

DEPARTAMENTO DE PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA

ANÁLISIS INTERNO DEL ARTE LEVANTINO : LA
COMPOSICIÓN Y EL ESPACIO A PARTIR DE LA
SISTEMATIZACIÓN DEL NÚCLEO VALLTORTA-
GASULLA

M^a ESTHER LÓPEZ MONTALVO

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2007

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 18 de Novembre de 2005 davant un tribunal format per:

- D. Fco. Javier Fortea Pérez
- D. Mauro S. Hernández Pérez
- D. Bernat Martí Oliver
- D^a. Pilar Utrilla Miranda
- D. Juan Emili Aura Tortosa

Va ser dirigida per:

D. Valentín Villaverde Bonilla

D. Rafael Martínez Valle

©Copyright: Servei de Publicacions
M^a Esther López Montalvo

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-6756-8

Edita: Universitat de València

Servei de Publicacions

C/ Artes Gráficas, 13 bajo

46010 València

Spain

Telèfon: 963864115

Universitat de València
Facultat de Geografia i Historia
Departament de Prehistòria i d'Arqueologia



Análisis interno del Arte Levantino: la composición
y el espacio a partir de la sistematización
del núcleo Valltorta-Gasulla.

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Esther López Montalvo

Dirigida por:

Dr. Valentín Villaverde Bonilla

Dr. Rafael Martínez Valle

VALÈNCIA, 2005

A vosotras, mamá y Montse, por vuestro apoyo...

*L'arquer governa
el noble vol harmònic
de la sageta.
Fidel al temps, retorno
al meu callat origen.*

Salvador Espriu
"El retorn"



A pesar de que nunca me fue tarea fácil expresar abiertamente mis sentimientos, no sería justo presentar este trabajo sin mencionar antes a todas aquellas personas e instituciones que de un modo u otro lo hicieron posible.

El Profesor Valentín Villaverde me ofreció la posibilidad, hace ya unos cuantos años, de formar parte de su equipo de trabajo, respaldando posteriormente mi idea de desarrollar esta Tesis Doctoral. De él aprendí un método de trabajo basado en el rigor y la disciplina, y su labor incansable ha sido un referente para mí a lo largo de estos años. Le agradezco la libertad con la que me ha permitido desarrollar mi investigación y algunas de las ideas reflejadas en estas páginas. Gracias por seguir confiando en mí.

La financiación provino de la Universitat de València, al concederme durante cuatro años consecutivos una beca de investigación FPU y del antiguo Organismo Público de Investigación (OPVI) de la Generalitat Valenciana, con quien, y bajo la dirección del Doctor Rafael Martínez Valle, me inicié en esto del “levantino”.

Las estancias en el Anthropology Department of the Arizona State University, avalada por el Prof. Michael Barton, y en el Institute de Paléontologie de Paris, bajo la supervisión del Prof. Denis Vialou fueron especialmente fructíferas en el mejor conocimiento de la bibliografía. Mi estancia en el Deer Valley Museum (Tempe, Arizona) me permitió además un mayor acercamiento a otras culturas y otras manifestaciones artísticas que de otro modo me seguirían resultando muy lejanas. Con Jenny Huang y Steven Schmich compartí, además, algunas reflexiones científicas que fueron realmente interesantes en mi formación, mientras que Oralia Cabrera y Tina Carpenter hicieron que los momentos de soledad fueran más llevaderos. El Prof. Vialou me facilitó con infinita amabilidad el acceso a su despacho y biblioteca personal, así como a los fondos del Institute de Paleontologie Humaine; con él compartí conversaciones y dudas que fueron de gran ayuda durante mi trabajo.

He de agradecer, igualmente, a la Dra. y artista Aurora Valero que me abriera las puertas de su estudio para “divagar” sobre el concepto de “ritmo” y “composición” tomando como ejemplo algunos de los lienzos que conforman su excelente obra.

Durante el trabajo de campo conté con la ayuda inestimable del Doctor Pere Guillem, investigador del Instituto Valenciano de Arte Rupestre, sin el que jamás podría haber accedido a los abrigo, y con la hospitalidad de Javier Fernández y Ramiro, que me ofrecieron su casa sin condiciones durante varias semanas. Por su parte, el Doctor Rafael Martínez puso a mi disposición los recursos materiales del Museu de la Valltorta con los que pude realizar mi trabajo durante las largas jornadas de campo y laboratorio.

En mi formación ha influido, sin duda, el contacto directo con los miembros e investigadores del Departament de Prehistòria i d'Arqueologia (Universitat de València). Con algunos de ellos, como el Dr. Bernat Martí, he compartido dudas científicas que han quedado reflejadas en este trabajo. En otros, como la Dra. Ernestina Badal, he confiado algunas de mis preocupaciones, científicas y no tanto. Gracias a los dos por escucharme.

Me gustaría distinguir en estas líneas a mis compañer@s "becari@s-precari@s" del Departament de Prehistòria i d'Arqueologia, especialmente a l@s que siempre tuvieron una palabra de aliento y apoyo. Valga este trabajo como un modesto homenaje a todos aquellos que se atreven y luchan por seguir investigando en este país, a pesar de las condiciones tan "precarias" y las muchas zancadillas que hemos de sufrir en el día a día. Recordar la importantísima labor que están llevando a cabo organizaciones como "Joves Investigadors" y "Precarios" en la defensa de los derechos más fundamentales de los "sinpapeles de la investigación".

La amistad de Eva Collado, M. José y Blanca Cáceres y Juani Soto materializó la dosis de autoestima suficiente que me permitió mirar siempre hacia adelante. Gracias por brindarme una amistad sin dobleces. Este trabajo es también un poco vuestro, no hubiera podido concluirlo sin vuestro apoyo y vuestros gritos de ánimo. Gracias.

Marina Moltó me ha enseñado, casi sin saberlo, que los obstáculos pueden condicionar tu vida, pero nunca hasta el punto de cambiarla. Gracias por tu apoyo; tu tesón y esfuerzo siempre ha sido y será un referente para mí.

José Montal y Montse López se ofrecieron a compartir y soportar mis largas estancias estivales en La Valltorta a cambio de poco o nada. La corrección final de algunos calcos, la toma de medidas y algunas de las fotografías que aparecen en estas páginas fueron posibles con su ayuda. Gracias infinitas, sin vosotros hubiera sido un poco más difícil. A Montse le debo, además, la corrección paciente (y tediosa) de algunos capítulos de este trabajo y ciertos consejos sobre el estilo de maquetación.

Mi madre y mi hermana me han escuchado en mi charlatanería, me han consolado en mi tristeza y me han apoyado hasta el infinito para que este trabajo fuera una realidad. Jamás expresaría con palabras este exceso de agradecimiento. A mi madre le debo todo. Soy lo que soy gracias a ella, a su dedicación y esfuerzo, a sus ganas de seguir adelante a pesar de los malos momentos, a su fuerza de vivir, a su modo de ser...Gracias a las dos por recordarme, en mis muchos momentos de flaqueza, que los obstáculos nunca deben ser más grandes que la ilusión y los sueños.

Mi padre me inculcó el amor por la Historia y los libros. De él aprendí a ser tenaz en la vida y honesta en el trabajo, a creer en mis ideales y en los imposibles menos posibles, a luchar contracorriente...Sé que se sentiría orgulloso de mí, siempre lo estuvo.

A todos los que creyeron en mí desde el principio, a los que se sumaron a mi ilusión y me apoyaron incondicionalmente, GRACIAS.

ÍNDICE

Primera Parte: Introducción y apuntes historiográficos

Capítulo 1: Introducción	1
Capítulo 2: Los estudios de composición en el Arte Rupestre Levantino: más de un siglo de ausencias, disimulos y rutinas	5

Segunda Parte: Análisis interno de la composición y el espacio de los conjuntos levantinos del núcleo artístico de Gasulla-Valltorta.

Capítulo 3: Marco geográfico del núcleo Gasulla-Valltorta: localización de los conjuntos.	
3.1: Marco geográfico.....	31
3.1.1: El Barranc de la Valltorta (Tírig, Castelló).....	32
3.1.2: El Barranc de Gasulla (Ares del Mestre, Castelló).....	34
3.2: Geomorfología. Proceso de formación de los abrigos. Ramblas secas e hidrología intermitente....	35
3.3: Un clima de transición.....	38
3.4: La vegetación. Degradación versus repoblación.....	39
Resumen 1.....	40
Resumen 2.....	41
Capítulo 4: Historia del descubrimiento. Primeras tentativas de estudio y documentación. Estado de la cuestión: conservación y nuevos planteamientos de análisis.	
4.1: Breve introducción al contexto general del descubrimiento del Arte Levantino.....	43
4.2: Primeras noticias de la existencia de los núcleos artísticos de Gasulla y Valltorta: documentación y estudio.....	
4.2.1: Crónica del descubrimiento del primer núcleo artístico de la zona de Castelló: el Barranc de la Valltorta. Desarrollo historiográfico de los estudios realizados en la zona.....	45
4.2.2: Gasulla: descubrimiento de un conjunto “conocido” desde siempre. Investigación y documentación de sus pinturas.....	50
4.3: Valoración conjunta. Conservación y nuevas tentativas de estudio.....	54
Capítulo 5: La cronología del Arte Levantino: estado de la cuestión y valoración crítica de los argumentos manejados en la definición del marco temporal. Importancia del núcleo Gasulla-Valltorta en el debate cronológico	57
Capítulo 6: Metodología, documentación y pautas de análisis.	
6.1: Justificación e interés del análisis interno de los conjuntos artísticos de Gasulla-Valltorta: relación de conjuntos rupestres propuestos como objeto de análisis.....	77
6.2: Documentación y toma de datos.....	80

6.2.1: Labor de documentación bibliográfica.....	80
6.2.2: Revisión de los abrigos.....	80
6.2.3: Obtención de calcos restituciones.....	80
6.2.3.1: El valor del calco como instrumento científico: distintos enfoques, distintos objetivos, distintas técnicas.....	81
6.2.3.2: Proceso de obtención de calcos a partir del tratamiento y digitalización de imágenes.....	84
6.2.3.3: Ensamblado de las imágenes y restitución espacial.....	85
6.2.3.4: Restitución de los principales accidentes del soporte parietal.....	86
6.2.4: Pautas de análisis en el estudio de los conjuntos levantinos.....	88
▪ Análisis formal.....	89
▪ Análisis interno de la composición.....	91
▪ Análisis del espacio.....	100
▪ Valoración del papel del soporte.....	103
▪ Reconstrucción de la secuencia interna.....	110

Capítulo 7: Les Coves de Ribasals o del Civil (Tírig, Castelló): Abric III.

7.1: Localización geográfica. Visibilidad global y relación visual con otros conjuntos.....	119
7.2: Descubrimiento y principales estudios sobre el conjunto.....	120
7.3: Descripción y división topográfica de los abrigos.....	121
7.4: Análisis estilístico del Abric III de Civil.....	124
7.4.1: Inventario e identificación de motivos o temas.....	
7.4.2: Clasificación y análisis estilístico.....	
7.4.2.1: Figura humana	
7.4.2.2: Figura animal	
7.5: Análisis interno de la composición y del espacio del Abric III de Civil.....	145
7.5.1: Definición y descripción de composiciones y escenas.....	145
7.5.1.1: Cavidad III.1.	
7.5.1.2: Cavidad III.2	
7.5.1.3: Cavidad III.3.	
7.5.2: Primer nivel de análisis: criterio estilístico.....	185
7.5.2.1: Figura humana	
7.5.2.2: Figura animal	
7.5.3: Segundo nivel de análisis: criterio compositivo o escénico.....	195
7.5.4. Uso del espacio potencial y distribución de la decoración en el conjunto.....	203
7.5.4.1: El uso del soporte como parte integrante de la composición	
7.6: Propuesta de reconstrucción de la secuencia interna de ejecución del Abric III de Civil.....	214
7.7: Valoración final.....	217

Capítulo 8: La Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló): Abric II.

8.1: Localización geográfica. Visibilidad global y relación visual con otros conjuntos.....	219
8.2: Descubrimiento y principales estudios sobre el conjunto.....	221
8.3: Descripción y división topográfica de los abrigos.....	221
8.4: Análisis estilístico del Abric II de Cavalls.....	223
8.4.1: Inventario e identificación de motivos o temas.....	223
8.4.2: Clasificación y análisis estilístico.....	224
8.4.2.1: Figura humana	
8.4.2.2: Figura animal	
8.5: Análisis de la composición y del espacio del Abric II de Cavalls.....	245
8.5.1: Definición de composiciones y escenas.....	245
8.5.1.1: Caverna II.1	
8.5.1.2: Caverna II.2	
8.5.2: Primer nivel de análisis: criterio estilístico.....	275
8.5.2.1: Figura humana	
8.5.2.2: Figura animal	
8.5.3: Segundo nivel de análisis: criterio compositivo o escénico.....	287
8.5.4. Uso del espacio potencial y distribución de la decoración en el conjunto.....	291
8.5.4.1: El uso del soporte como parte integrante de la composición	
8.6: Propuesta de reconstrucción de la secuencia interna de ejecución del Abric II de Cavalls.....	298
8.7: Valoración final.....	301

Capítulo 9: Cingle del Mas d'en Josep (Tírig, Castelló).

9.1: Localización geográfica. Visibilidad global y relación visual con otros conjuntos.....	303
9.2: Descubrimiento y principales estudios sobre el conjunto.....	304
9.3: Descripción y división topográfica de los abrigos.....	304
9.4: Análisis estilístico del Cingle del Mas d'en Josep.....	307
9.4.1: Inventario e identificación de motivos o temas.....	307
9.4.2: Clasificación y análisis estilístico.....	308
9.4.2.1: Figura humana	
9.4.2.2: Figura animal	
9.5: Análisis de la composición y del espacio del Cingle del Mas d'en Josep.....	319
9.5.1: Definición de composiciones y escenas.....	319
9.5.1.1: Abric I- Caverna I.2	
9.5.1.2: Abric II.	
9.5.2: Primer nivel de análisis: criterio estilístico.....	334
9.5.2.1: Figura humana	
9.5.2.2: Figura animal	

9.5.3: Segundo nivel de análisis: criterio compositivo o escénico.....	337
9.5.4. Uso del espacio potencial y distribución de la decoración en el conjunto.....	342
9.5.4.1: El uso del soporte como parte integrante de la composición	
9.6: Propuesta de reconstrucción de la secuencia interna de ejecución del Cingle del Mas d'en Josep.....	346
9.7: Valoración final.....	347

Capítulo **10:** Coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló): Abrics VII, VIII y IX.

10.1: Localización geográfica. Visibilidad global y relación visual con otros conjuntos.....	349
10.2: Descubrimiento y principales estudios sobre el conjunto.....	351
10.3: Descripción y división topográfica de los abrigos.....	352
10.4: Análisis estilístico de los Abrigos VII-IX de la Saltadora.....	356
10.4.1: Inventario e identificación de motivos o temas.....	356
10.4.2: Clasificación y análisis estilístico.....	357
10.4.2.1: Figura humana	
10.4.2.2: Figura animal	
10.5: Análisis de la composición y del espacio de los Abrigos VII-IX de la Saltadora.....	379
10.5.1: Definición de composiciones y escenas.....	379
10.5.1.1: Abric VII	
10.5.1.2: Abric VIII	
10.5.1.2: Abric IX	
10.5.2: Primer nivel de análisis: criterio estilístico.....	414
10.5.2.1: Figura humana	
10.5.2.2: Figura animal	
10.5.3: Segundo nivel de análisis: criterio compositivo o escénico.....	420
10.5.4. Uso del espacio potencial y distribución de la decoración en el conjunto.....	425
10.5.4.1: El uso del soporte como parte integrante de la composición	
10.6: Propuesta de reconstrucción de la secuencia interna de ejecución de los Abrigos VII-IX de la Saltadora.....	432

Capítulo **11:** Cingle de la Mola Remigia (Ares, Castelló): Abric IX.

11.1: Localización geográfica. Visibilidad global y relación visual con otros conjuntos.....	435
11.2: Descubrimiento y principales estudios sobre el conjunto.....	436
11.3: Descripción y división topográfica de los abrigos.....	436
11.4: Análisis estilístico del Abric IX del Cingle de la Mola Remigia.....	438
11.4.1: Inventario e identificación de motivos o temas.....	438
11.4.2: Clasificación y análisis estilístico.....	438
11.4.2.1: Figura humana	

11.4.2.2: Figura animal	
11.5: Análisis de la composición y del espacio del Abric IX de CMR.....	438
11.5.1: Definición de composiciones y escenas.....	446
11.5.2: Primer nivel de análisis: criterio estilístico.....	454
11.5.3: Segundo nivel de análisis: criterio compositivo o escénico.....	454
11.5.4. Uso del espacio potencial y distribución de la decoración en el conjunto.....	458
11.5.4.1: El uso del soporte como parte integrante de la composición	
11.6: Propuesta de reconstrucción de la secuencia interna de ejecución del Abric IX de CMR.....	462

Tercera parte: Estudio conjunto del núcleo Valltorta Gasulla: la composición y el espacio gráfico.

