

Curso 1996/97
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

NARCISO HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

**El color de las manifestaciones
de los antiguos habitantes de las Islas Canarias:
las cuevas pintadas de la isla de Gran Canaria**

Directora
M.ª ISABEL NAZCO HERNÁNDEZ



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

Esta tesis está dedicada a mis padres

AGRADECIMIENTOS:

a mi directora de Tesis M^a Isabel Nazco Hernández
de forma especial a Julio Cuenca Sanabria
a los miembros del SAMC durante mi etapa de trabajo de la tesis
a El Museo Canario
a Concepción Jiménez Mendoza (Dpto.Edafología y Geología ULL)
a Antonio Rodríguez Betancor
a Alejandro Cuenca Sanabria
a Delfín Díaz Almeida
a Gregorio Arencibia
a G. Rivero
a J. A. Lasheras Curruchaga (C.Investig. y Museo de Altamira)
a M. Muzquiz-Seoane (UCM)
a J. L. Alcántara
a M. Bobis Ramírez
a C. Ojeda
a M. C. Jiménez Gómez (Dpto.Prehist.,Antrop.e H^a Antigua ULL)
a A. Mampaso (por sus pautas)
a M.Perdomo (por su paciencia)
a los compañeros de la Facultad
a el Area de Diseño de la misma por el asesoramiento informático
a todos los amigos que de una u otra forma me han ayudado y que
no están en esta breve lista
a todos mis hermanos

ÍNDICE

I	INTRODUCCIÓN	.1
I.1	JUSTIFICACION Y OBJETIVOS DEL ESTUDIO	2
I.2	DELIMITACION DEL TEMA	3
I.3	ANTECEDENTES Y FUENTES CONSULTADAS	4
I.4	METODOLOGIA	5
II	EL COLOR EN LAS MANIFESTACIONES DE LOS ANTIGUOS HABITANTES DE LAS ISLAS CANARIAS	10
II.1	CONCEPTOS ARTE-PINTURA	12
II.2	EL OFICIO DE PINTOR Y TINTORERO	13
II.3	ÚTILES PARA LA PREPARACIÓN DE LAS PINTURAS	15
II.4	LA PIEL COMO SOPORTE	16
II.5	EL ENRUBIADO DEL CABELLO	17
II.6	LA ARTESANIA DEL BARRO	17
II.6.1	RECIPIENTES DE CERÁMICA	18
II.6.2	PINTADERAS	21
II.6.3	ÍDOLOS	23
II.6.4	CUENTAS Y COLGANTES	25
II.7	SOPORTES DE ORIGEN VEGETAL	26
II.7.1	TEJIDOS Y FIBRAS TRENZADAS	26
II.7.2	LOS TINTES	28
II.7.3	VARAS Y BORDONES	30
II.7.4	RODELAS	31
II.8	SOPORTES DE ORIGEN ANIMAL	32
II.8.1	TAMARCOS, FALDELLINES Y VENDAS DE PIEL	33
II.8.2	TEHUETES Y ODRES	35
II.8.3	ENVOLTURAS FUNERARIAS	35
II.9	CUEVAS Y CASAS	37
II.10	OTROS TIPOS DE MANIFESTACIONES	39

III	LAS CUEVAS PINTADAS DE LA ISLA DE GRAN CANARIA	47
III.1	EL ABORIGEN	47
III.2	LA ISLA DE GRAN CANARIA	49
III.3	EL MATERIAL A ESTUDIO: LAS CUEVAS	50
III.4	FICHAS DESCRIPTIVAS DE LOS YACIMIENTOS	52
	<i>C.DEL MORO</i>	58
	<i>Conjunto de MONTAÑA DE BIRBIQUE</i>	67
	<i>BIRBIQUE C.1</i>	71
	<i>BIRBIQUE C.3</i>	74
	<i>BIRBIQUE C.4</i>	78
	<i>BIRBIQUE C.6</i>	81
	<i>NECRÓPOLIS DEL MAIPEZ</i>	84
	<i>C.DEL RISCO PINTADO</i>	89
	<i>C.MORROS DE AVILA .1</i>	95
	<i>C.MORROS DE AVILA .2</i>	105
	<i>Complejo de la MESA DE ACUSA</i>	110
	<i>CORRAL DE ACUSA.1</i>	113
	<i>CORRAL DE ACUSA.2</i>	116
	<i>CORRAL DE ACUSA.3</i>	122
	<i>CORRAL DE ACUSA.4</i>	124
	<i>C.DE EL ALAMO</i>	131
	<i>C.DE LA CANDELARIA</i>	138
	<i>ACUSA C.7</i>	144
	<i>ACUSA C.8</i>	150
	<i>ACUSA- C.9</i>	153
	<i>C.DE LAS ESTRELLAS</i>	158
	<i>ACUSA C.11</i>	167
	<i>ACUSA C.12</i>	170
	<i>ACUSA C.13</i>	172
	<i>ACUSA C.14</i>	179
	<i>ACUSA C.15</i>	185
	<i>C.DE LOS CANDILES</i>	188
	<i>LAS CRUCES-AGUMASTEL</i>	195
	<i>C.DE LA FURNIA</i>	200

<i>C.PINTADA DE GÁLDAR</i>	208
<i>HUERTA DEL REY</i>	230
<i>B°DEL HOSPITAL</i>	235
<i>P°DE LOS GUANARTEMES</i>	238
<i>CASA DE LAS MAGUADAS</i>	242
<i>MONTAÑA DE MALFÚ</i>	244
<i>PANEL DE LA ANGOSTURA</i>	249
<i>C.DE MAJADA ALTA</i>	253
<i>C.DEL PÉNDULO</i>	263
<i>Conjunto ROQUE CUEVAS DEL REY</i>	276
<i>C.DEL REY</i>	278
<i>C.CONTIGUA-C.DEL REY</i>	288
<i>C.GRANERO 3-C.DEL REY</i>	291
<i>C.GRANERO 3°/3 - C.DEL REY</i>	294
<i>C.GRANERO 4- C.DEL REY</i>	297
<i>C.GRANERO 12- C.DEL REY</i>	297
<i>C.GRANERO13- C.DEL REY</i>	298
<i>C.1 DEL ALMOGAREN DEL BENTAYGA</i>	299
<i>Conjunto de LA SOLANA DEL PINILLO</i>	307
<i>SOLANA DEL PINILLO C.1</i>	309
<i>SOLANA DEL PINILLO C.2</i>	313
<i>SOLANA DEL PINILLO C.3</i>	317
<i>SOLANA DEL PINILLO C.4</i>	321
<i>SOLANA DEL PINILLO C.5</i>	323
<i>C.DE LAS BRUJAS 4</i>	326
<i>Conjunto de la MESA DE LA PUNTA</i>	333
<i>MESA DE LA PUNTA C.14-ALMOGAREN</i>	336
<i>MESA DE LA PUNTA C.13</i>	342
<i>MESA DE LA PUNTA C.12</i>	344
<i>MESA DE LA PUNTA C.11</i>	347
<i>MESA DE LA PUNTA C.10</i>	350
<i>MESA DE LA PUNTA C.7A</i>	353
<i>MESA DE LA PUNTA C.7B</i>	356
<i>MESA DE LA PUNTA C.6</i>	362
<i>C.DE LOS PILARES</i>	364

<i>C.PINTADA DE MALPASO</i>	378
<i>Complejo de LA MONTAÑA DE TUNTE</i>	387
<i>TUNTE C.1</i>	389
<i>TUNTE C.2</i>	392
<i>TUNTE C.3</i>	399
<i>TUNTE C.4</i>	402
<i>TUNTE C.5</i>	404
<i>TUNTE C.6</i>	407
<i>TUNTE C.7</i>	410
<i>TUNTE C.8</i>	414
<i>C.PINTADA DE ROSIANA</i>	415

<u>IV IDENTIFICACIÓN DE MATERIALES. ANÁLISIS y COMPARATIVAS</u> ..	423
IV.1 MORFOLOGÍA COMPARATIVA	426
IV.2 DIFRACCIÓN DE RAYOS X	428
IV.3 PRUEBAS CON REACTIVOS	430
IV.4 PRUEBAS DE DISOLUCIÓN-SEDIMENTACIÓN	431
IV.5 COMPROBACIONES MAGNÉTICAS	432

<u>V VERIFICACIÓN PRÁCTICA DE LOS PROCEDIMIENTOS</u>	
<u>Y TÉCNICAS PICTÓRICAS</u>	434
V.1 OBSERVACIÓN DIRECTA DE LAS PINTURAS	435
V.2 LOCALIZACIÓN Y EXTRACCIÓN DE PIGMENTOS	440
V.3 PREPARACIÓN PREVIA DE LOS MATERIALES	442
V.3.1 TRITURACIÓN Y MOLTURACIÓN DE PIGMENTOS	442
V.3.2 SELECCIÓN DE AGLUTINANTES	444
V.3.3 MEDIOS DE APLICACIÓN DE LAS PINTURAS	444
V.3.4 SOPORTES DE TRABAJO	446
V.4 PRUEBAS DE APLICACION Y VALORACIONES	447
V.5 ESTABILIDAD DE LAS APLICACIONES	455

<u>VI</u>	<u>REDUCCIÓN DE DATOS Y VALORACIONES</u>	473
VI.1	DISTRIBUCIÓN DE LOS YACIMIENTOS	474
VI.2	TIPOLOGÍA DE LOS MOTIVOS PINTADOS	477
VI.3	ELECCIÓN DE COLORES Y LAS SUPERPOSICIONES	482
VI.4	ELECCIÓN DE LOS PIGMENTOS. REGISTRO MUNSELL	486
VI.5	LECTURA DE LAS MANIFESTACIONES PICTÓRICAS	491
<u>VII</u>	<u>CONCLUSIONES</u>	510
<u>VIII</u>	<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	518

INDICACIONES DE LECTURA DEL TEXTO:

"C." : cueva (ej: Acusa C.5: Acusa cueva cinco)
"CAMC" : Comisión de Arqueología del Museo Canario
"SAMC" : Servicio de Arqueología del Museo Canario

- La carta de color que aparece en las fotografías como referencia, tiene un largo total de 20'3cm., y 2'3cm. cada uno de sus módulos de color. En los casos en que se utilizó una carta de color de mayores dimensiones se indica en el pie de foto así: (Kodak.35'5), siendo ése su largo total, y 3'9cm. el de cada uno de los módulos.

PUBLICACIÓN RECIENTE EN FORMATO LIBRO. RESUMEN DE ESTE TEXTO:

*"Las cuevas pintadas por los antiguos Canarios",
Narciso Hernández Rodríguez
Dirección General de Patrimonio Histórico (Estudios prehistóricos 9)
Tenerife, 1999. 136pp. ISBN.: 84-7947-261-8*

I. INTRODUCCIÓN

I. 1 JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS DEL ESTUDIO

La idea inicial de la realización de este trabajo surge de un primer contacto con grabados rupestres realizados por aborígenes de las islas, que suscitaron un interés por conocer al artífice y a la persona que los había creado. Una vez llevada a cabo la exploración previa de las diferentes formas de manifestarse que se conocen para los antiguos habitantes de las islas, observamos que aunque escasas en número¹, existían algunas cuevas en la isla de Gran Canaria en las cuales se habían aplicado pinturas y se relacionaban con una autoría aborígen.

Nuestro desconocimiento total de la existencia de este tipo de manifestaciones en las Islas Canarias, unido a la falta de estudios específicos desde la óptica de Bellas Artes sobre estos soportes y sus procesos de aplicación del color, han sido el motor de nuestro trabajo de tesis.

En base a un estudio detallado del terreno individualmente de cada uno de los yacimientos que presentan restos de pintura, nuestro primer objetivo sería el obtener valoraciones globales que nos ayudaran a entender los hábitos pictóricos de lo que fue la cultura aborígen, siempre y cuando dispusiéramos de un número amplio de "obras" realizadas, a modo de variables comparativas.

No es nuestra pretensión el realizar una labor arqueográfica de los diferentes yacimientos, como tampoco lo es la interpretación de los motivos pintados existentes, si bien tendremos que hacer uso de metodologías de trabajo relacionadas con éstas y otras disciplinas como el análisis químico, de cara a obtener nuestros fines.

El objetivo principal de nuestro trabajo es el de la reconstrucción de los procedimientos y técnicas pictóricas empleadas por estos pintores, teniendo para ello que identificar los materiales empleados por medio del trabajo de campo, de métodos de análisis y de las propias pruebas de aplicación. Los resultados que se obtengan tienen un carácter complementario con la docencia que impartimos acercándonos a la comprensión de los procesos artísticos y de los propios materiales; asimismo el acercamiento a estas manifestaciones rupestres enriquecerá nuestro desarrollo creativo como pintor y a nivel personal.

Como planteamiento inicial consideramos que el medio natural de la época en que se

¹ La Comisión de Historia y Etnografía de Canarias nos habla en 1988 de la catalogación de veinte cuevas pintadas propiamente dichas (p.17), y en un texto reciente Cuenca Sanabria apunta a la existencia de más de treinta cuevas pintadas que se tienen localizadas para la isla de Gran Canaria (1996: 208).

realizaron estas manifestaciones, similar al existente hoy en día, tenía una gran importancia en este caso ya que de él debió de nutrirse el aborigen, no sólo a nivel material sino también a nivel conceptual, y en él pueden estar las claves para resolver muchas dudas.

I.2 DELIMITACIÓN DEL TEMA

Dentro del conjunto de manifestaciones en las que los habitantes de las Islas Canarias utilizan el color, la tesis se centra en el estudio de las cuevas pintadas, si bien se tratan con carácter complementario otros elementos materiales. La localización de las mismas se circunscribe al ámbito de una sola isla, Gran Canaria, la cual define el límite físico del tema.

En la búsqueda de las cuevas no se ha limitado el número de ellas de cara a realizar las valoraciones conjuntas, pretendiendo que el registro de yacimientos arqueológicos sea lo más exhaustivo y completo. Por otra parte, continuamente se van descubriendo nuevos hallazgos, lo que le confiere a los resultados de este trabajo un valor de porcentajes respecto a los nuevos descubrimientos.

No se ha establecido una cronología para lo que suele denominarse "Horizonte de las cuevas pintadas" a nivel arqueológico, disponiéndose de muy pocas fechas de datación de C-14; para la *C.del Rey* esta recogida una fecha del 292 d.c. y para *Acusa* se dispone de dos dataciones: 437 y 570 d.c. (Martín, 1984:566). Estas fechas aisladas no pueden considerarse representativas.

Además del estudio de las cuevas, en la tesis se aborda un sondeo de identificación de materiales en el cual las pretensiones son de introducción hacia algunos métodos de análisis, y de ayuda para la extracción de pigmentos de características similares a los utilizados en estas pinturas.

La selección de estos últimos la centramos en una paleta de colores que abarque los valores máximos de luminosidad y de saturación de los mismos, considerando que los valores intermedios pueden obtenerse. La variedad de esta selección implica la utilización de materiales de comportamientos plásticos diferentes.

En el apartado de reconstrucción y verificación del proceso de pintado se comprueban posibles útiles de aplicación de las pinturas, sistemas de preparación de los materiales, trabajo previo de los soportes y técnicas de aplicación, todo ello basado en la observación directa de las pinturas y en la información que recoge la bibliografía sobre las formas de vida del aborigen. Para la comprobación de posibles aglutinantes empleados se realizan pruebas con materias primas de las que se conoce su relación con el aborigen o su disponibilidad en el medio natural.

I.3 ANTECEDENTES Y FUENTES CONSULTADAS

Dentro del campo de Bellas Artes y en relación con las pinturas rupestres contamos con un único trabajo de investigación, de Matilde Muzquiz Pérez-Seoane (1988), desconociendo la existencia de algún otro. Este trabajo, una Tesis Doctoral, trata del análisis artístico de las pinturas del panel principal de la Cueva de Altamira estableciendo algunas comparaciones posteriores con otras cuevas. En él se estudian las pinturas y grabados del Gran Techo de la cueva, analizando las figuras a nivel de composición y de realización, determinando los procedimientos y técnicas empleados; se complementa el trabajo con la identificación de los pigmentos y aglutinantes, para posteriormente poder reconstruir de forma práctica el proceso seguido desde el trabajo del soporte hasta la culminación de las pinturas.

La lectura de esa Tesis en fechas cercanas a el inicio de nuestra investigación, significó sobre todo una posible guía metodológica, salvando las diferencias existentes entre el número de cuevas a abarcar en el estudio (1-2 en el caso de Muzquiz, 69 en nuestro caso) y las existentes entre ambas manifestaciones: nivel de complejidad de las composiciones, soportes húmedos y secos, aspecto superficial del soporte, disponibilidad de materias primas en el medio natural (de tipo volcánico en las islas) y cronología de las aplicaciones.

Tanto a nivel arqueológico, con carácter de estudios específicos para la isla de Gran Canaria, como a nivel de prehistoria, con investigaciones sobre las materias colorantes y los aglutinantes utilizados en las pinturas rupestres europeas, existen trabajos publicados que tocan aspectos parciales de los tratados en esta tesis, si bien no hay estudios que con carácter global traten en profundidad el tema de las cuevas pintadas de esta isla. Para la C. Pintada de Gáldar se han llevado a cabo estudios específicos, algunos con intención de identificar los materiales, si bien es un caso aislado, actualmente en proceso de investigación.

Para llevar a cabo nuestros objetivos se ha recurrido a la consulta de la bibliografía, a la información que nos ofrece la tradición oral y a la observación directa de los materiales: yacimientos arqueológicos, piezas de cerámica, pieles de animales, tejidos vegetales, caracoles marinos, huesos y material lítico.

Los textos consultados podemos dividirlos en tres grupos principales:

Los de **carácter histórico**, que nos aportan sobre todo datos sobre aquellos yacimientos que han desaparecido, así como nos hablan, en el caso de los textos más antiguos de fechas de la conquista de la isla o anteriores, de las costumbres y los modos de vida de los antiguos habitantes (fuentes etnohistóricas). Además de éstos últimos se han consultado artículos de algunas revistas y publicaciones periódicas que por las fechas de su edición

consideramos importantes, teniendo en cuenta que el inicio de los hallazgos de cuevas pintadas en la isla se remonta a 1873 (*C.Pintada de Gáldar*); la publicación de este tipo más significativa, con carácter científico, es la revista El Museo Canario (desde 1880).

En las fichas descriptivas de los yacimientos (cap.III), cada una de ellas consta de un apartado denominado *historia* (del yacimiento) y *textos* en el que incluimos de forma exhaustiva las citas bibliográficas que hacen referencia a dicho yacimiento.

Al final, de la tesis, en el listado de bibliografía (cap.VIII), se han recogido exclusivamente los textos que han sido citados o consultados, con la excepción de algunos textos que consideramos importantes y no han sido consultados; en este caso se indica a continuación de la referencia.

Los de **carácter descriptivo** a manera de fichas de yacimientos, que reúnen de forma breve y siguiendo un mismo modelo, las características de los mismos. Dentro de este grupo se han consultado las fichas de la Comisión de Arqueológica del Museo Canario (CAMC, 1974), que posteriormente pasaría a denominarse Servicio de Arqueología del Museo Canario (SAMC, diferentes fechas) y en algún caso el texto de Celso Martín de Guzmán (1984). Las cartas arqueológicas elaboradas por el SAMC para las diferentes comarcas de la isla han sido una fuente básica de información, ayudándonos de ella y de algunos miembros actuales de ese mismo servicio, para la localización en el terreno de una buena parte de los yacimientos estudiados.

Y por último, los textos de **carácter técnico** sobre las pinturas como son el comentado de Muzquiz, varios textos de Claude Couraud (1976, 1979, y 1988) en los que nos describe sus estudios y pruebas sobre los pigmentos y aglutinantes usados en la prehistoria europea, y los manuales de procedimientos y técnicas pictóricas de Max Doerner (1980), Ralph Mayer (1985) y Ray Smith (1991).

I.4 METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

En base a los objetivos planteados, este trabajo se configura como multidisciplinar intercambiándose niveles teóricos con niveles prácticos tanto en el plan de trabajo previo como en la estructura de la tesis.

El primer paso para la organización de este trabajo una vez configurado el tema, fue el de comprobar la disponibilidad del material que íbamos a estudiar (las cuevas primordialmente); en el momento de nuestro estudio directo dos de los yacimientos ofrecían una cierta dificultad para su observación: la *C.Pintada de Gáldar* por encontrarse cerrada a el público y en proceso de investigación, y la *C.de Majada Alta* por situarse en terreno privado y

cerrada con una reja metálica. Para el segundo de los yacimientos se nos facilitó el acceso pero para el primero de ellos la dirección del proyecto puso bastantes impedimentos, teniendo prácticamente que no contar con el estudio directo de este yacimiento (v. ficha respectiva en cap.III.). En la actualidad se encuentra también cerrado con una construcción, la *C. de Furnia*.

El siguiente paso previo fue el de la recogida de información, por un lado de los yacimientos y por otro lado información técnica-temática sobre el tipo de material a estudiar. La información existente sobre los yacimientos se encontraba en los textos comentados en el apartado anterior; por un lado en las fuentes etnohistóricas, en los textos más recientes hasta los resultados de excavaciones actuales, en las publicaciones periódicas, y por otro lado y de forma más descriptiva y actualizada, en las cartas arqueológicas (SAMC). Los datos así recogidos, una vez revisada la veracidad de la información si está era confrontable con los materiales, se esquematizó para introducirla en los **capítulos II y III**.

El aprendizaje técnico especializado fue necesario para poder sobre todo registrar los materiales. Por un lado la metodología arqueológica, el tipo de registros que emplean y como lo realizan, y el reconocimiento en el terreno de las estructuras de carácter reciente y las de adscripción prehispánica; por otro lado tuvimos que adquirir el conocimiento suficiente de las bases de la cultura prehispánica para que posteriormente nos sirviera para deducir posibles procesos y materiales para la aplicación de las pinturas. A nivel físico-químico se hizo necesario también el conocer y en algunos casos realizar, los métodos de análisis que dentro de los existentes pudieran ayudarnos a determinar que tipo de pigmentos se utilizaron. Por último, para el registro fotográfico de las evidencias de las manifestaciones pictóricas y de sus detalles técnicos, con el agravante de situarse las mismas en el interior de recintos relativamente oscuros y tener que registrar una gama de colores con precisión, y de encontrarse desvanecidas o mimetizadas por el polvo en muchos casos, fue también primordial el adquirir un aprendizaje de técnicas de registro. En algunos casos las imágenes fotografiadas fueron digitalizadas, para observar mediante filtros la morfología de las composiciones o la existencia de pinturas.

Una vez recogida y adquirida la información necesaria se procedió a el trabajo de campo, la labor más extensa de todo el trabajo previo a la elaboración de la tesis.

El primero de estos pasos fue el de localizar los diferentes yacimientos de los que se tenía noticia o se encontraban registrados (sobre todo en las cartas arqueológicas citadas). Este proceso necesitaba de la exploración de poblados enteros de cuevas, con frecuencia repetidas veces, resultando de este hecho que descubríamos otros yacimientos que no se hallaban registrados. A la dificultad de localización se unía la de los accesos a los propios yacimientos que en algunos casos se encontraban destruidos por el desmoronamiento de los

soportes de roca, caída de los andenes y pasos naturales dentro de los poblados, ubicaciones en grandes alturas inaccesibles sin un material especializado como el de escalada (figs. I.1 y 2), y el sepultado de los mismos.

Una vez localizados los yacimientos nos encontrábamos en la fase de estudio del yacimiento y reconstrucción de sus pinturas, si previamente habíamos confirmado su presencia. El proceso de observación directa de los yacimientos y de las pinturas, con llevaba la utilización de la deducción y un aprendizaje cada vez mayor que observábamos con la repetición de las visitas a los yacimientos.

El registro de campo que luego se incorporaría a las fichas del **capítulo III**, consistió en la medición de los yacimientos, generalmente cuevas, describiendo sus características físicas, dibujo de su planta y sección en aquellas cuevas que considerábamos más interesantes, descripción de los motivos pintados, colores, capas, técnicas de aplicación, medición de valores Munsell de color, recogida de muestras en algunos yacimientos, y registro fotográfico. Paralelamente se estudiaba el terreno circundante, otras cuevas cercanas a el yacimiento, posibles zonas de extracción de pigmentos. En el caso de cercanía de poblaciones actuales o en lugares de paso de ganado, conectábamos con las personas a ser posible de mayor edad de cara a obtener mayor información sobre estos yacimientos.

La selección de yacimientos a estudiar se realizaba a medida que llevamos a cabo las exploraciones, eliminando con el conocimiento adquirido aquellas cuevas que mostraron signos de una reutilización reciente con transformación de la cueva o enjalbegado repetido de cal, y en general los poblados trogloditas actuales asentados sobre núcleos de población aborigen y que encontramos totalmente ocupados. En nuestro estudio hemos intentado localizar también aquellos yacimientos que en los registros o la bibliografía figuran como desaparecidos, y que contenían en su día aplicaciones de pinturas.

Además de los yacimientos arqueológicos se estudiaron de forma secundaria las manifestaciones a través del color realizadas en soportes muebles: barro cocido, pieles animales, tejidos vegetales y otros varios. Nuestra intención fue la de establecer comparaciones entre las aplicaciones del color en estos materiales y la pintura de las cuevas. En el **capítulo II** y como introducción en el tema de la tesis, se tratan todos estos materiales apoyándonos en las referencias bibliográficas, en la observación directa de las piezas conservadas (sobre todo en el Museo Canario de Las Palmas), y en las pruebas que se realizaron de preparación de tintes vegetales, y aplicaciones de pinturas sobre soportes de piel animal y tejido vegetal de junco.

Con todos nuestros datos y los recogidos en el resto de las fuentes, se procedió a elaborar las fichas descriptivas de sesenta y nueve yacimientos, en el **capítulo III**. La descripción gráfica, compuesta por dibujos y fotografías, la consideramos importante por la

cantidad de datos que aporta y por la rapidez que nos permite para captar y resaltar los detalles significativos. La estructura de las fichas se ha realizado de forma compacta (texto-dibujos-fotografías) en cada yacimiento para facilitar su lectura. En general no se incluyen en este capítulo interpretaciones ni lecturas de las pinturas, las cuales se realizaron en el capítulo VI, ni tampoco se entra en valoraciones técnicas profundas, que se desarrollan en el capítulo V.

En el **capítulo V**, establecemos alguna vías de análisis posibles para la determinación de los pigmentos utilizados en las pinturas de las cuevas, a manera de sondeo identificativo que nos guiara en la selección de pigmentos para las pruebas prácticas posteriores, sin pretender el desarrollo amplio de lo que sería un trabajo de análisis químico.

De el capítulo V y VI se extraen las conclusiones más importantes, y centran el estudio de las manifestaciones con carácter global.

En el **capítulo V**, se reconstruye totalmente el proceso seguido por los aborígenes de Gran Canaria para la realización de sus pinturas. Se comentan los detalles técnicos significativos producto de la observación de las pinturas. Explicamos el proceso para la obtención de pigmentos de similares características en los utilizados en las cuevas, su preparación y aglutinado con diversos materiales de cara a eliminar posibles hipótesis dudosas establecidas por otros autores. Para la aplicación de la pintura se preparan diversos útiles factibles de uso por el aborígen, y por último se valoran los resultados globales, en base a las posibilidades pictóricas que nos permiten el conjunto de estos materiales. La determinación de los pigmentos y elementos que fijan el color al soporte se establece en base a estas pruebas, a las pruebas de estabilidad, y a las conclusiones del capítulo VI.

El **capítulo VI** recoge el conjunto de los datos de todos los yacimientos y va estableciendo en base a diferentes parámetros valoraciones conjuntas, y relaciones internas. Dadas las diversas opciones que pueden tomarse para realizar estas valoraciones, nos hemos centrado en la distribución de los yacimientos, la tipología de los motivos pintados que presentan, estableciendo una clasificación de los mismos, la elección de los colores a emplear y las superposiciones de capas de pintura y la obtención de los pigmentos como materias colorantes. En último lugar y en base a los motivos que presentan las pinturas, realizamos una lectura global e individual como acercamiento en la búsqueda del sentido de todas estas formas de expresión.

fig. I.1 C. DEL PENDULO

Esta cueva se encuentra bajo el Morro del Pinalete (Portillo de Soria), colgada en una pared extraplomada de 40m. de altura; la cueva se sitúa a 20m. de la cima, y para acceder a ella, una vez hecho el descenso por la pared, se utilizó el procedimiento de oscilar con la cuerda de escalada hasta lograr introducirse en la boca de la cueva. El nombre que posee la cueva proviene de este mismo procedimiento usado por los descubridores.



fig. I.2 C. DE LA EMPALIZADA

Esta cueva se halla a unos 500m. de la C.del Péndulo y también revistió dificultades para su acceso. La pared por la que había que realizar el descenso con cuerdas también se encontraba extraplomada, con un desnivel de 60m., situándose la boca de la misma a 20m. aproximadamente de lo alto del risco. La exploración de esta cueva no dió resultados positivos en cuanto a el hallazgo de pinturas o grabados.



**II EL COLOR EN LAS MANIFESTACIONES
DE LOS ANTIGUOS HABITANTES DE LAS ISLAS CANARIAS**

II EL COLOR EN LAS MANIFESTACIONES DE LOS ANTIGUOS HABITANTES DE LAS ISLAS CANARIAS

El legado que nos han dejado los textos escritos desde mitad del s.XIV hasta finales del s.XIX sobre las diversas manifestaciones en las cuales los antiguos habitantes de las islas utilizaron el color, nos sirve como referencia inicial para estudiar los materiales arqueológicos que se han conservado hasta hoy e intentar reconstruir el proceso de aplicación de los colores. Los datos que aportan los relatos más antiguos, las crónicas de la conquista y textos más inmediatos, son la mayoría de las veces parciales, debiendo entenderse dentro de la época en que fueron escritos, condicionados por influencias culturales, religiosas e ideológicas; la información que nos transmiten, recogida por contacto directo o indirecto, pero simultáneo con las formas de vida de los aborígenes, con su cultura, con los materiales que utilizaban y posiblemente con los momentos de aplicación del propio color, les confieren en cualquier caso un testimonio importante.

Según la revisión que hemos hecho de estos textos, unida a los datos que nos aportan los estudios y excavaciones arqueológicas recientes, observaríamos como el uso del color con alguna función en particular se extiende a la totalidad del archipiélago, si bien sobresale la isla de Gran Canaria en esta práctica como demuestran los materiales conservados.

Los usos del color a que hacen referencia los textos nos hablan de diversos fines y procedimientos técnicos, a veces específicos de una isla únicamente, así como de su aplicación sobre diversos soportes como las propias viviendas, cuevas o casas, sobre su propio cuerpo y sobre material mueble diverso.

Para abordar este tema se han establecido siete tipos de soporte que agrupen a los diferentes materiales a tratar: el **soporte corporal**, el **enrubado de los cabellos**, la **artesanía del barro**, los **soportes de origen vegetal**, los **soportes de origen animal**, las **cuevas y casas**, y **otros** materiales varios. Cada uno de estos apartados se nutre de cuatro fuentes de información, en los que hemos dividido su estructura interna: los datos que se recogen en los **textos antiguos** (desde mitad del siglo XIV hasta finales del s. XIX) y que se describen por orden cronológico, la información que nos aportan los **estudios y excavaciones arqueológicas recientes**, la que nos revelan los **materiales que se han podido conservar**, y por último las **comprobaciones directas** que hemos podido realizar, de tipo visual con estos mismos materiales conservados y de tipo práctico reconstruyendo algunos de los procesos de aplicación del color.

Se incluyen en primer lugar dos apartados en los que se recogen algunas citas de los

textos antiguos que nos describen de forma genérica el **concepto de arte y pintura** en los aborígenes, **el oficio** en sí de la preparación y aplicación del color, y un tercer apartado en el que hablamos de las referencias a **útiles** para la preparación de las pinturas.

II.1 CONCEPTOS ARTE-PINTURA

Gregorio Chil y Naranjo, y René Verneau, ambos del último tercio del s.XIX, estudiosos de los antiguos habitantes de las islas, expresaron con su gran experiencia una visión global y comparativa sobre las manifestaciones artísticas que hasta entonces conocían:

Es fácil de prever, dado su género de vida, que los antiguos habitantes de Canarias no debían tener sobre las artes, la ciencia y la literatura, nada más que nociones muy someras. (Verneau,1996 a:92).

...Los habitantes del archipiélago tenían una cierta inclinación por la pintura. Con frecuencia adornaban sus vestidos con pinturas, y los de Gran Canaria pintaban hasta sus viviendas, sus vasijas y sus propias personas. ... y es que esta gente nunca intentó representar ni a las plantas ni a los animales. Sus dibujos se reducen a figuras geométricas a líneas rectas y curvas combinadas de diversas formas.

Las artes plásticas no estaban más avanzadas que el dibujo. Las muestras que conocemos representan todas figuras humanas completamente informes se encuentran representaciones de animales, pero todas esas estatuillas son ídolos. (Verneau,1996 a:93).

El guanche no era artista, es preciso admitirlo, yo no dejaré de repetir, que el arte de decorar las viviendas había sido introducido en Gran Canaria por estos invasores que habían venido, en número importante, a establecerse en medio de la población primitiva con los cuales se habían aliado, como lo prueban los estudios de las características físicas. (Verneau,1889:16).

Los guanches de Gran Canaria, no solamente conocían los colores, sino que poseían cierto gusto en su combinación, y esto se nota no solamente en las pieles, como ya he indicado, sino en los tejidos, utensilios y habitaciones; mostrando en todo su predilección por los colores blanco, amarillo, encarnado y negro. Para teñir sus vestiduras hacían uso del gran número de materias colorantes que conocemos , como el musgo, la orchilla, el tazaigo y otras sustancias vegetales. La gran variedad de tierras que hay en la isla, y que tanto llamaron la atención en la Exposición provincial celebrada en la Ciudad de las Palmas en 1862, les servía para pintar sus habitaciones, prefiriendo la almagra para dar colorido á los productos de la cerámica. (Chil,1876: 606-607).

El poeta Viana, con un texto de 1604, nos da cuenta de un hecho plástico que sorprende, un retrato pintado sobre una tabla; los materiales descritos para la aplicación de la pintura son similares a los citados por otros autores, no así la existencia de un cierto parecido entre la imagen pintada y la modelo, la princesa Guacimara. Se trata de la única cita que relaciona de forma tan clara una manifestación pictórica con su referente en la realidad. Núñez de la Peña que también nos habla de retratos, probablemente se apoyó en la información de Viana.

[guerras entre los reyes de Tenerife; Acaymo y Beneharo entregan un retrato en prueba de buena fe a Bencomo, por medio de dos embajadores] ... *desenvuelven de entre unas blandas pieles el retrato de la princesa Guacimara, hija del rey de Naga, su única heredera, que al vivo lo estampó un pintor famoso¹; bésanlo humildes, danlo arrodillados a Bencomo y cumpliendo su embajada, el uno de los dos, así le dice: «Mandó mi rey, te fuese presentado este retrato que es de Guacimara, cuando la paz hubieses aceptado, porque en rehenes de amistad quedara; ...». Ponen los ojos todos al instante en la tabla y figura bien pintada con tinta de carbón, almagro y zumos de hierbas y la blanca leche de silvestres higueras, y aunque toscos los matices, curiosa la hechura, y al vivo a la figura semejante, tómalala el rey, deléitase en mirarla ... (Viana, 1991: canto III, vv.481-505).*

Hacían pinturas, y retratos de los reyes, ó de los hidalgos, en tabla; los colores eran almagre, que es tierra colorada, carbon, leche de higuera, y de cardon, y zumo de ciertas yerbas, y aunque los matices eran toscos, era curiosa la obra... (Nuñez,1676:31).

II.2 EL OFICIO DE PINTOR Y TINTORERO

Varias son las citas que poseemos sobre el oficio de pintar, teñir, recolectar y preparar los materiales, trabajos que al parecer realizaban las mujeres; la labor de ser maestras y transmisoras de los conocimientos pictóricos le correspondía a las harimaguadas. Todos estos autores nos describen también posibles materias colorantes y aglutinantes, algunas como el almagre, la raíz de tajinaste y cortezas de árbol, se conocen desde 1341 a través del relato recogido por Boccacio:

[materiales en el cargamento de la expedición con regreso a Lisboa] ...*pieles de machos cabríos y de cabra, de sebo, de aceite de pescado y de despojos de focas; de madera encarnada que tiñe casi como el verzino (ópalo de Brasil), sin embargo de que los inteligentes*

en esta materia dicen que no lo es; además de cortezas de arboles para teñir igualmente de encarnado; y, por último, tierra encarnada y otras cosas semejantes. (Boccacio: v. Berthelot y Webb,1977:35)².

Leonardo Torriani nos indica, con sus conocimientos de pigmentos minerales que ya se usaban desde la antigüedad, que no éstos no fueron usados por los aborígenes, así como hace distinción entre su concepto de pintura renacentista y este tipo de aplicación que se realizaba en las casas:

... La mayor parte de estos oficios los hacían las mujeres, así como la pintura, no de figuras humanas ni de animales, como se usa entre nosotros, sino trabajos para hermostear el interior de las casas y adornarlas. Esta pintura la hacían con jugos de flores y de plantas, pues entre ellos no se conocía el cinabrio ni el minio ni los otros colores minerales que se sacan de las profundas entrañas de la tierra. (1978:113).

A Torriani le siguen otros autores que aportan nuevos datos sobre el oficio:

... Había oficiales de hacer esteras de hojas de palmas y sogas de juncos muy primas. Y había pintores, que era oficio más de mujeres que de hombres. El verano tenían cuidado de coger las flores, para sus tintas a sus costuras. (Abreu,1955: lib.II, cap.IV, 159).

... Había albañiles, tintoreros de pieles y juncos, que hacían sus tintes con tierras, cascara y raíces de arboles, o con el jugo de las yerbas y flores; embalsamadores... alfareros, que hacían gánigos y cazuelas de barro; pintores, que pintaban en piedras bruñidas con almagre, gris, ocre y otras tierras de color; ... (Viera, 1982: t.I, 155).

Generalmente, la pintura que utilizaban era el ocre, que se encuentra abundantemente en ciertas localidades." (Verneau,1996a:75).

Las harimaguadas, ... Enseñaban a las jóvenes a preparar las pieles y cortarlas para hacer vestidos, a trenzar el junco y las hojas de palmera, a hacer las vasijas y los collares, a moler el grano y, finalmente, a utilizar los colores. (Verneau,1996a: 84).

2

Al respecto sobre estos materiales, Berthelot hace unas apreciaciones en su traducción del texto, indicando que la madera encarnada probablemente eran raíces de Tajinaste, la corteza de árboles la relaciona con líquenes que crecen sobre los troncos viejos y la tierra encarnada con arcilla oxidada. Compartimos las apreciaciones sobre el Tajinaste y la tierra oxidada o almagre, creyendo posible que la corteza de árboles pueda referirse a la propia del pino canario de la cual se obtiene un tinte rojizo.

II.3 ÚTILES PARA LA PREPARACIÓN DE LAS PINTURAS

La bibliografía nos ha dejado escasos datos sobre el proceso de preparación de las pinturas, campo en el que la arqueología tiene mucho que aportar con el hallazgo de manufacturas hechas en piedra, barro, madera, pieles y materiales vegetales, y su posterior estudio. El **material lítico** encontrado ha sido una de las principales fuentes de información objetivas, conservando buena parte de él restos de tierras usadas como pigmentos para pintar; molinos circulares de piedra y naviformes u ovals usados para moler el almagre y posiblemente otras tierras, machacadores o molturadores de piedra usados en los molinos y morteros con la misma función, alisadores y rasponas de piedra para el acabado de las piezas hechas en barro; ejemplos de todos estos útiles han podido ser rescatados.

La simplicidad de todas estas piezas pudo ser la causa de que no se les diera ni la importancia ni el estudio que requerían en épocas anteriores. Verneau, a finales del s.XIX, es el primer autor en el que hallamos un interés por la funcionalidad de estas piezas de piedra:

Los verdaderos morteros se encuentran sobre todo en Gran Canaria, donde se utilizaban para desleír el ocre, del que los insulares hacína un gran consumo. Se fabricaban con trozos de basalto o de traquita, dos rocas duras que se comenzaban a ahuecar quitando fragmentos por medio de golpes repetidos. Una vez se obtenía una cavidad suficiente, se remataba el trabajo puliendo la superficie interior con una piedra redonda, de forma alargada, que servía de mazo. el mortero se llegaba a pulir por un frotamiento prolongado. (Verneau,1996 a: 60-61).

Los molinos que he descrito servían en su mayoría para desleírlo [el ocre], pues las vacuolas están llenas todavía de esta sustancia. (Verneau,1996a:75).

Testimonios más recientes apoyan también esta funcionalidad de los molinos de piedra al tenerse constancia del hallazgo de ejemplares con restos de almagre en el propio asentamiento, como el molino de la Plaza de San Sebastián en Agüimes (Martínez, 1900: 350-351).

Otras evidencias las tenemos en el molino abarquillado aparecido en la Cueva del Vico en Mogán, el cual presentaba restos de almagre en la superficie de frotación (Jiménez González, 1990:121); o algunas piezas conservadas en el Museo Canario con clara presencia de almagre en sus superficies, como machacadores y alisadores-bruñidores de basaltos y fonolitas (a manera de ejemplo: piezas con registro número 3426, 3643, 3644, 3639 y 3726).

II.4 LA PIEL COMO SOPORTE

Diversos autores corroboran el hecho de que los antiguos habitantes de las islas se pintaban su cuerpo. Todos parecen coincidir en que utilizaban varios colores, y los motivos pintados eran diferentes en cada uno, pero no nos hablan sobre cuales eran los colores que aplicaban sobre la piel y cual su procedencia. Cadamosto es la única excepción refiriéndose a los habitantes de Gran Canaria:

Tanto los hombres como las mujeres tienen la costumbre de pintarse el cuerpo con el jugo de hierbas, prefiriendo los colores verde, rojo y amarillo. (Cadamosto: v.Millares Torres,1981: t.II, 112).

López de Gomara y Remesal, con textos similares, señalan situaciones concretas en las que se pintaban el cuerpo con la función de camuflaje y de celebración:

...; escaramuzaban de noche por engañarlos enemigos; pintábanse de muchas colores para la guerra y para bailar las fiestas;... (López de Gomara,1932: [t.II] cap.CCXXIII, 257).

Escaramuzaban de noche, por engañar los enemigos, y pintábanse de muchos colores porque no pareciesen las heridas. (Remesal,1964: [t.I] lib.V, cap.II, parr.1, 336).

Las descripciones que hacen Juan de Bethencourt y Tomás Marín y Cubas se alejan de las del resto de los autores, recordándonos más que pinturas a tatuajes en la piel, lo que pudo ser una práctica simultánea en el tiempo con la de aplicar simplemente pintura sobre los cuerpos:

... la mayor parte de ellos llevan emblemas tallados en su carne, de diversas maneras, cada uno a su gusto (Le Canarien,1986: [cap.67] 66).

Lábranse los brazos con ciertas pinturas á fuego, el cabello largo acogido en trenza ... y unas líneas después dice: lábranle al niño los brazos y el pecho con pedernales, sajando la carne y tal vez el rostro" (Marín,1993: lib.I, cap.XIII, 74)....; la barba crecida hasta el pecho en punta, los brazos labrados a fuego hasta la sangradera; ... (Marín,1993: lib.II, cap.I, 115).

Había distinción de nobles, ... , y labraban con fuego los brazos, enrubiaban el cabello con lejías, ... (Marín,1993: lib.II, cap.XVIII, 204).

Por último, tenemos una referencia de Viera y Clavijo sobre los habitantes de Gran Canaria, que coincide con la mayoría de los autores en cuanto a la aplicación del color sobre la piel:

... su cutis adornado con diferentes dibujos y figuras impresas; las mujeres cubiertas de ciertos refajos hasta la media pierna, el cabello recogido hacia atrás y trenzado con juncos teñidos de diversos colores; ... (1982: T.I, 147).

En un trabajo de investigación reciente Olga Santana apunta a la posibilidad de que existiera entre los aborígenes de Gran Canaria la práctica de un tatuaje lavable, probablemente a base de extractos de flores, apoyándose en referencias de otros autores, y de la costumbre de untarse el cuerpo con grasas (Santana, 1974 : 116)

II.5 EL ENRUBIADO DEL CABELLO

Los testimonios sobre el color claro o rubio del cabello de los antiguos habitantes son numerosos, y dentro de ellos son varios los autores que señalan la costumbre de aclarar el color de los mismos con productos que denominan "lejías"; no se tiene constancia de la elaboración entre los aborígenes de productos similares. Es posible también que existiera una valoración especial dentro de los poblados de aquellos individuos que tuvieran el cabello de color claro.

... enrubiaban los cauellos, ellos i ellas como fuesen nobles, mas las villanas eran trasquiladas. (Morales: Sedeño,1993: [cap.XV] 374.

Los que eran nobles traían sus cabellos largos y muy compuestos , preciándose de enrubiarlos con yerbas y lejias que para ello hacían . (Sosa,1849: lib.III, cap.II, 170).

Marín y Cubas aparece en el apartado anterior con una referencia a este tema. Otro elemento complementario para la ornamentación eran los juncos con los cuales las mujeres realizaban trenzados en su cabello; este tema se trata en el apartado de soportes vegetales.

II.6 LA ARTESANIA DEL BARRO:

Empleando como soporte un mismo material, el barro, los antiguos habitantes de las islas desarrollaron una gran cantidad de piezas muchas de las cuales han llegado hasta nuestros días por la buena factura de las mismas, la adecuada selección de ingredientes de la pasta base y la posterior cocción de las piezas. La versatilidad de este material permitió que

los aborígenes se fabricaran una gran diversidad de objetos para cubrir sus necesidades o simplemente desarrollar su creatividad. Principalmente podemos agruparlos en cuatro tipos: **recipientes** para cocer y contener distintos productos, **pintaderas** con controvertidas funciones, **ídolos** que reconstruyen figuras humanas, animales u otros, y, **cuentas y colgantes** que entre sus funcionalidades más claras está el formar parte del ornamento personal. Queremos señalar que en pequeños porcentajes, tanto las vasijas, como los ídolos, pintaderas, colgantes y cuentas, se fabricaron también con la base de otros materiales además de con el barro; salvo excepciones no hemos encontrado referencias o muestras del empleo del color en o con ellas.

II.6.1 RECIPIENTES DE CERÁMICA

Por los textos sabemos que eran las mujeres las que se dedicaban a trabajar las **vasijas** de cerámica, haciéndose referencia el pintado de las mismas únicamente para la isla de Gran Canaria; según indican la bibliografía, a las piezas de esta isla se les aplicaba almagre y se bruñían, cociéndolas posteriormente en unos hoyos en el suelo. Sedeño indica también no se pintaban de almagre aquellas piezas que iban a utilizarse para cocinar en el fuego.

[sobre los habitantes de Gran Canaria] *Tenían mujeres dedicadas para sastres, como para hacer loça de que usaban que eran tallas como tinajuelas para agua. Hacíanlas a mano i almagrabanlas i estando enjutas las bruñían lisas i tomaba lustre muy bueno i durable. ... a las ollas para el fuego i cazolones no daban almagra, ... (Morales:Sedeño,1993: [cap.XV] 371).*

... para esta sastrería , y para la loza que fabricaban para su servicio común, había mujeres oficiales diestrísimas, ... (Sosa,1849: lib.III, cap.II, 167).

...: las maestras eran ancianas de buena vida; hacia loza de barro o greda parda mezclada con arena, ...; untaban con almagre los cuarteroncillos y bruñíanlos con guijarrillos, cocían la loza en un hoyo en el suelo cubierto de tierra o arena... (Marín,1993: lib.2º, cap.XVIII, 206).

René Verneau aporta abundantes datos técnicos sobre la decoración de estas piezas. Señala este autor que se acostumbraba a pintarlas total o parcialmente con figuras geométricas de color rojo, o utilizando el rojo en combinación con el negro; este último dato es importante ya que las piezas que se conservan hoy en día con dos colores son escasas. También hace referencia a las posibilidades de la técnica del bruñido.

No es solamente la variedad y la elegancia de formas lo que hace a las vasijas de Gran Canaria sobrepasar a las de las otras islas. También se distinguen por la decoración. No es raro encontrarlas adornadas con pinturas que representan figuras geométricas: líneas rectas, paralelas o entrecruzadas, líneas quebradas, en forma de ángulos superpuestos, cuadrados, triángulos, circunferencias, etc. A veces, estos dibujos son de un solo color y, en este caso, es el rojo el que se emplea. Otras veces, la ornamentación se compone de figuras rojas combinadas con otras negras. Todas estas figuras son mates o brillantes. Se pueden encontrar sobre ciertos puntos de la vasija o recubriendo toda la superficie exterior.

... Los alfareros que en esta isla fabricaron las extraordinarias muestras que acabo de mencionar eran verdaderos artistas. (Verneau, 1996 a: 65-66).

Con Chil y Naranjo (1880) se abrirían los primeros sondeos de estudio específico de la cerámica aborígen a los que seguirían otros trabajos que también tocarían el tema de forma parcial (Abercromby, 1917 y Hooton, 1925); sería Pérez de Barradas (1944) el que establezca una primera sistematización y catalogación de todas las piezas que se encontraban depositadas en el Museo Canario de Las Palmas (615 piezas), si bien el texto no presentaba ningún gráfico, lo que hubiera ayudado en la funcionalidad de este catálogo cerámico.

Autores posteriores se centran ya en la cerámica de la Isla de Gran Canaria, profundizando cada vez más en las técnicas del pintado de las mismas, el cual ya hemos indicado que es exclusivo de las cerámicas de esta isla. Jiménez Sánchez realizó un estudio un tanto incompleto en 1958, si bien su valor reside en la clasificación tipológica que establece. En 1973 González Antón llevaría a cabo lo que podría considerarse el primer estudio global (aunque sólo con las piezas conservadas en el Museo Canario) y con carácter científico; once años después Martín de Guzmán completaría este estudio con un mayor número de piezas (725 en total) que se fueron incorporando a los fondos de dicho museo, y con otros elementos de barro cocido como los ídolos y las pintaderas (1984).

De forma global hemos resumido los trabajos más importantes que se han llevado a cabo centrándose sobre todo en los recipientes cerámicos; la artesanía del barro en general es hasta el momento el material mueble más estudiado, si bien en la actualidad la investigación se está abriendo hacia otros campos como los soportes lítico, los tejidos vegetales y las maderas, y las pieles animales. No es nuestra intención profundizar en este tema, del cual se ha escrito bastante, sino que haremos unas valoraciones generales en base a el estudio que hemos hecho de un porcentaje de ellas; valoraciones que nos servirán como punto de comparación a nivel de procedimientos y técnicas pictóricas empleadas, con las manifestaciones pictóricas que los aborígenes también de Gran Canaria, realizaron en sus cuevas y casas. Para ello fueron estudiadas directamente y una a una 460 vasijas de cerámica

aborígen de Gran Canaria, procedente de las colecciones del Museo Canario. Las conclusiones que sacamos fueron las que anotamos a continuación.

El proceso de pintado sobre piezas hechas de barro permite una gran **precisión** en los trazos, tanto por la posibilidad de trabajar sobre superficies bruñidas como por el hecho de tratarse de soportes más pequeños y poder controlar mejor la composición a realizar. Estas ventajas claras sobre soportes como la toba volcánica o incluso una piel curtida, hacen que las cerámicas aborígenes se muestren como las manifestaciones pictóricas con un mejor acabado técnico. Probablemente también los pigmentos que se aplicaron pasaron por un proceso de molido mayor que en el caso de las cuevas pintadas, en las que no se hacía necesario, salvo excepciones, un acabado preciso.

En la mayoría de las piezas que estudiamos se realizaba un alisado previo antes de secarse del todo la pieza, y posteriormente a la aplicación del color éstas se bruñían; este proceso lo confirman algunas piezas en las cuales el bruñido se llegó a realizar antes de tiempo, desdibujándose los trazos (fig.II.1). Hemos encontrado casos aislados en los que se continuó pintando tras el bruñido, y con el paso del tiempo a estas piezas se les ha ido cayendo el pigmento aplicado.

El color que básicamente se usó fue **el rojo**, procedente de almagres, y en una pequeña proporción apreciamos la aplicación de negros (fig.II.2), los cuales pueden provenir de orígenes y pintores diversos a juzgar por las diferencias en los estados de conservación del color; este es un capítulo que queda aún por averiguar en la cerámica. En nuestra opinión la desaparición parcial o total del color negro en aquellas piezas que lo contenían se puede deber a la utilización de pigmentos o materias colorantes de origen orgánico³. También queremos apuntar que los aborígenes tenían noción de que el barro tomaba coloraciones oscuras si la cocción era reductora, y que conociendo el proceso probablemente lo aprovechaban intencionadamente como un procedimiento más de dar color a las piezas. Otro hecho similar y que hablaremos más adelante es el de los ahumados intencionados en las cuevas.

El blanco aparece de forma testimonial en tan solo una pieza hallada hasta el momento en la isla y procedente de la Aldea de San Nicolás; en ella el blanco se aplicó sobre una base rojo.

Los instrumentos que debieron usar para pintar sobre el barro eran flexibles para no rayar el alisado previo y con capacidad de carga del color como para realizar trazos relativamente largos (15-20 cms.). Las posibilidades más factibles están en el pelo animal y

3

Consultados algunos ceramistas que han trabajado con pigmentos minerales u orgánicos obtenidos en el medio natural de las islas (E. Andaluz, F. Acosta y dos ceramistas de la Atalaya en Santa Brígida) sacamos la conclusión de que los negros pudieron abstenerse por reducción de la pasta al cocerla o como pigmentos derivados del uso de algunas plantas que los aborígenes conocieran bien y que el uso de lapilli o picón negro como pigmento dada su dificultad de molturación y altas temperaturas necesarias para su cocción.

pinceles de fibras de junco para los trazos lineales, y en éstos mismos y las propias manos para los planos amplios; para las piezas que presentan un almagrado general, éste pudo realizarse perfectamente por inmersión de las mismas en una dilución del pigmento y agua.

Los motivos que presentan la totalidad de las piezas estudiadas son de tipo **geométrico**, predominando el uso de líneas en ellos, realizando con ellas motivos simétricos y seriados con un gran sentido de la armonía y el equilibrio en la composición; las divisiones de espacios, las separaciones entre líneas, los espacios en negativo, todos ellos elaborados de una forma casi matemática. El uso de bandas o zonas amplias con bandas o medio cuerpo de las piezas o franjas verticales atravesándolas enteramente. Hemos observado como se realizaba este proceso de pintado de planos en algunas piezas, en las cuales se ven líneas de contorno previas.

El punteado es bastante excaso en los motivos pintados pero también se utiliza. Como excepciones también se presentan, en posiblemente dos piezas nada más, motivos similares a representaciones de astros como el sol y la luna, pintando en positivo y en negativo con reserva del color del soporte.

No hemos apreciado en las vasijas arrepentimientos en los trazados y los remates de las composiciones son muy precisos, sin percibirse las huellas de los instrumentos de aplicación, lo que demuestra el gran dominio técnico y conocimiento de los materiales.

Algunas piezas escapan a estas normas de perfección aunque no por ello consideramos una falta de dominio del autor sino que lo interpretamos como gestos espontáneos de libertad expresiva y de **creatividad**. Es el caso de tres piezas que muestran pintados a base de trazos sueltos semicirculares aplicados con un movimiento de muñeca y que en su conjunto forman una decoración repetitiva; se trata de las piezas con nº de registro de los fondos del museo: 250 (fig.II.4), 456 y 859. Otra vasija, en la que hemos observado que su acabado rompe la precisión de los bordes geométricos, es la número de registro 172 (fig.II.5).

Por último señalar el carácter **decorativo** o de **uso ceremonial** de las vasijas que fueron pintadas, ya que hemos encontrado evidencias muy excasas de su utilización en un fuego o de el uso continuado de su interior como recipiente. Las piezas que presentan un bruñido y pintado en la base (externa), se aprecian nuevas prácticamente.

II.6.2 PINTADERAS

El segundo tipo de manufacturas del barro en orden a el número de ellas encontradas son las **pintaderas**. A estas pequeñas piezas de barro en forma de sellos o tampones, se le han atribuido muchas funciones desde que fueron encontradas las primeras a finales del s.XIX; las opiniones más compartidas sobre su utilidad son: la estampación de colores en el cuerpo,

la impresión de colores en pieles u otros materiales, el precintado de cavidades en los graneros como signos de propiedad, y el uso como colgantes ornamentales. Dejemos a un lado las posibles interpretaciones sobre su finalidad y vayamos a dos textos de Verneau que recogen algunas evidencias objetivas y las primeras indagaciones sobre estos objetos:

En un párrafo citado más atrás, el Sr. Millares dice que no ha encontrado huellas de color en las pintaderas, pero nosotros, más afortunados, las hemos hallado en la que el señor Maffiote posee en su colección y que nos ha permitido moldear, la cual ha dejado el molde teñido de rojo. ... A estas observaciones podemos añadir la de que se nos ha asegurado que todas las del Museo Canario habían sido lavadas antes de colocarlas en las salas donde están instaladas actualmente. (Verneau, 1996b: 123-124).

Convencidos de que las pintaderas de Gran Canaria tenían por objeto imprimir dibujos en la piel, hemos hecho una experiencia ... aplicándolas entonces sobre la superficie del cuerpo ... Habiéndolos dejado secar algún tiempo sobre la piel, fue necesario frotarla luego repetidas veces al querer borrarlos de ella, pues el agua corriente no bastaba para conseguirlo.

La misma operación hecha sobre las telas más finas que poseemos de los antiguos habitantes de Gran Canaria, nos ha probado que los dibujos se confundían, no dejando más que una mancha en la que no se distinguían los detalles. (Verneau 1996 b: 127-128).

... No recordaré los numerosos argumentos que he hecho valer... los sellos canarios no han servido... para imprimir adornos en la pasta de las vasijas... Estos objetos fueron utilizados para pintar, como dicen los habitantes actuales de Tirajana, quienes, por tradición han conservado la noción de su uso antiguo. A tal efecto, las huellas de ocre son una prueba concluyente. Pero no se utilizaban para pintar los vestidos de piel, en los que no se observa nada semejante⁴, pues eran demasiado bastos para recibir impresiones tan finas. En cambio, sabemos que los antiguos habitantes de Gran Canaria tenían la costumbre de pintarse el cuerpo... (Verneau, 1996 a: 75).

En algunas investigaciones recientes se valoran las posibilidades de utilización de las pintaderas sobre todo como sistemas de estampación sobre el propio cuerpo y sobre pieles animales, además de indagar las posibles materias colorantes usadas en estos procesos (Santana, 1974; Jiménez Gómez, 1980; Jiménez y Arco, 1984).

Al igual que con las vasijas de cerámica realizamos un estudio directo de las

4

Existe al menos un tehuete o bolsa de piel que contiene decoraciones pintadas que pudieron ser aplicadas con pelos finos o con el sistema de impresión por medio de pintaderas (fig.II.8). Referente a la prueba que realizó Verneau sobre piel, la pérdida de nitidez de las líneas pudo deberse a la sola utilización de agua con el almagre, pudiendo adicionarse otros productos naturales como savias vegetales o grasa. En el apartado de soportes de origen animal se recogen algunas pruebas realizadas al respecto.

pintaderas también, que en este caso correspondió a un porcentaje representativo del total existente en las colecciones del Museo Canario. Estudiamos 35 pintaderas de barro cocido, observando entre ellas un ejemplar significativo con almagre **rojo impregnado** y muy evidente (reg.3146) y que posiblemente se trate de la única pintadera conservada con estas características, y sería por lo tanto la única prueba material del uso de las mismas para estampar el color. De entre el grupo de piezas encontramos también ocho que presentaban restos de almagre que se encontraban fijados a las mismas por la cocción de la pieza y el propio color; en tres de estas piezas el almagre formaba parte decorativa de la misma, en las cinco restantes se apreciaba como manchas sueltas sin definición clara sobre si su aplicación fue intencionada o casual por contacto con otros elementos muebles en el lugar de cocción o en el taller cerámico.

II.6.3 ÍDOLOS

En tercer lugar tenemos las figuras de barro cocido (además de piedra, madera y hueso) denominadas frecuentemente **ídolos**. Se trata de representaciones de carácter antropomorfo, en su mayoría femeninas, representaciones zoomorfas, tipo aves, perros, suidos, tortugas, y otras producto de una composición mixta o imaginaria. Su función también es controvertida aunque se relaciona principalmente con prácticas mágico-religiosas. Este tipo de figuras se han encontrado en casi todas las islas, aunque es en Gran Canaria en donde se ha hallado un mayor número, presentando un gran porcentaje de ellas decoración a base de pintura.

Al igual que las pintaderas, el hallazgo y estudio de los primeros ídolos data de épocas recientes. Hay una referencia de 1341 que nos habla de una estatua de piedra hallada en la isla de Gran Canaria por los navegantes mandados por el rey de Portugal; tras su partida para Lisboa no se supo más de ese hallazgo:

Encontraron también una capilla o templo en el cual no había pintura alguna, ni ningún otro ornamento sino una estatua esculpida en piedra, que representa a un hombre con una bola en la mano: este ídolo se hallaba desnudo y traía una especie de delantal de hojas de palma (femoralibus palmeis), que le cubría las partes obscenas, cuya estatua sustrajeron y condujeron a Lisboa. (Boccacio: v. Berthelot y Webb, 1977: 37).

En la crónica de Gómez Escudero encontramos una probable relación entre la morfología de algunos de los ídolos existentes y el mundo de las creencias entre los aborígenes:

Muchas i frecuentes veces se les aparecía el demonio en forma de perro mui grande i lanudo de noche i de día en otras varias formas que llamaban Tibiçenas; ... (Morales: Escudero,1993: cap.XIX, 439).

Por último recogemos la primera descripción que se hace sobre un ídolo que presenta decoración pintada, concretamente con los colores rojo y negro, cuando apenas se conocían cuatro objetos de este tipo. Los rasgos que posee dicha figura, se asemejan a las descripciones de muchos autores sobre los tocados que se hacían las mujeres en el cabello trezándolo con juncos pintados, constituyendo una prueba más de la veracidad de este hecho.

He visto un pequeño ídolo de tierra cocida que proviene también de Gran Canaria. Es una cabeza informe en la que, sin embargo, se reconoce una figura humana con un cuello largo. En los lados se extienden dos largos apéndices pintados en rojo y adornados con motivos en forma de ángulos cruzados, que encuadran la cara y caen sobre los hombros. Se le podía ver la cabellera, pero por detrás cae, a lo largo de la columna vertebral, una gruesa trenza adornada por las mismas formas de ángulos y pintada en negro. En la Fortaleza he tenido la suerte de encontrar, al lado del almogaren, ... un ídolo muy parecido, pero más completo. (Verneau,1996 a: 86-87).

En el estudio global que realizamos sobre las distintas manufacturas del barro analizamos también 37 ídolos de barro cocido, la mayoría decorados con pintura. las características a pintar más pequeñas y generalmente esféricas o cilíndricas, las composiciones se simplificaban bastante, apoyándose en ocasiones en técnicas de incisión en el barro para completar la decoración.

A nivel de pintura lo frecuente es que las piezas almagradas completamente o partes enteras de ellas, como podría ser una de sus caras, o el exterior en algunos ídolos ahuecados. Son pocas las piezas en las que con el color se intentó diferenciar alguna zona de la pieza, resaltar algún rasgo de la figura representada o simplemente pintar unos motivos decorativos; concretamente hemos localizado ocho piezas. Dentro de estas ocho piezas dos tipos de decoración parecen repetirse, como es el caso de los tocados o peinados rojos e incisos de los ídolos femeninos aparecidos en la Hoya de San Juan (Aruca-reg.2904 del Museo Canario) (fig.II.7) y en el Cenobio del Valerón (Guía-reg.2902).

Otro ejemplo de repetición de motivos pintados lo encontramos en la apariencia de vestidos que presentan el ídolo de Tora (Telde - reg.2889) y un fragmento similar también de tara (reg.2876); en la primera figura, de carácter femenino se ha pintado todo el cuerpo

de almagre rojo dejando sin pintar, con bordes bien delimitados, lo que serían los hombros, cuello y cabeza, además de los antebrazos, todo ello en concordancia con lo que podría ser un vestido.

Dentro de los ídolos conservados hay una pieza excepcional por su variedad de motivos geométricos pintados y a juzgar por el fragmento que se conserva, también por lo que debió ser su tamaño real, que suponemos en 25-30 cms. de altura; se trata en una pieza del yacimiento de Los Cascajos en Tara (Telde - reg.2880), la cual en su cara anterior tiene pintados triángulos, círculos, ajedrezados, líneas paralelas y quebradas. (fig.II.6). Esta figura es la que permite establecer mayores relaciones formales con los motivos pintados en la *C. Pintada de Gáldar*, los motivos de los recipientes cerámicos, las pintaderas de barro, e incluso la interpretaríamos en relación con el pintado corporal y de los vestidos y pieles de los aborígenes.

II.6.4 CUENTAS Y COLGANTES

Otros tipos de manufacturas realizadas a partir del barro son las cuentas y los **colgantes**, relacionados ambos con la funcionalidad de ornamentación personal. Han llegado hasta nuestros días objetos de este tipo, sobre todo cuentas de barro cocido, si bien las referencias en la bibliografía son pocas disponiendo de escasos datos que puedan ayudar a conocer como y para que se utilizaban. En el texto de Verneau de 1891 tenemos una buena descripción sobre la morfología de estas piezas.

[los habitantes de Tenerife] *Vestían como los canarios y se adornaban (sobre todo las mujeres) con conchas del mar y con otros ornamentos que hallaban en la playa del mar. (Torriani,1978: 179).*

Los colgantes se empleaban con mucha frecuencia en todas las islas. Eran de madera, de hueso o de conchas. Son simples discos aproximadamente llanos, a veces adornados con líneas y con agujero para suspenderlos, o bien un gancho hecho con el caparazón de un molusco.

... Pero los más utilizados, los verdaderos collares guanches, estaban formados por cuentas de tierra cocida. Estas cuentas, siempre cilíndricas, presentan una forma larga o se reducen a una fina arandela. El color es rojizo o negro. Su superficie, generalmente lisa, está a veces surcada de rayas huecas que forman una serie de circunferencias paralelas o de elipses, cuando las rayas presentan una dirección oblicua. (Verneau,1996 a: 74).

Respecto a la relación de estos elementos muebles con el color, hay una pieza aislada

procedente de el Cenobio del Valerón (Guía-Gran Canaria), concretamente un colgante con forma de media luna decorado con incisiones y con pintura roja en una de sus caras; se trata del único ejemplar de este tipo que se conserva con restos de pintura (Jiménez Gómez, 1980: 24).

II.7 SOPORTES DE ORIGEN VEGETAL:

El mundo vegetal fue aprovechado por los aborígenes en sus diferentes presentaciones de tallos o troncos, hojas, raíces, semillas y frutos, con fines de protección y construcción de sus habitáculos, alimentación, lecho o yacija mortuoria, sujeción, vestimenta, ornamentación personal, armas de defensa o ataque, y representación de clases. Las crónicas confirman la decoración o pintado de soportes vegetales con las cuatro últimas finalidades descritas; las pinturas de edificios notables serán tratadas en otro apartado. A pesar de su fragilidad la arqueología ha podido rescatar abundantes fragmentos de manufacturas de estos materiales, no así de vestigios claros de su decoración con tintes o pinturas. Este es un campo en el que aún queda mucho camino por recorrer y descubrir, pero vayamos a los testimonios de las crónicas.

II.7.1 TEJIDOS Y FIBRAS TRENZADAS

Para confeccionar sus **vestidos** los aborígenes empleaban el junco y la hoja de palmera canaria; preparaban previamente las fibras y luego las tejían de diferentes formas. Los textos corroboran para la isla de Gran Canaria la costumbre de pintar sus vestidos hechos de junco; sobre la preparación material de los colores apenas hay referencias: color rojo y amarillo, y procedencia de flores e hierbas, lo que de ser cierto les confiere la característica de **tintes** más que de pinturas cubrientes. Zurara señala también el coloreado de tejidos hechos de hojas de palmera.

[en referencia a los aborígenes que se llevaron de regreso a Lisboa] *El delantal de este jefe es de hojas de palmera, mientras que los demás lo llevan de junco pintado de amarillo y encarnado. (Boccacio: v. Berthelot y Webb, 1977:40).*

...todos andam nuus e soomête trazê hûa forcadura de palmas de collores darredor por bragas que lhe cobrem sua vergonça e muytos som os que as nom trazê. (Zurara, 1978: [t.] cap.LXXIX, 298).⁵

⁵ El signo ^ se corresponde con ~. El texto traducido en Chil: "Todos andan desnudos y solamente traen una flecadura de palmas de colores, alrededor, por bragas, con que ellos cubren sus vergüenzas, y muchos son los que no las traen." (1876: 601).

... El vestido de los canarios eran unos toneletes hechos de juncos majados muy juntos al cuerpo y tejidos que llegaban a la rodilla; y ceñíanlo por la cintura, y después se echaban encima unos pellejos cosidos muy primamente, que llamaban tamarcos, ... y los tamarcos y toneletes y los demás vestidos eran pintados de diversas colores de tintas, que hacían de flores y erbas. Y del mismo hábito usaban las mujeres de pellejos como refajos altos del suelo.

Criaban cabello y cogíanlo atrás como trenzados con juncos majados. (Abreu,1955: lib.II, cap.III, 157).

Otro tipo de manufactura que en Gran Canaria realizaban con juncos, previamente teñidos, era el **trenzado de estas fibras**, previamente teñidas, con el propio cabello conformando una especie de tocado; para este tipo de ornamentación encontramos además de los textos, pruebas evidenciales en algunos *ídolos* antropomorfos femeninos que aparecen modelados en barro con tocados en sus cabezas, y que han sido citados en el apartado de artesanías del barro.

[Isla de Gran Canaria, descripción de Arminda, hija de Semidán] *... el cavello largo y ruvio, aderelado con arte, y en el puestas algunas cosas de tocado, que le habían dado a uso de España; y el faldellín pintado a colores: ... (Marín,1993: lib.II, cap.XI,168).*

[Isla de Gran Canaria] *... las mujeres cubiertas de ciertos refajos hasta la media pierna, el cabello recogido hacia atrás y trenzado con juncos teñidos de diversos colores; ... (Viera,1982: t.I, 147).*

Para la isla de la Gomera, las referencias a manufacturas del junco apuntan a la fabricación de **vendas de fibra trenzada** y teñida con los colores rojo, proveniente de raíces de tajinaste, y azul, proveniente de la hierba pastel. Veamos los textos:

... Su traje era cubrirse las partes más deshonestas del cuerpo, y vendarse la cabeza con una faja pintada con un color encarnado, que sacaban de las raíces de un árbol llamado tainaste, del cual también se saca el colorete para las mujeres. (Torriani, 1959: 201).

... los gomeros ... Peleaban con varas tostadas, y andaban en carnes, con solos pañetes de cuero pintados. Cuando andaban de guerra, traín atadas unas vendas por las frentes, de junco majado tejido, teñidas de colorado y azul, la cual color daban con un árbol que llaman taxinaste, cuyas raíces son coloradas, y con la yerba que se dice pastel, con que dan color

azul a los paños. [continúa con las pieles pintadas] (Abreu,1955: lib.I,cap.XV, 74).

En tiempos de guerra, los hombres se ceñían a la frente una faja de junco trenzado, pintado de rojo y azul (Verneau, 1996 a: 73).

II.7.2 LOS TINTES

Trabajos recientes de investigación han ido recabando los distintos tipos de materias primas con las que los aborígenes de todas las islas del archipiélago elaboraban sus posibles tintes⁶. Consultados estos textos y las referencias que nos ofrecen los textos antiguos, podemos resumir que los antiguos pobladores de las islas elaboraban tintes con materias primas de origen vegetal, aprovechando las hojas, frutas y bayas, cortezas, raíces y la savia, de sobre todo especies de árboles de la laurisilva, del drago y el pino canario, y de plantas silvestres entre las que se encuentran identificadas los tajinastes (*echium*), y la hierba pastel.

Para confirmar las posibilidades tintóreas apuntadas por estos últimos autores tanto para los soportes de origen vegetal como los de origen animal se realizaron pruebas con algunas de las materias primas de origen vegetal citadas, concretamente con: hojas de viñatigo (*persea indica*), frutos y corteza de acebiño (*ilex canariensis*), frutos y corteza de faya (*myrica faya*), corteza de pino (*pinus canariensis*), raíces de varias de las especies de tajinastes (*echium*) y hojas de hierba pastel (*isatis tinctoria*). Como soporte para confirmar la adherencia y tinción se utilizaron franjas de tejido de junco preparadas para esta composición.

La preparación de los tintes se utilizaron franjas de tejido de junco preparadas para esta comprobación; procedimiento de sumergir en agua caliente los materiales durante un breve espacio de tiempo hasta que la parte soluble de los mismos se pudiera extraer; en algunos casos fue necesaria una fermentación previa, y en otros un reposo prolongado dentro del agua. De la corteza de las raíces de los tajinastes, sin destruir la propia raíz, se extraía directamente el tinte que luego podía diluirse o aplicarse directamente.

Una vez preparados se aplicaron sobre el tejido de junco no dando resultados positivos por la escasa porosidad y absorción de las propias fibras del junco en su corteza exterior; los tintes que mejores resultados de adherencia tuvieron y que pueden considerarse válidos a nivel técnico fueron los procedentes de acebiño por su mayor densidad (frutos y corteza). Las tonalidades que obtuvimos con todos estos materiales varían desde amarillos (faya e hierba pastel), naranjas (faya, viñatigo), rojos (pino, viñatigo), carmines (faya y

⁶ Algunos de estos trabajos son: Santana (1974), Régulo (1977), Galván (1980), Pérez y Medina (1988), Arco (1993) y Machado (1994).

tajinastes), violetas (faya y tajinastes), tonalidades terrosas (acebiño), verde claro (acebiño e hierba pastel), y, verdes oscuros y azules (hierba pastel) (fig.II.12-15).

Además de las aplicaciones sobre junco se realizó una comprobación de la resistencia de los tintes a la luz del sol; para ello se repitieron las mismas aplicaciones sobre un soporte de papel blanco por duplicado, exponiendo uno de ellos en el exterior, protegido únicamente de la lluvia. Tras una exposición de diecisiete días al sol, los tintes presentaban grandes variaciones de tonos o desapariciones hasta de un 70% de todo su color; realmente ninguno de los tintes comprobados superó esta prueba, si bien fue el procedente de los frutos de acebiño el que en ese margen de tiempo se decoloró en menor proporción (15%), manteniendo su mismo color inicial.

El siguiente paso que nos planteamos comprobar fue el de solucionar el problema de adherencia al soporte utilizando en este caso diversos aglutinantes orgánicos unidos a pigmentos minerales de origen natural que consideramos de mayor resistencia a la luz que los tintes orgánicos. Los aglutinantes usados fueron nueve: grasa animal, leche de cardón (savia lechosa de *euphorbia canariensis*), gelatina de pescado, orín, yema de huevo, miel de palma (*phoenix canariensis*), yema de huevo, sangre animal (unida al suero) y por último el agua; los pigmentos empleados fueron almagre rojo, y blanco procedente de formación natural de caliches. Todos estos materiales al igual que hemos comentado con los tintes, estaban a disposición de los antiguos habitantes de las islas y por tanto pudieron ser utilizados por ellos.

Los resultados de estas aplicaciones no presentan grandes diferencias entre ellos, situándose por orden de mayor a menor adherencia: la aplicación con leche de cardón (distanciada del resto), yema de huevo y gelatina de pescado en un segundo grupo, grasa, miel, y agua pero solamente con pigmentos de grano muy fino; en último lugar y con una fijación bastante precaria, están la sangre (sóla o con pigmentos), el agua (con el resto de pigmentos) y el orín. Si tomamos las muestras de pintura aplicadas con estos aglutinantes y las exponemos al sol, los resultados podrían considerarse similares a los tintes comprobados: poseen características para ser usados con carácter temporal.

Esta es la valoración principal que sacamos de estas pruebas; tanto los tintes, a falta de más comprobaciones, como la utilización de pigmentos más resistentes unidos aglutinantes orgánicos como la leche de cardón, la yema de huevo o la gelatina de pescado pudieron ser usados con **carácter temporal** y que una vez perdidos los colores, se podría volver a repetir el proceso, durante toda la vida útil del tejido vegetal o la piel.

En la biografía hemos encontrado dos únicas referencias que nos ofrecen algunos indicios de cara a deducir con que tipo de materiales pintaban o teñían sus tejidos vegetales.

Boccacio describe un episodio de cuatro canarios que se llevaron a Lisboa en un barco, en el cual señala que los mismos se acercaron a nado hasta los botes; una vez en el barco hace la descripción de sus vestidos, señalando que tres de ellos tenían un delantal o falda corta pintado de amarillo y de rojo (Boccacio: V. Berthelot y Webb, 1977:36 y 40). Esta descripción nos da a entender que utilizaron para pintar los tejidos de junco algún aglutinante graso o resistente al agua.

El otro texto es de Jiménez Sánchez y en el indica que pudo comprobar como unas piezas de junco procedentes de *Risco Pintado*, al ser sumergida en agua tenían ésta de color rojizo y marrón (1952b:28); de esta descripción se desprende que pudieron utilizar tanto tintes como pinturas preparadas con aglutinantes solubles en agua.

II.7.3 VARAS Y BORDONES

Otros elementos de procedencia vegetal que se citan por algunos autores asociados a su pintado de rojo o amarillo, son las **varas y bordones** de madera de pino, sabina y árboles del bosque de laurisilva.

Las varas se utilizaban al parecer en torneos, bailes y como defensa y se describen pintadas de un color rojo al que Marín y Cubas relaciona con la sangre de drago (resina extraída de la savia del drago canario). Los bordones se diferencian de las varas en que servían de apoyo a los pastores para sus desplazamientos dentro del marcado relieve físico de las islas, y por ello su tamaño y grosor eran mayores; estos se untaban con tuétanos y grasas probablemente más como función de mantenimiento que de colorearlos intencionadamente de tonos amarillosos.⁷ Veamos varias referencias a estos elementos.

... El día que celebraban la boda, ... hacían grandes comidas y juegos: El vaile era mui pulido i de gran quenta; hacían un general torneo con unos palillos o varillas pintados de colorado con sangre de drago;... (Morales: Sedeño,1993:[cap.XIII] 366).

... Tenían los Reyes casas de recreo y vosques, ... En las casas de los juegos iban los Reies i acistían a los vailes que los hacían con varas pintadas de dragos i zapateados i cabriolas, que eran diestrísimos. (Morales:Escudero,1993:cap.XIX,435).

[isla de el Hierro] No llevaban armas, más que una vara pintada de amarillo, para descanso de su cuerpo. (Torriani,1978: 213).

7

Esta es la opinión también de Arco Aguilar, que apunta ésta función como prioritaria sobre la del tinte que luego adquirirían (1993:66).

... ; en el baile usaban de varas pintadas de colorado de goma de dragos á usanza arábica como en tierra de Madrid y Campos y en Africa el baile de los cuchillos. (Marín,1993:lib.II,cap.XVIII,210).

[isla de el Hierro] ... no tenían ningún género de armas, si no eran unos bordones que traía cada uno, muy liso, de tres dedos de grueso y de tres varas en cumplido, que untaban con tútanos de cabras para ponerlos amarillos, que llamaban banodes y tomasaques." [no eran de Pino pues no se explotaba en el Hierro] (Abreu,1955: lib.I,cap.XVIII,88).

II.7.4 RODELAS

La última de las manufacturas hechas de materiales vegetales son las rodela, también denominadas por algunos autores como tarjas y broqueles. Se trata de escudos de defensa hechos de la madera ligera del drago, con diferentes tamaños y formas según se recoge en los textos (redondas, cuadradas, ovaladas y alargadas, de la altura de un hombre) y en las cuales pintaban al parecer sus divisas.

Los motivos pintados en los que más coinciden los diferentes autores son geométricos, a manera de ajedrezados, y los realizaban con los colores rojo (indican de almagre) y blanco y negro (de carbón); es posible que para una mayor adherencia, según las pruebas que hemos realizado, se utilizara algún medio que no fuera el agua aunque tuviera un carácter temporal de permanencia; Fray José de Sosa describe las pinturas sobre las rodela como un "betún que hacían de tierra" lo que podría interpretarse de esa forma, si bien es la única referencia existente al respecto.

Aunque han llegado hasta nuestros días fragmentos del tronco del drago que muestran signos de haber sido trabajados y algunas piezas como recipientes, no se han conservado restos que se puedan identificar con las rodela, ni tampoco se han detectado hasta el momento signos del pintado sobre piezas hechas de drago. Pasemos a ver los textos en los que se hace alusión a estos escudos y a sus pintados.

... armas ... traían rodela mui grandes de altura de un hombre, eran de una madera ligera estoposa de un árbol llamado Drago. La spada llamaban majido i el broquel tarja; ...traían en las rodela sus diuisas pintadas a su modo de blanco i colorado de almagra, ... (Morales: Sedeño,1993: [cap.XIV] 367.

... i haviendo de venir Doramas por aquel camino le dieron por señas a Ventagaire que sería conocido por la diuisa de la tarja blanca i colorada de quarteado.(Morales: Sedeño,1993:

[cap.XIV] 369.

[Las otras armas ... Tenían espadas de palo a modo de montantes y unas adargas cuadradas y otras redondas y pintadas de almagra y carbón cuarteados y alxedreses y otras con lanzas] /largas y puntiagudas. (Morales: Escudero,1993: cap.II, 388).

*... dragos muchos. ... destila una goma quando le hieren con güezo i no con hierro i ua poco a poco destilando aquella lágrima mui rubicunda llamada sangre; de este árbol hacían **rodela**s para su defensa, i eran grandes i pintadas de diuisas.(Morales: Escudero,1993: cap.XIX,438)*

... Este árbol drago,... Estos broqueles llaman tarjas y las traían muy curiosas, pintadas de blanco y colorado, con un betun que hacia de tierra, trayendo cada uno la divisa que le parecía, puesta en ellas á su modo, con las cuales y sus magados eran diestrísimos peleadores.(Sosa,1849: lib.III,cap.I,159).

*[Gran Canaria]...; traían rodela*s largas y avadas, hechas de drago, ajedrezadas de almagre,carbon y blanco, espadas de palo recio, ... (Marín,1993:lib.II,cap.I,116)

*.... volvió [Mosen Juan] á tierra con veinte ballesteros que le entraron dentro, ya estaban prevenidos á la marina muchos canarios con rodela*s de drago largas de alto á abajo pintadas con ajedrez de blanco y colorado, y rodelas castellanas, con armas de Castilla y León, redondas , que admiró á todos, y espadas y montantes de palo y lanzas de hierro;...(Marín,1993:lib.I,cap.VIII,50).

El rey llevaba un vestido e insignias que lo hacían reconocer como tal. Era una corona de piel de cabra, decorada con conchas (Lanzarote), o bien un escudo formado de una rodela de drago, pintada de rojo y blanco (jefe de Telde, en Gran Canaria). (Verneau,1996a:34).

II.8 SOPORTES DE ORIGEN ANIMAL

Los aborígenes de todas las islas del archipiélago utilizaron las pieles de cabras, ovejas y cerdos, para confeccionarse vestidos, elaborar envases tipo bolsas y odres, y para envolver los cadáveres. De estos elementos se conservan bastantes ejemplares, apreciándose en general un gran dominio técnico en el trabajo de preparación de la piel, con un proceso de curtido previo, raspado o conservación del pelo (o lana), un adobado frecuente con mantecas de animales y el cosido final cuando se hacía necesario unir varias piezas. Las referencias a el pintado y el tintado de estas pieles aparecen para todas las islas excepto La Palma.

II.8.1 TAMARCOS, FALDELLINES Y VENDAS DE PIEL

Además de los vestidos realizados con tejidos vegetales de junco y palmera, los aborígenes confeccionaron tamarcos, que se describen como paños de piel sobre los hombros y atados a el cuello y faldas, y utilizaron en algunas islas tiras de piel que ataban en la frente. El pintado o tintado de todos estos elementos se recoge en la bibliografía, apuntando a el uso de los colores rojo, amarillo, azul y algún autor cita también el negro, obteniéndose los mismos a partir de tintes de plantas y árboles, de sangre de drago, y de las tonalidades que confiere la aplicación de grasa animal. Reunimos a continuación las referencias sobre estas manufacturas.

[parece ser de Gran Canaria]...; los hombres y las mujeres se hallaban igualmente casi todos desnudos; algunos de entre ellos parecían mandar a los otros y estaban vestidos de pieles de cabra, pintadas de color azafrán y de encarnado, y ..(Boccacio: v. Berthelot y Webb,1977:36).

Andaban desnudos , o cuando mucho, con cada dos cueros de cabras, peludos. Ensebábanse mucho para endurecer el cuero, majando el sebo de cabras con zumo de yerbas. (López de Gomara, 1932: [t.II] cap.CCXXIII,257).

... las gamusas eran mui buenas adobaban [... roto] leche a cada i trigo o ceuada masada teníanlas con [...] caras de pino primero heruidas i echa tinta. (Morales:Sedeño,1993: [cap.XV] 370-371).

... los gomeros ... Vestíanse unos tamarcos de cueros de cabra o de oveja, hechos a manera de ferreruelo, atado al pescuezo y pintado, hasta media pierna; y las mujeres vestían unas como faldetas de las mismas pieles pintadas, que llamaban tahuyan. (Abreu,1955: lib.I,cap.XV, 74-75).

... El vestido de los canarios eran unos toneletes hechos de juncos majados muy juntos al cuerpo y tejidos que llegaban a la rodilla; y ceñíanlo por la cintura, y después se echaban encima unos pellejos cosidos muy primamente, que llamaban tamarcos, en verano el pelo afuera, y en invierno adentro, muy galanos y pulidos; ... y los tamarcos y toneletes y los demás vestidos eran pintados de diversas colores de tintas, que hacían de flores y erbas. Y del mismo hábito usaban las mujeres de pellejos como refajos altos del suelo. (Abreu,1955: lib.II,cap.III,157).

[lanzarote] ... las mujeres lo mesmo, con una venda de cuero teñida de colorado, con las 3 plumas en la frontera . Eran estas vendas de cuero de cabritos. las tintas se hacían con cáscaras de palo (Abreu,1955:lib.I,cap.X,57).

Vestíanse los gentiles canarios de tamarcos ó zamarras, que hacían de pieles, las cuales cortaban muy curiosas y labradas. ... y las solían teñir de negro o colorado con que hacían sus labores y dibujos. (Sosa,1849: lib.III,cap.II,167).

[sobre Gran Canaria] ...; las mujeres son aseadas, más que otras, visten pieles de gamuza y badanas teñidas con faldellín hasta los pies,... (Marín,1993: lib.1º,cap.XIII,75).

[isla de la Gomera y el Hierro] ...; pelean desnudos cubiertas sus partes con guapiletos de cuero pintados, á la cintura; por la frente ponen vendas de junco majados y teñidos de azul y colorado, el ferreruero de pieles hasta las corvas, y pintadas, llaman Tamarco; las mujeres faldellín de lo mismo llaman tahuyán;... (Marín, lib.1º,cap.XX,107).

[enseñanza y educación de las niñas nobles] Enseñábanles a cozer «tamarcos», que eran los vestidos de hombres y mugeres, de pieles gamusadas, y dado de tinta roja, o amarilla, que hazían con «gualdra», yerba que majada y cosida la haze; y el color roxo con «sangre de drago» y manteca de cabras, con que les hacía tan permanente que no se diferenciaba lo vivo del color del mas fino tafelete. (Castillo,1960: [t.II] lib.I, cap.XX,170).

Los gomeros usaban también de los mismos tamarcos, ... y solían teñirlos de encarnado o azul, con la raíz del árbol tahinaste y el jugo de la yerba pastel. (Viera,1982: t.I,147).

[fuerteventura] Las hembras tocadas con unos listones de pellico, teñido de varios colores, y tres plumas a un lado de la frente, a manera de piocha o airón,... (Viera,1982: t.I,p.146)

Para teñir sus vestiduras hacían uso del gran número de materias colorantes que conocemos, como el musgo, la orchilla, el tazaigo y otras sustancias vegetales. (Chil,1876:606-607).

Yo poseo algunos fragmentos de pieles preparadas y teñidas, ya sueltas, ya cosidas unas con otras, que forman grandes piezas, ... (Chil,1876: 604).

Producto de excavaciones arqueológicas recientes y de otros estudios, han ido apareciendo pruebas materiales del uso del color en estos soportes de piel. Así, Diego Cuscoy nos habla del hallazgo de tiras de cuero teñidas con tonos amarillo y marrón, en una cueva sepulcral de Montaña Rajada (Las Cañadas-Tenerife) (1961:531); el amarillo brillante y el

marrón fuerte son los colores exclusivos que señala fueron usados por los aborígenes para teñir sus pieles (1968:40).

Varios fragmentos de piel posiblemente teñidos con sangre de drago aparecieron en un yacimiento de la urbanización Las Cuevas (La Orotava-Tenerife) conjuntamente con una bola de esta resina, según describe Lorenzo Perera (1975-76:195-225).

Otros hallazgos de este tipo son señalados para una cueva sepulcral situada en el Barranco del Retamar (Tenerife), donde fueron hallados apliques de cuero coloreados con tonos claros y superpuestos a otras pieles (Arco et al, 1992:17).

II.8.2 TEHUETES Y ODRES

Dentro de las manufacturas hechas de pieles animales encontramos también algunas bolsas como los tehuetes de pequeño tamaño y los odres, de mayores dimensiones y que se han seguido usando hasta hoy para el amasado del gofio (harina tostada de cereales). Para los segundos existen referencias de su coloración naranjada, probablemente de la aplicación de grasas con la intención de endurecer su piel, y se les relaciona con la función de contener licores (Morales; Sedeño, 1993: [cap.XV]372). Sobre los tehuetes, se conservan ejemplares en muy buen estado (incluso algunos hechos de junco), presentando uno de ellos motivos geométricos pintados además de escarificaciones (reg.2612 del Museo Canario)(fig.II.8); los motivos pintados en esta bolsita se encuentran en la parte superior de la misma y muestran unas tonalidades marrón amarillo y marrón rojizo, formando una línea superior con círculos y unos triángulos inferiores realizados con reticulado; en la parte inferior del tehuate se realizó una decoración a base de incisiones de líneas paralelas.

II.8.3 ENVOLTURAS FUNERARIAS

Los aborígenes utilizaron también las pieles en el proceso de conservación de los cadáveres denominado mirlado, en el cual tras un desecado al sol de los mismos y un relleno con materiales absorbentes, se le envolvía en una o varias capas de piel bien cosidas. Algunos autores nos hablan del pintado de estas envolturas como señales para la identificación de los difuntos; en estas citas se habla de colores blanco, negro, rojo y amarillo, siendo Chil y Naranja el más preciso en la descripción de las pinturas, señalando que formaban dibujos sencillos.

[isla de tenerife] ... *por la señal y la pinta de la piel se conocía después el cuerpo del difunto. Estos cueros los adobaban con mucha curiosidad gamuzados y los teñían con cáscaras de pino, ... (Espinosa,1952: 45).*

A los que morían poníanles á todos [se refiere a hidalgos y villanos] una señal en la mortaja para conocer si era padre, ó hijo ó hermanos, ó pariente ó amigo: ... (Nuñez,1676: 32).

Se ha visto una momia recubierta con doce pieles ovejas y carneros superpuestas ... En ocasiones, pero muy raramente, se pintaban las envolturas. (Verneau, 1996 a: 80)

... varias de las pieles, especialmente las mas inmediatas á la momia, conservan todavía el pelo en todo su brillo, hallándose mezcladas en varias los colores blanco y negro formando sencillos dibujos. (Chil,1876: 497).

forradas con una porción de pieles colocadas las unas sobre las otras, pintadas de colores encarnados, blanco y amarillo, perfectamente cosidas. [referencia que hace Herrera Piqué de una cita de Chil y Naranjo referente a las piernas de una momia forradas de pieles pintadas] (Herrera,1990: 66).

fardos mortuorios de pieles de una momia de Arguimeguín muy cuidadas, con un curtido y decoración muy finos y un cosido sumamente delicado...algunas de ellas pintadas en rojo con almagre (Jiménez González,1990: 121).

González Antón comenta que Diego Cuscoy al realizar un lavado de pieles que envolvían algunos cadáveres éstas teñían el agua de un intenso color negro, que sólo después de varios lavados daban un color canela claro.

Estudios recientes parecen confirmar el hecho del pintado o tintado de las pieles con las que realizaban el proceso de conservación de los cadáveres. Así, Herrera Piqué señala la detección de tinturas en el exterior de envolturas de pieles de las momias por parte del Servicio de Radiología del Hospital Insular de Gran Canaria en 1985 (1990:64). Garcia y Martín en un estudio sobre las envolturas de las momias guanches del Museo Arqueológico de Tenerife, indican también la presencia en algunas de ellas de una coloración rojiza (1995:128).

Al igual que en el apartado de soportes de origen vegetal, realizamos algunas pruebas de aplicación sobre fragmentos de piel de cabra curtida a la cual no se le dió un acabado pulido, con similar proceso y materiales utilizados. Estas pruebas se realizaron con ocho

aglutinantes: leche de cardón, leche de tabaiba, yema de huevo, gelatina de pescado, miel de palma, orín, sangre y agua; y sobre todo el almagre como pigmento. Las aplicaciones se realizaron con pincel de pelo de cerdo y también mediante el sistema de estampación con pintaderas de barro (fig.II.9).

Las valoraciones generales que hacemos sobre las pinturas preparadas con estos aglutinantes son similares a las señaladas para la aplicación sobre el junco; los aglutinantes responden con las mismas características, si bien en este tipo de soporte de piel la fijación es mayor en todos los casos. En la comprobación de resistencia a la luz de un duplicado de estas aplicaciones, se observó como apenas en el transcurso de dos meses la mayoría de los aglutinantes perdían su capacidad para fijar el pigmento a el soporte; las pinturas que mayor resistencia presentaron fueron al igual que en el junco, las realizadas con leche de cardón, gelatina de pescado y yema de huevo, y las de más rápido deterioro las de orín y sangre con pigmento.

II.9 CUEVAS Y CASAS

Otro de los soportes que utilizaron los aborígenes para sus manifestaciones pictóricas en este caso de forma exclusiva para los habitantes de Gran Canaria, fueron las cuevas naturales, artificiales y las casas hechas de piedra. Las referencias en la bibliografía comienzan en el siglo XIV de forma genérica, estableciéndose las primeras descripciones específicas de algunos yacimientos con presencia de pinturas (Palacio de los Guanartemes y Casa de las Maguadas) en las crónicas de la conquista de las islas; en estas primeras descripciones se habla ya de diversos motivos geométricos pintados en estas dos grandes casas, empleando los colores blanco, rojo y negro. Los diversos autores nos hablan también de pinturas en cuevas con diversos colores, que en algunos casos se aventuran a señalar su procedencia de tierras, hierbas y flores; se señala también la costumbre de ahumar las cuevas, la cual Marín y Cubas relaciona con la costumbre Persa de untar las paredes de grasa y darles fuego.

No será hasta finales del siglo XIX, con el descubrimiento de la *C. Pintada de Gáldar* (1873) y La *C. del Rey* (1888), cuando se inicie un interés por este tipo de manifestaciones pictóricas, que han sido el centro de estudio de nuestra tesis.

Dado que trataremos el tema a lo largo de los capítulos siguientes, recogemos aquí únicamente las referencias bibliográficas iniciales y genéricas.

Las casas eran todas muy hermosas, cubiertas de excelentes maderas y de una limpieza

interior, tal que se hubiera dicho que habían sido blanqueadas con yeso. Encontraron también una capilla o templo en el cual no había pintura alguna, ni ningún otro ornamento sino una estatua esculpida en piedra, que representaba a un hombre con una bola en la mano: ... (Boccacio: v. Berthelot y Webb, 1977:37).

Tenía Canaria ... Tenían casas fabricadas de piedra sólo, sin mezcla de varro que cal no conocieron. (Morales:Sedeño,1993: [cap.XVI] 375)

Otras muchas casas tenían pintadas, y cuebas con colores, i era también por que las ajumaban con que era de rajas de tea que encendían a prima noche en las puertas de las casas; quemaban raís de cardón que da algún olor i arde bien que es jénero de tea, i leña nuel de todas gran cantidad i no era permitido que todos quemaran leña nuel i tea de cardón. (Morales:Sedeño,1993:[cap.XVI] 376).

Además de estos edificios [se refiere a el Palacio de los Guanartemes y a la Casa de las Maguadas], ... tenían muchas habitaciones cóncabas, ó grutas en la tierra que labraban muy bien, con salas y aposentos, pintándolas curiosamente con colores, que hacían de yerbas unas veces, y otras veces de tierra, estas hasta hoy se conservan... (Sosa,1849: lib.III,cap.III,176).

... Hicieron los mallorquines muchas casas, pintándoles las maderas de muchas colores, que hacían de flores y hierbas; y labraron cuevas en riscos, bien labradas, con mucha pulideza, que hasta hoy duran en algunas partes, ... Hicieron los mallorquines dos ermitas de piedra seca, muy bien labradas, donde tenían tres imágenes de madera con colores; ... (Abreu,1955: lib.I,cap.VII,41).

[relación con costumbres de Persia] Usaron los canarios de cuevas en los riscos para sus moradas, y de casas pequeñas de sola piedra. ...; lo cual usaron después los egipcios , y en la isla de Chipre, de donde se arguye en estas islas por la mucha cantidad de cuevas antiquísimas, el principio de ser habitadas careciendo sus moradores del uso de instrumentos de hierro ó acero para labrarlas; y paredes asimismo ser hechas a fuego, quemando los riscos untados de sebo, y echando vinagre los quebrantaron como hizo Aníbal en los Pirineos pasando á Roma. (Marín,1993:lib.III,cap.XXIV, 379)

En 1891 Verneau da a conocer y describe las dos primeras cuevas pintadas descubiertas en la isla: la *C.Pintada de Gáldar* y la *C.del Rey* (1996 a: 53-54), si bien Grau y Bassas había elaborado un texto entre 1886 y 1889 con la descripción y algunos gráficos de la *C. del Rey* no publicándose hasta 1980.

II.10 OTROS TIPOS DE MANIFESTACIONES

Dentro de este apartado incluimos sin carácter de clasificación algunas manifestaciones aisladas por sus características y en las cuales el antiguo habitante de alguna de las islas utilizó el color.

En primer lugar no encontramos con la referencia única de Marín y Cubas sobre el pintado del ganado por parte de los Guanches de Tenerife.

...tenían en sus términos muchos ganados sueltos y salvajes, y otros tenían mansos, y tenían dedicados á la Virgen de Candelaria otros pintados de blanco y varios colores; ... (Marín,1993: lib.2º, cap.XX,221)

Para la necrópolis de Uczame (Adeje-Tenerife) se apunta a el hallazgo reciente de huesos descarnados e impregnados de ocre rojo de forma irregular, tratándose del único caso de este tipo documentado para el conjunto del archipiélago (González, 1995: 29-42).

En otro lugar tenemos que situar el hallazgo de caracoles marinos y lapas impregnadas de color rojo y que han sido hallados en el Conchero de Guinea y en el poblado de los Juaclos (Frontera-El Hierro) en diversas campañas de excavación de 1984 (Jiménez Gómez, 1985:53) y 1994 (aún sin publicar sus resultados). En estas excavaciones se han encontrado numerosos caracoles tipo burgados y purpuras, y lapas, impregnadas de rojo completamente en toda su superficie exterior.⁸

⁸ Queremos agradecer el amable ofrecimiento de M.C.Jiménez Gómez para la observación directa de estos materiales.



fig. II1

Vasija cerámica de los Caserones (Telde) (reg. 749 del Museo Canario). Se observa en ella como el barniz aplicado posteriormente al pintado ha desplazado los trazos de rojo, probablemente por aplicarse con la base excesivamente húmeda.



fig. II2

Vasija cerámica de Gáldar (reg. 202 del M.C.). Contiene aplicaciones de color negro en su cuerpo, las cuales consideran se pueden ser posteriores a la cocción inicial de la pieza y por ello han perdido su fijación al soporte; sobre el negro se superponen trazos de rojo en forma de asa y el borde inferior.

fig. II3

Vasija cerámica de Arguineguí (sig. 751 del M.C.). Esta pieza presenta una gran variedad de técnicas pictóricas además de un buen acabado tanto en el modelado de la pieza como en el pintado. La pieza de 6 cm. de altura contiene unos trazos muy finos tanto de rojo como de negro (éstos últimos se encuentran en el borde interior, superpuestos al cobro rojo). Bajo la carena de la pieza, los triángulos pintados en masa siguieron un proceso de abocetado previo con líneas de contorno, y posteriormente se rellenó a base de trazos finos; con el tiempo se han ido cayendo algunos de estos trazos de relleno, descubriéndose el proceso seguido.

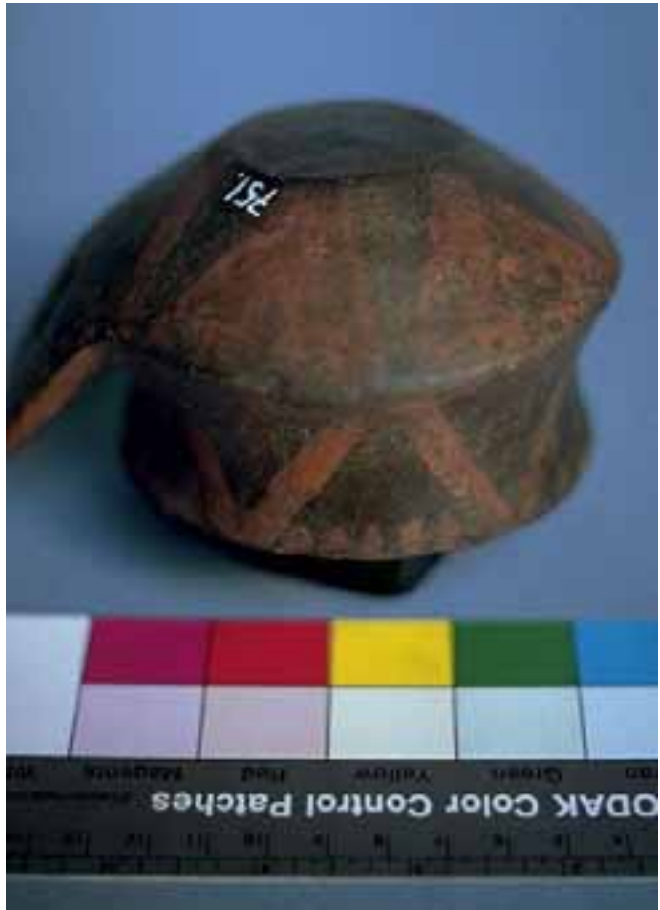


fig. II4

Vasija cerámica de Gran Canaria (sin procedencia definida) (sig. 250 del M.C.). Esta es una de las escasas piezas que intentan romper la perfección geométrica de las composiciones, aplicando trazos con mayor soltura como los observados en el cuerpo de la pieza.



fig. II5
 Vasija cerámica de Los Caserones (Teñe) (reg. 172 del M.C.). Se trata de otro de los ejemplos en los que el pintor rompe la perfección geométrica en la composición, permitiendo que queden en la pieza esos "errores" o libertades creativas. Estos mismos trazos de la imagen nos confirman también el sistema de rellenado de las masas de color con líneas iniciales de abocetado.



fig. II6
 Fragmento de ídolo cerámico procedente del yacimiento de Los Cascajos (Teñe) (reg. 2880 del M.C.). [la imagen ha sido tomada de Henner, 1990:106]



fig. II7
 Parte posterior de ídolo pintado con rojo y negro, procedente de la Hoya de S. Juan (Amcas) (reg. 2904 del M.C.). [imagen del archivo del M.C.]



fig. II8
Pequeña bolsa de piel tehuete
procedente del Barranco de
Guayadeque (reg. 2612 del M. C.), que
presenta motivos geométricos tintados
en su parte superior y escarificaciones
con motivos lineales en su cuerpo o
parte inferior (imagen del archivo del
M. C.).



fig. II9 PRUEBAS DE APLICACIÓN SOBRE PIEL ANIMAL (cabra) CON DIVERSOS AGLUтинANTES
De izquierda a derecha: estampación de almagre con agua por medio de pintaderas de
bambú, aplicación a pincel de almagre (tono más claro) con agua, ídem. con leche de
cardón, leche de tabaiba, yema de huevo, gelatina de pescado, miel de palma, orón, y
seis aplicaciones de sangre como siguen: tres de sangre con almagre (diferentes
densidades), dos de sangre sola, y una última de sangre con tierra blanca.



fig. II10 PRUEBAS DE APLICACIÓN SOBRE UN SOPORTE DE ORIGEN VEGETAL (juncos) CON DIVERSOS AGLUINANTES
De izquierda a derecha: tina blanca y agua con gelatina de pescado, con miel de pan de azúcar, con orín y con grasa animal; en ésta última se ha añadido una aplicación de negro procedente de carbón vegetal.



fig. II11 PRUEBAS DE APLICACIÓN SOBRE SOPORTE DE ORIGEN VEGETAL (juncos) CON DIVERSOS AGLUINANTES
De izquierda a derecha: dos tipos de almagre una tina blanca con agua, almagre con leche de caudón (aplicadas dos densidades), y tina blanca y almagre con yema de huevo.



fig. II12 COMPROBACION DEL GRADO DE TINCION Y RESISTENCIA A LA LUZ DE TINTES VEGETALES

Estos tintes fueron preparados con materias primas de aboles pertenecientes al bosque de la Laurisilva. Una vez preparados los tintes se expusieron en el exterior a la muestra superior de la imagen (cambios producidos en 17 días de exposición a la luz). Los tintes corresponden de izquierda a derecha a: corteza de pino canario, hojas de vñatigo (3 aplic.), corteza de acebño, frutos de acebño, frutos de faya, y corteza de faya (3 aplic.).

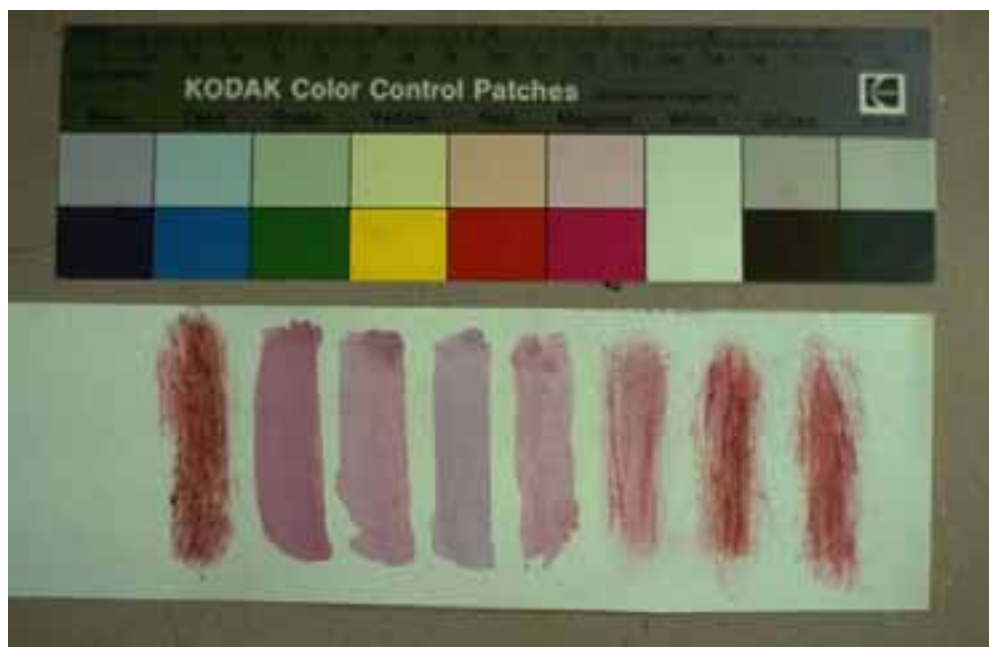


fig. II13 PRUEBAS DE APLICACION CON TINTES VEGETALES (tañaste) Estas aplicaciones se realizaron con tintes extraídos de la corteza de las raíces de una de las variedades de tañastes existentes en las islas, concretamente *Echium aculeatum* obtenida en la isla de El Hierro.



fig. II14 PLANTA DE LA HERBA PASTEL (*Isatis tinctoria*)
 Planta histórica de la cual los aborígenes de El Hemo extraían un tinte de coloración azulada. Hemos podido localizar a algunos pocos ejemplares en esta isla, en el Hoyo del Bando (Valverde).

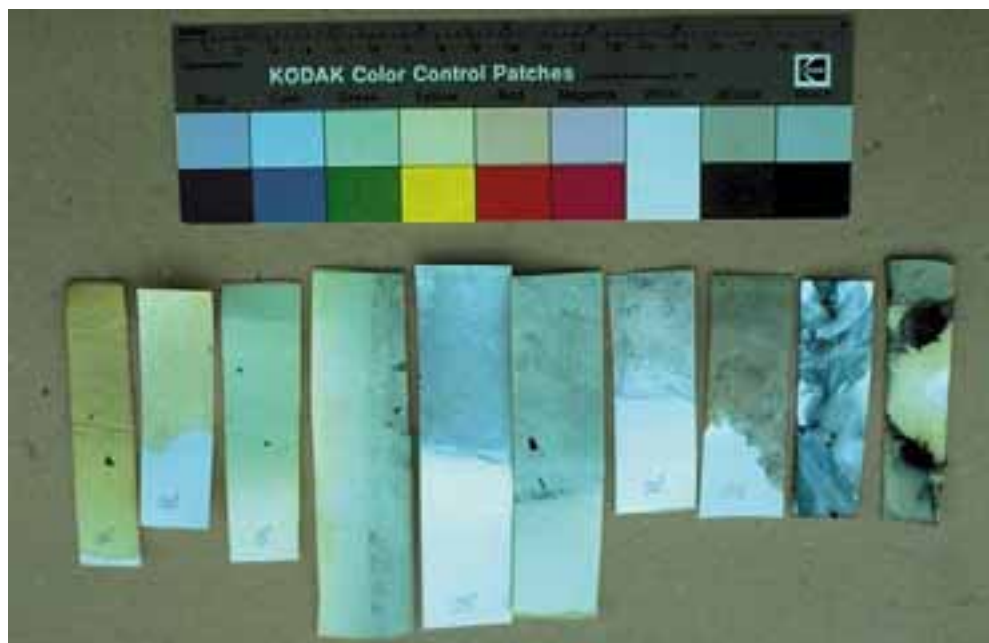


fig. II15 TONALIDADES OBTENIDAS DE LA HERBA PASTEL

III LAS CUEVAS PINTADAS DE LA ISLA DE GRAN CANARIA

III LAS CUEVAS PINTADAS DE LA ISLA DE GRAN CANARIA

III.1 EL ABORIGEN DE GRAN CANARIA

Como hemos visto en el capítulo II hay diferencias notables entre la cultura prehispanica de cada una de las islas del archipiélago canario, adquiriendo cada una de ellas un carácter propio y denominándose de forma diferente al aborigen de cada isla, que en el caso de la isla de Gran Canaria se corresponde con el nombre de "canarios". A pesar de que las materias primas y el medio ambiente a nivel genérico suelen coincidir de una isla a otra, sabemos de la excasa o nula comunicación que existía entre ellas. Antes de entrar de lleno en las fichas descriptivas de los yacimientos creemos conveniente puntualizar de forma breve algunas características que son específicas del antiguo habitante de la isla de Gran Canaria y definen su forma de vida.

En cuanto al mundo religioso del aborigen de esta isla, estaba representado por su dios Alcorán (el sol); en todas las islas existían divinidades relacionadas con el culto a los astros (el sol, la luna y las estrellas), además de otros espíritus protectores procedentes de antepasados y demonios del mal; con frecuencia se han interpretado los ídolos de barro de Gran Canaria como representaciones de este tipo. Asociados a este mundo mágico-religioso y a practicas rituales se encuentran los *almogarenas*, que son lugares en los cuales se han excavado sobre rocas blandas como la toba, conjuntos de canalillos y cazoletas que se conectan entre sí; es frecuente encontrarlos en plataformas excavadas artificialmente y situadas en lugares altos de las montañas junto a un poblado de cuevas artificiales.

Una característica exclusiva de Gran Canaria es la construcción de túmulos que consisten en amontonamientos de piedras que cubren las cistas donde se depositaban los cadáveres; las diferentes tipologías de túmulos dependían del número de enterramientos a realizar y de las categorías sociales de los difuntos.

El poder político de la isla lo llevaban los *Guanartemes* (que eran dos en la época de la conquista) elegidos en el consejo de los nobles; el gran sacerdote de cada guanartemato era el *Faycán*. Otras figuras importantes son los *guayres* que integraban el aparato militar y posiblemente administraban los poblado, y las *Harimaguadas*, doncellas relacionadas con el culto que llevaban una vida de recogimiento siendo instruidas por una maestra sacerdotisa.

La base económica fuerte de los antiguos canarios era la agricultura, diferenciándose de las otras islas en que se realizaba no sólo la recolección sino la siembra y el regadío de los

terrenos; la ganadería de cabras y ovejas existía como actividad complementaria y simultánea muchas veces con la agricultura; también hacían uso de la pesca y de la recogida del marisco.

Dentro de los aspectos tocados en el capítulo II, el uso del color en la isla de Gran Canaria marca una gran diferencia con el resto de las islas, sobre todo en cuanto a los materiales que se han conservado: el pintado de las cuevas artificiales y naturales, y de elementos de la artesanía del barro como la cerámica, los ídolos y algunas pintaderas; hasta el momento todas estas actividades son exclusivas de esta isla. El hallazgo de manufacturas hechas de junco es frecuente en Gran Canaria, siendo exclusivo también el pintado sobre los toneletes que usaban como vestidos.

III.2 LA ISLA DE GRAN CANARIA¹

La isla de Gran Canaria se sitúa en la zona central del archipiélago Canario, a 62 Km. de Tenerife y a 83 de Fuerteventura. Tiene un contorno casi circular. con 48 por 49 Km. en sus ejes, totalizando una superficie de 1532 Km². Se nos presenta como un macizo rocoso de forma cónica, con una altura máxima de 1949m. en el Pozo de las Nieves.

Geológicamente la isla se divide en dos zonas, la NE o Neocanaria constituida por materiales recientes, y la SW o Tamarán, también llamada isla vieja; la separación entre ambas puede definirse por una diagonal que va desde el Valle de Agaete en el NW hasta el Barranco de Tirajana en el SE.

Esta cúpula cónica se halla horadada por barrancos que de forma radial y centrípeta llegan hasta el mar, y por grandes depresiones circulares que se forman en sus cabeceras y que se denominan calderas de erosión.

Describiremos a continuación los accidentes físicos más importantes que presentan la isla, haciendo incapié en aquellos que se hallan relacionados con la ubicación de los yacimientos a estudiar (fig.III.2).

Comenzando por la vertiente W, el barranco de la Aldea que tiene su origen en la gran caldera de Tejeda es uno de los más importantes por su volumen, nutriéndose de los barrancos de Tejeda, Chorrillo y Siberio. Hacia el NW tenemos el barranco de Agaete, marcado hacia el S por la imponente altura del Macizo de Tamadaba que se eleva hasta los 1444m. El barranco de Guinguada es importante por su longitud, que unido al barranco de La Mina traía sus aguas

¹ Para la descripción física de la isla nos hemos documentado en la Geografía de Canarias dirigida por Leoncio Afonso (1985: t.5, 212-356).

desde las cumbres de Tejada hasta la ciudad de Las Palmas. Vertiendo sus aguas hacia el E, está el barranco de Guayadeque con un escarpado cauce; este barranco separa los términos de Ingenio y Agüimes, atravesando en su recorrido medio y final la llanura más amplia de la isla. Hacia el S vierten los barrancos de Tirajana y Fataga que parten de la también gran caldera de erosión de Tirajana. Por último resaltamos la importancia de los barrancos de Mogán y Arguineguín en el SW; las aguas del segundo de ellos son recogidas por presas de gran capacidad como la de Soria, Las Niñas y Chira.

En la Cuenca de Tejada se localizan más de la mitad de los yacimientos con restos de pintura de la isla. Es la caldera de erosión de mayores proporciones de la isla, albergando los barrancos de Tejada, Chorrillo y Siberio, que en su descenso se unen en uno sólo que desemboca en la Aldea; estos tres barrancos dibujan en el centro de la caldera accidentes geográficos como la sucesión de roques de la divisoria del Bentayga (fig.III.4), la imponente estructura de piedra de la Mesa del Junquillo (fig.III.5), y los macizos rocosos del Lomo de la Solaneta y Roque de los Pérez. En la zona N; internándose en esta gran depresión se levanta la plataforma de la Mesa de Acusa, y más hacia el NE, las paredes de los Riscos de Chapín (con una altura máxima de 1.771m) ponen el límite a la caldera por esta zona.

Los sectores de costa donde hemos encontrado yacimientos con pinturas corresponden a la isla nueva, en la cual los desniveles y acantilados son menores que en la isla vieja, alternándose éstos con tipos de costa baja y arenosa; a diferencia de la isla vieja, aquí hay abundantes bahías y radas como las de Sardina, Gáldar, Bañaderos y El Confital. Dentro de los sectores de costa se configuran como importantes a nivel de número de yacimientos, la costa y Vega de Gáldar, y su extensión hacia el barranco de Agaete.

III.3 EL MATERIAL A ESTUDIO: LAS CUEVAS

El uso de cuevas naturales en épocas prehistóricas se extiende por todo el archipiélago canario, si bien es la isla de Gran Canaria la que cuenta con un mayor número de cuevas artificiales; éstas se excavan en la piedra de toba volcánica, muchas veces aprovechando los huecos que ya presentaban las cuevas naturales. El trabajo de excavarlas se realizaba con piedras afiladas y de gran dureza como las obsidias y basaltos, y con cuernos de cabra.

La elección de las zonas se realizaba en función del uso que se fuera a hacer de las mismas; así las cuevas llamadas de enterramiento se ubicaban en lugares de difícil acceso y rara vez se trabajaban; las cuevas de habitación ocupaban vertientes protegidas y necesitaban

de la cercanía de recursos naturales (agua, árboles, terrenos para cultivo y otros); los graneros (conjuntos de cuevas con pequeñas oquedades o silos) se situaban cercanos a los poblados.

La distribución dentro de la isla es irregular, desde zonas de costa hasta interiores; en zonas de costa es más frecuente el uso de casas de piedra seca con techados vegetales, aunque también encontramos cuevas en laderas de precipicios; hacia las cumbres, se excavaban las cuevas sobre todo escalonadas en terrenos de laderas, zonas altas de montaña, cimas y en general en lugares de buena divisoria visual (con fines defensivos, ganaderos y de conexión espiritual). Normalmente las cuevas artificiales se constituían en grandes poblados para una mejor organización social (fig.III.6); para comunicarse dentro de ellos aprovechaban los andenes o vías naturales, habilitando senderos o pasos angostos de conexión (fig.III.7 y 8).

La estructura interna de las cuevas es variable, condicionada frecuentemente por el terreno; en aquellas formaciones rocosas que lo permiten, las plantas de las cuevas se abren desde una sala principal hacia varias dependencias o habitaciones, sin un número determinado y teniendo presente la entrada de luz natural; en ocasiones se excavan algunos *silos* en suelos, paredes o techos para almacenar alimentos. Complementan la estructura general de la cueva las *alacenas* y repisas que se excavan con fines de colocación de utensilios o posibles elementos religiosos, los asientos y camastros de piedras, y agujeros para entrada de luz. En suelos y techos (también en paredes pero pensamos que con otras funciones) es frecuente encontrar *cazoletas* y hoyos de diverso tamaño, que pudieron servir para insertar palos que sirvieran de sostén o divisiones internas de las cuevas. Las bocas solían protegerse con muros de piedra de forma parcial, o con puertas hechas de maderas como atestiguan las ranuras frecuentes que aparecen en ellas.

Otras construcciones que realizaban los aborígenes eran los abrigos pastoriles, pequeños refugios circulares de piedra seca con carácter estacional, y también otras estructuras mayores formadas por muros de piedra que pueden relacionarse con el estabulado del ganado. Por último y con diferencia del resto de las estructuras, los aborígenes construyeron grandes casas o palacios con gruesos muros de piedra y techos bien trabajados de madera, conservándose alguno de ellos hasta finales del siglo XVII.

Pasemos a describir de forma individualizada cada una de las estructuras que han llegado hasta nuestros días o que aún habiendo desaparecido poseemos referencias claras sobre el uso del color en las mismas.

III.4 FICHAS DESCRIPTIVAS DE LOS YACIMIENTOS

Las fichas descriptivas que incluimos a continuación recogen el mayor número de datos posible sobre cada uno de los yacimientos arqueológicos. En nuestro trabajo englobamos como *yacimiento* de forma individualizada las estructuras, generalmente cuevas, que forman una unidad diferenciada y que encierran restos de pinturas o elementos coloreados. El *yacimiento* será nuestra unidad básica de estudio; sobre ella se encuentra el *conjunto*, que a nivel arqueológico comprende varios yacimientos, y por último el *complejo* arqueológico, que hace referencia a una unidad mayor diferenciada geográficamente y que abarca a varios conjuntos arqueológicos. Estos tres términos se resaltan en el texto en cursiva.

Las fichas comienzan por identificar cada yacimiento a través de cuatro datos: el nombre del mismo si lo tiene (en caso de no tenerlo se le da un nombre para mejor identificación y se coloca entre paréntesis), la localidad donde se encuentra dentro del municipio, el término municipal y las coordenadas geográficas; la posición cartográfica se ha intentado precisar al máximo utilizando mapas de escala 1:5000.

El primer apartado, *HISTORIA Y TEXTOS*, nos introduce en el descubrimiento del yacimiento, recogiendo exhaustivamente las referencias o citas que se han hecho del mismo desde las crónicas de la conquista de las islas; de esta forma podemos conocer datos sobre la antigüedad de las manifestaciones rupestres, el estado de la misma o simplemente de su existencia en yacimientos que hoy han desaparecido; los datos aportados recogidos en los diferentes textos se han desmenuzado contrastándolos con la realidad y precisando las citas.

El segundo apartado, *DESCRIPCION DEL YACIMIENTO*, nos describe físicamente estas unidades como preámbulo para conocer el espacio en el que se ubican las pinturas. Se indica su emplazamiento geográfico, como se realiza el acceso, su estructura física, sus dimensiones generales, los elementos constructivos complementarios de uso o habitabilidad del espacio, y el estado de conservación.

El tercer apartado, *DESCRIPCION DE LAS PINTURAS*, nos describe físicamente las mismas o los elementos que participan del color, su distribución en el espacio del yacimiento, la morfología que presentan, su aspecto, los colores, el grosor de las capas, la técnica de aplicación y el estado de conservación de las mismas; todo ello complementado con sus dimensiones. En el caso de yacimientos que simultáneamente presentan pinturas y grabados rupestres, se incluye también su descripción en este apartado.

El cuarto y último apartado, *DESCRIPCION GRAFICA*, se trata de un apoyo y referencia visual para los tres apartados anteriores; a través de gráficos establecemos un esquema simplificador de la estructura espacial del yacimiento, los planos de su planta y secciones,

croquis o calcos de los motivos pintados para ayudar a apreciarlos, y, fotografías del yacimiento y las manifestaciones rupestres que aparecen en él.

El proceso de la elaboración de las fichas nos ha llevado en la recopilación de datos a aplicar un tratamiento específico para algunos yacimientos dadas las grandes diferencias existentes entre ellos y la imposibilidad física para registrar algunas de sus características.

Se han agrupado los yacimientos por términos municipales y éstos a su vez se han ordenado por orden alfabético. Se contabilizan sesenta y nueve fichas individuales de yacimientos; a nivel operativo para evitar repetición de datos, hemos insertado seis fichas más que a manera de introducción engloban a grupos de los yacimientos a tratar según la clasificación citada y que son los siguientes: *Conjunto de Birbique, Complejo de la Mesa de Acusa, Conjunto Roque Cuevas del Rey, Conjunto de la Solana del Pinillo, Conjunto de la Mesa de la Punta y Complejo de la Montaña de Tunte.*

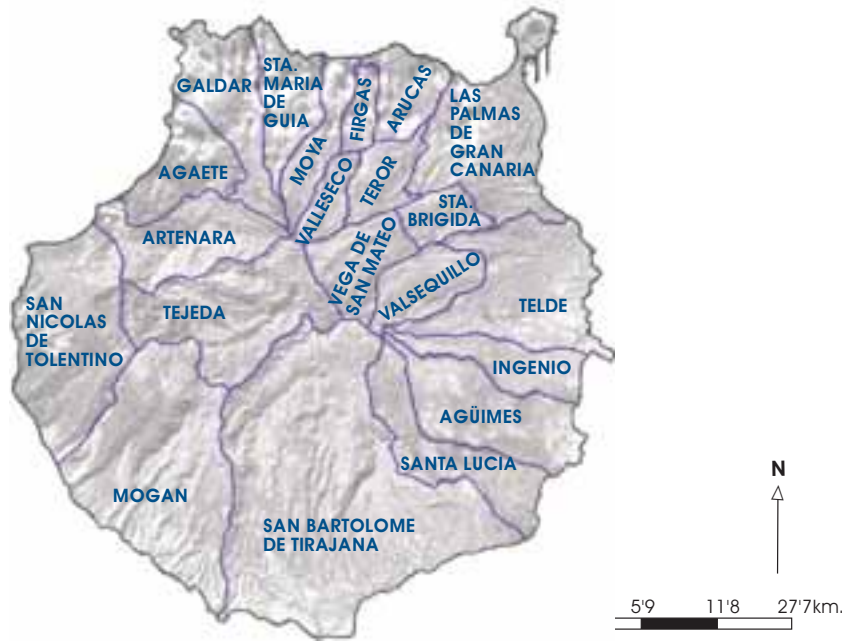


fig. III.1 MAPA ADMINISTRATIVO DE GRAN CANARIA-Términos municipales. (la imagen de fondo proviene de una ortoimagen del Instituto Geográfico de España).

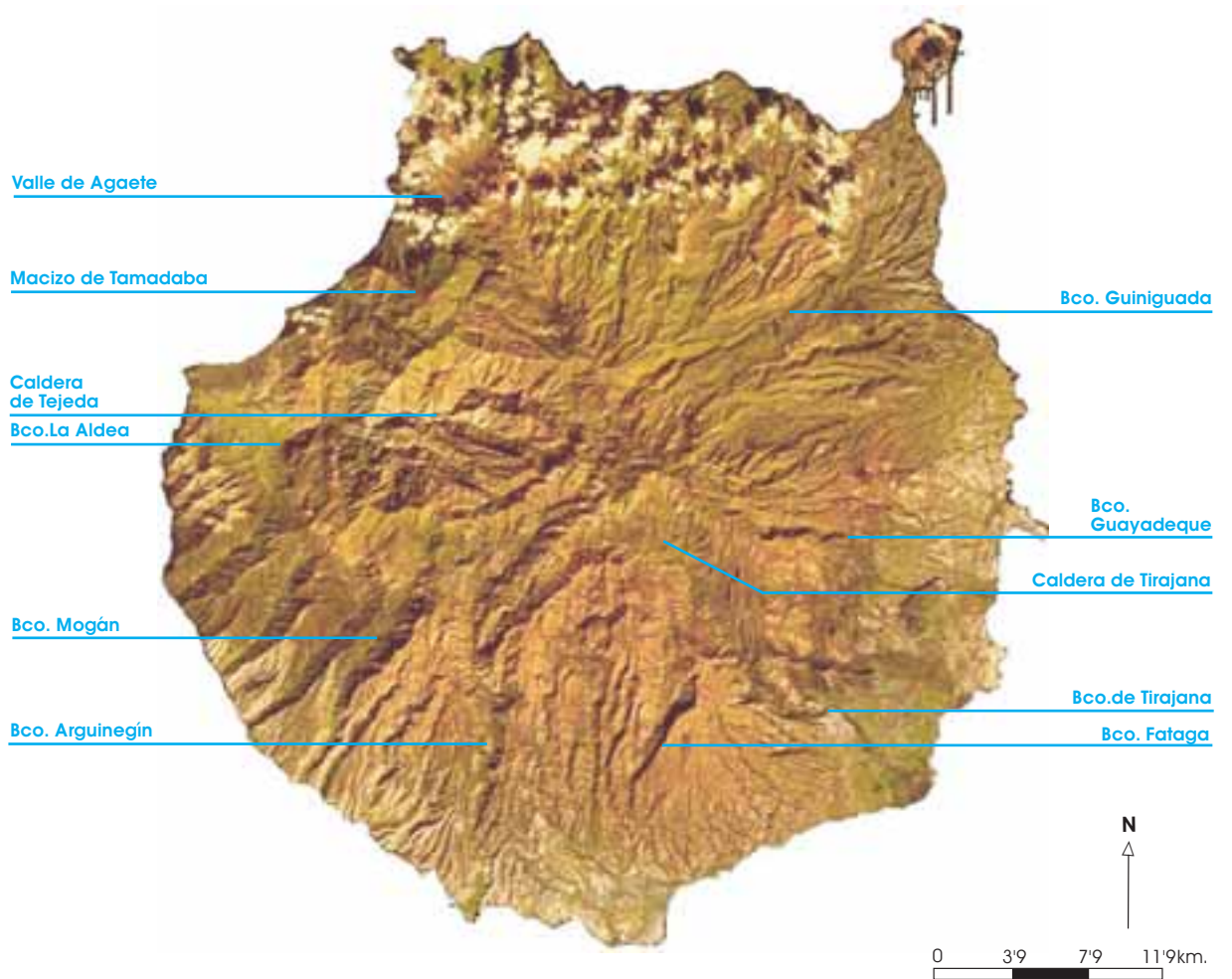


fig. III.2 RELIEVE FISICO de la isla de Gran Canaria (se ha tomado como base una ortoimagen del Instituto Geográfico de España).



fig. III.3 Vista del contorno recortado de la Mesa de Acusa en su vertiente SE. En primer término se encuentra un solapón natural bajo el que se abrigan 13 cuevas del conjunto de los Corrales de Acusa. Al fondo, el vértice sur de la mesa.



fig. III.4 Vista de la divisoria del Bentayga en el centro de la caldera de Tejeda. De izquierda a derecha se alinean los roques Bentayga, Camello, Cuevas del Rey y El Roquete.

fig. III.5 Zona occidental de la caldera de Tejedá. Vista del pueblo del Carrizal en primer término y al fondo la Mesa del Junquillo con el embalse del Parralillo (imagen tomada desde el poblado de la Mesa de la Punta).



fig. III.6 Complejo de cuevas de la montaña de Tunte, ubicado dentro de la caldera de Tirajana. Se agrupan más de un centenar de cuevas en lo que fue esta gran comunidad aborigen.

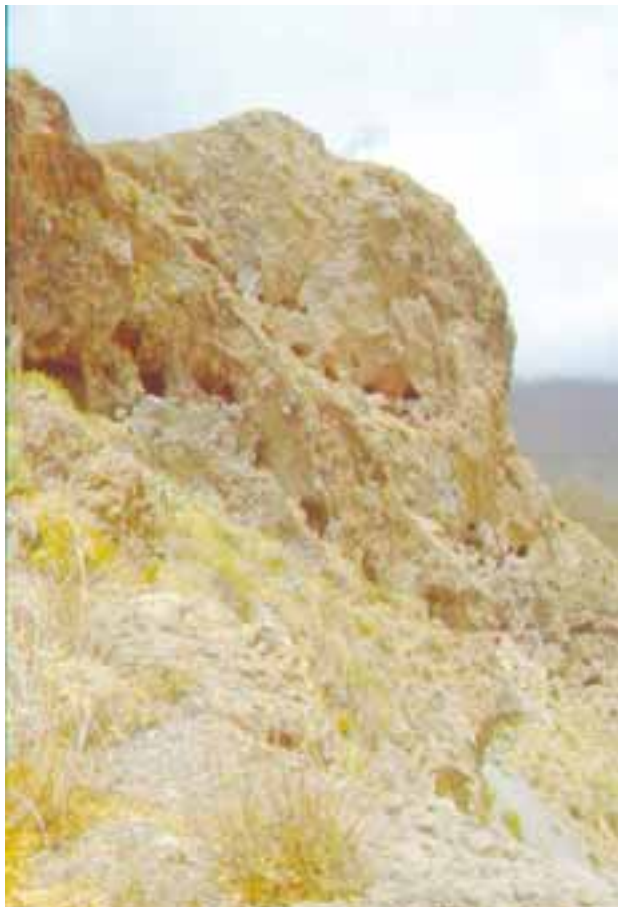




fig. III.7 ACUSA VERDE: distribución de cuevas artificiales excavadas en la toba y comunicadas por medio de andenes naturales en las paredes de la Mesa de Acusa.



fig. III.8 CONJUNTO DE LA SOLANA DEL PINILLO: las cuevas distribuidas en diferentes niveles han perdido sus accesos naturales al desprenderse parte de las paredes.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: CUEVA DEL MORO	
LOCALIDAD: Las Moriscas	
TERMINO MUNICIPAL: Agaete	
COORDENADAS: 431070 y 3109920	hoja 30-10N (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Las pinturas de la *Cueva del Moro* fueron descubiertas por Jiménez Sánchez en 1963², aunque anteriormente había visitado el conjunto del Morro de las Moriscas no advirtiendo en esa ocasión las pinturas (Jiménez Sánchez, 1956:3 y 1960:39-41). En esta segunda visita es cuando realiza una descripción más específica de la *C. del Moro*, incluyendo medidas y algunos gráficos que nos aproximan a conocer el yacimiento (1970: 561-565).

En 1974 la CAMC registra esta cueva en su inventario definiendo al yacimiento como granero colectivo y dejando constancia del peligro de conservación por posibles urbanizaciones en la zona (1974: 204).

Martín de Guzmán en la publicación de su tesis doctoral incluye esta cueva aunque no realiza aportaciones sobre los datos de Jiménez; cita dos motivos antropomorfos pintados y expone en las observaciones: "... Hay dudas sobre la autenticidad de estas pinturas, o al menos de su adscripción prehispánica" (1984: 623)³. En una entrevista mantenida con Martín de Guzmán en 1993 nos comentó que las pinturas de la *C. del Moro* eran recientes, que las había realizado un artista conocido de Agaete y algunos amigos aproximadamente hacia 1956. Por nuestra parte y para salir de dudas, localizamos al citado artista (agosto 1996) y hablamos con él directamente, afirmándonos de manera rotunda que él no había pintado nada en esta cueva, que conocía su situación pero aún no la había visitado.

En 1984 Rubén Naranjo señala la presencia en la entrada de la cueva de una tercera figura antropomorfa pintada que no había sido advertida anteriormente (1984:20-23)⁴; Naranjo realiza además una descripción más precisa de la cueva. Apoyándose en otras publicaciones refleja también algunas comparaciones formales con figuras antropomorfas de la cultura bereber. Respecto a las reservas planteadas por Martín de Guzmán sobre la adscripción de las pinturas, Rubén Naranjo se puso en contacto con el artista referido

2 Verneau en su informe sobre la misión científica en las islas cita la Cueva del Moro en la Villa de Agaete sin aportar más datos (1887:189).

3 Antonio Beltrán en una relación de los yacimientos más importantes de las islas cita textualmente: "Cueva del Moro (Agaete), con dos pinturas antropomorfas discutibles" (1985:19).
Onrubia Pintado también cuestiona problemas de autenticación y adscripción cultural (1986: 252).

4 Otra publicación del mismo autor sobre el estado de conservación del yacimiento, en Naranjo, 1987:17.

también: "... nos desmintió tal cosa, desconociendo incluso el lugar y despertando en el mismo la curiosidad y el interés por su conocimiento y conservación".

En 1985 se declara BIC a este yacimiento quedando la clasificación de dicho suelo como no urbanizable. En la Carta Arqueológica de Agaete, el SAMC desdice los posibles planteamientos de dudas cronológicas referentes a las pinturas por la semejanza con los grabados antropomorfos realizados en basalto o toba y con las pinturas antropomorfas de la Cueva Majada Alta (SAMC, 1989).

Otras publicaciones que citan a este yacimiento, a pie de página⁵.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *C. del Moro* forma parte del conjunto de cuevas que se encuentra en el Morro de las Moriscas o Montaña Morisca. El acceso se realiza por un sendero que desde el Puerto de las Nieves va bordeando la costa; 700m. antes de llegar a la Punta Gorda nos encontramos entre dos pequeños barrancos con este conjunto excavado en la toba. Su cota de altitud es de 90m.s.n.m.

La estructura general del conjunto lo distribuye en un espacio abierto o patio anterior, siguiéndole un segundo espacio que contiene una veintena de silos en diferentes disposiciones y por último al fondo un espacio que podía ser una cueva de habitación y es la que se denomina *C. del Moro* (figs.III.9,10 y 13).

La *C. del Moro* tiene una planta irregular con tendencia elipsoide como el resto de los espacios del conjunto. Las paredes con forma convexa, presentan un acabado irregular en parte por el propio material y en parte por la erosión del mar. Para entrar en la cueva desde el espacio anterior hay que subir unos escalones de piedra y atravesar la boca, la cual posee ranuras con algunos restos de una argamasa blanca.

Las dimensiones máximas de esta cueva son de 6m. de eje mayor, 4'5m. de eje menor y 1'9m. de altura. La boca tiene 1'28m. de ancho máximo y 1'73 de altura.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

En esta cueva nos encontramos con tres figuras antropomorfas pintadas, dos de ellas en la pared de fondo y una tercera en el extremo superior derecho sobre la boca de entrada. Se han pintado sobre un soporte de toba bastante irregular en acabado superficial, en absorción

⁵ Otros textos que citan este conjunto de cuevas:
Jiménez Sánchez, 1966a:151-152 (es otra publicación en la que repite sus propios datos anteriores).
Hernández Pérez, 1975: 324 (cita breve de este yacimiento).
Navarro, 1990: 76,78 (citas breves).
Arco et al, 1992: 83 (hacen referencia a los motivos pintados en el Granero de las Moriscas, agrupándolos como antropomorfos).

y en las tonalidades que presenta.

Las dos figuras de la pared del fondo se sitúan en su borde superior limitando con el techo, y a 1'3m. aproximadamente del suelo; entre sí distan 49 cm. (figs.III.11 y 14). A la izquierda nos encontramos con una figura humana esquemática con los brazos en cruz y a la que aparentemente le falta su pierna izquierda; esta pintada con el tono rojo predominante en todas las figuras, aunque muestra en su parte inferior una zona más oscura similar al tono aplicado en la figura de la derecha. Esta figura además se ve afectada por su aplicación sobre fragmentos de piedra de menor porosidad (figs.III.11 y 15).

La figura de la derecha podría relacionarse con una representación femenina; es formalmente más compacta y consta de un cuerpo superior con tendencia rectangular unido por un cuello estrecho a otro cuerpo también rectangular. Esta segunda figura tiene su parte superior con una tonalidad más oscura que el resto, saliéndose fuera del rango de tonos naturales que nos ofrecen los almagres; muestra también huellas de picado del soporte que afectan a los contornos de la figura y al tono (figs.III.11 y 16). Varias hipótesis pueden darse sobre este color, las expondremos más adelante. Continuamos bajando por el cuello de esta figura hasta llegar al segundo rectángulo que muestra pérdidas del color por zonas, lo que puede evidenciar el recorrido que se pudo seguir para rellenar el área interna de esta forma geométrica; también nos encontramos aquí con una pequeña zona que presenta la tonalidad oscura superior.

Las medidas de la figura izquierda, la más pequeña de las tres, son de 30 cm. de altura y 17 cm. de ancho; el grosor del trazo medio es de 3 cm., variando hasta un máximo de 4'5 cm. La figura de la derecha abarca 38'5 cm. de altura y un máximo de 26 cm. de ancho en su parte superior; este cuerpo superior tiene 15 cm. de altura y se une por un cuello de 7'6cm. de alto y 5cm. de ancho, al cuerpo inferior que tiene 16 cm. de altura y 23 cm. de ancho.

La tercera figura se encuentra separada de estas dos, situada sobre la entrada a esta cueva en su ángulo derecho. Tiene un estilo similar a la primera figura esquemática, y aquí, aunque con mayores dificultades para definirla, se aprecian todas las extremidades. El color que presenta es rojo de almagre. Las dimensiones máximas de esta figura son de 36 cm. de altura y 24 cm. de ancho, superando en tamaño a la primera de las figuras citadas (figs.III.12,17 y 18).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

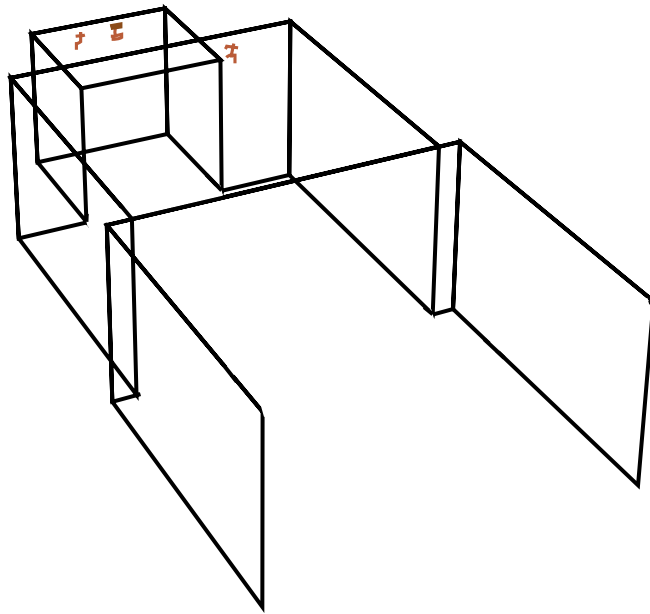


fig. III9 CONJUNTO DE CUEVAS DEL MORRO DE LAS MORESCAS: ESTRUCTURA Y MOTIVO SPINTADOS. La denominada Cueva del Moro es la que ocupa la parte posterior en este conjunto. En la pared del fondo de la misma se encuentran un grupo de dos figuras antropomorfas, cercanas a esta línea del techo; una tercera figura se sitúa en el ángulo superior derecho de la entrada a esta cueva.

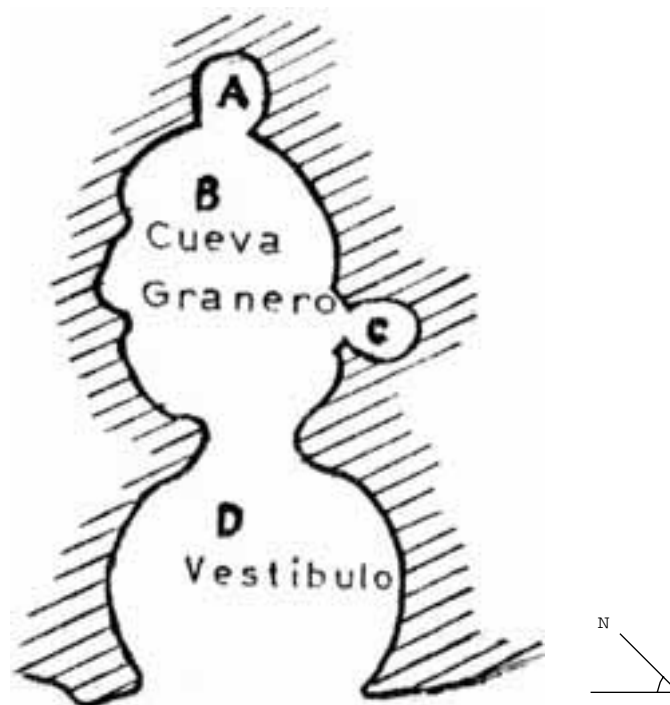


fig. III10 CUEVAS DEL MORRO DE LAS MORESCAS: PLANTA. Tomada de Jiménez Sánchez, 1970b:562. Con la letra A indica este autor la que será la Cueva del Moro; el espacio señalado con una D corresponde a un patio anterior sin techo.



fig. III.1 C. DEL M O R O : CALCO DE LOS MOTIVOS PINTADOS EN LA PARED DEL FONDO
 Las dos figuras se han reflejado con su separación real. Los cobres se pintan reflejados a una distancia de 10 cm.

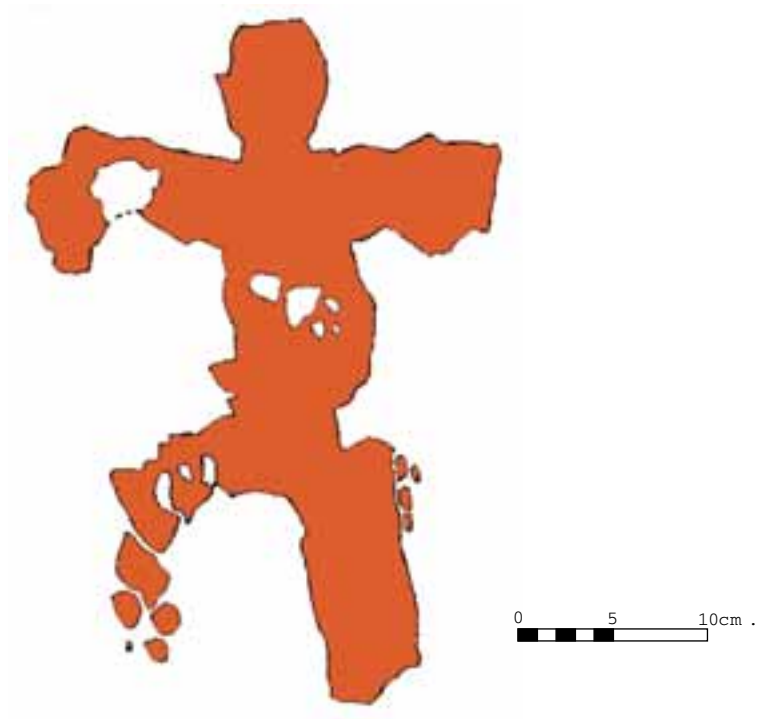


fig . III12 C .DELMORO :CALCO DE LA FIGURA PINTADA EXTERIOR



fig. III13 C DELMORO
 Vista de la entrada a la cueva con escalinatas de piedra y sillones exteriores que forman parte de todo el conjunto. En la pared del fondo es donde se sitúan dos bustos antropomorfos; el tercero se encuentra en el ángulo superior derecho de esta entrada.



fig. III14 CUEVA DELMORO : PARED DEL FONDO DE LA CUEVA
 Cerca del comienzo del techo se encuentran pintadas dos figuras antropomorfas separadas entre sí 49cm.; la irregularidad del soporte dificulta su visión clara.

fig. III.15 CUEVA DEL MORO :
 FIGURA IZQUIERDA DE LA PARED DEL FONDO
 Se trata de una figura antropomorfa con
 los brazos en cruz a la que en apariencia
 le falta una de sus piernas. (Kodak 355)

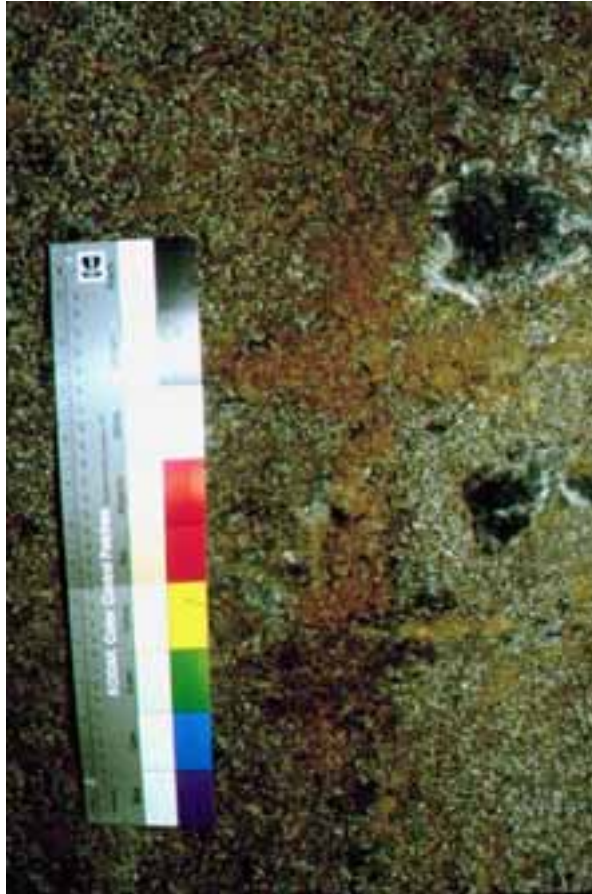


fig. III.16 CUEVA DEL MORO : FIGURA
 DERECHA DE LA PARED DEL FONDO
 Se trata de una figura antropomorfa
 compuesta de dos cuerpos
 rectangulares y un cuello más estrecho
 que los une; se aprecian diferentes
 tonalidades en la aplicación, y
 manipulaciones del soporte. (Kodak 355)



fig. III17 CUEVA DEL MORO : FIGURA EXTERIOR
Aunque con dificultades, puede apreciarse una figura antropomorfa con los brazos en cruz y las piernas arqueadas. (Kodak 355)

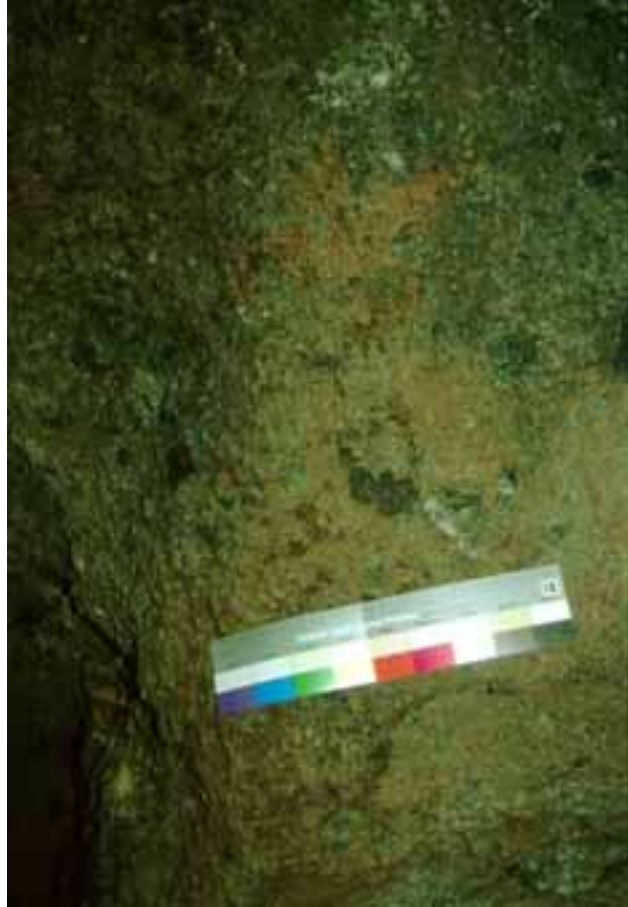


fig. III18 CUEVA DEL MORO : FIGURA EXTERIOR
Detalle de uno de los brazos de la figura antropomorfa. (Kodak 355)



NOMBRE DEL CONJUNTO: **MONTAÑA BIRBIQUE o BISBIQUE**

TERMINO MUNICIPAL: **Agaeete**

El conjunto de Montaña Birbique o Bisbique se encuentra en la montaña del mismo nombre, también denominada Roque Bermejo, en el valle de Agaeete. Se accede a este poblado aborigen desde el pueblo de San Pedro, subiendo por el sendero que va a los altos de Tamadaba (Presa de los Samio), a 500 m.s.n.m.