Capítulo 12: Estudio conjunto del núcleo Valltorta-Gasulla.

12.1: Espacio gráfico, espacio social.....	463
12.1.1: Una primera aproximación a la comprensión del paisaje sociocultural.....	463
12.1.2: El abrigo como unidad de análisis: la pared, espacio gráfico.....	469
12.1.2.1: Caracterización del espacio gráfico.....	469
A. Distribución espacial de las figuras dentro del abrigo y en relación a un hipotético campo manual.....	469
B. La incidencia de las características de la pared en el proceso de ejecución.....	487
12.2: La composición en el núcleo Valltorta-Gasulla.....	496
12.2.1: Recursos técnicos en la construcción de composiciones y escenas.....	496
12.2.1.1: Reglas básicas de ordenación espacial.....	496
12.2.1.2.: Modos de integración de figuras pertenecientes a fases distintas.....	497
12.2.1.3: Procesos de corrección puntual en la posición de figuras en el espacio.....	501
12.2.1.4: Integración del soporte.....	506
12.2.2: Pautas y ritmo de adición en la formación de escenas.....	506
12.3: Aproximación a la temática de las escenas levantinas.....	517
- Episodios relacionados con la organización interna de la sociedad.....	519
- Episodios de componente violento	
- Episodios de enfrentamiento	
- La figura femenina	
- Formaciones de grupos en movimiento: territorio y movilidad	
- Episodios relacionados con la estructura económica.....	553
- Escenas vinculadas con el mundo de la caza	
- Armamento asociado estrechamente al cazador.	
- ¿Escenas de recolección de miel o meros escaladores?	
- Episodios de monta y otras escenas relacionadas con el caballo	
- Valoraciones finales: caracterización de la entidad del núcleo Valltorta-Gasulla a partir de la temática de sus escenas.....	593

12.4: Propuesta de reconstrucción de la secuencia a partir de los datos que nos ofrecen los conjuntos analizados.....	603
--	-----

Valoraciones finales y algunas propuestas para el futuro	605
---	-----

Bibliografía	
---------------------	--

Índice de cuadros y gráficos

▪ Capítulo 2	
▪ Cuadro 2.1: Relación conjuntos rupestres del núcleo Valltorta.....	41
▪ Cuadro 2.2: Relación conjuntos rupestres del núcleo Gasulla.....	42
▪ Capítulo 6	
▪ Cuadro 6.1: Relación abrigos objeto de estudio.....	78
▪ Cuadro 5.2: Convenciones empleadas en la restitución del soporte (López Montalvo y Domingo Sanz, e.p).....	88
▪ Capítulo 7	
▪ Cuadro 7.1: Correspondencia de las distintas unidades internas y los motivos representados.....	123
▪ Gráfico 7.1: Porcentaje de representación de los motivos de Civil III.....	136
▪ Cuadro 7.2: Recuento provisional de figuras del Abric III de Civil.	124
▪ Gráfico 7.2: Densidad en la distribución de figuras.....	204
▪ Cuadro 7.3: Diagrama de ordenación de las distintas agrupaciones y las figuras que las componen.....	202
▪ Gráfico 7.3: Niveles de representación	208
▪ Capítulo 8	
▪ Cuadro 8.1: Recuento de temas conservados y su distribución en las distintas cavidades y unidades topográficas.....	224
▪ Gráfico 8.1:.....	295
▪ Cuadro 8.2: Recuento de temas según Obermaier y Wernert (1919).....	224
▪ Cuadro 8.3: Relación de las distintas agrupaciones definidas y las figuras que las componen.....	291
▪ Capítulo 9	
▪ Cuadro 9.1: Recuento de figuras.....	308
▪ Gráfico 9.1: Niveles de representación.....	345
▪ Capítulo 10	
▪ Cuadro 10.1: Correspondencia de los distintos criterios empleados en la subdivisión interna de Les Coves de La Saltadora.....	352
▪ Gráfico 10.1: Porcentaje representaciones.....	357
▪ Cuadro 10.2: División topográfica SALT. VII y distribución de figuras.....	356
▪ Gráfico 10.2: Niveles de representación.....	429
▪ Cuadro 10.3: División topográfica SALT. VIII y distribución de figuras.....	356
▪ Cuadro 10.4: División topográfica SALT. IX y distribución de figuras.....	356
▪ Cuadro 10.5: Recuento de figuras.....	357
▪ Cuadro 10.6: Recuento figuras animales.....	379
▪	
▪ Capítulo 11	
▪ Cuadro 11.1: Recuento de figuras y distribución en el conjunto.....	438
▪ Gráfico 11.1: Niveles de representación.....	459

▪ **Capítulo 12**

- Cuadro 12.1: Relación y distribución regional de las distintas variantes compositivas y escénicas incluidas dentro de los episodios de componente violento documentados en los abrigos levantinos.....540
- Gráfico 12.1: Distribución de las distintas variantes compositivas de componente violento definidas en cada una de las regiones donde se documentan.....540
- Cuadro 12.2: Tácticas de caza- especie cazada.....554
- Cuadro 12.3: Relación temática-conjuntos decorados.....596
- Gráfico 12.3: Distribución escenas de recolección.....582
- Cuadro 12.4: Relación temática-tipos formales.....596

Índice de figuras– Primera Parte

▪ Capítulo 2

- Fig. 2.1: Esquema de los planos de fuga de una escena de Cova Remigia V (Porcar, Obermaier y Breuil, 1936).....8
- Fig. 2.2: Esquema de distribución y ordenación interna de Les Dogues (Jordá, 1975).....12
- Fig. 2.3: Escena acumulativa de El Polvorín. Distinción de fases.....15
- Fig. 2.4: Ejemplos de secuencias de superposición entre el horizonte levantino y esquemático en el conjunto de Marmalo IV y Solana de las Covachas IX. A partir de los ejemplos de Alonso y Grimal (1995-96).....21
- Fig. 2.5: Escenas de enfrentamiento en las que el soporte tiene un papel compositivo y narrativo.....26
- Fig. 2.6: Bóvido 6 del Covacho de la Raja (Baldellou et al, 1995).....28
- Fig. 2.7: Restitución de los principales accidentes del soporte en el punto de situación del cáprido 25 del Cingle de la Mola Remigia VIII.....29

Índice de figuras– Segunda Parte

▪ Capítulo 3

- Fig. 3.1: Mapa físico de la provincia de Castelló.31
- Fig. 3.2: Mapa de situación del núcleo Gasulla-Valltorta.31
- Fig. 3.3: Vista del cauce del Barranc de la Valltorta.....32
- Fig. 3.4: Mapa físico del núcleo Valltorta.....33
- Fig. 3.5: Vista del cauce del Barranc de Gasulla.....34
- Fig. 3.6: Mapa físico del núcleo Gasulla.....36
- Fig. 3.7: Vegetación característica de la zona.....40
- Fig. 3.8: Mapa distribución conjuntos rupestres en el núcleo Valltorta.....41
- Fig. 3.9: Mapa distribución conjuntos rupestres en el núcleo Gasulla.....42

▪ Capítulo 4

- Fig. 4.1: Calco figuras del Abrigo de la Roca dels Moros (Calapatá, Teruel).....43
- Fig. 4.2: Fotografía del descubrimiento de Cavalls, 1917.....45
- Fig. 4.3: Tipología de la figura humana según Obermaier y Wernert (1919).....47
- Fig. 4.4: Material lítico y óseo de la Cova de la Rabosa (Valltorta).....48
- Fig. 4.5: Reproducción escena Mas d'en Josep (Durán y Pallarés, 1920).....49
- Fig. 4.6: Restitución del soporte del grupo de figuras 12 de la Cova dels Cavalls (Obermaier y Wernert, 1919).....49
- Fig. 4.7: Fotografía de H. Obermaier y H. Breuil en Gasulla.....50
- Fig. 4.8: Escenas de temática bélica según Porcar.....51
- Fig. 4.9: Fases crono-estilísticas según Sarriá (1988-89).....53
- Fig. 4.10: Motivo 58 del Abric X de El Cingle de la Mola Remigia (Ripoll, 1962).....54
- Fig. 4.11: Calco de la figura 57 de Cavalls II arrancada tras su descubrimiento.....55

▪ **Capítulo 5**

- Fig. 5.1: Paralelos representaciones levantinas y cerámica de la Cova de l'Or.....65
- Fig. 5.2: Fragmentos cerámica cardial (Cova de l'Or, Beniarrés).....66
- Fig. 5.3: Paralelos entre las representaciones de bóvidos levantinas y un fragmento cerámico de la Cova de l'Or.....67
- Fig. 5.4: Representaciones levantinas de actividades relacionadas con la agricultura y el pastoreo.....70
- Fig. 5.5: Escena de vareo del Abric I de La Sarga (Alcoi, Alacant) (Hernández et al, 2002).....71
- Fig. 5.6: Escena del Abric de Los Chaparros (Teruel) (Calvo, 1999).....72
- Fig. 5.7: Escena del Abrigo de la Cañada de Marco (Teruel).....73
- Fig. 5.8: Calco de Civil III según Cabré (1915). Fotos detalle de las grafías esquemáticas documentadas.....73
- Fig. 5.9: Superposición del Motivo 42a de la Cova dels Cavalls sobre trazo esquemático (Villaverde et al, 2001).....74

▪ **Capítulo 6**

- Fig. 6.1: Restitución arquero de la Cova de la Araña (València) (Hdez Pacheco, 1924).....81
- Fig. 6.2: Restitución de supuestas especies de climas fríos según H. Breuil y su revisión posterior por Almagro y Hdez Pacheco.....82
- Fig. 6.3: Restitución del Abric VIII Cingle Mola Remigia en el que se insertan las figuras en relación a las características del soporte (Ripoll, 1963).....83
- Fig. 6.4: Metodología empleada en el proceso de documentación de los abrigos rupestres. 87
- Fig. 6.5. Clasificación estilística propuesta por Obermaier y Wernert (1919)..... 90
- Fig. 6.6: Ejemplos de superposición parcial entre figuras de carácter sincrónico y diacrónico..... 92
- Fig. 6.7: Ejes descriptivos relacionados con la actitud de las figuras.....93
- Fig. 6.8: Eje descriptivo diagonal de escenas levantinas.....94
- Fig. 6.9: Recursos empleados para obtener sensación de profundidad o perspectiva en la ejecución de figuras individuales.....94
- Fig. 6.10: Recursos empleados para obtener la sensación de perspectiva entre dos o más figuras.....95
- Fig. 6.11: Composición del Abric de Centelles: perspectiva a partir de la yuxtaposición de planos horizontales.....95
- Fig. 6.12: Restitución de las principales líneas del soporte de la composición formada por los motivos 10, 14 y 15.IX de La Saltadora.....96
- Fig. 6.13: Ejemplo de escenas superpuestas.....98
- Fig. 6.14: Representación gráfica de la compartimentación métrica del espacio.....101
- Fig. 6.15: Niveles de representación del artista en relación a un campo manual.....103
- Fig. 6.16: Ejemplos de la incidencia del soporte en figuras paleolíticas.....104
- Fig. 6.17: Variantes en la incidencia del soporte en el proceso de ejecución de figuras individuales: negativa y por omisión.....106
- Fig. 6.18: Variantes en la incidencia del soporte en el proceso de ejecución de figuras individuales: integración como parte de la figura.....107
- Fig. 6.19: Fotografía en detalle de la escena de recolección de miel de la Cueva de la Araña. Calco según Hernández Pacheco, 1924.....108
- Fig. 6.20: Fotografía del friso de bóvidos del Abrigo de los Toros del Prado del Navazo (Teruel) (Picazo,). Fotografía del cáprido rampante de Cova Remigia IV. Calco según Porcar, Obermaier y Breuil, 1936.....109
- Fig. 6.21: Caballo de Le Portel (Francia) (Leroi-Gourhan, 1984).....109

-
- Fig. 6.22: Secuencia de superposición de Civil III.....111
- Fig. 6.23: Representación de nuevas figuras en antiguos desconchados. Ejemplo de los motivos 23a-b de Cavalls II.....112
- Fig. 6.24: Ejemplo de búsqueda de encuadre entre figuras. Motivos 35-36 de Cavalls II (Villaverde et al, 2002).....112
- Fig. 6.25: Rectificación de figuras. Motivos 32b y 33 de Cavalls II (Villaverde et al, 2002).....112
- Fig. 6.26: Ejemplo de un proceso de repinte. Motivo 30 de Cavalls II (Villaverde et al, 2002).....113
- Fig. 6.27: Modelo de ficha empleada en la base de datos: descripción abrigo.....114
- Fig. 6.28: Modelo de ficha empleada en la base de datos: descripción figuras humanas.....115
- Fig. 6.29: Modelo de ficha empleada en la base de datos: descripción figuras animales.....116
- Fig. 6.30: Ficha base de datos sobre composición.....117

▪ Capítulo 7

- Fig. 7.1: Mapa de localización y fotografía de Coves del Civil.....119
- Fig. 7.2: Escena Central de Coves del Civil según Cabré (1925).....120
- Fig. 7.3: Planta de los tres abrigos de la Cova del Civil, a partir de Viñas (1982).....121
- Fig. 7.4: Planta del Abric III y distribución de las agrupaciones de motivos en las distintas cavidades.....122
- Fig. 7.5: Representaciones humanas Tipo Civil A.1.....127
- Fig. 7.6: Representaciones humanas Tipo Civil A2; A.3; B.....129
- Fig. 7.7: Figuras en las que puede apreciarse el relleno con tinta blanca (Cabré, 1925).....131
- Fig. 7.8: Posibles representaciones femeninas vinculadas con el tipo Civil A.....132
- Fig. 7.9: Detalle de la indicación de los dedos de la mano en figuras Tipo Centelles.....133
- Fig. 7.10: Representaciones humanas Tipo Civil C; E; F.....135
- Fig. 7.11: Representación de cérvidos, cápridos y suidos.....139
- Fig. 7.12: Fotografía de ejemplares de machos cabríos.....140
- Fig. 7.13: Jabalí macho adulto. Fotografía José Elías. Proyecto Sierra de Baza.....142
- Fig. 7.14: Rayones o crías de jabalí, en los que puede apreciarse las típicas listas del pelaje. Fotografía de González Ahumada. Proyecto Sierra de Baza.....142
- Fig. 7.15: Representación de équidos y especies indeterminadas.....144
- Fig. 7.16: Unidad III.1.A: primera agrupación.....145
- Fig. 7.17: Encarte Unidad III.1.B. (Adjunto)
- Fig. 7.18: Unidad III.1.B: primera agrupación (motivos 9–17).....149
- Fig. 7.19: Unidad III.1.B: segunda agrupación (motivos 18–21).....153
- Fig. 7.20: Encarte Unidad III.2.A: primera agrupación (Adjunto)
- Fig. 7.21: Encarte Unidad III.2.A: segunda agrupación (Adjunto)
- Fig. 7.22: Recreación del motivo meandriforme a partir de la interpretación de Cabré (1925).....158
- Fig. 7.23: Detalle de la grafía tipo esquemático que se infrapone al arquero 46.....158
- Fig. 7.24: Relación de simetría entre los arqueros 47-49.....160
- Fig. 7.25: Relación de simetría entre los arqueros 51-53.....160
- Fig. 7.26: Relación de simetría entre los arqueros 47-49/52-61b.....160
- Fig. 7.27: Esquema espacial de distribución de las figuras en actitud de disparo.....161
- Fig. 7.28: Posible esquema de organización de las figuras en actitud de disparo.....161

▪ Fig. 7.29: Secuencia de superposición entre las figuras 62-66.....	163
▪ Fig. 7.30: Secuencia de superposición entre las figuras 57-58-51-66.....	164
▪ Fig. 7.31: Secuencia de superposición entre figuras 38-39.....	164
▪ Fig. 7.32: Secuencia de superposición entre figuras de la segunda agrupación.....	165
▪ Fig. 7.33: Posibles bocetos de figuras humanas.....	167
▪ Fig. 7.34: Calco provisional de la agrupación 68c.....	169
▪ Fig. 7.35: Restitución de las principales líneas del soporte que afectan a las figuras 54b y 49b.	171
▪ Fig. 7.36: Encarte Unidad III.3.A: primera agrupación (motivos 70-92) (Adjunto).	
▪ Fig. 7.37: Secuencia de superposición entre los motivos 70-75.....	174
▪ Fig. 7.38: Encarte Unidad III.3.A: segunda agrupación (motivos 80-90) (Adjunto).	
▪ Fig. 7.39: Unidad III.3.A: Tercera agrupación (motivos 93-95).....	181
▪ Fig. 7.40: Encarte Unidad III.3.A: Tercera-Quinta agrupación (Adjunto).	
▪ Fig. 7.41: Unidad III.3.A: Cuarta agrupación (motivos 96-99).....	182
▪ Fig. 7.42: Unidad III.3.A: Quinta agrupación (motivos 100a-b/101a-b).....	184
▪ Fig. 7.43: Calco de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel), según Picazo y otros (2001-2002).....	186
▪ Fig. 7.44: Detalle de algunos de los arqueros de la Cueva del Chopo, enfatizando el tamaño de los supuestos bumeranes para facilitar la apreciación de su estructura. (a partir de Picazo y otros, 2001-2002).....	187
▪ Fig. 7.45: Representaciones femeninas ataviadas de una especie de recipiente o bolso colgado del brazo.....	189
▪ Fig. 7.46: Detalle fotográfico de las características topográficas de la demarcación entre la C.III.2 y C.III.3.....	211
▪ Fig. 7.47: Restitución principales accidentes del soporte en la ubicación del arquero 76.	
▪ Fig. 7.48: Restitución de las principales líneas del soporte (motivos 9-17).....	211
▪ Fig. 7.49: Reconstrucción de la secuencia del Abric III de Civil a partir de los episodios de superposición documentados y la ocupación de antiguos desconchados.....	218