En la cara SE de la montaña nos encontramos con cincuenta y ocho cuevas artificiales de habitación y graneros en varios niveles; algunas presentan huellas de cierre y material de relleno. Igualmente se aprecian grabados y pinturas en varias estancias, cúpulas y cazoletas en suelos y paredes (Carta Arqueológica de Agaeete elaborada por el SAMC, 1989).

El descubrimiento de este poblado aborigen fue llevado a cabo en 1935 por Juan del Río Ayala y A. Doreste, con la colaboración de José Moreno y Naranjo, Tomás Arroyo y José Naranjo Suárez (Río y Doreste, 1935:33-49). Exploraron el Conjunto de Birbique en su cara SE no citando la existencia de pinturas ni de grabados, lo que pudo deberse a un tanteo superficial de la zona; en la cara posterior de la montaña encontraron una cueva grande que juzgaron como posible lugar de enterramiento de los habitantes de este poblado.

Unos años después el poblado de Birbique sería visitado por Jiménez Sánchez contabilizando 50 y tantas cuevas excavadas, no descubriendo nada de especial interés según sus palabras (1946 b: 89).

La única cita de pinturas y grabados⁶ aparece por lo tanto en la carta arqueológica de Agaeete citada, considerando a Birbique como un centro de particular significación cultural entre los antiguos canarios por la existencia de grabados y pinturas en varias estancias (SAMC, 1989).

Por nuestra parte, visitamos el conjunto por primera vez en septiembre de 1994. En él localizamos seis estructuras que merecen ser citadas por sus manifestaciones ya en forma de grabados o de pinturas; las denominaremos de izquierda a derecha: *C.1*, *C.2*, *C.3*, *C.4*, *C.5* y *C.6*, anteponiendo el nombre del complejo (Birbique). Todas se encuentran en la zona central e inferior del poblado (figs.III.20 y 21), y las cinco primeras de forma casi correlativa una junto a la otra. Nos centraremos en la descripción de las estructuras que presentan pinturas que son la *C.1*, *C.3*, *C.4* y *C.6*. Reflejamos aquí la planta y una breve descripción de las otras

⁶ Otras publicaciones sobre el complejo:

Alvarez, 1949: 27-36 (estudio sobre los topónimos del yacimiento).

Martín, 1984: 625 (ficha del conjunto sin nuevas aportaciones de datos; no aparecen citas de grabados o pinturas).

Arco et al, 1992: 82 (citan a Bisbique dentro del grupo de cuevas con signos grabados)

dos estructuras restantes por considerarlas importantes dentro del conjunto.

La Bibique C.2 contiene grabados geométricos con semejanza a fichas de domino (valores 1/1) y otros más irregulares; las dimensiones que podemos registrar para esta cueva son del espacio o estructura que contiene los grabados: 2'1m .de eje mayor, 2m .de eje menor y 1'7m .de altura (figs.III.19 y 22).

La otra unidad con grabados, la Bibique C.5 presenta una cenefa de cúpulas altemas en dos líneas aproximadamente, recorriendo toda la pared de la cueva a media altura de una forma bastante regular; las dimensiones máximas de esta cueva que consta de dos espacios son: 4'5m .de eje mayor, 4'05m .de eje menor, 1'6m .de altura en el espacio o dependencia izquierda (la que contiene los grabados) y 2'3m .de altura en el espacio a la derecha (figs.III.19 y 23).

DESCRIPCIÓN GRAFICA:

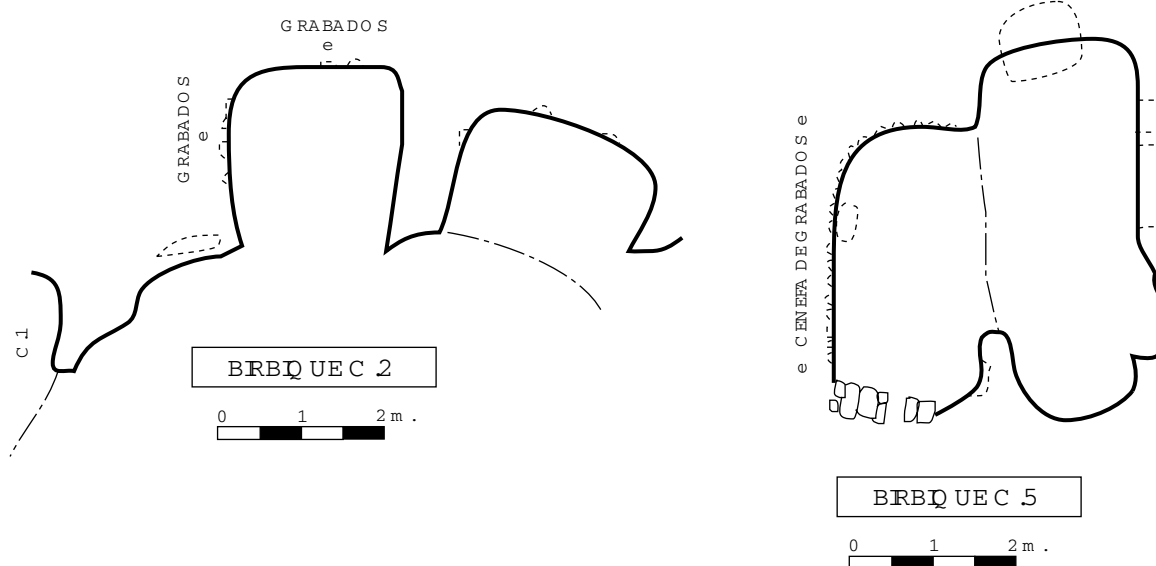


fig. III.19 BRBQUEC 2 y C 5: PLANTAS Y ZONAS CON GRABADOS
 Estas dos cuevas no presentan pinturas. En la C 2 encontramos grabados de tipo geométrico y en la C 5 toda una pared es abarcada por una cenefa de cúpulas grabadas.



fig. III20 CONJUNTO DE BRBQUE
Vista de la zona central y derecha de este conjunto de cuevas situadas
escañadamente sobre el Roque Bem e p.



fig. III21 CONJUNTO DE BRBQUE: ZONA CENTRAL INFERIOR
En este tamaño del poblado se encuentran las unidades Bribique C.1, C.2, C.3, C.4 y C.5.



fig. III22 BRBQUEC 2
 Vista de la pared izquierda de la cueva con algunos de los grabados que en ella se encuentran.



fig. III23 BRBQUEC 5
 Vista de la cenefa de cúpulas que rodea la pared de la cueva a media altura de forma regular.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(BIRBIQUE C.1)**

LOCALIDAD: **Montaña Birbique**

TERMINO MUNICIPAL: **Agate**

COORDENADAS: **434600 y 3104800** **hoja 30-10S (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En las publicaciones y exploraciones llevadas a cabo no aparecen referencias a esta cueva, tan sólo del conjunto de Montaña Birbique (v.ficha respectiva).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se sitúa esta cueva dentro del grupo central del poblado, en su zona izquierda. Englobamos dentro de este cueva por encontrarse relacionadas, a cuatro dependencias en una disposición lineal una junto a la otra, con un suelo irregular a tres niveles, y un techo destruido por zonas y que no abarca a todo el grupo de estructuras. La disposición de los diferentes espacios muestra todo el grupo abierto con lo cual existe poca protección a las inclemencias del tiempo (fig.III.25).

Las dimensiones máximas y aproximadas de este grupo que hemos denominado *Birbique C.1* son: 4'45m. de eje mayor, 3'35m. de eje menor y 2m. de altura (la dependencia central y más retrasada tiene 1'7m.).

Contigua a esta cueva a su derecha, se encuentra la *Birbique C.2* ya citada, con grabados geométricos.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

En todo este grupo aparecen cazoletas sueltas por el suelo, pero es en las dos dependencias centrales donde nos encontramos con la mayoría de las manipulaciones de la toba. Aparecen cúpulas grabadas en las paredes, y rebajes más amplios con tendencias rectangulares que se asemejan a alacenas y se sitúan cerca del suelo; es en el interior de algunos de estos huecos rectangulares donde se conservan restos de pintura blanca. No llegamos a apreciar restos en las paredes o techos (figs.III.24,26 y 27).

DESCRIPCION GRAFICA:

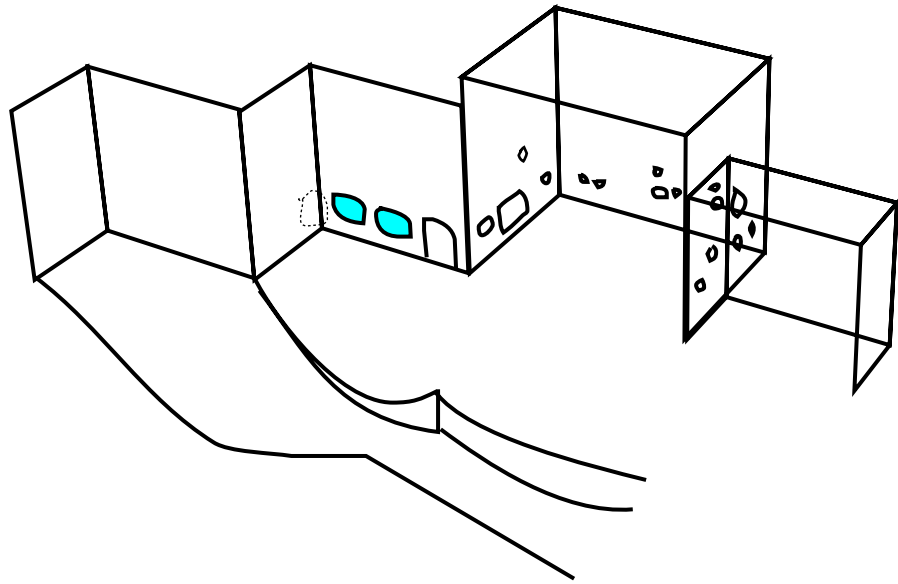


fig. III24 BRBQUEC 1: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
 Esta cueva muestra en la mitad inferior de sus paredes cúpulas y cazos cuadrangulares; a algunas de éstas últimas, en las paredes exteriores, se encuentran con pintura blanca en su interior (en el gráfico se ha representado con color azul).

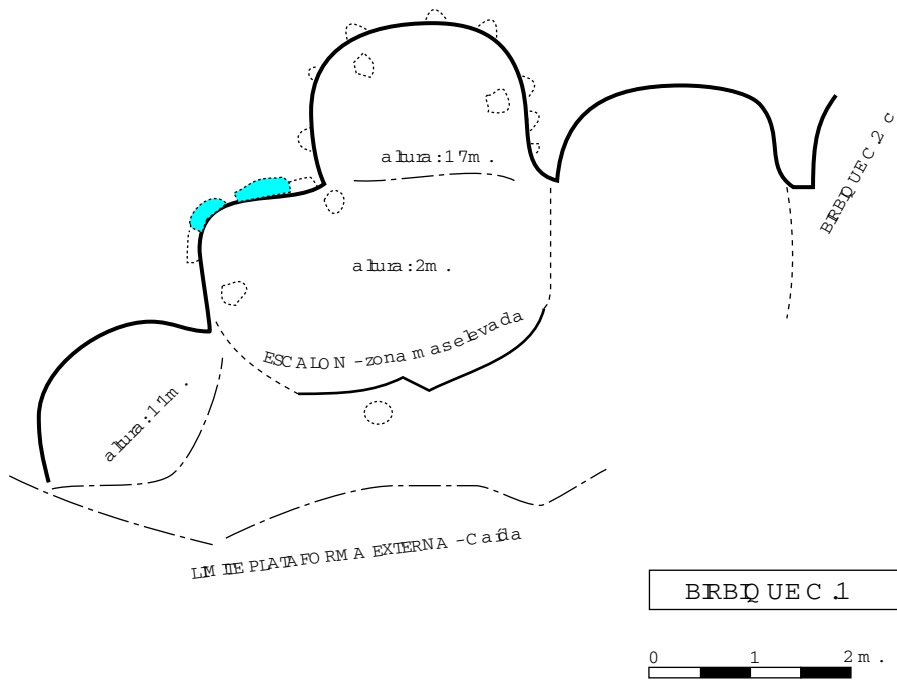


fig. III25 BRBQUEC 1: PLANTA Y ZONAS CON PINTURA
 Se reflejan las zonas pintadas de blanco en los huecos de las paredes. Hemos indicado las alturas medidas en aquellas zonas que conservan techo.



fig. III26 BRBQUEC 1
Restos de pintura blanca en el interior de huecos rectangulares excavados en las paredes de la cueva.



fig. III27 BRBQUEC 1
Vista de la parte derecha de la cueva con algunas cupulas grabadas en las paredes.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(BIRBIQUE C.3)**

LOCALIDAD: **Montaña Birbique**

TERMINO MUNICIPAL: **Agate**

COORDENADAS: **434600 y 3104800** **hoja 31-10S (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En las publicaciones y exploraciones llevadas a cabo en el conjunto de Montaña Birbique, no aparecen referencias específicas a esta cueva (v.ficha respectiva).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *Birbique C.3* se halla en un nivel inferior y a la derecha de las dos cuevas citadas anteriormente, la *Birbique C.1* y *C.2*. Se encuentra sepultada por restos de estructuras permitiéndonos ver parte de sus paredes, con las que no podemos definir la forma global que adquiriría la planta. Se conservan bastante completas dos dependencias, una junto a la otra en ángulo de 90°, con sus paredes de acabado regular. De el resto de las estructuras, encontramos dos esquinas de sendos espacios que no llegamos a conectar bien con las dos dependencias mejor conservadas; ambas esquinas se hallan a cielo abierto rodeadas de restos de muros.

Las dimensiones que podemos definir de forma más completa son las de la dependencia que se sitúa a la derecha; la misma tiene 2m. de eje mayor, 1'8m. de eje menor y 2'5m. de altura (fig.III.29).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

En esta cueva el pintor aplicó el color blanco en todas las paredes y en el techo, cubriendo las dependencias completamente; podemos apreciarlo en las dos dependencias más enteras y en el ángulo de pared que se encuentra más cercano a ellas. El ángulo restante contiene algunas cúpulas grabadas y presenta ahumados en la pared, más no presenta pinturas; este ángulo de pared pudiera pertenecer a otra cueva ya que también se sitúa más separado de las estructuras citadas en primer lugar (figs.III.28,29 y 30).

La pintura blanca en esta cueva ha sido aplicada con capas diluídas, semitransparentes, lo cual nos permite en la actualidad ver las pinceladas que se cruzan de las capas superiores y las inferiores; se aprecia también lo diluida de la pintura en las gotas

que chorrean por la pared. No podemos precisar bien el número de capas aplicadas al ser tan finas; entre ellas hay una buena adhesión formando en un perfil una sola capa aparentemente, que no sobrepasa el medio centímetro de grosor. Bajo esta capa múltiple de blanco se aplicó una capa de color gris fina y cubriente, probablemente como preparación previa del soporte; el tono que presenta es bien homogéneo lo que nos parece un caso único y atípico, ya que los grises aparecidos hasta el momento se deben a mezclas de materiales, percibiéndose los mismos a simple vista. Donde mejor podemos observar todas estas características es en la dependencia derecha en algún corte de la pared (figs. III.31, 32, 33 y V.4).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

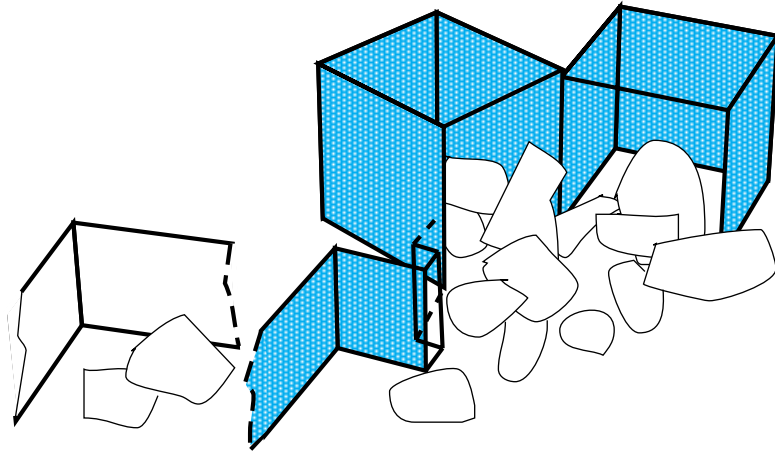


fig. III.28 BRBQ UEC 3: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
 Los espacios originales se encuentran incompletos por la destrucción. Los restos de estructuras del primer término no se encuentran sin conexión entre ellos y no conservan techo. En este gráfico los espacios en color azul pertenecen a las zonas que se conservan pintadas con blanco.

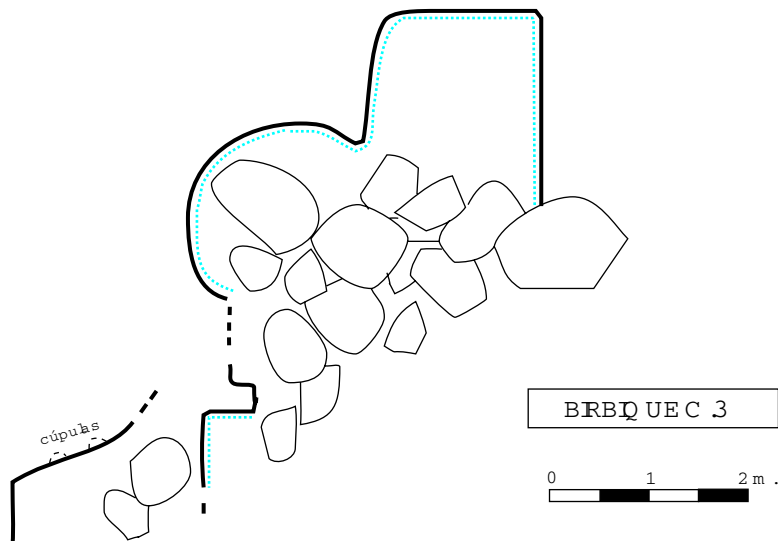


fig. III.29 BRBQ UEC 3: PLANTA Y ZONAS CON PINTURA
 Además de la estructura pintada totalmente, aparecen cúpulas grabadas en los restos de estructuras más hacia la izquierda de este grupo.

fig. III30 BRBQUEC 3
Restos de estructuras situados en la zona anterior de la cueva que estuvieron pintados de color blanco.



fig. III31 BRBQUEC 3
Interior de las dos dependencias que mejor se conservan. Las capas de pintura blanca son múltiples y finas, encontrándose en buen estado como material pictórico.



fig. III32 BRBQUEC 3
Detalle de la pared del fondo en la
dependencia situada a la derecha; se
puede apreciar el goteado por la dilución
de la pintura. (la imagen ha sido forzada
para resaltar los detalles).

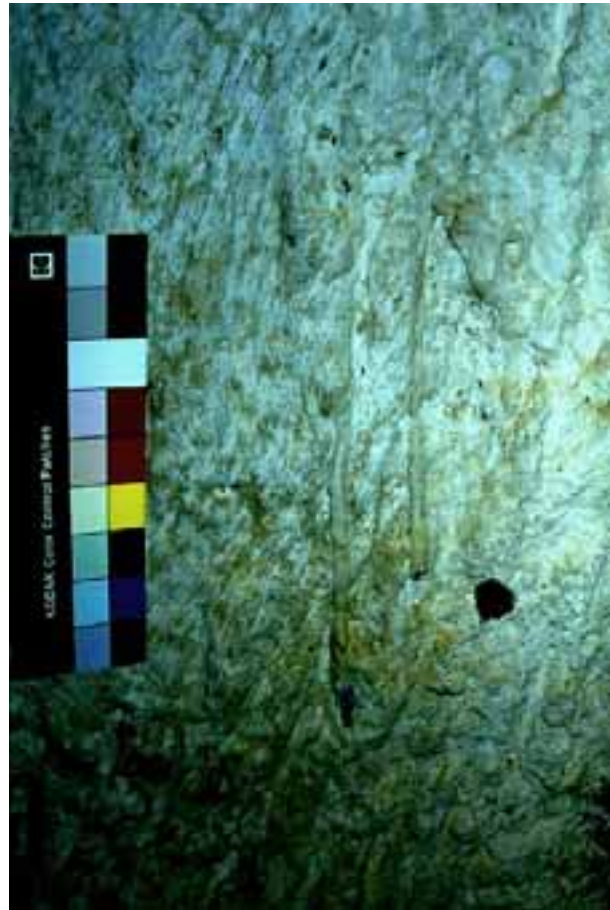


fig. III33 BRBQUEC 3
Detalle del acabado final de la pintura. Se
aprecia también la cobertura gris de una
capa previa que pudo aplicarse como
sellador del soporte.



NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(BIRBIQUE C.4)**

LOCALIDAD: **Montaña Birbique**

TERMINO MUNICIPAL: **Agate**

COORDENADAS: **434600 y 3104800** **hoja 30-10S (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En las publicaciones y exploraciones llevadas a cabo no aparecen referencias específicas a esta cueva, tan sólo del conjunto de Montaña Birbique (v.ficha respectiva).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se halla esta cueva en el mismo nivel que la *Birbique C.3* ya descrita, unos metros a su derecha. Si la sobrepasamos más a la derecha nos encontramos con la *Birbique C.5* que someramente describimos en la ficha del conjunto y que contiene una cenefa de cúpulas. Vayamos a la que nos interesa ahora, la *Birbique C.4* .

Es una cueva abierta en su mayor parte por destrucción de techo y paredes, rellena de escombros de toba; conserva apenas dos dependencias completas y los tramos de pared contiguos a ellas. Las dimensiones máximas de lo que permanece en pie son: 2'8m. de eje mayor, 1'65m. de altura y 1'2m. de profundidad en cada una de las dependencias (fig.III.35).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La *Birbique C.4* presenta restos de pintura blanca mezclados con cúpulas grabadas. Estos se encuentran en la pared derecha y exterior junto a la dependencia de ese mismo lado; la pintura bastante deteriorada se reparte por la pared hasta el borde de la dependencia, no entrando en ella ni en el interior de las cúpulas grabadas (fig.III.34 y 36).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

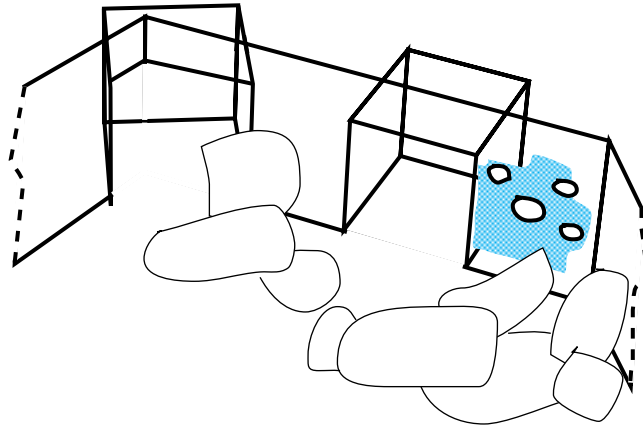


fig. III34 BRBQUEC 4: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
En el exterior de una de las unidades que quedan en pie, aparecen restos de pintura blanca junto a cúpulas grabadas (en el gráfico la pintura blanca se representa con color azul).

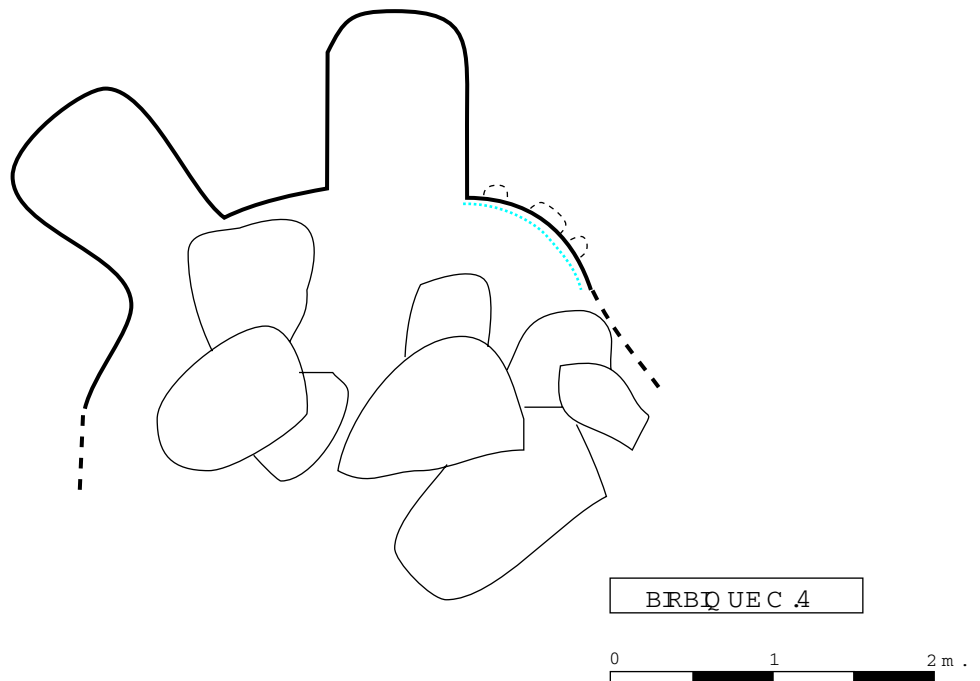


fig. III35 BRBQUEC 4: PLANTA Y ZONAS PINTADAS
Se refiere a la zona de la pared de la cueva que contiene cúpulas grabadas y que se encuentra pintada de blanco (con color azul en el gráfico).



fig. III36 BRBQ UEC A
Extremo derecho actual de la cueva; zona de pared que contiene cúpulas grabadas y se encuentra pintada de blanco.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(BIRBIQUE C.6)**

LOCALIDAD: **Montaña Birbique**

TERMINO MUNICIPAL: **Agate**

COORDENADAS: **434600 y 31004800** **hoja 30-10S (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Al igual que el resto de yacimientos de este conjunto que hemos descrito, no aparecen referencias específicas a esta cueva en las publicaciones y exploraciones llevadas a cabo en esta zona, tan sólo del conjunto de Montaña Birbique de forma general (v.ficha respectiva).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Esta unidad se encuentra hacia la derecha de la *Birbique C.5*, separada del grupo de cinco que ya hemos descrito. No podemos hablar en este caso de cueva ya que nos encontramos con unos restos de estructuras abiertas con algunas cuevas cercanas. Los límites a las relaciones con las unidades que la rodean no están definidos probablemente por destrucción de estructuras; en otro caso podríamos decir que se tratara de estructuras o espacios complementarios al poblado.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

En esta unidad que hemos denominado *Birbique C.6* nos encontramos con una pared en la cual además de algunas cúpulas sin un orden concreto, se han hecho unos huecos con tendencias rectangulares similares a los de la *Birbique C.1* en los que aparecían restos de color blanco; en esta pared encontramos también uno de esos huecos con pintura blanca en su interior. El hecho de hallar restos de color en sólo uno de estos huecos puede deberse a que es la unidad más abierta y desprotejida de todas las descritas; se trataría de un vestigio de pintura en un espacio totalmente a la intemperie (fig.III.37,38 y 39).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

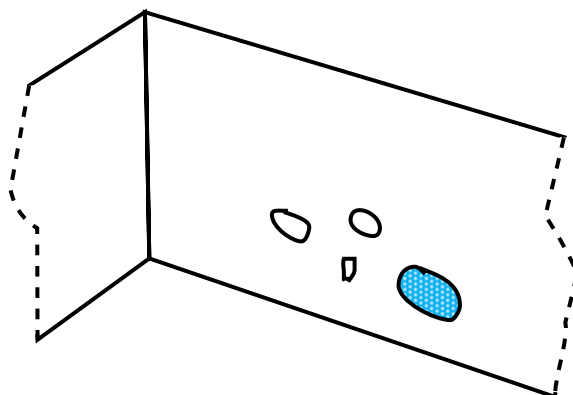


fig. III.37 BRBQUEC 6: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
De esta unidad se conservan algunos tramos de pared discontinuos y sin techo, en los cuales aparecen huecos horadados, algunos pintados de blanco en su interior (en el gráfico se reflejan en color azul).



fig. III38 BRBQUEC .6
Vista general de los restos de estructuras que se conservan, y la zona donde se hallan vestigios de aplicación de pintura.

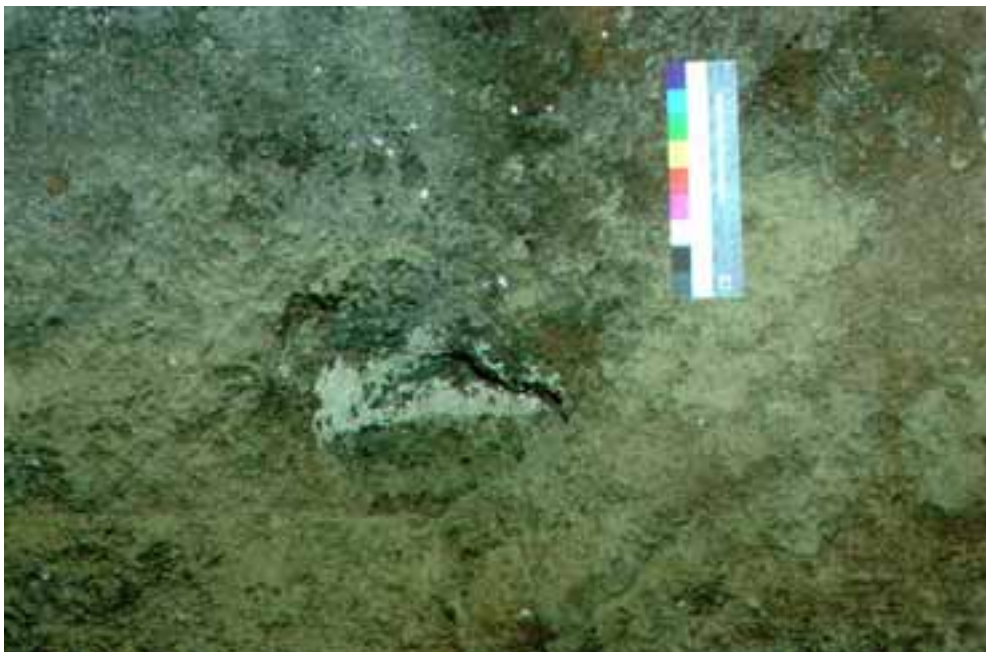


fig. III39 BRBQUEC .6
Detalle de uno de los huecos horadados, situado totalmente a la intemperie conteniendo restos de pintura blanca.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **NECROPOLIS DEL MAIPEZ**

LOCALIDAD: **Maipez de Arriba**

TERMINO MUNICIPAL: **Agate**

COORDENADAS: **432000 y 3108000** **hoja 31-10N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Aunque Berthelot en su Etnografía y Anales de la Conquista habla de que los Canarios en ocasiones depositaban a sus muertos en sepulturas con forma de túmulos en medio de corrientes de lava, parece que fue Diego Ripoche el que visitó por primera vez este conjunto de enterramientos del Valle de Agate; en un artículo publicado en *El Liberal* en 1883 nos dice:

Hasta hoy los autores que se han ocupado de las islas no habían señalado otros túmulos que los de la Isleta (Gran Canaria); yo puedo asegurar ahora que existen en Agate, Artenara y Ginámar en la misma isla. En todas partes estos están contruidos con los mismos materiales y poco más ó ménos de la misma manera. Sin embargo, los de Agate se distinguen de los otros en la corona de piedras de color que los terminan y en su forma. En esta localidad he abierto más de cien túmulos ... (Ripoche, 1883)

René Verneau en un texto de 1879 nos habla conjuntamente de los túmulos de La Isleta y de Agate (1996b: 39-40); los datos anotados no indican claramente una visita a los enterramientos de Agate, y en sus publicaciones posteriores se apoya en la información de Ripoche para aportar algún dato más específico sobre los mismos (Verneau, 1887: 206-208, 1889: 42-43 y 1996a: 81-82). Son importantes aún así las datos que sobre los túmulos recoge este investigador, por lo descriptivo de sus textos y porque investigadores posteriores verían un mermado su campo de acción por la expoliación progresiva de la necrópolis. Verneau nos describe así estas estructuras:

Mi amigo don Diego Ripoche ha visto en Agate amplios túmulos de escorias, cubiertos por otros montículos mucho más pequeños, y que son de lo más curioso. En el interior estaban completamente llenos, pero en la cima, de forma circular, tenían una corona de piedras alternas, amarillas, rojas y negras [fig.III.41]. Sin duda eran las tumbas de algunos nobles, sobre las que se había elevado un monumento conmemorativo. (Verneau, 1996a: 81)

Verneau destaca como la parte superior de los montículos superiores forma con la

base del túmulo un contraste de colores bien notables, lo cual puede apreciarse en su dibujo. También establece comparación con otros monumentos similares que Víctor Grau-Bassas encontró en Mogán; se trataban éstos de construcciones de forma cuadrada o semicircular con sus piedras cuidadosamente alineadas, rellenos de fragmentos de rocas en su interior y con una especie de cúpula coronada por tres piedras rojas; estos monumentos se situaban al lado de los montículos de piedras que cubrían los cadáveres (fig.III.42).

En 1935 Juan del Río Ayala y A. Doreste hablan de que la necrópolis se extendía por toda la corriente de lava, desde la orilla del mar hasta el último tercio del Valle de Agaete, con una longitud de más de 2 Km. por un ancho de 100m. como media; ya en esa fecha la necrópolis se presentaba en tres grupos separados por los trabajos agrícolas y edificaciones. En el artículo muestran un plano de la zona donde señalan túmulos que fueron excavados por Ripoche (Río y Doreste, 1935: 36-38).

Once años después Jiménez Sánchez realiza una visita al yacimiento constatando la existencia de más de 300 túmulos unipersonales constituidos por torreones de escorias volcánicas de una altitud entre 1-2'45m. Describe que tenían la forma de un tronco de cono o de pilón; el estado de conservación y la forma pueden apreciarse en una foto que aparece en dicha publicación (1946b: 88-91).

Se detiene Jiménez en dos grandes enterramientos múltiples situados a la altura del Km.2 de la carretera del valle. El primero encerrando cuatro enterramientos tumulares con alturas en sus torreones de 0'4, 0'65 y 0'5m., se rodeaba de una muralla elíptica de 2m. de altura y 0'8m. de espesor. El segundo enterramiento múltiple encerraba cinco enterramientos tumulares, estando rodeado por una muralla con 36m. de eje mayor y 20m. de eje menor; la altura de las paredes era de 2'2m. (fig.III.40).

En la actualidad se han contabilizado entre las estructuras derruidas más de 700 enterramientos con restos de cerramientos individuales en toda la necrópolis⁷.

Otros textos han sido publicados sin mayores aportaciones⁸.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

A través de los textos publicados podemos acercarnos más fielmente a reconstruir el estado original de la Necrópolis del Maizep, y más concretamente de los túmulos con sus torreones superiores. Los destrozos por las expoliaciones desde su descubrimiento presentan

⁷ Datos aportados por Valentín Barroso Cruz en una conferencia impartida sobre el proyecto de Parque Arqueológico de Maizep de Arriba (Agaete) en el Seminario sobre el Patrimonio Arqueológico. La Laguna-Las Palmas, Abril 1994.

⁸ Otras publicaciones:
Verneau y Ripoche, 1881: 100 (comentan que existen en Gáldar y Agaete túmulos aunque aún no los han visitado).
Hooton, 1925: 60 (registra las citas de textos de Verneau nuevamente).
Jiménez Sánchez, 1956: 3 (resalta los destrozos en el yacimiento y lanza una llamada de atención).
Martín, 1984: 630 (redacta una ficha con los datos anteriores).
SAMC, 1989: Carta Arqueológica de Agaete (sin aportaciones sobre los datos ya anotados en el texto).

el Maizep muy transformado, para ello sólo baste comparar con la fotografía publicada por Jiménez Sánchez en su informe (1946b: 88-91). Muchas de las estructuras se han desarmado completamente, siendo bastante difícil distinguir un torreón de los citados por Verneau entre amontonamientos de piedras.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

En este yacimiento la aplicación de pintura con un color determinado ha sido sustituida por la ordenación de elementos que ya contienen el color en sí y que son las piedras. Según los datos de Verneau recibidos de Ripoche, no parece casual que las piedras que coronan uno y otro torreón sean diferentes al resto de las empleadas en el cuerpo de las estructuras; se distinguen claramente de la base como indicadoras o señaladoras de algo. Por otro lado no se trata de una sola estructura la que aparece con las piedras de colores en su corona, Verneau cita que se encontraron unas cuarenta con la misma disposición (Verneau, 1889: 42).

La alternancia de los colores también está descrita, como para lograr un mayor contraste también. El otro ejemplo con el que establece comparación Verneau, las estructuras de Mogán ya citadas, emplea un solo color pero parece que bien diferenciado del resto que se han empleado en el cuerpo del monumento.

Hemos explorado la zona donde se encuentran los túmulos y aún entre los restos derruidos de las estructuras tumulares, en algunas pueden encontrarse piedras que por sus colores sobresalen del resto (escorias volcánicas)⁹; estas piedras que localizamos son generalmente rojizas (piedras de lapilli o toba rojiza) y verdosas (toba vítrea verde del tipo *azulejos*), apareciendo en menor proporción algunas de color blanco. Podríamos suponer que de los tres colores que se han mantenido en los escritos y que provienen de Verneau que los recogió de Ripoche (rojo, amarillo y negro), el amarillo pudiera ser una lectura de Diego Ripoche de los tonos claros de las piedras verdosas que allí se encuentran.

En todo caso, coexisten en las coladas de lava del malpaís escorias volcánicas con piedras que han sido traídas de otras zonas y que se distinguen no sólo por sus colores sino también por su textura superficial.

⁹ Encontramos una de las estructuras que conservaba un buen número de piedras coloreadas verdes, rojas y alguna blanca, es la que presenta un número 370 que procede probablemente de la numeración inicial que se llevó a cabo en el conjunto.

DESCRIPCIÓN GRAFICA :



fig. III.40 PLANTA DE ENTERRAMIENTOS MÚLTIPLES DE LA NECROPOLIS DEL MAÍPEZ
Estructuras de enterramientos rodeadas por una muralla, encerrando a 5 y a 4 túmulos respectivamente; los trazos más oscuros indican mayores alturas. Tomado de Jiménez Sánchez, 1946 b: lám. XLI .

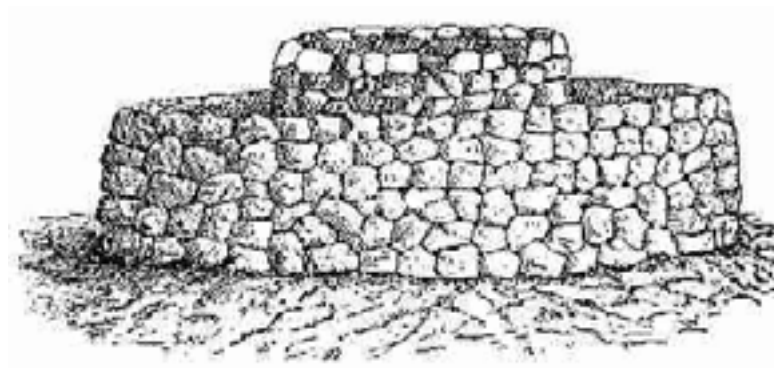


fig. III.41 TUMULO DE LA NECROPOLIS DEL MAÍPEZ (Agaete)
Túmulo de escoria volcánica, coronado de un monumento conmemorativo. Se diferencia en el dibujo la utilización de piedras de diferentes tonos. Tomado de Vernet, 1889: 42 .

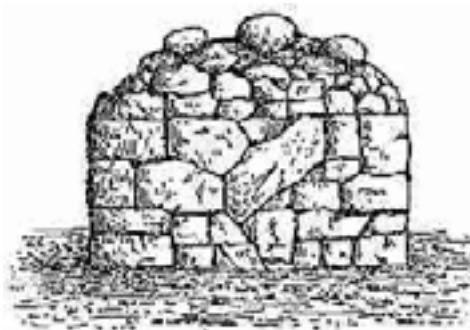


fig. III.42 MONUMENTO FUNEBRE DE MOGAN
Se construyó junto a los muros, y se coronaba por espaldas. Tomado de Vernet, 1889: 42 .



fig. III43 NECRÓPOLIS DEL MAPEZ

Vista general de una de las zonas, en la cual aún hoy se puede reconocer la ubicación del mayor número de túmulos que aquí se levantaban, por los amontonamientos de piedras.



fig. III44 NECRÓPOLIS DEL MAPEZ: VISTA DE LOS RESTOS DE UN TUMULO

Entre los amontonamientos de piedras en algunas de las tumbas se observa la presencia de piedras de coloración destacada que no pertenecen al propio campo de las donde se halla la necrópolis.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: (C. DEL RISCO PINTADO)

LOCALIDAD: **Risco Pintado. Temisas**

TERMINO MUNICIPAL: **Agüimes**

COORDENADAS: **451200 y 3086700** hoja **50-90N** (escala **1:5000**)

HISTORIA Y TEXTOS:

Esta cueva que hemos denominado *C.del Risco Pintado* parece no haberse citado en los textos a pesar de que el complejo de cuevas en donde se halla, el Risco Pintado o Montaña de la Audiencia, si ha sido explorado en varias ocasiones¹⁰.

Tenemos un artículo de Rubén Naranjo de 1984 en el que nos habla de las Cuevas de la Audiencia, refiriéndose sobre todo a un granero que se sitúa en la parte alta del Risco Pintado. Describe de forma general las cuevas de este complejo, señalando que además en una de ellas se conservan restos de pintura roja de almagre; de ésto deduce él que al menos algunas de las cuevas del conjunto estuvieron pintadas (1984: 44).

Fue este artículo el que nos movió a explorar ese grupo de cuevas, encontrando una con restos de pintura en septiembre de 1994, la cuál pasaremos a describir; posteriormente nos pusimos en contacto con Rubén Naranjo, deduciendo que además de la cueva que nosotros localizamos existe otra con un posible marco rojo en una dependencia, que fue la que él localizó, y que para nosotros debió pasar desapercibida.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Esta cueva se halla en el Risco Pintado, en el Lomo de la Cruz, a 1 Km. del núcleo urbano de Temisas (fig.III.47); otro nombre que se le ha dado al grupo de cuevas que aquí se encuentran es el de Cuevas de la Audiencia, aunque por esta denominación se conocen también otras cuevas de la isla. En el extremo SE de esta pequeña montaña, a 640 m.s.n.m., a nivel de la actual carretera que conduce a Temisas, se halla la cueva a la que hacemos referencia. Presenta una planta con tendencia rectangular con una dependencia al fondo en la pared izquierda y un altillo junto a ella; la sala principal de la cueva se ha dividido por un muro de piedras de construcción reciente con una abertura en forma de puerta (fig.III.48 y 46).

Las dimensiones de esta cueva son de 11'75m. de eje mayor, 8'75m. de eje menor y

¹⁰ Jiménez Sánchez pudo ser de los primeros en visitar el complejo en 1951 (1952a: 21).

4'1m .de altura máxima; el techo de la misma no es regular, siendo su altura media unos 2'15m . La dependencia tiene 3'4m .de eje mayor, por 3m .de eje menor y 2'20 de altura máxima. El altillo situado al fondo de la cueva se eleva 40cm .del suelo, siendo la altura máxima en su boca de 1'8m .; su eje mayor tiene 2'75m .y su eje menor 1'25m .

Tanto por el sitio donde se encuentra la cueva, junto a la carretera, como por el uso festivo que se hace de la misma, presenta graves problemas de conservación; actualmente esta llena de basuras.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Las pinturas que encontramos en la C.delRisco Pintado se reparten en pequeños tramos a lo largo de las paredes de la sala principal dividida por el muro reciente de piedras; al llegar a la dependencia o al altillo la aplicación de pintura se interrumpe, continuando posteriormente. El espacio mayor y principales por lo tanto el que contiene pinturas, las cuales cubren las paredes hasta el exterior de la cueva con un color rojo uniforme; sobre el rojo encontramos restos de una pasta blanquecina en diferentes puntos, la cual pudo cubrir también a todo el rojo.

Aunque aparecen restos de pintura en la pared exterior a el muro de piedras (fig.III46) se conservan mejor hacia el interior al igual que los ahumados que se superponen a el rojo y a el blanco. En la pared izquierda tras pasar el muro de piedras, la pintura llega hasta una altura de 1'95m . (fig.III49); en el extremo izquierdo del altillo esta altura es de 1'8m .y en la pared derecha 2'2m . (fig.III50 y 51). Probablemente el rojo no se aplicó hacia el techo más arriba de esos 2'2m .

DESCRIPCIÓN GRAFICA:

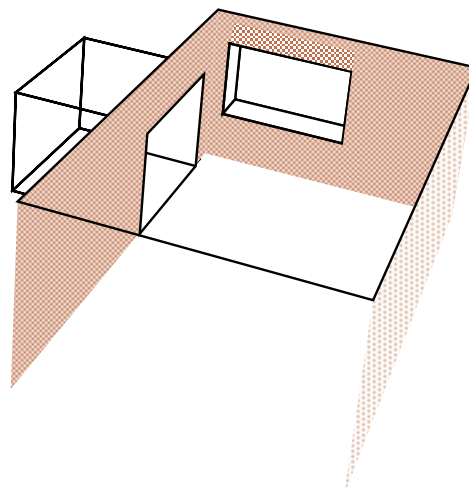


fig.III45 C .DEL RISCO PINTADO :ESTRUCTURA DE LA CUEVA CON ZONAS PINTADAS

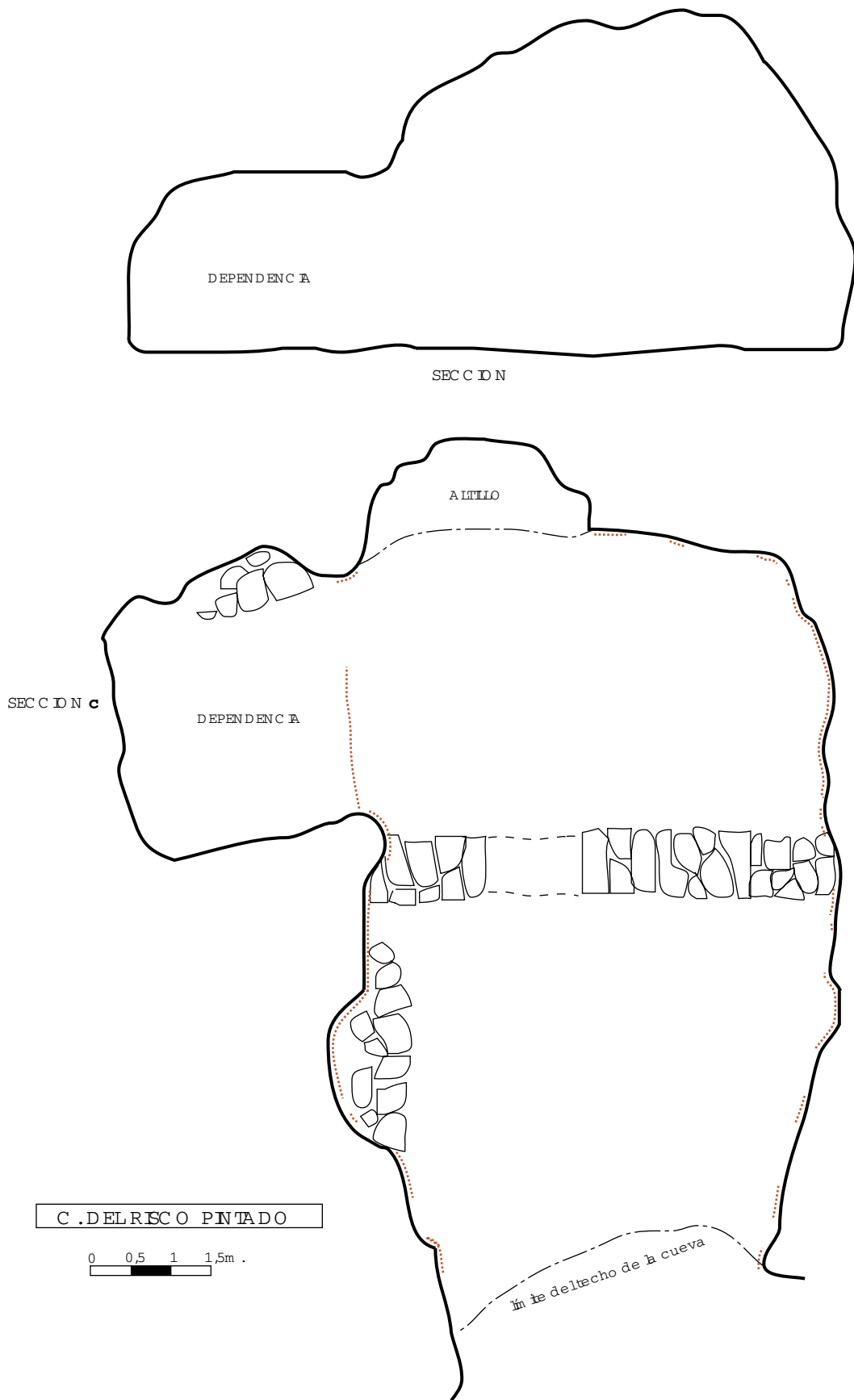


fig III46 C. DEL RECO PINTADO : PLANTA Y SECCION CON ZONAS PINTADAS
 Con punteado rojo se señalan aquellas zonas que presentan restos de pintura; la dependencia y el ahtlo se encuentran exentas de ellos.



fig. III47 C DEL RISCO PINTADO

Vista del lomo de la Cruzo Risco Pintado, lugar donde se asienta un gran poblado de cuevas entre las que destaca un granero en la parte superior del risco. La cueva que presenta pinturas se halla en el extremo SE, que se corresponde con la derecha de la fotografía.



fig. III48 C DEL RISCO PINTADO

Vista de la sala principal, dividida por un muro de piedras de reciente construcción en el que se ha abierto una puerta.



fig. III49 C DEL RECO PINTADO
 Vista de la dependencia izquierda y parte de la sala principal dividida por un muro de piedras; junto a este último, en la pared izquierda de la sala, se conservan restos de pintura roja.



fig. III50 C DEL RECO PINTADO
 Plano medio de la pared derecha, en la cual se conservan restos de pintura roja hasta una altura de 2.2m. Los ahumados son una constante en toda la cueva.



fig. III51. C DEL RISCO PINTADO
Detalle de la zona central de la imagen anterior. Aspecto que presentan las
pinturas a base de mp.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: C. MORROS DE AVILA.1	
LOCALIDAD: La Banda de Agüimes	
TERMINO MUNICIPAL: Agüimes	
COORDENADAS: 458500 y 3086920	hoja 55-90S (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Este yacimiento fue descubierto por la CAMC al igual que la cueva contigua que trataremos en la próxima ficha. En el inventario que publicaron (1974: 205) nos hablan de pinturas de tipo geométrico formando triángulos rojos y blancos; sobre el estado de las mismas señalaron que era malo, con las pinturas borrosas; definen esta cueva como principal y formada por dos salas unidas a través de una puerta sobre la cual sitúan las pinturas. Recogen también noticias de la existencia de una magnífica quesera en una de las cuevas del conjunto de los Morros de Avila.

En 1987 Rubén Naranjo publica un artículo sobre estas cuevas con una descripción bastante completa, elaborando también algunas interpretaciones sobre las mismas. Respecto a las pinturas de la cueva principal (a la que denominaremos *C.Morros de Avila.1*) indica que consisten en cuatro triángulos blancos alternados con tres rojos, y que se hallan a ambos lados de la puerta que comunica las dos salas en que está dividida. A la derecha de la puerta el friso lo forman 1'5 triángulos rojos con su base paralela a el suelo y dos triángulos blancos intercalados, con sus bases paralelas al techo; este friso, señala, se halla a una altura de 1'16m. del suelo y tiene unas dimensiones en conjunto de 163 cm en el borde superior, 130 en el inferior y 77 cm. de alto; los triángulos varían su altura entre 64 y 77 cm. El friso a la izquierda lo sitúa a 1'25m. desde el suelo, con unas dimensiones de 195 cm. en su borde superior y 168 cm. en el inferior; aquí distingue los restos de dos triángulos blancos con uno rojo intercalado entre ellos. Estos datos nos aproximan a la realidad, aunque como ya veremos están algo incompletos.

Por último¹¹, en un texto publicado en 1992 se hace referencia a esta cueva, agrupándola pictóricamente como una cueva con representaciones figurativas; al respecto indican que los triángulos invertidos representan a triángulos púnicos con claros significados sexuales y de fecundación (Arco et al, 1992: 75, 83).

¹¹ Antonio Beltrán hace una breve referencia a la cueva en un texto general sin aportaciones nuevas (1985: 19). Navarro Mederos cita también brevemente este yacimiento (1990: 76,79).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *C.Morros de Avila.1*, así como la *C.Morros de Avila.2* que describiremos posteriormente, se hallan en la zona denominada Los Morros de Avila o Morros Grandes dentro de la Banda de Agüimes; esta banda es la fracción más al N de una cadena de montañas que se encuentra entre los pueblos de Agüimes y El Carrizal de Ingenio. Uno de los accesos más directos al lugar es por un sendero que se inicia bajo los Morros de Avila en el cauce del Barranco de Agüimes. En el recorrido de este sendero nos encontramos con una veta de almagre aprovechable con fines pictóricos, así como caliches con las mismas posibilidades.

La primera de las cuevas citadas, la *C.Morros de Avila.1*, está excavada en la toba con el suelo más bajo que el nivel exterior y consta de dos salas comunicadas por una puerta; en el exterior de la primera sala a la que podemos acceder hay unos muros de piedra que parecen de construcción reciente (fig.III.57). Esta sala que llamaremos anterior tiene una planta irregular con una pequeña dependencia, más bien un silo, que se sitúa en la pared del fondo elevada del suelo; siguiendo hacia su derecha nos encontramos con una alacena y a continuación la boca por la que se accede a la sala posterior y más interna; esta sala posee otra dependencia en la pared derecha, que contiene un muro de piedras en su boca. Las dimensiones de esta primera sala son de 9'6m. de eje mayor, 7'4m. de eje menor y 2'6m. de altura máxima (fig.III.53).

Pasamos a la sala posterior la cual tiene una planta rectangular con una alacena de forma triangular en la pared derecha (fig.III.63), con una ventana pequeña al fondo a la derecha y una boca taponada actualmente con piedras y que da hacia el exterior, y por último en la esquina más hacia el fondo una pequeña dependencia, más bien un silo. El eje mayor de esta cueva tiene 7'1m., el eje menor 5'2m. y la altura es de 2'5m. aproximadamente.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Las pinturas que hoy podemos apreciar en esta cueva y que se sitúan en tres zonas principales, nos sirven de testigos de una decoración que pudo en su día cubrir todas las paredes de la cueva incluso los techos y que han sufrido un gran deterioro. Dos de estas zonas se sitúan en la sala anterior, a izquierda y derecha de la puerta interna que comunica las dos salas, y una tercera no registrada hasta la fecha de nuestra primera visita a la cueva (agosto 1992), que se sitúa junto a la puerta pero en la sala posterior.

Hasta la fecha se han considerado las pinturas conformando un friso de triángulos blancos y rojos que alternos e invertidos los unos respecto a los otros, recorren las paredes de forma horizontal. Lo cierto es que el color rojo de las pinturas en los frisos avanza fuera del perímetro de las formas triangulares sugeridas, en dirección hacia el techo y hacia el suelo (figs.III.54,55 y 56). Junto a los frisos, el color rojo se interna en el techo de forma

evidente, además de ello hemos encontrado restos de rojo bajo argamasa en diversos puntos del techo cercanos a la boca de entrada. Hacia el suelo el rojo baja de forma irregular hasta una altura de unos 70cm.; podemos considerar que el resto se ha perdido en buena parte por el roce de los lomos de los animales que han ido ocupando la cueva a lo largo de los años. Con todo esto queremos concluir que aunque el rojo adquiere forma triangular a la altura de los triángulos blancos formando parte de la composición, éste actúa como fondo que probablemente cubriera toda la cueva; podemos decir entonces que el friso se compone de triángulos blancos exclusivamente. Indicado ésto pasamos a la descripción específica de cada zona conservada.

En la sala anterior, a la izquierda de la puerta interna, el friso conservado ocupa desde el silo situado en esta pared hasta la misma puerta con dos triángulos blancos; estos triángulos y los de la zona derecha tienen entre 80-90cm. de lado y entre 70 y 77 cm. de altura. Una alacena que se sitúa en mitad del friso interrumpe la continuidad de uno de los triángulos lo que nos indica que aunque presentando tipología propia de los antiguos canarios, fue excavada posteriormente a la época en que aplicaron las pinturas. El color rojo cubre la zona intermedia de los triángulos blancos extendiéndose de forma clara hacia el techo formando una amplia franja roja y hacia el suelo (figs.III.54 y 59).

Continuando hacia la derecha del primer fragmento de friso nos internamos en la puerta la cual muestra restos de blanco en unos rebajes excavados en su cara interna, en el grosor de la puerta, y también en su borde superior en pequeños puntos. Por último nos encontramos con dos trozos pintados de blanco en la cara interna y derecha de la puerta que podrían suponer un tercer triángulo blanco que se uniría a los dos existentes en la zona derecha de la puerta; este triángulo se encontraría incompleto pues se ha realizado un rebaje en la roca posterior a las pinturas, eliminando un fragmento de las mismas (fig.III.55).

A la derecha de la puerta se prolonga el friso de la zona izquierda ya descrita, con idénticas características pudiendo apreciarse dos triángulos blancos y un posible tercero que acabamos de nombrar, en el interior de la puerta (figs.III.55,58,y 60). Siguiendo por la pared más hacia la derecha y antes de entrar en la dependencia de esta pared, pudimos apreciar restos de blanco a la altura del friso lo que confirma la posible continuidad del friso por todas las paredes de la cueva.

La tercera y última zona donde nos encontramos un fragmento de friso está en la sala posterior, tras acceder desde la primera sala por la puerta, inmediatamente a la izquierda. En nuestra primera visita a la cueva en 1992 fue uno de los compañeros del SAMC (Delfín Díaz) que nos acompañaba el que se percató de que en esa pared habían pinturas. Las pinturas aquí son muy tenues y pudimos confirmar la existencia de dos triángulos blancos con el rojo de fondo, tras revelar unas fotografías de dicha pared. Contrastando las mismas se apreció con más facilidad (figs.III.56 y 64). Es curiosa la alacena ya descrita que se sitúa en la pared

derecha frente a estas pinturas, con una forma triangular bien clara (fig.III.63).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

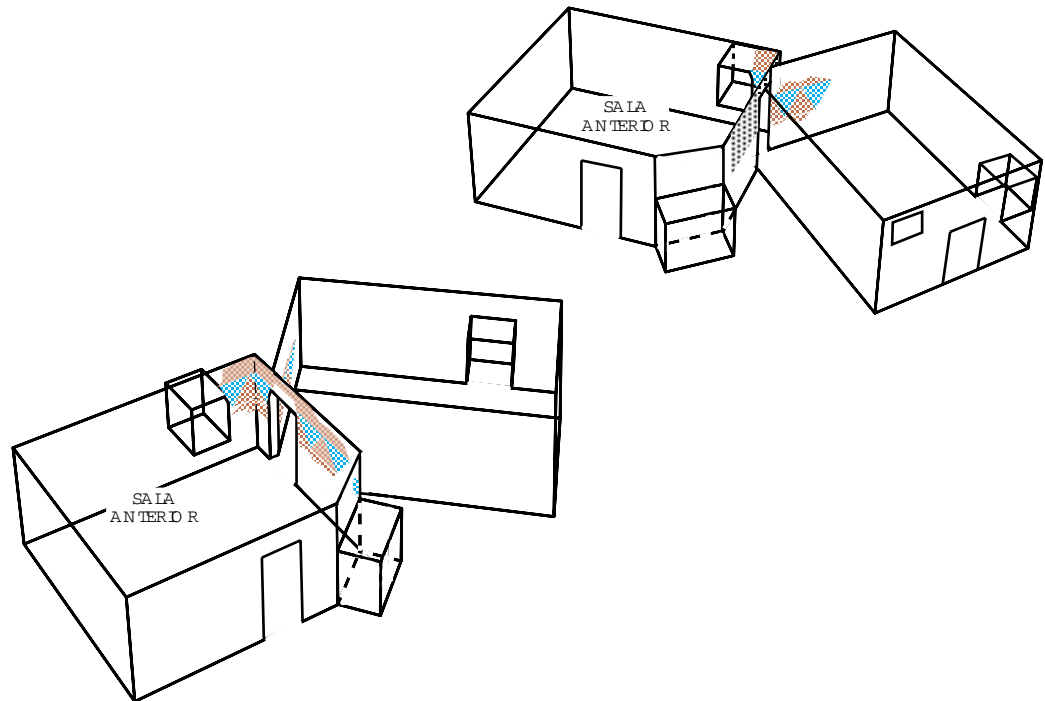


fig.III.52 C. MORROS DE AVILA.1: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y PANELES PINTADOS. Los cobresiales de las pinturas, rojo y blanco, son representados aquí con rojo y azul respectivamente. El gráfico inferior muestra la situación de los paneles de la sala anterior; detrás de ella, a través de la boca interna, se encuentra la segunda sala. En el gráfico superior se muestra girada la perspectiva para poder apreciar la situación del panel de la sala posterior.

DESCRIPCION GRAFICA:

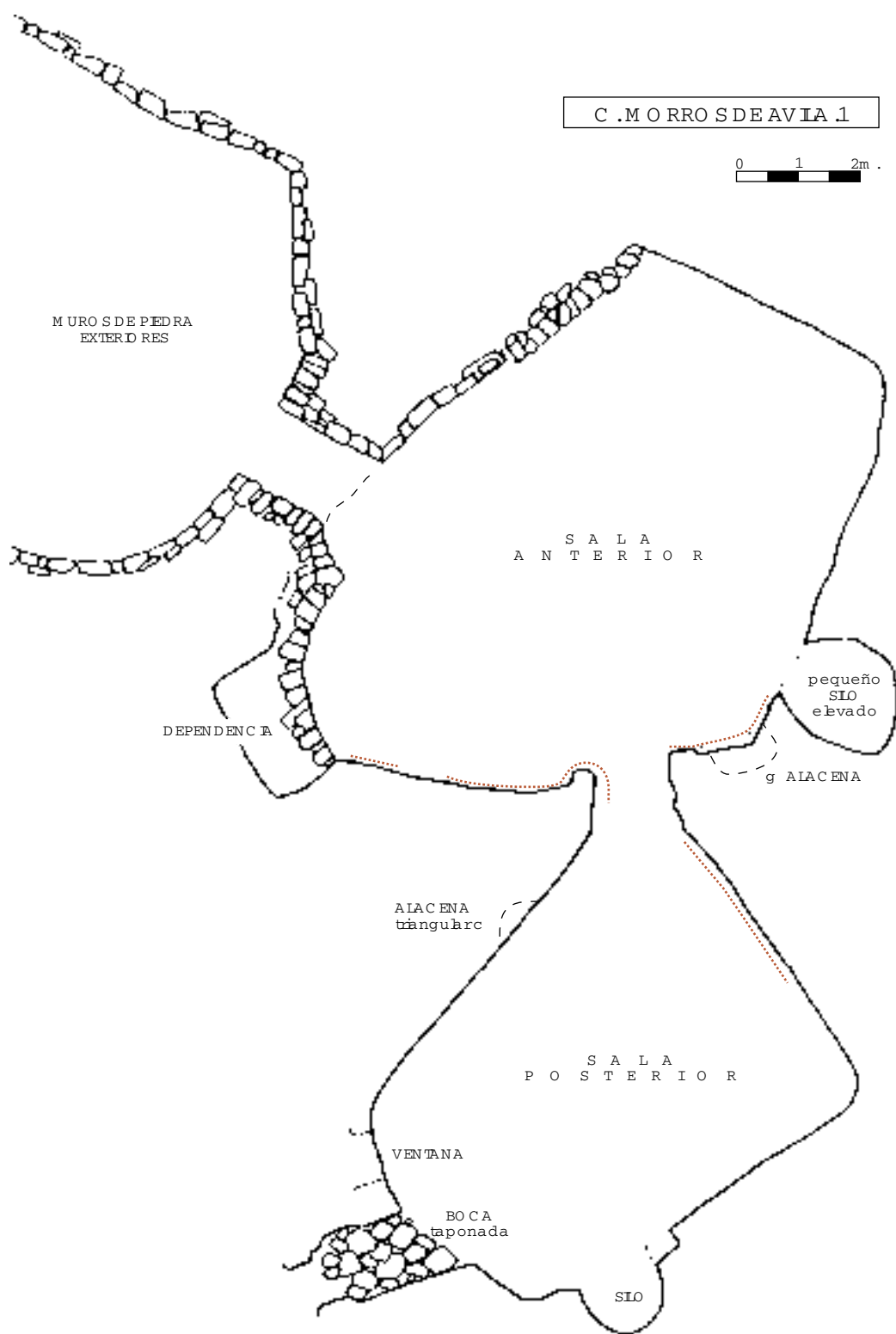


Fig. III.53 C. MORROS DE AVILA 1: PLANTA DE LA CUEVA Y SITUACION DE LOS PANELES PINTADOS. Los paneles pintados contienen aplicaciones de escobres blanco y rojo (en el gráfico se han reflejado en rojo); se indican también unos restos de blanco que probablemente forman parte de la prolongación del panel de rojo (con cobrazul en el gráfico). (La planta de la cueva fue dibujada conjuntamente con Delia D. Áy y Angel P.).

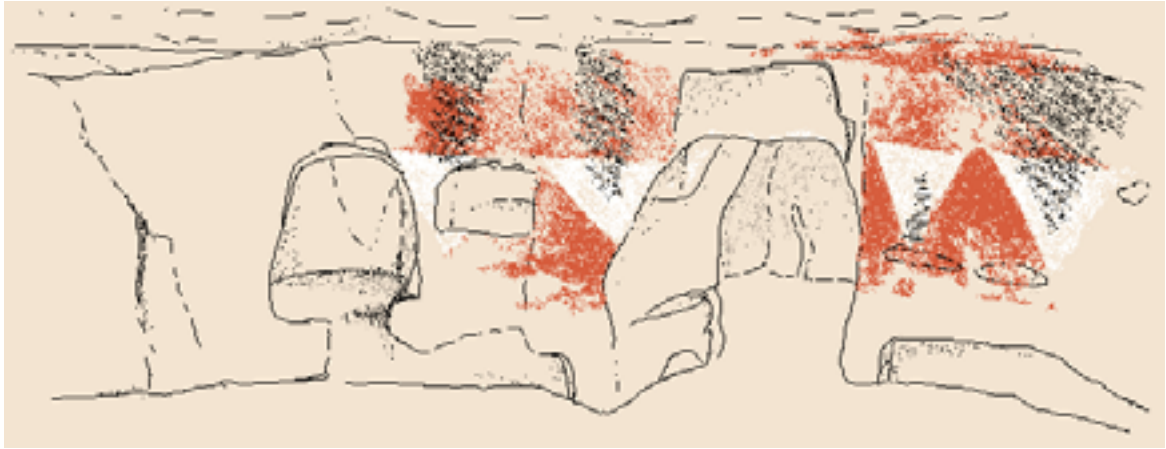


fig. III54 C MORRO S DE AVILA 1: CROQUIS DE LOS PANELES PINTADOS DE LA SALA ANTERIOR
 Vista frontal de los paneles. Se han reflejado las zonas de aplicación del color blanco, el rojo y las zonas con ahumados intensos. Al fondo, a través de la boca, se aprecia la sala posterior.

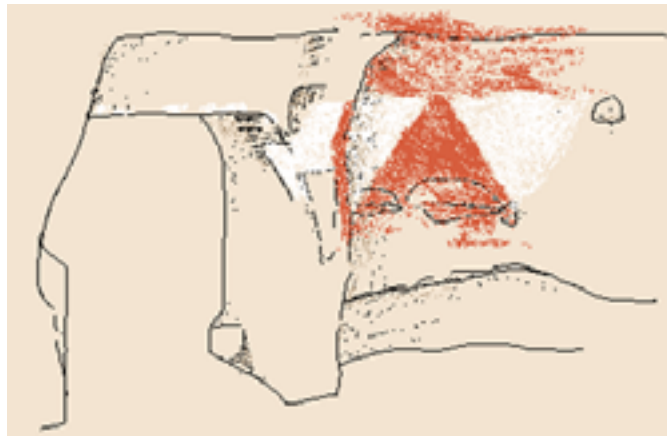


fig. III55 C MORRO S DE AVILA 1: CROQUIS DEL PANEL DERECHO DE LA SALA ANTERIOR
 Vista lateral del panel y zona interna de la boca de acceso a la sala posterior.



fig. III56 C MORRO S DE AVILA 1: CROQUIS DEL PANEL PINTADO DE LA SALA POSTERIOR
 Al fondo, a través de la boca, se aprecia la sala anterior.



fig. III57 C MORRO SDEAVIA-1
Boca de la cueva y recinto externo con muros de piedra.



fig. III58 C MORRO SDEAVIA-1
Vista de la sala anterior y la puerta interna que comunica con la posterior. A ambos lados de esta puerta están las zonas donde mejor se conservan las pinturas.



fig. III59 C MORRO SDEAVIA-1
Panel izquierdo de la sala anterior, con una alcena excavada posteriormente a las pinturas; este panel presenta dos triángulos blancos sobre fondo rojo, el cual a su vez se conforma en un tercer triángulo rojo. (Kodak 355)



fig. III60 C MORRO SDEAVIA-1: PANEL DERECHO DE LA SALA ANTERIOR
Este panel presenta dos triángulos blancos y un posible tercero, sobre el fondo rojo; el estado de conservación de las pinturas y la alineación de los triángulos blancos, hacen que la composición se nos presente como un friso de triángulos blancos y rojos. (Kodak 355)



fig. III61 C MORROS DE AVILA -1: PANEL DERECHO DE LA SALA ANTERIOR
Detalle de la imagen anterior con los fines de los de los colores blanco y rojo, y algunos restos de argamasa blanquecina aplicada en los huecos bajo las pinturas.(Kodak 355)

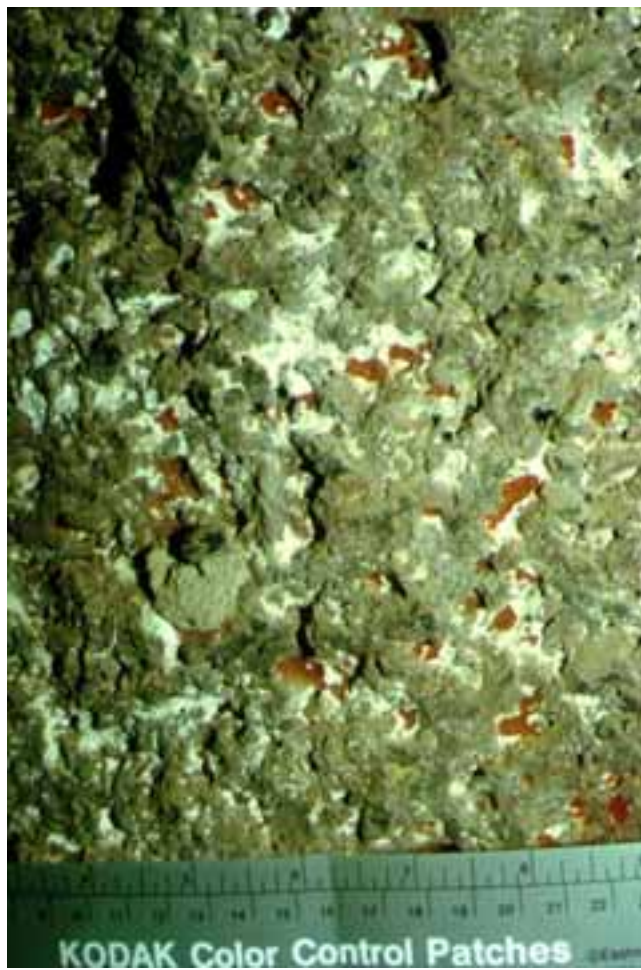


fig. III62 C MORROS DE AVILA -1: PANEL DERECHO DE LA SALA ANTERIOR
Detalle de la superposición de las capas de pintura.(Kodak 355)



fig. III63 C MORRO SDEAVIA -1: SAIA PO SIERD R
 Vista de la sala posterior con la puerta por la que se accede a la sala anterior a la boca de entrada actual; a la izquierda se aprecia la curiosa alcena tringular. Los restos de trángubs pintados encontrados en esta sala, se sitúan inmediatamente a la derecha de la puerta que refleja la imagen.



fig. III64 C MORRO SDEAVIA -1: PANEL DE LA SAIA PO SIERD R
 Los restos que se hallan en esta zona se aprecian con dificultad, pudiendo confirmar la presencia de al menos dos trángubs blancos sobre fondo rojo. En la imagen se han manipulado los colores intencionalmente para identificar y resaltar los contornos de las pinturas.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: C. MORROS DE AVILA.2	
LOCALIDAD: La Banda de Agüimes	
TERMINO MUNICIPAL: Agüimes	
COORDENADAS: 458510 y 3086920	hoja 55-90S (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

El primer texto que recoge la existencia de esta cueva es el inventario de la CAMC donde también se habla de la *C.Morros de Avila.1* descrita en la ficha anterior, y de una tercera que se destruyó para sacar sillares para la Iglesia de Ingenio¹². Sobre la cueva que nos interesa ahora, la *C.Morros de Avila.2*, sólo aparece en este texto una nota en la que se indica que al parecer hay vestigios de pintura en ella (1974: 205).

Rubén Naranjo la describe de forma más amplia en 1987 : "Junto a esta [se refiere a la C. Morros de Avila-1] existe otra cueva donde se observan restos de pintura roja en sus paredes, formando una serie de manchas que muy bien pudieron ser vestigios de un friso monocromo que cubriera todas sus paredes" (1987:20).

Estos dos textos que hemos nombrado aportan además otros datos sobre este grupo de cuevas que está situado en la Banda de Agüimes; algunos de estos datos ya han sido recogidos en la ficha anterior.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Remitimos a la ficha anterior donde indicamos la situación del yacimiento y su acceso. La *C.Morros de Avila.2* se halla junto a la *C.Morros de Avila.1*, unos diez metros en dirección SE; es una cueva excavada en la toba y también semienterrada, presentando relleno de piedras junto a la boca de entrada actual y en otro vano, una posible boca. La planta de esta cueva es irregular con una sola sala sin dependencias, tan sólo una alacena en la pared derecha (fig.III.66); al fondo a la derecha junto a la segunda boca, encontramos una ranura profunda con sección rectangular a media altura de la pared; además de esta ranura la cueva tiene muchos huecos labrados en la roca con formas rectangulares y redondas tipo cazoletas, y que se sitúan de forma horizontal a lo largo del tercio inferior de las paredes configurándose como una decoración (figs.III.67 y 69).

Las dimensiones de esta cueva son de 10'1m. de eje mayor, 7'9 de eje menor y una

¹² En la ficha del yacimiento de Montaña de Malfú indicamos que de allí se extrajeron también sillares de piedra para esta misma iglesia.

altura máxima de 1'97m . que disminuye hasta 1'07 en la boca de entrada a causa del relleno .

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS :

Encontramos en las paredes de esta cueva restos de pinturas de color rojo y blanco bastante deteriorados que probablemente la recorran en su totalidad . En la pared izquierda al fondo , aparece el rojo en el tercio superior de la pared como una franja uniforme , y el blanco limitando con éste y hasta muy cerca del suelo (figs.III69 y 70) . Al frente en la pared del fondo está la zona más clara para apreciar las pinturas ; aquí la franja superior de rojo es visible a lo largo de 6m . horizontales y el blanco por debajo de él , de forma más débil puede verse en unos 3m . (figs.III67 y 68) . Por último junto a la boca de entrada a la derecha , pudimos apreciar unos restos de blanco a media altura de la pared (fig.III71) .

Todos estos vestigios y a falta de más hallazgos , nos llevan considerar la cueva recorrida por un friso formado por una franja uniforme de color rojo situada en el tercio superior de la pared , y una franja de color blanco que ocupará el resto hasta el suelo ; es en esta última zona inferior en la que se encuentran también las cazoletas y huecos rectangulares labrados en la roca . La zona pintada de rojo abarca entre 50 y 65cm . desde el comienzo del techo , siendo la anchura media de 55cm . ; la zona pintada de blanco comienza cerca del suelo hasta una altura entre 115 y 130cm . , siendo la media de 120cm .

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

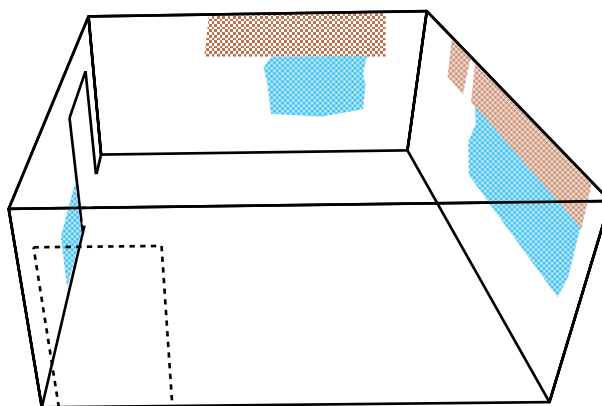


fig.III65 C . MORROS DE AVILA .2: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
Por los restos que hoy se conservan podemos reconstruir la decoración de la cueva en forma de franjas . Los colores reales aplicados , el rojo y el blanco , se representan en este gráfico con rojo y azul respectivamente .

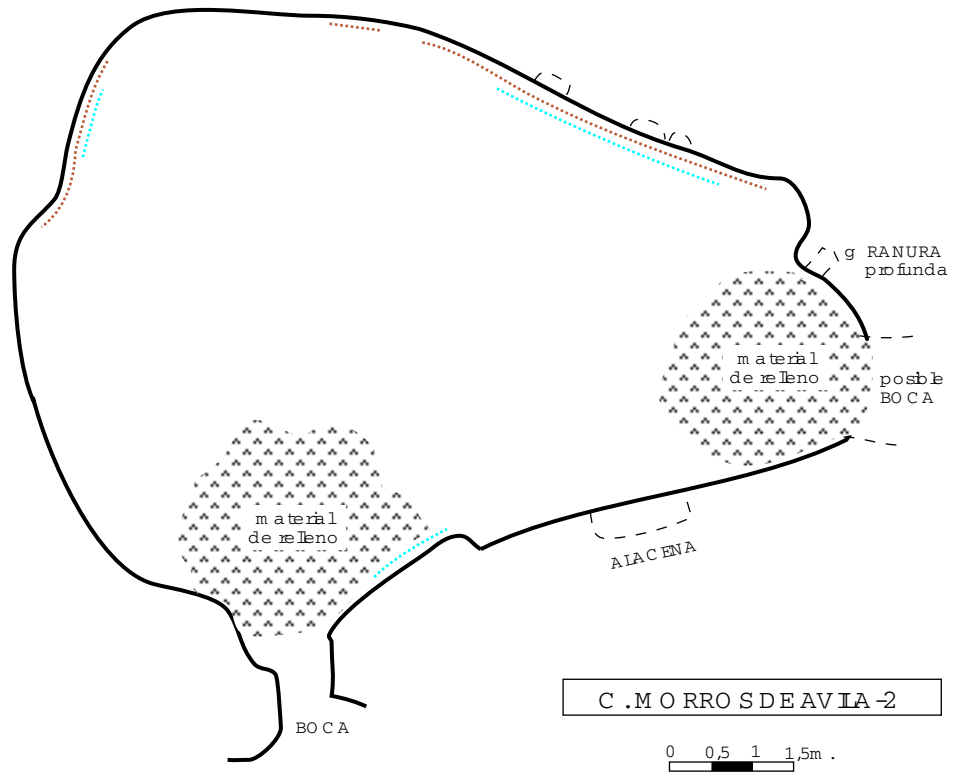


fig. III66 C. MORRO SDE AVIA -2: PLANTA Y ZONAS CON PINTURA
 Se representa con línea roja y azul las zonas que conservan pintura roja y blanca respectivamente.



fig. III67 C. MORRO SDE AVIA -2
 Vista de la pared del fondo, frente a la boca actual de entrada. El tercio superior de la pared desde esta cueva presentan restos de pintura roja formando una amplia franja; hacia el sur aparecen restos de color blanco sobre todo en el tercio central de la pared. En la zona inferior se encuentran algunos huecos rectangulares y azulejos.



fig. III68 C MORRO SDEAVIA-2
Detalle de la imagen anterior, apreciándose más claramente sobre todo los restos de pintura roja.



fig. III69 C MORRO SDEAVIA-2
Vista de la pared izquierda de la cueva, en la cual continúa el recorrido de las franjas roja superior y blanca inferior; también se aprecian huecos y cazolitas hundidos en la zona inferior, cercanos al suelo.



fig. III70 C MORRO SDEAVIA-2
Detalle de la imagen anterior. En esta zona de la pared izquierda de la cueva es donde se aprecian más claramente los restos de pintura blanca que conforman la franja inferior.



fig. III71 C MORRO SDEAVIA-2
Zona de pared junto a la boca de entrada de la cueva. Presenta algunos restos de pintura blanca en la zona inferior cercana a el suelo; pueden apreciarse inmediatamente a la izquierda de la mochila.

NOMBRE DEL COMPLEJO: **MESA DE ACUSA**

LOCALIDAD: **Acusa**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

HISTORIA Y TEXTOS:

Aunque se tiene conocimiento de saqueos de material arqueológico y excavaciones clandestinas anteriores, una de las primeras referencias que nos hablan de exploraciones en cuevas de la *Mesa de Acusa* data de 1936, fecha en la que José Naranjo halló una pintadera en una cueva inaccesible a la que llegaría por medio de cuerdas (Hernández Benítez, 1944); esta pintadera, la cual ha sido citada en el capítulo anterior, con la base embadurnada de almagre oscuro y grasiento, se conserva aún hoy en las salas del Museo Canario (núm. reg. 3146).

Bastantes años después, la CAMC realiza exploraciones en la zona descubriendo una de las cuevas más importantes con restos de pintura de todo el complejo: la *Cueva de las Estrellas* (1974: 205-206). En el texto únicamente se hace referencia a una segunda cueva situada a 300m. de ésta y con restos de pintura también; se trata de la unidad *Acusa C.7* que describiremos más adelante.

Textos posteriores hacen cita de este primer yacimiento¹³ pero será el SAMC en la Carta Arqueológica de la Cuenca de Tejeda el que saque a la luz otros nuevos que también encierran aplicaciones de color: *El Alamo* y *La Candelaria* (SAMC, 1991); en esta publicación se recoge información sobre estos yacimientos relativa a su descripción física, apoyada con fotografías, y se amplían los datos sobre la *C.de las Estrellas* y *Acusa C.7*.

Julio Cuenca en un texto reciente nos acerca de forma resumida al conocimiento de este gran complejo:

En la Mesa de Acusa, en el municipio cumbreño de Artenara, se encuentra uno de los poblados trogloditas en cuevas artificiales más importantes y numerosos de Gran Canaria. Hasta los años 50 de este siglo estuvo densamente poblado por canarios. En el siglo XVIII era tan numerosa su población que incluso llegó a contar con alcalde propio.

En la actualidad este asentamiento troglodita se encuentra prácticamente abandonado. Los diferentes barrios de cuevas que lo integran, como son los de Acusa Seca, El Alamo, La Candelaria, El Hornillo y Fortamaga, conservan las huellas de una tradición cultural muy antigua. Graneros, necrópolis y numerosas cuevas de habitación se mantienen casi intactas y fueron reutilizadas como hemos dicho hasta tiempos muy recientes.

¹³ Otras publicaciones con breves referencias a la C.de las Estrellas:
Navarro, 1990:80
Beltrán, 1985:19
Onrubia, 1986:252

En el interior de numerosas cuevas de Acusa Seca, El Alamo y La Candelaria, se conservan restos de una decoración pictórica. El rojo obtenido del almagre es el color más utilizado. Puede aparecer cubriendo la totalidad de una estancia o en algunas zonas, a modo de zócalos, marcos de puertas y silos, etc. (1996: 205-206).

Por nuestra parte, las primeras exploraciones que realizamos en este complejo se iniciaran en agosto de 1992.

DESCRIPCIÓN DEL COMPLEJO:

La *Mesa de Acusa* es una plataforma rocosa de 1500m. de largo por 750 de ancho, que se sitúa en el extremo NNW de la Cuenca de Tejada (fig.III.72); su altura máxima es de 984 m.s.n.m. El acceso se puede realizar desde la carretera que va de Artenara a el pinar de Tamadaba; en el Km. 3'700 nos encontramos con un cruce, tomamos el desvío a la izquierda que nos lleva en dirección S hacia Acusa; recorridos 4'5 Km. tenemos la posibilidad de desviarnos hacia Acusa Seca por una pista asfaltada a la izquierda y después de 2Km. llegamos al núcleo de este poblado, algunas de cuyas cuevas están habitadas actualmente; si tomamos la opción de no desviarnos de la carretera, tras 7km. más llegamos al inicio de Acusa Verde, internándonos por una pista de tierra. En la parte superior de la mesa se halla el poblado de Acusa con apenas una docena de casas.

Los distintos grupos de cuevas se distribuyen por las paredes escapadas de la mesa en diferentes niveles, descendiendo hasta los aproximadamente 800 m.s.n.m. de la base de la misma (figs.III.7 y 73). Hemos localizado un total de 15 cuevas con restos de pintura en todo el complejo sin perjuicio de que existan más ya que el acceso se dificulta para internarse en los niveles superiores. Para describir las 15 cuevas lo haremos de derecha a izquierda, bordeando la base de la mesa en dirección NE-W; las cuevas que no tienen identificación concreta las enumeraremos correlativamente precedidas de la palabra Acusa.

En la vertiente ESE de la mesa, comenzando por el extremo NE tenemos el grupo de cuevas de los Corrales de las cuales extraemos cuatro que conservan restos de pintura: *Corrales de Acusa.1,2,3 y 4*; le siguen en dirección SW, la *C.de el Alamo* en el poblado del mismo nombre junto a Acusa Seca; y la *C.de la Candelaria, Acusa C.7, Acusa C.8, Acusa C.9, C.de las Estrellas, Acusa C.11 y Acusa C.12*, en el poblado de La Candelaria. Cambiamos a la vertiente S y en ella nos finalizamos con *Acusa C.13, Acusa C.14 y Acusa C.15* en el poblado de el Hornillo, en Acusa Verde.



fig. III.72 MESA DE ACUSA
Vista de esta gran estructura en su vertiente sur alzándose sobre el barranco de Tejeda; a sus pies en esta vertiente se sitúa la vega de Acusa Verde, zona de cultivo. A lo largo y a lo alto de estas paredes se distribuyen infinidad de cuevas.



fig. III.73 MESA DE ACUSA
Detalle de la imagen anterior; zona de El Hornillo, donde se encuentran tres de las cuevas que describiremos: Acusa C.13, 14 y 15. Se pueden observar los diferentes niveles en los que se sitúan las cuevas escalando la pared y aprovechando los andenes naturales.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: (CORRAL DE ACUSA.1)

LOCALIDAD: **Acusa Seca**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **433600 y 3098240** hoja **30-00N** (escala **1:5000**)

HISTORIA Y TEXTOS:

El conjunto denominado *Los Corrales* por vecinos de las cercanías, lo conocimos por Alejandro Cuenca Sanabria que visitó el mismo en julio de 1994 aproximadamente; hasta ese momento al parecer no existían registros de ningún tipo sobre las cuevas de este pequeño poblado. Un mes después, tras indicarnos Alejandro la situación del conjunto y la existencia en el mismo de dos cuevas con marcos pintados de color blanco y rojo, procedimos a realizar nuestras primeras exploraciones en la zona.

En nuestra segunda visita a este conjunto, en agosto de 1995, nos apercebimos de que otras dos cuevas además de las indicadas contenían restos de pinturas. Una de ellas es el *Corral de Acusa.1* .

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

El conjunto de *Los Corrales* se encuentra en el cuadrante NE del Complejo *Mesa de Acusa*. Se accede al mismo recorriendo 300m. desde el poblado troglodita de Acusa Seca, por un sendero que en dirección NE bordea la Mesa de Acusa por su pie.

Este conjunto en sí engloba unas 13 cuevas y algunos muros de piedra, al resguardo de la intemperie en un gran solapón abierto en la pared de la mesa. Las unidades más importantes con pintura que hemos hallado son dos que las denominaremos *Corral de Acusa.2* y *Corral de Acusa.4* para identificarlas. A izquierda y derecha del *Corral de Acusa.2* se encuentran otras dos unidades con estados de conservación precarios, y que denominaremos *Corral de Acusa.1* y *Corral de Acusa.3* .

La numeración que sigue a las denominaciones de los yacimientos hace referencia a su situación correlativa dentro del *Complejo de la Mesa de Acusa* (v.ficha respectiva). Denominamos a este yacimiento que vamos a describir *Corral de Acusa.1* por tratarse de la primera estructura que desde del extremo NE de la Mesa de Acusa hemos localizado con restos de pinturas.

El Corral de Acusa.1 se sitúa junto a el Corral de Acusa.2, que trataremos en la próxima ficha, a su derecha y a un nivel más bajo. Este yacimiento está constituido por un espacio semidestruido e irregular de aproximadamente 6m. de ancho por 7m. de profundidad y 2'7m. de altura máxima (figs.III.74 y 75); podrán decir que se haya asociado a las cuevas cercanas como formando una espacio complementarias.

La zona mejor conservada y definida dentro de la estructura del yacimiento es una dependencia al fondo que tiene 4m. de profundidad, 4'5m. de anchura y 2'1m. de altura media.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Esta cueva contiene restos de pintura roja con ahumado superpuesto, sin posibilidad de identificar la forma o el contorno límite del color; tal vez podrá tratarse de una cueva totalmente pintada de rojo. La dependencia del fondo si estuvo toda cubierta de amagre; hacia el exterior de ésta hay algunos vestigios de amagre en forma de mancha aislada en el techo (fig.III.76).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

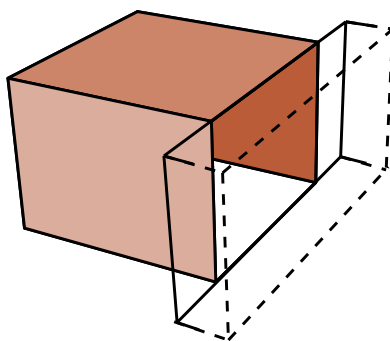


fig.III.74 CORRAL DE ACUSA.1: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
Con punteado se indican zonas incompletas (destruidas) y abiertas al cielo.

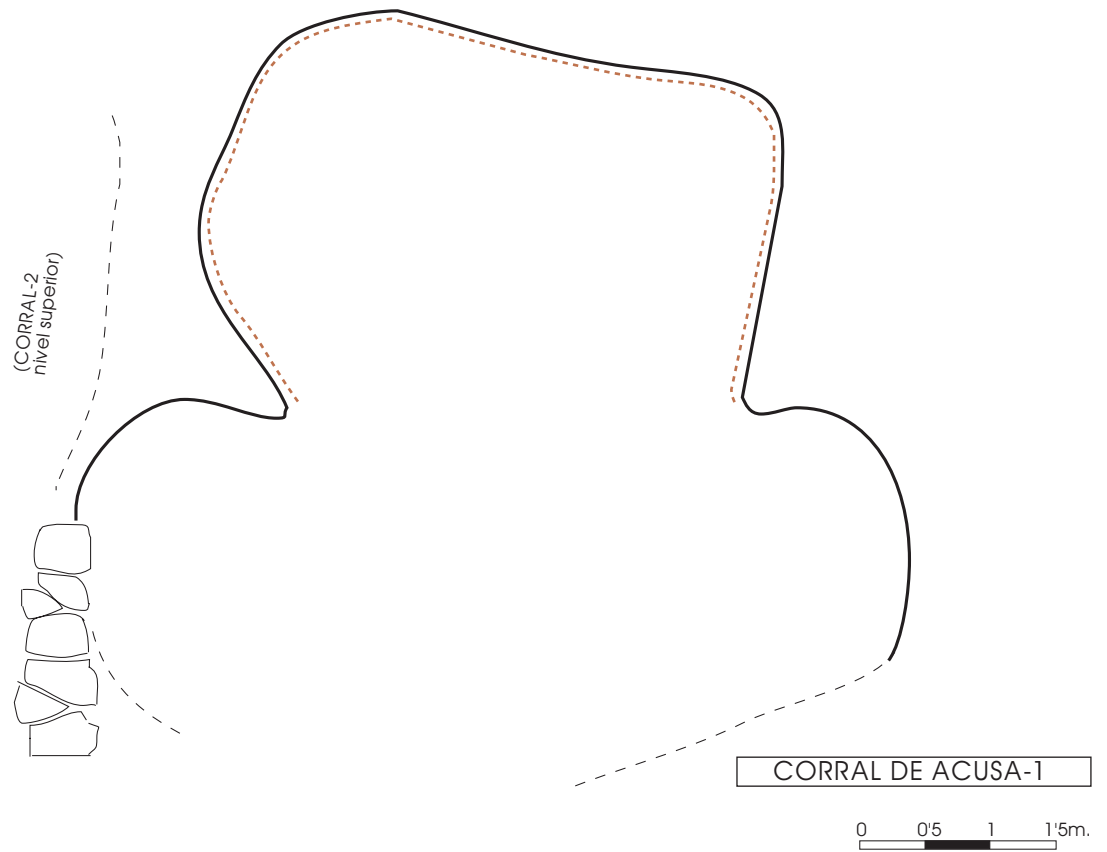


fig.III.75 CORRAL DE ACUSA-1: PLANTA
 Con punteado rojo se indica la zona con pintura en la dependencia de el fondo.



fig. III.74 CORRAL DE ACUSA-1
 Vista de la cueva con su exterior transformado por el desmoronamiento de paredes y techo; en los excavos trozos aún en pie de el techo de la zona izquierda, se localizan restos de pintura roja. La dependencia del fondo estuvo completamente embadurnada de este mismo color.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: (CORRAL DE ACUSA-2)

LOCALIDAD: **Acusa Seca**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **433600 y 3098240** hoja **30-00N** (escala **1:5000**)

HISTORIA Y TEXTOS:

Como indicamos en la ficha anterior, tuvimos conocimiento de la existencia de el conjunto de *Los Corrales* en agosto de 1994; no existían al parecer registros sobre las estructuras que en él se encuentran. En nuestra primera exploración del conjunto, en esa misma fecha y merced a la información dada por Alejandro Cuenca, encontramos el *Corral de Acusa.2* .

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

El *Corral de Acusa-2* es la segunda cueva decorada más importante del conjunto. Se encuentra unos 30m. hacia el N del *Corral de Acusa-4*, bajo un solapón que acoge la mayor parte de las cuevas de Los Corrales (fig.III.80). Está custodiada a izquierda y derecha por dos cuevas que también poseen restos de pintura, pero que se sitúan físicamente a un nivel más bajo, el *Corral de Acusa.1* y el *3*.

La cueva tiene una planta que podría encerrarse en un cuadrado con varias irregularidades; posee una dependencia en la izquierda inmediata de la boca de entrada que tiene un agujero reciente abierto en el suelo; otro espacio que se adentra en el contorno en la pared del fondo a la izquierda, pero que no parece constituir una dependencia en sí; y por último, en la pared derecha al fondo otro espacio similar (con las salvedades que se citan más adelante), y dos agujeros a la altura de una persona adulta, uno de ellos roto recientemente y el otro más antiguo que permite acceder a un silo superior. En la boca natural de la cueva se construyó un muro de piedra para cerrar su abertura aproximadamente a la mitad.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

La decoración de esta cueva se nos presenta con un fondo pintado de color blanco, un marco rojo definido y otro probable. Se asemeja esta tipología a la del *Corral de Acusa.4* (que trataremos más adelante) en lo que respecta a las dependencias, aunque el proceso de

aplicación de la pintura aquí es mucho más simple; el estado de conservación nos muestra restos de rojo y blanco con menor definición que la citada cueva, lo que supone que la aplicación se realizó más ligera, con un menor número de capas y/o espesor de las mismas.

La dependencia que se encuentra en la pared izquierda cerca de la boca nos deja ver la capa inferior que se aplicó de blanco, de la que no queda prácticamente nada en el fondo de este espacio, y un arco superior de rojo que bordea el contorno de la misma; sobre el rojo y por toda la cueva hay un ahumado final (figs. III.77, 82 y 83).

En la parte derecha de la cueva la pared se adentra ampliando su espacio; en este mismo ítem también podemos apreciar restos de almagre rojo alineados en su posición formando parte de una línea vertical; si nos desplazamos por la pared unos 3 m. hacia la izquierda volvemos a encontrar unas pequeñas muestras de rojo consecutivas en la trayectoria de una línea vertical (figs. III.77-79, 84 y 85). Podríamos hablar de una posible demarcación de este espacio con otro arco rojo, tal vez definiendo otra dependencia más abierta o una zona concreta.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

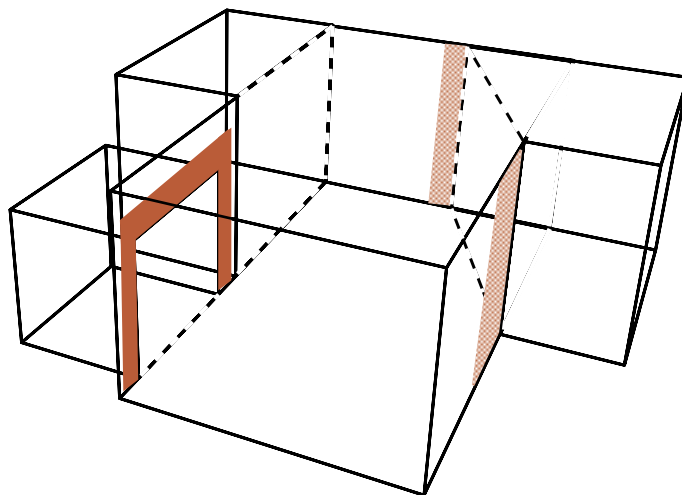


fig. III.77 CORRAL DE ACUSA 2: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
Con pintura blanca bajo el rojo, esta cueva presenta su dependencia izquierda con marco de almagre, y otra posible evidenciada por restos de este mismo color en los límites de su espacio.

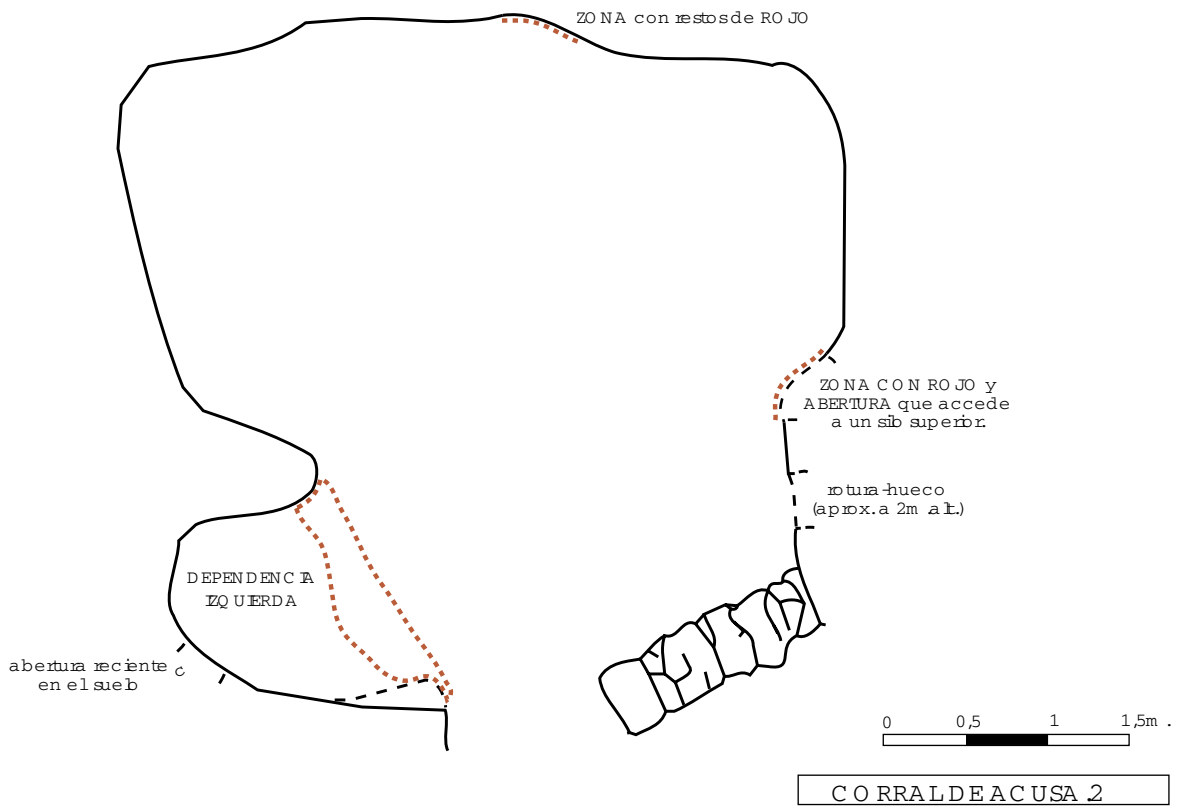


fig. III.78 CORRALDE ACUSA 2: PLANTA.

En el gráfico se indican las zonas decoradas con punteado. Puede observarse la posible diferenciación con pintura roja, además de la dependencia izquierda, de un espacio dentro de la cueva en la esquina posterior derecha.

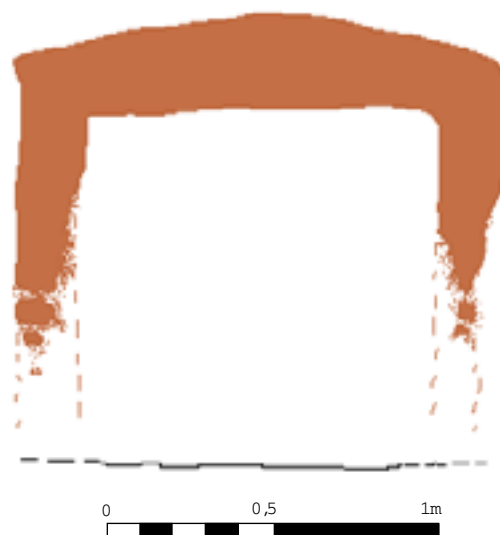


fig. III.79 CORRALDE ACUSA 2: CROQUIS DE LA DEPENDENCIA IZQUERDA

A manera de marco rojo se nos presenta esta dependencia, semejante a la del Corralde Acusa-4 del mismo conjunto. Bajo el rojo una capa base de blanco, poco conservada en el interior de la dependencia.



fig. III80 CONJUNTO DE LOS CORRALES DE ACUSA
Zona de derecha del conjunto, en la cual se encuentran agrupadas las cuevas Comal de Acusa-1, 2 y 3, a abrigo de un gran solapón natural.



fig. III81 CORRAL DE ACUSA-2 y CORRAL DE ACUSA-3
A la derecha, la boca de entrada a el Comal de Acusa-2 franqueada por un muro de piedras.
A la izquierda de la imagen se encuentra el Comal de Acusa-3, del cual vemos la zona del techo exterior que se ha conservado, con restos de pintura roja, y a la izquierda y a abrigo de un muro de piedras, el comienzo de la única dependencia que se mantiene en pie.



fig. III82 CORRALDEACUSA-2
 Vista del arco pintado de rojo de la dependencia izquierda. Se aprecian restos de argamasa blanca que probablemente se empleó para sellar el soporte.

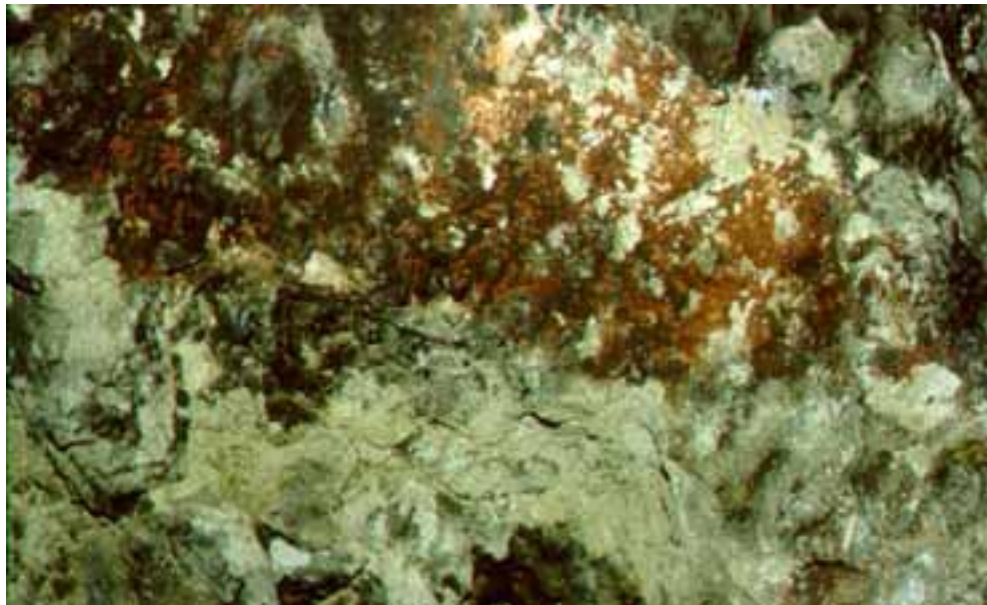


fig. III83 CORRALDEACUSA-2
 Detalle de la imagen anterior, donde se pueden apreciar en una zona del arco los restos de pintura roja en la capa más externa, restos de pintura blanca, y restos de argamasa en la base.

fig. III84 CORRALDEACUSA-2
Vista de la zona central de la pared del fondo de la cueva, en la cual encontramos restos de pintura roja alineados en forma de línea vertical, como posible delimitación de un segundo espacio dentro de la cueva.



fig. III85 CORRALDEACUSA-2
Pared derecha de la cueva, donde también aparecen unos restos de pintura roja en lo que será el límite derecho de esta segunda dependencia o división interna.



NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(CORRAL DE ACUSA.3)**

LOCALIDAD: **Acusa Seca**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **433600 y 3098240** **hoja 30-00N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

El descubrimiento de este yacimiento fue simultáneo con el del *Corral de Acusa.1*, en agosto de 1995 en una segunda visita al conjunto; no se encontraron referencias anteriores que hablaran de este yacimiento (v.ficha del *Corral de Acusa.1* para datos del conjunto).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

El *Corral de Acusa.3* se encuentra en la zona oriental del conjunto de *Los Corrales*, a la izquierda de la boca de acceso del *Corral de Acusa.2*, unos 70cm. más bajo (figs.III.80 y 81); a su izquierda se encuentra una escalera de piedra para acceder al andén superior donde se sitúan otras cuevas del conjunto.

El techo de la cueva se encuentra destruído por desmoronamiento de la pared; quedan en pie unos restos del techo ahumado original y una pequeña dependencia o silo a su izquierda con 1'4m. de ancho por 1'4m. de largo y 1'1m. de altura máxima. El espacio mayor y externo de la cueva tiene 2'3m. de ancho por 1'9m. de profundidad y 1'6m. de altura máxima (fig.III.87). El estado de conservación de la cueva es bastante deficiente.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

Los restos de pintura que podemos apreciar se reducen a un fragmento de techo que se conserva del estado original de la cueva, en el cual se puede apreciar la aplicación de color rojo en toda su extensión; sobre el rojo se observa la existencia de un ahumado general. La cueva pudo estar completamente impregnada de rojo o sólo la estancia principal, no podemos saberlo dado que la última capa de sus paredes se ha ido desmoronando poco a poco.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

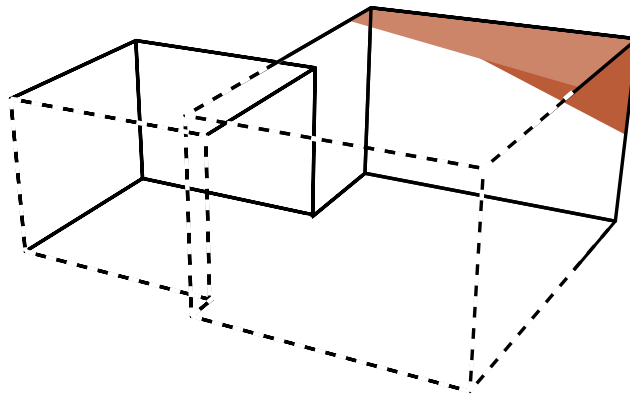


fig. III.86 CORRALDEACUSA 3: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
En punteado se indica toda la zona destruida que suponemos existía; permanece con la pintura una pequeña zona del techo de la cueva que aún no se ha desmenuado.

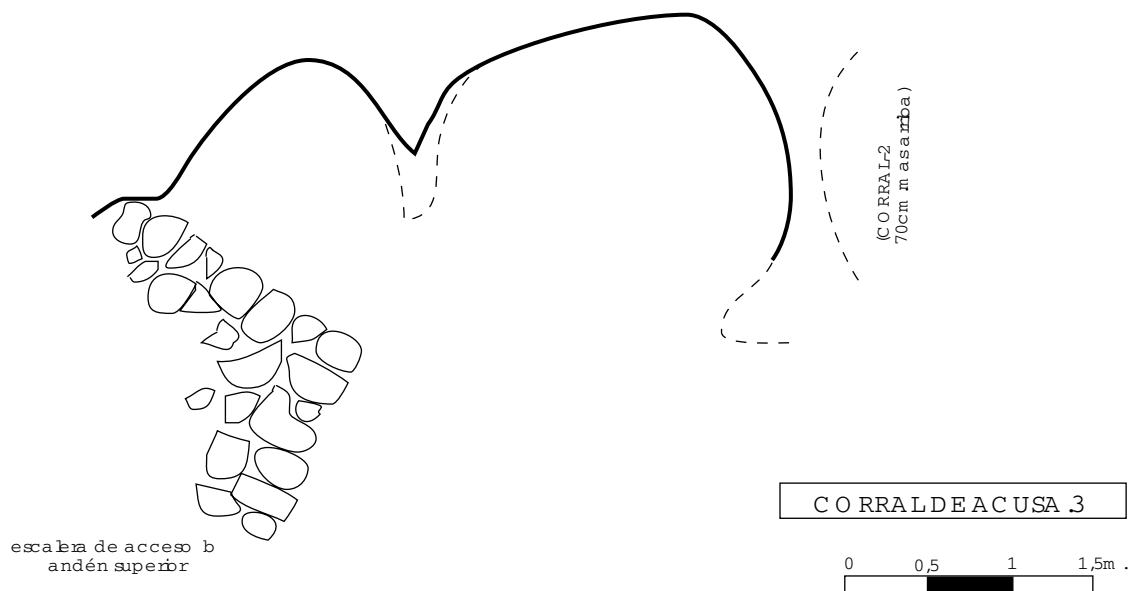


fig. III.87 CORRALDEACUSA 3: PLANTA

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(CORRAL DE ACUSA.4)**

LOCALIDAD: **Acusa Seca**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **433600 y 3098240** **hoja 30-00N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En agosto de 1994 Alejandro Cuenca nos informó que en una visita reciente a la zona de *Los Corrales* en la Mesa de Acusa había descubierto dos cuevas con pinturas (v.ficha del *Corral de Acusa.1*); una de ellas era el yacimiento que ahora nos ocupa y que al parecer no se conocía de su existencia.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

El *Corral de Acusa.4* está en la zona más occidental del conjunto de *Los Corrales*, en el límite del solapón natural que agrupa a todas las cuevas (v.datos del conjunto en ficha *Corral de Acusa.1*); se trata de una cueva, diferenciada de las cercanas pues está en un nivel por encima del suelo, aislada relativamente del resto, y se accede a ella por una escalera de piedra que se encuentra reconstruida en parte. Bajo la escalera de acceso dos cuevas quedan comunicadas por un pequeño túnel horadado en la misma.

Presenta una planta de contorno irregular, con dos dependencias a izquierda y al fondo, y una pequeña hornacina en la pared derecha; junto a la entrada en la zona izquierda, se ha labrado un poyete o escalón con varios huecos en forma de cazoletas (figs.III.89 y 91).

Las dimensiones máximas de la cueva son: 6'60m. de eje mayor, 4'65m. de eje menor y 2'40m. de altura máxima; la dependencia izquierda tiene 1'6m. de ancho máximo, 1'5m. de profundidad y 1'5m. de altura máxima; la dependencia del fondo tiene 1'6m. de ancho máximo, 1'75m. de profundidad y 1'5m. de altura máxima. La boca tiene unas medidas máximas de 1'80m. de ancho y 2'20m. de alto.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

A nivel de decoración es la cueva más importante del conjunto, teniendo otro precedente similar formalmente en el *Corral de Acusa.2*. La primera aplicación que se dió en las paredes de esta cueva fue de color blanco, forrándolas totalmente; posteriormente recibió un ahumado general; trás ese blanco general, se aplicaría una decoración más precisa con los

colores rojo y blanco (fig.III.89).

En la primera decoración podríamos agrupar el marco en rojo que presenta la pequeña hornacina (fig.III.93), el posible marco rojo de la entrada (en el cuál aparecen vestigios en el techo), y un probable zócalo rojo que se entrevé por toda la cueva a una altura de 95 cm.; la decoración de todos estos elementos está bastante deteriorada.

La segunda decoración aplicada es más evidente y afecta a las dos dependencias, que se encuentran cubiertas de blanco totalmente con un marco en rojo (fig.III.90,92 y 94). En la dependencia del fondo además de lo citado se aprecian algunos restos de rojo bajo el blanco general.

De todo ello se puede concluir un proceso posible, simultáneo o no con la ocupación del espacio de la cueva:

- En primer lugar se aplicó una base de tierra roja para cubrir (en los techos no se aprecia, sólo en las dependencias, y a la altura de un zócalo en el resto de la cueva).
- En segundo lugar se aprecia la presencia de ahumados por la totalidad de la cueva.
- Posteriormente se aplica blanco encima de todo lo anterior.
- El ahumado aparece de nuevo por toda la cueva.
- Le sigue una decoración que refuerza con rojo en forma de marcos (sobre el negro y el blanco). Los bordes sobre el negro aquí son muy limpios, no hay ahumados posteriores.
- Por último, el hueco interno de las dependencias se cubre con blanco; se observa la superposición clara a manera de "dripping" sobre el rojo (fig.III.95), y, concretamente en la dependencia del fondo se aprecia un arrepentimiento del contorno previo trazado con rojo; en la zona derecha, con el blanco, el autor de la decoración corrige unos 7 cm. del ancho del rojo tapándolo (fig.III.88).

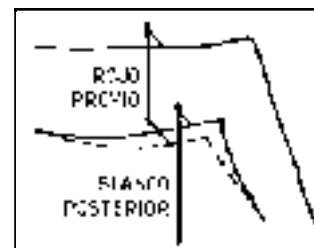


fig.III.88

Los colores blanco y rojo aplicados en esta cueva son cubrientes; superpuestos uno encima del otro no dejan ver el color inferior. Se aplicaron capas uniformes en la superficie de las paredes; para el rojo se llegaron a aplicar hasta dos capas máximo, con un total de 1-1'5 mm. de espesor, lo que le confiere un buen acabado además de demostrar un buen dominio de los materiales. Los trazos parecen aplicados con ramas, pues el color presenta un aspecto irregular con textura rallada (fig.III.96); para los huecos boca abajo y zonas difíciles de cubrir cabe la posibilidad de apoyo previo en las manos o estopas vegetales. En dichos huecos hay buena fijación y se aprecia también suavidad superficial en los restos que quedan en ellos, como si se hubiera presionado con los dedos. Los dinteles de las dependencias nos muestran como fueron, pintados a lo largo, en sentido horizontal, lo cual parece más cómodo

de realizar con un instrumento que con las manos desnudas.

Las cuevas de este conjunto tienen de base estructural una toba blanca muy luminosa y disgregable. Es posible que una proporción de el color blanco se extrajera del soporte mismo, preparándose posteriormente para su aplicación.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

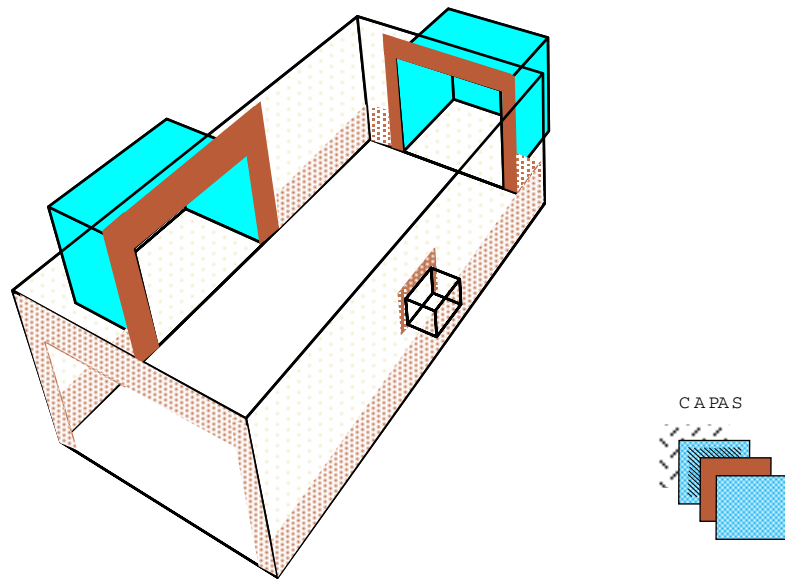


fig. III.89 CORRAL DE ACUSA 4: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA. En el gráfico se encuentran reflejados los motivos pintados, en su estado actual, entendiéndose a algunos de ellos como albos en su estado de conservación. A la derecha se muestra la sucesión de capas y colores aplicados (en los dos gráficos el color azul representa a la pintura blanca de la cueva).

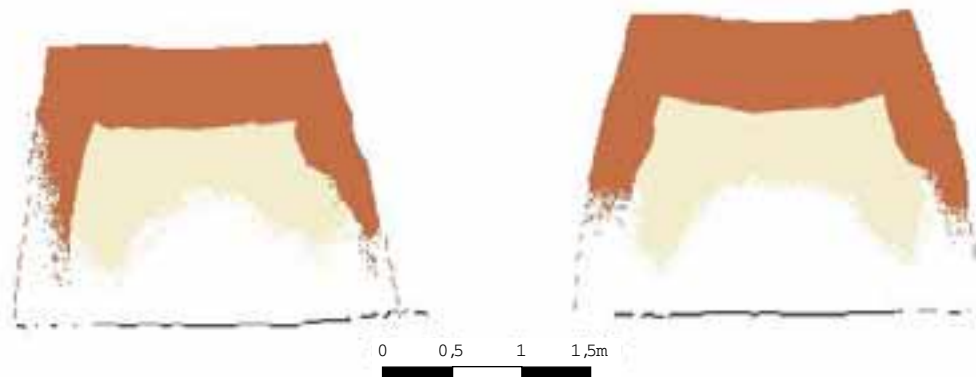


fig. III.90 CORRAL DE ACUSA 4: CROQUIS DE LA PINTURA EN LAS DEPENDENCIAS. En el extremo izquierdo la dependencia izquierda de la cueva, y en el extremo derecho la dependencia del fondo de la cueva.

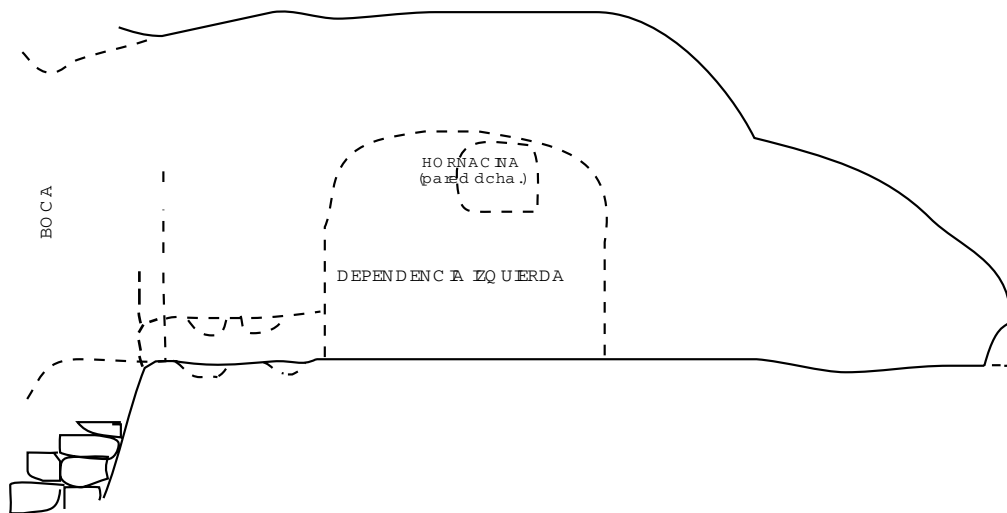
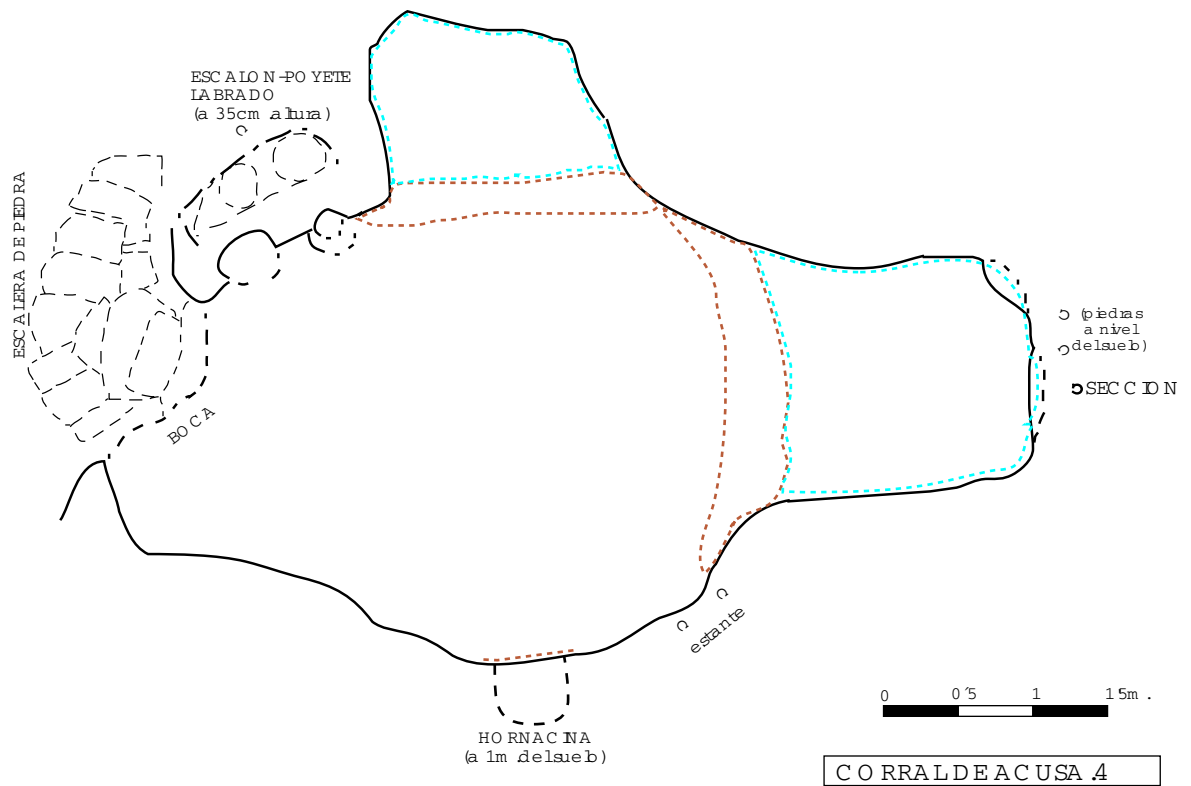


fig. III.91 CORRAL DE ACUSA 4: PLANTA CON ZONAS PINTADAS Y SECCION. Está indicado (en la fig. superior) b que abarcan las zonas pintadas de las dependencias y hornacina. Los principales accidentes físicos que presenta la cueva han sido reflejados; en la sección se ha reflejado la situación de hornacina y dependencia respecto a el corte realizado.



fig. III92 CORRALDEACUSA-4
Vista de la dependencia izquierda de la cueva, bordeada por un arco rojo y pintada de blanco su interior. Los dos arcos pintados que presenta esta cueva son de bsm as de finos y se pr conservados de la ish.



fig. III93 CORRALDEACUSA-4
Esta pequeña hornacina situada en la pared derecha presenta un arco rojo apenas visible, el cual probablemente procede de una primera decoración que se aplicó en la cueva.



fig. III94 CORRALDEACUSA-4
Vista de la dependencia del fondo con su marco muy bien definido y conservado y su interior blanco.



fig. III95 CORRALDEACUSA 4
Detalle de la aplicación de la pintura del marco pintado en la dependencia del fondo (imagen anterior).



fig. III96 CORRALDEACUSA-4
Aún con el deterioro que han sufrido las pinturas, se puede apreciar la dirección de los tiazos por los surcos que dejaron los instrumentos portantes del color. Detalle de uno de los marcos pintados de rojo.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C. DE EL ALAMO**

LOCALIDAD: **Acusa Seca**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **433240 y 3097820**

hoja 30-00N (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

La Carta Arqueológica de la Cuenca de Tejeda, elaborada por el SAMC, fue el texto que nos dió a conocer la existencia de este yacimiento; no hemos encontrado otros textos que hagan referencia directa al mismo. El SAMC nos describe de forma general el poblado de El Alamo donde se halla este yacimiento:

Cuevas artificiales en la cara E-SE de la Mesa de Acusa, aprovechando el estrato de brecha en la base del escarpe. En general cuevas de habitación con planta cuadrada con dependencias laterales; sus bocas cerradas con muros de piedra seca y con argamasa en el interior. Paredes internas pintadas con cal blanca. Poblado de 14 cuevas (en dirección S-SW a la vuelta del saliente de la fortaleza); Alt.900; Orient.SSE; Radiocarbono 437+45; Estado de conserv.:R. (SAMC,1991).

Unas líneas después nos hablan de pinturas en el interior de una cueva del Alamo que ellos numeran como Cueva nº1 de 14, a la izquierda del poblado, con un granero muy cerca; indican que en ella hay almagre rojo aplicado sobre argamasa blanca en parte de sus paredes, próximo al suelo.

Por las características descritas, esta cueva se corresponde con la que localizamos posteriormente, en agosto de 1992, realizando exploraciones por la zona, y que la denominaremos simplemente *C.de el Alamo* ya que no hemos encontrado ninguna otra con restos de pintura en este poblado.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se localiza esta cueva pasados unos 55m. del poblado de el Alamo (Acusa Seca) en dirección SW (v. ficha del *Complejo Mesa de Acusa*); prácticamente encima, en su vertical, está el *Granero de el Alamo* (fig.III.102). Es la primera cueva que nos encontramos tras dejar el núcleo del poblado; a partir de ella y rodeando la mesa hasta llegar a Acusa Verde, las cavidades han sido menos reutilizadas en el periodo histórico, y en todo caso lo han sido unidades sueltas.

Su estructura y distribución original de espacios esta transformada; un muro externo de construcción reciente parece dividir un espacio de 16m. de largo máximo por 7'7m. de ancho en dos cuevas (figs.III.100 y 101); nos centraremos en el espacio de la izquierda porque es el que contiene aplicaciones de color definidas.

Esta cueva se presenta como un gran abrigo sin boca de entrada, mostrando todo su interior abierto; su planta es aproximadamente cuadrangular, incluyendo en ella una pequeña dependencia en la zona derecha, al fondo (figs.III.97 y 98). Las dimensiones generales son de 4'75m. de eje menor por 6'25m. de eje mayor. El techo tiene una altura media de 1'9m., abriéndose progresivamente hacia cielo abierto a partir de 2'5m. desde el fondo de la cueva.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

Al tratarse de una cueva abierta y tener algunas zonas muy expuestas a la intemperie, la conservación de las pinturas es precaria; quedan restos en las hendiduras del soporte, en las zonas donde se aplicó mayor cantidad de color. Aún así podemos entrever los límites de la decoración.

El orden de la aplicación de los colores pasa en esta cueva por un ahumado previo casi desaparecido totalmente, de una capa a dos de almagre, una posterior de blanco y un ahumado final por la casi totalidad de las zonas con rojo y blanco (fig.III.104). El proceso de capas se repite en todas las zonas en las cuales hay restos de pinturas.

Las formas que se definen con el color son, primeramente en su frontal y techo de entrada (zona derecha), una franja de unos 75cm. de ancho que parte de la altura de las alacenas exteriores citadas y va a unirse a la dependencia (fig.III.99); en la planta de la cueva es donde se puede apreciar tal vez un acercamiento a una regularidad en dicha forma (fig.III.98). La segunda zona decorada está en la dependencia y con una forma cuadrada bien definida en sus bordes superiores; ayuda a remarcar el carácter de este hueco como un espacio a diferenciar dentro de la cueva (fig.III.103).

Como elementos característicos la cueva contiene en el borde externo actual como unos huecos en el techo que podrían haberse usado para apuntalar o insertar maderas; también en el frontal de la cueva hay dos alacenas de 30cms. de ancho cada una, en la misma zona donde se ubican una parte de las pinturas. Esto nos sugiere que la cueva abarcaba un espacio mayor que el que encierra el muro de piedras externo, quedando situada toda la decoración de pintura dentro del espacio útil de la cueva.

El segundo espacio o cueva, situado a la derecha de la cueva descrita, encierra algunos restos de color blanco dispersos, con ahumados posteriores.

El *Granero del Alamo* que se encuentra sobre esta cueva (25m. más arriba), una cavidad amplia que alberga de once a doce silos, presenta una mancha roja aislada en uno de

elbs. La autoría con o pintado de dicha mancha presenta nuestras dudas; el cobreado de la zona es en superficie, como si algún elemento rojo se hubiera frotado o raspado sobre esa zona. La mancha citada se encuentra en el síb n°6 de la zona derecha del granero, el cual está conectado a otro síb más ínterno; esta mancha roja tiene aproximadamente 10 x 50 cm. Para acceder a dicho granero es necesario material de escalada.

DESCRIPCIÓN GRAFICA:

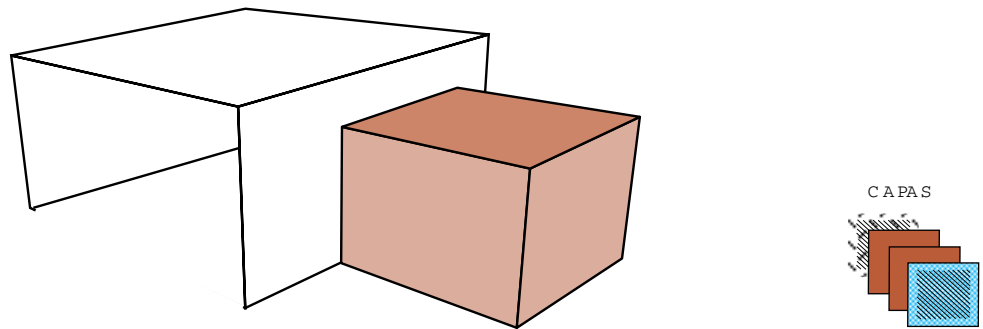


fig. III97 C DE EL ALAMO: ESTRUCTURA Y ZONAS PINTADAS
A la derecha se muestra también la sucesión de capas y cobres aplicados, con un ahumado inicial y uno final (el color azul en el gráfico representa al color blanco real).

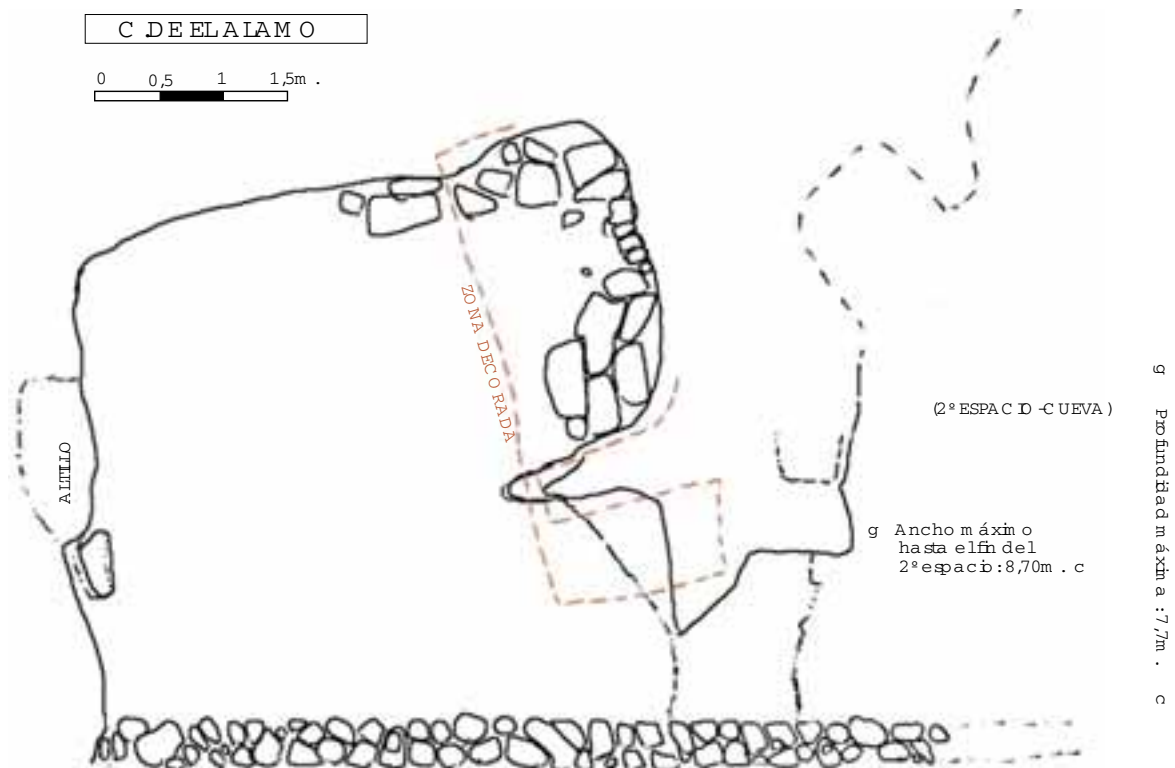


fig. III98 C DE EL ALAMO: PLANTA Y ZONAS CON PINTURA
Con punteado rojo se muestra la zona pintada.

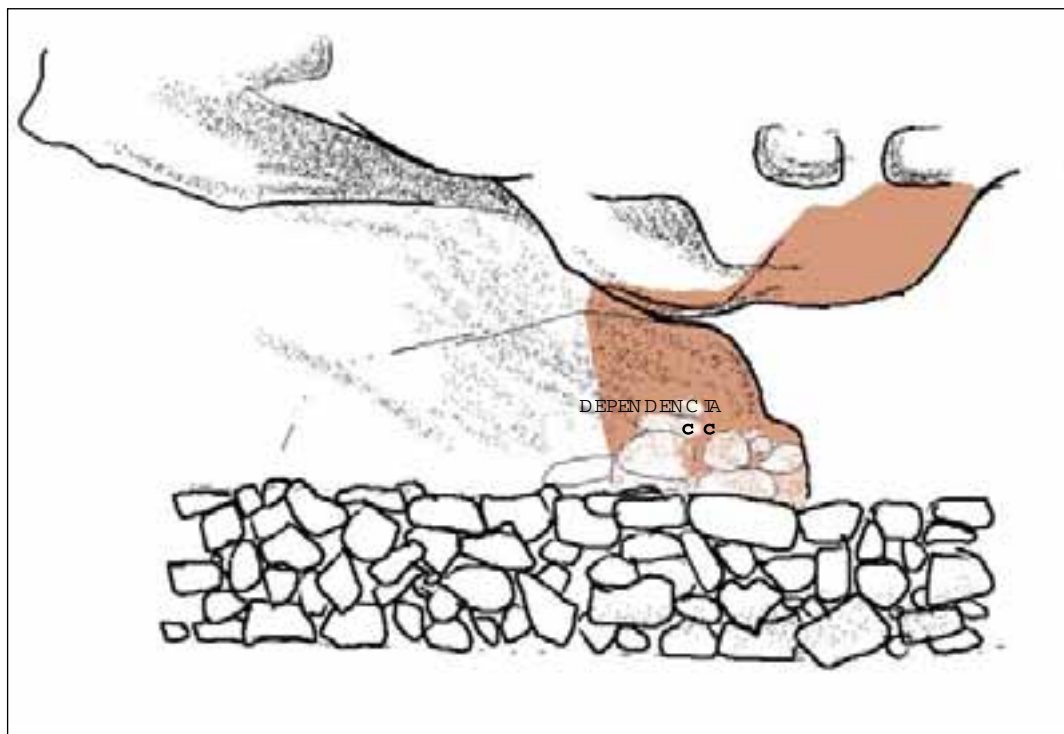
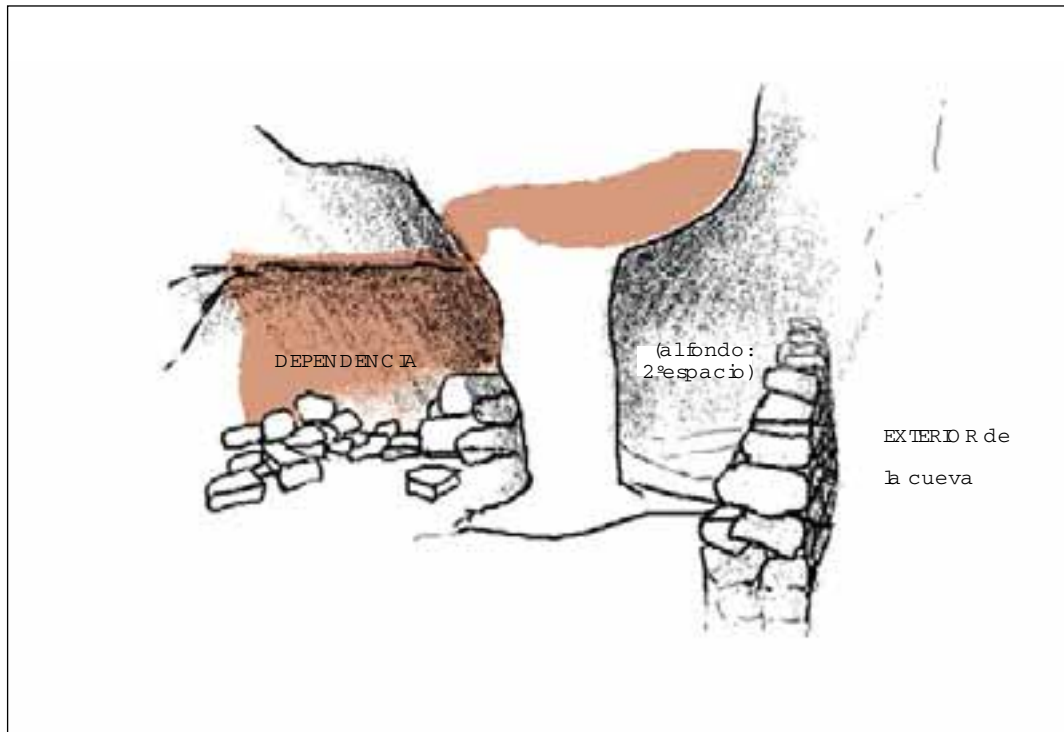


fig. III99 C DE ELA LAMO : CROQUIS DE LAS ZONAS CON PINTURA

Croquis de las zonas decoradas de la cueva. La imagen superior muestra una vista de la pared derecha, donde apreciamos la única dependencia de la cueva, la cual se encuentra decorada terminando con forma ortogonal. De ella parte una franja hacia el exterior de la cueva. En la imagen inferior, con vista frontal exterior de la misma zona derecha, podemos ver como la franja de cobertura finaliza en las alcenas exteriores. La dependencia decorada tiene oculto su fondo en esta segunda imagen.



fig. III100 C DE EL ALAMO
 Primer espacio o facción izquierda de la C de el Alamo. En la zona posterior derecha, semibocula, se encuentra la dependencia que se embadurnó totalmente de rojo; la pintura roja se extiende desde esta dependencia hacia el exterior, cubriendo parte del saliente micoso del techo (ver croquis de las pinturas).



fig. III101 C DE EL ALAMO
 Segundo espacio o facción derecha de la cueva con el muro de piedra exterior. Este 2º espacio contiene algunos restos dispersos de pintura blanca.

fig. III102 GRANERO Y CUEVA DE EL ALAMO
Vista de la situación del Granero de el Alamo, enclavado en una brecha natural abierta a 25m. de altura en las paredes de la Mesa de Acusa; en su misma vertical, al pie de la mesa, se halla la Cueva de el Alamo.



fig. III103 CUEVA DE EL ALAMO
Detalle de la pintura aplicada en las paredes de la dependencia de esta cueva.





fig. III104 C DE EL AIAMO
Detalle de la superposición de las pinturas en el frontal de la cueva; el blanco se
sitúa en la capa más externa. Las pinturas en esta zona presentan un gran deterioro
debido a su escaso abrigo de las condiciones atmosféricas.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C. DE LA CANDELARIA**

LOCALIDAD: **Acusa Seca**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **433120 y 3097650** **hoja 30-00N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Nuestro primer contacto con este yacimiento fue en agosto de 1992 en una exploración por la Mesa de Acusa; la Carta Arqueológica de la Cuenca de Tejeda nos había dado a conocer de su existencia (SAMC,1991), atribuyéndose el SAMC su descubrimiento en 1989; no hemos encontrado otras publicaciones que hagan referencia al mismo.

El SAMC incluye el yacimiento dentro del conjunto troglodita de La Candelaria, que agrupa a veintidós cuevas, englobando éste a su vez en el *Complejo Mesa de Acusa*; en la ficha que elaboran apuntan la presencia de restos de pinturas:

Se ubica en el extremo NE del poblado de la Candelaria. Está declarado BIC. Su nombre es posterior a la conquista. Acceso: por el camino que rodea la base de la mesa. Altitud: 925m.s.n.m. Las dimensiones máximas son: 9'5m. prof. x 7'4m. ancho x 2'35m. alt. La boca se encuentra orientada al SE. con 3'93m. ancho x 2'35m. alto. La cueva tiene planta cruciforme. Pintura blanca y almagre encima, en paredes y techos. Techo ennegrecido por humo. Los paños de mayor tamaño y mejor conservados de pintura roja se localizan en los brazos laterales de la cueva. especialmente en el techo y paredes del fondo (SAMC,1991).

DESCRIPCION DEL YACIMIENTO:

Los datos descriptivos y de situación recogidos por el SAMC son fieles a la realidad, exceptuando la referencia a la pintura blanca. Precizando mas, el yacimiento se encuentra aproximadamente 200m. hacia el SW del conjunto troglodita de El Alamo (Acusa Seca) y 200m. hacia el NE de la *C.de las Estrellas* . El acceso más cercano es por Acusa Seca (v.ficha del *Complejo de la Mesa de Acusa*).

El yacimiento es una cueva natural que se encuentra destruida en parte por el derrumbe de la pared de la mesa, con una estructura interna que podría relacionarse con una planta cruciforme, distribuyendo una dependencia a cada lado (figs.III.107). Lo conservado no tiene forma regular; de su techo falta en su borde externo una franja de 0'5-1m. de anchura que se ha desmoronado, y las dependencias han perdido parte de sus límites o paredes

exteriores (fig.III.108). La cueva presenta también en un lateral de la dependencia izquierda y en el fondo de la misma, un asiento-altillo a unos 70cm. aproximadamente del suelo.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

En la *C.de la Candelaria* las dos dependencias laterales presentan restos de pintura que evidencian que estaban cubiertas hasta el suelo de rojo de almagre; a su vez un ahumado negro se aprecia por zonas, encima de esta capa y bajo ella, en la roca soporte. El almagre se encuentra aplicado sin argamasa previa o pasta base; no coincidimos por lo tanto con los datos del SAMC; apreciamos algunos restos dispersos de color blanco sobre el ahumado final que cubre al almagre sin poder precisar su extensión.

Los límites más definidos de la decoración están en el borde limítrofe de las dependencias con la zona central de la cueva por su techo; en este punto el rojo termina de forma marcada. La zona donde mejor se conserva en la fecha actual y con mayor intensidad, es concretamente en uno de esos límites citados: el de la dependencia derecha, donde el mismo se ve reforzado por una viga divisoria de toba en el techo que ofrece una protección física para el color (figs.III.106,109-111).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

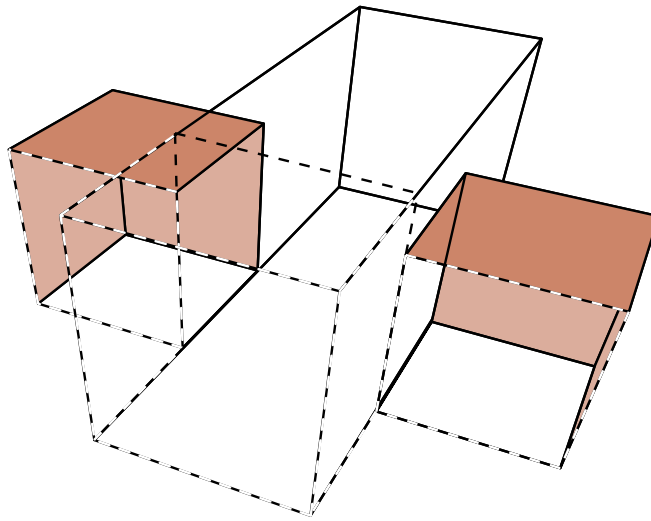


fig. III.105 C. DE LA CANDELARIA : ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
La parte frontal de la cueva se nos presenta destruida, dejando ver el interior de las dos dependencias, a las cuales se les aplicó un amagado en su totalidad.

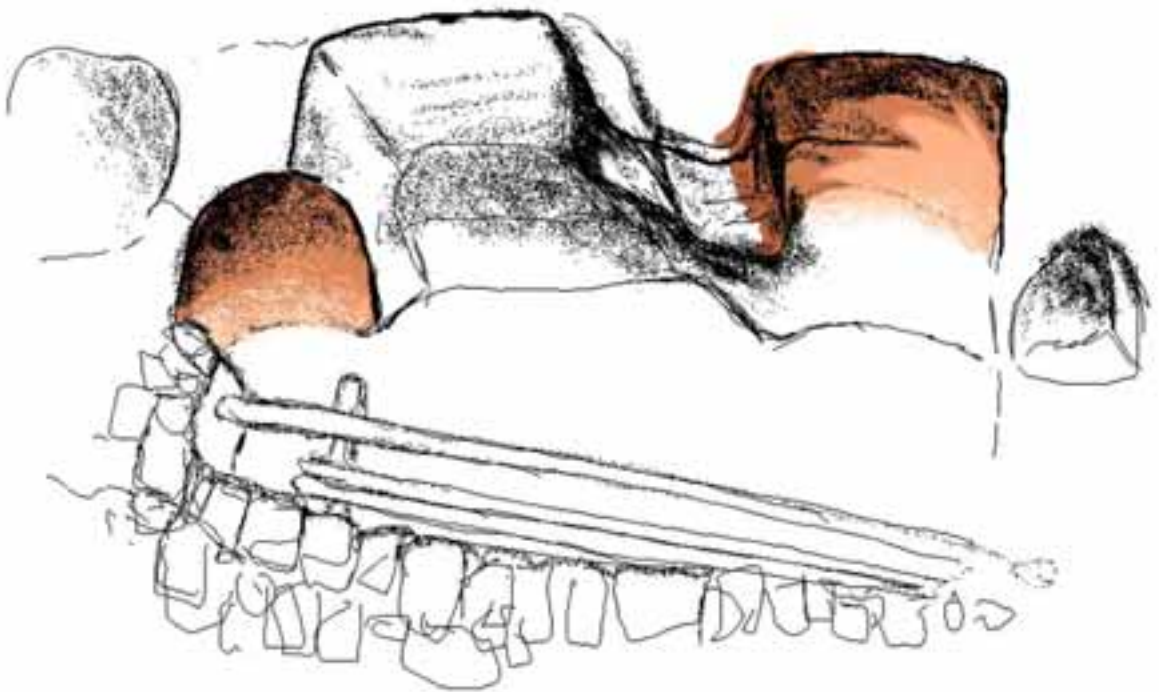


fig. III.106 C. DE LA CANDELARIA : CROQUIS DE LAS ZONAS PINTADAS
Croquis donde se visualizan las dependencias amagadas y sus límites. La cueva conserva en su perímetro exterior un muro de piedras de construcción reciente y una banda hecha de pebs.