▪ Capítulo 8

▪ Fig. 8.1: Mapa de localización y fotografía del abrigo.....	219
▪ Fig. 8.2: Planta y sección del Abric II de la Cova dels Cavalls.....	221
▪ Fig. 8.3: Topografía del conjunto y distribución de las distintas agrupaciones de motivos.....	222
▪ Fig. 8.4: Representaciones humanas Tipo A.....	227
▪ Fig. 8.5: Representaciones humanas Tipos B-E.....	231
▪ Fig. 8.6: Detalle de la técnica de relleno interno del motivo 3-4.....	234
▪ Fig. 8.7: Representaciones humanas ejecutadas total o parcialmente con la técnica de listado.....	234
▪ Fig. 8.8: Detalle rasgos faciales motivo 50a.....	235
▪ Fig. 8.9: Detalle motivo 70 del Abrigo de Los Chaparros (Teruel).....	236
▪ Fig. 8.10: Representaciones de ciervas.....	239
▪ Fig. 8.11: Representaciones de cérvidos machos, adultos, juveniles e infantiles y cápridos.....	240
▪ Fig. 8.12: Detalle de la diferente coloración del pigmento en el ciervo 30.....	241
▪ Fig. 8.13: Técnica empleada en la significación del pelaje del gabato 29a. Fotografía y calco. Comparación con un ejemplar real.....	241
▪ Fig. 8.14: Representaciones de bóvidos y cuadrúpedos indeterminados.....	244
▪ Fig. 8.15: Encarte Unidad II.1.A: primera y segunda agrupación de motivos (Adjunto)	
▪ Fig. 8.16: Articulación escénica entre distintas fases. Primera agrupación de motivos.....	246

- Fig. 8.17: Encarte Unidad II.1.B y II.1.C. (Adjunto)
- Fig. 8.18: Restitución del soporte y grupo de motivos 12a-f. Fotografía de detalle.....250
- Fig. 8.19: Paralelos de figuras 12a-c.....251
- Fig. 8.20: Secuencia de superposición entre motivos 12a-c.....252
- Fig. 8.21: Encarte Unidad II.1.D (Adjunto).
- Fig. 8.22: Encarte Unidad II.2.A (Adjunto).
- Fig. 8.23: Esquema interno de la manada de ciervos.....257
- Fig. 8.24: Marcada en rojo la posición hipotética que deberían ocupar las ciervas 28 y 32a siguiendo la alineación marcada por sus inmediatos. Al igual que las anteriores el gabato 29a modifica su orientación para ajustarse al espacio disponible.....258
- Fig. 8.25: Detalle superposición gabato 29a sobre cierva 28.....258
- Fig. 8.26: Posición forzada o escorzo en el cervato 30 y la cierva 35a.....259
- Fig. 8.27: Episodios de corrección en la posición de figuras.....259
- Fig. 8.28: Relación espacial entre los motivos 23a y 23b. Restitución parcial del desconchado donde se sitúa el cuadrúpedo.....261
- Fig. 8.29: Superposición de una figura humana sobre un cáprido en el Abrigo de Engarbo I (Jaén). A partir del calco de Soria y López Payer (1999).....261
- Fig. 8.30 Representaciones de posibles carnívoros en los que se aprecian ciertos rasgos característicos, como las orejas y el rabo inhiestos, cuerpos estilizados, etc. Representación de un haz de flechas asociado a los arqueros 7, 26a y 25a.....262
- Fig. 8.31: Posible reconstrucción del arquero 23a, siguiendo el modelo del motivo 25a, ambos pertenecientes al Tipo Civil.....264
- Fig. 8.32: Posible rectificación de figuras a partir del motivo 32b.....264
- Fig. 8.33: Detalle superposición 25a-32b.....265
- Fig. 8.34: Recreación de la proyección de la línea de disparo.....265
- Fig. 8.35: Representación de un haz de flechas asociado a los arqueros 7 (a), 26a (b) y 25a (c).....266
- Fig. 8.36: Alineación de los arqueros que conforman la retaguardia a partir de ejes de representación de proyección oblicua.....269
- Fig. 8.37: Secuencia de superposición de la agrupación de motivos 43-48, según interpretación de Obermaier y Wernert (1919).....270
- Fig. 8.38: Secuencia de ejecución del grupo de motivos 50-53.....273
- Fig. 8.39: Semejanzas formales entre los motivos 37d y 38 de Cavalls y uno de los arqueros de Cova Remigia V.....276
- Fig. 8.40: Restitución parcial de una de las escenas que componen el Abric de Centelles (según Viñas y Sarriá, 1985).....278
- Fig. 8.41: Esquema compositivo parcial de los conjuntos de Cavalls y Centelles a partir de hiladas de trayectoria horizontal yuxtapuestas en la vertical.....279
- Fig. 8.42: Encarte distribución espacial de los arqueros Tipo A o Centelles (Adjunto).
- Fig. 8.43: Croquis de la distribución espacial de las figuras en el Abric II de Cavalls.....294
- Fig. 8.44: Superposición entre motivos de distinto horizonte artístico.....296
- Fig. 8.45: Diaclasa que da acceso al abrigo.....297
- Fig. 8.46: Restitución de los principales accidentes del soporte que inciden en la ejecución del motivo 24a. Escala 1:2.....298
- Fig. 8.47: Croquis de la reconstrucción de la secuencia del Abric II de Cavalls a partir de los distintos episodios de superposición entre figuras.....302

▪ Capítulo 9

- Fig. 9.1: Mapa de localización y fotografía del conjunto.....303
- Fig. 9.2: Planta y sección de El Cingle del Mas d'en Josep a partir de Viñas, 1982.....305

▪ Fig. 9.3: Croquis de distribución espacial de agrupaciones de motivos definidas.....	306
▪ Fig. 9.4: Restitución de una de las escenas del conjunto según Benítez Mellado (1919)...	309
▪ Fig. 9.5: Rasgos de individualización del tipo Mas d'en Josep A.....	309
▪ Fig. 9.6: Representaciones humanas. Tipos A-C e indeterminados de Mas d'en Josep.....	311
▪ Fig. 9.7: Detalle recipiente figura 12a.....	312
▪ Fig. 9.8: Detalle estructura bisulca de la pezuña ciervo 23. Fotografía impronta ejemplar real.....	314
▪ Fig. 9.9: Comparación de las representaciones de jabalíes machos adultos de Mas d'en Josep con dos ejemplares reales. Fotografías procedentes de la web dedicada al Proyecto Sierra de Baza.....	315
▪ Fig. 9.10: Representaciones de ciervos, jabalíes, bóvidos, cápridos.....	316
▪ Fig. 9.11: Fotografía de una cabra con la cabeza vuelta. Fotografía procedente de la web Proyecto Sierra de Baza.	318
▪ Fig. 9.12: Detalle de los diferentes modos de aplicación de la técnica de listado en algunas representaciones animales.....	319
▪ Fig. 9.13: Encarte Abrigo I-Cavidad II. (Domingo et al, 2003) (Adjunto).	
▪ Fig. 9.14: Calco motivos 5-7 (Domingo et al, 2003).....	322
▪ Fig. 9.15: Calco grupo motivos 8a-f y 9 (Domingo et al, 2003).....	324
▪ Fig. 9.16: Grupo de figuras de la Cova del Barranc de l'Aguila (Xàtiva, Valencia) (Hernández, Pérez y Catalá, 1986).....	324
▪ Fig. 9.17: Calco motivo 14 (Domingo et al, 2003).....	326
▪ Fig. 9.18: Calco motivo 15 (Domingo et al, 2003).....	326
▪ Fig. 9.19: Agrupación de motivos 16-19 (Domingo et al, 2003).....	327
▪ Fig. 9.20: Ciervos parcialmente superpuestos de la Cova del Polvorín (Castelló) (Calco según E.L.M) y de Els Gascons (Teruel).....	330
▪ Fig. 9.21: Agrupación de motivos 20-24 (Domingo et al, 2003).....	332
▪ Fig. 9.22: Motivo 25 (Domingo et al, 2003).....	334
▪ Fig. 9.23: Representaciones animales fragmentadas.....	340
▪ Fig. 9.24: Restitución de las principales líneas y accidentes del soporte que inciden en la lectura de motivos y composiciones de la Cavidad I.2. (Domingo et al, 2003).....	343
▪ Fig. 9.25: Croquis de las características principales del soporte de las Unidades II.3.A y II.3.B y distribución espacial de los motivos (Domingo et al, 2003).....	344
▪ Fig. 9.26: Vista panorámica del Cingle del Mas d'en Josep.....	348

▪ Capítulo 10

▪ Fig. 10.1: Mapa de situación y fotografía del conjunto.....	349
▪ Fig. 10.2: Motivo conocido como "Venus de la Valltorta" (Covetes del Puntal) (Viñas, 1982).....	350
▪ Fig. 10.3: Material lítico procedente de los Planells de La Rompuda (1,2, 8, 11); El Puntal (3, 4, 6, 7, 9, 19) y Les Calçoes del Matà (Durán y Pallarés, 1920).....	351
▪ Fig. 10.4: Restitución de un arquero de La Saltadora según Durán y Pallarés (1920).....	354
▪ Fig. 10.5: Planta y sección del Sector Sur de La Saltadora (a partir de Viñas, 1982).....	355
▪ Fig. 10.6: Topografía de los Abrigos VII-IX de La Saltadora (a partir de Viñas, 1982).....	358
▪ Fig. 10.7: Detalle tocado cabezas figuras tipo Saltadora A o Centelles.....	355
▪ Fig. 10.8: Detalle adorno colgante figuras tipo Saltadora A o Centelles.....	358
▪ Fig. 10.9: Detalle perfil melena arquero 19.IX Saltadora.....	360
▪ Fig. 10.10: Detalle modo de afianzar el disparo entre arquero 4.VIII Saltadora y 26a de Cavalls.....	360
▪ Fig. 10.11: Representaciones humanas incluidas en el tipo A-B-C de La Saltadora.....	361

▪ Fig. 10.12: Detalle adornos motivo 42.VII Saltadora.....	362
▪ Fig. 10.13: Representaciones humanas incluidas en el tipo D de La Saltadora.....	363
▪ Fig. 10.14: Detalle posibles rasgos faciales motivo 15a.VII.....	364
▪ Fig. 10.15: Motivo 29.VII de Saltadora y paralelo formal con motivo 17a de Cavalls II....	364
▪ Fig. 10.16: Representaciones incluidas en el tipo E de Saltadora.....	365
▪ Fig. 10.17: Motivos 13,14 y 56a. VII de Saltadora.....	368
▪ Fig. 10.18: Representaciones de formato indeterminado.....	367
▪ Fig. 10.19: Motivos 50-51.VII (Calco según Domingo,2000) y figuras del Abric de la Falfigurera (Chulilla, València) (Calco según Instituto de Arte Rupestre).....	369
▪ Fig. 10.20: Motivo 72.VII (Calco según Domingo,2000).....	369
▪ Fig. 10.21: Representación de ciervos machos.....	370
▪ Fig. 10.22: Fotografía de un ciervo macho adulto.....	371
▪ Fig. 10.23: Representación de ciervos adultos y cápridos.....	372
▪ Fig. 10.24: Detalle del relleno listado del ciervo 12.IX de la Saltadora.....	373
▪ Fig. 10.25: Fotografía de un ejemplar macho joven y una hembra adulta de cáprido.....	374
▪ Fig. 10.26: Detalle de la pezuña de los jabalíes 44 y 45.VII de Saltadora. Fotografía en detalle de la estructura bisulca y de su impronta en terreno arcilloso.....	375
▪ Fig. 10.27: Representación de suidos, bóvidos, équidos y temas indeterminados.....	377
▪ Fig. 10.28: Motivo 1.VIII de Saltadora (López Montalvo, 2000).....	379
▪ Fig. 10.29: Fotografía de detalle del Abric VII de la Saltadora. Punto de visión O-E.....	380
▪ Fig. 10.30: Encarte Abric VII- Cavidad VII.1: Unidad VII.1.A/VII.1.B	
▪ Fig. 10.31: Foto y detalle de la doble línea de quijada del bóvido 9.VII (a partir de Domingo, 2000).....	382
▪ Fig. 10.32: Encarte Abric VII-Unidad VII.2	
▪ Fig. 10.33: Motivo 22-25, 27-28 del Abric VII de La Saltadora (a partir de Domingo Sanz, 2000).....	387
▪ Fig. 10.34: Figura humana flechada. Cova Alta del LLidoner (Valltorta), según Viñas y Rubio, 1988.....	387
▪ Fig. 10.35: Comparación estructura compositiva jabalíes 44-45.VII de la Saltadora (Domingo, 2000) y jabalíes de la Cova Remigia V (Ares, Castelló)(según Porcar Obermaier y Breuil, 1935).....	389
▪ Fig. 10.36: Concentración significativa de animales en posición insólita en la Unidad VII.2.A.....	392
▪ Fig. 10.37: Encarte Abric VII- Unidad VII.2.B	
▪ Fig. 10.38: Croquis de la restitución de las principales líneas del soporte que afectan a la posición y ejecución del motivo 72.VII.....	393
▪ Fig. 10.39: Encarte Abric VII-Unidad VII.3A-C (Adjunto)	
▪ Fig. 10.40: Encarte Abric VII-Unidad VII.3.D (Adjunto).	
▪ Fig. 10.41: Fotografía del Abric VIII de La Saltadora.....	391
▪ Fig. 10.42: Encarte Abric VIII-Unidad VIII.1.A (Adjunto).	
▪ Fig. 10.43: Esquema compositivo de la organización interna a partir de la reconstrucción hipotética de los ejemplares menos conservados.....	399
▪ Fig. 10.44: Representaciones humanas asociadas a una grafía de ejecución despreocupada. a-c: Cova dels Cavalls; d. Abric VIII de La Saltadora.....	400
▪ Fig. 10.45: Encarte Abric VIII-Unidad VIII.1.B (Adjunto)	
▪ Fig. 10.46: Posible rectificación en la postura de la figura 16. VIII.....	402
▪ Fig. 10.47: Encarte Abric VIII-Unidad VIII.2.A (Adjunto).	
▪ Fig. 10.48: Fotografía de detalle del Abric IX. Visión frontal.....	404
▪ Fig. 10.49: Encarte Abric IX-Cavidad IX.2 (Adjunto).	

- Fig. 10.50: Comparación de las figuras 5-7.IX de Saltadora IX con un arquero tipo *Centelles* del Abrigo de El Arquero (Teruel).....406
- Fig. 10.51: Detalle restitución motivos 5-7.IX (López Montalvo, 2000).....407
- Fig. 10.52: Motivo 4.IX (Calco según López Montalvo, 2000).....407
- Fig. 10.53: Fotografía y calco del motivo 8.IX (López Montalvo, 2000).....409
- Fig. 10.54: Ciervos parcialmente superpuestos del Abric de Pinós (Benissa, Alacant), según Hernández et al (1988).....410
- Fig. 10.55: Comparación del armamento empleado por el arquero 14.IX y la panoplia 4.IX.412
- Fig. 10.56: Representaciones humanas que se asocian a una posible panoplia compuesta, generalmente, por un haz de varias flechas.....413
- Fig. 10.57: Secuencia cinegética de acecho de la Cañaica del Calar II (Murcia) (Calco según Mateo Saura, 1999).....414
- Fig. 10.58: Croquis de la distribución espacial de las distintas unidades y los motivos que componen el Abric VII.....426
- Fig. 10.59: Croquis de distribución espacial de las distintas unidades y figuras que las integran en los abrigos VIII y IX.....428
- Fig. 10.60: Restitución de las principales líneas del soporte a modo de croquis y distribución espacial de las figuras que componen la escena.....431

•Capítulo 11

- Fig. 11.1: Mapa de situación y fotografía del conjunto desde el fondo del barranco.....435
- Fig. 11.2: Fotografía del Abric IX en la que se identifican características internas.....437
- Fig. 11.3: Planta de El cingle de la Mola Remigia, a partir de Ripoll (1963).....439
- Fig. 11.4: Representaciones humanas Tipo Cingle A.1.....439
- Fig. 11.5: Representaciones humanas Tipo Cingle A.1.....440
- Fig. 11.6: Representaciones humanas Tipo Cingle A.2.....441
- Fig. 11.7: Detalle representación rasgos faciales de los motivos Tipo A.2.....442
- Fig. 11.8: Representaciones humanas Tipo Cingle B y C o indeterminadas.....444
- Fig. 11.9: Vista perfil de un macho cabrío.....445
- Fig. 11.10: Representación cápridos y especies indeterminadas.....446
- Fig. 11.11: Encarte composición Abric IX (Unidad IX.1.A y B)- Adjunto
- Fig. 11.12: Falanges humanas representadas en el Abric IX de El Cingle.....457
- Fig. 11.13: Restitución de las principales líneas del soporte en el punto que ocupa la agrupación de motivos 51-53.IX.....461
- Fig. 11.14: Diagrama de organización de la hipotética secuencia interna.....462

•Capítulo 12

- Fig. 12.1: Fotografías de los distintos grados de visibilidad desde los abrigos.....466
- Fig. 12.2: Mapa del tramo superior del Riu Coves y delimitación del hipotético itinerario que marcarían las figuras Tipo *Centelles*.....467
- Fig. 12.3: Fotografía del Abric I del Mas d'en Josep. Delimitación del espacio gráfico empleado.....471
- Fig. 12.4: Espacios de atracción: utilización de antiguos desconchados como espacio gráfico.....480
- Fig. 12.5: Variantes en el uso del soporte. Técnica de las figuras.....483
- Fig. 12.6: Variantes en el uso del soporte. Composición y espacios preferentes.....487
- Fig. 12.7: Ajuste narrativo y espacial entre figuras de distinto concepto formal.....498

▪ Fig. 12.8: Mecanismos de apropiación e integración.....	499
▪ Fig. 12.9: Ejemplos de figuras inacabadas.....	500
▪ Fig. 12.10: Ajuste en la posición de figuras ante motivos inacabados.....	503
▪ Fig. 12.11: Superposición de figuras a motivos inacabados o bocetos.....	503
▪ Fig. 12.12: Mapa de distribución de las distintas variantes compositivas de componente violento.....	519
▪ Fig. 12.13: Esquema escenas violentas.....	527
▪ Fig. 12.14: Detalle de tocados.....	528
▪ Fig. 12.15: Figuras humanas flechadas.....	531
▪ Fig. 12.16: Figura flechada de El Polvorín.....	532
▪ Fig. 12.17: Figura invertida de Barranco Segovia.....	532
▪ Fig. 12.18: Detalle de la mano en figuras flechadas.....	533
▪ Fig. 12.19: Falanges asociadas a personajes muertos.....	535
▪ Fig. 12.20: Falanges o agrupaciones de figuras.....	539
▪ Fig. 12.21: Arquero herido que huye de la contienda.	538
▪ Fig. 12.22: Representaciones que aludirían directa o indirectamente a la muerte.....	539
▪ Fig. 12.23: Formaciones de figuras en movimiento.....	544
▪ Fig. 12.24: Figuras femeninas tipo Centelles.....	547
▪ Fig. 12.25: Figuras femeninas tipo Civil.....	548
▪ Fig. 12.26: Asociación figura femina-masculina.....	550
▪ Fig. 12.27: Escenas de caza individual.....	555
▪ Fig. 12.28: Escenas de caza colectiva.....	561
▪ Fig. 12.29: Reproducción gráfica de la impronta de un cáprido.....	561
▪ Fig. 12.30: Representación de un posible rastro asociado a un cuadrúpedo en el Abric VII de Saltadora.....	562
▪ Fig. 12.31: Posible representación de una trampa en Torcal de las Bojadillas.....	565
▪ Fig. 12.32: Motivos 3-4.VIII de la Saltadora.....	565
▪ Fig. 12.33: Motivos 61-68 Saltadora VII.....	566
▪ Fig. 12.34: Motivo 20 del Cingle Mola Remigia VI.....	566
▪ Fig. 12.35: Representación de flechas aisladas.....	570
▪ Fig. 12.36: Representación de flechas y cestos o recipientes asociados.....	572
▪ Fig. 12.37: Representación aislada de arcos y flechas.....	573
▪ Fig. 12.38: Armamento asociado a arqueros.....	574
▪ Fig. 12.39: Escenas de recolección en las que se recogen los cuatro componentes descritos.....	578
▪ Fig. 12.40: Algunos ejemplos del binomio compositivo trepador-cuerdas.....	579
▪ Fig. 12.41: Algunos ejemplos de la zona del trinomio compositivo panal-insectos-cuerdas.....	580
▪ Fig. 12.42: Comparación etnológica.....	581
▪ Fig. 12.43: Mapa distribución variantes compositivas.....	582
▪ Fig. 12.44: Figuras de tipo lineal y trazo simplificado asociadas a episodios de recolección.....	583
▪ Fig. 12.45: Distintas estructuras asociadas a la acción de ascenso.....	584
▪ Fig. 12.46: Representaciones de panales asociadas a insectos.....	586
▪ Fig. 12.47: Algunos ejemplos recogidos sobre posibles episodios de monta.....	590

Primera Parte





Capítulo 1. Introducción

La relevancia del núcleo Valltorta-Gasulla, articulado geográficamente a través del eje formado por la Rambla Carbonera y de la Viuda, es un hecho innegable, tanto si consideramos la evolución del poblamiento prehistórico, reflejada en los distintos asentamientos documentados en la zona, como las importantes manifestaciones artísticas que dejaron tras de sí dichas sociedades. En efecto, en los últimos años, el estudio de nuevos yacimientos arqueológicos, que vienen a sumarse a los ya conocidos, arroja luz en torno a la secuencia de ocupación, al mismo tiempo que contribuye a un mejor conocimiento del territorio. Por otro lado, el destacado número de estaciones rupestres se caracteriza, a su vez, por la entidad de las decoraciones que alberga y por la importante variedad formal y temática de figuras y escenas, cuya especificidad, en algún caso, puede estar apuntando hacia un marcado componente regional.

Sin embargo, y a pesar de haber transcurrido prácticamente un siglo desde el descubrimiento de sus pinturas, el conocimiento que tenemos en la actualidad de los conjuntos decorados de la zona es ciertamente limitado. Tan sólo algunos abrigos— los menos— han merecido la atención detenida de los investigadores. La mayoría de estos estudios pertenecen a los primeros momentos, los que sucedieron al descubrimiento de las pinturas. Se trata de análisis caracterizados por un tratamiento desigual de la información, en los que siempre subyacen fuertes dosis descriptivas, con cierta tendencia a destacar, especialmente, aquellos aspectos relativos a la definición cronológica de estas nuevas manifestaciones. Por otra parte, la tónica dominante es la ausencia de una documentación rigurosa y sistemática que aúne el detalle de la restitución individual de cada una de las figuras con la traslación de las relaciones espaciales que mantienen entre sí, y que da lugar a uno de los rasgos definitorios de este arte: la formación dinámica de composiciones y escenas de temática variada. Esta actitud ha provocado que muchos conjuntos permanezcan parcialmente inéditos, de manera que la documentación que manejamos en la actualidad se reduce, en muchos casos, a la reproducción de algunos de los pasajes más destacados por su especificidad o belleza.

Somos conscientes, no obstante, de que estos primeros trabajos de restitución son tributarios de las limitaciones técnicas propias de principios del siglo XX. Los calcos, ejecutados en tinta plana, obvian la intensidad diferencial del pigmento y comportan fuertes dosis de subjetividad que, en algún caso, supone incluso la reconstrucción de la figura o la idealización de los detalles. Por otro lado, y en torno a la distribución de las figuras en el espacio, son pocos los conjuntos de los que exista una restitución espacial completa, dentro de los que hemos de destacar los elaborados por Benítez Mellado en la monografía dirigida por Obermaier y Wernert (1919) para el sector Norte de Valltorta.

En general, y salvo contadas excepciones, los trabajos de documentación del momento adolecen de una reproducción sistemática de todos y cada uno de los temas que componen el abrigo, desechando aquéllos de entidad relativa, como pudieran ser manchones o restos de otros temas apenas conservados. Con los años, la suerte de este enclave no se ha visto mejorada, a excepción de algunos trabajos puntuales, como el realizado por R. Viñas y su equipo en los años ochenta, la mayoría de los apuntes sobre sus conjuntos rupestres han continuado dentro de la tónica descriptiva anterior.

Esta falta de renovación en los planteamientos teóricos y en el modo de abordar la documentación de los conjuntos es el motor del proyecto conjunto que vienen desarrollando en los últimos años el Instituto de Arte Rupestre (IAR) y el Departament de Prehistòria y d'Arqueologia de la Universitat de València, financiado en su primera fase por el Ministerio de Cultura, Investigación y Ciencia, dentro del programa de la CAYCIT (PB98-1507-C02-01) y que tiene por título "*Arte Rupestre Levantino y ocupación humana en la prehistoria de la Valltorta y Gasulla*", dentro del cual se inscribe, entre otros trabajos, esta Tesis Doctoral.

Nuestro proyecto pretende, por tanto, aunar el estudio interno de los conjuntos decorados con

el avance en el análisis del contexto arqueológico, siempre desde una visión que englobe una perspectiva regional. En relación a este último aspecto, junto a los trabajos paralelos desarrollados por el IAR en la zona, se han abordado dos Tesis Doctorales centradas en el análisis del contexto arqueológico del área articulada por el curso norte del Riu Coves (Javier Fernández) y la Rambla Carbonera (Rosa García-Robles).

Por lo que se refiere al análisis de los abrigos decorados, *la documentación sistemática de sus pinturas se ha configurado como un objetivo imprescindible, previo a cualquier consideración de estudio interno*. La aplicación de nuevas tecnologías en la documentación del Arte rupestre se ha afianzado en los últimos años, sustituyendo progresivamente a viejas técnicas, caracterizadas por un amplio margen de subjetividad, y controvertidas en cuanto a la conservación de los abrigos. Desde finales de los noventa venimos experimentado con las nuevas posibilidades que ofrece la tecnología informática y la propia fotografía a partir del tratamiento digital de imágenes, diseñando un método de documentación que satisface el doble objetivo que comporta todo proceso de restitución: por un lado, permite la obtención de una herramienta de trabajo— el calco— en la que la subjetividad implícita se reduce mediante el diálogo continuo con el original; por otro, resulta inocuo con pinturas y soporte, contribuyendo así a la protección y conservación del Patrimonio.

Así y partiendo de una lectura integral del abrigo, abordamos la documentación de todos y cada uno de los temas representados, independientemente de su entidad o conservación. Sólo así es posible apreciar la gran complejidad compositiva que se desprende de estos conjuntos rupestres; una complejidad que depende de dos factores intrínsecos a manifestaciones al aire libre: por un lado, la repetida utilización de los abrigos como espacio gráfico de representación, lo que genera ritmos y fases de adición de figuras y escenas que otorgan un marcado carácter diacrónico, como atestiguan los matices formales y estilísticos de las figuras representadas; y, por otro lado, la fuerte degradación a la que se ven sometidas estas representaciones al aire libre y que, sin duda, generan sesgos importantes de información imposibles de valorar, pero que siempre es preciso tener en cuenta como factor de ausencia.

El método empleado nos permite, por tanto, abordar la documentación en tres fases claramente interrelacionadas: la obtención del calco individual de las figuras, su posterior ensamblado en calcos generales que reproducen la relación espacial que mantienen éstas entre sí y, finalmente, la reproducción de las principales líneas del soporte, cuya lectura es fundamental en la comprensión de composiciones y escenas. Esta renovación en el modo de abordar la fase previa de documentación nos permite, a su vez, procesar una exhaustiva base de datos en soporte no perecedero, en la que fotografías y restituciones contribuyen, por un lado, a la preservación de los conjuntos rupestres y, por otro, a la sistematización de los datos obtenidos. Los pasos seguidos en este proceso han sido reseñados con mayor detalle en trabajos colectivos anteriores (Domingo y López Montalvo, 2002; López Montalvo y Domingo, 2003, etc), si bien abordaremos en el apartado referente a la metodología una revisión crítica de cuál ha sido la dinámica de documentación del Arte Levantino y cuáles son nuestras propuestas de futuro.

Junto con la renovación metodológica, *el segundo objetivo de este trabajo es el de definir y poner en práctica nuevas pautas teóricas en el análisis integral de los conjuntos levantinos que superen la tradición descriptiva de figuras y escenas*. Es necesario abordar el análisis de estos conjuntos desde una nueva perspectiva en la que se aúnen aspectos que, hasta el momento, habían sido obviados o tratados de manera esporádica. Un breve repaso a la bibliografía más destacada pone de manifiesto el importante vacío que existe en relación al análisis de la composición y el uso del espacio gráfico dentro de las manifestaciones levantinas; un desinterés que tiene su más claro reflejo en la ausencia de restituciones integrales donde se dé cuenta del desarrollo espacial del entramado decorativo de los abrigos. En la primera parte de este trabajo abordaremos desde una posición crítica cuál ha sido la dinámica historiográfica en el estudio de la composición y el uso del espacio gráfico por lo que



respecta a este horizonte artístico.

Nuestra aproximación al estudio interno de los abrigos decorados parte de una perspectiva integral que aúna distintos niveles de análisis: desde el estudio formal de las figuras, como único criterio que nos permite distinguir fases o campañas decorativas, hasta el análisis interno de la composición y la caracterización del espacio gráfico. Éste último será concretamente el bloque principal de este volumen, nuestra aportación a un mayor conocimiento del contexto artístico levantino del núcleo Valltorta-Gasulla.

La selección de los conjuntos objeto de estudio en este trabajo ha estado condicionada, entre otros factores, por las pautas y el ritmo de trabajo marcado dentro del proyecto de investigación en que se inscribe esta Tesis Doctoral. El hecho de que algunos de los conjuntos de la zona estén siendo estudiados por el IAR, como Coves del Civil o Centelles, ha limitado el grado de aproximación de nuestro análisis, de manera que tan sólo en el primer caso hemos podido realizar un estudio directo, obteniendo calcos provisionales de algunas figuras, especialmente de aquéllas que no fueron restituidas en 1919; en el caso del Abric de Centelles, por el contrario, nuestra información proviene únicamente de los datos publicados hasta el momento. Por otro lado, la dificultad que supone abordar la documentación sistemática de todos los conjuntos dentro del período de tiempo que comprendía nuestro proyecto nos ha obligado a escoger aquéllos abrigos de los que disponíamos una documentación completa y contrastada. El resto de conjuntos localizados en la zona, si bien no han sido considerados con el mismo nivel de aproximación, han formado parte de un corpus de referencia en el que contextualizar nuestro trabajo. En este sentido, hemos insistido reiteradamente en las limitaciones que supone para el estudio de este núcleo artístico la ausencia de una documentación gráfica exhaustiva, unas limitaciones que son más acusadas si cabe a la hora de realizar un análisis integral como el que nos ocupa.

En el estudio de cada uno de los conjuntos propuestos hemos marcado una serie de puntos o niveles de análisis comunes que nos permiten sistematizar el análisis de la composición y el espacio gráfico como elementos fundamentales dentro de nuestro estudio.

El análisis compositivo requiere la previa categorización tipológica o estilística de todos y cada uno de los motivos que participan del entramado decorativo. Somos conscientes de la necesidad de abordar previamente una reflexión crítica del concepto de estilo y de los criterios empleados en la delimitación de los distintos tipos formales. Sin embargo, el hecho de que paralelamente a este trabajo un miembro de nuestro equipo— Inés Domingo— esté desarrollando una Tesis Doctoral centrada en estos aspectos limita ciertamente nuestros comentarios por respeto a su trabajo. Por ello, y aunque en un estudio sobre la composición resulta imposible pasar de puntillas sobre el tratamiento formal de las figuras, haremos uso de los factores estilísticos y técnicos únicamente como un modo de definir y delimitar las distintas fases que conforman una misma composición, valorando a su vez aspectos de cada uno de los conceptos formales en relación a pautas compositivas o del uso del espacio.

A pesar de que en trabajos anteriores (Villaverde et al, 2002; Domingo y López Montalvo, 2002, etc.) hemos insistido en la importancia de un primer nivel descriptivo de cada uno de los temas como un modo de reflejar la interpretación que el investigador hace del calco y la figura, en este volumen hemos optado por integrar esa interpretación descriptiva en el apartado de definición formal y estilística. No obstante, adjuntamos un fichero Filemaker 5.0 en soporte CD en el que se recoge la relación de todos los temas documentados, su descripción y restitución individualizada.