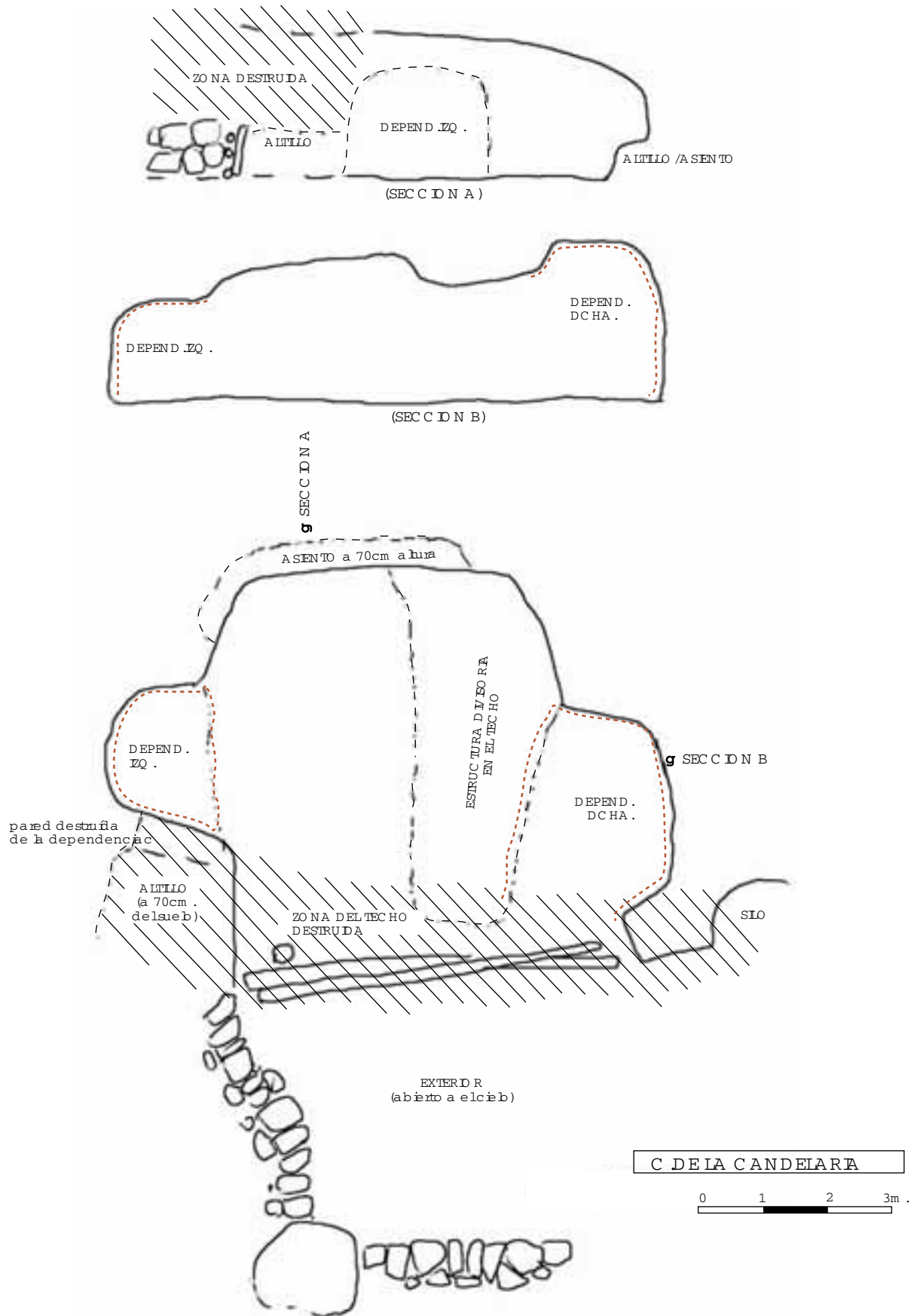


fig. III107 C. DE LA CANDELARA: PLANTA Y SECCION CON ZONAS PINTADAS
 En los dibujos de la planta y la sección B se indican los que abarcan las zonas con pintura. Se han reflejado también en la planta y en las dos secciones, los accidentes físicos principales que presenta la cueva.



fig. III108 C. DE LA CANDELARA
 Vista de la zona izquierda de la cueva con la dependencia de ese mismo oído
 señalada por el triángulo fotográfico. En un primer término no yamba, se aprecian los
 restos de pintura roja en el comienzo del segundo espacio dependencia.



fig. III109 C. DE LA CANDELARA
 Vista de la zona central y comienzo del segundo espacio dependencia
 derecha. Al fondo de la cueva se encuentra un asiento excavado en la toba.

fig. III.110 C. DE LA CANDELARIA
Aspecto que presenta un trozo de la viga de
piedra divisora del techo, la cual marca el
comienzo de la dependencia derecha.



fig. III.111 C. DE LA CANDELARIA
Detalle de la imagen anterior donde se
aprecia el estado de las pinturas y las
superposiciones.



NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(ACUSA C.7)**

LOCALIDAD: **Acusa Seca**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **433070 y 3097500** hoja **30-00 N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

La primera visita a este yacimiento se realizó en agosto de 1992 guiados por los datos de la Carta Arqueológica de la Cuenca de Tejeda (SAMC,1991), en la que consta su descubrimiento en 1974 por la CAMC que apuntaba en aquella fecha a su antigüedad dudosa. El SAMC denominaría a este yacimiento como “Cueva de las Estrellas-2” para identificarlo en relación a la *C.de las Estrellas* propiamente (que trataremos más adelante); nosotros hemos creído mejor evitar establecer dicha relación que puede prestarse a confusión decorativa, denominándolo *Acusa C.7* según el orden del recorrido en el *Complejo de la Mesa de Acusa* (v.ficha del complejo).

Los datos del SAMC definen el yacimiento como una cueva artificial aislada, situada en el primer nivel del conjunto de La Candelaria, con un zócalo rojo de 1'5m. de altura que la recorre (no coincide con nuestras observaciones) y con sus dos dependencias laterales totalmente decoradas con almagre.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se trata este yacimiento de una cueva artificial que se encuentra al pie de la Mesa de Acusa, en el trazado del sendero que la recorre por su base. Se sitúa a unos 300m. del poblado de Acusa Seca en dirección SW y a unos 70m. de la *C.de las Estrellas* en dirección NE. Posee una planta cruciforme bien definida y sus medidas esenciales son: 9m. de eje mayor, 7'2m. de eje menor, y 2'7m. de altura máxima que corresponden a su boca de entrada; la misma tiene forma semiovalada siendo su ancho máximo 3'8m.(figs.III.112 y 113).

La dependencia de la izquierda tiene una altura interna de 1'28m. con 1'67m. en su entrada, y la dependencia derecha tiene 1'20m. de altura interna con 1'80m. en su entrada; en el fondo de la cueva un altillo se eleva 60cm. por encima del suelo de la misma, manteniéndose el techo a su mismo nivel.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

La decoración que aparece en *Acusa C7* consta de marcos en las puertas y zócalo por todo su espacio. Las dependencias a izquierda y derecha están totalmente almagradas en techo y paredes, formando sus entradas un marco exterior recortado perfectamente y de forma ortogonal (figs.III.114-116); acercándonos a estos marcos podemos observar que tienen una línea blanca delimitando su borde, aplicada curiosamente bajo el rojo. Es en la parte superior de los mismos donde mejor se aprecia este detalle (fig.III.118).

Aunque el interior de las dependencias fue pintado de almagre completamente y de manera uniforme, actualmente la zona que mejor se aprecia son sus paredes, decreciendo hacia el suelo la cantidad de almagre conservado; el techo también mantiene el almagrado pero en menor cantidad que en la zona de las paredes.

El espacio central de la cueva lo recorre también un zócalo rojo de unos 60cm de alto, decreciendo esta altura hacia la entrada de la misma. Existe la posibilidad también de un marco en la entrada de la cueva, hacia el exterior, ya que aparecen indicios de aplicaciones de rojo en la zona izquierda superior, todos con una misma alineación, dentro de lo que sería un dintel o borde superior de un marco.

El almagre ha sido aplicado con capas densas y cubrientes, con un espesor de 0'5-1'5 mm. aproximadamente cada una y en número de dos-tres-cuatro, cinco y hasta seis capas (dos-tres y cuatro son la frecuencia media), lo que le confiere a la decoración un acabado totalmente empastado (fig.III.117). El soporte sobre el que se ha pintado en este caso es de piedra poco porosa y de superficie uniforme (en el capítulo V se valora este tipo de soporte).

Las grietas, entre las piedras que se encontraban en el momento de aplicar el color y que podían afectar al pintado, fueron cubiertas con una argamasa blanca; creemos que la aplicación de argamasa se realizó sólo con las manos, con la yema de los dedos e incluso colocando las mismas de canto utilizando el borde externo de la almohadilla de la palma. En la dependencia derecha se pueden palpar las improntas de las huellas de los dedos en las posiciones más cómodas para emplastecer; se puede apreciar también como la aplicación de la masa en las grietas adquiere forma curva (fig.III.119).

A pesar de la gruesa capa total de almagre y del soporte sobre el que se ha aplicado, no se aprecian restos de las pinturas en el suelo, lo que nos indica la buena fijación y condiciones climáticas estables de la cueva.

DESCRIPCION GRAFICA:

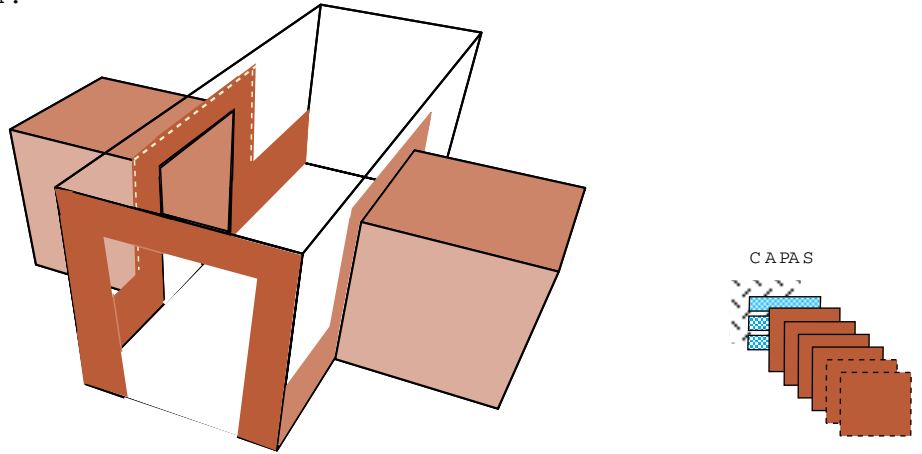


fig. III.112 ACUSA C.7: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA
 La zona derecha de la cueva repite el mismo esquema de la zona izquierda de forma simétrica. Se aprecia una línea blanca (aplicada bajo el ojp) sobre todo en el borde superior de los dinteles de las dependencias. A la derecha se representa en un esquema el orden y número de capas de pintura.

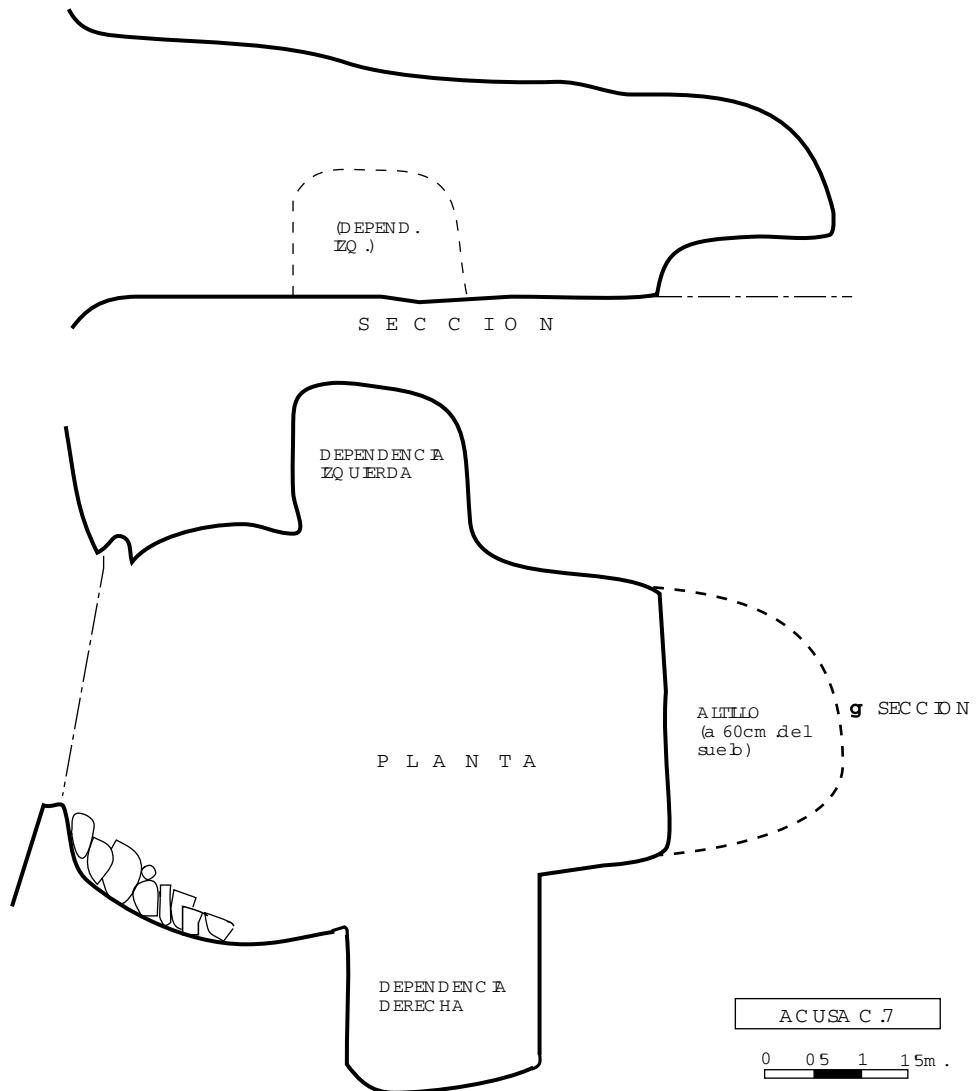


fig. III.113 ACUSA C.7: PLANTA Y SECCION
 Esta cueva presenta una planta cuadriforme y regular, con una zona más alta que el nivel del sieb en la parte posterior del espacio central.

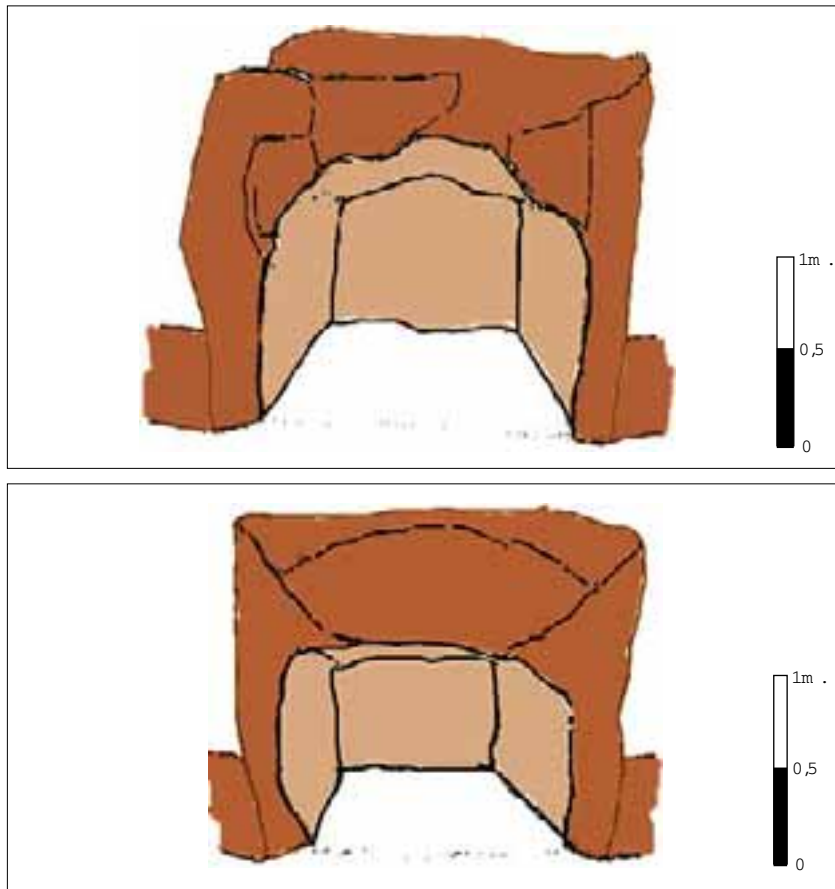


fig. III114 ACUSA C.7: CROQUIS DEL PINTADO DE LAS DEPENDENCIAS
 Croquis donde se aprecia el arco pintado en la dependencia formando ángulos rectos de finidos. Se indican también los puntos de partida del zócalo que partiendo de los muros se come a la cueva. La imagen superior muestra la dependencia derecha de la cueva, y la inferior la dependencia izquierda.



fig. III115 ACUSA C.7
 Vista de la dependencia situada en la pared izquierda de la cueva, con su interior completamente pintado de rojo y en el exterior contorneada por un arco.



fig. III116 ACUSA C.7

Vista de la dependencia situada en la pared derecha también con su interior pintado completamente y su arco externo. En la imagen hacia la derecha de esta dependencia, se pueden apreciar algunos restos del zócalo que recorre las paredes desde la cueva.



fig. III117 ACUSA C.7

Aspecto que presentan las capas de pintura.

fig. III118 ACUSA C.7
Detalle del borde superior de uno de los
muros pintados en las dependencias,
apreciándose la línea de blanca aplicada
bajo el rojo a manera de contorno.



fig. III119 ACUSA C.7
Restos de argamasa aplicados en algunas
grietas del techo de la cueva. En ellas se
conservan las improntas dejadas por las
yemas de los dedos al aplicar esta pasta.



NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(Acusa C.8)**

LOCALIDAD: **Acusa Seca.**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara.**

COORDENADAS: **433050 y 3097450** **hoja 30-00S (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En agosto de 1992 visitamos esta cueva por primera vez en un recorrido por la *Mesa de Acusa*, sin tener constancia de la existencia de registros sobre ella y sin ningún dato previo.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se sitúa este yacimiento en la vertiente E de la *Mesa de Acusa*, en un punto medio entre la *C.de las Estrellas* (que se describe más adelante) y *Acusa C.7* . Se trata de una cueva artificial a la cual se le ha caído parte de su techo y pared de la zona izquierda de la misma y la fracción que marcaría la entrada o límite físico de la cueva en su exterior (figs.III.121 y 122). Las dimensiones actuales máximas de la misma teniendo en cuenta que está incompleta, son de 5'05m. de profundidad, 3'65m. de longitud, y 2'1m. de altura máxima (presentado relleno en el suelo). Posee una dependencia artificial en el fondo que tiene la mitad de la altura máxima de la cueva. En las paredes de esta cueva aparecen unas siete cúpulas horadadas sin ningún orden concreto. A su izquierda, 10m. hacia el S, existe otra cueva (*Acusa c.9*) con un gran desplome de pared delante de su boca.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

La cueva conserva almagre en el techo de la única dependencia que tiene, y en éste se aplicó el color en toda su superficie; un pequeño frontis artificial que presenta la dependencia también aparece pintado de rojo (fig.III.123). En el techo de la cueva en sí, el negro procedente de ahumados cubre totalmente hasta el límite exterior de la misma.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

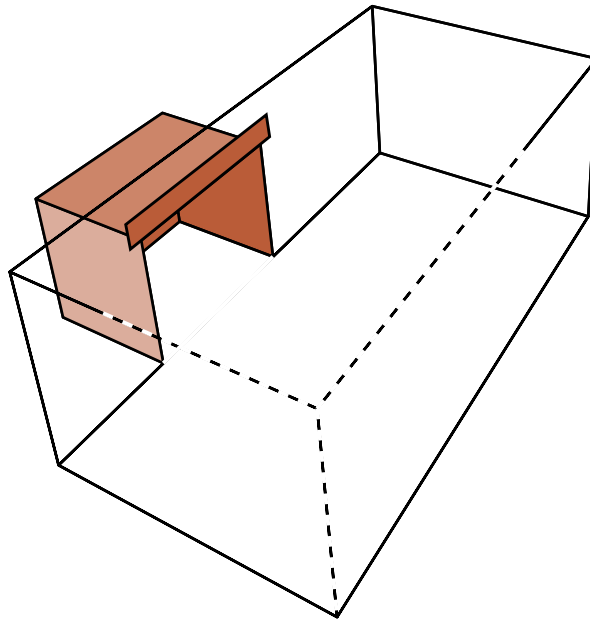


fig. III.120 ACUSA C.8: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
 Con línea punteada se indica la zona del techo que aproximadamente se encuentra destruida.

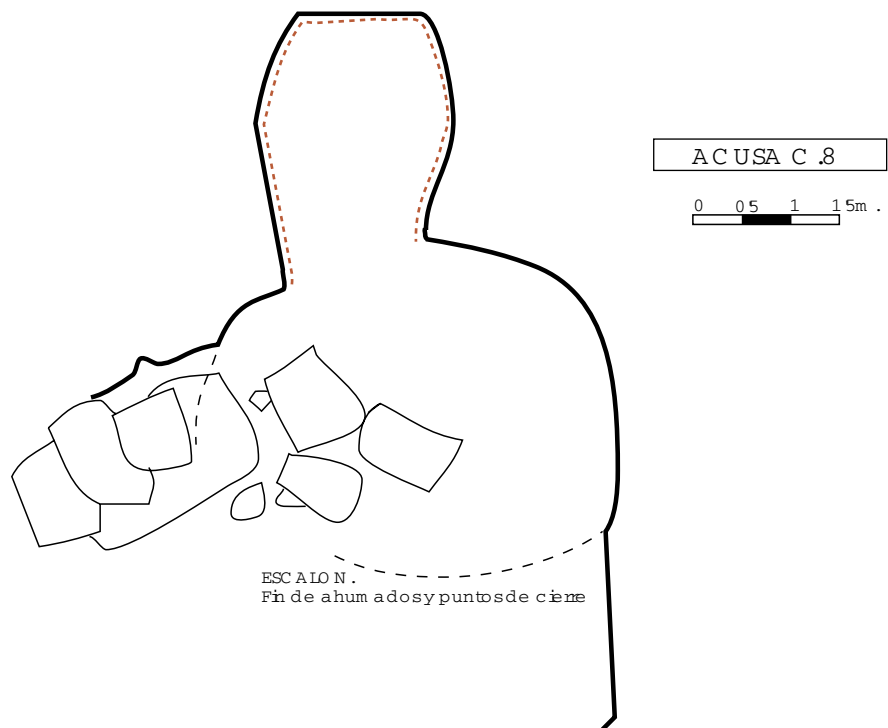


fig. III.121 ACUSA C.8: PLANTA Y ZONAS CON PINTURA.
 Esta cueva tiene parte de su techo y pared izquierda original destruidos; algunos fragmentos cubren el suelo de la cueva. Con punteado rojo se indican las zonas que se encuentran pintadas de este mismo color.



fig. III122 ACUSA C 8
Vista de la boca de la cueva y el relleno de piedras que
proviene del desmoronamiento de la propia estructura. Al fondo
se aprecia la única dependencia que se conserva.



fig. III123 ACUSA C 8
Vista de la dependencia de la cueva, apreciándose restos de roca en el
frente de la misma. (Kodak 355)

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(Acusa C.9)**

LOCALIDAD: **Acusa Seca.**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara.**

COORDENADAS: **433030 y 3097440** **hoja 30-00S (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Mi primera visita a esta cueva fue en agosto de 1992 conjuntamente con la cueva cercana ya descrita, *Acusa C.8* . De ambas no tuve constancia de que existieran registros de datos o catalogaciones por lo que el nombre se le aplicó la denominación correlativa que seguimos para todas las cuevas del *Complejo de la Mesa de Acusa*.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se encuentra situada esta cueva en la vertiente E de la *Mesa de Acusa*, a unos 50m de la *Acusa C.7* en dirección S y a unos 60m de la *C.de las Estrellas* (descrita en la ficha siguiente). Esta cueva se encuentra destruida aunque identificable en su estructura, con un fragmento enorme de pared caído ante su boca de entrada; por ello se haya también enterrada, rellena con trozos de toba de la propia pared de la mesa. La cueva no es distinguible a simple vista debido a un gran trozo de pared que taponar su entrada y mimetiza a la cueva en su fondo de roca (fig.III.126) . Dentro de su espacio interno posee una dependencia al fondo, que con los brazos laterales parecen determinarle una planta cruciforme; nos falta un buen porcentaje de la cueva, hoy destruido, para asegurarlo.

Las dimensiones de la cueva con todas sus irregularidades son de un mínimo de 7m. de profundidad, 5'2m. mínimos de ancho, y una altura muy variable por el relleno de piedras (como referencia: tiene una media de 1'4m. de altura en su espacio central).

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

Las zonas que mejor conservan su estado original nos aportan datos insuficientes para completar la posible composición pictórica de toda la cueva. La dependencia del fondo se encuentra ahumada hasta su límite, de forma similar a el espacio que se sitúa en la zona izquierda de la cueva (posible dependencia izquierda) que tiene negro en el comienzo de su techo (fig.III.127) . Este mismo espacio es el que nos muestra además el color blanco y el

rojo de una forma muy limpia en su estado actual (fig.III.128); es de notar que la limpieza y la uniformidad en el tono que presenta el color negro en esta zona, hacen dudar de que se trate de un ahumado, manteniendo esta posibilidad únicamente pensando en que la cueva no se reutilizó y por tanto no recibió sino un ahumado superficial y casi diríamos intencionado (coloreando paulatina y uniformemente toda la superficie, sin insistencia en ninguna zona). Otro detalle importante es el de las superposiciones del rojo sobre el negro y la superposición del blanco sobre el negro y sobre el rojo, que evidencian que no hubo aplicación de negro posterior ni ahumados por uso de la cueva,.

Los colores únicamente se conservan en forma de manchas, lo que hace difícil una definición de la globalidad. Los restos de blanco se sitúan en el borde interno de la dependencia izquierda y en su pared del fondo (ver croquis en fig.III.124), con aplicación bastante diluída del color y contornos irregulares por salpicados (fig.III.129); una mancha de almagre rojo parece definir el límite de esta dependencia con la del fondo, en forma de marco; el negro ocupa la capa inferior bajo ambos colores a manera de fondo.

DESCRIPCION GRAFICA:

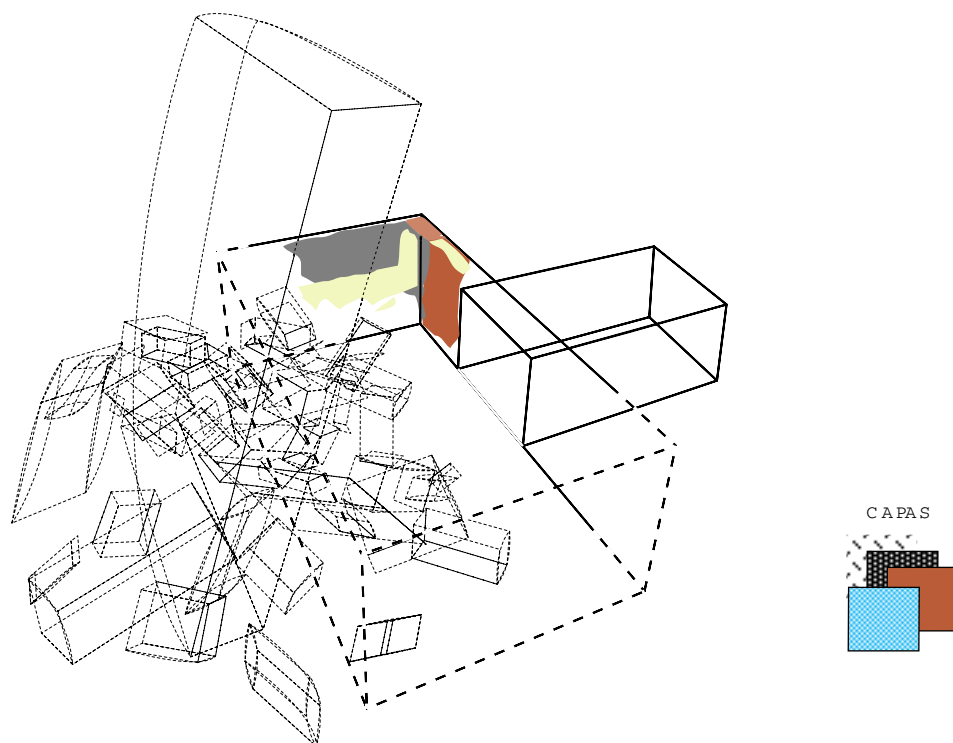


fig. III124 ACUSA C 9: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA

En la reconstrucción de la cueva se ha simulado el relleno, y se ha hecho una aproximación esquemática de las zonas que contienen cobre. Con gris se ha señalado la zona donde el negro no indica claramente que provenga de ahumados. A la derecha se representa en un esquema la sucesión de capas de pintura.

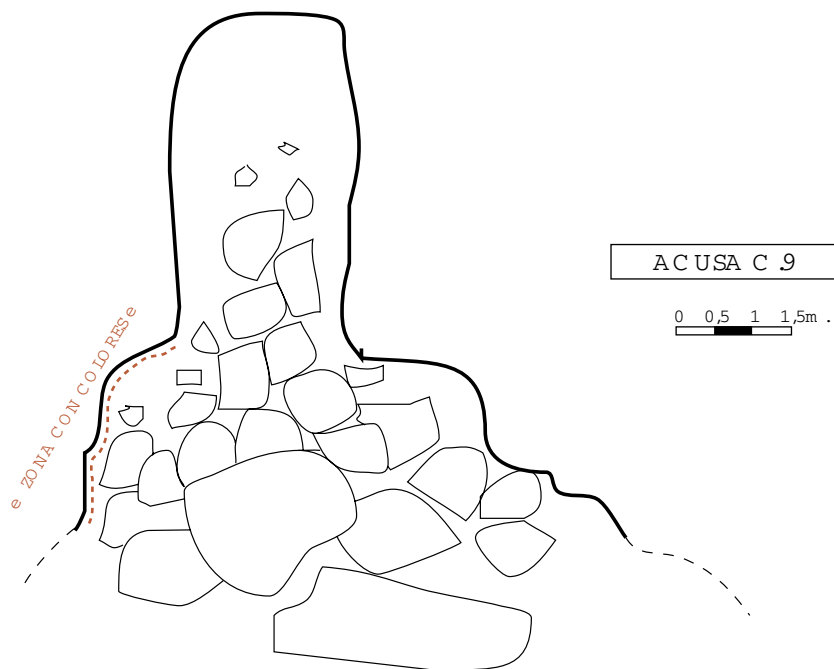


fig. III125 ACUSA C 9: PLANTA Y ZONAS CON PINTURA

Se ha representado una aproximación a la gran cantidad de relleno de piedras que cubre esta cueva. En los contornos laterales es difícil deducir el perfil original ya que las paredes se encuentran deterioradas y hacia el exterior totalmente rotas. Se indica con rojo la zona en la que se han encontrado restos de pintura.



fig. III126 ACUSA C.9
 Franqueada por este nicho en el bloque de piedra caído de la
 pared de la mesa se encuentra la boca de Acusa C.9.



fig. III127 ACUSA C.9
 Entre el relleno de piedras se observa la fracción de una posible dependencia
 a la izquierda, que es la que presenta restos de pintura, y la dependencia del
 fondo o espacio central.



fig. III128 ACUSA C 9
Aspecto que presenta la pared de la dependencia izquierda, con restos de rojo, blanco y negro conservados, y sin una composición definida.



fig. III129 ACUSA C 9
Detalle de la imagen anterior, donde podemos ver la manera de aplicar la pintura, con sabidos apreciables en los contornos, y como se superponen las capas una a la otra. (Kodak.355)

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C. DE LAS ESTRELLAS**

LOCALIDAD: **Acusa Seca**

Término Municipal: **Artenara**

COORDENADAS: **433000 y 3097400 hoja 30-00 S (escala 1: 5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En el inventario de yacimientos publicado en 1974, la Comisión de Arqueología del Museo Canario cita el descubrimiento de la cueva realizado por ellos mismos, bautizándola con el nombre de *Cueva de las Estrellas* (pp.205-206). Además de la publicación de dos fotografías describen las pinturas de la misma como punteado blanco.

En un artículo reciente Julio Cuenca hace una descripción más completa de la misma aportando medidas, detalles e interpretación de las pinturas, la planta de la cueva y un dibujo reconstruyendo el panel principal que se encuentra pintado (1996:206-207). Apunta este autor a la inclusión de la cueva en un granero colectivo constituido por cuatro niveles en sentido vertical, encontrándose la misma en el segundo nivel. Sobre las pinturas señala que tras un pintado de las paredes con negro, probablemente se aplicaron los puntos blancos con los dedos de la mano; las interpreta en conjunto más con el significado de una abundante cosecha que con la representación de un cielo estrellado. Concluye indicando que esta cueva por sus características especiales pudo haber sido un santuario donde se llevaran a cabo ritos en petición de buenas cosechas.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Esta cueva se encuentra en el segundo nivel del Conjunto de la Candelaria, en el *Complejo Mesa de Acusa*, en el extremo SE de la mesa. Se han desprendido los pasos naturales y artificiales de acceso y es inaccesible sin ayuda de escaleras o cuerdas de escalada¹⁴; se trata esta cueva de la dependencia central de un granero artificial abierto bajo un solapón natural de 17 m. de largo que contiene siete dependencias principales (ésta se trata de la nº5). Tiene planta irregular con tendencia semicircular. Ha sido declarado BIC. Altitud 925 m.s.n.m. (datos descriptivos de la Carta Arqueológica de la Cuenca de Tejeda, SAMC,1991).

La cueva tiene una dependencia en su pared izquierda al fondo que se encuentra más baja que el resto de la cueva; aparecen cazoletas excavadas por todo el suelo de la cueva. Las

¹⁴ En nuestro caso subimos con material de escalada, gracias a la ayuda sobre todo de J.L.Alcántara.

dimensiones de la cueva son de 4'3 m. de eje mayor, 4'5 m. de eje menor y 1'62 m. de altura máxima. (figs.III.131 y 132).

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

Las pinturas de esta cueva se centran en punteado blanco que se reparte en tres zonas (fig.III.130). La pared del fondo de la sala principal concentra el 80% del total de los puntos; no parece mostrar una composición concreta aunque si podemos apreciar una distribución de los puntos agrupados según curvas de movimiento (figs.III.133 y 138) que podrían responder a las diferentes posturas del pintor a la hora de ir aplicando el color en la pared (el paño a pintar tiene más de 2 m. de largo por 1 m. de alto). Llama la atención que existan dos zonas amplias dentro del friso que no contienen ni un solo punto, y que presentan muy buenas características físicas y visuales para la aplicación de los mismos.

La segunda zona con punteado continúa a partir del panel anterior hacia la pared izquierda, formando un marco que bordea la entrada de la dependencia izquierda con una anchura entre 23 y 5 cm. (figs.III.134 y 139).

La tercera zona está en el interior de la dependencia del fondo a la izquierda, y contiene cinco puntos más fácilmente visibles en la pared del fondo y otros cuatro puntos más difusos contiguos a éstos hacia la pared izquierda; éstos últimos han perdido parte de su pigmento blanco mostrando en un tono más oscuro que el soporte la zona de aplicación que se abarcaba cuando se pintó (figs.III.135 y 141). Para observar la totalidad de los puntos es necesario utilizar alguna fuente de luz complementaria; provisto de un foco de 100W es como pudimos apreciar que además de los cinco puntos que se tenían registrados (SAMC,1991), existían cuatro puntos más.

Los puntos blancos están pintados con un material muy fino, homogéneo y con muestras de un fácil aglutinado (fig.III.140); no parecen aplicados con las yemas de los dedos (ibidem) sino con otros instrumentos vegetales o animales que cargen mayor cantidad de color y no se presten a dejar calvas en la zona central de los puntos (en el capítulo V se analizan los instrumentos de aplicación de las pinturas). Estos puntos oscilan entre 1 y 1,5 cm. de ancho, y de 1 a 3 cm. de alto, y están pintados sobre un ahumado general que abarca toda la cueva(fig.III.140).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

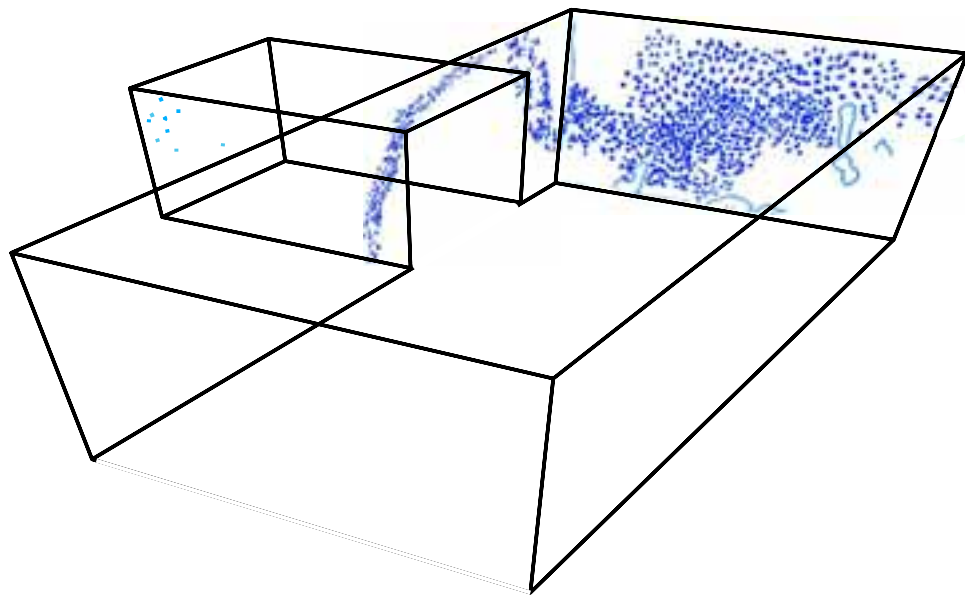
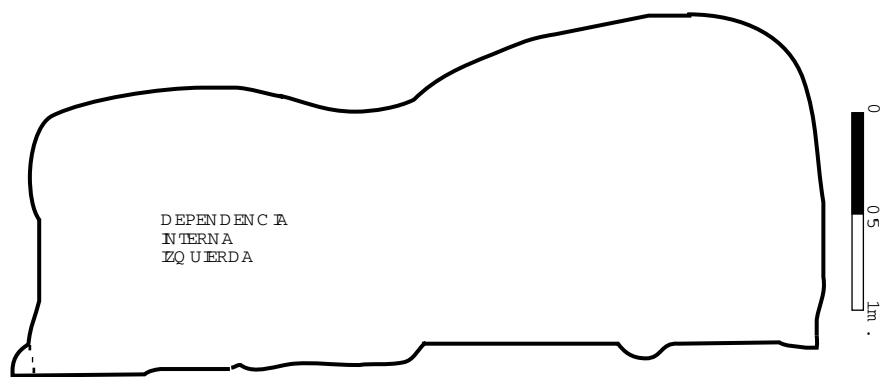
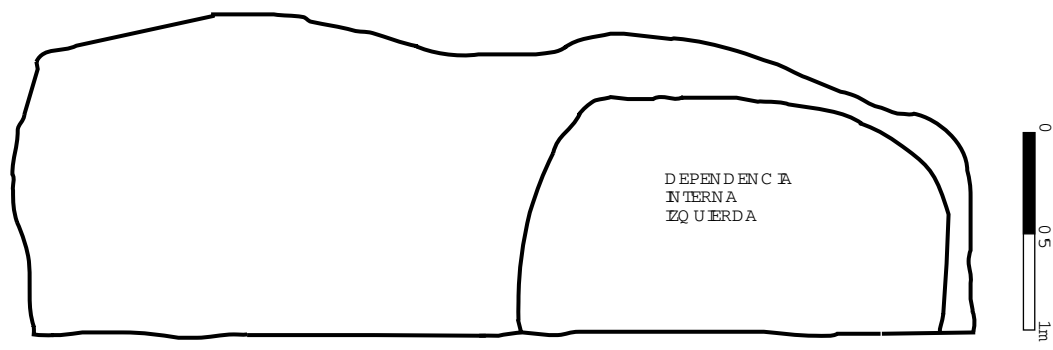


fig. III.130 C. DE LAS ESTRELLAS: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
En el gráfico se ha situado con color azul el punteado blanco que
presentan los diferentes paneles en las paredes de la cueva.



SECCION A



SECCION B

fig. III.131 C. DE LAS ESTRELLAS: SECCIONES A y B
Diferentes secciones tomando de referencia la planta de la cueva.

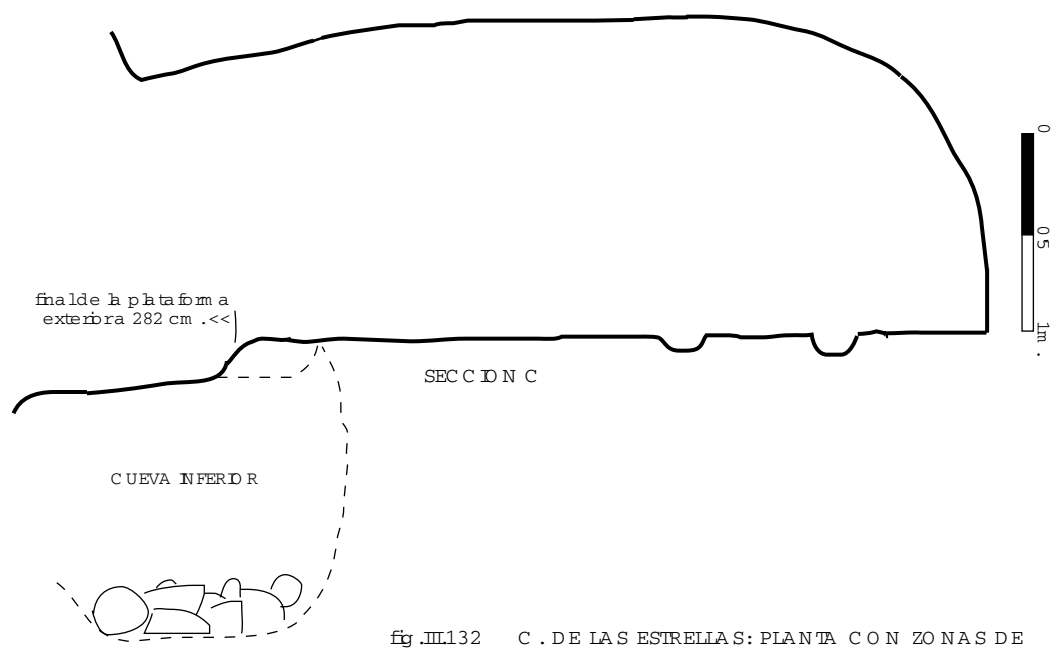


fig. III.132 C. DE LAS ESTRELLAS: PLANTA CON ZONAS DE UBICACION DE LOS PANELES PINTADOS, Y SECCION C. Con azul se indica la situacion de estos paneles de punteado blanco que contiene esta cueva.

GRIETA Y
 ESQUINA
 IZQUIERDA
 POSITIVA



desconchados

desconchados



FIG. III.33 C. DE LAS ESTRELLAS: PANEL PRINCIPAL DE PINTURAS (PANEL A).
 Canto del panel blanco del panel mayor de la cueva. Dentro del canto se han reflejado los detritus fósiles que presenta el soporte. Una grieta en la zona izquierda del panel a la izquierda del canto en la pared izquierda y la unión con el panel B.
 Se puede observar el ovinto que muestra la forma en que fueron pintados. Asimismo se aprecian las dos zonas que se han reservado de la aplicación de color, que no contienen ningún punto blanco, y que se sitúan en el ángulo superior izquierdo y en el inferior derecho.

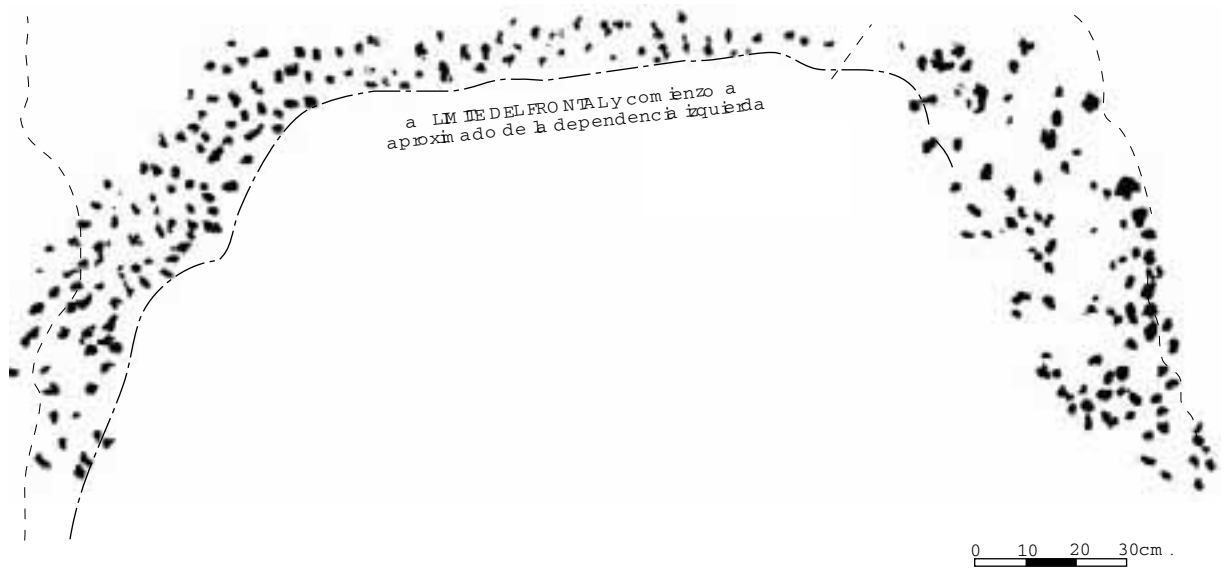


fig. III134 C. DE LAS ESTRELLAS: PANEL FRONTAL DE LA DEPEND. IZQUIERDA (PANEL B) A manera de marco, los puntos blancos bordean la entrada de esta dependencia. La línea punteada de extremo a extremo indica una grieta, y el cambio de dirección hacia la pared del fondo y hacia el panel principal.

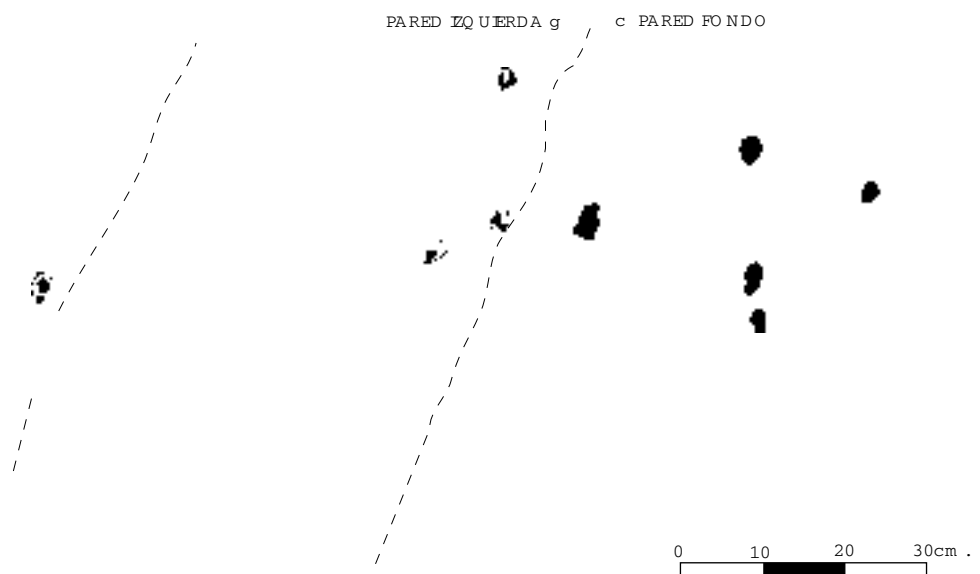


fig. III135 C. DE LAS ESTRELLAS: ZONA CON PUNTOS EN DEPENDENCIA IZQUIERDA (PANEL C) Los puntos en esta dependencia se centran en la esquina izquierda posterior de la misma. A la derecha de la esquina y en la pared del fondo tenemos 5 puntos bien diferenciados; hacia el otro extremo y en la pared izquierda tenemos cuatro puntos que han perdido parte de su pigmento blanco pero que conservan su contorno.

fig. III136 C DE LAS ESTRELLAS
Vista del solapón natural donde se ubica
la C de las Estrellas, situado en el segundo
nivel de la pared de la Mesa de Acusa;
con parte este espacio superior con siete
cuevas más. Los accesos naturales a este
enclave se encuentran destruidos. Al pie
del solapón y hacia la izquierda están
Acusa C 11 y C 12.



fig. III137 C DE LAS ESTRELLAS
Vista de la boca de la cueva y al fondo el
panel de punteado blanco principal.





fig. III138 C DE LAS ESTRELLAS
Panel principal con punteado blanco (Panel A) en la pared del fondo de la
cueva. Hacia la izquierda continúa el punteado uniéndose a el Panel B.



fig. III139 C DE LAS ESTRELLAS
Vista del Panel B formando un marco de puntos blancos alrededor de la
boca de la única dependencia que posee la cueva.



fig. III140 C DE LAS ESTRELLAS
 Detalle de la aplicación de los puntos blancos sobre el ahumado negro del soporte. Tomado de la zona izquierda del Panel A.

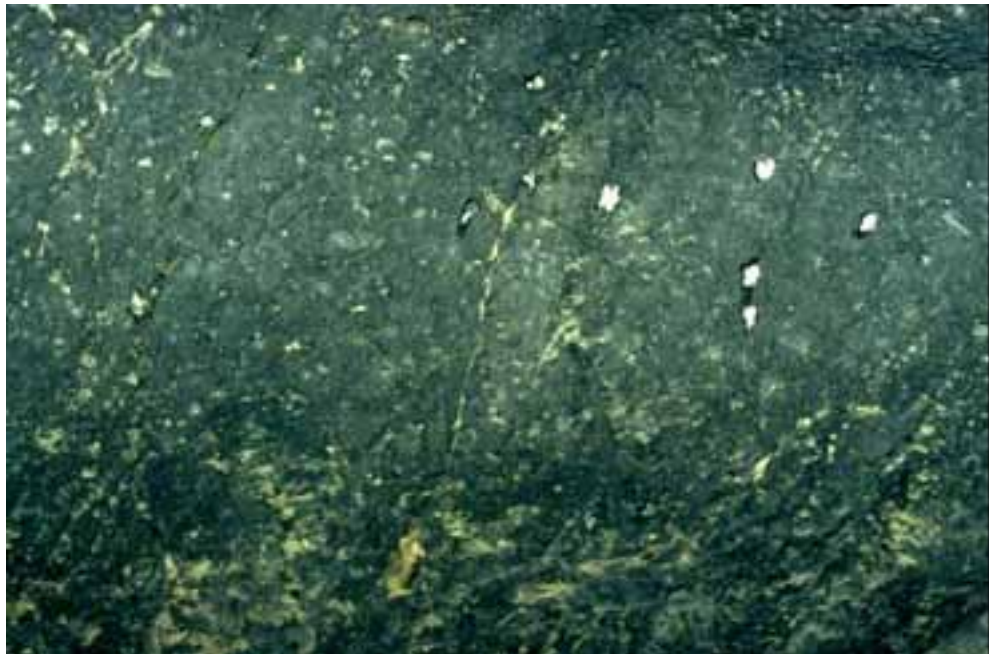


fig. III141 C DE LAS ESTRELLAS
 Vista del Panel C en la pared izquierda de la dependencia de esta cueva; en la zona de dicha pared que abarca la imagen aparecen nueve puntos blancos dispersos, algunos conservan muy poca cantidad de pigmento y sólo se les aprecia una huella más oscura de su aplicación.

Nombre del Yacimiento: (**Acusa C.11**)

LOCALIDAD: **Acusa seca**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **432990 y 3097390 hoja 30-00S (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En el momento de realizar la medición y registro de datos de este yacimiento (agosto 1995) no tuvimos constancia de la existencia de referencias recogidas sobre el mismo. La exploración de esta fecha se completaría con el estudio de otra cueva cercana, *Acusa C.12*, que se describe en la ficha siguiente.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Esta cueva se encuentra 1'5 m. a la izquierda de la vertical del la *C.de las Estrellas*, bajo el solapón natural del mismo nombre (andén superior) y a nivel del suelo o base de la *Mesa de Acusa* (fig.III.136). Unos 5m. hacia su izquierda esta la *Acusa C.12* que se ha citado. Según la descripción de Julio Cuenca para la *C.de las estrellas* (1996:206), esta cueva y *Acusa C.12* formarían parte del primer nivel del granero colectivo de desarrollo vertical ubicado en esta zona.

Se trata este yacimiento de una cueva actualmente de poca altura (1'2 m máximo) en parte por el relleno, y que no parece reutilizada recientemente. Actualmente la parte anterior de la cueva se nos muestra transformada porque un trozo de la pared de la *Mesa de Acusa* se ha venido abajo, por lo tanto la planta que hemos dibujado y las dimensiones no son las que tenía inicialmente (fig.III.143); su eje mayor tiene hoy 5'25m. y su eje menor: 2'65m. Posee una dependencia en su fondo a la izquierda (fig.III.144).

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

La cueva estuvo originariamente toda cubierta de blanco, con una pasta blanca muy similar a la de la *C. de las Estrellas*, muy fina, plástica y arcillosa. La dependencia conserva hoy trazas de almagre rojo; es la única zona de la cueva donde pudimos apreciar restos de este color.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

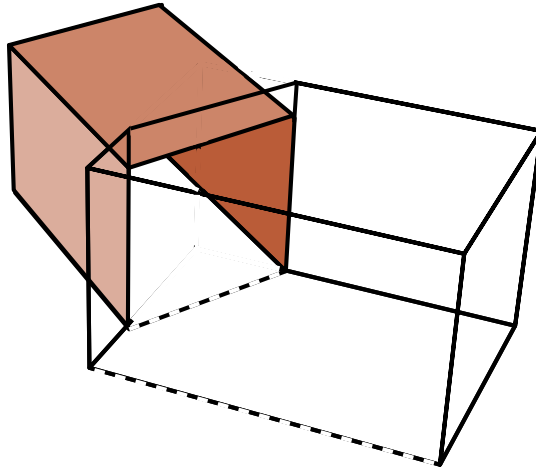


fig. III.142 ACUSA C.11: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
 En el gráfico se ha reflejado únicamente la zona donde se han encontrado restos de rojo, ya que el blanco aparece aplicado por toda la superficie de la cueva.

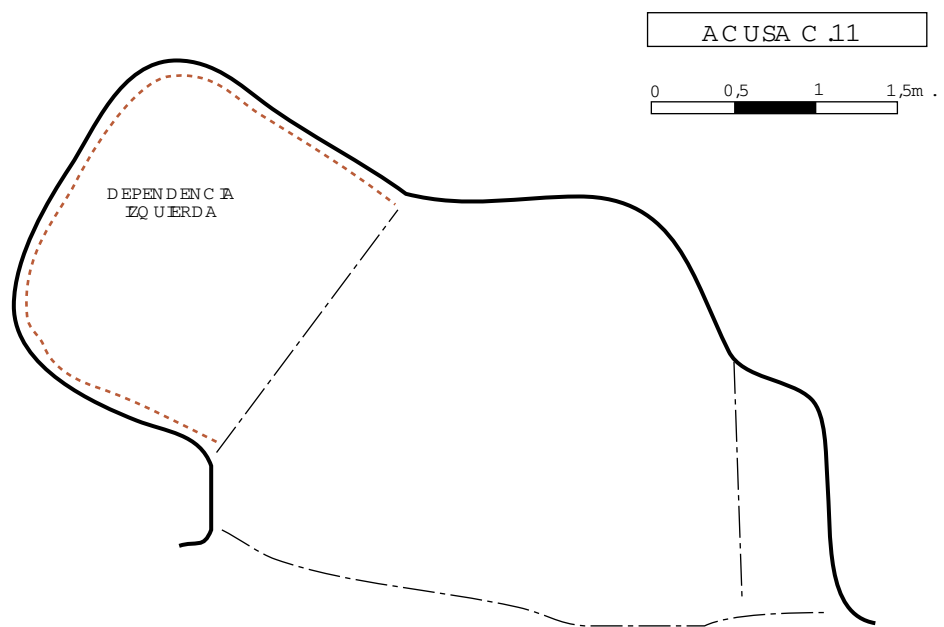


fig. III.143 ACUSA C.11: PLANTA Y ZONAS CON PINTURA DE COLOR ROJO
 La cueva se nos presenta incompleta y con relleno; aún así, tanto la dependencia izquierda como una pequeña zona en la derecha de la cueva, tienen alturas inferiores (1.15m. y 0.95m. respectivamente) a la zona central de la misma (1.2m.).



fig. III144 ACUSA C 11
Vista de la cueva, que tiene sem ilestrada su parte m ásexterior. A la izquierda
y al fondo se abre su única dependencià, en la que se encuentran restos de
roj, adem ás del blanco que comparte con toda la cueva.

Nombre del Yacimiento: **(Acusa C.12)**

LOCALIDAD: **Acusa Seca**

Término Municipal: **Artenara**

COORDENADAS: **432990 y 3097390 hoja 30-00S (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Al igual que la *Acusa C.11* cercana, no tuvimos constancia de que existiera registro o recogida de datos sobre este yacimiento. En nuestra primera visita apreciamos que bajo el blanqueado general de factura aparentemente reciente que presentaba la cueva, se conservaban restos de aplicaciones de rojo.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se encuentra esta cueva bajo el solapón natural que abriga a la *C.de las Estrellas* (andén superior), a ras del suelo en la base de la *Mesa de Acusa*. Es contigua a la citada *Acusa C.11*, situándose 5m. a su izquierda.

Se trata de una cueva artificial de paredes con un acabado bastante regular, la cual tiene en su pared derecha una dependencia y en la pared izquierda una pequeña alacena (fig.III.146). Las dimensiones de la misma son de 3'5 m. en su eje mayor, 3'4 m. en su eje menor y una altura máxima de 1'96 m. aunque la predominante es de 1'78m.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

Las paredes de la cueva presentan actualmente un enjalbegado de blanco que las cubre en su totalidad y bajo él, en la franja más cercana e le suelo se pueden apreciar restos de pintura roja. Si se hace un seguimiento por toda la cueva , se puede apreciar que la pintura roja se encuentra aplicada siempre hasta una misma altura, a manera de zócalo (fig.III.145).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

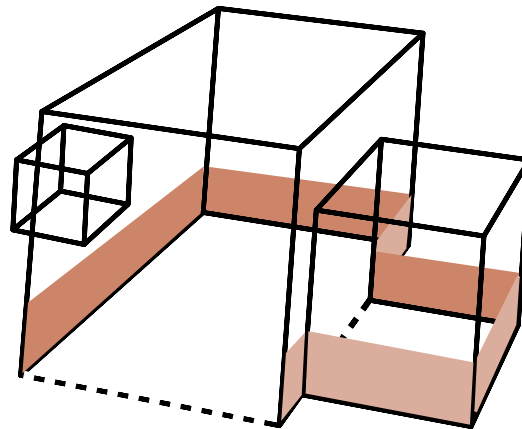


fig III145 ACUSA C 12: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
Se han reflejado únicamente las zonas en las que se aprecian restos de m.p.

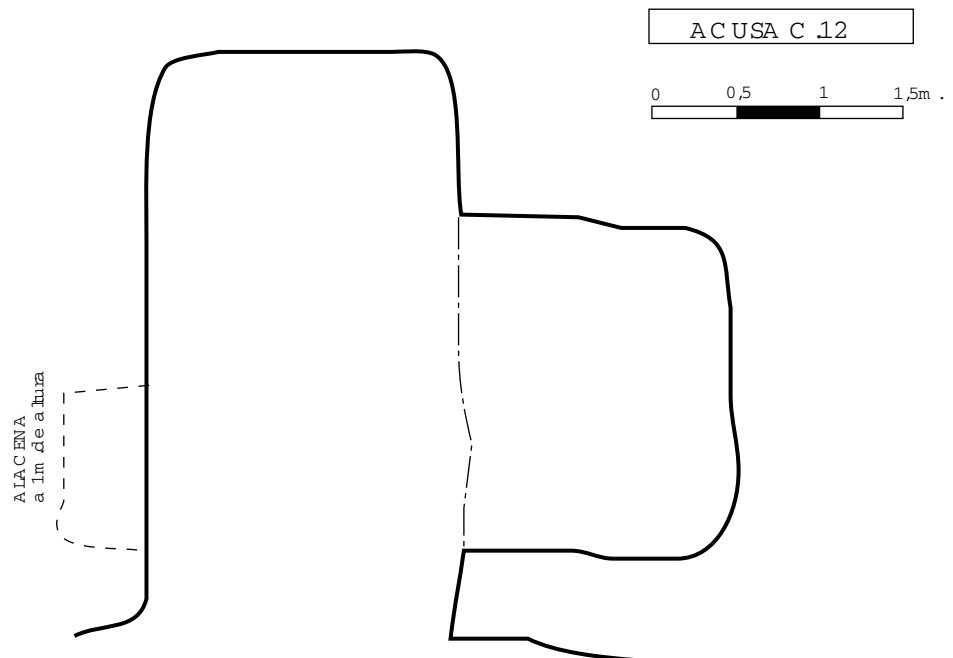


fig III146 ACUSA C 12: PLANTA
Se ha reflejado una separación en la dependencia de la derecha por tener su techo más bajo que el resto de la cueva, con una altura inferior en 13cm.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(ACUSA C.13)**

LOCALIDAD: **Acusa Verde**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **432725 y 3097460 hoja 30-00 S (escala 1: 5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Al visitar la *Acusa C.14* y registrar sus motivos lineales en blanco, Alejandro Cuenca y el autor observamos que en un nivel superior y muy cerca a ésta, otra cueva presentaba unos motivos en blanco, como serpentiformes. Al no poder acceder sin material de escalada, regresamos en otra ocasión (agosto 94) llevándonos la sorpresa de que los motivos no eran otros que los restos de una colmena (fig.III.150). El azar hizo que nos encontráramos con una cueva comunicada con ésta interiormente, que presentaba restos de pintura, y que es la que pasamos a describir. Para identificarla la hemos denominado *Acusa C.13* según la secuencia correlativa del resto de cuevas pintadas del complejo.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Esta cueva se encuentra en la zona de El Hornillo (Acusa Verde) muy próxima a la *Acusa C.13*, en un nivel más alto y hacia su derecha. El acceso más cómodo a esta cueva es un descenso con cuerdas de escalada (tipo "rappel") desde el andén superior formado por un tubo volcánico; esto supondría aproximadamente 8m. de "rappel" hasta la boca de la cueva y 15 m. de "rappel" totales.

Se trata de una cueva artificial que tiene una planta con distribución radial, en la que partiendo de un espacio central se adosarían a los lados de un pentágono las cuatro dependencias y la boca de la cueva. Este grupo (la unidad que nos interesa) se une por medio de una abertura a otros tres espacios encadenados, siendo el último de ellos el que contiene los restos de la colmena citada (fig.III.147).

Las dimensiones máximas de la cueva son de 5'5m. de eje mayor y 4'6m. de eje menor; la altura de las dependencias es variable: de izquierda a derecha, la primera dependencia tiene una altura máxima de 1'2m., la segunda dependencia 1'6m., la tercera dependencia 1'2m., la cuarta dependencia 1'05m. y el espacio central 1'85m.

A simple vista pudimos observar la presencia de bastantes ranuras de cierre en las

bocas de las dependencias, que nos indican que podrían ser graneros o espacios a proteger de forma especial.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

Los motivos pintados que aparecen en esta cueva se engloban en zócalos y marcos rojos en las dependencias; tres de las dependencias tienen pintado un marco rojo alrededor de sus bocas, el zócalo rojo comienza en una de ellas y continúa por el interior hacia la cueva anexa (fig.III.149).

Situándonos en la boca de la cueva y comenzando por la izquierda, la primera dependencia tiene un marco rojo en su entrada (altura 1'4m., ancho de dintel 0'8m.)(fig.III.151); un zócalo rojo de 0'65m. de altura la une a la segunda dependencia, que tiene un marco rojo bastante deteriorado (altura 1'75m., ancho del dintel 1'5m.) y zócalo rojo en sus paredes pero no en su fondo (fig.III.152). Esta segunda dependencia se une a la tercera por medio de un zócalo que continúa por el interior de ésta, disminuyendo hasta 0'55m. de altura (fig.III.153); el zócalo se interrumpe por la abertura que nos comunica a la otra cueva anexa, y continua su trazado hacia la cuarta dependencia; esta última tiene un marco rojo (altura 1'15m., ancho del dintel 1'15 m.) cuya esquina izquierda superior es la zona que mejor conserva los contornos de la pintura (figs.III.154 y 155).

La pintura no se aprecia con facilidad debido a la capa adherida de polvo, hay que acercarse bien a ella; por zonas se conserva también parte de una argamasa blanca de base. En una de esas zonas, entre la tercera y la cuarta dependencia, la pared de la cueva forma un saliente rocoso; en el extremo izquierdo y superior de ese saliente hay una aplicación de argamasa blanca taponando un hueco, el cual conserva las improntas de las huellas de varios dedos.

DESCRIPCIÓN GRAFICA:

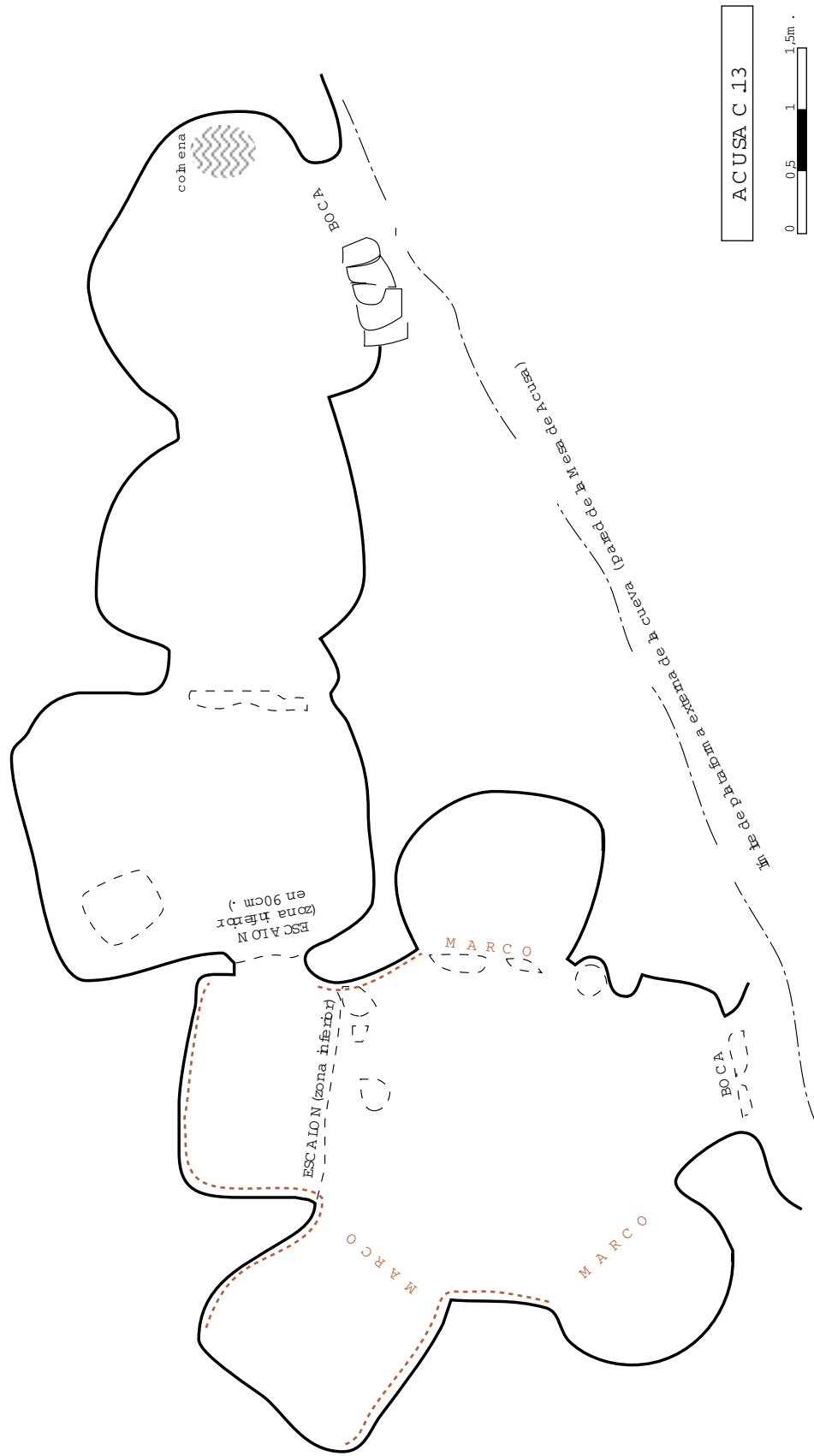


Fig. III.147 ACUSA C. 13: PLANTA Y ZONAS CON PINTURA

La cueva que encierra estos dos pinturas (extremo izquierdo de la imagen) se conecta a la cueva situada a la derecha a través de una abertura, descendiendo 90cm. Se han indicado con rojo las zonas que se encuentran pintadas. Hay que resaltar la planta tan peculiar de esta cueva que muestra todas sus dependencias en disposición radial hacia el centro.

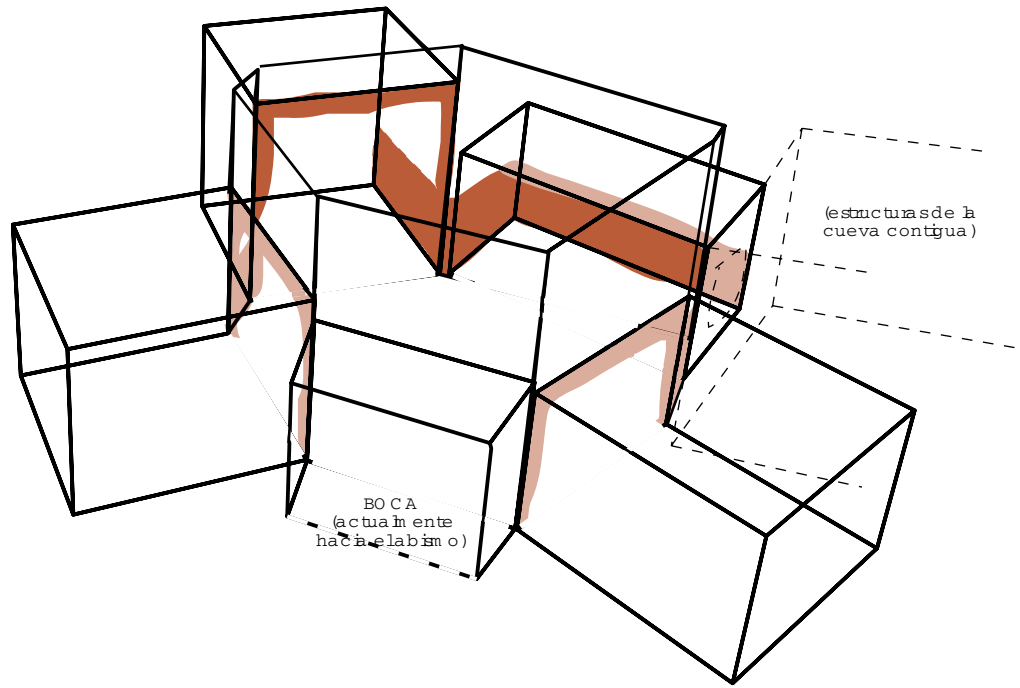


fig .III.148 ACUSA C .13: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA

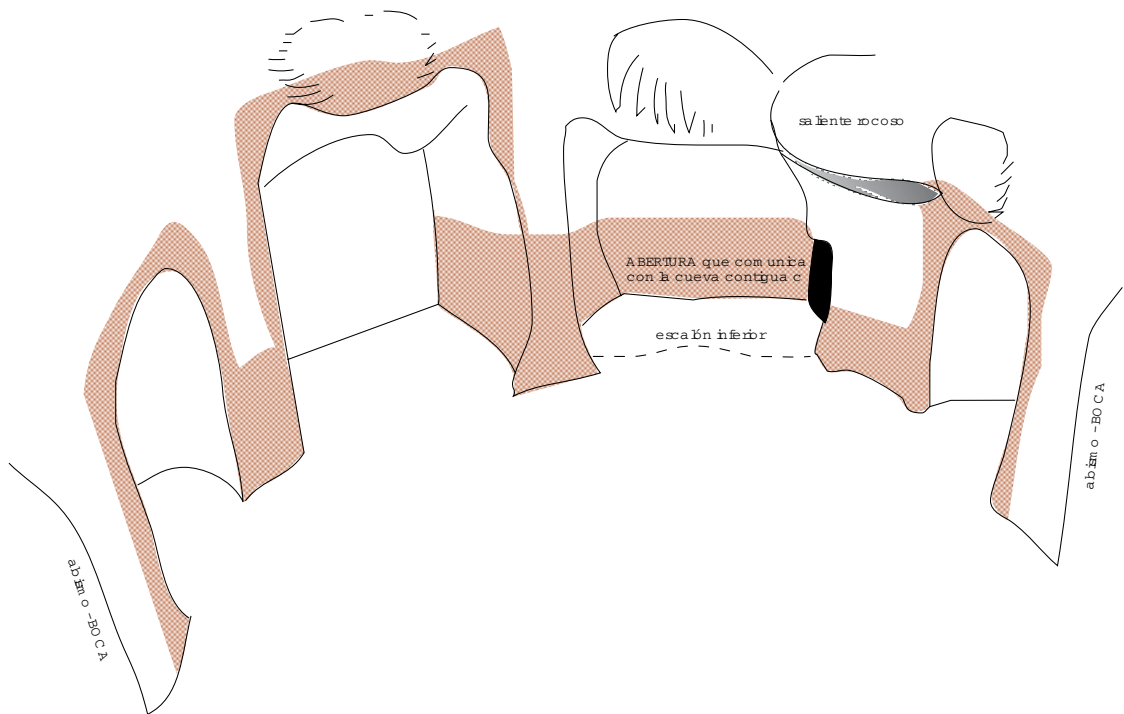


fig .III.149 ACUSA C .13: CROQUIS DE LAS ZONAS CON PINTURA
 El croquis pretende aproximarnos a una percepción completa de todas las zonas con pintura, abriendo el campo visual (los dos extremos del dibujo se unen en la realidad formando la boca de esta cueva).



fig. III150
Vista de la cueva anexa a la Acusa C.13, comunicadas
interamente a través de una boca abierta en una de las alas.



fig. III151 ACUSA C 13
Vista de la dependencia más externa de la pared izquierda, la cual tiene pintado
con rojo su borde a manera de marco. A la izquierda de esta dependencia se
ve la boca de la cueva dando alabismo.



fig. III152 ACUSA C 13

Vista de la dependencia del fondo de la pared izquierda; en ella aparece pintado un marco rojo en su entrada y un trazo de zócalo en su pared interna derecha. Las pinturas son de difícil observación a esta distancia debido a la cantidad de polvo acumulado.



fig. III153 ACUSA C 13

Dependencia que actúa de vía de conexión interior con la otra cueva anexa. En la zona baja de sus paredes hay pintado un zócalo rojo.



fig. III154 ACUSA C.13
Vista de la dependencia situada en la pared derecha, la cual tiene pintado un marco rojo en el contorno de su boca, y se haya conectada con la anterior por el zócalo rojo.

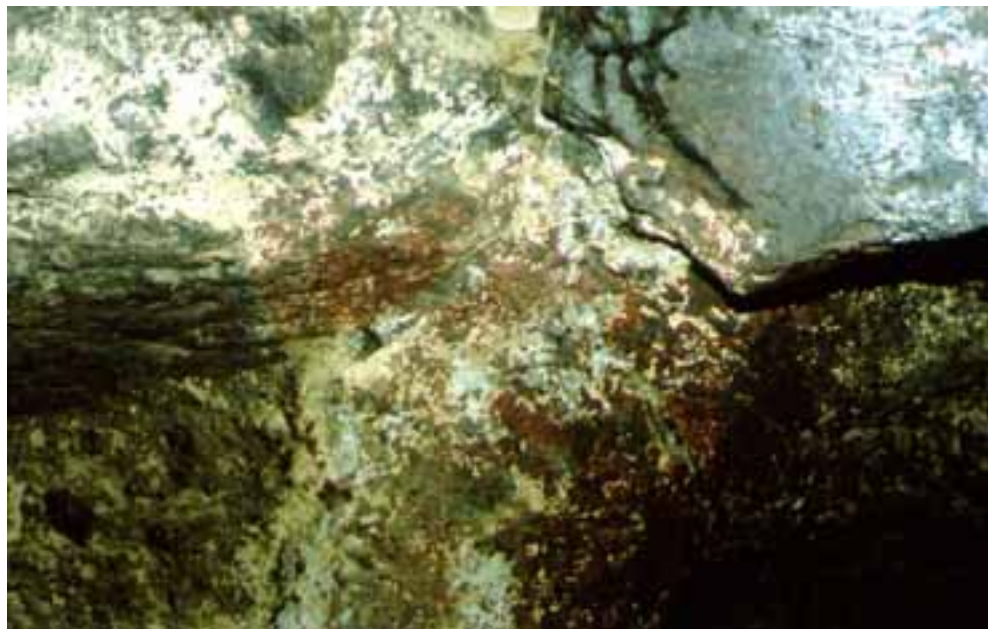


fig. III155 ACUSA C.13
Detalle de la esquina superior izquierda del marco rojo pintado en la dependencia de la imagen anterior.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(ACUSA C.14)**

LOCALIDAD: **ACUSA VERDE**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **432700 y 3097475 hoja 30-00 S (escala 1 : 5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Esta cueva aunque nos percatamos en 1992 de su existencia no le prestamos importancia al presentar con una visión desde lejos unos motivos muy diferentes a los encontrados hasta ahora. En diciembre de 1993 Alejandro Cuenca nos comentó de una cueva con motivos lineales en blanco que le interesaba estudiar y que se correspondía con la anterior; poco después realizamos conjuntamente un registro de la misma y de sus pinturas.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se encuentra esta cueva en la zona conocida como el Hornillo en Acusa Verde, en la vertiente S de la *Mesa de Acusa* (fig.III.73), pudiendo acceder a ella a través de unos muros de piedra cercanos a ella, ya que se encuentra a unos 3m. por encima del suelo en un segundo nivel. Se trata de un silo de forma cúbica que complementa a las cuevas cercanas (fig.III.159) y que ha perdido parte de su boca por desprendimiento de la pared de la mesa. Sus dimensiones son de 1m. de altura máxima (1'05 m. en la boca), 1'83 m. de eje mayor y 1'6 m. de eje menor (profundidad). La cueva tiene pequeños huecos en sus paredes, y en su boca presenta ranuras de cierre.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

El techo de esta cueva presenta una composición a base de líneas pintadas con el color blanco sobre todo y con un color pardo, cercano a el negro (fig.III.158,160 y 161), cuya morfología difiere bastante del resto de las pinturas de la isla. Dada la altura de la cueva la mejor visión completa se tiene justo antes de entrar por la boca de la cueva; desde dentro percibimos el motivo en escorzo.

La composición de izquierda a derecha está formada por: una figura en la que se encuentran pintados dos triángulos enfrentados y unidos por su vértice; un grupo de cinco

rectángulos, uno de ellos subdividido en dos; un grupo de siete circunferencias con un punto en el centro, cercados por una línea la cual contiene un trazo en un color cercano al negro (única zona de todo el motivo pintado); un triángulo equilátero bajo este cercado de circunferencias y por último cuatro circunferencias (figs. III 160-164).

Las dimensiones máximas de todo el motivo son de 127 cm. de largo por 59 cm. de ancho, y el grosor del trazo oscila entre 0'5 y 2 cm. La lectura de estos motivos se realiza en el capítulo VI, si bien decir que los definimos con tipo de grafía figurativa, considerando la posibilidad de que los motivos triangulares correspondan a figuras antropomorfas.

Otro color que nos encontramos en esta cueva es el rojo en forma de pequeño manchón aislado en el centro geométrico del techo, el cual no parece tener conexión alguna con el resto de la composición.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

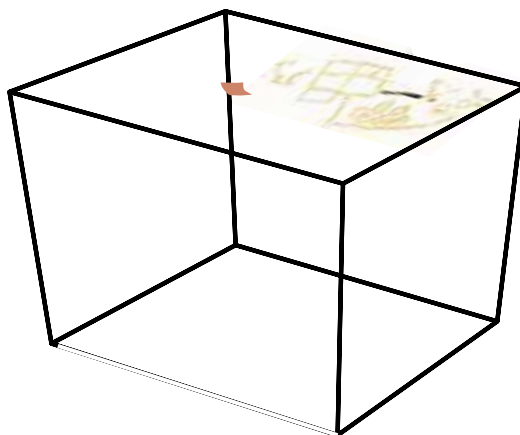


fig. III 156 ACUSA C. 14: ESTRUCTURA Y MOTIVOS PINTADOS
 Todos los motivos pintados de esta cueva se encuentran en el techo. Los colores empleados son sobre todo el blanco, con algún trazo en negro; el rojo aparece como un vestigio.

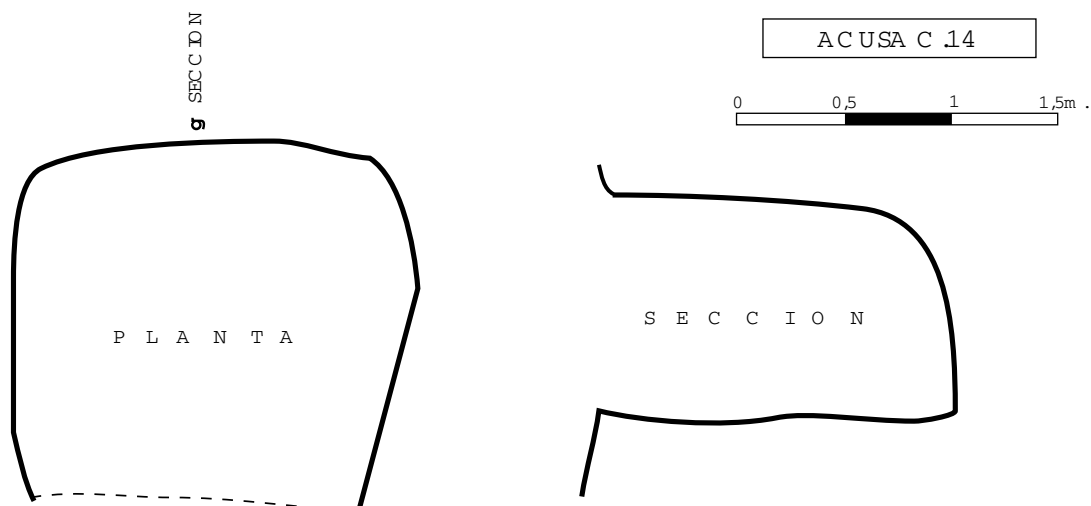


fig. III 157 ACUSA C. 14: PLANTA Y SECCIÓN

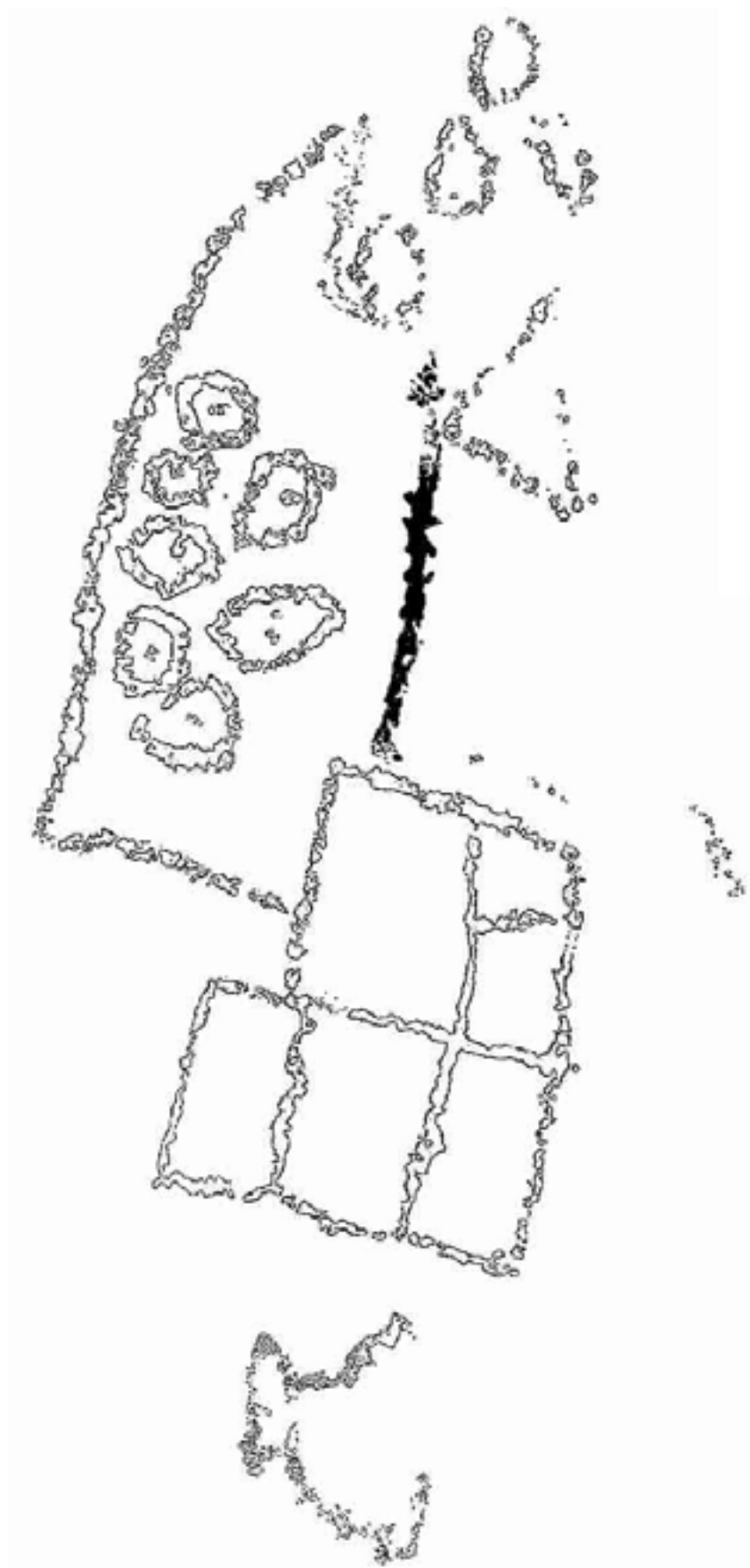


Fig. III.158 ACUSA C. 14: CALCO DE LOS MOTTOS PINTADOS S
 En esta imagen para todas las líneas en blanco se ha registrado su contorno, y para las líneas pintadas en masa de ese mismo color. Toda la
 composición se encuentra pintada en el techo excepto la zona derecha de la zona de la pared derecha de la cueva. Este caso fue realizado
 conjuntamente por A. B. y J. C. en Cuenca y el autor.



fig. III159 ACUSA C 14
Situación de la cueva dentro del poblado de El Hornillo (boca de la cueva en el centro de la imagen).



fig. III160 ACUSA C 14
Vista general de la composición pintada en el techo de esta pequeña cueva.

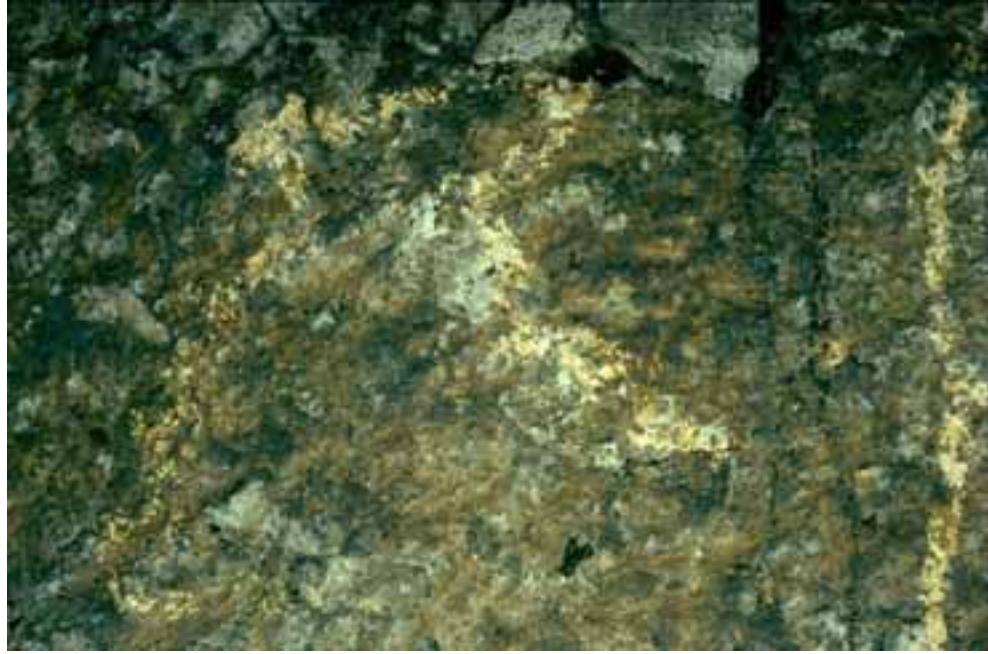


fig. III161 ACUSA C 14
Detalle donde se aprecia la figura triangular de la izquierda de la composición,
y que relacionamos con una posible figura antropomorfa.



fig. III162 ACUSA C 14
Detalle de los únicos trazos que aparecen en la composición con un color
oscuro cercano a el negro, en la zona central de la misma.



fig. III163 ACUSA C 14
Vista del grupo de siete circunferencias blancas situado en el centro de la composición, encerrado dentro de una forma rectangular; cada una de estas circunferencias tiene a su vez un punto blanco en su centro.



fig. III164 ACUSA C 14
Detalle de una de las circunferencias de la imagen anterior.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(ACUSA C.15)**

LOCALIDAD: **Acusa Verde**

TERMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **432650 y 3097500 hoja 30-00S (escala 1: 5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En una visita a otras cuevas de la zona en agosto de 1995 nos percatamos de la existencia de pinturas en esta cueva de la que no se tenían referencias anteriores.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se encuentra esta cueva en Acusa Verde, en un andén natural situado en un cuarto-quinto nivel de las paredes verticales de la *Mesa de Acusa*; este andén debe su forma física a un tubo volcánico abierto en la pared en el que se van ubicando varias cuevas, y se llega a él accediendo por el extremo izquierdo del mismo (fig.III.73); esta cueva concretamente se halla en la mitad de su recorrido, inmediatamente después de un ligero estrechamiento del tubo.

La cueva tiene una plante semicircular y está abierta por uno de sus ángulos (figs.III.165-167); un pilar de piedra ubicado en esta esquina divide lo que sería la boca en dos posibles entradas. Tiene esta cueva en su pared izquierda una dependencia, un silo pequeño (con 56 cm. de profundidad) y una alacena; en el suelo presenta cazoletas y hoyos grandes. El nivel del suelo de la cueva es más bajo que el del tubo volcánico donde se ubica, descendiendo un escalón al entrar. Las dimensiones de la cueva son de 5'15 m. de eje mayor, 4'25 m. de eje menor y una altura máxima de 2'1 m.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

La pintura en esta cueva se centra en su dependencia de la pared izquierda, que deja ver el rojo en toda su superficie (fig.III.168); y el resto de la cueva parece más bien presentar el motivo de un zócalo rojo pues es la única zona donde se aprecian restos. El techo de la cueva está ennegrecido casi en su totalidad por los ahumados.

El orden de aplicación de las capas de pintura es como sigue: blanco aplicado de base, una capa más fina de rojo posteriormente, y gris en último lugar, en pequeñas zonas.

DESCRIPCIÓN GRAFICA:

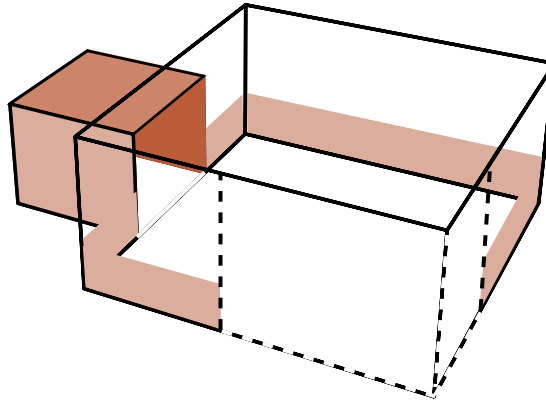


Fig. III.165 ACUSA C.15: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA. Se ha representado en un tono más claro el zócalo portatape de una interpretación sobre los restos de pintura que aún permanecen.

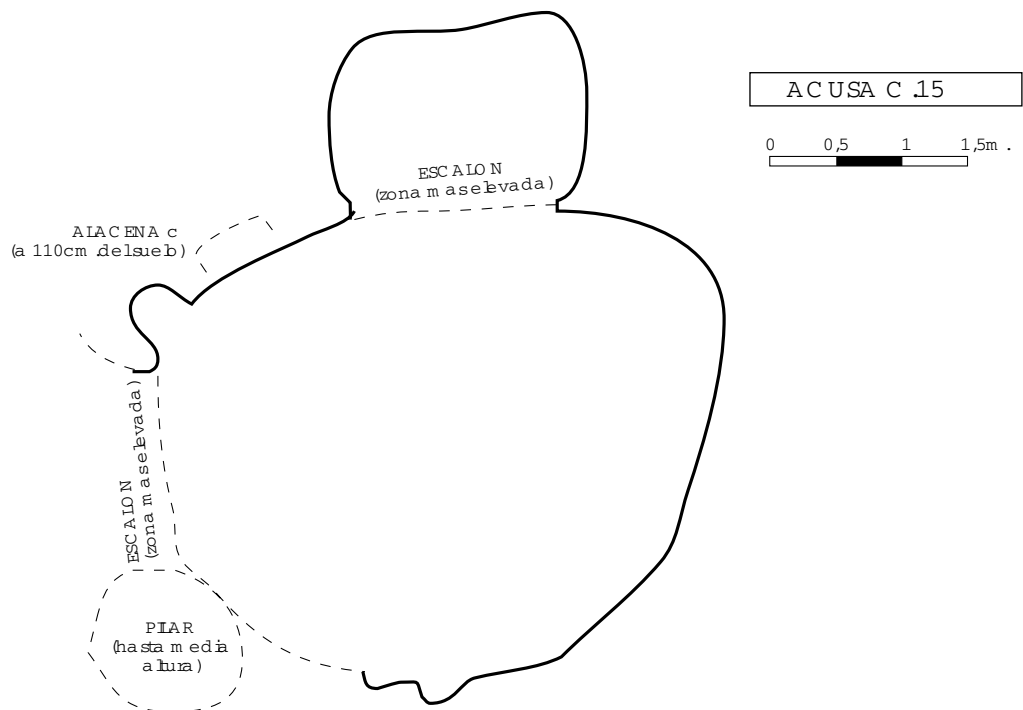


Fig. III.166 ACUSA C.15: PLANTA Y ZONAS CON PINTURA. El suelo de la cueva se ha tomado más bajo que las zonas dañadas a la izquierda y que su propia dependencia. Además de en la dependencia también hay restos de zócalo en zona de zócalo en las paredes (zona inferior).



fig. III167 ACUSA C 15
Vista de parte de la cueva con grandes hoyos en el suelo, y al fondo la dependencia, la cual presenta restos de un embadumado completo con m^2 .

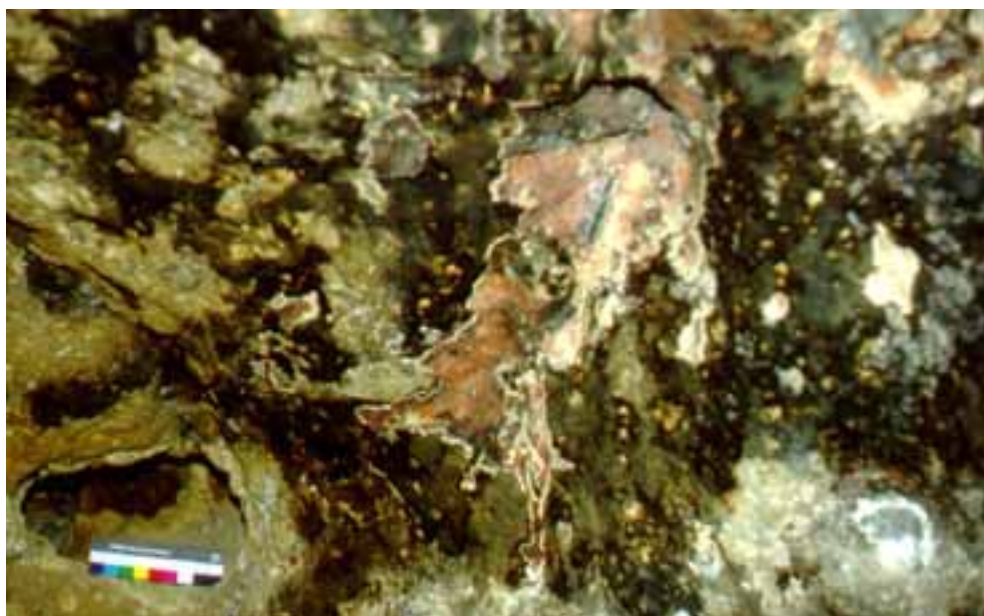


fig. III168 ACUSA C 15
Un detalle de los restos de pintura que se conservan en el interior de la dependencia en la zona del techo.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **CUEVA DE LOS CANDILES**

LOCALIDAD: **Andén Bermejo**

TÉRMINO MUNICIPAL: **Artenara**

COORDENADAS: **437800 y 3099100** **hoja 35-00 N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

El yacimiento de la *C.de los Candiles* fue descubierto por Antonio Cardona Sosa, Armando Curbelo y otros vecinos de Las Palmas y Artenara a principios de los años setenta¹⁵. En 1974 la CAMC en su inventario de yacimientos de la isla de Gran Canaria, la registra y describe en una ficha citándola con grabados triangulares en bajorrelieve y otras formas irregulares (1974: 206). Recientemente se ha publicado un artículo bastante completo de Julio Cuenca y Guillermo Rivero sobre la Cueva de Los Candiles con una buena descripción física e interpretación, dejando al yacimiento en su justo lugar (1992-1994: 59-99).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Para realizar la descripción física del yacimiento hemos tomado los datos contrastados de este mismo artículo citado (Cuenca y Rivero, 1992-1994) por considerarlos completos y actualizados.

La *C.de los Candiles* se localiza en el extremo NW del Risco Chapín, a 1350 m.s.n.m. Se accede a ella desde la cima del risco por una única entrada que da al andén donde se encuentra dicha cueva. Se trata de una cueva artificial con planta de tendencia rectangular como podemos apreciar en la planta y la sección (fig.III.169-171). Sus dimensiones máximas son de 9m. de profundidad por 3'6m. de ancho y 3m. de alto, excepto la boca de entrada que tiene 2m. de alto por 3m. de ancho. La cueva tiene excavadas 6 hornacinas en la pared del fondo a media altura; 5 hornacinas en la pared izquierda, una a ras del suelo; y 4 hornacinas en la pared derecha, una de gran tamaño y a ras del suelo, cerca de la entrada¹⁶.

¹⁵ La noticia se publicó al parecer en la prensa local, con referencia Cardona Sosa, 1971:10, según se recoge en Cuenca y Rivero, 1992-1994:71.

¹⁶ Al respecto de los huecos excavados, a los autores del citado artículo no les parecen alacenas sino tal vez huecos con carácter simbólico relacionados con la fertilidad como los triángulos púbcos.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

Se ha citado que la cueva contiene grabados. Cuenca y Rivero hacen una descripción bastante completa de los diferentes paneles; resumiremos algunos datos de dicho artículo.

Repartidos entre las tres paredes de la cueva, anotan un mínimo de 320 grabados calcados, representando sobre todo vulvas y triángulos púbicos; aparecen también cúpulas y otros grabados. La tipología dominante es la del triángulo equilátero invertido, y la técnica usada para elaborarlos es la del picado-frotado además de que algunos grabados se encuentran en bajorrelieve. Los describen con diferentes tamaños aunque los mayores no parecen ocupar posiciones relevantes. En la pared W o izquierda Cuenca y Rivero distinguen al menos tres composiciones por la agrupación de los triángulos. Aunque no parece existir un orden específico, los grabados aparecen en conjunto más concentrados hacia la entrada de la cueva.

Hemos observado que los triángulos se asocian entre ellos por el paralelismo de sus lados, por el acercamiento entre sus vértices o la superposición de los motivos, pero en ningún caso parecen mostrar una distribución concreta. La mayoría conservan un equilibrio respecto a la ley de la gravedad al mantener uno de sus vértices boca abajo. En una visión de conjunto, podemos apreciar como un buen grupo de los triángulos se concentran y alinean uno a la derecha del otro, formando una línea horizontal imaginaria a una altura aproximada de dos metros del suelo (figs.III.172-174).

Es hacia la entrada de la cueva en la pared derecha, sobre el hueco de mayor tamaño, donde se sitúan los dos únicos motivos pintados encontrados en la misma (figs.174,175 y 177-179). Fueron localizados casualmente por el autor en abril de 1995, y para apreciarlos a simple vista se necesita buena iluminación. Se trata de dos circunferencias pintadas con un pigmento que presenta el mayor porcentaje de rojo (con marcada diferencia) de los empleados en el resto de la isla, como veremos más adelante. Observando las pinturas con detenimiento no nos ofrecieron dudas sobre su relativa antigüedad, pudiendo ser simultáneas a la realización de los grabados; tampoco presentan muestras haberse aplicado con instrumentos ni materiales recientes.

La circunferencia mayor tiene un diámetro de 28-31cm. y el grosor de su trazo oscila entre 2 y 7 cm.; una parte del motivo se encuentra deteriorado por un desconchado de la última capa de la pared. Está distanciada de el hueco inferior de la pared en unos 10cm. y del suelo en 96cm. Unos 8'5cm. a su derecha y hacia arriba hallamos la segunda circunferencia, con 12'5cm. de diámetro y 2cm. de grosor medio en su trazo; esta circunferencia se conserva más débilmente que la anterior.

A nivel compositivo los dos motivos pintados no parecen estar conectados con los grabados. Por la situación en donde fueron pintados junto a dos huecos grandes excavados en la pared, podría existir un carácter señalizador de los mismos, sin anular una lectura más

amplia de los motivos como conceptos de la vida del origen. A nivel técnico hay una conjunción de los dos procedimientos empleados por superposición.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

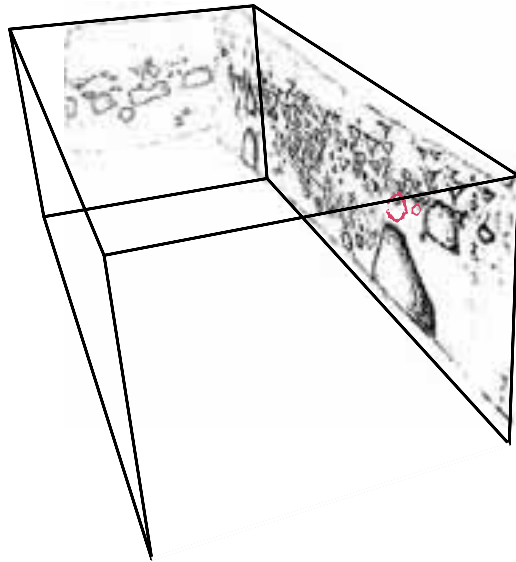
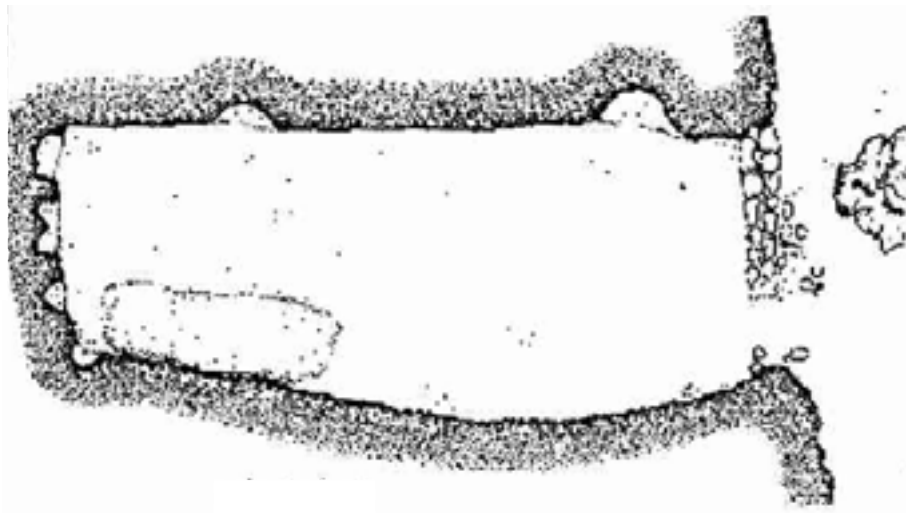


fig. III169 C. DE LOS CANDILES: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA Y GRABADOS
La totalidad de las paredes de la cueva presentan grabados; la pared derecha es la única que presenta motivos pintados.



C. DE LOS CANDILES

0 0,5 1 1,5m .

fig. III170 C. DE LOS CANDILES: PLANTA
Tomado de Cuenca y Rivero, 1992-1994:82.

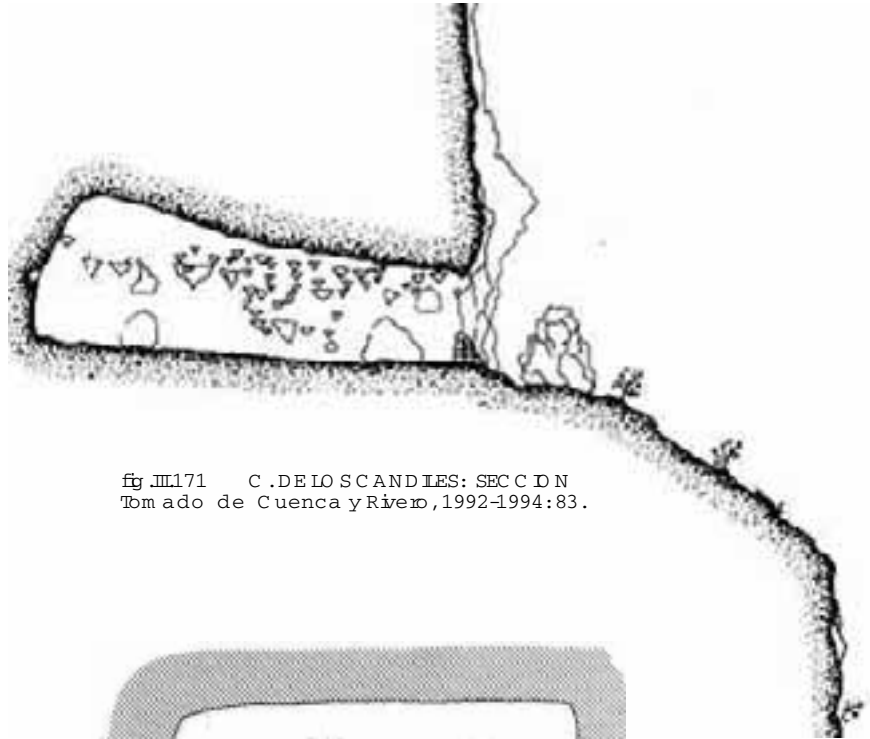


fig. III171 C. DE LOS CANDILES: SECCION
Tomado de Cuenca y Rivero, 1992-1994:83.

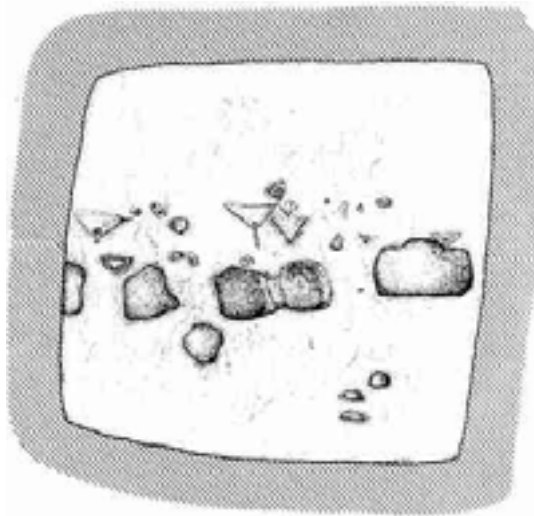
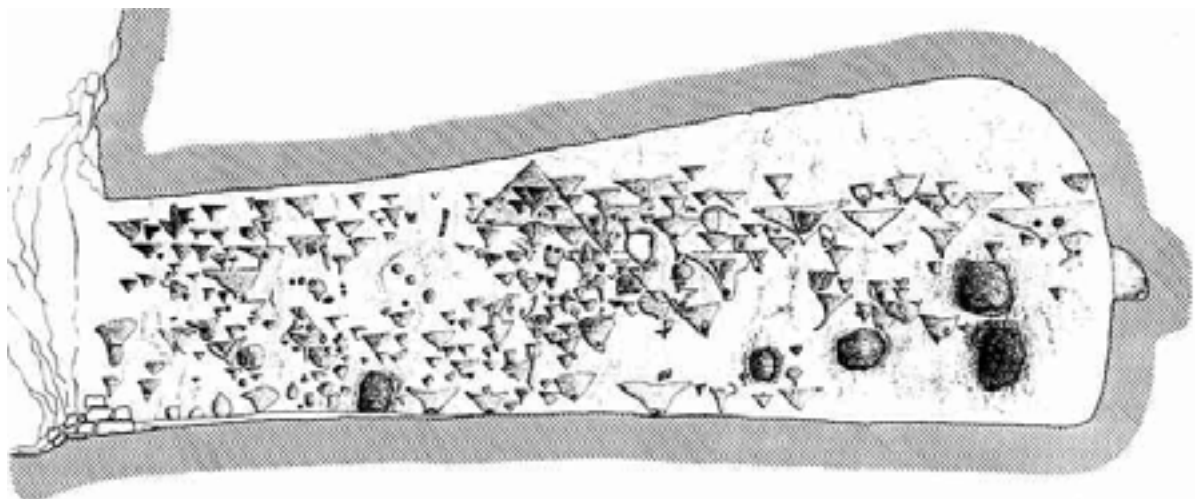
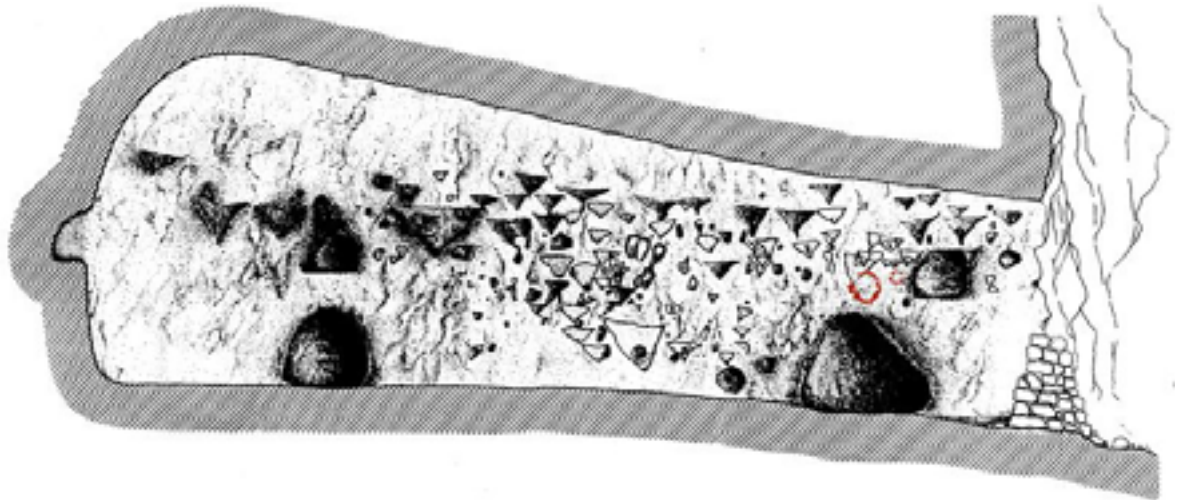


fig. III172 C. DE LOS CANDILES: PARED NORTE
Tomado de Cuenca y Rivero, 1992-1994:90.



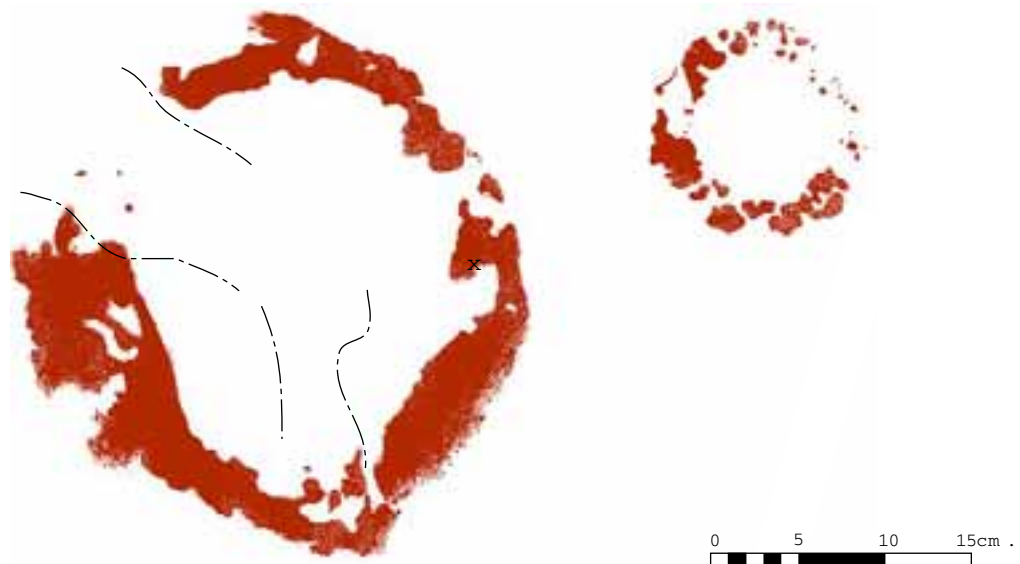
0 0,5 1 1,5m .

fig. III173 C. DE LOS CANDILES: PARED IZQUIERDA
Tomado de Cuenca y Rivero, 1992-1994:88.



0 0,5 1 1,5m .

fig .III.174 C .DE LOS CANDILES: PARED DERECHA
 El dibujo base de los grabados está tomado de Cuenca y Rivero, 1992-1994;
 sobre él se han situado los dos motivos pintados de la cueva .



0 5 10 15cm .

fig .III.175 C . DE LOS CANDILES: CALCO DE LOS MOTIVOS PINTADOS
 Estos dos círculos se encuentran en la pared derecha de la cueva, cerca de la
 entrada de la misma. Fueron localizadas por el autor en abril de 1995.
 En la circunferencia mayor se refiere a la zona que ha perdido parte de la pintura, por
 desprenderse la última capa de la pared. También se indica con una "x" un pequeño
 orificio relleno de arena.



fig. III176 C DE LOS CANDILES
Zona central de la pared derecha. Se aprecia la gran profusión de grabados que caracterizan a las paredes de esta cueva.



fig. III177 C DE LOS CANDILES
Vista de la pared derecha hacia el exterior de la cueva. En la derecha de la imagen se encuentran algunos objetos pintados, sobre una hornacina grande excavada junto a la pared.



fig. III178 C DE LOS CANDILES
 Vista frontal de la situación de los círculos pintados con rojo, rodeados de triángulos subpúbicos grabados. Bajo ellos y a la derecha dos hornos excavados.



fig. III179 C DE LOS CANDILES
 Detalle de los círculos pintados en rojo, entre los grabados y el humado intenso del soporte.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **LAS CRUCES o AGUMASTEL**

LOCALIDAD: **Las Cruces**

TERMINO MUNICIPAL: **Gáldar**

COORDENADAS: **433800 y 3110000** hojas **30-155 y 30-10N** (escala 1: 5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Varios son los autores que desde la época de la conquista nos hablan de Agumastel aunque no parece quedar clara su localización. Así, Sedeño nos habla de la arribada de Diego de Silva: "... el que salió a tierra en la costa de el Aumastel, y de allí a un alto o serro que aora llaman los Palmitares entonçes eran montes spesos, al qual hizo poner fuego para descubrir camino" (Morales: Sedeño, 1993: [cap.II] 347).

Abreu y Galindo en la descripción del mismo episodio aporta algunos datos físicos más sobre la zona: "Partió Diego de Silva de noche y fue al puerto de Agumastel, junto al bañadero de los canarios; y a la madrugada tenía toda la gente en tierra y puesta en orden, sin ser sentidos en aquel término de Galdar y fue subiendo una cuesta alta, áspera y muy espesa de árboles y matas y palmas (Abreu, 1955: lib.I, cap. XXV, 121).

El texto de Viera y Clavijo narra este mismo episodio de forma muy similar situando el puerto de Agumastel junto a lo que el denomina "los Bañaderos de Gáldar" (Viera, 1982: t.I, 436).

Por Marín y Cubas tenemos una referencia al término de Agumastel de 1500 aunque no se indica su situación: "Alonso Escudero [gobernador] el de 1500, día 22 de Noviembre; vino con él un Oidor de Sevilla, llamado Hernán Tello, á dar ciertos Repartimientos de tierras y aguas á Cristobal de Zerpa; decían ser de un vecino de Sevilla, que había comprándolas a S.M. y dierénselas en el heredamiento de Gumastel" (Marín, 1993: lib.2º, cap.XXI, 223). Este mismo autor describiendo el episodio anterior coincide con Sedeño en el topónimo del Palmital para la ubicación de Agumastel: "Dispuso Diego de Herrera que fuese acometida por dos partes; la una y primera salió gente por el término de Aumastel o Palmital, siguieron á unas pobres casas, que quemaron, y cuevas donde á nadie hallaron;..." (lib.1º, cap.XVI, 88).

Batllore y Lorenzo relaciona Agumastel con el poblado troglodita de *Las Cruces*: "Subiendo por el puerto y barranco de Agumastel (hoy Juncal y Las Cruces), se halla la población grande de Agumastel situada en anfiteatro en la falda meridional del Monte de Almagro, toda ella formada por hermosas grutas. Desde este barrio distaba poco minutos el de Agaete..." (Batllori, 1900: 217), y, " ... Todavía se conserva Agumastel ... Agumastel surge

desde una de las vueltas de la carretera que cruza la solitaria llanura, escalonado en anfiteatro sobre las estribaciones del Almagro, bordeando luego el barranco de las Cruces hasta muy cerca de su puerto... Agumastel y su barranco perdieron su nombre primitivo por el de las Cruces..." (Batllori, 1901: 73-75).

La opinión de Celso Martín de Guzmán apoyándose en el texto de Abreu, es que el único lugar que responde a las características descritas es la actual playa de San Felipe, al pie de Cuesta de Silva; sin embargo reconoce que los puertos naturales más idóneos están en el flanco W: Sardina, Puerto del Juncal y Las Nieves (1984: 206).

Julio Cuenca Sanabria da más credibilidad al texto de Batllori que sitúa a Agumastel en el poblado de *Las Cruces*; indica que desde el Palmital, citado por Sedeño y Marín y situado muy próximo a la villa de Moya, hasta Gáldar que era el objetivo de Diego de Silva, hoy una considerable distancia y un fuerte desnivel con cotas desde los cero a los 600m., lo que en su opinión no sería una decisión estratégica acertada (comentario a pié en Marín, 1986:132).

Sin entrar en el debate, nuestro interés está centrado en el poblado que actualmente tiene el nombre de *Las Cruces*, sobre el cual hay una referencia de Batllori que refleja la existencia de pinturas:

...las innumerables grutas de Agumastel se agrupan con sus puertas eternamente abiertas al Poniente como si todavía aguardaran en el ocaso de aquel majec ... moradores ... de los cuales aún se encuentran en su interior vestigios, cenizas, troncos de sábina carbonizados ... molinos para hacer cacharros primorosos y pintaderas,...

El cementerio de Agumastel, hermosa gruta llena de momias colocadas cuidadosamente, respetuosamente, a lo largo de sus paredes cubiertas de pinturas, fue hace años descubierto por los obreros que construyeron la carretera que atraviesa aquellos lugares. La piqueta y el azadón hábilmente manejados hicieron polvo los despojos de aquel pueblo que desapareció por haber querido ser libre y que ni muerto tiene derecho a reposar en paz..." (1901: 73-75).

Amaranto Martínez de Escobar reflejaba unos años antes, en la memoria reglamentaria de El Museo Canario de 1892, el estado ruinoso de las cuevas de *Las Cruces* por causa de ignorancia de los campesinos que por carencia de conocimientos saqueaban y destruían allí los materiales encontrados (Martínez, 1900: 376-3770).

De 1898 hay un texto que apunta a que muchas cuevas del poblado de Las Cruces, al igual que en el barranco de Anzófé se utilizaron como lugar de enterramiento, y que algunos cráneos allí encontrados fueron llevados a el Museo Canario (*Vestigios y monumentos históricos*, 1898: 7).

Sebastián Jiménez Sánchez nos describe físicamente el conjunto sobre todo en la

memoria de las excavaciones arqueológicas de los años 1942-4¹⁷, aunque no hace cita de las pinturas en ningún momento:

A 4 kilómetros del casco urbano de Gáldar a la derecha de la carretera general que conduce a Agaete, y en la ladera de toba blanca que constituye la base de la Montaña de Almagro, está emplazado el conjunto de cuevas-viviendas conocidas por las Cruces. Su número es crecido y aparecen casi superpuestas. A ellas se llega por angostos pasillos, rampas y peldaños. Estas cuevas-viviendas, excavadas en toba blanca y roja, ofrecen en la actualidad un avanzado estado de descomposición. Las hay grandes y pequeñas, y en su mayoría tienen alacenas de diversos tamaños, pero de forma por lo general cuadrangular. Las viviendas más amplias tienen una sala central y dos hogares laterales, aparte de algunos silos, claraboyas, etc. En este nutrido conjunto de cuevas tuvo asiento un denso poblado isleño del cual se han recogido en distintos momentos vestigios domésticos,...En la misma base de la carretera, a la derecha, hay otras cuevas guanches bastantes amplias (Jiménez Sánchez, 1946b:41).

En 1984 Celso Martín de Guzmán elaboró fichas arqueológicas separadas para *Las Cruces* y para *El Agumastel* según sus interpretaciones de algunos de los textos que aquí se han ido relacionando (Martín, 1984: 642, 643); para la ficha de Las Cruces, con situación en el poblado troglodita actual, se nutre de Martínez de Escobar (1900:376-377) y Jiménez Sánchez (1946b:41), y para la ficha de El Agumastel, que según su opinión corresponde a la zona de Cuesta de Silva, se apoya en Marín (1993: lib. 2º cap. XXI, 223) y en el texto de Batllori en el cual habla de la existencia de pinturas (1901: 73-75).

Por último, en la Carta Arqueológica de Gáldar elaborada por el SAMC, se incluye también una ficha arqueológica en la que Agumastel se relaciona con el actual poblado troglodita de *Las Cruces* (SAMC, 1988). En esta ficha se indica que el yacimiento está orientado hacia el SW, en una cota de altitud de 175m. y en una zona declarada suelo no urbanizable desde 1982; se incluye una fotografía de finales del siglo XIX en la cual se observa que aún las cuevas de este conjunto no se habían alterado con edificaciones del cemento; esta fotografía apareció también en el artículo de Batllori de 1901. Sobre el poblado señalan que actualmente está muy modificado por las modernas construcciones; hacen referencia a que existieron pinturas que cubrían las paredes de una necrópolis.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Los textos de Batllori de 1900 y 1901 Jiménez Sánchez (1946b), y la ficha del

¹⁷ Otros textos del mismo autor que nos hablan de este conjunto:
Jiménez Sánchez, 1942:3 (donde hace un avance de las excavaciones de ese año, haciendo una descripción de Las Cruces que luego se editará más ordenada en el texto de 1946b).
Jiménez Sánchez, 1953b: 8 (cita breve del poblado).

SAMC hacen una descripción general del conjunto que hoy se denomina *Las Cruces*, y que antes posiblemente se llamaba *Agumastel*. *Las Cruces* se encuentra en el Km. 31'800 de C-810, en el tramo entre Gáldar y Agaete, en las faldas del monte Almagro como ya se ha nombrado, al abrigo en el interior del Barranco del Juncal, el cual va a desembocar en el puerto del mismo nombre.

Originalmente las cuevas en la zona principal del conjunto se comunicaban entre sí por los andenes naturales, actualmente las viviendas que se han construido han alterado la estructura interna de muchas de las cuevas y la del conjunto en sí (fig.III.181); en este núcleo inicial es donde las cuevas presentaban mejores condiciones y amplitud, con dependencias, silos y alacenas trabajadas. La zona que se conserva sin edificaciones está junto a la carretera general que atraviesa la zona (fig.III.180); el trazado de esta carretera enterró y destruyó bastantes cuevas, prueba de ello son los restos de estructuras que se conservan en sus laterales.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Sabemos de la existencia de pinturas por el texto de Batllori (1901:75), el cual además refleja el hecho de su destrucción por parte de los obreros cuando se construyó la carretera; los textos anteriores no hacen referencia a restos de pintura, si bien son menos descriptivos ciñéndose a relatos de episodios históricos. Posiblemente fuera Batllori el único testigo en una época en que no abundaban los exploradores o investigadores interesados en estos temas.

El testimonio de José Batllori y Lorenzo nos indica que las paredes de el cementerio de Agumastel, una hermosa gruta, estaban cubiertas de pinturas. En nuestra esperanza por hallar algún resto de estructura que aún conservara vestigios de color, comenzamos nuestra exploración en las cuevas y fragmentos de ellas que se encuentran junto a la carretera en la zona del poblado de *Las Cruces*; en esta zona aún cuando el ancho de la carretera ha destruido estructuras no parece difícil, ya que no apreciamos ningún indicio en los márgenes de la misma y por las dimensiones del poblado, el cementerio en nuestra opinión debía rebasar la franja que se encuentra oculta bajo el asfalto.

En el núcleo central del poblado de *Las Cruces* indagamos entre los escasos habitantes el posible conocimiento de alguna información que nos pudiera ayudar, sin obtener resultados¹⁸. Nuestra exploración de la zona continuó 4km. carretera abajo hasta el pueblo de Agaete donde el núcleo de población ha modificado todo el terreno y sus alrededores; en

¹⁸ Luciano Mendoza Gil de 68 años y Dolores su mujer, los habitantes al parecer más antiguos del poblado y propietarios entre otras, de las cuevas inmediatas bajo la carretera, se ofrecieron amablemente a enseñárnoslas; en su conocimiento no sabían de la existencia de restos de colores en las cuevas del conjunto, tampoco de que se hubieran encontrado restos humanos. Si nos indicaron que las "piedras de cal" que aparecen de forma natural y abundante en la zona se han aprovechado en ocasiones para enjalbegar las viviendas (fig.V.11).

DESCRIPCION GRAFICA ;



fig. III180 IASCRUCES
Vista de algunas de las cuevas utilizadas por los antiguos canarios en los alrededores del poblado actual de Las Cruces.



fig. III181 IASCRUCES
Vista del poblado actual de Las Cruces, asentado sobre un antiguo núcleo aborigen.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C. DE LA FURNIA**

LOCALIDAD: **La Furnia**

TERMINO MUNICIPAL: **Gáldar**

COORDENADAS: **434065 y 3115000** **hoja 30-15N** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

La *C. de la Furnia* fue explorada por José Naranjo en 1934 encontrando diversos materiales que se depositaron en el Museo Canario; Jiménez Sánchez así lo describe en un artículo publicado tras su visita de 1942 al yacimiento (1946b: 34-36). Sitúa Jiménez la cueva a 1 Km. del Barranco de Gáldar o Bocabarranco, casi colgada en el mar a una altura de 8 a 9 m. Dice que se estaba utilizando por sus dueños y particulares para guardar instrumentos de pesca; le sugirió al ayuntamiento de Gáldar que la adquiriese y en octubre de ese año así se hicieron. Tomó algunas mediciones generales de la cueva, indicando que tenía un silo y una plazoleta previa a la boca de la entrada; sobre los hoyos circulares encontrados en el suelo dice que seguramente contendrían troncos que con paños de junco y palma se utilizarían como divisoras para formar alcobas u otros departamentos en el espacio de la cueva. Sobre las pinturas solo indica la existencia de grandes tramos de pared pintados de ocre vivo y negro.

Los textos publicados posteriormente no realizan aportaciones sobre los datos de Jiménez¹⁹. La CAMC en su ficha del yacimiento apunta unas medidas diferentes a las de Jiménez, y sobre las pinturas existentes señalan: "... se conserva bien el color rojo, siendo dudosos el blanco y el negro" (1974: 208). Celso Martín recoge los datos de Jiménez con la salvedad de que no nombra el color negro, solo restos de pintura ocre (Martín, 1984: 653-654).

La carta arqueológica de Gáldar habla de las pinturas con más detalle y algunas fotografías, indicando que la pintura fue aplicada sobre un fondo negro, y señalando que en el techo de la cámara principal parece haber almagre aparte del negro del propio techo (SAMC, 1988).

¹⁹ Jiménez Sánchez, 1953: 8 (solo cita su existencia).
Serra, 1959: 234 (realizó una visita a la cueva con Jiménez).
Beltrán y Alzola, 1974: 24 (recogen unas notas de Jiménez).
Beltrán, 1985: 19 (breve cita en la que indica la existencia de pinturas en rojo y dudosas en blanco y negro).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *C. de La Furnia* se halla en la ensenada del mismo nombre, en la Punta de El Clavo en Gáldar; actualmente rodeada de viviendas muchas de las cuales han reutilizado cuevas similares a ésta. En nuestra visita en agosto de 1992 al yacimiento, la cueva excavada en la toba se encontraba en un estrado lamentable, llena de basuras y sufriendo las inclemencias de la brisa y la sal del mar; dos años después en una segunda visita pudimos comprobar que se había realizado un cerramiento con muro de piedras y 3 vanos, y se había limpiado de basura.

Consta la cueva de una cámara principal, más grande y con una planta irregular, y una antecámara que contiene una pequeña dependencia con la boca más estrecha. En la cámara principal pudimos observar 17 cazoletas circulares en el suelo, dos huecos más amplios situados en las esquinas del fondo de la cueva y dos canales también en el suelo; cercanas al límite externo de este espacio (lo que Jiménez llamaba boca de la cueva) hay 4 ranuras, dos en la pared izquierda y dos en la derecha enfrentadas, siendo el surco labrado de las interiores más grande que el de las exteriores con diferencia; por último, se añade a esto la existencia de una ranura en el techo y de un escalón de 10 cm. de altura en el suelo.

Todas estas peculiaridades físicas además del propio contorno de la planta, parecen definir que esta cámara englobaba diferentes usos para los que se adaptaron específicamente algunas zonas de la misma (fig.III.184).

Las dimensiones de la cueva en sus puntos máximos son de 11'4m. de eje mayor hasta el límite de la cámara principal por la pared izquierda y en la actualidad 15'6m. hasta el cerramiento de piedras, 10'1m. de eje menor (hacia el fondo de la cueva) y una altura máxima de 2'35m. junto a la línea de ranuras citada; la altura máxima de la pequeña dependencia es de 1'63m.; el ancho máximo de la cueva a la altura de las ranuras, en la boca de la cámara principal, es de 5'2m.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Consideramos por nuestras observaciones que el único color empleado en el pintado de esta cueva es el rojo, los restos de blanco que se aprecian en la toba parecen más producto de sales por la humedad ambiental y el color negro proviene probablemente de ahumados. Un detalle curioso que se puede apreciar en una sala tan grande como la principal es que el tono negro abarca específicamente una zona y con un límite bien preciso (figs.III.184 y 185); caben aquí dos opciones, o que ese tono oscuro se hubiera aplicado intencionadamente o que realmente hubieran existido divisiones físicas y en esa zona se hubieran realizado combustiones. Otra zona que contiene ahumados es la dependencia y sus exteriores, techo y paredes. En principio el color rojo es posterior a los ahumados negros pero en la pared sobre la boca de la dependencia, hay un amplio ahumado sobre el rojo que intenta desdibujar un

contorno claro del almagre; este ahumado posterior pudo ser producto de quema de basuras recientes (fig.III.186).

Comenzando por la dependencia, el color rojo fue aplicado sobre la boca prolongado 75cm. su lado izquierdo hacia arriba con un límite bien definido; se va poco a poco extendiendo de manera uniforme hacia la derecha por la pared hasta doblar la esquina. En este paño entre la dependencia y la esquina el rojo presenta un límite definido a una altura máxima de 2'05m. del suelo y mínima de 1'75m; comienza también aquí a extenderse el rojo por el techo hacia el frente de la cueva (figs.III.186-188). A partir de este punto el rojo cubre un gran trozo del techo limitado por la pared derecha, hacia el interior presenta su contorno bien marcado sobre la ranura del techo y de las paredes, y hacia el exterior su límite es algo irregular probablemente por la presencia del mar tan cercano (figs.III.182-184,189 y 190). Indicar también la presencia de argamasa blanca en la ranura del techo sobre todo en la zona derecha de la misma.

La aplicación de color remarca junto con las ranuras en paredes y techos, la separación clara de la cámara principal de esta antecámara pintada con su dependencia también señalada con pintura en el exterior. Por último reflejar que encontramos unos restos puntuales y aislados de rojo en la pared izquierda de la cámara principal a 1m. excaso hacia el interior, tras finalizar la aplicación del gran paño rojo de techo y paredes.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

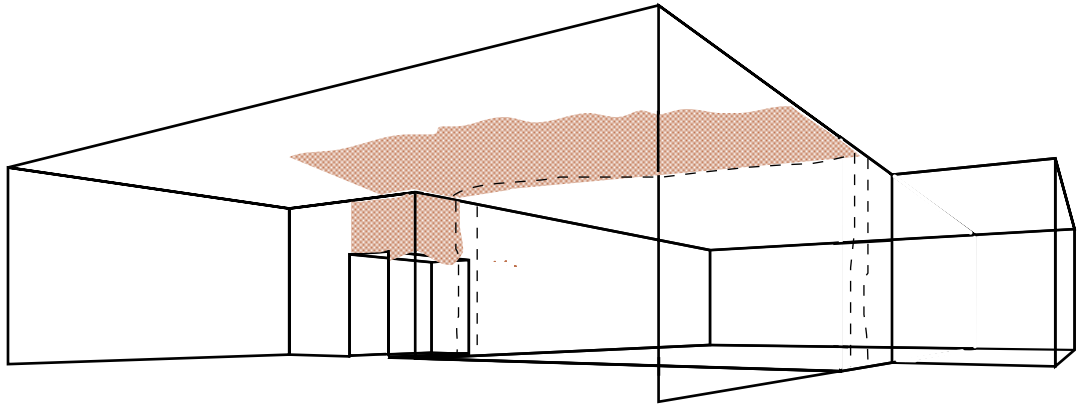


fig. III182 C. DE LA FURNIA: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS PINTADAS
Se ha reflejado un punto de vista desde el ángulo derecho del frente de la cueva; con línea punteada se indica la situación aproximada de las manuscritas en techo y paredes.

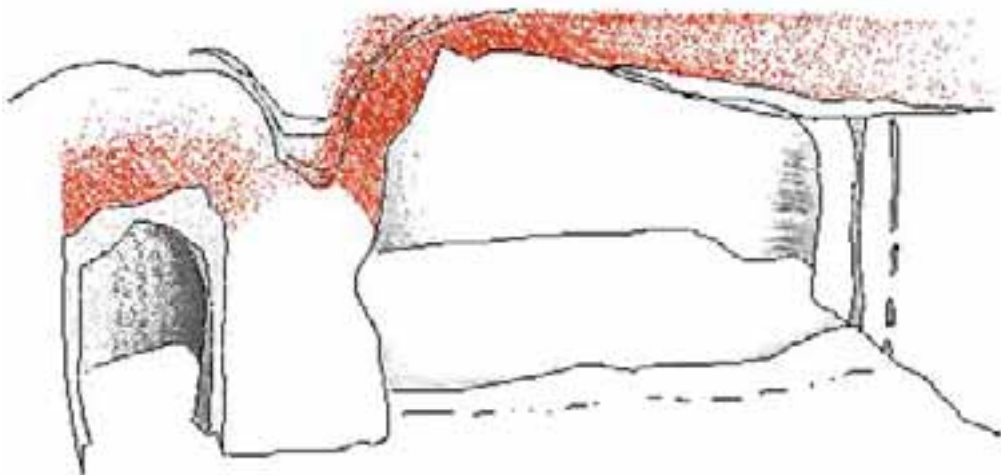


fig. III183 C. DE LA FURNIA: CROQUIS DE LA CUEVA Y ZONAS PINTADAS
A la izquierda la boca de la dependencia con un paño rojo encima bien definido pero con un ahumado superpuesto. A la derecha hemos representado el paño que se abrió sobre todo a el techo y a una parte de las paredes, y que tiene su límite interno definido por unas manuscritas grabadas en la roca.

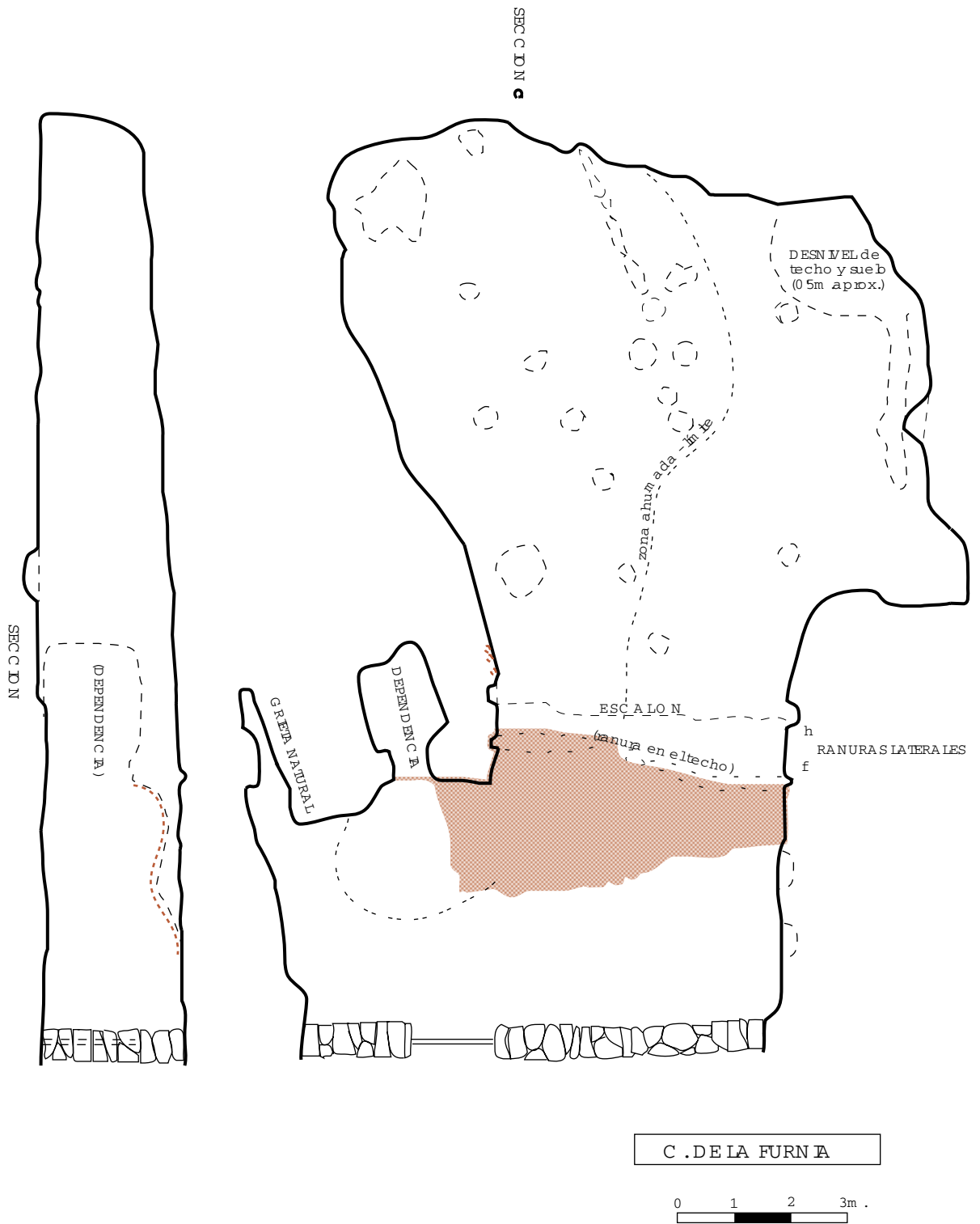


fig. III.184 CUEVA DE LA FURNIA: PLANTA, SECCION Y ZONAS CON PINTURA. Se refiere a la planta de la cueva hasta el cenaminto actual con muro de piedra; con \times se indican las zonas que presentan pintura de este color. En la sección se ha proyectado la situación de la pequeña dependencia.



fig. III185 C. DE LA FURNA
 Vista de la gran sala principal de la cueva, apreciándose a la izquierda una zona diferenciada por sus ahumados.



fig. III186 C. DE LA FURNA
 Vista de la dependencia situada a la izquierda de la sala principal y de la zona donde se conservan mejor las pinturas. Esta fotografía fue tomada en 1992 cuando la cueva aún no se le había hecho el cenaminto y se utilizaba como depósito de basuras.



fig. III187 C. DE LA FURNA
Vista de una parte del techo pintado junto a la dependencia. En esta zona los límites de la aplicación de la pintura se encuentran bien definidos.



fig. III188 C. DE LA FURNA
Detalle de la imagen anterior donde se aprecia el límite marcado de la aplicación del rojo. A la izquierda la boca de la dependencia.

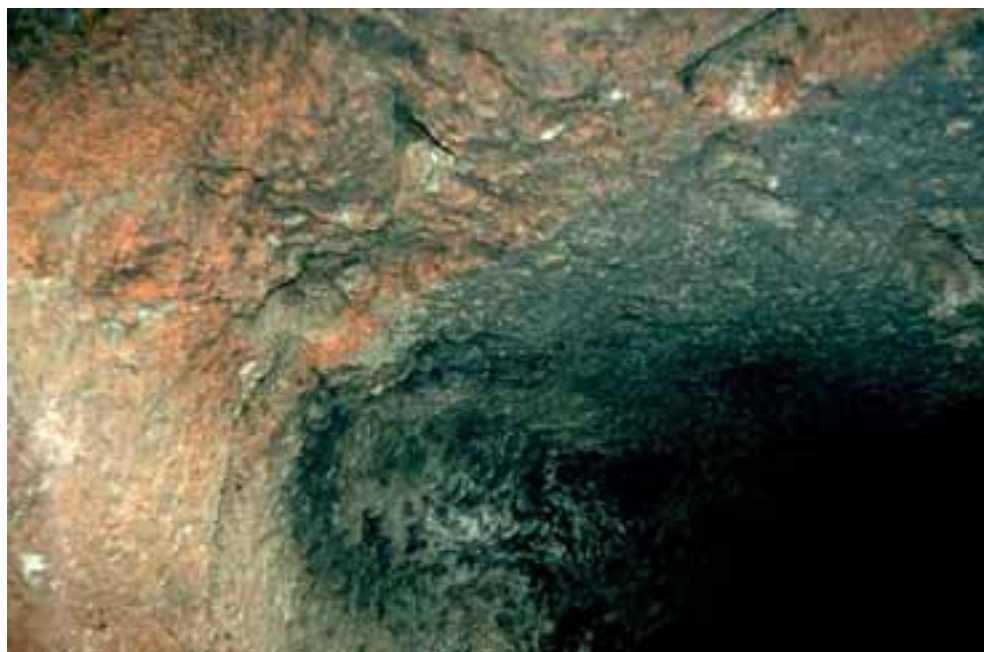


fig. III189 C .DE LA FURNIA

Un detalle del techo de la sala principal, observándose como la aplicación del rojo se detiene junto a las ranuras excavadas de cizne que delimitan esta sala en su exterior; se aprecian también restos de argamasa blanca junto a ellas.



fig. III190 C .DE LA FURNIA

Detalle de las ranuras señaladas en la imagen anterior, comenzando a descender por la pared de la sala principal.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **LA C. PINTADA DE GÁLDAR**

LOCALIDAD: **Barrio de la Audiencia**

TERMINO MUNICIPAL: **Gáldar**

COORDENADAS: **35840 y 13160** **hoja 34-14 (escala 1:2000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Varios son los textos que nos hablan de cuevas o casas con pinturas entre los antiguos habitantes de las islas pero a través de ellos no podemos afirmar que se conociera la existencia de la que vamos a tratar, la *C.Pintada de Gáldar*²⁰. La fecha en que esta cueva salió a la luz fue en mayo de 1873, cuando el propietario de la finca D.José Ramos Orihuela al ordenar un desmante para convertir unos eriales en tierras de cultivo, vió como se abría un hueco en el suelo observándose a través de él una cueva con pinturas (Guillén Morales, 1835:10). Existe una posibilidad de que la cueva se conociera unos diez años antes, según reza un texto de Diego Ripoché (Ripoché, 1883) en el que también describe su visita a la cueva en el año 1882.

Otro texto, del Dr. Chil, nos habla del buen estado en que entonces se encontraban las pinturas: "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... (Chil, 1876: 598)"; continúa relatando que el propietario la hizo picar y la llenó de piedras porque le molestaba la cantidad de curiosos que a la cueva se acercaban.

De 1884 se conserva un dibujo coloreado al pastel de Francisco Guillén que si bien nos daba una idea general de las pinturas de la cueva, presenta algunas aportaciones que no tienen cabida en los vestigios que hoy se conservan (Guillén, *ibidem*)(fig.III.197). Ese mismo año Olivia M. Stone hace una visita al yacimiento registrando también en un dibujo la decoración de la cueva; su interpretación es muy general, basada en las diferentes tipologías de los motivos los cuales nos los muestra como en un catálogo. En uno de los esquemas nos presenta un ajedrezado que podría referirse a su descripción del techo de la cueva afirmando que éste estaba dividido en cuadrados, como en un tablero de ajedrez, separados por líneas blancas (Stone, 1887: 45-46); es el único texto que habla de motivos decorativos en el techo

²⁰ Boccacio: v.Berthelot y Webb, 1977: 37. (nos habla de casas de una limpieza que se podría decir blanqueadas con yeso)
Morales Padrón: Sedeño, 1993: 6
Torriani, 1978: 113
Abreu y Galindo, 1955: 41
Sosa, 1849: 176

de la *Cueva Pintada*, en el cual hoy se hace difícil por su estado de conservación, el afirmar la existencia de algo más que restos de rojo .

Sería el Dr. R. Verneau el que nos dejaría la descripción más completa de las pinturas en tres de sus textos (Verneau, 1887: 189-191, 1889: 12-16, 1996a: 53-54) y en un dibujo preciso publicado en el segundo de sus trabajos (fig.III.196). El dibujo y los datos aportados han servido y sirven todavía hoy de referente, aún con sus errores, para reconstruir el aspecto que tenía el friso pintado de la cueva allá por el año 1887. Los tres trabajos citados repiten en esencia los mismos datos, describen con detalle cada uno de los paneles pintados con sus características de color y de diseño de la composición. Nos parece importante detenernos en su aportación; anotaremos algunas diferencias entre los tres textos y algunos detalles significativos para el proceso histórico que han seguido las descripciones del friso pintado llevadas a cabo por otros autores posteriormente.

Para Verneau la decoración se repartía entre tres de las paredes de la cueva, con motivos pintados de color rojo, blanco y negro, y el techo de la misma que presentaba una capa de rojo uniforme; respecto a la parte baja del friso señala tan solo en su última publicación que tuvo que estar pintado y perderse por la capa de desperdicios que llenaba la cueva (Verneau,1996a: 54), sin embargo en los dos textos anteriores no lo refleja.

En la pared izquierda nos indica la existencia de una cornisa superior de fondo y circunferencias concéntricas de color blanco (en su dibujo nos muestra hasta 8'5 circunferencias); buena parte de esa cornisa se puede haber perdido de ser cierto el diseño de Verneau. Bajo esta cornisa señaló tres grupos de triángulos, cuadrados y triángulos respectivamente, sobre los que no han presentado dudas el resto de los autores; un detalle que nos parece importante es que en su diseño de esta pared Verneau no refleja las zonas que contendrían el color negro, indicando con ello que se ha jugado con el tono oscuro del soporte (fig.III.196).