Para el estudio de la composición y el espacio hemos diseñado una estrategia que recoge tres puntos principales. Una primera aproximación a la estructuración del entramado decorativo nos permite trazar una descripción detenida de las distintas composiciones y escenas, las figuras que las componen y la temática que describen. En segundo lugar, valoramos el “comportamiento” de los distintos tipos humanos y las figuras animales en relación a la dinámica de formación de escenas y,

en el caso de los primeros, a qué tipo de temáticas se asocian. Por último, valoramos individualmente cada una de las composiciones y escenas, considerando recursos técnicos compositivos, las fases que las componen, posible evolución temática, etc.

Finalmente y por lo que respecta al análisis del espacio gráfico, partimos de la previa consideración de las características físicas del abrigo y su compartimentación en unidades topográficas menores a partir de unos criterios arbitrarios propuestos que nos permiten trazar una mayor aproximación al abrigo como unidad de análisis. La estructuración interna del abrigo en base a criterios métrico-topográficos nos permite ahondar en aspectos generales, como la distribución de figuras y escenas en el espacio o delimitar el campo manual empleado por el artista. A partir de estas dos variables son múltiples los aspectos a considerar, de manera que podamos ser capaces de definir y delimitar el concepto de espacio gráfico en relación a estas manifestaciones artísticas y el valor que el artista otorgó a la pared como parte integrante del entramado decorativo

La valoración conjunta de las distintas fases de ejecución, el modo de ocupación del espacio y la evolución de las escenas permite, finalmente, trazar una propuesta de reconstrucción de la secuencia de decoración, de la que podemos extraer información en relación a cómo se suceden los distintos horizontes artísticos documentados en la zona y cuál es la ordenación interna de los distintos conceptos formales definidos en el núcleo Gasulla-Valltorta.

El objetivo último de este trabajo queda recogido en sistematización de los datos obtenidos en cada uno de los conjuntos analizados. La puesta en relación de los distintos niveles de análisis definidos pueden arrojar luz sobre posibles pautas en el modo de concebir composiciones y escenas, en el uso del espacio o en el modo de disponer las figuras en el abrigo, así como proporcionar una secuencia de ejecución global en la zona. En este último punto recogeremos reflexiones en torno a la temática representada en la zona, valorando los distintos modos de concebir una misma narración y contextualizando el contenido de las escenas en el marco de de la secuencia arqueológica definida en este núcleo.

Somos conscientes de que el trabajo que aquí presentamos constituye el primer paso de un proyecto interdisciplinar más ambicioso que incluirá progresivamente el resto de conjuntos que conforman el núcleo Valltorta-Gasulla. Por ello, nos gustaría hacer hincapié en que las conclusiones que aquí presentamos no tienen un valor universal y su único objetivo es trazar una mayor aproximación a la caracterización de los rasgos que definen a Valltorta-Gasulla como núcleo artístico. Tan sólo el tiempo y los nuevos datos obtenidos enriquecerán nuestras conclusiones, matizándolas en algún caso, refutándolas en otros.

No obstante, creemos que las nuevas pautas de análisis, el modo integral de analizar estos conjuntos levantinos barajando distintas variables nos va a permitir traspasar la barrera de la descripción, de lo estético, para adentrarnos en otros aspectos que, en suma, facilitarán el conocimiento de la dinámica de una manifestación cultural en relación a las sociedades autoras.



Capítulo 2: *La composición y el espacio en el Arte Levantino: una mirada retrospectiva.*

2.2. *Los estudios sobre composición y el uso del espacio en el Arte Levantino: más de un siglo de ausencias, disimulos y rutinas.*

El descubrimiento de los primeros conjuntos de lo que posteriormente se conocería como Arte del Levante suscitó de inmediato un importante debate en torno a la edad de estas nuevas manifestaciones. El clima que se vivía desde las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX en la investigación europea, con el reciente descubrimiento de cuevas decoradas en Francia y Norte de España, marcó de cerca los primeros estudios en torno al Arte del Levante, con la influencia notable de investigadores europeos como H. Breuil o H. Obermaier, cuya visión en relación a la cronología, significado y motivación de estas pinturas tuvo un fuerte peso en la producción nacional hasta bien mediado el siglo XX.

El hecho de que los estudios sobre ambas regiones se desarrollaran de manera prácticamente paralela, en algunos casos por los mismos investigadores, y la necesidad acuciante de dotar de un marco temporal a las pinturas diluyó, en gran medida, los rasgos ciertamente diferenciales que distinguían a las nuevas manifestaciones levantinas de las del norte peninsular. La asimilación de una misma cronología con antigüedad paleolítica, a partir de la justificación de la presencia de especies de climas fríos en los paneles levantinos, marcó de cerca los primeros pasos de la investigación. En este sentido, la ausencia de industria asociada a estas nuevas pinturas al aire libre “obligaba” a los investigadores a buscar argumentos cronológicos en los temas representados, dejándose sentir la subjetividad que acompañaba, en aquellas primeras fases, a los procesos de restitución de figuras y composiciones (ver capítulo 6). De esta forma, y aunque hemos de tener siempre presente que en estos primeros momentos nos encontramos con una ciencia joven que apenas comenzaba a iniciar su andadura, lo cierto es que las carencias teóricas existentes hoy en día en torno al Arte Levantino son, en cierto modo, herederas directas de estas primeras tentativas.

Sin desviarnos del objetivo fundamental de estas líneas, que no es otro que elaborar una síntesis de las aportaciones en torno a la composición y al uso del espacio gráfico en el Arte Levantino, estamos convencidos de que para entender la ausencia de un marco teórico-metodológico es necesario subrayar que la preocupación casi absoluta por el aspecto temporal de las pinturas desplazó la necesidad de un análisis interno de los abrigos levantinos, la importancia de fijar unas pautas teóricas y metodológicas que permitieran abordar su estudio de manera exhaustiva y unitaria.

De esta forma, los primeros trabajos fueron artículos breves en los que se daban a conocer los conjuntos descubiertos (Vidal, 1908; Rocafort, 1908; Breuil, 1910; Alcahalalí, 1917; del Arco, 1917; etc.), en algunos de ellos afloraba la preocupación por afianzar argumentos en los que apoyar su edad paleolítica, enlazando, de esta forma, con la discusión cronológica del momento. Así, junto a la descripción somera de las figuras, principalmente de las especies animales por suponerlas indicativas de momentos pleistocenos, y la relación de algunos materiales líticos hallados en superficie la conclusión final, a la que abocaba la práctica totalidad de obras publicadas en estos primeros momentos, era la de determinar como paleolíticas estas nuevas manifestaciones rupestres.

En esta línea, y ya en las décadas inaugurales del siglo XX, aparecieron las primeras síntesis que intentaban trazar una visión global de los descubrimientos realizados hasta el momento, algunas de carácter peninsular (Cabré, 1915; Obermaier, 1925, entre otras) y otras centradas en algunas de las zonas de importante concentración artística (Duràn i Sampere y Pallarés, 1915-1920; Obermaier

y Wernert, 1919; Hernández Pacheco, 1918; 1924; etc.). En todas ellas, junto con la descripción somera de los nuevos hallazgos la preocupación esencial era la búsqueda de argumentos, más o menos objetivos, que vinieran a confirmar las sospechas de antigüedad que se tenían sobre el Arte del Levante.

Con relación al tema que nos ocupa, resulta ciertamente significativo el escaso interés que despertaba, en estas primeras obras, el estudio de la composición y desarrollo escénico de las figuras; y ello a pesar de que es quizás el carácter narrativo uno de los rasgos definitorios de este arte. Algunos de estos primeros trabajos, sin embargo, muestran un destacado rigor e interés por dar cuenta gráfica de la relación espacial que mantienen las figuras entre sí.

En la obra de Obermaier y Wernert sobre el núcleo de Valltorta (1919), tan sólo un breve apartado se ciñe a la descripción de composiciones y supraposiciones entre figuras, incidiendo estos investigadores en un aspecto que no deja de sorprendernos y que queda recogido en sus propias palabras: “*son relativamente raras en el Barranco de La Valltorta las composiciones en el verdadero sentido de la palabra*” (Obermaier y Wernert, 1919:17). Únicamente la escena de caza al ojeo de la Cova dels Cavalls o la persecución del ciervo de Mas d’ en Josep son destacadas como escenas de temática cazadora, mientras que en El Civil tan sólo conciben cierta articulación narrativa entre la figura del gran jabalí (14) y el arquero 15. Por otro lado, los escasos episodios de superposición entre figuras son contemplados exclusivamente como argumentos de seriación interna y no como un recurso compositivo y de apropiación del espacio ciertamente significativo.

La temática de las escenas y el análisis descriptivo de la industria, indumentaria y adornos representados se convierten en argumentos esenciales en la justificación del marco temporal de estas pinturas (Obermaier y Wernert, 1919:85-87), sin duda producto de una sociedad eminentemente cazadora que plasma la complejidad de su simbolismo mágico en las paredes de los abrigo (Obermaier y Wernert, 1919:125-132).

Hernández Pacheco en su trabajo sobre las pinturas de Morella la Vella (1918) realiza algunos apuntes en relación a la escena de enfrentamiento de El Roure, en el que analiza la correcta disposición de figuras dentro de la composición como un aspecto fundamental que favorece la articulación narrativa entre figuras (Hernández Pacheco, 1918: 10-11). En su posterior trabajo sobre La Cueva de la Araña (Bicorb, València) (1924), el autor centra su trabajo en la definición de la secuencia interna en base a la observación de superposiciones y ocupación de antiguos desconchados por figuras de distinta técnica y estilo, lo que, junto con la valoración de otros aspectos que distinguían a estas pinturas de las del Norte peninsular, le lleva a esbozar una primera hipótesis sobre la edad postpaleolítica de las manifestaciones levantinas. De este modo, la breve atención a la composición sirve para algunos autores, que venían sospechando una cronología para el Arte Levantino más reciente de la establecida por Breuil y sus discípulos, para sumar a las fuertes disidencias con el arte franco-cantábrico tanto la temática como en el carácter narrativo de las manifestaciones levantinas. De este modo, los breves párrafos dedicados a la composición se centraban en la descripción narrativa de las escenas, en la actitud de las figuras y en establecer relaciones culturales en función de la actividad descrita en los conjuntos levantinos (Hernández Pacheco, 1924: 64-69).

La influencia de H. Breuil se vuelve a percibir en el destacado papel que adquiere el estudio de las superposiciones como mecanismo inductor de la evolución interna del Arte del Levante. En el análisis de las cuevas franco-cantábricas, Breuil había desarrollado una metodología basada en la definición de una estratigrafía cromática a partir de las superposiciones puntuales entre figuras, sugiriendo que figuras de técnica y color diferentes se superponían dentro de un orden determinado y de manera constante; si era capaz de determinar esas pautas constantes podría llegar a establecer una cronología relativa de los distintos estilos de la “*edad del Reno*” (Breuil, 1906). Estas ideas se tradujeron en la consideración de las superposiciones como argumento cronológico y de seriación



estilística también en el caso del Arte del Levante. Sin embargo, la traslación de este principio al caso levantino chocaba con los escasos episodios de superposición documentados, lo que dificultaba la creación de argumentos, más o menos objetivos, en los que fundamentar la cronología relativa de las pinturas y la propia dinámica interna de evolución estilística.

El análisis de las pinturas de Minateda (Albacete), permitió a Breuil definir la evolución interna del Arte Levantino en trece fases que, en líneas generales, resultaban coincidentes en su evolución con las establecidas para las representaciones paleolíticas del área franco-cantábrica (Breuil, 1920), asegurando, de este modo, la filiación entre ambas manifestaciones. En el *esquema breuiliano* de evolución interna del arte del Levante subyace un concepto de *perfección* que influirá, en gran medida, en el resto de autores nacionales. De hecho, el establecimiento de secuencias continuas de figuras con valor cronológico relativo en función de la tonalidad del pigmento, el grado de movimiento de las figuras y sus dimensiones fue un aspecto que primero Breuil y posteriormente otros autores potenciaron en su obra, embebidos por la influencia de la Escuela histórico-cultural de Viena y el evolucionismo que aplicó Tylor en los estudios de arte rupestre (Beltrán et al, 2003).

En aquellos momentos, la ausencia de un marco teórico implicaba que tan sólo la intuición del autor era el criterio utilizado en la descripción de una escena. La lectura de los abrigos decorados era meramente descriptiva, y por lo que respecta a composiciones y escenas tan sólo la temática y el posible significado de lo representado merecía la atención de los investigadores. Estas primeras aproximaciones no traspasaron la barrera temática, y éste va a ser uno de los condicionantes que caracterice a la investigación hasta prácticamente nuestros días, tal y como veremos en párrafos siguientes. Quizás este hecho podría ser reflejo, y viceversa, del modo en que se abordaba la documentación de los conjuntos, con una selección parcial de las figuras que en pocas ocasiones se traducía en una restitución que trasladara la relación espacial entre ellas (ver Capítulo 6), aunque claras excepciones serían los trabajos de Hernández Pacheco, Obermaier y Wernert y algunos de los artículos publicados por Breuil y algunos de sus colaboradores (Breuil, Serrano y Cabré, 1920; Breuil y Burkitt, 1915; etc.)

Dentro de este marco de investigación, en el que el interés científico estaba férreamente vinculado a la determinación cronológica, una aportación interesante en el tema del estudio de la composición y del análisis interno de los conjuntos vino de la mano de **Joan B. Porcar**. Pintor de profesión, inició su andadura en el estudio del Arte Levantino a principios de la década de los treinta, momento en el que se multiplicaban los descubrimientos en la zona del Maestrat castellonense.

Estamos convencidos de que las aportaciones realizadas por Porcar sobre la composición y la técnica de ejecución de las figuras no han sido valoradas en su justo término. Bien es cierto, por otra parte, que el análisis de la composición lo aborda desde el punto de vista de un analista contemporáneo, aunque algunas de las ideas aportadas en este sentido, al igual que las referentes a conceptos técnico-estilísticos, siguen vigentes en la bibliografía y han servido, a su vez, como base teórica a estudios recientes (Alonso y Grimal, 1996; Sebastián, 1986-87, etc.).

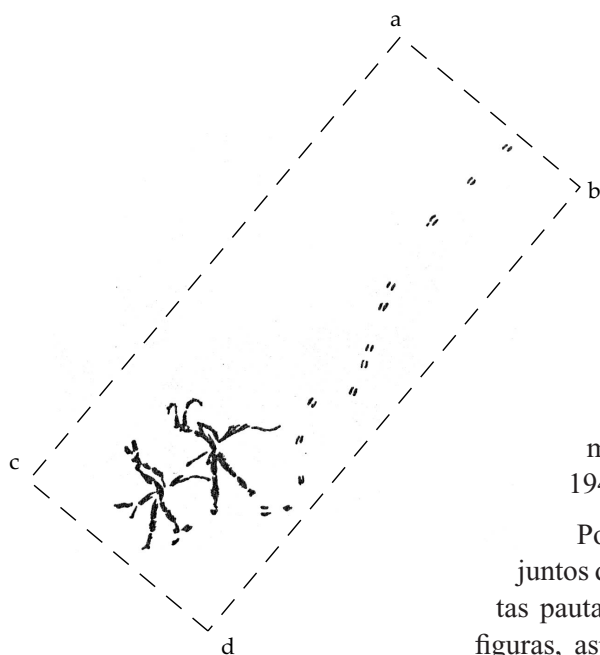
Porcar, en la serie de artículos publicados a partir de los años treinta en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, recopila información sobre la temática representada en los abrigos del Maestrat castellonense (Porcar, 1945; 1946; 1947 y 1949). Estos artículos tienen por objeto sistematizar aquellas composiciones o escenas que describen temáticas claramente minoritarias y cuya relativa concentración en el núcleo castellonense parece otorgarle cierta especificidad. Al mismo tiempo Porcar desarrolla aspectos sumamente interesantes guiados por un novedoso enfoque en el que huye del análisis aislado de las figuras, poniéndolas en relación con sus inmediatas e insertándolas a su vez en el soporte; elemento que a juicio de este autor debió jugar un importante papel en el desarrollo compositivo. Este tratamiento de las pinturas era sumamente novedoso, no sólo en lo referente al arte del Levante, sino por lo que respecta a los estudios que se estaban desarrollando en estos momentos

en el país vecino en relación con el Arte Paleolítico. Las ideas que Porcar fue hilvanando y madurando paulatinamente en estas publicaciones aparecen recopiladas en la monografía que realizó junto a Obermaier y Breuil sobre Cova Remigia (Ares del Maestre, Castelló) (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935).