Pasamos a la pared del fondo donde continúa la cornisa de circunferencias siendo interrumpida por una línea de triángulos de color ceniciento; en su dibujo queda bien reflejado. La zona izquierda de esta pared al sufrir un gran deterioro ha sido reflejada por todos los autores con grandes variaciones. Verneau nos dibuja 2'5 figuras circulares en su parte superior y 3 en una segunda cornisa e inferior; estas últimas sobre todo no pudieron ser reflejadas en publicaciones posteriores importantes como ya veremos (Beltrán y Alzola, 1974). Resta la zona más inferior bajo estos motivos circulares, que Verneau dejó incompleta probablemente porque las filtraciones de agua y sales de las plantaciones situadas sobre la cueva impedían ver bien las pinturas.

La zona central y derecha de la pared del fondo las describe muy fielmente a lo que hoy se conserva, indicando entre los tres textos todos los detalles respecto a colores de relleno y

de las líneas de contorno.

La pared derecha es la más conflictiva, de hecho en su dibujo aparece oculta. Comenzando por la parte superior Verneau nos indica la existencia de una cornisa de figuras circulares como la de la pared izquierda, cornisa que hoy en día no existe o no podemos ver. Sigue la descripción bajo la cornisa y a la derecha señalando la existencia de dos filas horizontales de cuadrados rojos rayados por líneas blancas paralelas; no se corresponden estos motivos con los que hoy se muestran, salvando el caso de que se encontraran más a la derecha aún y se hubieran desvanecido. Estos datos aparecen en sus dos primeros artículos publicados y nos parece curiosos que se asemejen mucho a la descripción hecha en el dibujo de Francisco Guillén de 1884 (fig.III.197), con el cual existen otras semejanzas como veremos; tal vez tuvo acceso a este dibujo y se orientó por él dado el mal estado de este panel.

Continuando en el panel derecho y hacia la izquierda, nos describe lo que puede ser el triángulo grande que hoy podemos apreciar muy bien, con borde blanco y rojo alternativamente y una figura circular blanca en su interior. Hacia el ángulo que forma esta pared con el fondo, nos señala que hay una serie de pequeños triángulos blancos que se tocan por sus bases y que forman, al unirse una línea vertical dentada; en su último texto no indica la orientación de esta línea si horizontal si vertical (Verneau,1996a :54). Sucede en este caso que también existe una correspondencia con el dibujo ya citado de Guillén. Desde nuestro punto de vista si la orientación de esa línea dentada blanca fuera horizontal pudiera ser una lectura del recorte con el fondo de la línea dentada roja que hoy aparece en esa zona izquierda (fig.III.198); en todo caso y dado que este panel derecho es el que peor se puede reconstruir, dejamos la opción de que existiera algún motivo más tenue o alguna semejanza y se hubiera perdido.

A la descripción de Verneau seguirían más de una quincena de artículos hasta la publicación de Beltrán y Alzola, que poco aportarían de nuevo sobre lo ya descrito. Reflejamos a pie de página estas publicaciones con algunas indicaciones a título de curiosidad; como conjunto nos pueden servir para tener una idea de la evolución de las pinturas en estos años.²¹

²¹ Millares Torres, 1981: 112
"Vestigios y monumentos históricos",1898:7 (el autor hace una lectura de las pinturas interpretándolas como un código de los canarios).
Martínez de Escobar, 1900: 376-377 (cita en su visita a "la célebre *Cueva Pintada* que se halla en el llamado Huerto nuevo de D. Isidro Montesdeoca Vizcaíno...").
Batllori, 1900: 117-123 (hablando de la bóveda, suponemos que de el techo, dice que antes sustentaba un gran sol rojo rodeado de circunferencias blancas; si eliminamos la palabra sol podría adecuarse a la realidad actual).
Hooton, 1925: 57-58
Guillén, 1935: 10 (en éste artículo sale publicado en blanco y negro su dibujo de 1884)
Pérez de Barradas, 1939: 28-29
Jiménez Sánchez, 1946: 39-40
Gaudio, 1958: 142 (hace una descripción muy general de todas las pinturas; habla también de pintura negra sobre fondo blanco).
Benitez, 1963: 21-25 (interpreta el espacio de la *Cueva Pintada* como taller de cerámica, indicando que los hoyos en el

A causa sobre todo de las filtraciones de los cultivos primero de tuneras y luego de plataneras que se hallaban sobre la Cueva Pintada, las pinturas van deteriorándose poco a poco; es en 1970 cuando esta situación va a cambiar. La Dirección General de Bellas Artes por instancia de muchas voces de aquel entonces, decide acometer la restauración de las pinturas que serán llevadas a cabo por Julio Moisés García y Pilar Leal Nogueras, técnicos del Instituto de Restauración (El Museo Canario, 1972-73:116). Paralelamente se hace necesaria una excavación arqueológica en la que intervinieron José Miguel Alzola, entonces presidente del Museo Canario y consejero provincial de Bellas Artes, M^o Dolores Garralda y José Naranjo, excavación que permitió sacar a la luz la planta del conjunto central de cuevas. Según algunos autores esta excavación no se llevó a cabo con el rigor de los métodos arqueológicos actuales lo que supuso una pérdida de información importante (Onrubia, 1986:247-248).

La restauración de las pinturas en sí, consistió en una limpieza mecánica con bisturí de la suciedad y las sales que las recubrían, no llevando a cabo en ningún momento fijación ni protección posterior. Los análisis químicos que se llevaron a cabo sobre las pinturas reflejaron la existencia de arcillas, negro de humo, negro de huesos, almagre, materiales amoniacales, grasa animal, residuos vegetales y residuos animales. No se conserva ningún informe sobre la restauración y los análisis químicos de los materiales, tan solo un testimonio verbal de Julio Moisés, uno de los restauradores, en la memoria del anteproyecto de la cueva (Cueva Pintada, 1988, vol.I: 33), y una breve cita en la monografía de la *Cueva Pintada* diciendo que los técnicos de la restauración afirmaban que el disolvente de los colores era una grasa animal en una proporción del 3 al 7% (Beltrán y Alzola, 1974:23).

El 29 de abril de 1972 se abriría al público para su visita la *C. Pintada de Gáldar* y el 5 de mayo de ese mismo año el complejo arqueológico de la *Cueva Pintada* sería declarado Monumento Nacional Histórico Artístico (El Museo Canario, ibidem).

En 1974 Antonio Beltrán junto a José Miguel Alzola publican una monografía de la cueva con 48pp., un estudio riguroso que recoge la historia de la cueva, describe de forma completa y fidedigna las pinturas, y establece posibles relaciones con otras culturas. En esta monografía se incluye el primer calco de las pinturas, realizado por Beltrán, y que es válido hasta hoy en su diseño y colores; también se incluyeron seis fotografías a color de los paneles pintados. Comentaremos algunas de las aportaciones de esta publicación.

suelo podrían ser para machacar el almagre y mezclarlo con agua).

Martín, 1967: 10 (indica que los esquemas base de las pinturas se conservaban gracias a un aglutinante grasiento; también en esta misma publicación interpreta la zona inferior de las pinturas como 15 emblemas alusivos a las cartas gobernantes del consejo).

Revista de Historia Canaria, 1970, T.XXXIII: 110-114

Pellicer, 1971-72: 57 (establece analogías de los motivos decorativos de la *Cueva Pintada* con el NW africano y Sahara, incluyendo la cultura bereber actual).

Beltrán y Alzola nos confirman la existencia de pintura roja en el techo de la cueva; también indican que en el techo de la dependencia que se encuentra en la pared derecha de la cámara decorada quedan señales de pintura roja, y que debió estar completamente pintado. En las primeras páginas del texto se publicó un dibujo de la planta y perfil de grupo central de cuevas del complejo (fig.III.192), dibujo que se realizó en 1970 por orden del Museo Canario; anotan en el pie de estos dibujos que en todas las cuevas de este grupo hay restos más o menos perceptibles de pintura, dato que se iría ampliando con los hallazgos de nuevas estructuras en las excavaciones más recientes como ya veremos.

Respecto al friso pintado sobre el que hacen una descripción bastante minuciosa, resaltaré tres puntos. En la zona izquierda del panel del fondo de la cueva, la parte que ellos denominan B1, describen en el texto que la composición tiene en la parte alta una doble franja de círculos (Beltrán y Alzola, 1974: 19); este detalle importante no aparece en cambio reflejado en su dibujo, suponemos que ante la duda por lo deteriorado de la pared decidieron omitirlo.

Hablando de la pared derecha, en su tramo último y más hacia el exterior de la cueva, indican que las pinturas indudablemente existieron hasta el punto donde se abre la dependencia que antes citamos.

Por último, tras describir las pinturas apuntan a que las mismas fueron objeto de un esquema previo, basado en la simetría y la alternancia de los colores, que se trazó a modo de plantilla con el color blanco excepto en aquellas zonas donde el relleno era de este color, usándose entonces el color rojo.

Los colores empleados en la *Cueva Pintada* para ellos son exclusivamente negro, rojo y blanco. Rebaten las referencias de otros autores hacia el empleo del color gris, que suponen es un debilitamiento de la intensidad del negro, el amarillo que pudo interpretarse de suponer blanco sobre rojo, y el canelo. Aunque no entran a definir los materiales que dan lugar a los colores, si consideran al negro como un pigmento, lo que ya veremos más adelante es cuestionable.

Tras esta etapa tan positiva en principio para la *C.Pintada de Gáldar* que ahora estaba protegida por un cerramiento, que se había eliminado la causa de sus filtraciones, las plataneras que la cubrían, que había sido objeto de una excavación y una restauración de sus pinturas, y que se le había llevado al rango de consideración patrimonial que le correspondía, los problemas comenzaron a surgir y esta vez con bastante peligro para las pinturas. Al eliminar la humedad de forma tan radical de sus paredes y del ambiente del aire de la cueva, habían eliminado el elemento sustentador de las mismas, comenzando entonces éstas a desgranarse hacia el suelo.

La *Cueva Pintada* se cierra al público en 1981 y es entonces, cuando se acometen unas

obras de reacondicionamiento bajo la dirección del arquitecto J. Carratalá y del profesor Martín de Guzmán; se coloca un doble techo ya que el único que había de hormigón y asfalto convertía en un horno el interior de la cueva; se cambia la orientación de la puerta para evitar calor del sol directo, y sobre la antigua se sitúa un muro de sillares de toba como elemento aislante.

El deterioro sufrido por las pinturas en estos nueve años de apertura al público fue notable. Señala Julio Cuenca en un ensayo sobre la *Cueva Pintada* : "... se ha roto o alterado la dinámica interior en el ecosistema de la cueva. La estabilidad higroscópica que en parte permitía un ambiente idóneo para la conservación de las pinturas quedó alterada no sólo en el proceso de desecación sino también como consecuencia de la nefasta acción de los potentes reflectores que se instalaron muy cerca de las pinturas..." y continúa más abajo: "... las pinturas en nuestra opinión se han *envejecido*, es decir han perdido el elemento principal que les daba *frescura*, ..." (1984:17-20)²².

En los años que siguen se realizarán algunos estudios edafológicos y sedimentológicos, geofísica aplicada, documentación fotográfica y topografía proyectando la conversión del yacimiento en un Parque Arqueológico. En uno de esos estudios preliminares se descubrieron huellas dactilares en arcillas de las paredes de la cueva, detectados por un equipo técnico del Ministerio de Cultura; también los estudios de geofísica arrojaron indicios de la existencia de más cuevas dentro del solar donde se ubica la *Cueva Pintada* (Rodríguez, 1987:7).

En 1986 Jorge Onrubia publica un artículo sobre un estudio preliminar de los materiales procedentes de la excavación de 1970 en la *Cueva Pintada* (pp.245-285); en él hace una descripción amplia sobre el complejo arqueológico, haciendo un recorrido histórico completo y una valoración de los textos publicados. Respecto a la decoración de las pinturas y sobre datos que no se hallan aportado ya, señala que en la zona izquierda de la pared del fondo pueden verse (indica que se vieron en un análisis sobre fotografías realizadas con 200 y 400 ASA) al menos tres figuras circulares en la banda superior, y dos figuras circulares en la banda inferior; remitimos a la páginas anteriores donde hemos comentado el texto de Beltrán y Alzola, ya que Onrubia confirma que hay más cámaras con rojo, en este caso, las otras dos septentrionales a izquierda y derecha de la cámara de la Cueva Pintada; nos dice que son visibles aún restos de pigmento rojo en el techo, y que la franja que queda bajo los paneles pintados no parece conservar señal alguna de pintura (op.cit.:250-252).

El 7 de abril de 1987 comienza lo que sería la primera campaña de excavaciones de esta etapa en el complejo Arqueológico de la Cueva Pintada; se incorpora también a los trabajos una restauradora del Ministerio de Cultura, Carmen Rallo (Quesada, 1987:48). La prensa local va dando cuenta de los inicios de estos trabajos y otros complementarios. Un artículo publicado en 1988 nos habla de análisis realizados con un restituidor fotogramétrico

²² Otro artículo sobre el tema y del mismo autor: Cuenca, 1983: 7.

indicando la existencia de cuatro superposiciones de pintura en la cueva, que determinan una antigüedad de unos 2500 años como mínimo (Anguita, 1988:40). Otros textos se suceden en estos años haciendo referencias a la *Cueva Pintada*²³.

En 1988 sale publicado el Anteproyecto de actuación en el Parque Arqueológico de la *Cueva Pintada* de Gáldar. Entre las actuaciones recogidas en la memoria del anteproyecto están el seguimiento de las pinturas y el informe sobre su estado; extraemos algunos datos sobre estos estudios.

Respecto al microclima de la cueva, la restauradora Carmen Rallo en su primera visita a la cueva en 1987 desaconsejó las mediciones que se registraban entonces, las cuales eran de 21°C de temperatura media y un 52% de humedad relativa. La situación mejoró levemente un año después, registrando temperaturas de 17'8°C en Marzo, 27'6°C en septiembre, y una humedad relativa del 77% en marzo, y del 66'6% en diciembre; los valores más altos de temperatura se situaron en 28°C y los más bajos en 16°C, lo que según los informes indicaba que se podía decir que los cambios estaban ausentes en el interior; las máximas de humedad se situaron entre el 60 y el 85%, y las mínimas entre el 50 y el 80%, siendo en este caso más variables los ciclos influenciados por la meteorología (*Cueva Pintada*, 1988: vol I, 36-89). A partir de 1989 se comienza a controlar la temperatura y la humedad del interior de la pared y del aire de la cámara decorada, de forma permanente; los cambios en los últimos años han sido menos marcados, con una tendencia positiva de recuperación (conversación mantenida con Ignacio Sáenz, arqueólogo incluido en el proyecto, en agosto de 1992).

También dentro del anteproyecto y describiendo las pinturas del friso, nos hablan de un revoco de arcilla aplicada bajo las mismas, pulverulento y con falta de cohesión. Al existir un revoco previo por toda la superficie pintada dicen, las pinturas son difíciles de evaluar; la naturaleza pulverulenta de las capas de pintura les hace imposible tomar una muestra válida para efectuar estratigrafías. Definen como colores utilizados para las pinturas además de el blanco y el rojo, el negro con poca intensidad, más bien con una lectura gris; el revoco por su parte aporta el color directamente en algunas zonas (*Cueva Pintada*, 1988: 36-37).

²³ Hernández Pérez, 1975: 324 (se inclina por paralelos culturales africanos).
Beltrán, 1985: 19 (hace una breve descripción).
Balbuera, 1985: 9 (resume acciones llevadas a cabo en la *Cueva Pintada*).
Durán, 1987: 15 (resume algunos resultados de los estudios que se estaban llevando a cabo).
Tejera y González, 1987: 101-102 (texto general, no contiene aportaciones nuevas).
Herrera y Cuenca, 1987: 22 (hablan de la reproducción a escala de la *Cueva Pintada* que se ha instalado en una de las salas del Museo Canario).
Onrubia, 1988: 165-169 (Nos habla del proyecto de tesis de este autor sobre la *Cueva Pintada* y las cavidades artificiales prehistóricas de Gran Canaria).
Navarro, 1990: 74,76,79 (señala que son tres los colores empleados en las pinturas, rojo de almagre, negro de lapilli y/o carbón vegetal, y blanco mineral o de cenizas; indica también la existencia de algunos triángulos púnicos grabados en la parte baja del friso pintado).
Cuenca, 1996: 145-148, 201,204 (publicación reciente en la que se hace un recorrido y valoración histórica de la cueva).

El proyecto del Parque Arqueológico de la *Cueva Pintada* se presentaría en el Seminario de Parques Arqueológicos celebrado en Madrid en 1989, editando un texto poco después (Martín de Guzmán et al, 1993). En 1992 se publicaría un texto que resume como actuación complementaria las prospecciones geoeléctricas preliminares que se realizaron en la parcela del Parque Arqueológico de la Cueva Pintada, con vistas a detectar posibles zonas fértiles en cuanto a la existencia en el subsuelo de estructuras (Cámara et al, 1992).

Las campañas arqueológicas y actuaciones complementarias de los años 1987-88, 1989-90 y 1990-92 se resumen en tres publicaciones (Martín y Onrubia, 1990; Martín et al, 1992 y 1994 respectivamente) de las que a falta de un texto final entresacaremos algunos detalles importantes.

En la primera de estas campañas se realizó un levantamiento topográfico de la parcela a escala 1:200 registrando las estructuras y bancales existentes, fraccionando el terreno en cuadrículas operativas o sectores. En las excavaciones de esta misma campaña se descubre una cantera de época histórica para extracción de sillares de toba; aparece inicialmente en los sectores 2 y 14 del levantamiento topográfico citado, terminando de delimitarse en la última de estas campañas (Martín y Onrubia, 1990: 140-141; Martín et al, 1992: 204 y 1994: 24-25).

En las excavaciones de 1987-88 se descubrieron también dos estructuras con restos de almagre. La denominada estructura 1 entre el sector 36 y el 45, constituida por muros de cantos de toba con un alzado de 70 cm. los cuales presentan huellas de un enjalbegado rojo; esta estructura se terminó de documentar también en las últimas campañas (Martín y Onrubia, 1990:144; Martín et al, 1992: 157 y 1994: 30-32). Y la denominada estructura 2 entre los sectores 36 y 37, con clastos de basalto y planta cruciforme con dos dependencias laterales; las paredes de estos espacios laterales presentaban un recubrimiento de almagre que se apreciaba en los huecos entre las piedras y en sus calzos (Martín y Onrubia, *ibidem*; Martín et al, *ibidem*) (fig.III.201).

En las campañas de 1989-90 apareció otra estructura con rojo en el sector 83, en los cortes 7 y 8; se trataba de una estructura similar a la estructura 1 ya citada, con cantos de toba y una dependencia a su izquierda; las caras internas de los sillares de toba presentaron una aplicación directa de almagre rojo intenso, sobre el que posteriormente se le aplicó un mortero de aspecto ceniciento, y sobre él un enjalbegado final de ocre rojo más apagado, pero sólo este último en la dependencia lateral. Una muestra del mortero citado analizada por difracción de rayos X ofreció un alto porcentaje de calcita, lo que interpretan como una cronología tardía para el último enjalbegado rojo (Martín et al, 1992: 187-88, 196-97 y 1994: 38-39) (fig.III.202).

Llegamos a las campañas de 1990-92 y en ellas se localizan al menos cinco estructuras más con restos de rojo. Entre los sectores 14, 15 y 24 una habitación con dependencia lateral, constituida por cantos de toba con restos de enjalbegado de almagre (Martín et al, 1994: 27). Entre los sectores 15, 16, 25 y 26 una habitación de planta cruciforme con muros mixtos de bolas de basalto y cantos de toba, presenta de forma ocasional restos de almagre (op. cit.: 27-28). Entre el sector 56 y el 70 se descubrió una habitación de planta cruciforme constituida predominantemente por clastos de basaltos que presentan ocasionalmente restos de un enjalbegado de almagre (op.cit.: 36). Dentro del denominado cierre sur en las excavaciones, entre los sectores 91 y 92, en los cortes 11 y 12, salió a la luz una estructura que conserva restos dispersos de un enjalbegado de almagre en algunos de los alzados de los muros (op.cit.: 41). Y por último en la denominada estructura 3 del sector 35 que ya se había comenzado a excavar en las campañas anteriores, en éste ocasión se descubrió que el suelo estaba constituido por un lecho de tierra batida, zonalmente almagrado. Los parámetros interiores de esta casa conservaban restos de un mortero de aspecto ceniciento; en las dependencias laterales el mortero se utilizó únicamente para taponar los huecos en los muros, sobre este llagueado y bajo él hay aplicaciones de almagre; indican que aparecieron improntas de dedos sobre este mortero (op.cit.:29).

Entre las conclusiones de esta publicación señalan:

La práctica totalidad de las habitaciones conservan restos de enjalbegados de almagre o de espesos enlucidos de un mortero ceniciento, en ocasiones también pintado. Los datos hasta ahora disponibles sobre la localización de estas aplicaciones permiten suponer que el rojo almagre se empleaba, con carácter virtualmente exclusivo, en la decoración de las alcobas laterales, mientras que los revocos pintados de los testeros parecieran incorporar, sistemáticamente, materias colorantes blanquecinas (op.cit.:51-52).

De entre las veintiuna nuevas fechas de C-14 que aportan sobre el yacimiento decir que se sitúan entre el 423 y 1465 d.c., siendo mayoritarias las mediciones entre el 700 y el 1000 d.c. Dentro de las mediciones efectuadas se incluyen diferentes estratos, ya que las estructuras del complejo arqueológico se superponen unas a otras y se reutilizan en épocas posteriores. En una entrevista reciente Ignacio Sáenz manifestaba que las fechas más antiguas que había dado el carbono-14 era del 700 d.c. hasta el momento de la conquista; hace él la suposición de que el apogeo de la Cueva Pintada, cuando estuvo en pleno funcionamiento, se podría situar en torno al siglo XI (Díaz, 1996: IV).

Los datos más recientes acerca de los trabajos en el complejo arqueológico de la *Cueva Pintada*, sobre todo a nivel de las pinturas, fueron presentados en el 1º Simposio de Manifestaciones Rupestres del Archipiélago Canario y Norte de Africa celebrado en abril de

1995. (Onrubia et al, en prensa). Destacaremos algunos aspectos de la comunicación.

En primer lugar, respecto a las aplicaciones previas a las capas de pintura, se indicó la existencia de revestimientos en las cámaras septentrionales del grupo central; revestimientos de tipo revoco o enlucido de barro, y de tipo llagueados taponando fisuras en las paredes. También en la *Cueva Pintada* en sí, existe un preparado base bajo las pinturas. Los pigmentos empleados en esta cámara son almagre u óxidos de hierro para el rojo, para el blanco indican una procedencia de morteros de barro y arcillas, señalando la presencia de morteros de calcita en estructuras del complejo; y por último hacen referencia al negro diciendo que no han podido aislar el color, que ha aparecido carbón finalmente molido en algunas muestras tomadas de zonas aparentemente pintadas de negro pero que éste puede provenir del abonado de las plataneras que existían sobre el techo de la cueva.

Hablan de repintes en las pinturas, pero también hablan de problemas a la hora de plantear los tipos de aglutinantes utilizados. En los análisis químicos de la restauración de las pinturas llevadas a cabo en 1970 y que ya hemos anotado, Julio Moisés reflejó la existencia de grasas animales. En la comunicación se señala que en ninguno de los análisis realizados se ha podido determinar este hecho, y que incluso las pruebas con la cromatografía de gases mostraban unos índices de variabilidad de ácidos grasos que no son reconocidos en la bibliografía relacionada con pintura mural para ninguno de los procedimientos pictóricos que se conocen. Como conclusión a este tema indican que no hay ni grasas animales ni aceites vegetales en variabilidad, número suficiente y conocimiento como para poder hablar de la existencia real de aglutinantes en las pinturas de la Cueva Pintada. En nuestra opinión habría que contrastar aquí el listado de procedimientos pictóricos con el que se trabajó, ya que las posibilidades del uso de aglutinantes para aplicar un color son muy amplias y muchas veces desconocidas.

Como resultado determinan que los repintes pueden sólo observarse por el cambio de tonos en los motivos pintados.

Por otro lado señalan también que la evolución y el estado de conservación de las pinturas ha mejorado; citan como ejemplo que en el panel pintado del fondo de la cueva, en la zona izquierda superior que desde la visita de Verneau a la cueva había presentado dudas de lectura (v.pág.anteriores), hoy se pueden apreciar hasta cuatro motivos circulares blancos en la cornisa superior y hasta tres en la cornisa inmediatamente inferior.

Además de los enjalbegados rojos en varias estructuras del complejo, ya citadas en los textos anteriores, aportaron el hallazgo de una casa con un punteado de almagre en todos los muros del testero; relacionándola con otras cuevas de el resto de la isla.

Por último, se refieren a los morteros diciendo que éstos son morteros de barro y arcilla en su mayoría, existiendo también morteros de calcita; sobre la procedencia de la

calcita proponen tres hipótesis: una posibilidad es el origen en mantos de arcilla ricos en carbonatos que existen en las proximidades de Gáldar, otra posibilidad sería la manipulación de costrones calcáreos de caliches por pulverización mecánica, y una última, por reducción térmica de dichos costrones obteniendo cal viva (teniendo en cuenta que las crónicas de la conquista indican que los antiguos habitantes no conocían la cal).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *Cueva Pintada de Gáldar* se encuentra en el barrio de la Audiencia del municipio de Gáldar, dentro de una parcela de 9000 m² delimitada por las calles Bentejuí, Cueva Pintada y Audiencia, que es la que acoge todo el complejo arqueológico de la Cueva Pintada convertido en Parque Arqueológico. La *Cueva Pintada* propiamente dicha es una cueva artificial excavada en la toba con planta que se aproxima a un rectángulo con paredes cóncavas; éstas están bien trabajadas igual que el techo, presentando los pliegues de la propia roca; en su pared derecha tiene una dependencia y por el suelo se dispersan unas 40 cazoletas. Sus dimensiones máximas son según Onrubia, 9'3m. de eje mayor, 5'2m. de eje menor y 3'3m. de altura en la zona que conserva techo original, ya que le fue destruido cerca de la mitad del mismo; la altura de la dependencia lateral es de 1'75m. (Onrubia, 1986:248). La cueva se sitúa a 99m.s.n.m.

Se halla esta cueva unida a un grupo central de siete cuevas más, artificiales y excavadas en la toba, que se encuentran orientadas hacia un espacio central (figs.III.192 y 193). Por el resto del Parque Arqueológico se dispersan estructuras de clastos de basalto o cantos de toba, veintiuna estructuras aproximadamente hasta la campaña de 1992; conclusiones de la comunicación ya citadas anteriormente (Onrubia et al,1995), definen una ordenación en las estructuras gravitando en torno a la cámara decorada o *Cueva Pintada* propiamente dicha.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La *C.Pintada de Gáldar* presenta un friso decorado que recorre la pared del fondo de la cueva en su zona superior y una porción de las paredes laterales, situándose a una altura de 1'75m. desde el suelo en la pared izquierda y a 1'95m. en la pared del fondo y pared derecha. El friso tiene un ancho aproximado que oscila entre 1'3 y 1'5m. Los tramos pintados miden según Onrubia 3'15m. en la pared izquierda, 4'9m. en la pared del fondo ocupándola totalmente, y 1'7m. en la pared. Además del friso, comprobamos que la cueva presenta restos de rojo uniforme en el techo del espacio central y principal, restos de rojo en el techo de la dependencia lateral, y unas franjas o manchas rojas en la parte anterior de la pared derecha que podrían formar un zócalo.

Para describir el friso y dado el deterioro que han sufrido las pinturas y las diferentes lecturas que se han hecho de las mismas, plantearemos aquí ante todo nuestra experiencia directa con los datos que hemos podido recabar en las breves visitas a la estancia decorada²⁴. Nos hemos apoyado en el calco realizado por Antonio Beltrán en 1974 por considerarlo bastante fiel, y sobre el hemos aportado nuestro contraste y revisión de los motivos pintados (fig.III.198). Señalamos en él, algunas de las características físicas que presenta el soporte por deterioro o pliegues naturales, y que no vamos a describir aquí.

Siguiendo la nomenclatura de Beltrán y Alzola, que dividían el friso de izquierda a derecha en tres paneles A, B y C, y a su vez en tres zonas cada panel, zonas 1, 2 y 3, nos encontramos en primer lugar con la zona A1. En el extremo izquierdo de esta zona nos pareció advertir una continuación de los motivos de las dos líneas horizontales superiores dibujados en el calco de Beltrán, en todo caso apreciamos unos pequeños restos de rojo; este extremo está bastante deteriorado y en nuestra última visita apreciamos bastantes sales en superficie. Por debajo del friso en esta zona y hacia el suelo, podemos ver aplicaciones de revoco muy claras; este tipo de revoco aparece dentro del friso de la cueva en diferentes zonas del mismo.

En la zona A2 no destacamos nada sobre los motivos de Beltrán, excepto señalar que la cornisa superior con figuras circulares y hacia la A3 con triángulos, está muy desvanecida en sus colores. En la zona A3 nos encontramos con que el soporte tiene las líneas del dibujo muy marcadas como pequeñas incisiones probablemente técnicas de abocetado del esquema previo de las pinturas. En el extremo derecho de esta zona, Beltrán sugiere una prolongación de las pinturas que deja incompleta en su esquema; hemos apreciado restos de rojo en la parte inferior que probablemente continuaban con la repetición de los mismos motivos.

En la deteriorada también zona B1 percibimos una prolongación de los triángulos rojos de las dos líneas inferiores; en las cornisas superiores observamos trazos incompletos de tres figuras en la cornisa superior y tres en la inferior a expensas de otras posibles figuras; es evidente también la conexión del friso con el rojo del techo. Destacar que la franja blanca vertical con ángulos rojos, se aplicó con bastante empaste de blanco y sobre él se aplicaron las líneas rojas más diluidas encima, obteniendo un tercer color; hablaremos de estas técnicas en otro capítulo.

En la B2 nos aparece también un tercer color en la cornisa superior; en ésta cornisa los triángulos blancos con pintura más densa se aplican sobre el rojo no quedando cubrientes a pesar de todo y ofreciendo este tercer color. Estos triángulos más claros presentan la

²⁴ Queremos dejar constancia de que el escaso tiempo de observación directa de las pinturas no ha sido por nuestra voluntad. Nos hemos encontrado con bastantes impedimentos sobre todo por parte de la dirección del proyecto del Parque Arqueológico, lo que nos ha imposibilitado dar al menos el mismo tratamiento que al resto de los yacimientos de la isla que hemos estudiado. Las visitas permitidas y de las que nos hemos nutrido han sido dos en los últimos cinco años, con una duración en la estancia entre 5 y 10 minutos. Una tercera visita con una duración más corta fue realizada en grupo con motivo del Simposio nombrado anteriormente.

particularidad de que han sido retocados encima con un color que alejándose de blanco se acerca a un ocre; la superposición es bastante visible.

La zona B3 no presenta diferencias sobre lo ya reflejado, y nos vamos al panel conflictivo históricamente, el denominado "C". La primera y única zona donde se aprecian pinturas es la C1 y sobre ella ampliamos sus límites; por la parte superior continua el fondo rojo hasta el comienzo del techo sin identificar motivo formal ninguno, y en el extremo derecho de los motivos reflejados apreciamos unos restos de blanco que podrían suponer la continuación de los motivos triangulares. Las formas que dibujó Beltrán se van intuyendo por los restos de color que se conservan, sobre todo en la parte derecha donde se ha perdido mucho pigmento; encontramos algunos restos de blanco en el interior de dos triángulos que Beltrán coloreó con negro y rojo respectivamente, no pudiendo establecer la relación directa con el esquema de este color.

A nivel global decir que en nuestra opinión y sin poder verificarlo con análisis químicos, los tonos que se muestran negros en las pinturas son los propios del color de la propia roca soporte. Por un lado ese supuesto negro aparece en toda la zona superior de las paredes de la cueva desvaneciéndose poco a poco hacia sus límites, como un degradado natural; en el friso todas las zonas que no se pintan ni de blanco ni de rojo, se muestran con este tono oscuro, si éste fuera un pigmento podría tal vez haberse dejado de usar en alguno de estos huecos, mostrando entonces el color de la pared que sería otro diferente al negro. No podemos apoyarnos en que se conserva muy poco de ese supuesto pigmento negro en las figuras que nos muestran ese color, ya que hay pigmentos con mayor poder de tinción como es el negro de humo que con menor cantidad ofrecen resultados muy intensos. Por otro lado, en un friso tan complejo en el que hay zonas planas de aplicación del rojo y del blanco, líneas blancas y rojas que delimitan contornos e incluso se superponen a otros colores, nos parece extraño que dominando técnicamente el trazado de líneas no se aplicara ninguna con el color negro.

Respecto a la posible capa de revoco bajo las pinturas de la totalidad del friso, pongo algunas dudas (a falta de un mayor tiempo de observación directa de las pinturas) dejando una posibilidad abierta acerca de que también éste se aplicó en zonas concretas de la composición, preferentemente bajo el color blanco y el rojo. El revoco pudo usarse incluso y llamémosle así, de goma para camuflar el tono oscuro del soporte y así establecer en él unos límites concretos; sería como pintar en negativo con reserva de zonas.

Hemos hablado anteriormente de otras estructuras del conjunto del Parque Arqueológico que contienen zonas con pinturas además de la *Cueva Pintada*. Para no reiterar las descripciones recogidas de los diferentes artículos publicados, simplemente las recordaremos (fig.III.193). Del grupo de estructuras con muros de piedra tenemos: las

denominadas estructura 1 y estructura 2 (Martín y Onrubia, 1990:144; Martín et al, 1992:157 y 1994:30-32), la estructura 3 (Martín et al, 1994:29), estructura en el sector 83 (Martín et al, 1992:187-88, 196-97 y 1994:38-39), estructura entre los sectores 91 y 92 (Martín et al, 1994:41), estructura entre los sectores 56 y 70 (Martín et al, 1994:36), estructura entre los sectores 14, 15 y 24 (Martín et al, 1994:27), y estructura entre los sectores 15, 16, 25 y 26 (Martín et al, 1994: 27-28). Totalizan 8 estructuras hasta la fecha a las que se suman las dos excavadas en la toba y anexas a la *Cueva Pintada* en el grupo central, que describiremos brevemente.

La cavidad inmediata a la *Cueva Pintada* hacia el W, comunicada con ella y con el patio central, presenta restos de almagre por todas las paredes de una pequeña dependencia que tiene al fondo; en el techo de esta dependencia se observan aplicaciones gruesas de pintura, y en la pared que continúa hacia la izquierda de la dependencia, también se aprecian restos de rojo. La otra cueva excavada también en la roca y con restos de pinturas, se sitúa junto a la *Cueva Pintada* a su derecha; se abre al patio central y esta constituida por dos subespacios; en el más interno conserva claramente un marco de almagre que bordea la dependencia situada en la pared derecha, y unos restos en el ángulo que forma el techo con la pared del fondo.

DESCRIPCION GRAFICA :

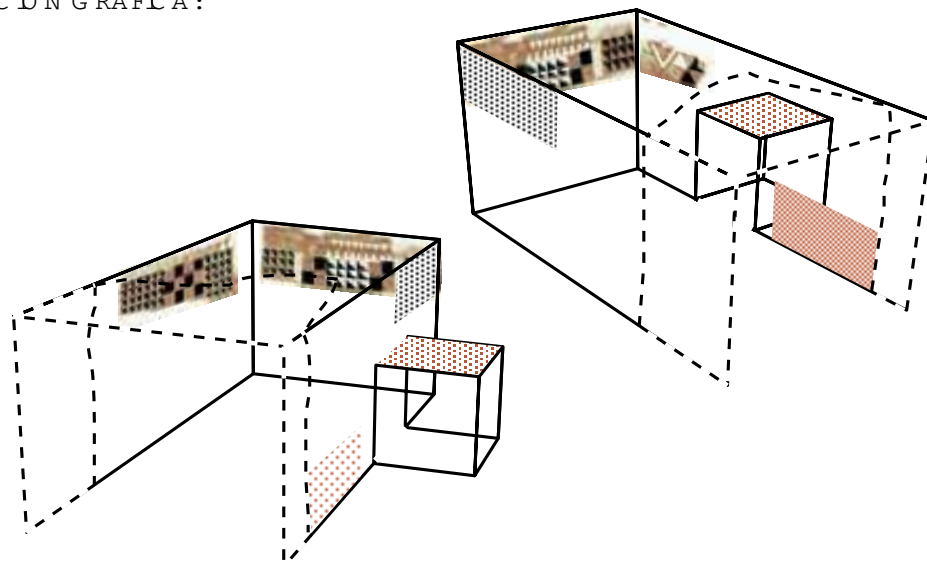


fig. III.191 C. PINTADA DE GALDAR: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA. Mostamos a quidospuntos de vista de la cueva con una aproximación a las pinturas que hay en ella. El techo de la cueva sobre la zona del friso decorado, presenta restos de roj también; no hemos representado la cobracción en el dibujo. La línea punteada indica la zona del techo original y paredes que fueron destruidos.

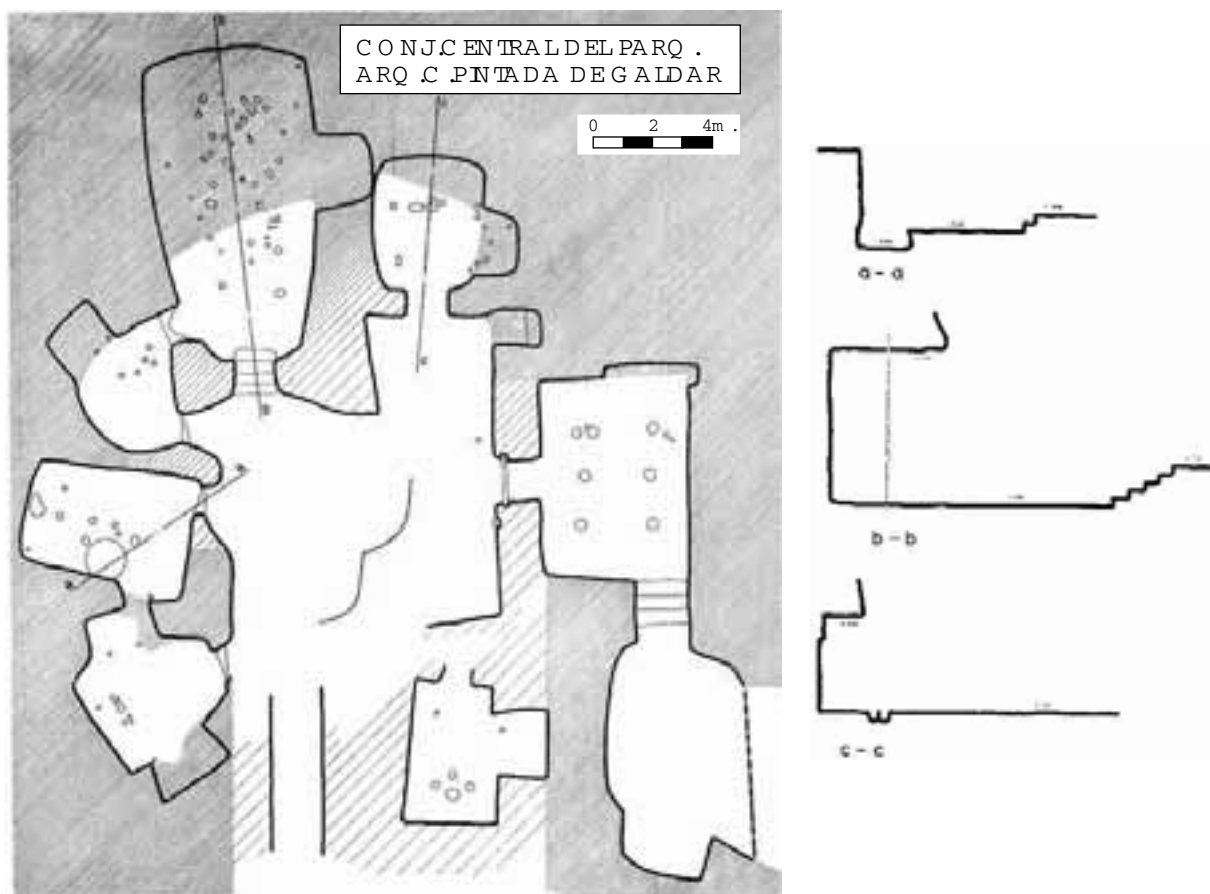


fig. III.192 CONJUNTO CENTRAL DEL PARQUE ARQUEOLÓGICO DE LA CUEVA PINTADA DE GALDAR: PLANTA Y SECCIONES. Levantamiento topográfico realizado tras las excavaciones de 1970; a la izquierda la planta del grupo central de cuevas excavadas en la toba, entre las que se encuentra la Cueva Pintada (la unidad mayor y más al norte); se representan con sombreado las zonas intactas. A la derecha tenemos estos perfiles de la C. Pintada y otras dos cuevas. (tomados de Beltrán y Alzola, 1974: 6,7).

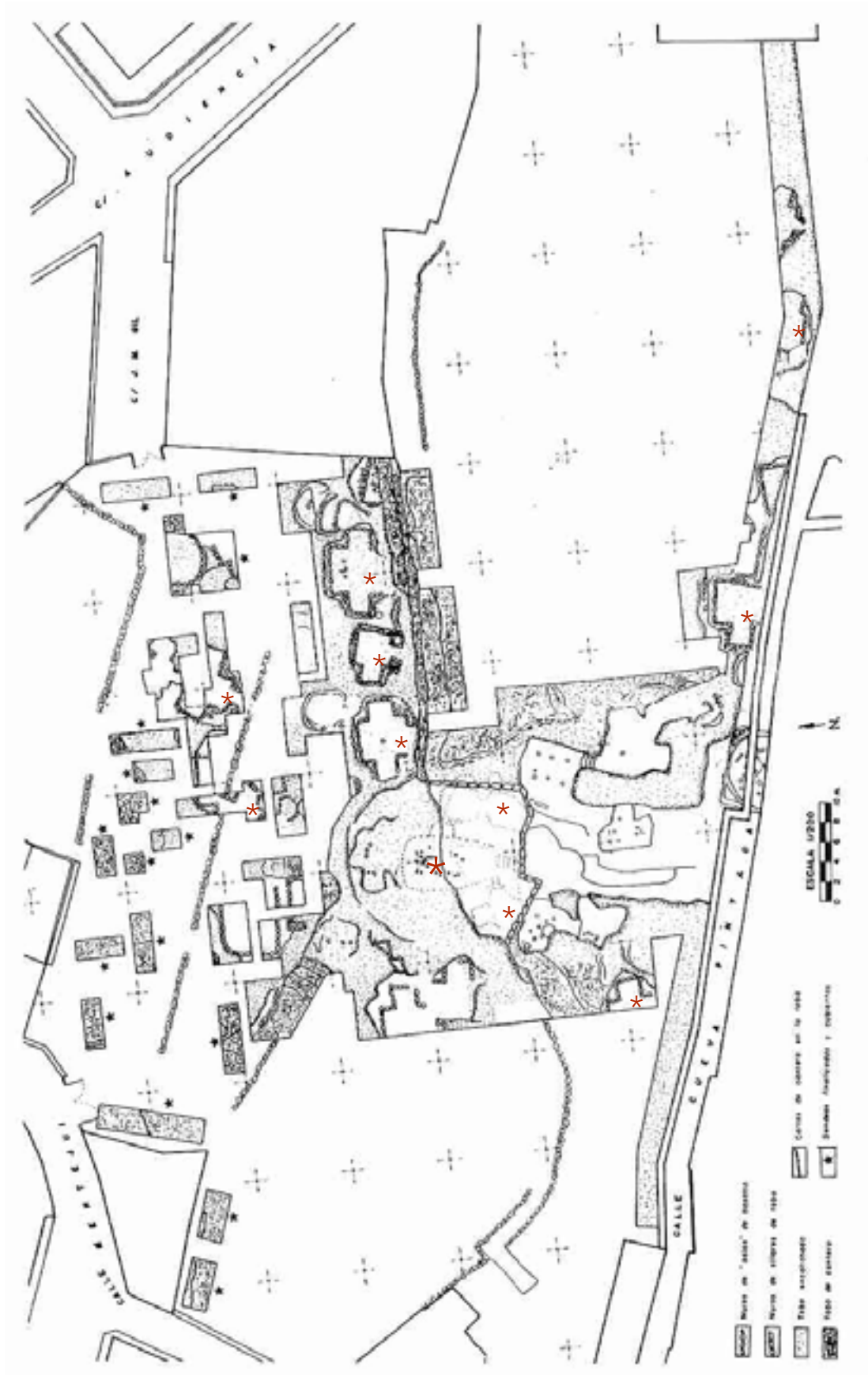


Fig. III.193 PARQUE ARQUEOLÓGICO DE LA CINTADA DE GALDAR: PLANTA. Estructuras vistas hasta la campaña de excavaciones de 1991-92. En la zona central se sitúa la Cueva Pintada dentro del grupo de cuevas excavadas en la toba. Señalamos con * las unidades que contienen restos de pinturas hasta la fecha (el plano base ha sido tomado de Martín et al., 1994: 112).

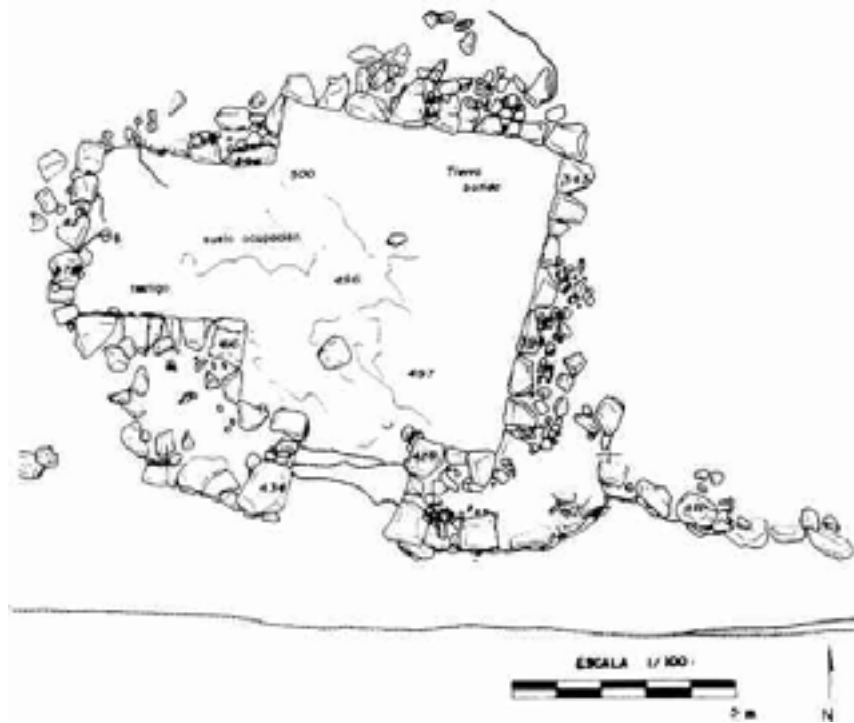


fig. III.194 ESTRUC TURA-1 (PARQUE ARQUEOLÓGICO DE LA CUEVA PINTADA): PLANTA
 Esta estructura se sitúa a caballo entre los sectores 36 y 45 del Parque Arqueológico de la Cueva Pintada. Sus muros están contruñidos con cantos de toba y presentan en su cara interna un enjambgado de almagre (tomado de Martín et al, 1994: 114).



fig. III.195 ESTRUC TURA-2 (PARQUE ARQUEOLÓGICO DE LA CUEVA PINTADA): PLANTA
 Esta estructura se sitúa entre los sectores 36 y 37. Sus muros de cantos de basalto presentan en su cara interna un recubrimiento de almagre (tomado de Martín et al, 1994: 115).

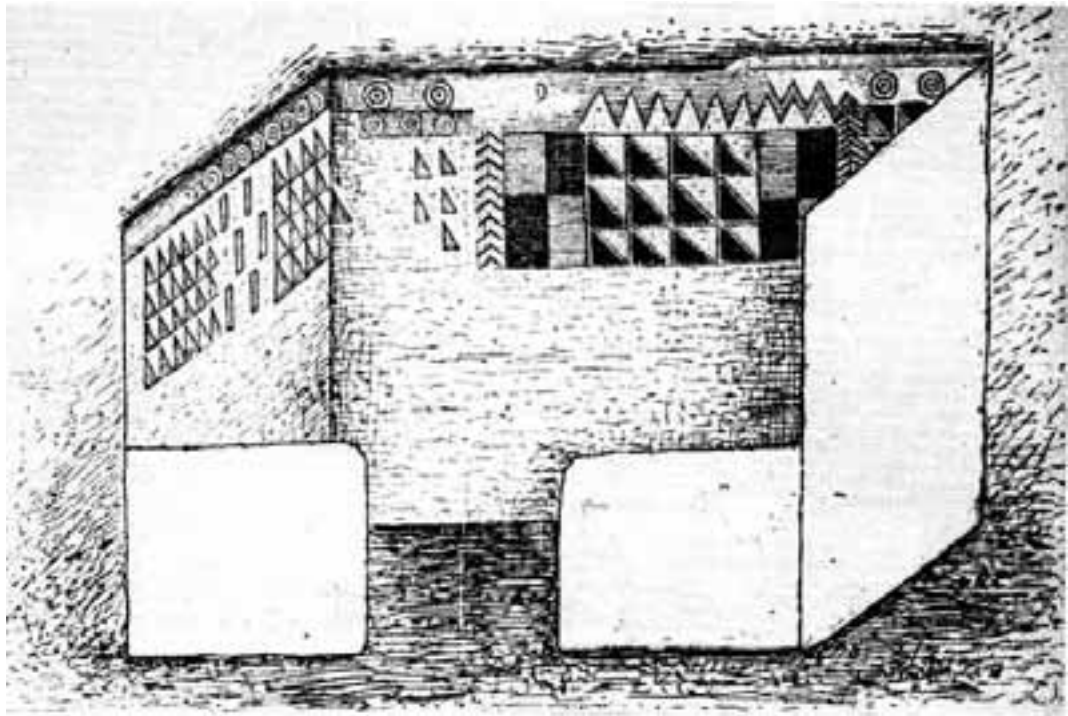


fig. III.196 C. PINTADA DE GALDAR: DIBUJO DE VERNEAU
 Dibujo de la cueva y dos de los paneles pintados, realizado por R. Verneau. El panel oculto de la pared derecha presentaba dificultades para su lectura (Verneau, 1889:14).



fig. III.197 C. PINTADA DE GALDAR: DIBUJO DE FRANCISCO GUILLEN MORALES
 La imagen corresponde a una fotografía sacada del dibujo original de Guillén realizado al pastel aproximadamente hacia 1884 (cedida gentilmente por Francisco Orob Acevedo natural de Gáldar).

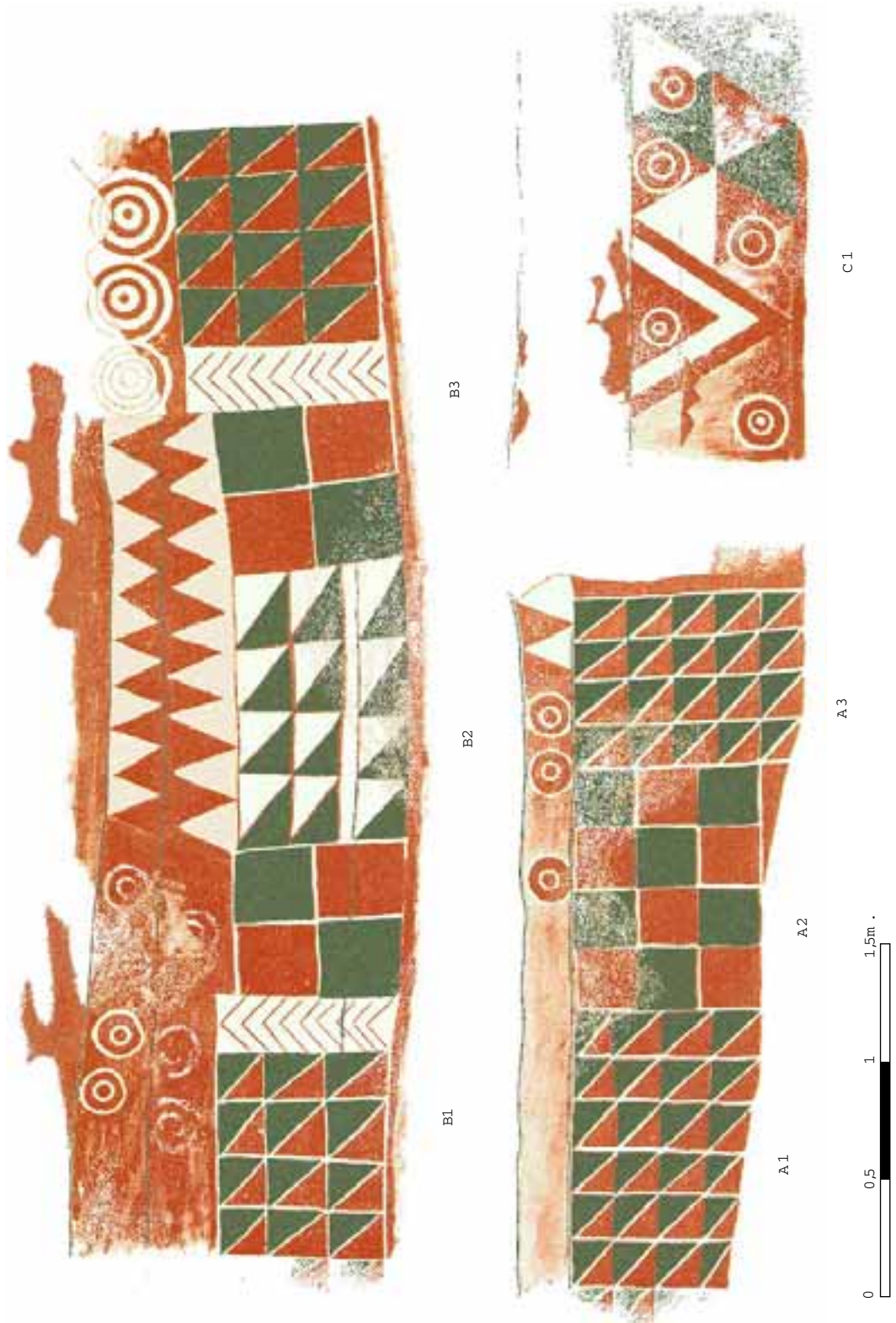


fig. III 198 C. PINTADA DE GILDAR: PANELES PINTADOS
 El dibujo muestra la decoración pintada de la cueva fraccionada en tres paneles correspondiendo cada uno a una pared; de izquierda a derecha: panel A, B y C. Se han reflejado por aproximación los colores blanco y rojo; el negro en las zonas oscuras del dibujo representa a el tono oscuro del soporte de toba. También se señalan las líneas de pliegue del soporte, y las zonas en las que el motivo ha perdido contraste y visibilidad. Para realizar este gráfico de las pinturas se partió del color realizado por A. Beltrán (Beltrán y A. Izob, 1974: 26).

fig. III199 PARQUE ARQUEOLÓGICO
C. PINTADA DE GALDAR
Vista de la estructura del corte 0, sector 81,
producto de las excavaciones realizadas en
la campaña de 1992 en el Parque
Arqueológico de la C. Pintada de Gáldar



fig. III200 PARQUE ARQUEOLÓGICO
C. PINTADA DE GALDAR
Estructuras del sector 26 abiertas en las
excavaciones llevadas a cabo en el
Parque Arqueológico, presentando restos
de almagre en algunos de los muros hechos
de piedras.





fig. III201 PARQUE ARQUEOLÓGICO C. PINTADA DE GÁLDAR
 Vista de la estructura 2, sectores 36 y 37, de las excavaciones realizadas durante las campañas de 1987-88. Esta estructura presentaba un recubrimiento de almagre en las paredes de los espacios laterales. (imagen tomada de Martín et al, 1992:160).



fig. III202 PARQUE ARQUEOLÓGICO C. PINTADA DE GÁLDAR
 Zócalo de revoco en una pared de cantos de toba, perteneciente a una estructura del corte 7 y 8, sector 83, de las excavaciones realizadas durante las campañas de 1989-90 en el Parque Arqueológico de la C. Pintada de Gáldar. (imagen tomada de Martín et al, 1994:102).



fig. III203 C. PINTADA DE GALDAR
 Friezo pintado con motivos geométricos en la pared del fondo de la cueva (Panel B). (imagen del archivo del Museo Canario).



fig. III204 C. PINTADA DE GALDAR
 Detalle de la zona central del Panel B (zona B2). Además de los colores blanco y rojo, se observa un tercer color en la línea superior dentada, obtenido por superposición de los dos anteriores. Excepto éstas, el resto de las figuras geométricas de la imagen tienen su contorno aplicado con el color púrpura. (imagen del archivo del Museo Canario).

NOMBRE DEL YACIMIENTO: LA HUERTA DEL REY		
LOCALIDAD: Barrio de la Audiencia		
TERMINO MUNICIPAL: Gáldar		
COORDENADAS: 35950 y 13070	hoja 34-14	(escala 1:2000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Los primeros textos que anotaremos nos hablan simultáneamente de este yacimiento (*La Huerta del Rey*) y de el Panteón de los Guanartemes mezclando en alguna ocasión los términos y las ubicaciones; el primer texto que hace una referencia clara a este yacimiento es de Jiménez Sánchez de 1946. Veamos estos textos iniciales.

La primera referencia que localizamos y creemos corresponde a este yacimiento es de Amaranto Martínez Escobar en una memoria del Museo Canario de 1892, en ella describe algunas de las cuevas que se habían explorado hasta esa fecha. Recogemos un fragmento de dicho texto donde nos habla de este poblado, que agrupaba a varias cuevas:

Próxima á ésta [se refiere a la C. Pintada de Gáldar] se encuentra la llamada Cueva de Vuelta del Rey, muy curiosa por su extensión y configuración. Forma como dos pisos, constituyéndolo el segundo una especie de nichos cuya aplicación no es fácil de adivinar por hallarse el suelo actual mucho mas bajo del que antes tenia, á causa de excavaciones hechas para extraer la arena volcánica que sirve de rico abono á las tierras de cultivo. Existe la tradición de que esta cueva , cuya galería principal se halla interceptada, al parecer, por naturales derrumbamientos, atraviesa subterráneamente la actual población. Los exploradores don Antonio Perez Molina y D. Manuel Romero y Caballero proyectan adelantar los trabajos, creyendo encontrar curiosidades y maravillas en aquellos imaginados sótanos. D. Lorenzo Ruiz Guzmán es hoy dueño de la finca, donde esta cueva se encuentra.

Hay otra á poca distancia que llamó mucho mi atención por los letreros ó figuras talladas en la propia roca, siendo la que más domina la triangular equilátera. ¿Sería lugar de adoración donde se representa el símbolo de la Divinidad? Al descubrirse aquel local se encontró un esqueleto humano ... (Martínez, 1900:377).

En un texto de 1898 se señala también a la existencia de varias inscripciones hechas en las paredes de una gruta de la Vuelta del Rey, y que consideran semejantes sus motivos a los de la *C. Pintada de Gáldar* pero labradas en la roca ("Vestigios y monumentos históricos", 1898:7); se señala en este mismo artículo que podría tratarse esta cueva del

Panteón de los Guanartemes de Gáldar, un cementerio aborigen.

José Batllori y Lorenzo en un artículo de 1900 nos comenta una tradición que había en Gáldar sobre la gruta de La Vuelta del Rey; esta tradición decía que los signos labrados que habían en sus paredes los había mandado hacer un guanarteme, cuando volvía a la Corte por la Vuelta del Rey desde los montes de Almagro donde tenía sus rebaños, para que sirviera la cueva de panteón a los reyes de Gran Canaria (Batllori,1900a:108). Unas líneas después nos dice que él vio esqueletos de los reyes de Gáldar bajo la tierra de una gruta, con misteriosas inscripciones sobre sus cabezas, tal vez como epitafios; esta gruta se trata de el Panteón de los Guanartemes que Batllori relaciona con *la Huerta del Rey*.

La primera persona que refleja la existencia de pinturas además de grabados en alguna de las cuevas claramente identificadas por su situación con *la Huerta del Rey* es Jiménez Sánchez, aunque no lo hace por contraste directo con las mismas. Indica que en *la Huerta del Rey* existían cuevas muy espaciosas que los propietarios de los platanales cercanos fueron aprovechando para construir estanques, albercones y algunos establos. Por referencia de otras personas de la comarca, dice que al realizar estas obras "se apreciaron en varios sectores de la pared de las dichas cuevas unos curiosos dibujos geométricos, pintados unos y labrados otros, quizá los primeros como los de la Cueva Pintada"; continúa hablando de diversos materiales que se encontraron, entre ellos algunos cadáveres (Jiménez Sánchez, 1946b: 43).

La CAMC en su inventario de 1974 incluyen una ficha de este yacimiento indicando que estaba conformado por un grupo de unas diez cuevas labradas en la toba, encontrándose como yacimiento casi totalmente destruido. Hacen referencia a grabados y pinturas en estas cuevas, añadiendo al texto un testimonio de uno de los propietarios, José Sánchez, que dice que al ampliar una de las cuevas visitadas por la CAMC destruyó las pinturas que allí existían (1974: 207-208).

Celso Martín elabora también dos fichas, una para el conjunto de la Huerta del Rey y otra específica para lo que él denomina Cueva Grabada (se trata de la cueva diferenciada por Amaranto Martínez; v.pág.anterior); en general recoge los hallazgos encontrados y las citas de otros autores; respecto a las dimensiones indica la existencia desde cuevas-habitación de tamaño mediano hasta cámaras de 20m. ó más de ejes (Martín, 1984:636, 637).

Al destruirse el yacimiento en buena proporción pasó a mostrar un menor interés para los investigadores, siendo el trabajo de campo del SAMC para la elaboración de la Carta Arqueológica de Gáldar probablemente el último estudio directo llevado a cabo, contemplando los cambios que ha sufrido el conjunto (SAMC, 1988).

Otras publicaciones con referencias al conjunto, a pie de página²⁵.

²⁵ Jiménez Sánchez,1942: 3 (apunta datos de las excavaciones de 1942 que luego serán recogidos en las memorias de 1946: v.Jiménez Sánchez,1946b).
Jiménez Sánchez, 1953a: 8 (enumeración de las cuevas del municipio de Gáldar).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

El antiguo poblado de cuevas de *la Huerta del Rey* se halla en el Barrio de la Audiencia, antiguamente Barrio de las Toscas, en el casco urbano de Gáldar a menos de 150m. de la *Cueva Pintada de Gáldar* que se encuentra al otro lado de la carretera general, a unos 200m. del cercano *Barrio del Hospital* y a 80 m.s.n.m. Todas las cuevas de este conjunto se han transformado en estanques de agua y cuartos para animales y aperos, siendo todas de propiedad privada (fig.III.205).

En la Carta Arqueológica elaborada por el SAMC se recoge como hemos citado el estado en que se encontraban las cuevas en 1988, apoyando la información con fotografías que muestran un aspecto lamentable en las mismas. Diferencian dentro del conjunto tres grupos o unidades: las Cuevas de la Huerta del Rey propiamente dicha que contenían pinturas en su día, que tenían grandes proporciones hasta dos plantas, y que luego se transformarían en estanques y establos; la Cueva de los Rodríguez que indican que hoy es un estanque; y por último la Cueva Grabada que tenía también triángulos equiláteros en su día y en la que también aparecieron pintaderas (SAMC, 1988).

Describiremos a continuación los datos que recogimos de las cuevas del conjunto que pudimos visitar y sus analogías con las cuevas citadas en los textos.

En el extremo W del conjunto nos encontramos con un gran estanque que pertenece hoy a Ricardo Henríquez, hijo del antiguo propietario Isidro Henríquez. El espacio que ocupa este estanque debió albergar varias cuevas por los restos de estructuras que aún se aprecian en la zona superior de éste. Las dimensiones aproximadas de este estanque son de 80-90m. de eje mayor en dirección E-W, 16m. de eje menor y unos 10m. de altura; la mitad de él está cubierto y su techo lo soportan pilares monumentales; parte de este techo es el original que poseían las cuevas allí existentes, el resto se ha perdido. Aproximadamente los dos últimos metros del estanque cercanos al techo, conservan restos de estructuras de cuevas, entre ellos pudimos identificar cuatro alacenas y un silo. Lo que es el suelo del estanque y el resto de las paredes están cubiertos de cemento.

Este estanque probablemente por sus grandes dimensiones y su ubicación aprovechó la existencia de cuevas ya excavadas en la toba; nos inclinamos a creer que podría corresponder a la Cueva de la Vuelta del Rey por Amaranto formada por dos pisos (Martínez, 1900:377).

Continuando hacia el E hallamos un grupo de cuevas de pequeñas dimensiones

Beltrán y Alzola, 1974: 23,26 (cita de la Huerta del Rey y breve interpretación como cuevas funerarias).

Beltrán, 1985: 19 (cita breve"...con pinturas y grabados destruidos.")

Onrubia, 1986: 251,252 (analogías con la C. Pintada de Gáldar e interpretación como hipogeos funerarios).

Cuenca y Rivero, 1992-94: 65,66 (cita de la transformación del complejo con referencia a la Carta Arqueológica de Gáldar).

propiedad de D. José Sánchez Alemán. Estas cuevas están abiertas en la pared de toba y se sitúan en el mismo nivel que la actual explotación de plataneras de su propiedad también; estas cuevas las tiene llenas de escombros algunas y otras con cabras y aperos, siendo difícil poder apreciar vestigios de ocupaciones por parte de los antiguos habitantes; si pudimos apreciar transformaciones más recientes para ampliar las mismas. D. José Sánchez dijo reconocer que esas cuevas "eran de los canarios". Según el texto de la CAMC que ya hemos comentado, al menos una de estas cuevas tenía motivos pintados (1974:208).

Ya en el extremo E del conjunto aparece un estanque mediano que también pertenece a D. José Sánchez. Este estanque conserva restos de varias estructuras de cuevas en su parte superior fuera del alcance del agua de llenado del mismo; algunas de las estructuras le sirven de cubierta a una porción del estanque. Una de las estructuras que pudimos ver presentaba restos de pintura blanca sobre diferentes planos con clara factura prehispánica de trabajo de la toba (fig.III.206); en un extremo aparecía una alacena bien definida. Este estanque podría ser la denominada Cueva de los Rodríguez indicada en la Carta Arqueológica (SAMC, 1988).

En un nivel superior a todas estas cuevas que visitamos se encuentra una hilera de casas que están habitadas y que algunas conservan fragmentos originales de cuevas con los techos de maderas²⁶. Estas cuevas por su cercanía probablemente formaron parte del núcleo de *La Huerta del Rey*.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Dada la desaparición de las pruebas físicas que se relatan en los textos no podemos más que apuntar la existencia de cuevas que mostraban motivos pintados y grabados, una al menos con grabados de triángulos equiláteros; sumar a ésto los restos de esta cavidad que hemos localizado y que contiene varios paños pequeños pintados de blanco pertenecientes al interior de la misma.

²⁶ Este testimonio así como otros sobre los propietarios de las cuevas nos fue transmitido por D^a Carmen Montesteoca, nieta del antiguo propietario de la Cueva Pintada de Gáldar y vecina muy cercana a las cuevas; agradecemos desde aquí su gran ayuda.



fig. III205 LA HUERTA DEL REY
Situación de b que antiguamente se denominaba La Huerta del Rey y hoy Barrio de la Audiencia. Tras el cultivo de plataneras en la imagen.



fig. III206 LA HUERTA DEL REY
Restos de una estructura del poblado situada sobre un estanque de agua, y que conserva por zonas pintura blanca.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **BARRIO DEL HOSPITAL**

LOCALIDAD: **Barrio del Hospital**

TERMINO MUNICIPAL: **Gáldar**

COORDENADAS: **36240 y 13130** **hoja 36-14** **(escala 1: 2000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

La primera persona que exploró la zona del *Barrio del Hospital* en Gáldar fue José Naranjo Suárez en 1935, entregado de forma incansable a las labores del Museo Canario. Posteriormente Jiménez Sánchez visitó el conjunto en 1942 encontrándolo de esta forma:

... entre platanales, encontramos los restos de las antiguas viviendas del poblado aborigen del Hospital, formado por numerosas cuevas excavadas escalonadamente, separadas en grupos por rampas y posible hoy descarnados. Muchas de las cuevas del primer plano tienen galerías y pasillos subterráneos que dan a silos y cuevas interiores y a oquedades especiales, como si fueran camas. Es creencia popular, consagrada ya por la tradición, que en este lugar residió el Hospital de los aborígenes; de aquí el nombre que aún subsiste a través de las generaciones... Un buen número de estas cuevas, casi las mas interesantes, aparecen hoy medio derruidas o entullidas y tapiadas por cercas de fincas, mientras otras, las menos, están mejor conservadas por estar habitadas (Jiménez Sánchez, 1946b: 42-43).

Se apuntan otras publicaciones que citan el yacimiento a pie de página²⁷.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

El grupo de cuevas del *Barrio del Hospital* se halla enclavado en el municipio de Gáldar, en el barrio del mismo nombre, cercano al barrio de la Audiencia, distando unos 300m. de la Cueva Pintada (fig.III.208). A juzgar por la descripción de Jiménez Sánchez citada, englobaba un mayor número de cuevas que las que hoy en día pueden contabilizarse entre las ruinas. Las cuevas que allí existían han sido poco a poco destruidas o transformadas. Por su parte Jiménez incluyó un gráfico de una cueva en su publicación que ahora reproducimos (fig.III.207). En nuestra visita al yacimiento (agosto 1995) poco pudimos

²⁷ Otras publicaciones:

Jiménez Sánchez, 1942: 3 (incluye datos que luego serían recogidos de forma global en el texto de 1946)

Martín, 1984: 640-641

Arco et al, 1992: 75

Cuenca y Rivero, 1992-1994: 66

identificar entre los escombros²⁸. Las cuevas que mejor aspecto presentaban eran algunas de los escalones superiores, las cuales se encontraban habitadas. Entre las ruinas, en el escalón más inferior y alineadas en fila, aproximadamente ocho cuevas dejaban entrever parte de sus paredes con alacenas bien trabajadas y otros huecos mayores, conservando la morfología característica de los poblados aborígenes; algunas presentaban ahumados en sus paredes y otras tenían enjalbegados blancos (fig.III.208 y 209).

En 1988 en la Carta Arqueológica de Gáldar, el SAMC describía el conjunto, formado por quince cuevas artificiales, algunas reutilizadas, apuntando que los vecinos del lugar les informaron que existían varias cuevas sepultadas de grandes proporciones que no habían sido exploradas. Sitúan el yacimiento a 90 m.s.n.m. en una propiedad privada.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Por los textos históricos que han llegado hasta nosotros y por los hechos arqueológicos, parece ser que el núcleo urbano central de Gáldar encerraba (o encierra aún) toda una trama compleja de cuevas más o menos unidas, con manifestaciones rupestres tipo pinturas y grabados. El *Barrio del Hospital* quedaría englobado en ese núcleo.

El SAMC en 1988 dejó registrada una cueva que contenía algunas manchas de almagre en sus paredes; esta cueva tenía dos silos a la altura del suelo, tapiados con piedras (Carta Arqueológica de Gáldar). En nuestra visita al yacimiento no pudimos verificar lo citado dado el estado en que las encontramos.

DESCRIPCION GRAFICA:

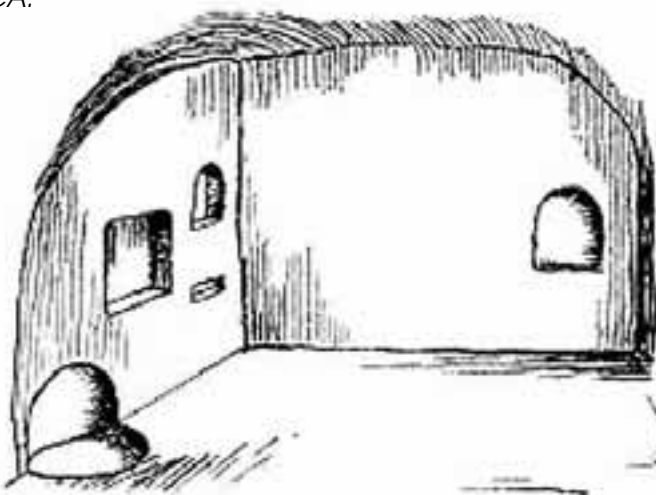


fig.III.207 BARRIO DEL HOSPITAL: CROQUIS DE UNA CUEVA
Dibujo de Jiménez Sánchez que nos muestra el interior de una cueva del conjunto (tomado de Jiménez, 1946b: lám.XLI, fig. 2.3)

²⁸ A esto se sumó que en fechas cercanas a dicha visita el ayuntamiento había sepultado con una pala mecánica prácticamente las estructuras que permanecían en pie, con el motivo de evitar actividades ociosas en dichos espacios.



fig. III.208 BARRIO DEL HOSPITAL
 Situación de las cuevas, en la zona que hoy se denomina con el mismo nombre. En la imagen corresponde a la escape de la pared de toba tras el cultivo de patatas.



fig. III.209 BARRIO DEL HOSPITAL
 Vista de una de las cuevas, sepulcrales, que el resto del poblado en fechas cercanas a nuestra visita, por el propio ayuntamiento; presenta un enjambado blanco de factura reciente y una alcena excavada.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **PALACIO DE LOS GUANARTEMES**

LOCALIDAD: **Casco urbano de Gáldar. Inmediaciones de la Plaza de Santiago.**

TERMINO MUNICIPAL: **Gáldar**

COORDENADAS: **435750 y 3113300** **hoja 35-15N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

El *Palacio de los Guanartemes* fue una construcción notable de Gáldar que sirviendo de residencia a los antiguos reyes de la isla de Gran Canaria, se mantuvo en pie hasta mitad del siglo XVIII. Prácticamente todos los cronistas citaron este edificio que físicamente poseía unas cualidades admirables.

Hasta nuestros días no parece que haya llegado ningún gráfico que mostrara su estructura o sus decoraciones internas por lo que tenemos que hacernos una idea con lo que relatan los textos.

Uno de los primeros cronistas que nos hablan de dicho palacio fue Sedeño; siendo su descripción de las más completas en cuanto a las pinturas se refiere:

Sola una casa que fue la de Guanarthe se halló aforrada en tablones de tea mui ajustados, que no se conocían las junturas, ensima estaban pintados de blanco con tierra i de colorado con almagra i de negro con carbón molido, unos ajedresados, i tarjetas redondas a modo de quesos por el techo (Morales Padrón: Sedeño, 1993: [cap.XVI] 375).

Allá por el año 1631 el obispo D. Cristóbal de la Cámara y Murga citaba el edificio en sus sinodales:

En este lugar [refiriéndose a Gáldar] viuen muchos en cuevas, adonde morauan los Canarios. Dizen esta allí la casa del que solía ser su Rey antes de la conquista; y está labrada con sólo piedra, sin cal: llamóse don Fernando Guadarteme (Cámara y Murga, 1631: 344 verso).

El franciscano Fray José de Sosa nos habla del palacio situándolo y recogiendo una tradición que otros autores citan tenía lugar en un edificio diferente como ya veremos:

(...) año 1675 (...), que estando en dicha villa de Gáldar en misión, fui a ver una casa canaria que hasta hoy por vía de estado se conserva, cerca de la iglesia parroquial del señor Santiago, y reparando en lo pulido y labrado de sus maderos, y en el ajuste de sus tablones y vigas, (...)

si nos viera labrar no lo creyera. Mas es que esta casa, siendo muy labrada de colores, era palacio en donde asistían las doncellas recogidas y como religiosas que llamaban maguadas, aunque otros la llaman la casa del rey canario.

Y unas líneas más abajo continúa diciendo:

El palacio del rey Guanarteme era todo aforrado con tablones de tea muy juntos, y con tal órde puestos y curiosamente pintados, que á la primera vista parecían ser todos una pieza. Solo esta casa y palacio del rey porque se diferenciase de las otras del pueblo, estaba aforrada de esta manera (Sosa, 1849: lib.III, Cap. III, 176).

Entre esa fecha y noviembre de 1756 el palacio fue destruido como reza en el texto de Fray Juan de Medinilla (folio [152 r]) estando de misión por la villa de Gáldar:

Aquí hubo rey, cuando esto era de gentiles [se refiere a los antiguos canarios], y se demuestra su palacio, ya derrotado ... (Alzola: Medinilla, 1970: 160).

Otra cita de Esteban de Acevedo del año 1764 nos habla en la visita del corregidor a la isla de dicho palacio confirmando su existencia en fechas anteriores a la conquista:

... y solo tuvo el sr. Corregidor un disgusto, que fue ver desolada la casa de Don Fernando, rey de Guarteme y de aquella villa, la qual casa desde que se conquistó la isla la habían selado y cuidado los naturales y por un motivo tan bario, como por estender y alargar asia el poniente del sol la plasa de aquella iglesia, siendo assí que por el naciente tiene una mui larga y expasiosa, incurrieron en la nota de poco curiosos (...) en haver demolido el palacio y domicilio de un Rey a quien para venserlo le costó tanto trabaxo a los conquistadores, por lo que deuieron conservar Yglesia y por perpetuo padrón aquella casa ... (Acevedo, 1957:174).

En un manuscrito de Miguel de Hermosilla de finales del siglo XVIII recogido por Chil y Naranjo, encontramos una medida que nos sirve de referencia física de como podía ser el palacio; es probable por las fechas y el texto, que encontrara algunos restos de estructuras aún en pie:

El palacio de Guanarteme sería en su tiempo un Escorial y no dejaban de llamar todavía la atención aquellas paredes de casi tres varas de grueso [unos 2'5m.] y de piedras de sillería, perfectamente ajustadas y cubiertas de tablones grandes, bien unidos y acepillados, sin clavos, barro, cal ni yeso ... (Chil,1876: t.I, 586).

Ya en fechas más recientes los numerosos textos que hablan de dicha construcción se apoyan en los ya citados aportando muy pocos datos nuevos²⁹. Recogemos un manuscrito del siglo XIX, de Domingo Deniz Grek que hace dos aportaciones interesantes, define el espacio físico interno e indica la posible fecha de destrucción del citado palacio:

El real palacio del guanarteme de Gáldar era una espaciosa casa subterránea a manera de una gruta. Sus techos estaban formados por sólidas maderas y sus paredes dadas de blanco y además pintados 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... (Deniz Grek, Ms. del siglo XIX, I, pp.43-44 citado por Beltrán y Alzola, 1974:25).

El mismo autor nos habla de una cueva que por su nombre se reconoce hoy en día un grupo de cuevas que se encuentran a unos 500m., junto al cauce del barranco de Anzófé; la referencia aparece junto a una descripción general de las cuevas más lujosas y con pinturas:

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.

Añadimos un último comentario de Verneau acerca del estado de conservación del Palacio de los Guanartemes:

... existía todavía a finales del siglo pasado, y de ningún modo amenazaba caer en ruinas. Incluso, sus materiales estaban tan bien conservados que se les utilizó para la construcción de una iglesia. Por no hacer él esfuerzo de ir a buscar madera a una corta distancia, se favoreció la barbarie y se destruyó este monumento (Verneau, 1981: 56-57).

²⁹ Otras publicaciones que hacen referencia, tomando datos de textos anteriores:
Viera y Clavijo, 1982: t.II, 396
Verneau, 1889: 23
Hooton, 1925: 57-58 (se apoya sobre todo en Verneau)
Martín, 1984: 634-635
López García, 1983: 17

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Por los textos podemos definir la construcción como un edificio bastante grande y espacioso con una sólida estructura al tiempo que bien trabajada como muestran tantas admiraciones a su acabado interior. Surgen posibles dudas en algunos relatos ya que mezclan lo que sería el Palacio de las Maguadas con este palacio tratándose de diferentes edificios. Algún autor también sitúa el palacio en el solar de la Iglesia de Gáldar (Berthelot, 1978: 209)³⁰; la descripción de Esteban de Acevedo es muy clara al respecto, situándolo junto a la actual plaza principal de Santiago; además de él, el resto de los autores diferencian también de forma clara lo que es la Iglesia de otro edificio que fue la casa del Rey Guanarteme.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La mayoría de los autores cuando hablan de las paredes de este palacio hablan de pinturas sobre una base de maderas bien ajustadas; hablan de colores (varios) pero es el Sedeño el que diferencia tres colores, blanco, rojo y negro, y define los materiales con que se han preparado: tierra, almagre y carbón respectivamente; Deniz Grek nos habla de las paredes pintadas de blanco (pudiera ser una capa previa) y además pintadas con colores de tierras arcillosas. Sedeño nos habla también de los motivos pintados como ajedrezados que suponemos se refiere a figuras geométricas con tendencia cuadrangular, que alternaban los colores aplicados, pudiendo estar combinadas con las tarjetas redondas que cita.

Podríamos establecer alguna semejanza formal con las figuras base del friso pintado de la conservada Cueva Pintada de Gáldar. La base geométrica de las figuras y la repetición seriada de las mismas definen un estilo de pintura decorativa concreto; una pintura basada en la infinita combinación de formas a la hora de realizar una composición, pudiendo ésta extenderse en todas las direcciones del soporte. En cuanto a los colores empleados son los mismos en ambos yacimientos, dejando a un lado el empleo directo del carbón como color negro.

³⁰ Francisco Ossorio Acevedo, historiador y natural de Gáldar, es de esta misma opinión; considera que el *Palacio de los Guanartermes* se partió en dos mitades para la construcción de la iglesia de Gáldar.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **CASA DE LAS MAGUADAS**

LOCALIDAD: **Casco urbano de Gáldar**

TERMINO MUNICIPAL: **Gáldar**

COORDENADAS: **435750 y 3113300** **hoja 35-15N (escala 1: 5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Existió en Gáldar otra construcción singular además del *Palacio de los Guanartemes*, ésta fue la escuela de doncellas llamada *Casa de las Maguadas*. A ella hacen referencia los cronistas y autores posteriores en sus textos, aunque no abundan las descripciones físicas sobre esta construcción; tampoco nos han llegado ningún gráfico o dibujo de referencia del mismo.

Los primeros textos que hablan del edificio, las crónicas de la conquista, se asemejan mucho entre sí y nos introducen en el uso que se hacía de dicho espacio³¹. Citaremos una de ellas, la denominada Ovetense:

... tenían estos Guadartemes casas de doncellas enserradas, a manera de emparedamientos, que oy llamamos, y estas tales las llamaban las Maguadas, y no salían fuera de aquellas casas sino a pedir a Dios buenos temporales e a se lavar en la mar, las cuales eran muy queridas y rregaladas de los Guadartemes y seruidas de los nobles ... (Morales Padrón: Ovetense, 1993: Cap.XXII, 162).

En la crónica de Sedeño encontramos la primera señal de que esta casa se encontraba pintada, añadiendo información sobre las enseñanzas que recibían las doncellas o maguadas:

[tras la descripción del Palacio de los Guanartemes] Otra casa estaba mui grande i pintada junto a Roma³² que servía de seminario o recojimiento de doncellas, hijas de hombres principales, onde tenían una maestra, mujer anciana de buena vida. Enseñábanlas a ... (Morales Padrón : Sedeño, 1993: 375-376).

Fray José de Sosa nos va confirmando el hecho de la existencia de pinturas con su visita directa a la casa; según refleja su texto de 1678:

³¹ Las otras citas de dicho palacio aparecen en:
Morales Padrón: Matritense, 1993: [cap.XXIV] 252
Morales Padrón: Lacunense, 1993: cap. 22, 224
Morales Padrón: Escudero, 1993: cap.XIX, 434
Abreu, 1955: 156

³² Se trata de un tercer edificio de Gáldar al que los canarios llamaban así.

De estas casas y de los mas edificios antiguos, con lo largo del tiempo ya no hay ningunas, y estan de otra suerte pobladas. Junto donde estaba esta [se refiere a la casa de Roma]; hasta hoy está otra casa muy pintada y grande que servía de escuela ó regimiento de doncellas, hijas de los mas pricipales é hidalgos (que fue la que vi yo). Estas eran las religiosas que llamaban en su lengua magudas (1849: lib.III, cap.III, 175).

Por último Marín y Cubas en 1687 hace una cita que si bien sitúa en lugar equivocado la casa, habla en tiempo pasado de la misma, lo que podría interpretarse como que ya había sido derruida:

En el lugar de Gaete [sería Gáldar], junto a la casa de los mallorquines había una casa grande pintada por dentro, que fue seminario de doncellas hijas de nobles, que de toda la isla venían allí para aprender como escuela, ... (Marín, 1993: lib.II, cap.XVIII, 205).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Con los textos históricos existentes poco podemos reconstruir de la *Casa de las Maguadas*, y la arqueología tampoco ha podido aportar más datos. Como edificio notable de los que existían en la época de la conquista debió ser grande. Su situación dentro del casco urbano de Gáldar no está definida; coinciden los autores en que se hallaba junto a la casa fuerte Roma, la cual se tomó de los antiguos canarios construyendo un torreón junto a la misma. La ubicación dentro del casco urbano de Gáldar de la casa Roma no es muy precisa, existiendo diversas opiniones entre los historiadores que hemos contactado³³.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Por las referencias de los textos sabemos que estuvo pintada interiormente; Fray José de Sosa indica muy pintada y grande. Como edificio para uso común (digamos público en nuestra época) y para hijas de nobles, podríamos entroncarlo con el *Palacio de los Guanartermes* y suponer que en esta casa se pudieron emplear técnicas, soportes y/o motivos pictóricos similares.

³³ En conversación con el historiador de Gáldar Sebastián López García nos indicó que la casa Roma no existe en la actualidad y que tampoco hay una certeza absoluta del lugar donde se ubicaba. Por otro lado Fco. Ossorio Acevedo natural de Gáldar nacido en zona cercana a esta casa, nos dijo que la misma se mantiene en pie. Martín de Guzmán nos dice que la torre de Gáldar se edificó sobre la casa Roma, en la que hoy se llama calle Gumidafe(1984: 224).

NOMBRE DEL YACIMIENTO: MONTAÑA DE MALFÚ	
LOCALIDAD: Montaña de Malfú	
TERMINO MUNICIPAL: Ingenio	
COORDENADAS: 458870 y 3089230	hoja 55-90N (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Este yacimiento fue descubierto en 1933 por José Naranjo Suárez junto con otros miembros del Museo Canario. Este testimonio procede del inventario que realizó la CAMC en 1974, que por otro lado es la única publicación³⁴ que aporta algunos datos sobre el yacimiento. Recogemos aquí dicha información:

... se trataba de una cueva, excavada en lapilli, en la que había un friso de aproximadamente un metro de altura, formado por tres franjas horizontales de color rojo, blanco y rojo sucesivamente. En aquel año ya no existía ningún material arqueológico, excepto las citadas pinturas [1974: 209-210].

Indican también que el yacimiento está totalmente destruido al hacerse, hace tiempo, un polvorín, y lo sitúan a 245 m.s.n.m., prácticamente en la cúspide de la pequeña *Montaña de Malfú*.

El SAMC realizó prospecciones superficiales en la zona antes de la elaboración de la Carta Arqueológica de Ingenio no localizando las pinturas ya citadas, aunque si hacen referencia a la existencia de diversas estructuras identificadas aparentemente por su tipología con el mundo aborígen.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *Montaña de Malfú* se encuentra a 2km. del casco urbano de Ingenio y se puede acceder a ella a través de un camino que parte del km. 24'300 de la carretera C-816.

Entre el año 1992 y 1995 realizamos varias exploraciones e indagaciones por la zona sin éxito para localizar restos de las posibles pinturas. De los enclaves que registramos comentaremos dos, que se sitúan en la parte más alta de la montaña.

³⁴ Antonio Beltrán nombra el yacimiento con tres franjas horizontales de colores rojo y blanco (1985: 19-20); suponemos que por desconocimiento no indicó en este artículo que el yacimiento y las pinturas en esa fecha estaban destruidos, ya que si lo hace cuando cita otros yacimientos.
Otras publicaciones que recogen en breves citas el yacimiento sin nuevos datos (Navarro, 1990: 76 y Arco et al, 1992: 83).

El primero y el que más podemos relacionar con el descubrimiento de José Naranjo, está orientado hacia la vertiente NW de la montaña a unos 230 m.s.n.m. Lo que pudimos apreciar fueron trozos de estructuras de cuevas excavadas en la toba, muy destruidas y transformadas por la extracción de sillares de piedra de esa zona (figs.III.211 y 212). Los restos de los muros que aparecen por los suelos muestran coloraciones rojizas por su aspecto natural y blanquecinas por los encostrados calizos (fig.III.214); los posibles restos de pinturas que existían en 1933 se pueden haber perdido por encontrarse todos los muros en completa intemperie.

El otro lugar que nos hizo dudar es una cueva cerrada por una gran puerta y que se encuentra en la vertiente E de la montaña, al finalizar el camino actual de acceso a la misma. Esta cueva presenta algunas formas grabadas tipo cazoletas, huecos y algunos canales, en el perímetro de la boca de entrada (fig.III.213).

Localizamos al propietario de dicha cueva. D. Carmelo Gil Espino, que también lo es de una cueva que se encuentra en el punto más alto de la montaña, y de los Museos y artesanías de "El Molino" y el "Museo de Piedra" en Ingenio; su testimonio nos ayudó a esclarecer algunas dudas. En lo referente a la cueva cerrada con una puerta nos contó que él iba de pequeño, aproximadamente hacia 1955, a llevarle cosas a la mujer del zapatero que allí vivía con ella; dice que ellos mismos enjalbegaron la cueva de blanco. D.Carmelo no aplicó más pinturas en la cueva sino que profundizó la cueva unos metros y le colocó la puerta actual. No recuerda ver nada similar a la franjas de rojo-blanco-rojo que le nombramos, ni tampoco recuerda oírles hablar nada parecido al zapatero y a su mujer. Se nos ofreció amablemente a enseñar la cueva pero tras la conversación optamos por otras opciones.

La otra cueva de su propiedad, situada en lo alto y con algunos pasillos excavados alrededor, nos contó que se hace uso de ella cada Semana Santa por lo que presenta en su interior algunas cruces; indica que antes de ser él su propietario metieron ganado dentro, y que en el suelo cuando la limpió habían muchas conchas y lapas. No apreciamos en esta cueva restos de pinturas ni tampoco relacionamos la forma de la propia cueva con tipologías prehispánicas.

Por último le preguntamos si conocía de el paradero de un antiguo polvorín en la zona (citado por la CAMC, 1974: 209)³⁵ y dijo no recordar nada parecido desde pequeño. Si, nos comentó de la existencia de un nacimiento famoso en la vertiente S de la montaña, y también nos habló de que una pequeña zona de la vertiente NW se utilizó como cantera de extracción de sillares de toba para la iglesia de Ingenio.

Estos últimos datos no parecen corresponder con los aportados en el inventario ya citado de la CAMC; aún así nos decantamos por señalar que la cueva que José Naranjo

³⁵ Indagamos en el Ayuntamiento de Ingenio no conociendo la existencia actual o reciente de ningún polvorín en el municipio. También lo hicimos en el Gobierno Militar de Las Palmas con idéntica respuesta.

descubrió con pinturas se situaba entre el grupo de estructuras que hemos localizado en la vertiente NW (figs.III.211 y 212).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Sin poder contrastar los datos, recogemos aquí la existencia de al menos hasta 1933, de una cueva artificial con un friso que contenía tres franjas horizontales en rojo, blanco y rojo respectivamente, y una altura total de 1m.

DESCRIPCION GRAFICA:

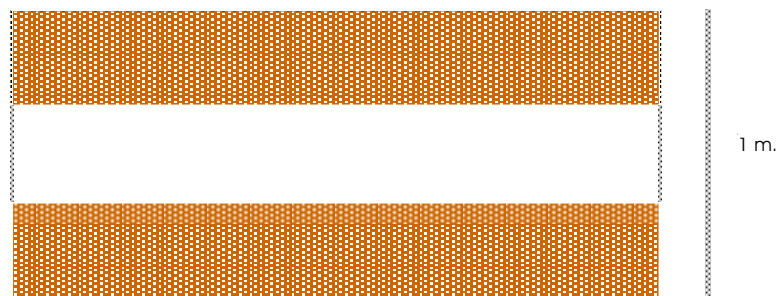


fig.III.210 MONTAÑA DE MALFU
Croquis de aproximación a las pinturas de este yacimiento. Corresponde a una banda superior roja, una central blanca y una inferior roja.



fig. III 211 MONTAÑA DE MALFÚ
Restos de estructuras en la parte alta de la Montaña de Malfú, en su vertiente NW .



fig. III 212 MONTAÑA DE MALFÚ
Restos de estructuras en la parte alta de la Montaña de Malfú, en su vertiente NW .



fig. III 213 MONTAÑA DE MALFÚ
Vista de una cueva en la vertiente E de la Montaña de Malfú, transformada recientemente. En el contorno externo de la puerta de la imagen, tiene excavados canales, cazolitas y huecos con diferente forma.



fig. III 214 MONTAÑA DE MALFÚ
Detalle de las costas de carbonatos que se forman sobre las rocas de esta zona, dando cobriaciones.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **PANEL DE LA ANGOSTURA**

LOCALIDAD: **Divisoria de Andújar (La Angostura)**

TERMINO MUNICIPAL: **Santa Brígida**

COORDENADAS: **452200 y 3102700** **hoja 50-05 N** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Tuvimos noticias de este yacimiento por Antonio Rodríguez Bentancor el cual nos comentó la existencia de restos de pintura en una roca exterior plana situada en el poblado de La Angostura de Santa Brígida; unos meses después, en febrero de 1996 se ofreció en acompañarnos al lugar indicado³⁶.

En los textos publicados hasta la fecha no hemos encontrado referencias directas a este yacimiento o a otros que contengan restos de pintura en las cercanías. Celso Martín recoge en 1984 una ficha arqueológica sobre La Angostura en Santa Brígida, con datos de una exploración de 1933 hecha por Juan del Río, Tomás Arroyo, Antonio Doreste y José Naranjo (Martín, 1984: 685-686); estos datos aunque cercanos, se refieren a las llamadas "Cuevas de los Frailes" situadas junto al pueblo de La Calzada, a 1'5km. de el yacimiento que vamos a tratar a continuación.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se trata este yacimiento de un panel basáltico en el borde de un antiguo sendero prehispánico que conduce a un poblado también prehispánico, en la Divisoria de Andújar, extremo NE de La Angostura de Santa Brígida. Para acceder a este lugar tomamos la carretera de Tafira C-811 y en el Km. 7'300 nos desviamos hacia Tamaraceite; recorrido aproximadamente 1km. Llegamos a un nuevo cruce y tomamos dirección hacia la Calzada, tras 1km. más nos encontramos con un puente que cruza sobre la vega del Guinguada; cruzado este puente, a la derecha y a pocos metros, se hallan las citadas "Cuevas de los Frailes" abiertas en la pared de este valle. Si seguimos esta pared en dirección SW, recorriendo lo que se llama Divisoria de Andújar, a 1'5km. nos encontramos con el poblado prehispánico donde se halla el panel que nos interesa; esta piedra con forma plana se sitúa en la parte superior del poblado de cuevas por lo que el acceso es más directo desde los Llanos de María Rivero, sobre la pared de la Divisoria de Andújar; desde las últimas casas de este pueblo baja el sendero que da

³⁶ Queremos agradecer su ayuda desinteresada, ya que sin ella no hubiéramos localizado ni conocido este yacimiento; posee una larga experiencia de contacto directo con los materiales arqueológicos.

acceso a las primeras cuevas, algunas de las cuales hoy se usan para cobijo del ganado.

El *Panel de La Angostura* se encuentra bajando aproximadamente 50 m. desde la cima de Los Llanos de María Rivero, en una cota de 470 m.s.n.m.; en el margen derecho del sendero, sobre un pequeño abrigo abierto en la pared, se halla esta roca de unos 70 cm. de largo por 45 de alto (figs.III.215 y 217); sobresale de entre las rocas cercanas por su posición cómoda para escritura o pintura, y por su superficie uniforme.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Sobre este panel de basalto hay actualmente unos trazos finos de color rojo bastante desdibujados y difíciles de apreciar aún con una atenta observación; el color y el tono que presentan se asemejan al color y tono de la tierra de almagre rojo. Por el ancho actual de las líneas podrían ser trazos realizables con una barra de pigmento, tipo pasteles, tizas o ceras, más no lo parecen por el color que presentan ya que no entran dentro de la gama de colores comerciales de estos materiales.

Los restos de pintura están muy desvanecidos, sin continuidad en los trazados y variando el ancho que tienen, aunque siempre considerándose como líneas y no como franjas de color (figs.III.216 y 218). El deterioro debido a la intemperie ha desdibujado la forma original haciendo difícil una lectura; podríamos intentar reconstruir una figura antropomorfa con todos los trazos de la zona derecha pero es solo una suposición con los vestigios que hoy encontramos; igualmente podría tratarse de signos de escritura aunque creemos menos probable esta opción ya que no parece existir una línea base de apoyo común. Sobre las pinturas hay unos rallados rectilíneos de factura reciente, con líneas cruzadas.

Nuestra experiencia con pinturas y las exploraciones realizadas nos indican la gran dificultad de conservación de una pintura al aire libre, sin protección de ningún tipo o incluso sin aglutinantes; no hemos encontrado hasta el momento ningún vestigio de pintura prehispánica en exteriores, este sería el primer caso, pero creemos necesaria una comprobación más exhaustiva para poder ratificarlo; en todo caso nos inclinamos por el uso de algún tipo de aglutinante en estas pinturas para que hoy podamos observar estos pequeños trazos y aún así ponemos dudas a la conservación.

Antonio Rodríguez, que nos llevó hasta el lugar, vive en la zona desde siempre y recuerda que hace unos ocho años (1988) las pinturas se veían igual, que no ha observado cambios sustanciales; él, nos dice, pasa con frecuencia por este sendero y se ha fijado que en los días de lluvia no suele mojarse precisamente este panel al estar algo resguardado por una pequeña visera de piedra y también por la orientación del mismo; estas condiciones alargan la vida de las pinturas convirtiendo el panel en un soporte semiprotegido.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

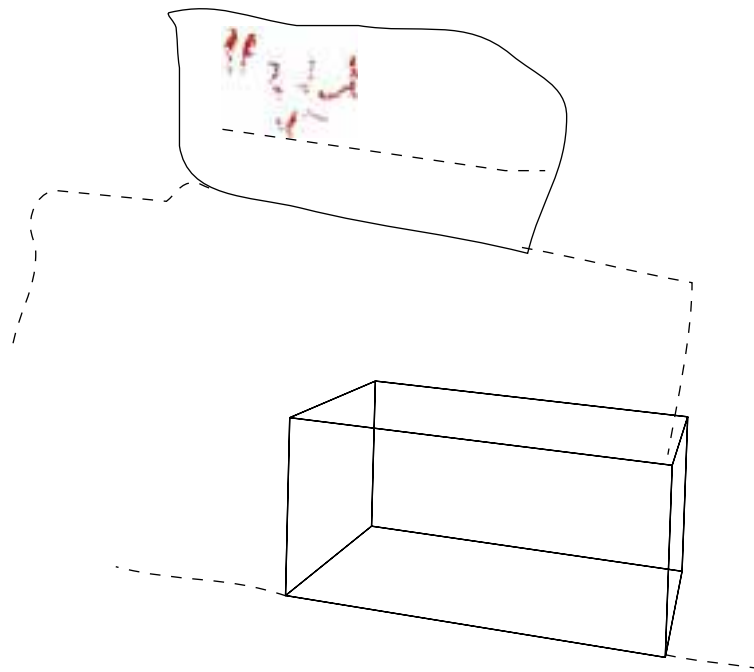


fig. III.215 PANEL DE LA ANGO STURA : ESTRUCTURA DEL YACIMIENTO Y PANEL PINTADO
En un panel rocoso situado a la intemperie se encuentran los restos de pintura; asociado a éste se halla un pequeño abrigo.



fig. III.216 PANEL DE LA ANGO STURA : CALCO DE LOS MOTIVOS PINTADOS



fig. III.217 PANEL DE LA ANGO SIURA
Vista de la situación del panel, sobre un pequeño abrigo.



fig. III.218 PANEL DE LA ANGO SIURA
Detalle de la zona central del panel donde se observan trazos lineales de pintura roja.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C.DE MAJADA ALTA**

LOCALIDAD: **Presa de Majada Alta**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **433750 y 3088100** **hoja 30-90N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Las pinturas de la *C.de Majada Alta* fueron encontradas por Jesús Cantero Sarmiento y Félix González de la Huerta en octubre de 1960. Poco después ésta fue visitada por Jiménez Sánchez que publicó un artículo monográfico sobre la cueva con una descripción amplia aunque no muy acertada, conteniendo fotografías y dibujos de las pinturas (1961:5-10).

Las medidas aportadas por Jiménez no coinciden con las que hemos realizado, tanto en lo que se refiere a la cueva como a las pinturas, por lo que no las reflejaremos aquí. Respecto a las pinturas indica que son figuras antropomorfas estilizadas realizadas con polvillo de almagre amasado con grasa, sebo o manteca de ganado, y aplicado con alguna espátula de madera, tallo vegetal de excaso volumen o incluso con los dedos; distingue figuras femeninas y masculinas dentro del grupo, estas últimas con su símbolo sexual marcado. En los dibujos que se incluyen en el artículo aparecen dos figuras en una piedra pequeña que se sitúa en el techo de la cueva, y catorce figuras en una piedra grande en el lado derecho de la cueva al fondo de la misma (fig.III.222); en esta segunda piedra se interpretó como dos figuras lo que en realidad es una, la figura más larga de las pintadas en esta piedra.

Ya en la fecha en que realizó su visita a la cueva, las pinturas de la zona izquierda de la piedra mayor y las dos figuras de la piedra pequeña se apreciaban borrosos según las palabras de Jiménez, degradados por su mayor exposición a la intemperie. Para fotografiarlas mejor en aquella época, cometieron el daño irreparable de rellenar seis antropomorfos con tiza blanca lo que dificulta hoy la apreciación de las pinturas.

Completa el texto Jiménez Sánchez estableciendo posibles relaciones de las pinturas con otros yacimientos de la isla, de la península, de Africa y de Venezuela, así como interpretando el lenguaje de los pictogramas rupestres.

La Comisión de Arqueología del Museo Canario registró esta cueva en su inventario de 1974 sin aportar datos sobre el texto de Jiménez Sánchez comentado (CAMC, 1974 : 215). Tres años después realizaron lo que sería el primer calco de las pinturas, posiblemente inédito (fig.III.221); en él numeran doce figuras antropomorfas en la piedra mayor aunque en realidad aparecen recogidas trece.

En 1983 Rubén Naranjo tras su visita a Majada Alta publica un artículo en el que recoge parte de los datos de Jiménez y algunas interpretaciones de las pinturas; sobre las mismas señala que son trece las figuras que se localizaron en la piedra mayor, y, como Jiménez Sánchez, apunta que probablemente se realizaron con almagre disuelto en grasa animal pero indica que se aplicaron solamente con los dedos pues el ancho de las figuras coincide con las huellas de un dedo (Naranjo, 1983: 15-17).

Celso Martín hace una interpretación de las figuras de la piedra mayor, probablemente basada en los dibujos de Jiménez como hace con el texto; forma cuatro grupos con las figuras, un primero con cinco individuos en movimiento en visión frontal y doble fila, un segundo con tres individuos en visión frontal, uno de ellos con los brazos abiertos, un tercer grupo con figuras yacentes y por último un individuo aislado (Martín, 1984: 776-777)³⁷.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *C.de Majada Alta* se encuentra en una pequeña presa del mismo nombre, que sirve de tomadero de agua para la gran Presa de Cueva de las Niñas; desde el muro de contención de esta última en dirección SW a unos 450m. siguiendo el canal que recoge el agua, nos encontramos con este pequeño abrigo pastoril que se eleva unos 7'5m. desde el cauce del tomadero o Presa de Majada Alta, a 905 m.s.n.m. Esta zona es propiedad de la Comunidad de la Presa de Cueva de las Niñas.

La planta de esta cueva tiene tendencia semicircular con paredes irregulares, con algunas piedras como las dos que nos muestran las pinturas. Sus dimensiones son bastante reducidas como para habitar en ella y como cavidad se encuentra aislada. Su eje mayor tiene 3'4m., su eje menor 2'45m. y su altura máxima 2'1; la boca natural de la cueva tiene 3'05m. de ancho y 1'5m. de altura máxima (fig.III.220). La cueva fue cerrada con bloques y una puerta de reja metálica, por la propia comunidad de la presa, lo que ha servido en parte para preservarla.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Las pinturas que nos encontramos en esta cueva se sitúan sobre dos piedras, una mayor al fondo de la cueva en la zona derecha y otra más pequeña cercana a ésta pero en el techo, mirando de frente hacia ella (fig.III.227). La tipología que nos presentan estas pinturas es de figuras antropomorfas en las que no estamos tan de acuerdo con autores

³⁷ Otras publicaciones que hacen referencia al yacimiento sin aportación de datos nuevos:
Jiménez Sánchez, 1966: 147,148,149-151 (con datos similares al artículo de 1961).
Hernández Pérez, 1975: 324.
Navarro, 1990: 76 ,78.
Arco Aguilar et al, 1992: 83.
Cuenca, 1996: 208 (apunta también que probablemente se pintaron las figuras con los dedos).

anteriores que diferencian sexos muy claros entre ellas; en nuestro calco realizado de las pinturas prácticamente todas las figuras presentan tres líneas como pies o apoyos, únicamente las dos figuras aisladas de la piedra más pequeña podrían presentar un posible carácter sexual diferente, femenino (fig.III.223).

Las figuras se pintaron con un trazado lineal de un grosor que podríamos decir uniforme, de 1'5cm., variando a veces hasta los límites de 1'2 y 2 cm. Se configuran en una cabeza entre triangular y circular, un tronco representado por una sola línea y unos brazos abiertos y terminados en tres dedos o cerrados y paralelos al tronco (solo las dos figuras de la piedra más pequeña no muestran brazos); doce de las figuras pintadas de la cueva terminan en un apoyo formado por dos o tres líneas que se abren; las tres restantes que pueden verse completas, que son las situadas en el extremo derecho de la piedra mayor, a nuestro entender no muestran apoyos o pies, son esquematizaciones de cabeza y torso con brazos, entendiéndose con estos esquemas la actitud y postura de la figura, derecha con los brazos caídos.

La piedra mayor encierra 13 figuras antropomorfas claramente identificables y dos más posibles. La figura mayor tiene 28cm. de largo y la más pequeña 16cm. La zona mejor conservada es la mitad derecha de la misma (figs.III.228-229); en el extremo izquierdo las pinturas han perdido buena parte de su pigmento por su mayor exposición a la intemperie al igual que las pinturas de la piedra del techo y también por problemas de fijación sobre el soporte, de los que hablaremos más adelante. Los pigmentos no tuvieron necesariamente que ser aplicados en unión de un aglutinante graso como el que se ha apuntado en los textos ya citados. La aplicación ha sido realizada a una o dos capas de color pudiendo utilizar los dedos con insistencia aunque apuntamos mejor a útiles de pelo animal(v.cap.V).

La composición de figuras en esta piedra es abigarrada y la suponemos para toda la superficie de la misma por los vestigios que aún se aprecian en las zonas más deterioradas. Se distribuyen por la piedra como un gran espacio abierto sin referencias de horizonte o de gravedad; la disposición de todas las figuras es frontal al espectador, y no podemos afirmar que algunas de ellas puedan encontrarse en posición yacente.

La piedra más pequeña situada en el techo tiene dos figuras antropomorfas similares a las anteriores aunque sin brazos (fig.III.230-231); se sitúan paralelas la una a la otra, apenas separadas 1'5cm. lo cual indica una disposición bastante diferente de las figuras de la piedra mayor. Aparentemente no parecen haber perdido los brazos y su apoyos o pies se ha pintado como si las figuras estuvieran enfrentadas por sus espaldas. Podríamos encontrarnos ante figuras pintadas de perfil, sobre todo en lo que respecta a la figura izquierda (fig.III.223).

DESCRIPCION GRAFICA :

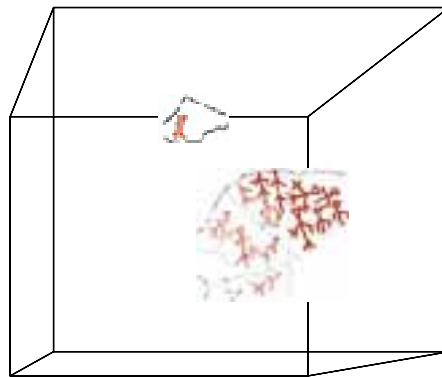


fig. III.219 C. DE MAJADA ALTA : ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y PANELES PINTADOS
Se han situado aproximadamente los dos pedras que en el interior de la cueva presentan figuras antropomorfas pintadas de rojo.

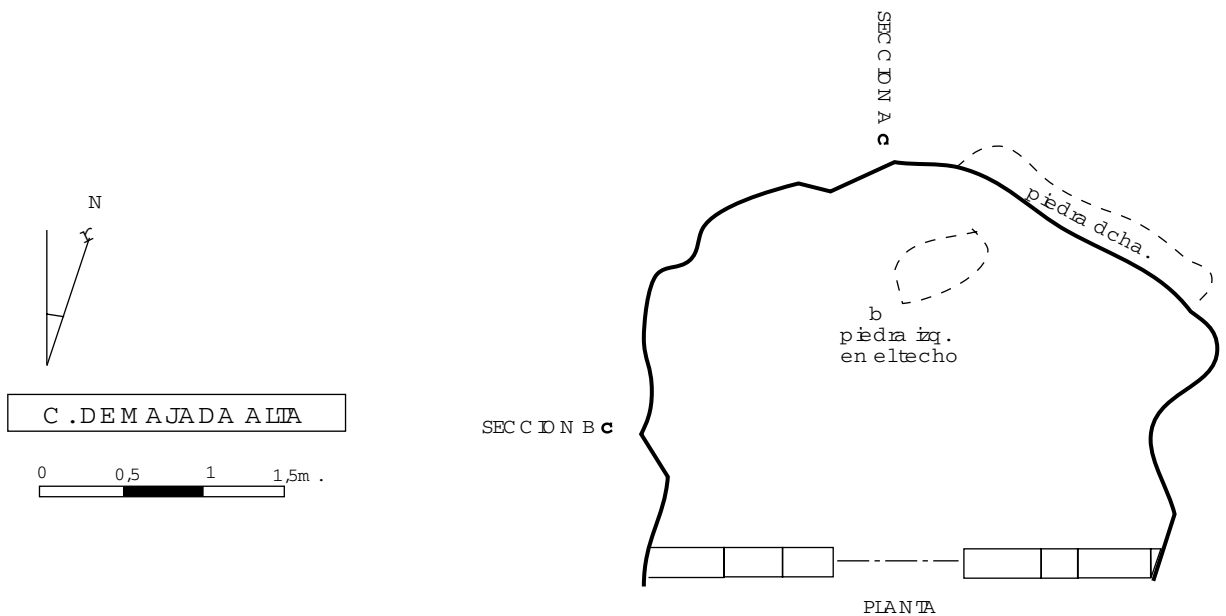
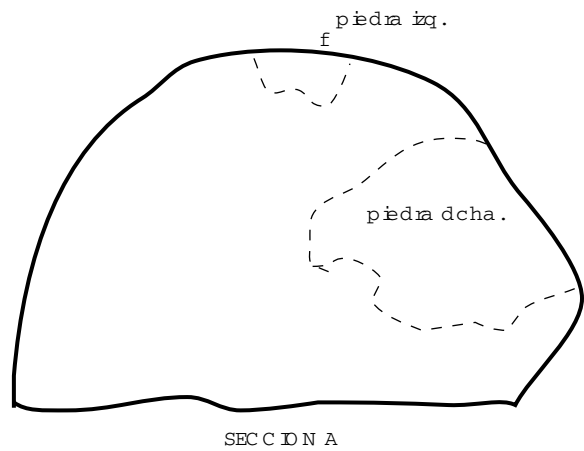
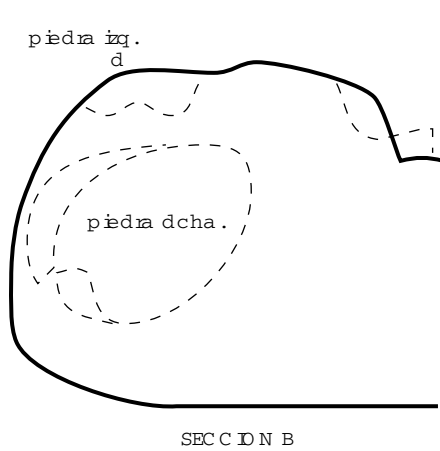


fig. III.220 C. DE MAJADA ALTA : PLANTA Y SECCIONES DE LA CUEVA
Las dos secciones corresponden a los cortes de los ejes centrales de la cueva. Se ha reflejado en estas esquemas la situación de los dos pedras que contienen las pinturas.

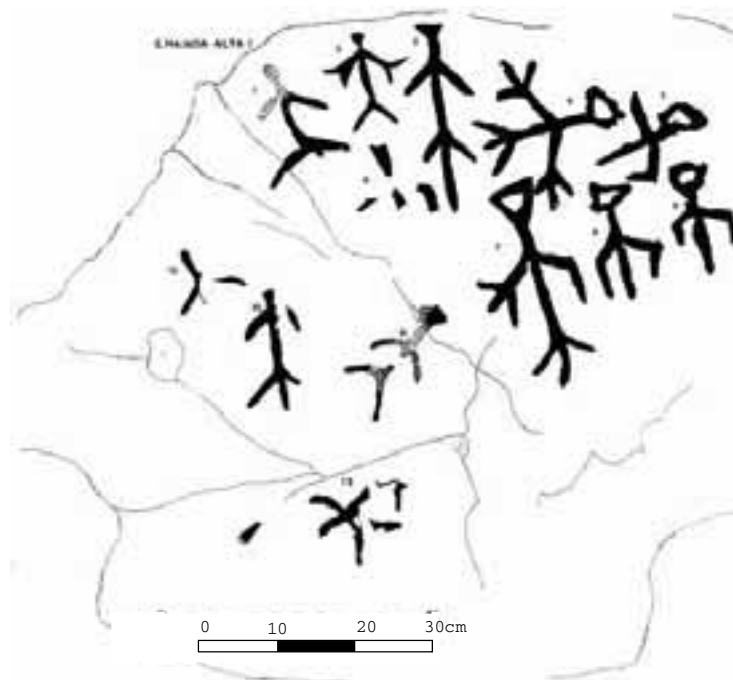


fig. III.221 C. DE MAJADA ALTA: CALCOS DE LOS MOTIVOS PINTADOS (CAMC) Estos calcos fueron realizados por la CAMC en 1977. En el extremo izquierdo se muestran dos antropomorfos que aparecen en la cueva, en la piedra superior izquierda; en el otro extremo o la piedra mayor situada en la derecha, donde se numeraron doce antropomorfos.

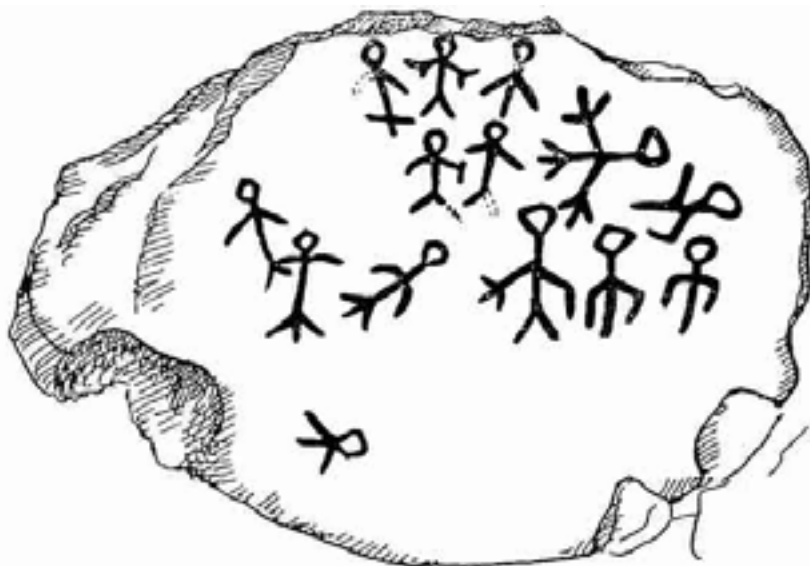
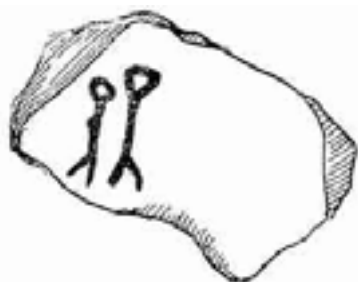


fig. III.222 C. DE MAJADA ALTA: DIBUJO DE LOS MOTIVOS PINTADOS (Jiménez S.) Estos dibujos fueron realizados por Víctor Rodríguez Cabrera y aparecen en la publicación de Jiménez Sánchez de 1961 (Lám. III). A la izquierda se muestra la piedra más pequeña, que aparece en ese mismo lado, y en el otro extremo la piedra más grande donde reflejaron 14 antropomorfos.

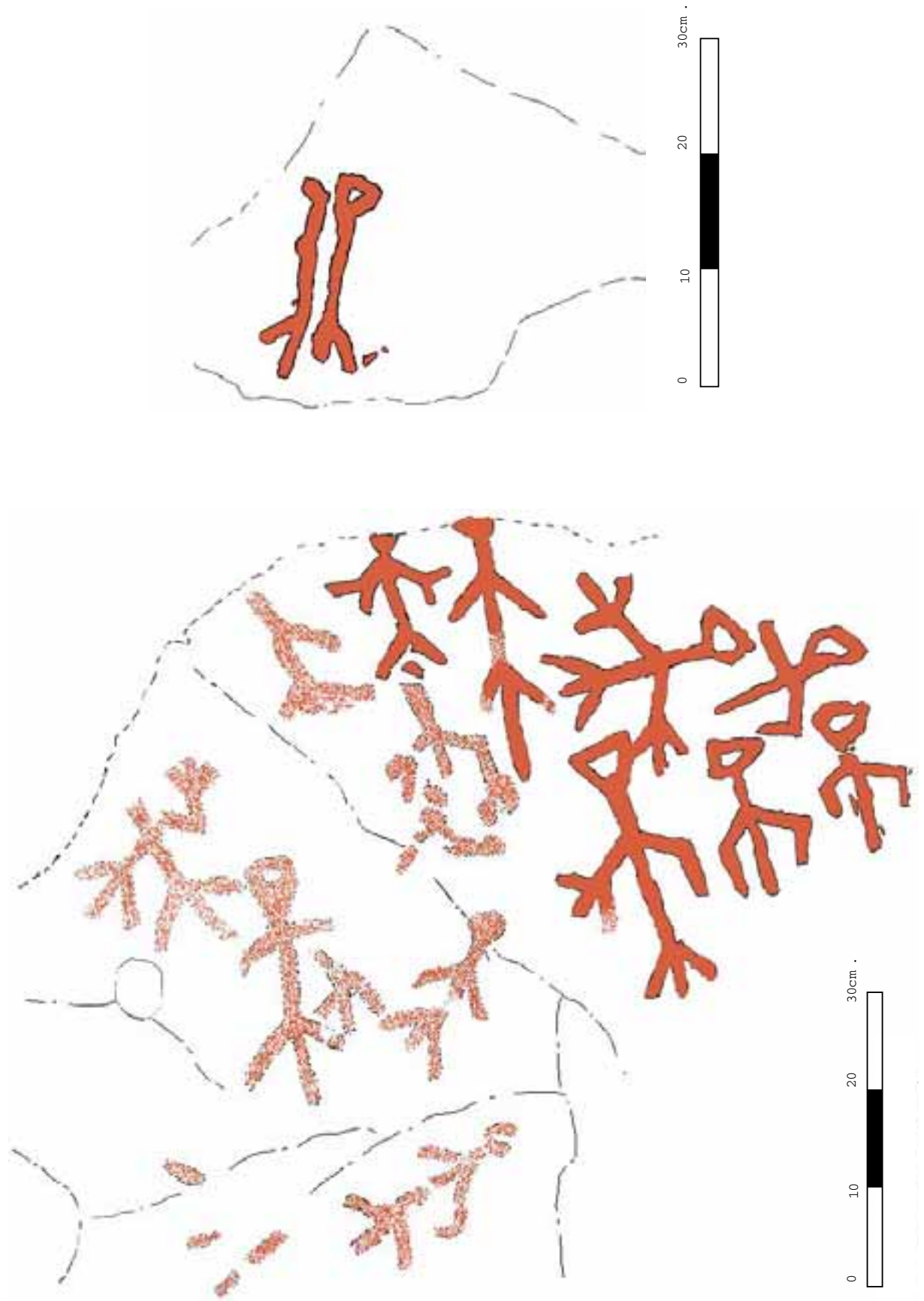


fig. III.223 C. DE MAJADA ALTA: CALCOS DE LOS MOTIVOS PINTADOS. Arriba tenemos 2 antropomorfos que se encuentran en la piedra superior izquierda de la cueva, y abajo la piedra inferior derecha, con 13 antropomorfos y 2 más posibles.



fig. III226 C. DEMAJADA ALTA
 Vista del tomadero de Majada Alta, en el cual se haya ubicada la cueva del mismo nombre.



fig. III227 C. DEMAJADA ALTA
 Vista de la posición de las dos piedras de la cueva en las que aparecen figuras antropomorfas de cobre. Abajo una piedra grande con 13-15 figuras, y en la esquina izquierda superior, otra piedra más pequeña con dos figuras.



fig. III 228 C .DEMAJADA ALTA
Vista de la piedra mayor; algunas de las figuras pintadas de la parte izquierda
casi han desaparecido.



fig. III 229 C .DEMAJADA ALTA
Detalle de la parte derecha de la piedra mayor con las figuras mejor
conservadas.

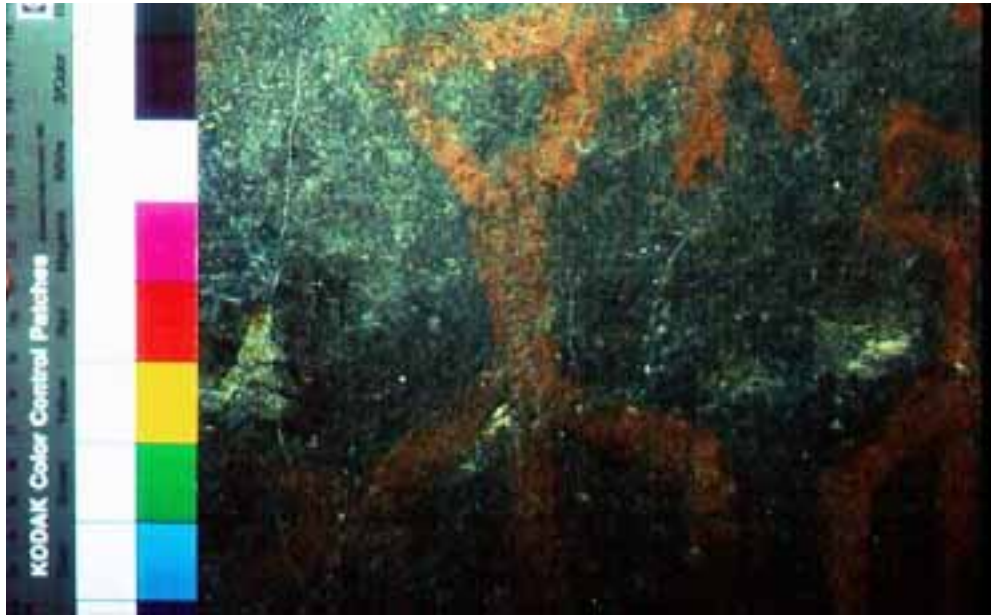


fig. III C .DEMAJADA ALTA
Un detalle en la zona derecha de la piedra mayor.



fig. III229 C .DEMAJADA ALTA
Detalle de las pinturas en la zona derecha de la piedra mayor.



fig. III230 C .DEMAJADA ALTA
Vista de la piedra de menor tamaño, situada en el techo de la cueva y
conteniendo dos figuras pintadas.



fig. III231 C .DEMAJADA ALTA
Detalle de la imagen.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C. DEL PÉNDULO**

LOCALIDAD: **Portillo de Soria**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **435710 y 3088390** **hoja 35-90N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Las pinturas y grabados de la *C.del Péndulo* fueron descubiertos en abril de 1968 por Jesús Cantero, Mariano Domínguez, Francisco Ramos, Antonio Martín y Manuel Medina, del grupo Montañero de Gran Canaria de aquél entonces. Con no pocas dificultades pues la cueva se encuentra colgada en mitad de una pared extraplomada, lograron acceder a su interior penduleando con la cuerda de escalada, hecho que le daría el nombre que actualmente tiene. Una vez en ella realizaron croquis en la cueva de sus pinturas y grabados, y pasaron la información al Comisario Provincial de Excavaciones, Sebastián Jiménez Sánchez, el cual publicaría un artículo sobre la cueva posteriormente (1970: 79-84).

Sobre los datos recogidos por el Grupo Montañero, Jiménez agrupó los grabados y pinturas en cinco zonas, describiendo cada una con dibujos y algunas medidas de referencia. En el punto que él denomina *A*, señala la existencia de dos motivos alfabéticos simulando la letra eme en grafía M. En el punto *B* indica que hay un grabado de tipo animalista con trazos muy rectilíneos, como representado de forma esquemática. En el resto de las zonas localiza motivos con pinturas con almagre rojizo, así en el punto *C*, donde sitúa las pinturas más notables, aparecen una serie de motivos inconcretos fusiformes, circulares, en forma de llave, cuadrangular y rectangular, bajo los cuales señala que hay diez figuras geométricas enlazadas. En el punto *D* incluye múltiples círculos pictóricos en grupos diversos, con diámetros variables, lo que relaciona con un mundo estelar; destaca uno de los círculos un poco más grande, entre cuadrado y redondo, y que se sitúa en la parte superior izquierda. En el punto *E*, sobre la capa de barro media rota que cubre las paredes de la cueva, señala la localización de una figura extraña e incompleta. Por último, en el punto *F* habla de pinturas similares a las de los puntos *C*, *D* y *E*, con figuras combinadas: un paralelogramo (que señala pintado de blanco de origen dudoso), trazos rectos, fusiformes y casi circulares.

Respecto a la cueva la describe con dos ventanales o entradas naturales en las que se aprecian maderas y restos de muros de resguardo. Nos habla de una capa de barro de color ocre a manera de estuco, de 3-5 cm. de espesor, que recorre parcialmente la cueva en su interior. Indica también que se aprecian pequeños huecos cuyo destino pudo ser el de sostener

un posible andamiaje para realizar los grabados.

Esta es la publicación más completa sobre la *C.del Péndulo*, autores posteriores ofrecen breves citas sobre la misma sin aportar datos nuevos u ofreciendo alguna interpretación sobre los motivos pintados y grabados³⁸.

Antonio Beltrán en un artículo de 1985 nombra esta cueva en Tejeda, con puntos cuadrados y rayas irregulares pintadas y signos grabados; unas líneas antes de hablar de la *C. del Péndulo* dice que en el Museo de Santa Lucía de Tirajana se conservan los dibujos y pinturas y grabados inéditos de la "Cueva del Reaticuelo". En una visita a dicho museo pudimos comprobar que pertenecen a la propia *C.del Péndulo* y que probablemente se realizaron cuando el propietario del mismo, J. Sánchez Araña, a pocos días de descubiertas las pinturas y grabados, entró también en la misma llevándose en aquella ocasión bastante material arqueológico de considerable valor³⁹.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Esta cueva se sitúa bajo el Morro del Pinalete a 755 m.s.n.m., mirando al Barranco de Soria. Se llega a esta zona desde la carretera del centro C-811, antes de llegar a la Presa de la Cueva de las Niñas, en el Km. 64'600 tomamos un desvío por una pista de tierra que va hacia la Presa de Soria; recorridos unos 7Km. aproximadamente encontramos a nuestra derecha unas paredes verticales de unos 60m. de altura. La cueva se halla en un punto en el que la pared nos presenta 40m. de desnivel, situándose la boca de entrada en un extraplomado de la misma a 20m. de la cima del risco. Probablemente disponía de accesos tipo andenes a través de la roca que se han ido destruyendo.

Nuestra visita a esta cueva fue bastante dificultosa y sólo posible gracias al apoyo técnico y material que nos prestaron sobre todo los escaladores Jose Luis Alcántara y Marcelino Bobis Ramírez⁴⁰. El procedimiento utilizado para entrar en la cueva fue similar al empleado en su descubrimiento (Jiménez Sánchez, 1970: 80 y lam.III), oscilando con la cuerda la primera persona hasta dar con la boca de la cueva (fig.I.1) y la última persona en salir de la misma.

Se trata de una cueva natural con planta, paredes y techo irregular, con un pequeño hueco en forma de silo en el fondo de la cueva (fig.III.233). La boca de la misma también es irregular y fue reforzada en su día con maderas y piedras en la zona del suelo para afianzar éste probablemente; en la actualidad estos refuerzos han cedido y la boca presenta dos rebajes

³⁸ Hernández Pérez, 1975: 324
Arco Aguilar et al, 1992: 82

³⁹ Testimonio este último de un miembro del antiguo Grupo Montañero de Gran Canaria

⁴⁰ Agradecemos su gran ayuda desinteresada así como la de el resto de personas que nos acompañaron.

naturales a su izquierda y derecha, por los que el suelo y el relleno de utilización de la cueva se han ido desmoronando hacia el fondo del barranco (fig.III.236). Las paredes de la cueva fueron cubiertas por una gruesa capa de barro que hoy también se encuentra desconchada por muchas zonas, yaciendo en el suelo de la cueva; esta capa previa pudo tener una doble función, servir de base para las pinturas y fijar el material polvoriento que presenta la pared natural para hacerla más habitable. La inclinación que presenta el suelo de la cueva al desmoronarse parte de él hacia el barranco, unido a la cantidad de sedimentos que hay, producto del deterioro de las paredes, de cenizas y carbón, hacen arriesgado el poder moverse dentro de la cueva actualmente.

Las dimensiones que presenta la planta de la cueva son de 11'9m. de eje mayor y 7'5m. de eje menor; la altura máxima estimada de la cueva ya que no se pudo medir directamente es de unos 8m. cerca de la boca de entrada, hacia el interior la altura va decreciendo (fig.III.233).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La base de barro ya citada y previa a las pinturas se aplicó en varias capas entre 0'5-1 cm. de espesor cada una, totalizando rellenos para igualar la pared de hasta 7 cm. de espesor. Esta cueva es una de las pocas que simultanean el empleo de grabados y pinturas, y en este caso la variedad de tipologías es grande.

Las pinturas que se localizan en esta cueva muestran tonos que varían desde marrones y rojos oscuros, hasta rosados (almagre claro) y blancos, y en la mayoría de los casos aparecen sobre la capa previa de barro. Los grabados en cambio se han aplicado sobre todo en las superficies más duras de la cueva, fragmentos de piedras que asoman por los techos, y también en algún punto como incidiendo sobre la capa de barro. Hemos contrastado los dibujos aportados en el artículo de Jiménez Sánchez (1970: láms. V-VIII) y describiremos los paneles pintados o grabados con la denominaciones que él utilizó para las diferentes zonas.

En el sentido de las agujas del reloj, el panel *A* se sitúa sobre la boca de entrada en la zona izquierda, prácticamente en el techo a unos 8m. de altura. Este panel contiene dos grabados incisos en forma de *M* que por la profundidad y grosor de los trazos dejan ver la capa inferior del soporte; la base sobre la que se realizaron es una toba compacta (fig.III.234 y 238). Las medidas de estos dos signos de carácter alfabético son: 12-15 cm. de alto por 10 cm. de largo y 3 cm. de grosor para la figura de la izquierda, y 10 cm de alto por 10 cm. de largo y 2 cm. de grosor para la figura de la derecha. Estas medidas al igual que las de los paneles *B*, *G* y *H* son aproximadas ya que las condiciones físicas de la cueva no nos permitieron el contacto directo con su techo.

El siguiente panel, el *B*, se sitúa también sobre la boca de entrada inmediatamente a la izquierda, a unos 7m. de altura y a una distancia de 1'2 del panel *A*. En este punto nos encontramos con una serie de cuatro líneas paralelas grabadas muy finamente, a las que se cruza una quinta línea. Están grabadas sobre un soporte de toba dura similar al anterior y que presentan algunos rotos en el extremo derecho que Jiménez juzgó como en relación con esta figura que denominó animalista (fig.III.234 y 239). El motivo grabado tiene unos 20-25 cm. de largo y 15 cm. de alto, con un grosor de línea de 1-1'5 cm.

El panel *C* es el mejor que se conserva por la viveza de sus pinturas y se encuentra en la pared izquierda de la cueva a unos 2m. de altura del nivel original del suelo. Los motivos de este panel tienen formas un tanto geométricas que pueden agruparse como en dos líneas; en la inferior nos encontramos con diez cuadrados encadenados y en la superior con trazos cortos que intentan asemejarse a la inferior de una forma incompleta. Se completan las dos líneas con tres trazos cortos en el extremo superior derecho del panel, que parecen aplicados con las yemas de los dedos por la disposición y ancho de las mismas, y también en el extremo inferior derecho con varios trazos paralelos.

Todas las pinturas de este panel presentan un color rojo óxido de almagre excepto las huellas de los dedos que se ven más oscuras, de un color marrón, similar al de algún otro panel (figs.III.234,240 y 241). La longitud de la zona pintada de este panel es de 40 cm. y el alto total de 30 cm.; el núcleo central de motivos más agrupados tiene 13 cm. de alto.

Nos desplazamos 30 cm. a la derecha y nos encontramos con el panel *D* con pinturas aplicadas sobre la capa de barro previa como el panel anterior. En este panel se aplicó un punteado con trazos de 1 y 2 cm. y algunos pocos de 4 y 5 cm.; este punteado no parece mostrar una distribución aleatoria como podría ser la de la *C.de las Estrellas* en Acusa, sino que muestra agrupaciones de los puntos con tendencias a formas circulares, alineaciones curvas, u otras formas poco definidas. De entre los trazos destaca uno mayor de 8cm. de largo y 5 de alto, situado en el extremo izquierdo superior del panel, que se muestra como parte de una figura incompleta. Este panel presenta dos tonalidades en sus pinturas, separando a los puntos de la zona izquierda con un color rojo de almagre claro y los de la zona derecha con un color rosado claro cercano a un blanco (figs.III.234 y 242). La zona con punteado en este panel, excluyendo unos puntos aislados del extremo derecho, abarca 53 cm. de alto y 40 cm. de ancho.

El siguiente panel, el *E*, se sitúa a 2'5 m. del suelo en la zona izquierda del fondo de la cueva, unos 3m. a la derecha del panel *D*. Encierra este panel unos motivos geométricos pintados, incompletos por rotura en el extremo superior de la base de barro que las sustentaba, la figura mayor del panel se constituye en formas cuadrangulares unidas, el resto son trazos sueltos que no podemos recomponer. El color que presentan las pinturas de este panel es rosado claro, excepto los trazos sueltos superiores que muestran un rojo de

almagre claro; ambos tonos son similares a los de el punteado del panel *D* (fig.III.235). Las medidas de este panel son de 30 cm. de largo y 15-18 cm. de alto en la figura principal; el grosor de los trazos aplicados es de 1'5-2 cm.

El panel *F* contiene pinturas y grabados, y se encuentra a la derecha y bajo el panel *E*, a 1'5m. de altura desde el suelo. Los restos de pintura que se localizan en este panel se hallan dispersos como fragmentos de motivos incompletos; en el extremo superior nos encontramos una figura con tendencia rectangular que muestra restos de pintura blanca deteriorada, y junto a ella, tres líneas paralelas grabadas sobre la capa de barro; en el extremo inferior, tres líneas de color rojo de almagre claro deterioradas podrían haberse aplicado con los dedos; el tono de estas últimas es el que presentan las restantes trazos aislados del panel (figs.III.235 y 243). La zona que abarca las pinturas y el grabado en este panel tiene un largo de 29 cm. y un alto de 65 cm.

En nuestra visita a la cueva de septiembre de 1994 uno de los compañeros que nos acompañó y que ya nombramos, Marcelino Bobis Ramírez, se aperció de que en una zona del techo de cueva, en la mitad derecha y cerca de la boca, habían unas líneas que no parecían naturales del propio soporte de la cueva. Efectivamente eran motivos que se habían pintado sobre unas piedras de toba de el techo, en una zona en la cual éste adquiere unos 5'5m. de altura.

En este panel que denominaremos *G* para continuar la clasificación que estableció Jiménez Sánchez⁴¹, se localizaron dos motivos similares separados en diagonal unos 20cm. aproximadamente. El primer motivo situado en la parte inferior derecha del panel, se compone de 6'5 líneas paralelas verticales que se hallan en parte unidas en sus extremos superior e inferior por tramos de línea horizontal. El segundo motivo pintado se sitúa en la diagonal izquierda opuesta, y esta formado por seis líneas similares paralelas con indicios de una séptima; en este caso no se encuentran unidas por su extremos. Los colores que presentan estas dos figuras parten probablemente del mismo pigmento pues son variaciones tonales; la figura más a la derecha muestra color rojo de almagre oscuro y vivo en su parte inferior, y rojo de almagre en su parte superior; la figura de la izquierda presenta un color rojo-marrón oscuro por toda la pieza (fig.III.235). Las dimensiones de estas dos figuras son similares, la figura de la derecha tiene 18 cm. de largo y 8 cm. de alto aproximadamente, y la figura de la izquierda tiene 18 cm. de largo y 7-8 cm. de alto aproximadamente; el grosor de los trazos en ambas figuras ronda 1'5 cm.

⁴¹ En una comunicación presentada en el Primer Simposio de Manifestaciones Rupestres del Archipiélago Canario y Norte de Africa celebrado en Gran Canaria en 1995, subdividimos en dos este panel, pero dada la cercanía y similitud de los motivos consideramos mejor agruparlos en uno (Hernández Rodríguez, en Actas del Simposio, en prensa).

DESCRIPCIÓN GRAFICA :

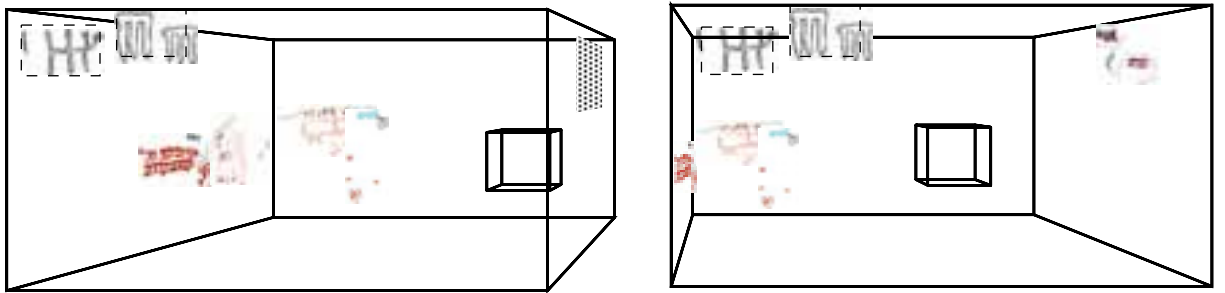


fig. III.232 C. DEL PENDULO : ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y PANELES CON PINTURA Y/O GRABADOS
Se ha reflejado la situación aproximada de los 7 paneles con motivos pintados y/o grabados en las paredes de la cueva. Las dos perspectivas dibujadas tienen situada la boca de la cueva en primer plano.

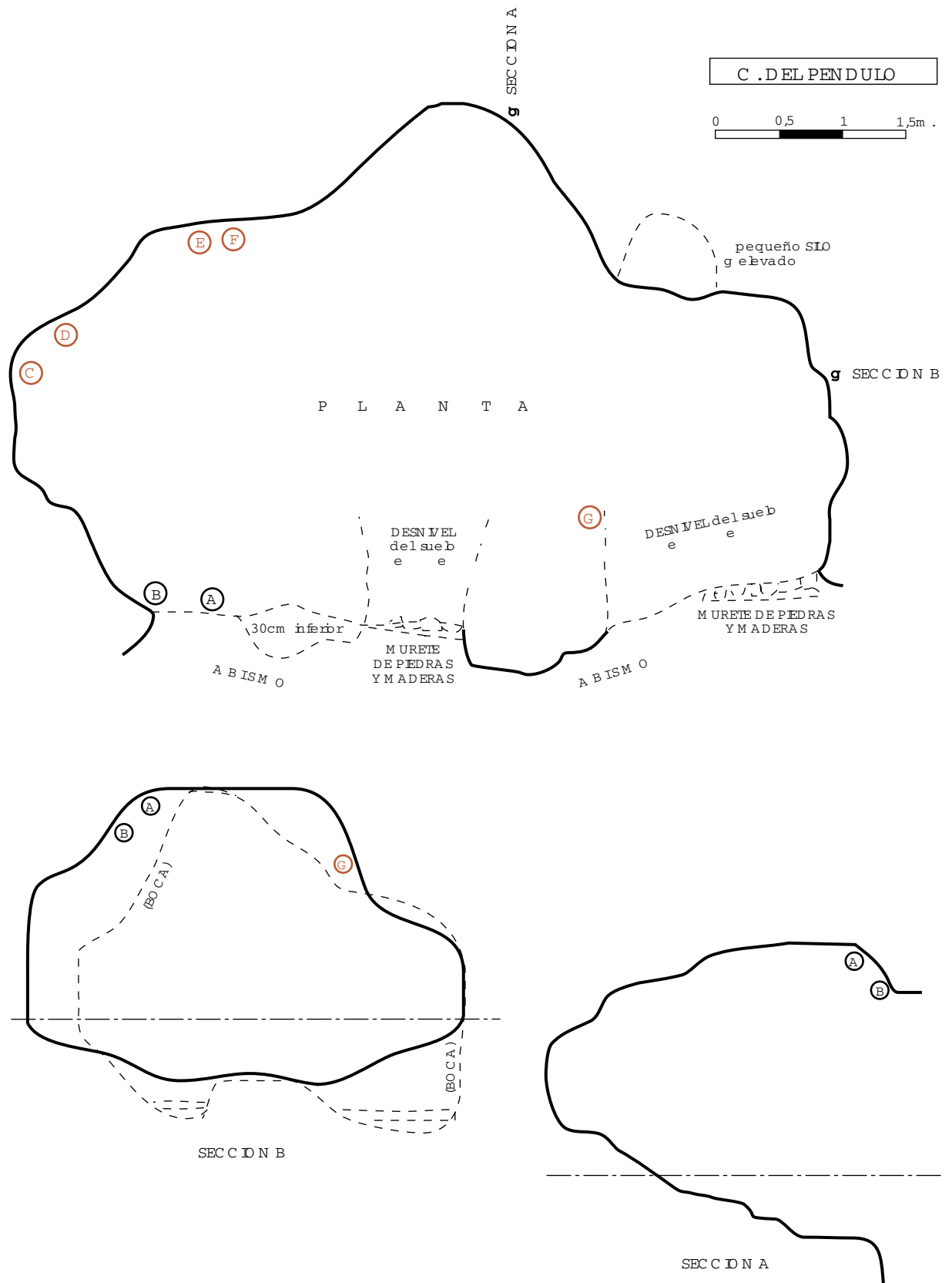
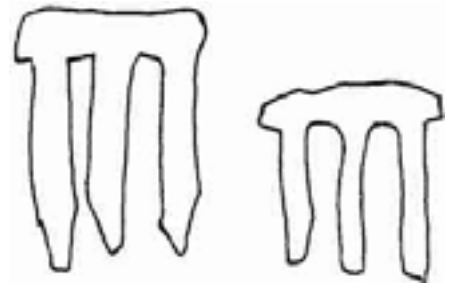


fig. III 233 C. DEL PENDULO : PLANTA Y SECCIONES CON LA SITUACION DE LOS DIFERENTES PANELES
 La planta nos muestra una boca bastante irregular y determinada por el vaciado del relleno del suelo
 hacia el banco.; los muros artificiales que servían de contención se han ido destruyendo. Hemos
 reflejado con letras mayúsculas la situación de los diferentes paneles con pintura o grabados. Las
 secciones son una aproximación, ya que no nos fue posible acceder al techo, y corresponden a las
 cortes de base de la cueva.



panel B



panel A



panel C



panel D

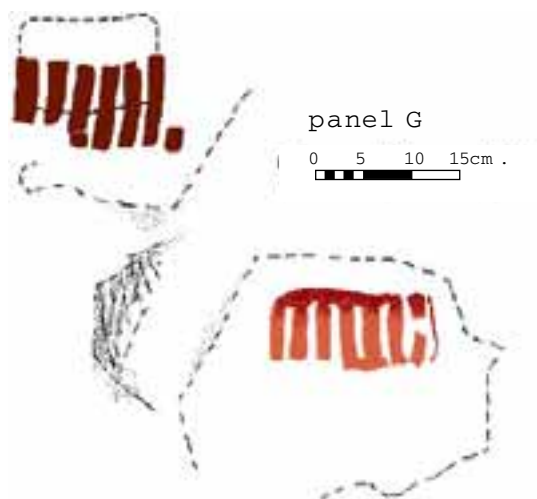


fig. III234 C. DEL PENDULO : PANELES A, B, C y D
De arriba abajo, el panel A con grabados, el panel B con grabados, el panel C con pinturas, y el panel D con pinturas. Los colores reflejados en las pinturas intentan aproximar los colores reales.



panel E

0 5 10 15cm .



panel G

0 5 10 15cm .

panel F

0 5 10 15cm .

fig III235 C. DEL PENDULO : PANELES E, F y G

De arriba abajo, el panel E con pinturas, el panel F con pinturas de dos cobres y con grabados, y el panel G con pinturas. Los cobres reflejados intentan aproximar los cobres reales de las pinturas, excepto el cobre blanco real, que aquí se ha representado con azul. El panel G está inédito, no se había registrado hasta la fecha.



fig. III236 C .DEL PÉNDULO
Vista de la boca de la cueva, con restos de muretes
de piedra y maderas.



fig. III237 C .DEL PÉNDULO
Situación de los paneles A y B, y aspecto que presentan las paredes de la cueva.



fig. III238 C .DEL PÉNDULO :PANELA (grabados)



fig. III239 C .DEL PÉNDULO :PANELB (grabados)



fig. III240 C .DEL PÉNDULO : PANEL C



fig. III241 C .DEL PÉNDULO : PANEL C
Detalle de la imagen anterior. Además de las pinturas
rojas del primer término, en la parte superior hay unos
trazos cortos a manera de huellas de dedos de la mano.

fig. III 242 C . DEL PÉNDULO : PANEL D
Presenta un punteado con tonalidades
rojas.



fig. III 243 C . DEL PÉNDULO : PANEL F
Presenta pintura restos de pintura blanca
en la parte superior, junto con un grabado
de tres líneas, y en la parte inferior, a unos
centímetros de rojo.



NOMBRE DEL CONJUNTO: **ROQUE CUEVAS DEL REY**

LOCALIDAD: **Bentayga. Roque Cuevas del Rey**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

HISTORIA Y TEXTOS:

El primer autor que nos habla de cuevas en el Roque de Cuevas del Rey es Víctor Grau-Bassas (1980:62-63 fcs.m.). En el relato de una excursión de 1888 por la Caldera de Tejeda nos dice que en el roque se observaban innumerables cuevas de habitación y con otros usos, talladas en la toba volcánica con un trabajo increíble, con puertas, ventanas y ranuras de cierre. Describe posteriormente y con bastante detenimiento la denominada propiamente *C.del Rey* de la que hablaremos en la próxima ficha; ésta es la única cueva del conjunto en la que señaló la existencia de pinturas.

Años después la CAMC recoge en su inventario de yacimientos datos más precisos sobre este conjunto (1974: 216); se centran sobre todo en la *C.del Rey*, respecto a otras cuevas situadas en el mismo roque señalan la abundancia de muchas de ellas encaladas toscamente de blanco, a veces sepultadas. A nivel individual indican que existe una cueva artificial con planta cruciforme, con dos cazoletas, posiblemente la reflejada en un dibujo del artículo de Mauro Hernández Pérez (1982: 588). Este último autor habla también de modo general de las cuevas de este conjunto, señalando las principales características.

Autores posteriores que citan el *Roque Cuevas del Rey* lo hacen normalmente para hablar exclusivamente de la *C.del Rey*. Los últimos datos que hemos recogido sobre otras cuevas del conjunto los encontramos en la Carta Arqueológica de La Cuenca de Tejeda, algunos de estos datos figuran anotados en las próximas fichas (SAMC, 1991).

DESCRIPCIÓN DEL CONJUNTO:

El *Roque Cuevas del Rey* se sitúa en el centro de la Caldera de Tejeda, formando parte de una cadena de roques alineados de E a W, la Sierra del Bentayga; en primer lugar se encuentra el Roque Bentayga, en segundo lugar el Roque Camello, a continuación el Roque Cuevas del Rey y por último El Roquete (fig.III.4); la distancia que separa el *Roque Cuevas del Rey* del Roque Bentayga es de 1250m. Para llegar a este conjunto, desde la carretera del centro de la isla C-811 se toma el desvío que va hacia los Roques en el Km.48; a unos 3 Km. aproximadamente se halla el *Roque de Cuevas del Rey*.

El roque en su ascensión vertical está lleno de cuevas, tanto en su cara N como en la S,

y se accede a ellas por senderos que parten de la base y andenes que se abren de forma horizontal.