En lo que concierne al tema específico de la composición, perfiló un marco teórico en el que apoyar la identificación de la relación escénica entre figuras, conformado éste por el doble criterio de la unidad técnico-estilística y la dirección y trayectoria que mantienen las figuras unas con otras. La evidencia de que las escenas levantinas no se desarrollaban dentro de un marco arbitrario le llevó a ordenar narrativamente a las figuras siguiendo las paralelas rítmicas que proyectaban en su fuga espacial (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935: 69), como un modo de describir la articulación escénica entre motivos, en la que Porcar afirma una clara anteposición de la lógica descriptiva frente al componente estético (Fig. 2.1)

Sus ideas referentes a la composición no sólo contemplaban la idea de una articulación escénica entre figuras individualizadas que desempeñaban, de manera evidente, una acción conjunta, sino que propuso la posible articulación entre distintas escenas, “*formando en el mismo panel todo un capítulo de acciones y conceptos alusivos a un mismo tema perteneciente a diversas épocas y estilos en superposición cronológica*” (Porcar, 1944: 35). La “superposición de escenas” a la que ya aludía Porcar en su trabajo de 1935, traducía la adición reiterada de figuras que articulaban nuevas escenas en un mismo lugar de la cavidad, y que eran ejecutadas bajo una doble premisa: la imitación temática y el respeto por lo anteriormente representado (Porcar, 1935: 68-69). La constatación de figuras en un mismo panel, que por sus características pertenecían a momentos claramente diferenciados en el tiempo, le permitió intuir la existencia de diversas fases en el desarrollo compositivo de las escenas levantinas.

El análisis de la composición suponía la *defragmentación* de las “*escenas superpuestas*”- tal y como él mismo las denomina- (Porcar et al, 1935: 73) en sus distintas fases de ejecución, siempre teniendo presente criterios tales como: estilo, tamaño y orientación de las figuras integrantes del panel (Porcar et al, 1935: 73-76). Estas ideas le llevan a establecer, incluso, una



diferenciación de autoría y, por supuesto, de mentalidad y consideración de los elementos representados, incidiendo en la importancia que supone el respeto e inserción en las nuevas composiciones de los elementos representados con anterioridad. Este último es un aspecto que destaca especialmente al analizar la representación de bóvidos en actitud estática, insertos posteriormente en una escena de caza por la adición de arqueros de menor tamaño y distinto concepto formal (Porcar, 1947: 321).

Por otro lado, los estudios realizados en los conjuntos de Gasulla-Valltorta le permitieron observar ciertas pautas de asociación temática y estilística entre las figuras, aspectos que, si bien desarrolló de manera muy

Fig. 2.1. Esquema de los planos de fuga que definen la escena formada por el grupo de figuras 74 de la Cavidad V de Cova Remigia (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935)



somera en algunos de sus artículos sobre iconografía rupestre (Porcar, 1945; 1949, etc.), suponían una línea de investigación sumamente interesante que no encontró solución de continuidad en aquellos momentos.

Esta misma observación y análisis de gran parte de las composiciones del mencionado núcleo artístico de Gasulla-Valltorta, le llevó a valorar positivamente elementos técnicos como la perspectiva y el plano de fuga y dirección de figuras como fundamentos en los que apoyar un tratamiento diferenciado de las escenas, según transmitieran éstas una acción de movimiento o estatismo (Porcar, 1944). Así, las primeras le llevaron a establecer la importancia de la perspectiva oblicua (o línea diagonal en el de desarrollo de la acción) como recurso técnico que enfatizaba el ritmo y la violencia en el movimiento; mientras que las segundas, ejecutadas en la horizontal al plano de ejecución, transmitían una sensación de estatismo como nota predominante. La recurrencia a estos dos aspectos técnicos de manera generalizada en la mayoría de los conjuntos estudiados por Porcar, le llevaron a considerar estos rasgos como *elementos constantes en el Arte Levantino y conceptualmente inherentes al pensamiento y traducción artística de los autores*. Esa misma valoración de los planos de fuga de figuras y escenas le permite a Porcar trazar algunos apuntes sobre otros aspectos técnicos relativos a la posición del artista durante el proceso de ejecución, la dirección de las figuras en función de la condición diestra o zurda del pintor, etc.

En coherencia con la articulación escénica, consideraba trascendental la importancia del soporte como marco de desarrollo de las escenas, cuyo eje de gravedad tectónico estaría en estrecha relación con el eje de posición descriptiva de las primeras (Porcar, 1944). Las aportaciones de Porcar en torno a la importancia de las características de la pared dentro del discurso gráfico serán tratadas con mayor detalle en el punto 2.2.

Los estudios de Porcar, por lo que respecta a sus aportaciones en el campo de la composición, técnicas de ejecución, pigmentos e instrumentos empleados, entre otros aspectos, son de una extraordinaria relevancia, como prueba el hecho de que algunas de sus ideas fueran recogidas décadas más tarde en el análisis de las composiciones levantinas.

Con el estallido de la Guerra Civil y, posteriormente, de la II Guerra Mundial, la investigación sufrió un serio revés en los países europeos en el ámbito de la producción, desarrolló y contacto interdisciplinar. Años después, con un clima de mayor calma política y social, se reanudaron los estudios y los debates científicos sobre arte rupestre, retomando la línea iniciada antes de la contienda bélica y centrando de nuevo sus esfuerzos en definir un marco cronológico para el Arte Levantino.

En estos momentos nuevos criterios venían a sumarse a aquéllos fundamentados en la temática representada o en la ordenación estilística interna en base a la estratigrafía cromática. Nos referimos a los conjuntos de industria lítica hallados en zonas aparentemente asociadas a los abrigos decorados.

Esta nueva línea de investigación, abierta a mediados de los años cuarenta tuvo en **Martín Almagro** uno de sus máximos exponentes. El grueso de su obra versó fundamentalmente en demostrar una cronología posterior para las pinturas levantinas, oponiéndose así frontalmente a las teorías que venían impuestas desde el círculo del abate Breuil y otros. Los trabajos que realizó en algunos conjuntos de la zona de Albarracín (Teruel) (Almagro, 1949; 1952) y en Cogull (Lérida) (Almagro, 1952) rastreaban en las figuras documentadas argumentos en los que sostener sus hipótesis en relación con la cronología epipaleolítica del Arte Levantino. De este modo, sus ideas arremetían directamente contra aquellos investigadores que seguían manteniendo vigentes los argumentos que les habían llevado a calificar el Arte del Levante como una manifestación propia de sociedades paleolíticas.

Las escasas referencias a la composición y desarrollo escénico que encontramos en su obra, las utiliza el autor como criterio para distinguir estas manifestaciones de las “franco-cantábricas”, tanto

por la escasa presencia de escenas en este último como por la importancia de la figura humana en el primero. La temática expresada en las escenas levantinas se convierte en un punto de referencia habitual en la mayor parte de los trabajos desarrollados en estas fechas, no sólo por el hecho de que su relevancia confiere una de las características fundamentales de estas nuevas manifestaciones, sino porque, una vez más, constituye un argumento para otorgar una cronología más reciente al Arte Levantino (Almagro, 1952: 78-81; 1952a: 71 y 75-76; 1964: 106-107).

La atención prestada al tema de las superposiciones entre figuras sigue la línea inaugurada por los trabajos de H. Breuil en las primeras décadas del siglo XX, y no tiene otro objetivo que establecer una secuencia técnico-estilística que otorgue una edad relativa a las pinturas. Almagro ya apuntaba en la década de los cincuenta la problemática implícita en la secuencia de capas pictóricas establecida por Breuil sobre la base de las pinturas de Minateda; secuencia que, por su falta de rigurosidad, era imposible correlacionar con otros conjuntos cercanos. No obstante, y dejando las cuestiones cronológicas a un lado, lo más relevante de los argumentos planteados es la imposibilidad que establece el autor a la hora de correlacionar, de manera rigurosa, los temas y técnicas en todo el arte levantino, puesto que— y esto es lo más interesante— consideraba que el carácter regional influiría en los matices técnicos, estilísticos y temáticos.

El trabajo colectivo publicado sobre las pinturas del Bajo Aragón (Almagro, Beltrán y Ripoll, 1956) redundó en estas mismas ideas. La descripción somera de algunos de los conjuntos documentados hasta el momento en la zona se acompañó de una breve relación de parte del material lítico asociado a algunos de los abrigos, que apuntaban a una edad más reciente de las pinturas levantinas.

A partir de la **década de los sesenta**, la renovación teórica que supuso en el arte paleolítico el desarrollo de análisis estructuralistas en el estudio de la composición y distribución de figuras en el interior de las cuevas, no tuvo un claro reflejo en los estudios sobre el horizonte artístico levantino. Y en este sentido, no nos referimos tanto a la traslación de esquemas o modelos de análisis como a plantear la necesidad de elaborar nuevos enfoques teóricos y metodológicos que permitieran abordar el estudio interno de estas pinturas de manera rigurosa. La búsqueda de argumentos que favorecieran la definición de un marco cronológico para el arte levantino seguía, en gran medida, acaparando la atención de los investigadores (Almagro, 1964; Bosch Gimpera, 1964; Ripoll, 1960, 1964 y 1968; Jordá, 1966;etc.), al mismo tiempo que continuaban multiplicándose los trabajos descriptivos sobre nuevos núcleos o conjuntos descubiertos (Almagro, 1960; Beltrán y Vallespí, 1960; Beltrán, 1961-62 y 1965; Ripoll, 1961; Sánchez Carrilero, 1961; García Guinea, 1962 y 1963; Ortego Frías, 1968; Carbonell Escobar, 1969; etc.).

Fue a finales de esta misma década cuando **A. Beltrán** (1968) publica una de las síntesis más completas sobre la materia, dentro de un clima de aceptación generalizada sobre la edad postpaleolítica de estas pinturas, tras la puesta en común en el conocido Symposium de Waarstenstein.

Esta obra tiene por objeto, al igual que cualquier trabajo de síntesis, estructurar los avances realizados en el estudio de estas pinturas en función de las líneas de investigación abiertas hasta el momento. Basta un breve repaso a los grandes puntos tratados por Beltrán en este volumen para hacernos una idea de cuáles han sido los principales temas tratados por los investigadores. Cronología, significado y origen son los que acaparan mayor número de páginas, mientras que aspectos como la técnica, el estilo o la propia composición y desarrollo escénico reciben un tratamiento somero, y es tan sólo la descripción de la temática la que parece despertar un mayor interés.

En efecto, las únicas referencias a composición y escenas las encontramos en el apartado referido a la técnica, en el que se hace relación a las ideas enunciadas por Porcar en la década de los años treinta y cuarenta. Aspectos como la incidencia de la oblicuidad en la representación del movimiento;



la importancia y variedad del tamaño de las figuras como elemento deliberado dentro de la composición; y la formación de escenas por adiciones reiteradas basadas en el “respeto” por lo anteriormente representado, eran ideas que se podían encontrar en la bibliografía precedente.

En la síntesis de Beltrán vemos reflejada una tendencia que anunciábamos en párrafos anteriores: *el estudio de la composición derivaba únicamente hacia un interés acusado por la temática de las escenas y por los protagonistas de la acción descrita*. Del mismo modo, y siguiendo la tendencia iniciada por Breuil, la consideración de superposiciones y repintados de figuras (Beltrán, 1970) tan sólo se valora en su papel de indicadores de una posible cronología relativa y como caracteres intrínsecos a la significación de estas pinturas, dejando a un lado el valor que estos ejemplos, en ocasiones excepcionales, podían suponer de cara al estudio del desarrollo compositivo en los conjuntos levantinos.

A partir de los años setenta los estudios sobre el Arte Levantino se enriquecen con la aportación de dos líneas de investigación claramente complementarias. Por un lado, el serio intento de aunar conclusiones extraídas a partir del estudio de las industrias asociadas a las pinturas, cuyo máximo exponente sería **J. Fortea**. Por otro, se inicia lo que se ha acuñado como *análisis arqueo-etnológico*, en el que se analizan los elementos representados en las pinturas con la finalidad de extraer datos relacionados con aspectos socio-económicos de los grupos autores. El precursor de esta última línea de investigación fue **F. Jordá**—recogiendo el testigo que P. Wernert había esbozado en 1917—, al que siguieron otros autores como C. Blasco e I. Molinos, entre otros (Jordá, 1970-71; 1971; 1974; 1975a-c; 1976, etc.; Blasco, 1974; 1975; Molinos, 1975).

Si nos centramos en esta última vertiente de la investigación, observamos que no existe un verdadero interés por el análisis interno de estas manifestaciones, sino meramente de los conceptos temáticos y materiales representados. De esta forma, se analiza la temática de las escenas como un mecanismo a partir del cual inferir el tipo de actividad económica y social desempeñada por esos grupos, pormenorizando en detalles que giran en torno al universo económico y material, como serían: el armamento, la vestimenta, los adornos personales, las actividades económicas, las especies objeto de caza, etc. La atención prestada a todos estos factores tiene como finalidad última no sólo un mejor conocimiento de estas sociedades sino la sucesión de argumentos que permitan otorgarle una cronología por comparación etno-arqueológica. En este tipo de estudios son breves las referencias a la necesidad de valorar positivamente las figuras en su contexto y en su relación interna. De hecho, muchos de estos estudios se basan en la documentación arbitraria y aislada de motivos individuales, sin tener en cuenta, en muchos casos, la relación espacial y, quizás, narrativa que mantienen con figuras inmediatas.

La excepción a esta pauta sería el breve análisis que Jordá aborda sobre la distribución de las figuras en las escenas de enfrentamiento o posible danza bélica (Jordá, 1975a), de las que pretende inferir unas determinadas normas de conducta social y una cierta disciplina, a partir de la existencia de una jerarquía en el papel y posición de los guerreros en los combates (Jordá, 1975: 170) (Fig.2.2).

El interés en torno a esta temática bélica o de enfrentamiento había quedado reflejado años atrás en el estudio realizado por **Beltrán Lloris** sobre la famosa escena de la Fuente del Sabuco (Murcia) (Beltrán Lloris, 1970). Sin embargo, en este caso, el objetivo principal es abordar el análisis interno de la escena a la vez que se fijan una serie de criterios que permitan un estudio sistemático de este tipo de composiciones. El trabajo de Beltrán Lloris no sólo destaca por la valoración conjunta de aspectos como el estilo, tamaño, color o actitud de las figuras partícipes, sino por no eludir la contextualización de esta escena en el global de la decoración, ni la influencia que, en algún caso, parece tener el soporte rocoso en el desarrollo narrativo de este tipo de escenas.

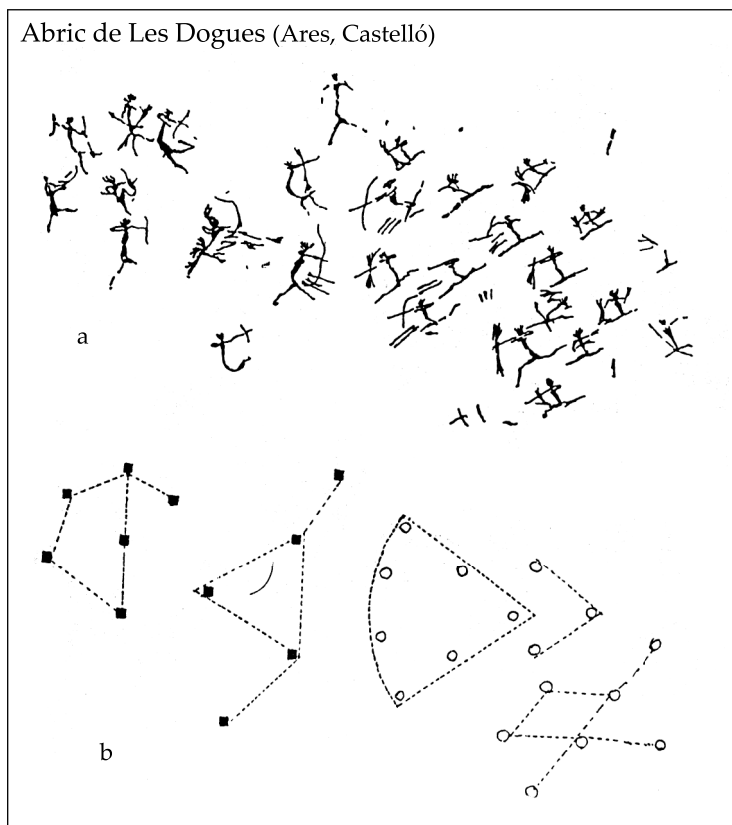


Fig. 2.2. Esquema de distribución y ordenación interna de las figuras en la escena de enfrentamiento de Les Dogues (Jordá, 1975)

un cambio de mentalidad en el que la figura del bóvido perdería su valor primitivo (Jordá, 1975c). Jordá, de este modo, incidía nuevamente en una idea que ya había sido contrastada anteriormente: el proceso diacrónico de formación de composiciones y escenas, en el que junto con un aparente respeto gráfico por lo anterior se procedía, en muchos casos, a una apropiación y transformación de su sentido semántico. Por otro lado, únicamente Blasco hace referencia a la dificultad de determinar la existencia de una escena (Blasco, 1974: 29), preocupación que no se traduce en un desarrollo teórico que permita fijar los criterios necesarios que delimiten la presencia de una composición de carácter escénico.