Hemos explorado este roque encontrando varias cuevas con restos de pintura tanto de color rojo como blanco; de las cuevas que localizamos hemos seleccionado cuatro que muestran señales más evidentes de la aplicación pictórica, y que describiremos en las fichas siguientes, a las que añadiremos tres cuevas que registró el SAMC para la elaboración de la Carta Arqueológica de Tejada pero que nosotros no hemos podido contrastar in situ.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C.DEL REY o C.DEL GUAYRE**

LOCALIDAD: **Bentayga. Roque Cuevas del Rey**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **435810 y 3096460** **hoja 35-00S** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

La *C.del Rey* fue descubierta por Víctor Grau-Bassas en una excursión de febrero de 1888 (Grau-Bassas,1980:63 fcsm.) por la Caldera de Tejeda; en septiembre de 1889 realizó otra excursión hacia la Aldea recogiendo más datos sobre la misma. Las notas y apuntes que tomó en sendas excursiones permanecieron inéditos en los archivos del Museo Canario hasta que en 1980 el propio museo realizó una edición facsímil de los mismos. En todo este tiempo transcurrido sólo se autorizó a René Verneau para acceder al manuscrito, aunque sin la consulta previa de Grau-Bassas⁴². Verneau copió datos y algunos dibujos, siendo él, el que dió a conocer la cueva en sus publicaciones (Verneau,1887:193; 1889:13 y 1996a:53-54). Recogemos aquí el valioso testimonio que legó Víctor Grau-Bassas:

En el segundo Roque [en referencia a la Sierra del Bentayga] se hallan muchas cuevas, tanto por la parte norte, como por la que mira al sur.

Mirando al norte se encuentra la notable Cueva que llaman El Guaya - Es de difícil acceso - tiene la entrada algo destrozada y sus dimensiones son = Largo, 13m. ancho 8m. Ancho junto a la entrada 6m. Alto 4m.= Puerta, alto 3'5m. ancho 3m.

A la izquierda entrando se ven dos huecos que comunican, cada uno con un aposento semicircular, de unos dos metros en todos sus diámetros, que por su figura y por estar excavados a manera de silos, parece fueron destinados a guardar granos. En cada uno de estos huecos se observa una ranadura en el grueso del muro destinada a recibir una puerta de corredera.

Los marcos de estos huecos están pintados de almagre.

En todo el rededor de la Cueva corre una cenefa de un metro de alto, de almagre una media vara más alto, corre paralelo a la cenefa, otra formada por unos círculos de 0'15m. También pintados con almagre. El techo es en figura de arco rebajado y uniforme, y el piso llano, pero lleno de unos agujeros de unos 20 centímetros de profundidad, y otro tanto, y menos, de diámetro, en gran número y sin orden, destinados seguramente a contener maderos (Grau-Bassas, 1980: 39-40 fcsm.).

⁴² En prólogo p.10 de Grau-Bassas, 1980.

El autor nos aporta también unos dibujos con la planta y una sección de la cueva, y un croquis de las pinturas que presenta la cueva (fig.III.246); como ya veremos, este croquis y algunos de los datos del texto difieren algo de la realidad actual.

Verneau recoge en los tres textos ya citados los datos de Grau-Bassas añadiendo pocas cosas; con los datos que aporta se aleja aún más de la realidad, así por ejemplo, indica que el zócalo rojo que recorre la cueva se halla a 1'5m. de altura del suelo y que el friso de círculos rojos se halla a 3m. de altura (Verneau, 1889:13).

La CAMC en 1974 al realizar su inventario, revisó los datos recogidos hasta entonces sobre la cueva estableciendo nuevas y más precisas mediciones; 11'3 x 7'2m. de planta, oscilando el techo entre 2'1m. en los lados de la cueva y 2'6m. en el centro; indican al respecto que no existe otra cueva excavada recientemente que se aproxime siquiera a las dimensiones de la *C.del Rey*; señalaron además la presencia de cuarenta y cuatro cazoletas en el suelo de la cueva. La descripción de las pinturas se corresponde con lo que hoy podemos encontrarlos; es el primer texto que nos habla de color blanco en las mismas, situando este color en forma de marco realizado con rojo vivo, bordeando las dos pequeñas dependencias de la cueva; señalan la existencia de un zócalo rojo, ya citado por Grau-Bassas, hasta una altura de 62cm. No hacen referencia a la cenefa de círculos de almagre descrita por Grau-Bassas y repetida por Verneau (remitimos a las líneas anteriores), y respecto al techo indican que tiene color negro no pudiendo determinar si es pintura o no (CAMC, 1974:216).

Mauro Hernández Pérez en sus excavaciones por Tejeda nos habla también de la *C.del Rey*. Indica que la cueva ha sufrido muchos destrozos desde su descubrimiento; el suelo, dice, estaba cubierto con una capa de cenizas, carbones, piedras y excrementos⁴³ con una altura de hasta 0'30m., y el ennegrecido de las paredes ayudó a desaparecer las pinturas. Señala que se conservan sólo restos de el zócalo rojo y parte de los marcos de las puertas laterales con blanco ceniciento limitado por trazo rojo; hace referencia a Verneau diciendo que por él sabemos que el zócalo pintado de rojo media 1'5m. de altura y que a 3m. de altura se encontraba también un friso de círculos rojos (Hernández Pérez, 1982:587-592). Veremos como estas dos últimas descripciones son erróneas.

Juan Francisco Navarro recoge algunas referencias a esta cueva, en una de ellas propone a la *C.del Rey* como modelo general entre las cuevas pintadas que revisten total o parcialmente sus interiores, modelo éste con "zócalo en rojo, el marco de las puertas en blanco y rojo, y la parte superior y techo en negro, sobre el que aplicaron puntos blancos"; también pone como ejemplo de cavidades reutilizadas en época histórica, tapando las pinturas con encalados, a las cuevas de este poblado (Navarro, 1990:74,76 y 80).

Por último, la Carta Arqueológica de Tejeda elaborada por el SAMC retoma los datos de

⁴³ Grau-Bassas ya indicó en 1888 que se estaba utilizando para encerrar ganado (1980:63fcs.m.).

la antigua CAMC con apoyo fotográfico y un listado de los materiales arqueológicos encontrados en esta cueva; anotan también que el yacimiento fue declarado BIC, y puntualizan la altura del zócalo rojo que recorre la cueva, situándola entre 62 y 80cm. (SAMC, 1991).

Otros textos que hacen referencia al yacimiento los indicamos a pie de página⁴⁴.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *C.del Rey* se encuentra a 1025 m.s.n.m. en el *Roque Cuevas del Rey*; para acceder a esta cueva hay que tomar un sendero que nos lleva hacia la cúspide del roque y que sirve para acceder a la mayoría de las cuevas de la cara norte del mismo.

Se trata de una cueva artificial de planta rectangular, excavada en la toba y de grandes dimensiones, no comparable a ninguna otra cueva de las trabajadas por los antiguos canarios⁴⁵; su techo es plano abovedado, las paredes son bastante regulares y tiene dos dependencias al fondo en la pared izquierda, ambas con bocas estrechas (fig.III.245). La cueva presenta además de las cuarenta y cuatro cazoletas ya citadas, varias ranuras en suelos y techos que parecen confirmar la división de la cueva en diferentes espacios; en el interior de estas ranuras suelen apreciarse restos de una argamasa blanca (fig.III.247).

Las medidas indicadas por la CAMC en 1974 y descritas en el texto son correctas y remitimos a ellas; añadimos a los datos ya recogidos que la boca de la dependencia o silo más interior tiene 110 cm. de altura máxima y 76 cm. de ancho máximo, y la boca de la más externa tiene 117 cm. de altura máxima y 60 cm. de ancho.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Las pinturas de esta inmensa cueva constan en líneas generales de un zócalo que recorre todas las paredes de la cueva, un marco blanco limitado en rojo bordeando las dos dependencias y una cenefa de círculos blancos; las paredes y el techo se nos presentan de color

⁴⁴ Pérez de Barradas, 1939:28 (no aporta datos nuevos).
Jiménez Sánchez, 1962:2 (cita breve del yacimiento).
Jiménez Sánchez, 1966:156 (contabilizó 25 cazoletas en el suelo de la cueva con profundidades entre 10 y 25cm., y diámetros entre 10 y 30cm.).
Beltrán y Alzola, 1974:24 (toman datos de Verneau, reflejando la extraña descripción de cuadros en rojo y negro, dispuestos en filas horizontales).
Martín, 1984: 771-773 (recoge datos de Grau-Bassas).
Onrubia, 1986:252 (hace una breve referencia en la que señala que la planta de la C. del Rey se asemeja a la de la C. Pintada de Gáldar).
Miranda y Naranjo, 1987:28 (exponen los datos de Grau-Bassas).
Cuenca, 1996:148-149,205 (recoge un fragmento de Grau-Bassas y datos de la CAMC; incluye además una planta y sección de la C.del Rey, que reflejamos en nuestro texto).

⁴⁵ Nos comentaba un vecino del Juncal de Arriba de Tejeda, muy popular y llamado Cheo, siendo su medio de trabajo de siempre "picador" de cuevas como el dice, teniendo la experiencia de trabajar incluso sobre piedra viva con picos de metal y mazos, que le parecía imposible que una cueva como ésta se hubiera excavado sólo con herramientas de piedra.

negro incluso debajo de las zonas pintadas.

La roca soporte de la cueva es una toba de color rojizo que soporta un ahumado en la totalidad de su superficie; en nuestra opinión no participan en el color negro pigmentos minerales con ese tono ni tampoco creemos que se halla aplicado el carbón como tal pigmento de origen vegetal, hablaremos de ello más adelante (cap.V). En diferentes puntos de paredes y techo se puede apreciar como el soporte se ha agrietado por efecto de un foco de color muy intenso y también se aprecia la acumulación de residuos de combustión, probablemente de maderas resinosas (fig.IV.7). El aspecto que nos presentan estas zonas de color negro es por encima de todo uniforme; se hace difícil distinguir dentro de la cueva, incluso con su gran tamaño, una zona que se hubiese usado para combustiones de una forma más intensa, como suele suceder en la mayoría de las cuevas de la isla. Estas valoraciones son las que nos llevan a pensar que la cueva pudo "pintarse" intencionadamente de color negro con materiales combustibles como trozos de madera de pino, ahumando la capa externa del soporte.

En la descripción de la cueva habíamos hablado de ranuras en techos y paredes, para posibles divisiones en espacios más pequeños; dichas ranuras presentan restos de una pasta blanca que probablemente sirvió para ayudar a sellar estas divisiones. En el interior de estas ranuras nos muestra el tono original y rojizo de la roca soporte, lo que indica que en el momento de el ahumado parte de las posibles estructuras de división se encontraban instaladas.

Aunque en la cueva pudo realizarse alguna combustión posterior o incluso reutilizarse recientemente, no parece que éstas hayan afectado a las pinturas como indicaba Mauro Hernández en la cita que hemos tomado. Las pinturas en color rojo y blanco se aplicaron sobre el negro, y se han ido deteriorando en buena parte por tantas visitas al yacimiento, por excavaciones clandestinas en su día y por el uso de la cueva para guardar ganado; las paredes presentan una capa de polvo fino del continuo pisar en el suelo de la cueva, y esto unido a la absorción de luz por estar cubierta de negro, dificultan la visión de las pinturas. Pasemos a describir los motivos pintados de esta cueva.

Nos encontramos en primer lugar con un zócalo de color rojo de almagre que recorre toda la cueva con una altura desde el suelo entre 60 y 80 cm.; el límite superior del zócalo está bastante bien definido y no supera esa altura como parecen indicar otros autores (Verneau, 1889:13, Hernández Pérez, 1982:592)(figs.III.252-253).

Al llegar a las dependencias el zócalo citado se ve interrumpido con un marco pintado de blanco que bordea las bocas de entrada; estos marcos blancos tienen en el borde externo una línea de almagre que curiosamente fue pintada debajo; suponemos sirvió como esquema previo de las zonas que se iban a rellenar con blanco, aún así el rojo se intuye sobre el blanco dado su poder de tinción (figs.III.249-251 y V.2). El tono que presenta la línea de color rojo es el

mismo que el del zócalo rojo que recorre la cueva. El pigmento que se empleó para los marcos es más oscuro que la mayoría de los blancos empleados en las cuevas, es un color cercano a un marrón muy claro; en la carta de color de Munsell lo definen como "marrón muy pálido". En una visión general de las pinturas aparenta mostrarse como un color blanco por el contraste con el negro y el rojo, y por la densidad mayor de la capa de pintura.

El marco pintado de la dependencia izquierda y más exterior tiene 80 cm. de largo y 147 de alto, y el marco de la dependencia derecha 107 cm. de largo y 132 de alto; la línea roja que bordea los marcos tiene un ancho medio de 1'5 cm.

Por último, tenemos en la pared del fondo de la cueva hacia el extremo derecho, una cenefa con ocho círculos que todos los autores desde Grau-Bassas han apuntado como de color rojo y lo cierto es que hoy muestran color blanco, idéntico al utilizado para los marcos de las dependencias, y debajo de él no parece existir color rojo (pensando en un repintado reciente). Sólo hemos encontrado una referencia⁴⁶ y muy reciente que concuerda, es de Cuenca Sanabria y dice: "... En la pared del fondo, justo por encima del zócalo, se observan los restos de improntas blancas de tendencia circular" (1996:205). Suponemos que la no coincidencia de la descripción de autores anteriores habrá sido que se nutrieron de Grau-Bassas y Verneau que ya lo habían anotado erróneamente.

Los círculos de esta cenefa tienen unos 10 cm. de diámetro y se disponen en una línea horizontal con una ligera tendencia curva, a una altura entre 140 y 150 cm. del suelo; la separación entre los puntos oscila entre 35 y 55 cm. La línea esta formada por siete puntos y uno superior se sitúa sobre ellos, aproximadamente en la mitad de la línea (figs.III.247 y 253).

La pintura fue aplicada de forma cubriente con una densidad media; no podemos apreciar el número de capas preciso tanto en el rojo como en el blanco. Las zonas pintadas con ambos pudieron completarse incluso con una sola capa, cargando bien el instrumento portante de la pintura, y retocando luego posibles huecos; es el blanco el que presenta mayor espesor en la actualidad. En los marcos de las dependencias podemos apreciar los trazos de los instrumentos utilizados que no fueron las manos, y de los que ya hablaremos.

⁴⁶ Posiblemente también el texto de Navarro Mederos que hemos apuntado lo recoge aunque no de forma directa (1990:74,76 y80)

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

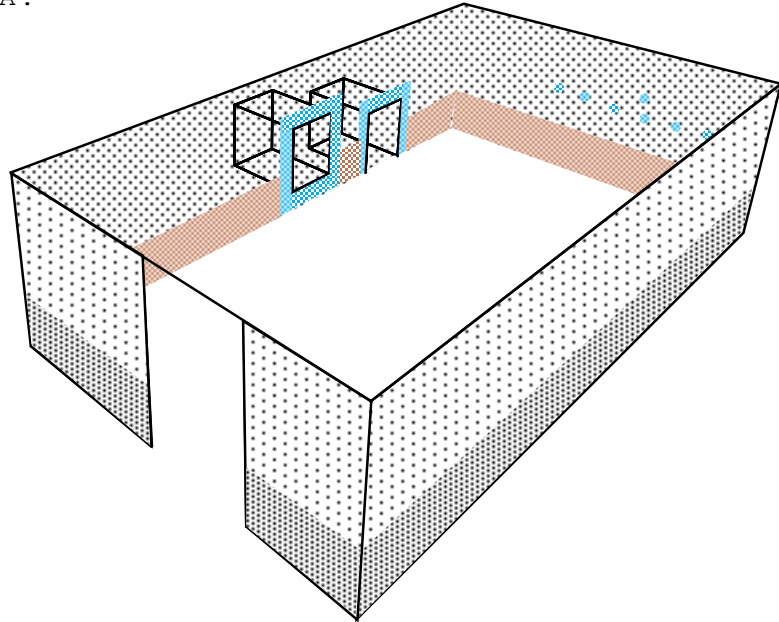


fig. III244 C. DEL REY: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA
Se han reflejado los motivos pintados con base blanca que presenta la cueva; el azul del gráfico sustituye a el blanco en la realidad. Todas las paredes se encuentran ahumadas uniformemente, incluso el techo que aquí no se ha reflejado para apreciar mejor el interior.

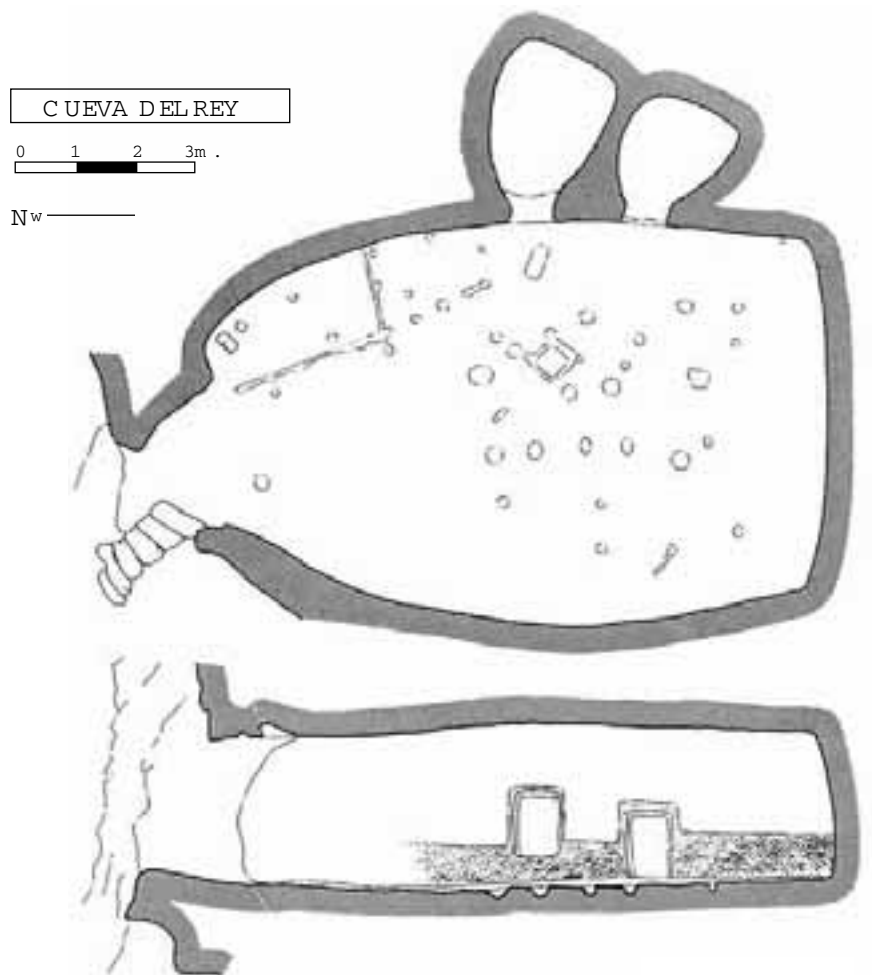


fig. III245 C. DEL REY: PLANTA Y PERFIL DE LA CUEVA
Tomado de Cuenca, 1996:202.

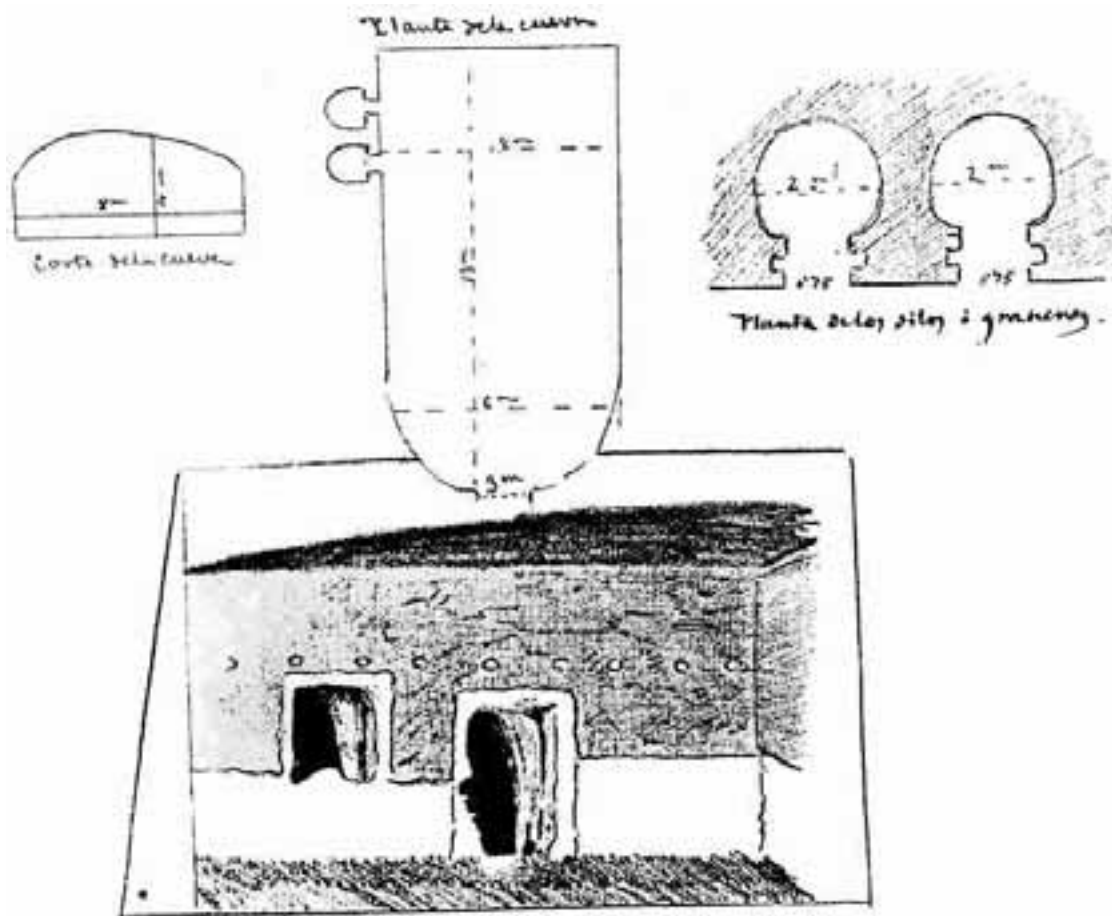


fig III246 C .DELREY: DIBUJO S DE GRAU-BASSAS

La imagen superior izquierda se trata de una sección de la cueva, la imagen central es un esquema de la planta de la cueva, y la imagen derecha un detalle de la planta de las dos dependencias; en la imagen inferior el autor nos muestra un croquis de las pinturas (los dibujos han sido tomados de Grau-Bassas, 1980: 48 f. m.)

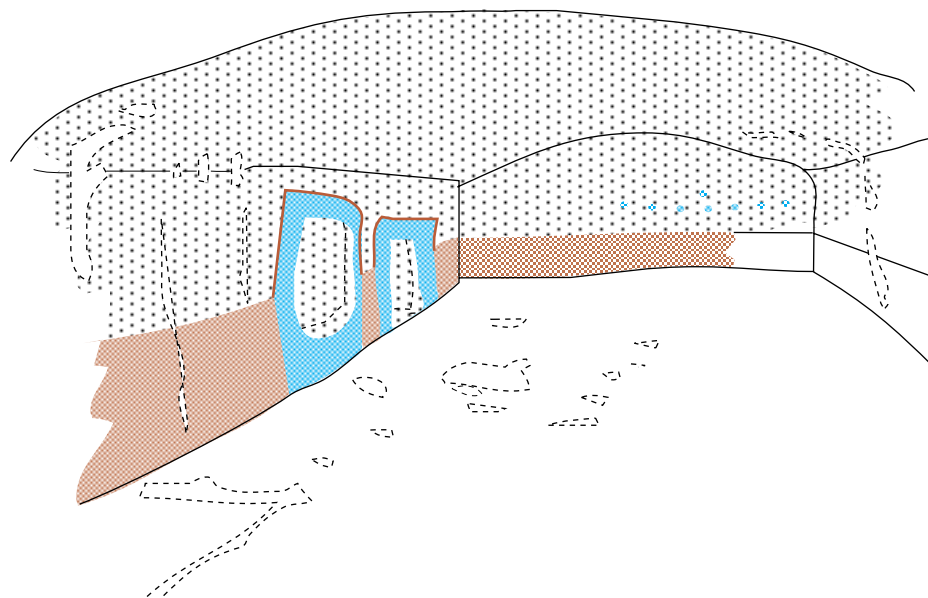


fig III247 C .DELREY: CROQUIS DE LOS MOTOS PINTADOS DE LA CUEVA

Se ha reflejado con punteado negro las zonas ahumadas en la cueva, que corresponden a toda la base; con azul se indica el cobre al blanco y con rojo las zonas que presentan ese mismo color. También se han dibujado algunas de las ranuras y cazolitas que aparecen por sus paredes de la cueva.



fig. III248 C .DELREY
 Situación de la C .delRey dentro delroque del mismo nombre ; en la
 imagen se corresponde con la boca triangular superior a su derecha ,
 se encuentra otra cueva con pinturas, la C .contigua-C .delRey.



fig. III249 C .DELREY
 Vista de las dos dependencias en la pared izquierda , con sus
 respectivos marcos , apreciándose también un tamaño de zócalo p .



fig. III250 C .DELREY
 Dependencia más íntima con su marco pintado.

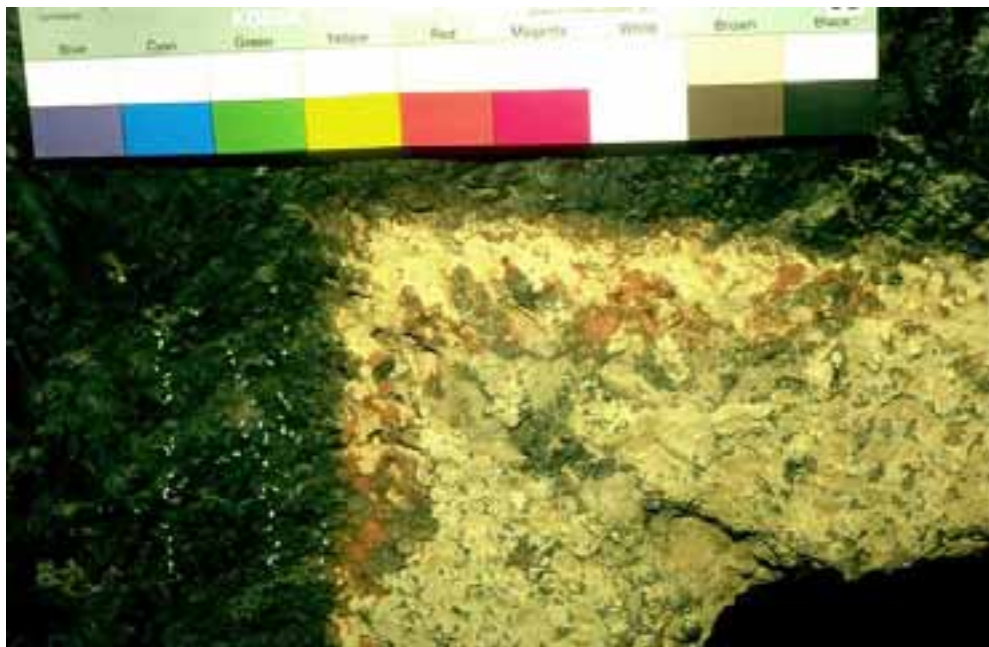


fig. III251 C .DELREY
 Detalle del marco blanco de la imagen anterior donde se aprecia la línea de abocetado previa de cobro p.

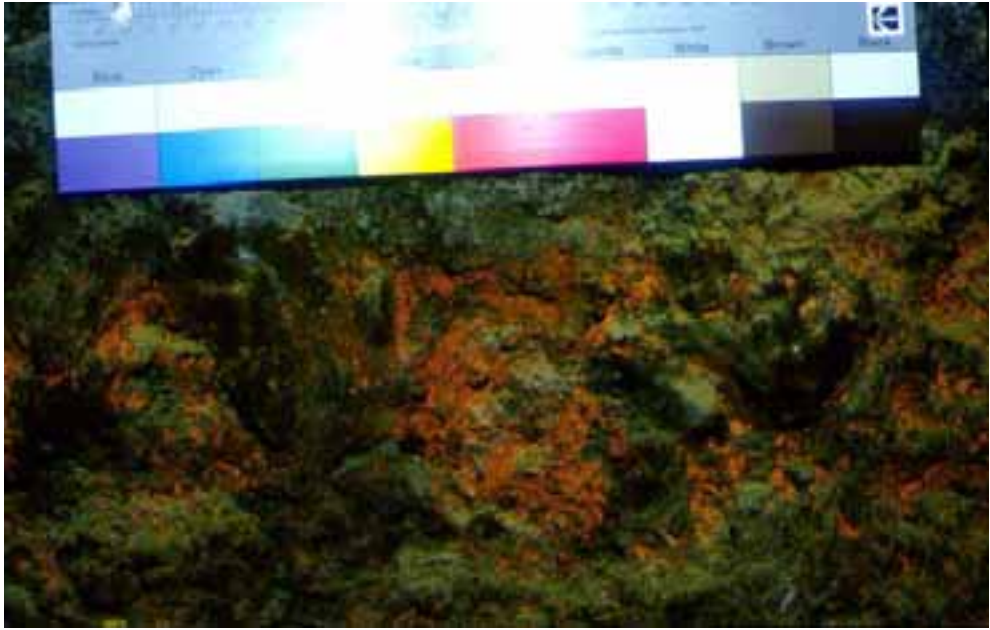


fig. III252 C .DELREY
 Un detalle del zócalo pintado de rojo que recorre la pared desde la cueva.

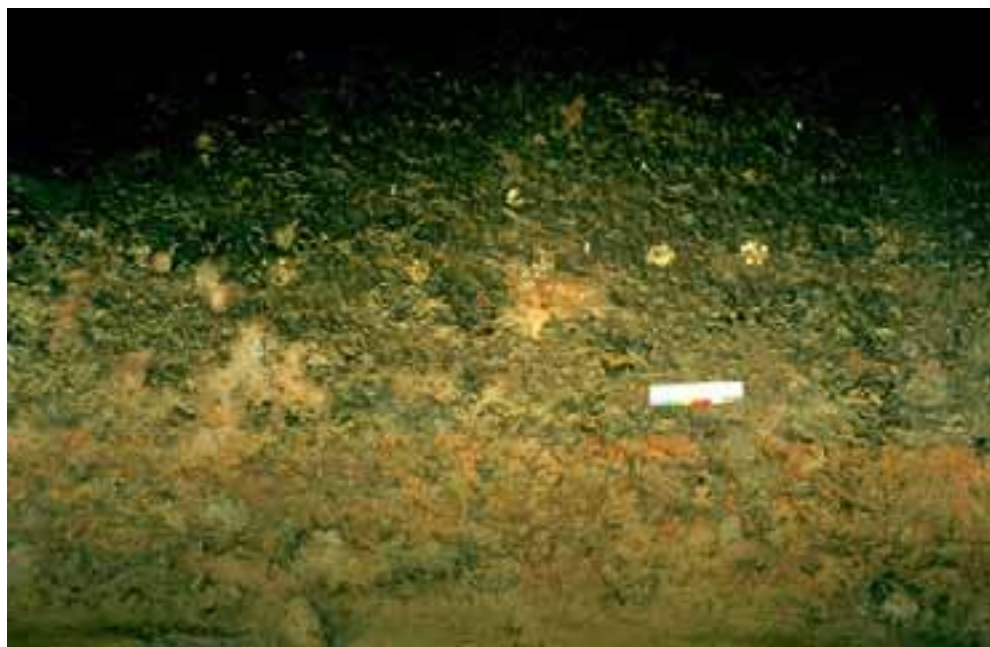


fig. III253 C .DELREY
 Pared del fondo de la cueva donde además del zócalo rojo, se encuentran pintados siete gruesos puntos blancos alineados y un octavo sobre ellos.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(C.CONTIGUA-C.DEL REY)**

LOCALIDAD: **Bentayga. Roque Cuevas del Rey**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **435810 y 3096460** **hoja 35-00S (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Realizamos nuestra primera visita al *Roque Cuevas del Rey* en agosto de 1992 localizando ya en aquella ocasión algunas cuevas con pinturas además de la conocida *C. del Rey*; una de ellas fue la cueva que se sitúa junto a ésta a su derecha.

El descubrimiento de las pinturas en esta cueva que denominaremos para identificarla *C. Contigua-C. del Rey*, fue producto de esta exploración por las diferentes cuevas del conjunto, ya que no partíamos de ningún texto previo que la hubiera registrado o citado.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Esta cueva se halla en la cara N del roque, junto a la *C.del Rey* como ya hemos dicho, en su derecha inmediata y a un nivel más bajo (fig.III.248); la descripción geográfica general del roque ya se ha reflejado en la ficha del conjunto *Roque Cuevas del Rey*.

Parte de la entrada de la cueva y de la pared derecha se encuentran destruidas; la planta parece presentar una tendencia rectangular, disponiendo de una pequeña dependencia en la pared del fondo, 30cm. por encima del nivel del suelo y ahumada en su interior (fig.III.255), por último, junto a la pared del fondo, a una distancia entre 90 y 125cm. nos encontramos con 3 cazoletas alineadas.

Las dimensiones de la cueva en el estado incompleto en que se encuentra son de: 4'85m. en la pared del fondo, 4m. de profundidad, y 2'6m. de altura máxima en el techo.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La *C.Contigua-C.del Rey* nos muestra restos de pintura blanca en las zonas bajas de las paredes, a lo largo de todo el perímetro de la misma; si observamos bien podemos darnos cuenta de que los restos no sobrepasan la altura de 40cm. en ningún momento, lo que indica que cuando se aplicó constituían un zócalo (fig.III.254).

Actualmente este zócalo blanco se aprecia a lo largo de 3m. en la pared izquierda,

continúa en la pared del fondo recorriendo 3'8m . hasta la boca de la pequeña dependencia, variando su altura de 40 a 75cm . por medio de un escalón en los últimos 110cm . (fig .III.256); pasamos la dependencia y la pintura blanca recorre 67cm . en forma de curva iniciando lo que será la pared derecha; en esta última aún podemos apreciar vestigios de pintura blanca en los trozos que como testigos de la propia pared permanecen en el suelo (fig .III.257).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

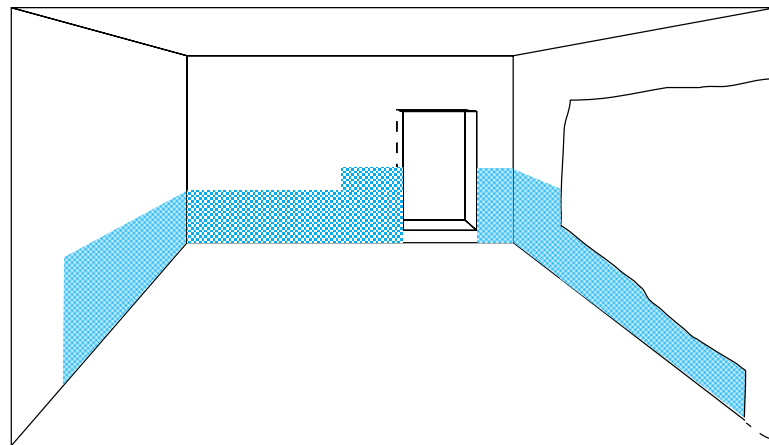


fig .III.254 C .CONTIGUA-C .DEL REY: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA
La cueva tiene su pared derecha determinada además de parte del techo de entrada .Se indican con azul las zonas donde aparecen restos de pintura blanca .

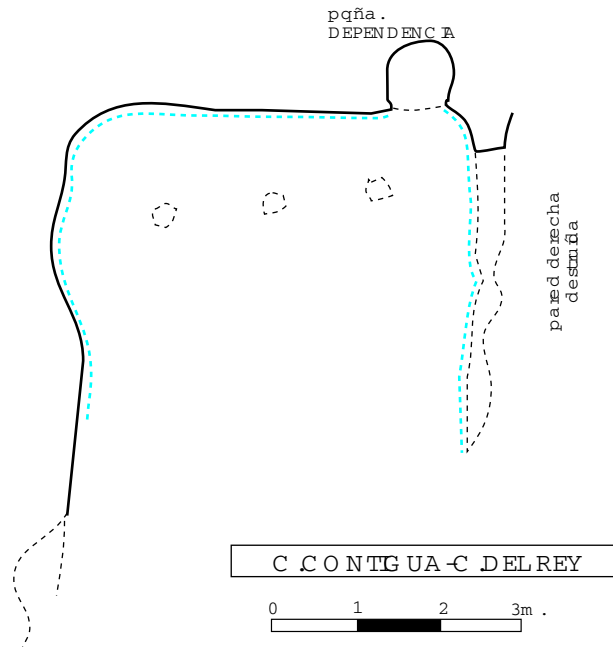


fig .III.255 C .CONTIGUA-C .DEL REY: PLANTA DE LA CUEVA CON ZONAS PINTADAS
El dibujo es una aproximación a la planta, y se han indicado en él las zonas con restos de pintura blanca que corresponden a un zócalo (el blanco real se representa con cobrazul en el gráfico). La pequeña dependencia del fondo se sitúa 30cm . por encima del nivel del suelo de la cueva .Se puede observar como las tres azuletas del suelo se encuentran alineadas.



fig. III256 C. CONTIGUA-C. DEL REY
Vista hacia el fondo de la cueva; se observan restos de un zócalo blanco a dos alturas. A la derecha asoma la única dependencia.



fig. III257 C. CONTIGUA-C. DEL REY
Vista de la dependencia de esta cueva y parte de la pared derecha destruida. Junto a la caja de cobro continúa el zócalo blanco.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C.GRANERO 3 - C. DEL REY**

LOCALIDAD: **Bentayga. Roque Cuevas del Rey**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **435840 y 3096450** **hoja 35-00S** **(escala 5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En agosto de 1995 explorando el *Roque Cuevas del Rey* en busca de las cuevas registradas por el SAMC, localizamos una que coincide con la descripción que se hace en la Carta Arqueológica de La Cuenca de Tejeda (SAMC,1991) y que ellos denominan *Cueva Granero-3*; hemos querido mantener la misma denominación para identificarla y poder relacionarla. No encontramos otros textos que nos hablen de este yacimiento.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *C.Granero 3-C.del Rey* se halla en el *Roque Cuevas del Rey* (remitimos a la ficha respectiva para su situación), en su cara N, a 1030 m.s.n.m., subiendo desde la *C.del Rey* en dirección E por un sendero hasta el andén superior; en este andén nos encontramos con más de una docena de cuevas a diferentes alturas y una de las primeras a las que tenemos acceso corresponde a la *C.Granero 3-C. del Rey*; se distingue también por un muro de piedras que tiene en su boca (fig.III.264).

En la descripción ya citada del SAMC señalan la presencia de restos de almagre en las paredes de esta cueva; la describen con unas dimensiones máximas de 5'4m. de profundidad por 6m. de ancho y 3 de alto; a la boca de entrada le corresponden 3'1m. de ancho y 1'9 m. de alto (SAMC, 1991).

La cueva tiene efectivamente planta semicircular (figs.III.259-260) y en su pared izquierda presenta una dependencia poco profunda que a su vez alberga un pequeño silo; en la pared derecha hay una alacena rectangular bastante amplia situada a 65cm. del suelo. Las dimensiones generales que nosotros hemos tomado se asemejan bastante a las del SAMC y son las siguientes: 5'6m. de eje mayor, 4'9m. de eje menor y 2'7m. de altura máxima; la boca tiene 3'2m. de ancho máximo y 1'9m. de altura; la dependencia tiene 1'75m. de ancho, 0'6m. de profundidad y 1'8m. de altura; el silo contenido en ella tiene 0'7m. de ancho, 1'3m. de profundidad y 0'9m. de altura; por último, la alacena rectangular tiene 1'1m. de ancho, 0'6m. de profundidad y 0'8m. de altura.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Esta cueva pudo estar toda pintada de rojo o suponerle un zócalo de altura considerable; en el estudio de la cueva encontramos restos de pintura roja hasta una altura de 1'6m. La zona derecha de la cueva, excluyendo la alcena, es donde mejor se puede apreciar el color rojo (figs. III.260-261). También presentan las paredes un ahumado intenso.

DESCRIPCIÓN GRAFICA:

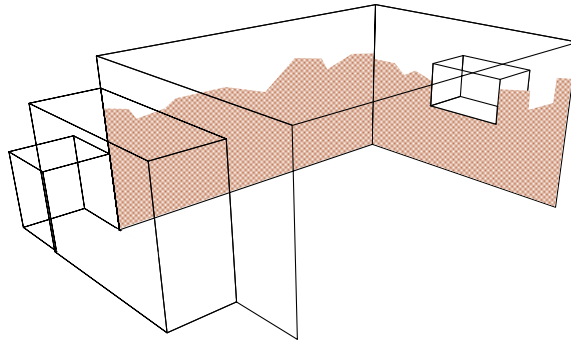


fig. III.258 C GRANERO 3-C .DEL REY: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA. Esta cueva presenta restos de pintura roja hasta una altura de 160cm.; es posible que las paredes estuvieran cubiertas en su totalidad con este color.

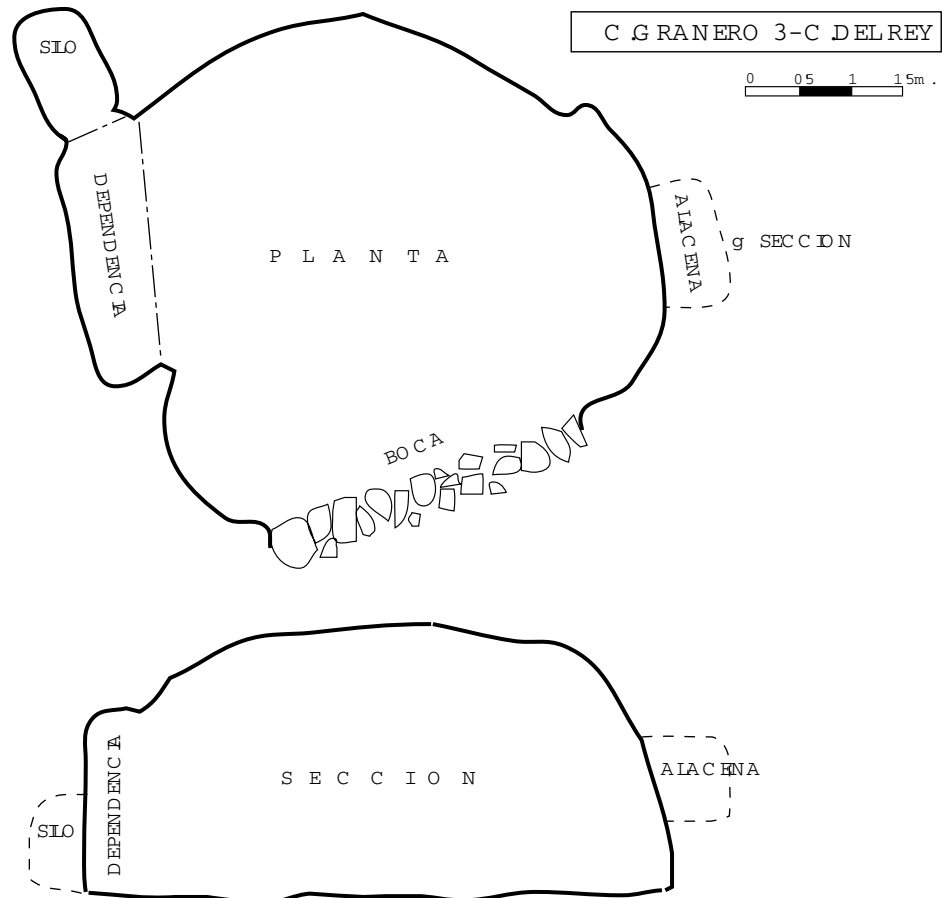


fig. III.259 C GRANERO 3-C .DEL REY: PLANTA Y SECCION DE LA CUEVA. En la boca de la cueva hay un pequeño muro de piedras, que no sobrepasa el metro de altura.

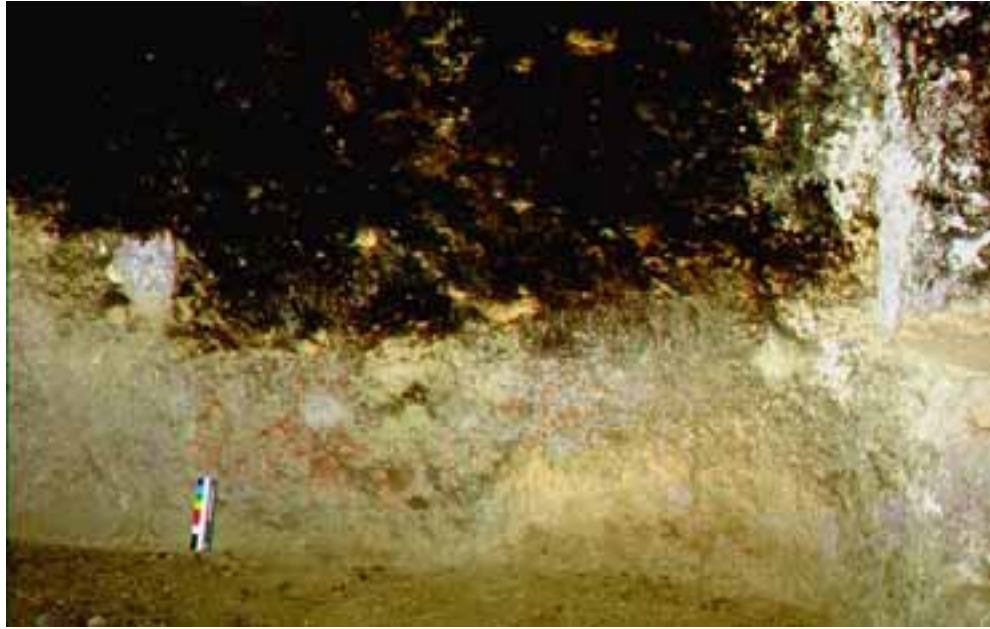


fig III260 C.GRANERO 3-C.DELREY
Pared del fondo de la cueva con restos de rojo desde el suelo hasta media altura aproximadamente.

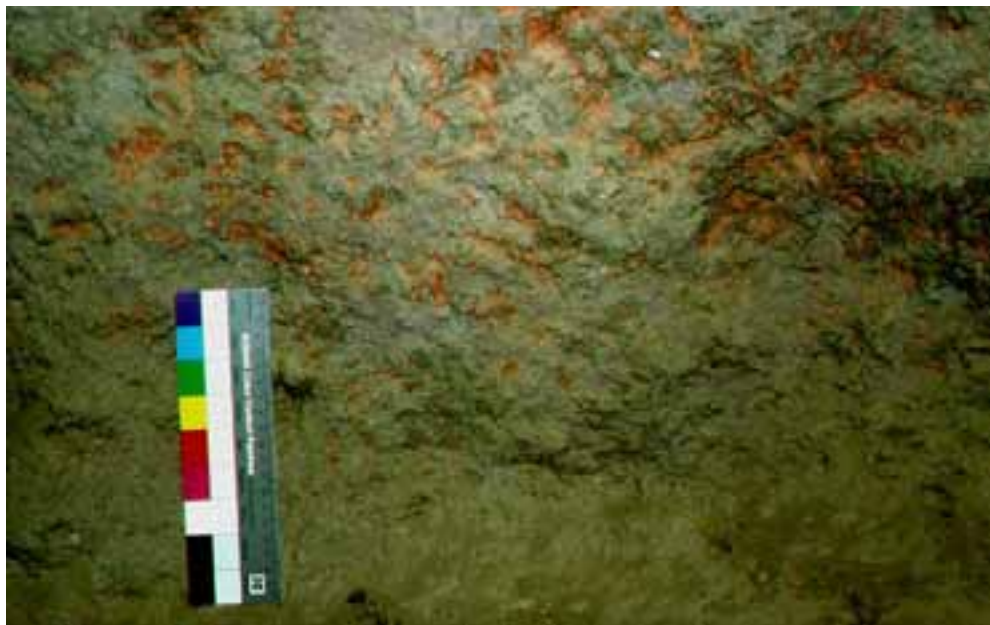


fig III261 C.GRANERO 3-C.DELREY
Un detalle de la imagen anterior apreciándose los restos de pintura roja.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: (C.GRANERO 3ª/3-C.DEL REY)

LOCALIDAD: **Bentayga. Roque Cuevas del Rey**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **435840 y 3096450** hoja **35-00S** (escala **1:5000**)

HISTORIA Y TEXTOS:

Esta cueva la localizamos en agosto de 1995 conjuntamente con la *C.Granero 3-C. del Rey* en una exploración por el *Roque Cuevas del Rey*; las características de la misma no coinciden con ninguna de las cuevas registradas en la Carta Arqueológica de La Cuenca de Tejeda (SAMC, 1991) que es el único texto en el que hemos encontrado referencias específicas hacia algunas cuevas del conjunto⁴⁷, por lo que optamos por identificarla como *C.Granero 3ª/3-C. del Rey*, por la cercanía con la cueva descrita en la ficha anterior.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *C.Granero 3ª/3-C. del Rey* se encuentra ubicada en el Roque de Cuevas del Rey (v.situación en la ficha del conjunto), en la cara N a 1030 m.s.n.m., muy cerca de la *C.Granero 3 del Rey*, avanzando tres cuevas en dirección E (fig.III.264). El acceso a ambas cuevas se realiza por el mismo sendero que nos lleva a la *C. del Rey*, una vez que hemos pasado ésta, en el nivel superior.

Para entrar en esta cueva lo hacemos por una escalera tallada en la piedra, introduciéndonos por una boca de 1m. de ancho que tiene ranuras de cierre; la planta que presenta es irregular con cierta tendencia ovalada, con una dependencia en la pared derecha junto a la boca, una alacena en la esquina derecha del fondo y un silo en la pared izquierda; además nos encontramos con una cazoleta grande en el suelo de la entrada y un pequeño vano o ventana de 20cm. de diámetro sobre la boca a su derecha (fig.III.263).

Las dimensiones de la misma son: 5'3m. de eje mayor y 5'1m. de eje menor; el techo es uniforme situándose a una altura media de 2m. en la sala principal, a 1'5m. en la dependencia y a 1'2m. en el silo de la pared izquierda .

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Las paredes de la *C.Granero 3ª/3-C. del Rey* presentan restos de pintura blanca en

⁴⁷ Si exceptuamos la cita de Mauro Hernández Pérez (1982: 588) y la CAMC (1974: 216) que nos hablan de la existencia de una cueva con planta cruciforme.

todo su recorrido incluidos los espacios con plermentarios; las zonas más bajas se encuentran bastante vacías de cobrposiblemente por el roce de animales, la cueva se puede considerar que estuvo toda cubierta de blanco (figs.III262 y 265).

DESCRIPCION GRAFICA :

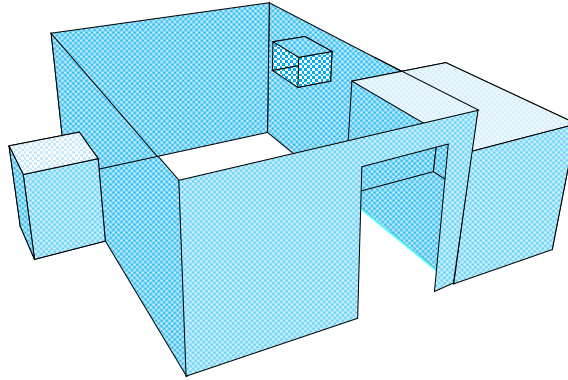


fig.III262 C GRANERO 3^a/3-C .DELREY:ESTRUC TURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PNTURA
La cueva presenta restos de blanco en todas las paredes (en el gráfico se ha representado con cobrazul).

C GRANERO 3^a/3-C DELREY

0 0.5 1 1.5m .

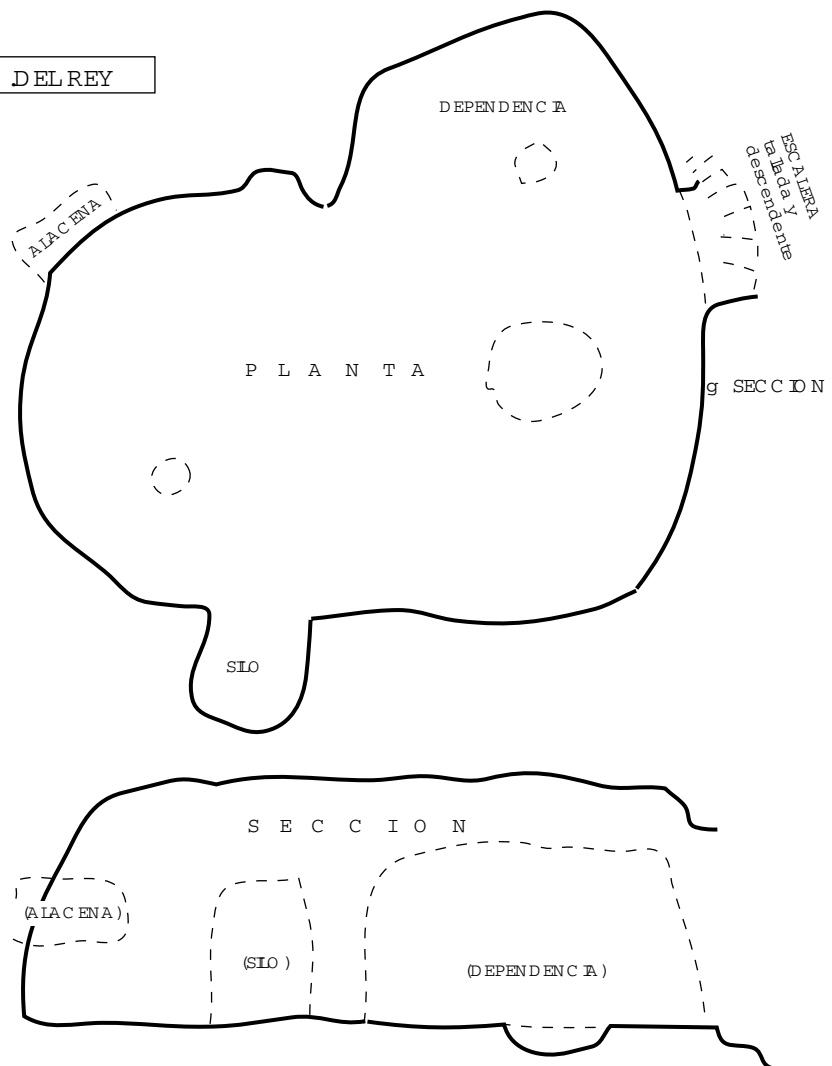


fig.III263 C GRANERO 3^a/3-C .DELREY:PLAN TA Y SECCION DE LA CUEVA

En la sección se refleja también la situación de la dependencia de la pared derecha y el sib de la izquierda.



fig III264 ROQUE CUEVAS DEL REY
 Situación de varias de las cuevas que presentan pintura en una de las zonas del Roque Cuevas del Rey. Junto a una mochila roja en la imagen, se halla la C Granero 3º/3-C del Rey, a su izquierda encontramos la C contigua-C del Rey, y más a la izquierda y subiendo, se abre la boca de la inmensa C del Rey.



fig III265 C .G RANERO 3º/3-C .DEL REY
 Interior de esta cueva la cual contiene restos de pintura blanca en sus paredes y techo.

Queremos recoger aquí tres cuevas más, situadas en el mismo conjunto que las anteriores, que aunque no hemos podido contrastar in situ han sido registradas en la Carta Arqueológica de La Cuenca de Tejada (SAMC,1991) con restos de pintura en todas ellas; las tres fueron denominadas cuevas-granero.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: C. GRANERO 4-C. DEL REY
LOCALIDAD: Bentayga. Roque Cuevas del Rey
TERMINO MUNICIPAL: Tejada
COORDENADAS: 435800 y 3096500 hoja 83-84 (escala 1: 25000)

La *C. Granero 4-C. del Rey* fue situada por el SAMC en un nivel inferior a la nº3 que ya hemos descrito en fichas anteriores (*C. Granero 3-C. del Rey*). La planta de esta cueva es irregular y la definen con dos cámaras o salas, con dependencias laterales en una de ellas, y una gran cazoleta en el centro del suelo de la cueva; ha sido reutilizada. Indican sobre esta cueva que presenta señales de almagre en la pared (SAMC, 1991).

NOMBRE DEL YACIMIENTO: C. GRANERO 12-C. DEL REY
LOCALIDAD: Bentayga. Roque Cuevas del Rey
TERMINO MUNICIPAL: Tejada
COORDENADAS: 435800 y 3096500 hoja 83-84 (escala 1:25000)

Sobre esta cueva el SAMC recoge pocos datos, se trata al parecer de una cueva pequeña que entre signos de interrogación definen como silo marginal con una profundidad de 1'5m. La describen con el suelo irregular, conteniendo señales de cierre en la boca; se cita la existencia de almagre aunque no aparece indicada la zona ni la proporción del mismo (SAMC, 1991).

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C. GRANERO 13 - C. DEL REY**

LOCALIDAD: **Bentayga. Roque Cuevas del Rey**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **435800 y 3096500** **hoja 83-84** **(escala 1:25000)**

El SAMC recogió esta cueva con planta cruciforme, con una alacena en la pared izquierda y sistemas de cierre en la boca. Definen las dimensiones de la misma de la siguiente manera: 4m. de profundidad, 6'5m. de ancho y 1'7m. de alto. Por último señalan que la cueva presenta restos de pintura blanca (SAMC, 1991).

A pesar de tratarse de una cueva con planta cruciforme, no parece corresponderse con la citada por Mauro Hernández Pérez (1982:588) o la CAMC (1974:216), ya que las dimensiones no coinciden y tampoco se hace referencia a la existencia de cazoletas.

En el conjunto del *Roque Cuevas del Rey* encontramos varias cuevas con restos de pintura blanca con apariencia de aplicación reciente de la misma, así como reutilizadas en su interior; a pesar de todo no localizamos ninguna que se correspondiera con las características de la cueva recogida por el SAMC y cuyos datos hemos apuntado más arriba.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C.1 ALMOGAREN DEL BENTAYGA**

LOCALIDAD: **Sierra del Bentayga**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **437120 y 3096280** **hoja 35-00 S** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En 1888 Víctor Grau-Bassas en una excursión por la Caldera de Tejeda exploró el Roque Bentayga y sus alrededores (Grau-Bassas,1980: 63-65 fcs.); un anciano del lugar que había subido a lo alto del mismo le contó que vio una caldera redonda formada con piedras, también nos habla Grau-Bassas de que encontró cercano al roque, una piedra grande socavada en forma de taza para realizar en ella sacrificios, actos religiosos; realizó un dibujo de la misma así como varios del Roque Bentayga. Sobre el conjunto en general concluye que estuvo consagrado al culto. Aún con estas conclusiones, el texto no refleja datos concretos sobre el almogaren situado en la plataforma de la vertiente E del roque; las exploraciones sobre este conjunto y la importancia que Grau-Bassas le concedió, promoverían el interés posterior de muchos investigadores.

En 1933 Wölfel realizó una visita al conjunto señalando la existencia de un santuario, así lo indica Jiménez González (1987:35) y Jiménez Sánchez (1953:2). Este último autor estudió el conjunto en 1953 como Comisario Provincial de excavaciones arqueológicas (op.cit.:2,7); en este artículo nos habla del Almogaren del Bentayga labrado en la toba volcánica, y cita por primera vez, un grabado en la cabecera del mismo el cual compara con el grabado que aparece también junto al Almogaren de Cuatro Puertas. Suponemos que con la palabra «grabado» se refiere al motivo pintado que allí se encuentra; en el dibujo del almogaren que nos presenta en este artículo junto al texto, no aparece reflejado ningún grabado (el motivo que nos interesa se encuentra fuera del perímetro que abarca dicho dibujo), y en publicaciones posteriores (1966 y 1970) el autor da por hecho que se trata de una pintura.

Jiménez Sánchez considera un enigma descifrar el motivo «grabado»; en relación con Cuatro Puertas, se extraña de la "coincidencia en el rito, en la grabura, y especialmente en la topografía del lugar, es decir en lo alto de un monte y de una colina, respectivamente, dedicado al culto, con extenso dominio del horizonte."

En un texto reciente, Julio Cuenca (1996:143) recoge un fragmento del archivo inédito de Jiménez Sánchez (75-7. Museo Canario) que nos habla de una visita al Almogaren

de Cuatro Puertas en 1953; en él nos dice que un joven argelino Amin Cherif indicó que el grabado de este almogaren quería decir "parte alta" "cumbre", correspondiéndole la grafía bereber actual "MNAR"; el Dr. Wölfel que visitaba el lugar ese mismo día dijo que un signo igual se encontraba en el Roque Bentayga pintado con ocre.

La CAMC realizó una ficha específica del Almogaren del Bentayga (1974:213) señalando la existencia de una cueva artificial a unos cinco metros del almogaren al borde del precipicio, con pinturas en mal estado que clasificaron entre interrogantes como alfabéticas. Aportan además otros datos sobre todo el conjunto.

En 1982 Mauro Hernández Pérez realiza excavaciones en el conjunto del Roque Bentayga. En el texto que recoge los resultados (1982: 584-587) hace un recorrido histórico de referencias al mismo desde las crónicas de la conquista, interpretándose el conjunto como un santuario; recoge datos también sobre la fuente de agua existente en la cúspide del Bentayga y la muralla que lo rodea. Encontraron en dichas excavaciones abundantes restos de cerámicas que presentaban motivos pintados lineales bien variados (líneas de semicírculos, bandas horizontales, retículas, zig-zag, quebradas, ...) que demuestran el dominio técnico y la creatividad de los moradores de esta zona.

Asociado al almogaren, Mauro señala que existe una cueva artificial con una pintura ocre-rojiza, la cual al presentar una estructura diferente de las del resto de la isla, no encuadró el autor en ninguna tipología (op.cit.: 587).

Francisco Navarro establece una clasificación de los motivos pintados de la isla en tres grupos; a esta pintura la engloba dentro del grupo de motivos geométricos. Describe por igual el grabado de Cuatro Puertas y la pintura del Almogaren del Bentayga como un motivo ondulante a modo de tres "U" enlazadas, y además de otras interpretaciones sobre el mismo, nos sugiere que podría simbolizar algo irreconocible para nosotros, como podrían ser nubes, agua, cielo, etc. (Navarro, 1990: 76,77).

La Carta Arqueológica de La Cuenca de Tejeda es el documento que nos muestra mayor información sobre este yacimiento (SAMC, 1991). En él se describe el Almogaren del Bentayga conformado en dos plataformas y un promontorio en el que se distribuyen dos cuevas artificiales asociadas a un sistema de cazoletas y canalillos; la cueva que nos incumbe la denominan Cueva nº1, y la sitúan al borde del precipicio de la cara N del almogaren. La planta de esta cueva la definen con tendencia ovoide, su boca elipsoidal y orientada 300° al W; en la superficie de la pared norte de la cueva indican que hay un motivo alfabético pintado en almagre en estado muy borroso, al que le establecen un paralelismo con el grabado de Cuatro Puertas ya citado, e interpretan como representación de crecientes lunares⁴⁸. Recogen también que el yacimiento ha sido declarado BIC. Las dimensiones generales que apuntan sobre la cueva son similares a las que hemos recogido.

⁴⁸ Jiménez Sánchez así lo describe en un texto de 1966 (1966b: 156).

Por último señalar que Cuenca en el texto que ya hemos nombrado nos muestra una planta del almogaren con las dos plataformas, y un calco del motivo pintado en la Cueva nº1 (1996:163,170).

Reflejamos a pie de página otras publicaciones que hacen referencia a este yacimiento⁴⁹.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

El Roque Bentayga se encuentra en el centro de la Caldera de Tejada en la llamada Sierra del Bentayga, una cadena de roques alineados de E a W, donde también se encuentra el Roque de Cuevas del Rey (fig.III.4); el Bentayga es el más alto de los roques con 1.414m. y es el situado en el extremo E.

El acceso a este conjunto se realiza al igual que la *C.del Rey* por la carretera del centro de la isla C-B11 tomando el desvío hacia el Bentayga y los Roques en el Km.48; recorridos unos 500m. tomamos un desvío hacia la izquierda por una pista de tierra, avanzamos otros 500m. y nos encontramos otro desvío hacia la derecha (hacia la izquierda el camino va en dirección a El Espinillo) y recorreremos 1100m. hasta la finalización de la pista en los pies del Roque Bentayga; 250m. de sendero finales nos llevan hasta el almogaren atravesando parte de las estructuras que quedan en pie de la antigua muralla de piedras.

El almogaren se halla en la base del roque y con orientación E; se constituye en dos plataformas excavadas en la toba, con cazoletas y canalillos que las surcan; asociado al almogaren nos encontramos en el extremo N una pequeña cueva burbuja colgada en el borde del precipicio, a una altura de 1335 m.s.n.m. (figs.III.269 y 270).

La cueva, que denominaremos *C.1 Almogaren del Bentayga* para identificarla con la Carta Arqueológica, tiene una planta con tendencia ovoide, con una boca estrecha que se orienta hacia el centro del almogaren. Apenas se cabe sentado en su interior; sus dimensiones son 2'55 m. de eje mayor, 1'53 m. de eje menor y 1'13 m. de altura máxima; la boca que mide 0'4 m. en su base, tiene su ancho máximo de 0'73 m. a media altura, y 1 m. de altura máxima (fig.III.266-267).

⁴⁹ Verneau, 1889: 12-13; 1891: 53 (Verneau visitó la Sierra del Bentayga pero en sus textos solo nos da a entender que conoce dos cuevas con pinturas en la isla de Gran Canaria, la C. del Rey y la C. Pintada de Gáldar).
Jiménez Sánchez, 1962: 2 (nombra el almogaren y la inscripción llena de interrogantes junto a él).
Jiménez Sánchez, 1966b: 156 (interpreta el motivo pintado como crecientes lunares).
Jiménez Sánchez, 1970d: 16 (artículo que ofrece el conjunto del Roque Bentayga como atractivo turístico).
Jiménez González, 1987: 35-37 (hace un recorrido del Bentayga a través de los textos, y realiza algunas interpretaciones sobre el mismo; respecto a la pintura la señala como figuración esquemática de crestas de ola).
Jiménez González, 1988: 84 (breve cita de la cueva).
Tejera y Jiménez, 1988: 13 (cita breve de la pintura; hablan del Bentayga como roque sagrado).
Jiménez González, 1990: 104-106 (habla de la inscripción como pintura rupestre esquemática, y apunta una interpretación de Wölfel como crecientes lunares).
Cardona, 1991: 25 (breve cita de la cueva).
Arco et al, 1992: 83-84 (enmarcan la pintura de esta cueva como signo geométrico, motivo curvilíneo semejante a ondas).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

En la pared izquierda de la cueva, la que corresponde a la cara N, se halla un motivo pintado con líneas de almagra roja; los trazos abarcan un perímetro de 57 cm. de largo por 30 cm. de alto, y se sitúan a una altura entre 31 y 36 cm. del suelo, lo que supone media altura de la pared de la pequeña cueva (fig. III.271).

Los trazos son bastante sueltos para la dificultad que presenta el soporte de toba donde se aplicó; podríamos decir para hacer una idea que se pudo hacer con un bote pulverizador de pintura por la rapidez de aplicación y el trazado circular. Para pintar el autor se cobró sentado o en cuclillas frente a la pared no necesitando cambiar de posición ya que se abarca con facilidad toda la superficie; la línea curva que sirve de base a todos los trazos permite apreciarlo (fig. III.268). La pintura se ha caído en buena parte, ayudada por los contrastes tan fuertes de temperatura y humedad que sufre esta zona, permitiendo un trazado borroso y pequeños restos de pigmento bien adheridos en los poros de la roca; la capa que se aplicó tenía al menos 2 mm. de espesor, la aplicación relativamente gruesa de pintura en trazados finos sobre el soporte de toba, también ha facilitado su caída.

Nos unimos más a las opiniones de clasificación como motivo alfabético que a los signos separados que pudieran representar ideas o figuras, aún cuando no creamos esta opción. Al escribir, pintar en este caso, muchas veces tendemos a unir los caracteres alfabéticos, lo que parece mostrar esta pintura, enlazando prácticamente todo el trazado. En todo caso y por la situación estratégica de la pequeña cueva, este motivo es indicador o señalizador de este territorio o de lo que allí acontecía.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

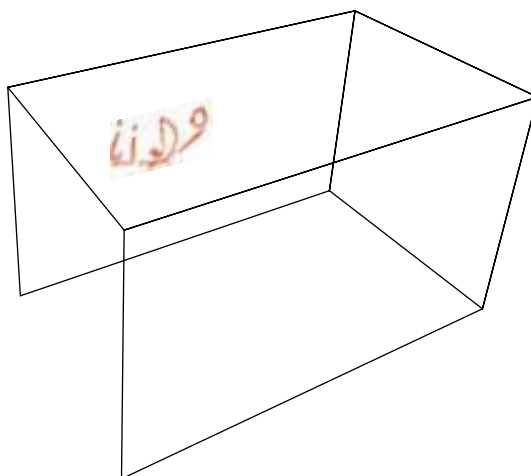


fig. III.266 C.1 ALMOG DEL BENTAYGA: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y PANELES PINTADOS
Se ha reflejado el motivo pintado, que se sitúa en la pared izquierda de la cueva a media altura.

C 1 ALMOGAREN DEL BENTAYGA

0 0.5 1m.

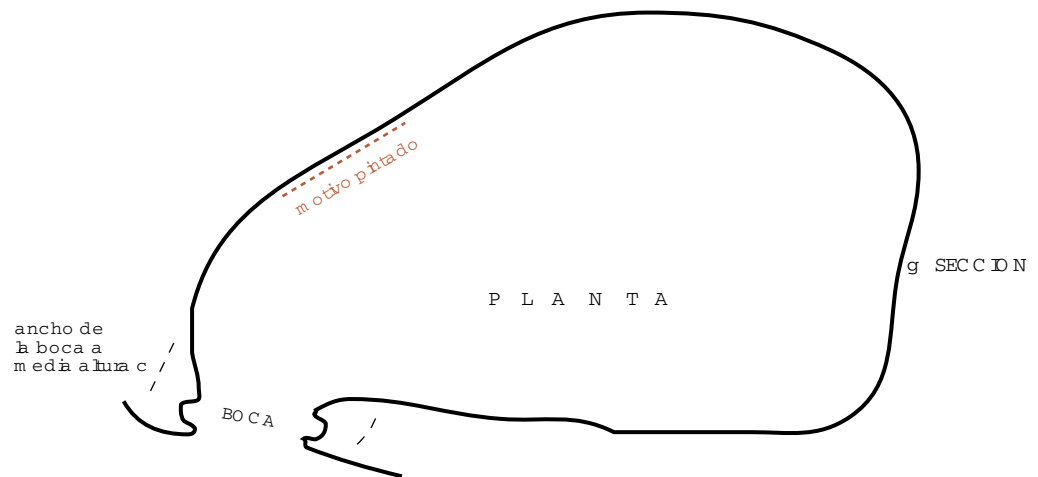
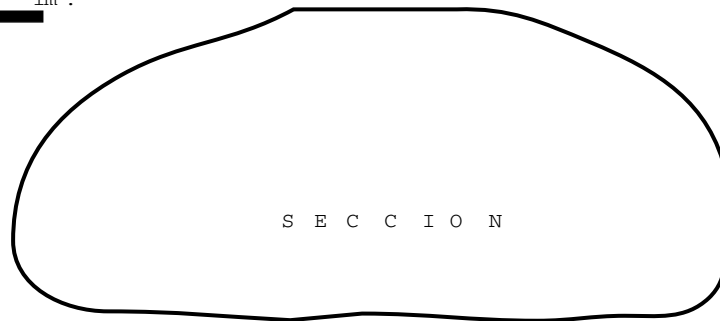


fig. III.267 C 1 DEL ALMOGAREN DEL BENTAYGA: PLANTA CON MOTIVO PINTADO Y SECCION. Esta cueva presenta una boca estrecha en su base, ampliándose a media altura.

0 10 20 30cm.



fig. III.268 C 1 ALMOGAREN DEL BENTAYGA: CALCO DEL MOTIVO PINTADO. Se ha reflejado el dibujo con diferentes intensidades de acuerdo con la cantidad de pigmento que se conserva aplicado en el soporte.

fig. III269 C.1 DEL AMOGAREN DEL
BENTAYGA
Vista de la plataforma de la Inogaren del
Bentayga, excavada bajo el pie de este
roque. Al fondo de esta plataforma ya a la
izquierda en la imagen, se encuentra esta
cueva.



fig. III270 C.1 DEL AMOGAREN DEL
BENTAYGA
Vista de esta pequeña cueva burbuja
cojada en el abismo.





fig. III271 C.1 DELAMOGAREN DEL BENTAYGA
Boca e interior de la cueva apreciándose el motivo pintado en la pared izquierda a media altura.



fig. III272 C.1 DELAMOGAREN DEL BENTAYGA
Motivo pintado en la pared de la cueva (Kodak355)

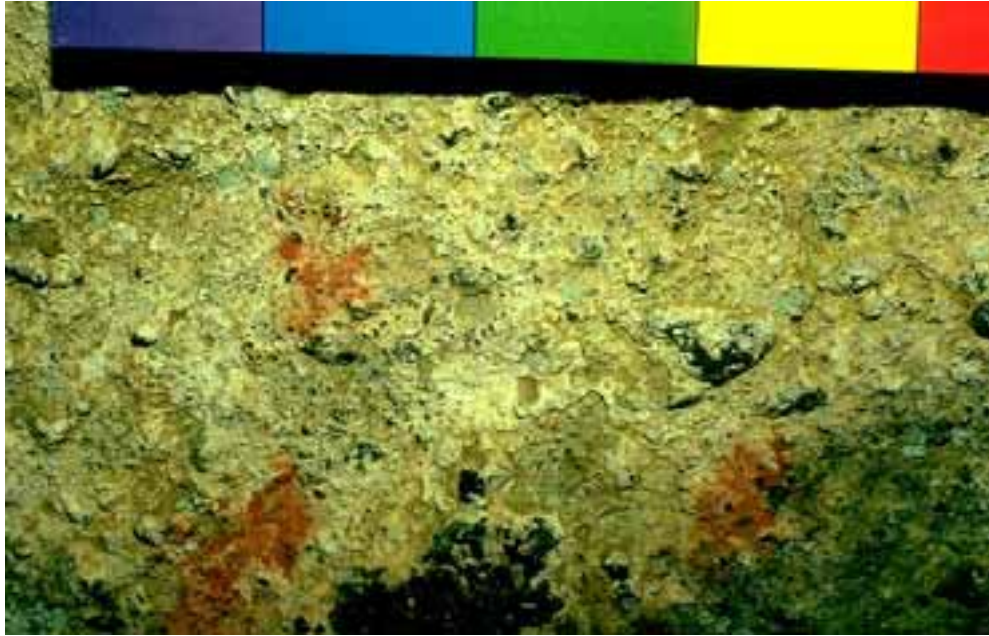


fig. III.273 C.1 DEL AMOGAREN DEL BENTAYGA
Detalle de algunos de los trazos de la pintura. (Kodak.355)



fig. III.274 C.1 DEL AMOGAREN DEL BENTAYGA
Un detalle ampliado de los trazos de la zona superior izquierda del motivo pintado. La mayor parte del pigmento se ha perdido pero la impronta dejada en el soporte y el pigmento que permanece introducido en los poros nos permiten seguir apreciando los trazos.

NOMBRE DEL CONJUNTO: **LA SOLANA DEL PINILLO**

LOCALIDAD: **El Juncal**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

HISTORIA Y TEXTOS:

Este conjunto fue descubierto por la CAMC, así se registra en su Inventario de Yacimientos Rupestres de Gran Canaria (1974: 203). En ese mismo texto se incluye una ficha descriptiva en la que nos indican la existencia de un grupo de cuevas artificiales de habitación excavadas en un risco a lo largo de unos 200 m. y en tres o cuatro andenes (op.cit.: 217); hablan de manera general de cuevas pintadas toscamente de blanco y de blanco y almagre, posiblemente modernas según sus palabras. Respecto al estado de conservación señala que es malo, que muchas de las cuevas han sido reutilizadas posteriormente.

Las cuevas que se agrupan en *La Solana del Pinillo* se han tratado o estudiado en contadas ocasiones, y en estos casos casi siempre se habla del conjunto en general⁵⁰. La Carta Arqueológica de La Cuenca de Tejeda elaborada por el SAMC es el texto que nos aporta más datos al respecto; en ella se recoge la información de la CAMC ya descrita, completándose con fotografías e información sobre materiales arqueológicos que han aparecido en el conjunto; se indica también que el conjunto ha sido declarado B.I.C. (SAMC, 1991).

DESCRIPCIÓN DEL CONJUNTO:

El conjunto arqueológico de *La Solana del Pinillo* se encuentra en el interior de la Caldera de Tejeda, en el extremo S. de la misma y a su vez en el extremo sur del Lomo de la Solaneta. Se accede desde El Juncal de Tejeda, continuando carretera hasta el caserío de Ronda; desde este núcleo se toma el camino hacia el Barranco de Tajuy en dirección NW y a unos 800 m. nos encontramos con el poblado de cuevas de *La Solana del Pinillo*.

Las cuevas se disponen a lo largo de unos 200 m. y en diferentes andenes que se escalonan por la inclinación del terreno; las alturas se sitúan aproximadamente entre 1100 y 1075 m.s.n.m.; entre los dos andenes inferiores hemos contabilizado aproximadamente 41 cuevas; para el acceso a los niveles más altos se hace necesario material de escalada.

Comenzando desde el extremo E, el conjunto se distribuye en tres andenes

⁵⁰ Publicaciones que hacen referencia al conjunto, siempre de forma breve:

Beltrán, 1985: 20 (Antonio Beltrán define el conjunto con pinturas rojas y blancas de época dudosa).

Navarro, 1990: 76

Arco et al, 1992: 83

Cuenca, 1996: 154

(fig. III.275); en el andén superior se abren solapones amplios y no hay cuevas; en el andén medio se localizaron dos unidades con restos de pintura, que denominaremos para identificarlas Solana del Pinillo C.5 y C.4 respectivamente.

Recorridos unos 60 m. la pared del conjunto cambia de dirección 45°, interrumpiéndose los andenes e iniciándose de nuevo en número de cuatro; en el inferior descubrimos dos unidades con restos de pintura, a las cuales llamaremos Solana del Pinillo C.3 y C.2. Esta será la zona media en sentido longitudinal de este conjunto (fig. III.8).

El nivel del suelo de la pared donde se sitúan las cuevas va descendiendo y los andenes se reducen a uno simultáneamente; estamos en el extremo W del conjunto. En esta zona localizamos la última cueva pintada, bastante abierta a la intemperie, y que denominaremos Solana del Pinillo C.1.

DESCRIPCIÓN GRAFICA :



fig. III.275 CONJUNTO LA SOLANA DEL PINILLO
Extremo E del conjunto; en la imagen se pueden ver los diferentes niveles que se estructura en esta zona.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(SOLANA DEL PINILLO C.1)**

LOCALIDAD: **El Juncal**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **434750 y 3092840** **hoja 30-95N** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

El conjunto de *La Solana del Pinillo* fue descubierto por la CAMC, que elaboró posteriormente una ficha descriptiva del mismo (1974: 217); en dicho texto así como en las publicaciones que hablan del conjunto, no aparece recogido este yacimiento de forma específica.

Por nuestra parte localizamos esta cueva, *Solana del Pinillo C.1*, en una segunda exploración del conjunto en diciembre de 1993.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Dentro del conjunto arqueológico de *La Solana del Pinillo* (v.ficha respectiva para situación), encontramos este yacimiento en la zona izquierda del mismo, aproximadamente la cueva número diecisiete comenzando desde el extremo W, en la base del risco y en un andén que parte del nivel del suelo. Se trata de una cueva natural pequeña, cuasi un abrigo, con apenas 1'7m. de profundidad y por su disposición muy abierta al exterior (fig.III.279). La cueva se halla hundida unos 60 cm. respecto a la plataforma externa; tanto su planta como sus paredes y techo son muy irregulares, presentando un pequeño silo en la pared derecha (figs.III.276-277); junto a ella en el exterior hay otros dos pequeños silos, uno situado 3m. a la izquierda y otro inmediatamente a la derecha.

Las dimensiones generales de esta cueva son de 2'6m. de eje mayor, 1'7 m. de eje menor y 2 m. de altura máxima; el pequeño silo tiene una altura de 0'65 m. y una profundidad de 0'75 m.; la plataforma exterior de la cueva tiene un ancho aproximado de 2 m. después de los cuales desciende verticalmente.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Las pinturas que presenta esta cueva pasan desapercibidas en un vistazo rápido ya que

se encuentran bastante deterioradas por la gran apertura de la cueva, desgastadas, llenas de polvo de tierra, y la irregularidad del soporte dificulta su visión. La primera impresión es de una mancha roja horizontal; observando con detenimiento podemos apreciar que los bordes superior e inferior de esta mancha de color rojo están definidos, a pesar de su apariencia irregular, lo que nos permite siguiendo su contorno conformar una especie de marco rojo sobre toda la cueva (figs. III 276 y 278); el pequeño nicho a la derecha se encuentra libre de pintura en su interior. Esta banda o marco rojo llega hasta una altura de 1'7 m. desde el suelo y la longitud total en su recorrido por la pared de la cueva es de 4'4 m.

Se trata de una de las cuevas de la isla de Gran Canaria más abierta al exterior, a la intemperie, y que aún así conserva restos de pintura.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

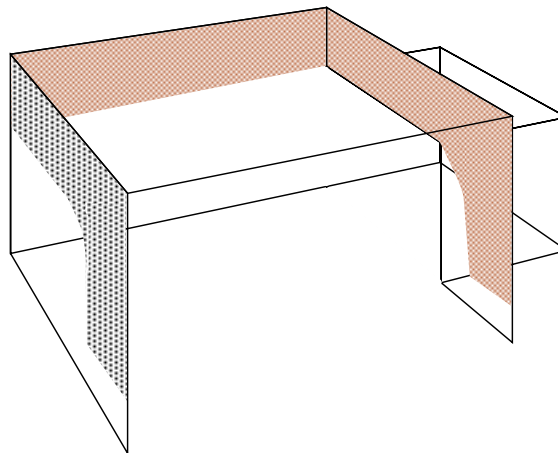


fig. III 276 SOLANA DEL PINILLO C.1: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA. Esta cueva presenta una banda de color rojo en forma de enmarcado que recorre las paredes del espacio principal de la misma.

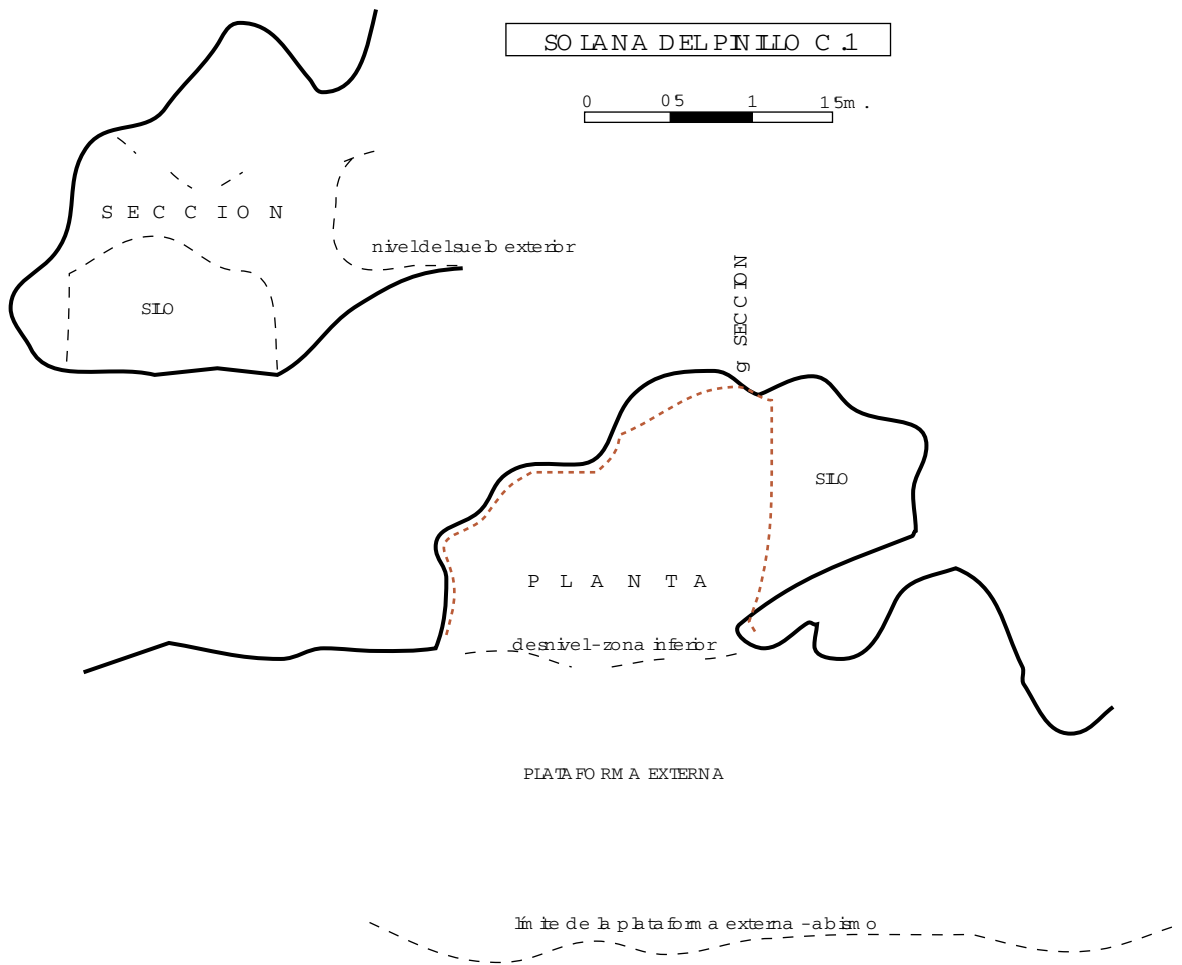


fig. III 277 SO LANA DEL PNILLO C 1: SECCION Y PLANTA DE LA CUEVA
 El nivel del suelo de la cueva se encuentra a unos 60 cm. por debajo del nivel del suelo de la plataforma externa. En la planta se ha señalado el recorrido de la franja pintada de cobro con punteado de este mismo color.

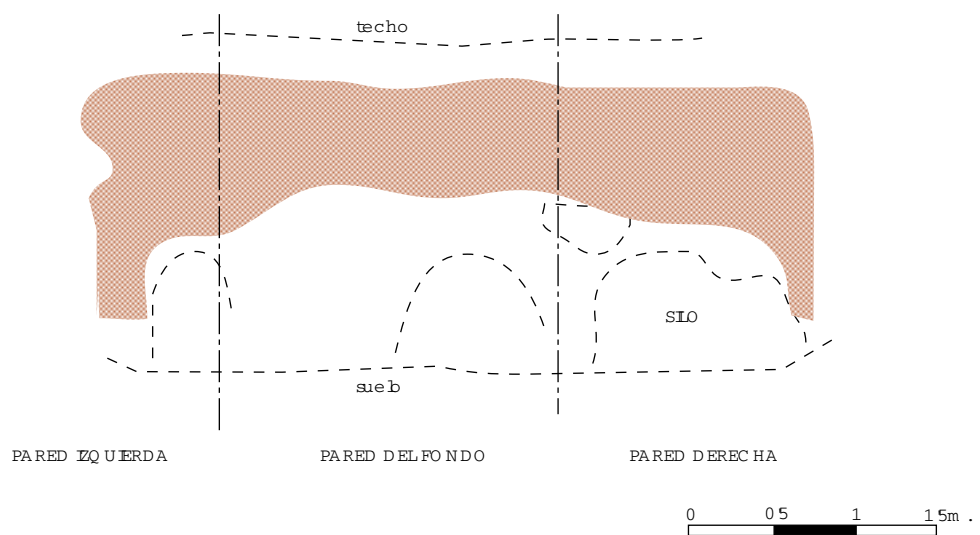


fig. III 278 SO LANA DEL PNILLO C 1: CROQUIS DE LA ZONA PINTADA
 Para visualizar de forma completa toda la zona pintada se han abatido las paredes reflejando sobre ellas la pintura; se indican los ejes del abanico que corresponden a las esquinas aproximadas del espacio de la cueva.



fig. III279 SO IANA DEL PINILLO C.1
Vista de la cueva, abierta casi completamente al exterior.



fig. III280 SO IANA DEL PINILLO C.1
Aspecto que presenta la pared del fondo conteniendo restos de pintura roja.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: (SOLANA DEL PINILLO C.2)	
LOCALIDAD: El Juncal	
TERMINO MUNICIPAL: Tejeda	
COORDENADAS: 434780 y 3092825	hoja 30-95 N (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Además de las referencias generales sobre el conjunto de *La Solana del Pinillo* que se recogen en las publicaciones citadas en la ficha del conjunto, tenemos una breve nota de la CAMC que pensamos se refiere a este yacimiento que vamos a describir, la *Solana del Pinillo C.2*. En la ficha sobre *La Solana del Pinillo* que incluyen en su inventario de yacimientos nos hablan de "... varios silos, y sobre todo uno de ellos la pintura de almagre en forma de manchón rojizo" (1974: 217). Esta es la única referencia a nivel concreto sobre un yacimiento que se hace en dicha publicación, así como es también el único texto que lo hace.

En nuestra primera visita al conjunto de *La Solana del Pinillo* (agosto 1992) guiados por los datos de la Carta Arqueológica de la Cuenca de Tejeda (SAMC, 1991), que a su vez recoge los datos de la CAMC, localizamos este yacimiento con algunas dificultades de acceso por la rotura de los antiguos accesos.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *Solana del Pinillo C.2* se sitúa en la zona media del conjunto arqueológico de *La Solana del Pinillo* (v.ficha del conjunto), aproximadamente 25 m. hacia la derecha (orientación E) de la *Solana del Pinillo C.1* descrita en la ficha anterior. Se encuentra en la mitad de un andén semidestruido que se inicia en el suelo, cerca del punto de inflexión que sufre la pared del conjunto de *La Solana*, elevándose paulatinamente éste por la inclinación del terreno; comparte el andén natural con ocho cuevas más.

Englobamos dentro de este yacimiento un conjunto de silos en los que su grupo central se encuentra enmarcado en cierta forma por una línea de pintura roja y blanca; este granero tiene en su totalidad unos dieciocho silos, de los cuales ocho constituyen este grupo central en el que fijaremos nuestra atención (fig.III.282).

La disposición de estos ocho silos se hace en torno a una plataforma central, en forma de pequeño graderío; el ancho del grupo es de 4'3 m. y la profundidad desde el borde externo de la plataforma hasta el interior del silo más retrasado es de 4 m.; la altura desde la

plataforma hasta la cornisa superior es de aproximadamente 2 m.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La particularidad de las pinturas de este granero es que se muestran en forma de una única línea de colores rojo y blanco paralelos que parecen delimitar o enmarcar el límite de un espacio, el espacio del propio granero o en su caso de los silos superiores (fig.III.283).

La línea pintada se sitúa en la cornisa superior del granero extendiéndose hasta 1'7m de largo; la zona más definida y conservada de la misma abarca 1'5 m. y su ancho máximo es de 0'2 m. correspondiendo la mayor parte al color rojo. Este último color es de almagre y se extiende hacia el exterior del granero con un trazado que se desvanece hasta perderse (fig.III.284); el blanco por su parte se aplicó hacia el interior con un ancho de hasta 5 cm. y está constituido por argamasa de tierra blanca. La mayoría de los silos taponan sus agujeros y grietas internas con argamasa también, si bien ésta se presenta más oscura que la aplicada en la línea descrita.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

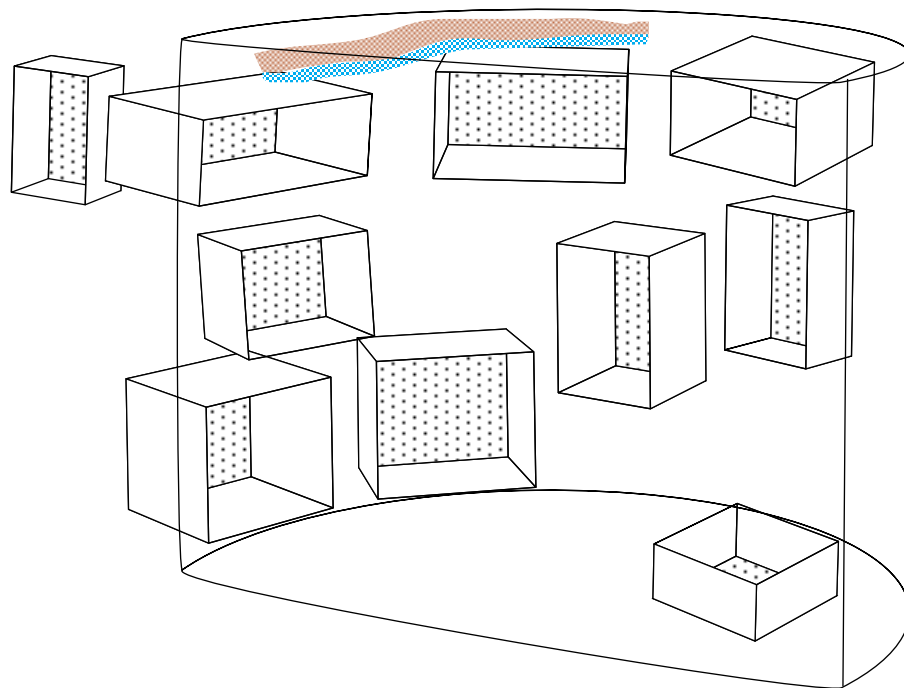


fig. III281 SO LANA DEL PNILLO C.2: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y TRAZO SPINTADOS
Se ha reconstruido una aproximación a la estructura del grupo central de sibs de este granero, bsque se reúnen en torno a bs trazos pintados. En la imagen el cobrazul representa a el cobr blanco real, y el rojo representa a el rojo real.



fig. III282 SO LANA DEL PNILLO C.2
Vista de algunos de los sibs que componen este granero.



fig. III.283 SO LANA DEL PNILLO C. 2
 Vista de la zona central izquierda del granero,
 con restos de pintura roja y blanca en la visera
 superior del techo.



fig. III.284 SO LANA DEL PNILLO C. 2
 Detalle de la línea de cobre y blanco de la imagen anterior, que por otro
 lado son básicamente vestigios de cobre en este granero.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(SOLANA DEL PINILLO C.3)**

LOCALIDAD: **El Juncal**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **434825 y 3092800** **hoja 30-95 N** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Sobre este yacimiento a nivel específico no encontramos publicaciones que hicieran referencia al mismo. Se trata de una cueva natural que por sus características físicas es un excelente refugio, usado muchas veces con ese fin e incluso, como nos comentaba un vecino del Juncal de Arriba conocedor de la zona, se ha usado como vivienda hasta fechas recientes.

Descubrimos la existencia de pinturas en esta cueva en diciembre de 1933, en una segunda exploración por el conjunto de *La Solana del Pinillo*.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La Solana del Pinillo C.3 se localiza en la zona media del conjunto arqueológico de *La Solana del Pinillo* (v.ficha del conjunto), aproximadamente 50 m. en dirección E desde la *Solana del Pinillo C.1*, en un punto en el que las paredes del mismo cambian de dirección. En este sitio, a nivel del suelo, nace el andén sobre el que se asienta tanto esta cueva como la ya *Solana del Pinillo C.2* ya descrita, que se sitúa en el extremo opuesto (extremo W). Dentro del conjunto y del andén esta cueva se encuentra distanciada de las otras, solitaria; a su izquierda hay un silo y más a su derecha una última cueva que culmina el extremo E del andén. Su acceso se realiza por una escalera de piedras ya que el andén en este punto comienza a distanciarse del suelo.

Tanto la planta de la cueva como las paredes y techo son irregulares (figs.III.286-287). Presenta una dependencia al fondo ligeramente elevada y un pequeño silo en el suelo; en la pared izquierda cercana a la boca de entrada hay también una pequeña dependencia elevada del suelo 90 cm., y una piedra que podría interpretarse como asiento.

La boca apenas tiene 0'2 m. de ancho a nivel del suelo, ampliándose con forma romboidal hasta adquirir 1'45m. de ancho a media altura y 2'4 m. de altura máxima. El espacio de la cueva tiene unas dimensiones de 5 m. de eje mayor, 4'85m. de eje menor y 2'6m. de altura máxima; la profundidad máxima de la cueva es de 7'4m. incluyendo la dependencia del fondo, el ancho máximo es de 5'8m. y la altura media es de aproximadamente

2'1m.; la dependencia de la pared izquierda tiene 1m. de profundidad, 1'25m. de ancho y 1'1m. de altura máxima en su entrada; la dependencia del fondo tiene 1'3m. de profundidad, 0'95m. de anchura y 1'5m. de altura máxima, elevándose 20 cm. por encima del suelo de la boca.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La pintura en esta cueva cubre sobre todo las paredes de la sala principal; el techo se presenta muy negro por los ahumados y no hemos podido distinguir en él restos de pintura.

Los colores se disponen de la siguiente forma: una primera capa base de blanco, una segunda y bastante gruesa de rojo de almagre (mayor de 0'5 cm.), y una tercera en la que se aplicó una pasta de tierra blanca; sobre esta última capa se aprecian varios ahumados sucesivos (figs.III.285 y 288).

DESCRIPCION GRAFICA :

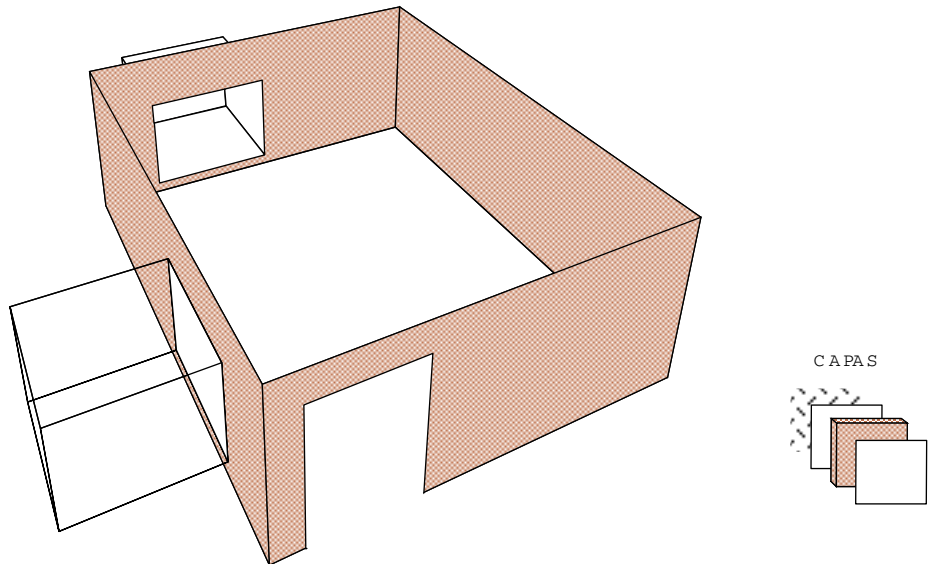


fig .III285 SO LANA DEL PNILLO C 3: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA
 En el gráfico se ha reflejado la superficie que se encuentra pintada de rojo; el color blanco en su capa inferior y superior cubre la misma superficie. A la derecha se indican las capas y su disposición.

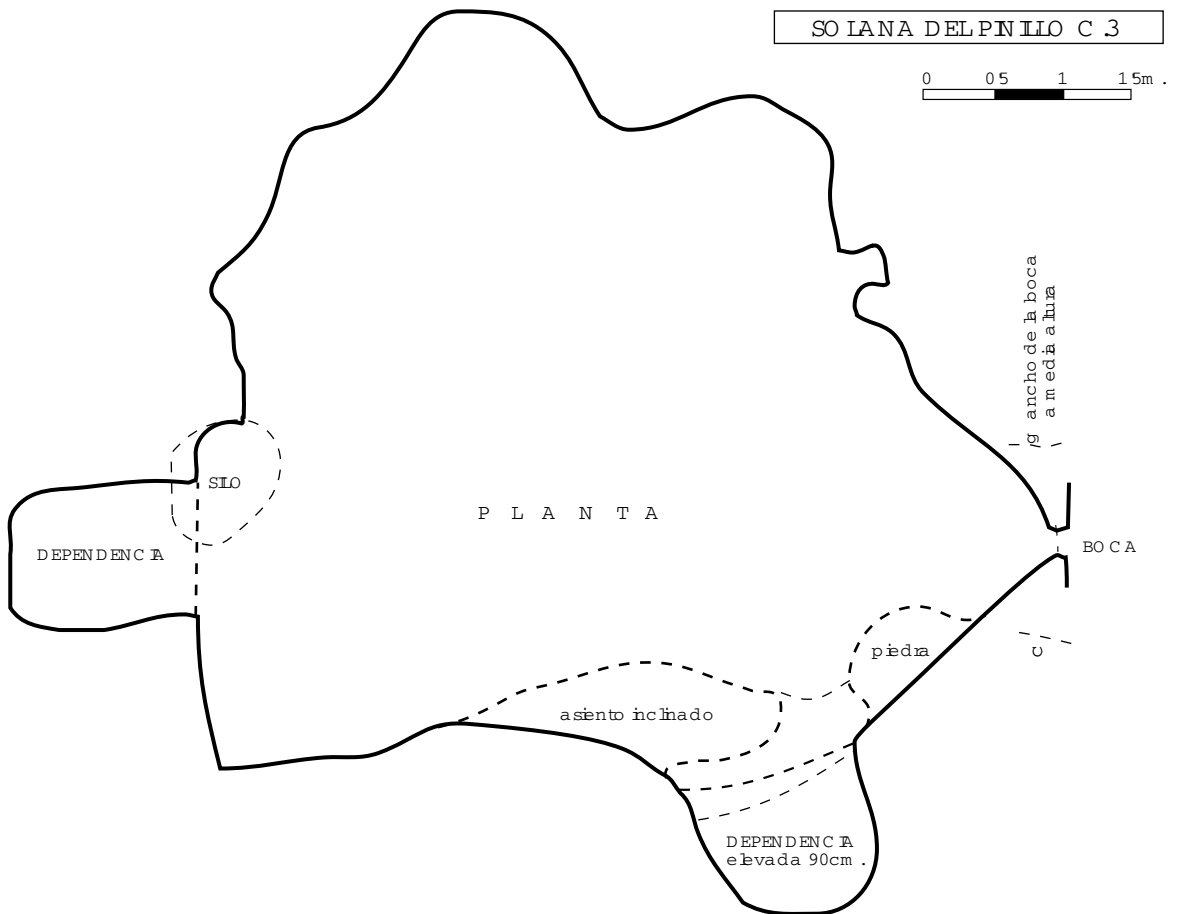


fig .III286 SO LANA DEL PNILLO C 3: PLANTA DE LA CUEVA
 Se han reflejado los principales accidentes físicos que afectan a la planta por hallarse a diferentes alturas que el nivel del suelo de la cueva.



fig. III287 SO LANA DEL PINILLO C .3
Interior de la cueva, observándose una dependencia al fondo; en la derecha de la imagen esta la zona en la que mejor se aprecian los restos de pintura roja que cubren toda la cueva.



fig. III288 SO LANA DEL PINILLO C .3
Un detalle de la imagen anterior de la zona derecha de la pared del fondo de la cueva.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(SOLANA DEL PINILLO C.4)**

LOCALIDAD: **El Juncal**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **434900 y 3092800** **hoja 30-95 N** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Al igual el yacimiento descrito en la ficha anterior no hemos encontrado publicaciones que hagan referencia directa a este yacimiento, *Solana del Pinillo C.4* . Por nuestra parte descubrimos la presencia de pinturas en esta cueva en agosto de 1992 realizando una primera exploración de la zona E del conjunto de *La Solana del Pinillo*.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *Solana del Pinillo C.4* se encuentra situada en el segundo andén de la zona E del conjunto de *La Solana del Pinillo* (v.ficha del conjunto). Dentro de este andén hallamos tres cuevas, la del medio corresponde a la unidad que nos interesa y a su derecha está la *Solana del Pinillo C.5* que describiremos en la próxima ficha.

Se trata de una cueva natural con planta irregular, reconstruida posteriormente y con una puerta de madera producto de esa reutilización. Posee una dependencia en la pared del fondo y un altillo excavado en la roca de la pared izquierda (fig.III.289). Las dimensiones generales de esta cueva son de 5'4m. de eje mayor o ancho, 5m. de eje menor o profundidad y 2'05m. de altura máxima.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Las paredes y techo de esta cueva se presentan muy ahumados lo que dificulta la apreciación de la pintura que por otro lado esta muy afectada por esa razón. Hemos apreciado restos de almagre claro en diferentes puntos del techo, un almagre que por su tono parece mezclado con blanco; por otro lado aparecen algunos pocos restos de blanco en techo y paredes, muy tostados por el calor proveniente de los ahumados, y que en su aplicación en la zona del techo se superponen al color rojo.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

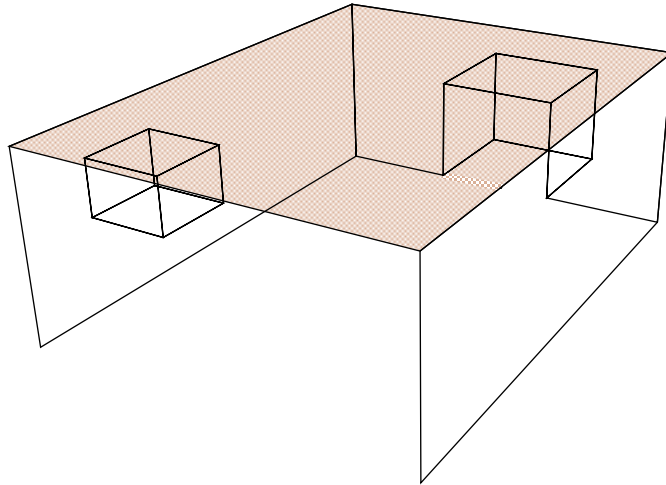


fig. III289 SO LANA DEL PN ILO C .4: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA. El techo de esta cueva presenta restos de pintura de color magenta; además en el techo y paredes aparecen algunos restos de blanco; la generalidad de la cueva muestra un ahumado intenso.



fig. III290 SO LANA DEL PN ILO C .4

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(SOLANA DEL PINILLO C.5)**

LOCALIDAD: **El Juncal**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **434900 y 3092800** **hoja 30-95 N** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Este yacimiento no se ha recogido de forma específica en las diferentes publicaciones que nos hablan del conjunto de *La Solana del Pinillo*. La localizamos conjuntamente con la *Solana del Pinillo C.4* en la visita de exploración que hicimos al conjunto en agosto de 1992.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *Solana del Pinillo C.5* se trata de una cueva natural que se ha excavado en algunas zonas de la pared y techo; se halla situada en el segundo de los tres andenes que posee la zona E del conjunto de La Solana (v.ficha del conjunto), concretamente la tercera cueva desde el extremo W de dicho andén. A su izquierda como ya citamos en la ficha anterior, está la *Solana del Pinillo C.4*.

Su planta tiene tendencia semiovalada con cuatro ornacinas excavadas en la pared del fondo, una de ellas mayor que las otras, y un altillo de piedras junto a la pared izquierda (fig.III.291). Las dimensiones generales de la *Solana del Pinillo C.5* son de 6'4 m. de eje mayor o ancho, 4'4 m. de eje menor o profundidad y 2'4 m. de altura máxima hacia la entrada de la misma.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

El aspecto que presenta esta cueva respecto al resto de cuevas del conjunto de *La Solana del Pinillo* es bien diferente; sus paredes se nos muestran blancas y bien selladas en las irregularidades del soporte. Las probables reutilizaciones posteriores apenas han deteriorado la conservación de las pinturas, y los ahumados aplicados no son tan intensos como en las otras unidades. Parte de la buena conservación de las pinturas se debe también al número de capas que posee.

Un mínimo de seis capas de pintura se han aplicado en paredes y techo, incluso dentro de las ornacinas. La capa inferior, aplicada sobre el soporte de roca es de color rojo de

almagre. Las cinco capas posteriores son de color blanco intercalándose entre ellas tres ahumados. La última capa de blanco se distingue en su tono de las anteriores por su tono más oscuro con una pátina de envejecimiento, lo que nos indica que no corresponde a aplicaciones recientes. Las capas internas se conservan muy bien protegiéndose una a la otra, a manera de aislantes, presentando una tonalidad de blanco brillante.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

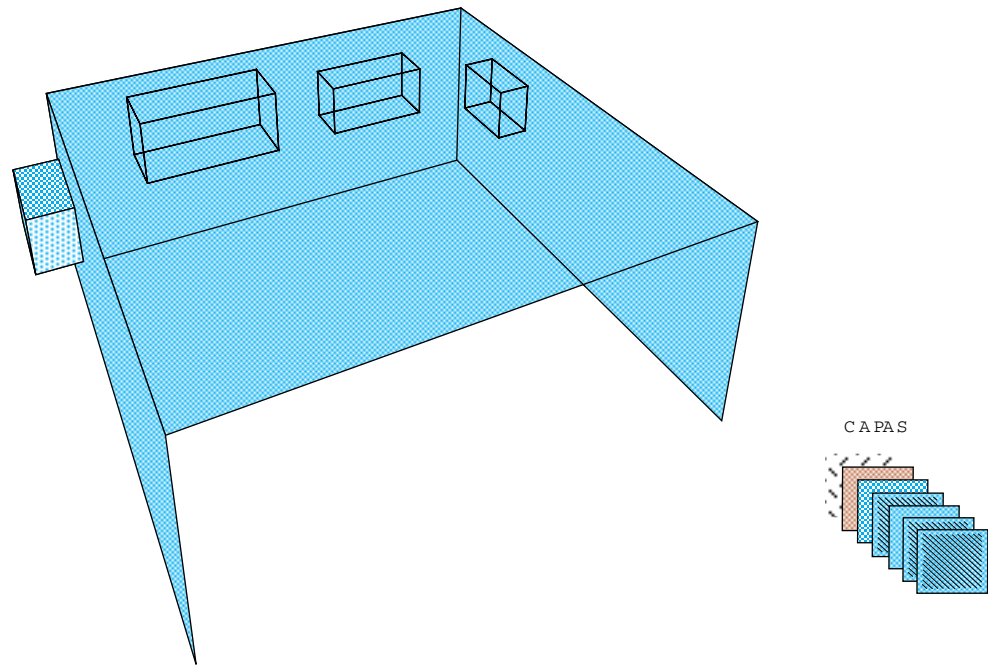


fig. III.291 SOLANA DEL PINILLO C.5: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA. Toda la cueva presenta un acabado final de color blanco; bajo esta capa se esconden 5 más. A la derecha se muestra la sucesión de las capas, algunas de las cuales recibieron ahumados (el azul en el gráfico quiere representar al color blanco real, el rojo se representa así mismo).



fig. III292 SO LANA DEL PNILLO C .5
Vista de la entrada de la cueva, con restos de
argamasa blanca en su contorno.



fig. III293 SO LANA DEL PNILLO C .5
Interior de la cueva presentando restos abundantes de pintura blanca en
sus paredes y techo.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: C.DE LAS BRUJAS 4
LOCALIDAD: Mesa del Junquillo
TERMINO MUNICIPAL: Tejeda
COORDENADAS: 431165 y 3095765 hoja 30-00S (escala 1: 5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Tuvimos conocimiento de la existencia de la *C.de las Brujas 4* por la Carta Arqueológica de la Cuenca de Tejeda (SAMC, 1991). Nos se encontraron textos anteriores que citaran yacimientos en esta zona por lo que suponemos que su descubrimiento se debe al mismo SAMC. Se trata de un conjunto poco conocido, de hecho publicaciones más recientes no recogen este yacimiento ni tan siquiera lo citan.

El SAMC incluye este yacimiento dentro del conjunto de Cuevas de las Brujas declarado BIC, en el que se agrupan tres cuevas más aunque sin restos de pinturas, la *C.de las Brujas n°1*, *n°2* y *n°3*. Sobre el yacimiento que nos interesa, la *C.de las Brujas 4*, señalan que se trata de una cueva artificial trabajada sobre la toba blanca, de tipología cruciforme, con una boca de acceso que presenta ranuras de cierre; hacen referencia a restos de pintura al almagre sobre soporte de argamasa, indicando que los mismos se sitúan en el techo de la entrada y en el interior de dos alacenas (que suponemos dependencias) en las paredes laterales.

Nuestra primera visita a este yacimiento se realizó en agosto de 1992 acompañados por un grupo de miembros del SAMC que nos llevaron hasta el conjunto de las Cuevas de las Brujas, donde se realizaron mediciones de las cuatro cuevas citadas.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *C.de las Brujas 4* se encuentra en la zona W de la Caldera de Tejeda, en el lomo de la Mesa del Junquillo, entre los embalses del Parralillo y Siberio; podemos llegar a este lugar desde el Carrizal de Tejeda que se encuentra a unos 2 kms. en dirección E por una pista de tierra. La Mesa del Junquillo se constituye en un gran edificio rocoso que tiene su techo a 870 m.s.n.m., con paredes verticales de más de 150 m. de altura que ofrecen gran dificultad para circular por ellas (fig.III.5). Para llegar a la *C. de las Brujas 4* nos situamos en la cara N de la mesa y aprovechamos una brecha natural e inclinada de la zona inferior de las paredes, que nos va llevando hasta una altura de 720 m.s.n.m. (fig.III.297). Se encuentra esta cueva separada de las otras tres ya citadas que conforman el conjunto Cuevas de las

Brujas; estas últimas no comparten el mismo andén y se distancian unos 150 m. aproximadamente en dirección E.

La disposición de las dependencias en la *C.de las brujas 4* nos muestra una planta cruciforme muy definida (figs.III.294-295); las paredes han sido trabajadas sobre toba blanda de color blanco presentando un estado de conservación malo, con gran deterioro de las mismas que en gran parte han pasado a rellenar el suelo de la cueva. Desde la boca de la cueva, orientada 74° al E, divisamos a unos 2 km. el gran complejo de cuevas de la Mesa Acusa, y el conjunto de las cuevas de la Mesa de la Punta sobre el Carrizal de Tejeda; la boca presenta ranuras de cierre en su cara interna y ranuras enmarcando a la misma en el exterior de la cueva.

Las dimensiones generales de la cueva son de 6'15 m. de ejes mayor y menor y 1'65 m. de altura máxima; la boca tiene una anchura máxima de 0'85 m., una altura de 1'57 m. en su cara interna y de 1'90 en su cara externa, un grosor que oscila entre 0'47 y 0'87 m.; la dependencia situada en la pared izquierda tiene 1'6 m. de profundidad, 1'55 m. de ancho y una altura máxima de 1'2 m.; la dependencia de la pared derecha tiene la misma altura máxima, 1'8 m. de profundidad y 2 m. de ancho. Para las alturas reales hay que considerar que la cueva actualmente tiene relleno de la toba desmoronada y otros materiales como cenizas.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

El estado precario de conservación de las paredes de la *C.de las Brujas 4* dificulta la reconstrucción completa de las pinturas que en ella fueron aplicadas. La superficie original de las paredes, que sirvió de base a las primeras capas de pintura, ha desaparecido de todo el fondo de la cueva y el techo de esa zona, y comienza a hacerlo en las dos dependencias. En la dependencia situada a la derecha solo se conserva parte del techo original y de su pared derecha, y en la dependencia izquierda comienza a descomponerse desde el suelo.

Con los paños pintados que aún subsisten podemos recomponer marcos de color rojo de almagre para las dos dependencias, y para la boca de entrada tanto en su interior como en su exterior; también pudimos apreciar restos de un posible zócalo rojo junto a la boca, no encontrando restos que nos confirmaran su posible prolongación hacia el fondo de la cueva (fig.III.296).

En el exterior de la cueva, la boca de entrada presenta pequeños restos de color rojo bordeando la misma a manera de marco. Este marco tiene su límite externo en una ranura que se ha grabado en la toba (fig.III.298); el ancho del marco oscila entre 7 y 30 cm.. En el interior de la citada ranura encontramos también restos de color blanco superpuestos al rojo, con lo que el marco rojo se vería bordeado por una línea blanca (fig.III.296). Todos estos restos por hallarse expuestos a la intemperie están muy deteriorados y han de

observarse con precisión.

El color rojo de los muros continúa aplicado en todo el grosor de la boca, prolongándose hasta el interior de la cueva donde se remata con otro muro rojo más estrecho que el exterior, con 7 cm. de ancho. (fig. III 296). Desde el arco de la boca de entrada el rojo continúa aplicado en forma de zócalo hacia las dos dependencias, con una altura de 63 cm. en la pared izquierda y de 80 cm. en la pared derecha.

Llegamos a las dos dependencias y en ambas la aplicación del rojo es similar, un muro rojo con un ancho entre 16 y 10 cm., y el interior todo cubierto de rojo incluido el techo (figs. III 299-301).

Hasta este momento hemos hablado de aplicaciones de color rojo con zonas pintadas de contornos definidos, pero esta cueva consta de más capas de pintura que cubren prácticamente toda la superficie de paredes y techo de la cueva allí donde se ha conservado. Sobre el soporte de tabanos encontramos en primer lugar con una capa de argamasa de color blanco amarillento; luego le sigue el color rojo aplicado únicamente en las zonas descritas; en tercer lugar una capa de tierra blanca que recibió un ahumado posterior, y por último una capa de tierra de color gris que pudo haberse mezclado con cenizas, y que contiene muchos restos vegetales tales como semillas y tallos diversos (fig. III 302).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

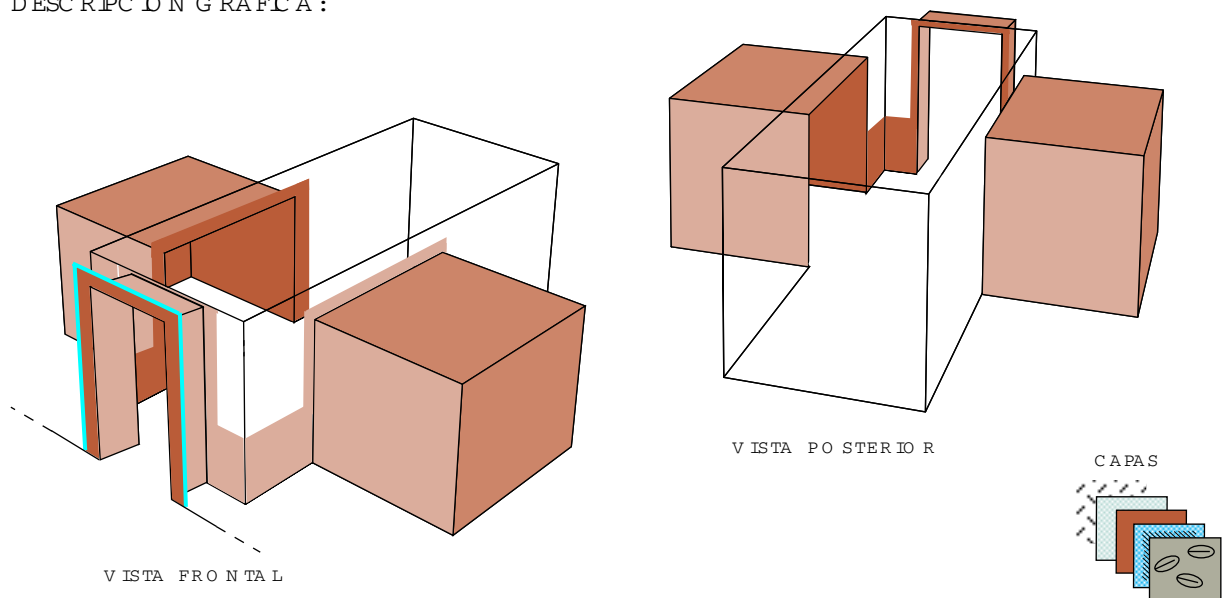


fig. III 294 C. DE LAS BRUJAS 4: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA. En las dos perspectivas sólo se ha reflejado la aplicación de rojo por la peculiaridad de su trazado, y las líneas de blanco enmarcando el exterior de la boca de entrada. A la derecha se indica la disposición de las capas de pintura; la capa de color rojo queda inmersa en medio de capas de color blanquecino. (En azul en estos gráficos se representan al color blanco, el resto se corresponde con los colores reales)

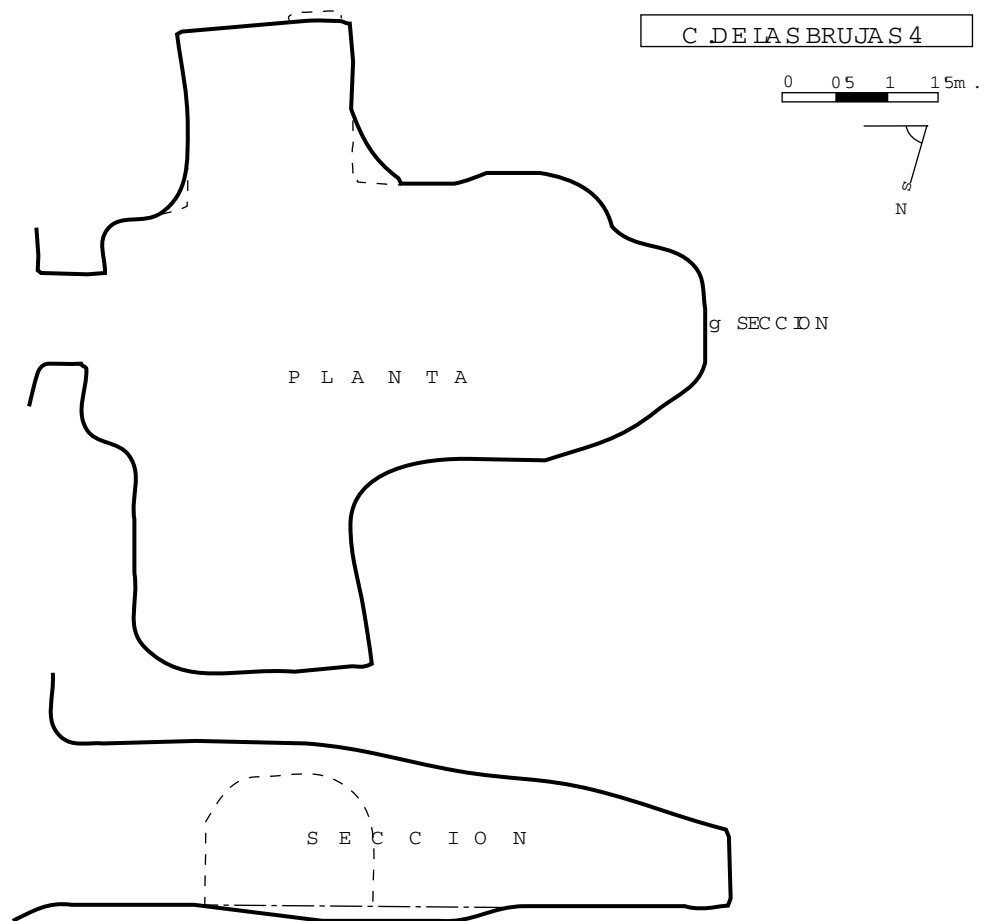


fig. III295 C. DE LAS BRUJAS 4: PLANTA DE LA CUEVA Y SECCION
 En la sección se ha reflejado la situación de la dependencia izquierda.

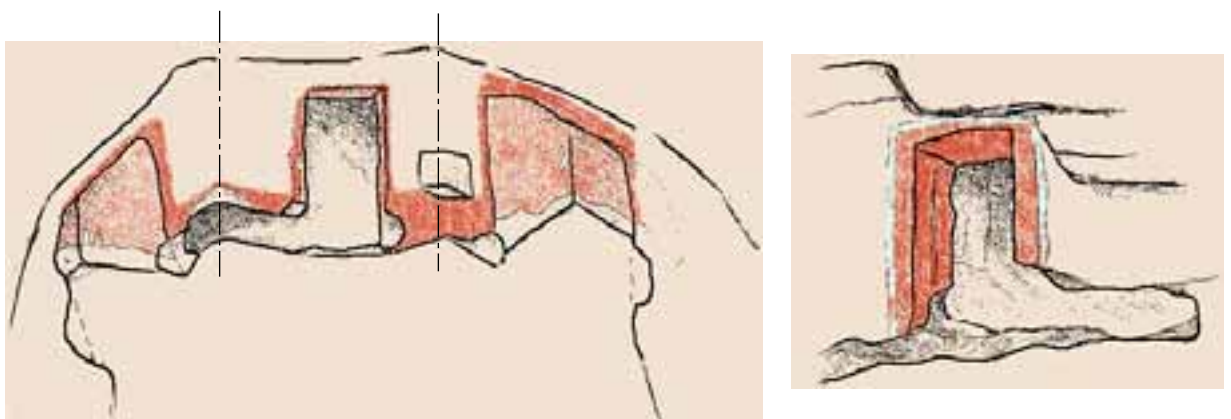


fig. III296 C. DE LAS BRUJAS 4: CROQUIS DE LAS PINTURAS

En la imagen derecha se muestra la boca de entrada vista desde el exterior de la cueva; parte de la pared se encuentra destruida. El marcado blanco se superpone al cobrep.
 En la imagen izquierda se muestra una visión aproximada desde el fondo de la cueva hacia la boca de entrada; también en el interior hay grandes depósitos de paredes y capas de pintura. Se ha reflejado únicamente la zona que cubre la capa intermedia de cobrep.; el cobrep blanco ocupa toda la superficie de paredes y techo, bajo y sobre la capa de rojo, allí donde se conserva en buen estado la superficie del soporte.



fig. III297 C DE LAS BRUJAS 4
Vista de la cara norte de la Mesa del Junquillo, en la zona donde se sitúa la C de las Brujas 4.



fig. III298 C DE LAS BRUJAS 4
Vista de la boca de entrada, en la cual se ha señalado la zona que abarcaba el arco rojo con borde blanco contorneando a la misma.



fig. III299 C DE LAS BRUJAS 4
Pared y dependencia derecha, con zócalo y arco pintado respectivamente.

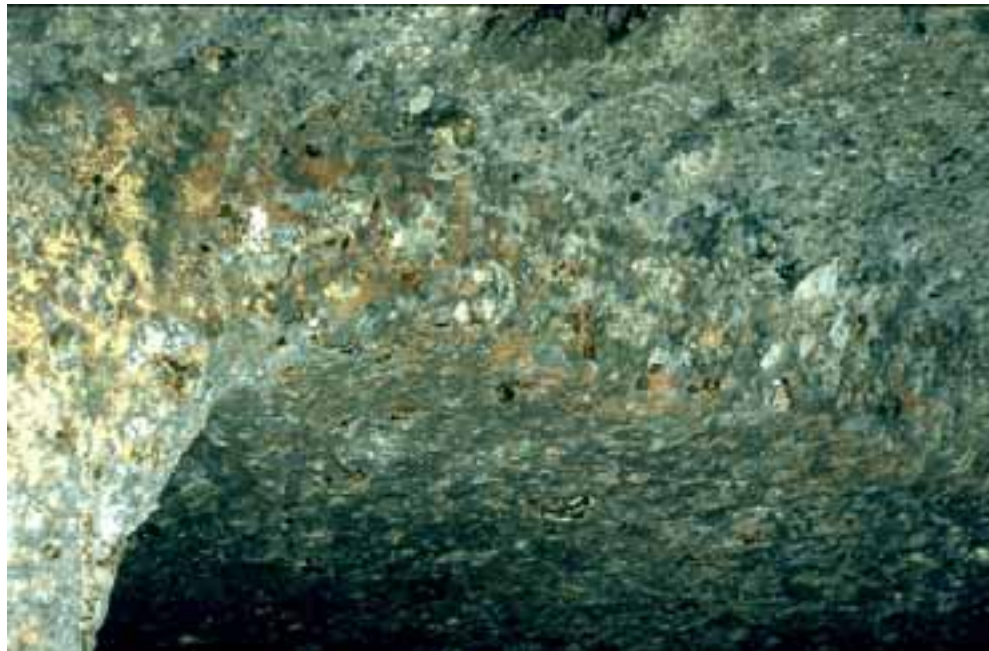


fig. III300 C DE LAS BRUJAS 4
Dintel superior de la dependencia derecha.



fig. III301 C DE LAS BRUJAS 4
 Esquina superior derecha de la dependencia de ese mismo lado,
 apreciándose restos de pintura roja y blanca de las capas inferiores.

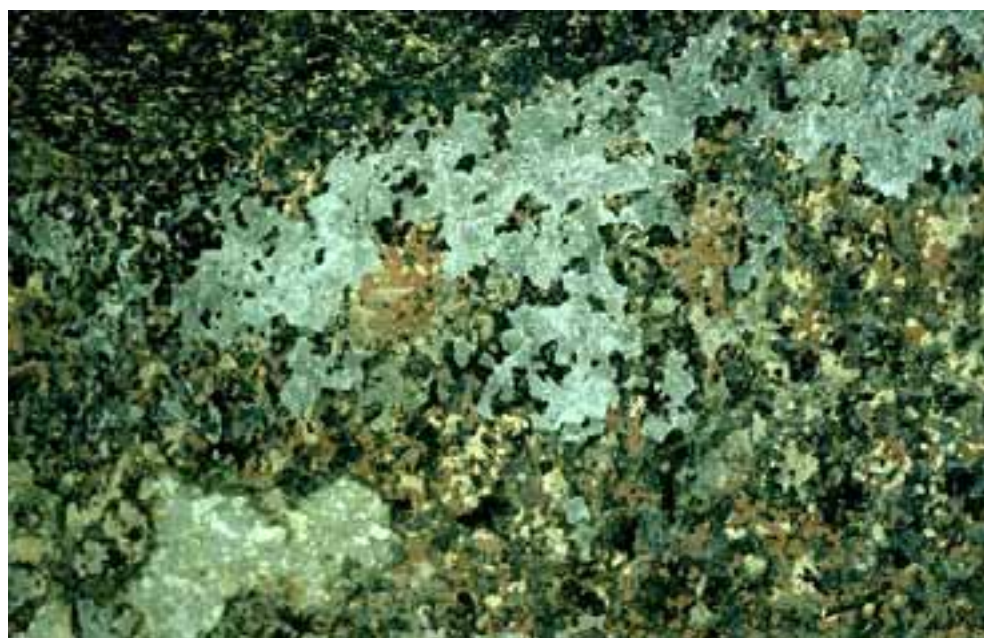


fig. III302 C DE LAS BRUJAS 4
 Vista de la capa determinada en una de las paredes de la dependencia derecha. A
 la capa superior de gris seguirán una capa inferior de blanco y una de roja.

NOMBRE DEL CONJUNTO: **MESA DE LA PUNTA - CUEVAS DE LA MESA**

LOCALIDAD: **Carrizal de Tejeda**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

HISTORIA Y TEXTOS:

La primera noticia que se tiene sobre este conjunto nos viene de Víctor Grau-Bassas, de una exploración que realizó en febrero de 1888 por la Caldera de Tejeda; el autor hace referencia a la meseta donde se hallan estas cuevas si bien no podemos afirmar que las visitara; en su texto nos muestra un dibujo con una vista del conjunto (fig.III.303) y una descripción genérica de la zona en la que se encuentra englobada la Mesa de la Punta:

El segundo brazo [se refiere aquí al interior de la Caldera de Tejeda, donde como primer brazo describía al Bentayga y los Roques] está formado por la meseta del Toscón y la Mesa de la Punta. La meseta forma por el norte un acantilado imponente llamado Andén de Tasarte. Cuentan que en este sitio se dió una batalla adversa a los invasores, haciendo los indígenas una falsa retirada, y llevando a los españoles al borde del acantilado desde el cual cayeron precipitados creyendo que continuaba el llano.

En este andén, hoy inaccesible existen numerosas cuevas de enterramiento, donde creo se encuentra algo.

Por la parte sur de la meseta se multiplican los despeñaderos y las cuevas, siendo estas de fácil acceso y sirviendo hoy de viviendas. En el centro de la llanura hay otra montaña que sirvió de cementerio, encontrándose muchas sepulturas... (Grau-Bassas, 1980: 64fcs.m.).

La Carta Arqueológica de la Cuenca Tejeda (SAMC, 1991) es el otro texto que nos habla de este conjunto; no hemos encontrado otros autores que se refieran o citen este conjunto. El SAMC engloba el Conjunto de la Mesa de la Punta o Cuevas de la Mesa dentro del gran Complejo Andén Tasarte-Toscón, muy cerca de El Carrizal de Tejeda; señalan que se accede al mismo desde el camino que parte de el propio Carrizal. Dentro del conjunto describen a nivel específico y con restos de pinturas únicamente la cueva que denominan nº14, en el extremo W del conjunto, con un almogaren en su plataforma exterior.

DESCRIPCIÓN DEL CONJUNTO:

La *Mesa de la Punta* se encuentra sobre el Andén Tasarte-Toscón, en el extremo W del Roque de los Pérez, apenas a 0'5 km. del Carrizal de Tejeda; se trata del extremo de una

meseta bordeada por el Barranco del Chorillo hacia el N y por el Barranco del Carrizal hacia el S (fig. III.304). Se puede acceder a las cuevas de este conjunto (altitud aproximada 945 m s.n.m.) por un sendero desde la carretera que va del Tescón de Arriba hacia el Carrizal; una vez arriba todas las cuevas se disponen una junto a la otra apenas separadas unos metros en un mismo andén (fig. III.305).

Dentro de este conjunto hemos contabilizado trece cuevas, una de ellas subdividida a su vez en dos. Para identificarlas las numeraremos correlativamente y en orden decreciente de W a E, comenzando por la cueva número catorce descrita por el SAMC. Nuestras visitas a este conjunto iniciadas en agosto de 1992 nos ayudaron a identificar a ocho del total de las cuevas con restos evidentes de pinturas; la cueva que corresponde a el noveno lugar o Mesa de la Punta C.9 no contenía restos de pintura sino ahumados en sus paredes; la Mesa de la Punta C.8, C.4, C.3 y C.2 no presentan tampoco restos de pinturas. Las unidades C.4, C.3 y C.2 son cuevas que por sus dimensiones mayores se diferencian de las anteriores, y se encuentran también elevadas unos metros sobre el nivel base del andén; más hacia el E de la Mesa de la Punta C.2 se hallan 5 cuevas más de pequeñas dimensiones, las cuales no hemos considerado dentro de este conjunto. En el momento de realizar las descripciones gráficas de todas las cuevas hemos optado por realizar una selección profundizando más en la cueva que se sitúa junto al posible almagaren, la Mesa de la Punta C.14 y otra cueva que presenta un gran número de capas de pintura, la Mesa de la Punta C.7B.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

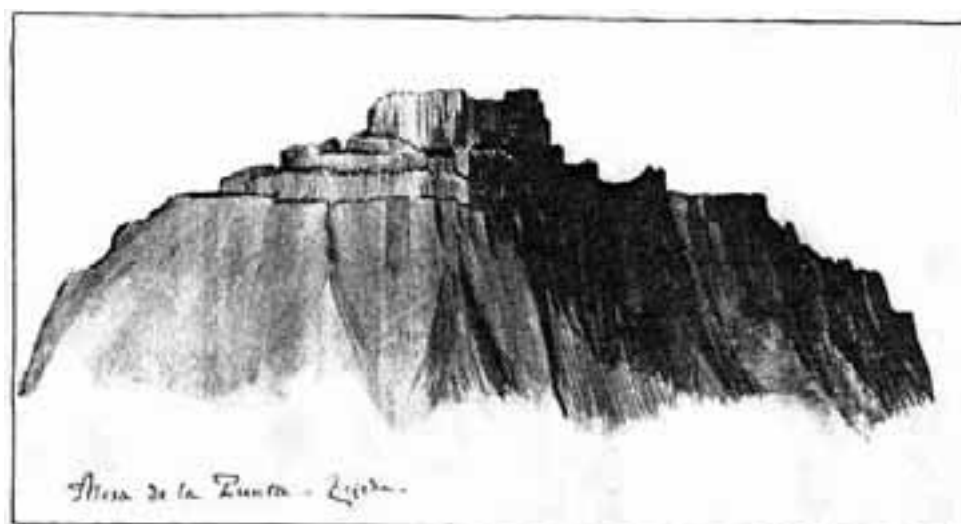


fig. III.303 CONJUNTO MESA DE LA PUNTA: DIBUJO DE GRAU-BASSAS
 Dibujo extrafó de Grau-Bassas, 1980: 72 f.c.m.



fig. III304 MESA DE LA PUNTA
Vista de la situación del conjunto de cuevas de la Mesa de la Punta, en el extremo W del Roque de los Pérez (Cuenca de Tejada).



fig. III305 MESA DE LA PUNTA
Distribución de las cuevas en sentido longitudinal dentro del conjunto de la Mesa de la Punta.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: MESA DE LA PUNTA C.14 - ALMOGAREN		
LOCALIDAD: Carrizal de Tejeda		
TERMINO MUNICIPAL: Tejeda		
COORDENADAS: 433700 y 3094790	hoja 30-95N	(escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Hemos localizado un único texto que haga referencia a esta cueva, se trata de la Carta Arqueológica de la Cuenca de Tejeda (SAMC,1991), cuyos datos nos movieron a realizar la exploración de toda la Mesa de la Punta. En el citado texto numeran a esta cueva como la número catorce del conjunto, y la describen como un granero artificial con tres silos, con su boca orientada al SW y cerrada por un muro de piedras. Las medidas generales de la cueva que aportan no coinciden con las que hemos recogido, y que apuntaremos a continuación. Respecto a las pinturas indican que hay restos de almagre en las paredes interiores. Señalan también la existencia de un recubrimiento con mezcla de tierra y cal aplicado con las manos, pudiéndose observar las improntas de los dedos.

El SAMC asocia esta cueva al almogaren existente en la plataforma exterior de la cueva; con respecto al mismo señalan que encierra grabados del tipo de reticulados, cruces, cometas, líneas entrecruzadas, y otros, y que tiene 24'6 m. de eje mayor.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *Mesa de la Punta C.14* ó cueva del almogaren se sitúa en el extremo W del Conjunto de la *Mesa de la Punta* (v. ficha del conjunto); en su exterior hay una plataforma de unos 20 m. de largo aproximadamente por 6'5 m. de ancho; desde ella se divisa la Mesa del Junquillo hacia el W, la Mesa de Acusa hacia el N y el poblado del Carrizal bajo los pies de esta meseta en dirección W.

La plataforma externa encierra lo que puede ser un almogaren; en ella nos encontramos con grabados de tipo cruciforme, líneas cruzadas, muchas cazoletas labradas en el suelo, dos de ellas diferenciadas, con 1 m. de diámetro, canalillos, y una cazoleta de 20 cm. de diámetro labrada sobre una roca de 1'2 x 1'1m. que se halla cercana a la boca de la cueva (figs.III.308-309).

La cueva tiene una planta de contorno irregular acercándose a una forma rectangular

con esquinas curvas (fig.III.307). Esta cueva presenta una altura uniforme cercana a los 2m. excepto en la zona izquierda en la cual la altura se reduce a 1'65 m. por un escalón que eleva el suelo y otro que baja el techo (fig.III.310); en esta zona de la cueva nos encontramos con dos cazoletas labradas en el suelo. En la pared derecha hay cuatro alacenas de diferentes tamaños. También nos encontramos alrededor de la cueva, en las paredes y casi a nivel del suelo como ocho huecos excavados, extraños tanto en su forma como en su disposición. Por último, indicar que la boca de entrada esta semicerrada por un muro de piedras y se orienta a 230° SW.

La morfología general que presenta el espacio de la cueva como se ve es muy peculiar, con muchas manipulaciones del soporte, ya tipo estantes o alacenas, ya tipo huecos o cazoletas o incluso la diferenciación de la zona izquierda de la cueva como si se tratara de un espacio aparte o una dependencia.

Las dimensiones generales de la cueva son de 5 m. de eje mayor, 3'4 m. de eje menor y 2'15 m. de altura máxima; la boca tiene un ancho máximo de 2'45 m. y una altura máxima de 2'05 m.

DESCRIPCION DE LAS PINTURAS:

La *Mesa de la Punta C.14* se halla pintada en paños amplios que cubren paredes y techo; las paredes muestran tan sólo el color blanco en una o dos capas, conservándose medianamente bien tanto en su tono como en la superficie que cubre actualmente (fig.III.311). El techo aparece irregular por los ahumados y descascarillados de la pintura; en este caso soporta hasta seis capas: una inicial de color blanquecino y que actúa como relleno de base, una segunda capa de rojo de almagre que se puede ver por zonas, sobre ella entre dos y cuatro capas de blanco y por último un ahumado final; este último en algunas zonas transforma el blanco de la última capa en color ocre (fig.III.311).

La pintura en esta cueva se aplicó con una densidad alta y de forma cubriente; en algunas partes del techo sobre todo de la zona derecha, se pueden apreciar los trazos de los instrumentos con que se aplicó la pintura (fig.II.312); estos trazos mantienen aún su relieve y en ocasiones se cruzan unos con otros señalando claramente los frecuentes cambios de dirección del pintado, lo que puede deberse a la intención de dejar el soporte bien cubierto.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

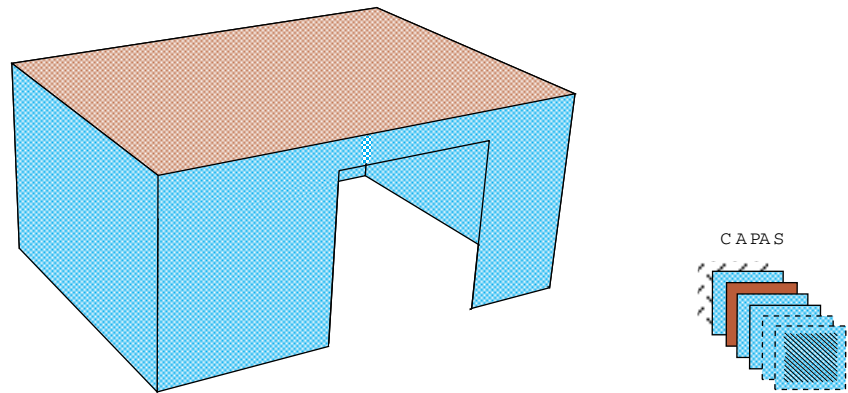


fig. III306 MESA DE LA PUNTA C.14: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA. Se refleja en este gráfico el color de la última capa; el color rojo aunque se encuentra como capa interna se indica aquí por ocupar una zona específica. A la derecha se muestra el orden sucesivo de las capas aplicadas, que oscilan en número de 4 a 6 (el color azul en estos gráficos se corresponde con el color blanco real).

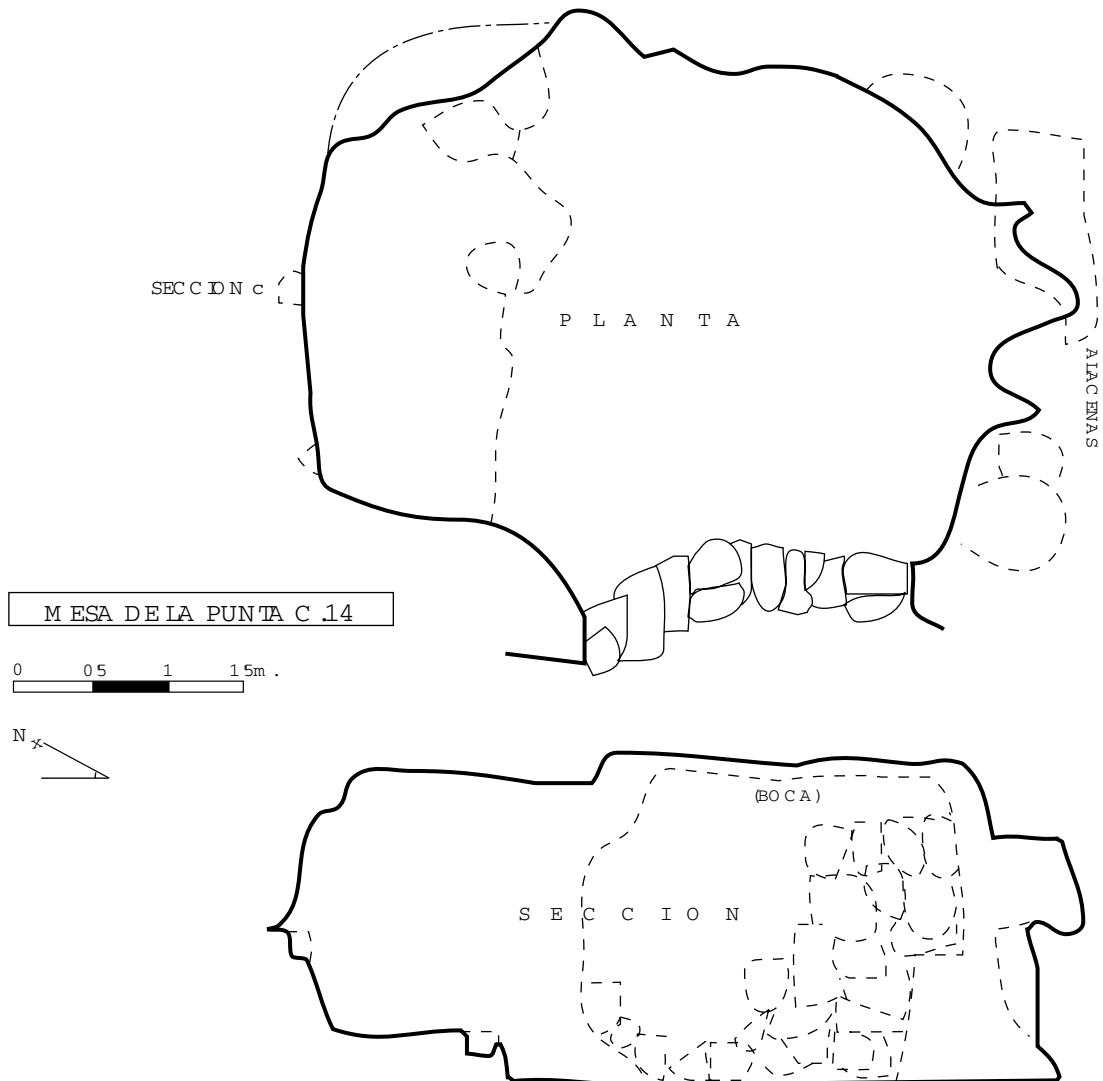


fig. III307 MESA DE LA PUNTA C.14: PLANTA DE LA CUEVA Y SECCIÓN. En la sección se refleja la situación de la boca de la cueva y el muro de piedras que la franquea.

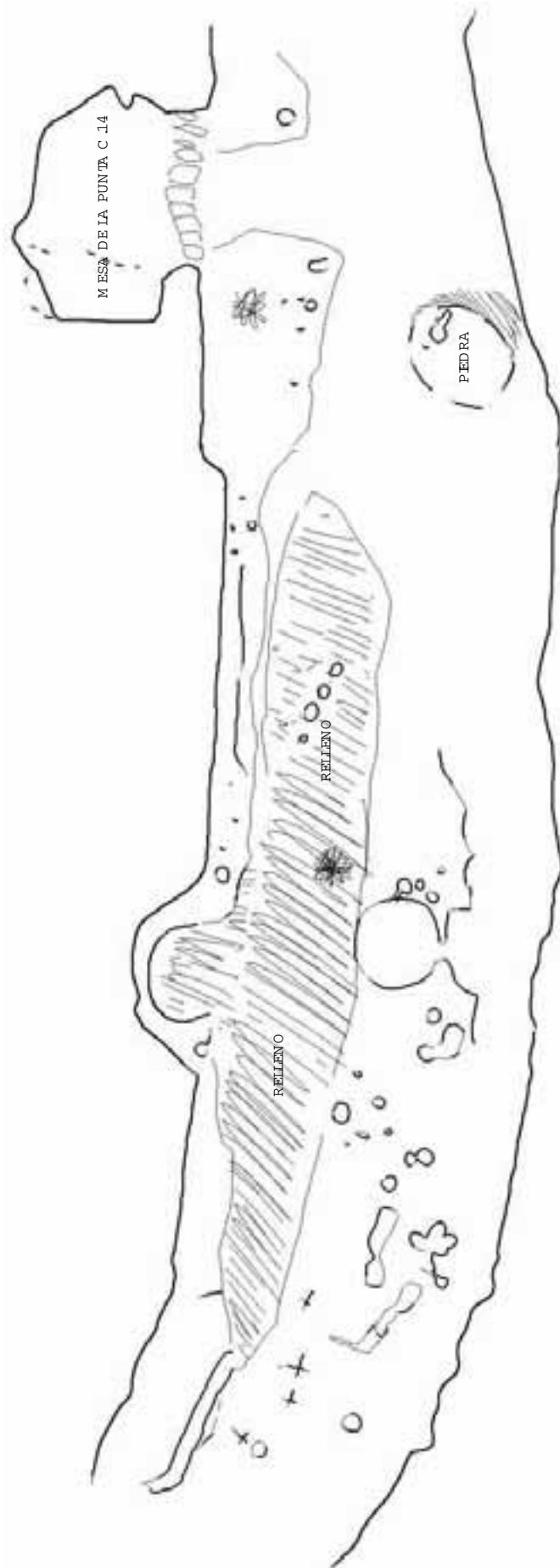


fig. III.308 MESA DE LA PUNTA C. 14: CROQUIS DE LA PLATAFORMA EXTERNA DE LA CUEVA. Este dibujo es una aproximación a las accidentadas fisuras que presenta la plataforma situada en el exterior de la cueva, la cual podría interpretarse como un aljibe; actualmente encierra zonas ocultas por el relleno de tierra. Dicha plataforma tiene aproximadamente 6,5m de ancho en su extremo más ancho y 20m de longitud en el extremo más estrecho.



fig. III309 MESA DE LA PUNTA C.14
Vista del amogaren de la plataforma externa de la cueva



fig. III310 MESA DE LA PUNTA C.14
Boca e interior de la cueva.



fig. III311 MESA DE LA PUNTA C 14
Aspecto que presenta el techo de la cueva en la zona central.

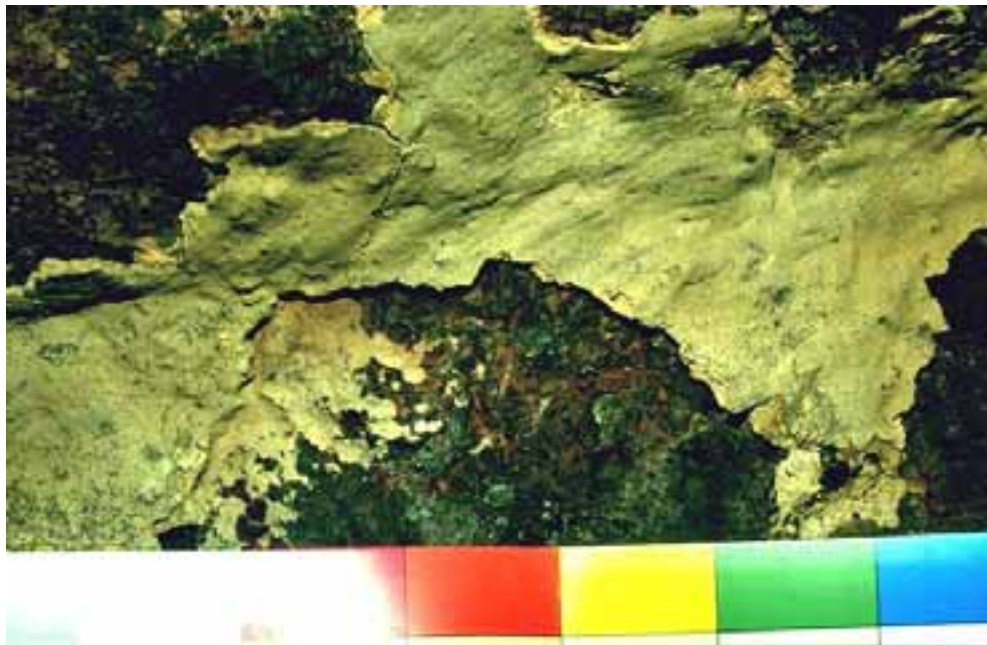


fig. III312 MESA DE LA PUNTA C 14
Detalle de la pintura aplicada, observándose las trazas
dejadas por los instrumentos de aplicación. (Kodak 35'5)

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(MESA DE LA PUNTA C.13)**

LOCALIDAD: **Carrizal de Tejeda**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **433715 y 3094790** **hoja 30-95N** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

El hallazgo de restos de pintura en esta cueva se debió a la exploración que de las cuevas de la *Mesa de la Punta* realizamos, partiendo de las referencias generales que el SAMC hace de este conjunto en la Carta Arqueológica de Tejeda (SAMC,1991). No hemos encontrado textos que nos hablen de esta cueva de forma específica.

En agosto de 1992 tomamos nuestros primeros datos sobre este yacimiento el cual hemos denominado *Mesa de la Punta C.13* por encontrarse junto a la unidad numerada por el SAMC como *C.14* .

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se trata esta cueva de la segunda unidad del conjunto desde el extremo W del mismo; a su izquierda tiene a la *Mesa de la Punta C.14* con su plataforma-almogaren, y a su derecha la *Mesa de la Punta C.12* que describiremos en la próxima ficha. En la ficha del conjunto hemos anotado los datos de ubicación general de la zona.

Contiene esta cueva dos dependencias, una al fondo a la izquierda y otra al fondo a la derecha, elevada esta última con un muro de piedras; en el centro de las dos dependencias hay una pequeña alacena. La pared derecha de la cueva también está constituida por un muro de piedras y en la entrada actualmente hay una puerta de madera de factura reciente.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Las paredes y techo de esta cueva se encuentran cubiertas por varias capas de blanco, contabilizando en algunas zonas hasta un número de seis; aunque varían en la aplicación podemos considerarlas bastantes gruesas (entre 3 y 10 mm.).

Llama la atención que la mayoría de las capas se encuentren limpias, sin un envejecido natural ni ahumados posteriores. Las últimas presentan un acabado uniforme y en ellas no se observan huellas del trazado de los posibles instrumentos. Aunque el aspecto es

sin estar aldejado por un enjambado de calreciente, en el capítulo IV se confirma que no hay ninguna relación con este material.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

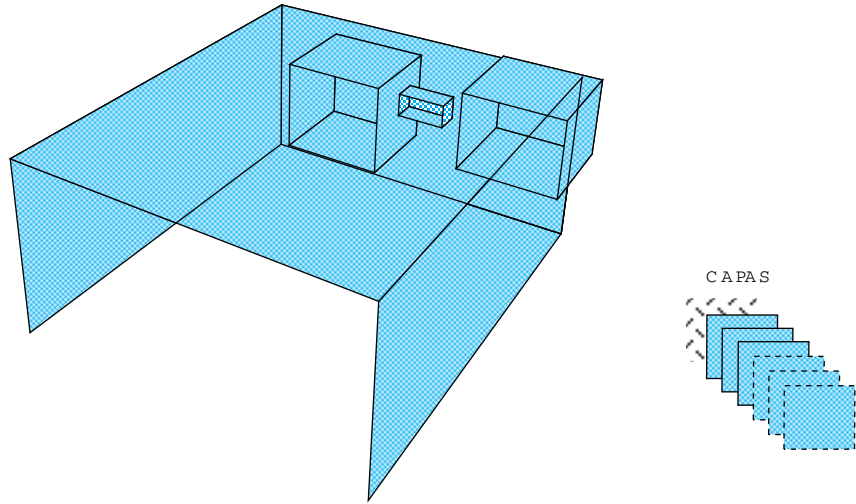


fig .III.313 MESA DE LA PUNTA C.13: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA Esta cueva se encuentra cubierta de blanco completamente (este color se representa con el azul en el gráfico).; en algunas zonas el número de capas aplicadas llega a ser de hasta 6.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: (MESA DE LA PUNTA C.12)

LOCALIDAD: Carrizal de Tejeda

TERMINO MUNICIPAL: Tejeda

COORDENADAS: 433740 y 3094770 hoja 30-95N (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

En la primera exploración del la *Mesa de la Punta* que llevamos a cabo en agosto de 1992 nos percatamos de la existencia de restos de pintura en esta cueva, que por su situación correlativa respecto a la anterior, hemos denominado *Mesa de la Punta C.12* . Como ya citamos en la ficha del conjunto no hemos podido recoger referencias a unidades concretas y tan sólo dos textos hacen descripciones genéricas del conjunto (Grau-Bassas y SAMC).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se localiza esta cueva en el tercer lugar desde el extremo W del conjunto de la Mesa de la Punta (v.ficha del conjunto para la ubicación general); a su izquierda está la unidad tratada en la ficha anterior, la *Mesa de la Punta C.13*, y a su derecha la *C.11* que describiremos en la próxima.

Nos encontramos en este yacimiento con un espacio similar al de la cueva anterior donde ahora la pared izquierda es la que se halla constituida por un muro de piedras; este muro de piedras no es reciente pero como veremos tampoco es probable que existiera cuando se aplicó la primera capa de pintura. Hacia el fondo de la cueva hay dos huecos irregulares en el suelo que pudieron servir como pequeños almacenes o silos; la entrada esta cerrada por un muro reciente de piedras con un marco abierto como para insertar una puerta (fig.III.315).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La *Mesa de la Punta C.12* nos muestra restos de almagre rojo hasta una altura de 1m. aproximadamente, recorriendo la pared derecha, la pared del fondo y la zona de la pared izquierda que no está constituida por un muro de piedras. Sobre esta capa de rojo se han aplicado varias capas de blanco que cubren toda la pared incluso buena parte de el techo; la tonalidad que presentan estas capas es de un color blanco envejecido de forma natural y por la mezcla de tierras que se empleó (figs.III.316-317). En la parte superior de las paredes a

través de los deterioros de la pintura se ve también una argamasa o pasta gris que con mayores grosores, parece haberse empleado como base cubriendo las irregularidades del soporte.

El muro de piedras de la pared izquierda no recibió todas las capas de blanco así como tampoco participa del cobrimiento rojo, lo que nos indica que se construyó posteriormente. El muro reciente que resguarda y forma la boca de entrada no tiene aplicaciones de pintura.

DESCRIPCIÓN GRAFICA :

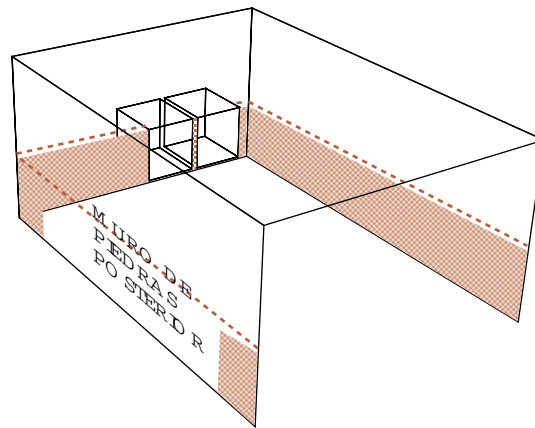


fig. III314 MESA DE LA PUNTA C.12: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA. Se muestra en el gráfico únicamente la zona que abarca el cobrimiento, la cual se aproxima a una decoración en forma de zócalo; en la pared izquierda se interrumpe actualmente por un muro de piedras que se levantó posteriormente. El blanco aplicado sobre el rojo con varias capas, cubre las paredes al completo y el techo; en la zona de las paredes que no se aplicó el cobrimiento, hay bajo el blanco también, restos de cobrimiento.



fig. III315 MESA DE LA PUNTA C.12
Vista de la boca de la cueva.



fig. III316 MESA DE LA PUNTA C.12
Vista del interior de la cueva hacia la esquina posterior izquierda. Excepto en el muro de la izquierda, de construcción posterior, aparecen restos de pintura roja y blanca por toda la cueva.



fig. III317 MESA DE LA PUNTA C.12
Detalle de la imagen anterior con algunos restos de pintura roja y blanca.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: (MESA DE LA PUNTA C.11)

LOCALIDAD: Carrizal de Tejeda

TERMINO MUNICIPAL: Tejeda

COORDENADAS: 433750 y 3094770 hoja 30-95N (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

No hemos encontrado publicaciones que hagan referencia directa a este yacimiento. Por estar situado dentro del conjunto de la *Mesa de la Punta* fue estudiado y registrado en agosto de 1992, aunque sería dos años después cuando nos percataríamos de la existencia de color rojo en las pinturas además del color blanco más visible y evidente. Como se halla junto a la *Mesa de la Punta C.12*, a su derecha, hemos denominado a esta cueva para identificarla *Mesa de la Punta C.11*.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Este yacimiento ocupa el cuarto lugar desde el extremo W del conjunto de la Mesa de la Punta (v. ficha del conjunto para la ubicación del mismo); a su izquierda se encuentra la *Mesa de la Punta C.12*, y a la derecha la *C.10* que trataremos en la próxima ficha.

Se trata de una cueva natural abierta que presenta una planta irregular, con las paredes y el techo de las mismas características; en la zona del fondo a la izquierda tiene una pequeña dependencia y en el centro, también al fondo, otra dependencia (fig.III.319).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Las paredes y buena parte de el techo de la *Mesa de la Punta C.11* contienen restos de una capa fina de pintura blanca que con el paso del tiempo se ha ido descascarillando y ahora asoma la roca soporte por muchos sitios (fig.III.320). Esta capa ha sufrido inclemencias del tiempo por la gran apertura de la cueva y también algunos ahumados de poca intensidad. Bajo el blanco se aplicó una de capa de color rojo de almagre que se aprecia con dificultad y en forma de pequeños testigos.

Se puede observar la presencia de rojo hasta una altura de 1'5 m. en las paredes de la cueva y en el interior de la dependencia central de el fondo, aunque en ninguno de los dos casos el límite está bien definido como para considerar una posible decoración de zócalo alto.

DESCRIPCION GRAFICA :

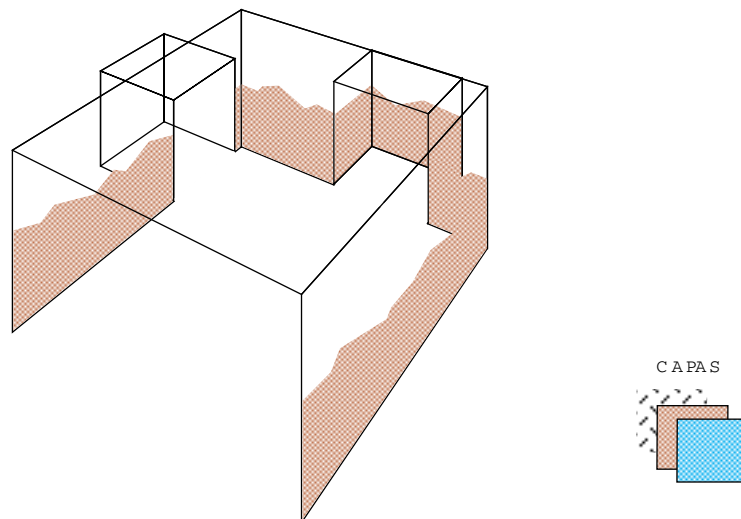


fig. III.318 MESA DE LA PUNTA C.11: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA
El cobro p, reflejado en el gráfico, aparece en esta cueva hasta una altura máxima de 1'5m. no
mostrándose claramente como un zócalo; sobre este cobro se ha aplicado blanco, el cual aparece
indistintamente por diferentes zonas de paredes y techo.



fig. III319 MESA DE LA PUNTA C.11
 Vista de la cueva, actualmente con un muro de piedras en su frente.



fig. III320 MESA DE LA PUNTA C.11
 Plano medio del interior de la cueva, apreciándose restos de pintura
 blanca en sus paredes y se observa que hay una aplicación de cobre.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: (MESA DE LA PUNTA C.10)			
LOCALIDAD: Carrizal de Tejeda			
TERMINO MUNICIPAL: Tejeda			
COORDENADAS:	433770 y 3094770	hoja 30-95N	(escala 1: 5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Nuestro primer contacto con este yacimiento fue en agosto de 1992 observando en esta ocasión algunas restos de pintura blanca en sus paredes. En una visita posterior, nos percatamos de la existencia también de color rojo como aplicación pictórica. Este yacimiento no tiene referencias específicas o citas en las publicaciones que se han realizado hasta el momento; lo hemos denominado para mejor identificación *Mesa de la Punta C.10* por situarse junto a la *Mesa de la Punta C.11* .

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *Mesa de la Punta C.10* se sitúa en el quinto desde el extremo W del conjunto de la Mesa de la Punta; a su izquierda tiene a la *C.11* descrita en la ficha anterior y a su derecha la *C.9* que no será tratada ya que no hemos encontrado restos de pintura en ella sino ahumados en sus paredes.

Se trata este yacimiento de una cueva natural trabajada en algunas zonas, con una planta irregular limitada actualmente por restos de muros de piedra (fig.III.322); las paredes y el techo tienen también un acabado irregular. En el fondo a la izquierda, la cueva tiene un pequeño silo, y en la pared derecha una dependencia.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Presentan las paredes y techo de esta unidad varias capas de pintura blanca, hasta un número de tres; se aprecia claramente en diferentes zonas el trazo de los instrumentos con que se aplicaron las mismas, con rayas gruesas y en ocasiones sinuosas (fig.V.5). La cueva tiene ahumados dispersos que afectan al color de las capas de blanco, ofreciendo un aspecto de manchas de color claro y oscuro que se alternan (fig.III.323). Inmediatamente sobre el soporte y bajo las capas de blanco encontramos una capa fina de rojo de almagre; este se extiende por paredes y techo.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

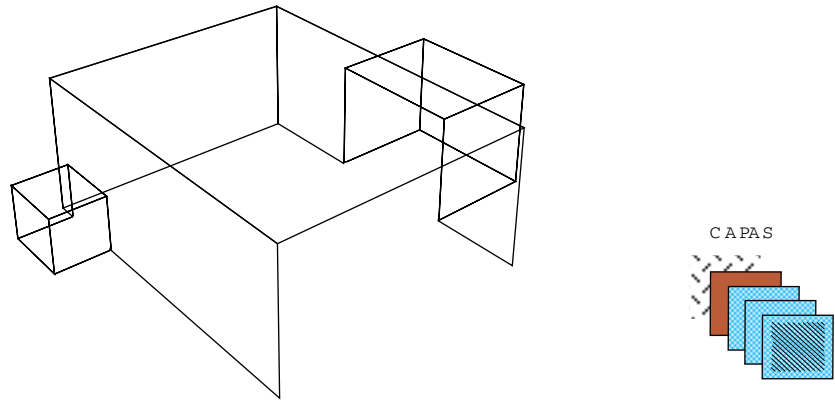


fig. III.321 MESA DE LA PUNTA C.10: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA
A la derecha se indica la sucesión de las capas de pintura; tanto el rojo como las capas de blanco
aparecen por toda la superficie de las paredes y el techo.



fig. III322 MESA DE LA PUNTA C.10
Vista de la cueva.



fig. III323 MESA DE LA PUNTA C.10
Aspecto que presentan las pinturas en el interior de la cueva, con
ahumados intensos de forma parcial. Bajo las capas de blanco se
dispone una fina de cobre rojo.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: (MESA DE LA PUNTA C.7A)

LOCALIDAD: Carrizal de Tejeda

TERMINO MUNICIPAL: Tejeda

COORDENADAS: 433805 y 3094760 hoja 30-95N (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Nuestra primera visita a este yacimiento fue en agosto de 1992 aunque fue dos años después cuando nos decidimos a estudiarlo más a fondo. Llegamos a él al realizar una exploración por el conjunto de la *Mesa de la Punta*, motivados por referencias generales al conjunto ya citadas en fichas anteriores (SAMC,1991). No hemos encontrado textos que nos hablen de este yacimiento de forma específica.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Esta unidad se sitúa en el octavo lugar desde el extremo W conjunto de la *Mesa de la Punta*; tiene a su izquierda a la *Mesa de la Punta C.8*, una cueva abierta sin restos de pintura y citada en la ficha del conjunto. Situados en este lugar nos encontramos con un gran abrigo natural de roca de unos 10m. de largo subdividido y completado con muros de piedra (fig.III.325); observando las divisiones, los espacios y las características de los mismos creemos conveniente diferenciar al menos en dos unidades todo el abrigo: la *Mesa de la Punta C.7A* y la *C.7B*; ambas comparten además del techo natural de roca, la pared intermedia de separación que esta constituida por un muro de piedras. Nos centraremos en esta primera ficha en la unidad más hacia el W, la *Mesa de la Punta C.7A* .

La estructura de esta cueva es básicamente artificial, apoyada en la construcción de muros de piedra (fig.III.324); la pared izquierda y derecha de la sala principal así lo son; también existe un muro externo que delimita el espacio general que corresponde a esta cueva. A la izquierda de la sala principal y en el exterior de la misma, de forma autónoma, hay una dependencia complementaria de la cueva (fig.III.326).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La *Mesa de la Punta C.7A* tiene aplicadas en sus paredes y techos varias capas de pintura blanca, hasta un número de seis, más una pasta de base de color más oscuro que

parece cubrir huecos únicamente a manera de argamasa; la aplicación de las seis capas de blanco es gruesa, y las mismas presentan un aspecto de mezcla uniforme, limpia y sin ahumados; estas pudieron haberse realizado con arcillas blancas. Casi como anécdota pues son pequeños vestigios, encontramos dos manchas de amagre en la pared del fondo de la sala principal; tal vez llegaron aquí por casualidad dada la relativa cercanía de los otros emplazamientos con color rojo como la contigua Mesa de la Punta C.7B .

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

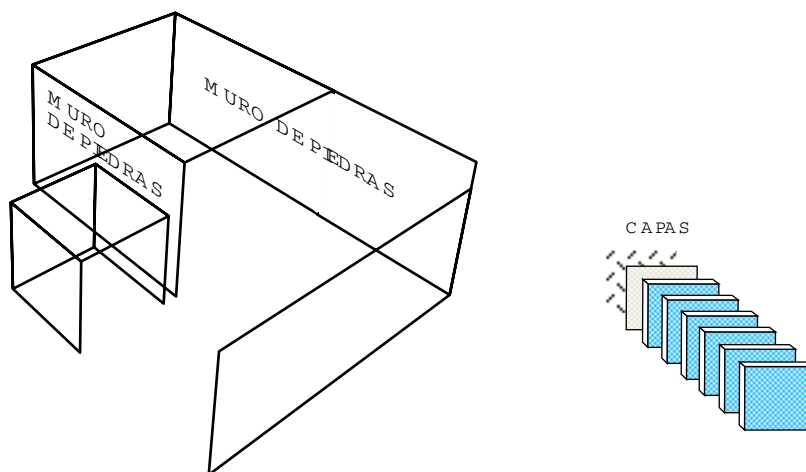


fig. III.324 MESA DE LA PUNTA C.7A: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA. Esta cueva presenta la aplicación de una capa inicial de argamasa, seguida de unas 6 capas gruesas de pintura blanca; en el fondo de la sala principal se encontraron también unos restos mínimos de amagre.



fig. III325 MESA DE LA PUNTA C.7A y C.7B
Vista de las dos cuevas separadas por una pared de piedras, y
compartiendo también el techo natural de este gran abrigo.



fig. III326 MESA DE LA PUNTA C.7A
Vista del interior abierto de esta cueva.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: (MESA DE LA PUNTA C.7B)

LOCALIDAD: Carrizal de Tejeda

TERMINO MUNICIPAL: Tejeda

COORDENADAS: 433810 y 3094760 hoja 30-95N (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Al igual que el yacimiento anterior, la *Mesa de la Punta C.7A*, llegamos a este yacimiento motivados por las referencias generales del conjunto que se hacen en la Carta Arqueológica de la Cuenca de Tejeda (SAMC,1991). Nuestra primera toma de contacto fue en agosto de 1992 cuando realizamos una exploración por toda la zona. Revisando otras publicaciones realizadas no hemos hallado referencias directas a este yacimiento.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se sitúa este yacimiento en el noveno lugar desde el extremo W del conjunto de la Mesa de la Punta; a su izquierda y compartiendo la pared de ese mismo lado, se halla de la *Mesa de la Punta C.7A*. Denominaremos a este yacimiento *Mesa de la Punta C.7B* por compartir esta pared artificial hecha de piedra seca y por encontrarse agrupadas bajo un mismo abrigo natural de roca. A su derecha se encuentra la *Mesa de la Punta C.6* que describiremos en la próxima ficha.

La *Mesa de la Punta C.7B* es la cueva más artificial de todo el conjunto, compuesta por muros de piedra que se apoyan en el abrigo natural de roca. Su planta tiene una tendencia cuadrangular aunque sus paredes en ningún momento son rectas (fig.III.328); al fondo de la cueva, a su izquierda y derecha, hay dos altillos o dependencias que se elevan 1m. y 0'9m. del suelo respectivamente, estando reforzadas con muros de piedra en sus bocas (figs.III.328 y 331).

La pared derecha de la cueva esta constituida por un muro de piedra casi en su totalidad; en la esquina anterior derecha, junto a la puerta de entrada, un muro complementario de piedras se constituye en un poyete. La pared del frente es totalmente artificial, hecha con piedra seca conteniendo un marco de madera y parte de una puerta (fig.III.329). Por último, la pared izquierda compartida con la *Mesa de la Punta C.7A*, también se constituye casi en su totalidad por muro de piedra seca, aunque las capas de pintura no dejan al descubierto sino pequeñas zonas y otro poyete en el extremo más interno

de la pared.

Las dimensiones generales de esta cueva son de 6'6m. de eje mayor, 4'45m. de eje menor y 2'72m. de altura máxima. La dependencia situada en el fondo a la izquierda tiene 1'75m. de ancho, 1'50m. de profundidad y 1'1m. de altura interna, y la dependencia de la derecha 2'2m. de ancho, 1'75m. de profundidad y 1'2m. de altura propia e interior.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La *Mesa de la Punta C.7B* es la cueva de la isla que hasta el momento hemos encontrado con mayor número de capas de pintura superpuestas, con un número de ocho. Estas capas se han aplicado alternando los colores y en el caso del color blanco con una gran variedad de tonos.

La aplicación de las ocho capas puede apreciarse en diferentes puntos de la cueva pero sin definir con ellas unos límites formales precisos. El techo es la zona donde menos se aprecian las capas, aunque también hemos de tener en cuenta que es el plano físico de peor conservación. Las zonas que mejor conservan las capas son la esquina posterior derecha y su prolongación hacia la pared derecha (figs.III.330-331), la pared del fondo bajo los altillos, la zona media de la pared izquierda y en el fondo de la dependencia izquierda. Los muros que refuerzan las dos dependencias no conservan restos de las capas internas, tampoco el interior de la dependencia derecha.

El orden en que se disponen las capas es el siguiente: la primera capa aplicada sobre el soporte es de almagre rojo, sobre ella se sucede una capa de color gris azulado bien diferenciada en su tono (fig.III.332), en tercer lugar otra capa de rojo que ha sufrido un ahumado, a continuación una capa de color ocre producto de mezcla de tierras, en quinto lugar una nueva capa de rojo de almagre, en sexto y séptimo lugar se suceden dos capas de color blanco amarillento similares en el tono, y por último, una capa de color blanco limpio y muy luminoso (figs.III.327,333 y 334). El grosor de las capas no varía excesivamente, oscilando entre 2 y 5 mm. y se conservan mejor a nivel general en la zona superior de las paredes.

Por fuera de la cueva, en la superficie exterior del muro que constituía la pared derecha, podemos apreciar restos de lo que podría ser la misma secuencia de capas de pintura que se aplicaron en el interior de la *Mesa de la Punta C.7B*. Esta zona externa, que es el final del abrigo natural de roca que acoge a la *Mesa de la Punta C.7A* y *C.7B*, se halla más expuesta a las inclemencias del tiempo por lo que presenta un deterioro considerable.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

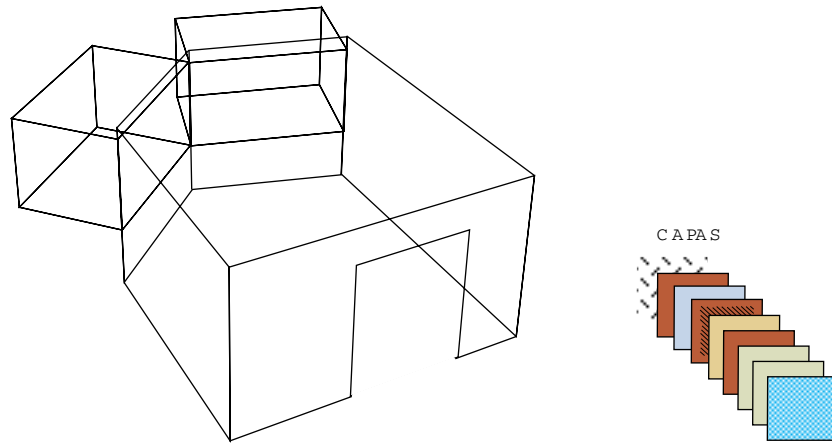


fig. III.327 MESA DE LA PUNTA C.7B: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y PANELES PINTADOS. Las 8 capas de pintura que se muestran a la derecha están aplicadas sobre todo en la superficie de las paredes; en las dependencias se aprecia en menor proporción (en la zona de la capa final en el gráfico representa a un cobre blanco puro, el resto son una aproximación a los colores reales).

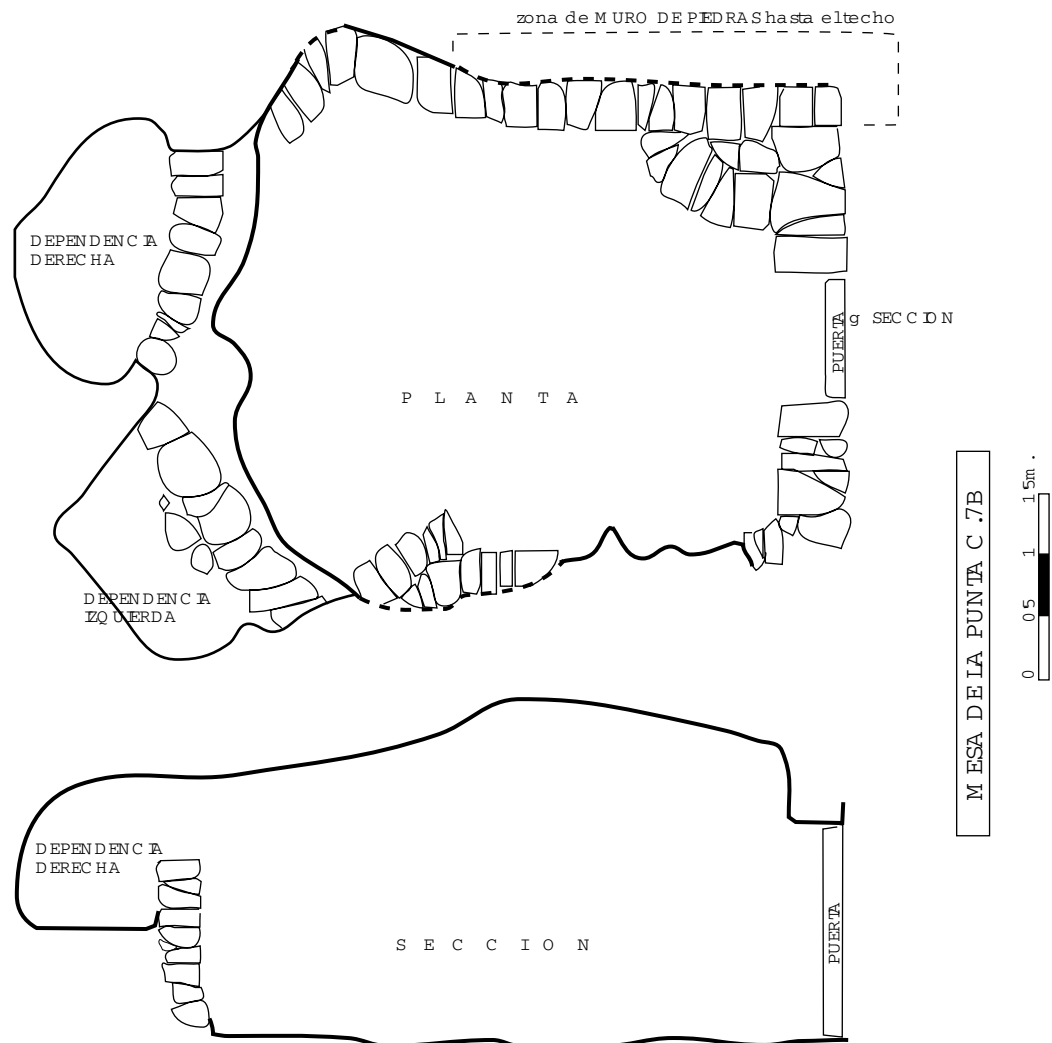


fig. III.328 MESA DE LA PUNTA C.7B: PLANTA Y SECCION. Un buen porcentaje de las paredes de esta cueva están constituidas por muros de piedra, a algunos de los cuales sin permitir que se apoyen en las paredes naturales de roca o sirven de protección para las alambas dependencias.



fig. III329 MESA DE LA PUNTA C.7B



fig. III330 MESA DE LA PUNTA C.7B
Pared inferior derecha de la cueva, con un poyete de piedra en la parte más externa, y con restos de pintura de varios colores.



fig. III331 MESA DE LA PUNTA C.7B
Vista del fondo de la cueva con las dos alturas dependencias; a la derecha de la imagen se descubren las capas inferiores con diversos colores.



fig. III332 MESA DE LA PUNTA C.7B
Detalle de la pared derecha donde se aprecian distintos colores empleados: blanco, rojo y gris, además de ahumados.

fig. III333 MESA DE LA PUNTA C.7B
 Detalle de la pared izquierda donde se aprecia el conjunto de las ocho capas aplicadas: (soporte), rojo, gris, rojo, ocre, rojo, más tres superposiciones de tres pigmentos blancos diferentes. Entre las capas se intercalan ahumados.



fig. III334 MESA DE LA PUNTA C.7B
 Otro detalle de la superposición de capas, en la pared derecha.



NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(MESA DE LA PUNTA C.6)**

LOCALIDAD: **Carrizal de Tejeda**

TERMINO MUNICIPAL: **Tejeda**

COORDENADAS: **433820 y 3094750** **hoja 30-95N** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En nuestra segunda visita al conjunto de la *Mesa de la Punta* en diciembre de 1993 nos percatamos de la existencia de restos de pintura en este yacimiento, al cual hemos denominado *Mesa de la Punta C.6* por encontrarse a continuación de la *Mesa de la Punta C.7B* descrita en la ficha anterior. Como en los otros yacimientos del conjunto, no hemos localizado tampoco referencias directas al mismo en las publicaciones realizadas hasta la fecha.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Como indicamos más arriba, este yacimiento se halla junto a la *Mesa de la Punta C.7B* a su derecha, ocupando el décimo lugar desde el extremo W del conjunto. Es el último yacimiento del conjunto que hacia el extremo E contiene aplicaciones de pintura; le siguen en dirección E, cuatro cuevas cercanas, tres de ellas bien grandes, y un poco más alejadas otras cinco cuevas pequeñas (v. ficha del conjunto).

La *Mesa de la Punta C.7B* se trata de una cueva natural con trozos de pared artificiales y una puerta de madera inserta en un marco también de madera; en la pared del fondo a la derecha, la cueva tiene un altillo-dependencia. Actualmente se encuentra cerrada la puerta impidiéndonos el acceso a su interior, pudiendo observarse su interior a través de las roturas de la propia puerta. Probablemente se ha reutilizado como refugio de animales.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Aún a pesar de no poder acceder al interior de la cueva hemos podido distinguir por los rotos de la puerta, que las paredes de la misma tienen aplicadas varias capas de color blanco de aspecto limpio y homogéneo. Esto se puede apreciar por los descascarillados de las capas superiores; el deterioro de las mismas es mayor hacia el suelo de la cueva.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA :

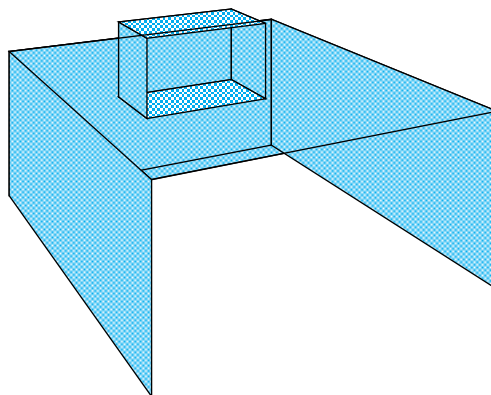


fig .III.335 MESA DE LA PUNTA C.6: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y ZONAS CON PINTURA
Esta cueva y su dependencia se encuentran cubiertas por varias capas de blanco (en el gráfico se haya representado por el color azul).

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C.DE LOS PILARES**

LOCALIDAD: **Cuatro Puertas**

TERMINO MUNICIPAL: **Telde**

COORDENADAS: **458930 y 3092550** **hoja 55-95N** **(escala 1: 5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En el mes de julio de 1868 Gregorio Chil y Naranjo realizó una visita al conjunto arqueológico que se sitúa en la Montaña de Cuatro Puertas. En la descripción de esta visita nos da cuenta del recorrido que realizó por la vertiente sur de la montaña, adentrándose en el extremo W, en lo que el llamó *C.de los Pilares* (Chil, 1876:593). A estas cuevas las describe como un grupo abriéndose en arcos, con una pequeña ventana a través de la cual se ve el precipicio, y divisiones en alcobas o habitaciones.

Agustín Millares Torres visitaría el conjunto posteriormente, acercándose también a las *C.de los Pilares* las cuales describe de forma física y genérica; dentro del conjunto interpreta las diferentes zonas y sobre las *C.de los Pilares* dice que fueron la vivienda de las harimaguadas (1879: 49). Respecto a la cueva propiamente llamada Cuatro Puertas, situada en lo alto de la montaña, indica que no tiene signos, figuras ni emblemas, sino unos pequeños huecos en su fachada. Señala que a la montaña se le llama también Montaña Bermeja por el color rojizo de sus rocas y suelo.

Sabino Berthelot publicaría su libro "Antigüedades Canarias" en la misma fecha, recogiendo en el mismo, datos descriptivos de su amigo Millares Torres sobre las *C.de los Pilares*; además de estos datos incluye un dibujo propio en el que refleja una vista aproximada de estas cuevas (1879:218 y PL.6 fig.4).

Rene Verneau visita el conjunto de la Montaña de Cuatro Puertas por esas mismas fechas apuntando descripciones generales en varios de sus textos; aunque no trata de forma específica a las *C.de los Pilares*, realizó un dibujo de las mismas (1996 b:35 y 1996 a:53).

Años después de todas estas excursiones a Cuatro Puertas, Alvarez Delgado nos habla de nuevo de estas cuevas. Señala que el nombre se debe al aspecto de sus soportes y al respecto incluye varias fotografías en su texto. Habla también de cuevas en varios pisos y andenes, excavadas en toba arenosa en una vertiente rápida; dice que por la altura de las mismas, mayor a la talla humana, debieron usarse como viviendas (1943:195 y figs. 1, 4 y 5).

En 1974 la CAMC recogió en su inventario de yacimientos rupestres, una ficha sobre la C.de Cuatro Puertas y *C.de los Pilares* (1974:219-220); en ella apuntan como *C.de los*

Pilares al poblado de cuevas artificiales que se sitúa en el lado S de la montaña de Cuatro Puertas; describen así mismo algunas de las unidades que se hallan en este poblado. Es en este texto en el primero que encontramos alguna referencia a motivos decorativos en las mismas. En una de las descripciones citadas nos dicen: "Por último se señala una cueva de planta circular, de cuatro metros de diámetro y unos 2'25 mts. de altura, que por su configuración, destaca fácilmente. En su interior se descubrieron, aunque desfigurados, grabados triangulares".

Es Roland Comte el autor que nos habla con mayor profundidad de manifestaciones rupestres en el conjunto de Cuatro Puertas; en una estancia en la isla visita el conjunto descubriendo líneas grabadas con trazos de pintura en las paredes de una de las *C.de los Pilares* (Comte, 1983:43-49). Puesto al corriente de la existencia de una película de corte aborígen que se rodó en parte en este conjunto y que pudo afectar a los signos grabados, Comte se entrevistó con uno de los decoradores de la misma, Sergio Calvo, para esclarecer la cuestión; Sergio Calvo le indicó que no se había practicado ningún arreglo o instalación irreversible ni en Cuatro Puertas ni en el Bentayga, sólo la gran sala de Cuatro Puertas fue pintada con colores al temple para paredes de manera uniforme, la cual una vez terminado se quitó dejando la gruta en su estado original (op.cit, p.46). Tras este testimonio Comte apunta la descripción de los grabados por él localizados.

Señala este autor que los grabados se sitúan en la vertiente sur de la Montaña de Cuatro Puertas, cubriendo las paredes de la gran gruta del fondo, en el extremo W del conjunto y desde la cual se divisa Gando; el techo de la cueva indica que está sostenido por tres pilares macizos. Los grabados no son visibles sino con luz rasante y en la pared del fondo es más difícil aún por muchos sitios debido al deterioro del material desmenuzable de la pared. No disponiendo de medios ni de tiempo y no estando convencido de la antigüedad de los grabados, Comte realizó un boceto de los mismos a falta de un estudio más profundo (fig.III.341). Describe los motivos como geométricos, apuntando en general a la existencia de una banda superior que recorre toda la pared, un zig zag ininterrumpido y paralelo a esta banda, varios círculos situados en diferentes posiciones, y líneas paralelas junto al zigzag.

Por otro lado, indica que hay restos de colores que se aprecian entre todos los motivos grabados, aunque comenta la dificultad para establecer el color dominante de unos y otros, que sobre el lugar parecen dos tonos de gris-rosado; en las fotografías, las tintas le aparecen como un color ocre para la banda superior grabada y un ocre más rojizo para las rayas inferiores. Por último, nos dice que extrajo algunas muestras de color y que James Krüss trabajó en el análisis químico de las mismas.

La Carta Arqueológica de Telde elaborada por el SAMC nos muestra una amplia descripción de todo el Conjunto Arqueológico de Cuatro Puertas (SAMC, 1989). Sobre las *C.de los Pilares* indican que se sitúan en la vertiente sur de la montaña, comunicadas entre sí por

túneles y escaleras; el descubrimiento de las mismas se lo atribuyen a Chil y Naranjo. Señalan la existencia en sus paredes internas de grabados triangulares y restos de pinturas, de dudosa adscripción ya que en el verano del 54 se rodó una película, Tirma, en dicho lugar.

En un artículo de Yuri Millares de 1993 sobre la posible restauración arqueológica del conjunto se afirma que la película Tirma afectó gravemente a las cuevas en 1954 ya que se pintaron los interiores de muchas de ellas y se alteraron algunos de sus elementos (Millares,1993:13). En este artículo se habla de el proyecto del restaurador Francisco Peinado que incluiría quitar encalados de las cuevas, pinturas y grafitis; se recoge también una interpretación de Peinado que califica a este asentamiento como el monasterio o convento más completo de la isla, en referencia a las harimaguadas.

Anotamos al pie otras publicaciones que hacen referencia a las *C.de los Pilares*⁵¹.

Por nuestra parte, en agosto de 1992 realizamos nuestra primera visita a las *C. de los Pilares*, acompañados de miembros del SAMC que se encontraban realizando una restauración arqueológica y recogida de datos de la C.de Cuatro Puertas. En aquel primer contacto ya pudimos apreciar que las paredes de la cueva amplia del extremo W tenían unos surcos artificiales a manera de anchas líneas grabadas, y que junto a ellas aparecían restos de pintura de diferentes colores y tonalidades.

En una segunda visita tras tener conocimiento de los dibujos y el artículo elaborado por Roland Comte (1983), lo confrontamos con la realidad, y procedimos a elaborar nuestros propios dibujos que luego se contrastaron con la proyección de diapositivas para obtener mayor fidelidad, ya que el deterioro de la pared de la cueva es grande. Los colores que pudimos registrar y sus tonalidades eran diferentes de los obtenidos en otras cuevas que ya habíamos visitado en la isla; los describiremos en el próximo apartado.

Como siguiente paso intentamos obtener una copia de la película Tirma⁵² lo que pudo conseguirse tres años después; la visualización de la cinta nos ayudó a comparar los motivos ya registrados con los que se mostraban en los decorados de la película, pudiendo comprobar

⁵¹ Ripoche, 1880: 80 (hace una breve referencia de las C.de los Pilaresaludiendo a un texto de Sabino Bertehelot).
Herrero, 1981: 700 (apunta a la existencia de grabados triangulares en una cueva circular de la vertiente sur de la Montaña de Cuatro Puertas).
Martín, 1984: 692 (recoge este yacimiento en una ficha; lo describe como un complejo semilaberíntico en avanzado estado de erosión).
Beltrán , 1985: 20 (cita a Cuatro Puertas y los Pilares con supuestos signos alfabéticos y trazos y pinturas actuales).
Onrubia, 1986: 252 (nombra brevemente los Pilares con dudas de adscripción cultural y cronológica).

⁵² "Tirma". "La Princesa delle Canarie" coproducción de Intiel (Madrid) y Film Constellazione (Roma) ,1954, dirigida por Paolo Moffa y Carlos Serrano de Osma, con intérpretes principales Silvana Pampanini, Gustavo Rojo y Marcello Mastroianni, con un coste de 16 millones de pesetas; se rodó con bastantes problemas de organización derivados del gran coste económico (rodaje de exteriores, número de actores,...). La idea argumental inicial basada en la obra teatral de Juan del Río Ayala, fue cambiando en el transcurso del rodaje su rigor histórico y ambiental por exigencias comerciales italianas; Martín Moreno , del que se habla más adelante en el texto, indicó que se llegaron a hacer hasta seis guiones diferentes.

Agradecemos a la Filmoteca Canaria y a Andrés Modolell Koppel el que fuera posible la visualización de la película y su ayuda técnica.

algunas coincidencias formales y estilísticas que expondremos también a continuación. Tras la visualización de la película se volvió a visitar el conjunto, apreciando en esta ocasión un mayor número de grabados por otras cuevas cercanas a la situada en el extremo W, y en una de ellas unas manchas de pintura de color verde brillante bastante alejado de posibles colores naturales.

El último planteamiento fue la posible localización de alguno de los decoradores de la película. En noviembre de 1995 pudimos localizar a Sergio Calvo, citado por Comte en su artículo (1983:46), y entrevistarnos con él; muy amablemente nos explicó todos los detalles que recordaba de la decoración, escenarios, ambientaciones,... Aunque él trabajará más en la película como diseñador de producción, también participó directamente en la construcción de decorados y en ocasiones en la aplicación de color junto a Carlos Morón, el otro decorador de la película. Parte de los planos interiores se rodaron en las cuevas del Conjunto de Cuatro Puertas (fig.III.347), complementando con estructuras artificiales o pintando directamente sobre las propias cuevas; se emplearon cuevas como la de Cuatro Puertas propiamente y varias de los laberintos de la ladera sur, según sus palabras. En todo momento tanto Sergio Calvo, como José Naranjo que ayudó y asesoró, intentaron en vano reconstruir los elementos de la cultura canaria lo más fielmente posible, en lo que respecta a formas, colores, vestidos, elementos de mobiliario, ... Colores como el verde y blanco, rojo y amarillo intensos, se emplearon en los vestidos de los actores principales; sobre los decorados específicamente, Sergio Calvo no recordaba los colores que se habían empleado.

Tras esta entrevista conectamos⁵³ con el cronista y colaborador periodístico Martín Moreno, quien nos confirmaría algunos de los datos de Sergio Calvo y nos aportaría la experiencia de su presencia continua en el rodaje. Respecto a los interiores, señala Martín Moreno que Carlos Morón fue sobre todo el que pintó en las cuevas del Conjunto de Cuatro Puertas; vagamente recordaba que entre los colores empleados en los decorados habían blancos, rojos y posiblemente negros.

De todos los datos recabados (la descripción física de grabados y pinturas se aporta en los dos apartados siguientes) concluimos que las decoraciones que existen hoy en día en las *C.de los Pilares* son recientes, probablemente proceden de arreglos de la película Tirma; aún así hemos creído convenientemente mostrar los hechos y las evidencias físicas en una ficha como el resto de los yacimientos.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Las *C.de los Pilares* se sitúan en la ladera S de la Montaña de Cuatro Puertas. El acceso

⁵³ Agradecemos a D. Sergio Calvo toda su ayuda en la información sobre la película, y la conexión con el cronista Martín Moreno.

más directo a este conjunto se realiza desde la carretera C-816 que va de Ingenio hacia Telde; en el Km.19'450 tomamos un desvío por una pista de tierra que nos lleva hasta la montaña; por un sendero subimos hasta la C.de Cuatro Puertas, ascendemos hasta la plataforma del almogaren, que contiene un grabado alfabético similar al pintado en la *C.1 del almogaren del Bentayga*, y comenzamos a bajar la inclinada vertiente sur de la montaña hacia el extremo W, que es donde se encuentra un gran grupo de cuevas laberínticas unidas por senderos, escaleras y túneles, y que se denominan *C.de los Pilares* (fig.III.342); su altitud media es de 280 m.s.n.m. y la de la cima de la Montaña de Cuatro Puertas es de 318'5m. La gran erosión de la ladera sur ha deteriorado un gran número de las cuevas de todo este conjunto.

Dentro de las *C.de los Pilares* el grupo más reflejado en los textos y dibujos históricos, es la gran sala semicircular del extremo W, abierta y sostenido su techo por tres gruesos pilares macizos, uno de ellos reforzado con piedras sueltas. Posee una pequeña abertura en sus paredes a manera de ventana sobre el precipicio. A nivel formal por su aspecto, es la cueva que más se puede relacionar con el nombre de *C.de los Pilares* (fig.III.343).

Desplazándonos hacia el extremo E nos encontramos con un segundo grupo de cuevas con paredes más trabajadas y de tendencias más rectas; en un nivel más bajo un túnel permite el acceso hacia la gran sala anterior. más hacia el E podemos distinguir un tercer grupo de cuevas más deterioradas y abiertas, bajo éste se sitúa otro pequeño túnel. Hasta este tercer grupo, en lo que respecta a la ladera sur, hemos localizado manipulaciones decorativas en las paredes; las describiremos a continuación conjuntamente con algunos vestigios localizados también en la plataforma del almogaren citado y en la C.de Cuatro Puertas.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

A nivel general nuestra apreciación sobre las manipulaciones de las paredes de las *C.de los Pilares* y la de *Cuatro Puertas* es que inicialmente se hicieron aplicaciones de pintura en franjas y trazos, y posteriormente se rasparon para intentar eliminarlas, por lo que en la actualidad nos encontramos con rebajes en la superficie de la pared, con vestigios de pintura en los bordes de los mismos y en zonas que no se llegaron a raspar o limpiar. Este mismo esquema se puede apreciar en muchas zonas. Los rebajes de las paredes han sido realizados en fechas posteriores al uso de las cuevas como abrigo del ganado, lo que se confirma observando que en zonas cercanas al suelo la pátina que deja el roce del lomo de los animales no existe en el interior de estos raspados. Pasamos a describir a continuación los motivos que hemos localizado en todo el conjunto.

Comenzando por el extremo más accidental, la gran sala semicircular con tres gruesos

pilares, tiene muestras bien evidentes de las zonas por las cuales discurría la pintura. La pared del fondo esta recorrida por todo un friso ininterrumpido de 22'5m. aproximadamente, en el cual el tercio superior contiene restos de blanco dispersos que sugieren una franja uniforme, hacia el suelo le sigue una línea ancha continua y de color ocre, y por último en la zona inferior una línea zigzag de color rosado que en algunos tramos se convierte en puntas de flechas paralelas (figs.III.336 y 344). Tanto el color blanco como el ocre se ven bastante evidentes, en forma de manchas sueltas sobre las paredes de las piedras más duras del soporte de roca o como pequeños restos (fig.III.345). El ocre aparenta haberse decolorado así como el color rojizo inferior; este último es el más difícil de apreciar pero destaca allí donde se encuentra (fig.III.346), la viveza de su color difiere bastante de los tonos comunes de tierras, como si se hubiera utilizado un pigmento sintético o artificial. Es posible que los pilares fueran pintados también, ya que se intuyen trazos en dos de ellos y en el tercero, el situado a la derecha presenta una franja superior oscura y puntas de flechas paralelas en la zona inferior (fig.III.336).

Continuando hacia el E pasamos a un segundo grupo de cuevas donde lo más destacado es una zona de pared, hacia el fondo de este grupo en la zona derecha, en la cual apreciamos aplicaciones de pintura de un color verde muy intenso que en este caso excede de los tonos tierras naturales que incluye la carta de color Munsell; este color también parece proceder de un pigmento sintético; estas manchas verdes fueron aplicadas con una mezcla bastante diluída de pintura, como un enjalbegado o coloración ambiental (fig.III.349). Junto a esta zona pintada con verdes hay unos triángulos equiláteros enfrentados y de color blanco, pintados con pinturas sintéticas actuales y que no se corresponden con la factura y el aspecto de las modificaciones para la película Tirma. En este segundo grupo de cuevas, descendiendo por la ladera nos cruzamos con un túnel que da acceso a la gran sala descrita anteriormente, y más abajo aún, nos encontramos con una cueva que tiene un frontal con más restos de pinturas; esta cueva nos muestra a izquierda y derecha de la puerta dos fragmentos de friso similares a los de la gran sala semicircular, y bordeando el frontal una línea de círculos (fig.III.337).

Para acceder a un tercer grupo de cuevas desplazándonos hacia el E, el paso más cómodo es a través de otro túnel (fig.III.342); inmediatamente que termina éste, en la pared, encontramos un motivo solar que sorprende por su tipología que se asemeja a algunos motivos visualizados en los decorados de la película Tirma (figs.III.339,340 y 348). Este soliforme está raspado como los motivos decorativos anteriores, y en sus bordes presenta aún restos de pintura blanca.

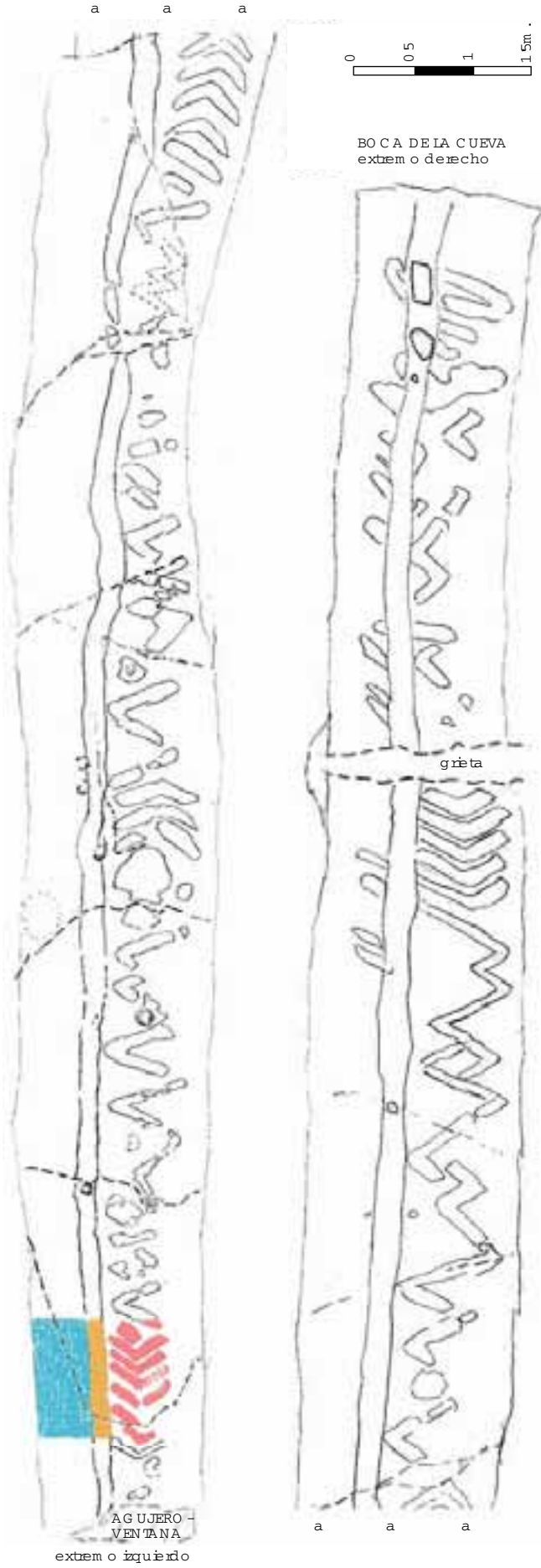
En este mismo grupo pero en un nivel superior se halla un grupo de cuevas abiertas y bastante eriosonadas; sobre ellas en el frontal de ladera que las abarca encontramos dos líneas quebradas paralelas, pintadas de blanco y en este caso intactas a la técnica de limpieza por

raspado, aunque no inmunes a las inclemencias del tiempo lo que implica que pasan desapercibidas en un vistazo rápido (fig.III.338).

Dejando atrás el extremo W del conjunto ascendemos hacia la cima de la montaña apercibiéndonos de que los surcos y el grabado alfabético del almogaren, ya descritos por Chil y Naranjo en 1876, se encontraban pintados con líneas de color blanco como resaltando las formas de los mismos (fig.III.350). La pintura blanca presenta restos de color rojo esporádicamente, como si se hubiera añadido pigmento rojo a una base de pintura de color blanco y no se homogenizara bien, propio de pinturas de mala calidad que luego con el paso del tiempo se estropean y decoloran; las pinturas al temple citadas en el artículo de Comte por Sergio Calvo (Comte, 1983:46) responden a este tipo de características.

Una última zona donde hemos localizado manipulaciones en el soporte de las cuevas es en la propia C.de Cuatro Puertas. Es posible que se cubriera toda de pintura y luego se limpiara bien o terminara de decolorarse por la cantidad de luz que reciben sus paredes. Hemos encontrado pintura en sitios no visibles rápidamente, como son la parte interna del pilar central de los tres que posee la gran cueva, y la esquina izquierda del fondo junto al suelo; en esta última zona hay pequeños restos de pintura de color blanco-rosado. En el pilar central las manchas de pintura son más evidentes; la apariencia es que el pilar se embadurnó todo de color rosado, que aunque se muestra por zonas como blanco puede deberse a un decolorado del rosado. Los últimos 15cm. superiores del pilar parecen presentar una banda de color más oscuro. En ambas zonas de esta cueva se aprecian marcas de pelos o similares para la aplicación de la pintura.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:



CUEVA DE LOS PÍARES



Fig. III.336 CUEVAS DE LOS PÍARES - GRAN SALA. SEMIPLANO ANTIPLANAL DEL SOLO PORTE Y VESTIGIO DEL SOLO. Se muestran en este gráfico las zonas en las que desaparecen los pisos de toba y basalto, respectivamente, en el extremo superior izquierdo se refiere a una faja con el color rojo que contiene estos motivos de procedencia indígena (el azul del gráfico representa al color blanco real). Las dos líneas superiores corresponden a la pared del fondo de esta gran sala, y la línea inferior a la pared derecha de esta cueva.



fig. III337 CUEVAS DE LOS PIARES-2º GRUPO : motivos grabados en la roca soporte producto del raspado de la pintura; se hallan en el nivel inferior del 2º grupo de cuevas, bajo el túnel de acceso hacia la gran sala semicircular.

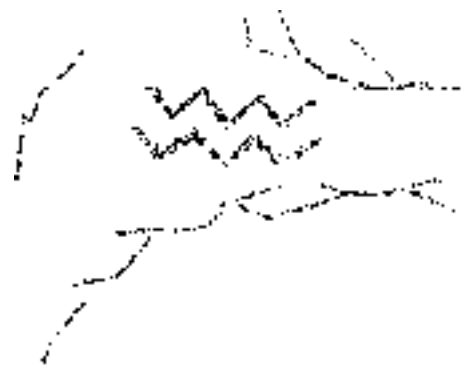


fig. III338 CUEVAS DE LOS PIARES-3º GRUPO : líneas blancas pintadas sobre un frontal externo en el nivel superior del 3º grupo.



fig. III339 CUEVAS DE LOS PIARES-3º GRUPO : motivo solar grabado en la roca soporte producto del raspado de la pintura; se encuentra en el nivel inferior del 3º grupo de cuevas, en el túnel de acceso hacia el 2º grupo.



fig. III340 Motivos pintados que aparecen en los decorados de interiores de la peña Timá (1954).

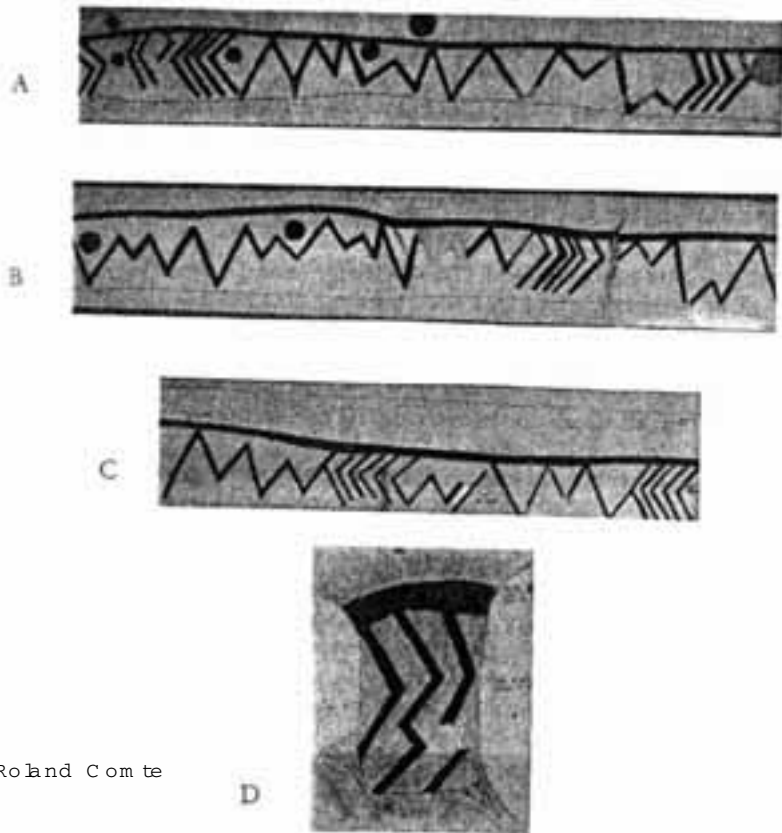


fig. III341 C DE LOS PIARES
 Motivos pintados según Roland Comte
 (1983:47).



fig. III342 C DE LOS PIARES
 Ladera sur de la Montaña de Cuatro
 Puertas, ubicación de las C de los
 Píares.



fig. III343 C DE LOS PIARES
Vista de la gran sala semicircular propiamente denominada de los Píares.



fig. III344 C DE LOS PIARES
Pared del fondo de la cueva con huellas de raspados
precedentes del borrado de motivos pintados.

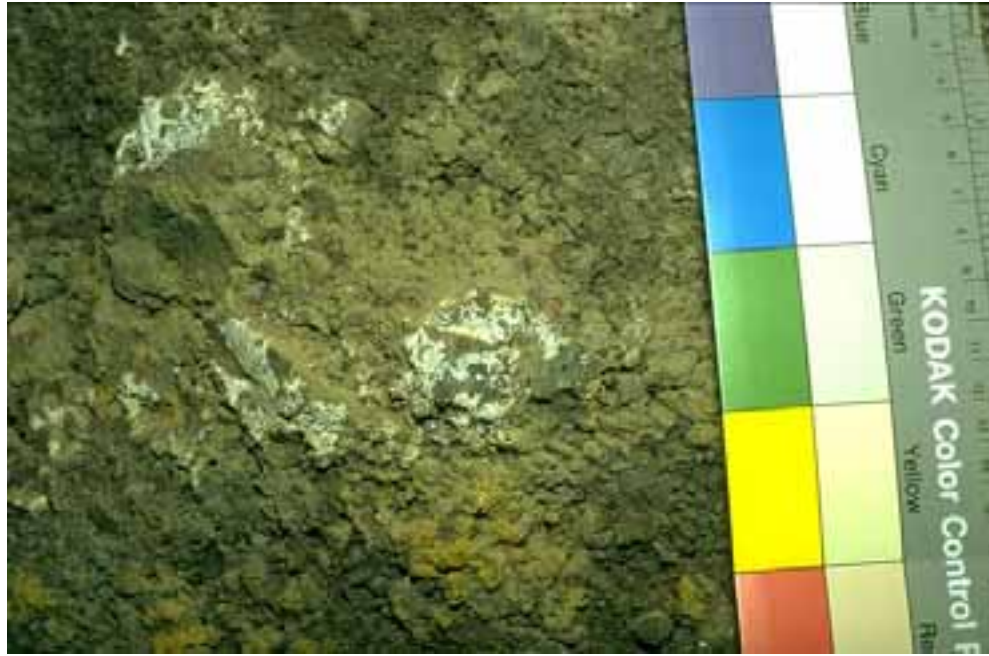


fig. III345 C DE LOS PIARES
 Restos de pintura ocre y blanca de la franja superior y media de la pared desde esta cueva. (Kodak.355)



fig. III346 C DE LOS PIARES
 Restos de tonos rojados de la franja inferior de la pared desde esta cueva. (Kodak.355)



fig. III347 C DE LOS PIARES
 Fotograma de la película Tima (1954), donde se reflejan motivos similares a los encontrados en las paredes de las cuevas del conjunto de Cuatro Puertas.



fig. III348 C DE LOS PIARES
 Huela en forma de motivo solar hecha en el soporte mediante el raspado de la superficie; corresponde al nivel inferior del tercer grupo de cuevas de finilo en el texto.



fig. III349 C DE LOS PIARES
 Restos de pinturas de cobre verdosos en el que hemos definido como el segundo grupo de cuevas.

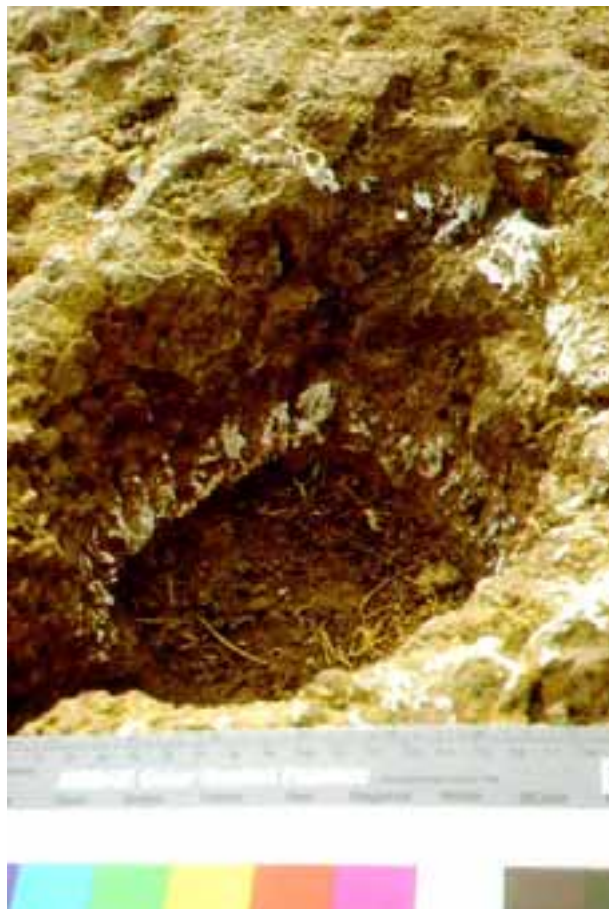


fig. III350 C DE LOS PIARES
 Cazuela perteneciente a la plataforma superior de la hogaren de Cuatro Puertas; presenta resales con pintura blanca y pigmento rojo.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **C.PINTADA DE MALPASO**

LOCALIDAD: **La Pardilla**

TERMINO MUNICIPAL: **Telde**

COORDENADAS: **462280 y 3099500** **hoja 60-00 N** **(escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En la campaña de excavaciones arqueológicas del año 1942, Sebastián Jiménez Sánchez visitó algunos yacimientos de los alrededores de la cueva que ahora nos ocupa, aunque parece ser que esta zona se conocía de antes como se indica en la Carta Arqueológica de Telde (SAMC, 1989) y como indica él mismo: "Fue esta localidad [Malpaso] descubierta hace pocos años por don Pedro Hernández Benitez, comisario local de Excavaciones en la ciudad de Telde"; continúa hablando este autor describiéndonos someramente la zona:

Se trata de un poblado troglodita numeroso ubicado en la roca y colgado sobre el mar. El paso a estas cuevas-viviendas prehistóricas es actualmente imposible. Sólo una hemos podido ver, la cual presenta cruz latina.

Colindando con este poblado aborigen vimos 7 hermosos silos excavados en el suelo de un covacho (Jiménez Sánchez, 1946 b: 80-81).

No podemos asegurar que Jiménez Sánchez visitara precisamente la *C.Pintada de Malpaso* aunque ésta si presenta una planta cruciforme; los siete silos excavados en el suelo se encuentran a unos pocos metros a la derecha de esta cueva (fig.III.354).

En 1988 la Comisión de Historia y Etnografía de Canarias publica un artículo al que titulan "La inédita y olvidada «Cueva Pintada» de Telde", la cual no aparecía registrada ni siquiera como patrimonio arqueológico del municipio; hacen en esta publicación una buena descripción del yacimiento y de su estado, con un dibujo de apoyo (Comisión, 1988:17).

Señalan que la cueva tiene planta cruciforme casi regular y que está prácticamente sepultada con un relleno sedimentario hasta 50m. del techo, con la boca desplomada, afectada la cueva y las pinturas interiores por un gran deterioro por la cercanía del mar. Indican que las tres estancias así como el techo presentan signos de ornamentación, aunque solo reconocen una disposición clara en la estancia central (así lo muestran también en su dibujo); anotan la existencia de un fondo negro ahumado como capa inicial por toda la cueva, sobre ella en la sala central una segunda capa rojiza de almagre por pared y techo; destacan por último siete franjas verticales de punteado blanco compuesto hipotéticamente por cenizas de combustión

total. En el techo indican que hay restos de punteado blanco sin definición clara. Por último, establecen una ligera interpretación-relación como yacimiento rupestre funerario ya que en sus inmediaciones encontraron restos humanos.

Este yacimiento fue recogido un año después en la Carta Arqueológica de Telde por el SAMC quienes establecen una ficha arqueológica en la misma, con otros datos como el acceso, estado de conservación, materiales de superficie y documentación fotográfica (SAMC, 1989). Describen esta cueva como artificial de planta cruciforme, con orientación hacia el E y situada a una altura de 25m.s.n.m.; sobre las pinturas apuntan que en la pared del fondo hay bandas verticales alternas negras con punteado blanco y rojo de almagre. Proponen para este yacimiento su limpieza del relleno sedimentario y su cerramiento.

Nuestra primera visita a este yacimiento se realizaría tres años después; utilizaremos la denominación que se hace en la carta arqueológica para nombrar a este yacimiento: la *C.Pintada de Malpaso*.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se sitúa este yacimiento a la altura del km.7'200 de la autopista GC-1, distando 180m. en línea recta con dirección E desde la misma. El acceso más practicable se realiza desde la Urbanización La Estrella (La Pardilla), tomando un sendero que bordea la costa por un pequeño acantilado erosionado por el efecto del mar sobre la toba; recorridos 700m. desde la urbanización, llegamos al extremo N de la Playa de Malpaso donde se halla este yacimiento, colgado sobre el mar a 20-25 m.s.n.m. (fig.III.353).

Se trata este yacimiento de una cueva artificial con planta cruciforme afectada en sus estructuras más externas por la acción del mar, y rellena de sedimentos del propio acantilado que dejan visible tan sólo 50cm. de altura de cueva; el techo de la entrada de la cueva se ha destruido, transformando la boca, que actualmente se estrecha por la entrada de relleno hasta unos 30cm. de altura dificultando el acceso a la misma y la toma de fotografías o registros de otro tipo.

Las dimensiones que hemos podido tomar en esta cueva son las siguientes: la profundidad de la cueva, teniendo en cuenta que la boca se encuentra transformada y semienterrada, es de 3'55m. en la zona izquierda y de 4'3m. en la zona derecha, y el ancho desde la dependencia izquierda hasta la derecha es de 4'7m.; la sala central ocupa 2'2m. de ancho por 2'2m. de profundidad y es la que mejor se conserva; la dependencia de la derecha tiene una profundidad de 1'6m. y un ancho de 2'1m. (fig.III.359); la dependencia izquierda es de difícil reconstrucción en sus dimensiones por lo destruida que está, apenas pudimos medir 90 cm. de profundidad e igual medida de ancho por su techo.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Lo primero que destacamos en las pinturas que se encuentran en esta cueva es una composición a base de franjas alternas de diferentes colores; este sistema de franjas es repetitivo y abarca las paredes de la sala central prolongándose probablemente por el dintel de la dependencia derecha (figs.III.351-352); el techo presenta también restos de pintura aunque no parecen adquirir ninguna disposición concreta.

El coloreado de las franjas se realizó con una cierta complejidad ya que se partió de los paños amplios de pared, para reducirlos luego a franjas, para a su vez puntear algunas de ellas. Tal y como la vemos en la actualidad, la decoración de las paredes se dispone en franjas de color rojo de almagre que se alternan con franjas de puntos blancos sobre fondo negro de ahumados (fig.III.355). Las franjas rojas dejan ver también restos de negro aunque predomina el color rojo, y las franjas de puntos blancos sobre fondo negro también poseen restos de color rojo aunque en menor proporción que el color blanco.

Tras varias visitas y observaciones directas de las pinturas, nuestra deducción más lógica sobre el proceso de aplicación de la pintura para llegar a los resultados que hoy observamos (teniendo en cuenta el proceso de deterioro que ya han sufrido sobre todo por la cercanía del mar), es la que sigue.

En algunos puntos de la cueva se observa a través de la capa de pintura como se rellenaron huecos o grietas con la posible intención de mejorar el soporte pictórico o sellar la sala; la pasta usada a manera de argamasa es una tierra de color amarillento y donde mejor se aprecia es en los ángulos que forma la esquina izquierda superior de la pared del fondo de la cueva. La decoración de franjas en las paredes pudo realizarse sobre un ahumado previo circunstancial; la primera capa que se aplicó fue de color rojo de almagre cubriendo toda la superficie a decorar, incluido el techo; sobre el rojo se aplicaría un ahumado general intenso; a partir de este coloreado o manipulación negra, el proceso se diversifica según el tipo de franjas, reforzando con rojo para las franjas en las que predomina este color, y aplicando puntos blancos en las alternas.

En las franjas de color rojo, el grosor de las capas y la capacidad de limpieza por absorción del almagre, pudieron contribuir a que buena parte del ahumado se cayera junto con el pigmento rojo; en las franjas de puntos blancos el rojo asoma por algunos sitios al desprenderse junto con su ahumado superior.

Hemos observado que la distribución de los puntos blancos no es del todo aleatoria dentro de cada franja, sino que centrándonos en los puntos blancos de mayor tamaño podemos observar una composición de nueve filas de puntos por nueve hileras dentro de cada franja; para realizar esta observación hay que tener presente la dificultad técnica del soporte y de la pintura como para aplicar un punto con cierta precisión y con alineación respecto a los

anteriores (figs.III.356-357). La mayor parte de los puntos blancos se aplicaron en las depresiones que dejó el soporte de toba tras su labrado. Nos parece importante resaltar el hecho de que los pintores de esta cueva utilizaron concientemente el negro como color con el ahumado, ya para borrar el rojo inferior ya para usarlo como gran contraste con el blanco y el rojo.

La zona donde mejor se aprecia la composición a base de franjas es en la pared del fondo de la sala central (fig.III.355), donde nos encontramos con tres franjas rojas y tres de puntos blancos; las franjas tienen un ancho entre 31 y 39 cm., y una altura entre 20 y 28cm. que es el máximo que presentan por toda la cueva. En el tramo de pared que resta desde el friso decorado hasta el relleno de sedimentos no aparecen restos de pintura roja, ni blanca, ni restos de ahumados, lo cual nos parece bastante sorprendente o al menos se escapa de nuestra comprensión; la zona de pintura pudo tener la altura actual de 20-28cm. pero la aplicación de ahumados a esa zona específicamente sería bastante más compleja; la opción que nos resta sería que los sedimentos unidos a la gran humedad ambiental propia de la cercanía del mar hubieran disuelto los pigmentos y limpiado el negro de los ahumados. Esta posibilidad habría de comprobarse ya que en otras ocasiones de relleno de cuevas, el pigmento y el ahumado como hemos podido constatar, se conserva.

La decoración en forma de franjas se prolonga desde la pared del fondo por las dos paredes laterales de la sala central, con la misma disposición e igual número de franjas, 6 en cada pared; el deterioro de los motivos pintados aquí se acentúa conservándose sólo parte de la pintura (fig.III.358).

Hacia el exterior de la cueva la pintura aplicada se pierde casi totalmente, pero aún podemos apreciar restos de rojo y punteado blanco sobre el dintel de la dependencia derecha (fig.III.359). Dada la continuidad de la composición por las paredes laterales de la sala central y situándose en un mismo plano físico, este dintel pudo haberse decorado de idéntica forma. En el interior de las dependencias no encontramos restos de rojo ni de blanco, tan sólo un ahumado intenso en paredes y techo.

Por último, en el techo se aplicó como ya indicamos rojo de almagre como primera capa de pintura; sobre ella hay un ahumado intenso que pudo cubrir todo el color rojo en su día, y sobre este ahumado hay puntos dispersos de color blanco a los que no encontramos una disposición concreta; estos puntos blancos más cálidos en su tono, se ven mezclados actualmente con manchas de color blanco frío producto de sales por la humedad (fig.III.360).

DESCRIPCION GRAFICA:

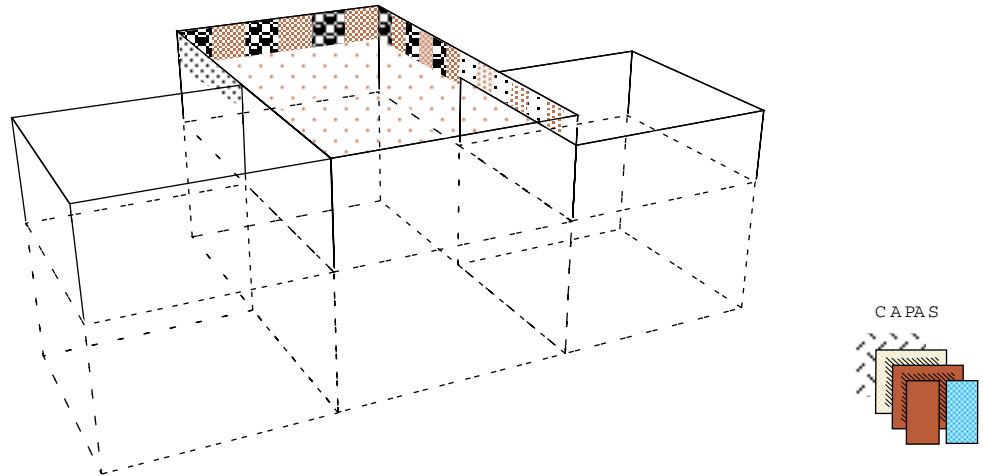


fig. III351 C. PINTADA DE MALPASO: ESTRUCTURA DE LA CUEVA Y PANELES PINTADOS. Esta cueva permanece sepultada por un relleno de sedimentos hasta 50cm. del techo. Las paredes presentan una decoración a tema de franjas y franjas de puntos blancos sobre fondo negro; el techo fue pintado de rojo totalmente y tras un ahumado se le aplicaron puntos blancos. A la derecha se muestra una secuencia de la aplicación de las capas; la capa inicial amarilla está aplicada en pequeñas zonas (el azul en el gráfico de representa a el color blanco real).

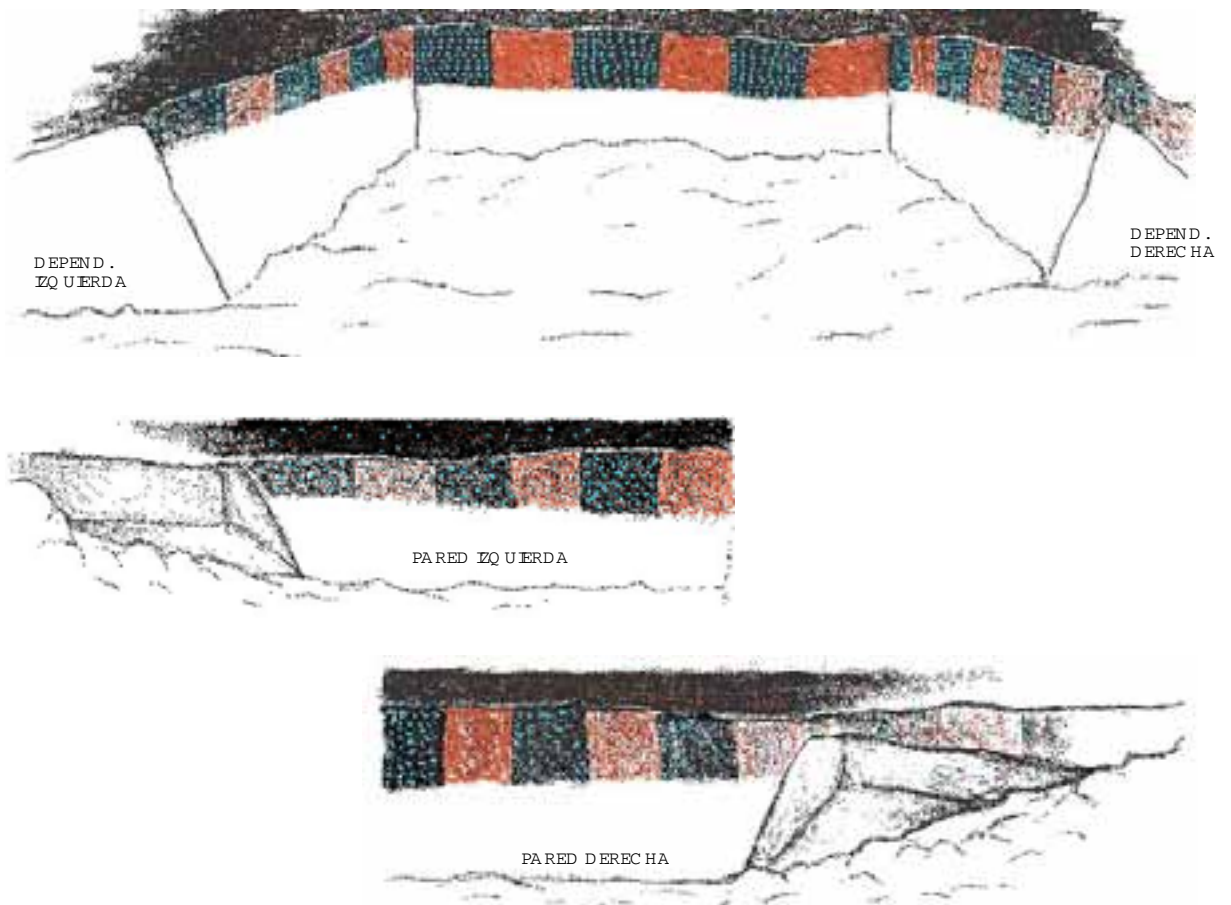


fig. III352 C. PINTADA DE MALPASO: CROQUIS DE LAS ZONAS PINTADAS. De arriba abajo: vista frontal de la sala central de la cueva, vista frontal de la pared izquierda con la dependencia de ese mismo lado, y vista frontal de la pared derecha con la dependencia derecha (el color blanco real se ha representado por azul en los dibujos).



fig. III353 C. PINTADA DE MALPASO
Ubicación de la cueva, colgada sobre la playa de
Malpasos (Teñe).



fig. III354 C. PINTADA DE MALPASO
Grupo de síbs cercanos a la cueva y pertenecientes a el mismo
poblado donde se agrupa la C. Pintada de Malpasos .



fig. III355 C PINTADA DE MALPASO
Panel de la pared del fondo de la cueva con una
distribución de punteados y planos altemos.



fig. III357 C PINTADA DE MALPASO
Detalle de la aplicación de la pintura en la pared del fondo.

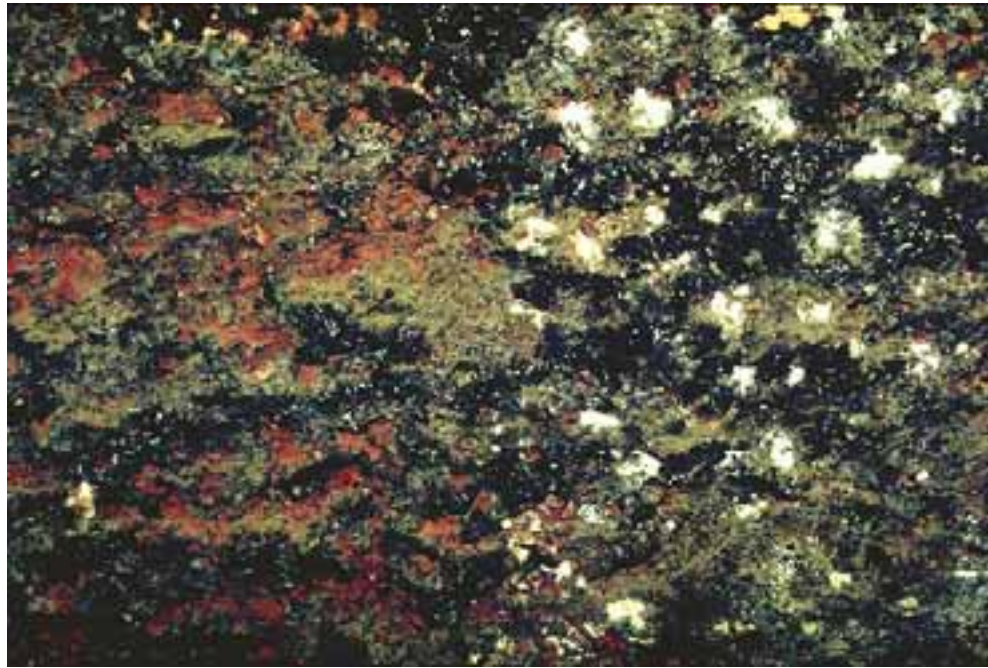


fig. III356 C. PINTADA DE M. ALPASO
Plano medido de la imagen anterior.



fig. III358 C. PINTADA DE M. ALPASO
Aspecto que presentan las pinturas en la pared izquierda de la cueva.



fig. III359 C. PINTADA DE ALPAGO
Vista de la pared derecha de la cueva y la dependencia de ese mismo lado
señalada. Los motivos pintados en la pared del fondo de esta cueva se
repite en la franja superior de las paredes laterales.



fig. III360 C. PINTADA DE ALPAGO
Imagen del techo de la cueva, apreciándose también restos de cobre, blanco
y elahumado negro. Parte de los blancos que se observan en la fotografía
corresponden a filaciones de sales.

NOMBRE DEL COMPLEJO: **LA MONTAÑA DE TUNTE**

TERMINO MUNICIPAL: **San Bartolomé de Tirajana**

HISTORIA Y TEXTOS:

Respecto a las referencias históricas existentes para todo el complejo de la *Montaña de Tunte*, se centran sobre todo en las construcciones aborígenes de casas de piedra y gruesas vigas de pino del pueblo canario de Tunte⁵⁴. Las primeras anotaciones que nos hablan de este complejo antes de la actualizada Carta Arqueológica elaborada por el SAMC, son de el inventario llevado a cabo por la Comisión de Arqueología del Museo Canario (CAMC,1974: 210-211). En este inventario ya se localizaron tres de las cuevas pintadas que pasaremos a describir; hay que decir que aunque con pocos datos si que se apercibieron de las unidades más importantes en cuanto a motivos pintados (*Tunte C.2 y C.9*).

DESCRIPCION DEL COMPLEJO:

La *Montaña de Tunte* situada en el término municipal de San Bartolomé de Tirajana, encierra más de un centenar de cuevas, la mayoría de ellas artificiales y distribuidas a lo largo de su cara sur en diferentes andenes (figs.III.6 y 361). De entre ellas hemos localizado siete unidades con motivos pintados, no descartando que pudieran existir más ya que muchas de ellas son inaccesibles. Hay que destacar que estas cuevas con pinturas se encuentran concentradas en un misma zona de unos 90 m. de longitud y cuasi correlativas una junto a la otra, lo que puede hacernos pensar en la especificidad de ese grupo de espacios, así como a nivel técnico en las correlaciones entre ellas como ya hablaremos más adelante.

Para mejor identificación las hemos numerado de E a W de la siguiente manera: *Tunte C.1, C.2-C.3 y C.4* (estas tres formando parte de una misma unidad con varios niveles o pisos), *C.5, C.6, C.7, C.8 y C.9*.

El acceso a este complejo se realiza desde la carretera C-815, km. 52.500; pasado el pueblo de Santa Lucía tomamos el desvío hacia el caserío de Taidía y antes de llegar a éste, volvemos a desviarnos hacia el caserío de la Montaña que se encuentra en las faldas de la

⁵⁴ Bibliografía sobre el tema:
Grau Bassas,1980: 12, 21, 36, 38 fcsn.).
Verneau,1996a: 56.
Millares Torres,1893: 246-247.
Otras publicaciones más recientes que lo citan:
Jiménez Sánchez,1946a: 14.
Martín,1984: 723 (sin aportaciones en base a las referencias anteriores).
Beltrán,1985: 20.
Arco Aguilar et al, 1992: 83.

misma; desde las últimas viviendas del caserío tomamos el sendero que discurre hacia la Montaña de Tunte; recorridos unos 500m .comenzamos a encontramos las primeras cuevas de todo el complejo.

Para todas estas cuevas que hemos citado, la toma de contacto por el autor fue en agosto de 1992 excepto para la C.Pintada de Rosiana (Tunte C.9) que lo fue en agosto de 1995.

DESCRIPCION GRAFICA :



fig. III361 COMPLEJO DE LA MONTAÑA DE TUNTE

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(TUNTE C.1)**

LOCALIDAD: **Rosiana**

TERMINO MUNICIPAL: **San Bartolomé de Tirajana**

COORDENADAS: **444815 y 3089020** **hoja 40-90N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Como referencia a nivel específico esta cueva aparece registrada en la Carta Arqueológica de San Bartolomé de Tirajana (SAMC,1993) como la unidad 021 en el Nivel III del complejo arqueológico. No se localizaron otros textos que hicieran referencia a este yacimiento.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se trata de una cueva artificial tipo granero colectivo que consta de una veintena de silos que se distribuyen de forma irregular, en diferentes niveles y conectados en ocasiones unos con otros. En lo que podría ser la sala principal y más amplia, se abre una escalera de piedra descendente y un largo corredor. Las medidas generales de esta sala principal tomadas del SAMC son de 11'25 m. de profundidad o eje mayor, 2'86 de ancho o eje menor y 1'8 m. de altura (figs.III.362-364).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

En esta cueva encontramos restos de argamasa blanca en las ranuras de cierre de los silos. Aparecieron también pequeñas muestras de almagre rojo en dos zonas, en los silos a izquierda y a derecha del corredor de la sala principal. Si hubo una decoración concreta no pudimos apreciarla dados los escasos datos que nos ofrecen los restos de color que se conservan. Dichos restos de color rojo en ésta cueva precisan de una buena observación para apreciarlos, y no se habían citado anteriormente (fig.III.364).

DESCRIPCION GRAFICA:

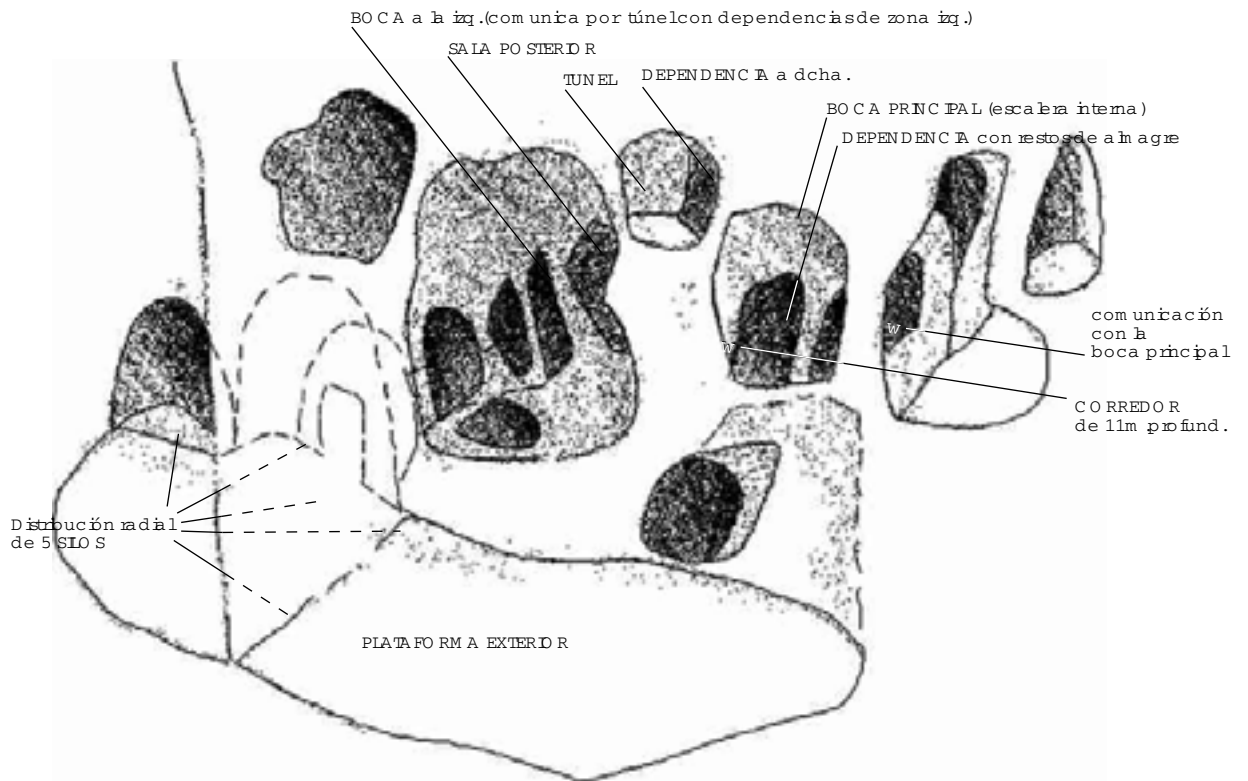


fig III362 TUNEL 1: CROQUIS DE LA CUEVA

En el croquis se trata de hacer una aproximación a la complejidad de la cueva, con varias interconexiones intermedias entre distintos espacios, y con varios niveles.



fig. III363 TUNTEC 1
Vista de la entrada a este granero colectivo
configurado en varios niveles.



fig. III364 TUNTEC 1
Restos de pintura roja bastante escasos que aparecen en las paredes
a algunos de los niveles de este granero.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(TUNTE C.2)**

LOCALIDAD: **Rosiana**

TERMINO MUNICIPAL: **San Bartolomé de Tirajana**

COORDENADAS: **444800 y 3088990** **hoja 40-90 (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

En 1974 la CAMC hablando del complejo de *La Montaña de Tunte* y refiriéndose a esta cueva registró en su inventario lo siguiente:

... Otra cueva compleja está formada por seis "pisos" o niveles comunicados interiormente. En el quinto nivel hay una sala con restos de un punteado blanco zigzagueante, muy borroso, pero hace tan sólo unos cinco años, según manifiesta el montañero Antonio Juan Machín Peñate, se conservaba mucho mejor. En esta sala se contabilizaron, en el suelo, ocho cazoletas y tres huecos con forma de mortero y huellas de uso (pp. 210-211).

Para identificación dentro del complejo hemos denominado *Tunte C.2* a la cueva citada con punteado blanco. Todo el granero coincide con la unidad 020 citada en la Carta Arqueológica de San Bartolomé de Tirajana (SAMC,1993).

DESCRIPCION DEL YACIMIENTO:

La *Tunte C.2* que pasamos a describir es el quinto nivel de un granero formado por seis niveles, en tres de los cuales se encuentran restos de pinturas: en el quinto nivel, en el cuarto y en el tercero (*Tunte C.2*, *Tunte C.3* y *Tunte C.4* respectivamente; cuevas que iremos describiendo en fichas separadas). El segundo nivel se encuentra a ras del suelo y por debajo de él queda otro nivel con un silo bajo tierra; el nivel superior o sexto consta de un silo interno respecto a la estructura de todo el granero, y se accede a él a través de una boca abierta en el techo del quinto nivel ó *TunteC.2* (fig.III.365).

La planta de la *TunteC.2* es irregular, con varios accidentes físicos artificiales que la hacen peculiar. Resaltaremos los más importantes: una dependencia en la pared izquierda abierta al exterior por deterioro de la pared de la montaña; dos silos, uno de ellos abierto también al exterior por las mismas causas; cazoletas en el suelo de la cueva (al menos seis); ranuras en una zona de pared cercana a la boca de entrada; boca de acceso a nivel superior por un agujero abierto en el techo; boca de entrada descendente con acceso desde la *Tunte C.3* del

nivel inferior; una alacena cercana al techo en la pared derecha y al fondo de la cueva; y túnel en pared izquierda para acceder a otra cueva contigua. (fig.III.366).

Las medidas generales de la cueva son: 5'5 m. de eje mayor, 4'05m. de eje menor (que se convierten en 6'7m. incluyendo los diferentes habitáculos) y 2'05m. de altura. El silo más interno de la pared derecha tiene 0'55 m. de profundidad, 0'6m. de ancho y 1m. de alto. La dependencia izquierda tiene 1'45m. de ancho en su boca y 2'3m. de profundidad y 1'47m. de altura máxima; probablemente no contara originalmente con la ventana abierta que ahora presenta. La pequeña hornacina en el fondo de la pared izquierda tiene 0'45m. de ancho, 0'65m. de altura y 0'30m. de profundidad; se halla situada a 1'12m. de altura del suelo de la cueva. La boca de entrada desde el nivel inferior tiene 0'7m. de anchura y desciende verticalmente hacia la *Tunte C.3* . Por último, el túnel que nos permite acceder en la pared derecha a la cueva anexa, tiene 0'55m. de ancho y 1m. de alto; el mismo se encuentra 0'8m. por encima del nivel del suelo de la cueva.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

El color básico de empleo en esta cueva es el blanco, aunque registramos unos restos de rojo acumulados como pequeños trozos en unas grietas de la sala principal, en la esquina izquierda superior y externa; siendo éste el único vestigio de rojo.

El blanco se reparte por las cuatro paredes con dos tipologías principales: por un lado a manera de cenefas de puntos alternos que por tramos se configuran en una línea de zigzag, y por otro lado a manera de bandas verticales de color blanco. Pasamos a describirlas más específicamente por paredes (fig.III.367).

La pared izquierda (figs.III.370-371) contiene unos 2m. de largo de cenefa de puntos blancos alternos, cercanos éstos a la esquina superior del techo, que es la zona por donde discurren la mayor parte de los puntos en la cueva. Esta cenefa es la que nos muestra con mayor evidencia la forma de zigzag que probablemente fue aplicado alrededor de toda la cueva. La pintura blanca se acumula en los supuestos vértices del zigzag debido a que en la aplicación del color para realizar ese trazado, se realiza una parada momentánea al cambiar de dirección; con el tiempo desaparece el color más rápidamente en los tramos comprendidos entre esos vértices; el resultado es que con el paso del tiempo nos encontramos tan sólo con puntos sueltos, eso sí alternos, que podrían ser los vértices.

En esta misma pared nos encontramos con dos bandas verticales de blanco, una en el inicio de esta pared bordeando el extremo derecho de la boca de la dependencia izquierda, y otra limitando con la hornacina que se encuentra al fondo de esta pared; las dos bandas discurren desde el techo al suelo. En esta pared y en el extremo superior izquierdo de la

primera banda blanca citada, es donde se hallan unos restos de almagre rojo en unas grietas.

La cenefa de puntos continúa pasada la hornacina hacia la pared del fondo donde permanecen tan sólo grandes puntos blancos que podrán relacionarse con los vértices del zigzag sin dificultad. En esta pared nos encontramos también con más puntos hacia el suelo; en una visión del conjunto de la pared parece existir una distribución en tres cenefas horizontales de puntos, pero no se muestra tan evidente un posible zigzag en las dos líneas inferiores como en la línea superior que va cercana a el techo. El deterioro de las partes más bajas de la pared pudo desdibujar la alternancia de los puntos, si intentamos reconstruir los motivos con idéntica morfología (figs. III 368-369).

Pasamos a la pared derecha y allí nos encontramos con una situación similar a la pared del fondo, desapareciendo los restos de punteado hacia el exterior de la cueva. Bordeando diferentes accidentes físicos en la pared, tenemos dos bandas verticales y una en forma de "L" acostada.

La última pared, la que separa la cueva de el vacío exterior, contiene un pequeño fragmento de cenefa zigzag, apenas cuatro tramos, y una banda blanca vertical bordeando la dependencia izquierda. Hay que destacar las dos ranuras verticales grabadas en esta pared bajo la cenefa y junto a la boca de entrada a la cueva.

DESCRIPCIÓN GRAFICA :

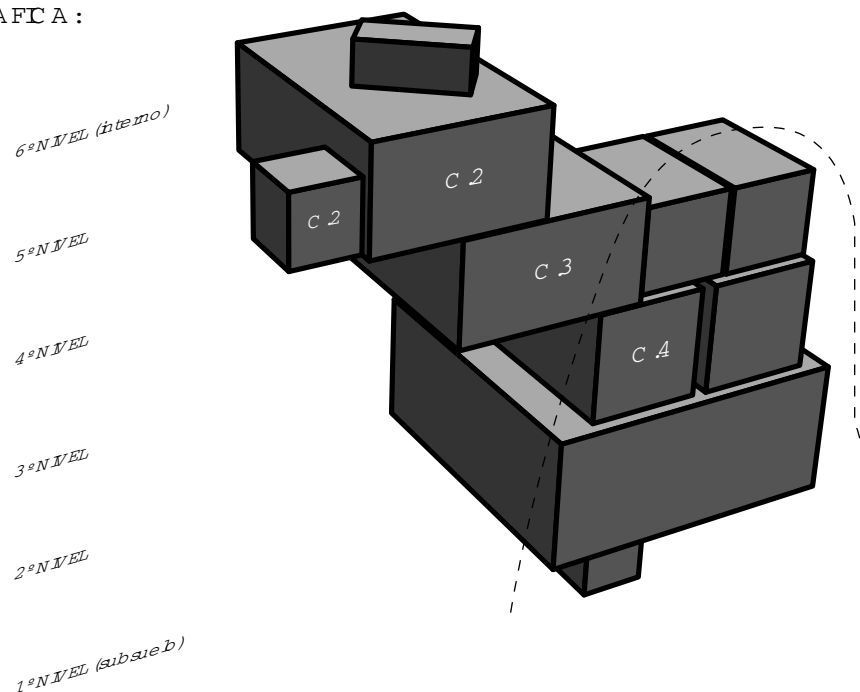


Fig. III 365 ESTRUCTURA COMPLETA DEL GRANERO DE TUNTE (C 2, C 3 y C 4)

Esta estructura corresponde a los 6 niveles del granero, los cuales se encuentran con unidades intermedias. El 6º nivel interviene su totalidad y se accede a él a través del 15º nivel; así mismo el 1º nivel se encuentra en el subsuelo del 2º nivel.

Referiamos con línea punteada la situación de la gran boca del granero, que hace característico en su entorno. Se indicarán con blanco los espacios que contienen pinturas.

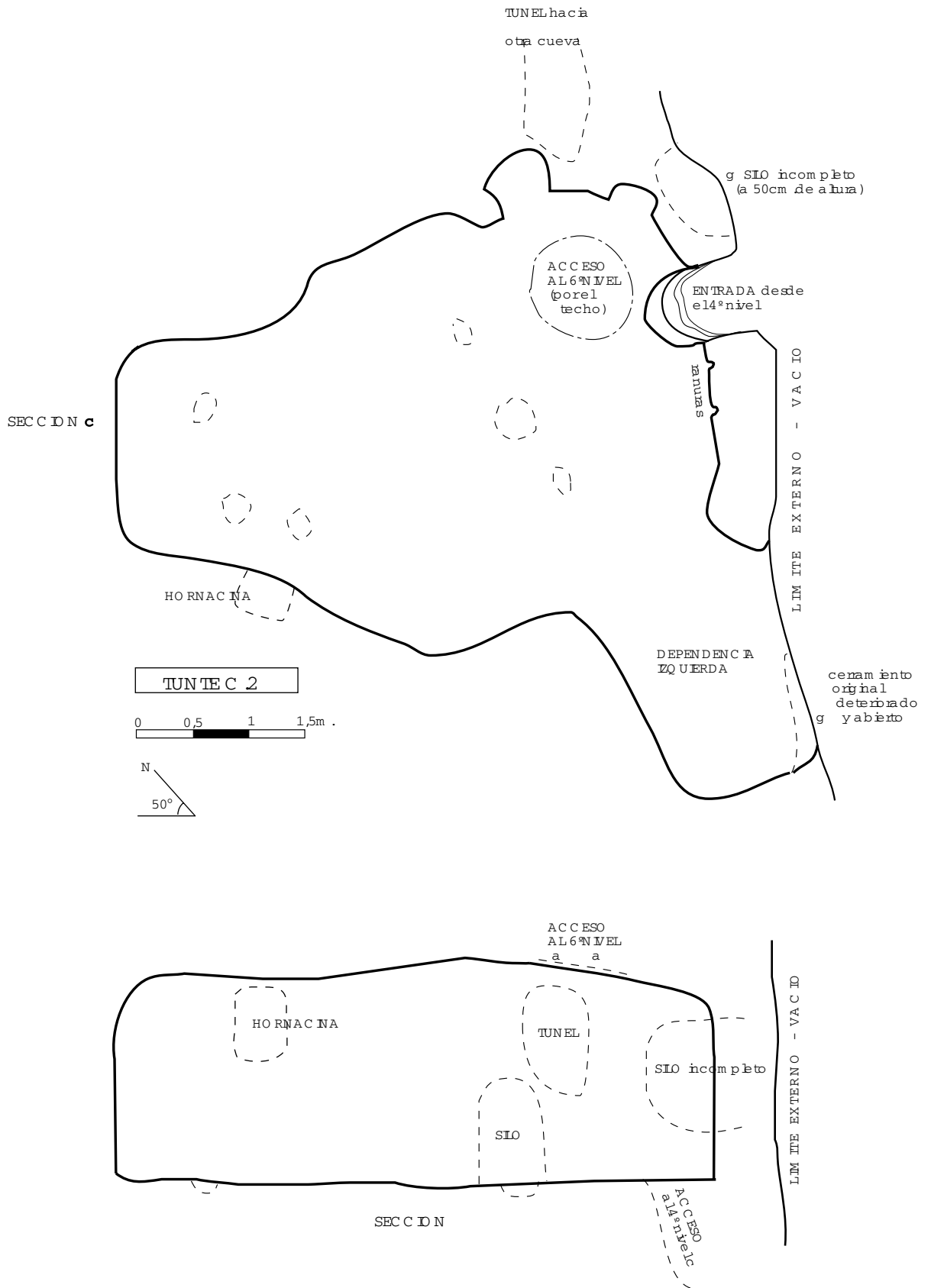


fig. JIL366 TUNTEC 2: PLANTA Y SECCION

Esta cueva presenta una planta irregular y varios accidentes físicos especulares; en la sección se han situado los pertenecientes a la pared derecha más la hornacina de la pared izquierda.

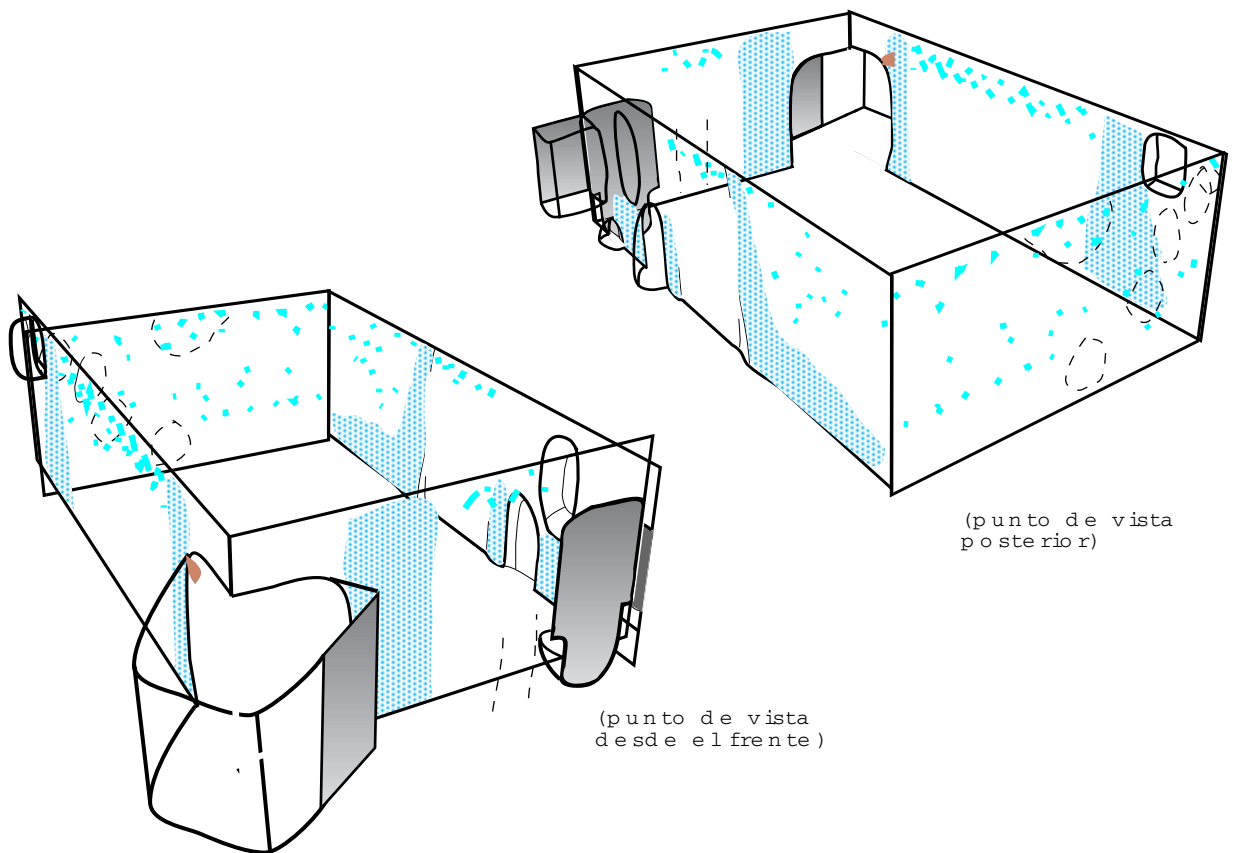
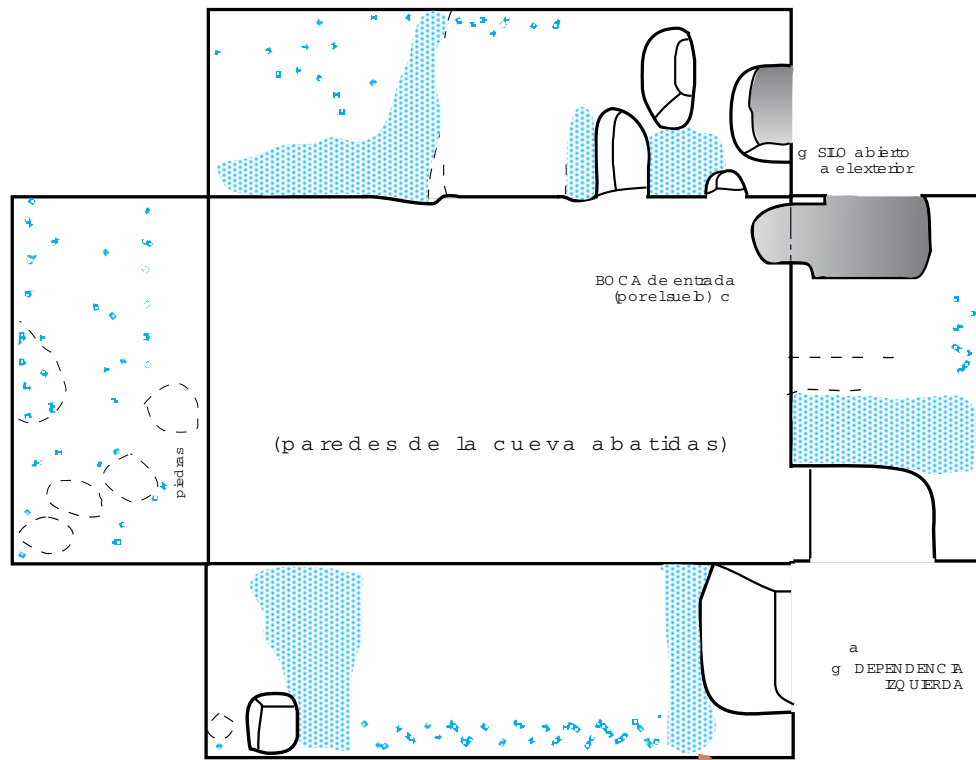


fig. III367 TUNTEC 2: PERSPECTIVAS DE LA CUEVA Y MORTUOS PINTADOS



fig. III368 TUNTEC 2
Vista de la pared del fondo de la cueva en la cual se conservan indicios del
pintado de una cenefa a base de líneas blancas.



fig. III369 TUNTEC 2
Un detalle de la imagen anterior, en la cual se pueden apreciar puntos
blancos que vendrían a ser los vértices de un motivo zig-zag, y que han
permanecido en el soporte en base a la mayor acumulación de pintura al
realizar bastazos.



fig. III370 TUNTEC 2
Vista de la pared derecha, en la que se observan motivos en zig-zag
blancos son más evidentes.

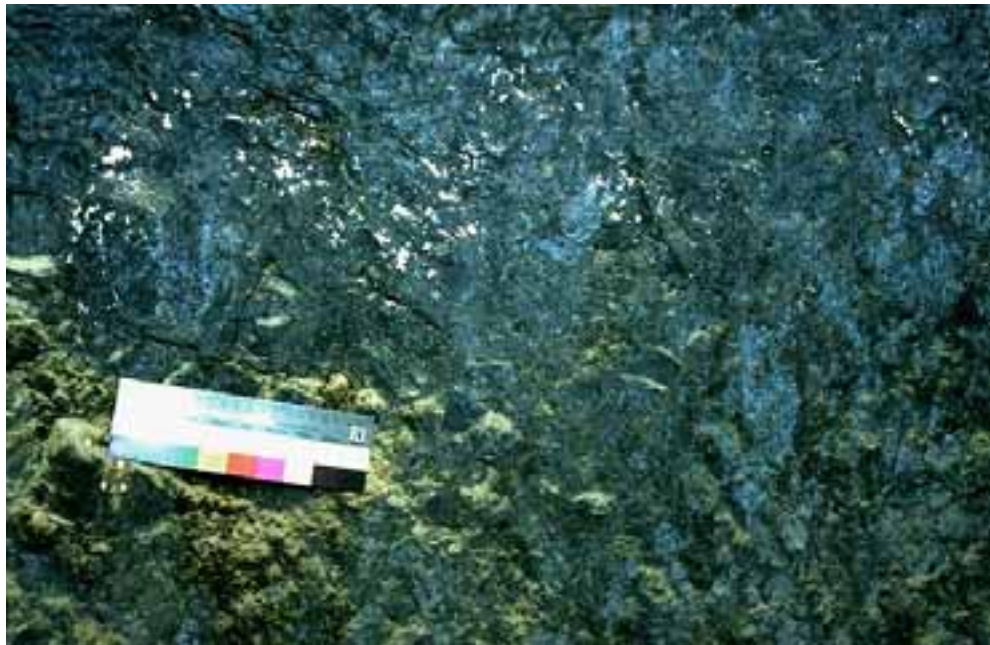


fig. III371 TUNTEC 2
Detalle de la imagen anterior, donde se observan testamentos
blancos de líneas de zig-zag.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(TUNTE C.3)**

LOCALIDAD: **Rosiana**

TERMINO MUNICIPAL: **San Bartolomé de Tirajana**

COORDENADAS: **444800 y 3088990** **hoja 40-90N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Como ya hemos nombrado, la CAMC en su inventario de yacimientos rupestres citó el granero de seis pisos que contiene a ésta cueva; no se reflejaron medidas de ninguna de las unidades del granero ni citas de las pinturas que aparecen en este nivel (1974: 210-211). Tampoco se reflejan estos datos en las Cartas Arqueológicas.

Denominaremos a este nivel *Tunte C.3*, para identificarlo individualmente.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La *Tunte C.3* se halla en el cuarto nivel del granero de estructura compleja citado. Es una cueva artificial con planta irregular de tendencia ovalada; contiene tres silos en su parte posterior, se conecta por el suelo con el nivel inferior y por un vano con el nivel superior ya descrito; para acceder hacia el nivel superior se utiliza de apoyo el marco del vano (20 cm), y apoyándonos en la espalda ascendemos por una abertura que nos lleva hacia la *Tunte C.2* (fig.III.365).

Las dimensiones máximas de esta cueva son de 4'3m. de eje mayor, 2'55m. de eje menor y 1'25m. de altura; el silo izquierdo y el central tienen una altura máxima de 0'95m. y 1'1m. respectivamente; el silo derecho se encuentra elevado 0'35m. por encima del nivel del suelo de la cueva, y tiene una altura de 0'82m. (figs.III.372-373).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

En esta cueva la pintura es de color rojo únicamente y se hace difícil distinguir el posible diseño que alcanzaba cuando fue aplicado. Los restos de rojo apreciables se concentran sobre todo en la pared derecha cerca de la esquina del techo, sobre una de las bocas de acceso al nivel inferior. Parecen trazos sueltos más que un embadurnado general de todo el espacio de la cueva o de las paredes. También es apreciable el rojo en la esquina superior del techo entre el silo izquierdo y el silo central (fig.III.374).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

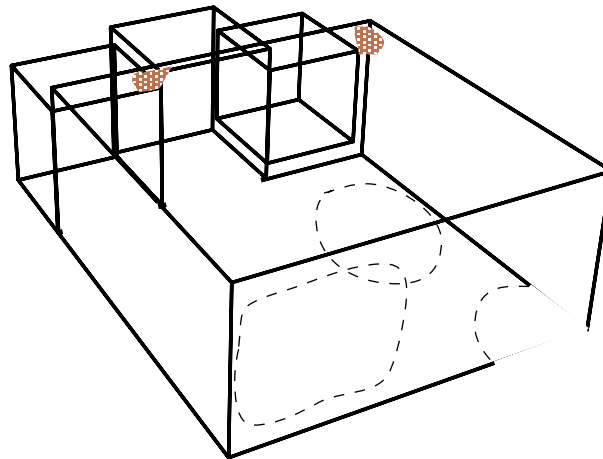


fig III372 TUNTEC 3: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
Con punteado se refieren las bocas de acceso a nivel superior y al inferior.

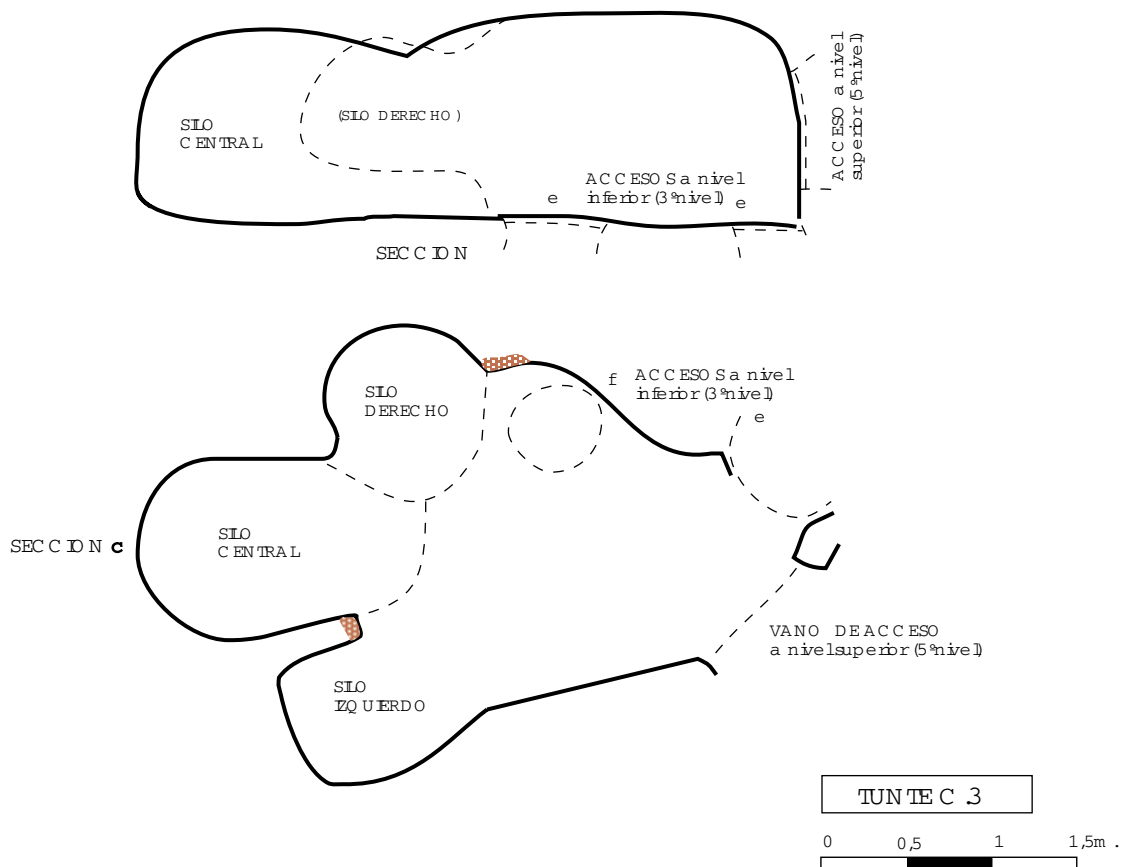


fig III373 TUNTEC 3: PLANTA Y SECCIÓN
En la planta se refieren las zonas en las cuales aparecen restos de pintura roja.



fig. III374 TUNTEC 3
Sib derecho perteneciente a esta cueva. A su derecha,
sobre la capa de cobre conservan restos de pintura roja.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(TUNTE C.4)**

LOCALIDAD: **Rosiana**

TERMINO MUNICIPAL: **San Bartolomé de Tirajana**

COORDENADAS: **444800 y 3088990** **hoja 40-90N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Como en la ficha anterior (*Tunte C.3*), en la publicación de 1974 (CAMC: pp.210-211) no se reflejaron mediciones ni citas de pinturas en este tercer nivel del granero colectivo. A el espacio que se encuentra en éste nivel lo denominaremos *Tunte C.4* .

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

En el tercer nivel del granero nos encontramos con una cueva artificial de planta rectangular, la *Tunte C.4*, cueva que vamos a describir, y un silo contiguo a su derecha. Ambos tienen su límite externo transformado por destrucción de la plataforma que los sustenta. Para acceder a este nivel desde el segundo hay que rebasar una altura de aproximadamente 2m. con mínimos apoyos para manos y pies, a esto hay que sumar que la plataforma a donde accederíamos está en peligro por derrumbe. Para acceder a la *Tunte C.3* del cuarto nivel tenemos dos bocas abiertas por el techo de esta cueva (fig.III.365).

La cueva no presenta más accidentes físicos destacables que las bocas de acceso al nivel superior; sus paredes son bastante regulares respecto al resto de los silos del granero. Las dimensiones máximas de esa cueva son: 2'6m. de eje mayor (las dimensiones eran mayores pero se han acortado por la destrucción citada), 1'3m. de eje menor y 1'1m. de altura. (fig.III.376).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Presenta esta cueva pintura roja en todas sus paredes, no así en techo o suelo. La cantidad de pigmento que se conserva es poco y es apenas visible por la cantidad de polvo fino que se ha fijado sobre el mismo, pero sí encontramos el color rojo repartido por todas las paredes. Podemos hablar de la aplicación de un embadurnado completo de las paredes. (fig.III.375).

DESCRIPCION GRAFICA :

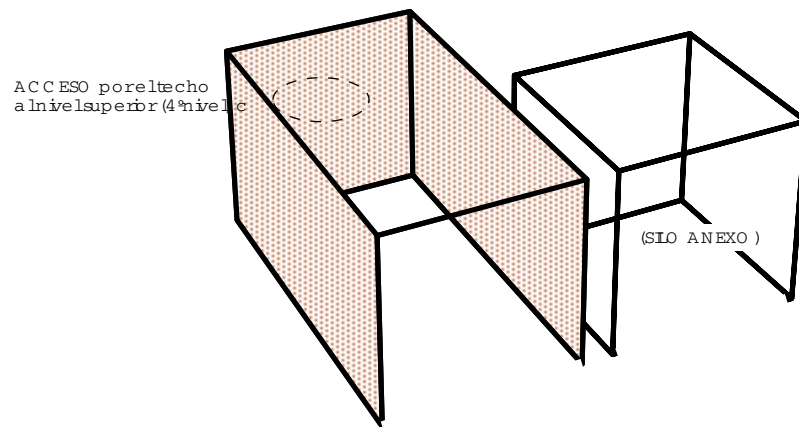


fig III375 TUNTEC 4: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
 Los restos de cobro se visualizan muy tenues por la sombra desde la cueva.

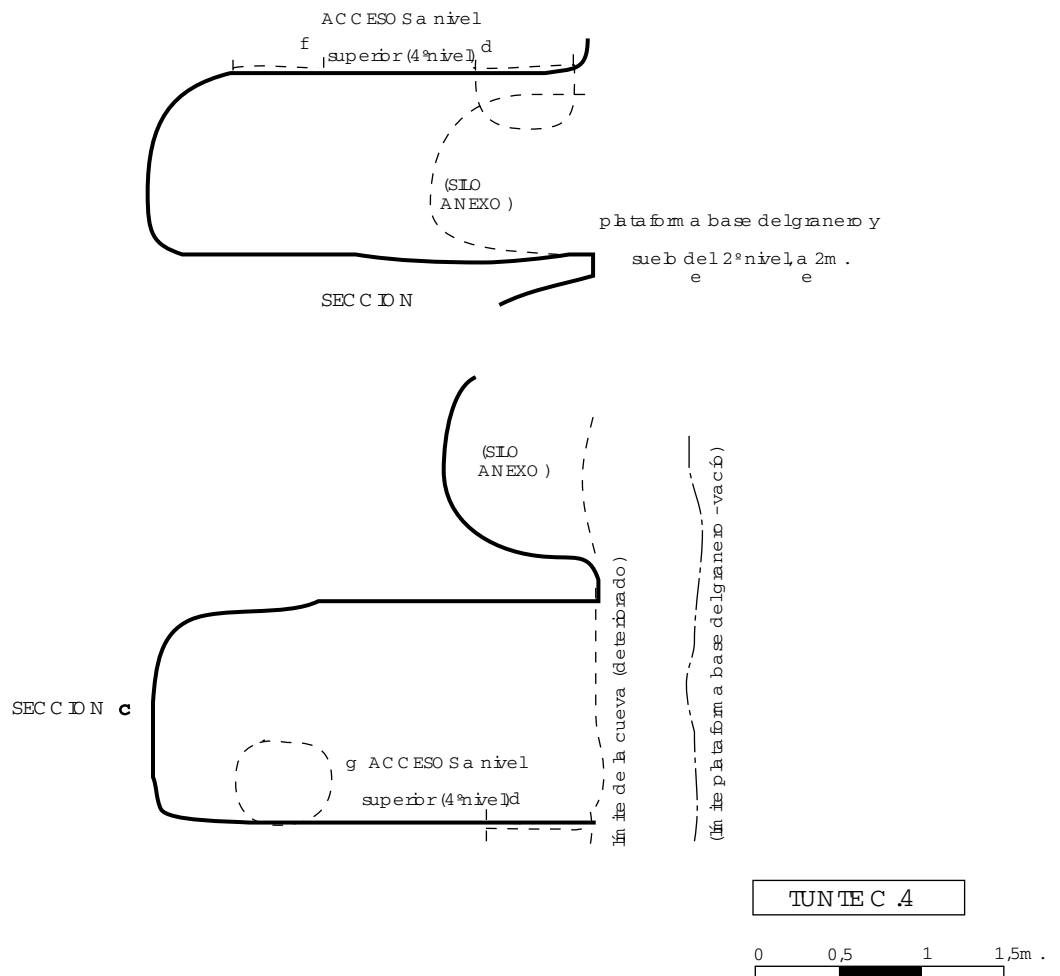


fig III376 TUNTEC 4: PLANTA Y SECCION

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(TUNTE C.5)**

LOCALIDAD: **Rosiana**

TERMINO MUNICIPAL: **San Bartolomé de Tirajana**

COORDENADAS: **444800 y 3088980** **hoja 40-90N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Esta cueva a la que denominaremos *Tunte C.5* se cita por primera vez en la Carta Arqueológica de San Bartolomé de Tirajana elaborada por el SAMC; la describen como la unidad 019, con restos de almagre que podrían haber formado un zócalo. No se encontraron más referencias a esta cueva. Partimos de estos datos para localizarla en la Montaña de Tunte.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se encuentra esta cueva entre el granero colectivo citado en las fichas anteriores (*Tunte C.2, C.3 y C.4*) y la *Tunte C.7* que describiremos más adelante. Se halla unida a otra cueva del nivel superior (la *Tunte C.6*) por un agujero en el techo; nuestra impresión fue más de un agujero que de una boca artificial de conexión (fig.III.377). Tiene una planta rectangular y sus paredes y techo son bastante regulares; en su entrada posee un silo a la derecha y otro pequeño a la izquierda. La boca de entrada al estar situada más alta que el nivel del suelo exterior de la cueva, está desmoronándose por destrucción de la toba.

Sus dimensiones máximas son: 4'1m. de eje mayor, 1'3m. de eje menor y 1m. de altura. Para acceder a la cueva superior hay que superar 1'1m. y ascender por una boca en el techo que tiene 0'8m. de ancho por 0'5m. de alto. El silo derecho tiene las siguientes dimensiones: 0'86m. de ancho, 0'6m. de profundidad y 0'86m. de altura; el pequeño silo en la pared izquierda tiene 0'7m. de ancho, 0'4m. de profundidad y 0'4m. de altura (fig.III.378).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La *Tunte C.5* tiene restos de color rojo bordeando el silo que se encuentra en la pared derecha, a manera de marco pintado. No observamos restos de color en zócalos u otras zonas de la cueva (fig.III.380).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

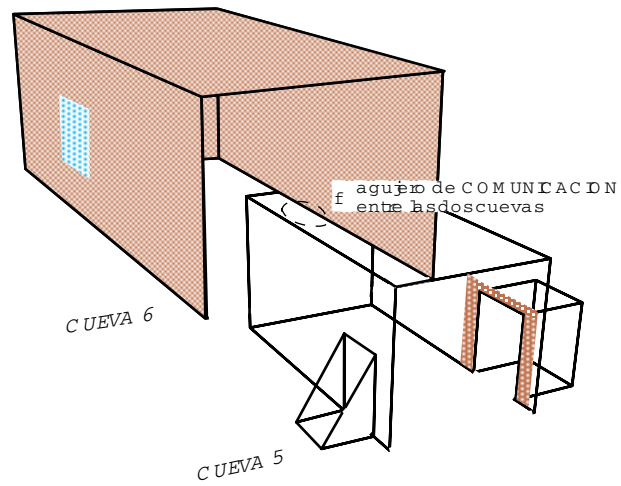


fig. III377 ESTRUCTURA CONJUNTA DE LA C 5 Y C 6 DE TUNTE Y ZONAS CON PINTURA

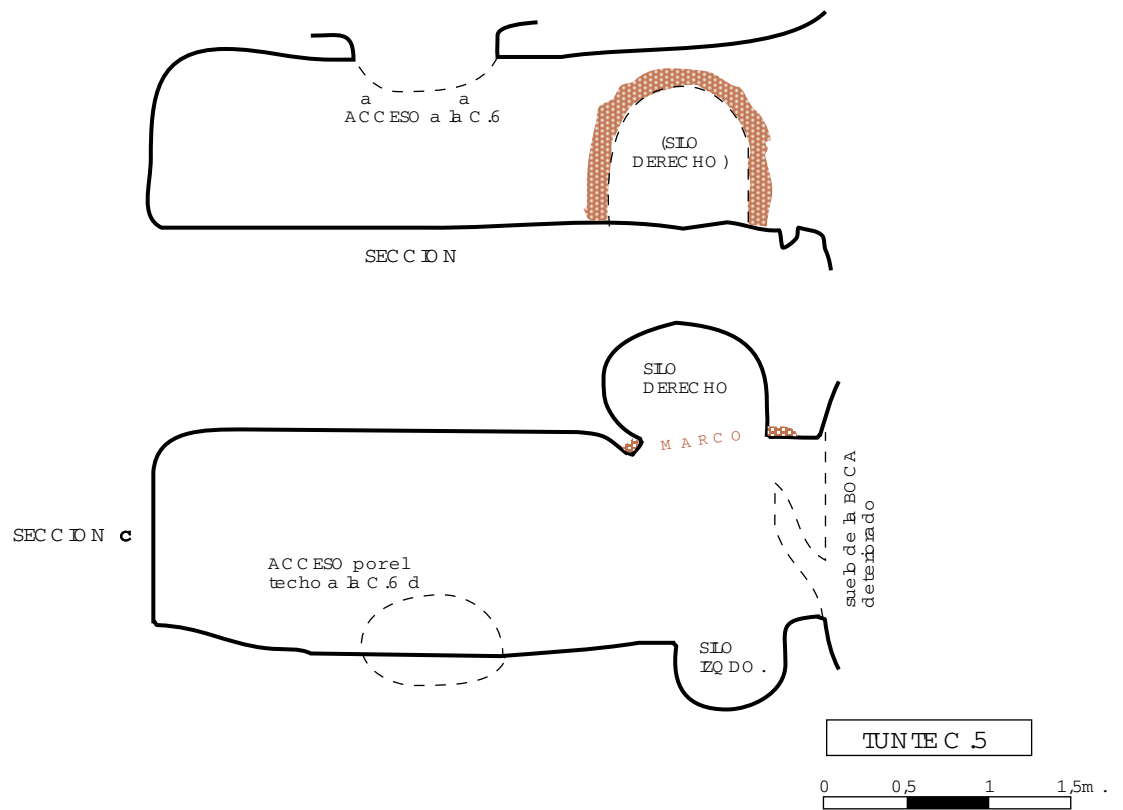


fig. III378 TUNTE C 5: PLANTA Y SECCIÓN CON ZONAS CON PINTURA
En la sección se ha reflejado la situación del sib derecho y del acceso a la Cueva 6 (en el nivel superior).



fig. III379
 Situación cercana de varias de las cuevas pintadas del complejo de la Montaña de Tunte. A la derecha de la imagen y abajo, se abre Tunte C.5, en el centro, Tunte C.6, y a la izquierda, Tunte C.7.



fig. III380 TUNTEC 5
 Vista del interior de la cueva y en la pared derecha el sub-dependencia que presenta un marco pintado de rojo.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(TUNTE C.6)**

LOCALIDAD: **Rosiana**

TERMINO MUNICIPAL: **San Bartolomé de Tirajana**

COORDENADAS: **444800 y 3088975** hoja **40-90 (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Al igual que la *Tunte C.5* esta cueva se registra en la Carta Arqueológica de San Bartolomé de Tirajana; en este caso se cita como la unidad 018 (SAMC,1993). La descripción sobre la misma apunta a restos de almagre. Para describirla la denominaremos *Tunte C.6*.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La situación de esta cueva se ha señalado en la ficha anterior de la *Tunte C.5*. Se encuentra en un nivel superior, a la izquierda, y conectada con dicha cueva por un agujero abierto en el suelo (fig.III.377).

Es una cueva artificial de planta rectangular, con un escalón a mitad de la cueva, lo que la eleva en la zona posterior unos 10 cm. aproximadamente. Presenta el agujero de conexión comentado, en el suelo junto a la pared derecha, pudiendo acceder por él a la cueva inferior (figs.III.381-382).

Las dimensiones de éste espacio en sus puntos máximos son: 6'25m. de eje mayor, 2'8m. de eje menor y 1'82m. de altura.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Encontramos restos de rojo en esta cueva por todas las paredes y zonas del techo, no presentando límites en su extensión; donde mejor podemos apreciar los restos de rojo es en la pared izquierda cerca del fondo. Sobre el rojo se han sucedido ahumados como en la mayoría de las cuevas; sobre este ahumado en la mitad de la pared izquierda, encontramos un trozo pintado de blanco con forma inicialmente cuadrada; sus medidas son de 1x1m., aunque podría continuar hacia el suelo y haber desaparecido por causas diversas. El blanco se presenta especialmente limpio y sobre el ahumado, lo que nos ofrece algunas dudas sobre su antigüedad; lo que si parece claro es que los dos colores empleados se aplicaron separados en el tiempo (fig.III.383).

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

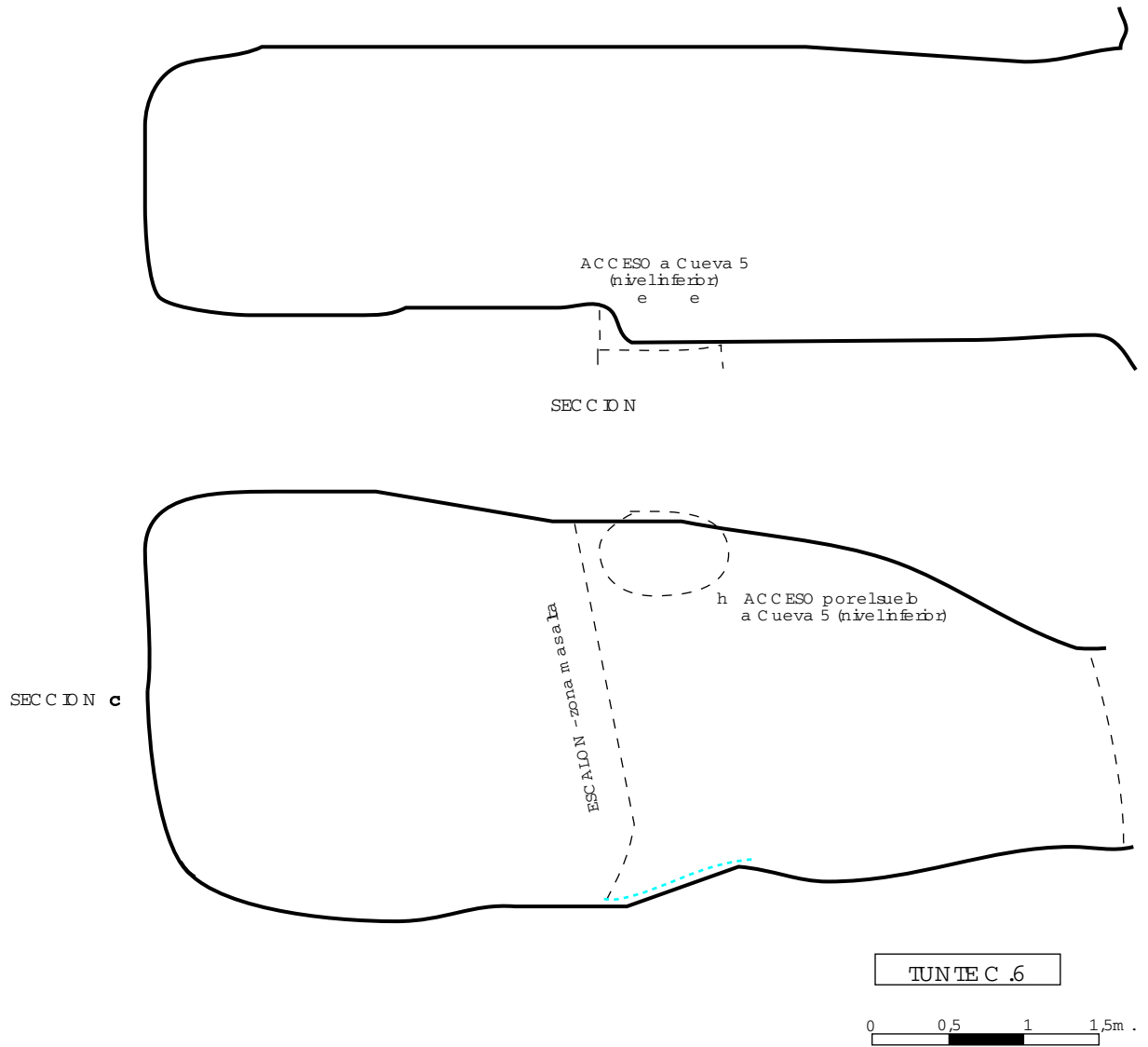


fig. III381 TUNTEC 6: PLANTA Y SECCIÓN

En la planta hemos indicado (con azul) únicamente la situación de la zona pintada con blanco; la pintura roja aparece por toda la cueva prácticamente, incluso el techo.



fig. III382 TUNTEC 6
Interior de la cueva con la boca de conexión hacia Acusa C 5
en el subsuelo.

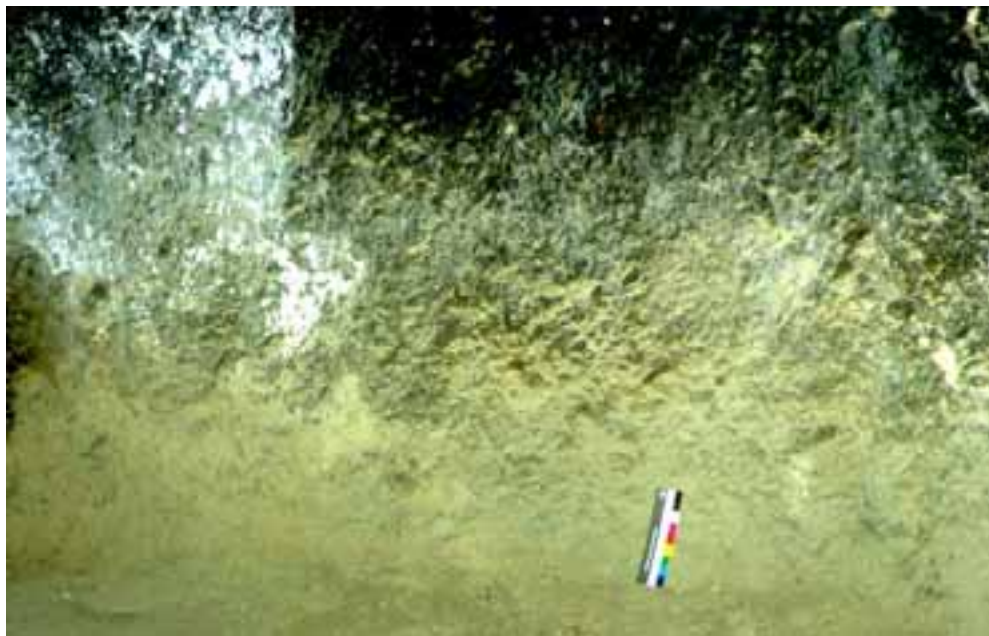


fig. III383 TUNTEC 6
Pared izquierda de la cueva presentando una zona pintada de blanco, de
autoría dudosa, sobre el pintado general de rojo que tiene la totalidad de
la cueva.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(TUNTE C.7)**

LOCALIDAD: **Rosiana**

TERMINO MUNICIPAL: **San Bartolomé de Tirajana**

COORDENADAS: **444800 y 3088960** **hoja 40-90N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Según los datos que obran en la Carta Arqueológica de San Bartolomé de Tirajana y por relación con las cuevas localizadas, ésta que trataremos sería la unidad 017 (SAMC,1993); se cita con un zócalo pintado de almagre y techo ennegrecido. No se encontraron más referencias a la cueva, anteriores ni posteriores.

Para describirla la denominaremos *Tunte C.7* .

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

La cueva que nos interesa se encuentra inmediatamente a la izquierda de la *Tunte C.6*. Sobre su boca unos 4m. en vertical tiene dos cuevas comunicadas entre sí (a las que no se pudo acceder). Su planta es aproximadamente rectangular con un estrechamiento en su boca; posee cazoletas en el suelo. Las paredes están trabajadas de una forma bastante regular al igual que la boca de entrada con forma circular y el silo más interior; este último silo posee ranuras de cierre (figs.III.384-385).

Las dimensiones de esta cueva son de 7m. de eje mayor, 3'3m. de eje menor (en la boca pasan a ser 1'85m) y 2'05m. de altura. El silo exterior tiene 1m. aproximadamente de altura, 1m. de ancho y 0'7m. de profundidad; el silo interior y mayor en capacidad, tiene 1m. de altura, 1m. de ancho y 1'3. de profundidad.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

En esta cueva un zócalo de pintura roja la recorre por todas sus paredes a una altura de 1m; bajo el rojo se aplicó una capa de argamasa blanco-amarillosa probablemente para facilitar la aplicación de éste color. También encontramos que el silo exterior está pintado todo de rojo en su interior; al encontrarse menos resguardado de la intemperie ha sufrido más la pérdida de parte del almagre aplicado originalmente; si nos fijamos bien podemos apreciar las esquinas superiores bien delimitadas con color rojo en ángulo de 90°. El silo más interno posee un escueto marco rojo que lo bordea (figs.III.386-388).

DESCRIPCION GRAFICA:

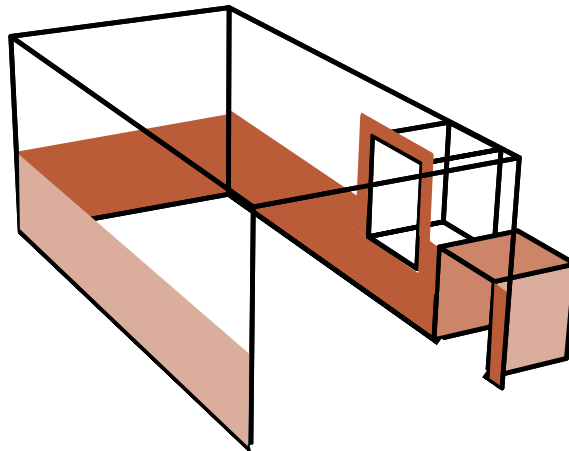


fig III384 TUNTEC 7: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA

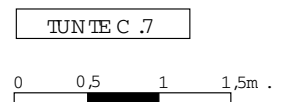
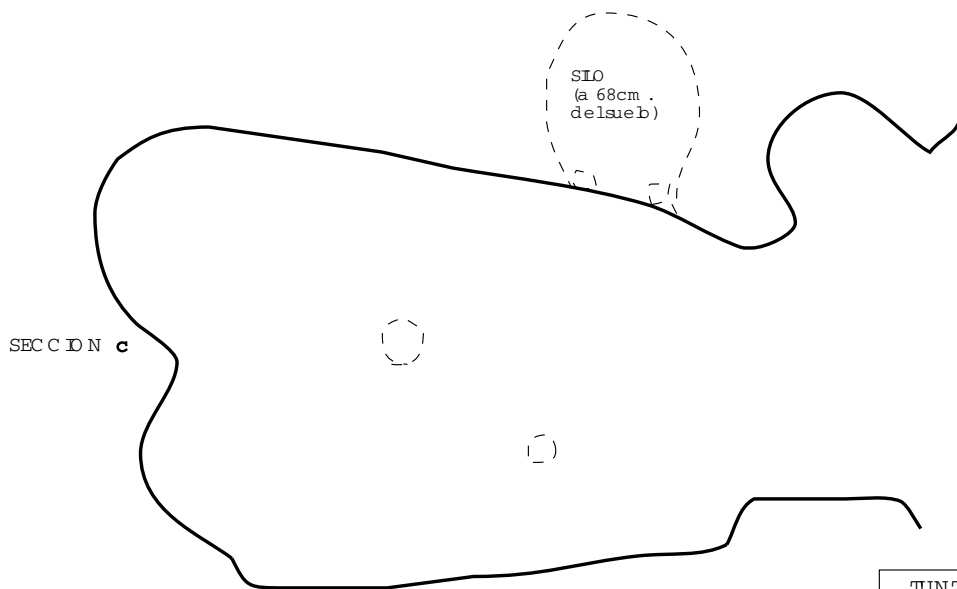
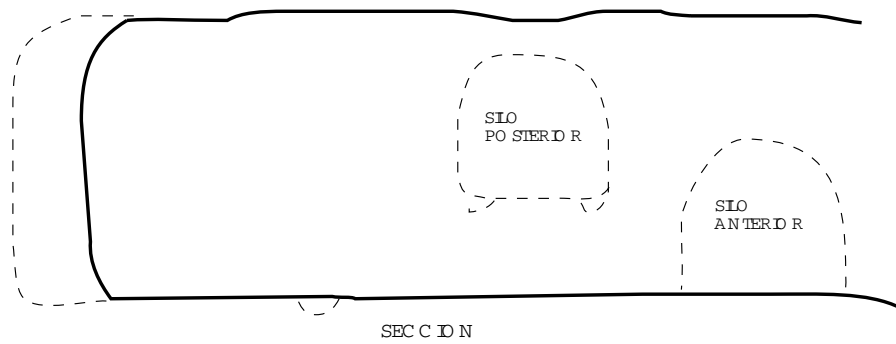


fig III385 TUNTEC 7: PLANTA Y SECCION



fig. III386 TUNTEC 7

Entrada a la cueva. Desde prácticamente el exterior de la cueva comienzan a apreciarse restos de pintura roja en las paredes, constituyéndose dentro de la cueva en un zócalo y en el pintado de los dos sibs que posee.



fig. III387 TUNTEC 7

Pared izquierda de la cueva, mostrando parte del zócalo rojo pintado.



fig. III388 TUNTEC 7
Vista de la pared derecha de la cueva con una alcena, la cual
tiene pintado un marco externo con rojo y todo su interior.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: **(TUNTE C.8)**

LOCALIDAD: **Rosiana**

TERMINO MUNICIPAL: **San Bartolomé de Tirajana**

COORDENADAS: **444795 y 3088945** **hoja 40-90N (escala 1:5000)**

HISTORIA Y TEXTOS:

Se cita esta cueva por primera vez en el inventario de yacimientos rupestres (CAMC, 1974: 210). Hablando de la *Tunte C.9* que describiremos en la próxima ficha, dice textualmente: "Al lado de esta cueva hay otra de difícil acceso, con un friso rojo solamente." La Carta Arqueológica de San Bartolomé de Tirajana no aporta más datos, únicamente efectúa su registro. Julio Cuenca tras haberla visitado en 1995, la describe brevemente como una cueva de planta rectangular con un zócalo de 1m. de alto pintado de rojo-almagre (Cuenca, 1996: 208).

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Dada la dificultad de acceso, no pudimos acceder a la misma y por lo tanto no tenemos mayores datos que los citados. La *Tunte C.8* se encuentra inmediatamente a la derecha de la *C.Pintada de Rosiana (Tunte C.9)*, a 3m. de longitud y colgada en el vacío. Para acceder a ella se ha de utilizar material de escalada.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

Friso rojo pintado que recorre la cueva a 1m. de altura.

DESCRIPCIÓN GRAFICA:

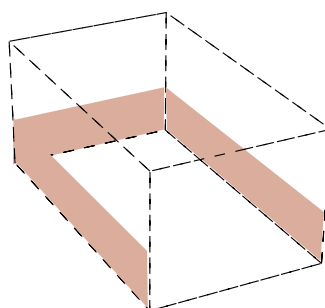


fig. III.389 TUNTE C.8: ESTRUCTURA Y ZONAS CON PINTURA
Se ha reflejado una aproximación de la cueva, ya que no se ha realizado un contraste con vista directa.