En esta década, pero al margen de la línea iniciada por Jordá, destaca el trabajo realizado por **Piñón Varela** en la zona de Albarracín (Piñón, 1979; 1982). Aunque su aportación fundamental se centra en la definición de una seriación interna de validez comarcal a partir del análisis de la secuencia de superposiciones y repintados de los abrigos turolenses, de algún modo, su trabajo introduce una visión que aúna estos aspectos con la estimación de la situación de las figuras en el soporte y la interpretación iconológica de las relaciones temáticas entre figuras (Piñón, 1979: 413). En base a estos criterios, el autor distingue claramente dos fases en las que, por lo que respecta a la composición y al sentido temático de las escenas, se aprecia una importante transformación que iría de la representación de grandes bóvidos aislados, con tendencia a componer frisos de desarrollo horizontal convergente, a escenas más complejas donde el protagonismo pasaría a ser de los cérvidos. En este proceso paulatino de transformación de los paneles, la primera fase de representación debió jugar un papel fundamental en la estructuración interna de fases posteriores en base a su relativa determinación óptica y espacial (Piñón, 1982: 176).

A partir de **finales de los setenta**, y con el impulso que suponen las nuevas políticas autonómicas,

Volviendo a la labor de Jordá, este tipo de temáticas y el estudio de aquellas escenas en las que la mujer tiene un papel destacado no tienen otro objetivo que trazar una mayor aproximación al conocimiento de estas sociedades, su funcionamiento y estructuración interna. Del mismo modo, el interés que suscita la representación de bóvidos en los abrigos levantinos, lleva a este autor a analizar de manera sistemática el papel de esta especie y los distintos tipos de composiciones y escenas en las que participa. En este sentido, junto con los matices temáticos que se derivan del juego de relaciones narrativas entre esta especie y la figura humana, señala un aspecto interesante: la inserción de grandes bóvidos en episodios cinegéticos que, sin duda, eran exponente de dos momentos puntuales de ejecución, y entre los que subyacía



asistimos a una auténtica eclosión de hallazgos de nuevos conjuntos que traspasan los límites tradicionales otorgados al *territorio levantino*. Esta sucesión de descubrimientos se traduce en la publicación de numerosos artículos en los que el objetivo fundamental es dar a conocer a la comunidad científica la decoración de estos nuevos abrigos. La estructura de estos trabajos tan sólo contempla una breve descripción de las figuras individuales y, en algún caso, un análisis somero de la temática de las escenas que, *a priori*, parecen intuirse en los paneles. Por lo general, y por lo que respecta a la documentación de los abrigos, la tónica dominante consiste en la publicación aislada de aquellas figuras más sobresalientes o significativas dentro del conjunto, siendo excepcionales los trabajos en los que se aporta una visión espacial de la relación entre motivos. (Aparicio, 1979; Aparicio, J; Beltrán, A y Boronat, J.D, 1988; Asquerino, 1981; Baldellou, 1979; Beltrán, 1980; Bader, 1981; Genera, Romeu y Romeo, 1989; Monzonís, 1981; Meseguer, 1981; Viñas, 1981a-b; Viñas, 1977; Viñas, 1979; Villaverde, Peña y Bernabeu, 1981; etc.).

Por otro lado, se revisan algunos de los conjuntos estudiados anteriormente, en especial, aquellos que fueron publicados en las primeras décadas, por considerar que habían sido objeto de estudios fragmentados y carentes de rigor científico (Alonso y Viñas, 1977; Beltrán, 1979; Viñas, 1979; Viñas y Alonso, 1978; etc.).

Las escasas referencias que encontramos al estudio e importancia de la composición en los primeros años de la **década de los ochenta** son ideas vagas, no aplicadas de manera sistemática y que no encuentran en estos momentos solución de continuidad en los estudios sobre Arte Levantino.

Los criterios teóricos establecidos para la determinación de las escenas se dan por supuestos en la mayoría de las referencias publicadas, tan sólo algunos autores hacen alusión a ellos de manera implícita (Alonso, 1979; Viñas, 1977). En muchos casos, se introduce como criterio categórico a la hora de establecer la vinculación entre las figuras no sólo su concepto estilístico o actitud en el panel sino también la gama cromática, recurso que pensamos no es determinante para sugerir ni una evolución estilística en función de la mayor antigüedad del pigmento peor conservado, ni como elemento determinante para establecer posibles pautas de relación entre las figuras, puesto que es conocida la conservación diferencial en un mismo panel de pigmentos similares por cuestiones de orientación, actuación de coladas que recubren las figuras alterando la intensidad del pigmento, etc. Por otro lado, hay que tener en cuenta que figuras con tonalidades cromáticas claramente diferenciadas pueden formar una escena por adición reiterada, incluso son abundantes los casos de figuras animales heridas por flechas de tonalidad distinta y cuya relación resulta indisoluble; también es cierto que figuras con estilo y técnica semejante y en aparente sintonía escénica presentan claras diferencias cromáticas, por lo que no contemplamos la consideración de este criterio como determinante en el análisis compositivo y escénico, sino más bien como un recurso aleatorio a tener en cuenta.

En estos momentos y siguiendo la estela marcada en décadas anteriores, las referencias a la composición de los conjuntos giran en torno al interés principal que suscita la temática de las escenas como elemento a partir del cual extraer información referente a las sociedades autoras. Así, en los estudios sobre conjuntos aislados se enfatiza de manera reiterada la descripción temática o de las acciones representadas en los paneles, constatándose una mayor atención al factor descriptivo frente al propio análisis interno de las pinturas.

Como hemos comprobado en líneas precedentes, las aportaciones realizadas en estos momentos en torno al tema que nos ocupa se configuran como un compendio de ideas aisladas sin un claro referente teórico, lo que dificulta, en gran medida, que éstas sean aplicadas de manera sistemática en el estudio de los conjuntos. Son pocos los casos en los que se intenta aunar la totalidad de aspectos anteriormente tratados en el estudio de un abrigo y nulos los que continúan posteriormente en la línea apuntada con el objeto de profundizar, de contrastar, verificar o refutar. Con esto queremos incidir en el hecho de que la ausencia de un marco teórico definido en relación con los estudios sobre

composición en el arte levantino ha generado análisis desiguales, que se traducen, a su vez, en una ausencia de marco comparativo.

Es entrada la década de los ochenta cuando aparecen las primeras publicaciones versadas en la importancia y necesidad de forjar unas pautas teórico-metodológicas que doten de rigurosidad y espíritu crítico a los futuros estudios en torno al Arte Levantino (Sánchez Gómez, 1983; Sebastián, 1985; 1986-1987; Viñas, 1988). En este sentido, hemos de destacar los trabajos de **A. Sebastián** por la gran aportación que suponen al análisis de la composición.

Su disertación parte, precisamente, de una actitud crítica ante la inexistencia de un marco teórico-metodológico que permitiera desarrollar un análisis científico y riguroso de las pautas de asociación espacial y narrativa que mantenían las figuras entre sí. Es cierto, tal y como hemos visto en páginas anteriores, que el análisis de la composición se basaba, en gran medida, en la propia intuición del investigador, en impresiones subjetivas y, en algunos casos, carentes de fundamento; es más, raras veces estos análisis traspasaban el umbral de la descripción temática. Respecto a este último punto, es indudable la necesidad de descripción e inventario en todo campo de investigación científica, pero estos aspectos no deben constituirse en el objeto principal de los estudios sobre Arte Rupestre. Tal y como algunos autores han venido señalando, consideramos que el nivel descriptivo conformaría el primer paso hacia un posterior nivel de interpretación que descansaría, a su vez, en preceptos teóricos previamente establecidos (Martínez García, 1988-89).

La crítica al vacío teórico y metodológico existente en esos momentos exigía una búsqueda formal de criterios “objetivos”- tal y como Sebastián los califica-, a partir de los cuales poder abordar un estudio minucioso de los abrigos levantinos que permitiera ordenar el “rompecabezas” que constituye la decoración de los conjuntos. Este propósito tenía una doble finalidad: primero, llegar a entender cómo se había producido el engranaje entre las figuras y, segundo y de manera esencial, poder definir el proceso evolutivo por el que los pintores habían llegado a aprender a componer, o lo que es lo mismo, intentar trazar las distintas fases sobre la base de criterios como el estilo, la técnica o la temática, que pudieran indicar el uso de unas “reglas” fijas para un momento determinado, incluso en lugares muy alejados entre sí.

Atendiendo al marco estricto de la metodología de trabajo, Sebastián confeccionó una base de datos informatizada que favorecía la síntesis de información derivada de los conjuntos estudiados así como la creación de un marco de referencia comparativa de los aspectos que consideraba esenciales en el proceso de análisis exhaustivo de los paneles (Sebastián, 1985).

En lo referente al marco teórico, acuñó una serie de criterios a partir de los cuales era posible argumentar, de manera aparentemente objetiva, la presencia de una escena. Estos criterios contemplaban aspectos como: la unidad temática o acción común entre figuras; la unidad en el estilo y en el concepto técnico-configurativo y la proyección de la línea de trayectoria de las figuras, entre otros. Algunos de los criterios citados ya habían sido fijados en trabajos anteriores, en los que se señalaba la importancia del factor estilístico, el sentido y proyección del movimiento de las figuras, etc., como elementos fundamentales para determinar la existencia de una escena (Porcar et al, 1935).

El establecimiento de estos criterios teórico-metodológicos y la aproximación al análisis interno de algunas composiciones derivó en la determinación de un tipo de escenas que se caracterizaban por la incorporación en fases sucesivas de una o varias figuras, que se insertaban, sin modificarla, a la actividad representada; figuras que, por otra parte, denotaban un estilo y un concepto técnico-figurativo diferenciado. Este tipo de escenas, denominadas acumulativas, mostraban, en la mayoría de los casos, un respeto por lo anteriormente representado, que podría ser tildado de “escénico”, según la autora (Sebastián, 1986-87: 378).



El concepto de “*escena acumulativa*”, como tal, ya había sido apuntado por Porcar en la monografía realizada sobre Cova Remigia (Ares del Maestre, Castelló) (Porcar et al, 1935), como veíamos en páginas anteriores. Si bien la terminología propuesta por este autor fue diferente, el significado responde al mismo concepto expresado por Sebastián, incidiendo de igual forma en la importancia del “respeto” por lo más antiguo y en la adición reiterada de figuras con distinta concepción estilística. Son muchos los autores que venían observando esta adición reiterada de figuras, intuyendo así la ejecución del panel en fases sucesivas (Jordá, 1975c; Alonso, 1979; Viñas, 1975; etc.); sin embargo, el enfoque adoptado hasta el momento no incluía, en la gran mayoría de los casos, un análisis pormenorizado de las pautas de adición, tan sólo se ceñían a la determinación de una escena caracterizada por la inserción diacrónica de figuras en lapsos de tiempo que, objetivamente, era imposible determinar. En este sentido, algunos autores han establecido que en el caso de figuras añadidas con un concepto escénico similar al de las anteriormente representadas se podría intuir un lapso breve de tiempo entre los distintos momentos de ejecución (Viñas et al, 1986-87); argumento que no nos parece del todo acertado, puesto que obvia la posibilidad de que se mantuviese el mismo concepto escénico a lo largo de una larga secuencia cronológica, teniendo en cuenta que en dicho concepto podría incidir el factor “imitación”, si no de estilo, sí de acción o temática.

La identificación de *escenas acumulativas* relativizaba, en gran medida, la importancia del factor “estilo” como elemento crucial en la determinación de la relación escénica, puesto que siguiendo la definición de las primeras, se constataba el hecho de que figuras con distintos conceptos técnico-estilísticos podían mantener relación escénica entre sí, atendiendo a otros criterios como la temática o la actitud de las figuras (Fig. 2.3).

Frente a las estructuras de carácter escénico, la ausencia de una actividad claramente definida permite a esta autora calificar como *grupo* a todo conjunto de figuras de concepto figurativo y técnico semejante, con actitudes claramente coordinadas (Sebastián, 1985:32); una idea en la que no coincidimos plenamente, puesto que el hecho de que no podamos reconocer el objeto o sentido de la acción no significa que en origen y para las sociedades receptoras esas agrupaciones de figuras tradujeran un sentido perfectamente comprensible.

El segundo punto que distinguimos como elemento crucial dentro de la investigación de Sebastián entronca, directamente, con la aplicación sistemática de esta metodología en gran parte de los

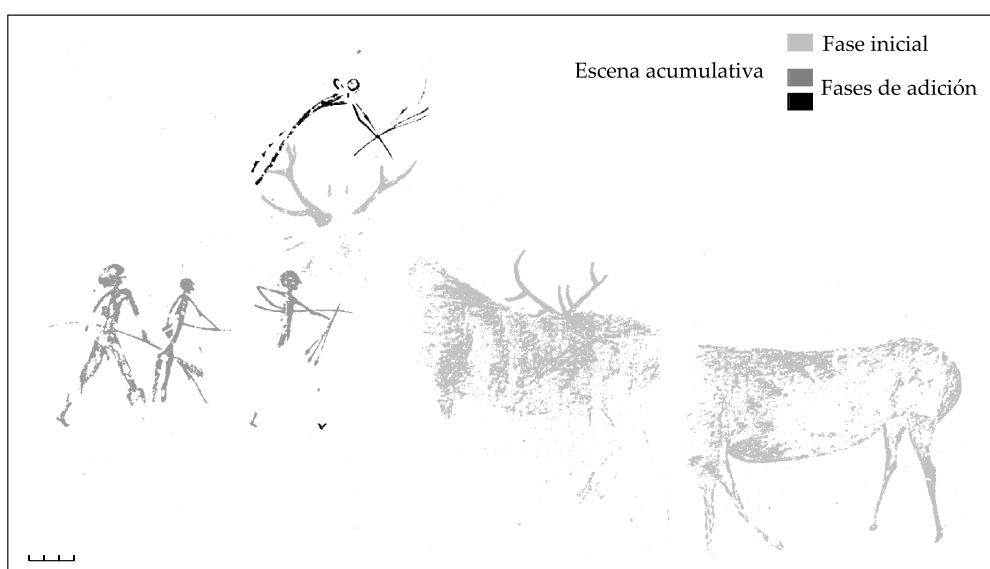


Fig. 2.3. Escena acumulativa procedente de la Cova de El Polvorín (calco según Vilaseca (1947). Distinguimos según criterio cromático las fases que distingue Sebastián en su estudio (1986-87).

conjuntos documentados de la vasta zona que ocupa el Arte Levantino. El estudio ordenado de las escenas y de las escasas superposiciones hasta el momento documentadas le permitió llegar a consideraciones interesantes en torno a la dinámica de la composición en el Arte Levantino, trazando en conclusión una secuencia estilística como base para argumentar la evolución de estas manifestaciones en cada una de las zonas estudiadas y en la totalidad del *territorio levantino*. Por otro lado, el análisis aislado de aquellas escenas consideradas *acumulativas*, sus fases de adición y el concepto figurativo de las figuras protagonistas, permitieron el establecimiento de una serie de posibles pautas comunes que contemplaban los siguientes aspectos: el respeto por lo anterior como un denominador común que se traduce en la adopción de una misma actitud, sentido de la descripción y línea de perspectiva; la práctica ausencia de la figura animal como objeto de adición y la destacada primacía de la temática cinegética en este tipo de escenas, entre otros. Su trabajo concluye con el análisis temático de las escenas como forma de extrapolar información cultural y económica de las sociedades autoras, que pudiera, así mismo, traducir la posible significación del Arte Levantino en cada una de las zonas contempladas en su estudio.

Como se puede desprender a partir de estas líneas, el trabajo de A. Sebastián fue fundamental en el desarrollo del análisis compositivo en el Arte Levantino. Su intento de síntesis, derivado de un vasto territorio artístico, merece especial mención dentro de la historiografía y ha sido uno de los pocos intentos en este sentido hasta el momento. Con todo, y a pesar de la constatada relevancia, nos gustaría matizar algunos aspectos de su obra, en los que creemos existen ciertas carencias que atenúan el alcance de las conclusiones obtenidas.

En primer lugar, destacar la limitación que supone el uso de una documentación fragmentada, poco rigurosa y carente del detalle necesario para un estudio pormenorizado de las figuras, aspecto al que A. Sebastián ya alude en su obra y del que nosotros hacemos hincapié en el capítulo referido a estos temas (ver Capítulo 6). En muchos casos, junto con los inconvenientes arriba mencionados, se omite la reproducción espacial de la decoración, elemento esencial en el que fundamentar el análisis de la articulación escénica. Desde nuestro punto de vista, y a pesar de que el trabajo de Sebastián implica un gran esfuerzo en este sentido, creemos que la documentación manejada por la autora presenta fuertes limitaciones en tres aspectos: en lo referente a la calidad y minuciosidad de los calcos, en la exhaustividad de documentación de la totalidad de figuras en algunos de los conjuntos y, en lo que consideramos más importante, la falta de comprobación sistemática de los calcos antiguos desde una posición crítica.