NOMBRE DEL YACIMIENTO: C.PINTADA DE ROSIANA (TUNTE C.9)
LOCALIDAD: Rosiana
TERMINO MUNICIPAL: San Bartolomé de Tirajana
COORDENADAS: 444795 y 3088945 hoja 40-90N (escala 1:5000)

HISTORIA Y TEXTOS:

Los primeros testimonios registrados sobre esta cueva provienen de 1974 atribuyendo a la CAMC su descubrimiento; en la publicación de su inventario la describen así:

Una cueva pintada con varios paneles; en los paneles laterales hay un friso pintado de rojo de 50 a 80 cms. de altura aunque parece que no llega al suelo el color, sobre el friso hay pintura negra y punteado blanco. En los paneles interiores solamente pintura negra y punteado blanco muy numeroso. Para hacer este punteado, se observa que ha sido preciso raspar la pintura negra de los lugares donde van los puntos y rellenarlos y pintarlos de blanco posteriormente (pp.210-211).

En la carta Arqueológica de San Bartolomé de Tirajana elaborada posteriormente se registró de esa forma, aportando la declaración BIC del yacimiento en 1986, y la orientación de la boca hacia el E; esta cueva consta como la unidad 016, y la cueva anexa de acceso como la unidad 015 (SAMC,1996).

Julio Cuenca nos habla de la cueva indicando que está asociada a un granero, en el extremo sur del poblado. Describe la misma adjuntando dibujos de la cueva y fotografías. Dice que en este lugar se localizó hace años un ídolo antropomorfo femenino, dotado de marcados atributos sexuales (1996: 206-209, 217).

Otras publicaciones que hacen breves referencias al yacimiento a pie de página⁵⁵.

DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO:

Se encuentra esta cueva colgada en el vacío y se accede a ella interiormente por un túnel que parte de la citada unidad 015, una cueva con tres sub-espacios en su interior; esta cueva previa no contiene restos de colores pero se encuentra físicamente relacionada con la unidad que nos interesa (fig.III.391).

⁵⁵ Navarro, 1990: 76,80
Arco Aguilar et al, 1993: 83

La *C.Pintada de Rosiana* es una cueva artificial que tiene una planta rectangular y un gran vano en uno de sus extremos, abierto al vacío y que podría haber sido la boca de entrada o tan sólo una ventana. En su parte posterior las paredes de la cueva se van estrechando por medio de ángulos ortogonales hasta terminar en un cubículo de 0'7m. de ancho y casi 1m. de alto. Es en esta parte posterior donde el suelo se eleva formando un escalón. Cuenca, en el mismo artículo citado, define este espacio posterior interpretándolo como lo que podría ser un pequeño altar (Cuenca, 1996: 208).

Las dimensiones máximas de esta cueva son: 6m. de eje mayor, 1'95m. de eje menor y 1'5m. de altura. Su sección nos muestra también que mantiene un corte rectangular, salvando la excepción del suelo en la parte posterior. El acceso se realiza a través de un túnel excavado en la roca de 3'6m. de largo, con una boca en su conexión a la cueva de 1'25m. de altura y 0'9m. de ancho máximo. (figs.III.390-391).

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS:

La complejidad y diversidad de los motivos pintados de la *C.Pintada de Rosiana* la definen como el mejor exponente de cueva pintada de todo el conjunto de la *Montaña de Tunte* y uno de los más significativos de la isla de Gran Canaria. Las paredes de la cueva constan de fragmentos de zócalos de color rojo, punteado blanco conjugado con el color negro en bandas amplias y bandas estrechas; a la variedad de motivos se le suma la disposición compleja de los paneles uno junto a otro, intercalando los motivos. Esta disposición llega a ser tan intrincada por los cambios de orientación de los paneles, que se hace difícil obtener un punto de vista englobador del conjunto; no era ésta la intención del autor de estas pinturas (figs.III.392-393).

Respecto a las descripciones de la CAMC citadas más arriba puntualizaría que el tono negro más parece de ahumados, y que posteriormente se aplicó encima el color rojo y los puntos blancos. Nuestra observación del punteado blanco no apreció en ningún lugar la técnica de raspado del tono inferior para rellenar luego con blanco; a nuestro juicio el blanco se ha ido aplicando sobre el negro directamente, sin preparación previa del soporte. Es posible que dicha lectura técnica se hiciera al percibir que en las zonas donde los puntos blancos han perdido todo su pigmento, éste ha arrastrado consigo el material causante del color negro dejando un pequeño rebaje en la pared.

Pasamos a describir los paneles haciendo un recorrido de izquierda a derecha.

A la derecha del túnel de acceso comienzan las primeras aplicaciones en forma de zócalo rojo de 65cm. de altura desde el suelo. En su límite superior se acompaña de una cenefa de puntos blancos sobre el fondo negro; esta cenefa esta formada por tres líneas de puntos

paralelas y horizontales aproximadamente (fig.III.394). Los puntos blancos de toda la cueva varían entre 1-1'5 cm. de grosor. A medida que nos acercamos al fondo de la cueva desaparece el zócalo rojo siendo sustituido por puntos blancos que poco antes de cambiar de panel forman una cenefa vertical bordeando la esquina.

A este primer panel le sigue un segundo que formando ángulo de 90° con éste, se encuentra completamente lleno de puntos blancos. Aunque la distribución es aleatoria si muestra un paralelismo de líneas horizontales en la zona más cercana al suelo, y un alineamiento siguiendo la forma de la esquina y el techo a la hora de ir pintando los puntos; en resumen, comodidad de trabajo a la hora de aplicar los motivos (figs.III.395-396).

El tercer panel orientado en dirección al fondo de la cueva contiene únicamente una cenefa en el borde superior formada por tres filas paralelas de puntos blancos. El cuarto panel, formando parte ya de el fondo de la cueva, tiene la misma disposición (fig.III.397).

El quinto y el sexto panel se encuentran totalmente pintados de puntos blancos; ambos paneles junto con el tercero completan el fondo de la cueva.

Pasando a la pared derecha le sigue el séptimo panel que se encuentra rematado por cenefas de puntos blancos en sus bordes izquierdo, derecho y superior; estas cenefas son más anchas que las anteriores (máximo: 22 cm. en la cenefa del borde superior).

El octavo panel, perpendicular a la orientación de la pared derecha, está formado por un zócalo rojo en la parte inferior con 40 cm. de alto, y punteado blanco en los 60 cm. superiores (fig.III.398).

Las pinturas en el noveno y último panel se encuentran deterioradas, ofreciéndonos retazos sueltos de color. En el extremo interno del panel continúa unos centímetros el punteado blanco del panel anterior. Una estrecha cenefa se prolonga a continuación situándose a unos 80 cm. de altura (hemos de tener en cuenta que en este panel el suelo disminuye unos 40cm.) y desvaneciéndose a 1m. de longitud aproximadamente; reaparece de nuevo a la altura del túnel de acceso con restos de rojo en su parte inferior, los cuales probablemente formaban un zócalo.

Además de en estos nueve paneles hay restos de un posible punteado blanco también en el frontal del escalón que forma el suelo en la parte posterior de la cueva. Se aprecian restos de blanco en varias zonas mezclados con el polvo del suelo de la cueva.

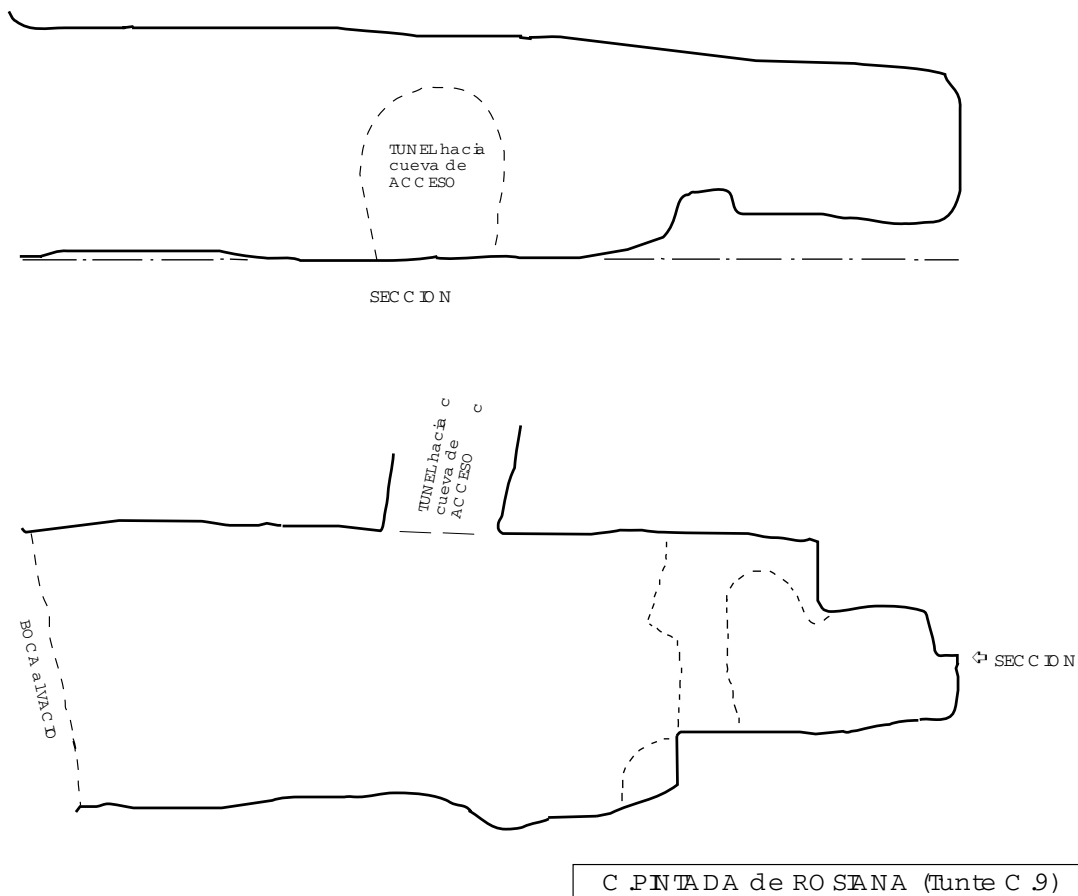


fig. III390 C. PINTADA DE ROSANA (Túnel C.9): PLANTA Y SECCION

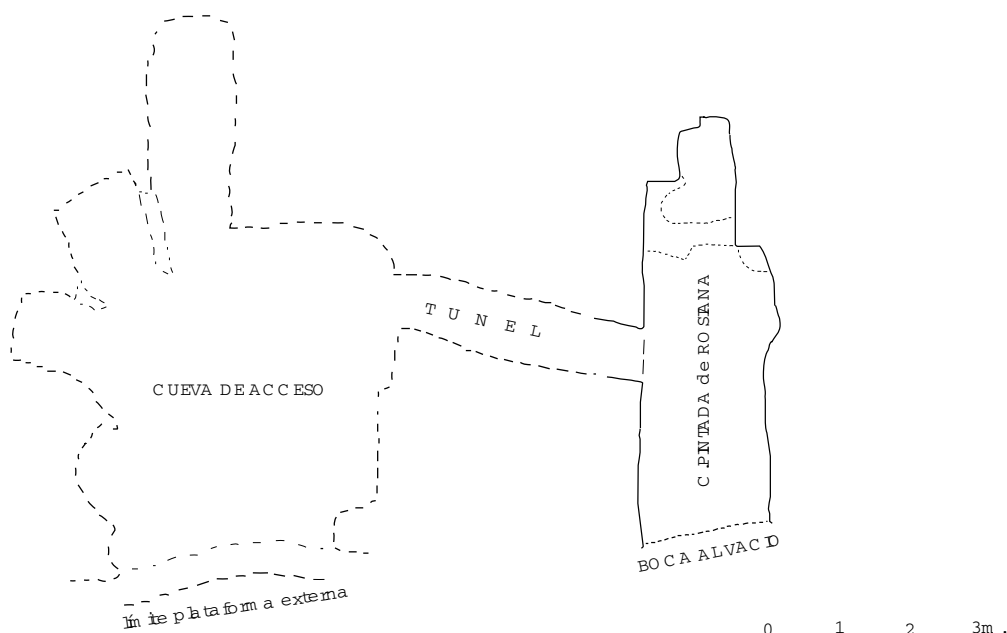
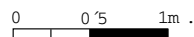


fig. III391 C. PINTADA DE ROSANA (Túnel C.9) y CUEVA DE ACCESO a la misma: PLANTA
Se ha realizado una planta aproximada para la cueva de acceso y el túnel.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA:

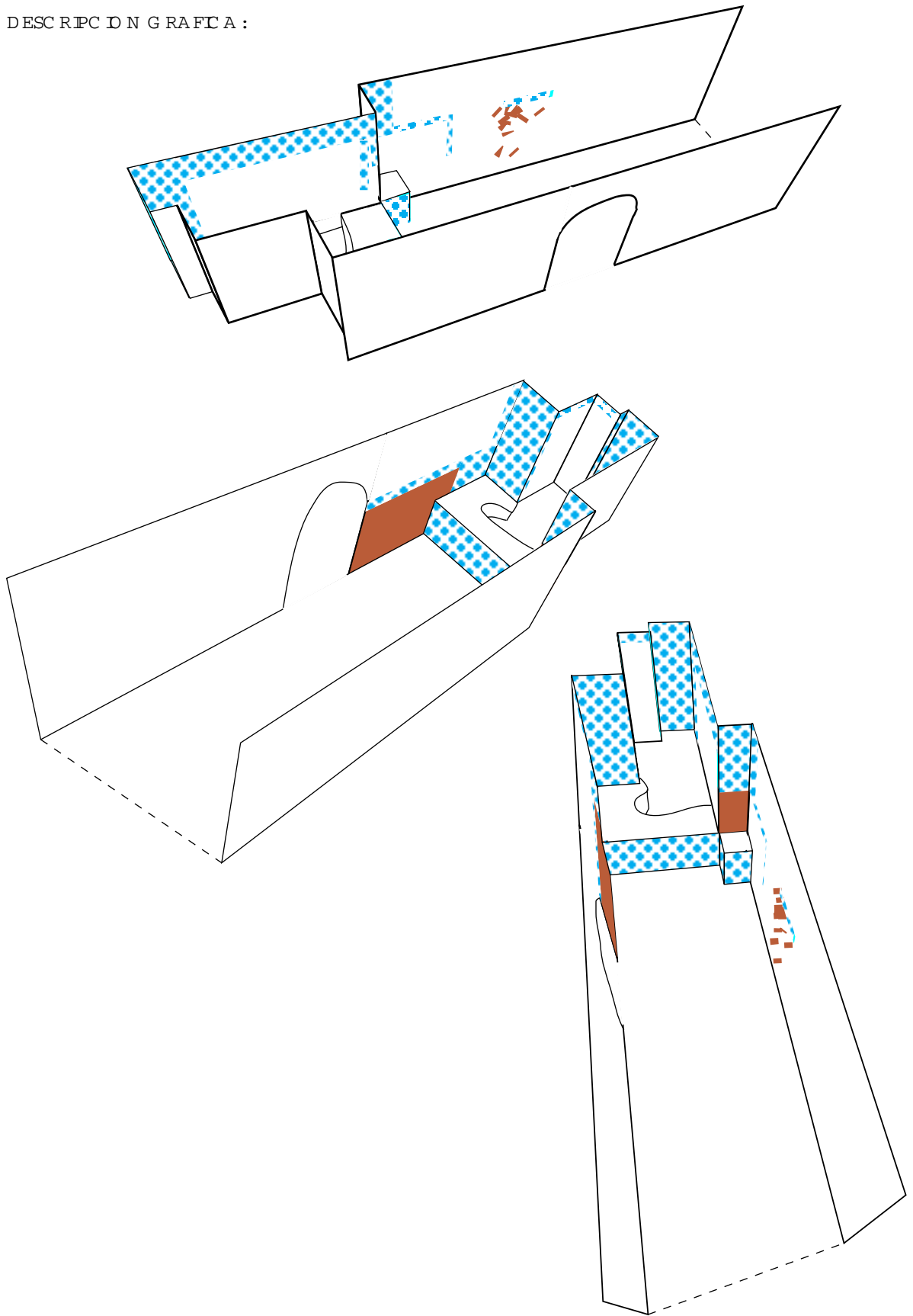


fig. III392 C. PINTADA DE ROSANA (Tunte C.9): ESTRUCTURAS CON LOS MOTIVOS PINTADOS. De arriba hacia abajo: perspectiva con visión de pared derecha de la cueva, perspectiva con visión de pared izquierda, y perspectiva orientada para la visión del fondo. El color azul en este gráfico quiere representar los motivos de punteado blanco que se hallan pintados en la cueva.



fig. III393 C .PINTADA DERO SANA
 Vista general de las pinturas realizadas en las paredes de esta cueva. La propia morfología de la cueva ha sido aprovechada para crear esta composición con pléj a base de planos con motivos aleatorios, imprimiendo un carácter rímico a la misma. Las pinturas se conservan en peo estado hacia el exterior y hacia el suelo de la cueva.



fig. III394 C .PINTADA DERO SANA
 Panel primario según la definición del texto, presentando una franja con punteado blanco que remata a un zócalo rojo.

fig. III395 C .PNTADA DE ROSANA
Segundo panel de fino en el texto y que
presenta un punteado blanco en toda su
extensión.

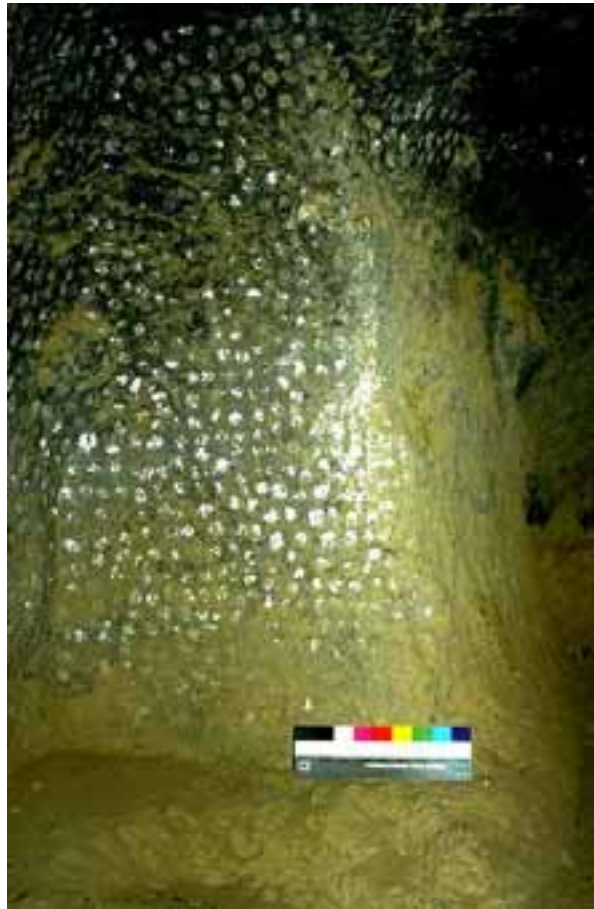


fig. III396 C .PNTADA DE ROSANA
Detalle del punteado del panel segundo
de la imagen anterior

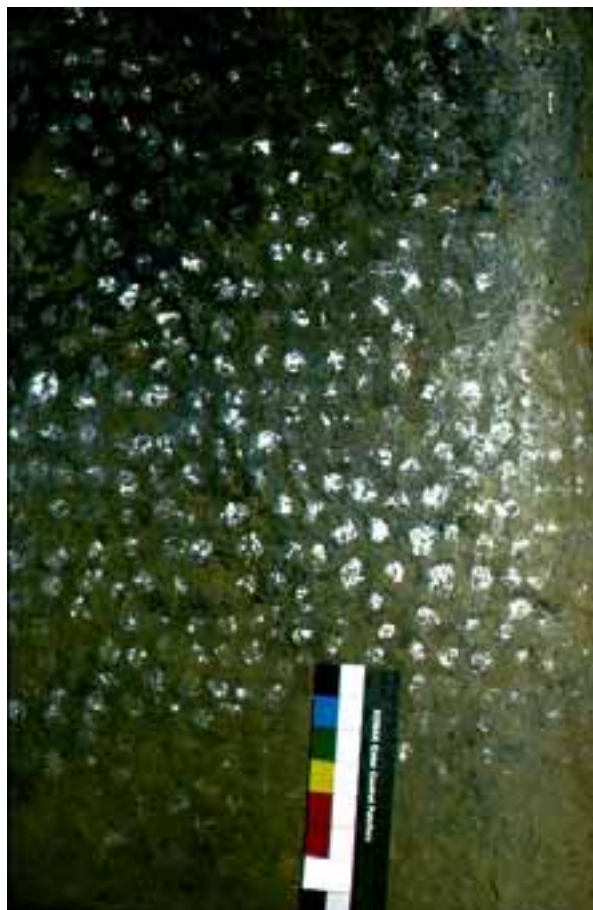




fig. III397 C. PINTADA DE RO SANA
 Tercero y cuarto panel, con una cenefa y un plano entero pintado de puntos respectivamente. La cenefa del tercer panel se realizó de manera uniforme con tres líneas paralelas de puntos.



fig. III398 C. PINTADA DE RO SANA
 Octavo panel de la cueva, con la combinación de zócalo rojo en la parte inferior y punteado blanco en la parte superior.

IV IDENTIFICACIÓN DE MATERIALES. ANÁLISIS y COMPARATIVAS

IV IDENTIFICACIÓN DE MATERIALES. ANÁLISIS Y COMPARATIVAS

El primer paso para acercarnos a los procedimientos y técnicas pictóricas empleadas por los antiguos canarios es la identificación de las materias primas de las cuales se sirvieron. No es nuestra intención dejar cerrada esta ardua labor, que consideramos puede abarcar un trabajo de investigación por sí solo, sino la de abrir algunas vías de análisis para las pinturas de la globalidad de la isla, y la de guiarnos hacia un determinado tipo de materiales con los que poder reconstruir todo el proceso pictórico de estos artistas. Para ello contamos con las evidencias arqueológicas de las pinturas originales, y materiales naturales y sintéticos de características conocidas (minerales, vegetales y animales) como patrones.

Dentro de la composición de las pinturas, nos centraremos en este capítulo en tratar de identificar las materias colorantes que las componen. La identificación de los aglutinantes a nivel físico-químico, requiere una preparación y un equipo del cual no disponemos; es en el capítulo V donde a través de las pruebas de aplicación se determinan los posibles aglutinantes.

Dado que la gama de materias primas con posibilidades colorantes dentro de las islas y su medio natural es amplia, nos sirven de primera orientación los datos que sobre el tema se han recogido hasta la fecha. En el capítulo II apuntábamos las opiniones y los testimonios hechos por diversos autores desde mitad del siglo XIV hasta finales del XIX; dentro del marco de materias colorantes nos hablan de carbones, tierras encarnadas y ocre (a veces definidas como almagre), jugos de hierbas, plantas y flores, leche de higueras y corteza de árboles (Bocaccio, Azurara, Cadamosto, Torriani, Viana, Núñez, Viera, Chil y Verneau).

Desde el descubrimiento de la *C.Pintada de Gáldar* en 1873 hasta la actualidad, las diversas opiniones y los escasos estudios sobre los materiales que conforman las pinturas aborígenes, se han centrado en este mismo yacimiento. Con la restauración de las pinturas de esta cueva en 1970, pasando por los estudios de Beltrán y Alzola en 1974, hasta el proyecto de parque arqueológico actual y sus investigaciones paralelas, las opiniones sobre la composición y el posible origen de sus pinturas han variado sustancialmente (v.ficha C.Pintada de Gáldar).

Los datos más recientes de que disponemos sobre la *C.Pintada de Gáldar* (Onrubia et al, 1995) nos hablan del uso de almagre u óxidos de hierro para el color rojo de las pinturas; y de morteros de barro y de arcillas para los blancos de la *C.Pintada* propiamente dicha, además de morteros de calcita con algo de ceniza para los blancos de las estructuras anexas a la cueva. La procedencia de los blancos señalan que puede ser de mantos de arcilla y de costrones de

caliches. Indican también estos autores que no les ha sido posible aislar el color negro que presentan visualmente las pinturas. Por último las pruebas que realizaron con cromatografía de gases y otros análisis, les llevan a determinar la no existencia de aglutinantes (ni grasas animales ni aceites vegetales) en las pinturas.

Para el conjunto de pinturas rupestres de la isla de Navarro Mederos indica que los colores empleados son el rojo, el blanco y el negro, apostando por una procedencia del almagre para el primero, un mineral para el segundo (señalando también el posible uso de ceniza) y lapilli y/o carbón vegetal para el tercero (1990:74-75).

Toda esta información inicial nos sirve para hacernos una idea de lo que pueden ser las muestras materiales con las que contamos, eliminando pasos y eligiendo métodos más específicos de identificación. En el caso de los colores rojos, todos los autores coinciden prácticamente en señalar el uso de almágres (tierras encarnadas, ocre, óxidos de hierro) como materias colorantes; a este hecho se suma la evidencia del pintado de vasijas de cerámica con almagre en los diversos centros alfareros de la isla, que presentan las mismas características que las piezas aborígenes que se conservan y que se considera una tradición que nunca se llegó a perder. Las dificultades mayores se presentan a la hora de determinar los orígenes de los blancos, que parecen orientarse hacia minerales, y el uso dudoso de los negros, con diversas procedencias en todo caso.

Para establecer los métodos de análisis que serán utilizados se revisaron los estudios que se habían llevado a cabo sobre materias colorantes en las cuevas de Altamira (Santander) y Lascaux (Francia) entre otras¹. Claude Couraud, que ha trabajado sobre los pigmentos usados en general en la prehistoria Europea y de forma específica en Lascaux, recoge una serie de análisis de veintiuna materias colorantes de varias cuevas de España y Francia, llevados a cabo por diferentes autores, anotando como método principal de análisis de cada una de ellas la *difracción de rayos X* (1983:108); los materiales analizados fueron óxidos de hierro y de manganeso, carbón mineral y grafito y arcillas. Las excepciones para su análisis con difracción fueron la determinación del mineral de magnetita que llevó a cabo él mismo con un imán, la determinación de manganeso que fue por reacción al nitrato potasio y carbonato sódico y la de materiales orgánicos en la que usaron varios métodos; para determinar los carbones de origen orgánico en Altamira, Cabrera Garrido empleó una lupa binocular y un microscopio óptico (1979:637).

La **difracción de rayos X** es uno de los métodos más empleados para identificar

¹ Además de estos estudios, nos ofreció una orientación general aplicada a los materiales existentes en las islas el profesor de la ULL y Catedrático de Edafología y Geología José Manuel Hernández Moreno, al cual agradecemos la ayuda prestada; su conocimiento de las características de las pinturas rupestres es significativo, habiendo dirigido un proyecto de investigación para la conservación de materiales y pigmentos de la C. Pintada de Gáldar en 1989 (CSIC) en este sentido y además el facilitarnos el análisis de muestras por difracción de rayos X; Más información sobre estos métodos con carácter específico a materias colorantes usados en la prehistoria se puede encontrar en: Couraud, 1979, 1983 y 1988; Cabrera, 1979; Martí, 1977; Ballet et al, 1979 y Pigments & colorants, 1990

pigmentos sobre todo tierras naturales, ofreciéndonos su composición mineralógica; este método no registra la parte orgánica que pudieran contener las mistras a analizar ni tampoco registra materiales con estructuras amorfas (no cristalinas, como las volcánicas). Será este nuestro principal sistema de ayuda en la identificación de las materias colorantes, complementado con la **observación morfológica** (microscopio óptico y lupa binocular) y las **pruebas magnéticas**, de reactivos químicos y de **disolución-sedimentación**.

Otros métodos que se emplean para la identificación de materias colorantes y que en nuestro caso no hemos tenido acceso o hemos destinado para la orientación de nuestro trabajo son: para el análisis elemental las técnicas de microscopía electrónica y de fluorescencia de rayos X, si bien esta última destruye parte de la muestra; para el análisis estructural se trabaja además de con la difracción de rayos X y las pruebas magnéticas, con la cromatografía de gases, la cual permite evidenciar las materias orgánicas existentes, y la espectroscopia infrarroja que también nos ayuda a identificar materias orgánicas mediante los espectros resultantes; otros métodos que sirven para determinaciones más específicas son la termofractografía, termogravimetría y el banco de Kofler, que se basan en elevar la temperatura e identificar los materiales por los cambios que estos presentan; la distinción de un origen animal en los carbones orgánicos a través del ensayo de fosfatos en una lámina de potasio, y la identificación del tipo de árbol del cual proceden unas cenizas determinadas, a través de los cristales de oxalato cálcico de la madera que conservan su forma original tras una combustión².

IV.1 MORFOLOGÍA COMPARATIVA

Nuestro primer sondeo de las muestras de pinturas, materiales de relleno y preparación previa del soporte (a los cuales denominamos argamasas para diferenciarlos de la finalidad puramente pictórica), y muestras de los propios soportes, comienza con la apreciación visual de sus características morfológicas como son el grado de homogeneidad de los colores, su transparencia u opacidad, la granulometría y su estructura cristalina; otras características físico-químicas como el color preciso que presentan, la dureza de los materiales, y la dificultad de aglutinado y aplicación, se comprueba en los capítulos V y VI, siendo complementarios entre sí todos los resultados.

Para esta primera valoración contamos con cuarenta muestras directas de los yacimientos, una selección de veintiuna muestras de posibles zonas de extracción de pigmentos (la elección se establece en el capítulo VI) y un número indeterminado de

² Más información sobre estos métodos, aplicados con carácter específico a materias colorantes usadas en la prehistoria, se puede encontrar en: Couraud, 1979, 1983 y 1988; Cabrera, 1979; Martí, 1977; Ballet et al, 1979 y Pigments & colorants, 1990.

pigmentos comerciales identificativos de muestras en cuanto a colores y localización de datos preferentes al proceso de aplicación de las propias pinturas. Las muestras seleccionadas se dispusieron para su observación en primer lugar con una lupa binocular (modelo "Euromex", 7-45 aumentos) y posteriormente con microscopio óptico ("Olympus BH-2, 50-1000 aumentos).

Las muestras estudiadas de rojos, presentaron en general un aspecto de arena fina con una gran homogeneidad en el color y tamaño de los granos hasta 100 aumentos (fig.IV.1). Este carácter homogéneo respecto al resto de los colores, les confiere a los rojos en particular como ya veremos, unas mejores cualidades pictóricas en todos los sentidos. Las características de aspecto que presentaban las muestras de los yacimientos observadas, las extraídas de vetas naturales de almagre y los óxidos de hierro rojos comerciales fueron similares, lo que nos indica un posible origen común.

Por el contrario la variabilidad de características observadas en las muestras de blanco, nos indican la presencia de materiales diferentes, y por lo tanto orígenes diversos para un mismo color. Observadas las muestras con el microscopio óptico presentaban un grado de homogeneidad variable en su color desde 50 aumentos, predominando siempre el blanco con partículas dispersas de color negro; iluminando las muestras con luz transmitida inferior, ofrecían tanto características opacas como semitransparentes. En cuanto a la granulometría y el aspecto de su estructura, también nos encontramos con diversas variantes, desde una textura arenosa con bordes redondeados en los granos, pasando por una textura blanda y de grano fino (fig. IV.2), similar a las arcillas, hasta una malla de cristales de bordes cortantes como los materiales pumíticos.

Las muestras con un valor de luminosidad menor que los blancos, y que podríamos considerar grises claros con tonalidades cálidas o frías, se observaron también en el microscopio óptico no diferenciándose su morfología de la reflejada por la generalidad de los blancos; a pesar de las tonalidades más oscuras, el aspecto que presentaban era de carácter mineral, no apreciando diferencias estructurales marcadas que indicaron una posible mezcla de materiales amorfas como carbones.

Son los negros los que presentaron indicios de una procedencia no mineral, al ser examinado con el microscopio óptico a 200 y 500 aumentos. Las muestras de este color fueron las más difíciles de extraer ya que no se encontraban como tales capas de pintura adheridos sobre el soporte y bien diferenciadas, sino que se hallaban impregnando el soporte en capas imperceptibles; para la extracción se utilizó un bisturí raspando cuidadosamente la superficie, asegurándonos de no incorporar restos del soporte a la muestra. Otro método de extracción se utilizado para los negros se indica más adelante en este apartado. Una vez separado el color se compararon las muestras con los patrones de las cuatro configuraciones básicas de orígenes de pigmentos negros, claramente identificados: negro de humo (hollín),

negro de viña (carbón vegetal), negro marfil (carbón de huesos animales) y óxido de hierro negro (origen mineral).

Tanto el negro marfil como el óxido de hierro negro presentaban una estructura similar, con un aspecto regular y homogéneo en los bordes de las partículas. Fueron el negro de humo y negro de viña los que mostraron unas características semejantes, sobre todo el primero, a las de las muestras extraídas de los yacimientos; estas características son la marcada estructura amorfa, con partículas y bordes irregulares, y el carácter traslucido de las mismas con iluminación inferior o transmitida. Este análisis visual nos indica que los negros provienen o bien de ahumados aplicados directamente sobre los soportes (la opción que consideramos más correcta a nivel técnico) o bien de la aplicación de carbón vegetal con algún medio o aglutinante.

IV.2 DIFRACCIÓN DE RAYOS X

El segundo de los métodos que se utilizó para la identificación de las pinturas fue la difracción de rayos X (método polvo desorientado), técnica que nos determina las fases minerales de los materiales, y con carácter específico detecta la presencia de minerales de arcillas (método agregado orientado); el exámen de las muestras por difracción se llevó a cabo en el laboratorio del Departamento de Edafología y Geología de la Universidad de La Laguna por parte de la profesora Concepción Jiménez Mendoza, la cual nos ayudó también posteriormente realizando la lectura de los difractogramas resultantes.

Para su análisis fueron preparados ocho muestras representativas del conjunto de materiales usados en las pinturas (con excepción de los negros): dos valores de rojos, dos valores de blancos, dos valores con tonalidades de gris claro, una muestra de blanco utilizado claramente como argamasa y una muestra de soporte con valor muy luminoso, cercano a los blancos usados en las pinturas, y de fácil disgregación.

Los resultados de la difracción con los dos métodos aplicados, señalaban la presencia de hematites en ambos rojos que si bien no era muy abundante si se encontraba entre los minerales mayoritarios de las dos muestras, a esta presencia, no existente en el resto de las muestras ni siquiera en forma de trazas, atribuimos la coloración roja que les da su aspecto característico. La variación tonal que presentan las muestras la determinan los minerales que siguen en orden cuantitativo, así, en la muestra de rojo más oscuro (el más cercano a los valores medios de los almagres naturales) aparecía también la magnetita, y en la de color rojo más claro, apareció cuarzo. Además de estos materiales mayoritarios ambas presentaban trazas de feldspatos y la primera de ellas también calcita.

Las dos muestras de blanco que formaban parte de las pinturas tenían la misma

composición mineral: abundantes feldespatos (sanidina), a los que se suman la presencia de arcillas de tipo montmorillonita, illita y caolinita. Para nuestra sorpresa no presentaron indicios de calcita que les suponíamos a ambas muestras ya que habían sido extraídas de cuevas reutilizadas que pensamos habían sido blanqueadas con cal reciente en las últimas capas (conjunto de *C.de la Solana del Pinillo* y *Conjunto Mesa de la Punta*). La presencia de arcillas les confiere el color blanco a estas muestras además de la característica de plasticidad y textura de grano fino.

Para el color gris de las muestras siguientes no hemos podido indentificar su causante principal, que podría deberse a materiales que no han sido registrados en la difracción. En la observación microscópica de estas muestras no se apreciaron restos de otros posibles causantes del gris como podrían ser carbones vegetales o cenizas. La composición de estas dos muestras presenta como mineral predominante la calcita.

La muestra blanca que definimos como argamasa y que destacaba su coloración más clara aplicada sobre un soporte de toba volcánica, tenía una composición mineral basada en abundante calcita; las trazas de cuarzo y feldespatos le confieren la ligera pérdida de luminosidad del blanco de la calcita.

Por último, la muestra extraída del soporte de las pinturas, con características de una gran luminosidad y fácil disgregación, apta para utilizar como pigmento blanco también, mostraba una composición con feldespatos (sanidina) muy abundantes, frecuentes zeolitas (phillipsita) y algunas trazas de calcita.

Como se observa tras los resultados de las muestras, fases minerales como la hematites, la magnetita, el cuarzo, la calcita y las arcillas, son responsables del color de estos materiales; las arcillas, la calcita y el cuarzo tendrían una doble función como pigmentos propiamente con sus tonalidades claras, y como cargas para en unión de la hematites y magnetita en estas muestras, formar el pigmento natural de almagre rojo.

Otros minerales responsables de la coloración de pigmentos son indicados por Couraud en sus estudios sobre pinturas rupestres: el oligisto, rojo pardo y con la misma composición que la hematites; la sanguina roja; la limonita, óxido de hierro con color amarillo; la goethita, con variedades entre sombra tostada, naranja y rojo; el manganeso y sus derivaciones de óxidos, con color negro pardo; la mica, una arcilla blanca; y el grafito, carbón negro brillante (1979: 156 y 1983: 108).

El número de muestras analizadas es reducido para el conjunto de yacimientos existentes pero en nuestra opinión sirve como indicador de las posibles variantes en los orígenes de los pigmentos empleados; convendría en todo caso en estudios posteriores completar y confirmar la repetición de estos resultados con un mayor número de muestras.

Los datos obtenidos nos orientan hacia una relación clara de los pigmentos rojos con

los almárges naturales, y hacia un origen más amplio en el caso de los blancos. Estos últimos procederían de rocas y materiales con gran contenido de arcillas unidas a feldespatos, y de calcita unida a feldespatos (en general silicatos y carbonatos); dentro del primer grupo podrían estar los propios depósitos de arcillas, y rocas volcánicas de carácter ácido como las traquitas principalmente, fonolitas en menor medida, ignimbritas de colores claros, la piedra pómez y piroclastos como las tobas cementadas; y dentro del segundo grupo podrían incluirse una gran variedad de materiales de superficie (con porcentaje considerable de calcita), producto de la alteración de las rocas volcánicas y encostrados calizos superficiales como los caliches³. Hemos de desestimar el uso de yesos naturales como pigmentos blancos, tanto por la excasa abundancia de los mismos en Gran Canaria como por el hecho de que no se halla registrado su presencia en las pruebas de difracción.

IV.3 PRUEBAS CON REACTIVOS QUÍMICOS

Como método complementario para la determinación del origen de los blancos, se utilizó el procedimiento de aplicar reactivos químicos a las muestras. Nuestra intención era descubrir si existía una relación directa y exclusiva entre el color blanco de las muestras y la presencia del mineral de calcita en las mismas, la cual en base a los resultados no se estableció, indicándonos que además existían otras sustancias responsables del color blanco. Las pruebas consistieron en la aplicación de ácido clorhídrico (al 37%, diluido en tres partes de agua) sobre veinte muestras, observando a través de la lupa binocular y del microscopio óptico si se producía efervescencia en las mismas, desprendiéndose dióxido de carbono; esto sucede cuando hay presencia en las muestras de carbonatos o de cal. Todas las variedades de rocas calizas tienen como mineral más característico de su composición el carbonato cálcico o calcita, el cual a veces se presenta sólo y otras veces compartido con carbonato magnésico y óxidos metálicos de aluminio e hierro; además es posible detectar calcita en otros tipos de rocas por su alteración posterior. La presencia de calcita queda confirmada si en la prueba se produce efervescencia.

Las veinte muestras se seleccionaron como representativas de todo el conjunto, con textura y tonalidades diferentes (siempre dentro de los blancos), y con una distribución geográfica amplia, incluyendo seis muestras procedentes de las zonas de extracción a que se hace referencia en el capítulo V. Los resultados de las pruebas fueron los siguientes: sólo cinco del total de las muestras presentaron efervescencia comprobación positiva), siendo las de mayor reacción las extraídas de caliches identificados; en el resto de las muestras no se observó ningún tipo de reacción.

³ Costras de carbonato cálcico de formación natural. En el apartado V.2 se amplía la descripción.

IV.4 PRUEBAS DE DISOLUCIÓN-SEDIMENTACIÓN

Las pruebas de disolución y sedimentación se llevaron a cabo con la intención de observar el comportamiento de las materias colorantes y orientar su identificación. El proceso seguido fue el de disolver una parte de las muestras en agua dentro de una probeta de cristal, agitar la mezcla enérgicamente y dejar reposar en el portaprobetas durante veinticuatro horas; las muestras con un cierto contenido de materia orgánica podrían mostrar su solubilidad en el agua y una sedimentación irregular. Esta comprobación tiene un carácter de análisis complementarios, y para ser exhaustiva debería de realizarse también con otros medios pictóricos de posible utilización aborigen.

Quince de las muestras disponibles se sometieron a esta comprobación, cinco de cada uno de los colores rojo, blanco y negro. Tanto la totalidad de los blancos como los rojos se mezclaron fácilmente con el agua, sedimentado en el fondo de las probetas en el transcurso máximo de una hora, con un depósito regular y homogéneo por grosores de partículas.

Las muestras de color negro extraídas según se ha indicado en el apartado IV.1 con raspado superficial de bisturí, presentaron en todos los casos claras diferencias con el comportamiento de las blancos y los rojos. La disolución con el agua se hizo más difícil, y el proceso de sedimentación tuvo lugar de forma más lenta, obteniéndose un depósito no uniforme; las partículas de color negro se adherieron a las paredes de la probeta de forma irregular en el proceso de sedimentación, obteniéndose un depósito principal en el fondo, y mostrando manchas irregulares en algunas de las muestras, con carácter grasiento, en las paredes y fondo del envase.

Las características que presentaron las cinco muestras de negros se asemejan a las de pigmentos de origen vegetal o animal; las manchas irregulares podrían tal vez deberse a restos de grasas o materias procedentes de combustiones y que desconocemos.

Una segunda comprobación que se realizó para los negros, en este caso procedentes de la *C.del Rey*, fue la de sumergir varios fragmentos del propio soporte del techo, el cual presenta una coloración negra intensa. El soporte de base de las pinturas en esta cueva es de piroclastos de coloración rojiza, no mostrando una aparente disgregación en el agua. Nuestra intención con esta prueba sería la de intentar extraer de los fragmentos de soporte negros el color que había sido aplicado en ellos, disolviéndolo en agua y recogiénolo en una posterior sedimentación.

Los fragmentos se dejaron sumergidos durante sesenta días, extrayéndose entonces los mismos del agua y dejando que ésta se fuera evaporando progresivamente; la tonalidad del agua antes de su evaporación era de un color sepia. Una vez evaporada el agua comprobamos que el residuo obtenido presentaba características similares a las pruebas anteriores de disolución de los negros, y era una cantidad insignificante para formar parte de una capa de

pintura, sobre todo con la intensidad de negro que presentaba el techo de esta cueva a que hacemos referencia; los fragmentos de soporte que habían sido sumergidos en agua seguían conservando en apariencia su mismo color negro. La deducción que sacamos es que estos negros no se aplicaron como tal capa de pintura, sino que en todo caso se utilizó un proceso de combustión para ennegrecer el soporte.

IV.5 COMPROBACIONES MAGNÉTICAS

El último de los métodos que aplicamos para ayudarnos a identificar las materias primas usadas en las pinturas es el de la comprobación de la existencia del mineral de *magnetita* en las muestras; esta comprobación de resultar positiva en el caso de aplicarse a los negros, nos determinaría el carácter de pigmento negro de origen mineral (salvo que existieran mezclas de dos orígenes diferentes, lo cual no nos parece una elección práctica).

La magnetita es un mineral de hierro, concretamente óxido férrico, que es atraído por un imán y que presenta un color negro grisáceo. Para la realización de esta prueba es importante que todas las muestras estén finalmente molidas, con un mismo tamaño de partículas para que la comparación sea correcta; cada una de las muestras eran expandidas en unos tres centímetros. A manera de ejemplo para reflejar el magnetismo de la pieza de imán utilizada, ésta podía suspender en el aire una pieza maciza de hierro de tres kilos de peso.

A pesar de que la utilidad de la comprobación en nuestro caso se centraba en la identificación de los negros, ésta podía ser responsable del oscurecimiento en el color que presentaban. Las muestras elegidas fueron las quince que luego se emplearían en la comprobación de disolución-sedimentación, cinco de cada uno de los colores rojo, blanco y negro, más una muestra de picón negro o lapilli, una muestra de toba volcánica y una muestra de negro óxido de hierro (pigmento comercial identificado) como patrón de comparación.

Los resultados tras la aplicación del imán fueron: una presencia media de magnetita en los almagres que les confiere un grado de oscurecimiento en su color característico; una presencia variable entre media, escasa y nula, en los distintos tipos de blancos; ninguna presencia en los negros, lo que nos indica su origen en carbón vegetal o animal; una presencia abundante en la muestra de picón negro, similar a la presentada por el óxido de hierro comercial; y por último, una presencia escasa en la toba volcánica.



fig. IV.1 Detalle de la superposición de tres capas de pintura en la C de las Bajas 4 y aspecto de las mismas; se corresponden con la capa inicial de cobre, capa de blanco, ahumado sobre ésta, y capa final de gris. La imagen ha sido tomada en microscopio óptico con 50 aumentos y filtro polarizador.



fig. IV.2 Aspecto que presenta el pigmento blanco aplicado en los motivos triangulares de la C Momo de Avila 1; se trata de una de las muestras más diferenciadas dentro de los blancos, por su estructura cristalina. La imagen ha sido tomada en microscopio óptico con 200 aumentos.

**V VERIFICACIÓN PRÁCTICA DE LOS PROCEDIMIENTOS
Y TÉCNICAS PICTÓRICAS**

V VERIFICACIÓN PRACTICA DE LOS PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS

Una vez realizados los sondeos de identificación de los materiales pasamos a verificar de forma práctica los procedimientos y técnicas que emplearon los antiguos pintores; para ello es necesario primero realizar una observación directa de las pinturas de los yacimientos de cara a deducir los procesos que luego habrán de ser ratificados con la experimentación práctica. El esquema para el trabajo práctico se inicia con la localización y extracción de las materias colorantes, con las que experimentaremos, preparación de las mismas así como de los aglutinantes, instrumentos y soportes, aplicación de las pinturas, pruebas de estabilidad y valoración final de correspondencia con el proceso aborigen.

V.1 OBSERVACIÓN DIRECTA DE LAS PINTURAS

Mediante la observación directa de las pinturas aborígenes pretendemos recoger la mayor cantidad posible de datos sobre la manera de trabajar que tenían estos pintores, sus técnicas de forma individualizada, y con carácter general plantear hipótesis sobre los procedimientos pictóricos empleados. Entendemos aquí el concepto de procedimiento y así lo desarrollaremos, como los diferentes tipos de pinturas que pudieron preparar, en relación pigmento-aglutinante, y como técnicas las maneras creativas de aplicar la pintura según las destrezas o los conceptos que quisieron expresar técnicos más significativos y evidentes.

En primer lugar nos encontramos con una mayoría de pinturas realizados sobre soportes muy absorbentes, de gran porosidad, superficie irregular y fácilmente disgregables, como la toba o el lapilli (este último en menor proporción), y una minoría, realizada sobre soportes más compactos, duros de menor absorción y superficie más regular, como los basaltos sobre todo, traquitas y fonolitas. Los ejemplos más claros de pinturas sobre los soportes más compactos son la *C.de Majada Alta* y *Acusa C.7*. El factor soporte compacto-fijación parece haber afectado más al primero de los yacimientos, el cual ha perdido parte de sus motivos pintados; aún con el soporte de superficie pulida no creemos haya sido necesario el uso de grasa o sebo como se ha apuntado para la fijación de los colores en esta cueva.

Haremos algunas pruebas prácticas también para comprobar la posibilidad o no de aplicación de las pinturas de trazos sobre todo lineales (como los antropomorfos de esta cueva) y punteados (como la *C. de las Estrellas*) con la yema de los dedos.

La *Acusa C.7* es uno de los yacimientos que nos muestran el uso de tierras (blanquecinas generalmente) con la función de argamasa de una forma más clara; en las grietas de paredes y techo de esta cueva, bajo la pintura, podemos ver la aplicación de gruesos empastes en los cuales se aprecia el modelado hecho con los dedos (fig.III.119). Al parecer la función de la argamasa no se limitaba únicamente a preparar la zona a pintar, ya que en esta misma cueva se cubren también grietas y fisuras en zonas que no han sido pintadas. La *Acusa C.13* tiene registradas en algunos empastes de argamasa las huellas bien definidas de los dedos. Por último, señalar el ejemplo de la *C.Pintada de Gáldar*, en la cual hay restos de argamasa previa aplicada de forma selectiva únicamente bajo las zonas a pintar (v. ficha respectiva).

Cuando la superficie de los soportes no reunía unas condiciones de regularidad mínimas, se procedía a trabajarlo previamente a la aplicación de las pinturas; en el *Corral de Acusa.2* podemos ver este proceso a través de las zonas que han perdido la pintura (fig.V.1).

Con respecto a la estabilidad que tienen las pinturas en correspondencia con el aglutinante usado o el material sustentador, y su exposición a los agentes atmosféricos, existen al menos tres yacimientos en pésimas condiciones de conservación. El primero de ellos, *Birbique C.6*, apenas conserva unos trazos de pintura en el interior de un hueco excavado, estando expuesto totalmente a la intemperie; nuestra teoría es de que en el caso de haberse aplicado el pigmento con agua únicamente, debieron de extenderse bastantes capas para que hoy se conserven estos vestigios, y aún así nos parece sorprendente. El segundo de los yacimientos, el *Panel de la Angostura*, semiprotegido por una visera, nos presenta más dudas sobre la época de su realización (v. ficha respectiva), al encontrarse realizado sobre un soporte del tipo compacto, con mayores probabilidades de degradación. Por último tenemos la *Solana del Pinillo C.1*, yacimiento que se haya conformado como un pequeño abrigo, apenas protegido del viento y del sol; en esta situación, todavía hoy se pueden apreciar como una capa extremadamente sutil, los restos de una banda roja con forma de marco; el de estar aplicada en un soporte de superficie irregular y muy poroso ha ayudado a contrarrestar su pérdida total.

Otro factor que puede influir en el deterioro de las pinturas es el caso de la *C.1 del almogaren del Bentayga*, ya comentado en su ficha descriptiva (Cap.III); el trazado lineal que presenta el motivo pintado de este yacimiento no ha sido lo suficientemente ancho para

soportar tanto el grosor de la pintura aplicada, la cual ha desaparecido en su mayoría, como las condiciones de contraste climático (calor, frío, humedad) de la pequeña cueva. Con idénticas condiciones climáticas, una aplicación pictórica de un plano amplio tiene menos probabilidades de deterioro al contar también con el apoyo lateral de la masa de pintura.

Respecto a los posibles instrumentos utilizados para aplicar el color, son varios los yacimientos en los que podemos apreciar huellas de los mismos. Sobre las capas de pintura aparecen rayados regulares que nos hablan de instrumentos portantes fabricados con fibras, pelos o similares, agrupados con grosores homogéneos y con una flexibilidad media; estos rayados aparecen con varias direcciones con la intención probable de cubrir bien las superficies a pintar. Varios ejemplos tenemos de estas evidencias: en el *Corral de Acusa.4* (fig.III.96), en los marcos pintados de la *C. del Rey* (fig.V.2), y en la *Mesa de la Punta C.14* con aplicaciones densas de la pintura (fig.V.3 y III.312).

La mayor parte de los yacimientos estudiados presentan pinturas realizadas a base de capas con una densidad media, que podríamos definir como semilíquida y cubriente, pero también existen ejemplos de variaciones hacia los extremos. En la *Birbique C.3* nos encontramos con capas muy finas, algunas con menos de 1mm. de espesor, diluidas y semitransparentes, lo cual nos indica el dominio de sus autores (fig. V.4); también en el *Corral de Acusa C.4* se aprecia un buen dominio con la aplicación de capas finas (1-1'5mm. espesor), en este caso cubrientes. En el conjunto de la *Mesa de la Punta* es donde podemos apreciar las capas más densas y las más gruesas (3-10mm.); como ejemplos la *C.13* de este conjunto, la *C.10* (fig.V.5) y la *C.7A*. En la experimentación práctica de este capítulo se analizarán estas posibilidades, y la valoración e interpretación de las superposiciones se realiza en el capítulo VI.

Otro factor importante a determinar es el origen de la variedad de colores y tonalidades que presentan el conjunto de todos los yacimientos. No es frecuente, pero en la *Mesa de la Punta C.7B* encontramos además de ocho capas de pintura superpuestas, cinco colores alternados (rojo, gris, ocre, blanco amarillento y blanco); observando las capas se puede ver la homogeneidad del material de que está compuesta cada una de ellas, indicándonos en teoría cinco orígenes diferentes (fig.III.333 y V.6). La duda mayor se presenta en el blanco más oscuro para el cual podríamos suponer que hubiese obtenido esta coloración a partir del blanco más luminoso sometido a una llama; lo cierto es que ninguna de las dos capas aplicadas con este color presenta indicios de quemados, como diferencias de coloración o capa superficial ahumada. Las pinturas de *Mesa de la Punta C.10* si presentan diferencias claras de cambios de coloración en un mismo materia, debido al calentamiento y ahumado del mismo (fig.V.5).

Dentro de la *Mesa de la Punta C.7B* distinguíamos el color gris; este color es de un minoritario pero allí donde se ha empleado destaca por su carácter de color frío entre blancos y rojos cálidos. Otros ejemplos de yacimientos en los cuales se aprecia de forma clara el uso del gris, son la *C. de las Brujas.4*, la *Mesa de la Punta C.12* y *Birbique C.3*.

El color negro presenta grandes dudas sobre su origen y su utilización; a esto se suma que la mayor parte de las cuevas artificiales de la isla presentan restos de ahumados en paredes y techos. Por nuestras observaciones y algunas deducciones del capítulo IV, opinamos que el pintor aborigen no llegó a utilizar pigmentos negros de origen mineral ni vegetal para el pintado de las cuevas, sino en todo caso obtenía la coloración negra a base de ahumados con maderas o incluso con grasa. Creemos que el humo pudo tener un carácter especial para el aborigen y por ello recurría a él frecuentemente, pero su utilización consciente como color para conformar las pinturas, únicamente lo consideramos posible en cinco yacimientos: la *C. Pintada de Malpaso*, la *C.del Rey*, la *C.Pintada de Rosiana*, *Acusa C.9* y *Acusa C.14* (v. ficha respectivas).

La *C.Pintada de Malpaso* es tal vez el mejor ejemplo; en ella el negro, proveniente de un ahumado, se ha utilizado para cubrir el rojo inferior y utilizarlo como máximo contraste creando franjas alternas rojo-negro, a las que luego se le superponen puntos blancos (fig. III.356).

En la *C.del Rey* el ahumado es muy intenso, cubriéndose totalmente el gran espacio que abarca esta cueva (fig. V.7); es posible que se utilizara grasa conjuntamente con los elementos combustibles, lo cual podremos comprobar en las pruebas prácticas. La uniformidad en la intensidad del color negro no sólo en esta última cueva sino en las cuatro citadas, es un elemento de juicio que nos parece importante también a la hora de considerar esta utilización premeditada de los ahumados en algunas ocasiones; en todo caso no se trata de un procedimiento de pintado con un pigmento, sino de colorear una zona por medio de una combustión, en la cual se fabrica simultáneamente un pigmento, el negro de humo.

En un artículo sobre la *C. Pintada de Malpaso* se apuntaba a la hipótesis de que el color blanco del punteado que presenta la cueva procediera de cenizas de combustión total (Comisión de Historia y Etnografía de Canarias, 1988:17). Pocos son los autores que señalan el origen del color blanco de las pinturas de Gran Canaria, optando siempre por la hipótesis de obtención a partir de un mineral natural tipo yeso (Arco et al, 1992:83) o por la de cenizas. Por nuestras observaciones y experiencia no creemos factible la posibilidad de las cenizas, y respecto minerales tipo yeso ponemos nuestras dudas (apoyadas en el cap.IV) y exponemos conclusiones tras las pruebas prácticas.

En la *C.del Péndulo* hemos observado como las pinturas presentan una amplia variedad de tonos; nuestra teoría al respecto es que probablemente se utilizaron variedades tonales de tierras similares al almagre pudiendo en algún caso mezclarlas con un blanco o con la

argamasa de base. Se trataría hasta encontrar otra hipótesis del único yacimiento que presentaría alguna posible mezcla de pigmentos. Sobre los colores que podríamos llamar secundarios, que presentan el panel central de la *C. Pintada de Gáldar* apuntábamos en su ficha que no se trataba de mezclas de materiales sino de mezclas visuales por superposición; hablaremos de ello en este capítulo.

El último yacimiento que queremos comentar en referencia a las tonalidades de colores que presenta es la *C. del Moro*. Esta cueva tiene pintados tres figuras antropomorfas de las cuales dos lo están con rojo y una tercera se ha realizado con un mínimo de dos colores (fig.III.16); la parte inferior casi en su totalidad se realizó con el mismo pigmento rojo que las otras dos figuras pero la parte superior nos muestra una coloración que oscila entre un marrón oscuro amarillento y un marrón claro o canelo. La particularidad de esta coloración es que tiene un carácter transparente, como si se hubiera aplicado una tinta, y que su tonalidad no la hemos observado en el resto de las cuevas de la isla.

Tres posibilidades teóricas apuntamos sobre esta coloración hasta tanto se comprueben; la primera y la que consideramos más coherente respecto a la metodología del resto de la isla, es la de que se realizara la aplicación con un pigmento mineral y oscuro (el cual desconocemos) que tuviera un gran poder de tinción y con él se hubiera aplicado una aguada sobre el soporte; la segunda sería la utilización de un material similar a los negros usados en el pintado de las cerámicas, el cual pudiera ser de carácter orgánico y con el paso del tiempo se ha ido perdiendo y decolorando; y la tercera la menos factible a nivel de conservación, sería que se hubiera aplicado únicamente un aglutinante orgánico que confiriera una coloración oscura al soporte.

Ya hablaremos en el siguiente capítulo sobre las diferentes tipologías de los motivos que fueron pintados; de momento nos interesa saber que los pintores aborígenes se sirvieron para sus composiciones de planos uniformes de color, líneas y puntos, todos ellos al menos con los colores blanco y con el rojo. Los usos de estos elementos de forma minoritaria (un solo yacimiento) corresponden a los punteados con color rojo, los cuales al parecer han aparecido en alguna estructura del Parque Arqueológico de la *C. Pintada de Gáldar* y no hemos podido contrastar in situ. (v. ficha respectiva), y a las líneas en tonos oscuros que existen en *Acusa C.14*, sobre las que no nos atrevemos a asegurar que hayan sido aplicadas con negro, sino que puede tratarse de alguna tierra oscura de poca estabilidad.

A nivel plástico nos encontramos con varios detalles que nos confirman nuestra opinión sobre el alto nivel de evolución que tenía la pintura aborígena. En primer lugar apreciamos en el *Corral de Acusa.4* como el autor de los marcos pintados alrededor de las dependencias, se permitió el realizar el contorno de los mismos con una aplicación suelta a

base de salpicados de la pintura (fig.V.8); pudiendo haber hecho un marco de contornos precisos, pues nos demuestra su gran dominio del material en toda la cueva, parece impartirnos una lección práctica sobre la necesidad o no del pintado de contornos bien definidos para representar una misma idea o forma (el marco de la dependencia).

En esta misma cueva observamos una corrección del pintor a la hora de elaborar uno de los marcos citados, modificando el contorno inicial interno del mismo y recortándolo hasta en 7 cm. con la superposición de una capa cubriente de otro color (fig.III.88). Se trata del único cambio de idea que hemos podido distinguir en las pinturas de la isla, y nos parece significativa como decisión individual de este pintor. Aunque no pueda establecer una relación directa, Sigfried Giedion nos habla de que los pintores en la prehistoria conservaban las imágenes antiguas, entremezclaban las nuevas con ellas pero nunca las anulaban o destruían intencionadamente, se las respetaba como algo sagrado (1981: 597-598).

El último detalle sobre su metodología de trabajo es tal vez el más importante: el abocetado previo. Se trata del trazado de líneas finas de contorno sobre todo en los marcos de las dependencias, previas al pintado de la propia franja ancha del marco; estas líneas siempre se aplicaron con un color diferente al del marco y les hemos asignado esta función de trazado previo, aunque bien podría ser conscientes los autores de la utilidad estética que ofrece al entreverse el color inferior, y tener una doble función simultánea. Este tipo de técnica se encuentra en los marcos de la *C.del Rey* (fig.III.251) y de *Acusa C.7* (fig.III.118), en la primera con líneas rojas bajo un marco de color blanco, y en la segunda líneas blancas bajo un marco e interior de dependencia con rojo. Para la *C. Pintada de Gáldar* ya hemos indicado un proceso técnico similar en las líneas de contorno además de un apoyo en incisiones hechas en el soporte (v.ficha respectiva). Un cuarto yacimiento, la *C. de las Brujas 4*, tiene aplicada una línea con características similares pero superpuesta en este caso al marco.

V.2 LOCALIZACIÓN Y EXTRACCIÓN DE PIGMENTOS

Una vez realizadas las observaciones directas de las pinturas, disponemos de una serie de datos producto de las apreciaciones visuales que nos van a servir de ayuda para distinguir materiales similares a los usados, y para completar de forma práctica los procedimientos y técnicas empleados. Para la localización de materias primas colorantes de características similares a las empleadas por los aborígenes, contamos con las aportaciones de tres capítulos: las deducciones que podemos extraer del capítulo IV de identificación, los registros Munsell de colores usados que se apuntan en el capítulo VI y las también deducciones citadas del apartado anterior.

Los análisis del capítulo IV nos encaminaron hacia materiales similares en

composición sobre todo a rocas volcánicas de carácter ácido como las traquitas, fonolitas en menor medida, piroclastos de colores claros como la toba volcánica, la piedra pómez, ignimbritas de color claro, formaciones naturales de calcita como los caliches, tierras con minerales de hierro rojos y arcillas blancas. Los registros de colores hechos en el capítulo VI nos señalan de modo global que todas las tonalidades que presentan las pinturas pueden obtenerse con la gama de tierras naturales existentes en la isla; de forma más específica nos muestran que la mayor parte de los materiales usados se encuentran agrupados en valores de rojos similares a los denominados almagres, y en valores de blancos con alta luminosidad (7, 8 y 9 sobre un valor máximo de 10). De las observaciones directas de las pinturas deducimos que podemos claramente apostar por la preparación de las pinturas únicamente con agua como vehículo de aplicación, y con tierras naturales rojas y blancas como pigmentos.

Esta última deducción es la dirección hacia la cual se encaminan las valoraciones de los capítulos IV y VI, y a su vez es el planteamiento básico de nuestra hipótesis que deberá apoyarse no sólo en estas valoraciones previas, sino en los resultados de la experimentación práctica de este capítulo. Una evidencia arqueológica importante que apoya también este postulado, es el hecho comprobado del uso del almagre como color rojo en el pintado de las piezas de cerámica, pintado que pudo haber sido realizado por los mismos autores.

Una vez guiada nuestra elección basándonos en primer lugar en la proximidad a los yacimientos con pinturas; en todo momento nuestra intención fue obtener pigmentos en sus valores más extremos de saturación y luminosidad, entendiendo así que los valores intermedios también estarían disponibles en el medio natural. Una vez realizadas las exploraciones de cercanías, ampliamos los criterios de búsqueda para abarcar zonas de extracción en diferentes cotas de altitud, desde la cumbre hasta las zonas de costa, y para abarcar materiales que aún presentando una misma colocación pudieran tener orígenes naturales diferentes: vetas y estratos, afloramientos rocosos, encalichados y piroclastos cementados. A medida que íbamos localizando zonas de extracción se recababan muestras de estos materiales eliminando aquellos que por su dureza no sería práctico su aprovechamiento en cantidades, y aquellos que presentaban valores de las cartas de Munsell (v. cap.VI) que no tenían correspondencia de uso con ninguna de las cuevas pintadas.

La selección total la conforman una veintena de zonas de extracción repartidas según los criterios antes apuntados: cercanía a los yacimientos, valores máximos de saturación y luminosidad, distribución altitudinal y orígenes diferentes. Dentro de esta selección se encuentran al menos tres filones considerados de uso histórico y que actualmente continúan explotándose, uno en Coruña (Artenara), otro en la Cruz de Tejeda (Tejeda) y el último en la Hoya de Pineda (Gáldar). En el capítulo VI se elabora el listado de zonas de extracción con su

situación y valores Munsell, de cara a establecer las comparaciones con las muestras de los yacimientos pintados (fig.VI.13 y 15).

Con la comparación de valores Munsell del capítulo VI, y aunque realizáramos análisis de composición a las muestras extraídas no podemos establecer confirmaciones de los lugares de los cuales se surtieron los pintores prehispánicos; podemos hacer suposiciones en todo caso. Claude Couraud en su estudio sobre los colorantes prehispánicos apunta a la dificultad de descubrir los restos de una actividad de extracción de colores en algún lugar; indica que los filones han de ser explotados de manera muy intensa para apreciarlo. En dos de las cinco explotaciones de pigmentos minerales de que tiene conocimiento de la prehistoria Europea, una en Hungría y otra en Francia, llegan hasta los 2'6m. de profundidad de extracción (1988:22). Señala este autor también que la presencia de trazos (mineral minoritario) en los análisis de composición de materiales es un sistema de eliminación para acercarnos a determinar la procedencia, en comparación con una muestra del origen.

De entre las muestras que se extrajeron los rojos lo fueron en su totalidad de vetas naturales de almagre, un material abundante en las islas; éste se produce con facilidad al desplazarse una colada volcánica sobre otra más antigua, produciendo una rubefacción de la segunda confiriéndole su característico color rojizo (Araña y Carracedo,1978: 60)(figs. V.9 y 10). La dificultad mayor estriba en localizar una veta de almagre a otras son mínimas.

Dentro de los blancos las variaciones tonales son mayores dependiendo en gran parte de la homogeneidad de roca o filón de donde se extraiga, y de el origen de su formación. Los blancos de mayor luminosidad los hemos obtenido sobre todo de costras de caliches¹ (fig.V.11 y 12); valores con menor luminosidad se han obtenido de rocas volcánicas tipo traquitas, ignimbritas, y afloramientos arcillosos, y por último los valores más oscuros, cercanos a un gris claro, proceden de piroclastos de tipo piedra pómez y tobas.

V.3 PREPARACIÓN PREVIA DE LOS MATERIALES

V.3.1 TRITURACIÓN Y MOLTURACIÓN DE LOS PIGMENTOS

Para la experimentación práctica realizamos una selección de las muestras recogidas en las zonas de extracción, eliminando colores iguales según los patrones de las cartas Munsell y eligiendo pigmentos que representaran a los grupos más usados (fig. VI.12) con

¹ Por caliche se designa "a las costras de carbonato cálcico, un color blanquecino, de mayor o menor espesor, que aparecen encostrando la parte más superficial de cierto tipo de formas [del paisaje], tales como glacis coluviales, conos volcánicos, interfluvios, etc." (Afonso, 1984: t.1, 129). A los caliches se les denomina a nivel popular como "piedras de cal".

procedencias repartidas por las islas; nuestra selección fue de tres pigmentos rojos y cinco blancos, que serían básicamente los más usados, a los que sumamos para alguna prueba complementaria, un ocre mineral, lapilli o picón negro y carbón vegetal. Estos materiales proceden de las comarcas de Artenara, Gáldar, Agüimes, Tejeda, San Bartolomé de Tirajana y Valleseco.

Se procedió a limpiar primeramente los pigmentos de restos orgánicos visibles y a raspar y eliminar las partes no homogéneas o con tonalidades diferenciadas de los bloques compactos de material. A continuación se trituraron los trozos mayores para quedarnos con fragmentos de alrededor de 1 cm. de diámetro que disminuyeran el tiempo de molturación.

Dos tipos de molino se utilizaron para la molturación: el tradicional, usado por los aborígenes para moler los colores y los cereales, y que consiste en un mortero naviforme u oval hecho de basalto poroso con su mano de mortero para triturar los colores, o en un molino también de basalto poroso con dos piedras circulares superpuestas, donde la inferior esta fija y la superior gira (fig. V.13); el segundo tipo de molino, para un molido más preciso, fue una máquina de jarros tipo Minor con piedras de agata y 218 r.p.m.

Todos los pigmentos fueron molidos en la máquina de jarros y en el molino de piedra excepto el lapilli oscuro y el carbón que se machacaron a mano. La máquina de jarros no nos permitió moler en su totalidad los fragmentos de los materiales más duros (con procedencia del Risco Pintado, Morros de Avila - rojos, Roque Bentayga y Coruña), debiendo complementarse en el molino de piedra. Comprobamos también que cuatro de las muestras, las de estructura más blanda (Morros de Avila-blancos, las Cruces, Montaña de Tunte y Valleseco), podrían también deshacerse sin necesidad de molino, con un machacado a base de una mano de mortero. Los rojos presentaban en general una dureza media, dentro de los blancos, los más diferenciados por su fácil disgregación eran los procedentes de caliches.

Una vez molidos los pigmentos se realizaron dos selecciones según el grosor de las partículas de cara a comprobar las diferencias de fijación. Para ello se pasaron por un tamiz, permitiendo el paso en primer lugar de partículas menores de 500 μ (500 micras = aproximadamente 0'5 mm.) y en segundo lugar de partículas de polvo muy fino, menores de 25 μ . Las primeras corresponden a el grosor medio que se obtiene directamente del molino de piedra, que sería también el de probable uso por los aborígenes, y las segundas corresponden a uno de los grados más finos que podemos obtener con la máquina de jarros para lograr estos grosores más finos debemos de moler las muestras de dureza media durante aproximadamente una hora en la máquina de jarros. Las calidades de grano más fino son como comprobaremos las que ayudan a crear una mayor cohesión entre las gruesas.

En el caso del lapilli oscuro o picón negro, el molido convencional no sirve y ha de ser

machacado con otras piedras como basaltos para su disgregación; este proceso es bastante más laborioso que para cualquiera de los otros materiales escogidos, por lo que consideramos que sería poco práctico haber elegido este material como pigmento en la prehistoria de la isla. En cuanto al carbón vegetal es de fácil trituración, obteniéndose tonalidades más claras y unas partículas más finas a medida que la materia prima se halla más cerca de una combustión total (ceniza).

V.3.2 SELECCIÓN DE AGLUTINANTES

En nuestra opinión los aborígenes no utilizaron ningún aglutinante para el pintado de sus cuevas, sino que la fijación a las paredes la daban las características de los propios pigmentos minerales y la naturaleza de los soportes; como vehículo temporal (hasta su evaporación) de unión de los pigmentos y de traslado al soporte se usaría el agua. Esta hipótesis será comprobada en la experimentación práctica.

Varios autores de estudios sobre el arte rupestre Europeo señalan hacia esta misma opinión, la preparación de las pinturas con pigmentos minerales y sólo agua: Muzquiz para la cueva de Altamira (1988: 117,341), Couraud para la cueva de Lascaux (1979: 163) y las experiencias prácticas de Andrieux, Hours y Herberts para Lascaux también (recogidas por Couraud, 1979: 161-162); los análisis realizados por Andrieux y Herberts indican que los pigmentos estaban fijados sobre la roca soporte por la cristalización de la calcita contenida en ellos y en el agua de la cueva de Lascaux.

Para eliminar otras posibles hipótesis se realizarían pruebas de aplicación además de con el agua, con 8 aglutinantes que en base a la bibliografía existentes estaban a disposición de los antiguos habitantes y que en muchos casos formaban parte de su alimentación. Estos 8 aglutinantes, todos de carácter orgánico, son los siguientes: grasa animal, cola de pescado, yema de huevo, miel de palma (de phoenix canariensis), leche de cardón y de tabaiba (savia de euphorbia canariensis y e.broussonetii), sangre animal (cabra) y orín. Esta selección no ha pretendido ser completa, sino servir punto de comparación de aglutinantes de características diferenciadas. Consideramos que para un listado más exhaustivo deberían de realizarse comparaciones también con otros materiales al alcance de los aborígenes como son la sangre de drago (dracaena draco), resina de colofonia (pinus canariensis), médula ósea y leche de higueras, sobre todo de cara a extraer conclusiones en soportes como pieles y fibras vegetales.

V.3.3 MEDIOS DE APLICACIÓN DE LAS PINTURAS

De la observación de las pinturas realizadas por los antiguos canarios, de las trazas,

el aspecto y la forma que presentan, y de los materiales que el medio natural de entonces ofrecía, deducimos dos tipos de instrumentos principales con los que podrían haber llevado las aplicaciones. Estos dos tipos son los pelos animales atados en forma de pinceles, y la preparación de instrumentos similares atando fibras vegetales procedentes de tallos, hojas y cortezas; dentro de esta segunda tipología proponemos el junco y la palmera canaria como materias primas más probables dado el gran uso que hacían de ellas los antiguos canarios (v. cap.III) y el conocimiento que tenían de sus posibilidades (Galván, 1980 y Arco, 1993).

Para la elaboración de útiles de pelo animal, disponían de cabras, cerdos y perros. Hasta la fecha no se han encontrado utensilios que puedan haber sido usados para pintar, ésto puede deberse al carácter orgánico con que pudieron ser realizados, a su descomposición rápida por el continuo humedecido y al desgaste por su uso. Nuestra propuesta más sencilla y práctica para utilizar el pelo animal, es la fabricación de pinceles finos y brochones gruesos atando un mazo de pelos con tiras finas de piel. La suavidad del pelo permite que los soportes disgregables como las tobas no se desgranen o en el caso de superposiciones de capas, que las inferiores no se vean afectadas, la carga de pintura que permite un utensilio fabricado de esta forma es mucho mayor que la del resto de instrumentos que propondremos y comprobaremos. Las diferencias en el tipo de pelo no varían sustancialmente para aplicaciones en los soportes empleados en las cuevas, para las pruebas que expondremos hemos empleado pinceles de cerdo.

Dentro de las fibras vegetales, hemos preparado cuatro tipos de útiles (fig. V.14). El primero se trata de tallos de juncos los cuales previamente han sido preparados según el procedimiento descrito por Bertila Galván (1980: 46-49), con un secado previo y mojado posterior con un canto de basalto; de esta forma el tallo queda deshilachado terminando nosotros de abrir las fibras. Una vez separadas las fibras las hemos cortado en tramos cortos y atado en gruesos mazos con una misma fibra trenzada o con una tira de piel; el resultado es un pincel gordo con mayor rigidez que los elaborados con pelo animal pero tienen una gran resistencia al frotado mecánico y al humedecido continuo.

El segundo de los tipos de útiles de origen vegetal es la elaboración de brochones similares con hojas de palmera. Para ello hemos extraído los folíolos de las hojas, utilizándolos tanto verdes como un secado previo. Las fibras han de abrirse en finas tiras para aumentar la flexibilidad y por último se atan igualmente que los juncos. La durabilidad al uso es menor que en los juncos, y mayor en el caso de utilización de folíolos verdes, los cuales aportan también más flexibilidad a la brocha; la carga de color es siempre menor que la de las brochas de pelo animal.

El tercer tipo de útiles vegetales se llevó a cabo preparando brochas similares a las

anteriores pero con fibras abiertas de cortezas de distintos árboles agrupados dentro de la laurisilva canaria. La flexibilidad que presentan estos útiles es buena pero no su resistencia mecánica al uso, por lo que se consideraron no idóneos. El cuarto tipo de útiles vegetales se preparó con líquenes fibrosos los cuales se amarraron bien apretados, para ser utilizados a manera de tampón; resultó ser funcional para realizar formas que pudieran adaptarse a un sistema de tamponado intermitente, pero no resistían una extensión de pintura en sentido longitudinal de forma continuada.

Como instrumento para emplear a manera de tampón se preparó también con una piel de curtido fino, tipos gamuza, una bolsa rellena del mismo tipo de piel y atada en su extremo superior; en la parte inferior disponíamos de una superficie más o menos uniforme para aplicar la pintura a manera de sello o tampón. Las comprobaciones dieron resultados similares al útil elaborado con líquenes; en una aplicación a manera de tamponado podría ser útil pero los soportes ásperos de las tobas acabaron rompiendo el utensilio en aplicaciones longitudinales.

Un medio de aplicar el color que ha sido apuntado como posibilidad por algunos prehistoriadores y arqueólogos sobre todo para motivos pintados con líneas o puntos, es la utilización de las yemas de los dedos como útil de pintura. En nuestra opinión útiles como los pinceles de pelo animal pueden reflejar al menos de idéntica manera los trazados hechos con los dedos y tienen la ventaja de cargar mayor cantidad de pintura; en las pruebas de experimentación práctica se valora esta posibilidad de aplicación.

La última de opciones que ha sido escogida para su comprobación es la utilización directa de bloques de color antes de ser trituradas para convertirlas en polvo; aunque en la observación visual de las cuevas no hemos observado indicios de su utilización hemos querido contrastar los resultados de su uso con el resto de los medios. En la prehistoria Europea si se han encontrado bloques de este tipo o "lápices" de color como los llama Couraud, apuntando como su mejor forma de asegurar la adherencia del color, el trabajar con los bloque húmedos sobre el soporte también húmedo (Muzquiz, 1988:341 y Couraud, 1988:23).

No se han considerado los diferentes tipos de pulverizadores apuntados por estos últimos autores (para la prehistoria Europea) y la posibilidad de uso de plantillas como las manos u otras formas, ya que no se han encontrado indicios de estas técnicas de aplicación.

V.3.4 SOPORTES DE TRABAJO

En el apartado I de este capítulo se apuntaban de forma generalizada los tipos de

soportes sobre los que se asientan las pinturas rupestres de esta isla. Señalábamos que la mayor parte de las pinturas se han aplicado sobre rocas de tipo toba, piroclastos soldados o cementados, fácilmente disgregables y de gran porosidad; otros soportes con menor presencia son el lapilli y rocas más compactas como los basaltos, traquitas y fonolitas.

Para llevar a cabo las pruebas de aplicación se han preparado 9 placas principales a manera de soportes móviles en rocas de tipo toba y 4 placas en rocas de estructura compacta. Las placas de toba han sido reforzadas en su parte posterior para evitar fracturas, con resina de poliéster y fibra de vidrio; la parte superior de las mismas se ha rebajado hasta obtener una superficie de acabado uniforme similar al que presentan las cuevas pintadas. En las rocas de estructura compacta dada su dureza no fueron trabajadas ni reforzadas.

Además de estos soportes móviles se eligió una cueva natural en la isla de Tenerife con características de soporte similares a las estudiadas, para aplicaciones pictóricas de mayor tamaño y comprobaciones del proceso de pintado. La situación de esta cueva es a 200 m.s.n.m. en la zona denominada El Balayo (t.m. Santa Cruz de Tenerife), cercana a la costa y con orientación de su boca W.S.W.

V.4 PRUEBAS DE APLICACIÓN Y VALORACIONES

Con los materiales que se han ido detallando en el apartado V.3 se llevaron a cabo las pruebas prácticas de aplicación tanto en placas móviles como en una cueva natural. Todas estas pruebas se realizaron de cara a reconstruir y verificar el proceso técnico utilizado por los aborígenes, comprobando las diferentes deducciones teóricas apuntadas en el texto.

Las aplicaciones se hicieron en soportes individualizados para resolver en cada uno de ellos un factor o grupo de factores técnicos relacionados. El desarrollo de cada una de las trece placas principales se describe a continuación.

El planteamiento para la **placa 1** (fig.V.15) fue el de presentar una paleta en la que se reprodujera la gama de colores empleada por estos pintores. Para ello se aplicó una selección de los pigmentos rojos y blancos (tres y dos respectivamente) con los valores Munsell más contrastados según su tinte (v.cap.VI), un pigmento ocre procedente de soportes de toba a manera de ejemplo, dos valores grises obtenidos mediante mezclas de pigmentos blancos con carbón vegetal y con lapilli triturado respectivamente, y por último la obtención de dos valores de rosados por medio de superposiciones de pigmentos rojo sobre pigmento blanco y viceversa.

La densidad de la pintura aplicada se comprueba en varias de las placas, si bien en las placas 2 y 3 se especifican hasta cuatro graduaciones. En ésta, la placa 1, se aplicaron dos densidades con todos los colores: muy diluida (proporción a parte de pigmento y cuatro de

agua) y media (proporción 4/3), para mostrar el doble de posibilidades tonales en su transparencia con el color del soporte, y comprobar el poder cubriente de cada pigmento (fig.V.16). La obtención de colores a través de mezclas de materiales no se refleja en los yacimientos (apartados V.1 y VI.4), si bien hemos querido comprobar la respuesta de la pintura en el caso de colores grises de origen mixto (mineral-vegetal y mineral-mineral), con unos resultados negativos; el lapilli y el carbón vegetal no se mantienen por sí solos adheridos al soporte con agua y tampoco es suficiente el grado de adherencia que les confieren los pigmentos blancos en su mezcla con ellos. En esta misma placa, la obtención de terceros colores por superposición (tonalidades rosadas), evidencia el mayor poder de tinción de los rojos de almagre sobre los blancos minerales; esta técnica de obtención mediante las superposiciones ha sido apuntada para la *C.Pintada de Gáldar* (v. ficha respectiva).

La **placa 2** (fig.V.17) se realizó por duplicado para su exposición a condiciones atmosféricas adversas de la segunda (**placa 3**). En estas placas se hicieron con diferentes características para comprobar su estabilidad simultáneamente: pigmentos con diferentes grosor de partículas aplicaciones de una y dos capas con densidad media, aplicaciones con cuatro densidades, y aplicaciones de al menos cuatro orígenes de formación diferenciados. Siete pigmentos fueron empleados en total, tres rojos y cuatro blancos. Las cuatro densidades aplicadas con uno de los rojos, lo fueron, en proporciones 1/4 (pigmento/agua) para la que denominamos muy diluida, 4/4 para la diluida, 4/3 para la media y 4/4 para la aplicación espesa. Las aplicaciones muy diluidas apenas colorean el soporte y no creemos fueran utilizadas en las cuevas (salvo la posible excepción de *Birbique C.3*); las aplicaciones denominadas diluidas comienzan a cubrir el soporte y fueron las más empleadas conjuntamente con las aplicaciones de densidad media, que ya son totalmente cubrientes; por último las aplicaciones espesas, que se utilizaron sobre todo en algunas cuevas como embadurnados totales, presentan dificultades a la hora de completar trazos largos, pudiendo dar lugar según los materiales usados a la aparición de pequeñas grietas.

En las aplicaciones de estas dos placas se puede apreciar como pigmentos blancos de diferentes orígenes en su formación geológica, con diferenciadas propiedades pictóricas, presentan una misma coloración y valor Munsell. El procedimiento seguido para la comprobación de estabilidad de materiales con la placa 3 se describe más adelante.

Para la comprobación específica de la superposición de capas se preparó la placa 4, aunque también encierran aplicaciones de dos capas las placas 2, 3, 5 y 10. En **la placa 4**, compuesta por una toba muy fácilmente disgregable, se aplicaron cuatro capas de pintura intercalando colores y un ahumado; el orden de las mismas es el siguiente: una capa de base con rojo por toda la superficie de la placa, una segunda con blanco, ahumado intenso de la

mitad de la placa, capa de rojo sobre el ahumado, y una última capa de blanco. Con este planteamiento de capas sobre soporte frágil de gran porosidad, y con un ahumado intermedio, se pudo comprobar la compatibilidad de los materiales entre sí y con el soporte, no presentando deterioros por efecto del calor intenso. Los cambios de tonalidad presentados por las capas de pintura sometidas al ahumado son similares a los observados en las cuevas pintadas; en zonas de un ahumado intenso los colores de los pigmentos llegan a camuflarse totalmente bajo el hollín del ahumado y con el cambio de tonalidad de los pigmentos (fig.V.18).

Tanto en la placa 4 como en la 5 la intención principal del ahumado era apoyar nuestra hipótesis del origen de este color, en aquellas cuevas en que se han comentado su uso consciente con fines artísticos. En la **placa 5** el ahumado se ha dispuesto para su observación de forma aislada y directa sobre el soporte (fig.V.20), y a su vez aplicado sobre una y dos capas de dos pigmentos blancos y dos rojos respectivamente (fig.V.19). La resistencia de las pinturas al calor intenso y la semejanza en los cambios de tonalidad se confirman de nuevo en esta placa. La intensidad del color negro obtenido mediante este procedimiento del ahumado depende del grado de penetración del negro de humo en los poros del soporte, que a su vez, dependen del tiempo o la repetición de los ahumados. El negro más intenso y duradero se obtiene utilizando en la combustión trozos de tea resinosa de pino canario; con la adición de grasa a las teas o su aplicación previa en el propio soporte se consigue un ahumado con mayor rapidez aunque no tan duradero, por la adherencia superficial del hollín. Estas últimas comprobaciones se han realizados en la cueva natural ya descrita de El Balayo.

La **placa 6** se destinó a realizar comprobaciones del grado de fijación y adherencia al soporte según las muestras de materiales presentaran un grosor mayor o menor. Con la disponibilidad de materiales de hasta 500 μ (aproxim. 0'5 mm.) de tamaño máximo de sus partículas molidos en el molino circular de piedra, materiales de menos de 25 μ obtenidos por medio de la máquina de jarros, y materiales con una simple trituración, se hicieron siete aplicaciones en total; tres de éstas lo fueron con los pigmentos más gruesos procedentes de la trituración simple, otras tres con pigmentos de grosor medio (sin extracción de la fracción más fina de los mismos) y una con grosor fino (fig.V.21). Los resultados tras un frotado manual son muy claros, la fijación de las pinturas al soporte además de por las características del material, está definida por el grosor de las partículas de los pigmentos. Consiguen una buena adherencia las pinturas preparadas con agua más pigmento con grosores menores de 500 μ (0'5 mm.), que son las características que se obtienen tras el molido de los mismos en los molinos de piedra aborígenes.

Respecto a los tipos de trazados observados en los yacimientos, básicamente definidos como punteados, líneas y planos, se procedió a su imitación en varias placas. El punteado exclusivamente se realizó en la placa 7, el trazado de líneas en la mayor parte de las placas y de manera más específica en las placas 7, 8 y 9 con la ejecución de figuras antropomorfas a base de líneas, y por último el pintado de planos amplios se llevó a cabo en la cueva natural, además de planos pequeños en las placas 4, 10, 11 y 13.

En la **placa 7** el planteamiento principal fue el contraste de resultados entre la aplicación de pintura, en forma de puntos y de líneas, con pinceles de pelo animal y con la yema de los dedos; las aplicaciones con ambos medios se dispusieron enfrentados y repitiendo los mismos trazos (fig. V.22). La valoración general es que las aplicaciones con pelo animal pueden controlarse más fácilmente incluso en el caso de trazos cortos como los puntos; los pelos atados cargan mayor cantidad de color para un trazado largo y responden bien en el pintado de pequeños puntos redondos. Aplicando la pintura con la yema de los dedos, el soporte absorbente de toba dificulta el trazado de una línea continua y el estampado ovalado de una yema, cuyos contornos quedan irregulares. En el caso de los punteados tanto circulares como ovalados, si sobrepasamos la presión ejercida con el dedo impregnado sobre el soporte, nos llevamos de nuevo el color de la zona central de la impronta dejando lo que sería una calva sin apenas color; si ejercemos poca presión, apenas tocando el soporte, dejaremos probablemente una acumulación de color en el centro, no hemos observado esta característica en los diferentes punteados observados en las cuevas pintadas. Para realizar aplicaciones con las yemas de los dedos que se asemejan a las que presentan los yacimientos ha de insistirse al menos dos veces sobre la misma zona incluso para realizar un trazo corto como el de un punto, lo cual nos ofrece dudas sobre este medio.

A pesar de que algunos autores opinan que los punteados de las cuevas de la isla pudieron hacerse con las yemas de los dedos, nosotros no hemos podido demostrarlo. La posibilidad técnica en la cual los dedos podrían darnos resultados aceptables sería en la aplicación de trazados lineales (a base de agua) sobre rocas compactas como el basalto (fig.V.25); aún así, en este caso, los contornos no son tan controlables como un pincel de pelo. Por último, en la aplicación de planos amplios de color, las manos no son medios idóneos de trabajo, tanto por la aspereza del soporte como por la excasa cantidad de color que pueden cargar (pruebas en la cueva natural de El Balayo).

Dejamos por lo tanto a un lado la utilización de las yemas de los dedos como el medio más idóneo para aplicaciones de trazados precisos como la mayor parte de los punteados y líneas, pudiendo haber sido empleadas para el resto.

La **placa 8** se trata de una piedra basáltica sobre la cual se han llevado a cabo

trazados de líneas con el fin de valorar la fijación al soporte y el contraste entre aplicaciones con grasa y con agua. Se pintaron tres figuras antropomorfas con líneas, una con pincel de pelo de animal y abundante pintura con base grasa, otra con los dedos e igualmente pintura con base grasa, y una última con los dedos y pintura al agua (fig.V.25). También se realizó en la misma placa una escala de aplicaciones de grasa más pigmento, aumentando paulatinamente la proporción de este último hasta la saturación; las proporciones variaron desde 2/14 (pigmento/grasa) con una transparencia total hasta 14/7 con gran poder cubriente y empaste. Para confrontar con esta escala se situaron en sus extremos una aplicación de pigmento más agua con densidad media y una aplicación de bloques de color untados con grasa. Este formato de escala se repitió por cuadruplicado sobre otro soporte de basalto (placa 9) que sería expuesto a las condiciones atmosféricas, y sobre dos soportes de toba, uno de los cuales también sería expuesto a las condiciones externas.

La aplicación de pintura preparada con grasa sólida o licuada sobre soportes absorbentes como las tobas es dificultosa para su extensión, incluso con proporciones de excaso pigmento (2/14); sobre soportes como el basalto se desliza más fácilmente el pincel, pero es necesario repasar el trazo para que cubra bien. La transparencia que presentan las aplicaciones de grasa es grande, necesitando una proporción mayor de pigmento que de grasa para cubrir totalmente, lo que convierte la preparación en impracticable para aplicaciones amplias en soportes de toba; esta transparencia dificulta la valoración previa de los colores que el pintor desea aplicar en el soporte (pruebas realizadas en la cueva de El Balayo).

La utilización de las yemas de los dedos para pintar con grasa sobre la placa 8 de basalto tampoco ofrecieron resultados satisfactorios, ya que los trazos difícilmente quedan cubrientes (fig.V.25).

Hasta el momento hemos reflejado pruebas sobre dos tipos de soportes: tobas sobre todo y basaltos. La variedad de soportes usados se completa con la placa 10 de lapilli o picón oscuro, la placa 13 que consideramos como una traquita compacta y el soporte irregular de toba de la cueva de El Balayo.

En la **placa 10**, de gran irregularidad y dureza, se realizó la aplicación de dos capas con planos de color, con fines de comprobar la absorción de este soporte y su dificultad de extensión; las diferencias no fueron sustanciales respecto a lo que sería un soporte de toba de gran irregularidad en su superficie.

La **cueva natural** ya descrita de El Balayo (fig.V.23) se empleó con soporte para comprobar diferentes aspectos: aplicación de grandes planos de color y dificultades de extensión, superposiciones de capas, ahumados sobre pintura y sobre el soporte directamente, aplicaciones de color sobre el hollín del ahumado, contraste de texturas grasa-

agua trazados con barras de carbón vegetal, aplicación en diferentes posiciones (vertical y horizontal-techos) y tiempos de ejecución entre capas. Señalaremos las conclusiones más importantes que se extraen de estas experimentaciones; algunas ya se han ido comentando a lo largo de este apartado, intercaladas con los resultados de las placas móviles.

Para el pintado de grandes planos de color se comprobaron las posibilidades del resto de los instrumentos que fueron fabricados con fines de transporte y aplicación de la pintura: pinceles de junco, de hojas de palmera, de cortezas de árboles, tampones de líquenes y de gamuza; dentro de lo que consideraríamos bloques o "lápices" de color, se comprobó el trazado con bloques de rojo y blanco y barras de carbón vegetal. Se eligió una zona de la cueva con superficie irregular para resaltar las diferencias entre los diferentes instrumentos, y se trabajó preferencialmente sobre el soporte previamente humedecido para facilitar su mejor aplicación; en el apartado V.3.3 se anotaron las valoraciones individuales de cada uno de los medios para aplicar el color.

Los mejores resultados se obtuvieron siempre con los pinceles de pelo animal y con los de junco, si bien para internarnos en los huecos de soportes muy irregulares como el de esta cueva, los primeros se adaptan mejor por su mayor flexibilidad y carga de pintura; la resistencia de ambos al desgaste y al tiempo puede ser similar con un uso frecuente, siempre que en el caso del junco se le permita un secado de las fibras esporádicamente. En cuanto a las trazas que dejan ambos en la superficie de la pintura y el control de los contornos, dependen de la finura de las "fibras" que en el caso del pelo la tienen por su propia naturaleza, y en el caso del junco necesita una buena elaboración para presentar las mismas características.

Dentro del repertorio de instrumentos seguirían los pinceles de hoja verde de palmera con una menor resistencia al uso, fácil fabricación y características de aplicación aceptables para fondos amplios.

Los bloques de color tanto rojos como blancos ofrecen gran dificultad para un trazado continuo sobre soportes absorbentes y porosos, e impracticable en superficies irregulares. En la placa 11, con una superficie considerada regular y uniforme respecto a los yacimientos observados, se hicieron trazos con bloques de pigmento humedeciendo tanto el propio bloque como el soporte; los resultados con este sistema serían aceptables pero no se asemejan a los trazos que presentan las pinturas aborígenes (fig.V.26).

Otros instrumentos que fueron fabricados y comprobados, como los sistemas de tamponado o pinceles de cortezas de árboles, no se consideran idóneos para los soportes de las cuevas utilizadas por los aborígenes (v. apartado V.3.3).

Siguiendo con las valoraciones de pruebas en la cueva natural, otro aspecto que presentaba nuestras dudas teóricas era la aplicación limpia y factible de capas de pintura sobre ahumados generales; con un ahumado reciente, la pintura que se aplique encima debe

hacerse con densidad diluida y de forma rápida, esperando si acaso es necesario un repaso, a que el soporte absorba la mayor parte del agua. Realizándose de esta forma, las capas superiores sobre ahumados o sobre colores muy solubles como algunos rojos de almagre, nos quedan limpias, sin mezcla con los colores inferiores.

La aplicación de color por medio de una llama directa sobre las pinturas de la cueva tanto en techo como en paredes nos demostraron la resistencia y cohesión de las partículas de pigmento en las capas de pintura; esta comprobación se había realizado también como comentamos en las placas 4 y 5.

Ya hemos apuntado a la dificultad de valorar previamente los colores preparados con grasa, antes de ser aplicados en el soporte; esta situación de transparencia y cambio de tonalidad se puede mantener durante años si las pinturas se encuentran en el interior de una cueva. En nuestra intención de cubrir bien el soporte, aplicamos hasta tres capas de pintura a base de grasa y pigmento blanco, separadas en su aplicación aproximadamente quince días, ofreciéndonos siempre un acabado final semitransparente. Confrontando la textura y las trazas que nos deja una aplicación de pintura preparada con grasa y otra con agua, se observan grandes diferencias (fig.V.24) aún transcurrido el tiempo necesario para que la grasa desaparezca del soporte (pruebas realizadas en placas pequeñas complementarias); el rallado uniforme y de surcos redondeados que nos presentan las aplicaciones con agua se asemeja bastante a los observados de forma evidente en algunos yacimientos (v. apartado V.1), no así el que presentan las aplicaciones con grasas, con un rallado irregular y de bordes marcados.

Respecto a la orientación de los soportes para su pintado, se pudo comprobar la dificultad para realizar aplicaciones en zonas del techo; el problema principal radica en que la densidad que consideramos ideal para la pintura es una densidad diluida o media, y con ambas gran cantidad del material gotea hacia el suelo debiendo preparar el doble de volumen. La mayor parte de los techos que aparecen pintados en las cuevas lo han sido de forma completa con un color, indicándonos con ello la preferencia de uso de las paredes verticales para composiciones más complejas, por razones de comodidad y de visualización.

Los tiempos de ejecución de las pinturas aumentan según el número de capas aplicadas (si la autoría de éstas ha sido de un mismo pintor), la complejidad de los motivos pintados y el tamaño de los paños a cubrir. Sobre soportes absorbentes y porosos como la toba volcánica, señalamos más atrás la conveniencia de esperar entre capas a que el soporte y la climatología; este sería el condicionante técnico principal dentro de nuestra hipótesis de pintura con agua. El porcentaje mayor del tiempo se emplearía en plantear la composición o el tipo de embadurnado y preparar la pintura, ya que el propio pintado no supone sino pequeñas jornadas. A manera de ejemplo indicaremos que en nuestro caso para pintar un paño uniforme

de color de 0'5 m² sobre el soporte áspero y absorbente de la cueva de El Balayo, hemos tardado treinta minutos aproximadamente.

Nos resta valorar la posibilidad de preparación de las pinturas con otros aglutinantes, según los resultados que nos muestran las placas 11, 12 y 13; contamos también para la valoración de estos procedimientos con las aplicaciones de grasa realizadas en las placas 8 y 9, en la cueva de El Balayo, y las pruebas de aplicación con estos mismos aglutinantes llevadas a cabo sobre soportes de piel animal y tejido de junco (v.cap.II).

En primer lugar en la **placa 11** se dispusieron aplicaciones de cinco de los aglutinantes seleccionados en el apartado V.3.2: miel de palma, cola de pescado, yema de huevo, orín y grasa, sumando el agua como patrón de comparación; cada uno de ellos se mezcló con un pigmento blanco y uno rojo, y con la grasa además se aglutinó carbón vegetal (fig.V.26). En la misma placa se comprobaron algunos trazados ya comentados, con bloques de color.

La **placa 12** se reservó para el uso exclusivo de sangre (materia sólida y suero, unidos) con su propio color como pintura y usado como aglutinantes del pigmento rojo (fig.V.28).

De estos nueve aglutinantes, la leche de tabaiba y la de cardón, seguidas de la grasa, son los que ofrecen mayores dificultades de extensión de la pintura; el agua y el orín son los de más fácil extensión.

Las aplicaciones que una vez secas muestran mayores cambios de coloración son la yema de huevo, que amarillea el blanco y oscurece el rojo, la leche de cardón que oscurece el rojo (no hemos comprobado con blanco), la grasa que oscurece y transparenta a ambos, y la sangre que aporta un tono más vivo al rojo y una tendencia rosada en el blanco; con variaciones de color menores pero apreciables se encuentra la miel que oscurece ligeramente ambos colores. Tanto la cola de pescado, como el orín y el agua aparentemente no cambian el color de los pigmentos. La sangre por sí sola colorea ligeramente el soporte de un tono rojizo que va desapareciendo en el transcurso de varios meses.

En cuanto al aspecto que nos presenta la superficie de las pinturas aplicadas con un mismo instrumento, un pincel de pelo animal, hay ligeras variaciones. La que nos ofrece una textura más marcada, con un rayado característico ya señalado, es la aplicación de grasa, alejándose sustancialmente del aspecto de las pinturas de los yacimientos; la cola de pescado, la miel y la sangre nos muestran una textura irregular; la yema de huevo un acabado brillante similar al de la leche de cardón; son el orín y el agua los que se acercan más al aspecto de las pinturas aborígenes, presentando una textura con ligero rayado de bordes redondeados.

Respecto a la fijación nos podemos establecer valoraciones definitivas sin que podamos verificar la estabilidad de las muestras con el paso del tiempo; en el próximo apartado se trata este factor. Apuntaremos aquí el grado de fijación al soporte que nos presentan las diferentes aplicaciones una vez secas, aproximadamente dos meses tras la aplicación (la grasa se valora sin su secado total). Las aplicaciones que oponen una mayor resistencia a la tracción mecánica son en primer lugar la leche de cardón, le siguen la yema de huevo y la cola de pescado; con una resistencia mediana tenemos la sangre, la leche de tabaiba y la grasa; y con excasa resistencia ante un frotado están el orín, el agua y por último, la miel. Estas valoraciones como veremos no determinan el carácter de fijación de las pinturas con el paso del tiempo.

V.5 ESTABILIDAD DE LAS APLICACIONES

El grado de deterioro que pueden sufrir en el transcurso de los años es un factor decisivo para la determinación de las posibles hipótesis válidas sobre los procedimientos pictóricos y a su vez los materiales empleados por los antiguos pintores. En nuestra pretensión de poder comprobar un envejecimiento acelerado de las aplicaciones que se han realizado, se prepararon varias placas de toba y basalto para su exposición a la intemperie.

Métodos para comprobar la resistencia a la luz han sido anotados por Doerner (1980: 30-31) y por Mayer (1985: 92, 612-613 y 620). En el texto de este segundo autor se recoge el método de prueba de resistencia a la luz de los pigmentos que establecía el Paint Standard en su edición de 1955², en el cual se indica que las muestras se deben exponer a la luz solar directa con orientación S, bajo un cristal en un ángulo de 45° para la consideración más alta de resistencia a la luz, los pigmentos deben someterse a la exposición de la luz durante dos meses, que estiman en 600 horas de sol.

Con las sugerencias de los métodos de prueba de estos dos autores y habiendo experimentado sistemas similares en varias ocasiones, consideramos como válidas las garantías que nos ofrecen para determinar la resistencia de las pinturas. Para la exposición de muestras de pintura fabricamos un módulo acristalado en forma de pequeña mesa, que presentara los laterales abiertos y permitiera colorar las diferentes placas protegidas de la lluvia, y el polvo, en su interior. Las muestras y el módulo se dispusieron en un tejado de la zona de La Laguna (Tenerife), con un ángulo de aproximadamente 40° y orientación S, disponiendo del 85% de las horas de sol de cada día. Esta zona donde se dispusieron las

2

En la edición del Paint Standard de 1988 (extracto en Mayer, 1993: 688-696) se establece al parecer un nuevo método para esta comprobación, designado como método D 4303 y que desconocemos su contenido.

muestras tienen un alto grado de humedad a lo largo de todo el año (75-95% HR según nuestras mediciones), con abundantes lluvias (661'2 mm. de precipitación media anual), un alto contraste de temperaturas a lo largo del día y a través de las estaciones (temperatura máxima absoluta de 4'12°C y temperatura mínima absoluta de 3'2°C) y una insolación media de 6'4 horas por día (variaciones anuales entre 8'6 y 4'6 h. por día) (datos climatológicos: Afonso, 1984: t.I, p.180-196).

Con la exposición directa de las pinturas a los rayos ultravioletas del sol, el contraste de frío y el calor de la situación en el exterior, el alto grado de humedad y la acción del viento, apenas minimizada por el módulo de cristal, el proceso de deterioro que pudieran sufrir estando en el interior de una cueva se acelera rápidamente. El interior de las cuevas naturales o artificiales excavadas, mantiene unas condiciones climáticas más suaves que en el exterior de las mismas, así en verano estas cuevas se mantienen por debajo de la temperatura exterior (4-6°C menos) y en invierno se mantienen por encima (4-5°C más); con la humedad no sucede lo mismo, los valores se mantienen más altos en el interior de la cueva a lo largo de todo el año (8-10% más de HR). Los valores máximos y mínimos de humedad que hemos registrado en las cuevas de Gran Canaria (con mediciones en diferentes meses y en diferentes años) han sido del 98% de HR y del 47%; las temperaturas máximas y mínimas lo han sido de 33°C y 14°C. Si se comparan los datos de las cuevas y los de la exposición al exterior se podrán observar grandes diferencias.

La comprobación principal que nos planteamos realizar fue la de observar el grado de resistencia en condiciones adversas de la preparación de pinturas a base de tierras naturales y agua únicamente, tanto de los posibles cambios de coloración de los pigmentos como la pérdida de fijación al soporte, posibles agrietamientos superficiales, etc. Para ello se preparó un duplicado exacto de la placa 2 ya descrita, y que denominamos **placa 3**. En esta placa de toba se habían aplicado seis tipos de pigmentos, cuatro blancos y tres rojos, con diferentes orígenes geológicos, además de algunas gradaciones de densidad y superposición de dos capas. La placa 3 se expuso en el exterior durante 18 meses (un mínimo de 3.400 horas de sol), tapando totalmente una de las mitades de la placa para una mejor visualización de los posibles cambios de tonalidad en los colores; la placa 2 nos serviría de patrón y por ello se mantuvo al resguardo de la luz y en un interior a una temperatura media de 18° C.

Transcurridos los dieciocho meses se destapó la mitad oculta de la placa 3 y se compararon todas las aplicaciones con los de la placa 2 (fig. V.17), no observando cambios sustanciales ni de aspecto ni de tonos; siendo muy rigurosos indicaríamos una leve variación de una de las aplicaciones de rojo hacia un menor porcentaje del amarillo que contenía inicialmente. Realizamos también unas pruebas de tracción mecánica comparando las variaciones en la adherencia de la pintura al soporte, no observando diferencias.

Con estos resultados positivos aseguraríamos que éste fue el procedimiento pictórico seguido por los antiguos canarios para el pintado de sus cuevas.

El grado de cohesión de las tierras naturales y sobre todo de los almagres, simplemente unidos con agua al soporte, es sorprendente, y creemos que en las suaves condiciones climáticas de una cueva, si no las manipulara el hombre o algún animal podrían permanecer muchos siglos más. En una de las placas complementarias que se comprobaron en el exterior, se pintaron líneas con varios pigmentos blancos y varios rojos; esta placa no se situó bajo la protección del módulo de cristal sino al descubierto completamente; sobrevinieron unos días de lluvia y comenzaron a disolverse algunos de los colores, aguantando hasta tres días la mayor parte de las aplicaciones de rojo.

Otras comprobaciones que se realizaron al exterior fueron las aplicaciones de grasa y de agua sobre basalto (**placa 9**), y las aplicaciones de sangre sobre toba (placas complementarias). En estas últimas se apreciaron los cambios de tonalidad de la sangre en su extensión sin pigmento, perdiendo las tonalidades más rojas y acercándose cada vez más hacia un marrón oscuro; las características que poseía inicialmente para fijar el pigmento a la toba van desapareciendo hasta quedar suelto el color. De forma similar respondió la grasa (como aglutinante orgánico también), siendo aquí más evidente su desaparición dejando al pigmento en su color original pero con menos fijación que con el agua; en nuestras pruebas sobre toba en el exterior la grasa desapareció visualmente en un período de cuatro meses. El proceso que ha sucedido para perder el pigmento su adherencia al soporte lo entendemos como una sustitución del espacio que ocupaba la grasa por aire, mostrando ahora una gran inestabilidad al mínimo roce.

Las experiencias de Claude Couraud en dos cuevas de Francia, con siete aglutinantes (cola de pescado, goma arábiga, gelatina, clara de huevo, suero, agua y orín), quince tierras naturales y soportes de calcita y calcáreas húmedas y secas, le llevaron a determinar las siguientes conclusiones (1979: 162-164): en un período entre dos y doce meses, las aplicaciones que más deterioros presentan son las preparadas con suero; goma arábiga y gelatina, y las que muestran deterioros insignificantes son las de orín y agua; el soporte que mejor ayuda a conservar las pinturas es la calcita húmeda y el peor las calcáreas secas (dentro de este último tipo podemos considerar las tobas volcánicas aunque el grado de humedad de las cuevas puede considerarse medio-alto, con una media en torno al 70% de HR).

Podríamos seguir comprobando la estabilidad de muchos **aglutinantes orgánicos** pero intuimos que los resultados llevarían a una misma conclusión: buena **estabilidad a corto plazo** pero mala a medio y largo plazo, provocando incluso la disgregación más rápida

de los pigmentos y por lo tanto su posible desprendimiento del soporte.

En el caso de las pinturas preparadas con agua, la estabilidad se mantiene a lo largo del tiempo, dependiendo de los cambios bruscos de temperatura, posibles movimientos de tierras y la acción antrópica al usar estas cuevas o introducir ganado en ellas, la explicación que damos a esta **estabilidad** es la de un proceso de unión simple de las partículas en el que intervienen varios factores que se dan en estas pinturas: un soporte rugoso y de gran porosidad, unos pigmentos de grano fino con características adherentes y de gran cohesión entre las partículas y un vehículo como el agua, de utilidad temporal y que no deteriora (en términos artísticos) estos materiales. Con el agua unimos las pequeñas partículas de pigmento y las aplicamos en el soporte; éste inmediatamente comienza a absorber el agua reduciendo el volumen total de la masa de pintura y atrayendo a ésta hacia sí; en la reducción del volumen total, las partículas de pigmento se engarzan entre sí y con el soporte produciendo una **compactación** que es la que a la larga sirve de defensa de la capa de pintura. A medida que aplicáramos un pigmento de grano más fino obtendríamos una compactación mejor y una conservación más duradera. Este proceso se asemeja al procedimiento pictórico del fresco donde el pigmento diluido en agua se introduce en el mortero de cal, siendo por éste una vez seco el soporte.

A la estabilidad de la pintura con pigmentos naturales y agua, se unen su fácil obtención y preparación de los materiales, y el resto de resultados positivos que hemos comprobado, como la facilidad de extensión y aglutinado, la semejanza de textura y de tonalidades, el grado de resistencia a la tracción y las posibilidades plásticas que nos permite.

Con estas características podemos aplicarle al procedimiento pictórico usado por los antiguos canarios, los tres calificativos que Leroi-Gourhan destina a los procedimientos usados por los artistas del Paleolítico Superior: simplicidad, eficacia y evolución (1984:16).

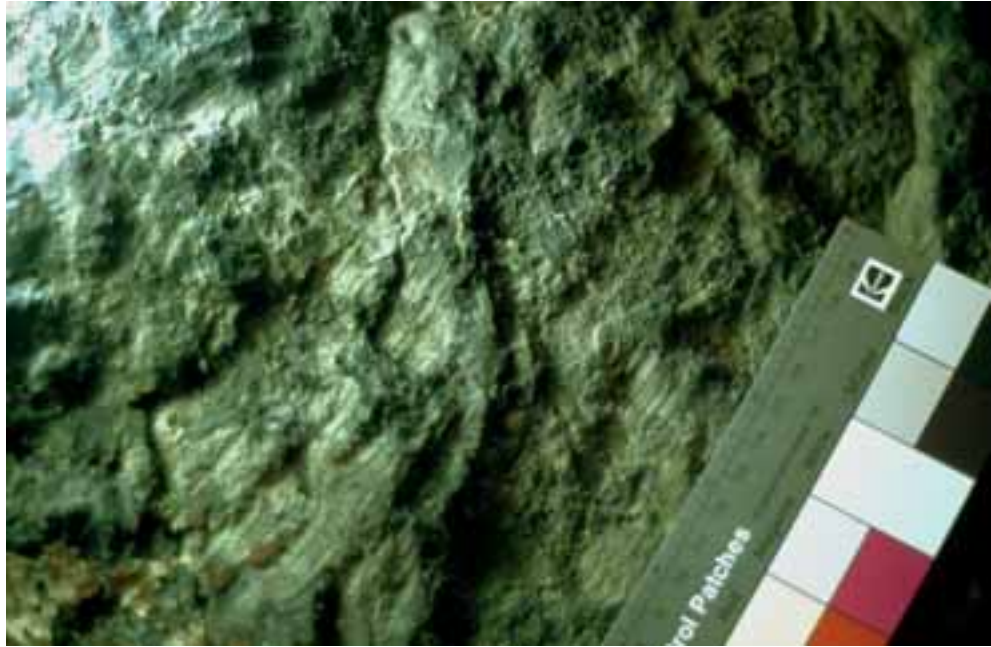


fig.V.1 CORRALDEACUSA 2
Manipulaciones previas del soporte con o preparación para las pinturas, en el marco de la dependencia izquierda de la cueva.



fig.V.2 CUEVA DEL REY
Huellas de rayados dejadas por bsútiles de aplicación de las pinturas. Detalle del marco de la dependencia más íntima de la cueva.

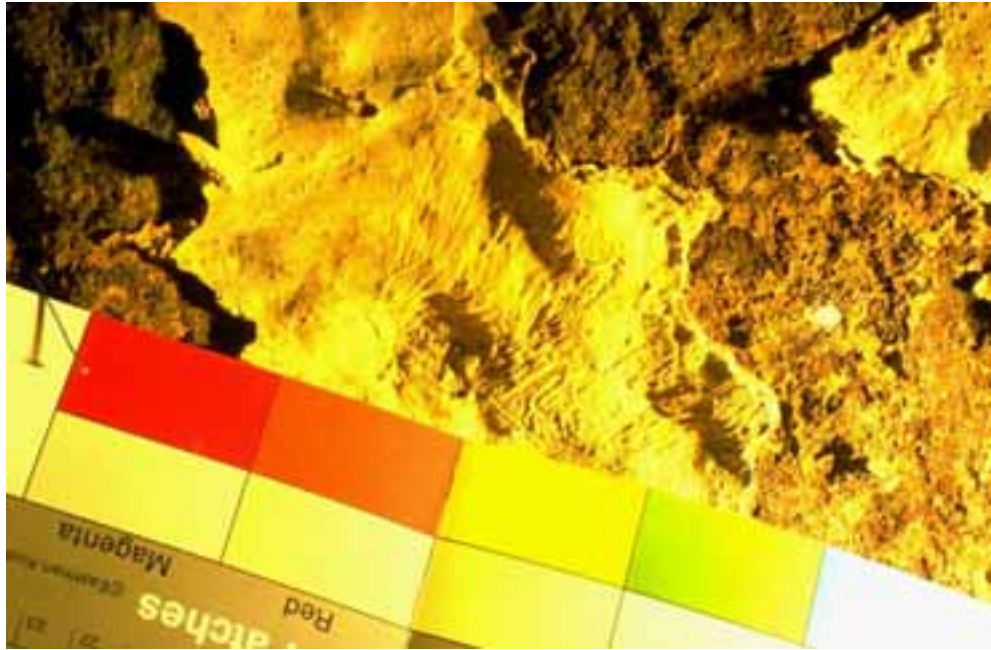


fig.V.3 MESA DE LA PUNTA C 14
 Trazas de rayados de piedras por bsútiles de aplicación de las pinturas. Detalle de una zona del techo al fondo de la cueva. (Kodak355)/ (Así imágenes de estas 3 pñm enaspágspresentan forzados de iluminación para resaltarbsaspectostécnicos).



fig.V.4 BRBQUEC 3
 Aspecto de la aplicación de capas finas, diluidas y semitransparentes, en la pared del fondo de la cueva.

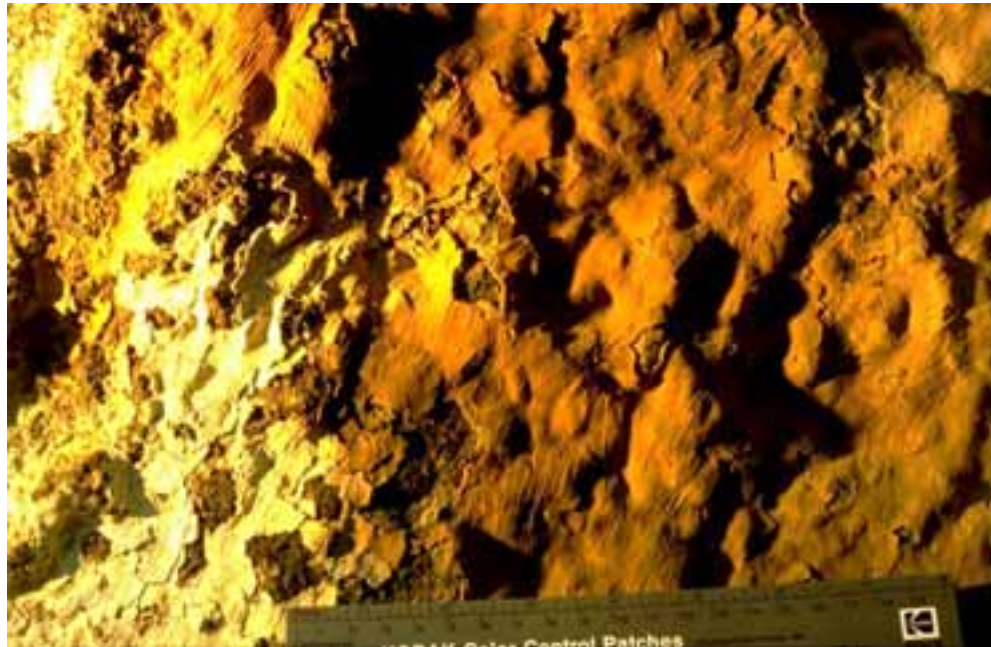


fig .V.5 MESA DE LA PUNTA C .10
 Hue las de ÷ ad as por bs ú t i es en la aplicac i ó n densa de la pintura , y cam bi s de
 tonal idades en bs blancos debido a la acc i ó n del ca br. De ta l e en el fondo de
 la cueva .



fig .V.6 MESA DE LA PUNTA C .7B
 Fragm ento que nos muestra la aplicac i ó n de capas superpuestas con dife r e n t e s
 co b r e s .

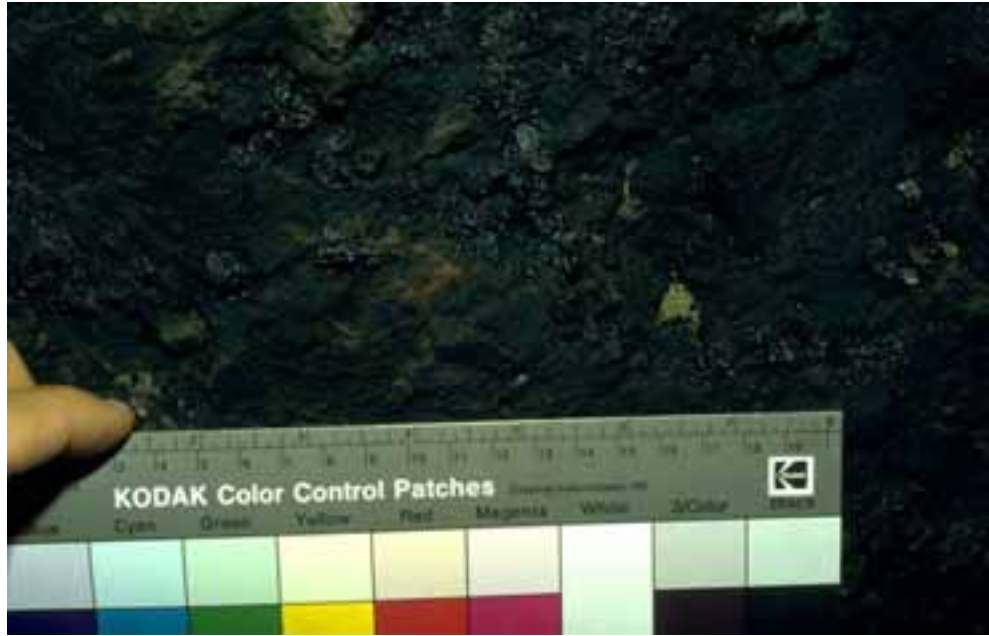


fig.V.7 CUEVA DELREY
Aspecto que presentan los negros en el techo de la cueva. Detalle tomado de la zona central.



fig.V.8 CORRALDEACUSA 4
Detalle de la aplicación de la pintura blanca en el borde superior del muro pintado en la dependencia izquierda.



fig .V.9 VETA NATURAL DE ALMAGRE DE USO HISTÓRICO EN LA HOYA DE PNEA (GALDAR)



fig .V.10 VETA NATURAL DE ALMAGRE DE USO HISTÓRICO EN CORUÑA (ARTENARA)



fig.V.11 CALICHES EN EL POBLADO DE LAS CRUCES
Aspecto de la formación natural de costas de caliches. Vista de una de las zonas de extracción de blancos utilizados en este estudio.



fig.V.12 CALICHES DE PROCEDENCIA CERCANA A LOS MORROS DE AVILA (AGÜMES)
Muestra donde se aprecia la estructura de capas encostradas de un caliche.



fig. V.13 PROCESO DEMOLDO DE LOS PIGMENTOS
 Proceso de molido de los pigmentos con un molino de piedra reproducción de un modo aborígen. Los fragmentos de tierra se introducen por la boca superior y se gira esta misma piedra con las manos o por medio de un palo.



fig. V.14 UTILES DE FIBRAS VEGETALES PARA LA APLICACION DE LA PINTURA
 Fabricación de utensilios a manera de pequeñas brochas con tallos de juncos, cortezas de varios árboles, folios de palma secos y verdes, y líquenes (de izquierda a derecha).

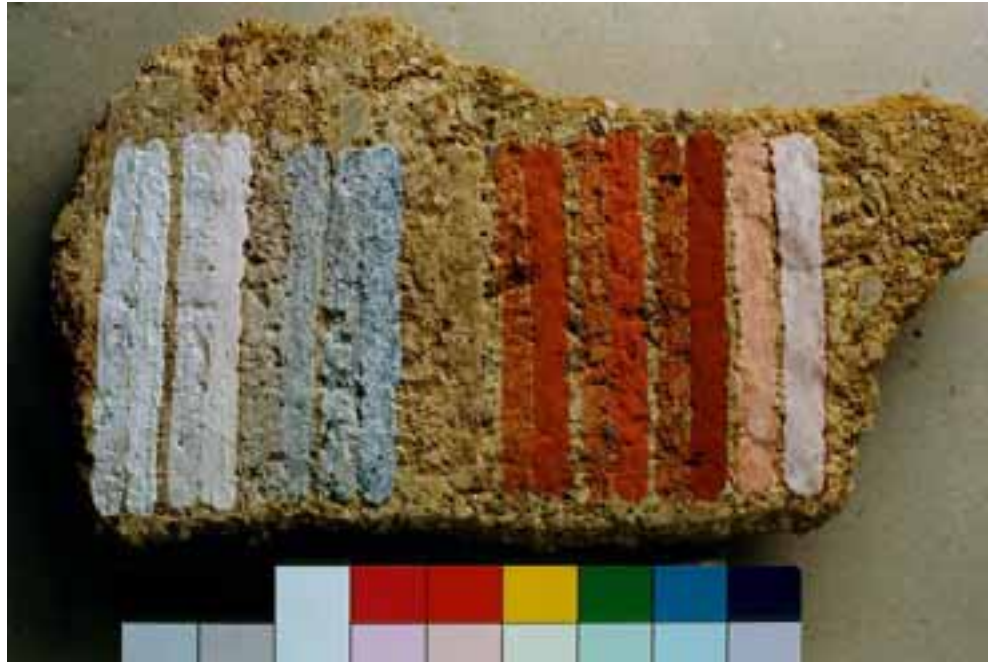


fig.V.15 PLACA 1
Paleta de colores principales usados por los antiguos canarios.



fig.V.16 PLACA 1
Detalle de la imagen anterior donde se observan las calidades que ofrecen las pinturas en aplicación diluida y medas, y diferentes valores de los pps. A la derecha se han elaborado dos tonalidades desde oscuras por superposición de los colores rojo y blanco.



fig.V.17 PIACAS 2 y 3
 Comparación de las dos placas a la exposición en el exterior de la placa 3 durante 18 meses (en la imagen la placa 3 corresponde a la situada en la derecha).



fig.V.18 PIACA 4
 Aplicación de 4 capas de pintura con cobre a la mezcla intercalado de un ahumado intenso en la mitad de la placa para haber aplicado la segunda capa.

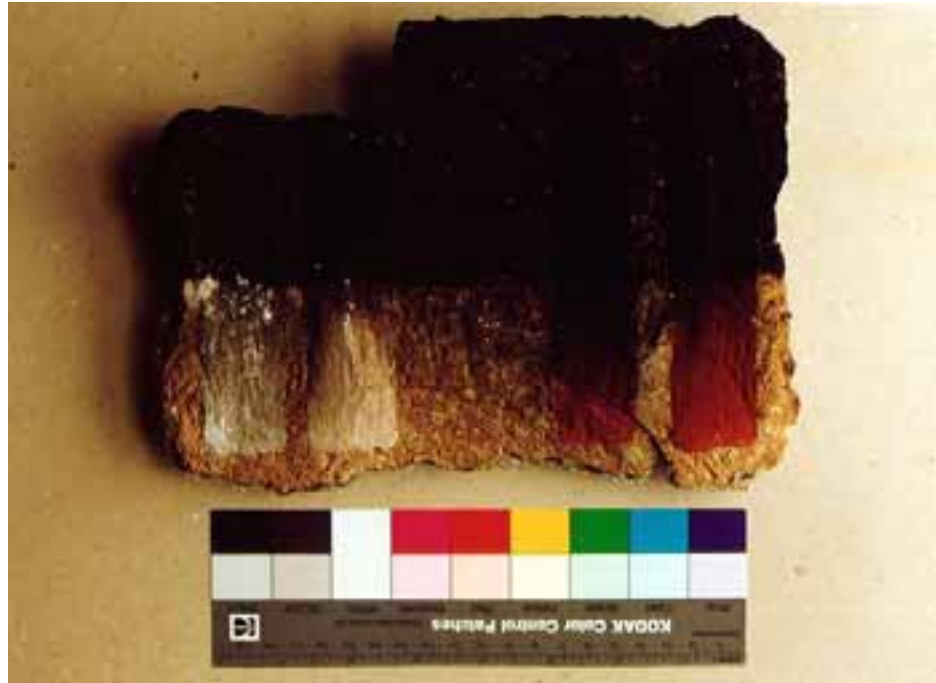


fig.V.19 PLACA 5
 Aplicación de 4 de bspigm entos con vabresM unselm ás usados por bs
 aborígenes, sometendo posteriormente la mitad de la placa a un
 ahumado intenso.

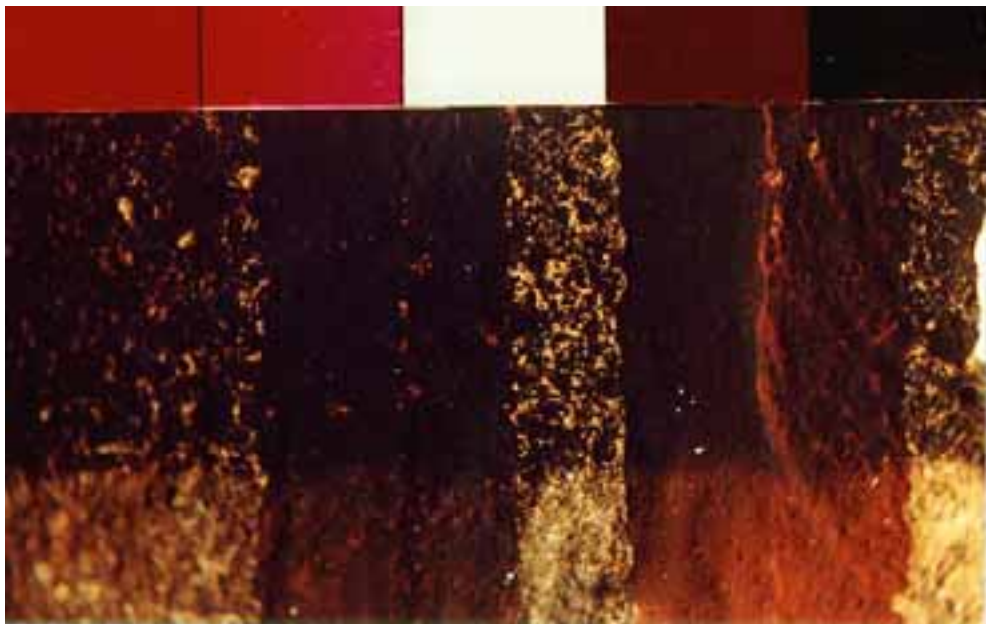


fig.V.20 PLACA 5
 Detalle de la íngen anteriorAspecto que presentan bsnojs (con 1 y 2 capas
 cada uno) tras el ahumado, y este último directamente sobre el soporte.



fig.V.21 PLACA 6
Aplicación de pigmentos naturales con diferente grosor de partículas (molido) y comprobación del grado de fijación al soporte.



fig.V.22 PLACA 7
Pintado de figuras de línea y punteados con útiles de peb animal (mitad superior de la placa) y con la yema de los dedos (mitad inferior).



fig .V.23 APLICACIONES EN CUEVA NATURAL
Vista de algunas de las pimebas realizadas en una cueva natural (El Baño - Tenerife).



fig .V.24 APLICACIONES EN CUEVA NATURAL
Detalle de la izquierda de la imagen anterior. Se aprecian las trazas y el aspecto que deja la aplicación de pintura con grasa (mitad izquierda de esta imagen) y la aplicación con agua.



fig.V.25 PLACA 8

Comprobación sobre basalto del pintado de figuras de línea con grasa y con agua. De derecha a izquierda: aplicación con los dedos y agua, aplicación con los dedos y grasa, degradado de grasa con pincel de pelo animal (el trazo superior se ha aplicado con agua para servir de comparación), y aplicación insistida de grasa con los dedos.



fig.V.26 PLACA 11

Aplicación de líneas con tizas de pigmentos (en la parte central), y pequeños planos con diversos aglutinantes. De izquierda a derecha y arriba: negro con grasa, y blanco y rojo con grasa; abajo: rojo y blanco con agua, con orní, yema de huevo, cola de pescado y miel.



fig.V.27 PLACA 12
 Aplicaciones con sangre (en unión del suero) como color directo sobre el soporte (las dos líneas de la izquierda) y mezclada con amagre en densidad diluida y meda.



fig.V.28 PLACA 28
 Aplicación de franjas sobre soporte de estructura compacta con leche de cardón (savia lechosa) y leche de tabaiba, de derecha a izquierda respectivamente.

VI REDUCCIÓN DE DATOS Y VALORACIONES

VI REDUCCIÓN DE DATOS Y VALORACIONES

Para la valoración global de las manifestaciones pictóricas existentes en la isla de Gran Canaria, hemos reducido los datos de tratamiento individualizado de los yacimientos, recogidos en las fichas descriptivas del capítulo III, además de los valores Munsell registrados, y los hemos sometido a comparación según diferentes aspectos: **la distribución de los yacimientos, la tipología de los motivos pintados, los colores y superposiciones aplicadas, y la elección de los pigmentos**. Por último, a través de las interpretaciones realizadas por otros autores y nuestra propia **lectura**, se ha intentado establecer relaciones entre la finalidad y el significado de las pinturas. Queremos subrayar la importancia de las valoraciones que resultan de la lectura de las tablas comparativas y los propios listados de datos, ya que hasta la fecha no se contaba con un registro de manifestaciones pictóricas de la isla amplio y completo.

De los sesenta y nueve yacimientos que han sido estudiados y descritos, no serán tenidos en cuenta dos: las *C.de los Pilares* por demostrar que sus pinturas son del año 1954, y la *Necrópolis de Maipez* por no entrar dentro del rango de pinturas aunque se haya hecho uso de elementos coloreados; de los sesenta y siete yacimientos restantes sesenta y cinco corresponden a estructuras de tipo de cuevas. Además de los yacimientos tratados en las fichas, se ha citado en las mismas la existencia de diez a once unidades más, que por falta de datos no serán consideradas dentro de las tablas comparativas; labor que queda para que en futuros trabajos pasen a formar parte de la globalidad; estos yacimientos a que hacemos alusión son diez unidades aparecidas en las excavaciones del Parque Arqueológico de la *C.Pintada de Gáldar* (v. ficha respectiva) y la posible existencia de una segunda cueva con pintura roja en el Risco Pintado (v. ficha de la *C.del Risco Pintado*). En el apartado de tipologías se hace referencia a las diez primeras.

VI.1 DISTRIBUCIÓN DE LOS YACIMIENTOS

La distribución de yacimientos que contienen restos de pinturas realizadas por los antiguos habitantes de la isla se reparte de forma desigual por todo el territorio: el 56% del total se haya concentrado en la Cuenca de Tejeda, en tan sólo dos términos municipales (Tejeda y Artenara), y sólo nueve de los veintinueve t.m. (términos municipales) en que se

reparte la isla, tienen yacimientos con pinturas (fig.VI.1). Dentro de la superficie de la isla la otra zona donde existe una cierta concentración es en el NNE, llevándose un 18% de yacimientos entre los t.m. de Agaete y Gáldar. Desglosado por t.m. queda de la siguiente forma:

Tejeda:	24 yacimientos (35%)
Artenara:	16 yacimientos (24%)
S. Bartolomé de Tirajana:	9 yacimientos (13%)
Gáldar:	7 yacimientos
Agaete:	5 yacimientos
Agüimes:	3 yacimientos
Ingenio:	1 yacimiento
Telde:	1 yacimiento
Sta. Brígida:	1 yacimiento

TOTAL:	67 yacimientos

A este total tendríamos que sumar diez unidades más del Parque Arqueológico de la *C.Pintada de Gáldar* (dos cámaras anexas a la propia C.Pintada y ocho estructuras levantadas con muros de piedra) y la posible C.del Risco Pintado.², con lo que la suma total podría elevarse a setenta y ocho yacimientos con aplicaciones de pintura¹.

Observamos en la distribución geográfica (fig.VI.1) que en la parte sur de la isla, en zonas de costa y medianías no se han encontrado yacimientos con pinturas aunque si existen en ellas grandes asentamientos aborígenes; no sabemos la razón para esta ausencia total, ya que disponían de similares condiciones: cuevas naturales y medios materiales. El cuadrante NE de la isla, abriéndonos desde el municipio de Guía hasta Telde, tan sólo presenta dos yacimientos; en este cuadrante la densidad de población tan alta ha afectando irremediabilmente a muchos conjuntos arqueológicos, siendo destruidos totalmente u ocupados como poblados trogloditas. Creemos que este cuadrante poseía un mayor número de yacimientos con pinturas, apoyándonos en los numerosos hallazgos de cerámicas pintadas que se han encontrado en él, y en el asentamiento de antiguos núcleos de población aborigen. Similares condiciones presenta la zona E de la isla, en la cual se han podido rescatar algunas cuevas que nos sirven como testigos de lo que pudo haber sido la cultura aborigen (t.m. de Agüimes e Ingenio). Por último y no menos importante es el *Complejo de la Montaña de Tunte* que aunque aislado en el centro de la isla, encierra un número considerable de cuevas pintadas.

¹ La variación de esta cifra respecto a los datos que existían y disponíamos en 1995 es significativa y nos dan una idea de lo que aún puede encerrar la isla: en abril de 1995 teníamos contabilizados una totalidad de 52 yacimientos, (17 de ellos inéditos); en esa fecha indicábamos que el porcentaje que encerraba la Cuenca de Tejeda era del 65%, lo que supone una apertura de descubrimientos hacia otras comarcas (Hernández Rodríguez, en prensa).

La distribución altitudinal de los yacimientos (fig. VI.2) nos muestra como la mayor parte de los mismos están en zona de cumbre, enmarcados entre las cotas de 825 y 1075 m.s.n.m.. Hemos nombrado la influencia del factor de densidad de población actual como determinante en valoraciones geográficas, si bien nos parece importante observar que es el 67% de los yacimientos conservados el que se sitúa en apenas un margen de 250 m. de desnivel en una isla con 1950 m. de altitud máxima.

Con respecto a la situación de las cuevas que se destinaban a pintar dentro de cada poblado parece estar guiada por su organización interna específica. Así, podemos encontrarnos con asentamientos relativamente pequeños que solo disponen una de sus cuevas para el pintado, la cual normalmente esta alejada del resto (extremos limítrofes del poblado) y en un lugar de buena divisoria visual, y asentamientos de mucha población en los cuales se dispone de zonas (normalmente centrales) donde un grupo de cuevas se destinan a este fin. Estos dos tipos los hemos identificado en varios conjuntos que siguen el mismo esquema, pero además existen modelos que aparentan una distribución más aleatoria en función de las condiciones físicas de las cuevas, ya intercalándose las mismas con las cuevas del resto del poblado, ya mostrando una distribución abierta y lineal a lo largo del poblado.

Además de situarse dentro de los poblados, nos encontramos con cuevas aisladas físicamente de los mismos y que por su particularidad nos aportan datos importantes como observaremos más adelante en este capítulo. Veamos ahora directamente estos modelos señalados.

Ejemplos claros de cuevas aisladas pictóricamente de otras y físicamente de algún poblado, tenemos la *C.del Péndulo*, *C.de Majada Alta* y la *C.de los Candiles* entre otras. Atendiendo a su integración en un poblado pero situadas en zonas limítrofes de los mismos, están la *C.del Risco Pintado* y la *C.1 del almogaren del Bentayga*.

En el *Complejo de la Montaña de Tunte* al igual que en el *Conjunto de Birbique*, las cuevas que se encuentran pintadas se sitúan de forma agrupada en lo que podría ser la zona central de esos grandes poblados, como considerándolas zonas de expresión o lugares de comunicación específicos. En el *Complejo de la Mesa de Acusa*, a pesar de disponer de quince cuevas pintadas, no hemos podido establecer asociaciones; las cuevas se reparten intercalándose a lo largo de todo el contorno útil de la mesa, incluso escalando en diferentes andenes. El poblado de *la Solana del Pinillo* dispone sus cuevas pintadas también a lo largo del conjunto si consideramos la superficie relativamente pequeña que ocupa. La distribución lineal de las cuevas en *la Mesa de la Punta* la configuran como un poblado peculiar, situándose las ocho cuevas pintadas (que significan la mayor parte del poblado) correlativas en la zona más estratégica y de mejor divisoria, con un almogaren excavado en el extremo final. La concentración de yacimientos con pinturas en el casco histórico de Gáldar es producto de la

laberíntica malla de cuevas y muros de piedra seca que conformaban el antiguo núcleo aborigen sobre el cual se asienta la actual ciudad, como constatan las excavaciones del parque arqueológico de la *C. Pintada de Gáldar* y las que se realizan al derribar casas en la actualidad.

VI.2 TIPOLOGÍA DE LOS MOTIVOS PINTADOS (figs.VI.3-6)

Para disponer de una visión globalizadora de los motivos que fueron pintados en los yacimientos, hemos establecido una clasificación tipológica en la que se encuentren reflejados la mayoría de ellos, relacionados por similitud de formas. A nivel genérico las pinturas se han realizado con motivos a base de **planos amplios de color** o con **trazos más finos**, a base de líneas, puntos o pequeños planos; el grupo primero es el mayoritario con bastante diferencia, un 70% de los yacimientos, pero también es el menos creativo a nivel de composición.

En nuestra clasificación establecemos hasta trece tipologías de pinturas o grupos de yacimientos según la composición que éstas presentan: embadurnado total, embadurnado selectivo, embadurnado del techo, zócalos, marcos, marcos-zócalos-interior dependencias, motivos geométricos, punteados, alfabéticos, antropomorfos, figurativos indeterminados, franjas y motivos indeterminados; además podemos encontrarnos con ejemplos individuales de yacimientos que encierran combinaciones de varias de estas tipologías (concretamente doce cuevas). Nos parece importante destacar también la presencia de siete cuevas que encierran pinturas y grabados rupestres o cazoletas, manifestaciones que siempre se agrupan en un mismo espacio o sala.

Los tres tipos de embadurnado hacen referencia a la aplicación de pintura por toda la superficie de paredes y un techo de una cueva (embadurnado del techo); las dos primeras son las tipologías más usadas en general en toda la isla, tanto en combinación con otras tipologías como de forma exclusiva (fig.VI.5). El **embadurnado total** es un procedimiento que se sigue realizando hoy en las islas para habitar o utilizar las cuevas naturales o prehispánicas²; este hecho puede ofrecernos dudas sobre los autores de los embadurnados totales sobre todo de color blanco que podemos encontrarnos en algunos yacimientos. Al respecto, las cuevas de los Conjuntos de la *Mesa de La Punta* y la *Solana del Pinillo* son el mejor ejemplo; en muchas de ellas se aprecia una diferencia clara entre las capas inferiores más envejecidas, con

² Esta costumbre consiste en aplicar en primer lugar una capa de tierra con la que se cubren los huecos mayores del soporte y se economiza material, y en posterior enjalbegado de cal. Julio Cuenca señala que en los asentamiento trogloditas del medio rural las cuevas-viviendas son decoradas preferentemente con colores blanco y azul, sustituyendo al rojo, blanco y negro del período precolonial (1996: 139-140). Francisco Navarro nos habla también de la desaparición de muchas pinturas por la reutilización de las cuevas tras la conquista, tapando los diseños con encalados o perdiéndose totalmente al picar las paredes para ampliar el espacio de las mismas (1990:74)

materiales de grano más grueso y menor pureza de color en los blancos, y las capas superiores, con blancos luminosos, brillantes y de grano fino.

En cambio el **embadurnado selectivo** de una dependencia o sala, delimitando su espacio y cambiando su aspecto en relación al resto de la cueva, no es una costumbre que hallamos encontrado en poblados trogloditas actuales como tampoco lo es el uso del color rojo. Este tipo de embadurnado se lleva a cabo pintando totalmente paredes y techo de una dependencia o sala principal hasta su borde externo, el cual se termina de forma muy definida y cortante. Por último, el **embadurnado de techos** aparece como una tipología combinada, con escaso número de yacimientos.

Los colores y las zonas predominantes difieren en las dos primeras tipologías; el blanco es el color más empleado en el embadurnado total, con una proporción de diez a dos respecto al rojo, y el término municipal que destaca en número de yacimientos es Tejada; el rojo es el más empleado en los embadurnados selectivos, con una proporción de trece a dos respecto al blanco, y el t.m. predominante es Artenara. Tanto en los embadurnados como en las otras tipologías de planos amplios, los pintores aprovecharon conscientemente el carácter del soporte como textura y como color, para definir aún más los contrastes en lo que deseaban expresar.

Las tres tipologías que siguen son aplicaciones a base de planos amplios de pintura a manera de módulos rectangulares que se unen para conformar diferentes composiciones; en los tres casos se evidencia el sentido del equilibrio y la simetría que poseían los autores de las pinturas, apoyándose siempre en ángulos ortogonales con la vertical de la gravedad. El resultado crea un gran contraste entre la naturaleza irregular de las cuevas y la geometría de estos grandes planos, sobre todo en las composiciones más complejas.

La tipología más simple de estas tres son los **zócalos** pintados que recorren de forma paralela al suelo el interior de las cuevas y en ocasiones las dependencias; la altura de los zócalos no suele sobrepasar 1 m. desde el suelo y en once de los doce yacimientos que tienen zócalos, éstos son de color rojo (la excepción es un zócalo de color blanco en la *C.contigua a C. del Rey*).

La segunda de estas tipologías de planos son los **marcos**, que se disponen normalmente bordeando las bocas de las dependencias, aunque ocasionalmente rodean las entradas a las cuevas. Estos marcos se presentan con un mismo grosor en su recorrido alrededor de las bocas (con máximo de hasta 70 cm.) o simplemente definiendo el enmarcado ortogonal y luego internándose en la dependencia hasta cubrirla toda de pintura, podemos encontrarlos tanto en color rojo como en blanco. En el capítulo V se señalaba un peculiar proceso técnico sobre todo utilizado en los marcos, el abocetado previo de los contornos con una línea de otro color, facilitando el rellenado y resaltando los límites.

Nos resta una tercera tipología que combina los dos modelos anteriores y que por su repetición con idénticas características y en yacimientos distantes, hemos considerado definirla como otra categoría. En esta tipología, el pintado de los zócalos se une con un mismo color a los marcos que bordean las dependencias, y se internan en ellas cubriéndolos completamente con el mismo o con otro color. La *C.de las Brujas 4* es uno de los yacimientos que muestran esta tipología, presentando marcos en las dos dependencias, y marcos en el interior y el exterior de la entrada de la cueva, con el reborde citado.

Las tipologías que engloban a motivos pintado con líneas, puntos o pequeños planos son menos frecuentes (20% de los yacimientos) pero no por ello las menos importantes, ya que nos ofrecen mayor número de datos sobre la personalidad de los pintores y su contexto socio-cultural; los yacimientos publicados que presentan estas tipologías han sido los más discutidos e interpretados. La tipología más numerosa de este grupo es la de **motivos geométricos** con siete yacimientos. Esta tipología nos ofrece composiciones muy diversas a base de triángulos, cuadrados, circunferencias o simplemente líneas, que en los yacimientos mejor conservados conforman frisos que recorren las paredes de las cuevas. El mejor ejemplo de tipología geométrica y también el mejor exponente de creatividad en el uso del color de las islas, es la *C.Pintada de Gáldar*, que además encierra restos de pintura en un zócalo, y los techos de la sala principal y una dependencia; en esta cueva la combinación de las figuras geométricas básicas y colores alternos es abigarrada (v.ficha respectiva). No es éste el modelo que siguen el resto de los yacimientos, sino que se suelen basar exclusivamente en una figura geométrica la cual repiten con uno o dos colores. Tratamiento aparte tiene la *C.del Péndulo*, presentando cuatro de sus siete paneles con motivos (pinturas y grabados) a base de líneas paralelas y cuadrados, que pueden englobarse en esta tipología (v.ficha respectiva).

El **punteado** es la tipología que sigue en orden numérico, con cinco yacimientos. Se trata en general de puntos redondos u ovalados pintados con color blanco en todos los casos, con tamaños de 1-2 y 3 cm. de ancho; se ha citado también la existencia de un posible punteado rojo en una de las estructuras de piedra excavadas en el Parque Arqueológico de la *C.Pintada de Gáldar* (v.ficha respectiva) pero no lo hemos podido confirmar. La forma de realizar composiciones con los puntos blancos ha sido la de agruparlos aleatoriamente formando franjas o bandas que imprimen un tramado visual al fundirse con el color de base; este color de base en cuatro de los cinco yacimientos fue el del soporte ahumado o el de una capa de rojo en una composición más compleja (*C.Pintada de Malpaso*) siempre ahumada posteriormente; de esta forma marcaban el máximo contraste posible en sus pinturas con los medios materiales que les ofrecía la naturaleza. Una excepción al punteado en franjas es el punteado en línea que presenta la *C.del Rey* (ocho puntos blancos de 10 cm. de diámetro) o el

punteado disperso que presenta el panel interno de la *C.de las Estrellas*.

La tipología de **motivos alfabéticos** agrupa a pinturas que sin disponer de una confirmación certera, su trazado se asemeja a caracteres escritos de algún tipo de alfabeto; en el caso de los grabados rupestres abundan en las islas paneles claramente relacionados con el alfabeto lírico-bereber, pero en las pinturas no disponemos de evidencias tan claras. El primer yacimiento que hemos considerado con preferencia dentro de esta tipología es la *C.1 del almogaren del Bentayga* (v.ficha respectiva) y el segundo es la *C.del Péndulo*, en la cual el panel A presenta unos grabados alfabéticos y el panel C unas pinturas que aunque con formas repetitivas podrán ser caracteres de escritura (v.ficha respectiva).

Dos yacimientos son también los que clasificamos con la tipología de **antropomorfos**; se trata de representaciones esquemáticas de figuras humanas reducidas a un trazado lineal. Son estos yacimientos la *C.del Moro* y la *C.de Majada Alta*, la composición de esta última es la más compleja, con un total de quince a diecisiete figuras algunas diferenciadas por su posición o número de apoyos (v. ficha respectiva).

La tipología de motivos antropomorfos entraría dentro de una más amplia denominada **motivos figurativos** pero consideramos que por su importancia deben mostrarse con su denominación específica y formando un grupo independiente, y dejamos la clasificación como tipología de motivos figurativos indeterminados para el resto de pinturas que presentando un cierto grado de iconicidad no se relacionen con figuras humanas. Los dos yacimientos incluidos en esta tipología son la *Acusa C.14* y el *Panel de la Angostura*. El primero de ellos encierra una composición que con trazados geométricos parece describirnos de forma simbólica una escena cotidiana; además es posible que dos de las figuras triangulares que se muestran esta pintura quieran representar al ser humano (v.ficha respectiva); se trata también de la única pintura de la isla realizada con líneas blancas (además de algunos trazos oscuros). El segundo de los yacimientos con dudas sobre su autoría prehistórica (v.ficha respectiva) presenta unos trozos desdibujados, que relacionamos también con reservas, dentro de una tipología figurativa.

La última tipología, definida como **franjas**, hace referencia a planos amplios pintados con uno o dos colores, los cuales no relacionamos claramente con zócalos que sería la tipología más similar, ni tampoco podemos asegurar que se trate de embadurnados totales o selectivos. Consideramos las pinturas incluidas en esta tipología como incompletas aunque se evidencie el pintado de una franja de color.

Restan de todo el conjunto de yacimientos, nueve unidades que no ha sido posible identificar su tipología por falta de datos o por desaparición de las mismas, y que se describen

como tipología **indeterminada**.

La aportación que pueden realizar las estructuras descubiertas en las excavaciones del Parque Arqueológico de Gáldar a la valoración del conjunto de la isla no se han tenido en cuenta en los gráficos y tablas, por no disponer de una confirmación visual y directa de las mismas o por falta de datos; dicha aportación (hasta la fecha) significaría: la existencia de un número no determinado (posiblemente siete) de casas con muros de piedra seca con la tipología de embadurnado selectivo, una casa con posible punteado rojo, una casa en la cual se ha encontrado el suelo almagrado, una cueva con un marco pintado en su dependencia y una cueva con embadurnado total.

Realizando una visión de conjunto sobre el reparto de las diferentes tipologías por toda la isla, observamos una distribución en la cual los poblados son los elementos que muestran más uniformidad; así, el conjunto de cuevas de la *Mesa de la Punta* engloba a ocho cuevas que en su totalidad presentan la tipología de embadurnado total; el *Complejo de la Mesa de Acusa* presenta nueve de sus quince yacimientos con embadurnado selectivo (de los cuales cuatro o cinco lo son de forma exclusiva) y seis yacimientos con el pintado de zócalos; los yacimientos del *Conjunto de Birbique* parecen presentar restos de embadurnados totales; y el núcleo urbano de Gáldar nos ha deparado hasta el momento tres de los siete yacimientos de toda la isla que comparten la tipología de motivos geométricos.

Una última valoración y la más importante que podemos sacar de la lectura de distribución de tipologías, está en relación al aislamiento de algunos yacimientos. Haciendo un recorrido de todos los yacimientos que se encuentran aislados de los núcleos de los poblados y aislados como yacimientos pintados, observamos que acaparan una mayoría de los motivos pintados de líneas, puntos y motivos geométricos; entre un 60 y un 73% de todas las pinturas que no se constituyen en planos amplios. Las circunferencias de la *C.de los Candiles*, los antropomorfos de la *C.de Majada Alta* y la *C.del Moro*, los motivos variados de la *C.del Péndulo*, las figuras del *Panel de Angostura*, los punteados de la *C.Pintada de Malpaso*, los triángulos de la *C.Morros de Avila.1* y el alfabético de la *C.1 del almogaren del Bentayga*; además podríamos considerar semiaislados el *Palacio de los Guanartermes*, la *C.de las Estrellas* y la *Acusa C.14*, con motivos geométricos, punteado y motivos figurativos respectivamente. El resto de yacimientos que participan de las tipologías citadas y que no se encuentran claramente aislados, evitan siempre los lugares de más frecuente paso estableciéndose en un segundo término, con una cierta dificultad de acceso.

En un afán de encontrar correlaciones que nos ayuden a comprender estas manifestaciones, establecimos una comparación entre la forma de la planta que presentan las cuevas estudiadas y la tipología de las pinturas, dándonos resultados negativos. La mayoría de

las cuevas pintadas se engloban dentro de la categoría de cuevas artificiales, adaptadas por el hombre para su comodidad o disposición de uso; a pesar de esto y de poder elegir entre las cuevas naturales, la planta tiene una tipología irregular en la mitad de ellas. En la mitad restante las tipologías más numerosas son la rectangular (aproximadamente doce cuevas), la cruciforme (aprox. siete cuevas) y la semicircular (aprox. de cuatro a seis); entre estos modelos y las tipologías que presentan las pinturas no se han podido establecer correspondencias, mezclándose ambos parámetros aleatoriamente, si bien en las de tipología cruciforme las dependencias a los lados suelen tener un tratamiento pictórico mínimo.

VI.3 LA ELECCIÓN DE LOS COLORES Y LAS SUPERPOSICIONES (figs.VI.8-11 y 4)

Los pintores que habitaban la isla antes de la conquista para poder expresarse recurrieron al uso de no sólo un color, necesitando muchas veces otros colores con los que pudieran ofrecer contrastes marcados y definir así mejor la estructura de sus pinturas y su relación con el fondo-soporte; para ello buscaron colores con grandes diferencias tonales y cromáticas, dentro de la gama que les ofrecía su medio natural.

Hablaremos en este apartado de los colores que usaron estos pintores, las combinaciones entre ellos y las superposiciones de capas que presentan las propias pinturas; trabajaremos con denominaciones genéricas que nos permitan agrupar a todos los pigmentos empleados en la isla, bajo los epígrafes de rojos, blancos, ocre, grises y negros.

El número de colores que se usaron en la realización de cada una de las pinturas de los yacimientos varía entre uno y cinco (fig.VI.9), si bien en la mayor parte de ellos se utilizó uno (43% de los yacimientos) o dos colores (31%). Los yacimientos que cuentan con el empleo de un mayor número de colores son la *C.del Péndulo*, la *Mesa de la Punta C.7B*, la *C.Pintada de Gáldar* y la *C.de las Brujas 4*. En el primero de ellos se hace difícil distinguir claramente los colores ya que el soporte artificial de barro, muy deteriorado y con diferentes composiciones en su mezcla, ha variado sustancialmente las tonalidades (en las cartas de color de Munsell probablemente se registrarían hasta siete valores diferentes); para disponer de un registro hemos englobado las pinturas en cuatro y cinco colores (fig.V.4). La *Mesa de la Punta C.7B* presenta cinco colores incluyendo dos variedades de blanco bastante diferenciados. La *C.Pintada de Gáldar* cuenta con cinco colores obtenidos a partir de tres tipos de pigmentos; los trazados que presentan tonalidades rosadas han sido creados por superposiciones rojo-blanco y blanco-rojo. Por último está la *C.de las Brujas 4* que presenta cuatro colores, contabilizando en este yacimiento a la argamasa de base como un color ya que cumple una doble función, la de taponar huecos y grietas existentes en el soporte

y la de servir como una primera aplicación pictórica en toda la superficie pintada en la cueva.

En el conjunto de las fichas descriptivas de los yacimientos (Cap.III) hemos diferenciado como argamasa a tierras de color blanquecino, generalmente de menor homogeneidad que las pinturas por su carácter de mezcla de materiales diversos, y que suelen encontrarse únicamente en zonas de grietas e irregularidades del soporte bajo las capas de pintura y con gruesas aplicaciones; por lo tanto no se han tenido en cuenta a la hora de registrar el número de colores en cada yacimiento, salvo excepciones como es el caso de la *C.de las Brujas 4* en la cual la argamasa se ha extendido además de en grietas y huecos, en una superficie igual a la que se ha pintado posteriormente con rojo, blanco y gris.

Los colores que se usaron no lo fueron por igual, así tenemos que el **color rojo** es el predominante en las pinturas, siendo utilizado en un 83% de los yacimientos, seguido del **blanco** con un 62'5% (fig.VI.10); el gráfico nos muestra también como ambos colores se han usado de forma exclusiva en una proporción menor: 28'3 y 15% respectivamente, lo que nos indica que muchas veces se utilizaban combinados entre ellos (rojo y blanco) o con un tercer color (blanco y gris o blanco y negro). Otros colores como el gris, como pigmento puro, y el negro (con las posibilidades de ahumados intencionados apuntadas en las fichas del Cap.III y en los Cap. IV y V) son de uso minoritario, con un 7% de los yacimientos y en ningún caso se emplean de forma exclusiva; el negro forma parte de la combinación con rojo y blanco en la totalidad de su 7%; el color gris se combina además de con el blanco, con el blanco y el rojo.

De nuestras observaciones de la totalidad de los yacimientos no podemos afirmar que se hallan realizado mezclas entre los colores base para obtener terceros colores; el registro de valores Munsell del siguiente apartado también nos confirma este hecho. Aclaradas las particularidades de obtención de terceros colores por superposición en la *C.Pintada de Gáldar*, el único yacimiento que podría presentar algunas posibilidades de mezclas sería la *C.del Péndulo*; dadas las dificultades de acceso y de movilidad en el interior de esta última cueva, necesitaría de un proyecto específico para estudiarla a fondo tanto a nivel pictórico como arqueológico.

De forma similar a la distribución de las tipologías por toda la isla, en la distribución por colores usados en cada yacimiento las relaciones de cara a un orden general no existen, y solo a nivel de poblados se pueden establecer algunas. Observando el mapa de distribución de colores observamos que en el *Complejo de la Montaña de Tunte* predomina el uso exclusivo del color rojo para pintar; en el *Conjunto de Birbique* el color blanco es casi exclusivo

utilizándose en las cuatro cuevas del mismo; el grupo de dos cuevas de los *Morros de Avila* utiliza la misma combinación: rojo-blanco; en la *Mesa de Acusa*, el color rojo es el predominante en casi la totalidad de las cuevas, aunque este complejo agrupa la mayoría las combinaciones posibles y de usos exclusivos de los colores: siete cuevas con la combinación rojo-blanco, una con la combinación blanco-negro, dos con la combinación de tres colores (rojo-blanco-negro y rojo-blanco-gris), cuatro con el uso exclusivo del rojo y una con el uso exclusivo del blanco; por último, en el *Conjunto de la Solana del Pinillo* predomina el uso de la combinación rojo-blanco.

La distribución nos da cuenta también de la disponibilidad de los colores en el medio natural. Por las pinturas realizadas y sin tener en cuenta la disponibilidad actual, observamos la facilidad para obtener tanto blancos como rojos en las diferentes comarcas, en zonas de costa y en zonas de cumbre.

Otro aspecto importante en la aplicación de las pinturas es la **superposición de capas**, con fines de una mejor cubrición, de un abocetado previo de las pinturas con líneas de otro color (apartado VI.2), un repintado para reforzar la pintura ya deteriorada, cambiar en el diseño de los planos pintados o un reacondicionamiento por un cambio de inquilinos en el espacio de la cueva. El establecer un registro hoy del número de capas que fueron aplicadas sirve únicamente como referencia, ya que el deterioro que sobre todo han sufrido las cuevas con más superposiciones y las más abiertas, nos impide precisar estos datos; en los gráficos elaborados (figs.VI. 4 y 11), los valores anotados como aplicación de una capa como mínimo pueden englobar yacimientos que contenían un mayor número de capas.

Hechas estas puntualizaciones podemos observar en los yacimientos mejor conservados que la aplicación de varias capas era una práctica frecuente en las pinturas a base de planos; la experimentación práctica del capítulo V también nos demostró como en soportes absorbentes de toba la cubrición de un color es más completa con dos capas que con una. Las seis capas que presenta la *Solana del Pinillo C.5* son un buen ejemplo de las características aislantes de las mismas, conservándose en perfectas condiciones y protegiéndose unas a otras aún recibiendo ahumadas. En la *Mesa de la Punta C.14* se pueden observar los frecuentes cambios de dirección del pintado de las capas, con la intención de cubrir bien toda la superficie.

En el capítulo V apuntábamos la facilidad de aplicación de las capas con una pintura bastante diluida sobre todo en soportes muy absorbentes como la toba. Las superposiciones que podemos encontrarnos en las cuevas se han aplicado con capas diluidas y en algunos casos con capas densas. El *Corral de Acusa 4* es un buen ejemplo de dominio de la pintura logrando aplicarla de forma cubriente con capas muy finas. La *Birbique C.3* nos permite ver además la transparencia de las capas cuando las mismas son muy finas y cuando el pigmento elegido no

es de características cubrientes; al aplicar la pintura tan diluida como en este caso, ésta deja huellas de un goteado en las paredes verticales (fig. V.3).

Las pinturas realizadas a base de líneas o puntos fueron aplicadas de una vez y presentan una sola capa, independientemente de las características de absorción del soporte; la *C. Pintada de Malpaso* tiene necesariamente varias superposiciones pero con diferentes colores y formas, mostrando su punteado blanco la aplicación sencilla de una capa; en la *C. del Rey* los grandes puntos blancos fueron pintados con varias capas.

Dejando a un lado la justificación técnica de una mejor cubrición, nos encontramos con cuevas que superponen capas con diferentes colores. En los casos de superposición con un cambio en la forma a pintar, la capa inferior podría haberse evitado en las zonas de intersección pero lo experimentado es que ayuda a restar absorción del soporte y a facilitar el pintado, con lo cual se trata también de una metodología de trabajo bien elegida. El ejemplo más evidente es el de pintar completamente toda una dependencia con un color, y superponerle en su contorno exterior un marco con un color diferente.

La lectura se complica cuando se trata de una cueva con embadurnado total en la cual se aplican capas de diferentes colores. El ejemplo más completo lo tenemos en las ocho capas que presenta la *Mesa de la Punta C.7B*: rojo de base, capa de gris, capa de rojo con ahumado posterior, ocre, rojo, dos capas de blanco amarillento y una final con un blanco muy luminoso y fino (fig.III.333). El resto de las cuevas de este conjunto, tres cuevas del *Conjunto de la Solana del Pinillo* y la *C. de las Brujas 4*, repiten el esquema de varias capas (hasta un número de seis) intercalando entre dos y tres colores, y ocasionalmente ahumados entre ellas.

Podríamos suponer que las superposiciones de capas de pintura se deben a reutilizaciones de épocas recientes, ya que algunas cuevas de los conjuntos de la Solana y la Mesa de la Punta han sido usadas por pastores y agricultores. Nuestra opinión era que alguna de las capas superiores sobre todo de tres yacimientos (*Mesa de la Punta C. 13, 7A y 6*)podían ser de aplicación reciente tal vez de cal, formando las capas inferiores de una cultura más antigua; pero los análisis de las muestras en el capítulo IV indican que no hay calcita en dichas capas; las características de los materiales de estas capas superiores son diferentes a las de los blancos de las capas inferiores, mostrando en los primeros una mayor homogeneidad, grano más fino y color más luminoso, propio de una mejor selección de materiales, que en este caso corresponden a arcillas.

En la costumbre de enjalbegar las cuevas en el medio rural no se utiliza el color rojo y al parecer no se tiene constancia histórica de su uso, ya que no se ha mantenido en la tradición oral; tampoco es frecuente el pintado de marcos en las dependencias de las cuevas-viviendas o el embadurnado selectivo ya descrito; lo usual es aplicar lo que sería un

embadurnado total. Estos dos factores son importantes a la hora de considerar la antigüedad de las pinturas y la funcionalidad de las capas. Veamos varios ejemplos que ilustran el proceso de las capas y nos pueden ayudar a interpretarlo.

Dentro del *Conjunto de la Solana del Pinillo*, la *C.3* tiene aplicadas tres capas, con blanco, rojo y blanco respectivamente, y en las tres se ha seguido el mismo diseño: un embadurnado selectivo de la sala principal evitando introducirse en las dependencias. La *Solana del Pinillo C.5* presenta una capa base de color rojo y un mínimo de cinco más de color blanco, entre las cuales se intercalan tres ahumados de toda la superficie de la cueva; en las reutilizaciones recientes por pastores o agricultores, los ahumados si acaso se producen por la preparación de un fuego, dan lugar a ennegrecidos parciales en esos espacios. La *Mesa de la Punta C.10* tiene aplicadas una primera capa con rojo y mínimo de tres posteriores blancas, con un ahumado general sobre la última capa. Estos tres yacimientos que hemos citado engloban un proceso que no relacionamos con costumbres actuales, ya que podría tratarse de simples repintados cada cierto tiempo, que aún en el caso de cambios generacionales en la población, cumplirían una función de mantenimiento y al mismo tiempo de reafirmación del carácter especial (sagrado) de estos yacimientos.

Los cuatro ejemplos que apuntamos a continuación tienen una sucesión de capas más compleja, en el medio de la cual hay capas que presentan pinturas con tipologías de zócalos, marcos, embadurnado de techos y selectivo, y que posteriormente han sido tapadas con nuevas capas de pintura; las capas posteriores a estos diseños que quedarán ocultos no muestran indicios de ser recientes en ninguno de los casos.

La *C. de la brujas 4* muestra una tipología de marcos, zócalos y embadurnado de las dependencias pero sólo con el segundo de los colores aplicados, el rojo; posteriormente se cubrieron estos motivos con blanco y con gris. La *Mesa de la Punta C.14* y la *Solana del Pinillo C.4* guardan entre sus capas un embadurnado rojo del techo. El último ejemplo es la *Mesa de la Punta C.12* que tiene aplicados un mínimo de tres capas de blanco sobre una base de rojo y gris, ocupando cada uno la mitad inferior y superior de las paredes respectivamente. De estos cuatro modelos sacamos la deducción de que pudo existir en un determinado momento de la ocupación de ese poblado un cambio de uso en las cuevas, o una reocupación de las mismas por otro grupo poblacional; en definitiva, la cueva como espacio cambia de función, y la pintura con ella.

VI.4 LA ELECCIÓN DE PIGMENTOS. REGISTRO MUNSELL.

Para disponer de un registro objetivo de los colores de cara a poder establecer

relaciones precisas entre los yacimientos, y determinar el posible origen de los pigmentos, se hizo necesario trabajar con un sistema de medición cuantificable del color.

Lorenzo Plaza Montero³ en un estudio sobre las pinturas de la Cueva de Altamira (Santander) valora los sistemas de medición y especificación del color para su aplicación en pinturas rupestres, apuntando como mejor método la utilización de un espectrorradiancímetro; nombra también las posibilidades que ofrece un espectrofotómetro y un colorímetro. Dentro de los sistemas de comparación visual de colores a través de patrones de comparación, este autor recomienda el libro Munsell (1979: 582 y 585). Los tres primeros sistemas eran inaccesibles para nuestras posibilidades y cuando comenzamos nuestras primeras mediciones no tuvimos conocimiento de modelos portátiles, condición indispensable para el trabajo de campo; de entre los sistemas restantes para comparación visual como el Ostwald, el ISCC-NBS o la norma española UNE 48-103-94⁴, elegimos el sistema Munsell, el cual posee un conjunto de cartas de color específicas para suelos: Munsell Soil Color Charts (Munsell, 1990). Los valores numéricos obtenidos con las cartas Munsell pueden correlacionarse con las coordenadas internacionales CIELAB y con la norma 48-103-94 citada.

El sistema Munsell define la totalidad de los colores en base a tres parámetros: el tinte (hue) o variación cualitativa del color, la luminosidad (value) o capacidad de un color para reflejar la luz blanca y la saturación (chroma), que varía en relación con la cantidad de blanco añadido al tinte. Estos tres parámetros se unen en este orden para formar la designación de un color (ej: 2.5YR 4/6): el tinte se representa por la letra abreviada en inglés de el color en el arco iris (R para el rojo, YR para el amarillo-rojo o naranja, B para el azul,...) precedido por un número entre 0 y 10; le sigue un espacio en blanco y a continuación un número entre el 0 (para el negro absoluto) y el 10 (para el blanco absoluto) que representa a la luminosidad; una diagonal separa al último número, que representa a la saturación, con valores entre 0 y 20.

Con estos tres parámetros el libro completo de Munsell recoge más de cuatro mil quinientas muestras que son elaboradas y agrupadas por tintes en cuarenta cartas, de las cuales sólo siete corresponden a las cartas de colores de suelos, con doscientas dieciséis muestras (ed.1990). Para utilizar las muestras como patrones de comparación con pinturas se recomiendan unas condiciones de observación que garanticen los datos extraídos (Norma UNE 48-260); Lorenzo Plaza señala al respecto que las muestras deben estar iluminadas con luz del día, cielo norte o un iluminante equivalente como una lámpara incandescente y filtros

³ Consejero de número y profesor de investigación del CSIC, en el Instituto de Óptica de Madrid.

⁴ *The Ostwald Colour Album*, Wilhelm Ostwald, Windsor and Newton, Londres, 1933.
ISCC-NBS Method of Designating Color and a Dictionary of Color names, Kenneth L. Kelly and Judd. National Bureau of Standards Circular, 553, 1955.
Norma Española de Colores, AENOR, Madrid, 1994.

de color (1979: 585).

La particularidad del espacio, soporte y características de las pinturas aborígenes, así como los enclaves geográficos, obligan a adaptar las recomendaciones de la norma UNE. En nuestro caso hemos prescindido de iluminación artificial para las mediciones tras varios intentos negativos, con lo cual contábamos con la luz del día que permitía la entrada de cada una de las cuevas, con su respectiva y variada orientación; se evitaron en todo momento las mediciones en las horas cercanas a la salida y la puesta del sol, así como los días excesivamente nublados. Los valores se contrastaron en todos los yacimientos con mediciones efectuados al menos por duplicado en posteriores visitas a los mismos, así como con las muestras materiales extraídas de los colores y que han podido ser medidas en condiciones más regulares de observación. La irregularidad que presentan los soportes dificultó la labor en gran medida teniendo que prescindir de mediciones directas en algunos yacimientos.

Para detectar posibles anomalías en nuestra visión del color que pudieran alterar los resultados de los registros, nos sometimos al "New Color Test de Lanthony" según Munsell, confiriéndonos una clasificación muy positiva ("supernormal")⁵ que indica unas condiciones idóneas para la discriminación de colores.

Una vez establecido el método y las primeras mediciones tuvimos que complementar la gama que ofrecían las cartas de colores de suelos Munsell con la escala de valores neutros de Munsell (Munsell, 1987) para poder registrar los máximos valores de luminosidad en blancos y negros. Se han establecido un total de ciento quince valores Munsell entre las mediciones directas en los yacimientos y las muestras materiales; pasemos a ver los resultados recogidos en las figs.VI.12-14 .

En el listado de la fig. VI.12 se encuentran englobadas las mediciones directas de cada uno de los yacimientos en los cuales se han realizado y las mediciones de las muestras materiales de ellos mismos; en muchos de los casos se aprecia repetición de valores Munsell dentro de un mismo yacimiento (mediciones directas e indirectas) lo que reafirma lo correcto de la medición realizada directamente de las pinturas en su propio soporte. Si nos fijamos en este mismo listado en los valores Munsell que presentan los yacimientos que se agrupan en un mismo conjunto o complejo, observamos coincidencias. Tenemos por ejemplo los valores de rojos en la *Mesa de Acusa* y los valores de blancos; también encontramos similitudes entre los valores de blancos dentro del *Conjunto de la Solana del Pinillo* y dentro de la *Mesa de la Punta*. Se trata de algunas coincidencias de valores que podrían indicarnos que

⁵ El "New Color Test de Lanthony" según Munsell, del centro Luneau Ophtalmagic de París, es un test que consta de 86 fichas coloreadas distribuidas en 4 cajas; cada una de estas cajas engloba 24 fichas coloreadas con tonos muy similares que han de ser ordenadas. Verificando la numeración oculta de las fichas se procede a establecer los posibles errores diferenciados en sencillos o graves, y a establecer la clasificación del grado de visión: supernormal (que permite hasta 8 errores sencillos), normal (que permite hasta 40), y deficiente (que indica que hay más de 40 errores). En nuestro caso obtuvimos un sólo error sencillo.

dentro de un mismo poblado, incluso con las dimensiones de la *Mesa de Acusa* donde las cuevas se reparten por un perímetro de más de 3'5 Km., elegían un mismo pigmento (2.5YR 4/6 en Acusa) para la aplicación de un mismo color (rojo). Sería interesante contar en un futuro con un mayor número de registros en un mayor número de cuevas y poder afirmar certeramente este hecho.

Si pasamos al listado que nos refleja los porcentajes de utilización de los valores Munsell registrados (fig.VI.13), nos encontramos con mayores coincidencias. Hemos anotado treinta y seis valores Munsell que son los que constituirían la gama de colores de donde se han nutrido los antiguos pintores; de estos valores, tan sólo ocho acaparan al 50% de los yacimientos, predominando los rojos seguidos a distancia por los blancos. Para una mejor valoración hemos elaborado una representación de la paleta de los colores más usados por estos pintores (fig.VI.6) y en el capítulo anterior se había llevado a cabo de forma práctica ampliando la gama a grises y rosados por mezcla de pigmentos o superposición (fig.V.15).

Es significativo en este listado el porcentaje de uso del color rojo valor Munsell **2.5YR 4/6**, con un 16'5%; otros valores importantes por grado de utilización, son el 2.5Y8. 25/2 color blanco con 7'8% (no recogido en la ed. Munsell de 1990) y el 2.5Y 7/2, con denominación Munsell de gris claro y con 7% de porcentaje de uso. Con estos porcentajes y otros del listado parece evidenciarse la utilización de un mismo tipo de materias colorantes (pigmentos), si bien una coincidencia en el valor Munsell no nos certifica un mismo lugar de extracción ni un mismo material.

Como hemos visto anteriormente en cada yacimiento se utilizaron entre uno y cinco colores, lo que traducido en la tabla de valores Munsell correspondería a la elección de cinco pigmentos, que por porcentajes de uso significa un valor entre los rojos, seguido de un valor entre los blancos, un valor entre los grises (entendiendo éstos como pigmentos puros sin mezclas hechas por el pintor), el valor de negros y por último un valor entre los ocres.

Dentro de la gama de treinta y seis colores los valores que corresponden a los pigmentos con una mayor saturación, los más vivos y brillantes, son el 2.5YR 4/8 entre los rojos, el 2.5Y 5/4 entre los ocres, el 10YR 7/1 entre los grises, siendo también el color más frío y con mayor porcentaje de azul, y por último el N9/ entre los blancos, siendo el de mayor pureza respecto al blanco absoluto (N10/). El valor 7.5 R 4.5/6 aunque no es un color muy saturado, es el que presenta un mayor porcentaje de rojo que el resto, habiéndose registrado en la *C.de los Candiles* únicamente.

El hecho de que estos valores sean los más saturados dentro de los que se usaron, no se relaciona con que fueran los pigmentos más buscados por los aborígenes; eligieron los pigmentos en base a un grado de contraste suficiente con el soporte donde iban a pintar o con los otros colores que participarían en la composición pictórica. Las elecciones de pigmentos

hechas para yacimientos con dos o más colores nos confirman que no se hacía imprescindible buscar el máximo grado de saturación que podía ofrecerles el medio natural, sino que podían expresar sus ideas con valores más bajos. En el caso de los rojos sí se corresponden los valores citados con dos de los más utilizados, pero es la única excepción.

Como factor de comparación se realizaron mediciones de valores Munsell a veinticuatro muestras recogidas de las zonas de extracción citadas en el capítulo V, muestras materiales con las cuales se realizaron las comprobaciones prácticas de dicho capítulo. El procedimiento seguido para la búsqueda de estas zonas ya se ha indicado que responde al criterio de cercanía a los yacimientos, materiales de diferentes cotas de altitud, valores máximos de saturación y luminosidad, orígenes diferentes de información a través de terceras personas, en ningún caso ha pretendido ser exhaustiva ni completa.

Los valores registrados en estas muestras de tierras naturales presentan una gran similitud con los valores que nos ofrecían las pinturas (fig.VI.14). El valor de rojo 2.5YR 4/6 es protagonista de nuevo, presentándose en cuatro muestras de vetas naturales de almagre (Coruña, Hoya de Pineda, Tejada y Valleseco); si retomamos hacia la distribución de los yacimientos que han usado este valor, lo encontramos repartido por toda la isla entre once yacimientos.

Hemos elaborado dos mapas en los cuales se han situado los valores de rojo y los valores de blanco más usados en los yacimientos, en relación a las **zonas de extracción** con las cuales hemos trabajado y que nos han aportado valores Munsell coincidentes con los anteriores (fig.VI.15). Suponiendo que los pigmentos se hubiesen extraído de las zonas de extracción apuntadas nos encontraríamos con que el pintor debería de recorrer un máximo de 22 km. para encontrar una tierra natural idónea como pigmento de color rojo y un mínimo de 200 m.; en el caso de querer obtener un pigmento blanco la distancia sobre nuestra propuesta se reduce a 12 km. máximos a la localización in situ como distancia mínima. En una isla cuya distancia máxima entre dos puntos es de 55 km. y conociendo la facilidad de movimientos del aborigen en su medio físico, la extracción de un pigmento situado a 54 km. de distancia es una posibilidad real.

Claud Couraud y Annette Laming-Emperaire en un estudio sobre las materias colorantes en la cueva de Lascaux (Francia), hacen un sondeo sobre posibles lugares de extracción de pigmentos (rojos, amarillos, negro y blancos) para la realización de las pinturas que en ella se encuentran; en este estudio aportan como factibles, zonas de extracción situadas a 6, 22, 30 e incluso 40 km., de distancia de la propia cueva, indicando que se trata de opciones a considerar como próximas (Couraud et Laming, 1979:157).

Con el sondeo de zonas de extracción realizado, el pintor dispondría de los colores rojo y blanco con bastante proximidad a los yacimientos (una media de 2 Km.), no conformándose

al parecer con fuentes de materiales in situ o a un centenar de metros, según las comparaciones de valores que hemos realizado en estos casos. Destinaría un tiempo a la búsqueda y selección específica de zonas de extracción que le ofrecieran los materiales que deseaba respecto el color, facilidad de aglutinado, fijación o incluso podríamos pensar en capacidad del filón.

En el listado de tierras naturales (fig.VI.14) hemos incluido algunas muestras de rojos y blancos de Tenerife y el Hierro a manera de ejemplo de otras islas, que nos indican por su correlación con las usadas en gran Canaria, que las posibilidades materiales que ofrecía el medio natural eran similares, y a pesar de ello no se han encontrado hasta el momento manifestaciones rupestres que los usen con fines pictóricos.

VI.5 LECTURA DE LAS MANIFESTACIONES PICTÓRICAS

Una vez analizado la distribución de las pinturas, vistos los colores que se han empleado, realizada la clasificación tipológica y establecidas las relaciones entre estos parámetros, queremos buscarle una razón y un posible sentido a todas estas formas de expresión que utilizaron los antiguos canarios. Para ello vamos a hacer un breve repaso de aquellas interpretaciones que se han hecho (arqueólogos y prehistoriadores en su mayoría) sobre algunos de los yacimientos respecto a su función y posibles significados de las pinturas que contienen; estableceremos valoraciones y por último, haremos nuestras propias lecturas en base a la clasificación tipológica elaborada.

En términos generales para las pinturas rupestres no hay determinación aún sobre la finalidad de las pinturas o la función que cumplían estas cuevas; se señala que probablemente la intención de estas manifestaciones fuera algo más que decorativa (Arco et al,1996:49-50). En una visión más amplia que el panorama canario, las interpretaciones sobre las pinturas ofrecen las mismas dificultades si bien se apunta hacia intenciones estéticas, religiosas y de simbolismo social (Leroi-Gourhan, 1984: 599-606); dentro de estas tres intenciones tienen cabida las interpretaciones específicas que se recogen a continuación.

Una denominación muy usada entre prehistoriadores y arqueólogos para reflejar un modelo de cueva claramente diferenciable de una mayoría, con pinturas y/o grabados en su interior, cazoletas excavadas en el suelo y una ubicación física destacable, es la de "cueva-santuario". Dentro de esta denominación se han incluido yacimientos como la *C.Pintada de Gáldar*, la *C.de los Candiles* (Navarro, 1990:79; Arco et al, 1996:75 y 84; Cuenca y Rivero, 1992-1994:68-90), y un amplio repertorio de cuevas que con frecuencia encierran grabados de triángulos púbcos relacionados directamente con un significado sexual y de

fecundación.

La *C.Pintada de Gáldar* ha sido el legado aborigen sobre el que más se ha escrito, asignándole sobre todo la función religioso-funeraria en relación a las pocetas del suelo y el hallazgo de esqueletos en su interior (Beltrán y Alzola,1974: 25,26 y 34; Martín,1984: 488-489; Onrubia,1986: 251 y 273). Las cuevas de la *Huerta del Rey* por analogía con la *C.Pintada de Gáldar* a nivel de pinturas de carácter geométrico y por el hallazgo también de esqueletos, se interpreta también como hipogeo funerario (Beltrán y Alzola,1974:26; Onrubia,1986: 251-252).

Otro grupo de interpretaciones relacionan algunos motivos pintado con la abstracción de una idea, como es el caso del trazado rojo de la *C.1 del almogaren del Bentayga*, que se compara a veces con el agua, la lluvia, las nubes o también con caracteres de escritura; (v.ficha respectiva); el lugar donde se asienta esta cueva se ha interpretado también en su conjunto como un centro ritual, formando parte este motivo como un símbolo más (Jiménez González,1990:84).

Sobre el punteado encontramos dos opiniones; una primera que relaciona los puntos blancos con los astros, el negro de base con el cielo y las franjas rojas que suelen acompañarlos con la tierra (Navarro, 1990:80), en la que entrarían la *C.Pintada de Rosiana*, la *C.del Rey* y la *C.de las Estrellas*; y una segunda referida en concreto a la *C.de las Estrellas*, en la que se inclinan más por considerar el punteado blanco como una abundante cosecha (Cuenca, 1996: 206); este último autor señala también la posibilidad de considerar con un altar el fondo de la *C.Pintada de Rosiana* (op.cit.:208).

Pocas interpretaciones más podemos encontrar, lo que indica el amplio camino que queda por investigar. Hemos visto que en ningún caso se considera a las cuevas que contienen pinturas con una función de cuevas de habitación. Las referencias de pertenencia de la *C.Pintada de Gáldar* a personas excepcionales no implican su utilidad como alojamiento (Beltrán y Alzola, 1974:34) y la identificación del *Conjunto de Birbique* como cuevas de habitación de forma generalizada (Navarro, 1990:73) no condicionan tampoco la función de las cuevas centrales, las cuales presentan pinturas, cúpulas y grabados, y suponen una pequeña fracción de las que constituyen todo el poblado.

Entre las escasas funciones descritas para las distintas cuevas y los motivos pintados que en ellas aparecen no se pueden establecer relaciones determinantes que nos ayuden a realizar una lectura de las pinturas; ante la falta de datos sobre las posibles funciones y las escasas evidencias arqueológicas, el siguiente paso que sería averiguar los posibles significados de las pinturas, se convierte en interpretaciones directas, hipótesis de búsqueda válidas como método hacia una confirmación certera.

No vamos a entrar a debatir las interpretaciones realizadas, aportaremos nuestra

lectura como un intento más de poder dilucidar el porqué de estas manifestaciones con colores y qué pretendían comunicar con ellas. Queremos apuntar también la dificultad que entraña realizar una lectura de pinturas con una separación temporal que podría situarse hace 1700 años, lo que implica introducirse en dicho contexto cultural-social e introducirnos en la mentalidad de los creadores.

En un recorrido inicial en base a la clasificación tipológica establecida en este capítulo, comenzaremos por los dos embadurnados principales, el embadurnado total y el selectivo, que recordemos son las tipologías mayoritarias. A ambas las consideramos similares en su finalidad, el mensaje que deseaban transmitir era el mismo, con las particularidades que apuntaremos. Aunque en apariencia se muestran como manifestaciones de carácter simple a nivel de formas, a base de planos amplios y uniformes de color, son las tipologías más participativas y activas respecto del espectador-receptor; las cavidades o dependencias pintadas de esta manera involucran al ser humano que entra, lo sumergen en un ritual de rojo sangre o de pureza blanca. El espectador se interna en un todo, la síntesis máxima representada por un color, y forma parte de él.

Esta representación a nuestra entender refleja la abstracción de conceptos relacionados con la vida, inabarcables e indefinibles, que no desconocidos, por el aborigen. En la época actual con un sentido visual más desarrollado el pintor como comunicador dispone de un abanico más amplio de recursos y de respuestas a su impulso intelectual y creativo.

Worringer, ya en 1908 defiende que el hombre primitivo, con un nivel cultural bajo, atormentado por el cambio incesante de los fenómenos del mundo exterior y sin capacidad para comprender sus leyes, se ve obligado a la búsqueda de un orden racional; la búsqueda de este apoyo le llevaba a arrancar a los objetos de su contexto, aproximándolos a su valor absoluto, a la abstracción, en la cual encuentra satisfacción (1975:29-31). La abstracción sería por lo tanto su belleza, según Worringer, como para nosotros sería satisfacción la que nos da la belleza de la forma orgánico-vital.

Giedión describe también la idea de abstracción en el hombre prehistórico desde otro punto de vista, su sentido del espacio:

Se requiere un conjunto complejo de condiciones para poder encerrar el vacío dentro de unas dimensiones tales que al hacerlo se cree una forma capaz de suscitar una respuesta emocional inmediata.[...] En virtud de las interrelaciones de elementos diversos, y de su grado de acentuación - línea, planos, volúmenes, proporción, forma -, lo que antes era simple observación material puede ser transpuesto a otra esfera. Es posible percibir súbitamente esos elementos diversos como una única entidad, una totalidad provista de cualidades espirituales. Esta transformación de un simple hecho materia en experiencia emocional dimana

de un nivel superior de nuestra facultad de abstracción. (1981a: 574).

Estas teorías del afán de abstracción pueden aplicarse a la totalidad de las tipologías incluyendo las representaciones figurativas que en apariencia parecen mostrarnos un significado claro y directo.

El embadurnado selectivo, nos parece determinante para indicarnos que esta forma de pintar las cuevas (embadurnado en general) trataba de diferenciar unos espacios de otros, llámense cuevas o dependencias. Los espacios pintados tendrían una función específica que por las estadísticas tendría que ser una actividad minoritaria o de un grupo minoritario de cada poblado. Los ahumados generales y excasamente parciales en las cuevas pintadas no parecen apoyar una función doméstica. En los poblados en los que se ha conservado un mayor número de cuevas pintadas y sobre todo aquellos en los cuales éstas se muestran agrupadas como en zonas centralizadas de uso especial, no nos parece descabellado pensar que algunas sirvieran de residencia a los órganos de poder; el color podría adquirir aquí una función protectora además de otros significados amplios.

Dentro de las cuevas con embadurnado selectivo, las zonas no pintadas llevarían una función secundaria respecto a las otras, como la de servir de paso o de resguardo de útiles; el hecho de que no se cubriera de pintura algunas zonas, pudiendo hacerlo con un color opuesto, nos muestran la sensibilidad del pintor aborígen hacia el contraste de textura y color que le ofrecía el soporte de la cueva.

Los zócalos pintados en las paredes de las cuevas nos invitan a recorrer y utilizar todo el espacio de las mismas en su longitud. Nos describen cuál es este espacio, como elementos señalizadores. Suelen encontrarse apoyando a otras tipologías (como los marcos, embadurnados selectivos y punteados) o a silos y dependencias, franqueando a estos últimos hacia su derecha e izquierda; internándonos desde el exterior de la cueva los zócalos parecen guiarnos hacia las dependencias. Un modelo muy claro de esta finalidad señalizadora y de tránsito, lo tenemos en la *Acusa C. 13* a la cual podemos llegar desde otra cueva conectada interiormente; el tramo previo a internarnos totalmente en esta cueva nos muestra un zócalo pintado, como cavidad de paso y al finalizar ésta se abren inmediatamente tres dependencias de forma radial con marcos pintados (v.ficha respectiva).

Los marcos pintados reflejan los límites de las cavidades de uso específico pero no involucran al espectador que se interna, no intervienen en él; coronan la actividad que se realiza en estos tres espacios pero no le aportan la protección o adjetivación del color que ofrecían los embadurnados, los cuales impregnaban la estancia. Se trata de espacios que se ofrecen más abiertos, con un carácter que podríamos interpretar como más público, dentro

del poblado, como podrían ser escenario de reuniones, organización social o económica. Al igual que los zócalos, los marcos suelen compartirse con otras tipologías.

La característica más importante que define a todas estas tipologías de planos amplios que hemos apuntado es la de configurarse no con el concepto tradicional de una pintura sino como un **espacio pictórico**, en el cual el espectador no se encuentra con una lectura frontal (el 78% de los yacimientos de la isla presentan esta característica) sino que ha de desplazarse por dentro de la cueva para visualizar las formas al completo; cuevas con la complejidad en la composición y realizadas en un corto espacio como la *C.Pintada de Rosiana*, nos demuestran que no se realizaron para una contemplación frontal y probablemente tampoco para una contemplación. En estas tipologías la dimensión de la profundidad no está representada, únicamente se vive a través del desplazamiento y de observar la manera de adaptarse la pintura a la estructura física de la cueva.

Otra característica de este grupo inicial de tipologías es el uso que hemos podido ver en los yacimientos de la vertical y la horizontal respecto a la gravedad, lo que les confiere un **sentido de equilibrio** no sólo a las pinturas sino lo que es más importante, a sus autores. Este hecho diferencia claramente la concepción espacial del hombre paleolítico y la del aborígen al menos de la isla de Gran Canaria, lo que determina un estadio cultural superior (Giedion, 1981a: 579). La **simetría** complementa el uso de lo ortogonal no sólo en el plano pictórico sino en el constructivo, como lo demuestran algunos modelos de cuevas artificiales de planta cruciforme; el más alto nivel en la simetría se lleva a cabo en el pintado de cerámicas ya citado, al que se encuentra asociado el **ritmo**, también frecuente en ambos soportes.

Por encima de las lecturas que hemos hecho sobre las tipologías de embadurnados, marcos y zócalos, el color en todas encierra un significado propio como carácter alfabético del lenguaje; este significado ya comentado que se escapa de nuestro entendimiento pensamos procede de la abstracción de conceptos espirituales que rodeaban la vida del aborígen.

Las tipologías de motivos geométricos, punteados y motivos figurativos en general (antropomorfos y figurativos no determinados) las consideramos similares en cuanto a posibles finalidades, si bien separamos la *C.Pintada de Gáldar* por su composición; las interpretaciones de los motivos de esta última como símbolos distintivos de personas importantes en el Guanartemato de Gáldar nos parece posible, pudiendo también serlo el hecho de formar parte de una última fase cultural en la isla, dentro del marco de las cuevas pintadas, ya que su nivel de complejidad la hacen claramente distinguible del resto.

Dejando la *C.Pintada de Gáldar*, los yacimientos que encierran estas tipologías se asemejan por su carácter de líneas, puntos y/o pequeños planos, y por su distribución a nivel de isla y de poblado (apartado VI.2) que podemos considerar a nivel genérico como

yacimientos aislados. La elección del lugar de ubicación de cada uno no parece aleatoria ya que coinciden con corresponderles los motivos más creativos de las tipologías, reflejados en formas de simbologías aún desconocidas. Estas puntualizaciones que hemos hecho, unidas a que en cada poblado hasta el momento actual se presentan uno o dos yacimientos de este tipo únicamente, nos llevan a considerarlos como los lugares de uso más excepcional, funciones que relacionamos con actividades religiosas y rituales de fecundidad-sexualidad.

En los casos específicos de las tipologías de motivos geométricos y punteados, las interpretaciones de los mismos en relación a representaciones astrales, de cosecha, triángulos púlicos, vulvas grabadas, ... consideramos no están reñidas con el carácter de fecundidad de la cueva. De entre las pinturas que se engloban en estas tipologías, la que aparece con una forma más orgánica, sin bordes rectilíneos ni composiciones ortogonales, es el punteado de la *C. de Estrellas*; sería este yacimiento el que más fácilmente podría emparentarse con representaciones estelares.

Sobre la existencia de representaciones astrales dentro de la prehistoria del archipiélago canario se ha escrito en varias ocasiones; dentro de Gran Canaria las relaciones más directas las establecen con el motivo pintado en la *C. 1 del almogaren del Bentayga* y con la decoración de la cerámica (Jiménez Sánchez, 1966b: 155-157 y Jiménez González, 1990: 104-106). Giedion apunta hacia una justificación de este hecho en el hombre primitivo como un ansia de comprensión de los fenómenos naturales: "La idea de una relación entre los cuerpos astrales y los destinos humanos forma parte de un concepto universal según el cual el cosmos no tiene nada fundamentalmente muerto u hostil. Pronto la precisa observación de las estrellas y sus movimientos refleja el anhelo de esclarecer la interdependencia de los astros y la tierra, de los astros y el hombre" (1981b:149).

La combinación de gran cantidad de triángulos púlicos y vulvas grabadas de la *C. de los Candiles*, relacionados con prácticas de fecundación, junto con dos círculos pintados, nos hace suponer de estos últimos una posible representación astral más que elementos puramente femeninos, todo ello dentro de un contexto como los señalados de carácter ritual. Román Gubern nos habla de la gramática expresiva subconsciente que él considera universal, a partir de símbolos como los círculos descritos (expresión de equilibrio), para los cuales plantea varios orígenes: la observación e interpretación espontánea coincidente con la naturaleza, el producto de arquetipos jungianos y la contaminación cultural (1996: 79-85).

Por último, señalar que dentro de estas tipologías finales se encuentran las pinturas que más podemos poner en relación con los cánones del arte de la prehistoria Europea y del resto del mundo; corresponderían a los yacimientos de *Majada Alta* y *Acusa C. 14*, cuyos motivos son en ambos de trazado lineal, en apariencia con carácter narrativo y sin lazos con la gravedad o un horizonte físico.

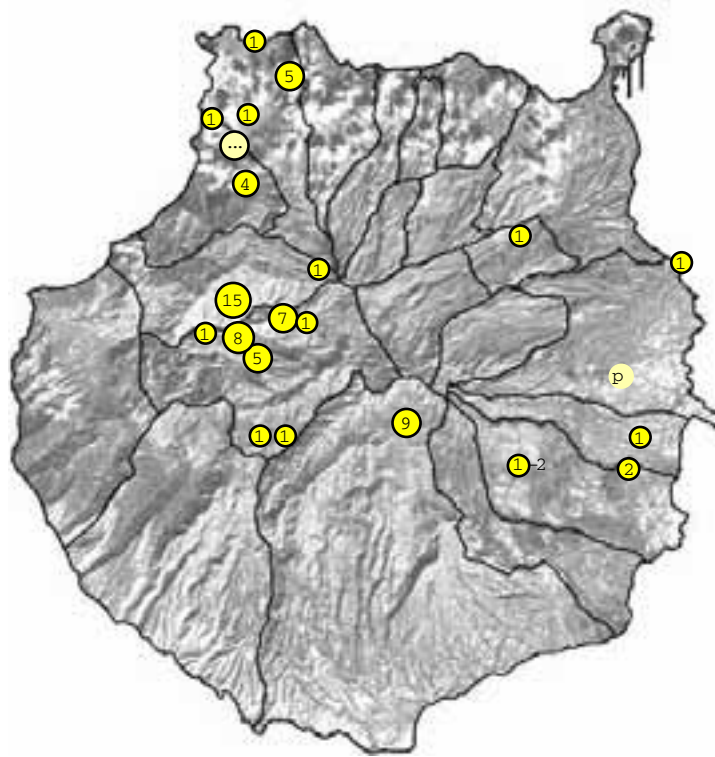


fig . VI1 MAPA DE DISTRIBUCION DE LOS YACIMIENTOS

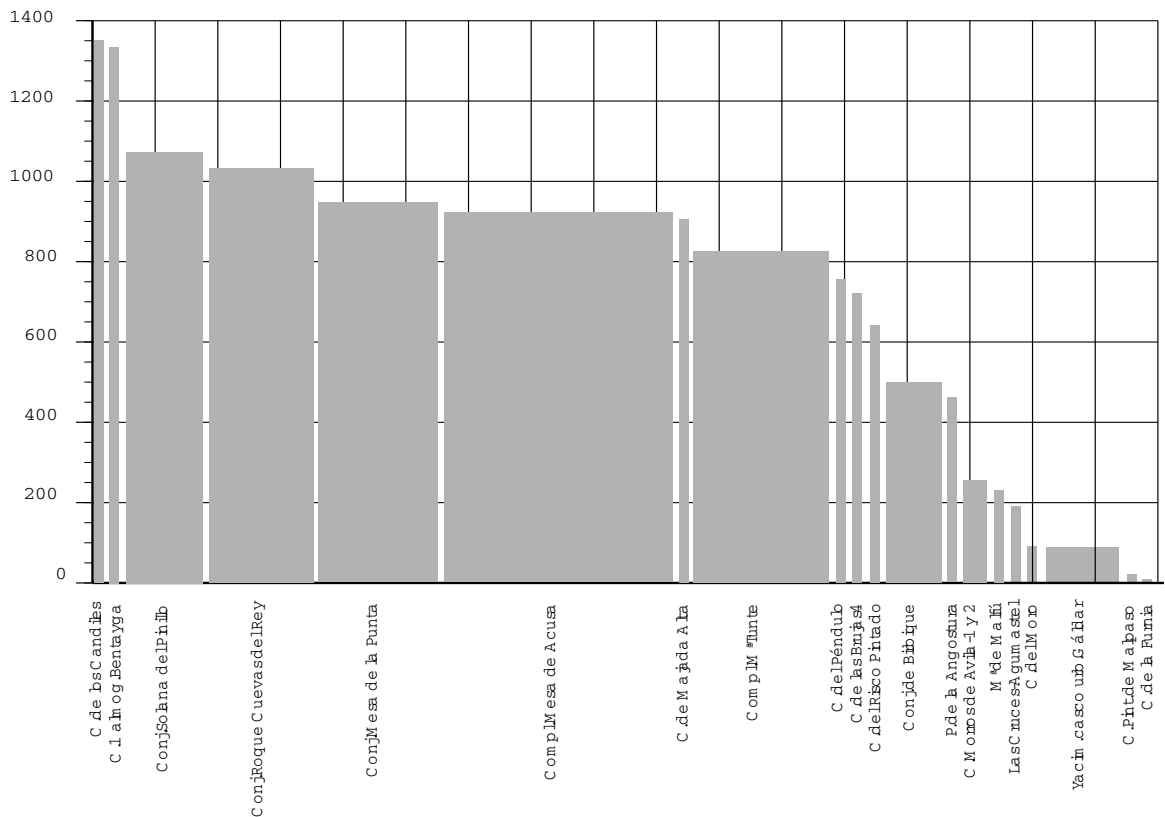
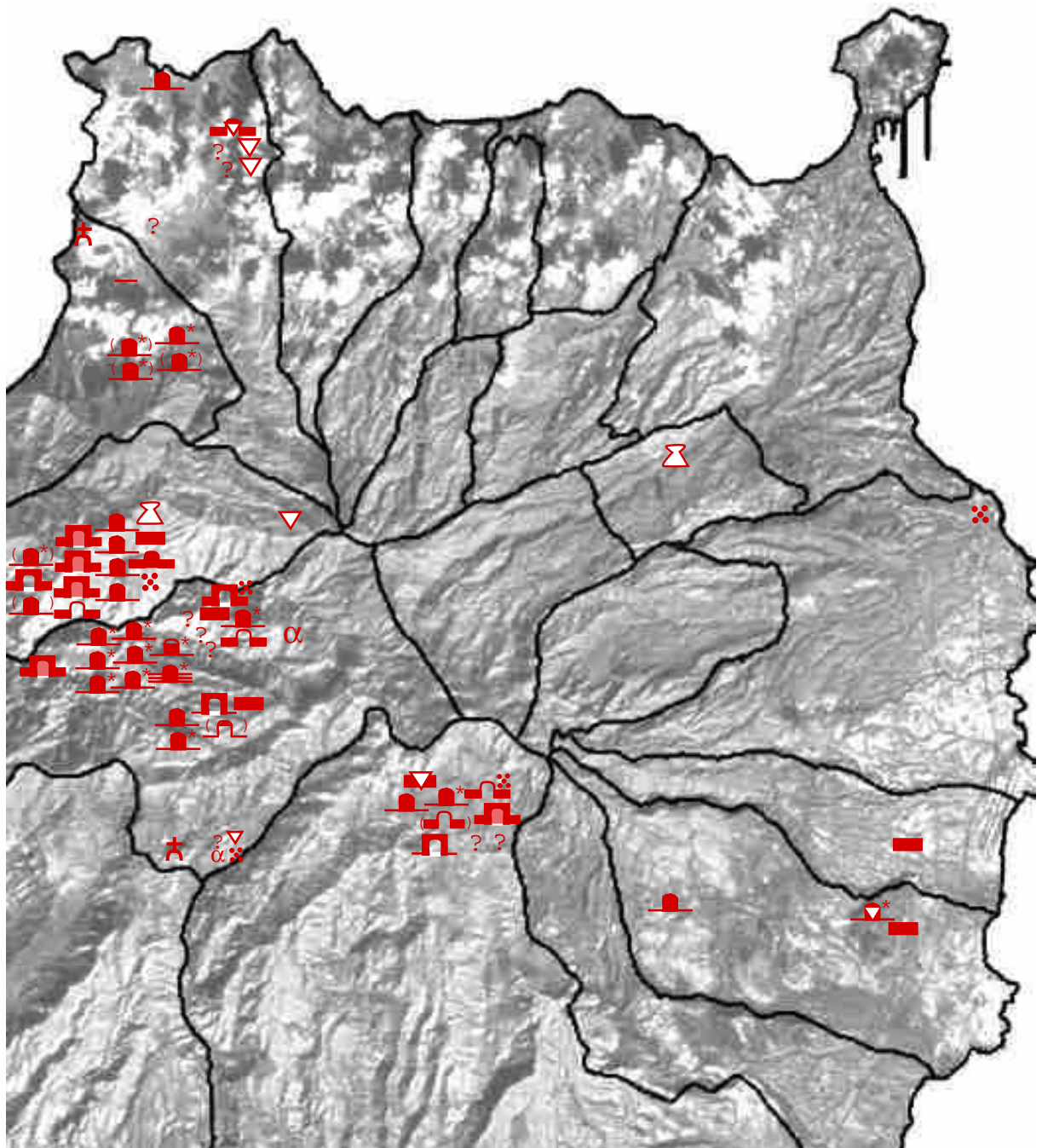


fig . VI2 DISTRIBUCION ALTIUDINAL DE LOS YACIMIENTOS

La imagen muestra como se distribuyen los yacimientos con pñtas desde bs 1350 m .snm .de a litud máxima, hasta bs 8 m .snm .de mñm a. Los yacim ientos se eng bban en bbques dentro de cada com pñj o conjunto ind icándose la altitud com o una referenc ia m edia , o a nivel individual cuando éstos se hallan a lñados.



TIPOLOGÍAS	Tipología sintax
EMBADITO TAL	= +
EMBAD SELECCIVO	= +
EMBAD TECHO	= +
ZOCALOS	= +
MARCOS	= +
MARC-ZOCAL. ENTDEP.	= + +
GEOMETRICOS	= +
PUNTEADOS	= +
ALFABETIFORMES	= +
ANTIPOMORFOS	= +
FIGURATIVOS	= +
FRANJAS	= +
Indeterminada	= +

fig. VI.3 DISTRIBUCIÓN DE TIPOLOGÍAS
 Se refieren las tipología principales según la clasificación realizada en el texto, y las posibles combinaciones de éstas o tipología probable.

yacimiento	colores	nº	capas	tipología motivos pint.
<i>C.del Moro</i> Agaete	rojo, canelo (marrón claro) y marrón amarillento	3	mín.1	FIG.ANTROPOMORFAS
<i>(Birbique C.1)</i> Agaete	blanco	1	mín.1	EMBADURNADO (TOTAL) + huecc
<i>(Birbique C.3)</i> Agaete	gris y blanco	2	mín.3 (transp	EMBADURNADO TOTAL
<i>(Birbique C.4)</i> Agaete	blanco	1	>1	EMBADURNADO (TOTAL) con reservas+ cúpulas
<i>(Birbique C.6)</i> Agaete	blanco	1	mín.1	EMBADURNADO (TOTAL) + huecc
<i>Necrópolis del Maizez</i> Agaete	rojo ,blanco y verde	--	--	Piedras colores ROJO,VERDE Y BLANCO.
<i>(C.del Risco Pintado)</i> Agüimes	rojo, restos de blanco	2	mín.2	EMBADURNADO SELECTIVO
<i>C.Morros de Avila -1</i> Agüimes	rojo, blanco	2	2(-4)	GEOMETRICOS+EMBADURNADO TOTAL + huecos y cazoletas
<i>C.Morros de Avila -2</i> Agüimes	rojo, blanco	2	mín.1	FRANJAS amplias no definidas(¿incompl?)
<i>(Corral de Acusa.1)</i> Artenara	rojo	1	mín.1	EMBADURNADO (TOTAL)
<i>(Corral de Acusa.2)</i> Artenara	rojo, blanco	2	mín.2	MARCOS e INTER.de las depend.
<i>(Corral de Acusa.3)</i> Artenara	rojo	1	mín.1	(EMBADURNADO SELECTIVO)
<i>(Corral de Acusa.4)</i> Artenara	rojo, blanco	2	mín.3	MARCOS Y ZOCALOS e INTER.de las depend.
<i>C.de el Alamo</i> Artenara	rojo, blanco	2	2-3	EMBADURNADO SELECTIVO
<i>C.de la Candelaria</i> Artenara	rojo, excaso blanco	2	mín.3	EMBADURNADO SELECTIVO
<i>(Acusa C.7)</i> Tejeda	línea blanca, rojo	2	2-3-4-6	MARCOS Y ZOCALOS e INTER.de las depend.
<i>(Acusa C.8)</i> Artenara	rojo	1	mín.1	EMBADURNADO SELECTIVO+din
<i>(Acusa- C.9)</i> Artenara	negro,rojo, blanco	3	mín.3	FRANJAS amplias no definidas(¿incompl?)
<i>C.de las estrellas</i> Artenara	blanco	1	1	PUNTEADO en franjas y disperso
<i>(Acusa C.11)</i> Artenara	trazas de rojo, blanco	2	mín.2	EMBADURNADO SELECTIVO
<i>(Acusa C.12)</i> Artenara	rojo, blanco	2	mín.1	ZOCALOS pint.
<i>(Acusa C.13)</i> Artenara	rojo	1	mín.1	MARCOS Y ZOCALOS
<i>(Acusa C.14)</i> Artenara	blanco, negro aproxim.(vestigio de rojo)	2	mín.1	Signos FIGURATIVOS
<i>(Acusa C.15)</i> Artenara	blanco, rojo, gris	3	mín.3	ZOCALOS Y EMBADURNADO SELECTIVO

fig.VI.4 (3págs.) LISTADOS DE COLORES, CAPAS Y CLASIFICACION TIPOLOGICA DE LOS YACIMIENTOS
Se recogen en este listado los colores que se han empleado en cada yacimiento (denominación genérica de los colores), la cantidad a que corresponden, el número de capas aplicadas aproximadamente y por último, la clasificación tipológica de los motivos pintados que presentan.

yacimiento	colores	nº	capas	tipología	motivos pint.
<i>Los Candiles</i> Artenara	rojo	1	mín.1	GEOMETRICOS + grabados triangulares	
<i>Las Cruces-Agumastel</i> Gáldar	indeterm.	indet.	indet.	INDETERMINADA	
<i>C.de la Furnia</i> Gáldar	rojo	1	mín.1	EMBADURNADO SELECTIVO	
<i>C.Pintada de Gáldar</i> Gáldar	blanco,rojo, ocre claro, + superp.rojo/ blanco y blanco/ roio.	3(+2)	(1-3)	GEOMETRICOS, ZOCALOS Y TECHOS	
<i>Huerta del Rey</i> Gáldar	(blanco)	1	mín.1	GEOMETRICOS y grabados idem.	
<i>BºHospital</i> Gáldar	(rojo)	indet.	indet.	INDETERMINADA	
<i>Pºde los Guanartermes</i> Gáldar	(rojo, blanco y negro<-Sedeño)	3	indet.	GEOMETRICOS	
<i>Casa de las Maguadas</i> Gáldar	indeterm.	indet.	indet.	INDETERMINADA	
<i>Montaña de Malfú</i> Ingenio	rojo, blanco	2	mín.1	FRANJAS amplias no definidas(¿incompl?)	
<i>Panel de la Angostura</i> Sta.Brígida	rojo	1	mín.1	Signos FIGURATIVOS	
<i>C.de Majada Alta</i> Tejeda	rojo	1	1-2	FIG.ANTROPOMORFAS	
<i>C.del Péndulo</i> Tejeda	rojo almagre, rosado, almagre oscuro, marrón oscuro y blanco	4-5	mín.1	signos VARIOS: GEOMETRICOS -ALFABETIFORMES-ZOOMORFO PUNTEADOS+ arabados	
<i>C.del Rey</i> Tejeda	canelo claro, negro, rojo	3	2-3-4	MARCOS Y ZOCALOS+PUNTEAD en línea	
<i>(C.contigua-C.del Rey)</i> Tejeda	blanco	1	mín.1	ZOCALOS pint.	
<i>C.Granero 3-C.del Rey</i> Tejeda	rojo	1	mín.1	FRANJAS amplias no definidas(¿incompl?)	
<i>(C.Granero 3º/3 - C.del Rey)</i> Tejeda	blanco	1	mín.1	EMBADURNADO TOTAL	
<i>C.Granero 4- C.del Rey</i> Tejeda	rojo	indet.	indet.	INDETERMINADA	
<i>C.Granero 12- C.del Rey</i> Tejeda	rojo	indet.	indet.	INDETERMINADA	
<i>C.Granero13 - C.del Rey</i> Tejeda	blanco	indet.	indet.	INDETERMINADA	
<i>C.1 del almog. del Bentayga</i> Tejeda	rojo	1	mín.1	ALFABETIFORME-figurativo	
<i>(Solana del Pinillo C.1)</i> Tejeda	rojo	1	mín.1	MARCOS en la entrada	
<i>(Solana del Pinillo C.2)</i> Tejeda	rojo y blanco	2	mín.1	FRANJAS amplias no definidas(¿incompl?)	
<i>(Solana del Pinillo C.3)</i> Tejeda	blanco, rojo	2	mín.3	EMBADURNADO SELECTIVO	
<i>(Solana del Pinillo C.4)</i> Tejeda	rojo claro, blanco	2	mín.2	(EMBADURNADO del techo)+ TOTAL	

fig.VI.4 (3págs.) LISTADOS DE COLORES, CAPAS Y CLASIFICACION TIPOLOGICA DE LOS YACIMIENTOS
Se recogen en este listado los colores que se han empleado en cada yacimiento (denominación genérica de los colores), la cantidad a que corresponden, el número de capas aplicadas aproximadamente y por último, la clasificación tipológica de los motivos pintados que presentan.

yacimiento	colores	nº	capas	tipología motivos pint.
<i>(Solana del Pinillo C.5)</i> Tejeda	rojo, blanco	2	min.6	EMBADURNADO TOTAL
<i>C.de las Brujas 4</i> Tejeda	argamasa blanca, rojo, blanco, gris claro	4	min.4	MARCOS Y ZOCALOS+INTER.de las depend.
<i>Mesa de la Punta C.14- almog.</i> Tejeda	blanco, rojo	2	4-6	EMBADURNADO del techo+TOTAL
<i>(Mesa de la Punta C.13)</i> Tejeda	blanco	1	3-6	EMBADURNADO TOTAL
<i>(Mesa de la Punta C.12)</i> Tejeda	gris, rojo, blanco	3	3-4	FRANJAS amplias no definidas(¿incompl?) + EMBAD. TOTAL
<i>(Mesa de la Punta C.11)</i> Tejeda	restos rojo, blanco	2	min.2	EMBADURNADO TOTAL
<i>(Mesa de la Punta C.10)</i> Tejeda	rojo, blanco	2	3-4	EMBADURNADO TOTAL
<i>(Mesa de la Punta C.7A)</i> Tejeda	blanco	1	hasta6	EMBADURNADO TOTAL
<i>(Mesa de la Punta C.7B)</i> Tejeda	rojo,gris, ocre, blanco amarillento, blanco	5	min.8	EMBADURNADO TOTAL
<i>(Mesa de la Punta C.6)</i> Tejeda	blanco	1	min.3	EMBADURNADO TOTAL
<i>C.de los Pilares</i> Telde	colores recientes (1954)	--	--	pinturas recientes (1954)
<i>C. Pintada de Malpaso</i> Telde	rojo, blanco y negro	3	min.3	PUNTEADO en franjas alternas
<i>(Tunte C.1)</i> S.Bartolomé de Tirajana	restos de rojo	1	min.1	INDETERMINADA
<i>(Tunte C.2)</i> S.Bartolomé de Tirajana	blanco, (y vestigio de rojo)	1(-2)	min.1	GEOMETRICOS+FRANJAS ampli no definidas(¿incompl?)
<i>(Tunte C.3)</i> S.Bartolomé de Tirajana	rojo	1	min.1	INDETERMINADA
<i>(Tunte C.4)</i> S.Bartolomé de Tirajana	rojo	1	min.1	EMBADURNADO SELECTIVO
<i>(Tunte C.5)</i> S.Bartolomé de Tirajana	rojo	1	min.1	MARCOS en las depend.
<i>(Tunte C.6)</i> S.Bartolomé de Tirajana	blanco, rojo	2	min.2	EMBADURNADO TOTAL
<i>(Tunte C.7)</i> S.Bartolomé de Tirajana	rojo	1	min.1	MARCOS Y ZOCALOS+INTER.de las depend.
<i>(Tunte C.8)</i> S.Bartolomé de Tirajana	rojo	(1)	(min.1)	(ZOCALOS pint.)
<i>C.Pintada de Rosiana</i> S.Bartolomé de Tirajana	rojo, blanco y negro	3	1-2	PUNTEADO en franjas + ZOCALOS
<i>Estruct.P.Arq.C.Pint.de Gáldar</i> Gáldar	rojo	1	min.1	(EMBAD.SELECT., EMBAD.TOTAL MARCO, PUNTEADO y SUELO)
<i>(C.del Risco Pintado-2)</i> Agüimes	rojo	min.1	min.1	INDETERMINADA

fig. VI.4 (3págs.) LISTADOS DE COLORES, CAPAS Y CLASIFICACION TIPOLOGICA DE LOS YACIMIENTOS
Se recogen en este listado los colores que se han empleado en cada yacimiento (denominación genérica de los colores), la cantidad a que corresponden, el número de capas aplicadas aproximadamente y por último, la clasificación tipológica de los motivos pintados que presentan.

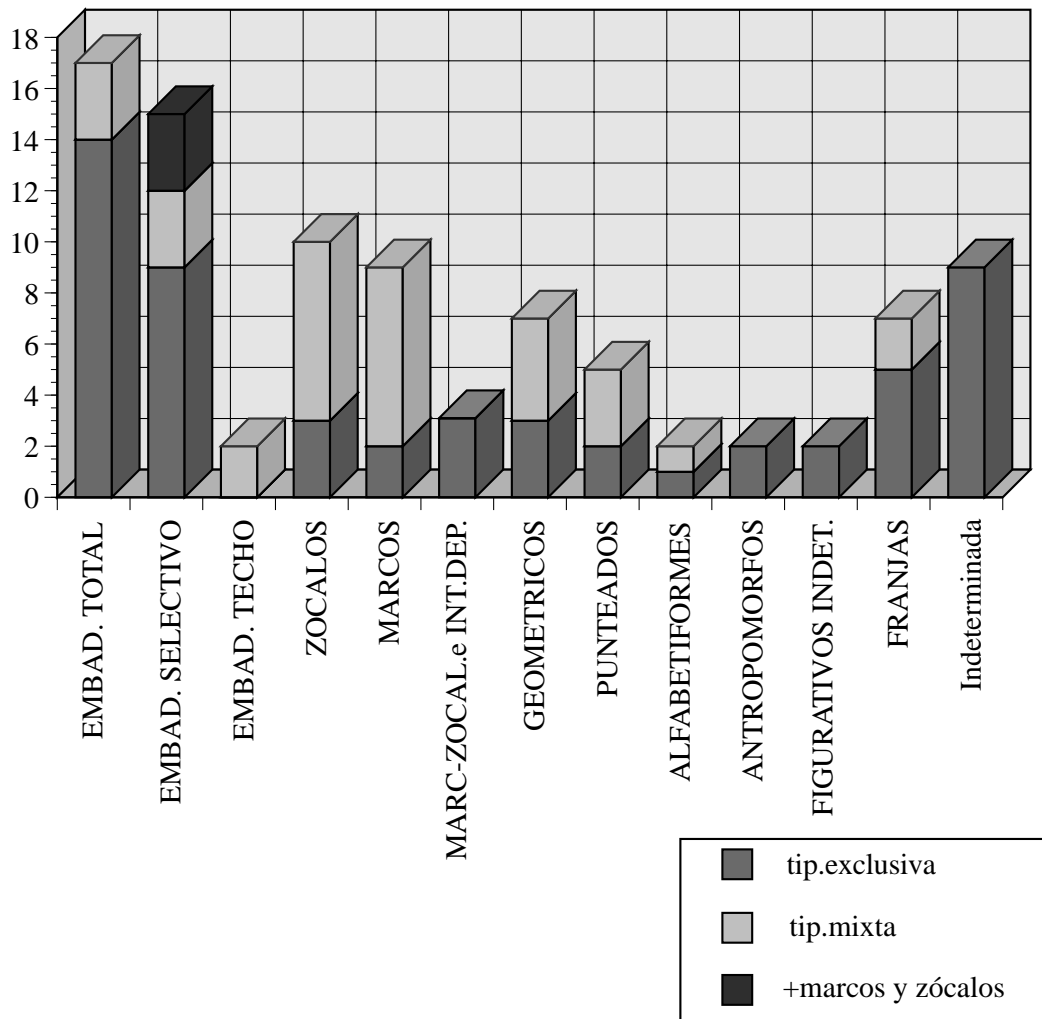


fig. VI5 NUMERO DE YACIMIENTO SPO RTIPOLOGIAS
 El gráfico muestra los yacimientos que participan de cada una de las tipologías establecidas. Se reflejan en las barras cuántos yacimientos presentan una tipología exclusivamente (52) y cuántos presentan una tipología mixta (15).

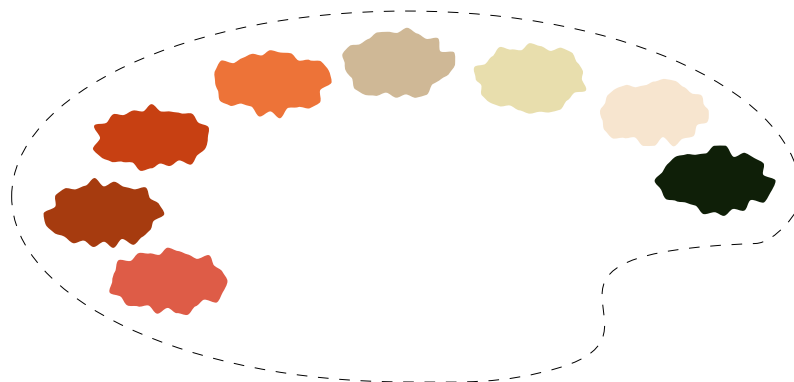


fig. VI6 PALETA DE COLORES DE MAYOR USO
 La imagen muestra los 8 pigmentos más usados por los pintores prehispánicos de la zona (en la impresión hemos procurado aproximarlos a los colores reales de los mismos).

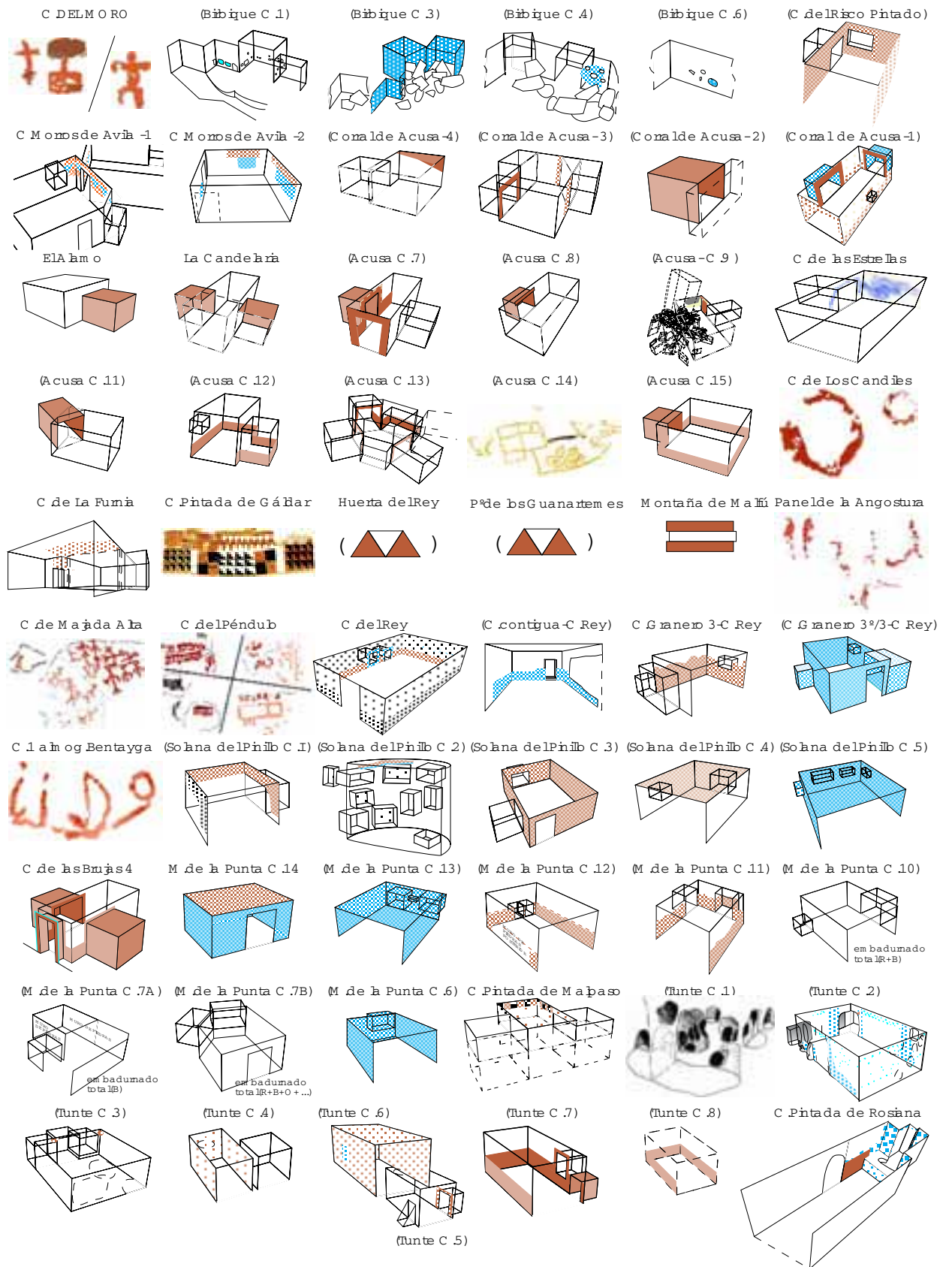


fig. V.17 TABLA DEMOSTRATIVA DE ZONAS PINTADAS EN LOS YACIMIENTOS (en los gráficos de las estructuras de las cuevas, el color azul representa a las zonas con pintura blanca; el resto de los colores se identifican con el mismo nombre).

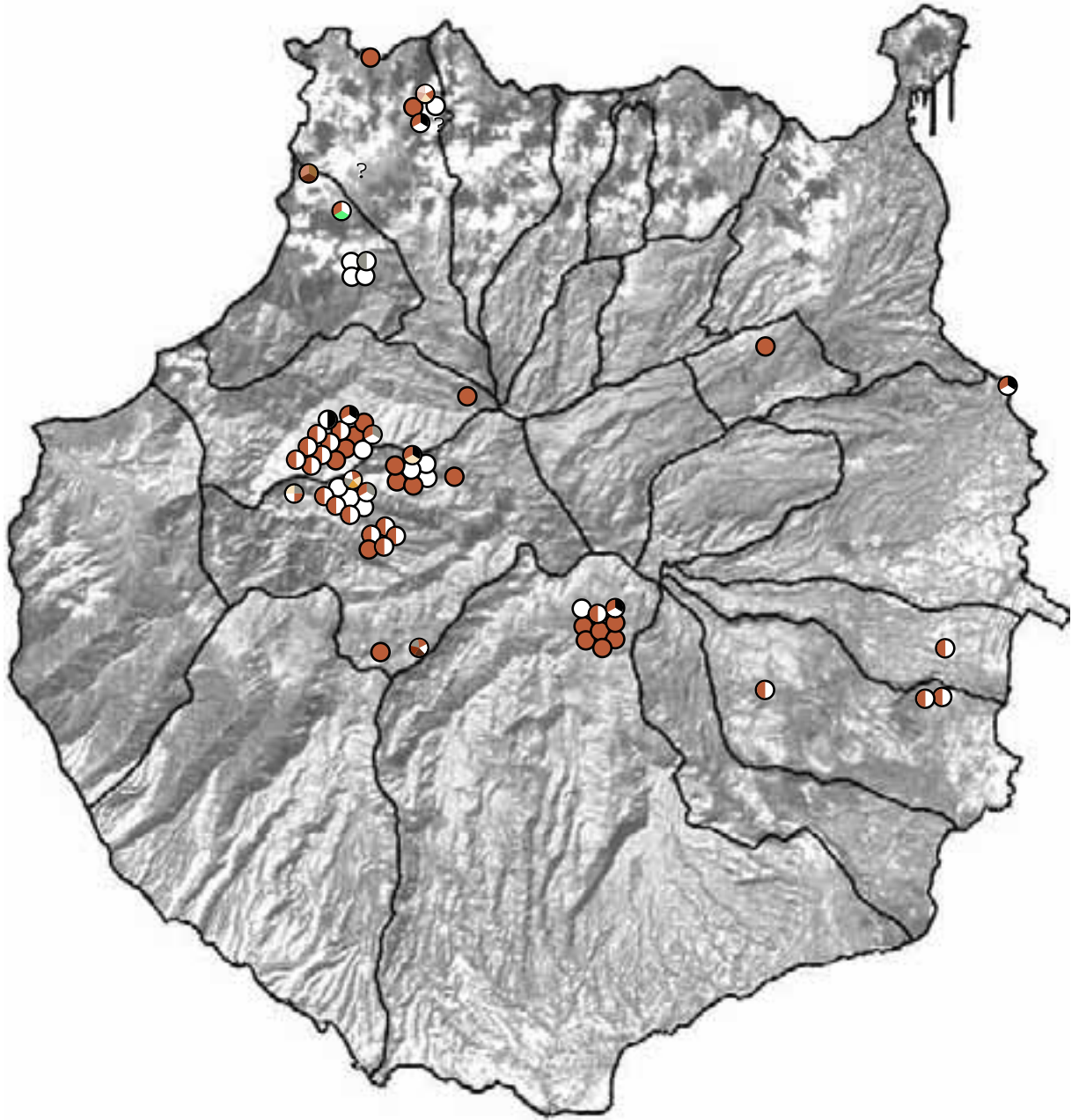


fig. VI.8 DISTRIBUCIÓN DE COLORES USADOS EN LOS YACIMIENTOS
 Cada círculo representa a un yacimiento, fraccionándose en tantas porciones
 como colores usados en el mismo.

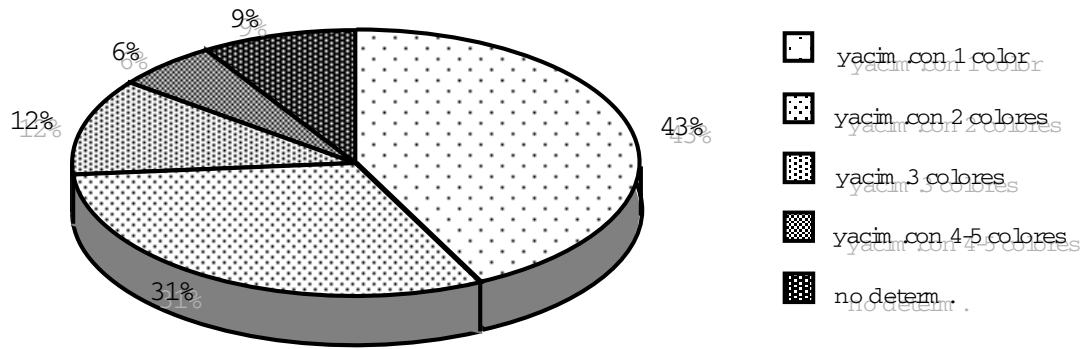


fig.VI9 NUMERO DE COLORES USADOS
 En el gráfico se representa en porcentajes la totalidad de los yacimientos según el número de colores que han sido usados para llevar a cabo suspensiones.

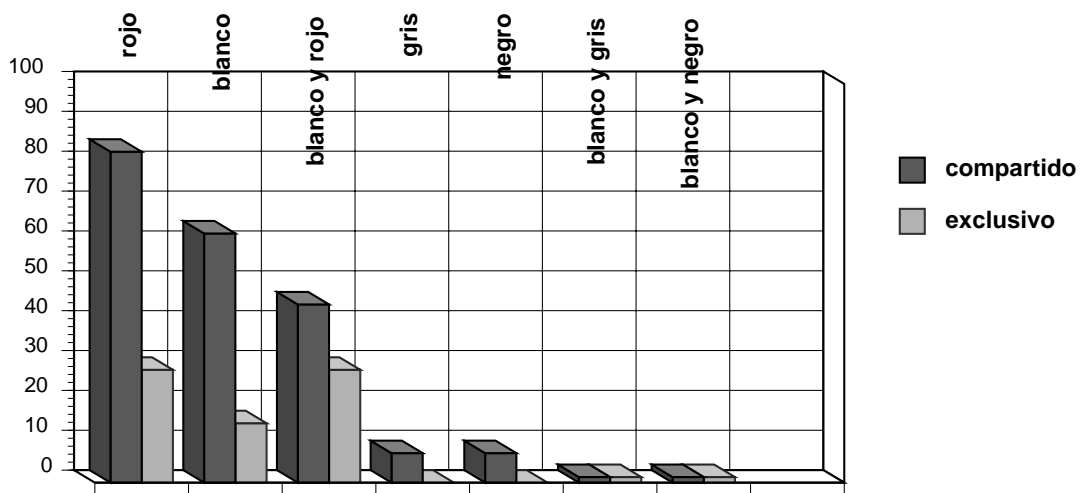


fig.VI10 PRINCIPALES COLORES EMPLEADOS Y PRINCIPALES COMBINACIONES (denominación genérica)
 En el gráfico se refleja en porcentajes el número de yacimientos que ha usado cada uno de los colores y combinaciones principales. A la derecha de cada barra se sitúa una con un tono más claro que indica cuantos de los yacimientos han usado exclusivamente ese color o esa combinación.

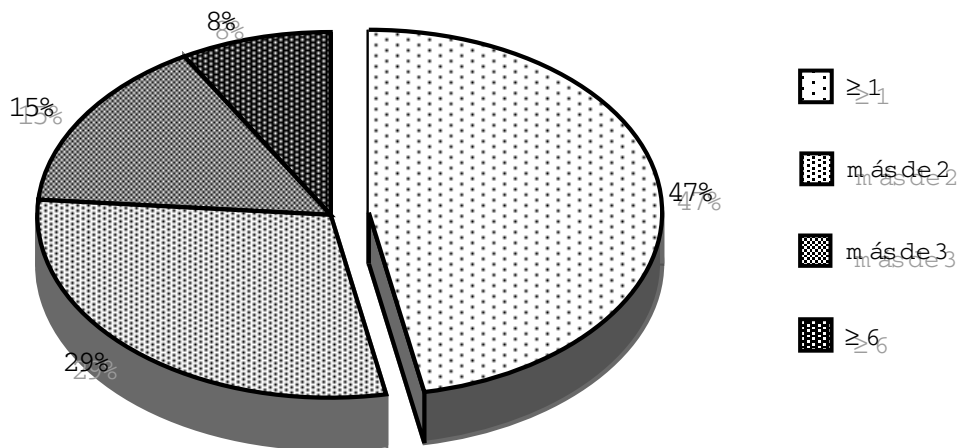


fig.VI11 NUMERO DE CAPAS DE PINTURA APLICADAS
 El gráfico refleja en porcentajes los yacimientos según el número de capas de pintura que conservan (que no se corresponde en todos los casos con el número de capas que fueron aplicadas). La porción del gráfico mayoritaria, con valores de 1 capa, engloba a yacimientos muy determinados en los cuales no podemos asegurar que fueran aplicadas más de una capa.

yacimiento	Valor Munsell		
C.del Moro	2.5YR 5/6 -10R 5/6	C.del Rey	10YR 6/3
C.del Moro	10R 5/6	C.del Rey	10YR 6/4
C.del Moro	10R 5/6	C.del Rey	N2/
C.del Moro	10YR 4/4	C.del Rey	2.5YR 5/8
C.del Moro	10YR 5/1	C.del Rey	10YR 7/4 (y 8/4)
C.del Moro	7.5YR 5/8	C.del Rey	N2/
C.del Moro	7.5YR 5/4	C.1 del almog.Bentayga	10R 5/6
(Birbique C.3)	2.5Y 7/2	(Solana del Pinillo C.2)	2.5Y 8/2
(C.del Risco Pintado)	2.5YR 4/6	(Solana del Pinillo C.2)	2.5Y 8/2
C.Morros de Avila -1	2.5YR 4/6	(Solana del Pinillo C.3)	2.5YR 4/6 (5/6)
C. Morros de Avila.1	2.5Y 7/3 y 10YR 8.25/2*	(Solana del Pinillo C.3)	2.5YR 4/6 (5.6)
C. Morros de Avila.1	2.5Y 8.25/2*	(Solana del Pinillo C.4)	2.5Y 5/4,6/3 y 7/2(ahum.)
(Corral de Acusa.4)	2.5YR 4/6	(Solana del Pinillo C.5)	2.5Y 8/2
(Corral de Acusa.4)	2.5Y 7/2	(Solana del Pinillo C.5)	2.5Y 8/2
(Corral de Acusa.2)	2.5YR 4/6	C.de las Brujas 4	10YR 8/1
(Corral de Acusa.2)	2.5Y 7/2	C.de las Brujas 4	10YR 7/1
(Corral de Acusa.2)	2.5YR 4/8	C.de las Brujas 4	(2.5Y 7/2)
(Corral de Acusa.2)	2.5Y 7/2	C.de las Brujas 4	5YR 5/4 (sucio)
(Corral de Acusa.4)	2.5YR 4/6	C.de las Brujas 4	2.5Y 8/2
(Corral de Acusa.4)	2.5Y 8.75/2*	Mesa de la Punta C.14	2.5Y 7/2
C.de el Alamo	2.5YR 4/6	Mesa de la Punta C.14	2.5YR 5/4
C.de el Alamo	2.5YR 4/6	Mesa de la Punta C.14	2.5Y 8.25/2*
C.de el Alamo	2.5Y 8.75/1*	Mesa de la Punta C.14	2.5YR 4/8-(10R 4/8)
C.de la Candelaria	2.5YR 3/4	(Mesa de la Punta C.13)	2.5Y 8.25/2*
C.de la Candelaria	2.5YR 4/6	(Mesa de la Punta C.7B)	2.5YR 5/8
(Acusa C.7)	2.5YR 4/6	(Mesa de la Punta C.7B)	(5.YR 4/4)
(Acusa C.7)	2.5YR 3/6-4/6	(Mesa de la Punta C.7B)	5.YR 4/6
(Acusa C.8)	N 2/	(Mesa de la Punta C.7B)	2.5YR 4/6
(Acusa C.8)	2.5YR 4/6	(Mesa de la Punta C.7B)	10YR 5/4
(Acusa- C.9)	N2/	(Mesa de la Punta C.7B)	2.5Y 6/2
(Acusa- C.9)	2.5YR 5/6	C.de los Pilares	10YR 5/6 (6/6)
(Acusa- C.9)	N2/	C. de los Pilares	10YR 6/4
(Acusa- C.9)	2.5YR 5/6 y 5/8	C. de los Pilares	10YR 8.25/2*
(Acusa- C.9)	2.5Y 8.25/2*	C. de los Pilares	10R 6/6
C.de las Estrellas	2.5Y 8/3	C. de los Pilares	5YR 7/3
(Acusa C.14)	(10YR 7/3)(algo ahum.)	C.Pintada de Malpaso	2.5YR 4/6(-4/8)
(Acusa C.14)	5Y 2.5/1-N2/	C. Pintada de Malpaso	2.5Y 8.25/2*
(Acusa C.15)	10R 4/6	(Tunte C.1)	2.5Y 8/0-8/2
C.de Los Candiles	7.5R 4.5/6	(Tunte C.2)	2.5YR 4/4
C.de La Furnia	2.5YR 3/6	(Tunte C.2)	10R 5/6
C.de La Furnia	N9/<-argamasa	C.Pintada de Rosiana	2.5YR 5/6 (empolvad.)
C.de La Furnia	2.5YR 4/8	C.Pintada de Rosiana	N 9/
C.de Majada Alta	2.5YR 4/8		

fig.VI.12 LISTADO DE VALORES MUNSELL DE LOS YACIMIENTOS

Lectura del listado: se indican con * valores que no aparecen en las cartas de suelos de Munsell (ed.1990); cuando el valor es intermedio entre dos, se separan éstos con un guión; se separan con una "y" valores independientes; entre paréntesis se encierran valores de difícil medición o con menor importancia en la muestra. El listado recoge 85 registros que se han efectuado en los yacimientos por medición directa y de muestras para contrastar los valores.

valor munsell	denominación munsell	% utilización	
7.5R 4.5/6	rojo	1,6%	
10R 4/6	rojo	1,6%	
10R 5/6	rojo	5,5%	<--
2.5YR 3/4	marrón oscuro rojizo	0,8%	
2.5YR 3/6	rojo oscuro	2,3%	
2.5YR 4/6	rojo	16,5%	<--
2.5YR 4/4	marrón rojizo	1,6%	
2.5YR 4/8	rojo	4,7%	<--
2.5YR 5/6	rojo	5,5%	<--
2.5YR 5/4	marrón rojizo	0,8%	
2.5YR 5/8	rojo	3,9%	
5YR 4/6	rojo amarillento	0,8%	
5YR 4/4	marrón rojizo	0,8%	
5YR 5/4	marrón rojizo	1,6%	
7.5YR 5/4	marrón	1,6%	
2.5Y 5/4	marrón claro aceitunado	0,8%	
10YR 4/4	marrón oscuro	1,6%	
10YR 5/4	marrón amarillento	1,6%	
10YR 6/3	marrón pálido	1,6%	
10YR 6/4	marrón claro amarillento	1,6%	
10YR 7/3	marrón muy pálido	0,8%	
10YR 7/4	marrón muy pálido	0,8%	
2.5Y 6/3	marrón claro amarillento	0,8%	
2.5Y 7/3	amarillo pálido	1,6%	
2.5Y 6/2	gris pardo claro	0,8%	
2.5Y 7/2	gris claro	7%	<--
10YR 7/1	gris claro	1,6%	
2.5Y 8/3	amarillo pálido	1,6%	
2.5Y 8/2	blanco	5,5%	<--
10YR 8/1	blanco	1,6%	
2.5Y 8/0	blanco	0,8%	
10YR 8.25/2*	(color blanco)	1,6%	
2.5Y 8.25/2*	(color blanco)	7,8%	<--
2.5Y 8.75/1*	(color blanco)	1,6%	
N9/	blanco-escala valores neutros	3,1%	
N2/	negro-escala valores neutros	5,5%	<--
5YR 7/3	rosado		C.de los Pilares
10YR 5/6	marrón amarillento		C.de los Pilares
10YR 6/4	marrón claro amarillento		C.de los Pilares
10YR 8.25/2*	(color blanco)		C.de los Pilares
10R 6/6	rojo claro		C.de los Pilares

fig.VI.13 PORCENTAJES DE UTILIZACIÓN DE LOS VALORES MUNSELL

Se reflejan los porcentajes de los valores Munsell usados en los yacimientos ordenados desde los rojos, pasando por sombras, ocres, blancos calcinados, grises, blancos, hasta los negros; para una mejor comprensión se acompañan de la denominación traducida de las cartas Munsell. Los valores que no se encuentran en la misma (ed.1990), se señalan con *. Los últimos 5 valores corresponden a el yacimiento de las C.de los Pilares y se han incluido en la tabla para poderlos contrastar.

zona de extracción	t.m.	Valor Munsell	denominación Munse
Veta natural en las cercanías de los Morros de Avila- medianías	<i>Agüimes</i>	2.5YR 5/6	<i>rojo</i>
Veta natural de carácter histórico - Coruña - zona de cumbre.	<i>Artenara</i>	2.5YR 4/6	<i>rojo</i>
Estratos cercanos a la C.de los Candiles- zona de cumbre	<i>Artenara</i>	10R 5/6	<i>rojo</i>
Estratos cercanos a la C.de los Candiles- zona de cumbre	<i>Artenara</i>	7.5R 4/4 (-7.5R 4/3)	<i>marrón oscuro</i>
Montaña de Ajódar-medianías	<i>Gáldar</i>	5YR 4/4 y 5YR 5/4-6/4	<i>marrón rojizo y marrón rojizo claro</i>
Veta natural - Juncalillo-zona de cumbre	<i>Gáldar</i>	10R 4/6	<i>rojo</i>
Veta natural de uso histórico en la Hoya de Pineda- zona de cumbre	<i>Gáldar</i>	2.5YR 4/6	<i>rojo</i>
Veta natural de uso histórico - Tejeda - zona de cumbre	<i>Tejeda</i>	2.5YR 4/6	<i>rojo</i>
Veta natural cercana a la C.Pintada de Malpaso- zona de costa.	<i>Telde</i>	5YR 4/6	<i>rojo amarillento</i>
Veta natural a 800m.de la Montaña de Tunte- zona de cumbre	<i>Sta.Lucía de Tirajana</i>	10R 5/6	<i>rojo</i>
Veta natural a 1300m.s.n.m.-zona de cumbre	<i>Valleseco</i>	2.5YR 4/6	<i>rojo</i>
Afloramiento carbonatos en inmediación de la Banda de Agüimes-medianías	<i>Agüimes</i>	10YR 8/1	<i>blanco</i>
Estratos carbonat. cercanos a el Risco Pintado-zona de cumbre	<i>Agüimes</i>	2.5Y 8.75/2*	<i>(color blanco)</i>
Encalichados en las cercanías de los Morros de Avila-medianías	<i>Agüimes</i>	N 9/	<i>VALORES NEUTROS (color blanco)</i>
Roca soporte toba blanca en el conjunto Los Corrales de Acusa-zona de cumbre	<i>Artenara</i>	2.5Y 7/2	<i>gris claro</i>
Encalichados dentro del mismo poblado de las Cruces- zona de costa	<i>Gáldar</i>	2.5Y 8.75/2*	<i>(color blanco)</i>
Cantera de toba cercana a el Bº del Hospital- medianías	<i>Gáldar</i>	10YR 6/3,10YR 5/6,10YR 5/4	<i>marrón pálido y marrón amarillento</i>
Estratos blancos cercanos a el Roque Bentayga- zona de cumbre	<i>Tejeda</i>	10YR 8/1	<i>(color blanco)</i>
Roca soporte C.de las Brujas 4	<i>Tejeda</i>	2.5Y 8/2	<i>blanco</i>
Veta natural cercana a la C.Pintada de Malpaso- zona de costa.	<i>Telde</i>	10YR 8/2 y 7/2	<i>marrón muy pálido y gris claro respect.</i>
Afloramiento rocoso a 800m.s.n.m.- zona de cumbre	<i>Valleseco</i>	2.5Y 8/2	<i>blanco</i>
Fasnia- zona de costa	<i>Fasnia-Tenerife</i>	2.5YR 4/6	<i>rojo</i>
El Batán- zona de cumbre	<i>La Laguna-Tenerife</i>	2.5Y 8/1	<i>blanco</i>
Veta natural en la Mesa de Tejina- zona de cumbre	<i>La Laguna-Tenerife</i>	10R 4/8	<i>rojo</i>
Las Carboneras- zona de cumbre	<i>La Laguna-Tenerife</i>	2.5YR 4/6 y 7.5YR 4/6	<i>rojo</i>
Las Playas- zona de costa	<i>Valverde-El Hierro</i>	2.5YR 5/6	<i>rojo</i>
Veta natural en el pinar del Julán- zona de cumbre	<i>Frontera-El Hierro</i>	2.5YR 5/6	<i>rojo</i>
Afloramiento arcilloso en la Mª del Pulpito, a 760m.s.n.m.- zona de cumbre	<i>La Laguna-Tenerife</i>	2.5Y 8/2	<i>blanco</i>

fig.VI.14 LISTADO DE VALORES MUNSELL DE TIERRAS NATURALES

En la descripción de las zonas donde se encuentran las vetas o filones se indica la relación con algún yacimiento cuando se encuentran en sus inmediaciones. Los últimos valores de la lista se han anotado como ejemplo de posibilidades que ofrece el medio natural en otras islas.

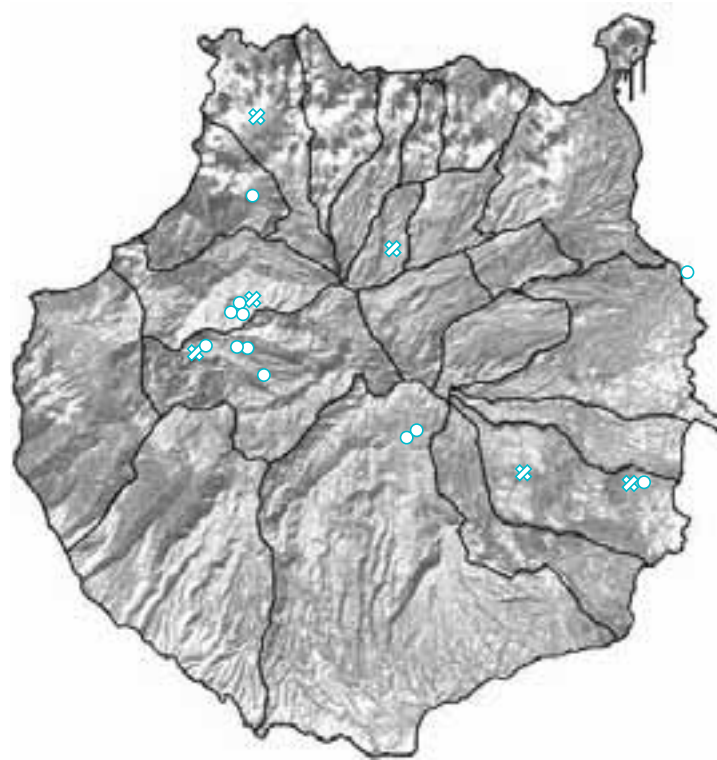


Fig. VI.15 RELACION ENTRE MANIFESTACIONES PILOTICAS Y ZONAS DE EXTRACCION SONDEADAS QUE PRESENTAN LOS VALORES MUY BUENOS DE MAYOR USO
 En el mapa superior se recogen las cuevas en las que se han usado los valores de n_p: 2.5YR 4/6, 2.5YR 5/6 y 10R 5/6, y las zonas de extracción de temas naturales sondeadas que presentan los mismos valores. En el mapa inferior se establece la misma relación con los valores de bancos: 2.5Y 8/2, 2.5Y 8.25/2, 2.5Y 7/2 y N9/ (en la imagen básica se representan a las pñtas y las pasas las zonas de extracción).

VII CONCLUSIONES

La base de datos recogida en este trabajo confirma la práctica habitual entre los antiguos habitantes de la isla de Gran Canaria de expresarse pintando en el interior de las cuevas. Paralelamente tanto en esta isla como en las seis restantes del archipiélago canario, el aborigen de cada una de ellas se manifestó por medio del color en diversos soportes de carácter mueble y con variedad de procedimientos.

El aborigen de Gran Canaria, además de en cuevas, levantó casas con muros de piedra, algunas de gran tamaño destinadas a sus reyes y a la enseñanza, que han desaparecido y otras de menor tamaño, realizando en todas ellas aplicaciones de pintura. Exceptuando algunos hallazgos recientes de las casas de más pequeñas, el resto de los yacimientos se configuran en cuevas naturales y cuevas artificiales (excavadas).

Del número total de cuevas pintadas que se conservan, más de la mitad (56%) se hallan concentradas en el centro de la isla, en la Cuenca de Tejeda, presentándose otra relativa concentración en la comarca NNE (Agaete-Gáldar, con un 18%). En la vertiente SW, en zonas de costas y medianías, a pesar de no contar con la alteración de núcleos de población recientes, no se han encontrado cuevas con pintura hasta el momento. La distribución altitudinal nos indica que la mayor parte de estos yacimientos están situados en zonas altas, a partir de los 800 m.

Los emplazamientos dentro de la isla no se rigen por un orden específico, sino que cada poblado tiene su propia distribución interna de las cuevas destinadas a ser pintadas. Estudiando los poblados podemos considerar algunos modelos de distribución de estas manifestaciones: grupos de varias cuevas pintadas integradas en los poblados y situadas generalmente en las zonas centrales de los mismos, distribución lineal a lo largo de un poblado, cuevas pintadas intercaladas entre las otras, y cuevas aisladas del núcleo del poblado o en su contorno externo. En todos los casos tanto por su ubicación como por representar un número reducido del total de cuevas que han sido habitadas, se evidencia el significado y el uso especial de las mismas.

El grado de conservación de las pinturas en el interior de las cuevas es aceptable en algunos casos, si bien la mayoría tienen una conservación regular, y hay yacimientos muy deteriorados. Excepto en las pinturas de mejor estado, la reconstrucción de los motivos o diseños que fueron pintados ofrece una cierta dificultad de apreciación. Los factores que han influido en el deterioro son el encontrarse muy expuestos a las condiciones atmosféricas, la

cercanía a núcleos de población actuales, su uso como refugios del ganado y la reutilización en las zonas rurales, transformando la morfología de la cueva o aplicando enjalbegados de cal sobre las pinturas. Poseen la característica importante para su estudio, de encontrarse como vestigios de una cultura antigua en el propio entorno en el que cumplían su función y donde mismo fueron realizados, protegidos por su condición de el posible expolio.

Basándonos en los yacimientos que hemos estudiado podemos decir que las pinturas realizadas por los aborígenes de Gran Canaria son pinturas de grandes planos uniformes de color (70%), expresándose a base de líneas, puntos y pequeños planos en menor proporción (20%); estos últimos motivos aunque minoritarios creemos revestían una gran importancia, tratándose en conjunto, de los yacimientos que acaparan al grupo de cuevas consideradas como aisladas.

Dentro de las pinturas a base de planos podemos establecer dos grupos principales, los embadurnados, en los que toda una cueva o toda una dependencia se halla pintada de un color, y las composiciones a base de módulos rectangulares. En el primer grupo encuadramos la tipología de embadurnado total, embadurnado selectivo (parcial intencionado) y el embadurnado de techos; las dos primeras son las tipologías más usadas en toda la isla (35%), relacionadas las primeras con el uso predominante del color blanco y las segundas con el rojo.

En orden al porcentaje de yacimientos le siguen los módulos rectangulares con las tipologías de: zócalos que recorren las paredes de las cuevas, marcos que bordean el contorno de las bocas de entrada a cuevas y dependencias, y una tercera tipología que combina los marcos, zócalos y embadurnados selectivos de las dependencias. La tipología de motivos geométricos, con un menor número de yacimientos, se encuentra a medio camino entre los grandes planos y los motivos de líneas, siendo su mejor exponente y también el más importante de las manifestaciones pictóricas de la isla, la *C. Pintada de Gáldar*.

Restan las tipologías minoritarias en número de yacimientos: los punteados, generalmente blancos y sobre fondo negro, los motivos alfabéticos, a base de líneas, y los motivos figurativos, dentro de los cuales estarían los claramente identificados como antropomorfos.

Las diferencias formales entre estos últimos motivos y los grandes planos de color, que algunos yacimientos se hallan simultáneamente en una misma sala, incluso compartiendo el espacio con grabados, nos muestran la variedad de recursos del lenguaje de que hacían uso los pintores de esta isla. Es posible también que en el transcurso desde la realización de las primeras pinturas y las fechas de la conquista de la isla, se produjera una evolución cultural, tendiendo hacia una mayor complejidad en las composiciones como es el caso de la *C. Pintada de Gáldar* y de otros yacimientos que en Gáldar existieron y de los que disponemos de referencias por la bibliografía. A nivel interno de los yacimientos de un mismo poblado se establecen en algunos casos relaciones por el uso de similares tipologías de motivos pintados.

Para la mayor parte de estas manifestaciones pictóricas, las conformadas por planos, la disposición de las mismas en el interior de las cuevas, distribuyéndose a lo largo de las paredes y por el interior de dependencias y silos, las definen no como cuadros de visión frontal sino como espacios pictóricos; el espectador se introduce en la cueva sumergiéndose en el color, y va poco a poco recorriéndola para completar la lectura. Algunas de las cuevas por su características físicas (definidas por el aborígen en las cuevas artificiales) nos demuestran como se hace imposible la visualización de todas las pinturas desde una posición estática y frontal.

La manera de crear sus composiciones, basadas en muchos casos en el apoyo en ángulos ortogonales en concordancia con la fuerza de la gravedad, y su capacidad para repetir los diseños dentro de una misma cueva tanto de las pinturas como de la elaboración de la estructura de la propia cueva, le imprimen al pintor un gran sentido del equilibrio y de la simetría; esto es considerado por algunos autores de estudios de pinturas de la prehistoria como la superación del paleolítico, un estadio cultural más elevado.

Además de estas características el pintor aborígen tenía un buen sentido del ritmo sobre todo evidenciado en el pintado de las piezas de cerámica, y en algunas cuevas con punteados y motivos geométricos. Era consciente del grado de contraste, tanto a nivel de textura física, reservando la superficie del soporte de roca y enfrentándola a la que presentan las capas de pintura; como a nivel de textura visual, oponiendo colores con marcadas diferencias de luminosidad y color; y a nivel de textura pictórica, elaborando tramas de puntos (líneas en algún caso) y alterándolas con planos uniformes. Por último destaca la simplicidad (abstracción) de las pinturas incluso en los motivos figurativos.

Todas estas características del sentido del equilibrio, la simetría, el ritmo, el contraste y la simplicidad, dan como resultado composiciones con un sentido estético subyacente, del cual probablemente no tuviera conciencia.

El carácter especial que tenían las cuevas pintadas, unido al de sus ubicaciones muy significativas en algunos casos, la manera de disponer sus composiciones, y el alto grado de abstracción presentado, en nuestra opinión definen a las pinturas como un reflejo del mundo interno de los aborígenes y sus inquietudes; las pinturas serían el modo de expresar conceptos espirituales y amplios que se escapaban a la comprensión de estos habitantes, y en esa búsqueda, la abstracción llevada a sus valores absolutos produciría satisfacción (Worringer y Giedión, cap. VI).

Dos son los colores que primordialmente usó el pintor aborígen: rojo y blanco, ampliando su paleta hasta cinco colores en algunos casos: negro, gris claro y tonalidades terrosas. El rojo es el color principal, utilizándose en el 83% de los yacimientos, seguido del blanco (62'5%); estos dos colores se utilizan sólo (28'3% y 17% respectiv.) o combinados (44'7%). Todos los colores se utilizan indistintamente para las diferentes tipologías de

motivos pintados, observándose como si se tratara de una orientación seguida, que en algunos poblados predomina el uso de un determinado color en todas sus cuevas.

La práctica más frecuente es la de utilizar un sólo color para pintar, seguida del uso de dos progresivamente descendiendo su uso hasta los cinco colores (43%, 31% y 27% el resto, respectivamente).

El origen de los colores se define como pigmentos minerales, excepto en los negros, cuya procedencia surge del proceso de aplicación de una llama producida por la combustión de maderas (negro de humo). Los rojos están claramente identificados con los almagres naturales que abundan en las islas; esta identificación la confirman los análisis de difracción de rayos X, las mediciones de valores Munsell y las pruebas de aplicación. Este pigmento presenta de forma natural las mejores características de los materiales empleados por los aborígenes para su uso como pigmentos: homogeneidad, grano fino, estabilidad a la luz, gran poder de tinción (respecto a otros pigmentos de origen mineral natural), y fácil aglutinado en medios grasos y acuosos.

La procedencia para los blancos es diversa, identificándose de forma general como materiales volcánicos de carácter ácido como las traquitas y en menor medida las fonolitas, piroclastos como las tobas, la piedra pómez, ignimbritas de color claro, arcillas (en unión de otros materiales), y formaciones superficiales de carbonatos como los caliches; como pigmentos blancos no se identificaron yeso natural ni composiciones minerales semejantes a la cal. La desintegración de todos estos materiales por condiciones atmosféricas pudo facilitar la recolección de cantidades de estos materiales en forma de tierras de origen mixto.

Según las pruebas realizadas la combustión de la madera de pino resinoso canario, denominada tea, nos permite obtener las coloraciones de negro más intensas en soportes de roca, pudiendo adicionarse grasa pero obteniendo una menor adherencia al soporte. Las pruebas de identificación desestimaron el uso de negros minerales como los óxidos de hierro, el negro de manganeso o el lapilli (picón negro), considerando poco práctico la utilización de éste último como pigmento.

La elección de los pigmentos en el medio natural se realizaba en orden a: su color, rojos, blancos y valores similares; a su grado de luminosidad, con el grado de contraste suficiente en comparación con los otros elegidos; a su facilidad de molino y aglutinado; a la finura de sus partículas; y a su fácil aglutinado. De esto resultaba que los pigmentos elegidos no eran precisamente los más cercanos a las cuevas a pintar, ni tampoco los valores de mayor saturación. La distancia media de obtención de los pigmentos en base a la disponibilidad de materiales en el medio natural con las características de los usados, es de unos dos kilómetros. En algunos poblados con varias cuevas pintadas se observa como pudieron obtener todos los pigmentos de unos mismos filones naturales, según indica la medición Munsell. Este hecho así como los ya señalados de relación interna del poblado bajo aspectos como el color usado o las

tipologías, podrían indicarnos el desarrollo artístico independiente de cada uno de ellos, a pesar de regirse por un sistema de organización social de guanatematos centralizado.

No hemos observado ningún yacimiento en el que se haya hecho uso de una mezcla de dos pigmentos para obtener un tercero; los registros de valores Munsell apuntan hacia la utilización y elección de pigmentos directos, aún para valores intermedios o neutros.

El proceso de trituración y molturación de los pigmentos se realizaba en molinos naviformes o circulares de piedra, teniendo gran importancia en la estabilidad de las pinturas, la finura del grano que se obtenía.

Las pruebas de aplicación realizadas y la observación directa de las pinturas nos indican que el medio utilizado para preparar las pinturas fue el agua, actuando únicamente como vehículo temporal para el traslado del pigmento al soporte; posteriormente las partículas de pigmento se mantienen fijadas al soporte por sus propias características. Las pinturas así preparadas presentan similar aspecto a las observadas en los yacimientos, con un gran poder cubriente, disponiéndose de una gran fluidez para extender las pinceladas, y no alterando el color original del pigmento una vez evaporada ésta. A estas razones que apoyan nuestra afirmación, añadimos la facilidad de obtención en el medio natural.

La fijación que poseen las pinturas realizadas con agua y tierras naturales se explica de la siguiente forma: al aplicar la pintura sobre la pared de toba volcánica, la mayor parte del agua es absorbida por el soporte y el resto se va poco a poco evaporando en un plazo breve de tiempo; el agua al ser absorbida por el soporte arrastra consigo las partículas de pigmento uniéndolas más aún al soporte, produciendo una compactación de la capa de pintura. Esta compactación es la ventaja que adquiere la aplicación con agua respecto a otros aglutinantes de carácter orgánico. La gran cohesión entre las partículas de pigmento, y entre las partículas y el soporte, debido a la rugosidad frecuente de los utilizados por los aborígenes, le aseguran una larga permanencia incluso en techos, siempre y cuando no se realice un arrastre mecánico.

Las comprobaciones hechas con otros aglutinantes no dieron resultados positivos sobre los soportes de roca. Se comprobaron ocho de los aglutinantes de los que podían disponer los antiguos habitantes: grasa animal, cola de pescado, yema de huevo, miel de palma, leche de cardón y de tabaiba, sangre animal (con suero) y orín. El grado de fijación que poseen las pinturas así preparadas es bueno en un inicio pero con el transcurso del tiempo, el orden se invierte, llegando a desprenderse la capa de pintura en algunos casos. El proceso de deterioro de las pinturas preparadas con estos aglutinantes se lleva a cabo paulatinamente, consistiendo de forma general en la desaparición de la materia orgánica de la capa de pintura, dejando unos huecos vacíos que confieren a la pintura una gran fragilidad.

Los cambios tonales en algunos aglutinantes, incluso después de seca la aplicación, dificultan el proceso de pintado. A ésto se suma la mayor dificultad de extensión de la pintura

sobre el soporte, y la dificultad de obtención de todos estos materiales orgánicos.

En las pruebas de aplicación sobre fibras vegetales y sobre pieles animales, algunos de estos aglutinantes responden bien: la leche de cardón, la cola de pescado y la yema de huevo; si bien habría que considerar estas posibilidades de aplicación al igual que las de agua, y las de tintes de origen vegetal, con carácter temporal y perecedero, como los propios vestidos y tejidos. En el caso de los tintes aplicados sobre fibras de junco y sobre piel animal, pueden prepararse algunas variedades con gran poder de tinción y variedad de colores, aunque tienen escasa estabilidad a la luz. En el campo de los elementos muebles queda aún mucho material por estudiar, que tal vez pueda depararnos con certeza las materias colorantes que se usaron.

Dentro de los instrumentos que pudo utilizar el aborigen para realizar las pinturas nos ofrecen mejores resultados, con aspectos similares en la trazas dejadas a las de las propias pinturas de los yacimientos, los pinceles de pelo animal atado, los pinceles de fibras de junco y los de foliolos de palmera canaria. El más resistente al uso continuo y el que permite una mejor definición en los trazos es el primero, pudiendo ser utilizados los segundos, sobre todo el de junco, siempre que se mantengan secos al terminar las aplicaciones. No consideramos práctica la utilización de manos y dedos, como tampoco la utilización de gamuzas de piel, tampones hechos de líquenes, y cortezas de árboles.

Los soportes sobre los que trabajaron los aborígenes lo fueron sobre todo de toba volcánica, de gran rugosidad y absorción, disgregables y manipulables por desbastado de la superficie; en menor proporción se utilizaron soportes de lapilli, con características similares, y soportes de superficie más pulida, con menos rugosidad como los basaltos y fonolitas. Una característica importante para la conservación de las pinturas y que diferencia estas pinturas de la mayor parte de las existentes en la prehistoria europea es la de considerarse soportes secos, sin apenas filtraciones internas de agua y con una alta humedad ambiental.

Sobre las irregularidades de estos soportes, los aborígenes de Gran Canaria además del desbastado superficial, solían aplicar una argamasa de base de forma parcial, consistente en una mezcla de tierras de tonalidades claras generalmente y granos más gruesos que los materiales de las propias pinturas. Una vez preparado el soporte o incluso a veces directamente con la pintura se aplicaban las capas generalmente insistiendo para dejar bien cubierto el soporte. Hemos comprobado como se aplica el color con mayor comodidad si el soporte es humedecido previamente lo cual pudo realizarse, y con aplicaciones que podemos considerar diluidas; la dilución que consideramos más apropiada para este tipo de soportes y la que se asemeja más a la media de las usadas por estos pintores es de 4/3 y 4/4 (relación pigmento/agua).

La práctica de superponer capas era bastante frecuente, encontrándonos en cuevas que nos muestran hasta ocho capas con colores alternos. La interpretación que hacemos de este hecho

es que pudieron aplicarse con fines de mantenimiento con el paso de los años, en algunos casos para dejar un mejor acabado en las paredes y un sellado más perfecto de las fisuras del soporte, y una última lectura que podría entenderse como un cambio de uso y función de la cueva, por los mismos o por otros inquilinos. Las tres opciones son posibles ya que las superposiciones se suceden una encima de la otra de diferentes formas: con repetición de color y composición, con repetición de color y cambio de composición, y con cambio de color y de composición.

Las superposiciones de capas son una de las líneas por las que se puede seguir indagando el significado de estas formas de manifestarse que tenían los pintores aborígenes. Así mismo hemos apuntado en la tesis otros campos en los cuales convendría seguir investigando como es el completar el espectro de pigmentos blancos de los que se nutría el pintor; indagar sobre otras prácticas que nos confirmen el uso intencionado de los ahumados; estudiar los materiales muebles conservados tales como tejidos vegetales y pieles animales usados por los aborígenes, de cara a determinar los procedimientos pictóricos utilizados y poderlos comparar con las pinturas en cuevas y en piezas de cerámica; y por último, consideramos importante el hacer otras lecturas e interpretaciones más completas en base a la información que ha sido recogida.

VIII BIBLIOGRAFÍA

- ABERCROMBY, J. (1917) *A study ancient habitants of the Canary Islands* Rev.Harvard African Studies, Vol.I ., Universidad de Harvard.
- ABREU GALINDO, J. 1955 (1602) *Hªde la conquista de las siete islas de Canaria*, Ed. Goya, Sta. Cruz de Tenerife.
- ACEVEDO, E. 1957 (1764) *Diario de la visita del corregidor la Santa Ariza y Castilla a la isla de Gran Canaria* , El Museo Canario (Las Palmas), s.XVII-XVIII, nº 57-64.
- AFONSO, L. (1985) (dtor.) *Geografía de Canarias*, Edit.Interinsular Canaria, S/C de Tenerife (Gran Canaria: t.5,pp.212-356).
- ALVAREZ DELGADO, J. (1943) *Sobre Arqueología de Gran Canaria*, Revista de Historia Canaria, ULL, T.XI, núm.63, pp.193-196.
- ALVAREZ DELGADO, J. (1949) *Algunos topónimos de Agaete* , El Museo Canario (Las Palmas), núm.29-30, pp.27-36.
- ALZOLA, J. M. (1970) *El manuscrito de Fray Juan de Medinilla (1756)*, Homenaje Elías Serra Rafols, T. I. , pp.151-166.
- ANGUITA, M. L. (1988) *La Cueva Pintada de Gáldar podría alterar una parte de la historia"*, Diario de Las Palmas, 24 de marzo, p.40.
- ARAÑA,V. y CARRACEDO,J.C.(1978) *Los volcanes de las Islas Canarias. Tenerife.*, Edit.Rueda,Madrid.
- ARCO AGUILAR, M.C. (1981) *Nuevas fechas de C-14 en al prehistoria de Gran Canaria*, El Museo Canario (Las Palmas), XXXVIII–XL,1977–79. págs.73–78.
- ARCO AGUILAR, M. C. (1993) *Recursos vegetales en la prehistoria de Canarias*, Organismo Autónomo,Complejo Insular de Museos y Centros, Cabildo de Tenerife.
- ARCO AGUILAR, M. C.,. Jiménez Gómez, M.C y. Navarro Mederos, J.F (1992) *La Arqueología en Canarias: Del mito a la ciencia*, Interinsular/Ed. Canarias, Sta. Cruz de Tenerife.
- BALBUENA, J. M. (1985) *Medidas especiales de protección para los yacimientos arqueológicos*, La Provincia (Las Palmas), 26 de febrero, p.9.
- BALLET,O; BOCQUET,A; BOUCHEZ R.,COEY J.M.D. et CORNU A. (1979) *Étude technique de poudres colorées de Lascaux* , en Lascaux Inconnu, pp.171-174, CNRS, París.
- BATLLORI Y LORENZO, J. (1900)a *La Comarca de Gáldar antes de Andamana* , El Museo Canario (Las Palmas),T.VIII , pp.103-110.
- BATLLORI Y LORENZO, J. (1900) b *Noticias Historicas de la Real Villa de Gáldar. La Gran Canaria antes de Andamana*, El Museo Canario (Las Palmas), T.VIII , p.214-218.
- BATLLORI Y LORENZO, J. (1900)c *De Historia Canaria, un descubrimiento notable*, El Museo Canario (Las Palmas), T.VIII, pp.273-279.
- BATLLORI Y LORENZO, J. (1900) d *Mi última tentativa :la Cueva Pintada*, El Museo Canario (Las Palmas), T.IX, pp.117–123.
- BATLLORI Y LORENZO, J. (1901) *Agumastel*, El Museo Canario (Las Palmas), T.X, pp.73-75.
- BELTRÁN MARTÍNEZ , A. (1971)b *El arte rupestre canario y relaciones atlánticas*, Anuario de Estudios Atlánticos (Madrid-Las Palmas), nº17, p.281–306.

- BELTRÁN MARTÍNEZ , A. (1974) *Cuestiones sobre la cronología de la Cueva Pintada de Gáldar (G.C.)*, Revista Zephirus (Salamanca), T.XXV, pp.309–320.
- BELTRÁN MARTÍNEZ , A. (1985) *El arte rupestre canario y sus relaciones con el universal*, Aguayro nº162 (Las Palmas), Caja Insular de Ahorros, , pp.17-21.
- BELTRÁN MARTÍNEZ , A. (1986) *El arte rupestre canario y sus relaciones con el universal*, Aguayro nº 163 (Las Palmas), Caja Insular de Ahorros,pp.18-22.
- BELTRÁN Y ALZOLA (1974) *La Cueva Pintada de Gáldar*, Monografías Arqueológicas, XVII, Dpto.de Prehistoria y Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, Zaragoza.
- BENÍTEZ PADILLA,S. (1963) *Una breve excursión científica por Gran Canaria.Itinerario geoarqueológico de la isla a lo largo de sus dos principales carreteras*, Publ.El Museo Canario, Las Palmas.
- BERTHELOT, S. (1879) *Antiquités Canariennes ou annotations sur l'origine des peuples qui occupèrent les îles fortunées, depuis les premiers temps jûsqu'a l' époque de leur conquete.* , E. Plon et cie, imprimeurs-éditeurs,París.
- BERTHELOT,S. y Barker-Webb P. 1977,1978 y 1979 (1842) *Etnografía y Anales de la conquista de las Islas Canarias*, Publ.El Museo Canario, 3 tomos, Las Palmas.
- BONNET Y REVERON, B. (1913) *La pintura en Canarias. Primera época.- La pintura aborígen.*, Diario de Tenerife, 23 de septiembre, p.2.
- BONNET SUAREZ, S. F.(1982) *Notas sobre el cultivo y comercio de la Hierba Pastel en Canarias durante los siglos XVI y XVII*, Instituto de Estudios Canarios (C.E.C.E.L.), 50 º, Vol.I, pp.73-82,Instituto de Estudios Canarios C.S.I.C. , Cabildo Insular de Tenerife.
- CABRERA GARRIDO, J. M. (1979) *Conservación de la Cueva de Altamira:Sugerencias para un programa de Trabajo*, Altamira Symposium,Ministerio de Cultura, Madrid, pp.621-641.
- CAMARA M.E. et al (1992) *Prospección geoeléctrica en el complejo arqueológico de la Cueva Pintada , Gáldar,Gran Canaria). Resultados preliminares e implicaciones arqueológicas*, Jornadas de Teledetección y Geofísica aplicadas a la Arqueología, Ministerio de Cultura, pp.127-131,Madrid.(texto no consult.)
- CAMARA Y MURGA, C. (1631) *Constituciones Sinodales del Obispado de Gran Canaria y su Santa Iglesia* , Imprenta Ivan González,Madrid.
- CAMC (1974) *Inventario de Yacimientos rupestres de Gran Canaria*, El Museo Canario (Las Palmas), XXXV, pp.199-226.
- CARDONA SOSA, A. (1991) *El Bentayga, Santuario de cultos astrales*, Diario de Las Palmas, 21 de agosto, p.25.
- CASTILLO, P.A. (1960) (1737) *Descripción histórica y geográfica de las Islas Canarias*, Ediciones de El Gabinete Literario de Las Palmas, 5 vols, Las Palmas.
- CHIL Y NARANJO, G. (1876) *Estudios Históricos,climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*, Impr.Isidro Miranda, (p.598).3 vols., Las Palmas.
- CHIL Y NARANJO, G. (1880) *La cerámica entre los guanches*, El Museo Canario (Las Palmas), t.II, pp.161-164.
- COMISIÓN DE HISTORIA Y ETNOGRAFÍA DE CANARIAS (1988) *La inédita y olvidada «Cueva Pintada» de Telde*, La Provincia , 3 abril, p.17.

- COMTE, R. (1983) *Gravures rupestres avec traces de peinture découvertes au temple de Quatre Portes,,commune de Telde, Grande Canarie, Almogaren (Hallein-Austria) 1980-81, XV-XII, pp.43-49.*
- COURAUD,C. (1976) *Etudes des techniques de peintures et gravures préhistoriques. Memorie de L'EHESS (l'Ecole des Hautes Etudes En Sciences Sociales), 2 vols., París. (texto no consult.)*
- COURAD,C. et LAMING-EMPERAIRE, A.(1979) *Les colorants , Lascaux inconnu, pp.153-170, edition du CNRS, París.*
- COURAD,C. (1988) *Pigments utilisés en prehistoire. Provenance,preparaton, mode d'utilisation , L'Antropologic , Masson,Éditeur,T.92, nº 1, pp. 17-28, París.*
- Cueva Pintada (1988) *Cueva Pintada. anteproyecto de actuaciones en el parque arqueológico de la C. Pintada de Gáldar, Gran Canaria., Dep. de Arqueología, ICRBC., 3 vols., Ministerio de Cultura, Madrid, Las Palmas.*
- CUENCA SANABRIA, J. (1981) *Aproximación a la problemática de los ídolos canarios (1 y 2), Aguayro núm.136 y 137 (Las Palmas), Caja Insular de Ahorros, pp.23-25 y 23-27.*
- CUENCA SANABRIA, J. (1983) *Salvar la Cueva Pintada, Canarias 7, 21 de enero, pp.7.*
- CUENCA SANABRIA, J. (1984) *La cueva pintada de Gáldar:ensayo interpretativo, Aguayro núm.152, (Las Palmas), Caja Insular de Ahorros, pp.17-20.*
- CUENCA SANABRIA, J. (1996) *Las manifestaciones rupestres de Gran Canaria, Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias, Dirección. General de Patrimonio Histórico, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, pp. 133-222.*
- CUENCA, J.y RIVERO G. (1992-1994) *La Cueva de los Candiles y el Santuario del Risco Chapín, Museo Canario (Las Palmas),T.XLIX, pp.59-99.*
- DANTZIG,V. M (1975) *Pictology:An analytical method for attribution an evaluation of pictures , Burlington Magazine,CWVII 1867.*
- DENIZ GREK, D. (1974) *Resúmen histórico descriptivo de las Islas Canarias, Ms. del s.XIX, I, pp.43-44.*
- DIEGO CUSCOY, L. (1953) *Nuevas Excavaciones Arqueológicas en las Canarias occidentales. Yacimientos en Tenerife y la Gomera (1947-51), Informes y memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, nº28, Ministerio de Cultura, Madrid.*
- DIEGO CUSCOY, L. (1961) *Armas de madera y vestido del aborigen de las Islas Canarias, Anuario de Estudios Atlánticos (Madrid-Las Palmas), núm.7, p.529,.*
- DIEGO CUSCOY, L. (1965) *Tres Cuevas sepulcrales guanches (Tenerife), Excavaciones arqueológicas en España, nº 37, servicio nacional de excavaciones arqueológicas, Madrid .*
- DIEGO CUSCOY, L.(1968) *Los guanches. Vida y cultura del primitivo habitante de Tenerife, Museo Arqueológico de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.*
- DOERNER, M. 1980 (1921) *Los materiales de pintura y su empleo en el arte, Edit. Reverté. Barcelona.*
- DURAN, J. (1987) *Gáldar puede tener más de una cueva pintada, La Provincia, 8 de abril, p.15.*
- El Museo Canario (1972-73) *El centenario de la Cueva Pintada de Gáldar, XXXIII-XXXIV, pp.115-116.*

- ESE (1967) *Mirador: Furnia, Majada Alta y Cueva del Moro*, El Eco de Canarias, 10 de junio.
- ESPINOSA, A. 1952 (1954) *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*, Goya Ed., S/C Tenerife.
- GALVÁN SANTOS, B. (1980) *El trabajo del junco y la palma entre los canarios prehistóricos*, Revista de Historia de Canaria, ULL, XXXVII, pp. 43-81.
- GARCIA MORALES, M. y MARTÍN M. (1995) *Las Envolturas de piel de las momias guanches depositadas en el Museo Arqueológico de Tenerife*, I Congreso Internacional de Estudios sobre momias, T.I, p.125-134, Puerto de la Cruz, 1992.
- GARCIA RGUEZ., J.L. et al (1990) *Atlas interinsular de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife.
- GAUDIO, A. (1958) *Sur l'Origine des Canaries préhispaniques*, Anuario de Estudios Atlánticos (Madrid-Las Palmas), nº4, pp.115-167.
- GIEDION, S. 1981a (1962) *El presente eterno: los comienzos del arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- GONZÁLEZ ANTON, R. (1973) *Tipología de la cerámica de Gran Canaria*, Aula de Cultura de Tenerife.
- GONZALEZ ANTON, R. et al (1995) *La Necrópolis de Ucazme (Adeje, Tenerife). Estudio Arqueológico, bio y paleopatológico*, Rev. Eres, Vol.6 (1):pp., 29-42.
- GRAU BASSAS Y MAS, V. (1880) *Una excursión por la Gran Canaria*, El Museo Canario (Las Palmas), nº2, pp.48-53, pp.139-141.
- GRAU BASSAS Y MAS, V. (1881) *Nuevos objetos canarios*, El Museo Canario (Las Palmas), año I T.III, pp.357-360.
- GRAU-BASSAS Y MAS,V. 1980 (1886- 1889) *Viajes de exploración a diversos sitios y localidades de la Gran Canaria*, Colección Arqueología nº2, Public.El Museo Canario, Las Palmas.
- GUBERN, R. (1996) *Del bisonte a la realidad virtual*, Edit. Anagrama. Barcelona.
- GUILLEN MORALES, F. (1935) *Monumentos históricos canarios. Cueva Pintada de Gáldar o Audiencia de los primitivos aborígenes*, Hoy, 10 febrero, p.10.
- HERNANDEZ BENITEZ, P. (1944) *Vindicación de nuestras pintaderas*, El Museo Canario (Las Palmas), nº10, pp.15-28.
- HERNANDEZ PEREZ, M. S. (1975) *Pinturas y grabados rupestres en Archipiélago Canario*, (complemento a la Historia Gral.de Canarias de A.Millares T.) T.I, pp.323-330.
- HERNANDEZ PEREZ, M. S (1979) *Las representaciones antropomorfas en los grabados rupestre del Archipiélago Canario*, Tabona III, ULL, 1975-76, pp.141-162.
- HERNANDEZ PEREZ, M. S (1981) *Algunas consideraciones sobre la cronología del arte rupestre canario*. Altamira Symposium, Actas del Centenario del Descubrimiento, Ministerio de Cultura, Madrid, pp.495-504.
- HERNANDEZ PEREZ, M. S (1981)b *Grabados rupestres del archipiélago Canario*, La Guagua 34, Las Palmas.
- HERNANDEZ PEREZ, M. S (1982) *Excavaciones arqueológicas en Gran Canaria: Guayadeque, Tejeda y Arguineguín*, IV Coloquio de Historia Canario-Americana (1980), T.1, pp.575-598.

- HERNÁNDEZ RODRIGUEZ, N. (2002) *El empleo del color por los antiguos habitantes de las islas, I* Simposio de Manifestaciones Rupestres del Archipiélago Canario y Norte de África (abril 1995), Las Palmas de Gran Canaria, pp.135-143.
- HERRERA PIQUÉ, A. y CUENCA SANABRIA, J. (1987) *El Museo Canario: santuario de la prehistoria canaria*, Arguayo (Las Palmas), nº170, pp.19-26.
- HERRERA PIQUÉ, A. (1990) *Tesoros del Museo Canario*, edit. Rueda y Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid.
- HERRERO ANTON, P. *Hallazgos arqueológicos en el Santuario de 4 puertas*, Anuario de Estudios Atlánticos (Madrid-Las Palmas), 27, pp. 693-700.
- HOOTON, Earnest A. (1925) *The ancient inhabitant of the Canary Islands*, Editors:E.A.Hooton. Cambridge, Massachussets.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, M. (1974) *Adornos personales en la prehistoria canaria* (complemento a la Historia General de las Islas Canarias de Millares Torres), pp.331-338.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, M. (1980) *El ornamento personal entre los aborígenes canarios.*, La Guagua , 21 Las Palmas de Gran Canaria.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, M. (1985) *Prehistoria de El Hierro*, Santa Cruz de Tenerife.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, M. (1991) *Magia y Ritual en la Prehistoria de el Hierro*, Tabona VII,ULL, pp.159-172.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, M.C.y.ARCO AGUILAR M.C.(1984) *Estudio de los ídolos y pintaderas de la Aldea de San Nicolás, Gran Canaria*, Separata de Tabona, pp.48-92 ,Publ.ULL.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ, J.J. (1987) *Bentayga: Centro de culto y roque sagrado*, Canarias 7 (Suplem. Dominical) pp.35-37.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ,J.J. (1988) *Un centro cultural en Bentayga (Tejeda-Gran Canaria)*, Investigaciones Arqueológicas en Canarias I, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, pp.81-85.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ,J.J. (1990) *Elementos astrales en la arqueología prehistórica de las Islas Canarias*, Investigaciones Arqueológicas en Canarias II. Viceconsejería Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, p.93-112.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ, J.J. (1990) *Los Canarios. Etnografía y Arqueología*, Aula de Cultura, Cabildo de Tenerife
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1942) *Notas sobre las excavaciones arqueológicas de Gáldar*, Falange,1 de diciembre, p.3.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ,S. (1945) *La prehistoria de Gran Canaria*, Revista de Historia Canaria, La Laguna.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ,S. (1946)b *ExcavacionesArqueol'ogicas en la isla de Gran Canaria del Plan Nacional de 1942-3 y 4*, Informes y memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, nº11, Ministerio de Cultura, Madrid.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ,S. (1946)a *Relación de los más importantes yacimientos arqueológicos de los guanches - canariosde las islas de Gran Canaria,Lanzarote y Fuerteventura* ,Tip. Alzola, Comisaria Provincial de Excavaciones Arqueológicas.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ,S. (1952)a *Principales Yacimientos Arqueológicos de las Islas de Gran Canaria y Fuerteventura descubiertos, explorados y estudiados desde 1946 a 1951, inclusive*, Publ. Faycan nº1 (Las Palmas).
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ,S. (1952)b *Yacimientos arqueológicos gran canarios, descubiertos y estudiados en 1951*, Faycan nº2 (Las Palmas).

- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1953)a *Nuevas Estaciones Arqueológicas en Gran Canaria y Fuerteventura. Campaña de 1952*, Faycan 3 (Las Palmas).
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1953)b *Gáldar, antigua corte de los reyes aborígenes de Gran Canaria*, Falange 30 de agosto, p.8.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1956) *Hallazgo Arqueológico en la Cuenca del Barranco del Guguy Grande (Agaete)*, Falange 10 de abril, p.3
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1958) *Cerámica gran Canaria prehistórica de factura neolítica*, Anuario de Estudios Atlánticos nº4 (Madrid-Las Palmas), pp.193-224.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1960)a *Yacimiento del Lomo de los Canarios*. Faycán nº7 (Las Palmas).
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1960)b *Localidad Morro de las Moriscas*. Faycan nº7 (Las Palmas).
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1961) *Pictogramas antropomorfos de un abrigo pastoril de Majada Alta*, Faycan nº 8 (Las Palmas), pp.3-10.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1962) *El complejo arqueológico de Roque Bentaiga y los Roques*, Falange (Las Palmas), 19 de mayo, p.2.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1963) *Síntesis de la prehistoria de Gran Canaria*, Impr. España (Las Palmas).
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1966)a *Pinturas rupestres antropomorfas en la isla de Gran Canaria*, V Congreso Panafricanos de Prehistoria y estudio del Cuaternario (Santa Cruz de Tenerife), II, pp.147-152.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1966)b *Exponentes megalíticos culturales de los canarios aborígenes*, V Congreso Panafricano de Prehistoria y Estudios del Cuaternario (Santa Cruz de Tenerife), II pp.153-164.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1970)a *Nuevos pictogramas y grabados parietales del arte rupestre canario, Cueva del Péndulo*, Revista de Historia Canaria, ULL, XXXIII, pp.78-84.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1970)b *Nuevas notas de prehistoria. Canaria. Morro de los Moriscos. C. del Moro*., Anuario de Estudios Atlánticos, núm.16 pp.561-565.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1970)c *Revalorización de la C. Pintada*., Eco de Canarias, 9 de agosto, p.16, Las Palmas.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1970)d *Complejo arqueológico turístico de la Sierra del Bentaiga*, Eco de Canarias (Las Palmas), 9 de agosto, p.16.
- “Le Canarien “ (1986) *Le Canarien. Crónicas francesas de la conquista de Canarias*, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife.
- LEROI-GOURHAN, A. (1983) *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte paleolítico*. Ed. Encuentro, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A. (1979) *Lascaux inconnu*, Ed. Du CNRS. París.
- LÓPEZ GARCIA, J. S. (1983) *El casco histórico de Gáldar*, Aguayro nº145 (Las Palmas), Caja Insular de Ahorros, pp.17-21.
- LOPEZ DE GOMARA, F. 1932 (1552) *Historia general de las Indias*, Edit. Espasa Calpe, 2 vols, Madrid.
- LORENZO PERERA, M.J. (1975) *Una cueva habitación en la Urb. de las Cuevas*., El Museo Canario (Las Palmas), XXXVI-XXXVII, pp.199-225.
- Los Hallazgos de Gáldar (1970) *Los Hallazgos de Gáldar*, Revista de Historia Canaria, ULL, T. XXXIII pp.110-114.

- MACHADO YANES, M. C. (1994) *Primeros estudios antracológicos en el archipiélago Canario .NW de Tenerife: las comarcas de Icode y Daute*, (tesis doctoral inédita), ULL.
- MARTÍ, J. (1977) *Informe sobre los estudios realizados en las cuevas de Altamira*, Instituto de Catálisis y Petroleoquímica del CSIC, Madrid. (no consult.)
- MAYER, R. 1985 (1940) *Materiales y Técnicas del Arte*, Edit.Blume, Madrid.
- MARÍN Y CUBAS, T., 1993 (1694) *Historia de las siete islas de Canaria*, Ed. Canaria Clásica, La Laguna.
- MARIN Y CUBAS, T., 1986 (1687) *Historia de las siete islas de Canaria*, Ed. RSEAP, Las Palmas.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1967) *La Cueva Pintada de Gáldar*, Eco de Canarias (Las Palmas), 3 de febrero, p.10.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1976) *Fechas de carbono-14 para la arqueología prehistórica de las Islas Canarias*, Trabajos de prehistoria, 33, pp.318-328.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1977) *Bases objetivas para el estudio de la Arq.prehist.de las Islas Canarias*, Historia General de las Islas Canarias de Millares Torres, T.III, pp.11-30.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1982) *Arte prehistórico. Aproximación a la problemática del arte prehistórico del Archipiélago Canario, en el marco de la Arqueología científica*, Historia del Arte en Canarias, Edirca, Las Palmas.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1984) *Las Culturas Prehistóricas de Gran Canaria*, (tesis doctoral), Madrid-Las Palmas.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1992) *Excavaciones en el Parque Arqueológico Cueva pintada de Gáldar (G.C.). Avance de las actuaciones de 1989 y 1990*, Investigaciones Arqueológicas en Canarias nº 3, Dirección General de Patrimonio Histórico, Gobierno de Canarias, pp. 153-205.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1993) *El Parque Arqueológico de la Cueva Pintada de Gáldar (Gran Canaria).*, Seminario de parques arqueológicos, (Madrid 1989), Ministerio de Cultura, Madrid.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C. et al (1994) *Trabajos en el Parque Arqueológico de la C. Pintada de Gáldar, Gran Canaria (Avance de las intervenciones realizadas entre julio 1990 y diciembre de 1992)*, Anuario Estudios Atlánticos nº 40 (Madrid-Las Palmas), pp.17-116.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C. y ONRUBIA PINTADO J. (1990) *Excavaciones en el Parque Arqueológico de la C. Pintada (Gáldar, Gran Canaria)*, Investigaciones Arqueológicas en Canarias nº2, Consejería de Cultura, Gobierno de Canarias, pp.135-136.
- MILLARES, Yuri (1993) *El gobierno canario pagará la restauración del yacim.aborig. de cuatro puertas*, La Provincia (Las Palmas), 24 de agosto, p.13.
- MILLARES TORRES, A. (1879) *Excursión a la montaña de Umiaya. Gran Canaria. Distrito de Telde*, Revista de Canarias (La Laguna), T. I, 1879, núm.3 pp.36-37 y núm.4, pp.49-51.
- MILLARES TORRES, A. 1981 (1893) *Historia General de las Islas Canarias*, Edirca, Las Palmas.
- MIRANDA, J. y NARANJO R. (1987) *Cueva del Rey*, Canarias 7, 18 de enero, p.28.
- MORALES PADRÓN, F. (1993) *Canarias: Crónica de su conquista, transcripción, estudio y notas*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Excmo. Ayuntamiento. de Las Palmas.

- MORALES PADRÓN , F. (1978) *Como vivían los antiguos canarios*, Colección Guagua, Las Palmas de Gran Canaria.
- MUNSELL (1990) *Munsell soil color charts*, Ed. Munsell Color, New York.
- MUNSELL (1987) *Neutral value scales*, Ed.Munsell Color, New York.
- MUZQUIZ PÉREZ–SEOANE, M. F.(1988) *Análisis Artístico de las pinturas rupestres del Gran Techo de la Cueva de Altamira. Materiales y técnicas: comparación con otras muestras de arte rupestre.Santillana del Mar (Santader)* , (Tesis Doctoral inédita), UCM , Madrid.
- NARANJO RODRIGUEZ., R. (1983) *Las pinturas.rupestres de Majada Alta*, Aguayro nº150 (Las Palmas), Caja Insular de Ahorros, pp.15–17.
- NARANJO RODRIGUEZ., R. (1984) *El granero de "Las Moriscas" y sus pinturas antropomorfas*,Aguayro nº155 (Las Palmas), Caja Insular de Ahorros, pp.20–23.
- NARANJO RODRIGUEZ., R. (1987) *Las cuevas pintadas de los Morros Grandes, Agüimes*, Aguayro nº172 (Las Palmas), Caja Insular de Ahorros, pp.19-23.
- NAVARRO MEDEROS, J.F. (1990) *Los grabados y pinturas rupestres de Gran Canaria*, Grabados rupestres de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, S/C.de Tenerife, pp.71-80.
- NÚÑEZ DE LA PEÑA,J. (1676) *Conquista y antigüedades de las islas de la Gran Canaria*. Imprenta Real, Madrid.
- ONRUBIA PINTADO, J. (1986) *El complejo arqueológico de la Cueva Pintada de Gáldar (G.C.), estudio preliminar de los materiales exhumados en 1970*, Noticiero Arqueológico Hispánico, nº28, pp.243–285.
- ONRUBIA PINTADO, J. (1987) *Les cultures préhistoriques des îles Canaries, état de la question*, L'Anthropologie, 91, nº2, pp.653-678.
- ONRUBIA PINTADO, J (1988) *El horizonte cultural de la Cueva Pintada y las cavidades artificiales prehispanicas de Gran Canaria*. Investigaciones Arqueológicas en Canarias nº1, Consejería de Cultura, Gobierno de Canarias, pp.165-169.
- ONRUBIA PINTADO, J. et al (en prensa) *La Pintura Mural Prehispanica de Gran Canaria La Cueva Pintada y el Poblado de Gáldar*, I Primer Simposio de Manifestaciones Rupestres del Archipiélago Canario y Norte de África (abril 1995), Las Palmas.
- ORTEGA,G. y SÁNCHEZ-PINTO L. (1992) *Análisis de los materiales de relleno de las momias guanches*. 1º Congreso Internacional de Estudios sobre momias, Puerto de la Cruz.
- PELLICER CATALÁN, M.(1971-72) *Elementos culturales de la Prehistoria Canaria, (Ensayos sobre orígenes y cronología de las culturas)*, Revista de Historia Canaria,ULL, pp.47–72.
- PÉREZ DE BARRADAS,J (1939) *Estado actual de las Investigación prehistoria sobre Canarias.Memoria acerca de los estudios realizados en 1938*, Publ.El Museo Canario (Las Palmas).
- PÉREZ DE BARRADAS,J (1944) *Catálogo de la colección de cerámica y objetos arqueológico* , El Museo Canario (Las Palmas), anexo del nºIX.
- PÉREZ DE PAZ,P.L. et MEDINA,I. (1988) *Catálogo de las plantas medicinales de la flora Canaria. Aplicaciones populares.*, Monografías IEC, XXXV, Santa Cruz de Tenerife.
- Pigments & colorants (1990) *Pigments & colorants .Teinture, Peinture, Enluminure Etudes Historiques et Physico-chimiques. Del 'Antiquite et du moyen âge*, Edit. du CNRS, Paris.

- PIETSCH, E. (1964) *Altamira y la prehistoria de la tecnología química*, Patronato de Investigación Científica y técnica "Juan de la Cierva", CSIC, Madrid .
- PLAZA MONTERO, L. (1979) *La medida y especificación del color en las pinturas rupestres como dato de control de su conservación. Control durante un año en las pinturas de Altamira*, Altamira Symposium, Ministerio de Cultura, Madrid-Asturias-Santander.
- QUESADA, J.A.: (1987) *Un equipo de arqueólogos investiga nuevas cuevas junto a la cueva Pintada*, Canarias 7 (Las Palmas), 8 de abril, p.48.
- REGULO PÉREZ, J. (1977) *Recetas canarias del siglo XVIII para teñir seda*, Dialectología y tradiciones populares, T.XXXIII, Cuadernos 1º, 2º, 3º y 4º, pp.349-372, Madrid.
- REMESAL, A. 1964 (1619) *Historia general de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala*, Historia General de las Indias Occidentales (Biblioteca de autores españoles) T.CLXXV, Ediciones Atlas, 2 vols, Madrid.
- Revista de Historia Canaria (1967) *La Cueva Pintada de Gran Canaria*, ULL, T.XXXI, pp.200-201.
- Revista de Historia Canaria (1970) *Los hallazgos de Gáldar*, ULL, T.XXXIII, pp.110-114.
- RIO AYALA, J. y A.DORESTE GARCIA (1935) *Contribución al estudio de la Arqueología Prehistorica Canaria. Dos exploraciones en el valle de Agaete*, El Museo Canario (Las Palmas), nº6, pp.33-49.
- RIPOCHE TORRENS, D. (1880) *Dos palabras sobre algunos puntos de la obra «Antiguedades canarias»*, D.S.Berthelot, El Museo Canario (Las Palmas), nº15, pp.78-84.
- RIPOCHE TORRENS, D. (1883) *La Cueva Pintada de Gáldar*, El Liberal nº19 (Las Palmas), 4 de diciembre.
- RIPOCHE TORRENS, D. (1902) *Les pintaderas d' Europe, des Canaries et de l' Amérique*, Comperendu du Congrès International des Américanistes, Ernest Leroux ed, Paris.
- RODRIGUEZ, M. I.(1987) *Huellas dactilares en la Cueva Pintada de Gáldar*, Diario de Las Palmas, 30 de marzo, p.7.
- SAMC. Cartas Arqueológicas Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias y en Ayuntamientos .
- SANTANA GONZÁLEZ, O. (1974) *Adornos y pintaderas canarios prehistóricos*, (Tesis inédita), ULL.
- SCHULTZE, E. *Techniques de Conservation et de restauration des monuments (Terrains et Fondations)*. Faculté D'Architecture, Université de Rome).
- SCHWIDETZKY, I. (1963) *La población prehistórica de las Islas Canarias*, HªCanaria 149–52 (1965–66) pp.197–99.
- SERRA RAFOLS, E. (1918) *La Arquitectura Canaria*. La Laguna, Tenerife.
- SERRA RAFOLS, E. (1941) *Los mallorquines en Canarias*, Revista de Historia Canaria, ULL, nº54 pp.,195-209.
- SERRA RAFOLS, E. (1959) *De Arqueología Canaria*, Revista de Historia Canaria, ULL, T.XXV, p.234.
- SMITH, R. (1991) *El manual del artista*, H.Blume ediciones, Madrid.

- SOSA, F.J. 1849 (1678) *Topografía de la isla Afortunada Gran Canaria, cabeza del partido de toda la provincia comprensiva de las 7 islas llamadas vulgarmente Afortunadas, Su antigüedad, conquista e invasiones, sus puertos, playas, murallas y castillos; con cierta relación de sus defensas escritas en la M.N.y muy leal Ciudad de las Palmas por un hijo suyo éste año de 1678.*, Impr. Isleña. Regente Miguel Miranda, Santa Cruz de Tenerife.
- STONE, O. M. (1887) *Tenerife and its satelllits or the Canary Islands, past and present*, T.II, pp.45-47, London.
- TEJERA GASPAS, A.y GONZALEZ ANTON, R. (1987) *Las culturas aborígenes canarias. Interinsular*, Ed.Canarias. Santa Cruz de Tenerife.
- TEJERA GASPAS, A.y GONZALEZ ANTON, R. (1992) *La investigación arqueológica en las Canarias 1992*, Almogaren, XXIII. Institutum Canarium, Hallein, Austria.
- TEJERA GASPAS, A.y GONZALEZ ANTON, R.y J.J. JIMÉNEZ GONZÁLEZ (1988) *Ritos de fecundidad en la prehistoria de Gran Canaria*, Aguayro nº 176 (Las Palmas), Caja Insular de Ahorros, pp. 12-15.
- TORRIANI, L. 1978 (1592) *Descripción e Historia del Reino de las Islas Canarias, antes Afortunadas, con al parecer de sus fortificaciones*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife.
- VARIOS AUTORES (1983) *Caracterización cromática del techo policromado de la sala de pinturas de la cueva de Altamira*, Monografía del Centro de Investigación y Museo de Altamira, nº9, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, Madrid.
- VARIOS AUTORES (1984) *Estudios físico-químicos de la sala de los policromos: Influencia de la presencia humana y criterios de conservación*, Monografía del Centro de Investigación y Museo de Altamira, nº11, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, Madrid.
- VARIOS AUTORES (1986) *Un estudio de arte paleolítico*, Monografía del Centro de Investigación y Museo de Altamira, nº15, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, Madrid.
- VERNEAU, R. (1887) *Rapport sur une mission scientifique dans l'Archipel Canarien*, Archives des Missions Scientifiques et Littéraires., 3e sèr, XVIII, París.
- VERNEAU, R. (1879) *Habitations et sepultures des anciens habitants des Iles Canaries*, Revue d'Antropologie, 2e sèr, T.II, pp.250-264, G.Masson Ed., París.
- VERNEAU, R. (1889) *Habitations sépultures et lieux sacrés des anciens Canaries*, Revue d'Ethnographie, París.
- VERNEAU, R. (1883) *Las pintaderas de Gran Canaria*, Anales de la Sociedad Española de Historia Natural, T.XII, Madrid.
- VERNEAU, R. 1996a (1891) *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*, Ed. JADL, La Orotava, Tenerife.
- VERNEAU, R. 1996b (Incluye siete trabajos de Verneau y uno de Ripoché:) *La raza de Cromañón (1886), viviendas y sepulturas (1879), La estatura de los antiguos habitantes, sobre los semitas (1881), Las pintaderas de Gran Canaria (1883), Sobre la pluralidad de las antiguas razas del archipiélago canario (1879), A propósito de la Atlántida (1893), y Las Pintaderas de Europa Canarias y América (1902)*, Ed.JADL, La Orotava, Tenerife.
- VERNEAU, R. y RIPOCHE, D. (1881) *Razas antiguas del Archipiélago Canario*, El Museo Canario (Las Palmas), nº40, pp.97-105.

- Vestigios Y Monumentos Históricos (1898) *Vestigios y monumentos históricos*, art. firmado con las siglas P.P.B., España (Las Palmas), 7 de diciembre, p.7 .
- VIANA, Antonio de, 1991 (1604) *Antigüedades de las Islas Afortunadas*,. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2 vol.
- VIERA Y CLAVIJO, J.1982 (1772-73) *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, Goya Ed, Santa Cruz de Tenerife.
- VIERA Y CLAVIJO, J. (1866) *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, , RSEAP, 2 vols, Las Palmas.
- WÖLFEL, D.J. (1932) *Los indígenas canarios después de la Conquista*, Hoy (Las Palmas), 29 de diciembre.
- WORRINGER, W., 1975 (1908) *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ZURARA, G.E.1978 (1453) *Crónica dos feitos notáveis, que se passaram na conquista da Guiné por mandado do infante D. Enrique*, Academia Portuguesa da História, 2 vol. Lisboa.