De sobra conocidos son los límites que impone a la investigación la restitución de figuras basada en métodos subjetivos- en la mayoría de los casos, única documentación disponible- que, incluso, comportan una idealización artística de las pinturas. De estas limitaciones podemos derivar la necesidad acuciante de una renovación de la documentación, basada en nuevos métodos que atenúan la subjetividad implícita en este tipo de trabajos y, a su vez, evitan el deterioro material de las pinturas.

Los inconvenientes que suponía la utilización de una documentación de estas características influyeron en la ausencia de un análisis exhaustivo de los conjuntos, por estar ausente una parte importante de las figuras y no contar, en algunos casos, con la restitución global de la decoración de los abrigos.

Directamente relacionado con el punto anterior estaría el hecho de que la autora abarque el estudio de los conjuntos de manera segmentada, analizando únicamente aquellas figuras que, según los criterios teóricos trazados, constituirían una escena y obviando otras cuya presencia, siguiendo estos mismos criterios, no resultaría relevante de cara al estudio compositivo.

Por lo que respecta a los criterios de análisis, merece especial mención los diferentes conceptos estilísticos que acuña como una de las bases en la definición de posibles escenas. La determinación



de dichos conceptos se basa, principalmente, en la proporción de las figuras, oscilando entre el naturalismo clásico y conceptos filiformes—terminología que encontramos acuñada en la literatura anterior—, pero con unos límites conceptuales excesivamente laxos como para establecer fronteras claras entre los diferentes estilos. Mientras que en lo referente a las estructuras escénicas y compositivas definidas, hemos hecho alusión anteriormente a las reticencias que suscita la definición del término grupo, en oposición al de escena, en base a la ausencia de una acción comprensible desde nuestro prisma actual.

Por último, consideramos que un análisis interno global de la totalidad de los conjuntos documentados con figuras levantinas resulta, a todas luces, inviable. En el punto en que se encuentra actualmente la investigación sobre Arte Levantino, con fuertes carencias de documentación y análisis de los conjuntos, apostamos por el estudio específico de núcleos artísticos delimitados, en el que los objetivos fundamentales sean la documentación rigurosa y el análisis interno individualizado de cada uno de los conjuntos que lo componen, ya que intuimos que éstos poseen una dinámica interna de carácter regional que es preciso descifrar, de manera previa y necesaria a una futura sistematización global del Arte Levantino.

Sin embargo, y a pesar de los avances señalados, no apreciamos una ruptura con la dinámica anterior, de manera que el análisis de los conjuntos continúa centrado, en gran medida, en la búsqueda de una seriación interna que favorezca la ordenación tipológica de las figuras y en la definición de una cronología relativa de estas manifestaciones, siguiendo la estela marcada por los más destacados investigadores. De este modo, la consideración de las superposiciones entre figuras con distintos criterios estilísticos se reitera como elemento fundamental a la hora de discernir la secuencia de ejecución del panel, extrapolando secuencias cromáticas que permitan establecer un orden de ejecución general al arte levantino y dejando a un lado, sin embargo, posibles pautas rítmicas de superposición en función del estilo figurativo o concepto temático de las figuras que pudiera reflejar cierta intencionalidad compositiva en cada uno de estos aspectos. Este es el enfoque que E. Sarrià dio a su trabajo sobre las pinturas de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castelló) (1988-1989) y que vemos reflejado en otros estudios sobre la zona como el que Viñas realiza del Abric de la Tenalla (La Pobla de Benifassà, Castelló) (1986-87).

Si tal y como habían establecido anteriormente algunos autores, una característica intrínseca a estas manifestaciones era el “respeto” gráfico por lo anteriormente representado, el valor que se deriva de las escasas constataciones de superposición iría más allá de la definición de una cronología relativa sobre la base de la sucesión de estilos. En efecto, de la superposición parcial entre figuras no sólo podemos extraer conclusiones interesantes en relación a los recursos compositivos empleados, sino que podemos inferir un cierto factor atrayente en el uso del espacio gráfico, en el que, quizás, pueda intuirse un cambio puntual del sentido semántico de las representaciones.

Durante la **década de los noventa**, fueron escasas las referencias explícitas al tema de la composición. En estos momentos continúa la publicación aislada de conjuntos rupestres, apareciendo, a su vez, las primeras monografías sobre núcleos artísticos, en las que se intenta sistematizar la información extraída a partir del análisis global de los abrigos. Hemos de destacar, en este sentido, las aportaciones realizadas por **A. Alonso** y **A. Grimal** en el estudio de destacados núcleos rupestres como el articulado en torno al Río Taibilla, que aglutina un importante número de conjuntos como los situados en las poblaciones de Nerpio (Albacete) o Moratalla (Murcia), que ya habían sido avanzados parcialmente en publicaciones anteriores (García Guinea, 1962; García Guinea y San Miguel, 1975; Santos y Zornoza, 1975; Viñas y Alonso, 1978; Alonso, 1980; Alonso y Casanova Romeu, 1984; Beltrán, 1988; Alonso y Grimal, 1989; etc.).

Pero el trabajo de Alonso y Grimal destaca por varios aspectos. Por un lado, por la puesta en conocimiento de este importante número de abrigos a partir de una breve descripción de los motivos documentados; aunque, en este sentido, es el modo en que dan cuenta de la restitución espacial entre figuras el que mayores reservas suscita, puesto que interrumpe, en ciertos casos, la lectura del desarrollo narrativo de la composición global del abrigo. Por otro lado, proceden a la definición de una serie de criterios que les permiten trazar una primera sistematización de los distintos tipos formales de figuras humanas y animales documentados en la zona. Finalmente, valoran aspectos relativos a la cronología y a la propia significación del Arte Levantino.

Pero centrándonos en el análisis espacial y de la composición, hemos de remarcar algunas de sus aportaciones que consideramos especialmente significativas, sistematizadas en publicaciones de reciente aparición (Alonso y Grimal, 1996; Alonso y Grimal, 1996a), pero ya apuntadas en algunos de sus artículos publicados a finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa (Alonso, 1995; Alonso Tejada, A y Grimal, A, 1991; 1993; 1994; etc.)

El concepto de espacio, en el que sustentan ambos autores el análisis sobre composición, deriva en una noción espacial de carácter dual, por la que: por un lado, se partiría de un concepto de espacio puntual, en el que las escenas podrían ser observadas desde una sola posición y, por otro lado, un concepto de espacio más amplio, en el que jugaría un papel fundamental la “*pluralidad de puntos de vista*”- término fijado por los autores-, por la que, incluso, figuras pertenecientes a covachas distintas, pero dentro de una misma cavidad, podrían estar relacionadas; algo que, en principio, los autores no han podido contrastar en ninguno de los conjuntos estudiados. Por nuestra parte, pensamos que es un enfoque a tener en cuenta en el análisis espacial de los abrigos, aunque somos conscientes de que partir de una concepción espacial amplia de los mismos dificultará, aún más si cabe, la interpretación de las escenas; puesto que, a los problemas de conservación inherentes en este tipo de manifestaciones, que condicionan las conclusiones derivadas de un estudio de composición, hemos de sumar la aceptación tradicional de unos límites físicos convencionales del panel como marco en el que ubicar las distintas escenas. Sin embargo, y como podremos contrastar en la segunda parte de este trabajo, hemos observado algunos elementos que nos permiten incidir en esa concepción amplia del espacio apuntada por Alonso y Grimal. Quizás el caso más significativo sería el del Abric III de la Cova del Civil, donde figuras situadas en dos cavidades claramente delimitadas parecen formar parte de un mismo desarrollo narrativo.

Esta misma concepción espacial lleva a los autores a prestar especial atención a factores como la ubicación de las figuras en el panel y el uso del soporte. Referente al primer punto, enfatizan el hecho de que los motivos suelen ocupar aquellas zonas del abrigo más accesibles al pintor, aludiendo, a su vez, a la ubicación preferencial de algunos motivos en el espacio y a la atracción que suponía el lugar puntual del panel donde se realizó la primera imagen, manteniéndose éste como espacio de representación a lo largo de sucesivas acciones pictóricas. Por lo que respecta al segundo punto- el uso del soporte como elemento integrante en la composición-, aluden a su posible inserción como elemento paisajístico y a la influencia que genera en el propio diseño de la imagen (1989), aspectos a los que ya se habían referido anteriormente algunos autores.

En lo referente al análisis interno de la composición, consideran factores como el estilo, narración, color y trayectoria de las figuras- aspectos tradicionales que ya habían sido contemplados a lo largo de la producción anterior- como criterios objetivos en los que sustentar la identificación de una escena. Sin embargo, y como veremos posteriormente, no suponen argumentos tan objetivos, ni en todos los casos sirven como criterios determinantes a la hora de establecer una posible relación escénica. La consideración de los criterios anteriormente establecidos, así como la observación pausada de la distribución espacial de las figuras, les lleva a establecer cuatro fórmulas esenciales en el tratamiento del espacio, que irían de la *imagen única* o *aislada* a la *composición* o *escena*; dis-



tinguiendo, en el caso de estas últimas, dos variantes: las que se forman de manera sincrónica en el tiempo y las que, por los diferentes estilos que presentan sus figuras, denotan diacronía. En este último caso, las figuras añadidas son susceptibles de modificar el mensaje original de la escena o, por el contrario, respetar la acción originariamente representada. En el primer caso contemplado, estas escenas diacrónicas o por adición permiten una multiplicidad de interpretaciones al modificar el sentido inicial del friso, lo que lleva a los autores a enfatizar la dificultad de separar las distintas escenas que conforman el panel. En este punto, sería interesante subrayar que esa misma dinámica de adición no sólo comporta una multiplicidad de interpretaciones en relación con la temática, aspecto de por sí interesante, sino que es preciso descifrar las posibles pautas y el ritmo compositivo que han llevado a la formación final de las composiciones, rastreando rasgos generales a un núcleo artístico o región.

En relación con el párrafo anterior, hemos de destacar, por otra parte, la importancia que otorgan estos autores a la temática como elemento de análisis y punto de partida de los estudios sobre composición. De este modo, sistematizan el estudio de las posibles composiciones y escenas como meros ejemplos de variantes temáticas determinadas previamente y de carácter general a todo el conjunto artístico. Esta es una pauta que estructura gran parte de los trabajos monográficos realizados sobre núcleos artísticos levantinos durante esta última década (Mateo Saura, 1999; Soria y López Payer, 1999; Hernández, Ferrer y Catalá, 1988; 1998; Fullola i Pericot (coord); etc.). Del mismo modo, obras breves en las que se aborda el estudio de uno o varios conjuntos de una misma zona contemplan el estudio de las escenas desde una perspectiva que tan sólo describe la acción representada y, en el mejor de los casos, su número de componentes (Barrachina, A.M y Viñals, J, 1998; Herrero, Loscos y Martínez, 1993-95; Ribera et al, 1996; etc).

En este sentido, estamos convencidos de que al abordar el análisis de la composición tomando como único punto de partida la temática y los protagonistas de las escenas, procedemos a una selección arbitraria de la información potencial que ofrece la composición global o dispositivo gráfico de cada uno de los abrigos decorados. Actuando de este modo, mermamos la visión integral de la que ha de partir cualquier aproximación al estudio de la composición y el espacio en los abrigos rupestres, y esto por tres motivos: primero, consideramos a cada abrigo como una unidad específica y diferenciada del resto, tanto por su propia dinámica interna en lo que respecta a la composición escénica como por las características físicas del relieve; segundo, creemos firmemente que al analizar aisladamente el cómputo global de los abrigos en función de la temática, se incurre en un análisis fragmentado de los mismos, que impide valoraciones positivas en cuanto a la relación intrínseca que pueden mantener conjuntos de figuras entre sí, independientemente de cuál sea su temática; tercero, se obvian las posibles pautas compositivas que puedan existir en función del estilo de las figuras y de la asociación recurrente entre temas en una misma cavidad. Por otro lado, no creemos que el análisis temático de los conjuntos deba ser obviado- por la aportación de datos genera en relación con las sociedades autoras y el interés referido a la interpretación y simbología- simplemente consideramos que, a modo de síntesis, deben formar parte de un nivel de análisis posterior al estudio individualizado de los conjuntos.

En los últimos años, y aunque en algún caso no se ha superado la tradición descriptiva, comienzan a surgir nuevos trabajos en los que junto con una documentación gráfica más cuidada comienza a ponerse mayor atención al análisis interno de los conjuntos levantinos publicados (Beltrán et al, 2002; Mateo Saura, 2003; etc).

En la línea apuntada venimos desarrollando en los últimos años un importante esfuerzo en el análisis interno sistemático de los conjuntos pertenecientes al núcleo Gasulla-Valltorta (Castelló), las poblaciones de Millars y Alfarb, ambas en la provincia de València (Domingo et al, e.p; Villaverde

et al, 1999; López Montalvo et al, 2001; Martínez y Villaverde (eds.) 2002; Domingo et al, 2003). Precisamente es la necesidad de traspasar el nivel descriptivo que ha venido caracterizando, por regla general, a los estudios sobre abrigos levantinos, por un lado, y de renovar la documentación existente a partir de la aplicación de nuevas tecnologías, por otro, el eje sobre el que se sustenta el objetivo del proyecto que estamos llevando a cabo.

Si la atención prestada al estudio de la composición ha sido muy relativa, el interés que ha suscitado **el uso del espacio gráfico** no ha dejado de ser meramente anecdótico.

La mayor parte de las alusiones en este sentido se limitan a señalar la ubicación destacada o preferente en el abrigo de determinadas figuras sobre el resto. Esta concepción de espacios preferentes se fundamenta en dos aspectos: por un lado, y teniendo en cuenta las características físicas del soporte, se incide en la elección de zonas especialmente favorables a la ejecución (Andreu et al, 1982; Beltrán, 1987; Burillo y Picazo 1981; Martínez Perelló y Díez Andreu, 1992; etc); y, por otro, son los puntos centrales o situados por encima de la mediana horizontal imaginaria los que se consideran espacios destacados en la ejecución de las figuras, a los que hemos de sumar la existencia de hornacinas o pequeñas depresiones en los que, en muchos casos, se representan figuras aparentemente aisladas de cualquier desarrollo narrativo.

Es precisamente la recurrente ocupación de estos espacios “preferentes” por figuras de gran tamaño, concretamente de especies como los bóvidos o los cérvidos, lo que ha llevado a muchos autores a señalar no sólo unas pautas que pueden estar guiadas por cierta concepción simbólica (Alonso, 1988-89; Mesado, 1994; Viñas et al, 1986-87; Perales y Picazo, 1998), sino que ha permitido, en ciertos casos, señalar una hipotética ordenación de la secuencia interna del abrigo en base a la suposición de que son precisamente esos espacios centrales o preferentes los “ocupados” en las primeras fases, a las que tradicionalmente se han asociado estos grandes herbívoros, de manera que, en las subsiguientes fases de adición, las figuras irían ocupando los espacios adyacentes a estos motivos centrales y destacados (Beltrán, 1985; Mesado, 1994; etc). *Esta afirmación implicaría, por tanto, unas pautas constantes en el uso del espacio, al menos por lo que respecta a las fases inaugurales, puesto que a partir de esos momentos el uso del espacio estaría en función no tanto de las preferencias del artista como de la progresiva constricción del espacio gráfico.* De este modo, estas consideraciones quedarían resumidas en la siguiente relación de ideas: *figuras naturalistas de gran tamaño y actitud pasiva – lugar preferente– fases inaugurales del horizonte levantino.*

El uso de esos espacios preferentes potenciales– centrales y superiores del abrigo– además de asociarse a una posible concepción “sacra” del espacio de representación estaría al servicio de una proyección del sentido de estas imágenes que debían ser apreciadas a una distancia considerable y por un número no restringido de individuos, tal y como señala Alonso en el caso de las grandes figuras de la Risca I (Alonso, 1988-89).

Es concretamente este último aspecto y, por extensión, el patrón potencial de distribución en el territorio de los abrigos con representaciones levantinas uno de los que menor atención ha suscitado en la bibliografía de los últimos años, y ello a pesar de que, como hemos señalado en el capítulo anterior, desde la Península se ha impulsado una significativa renovación en el análisis y comprensión del paisaje como un espacio social, en el que las representaciones artísticas se conciben como una manifestación cultural más (Criado Boado, 1984; Santos y Criado, 1998; Vázquez Rozas, 1993a; etc)

Como hemos visto, en las últimas décadas este tipo de estudios se han venido aplicando, principalmente, a las estaciones de horizonte esquemático en distintos núcleos peninsulares. Sin embargo, este tipo de iniciativas no se han hecho extensivas al caso que nos ocupa, y tan sólo recientemente Mateo Saura (2003) ha puesto en práctica un análisis sistemático del patrón de distribución de los



abrigos articulados en torno al Río Zumeta, entre las provincias de Jaén y Albacete, donde comparten espacio representaciones levantinas y esquemáticas. En su estudio, la división interna del espacio gráfico en función de unos ejes básicos le permite concluir cierta estructuración que seguiría unas pautas semejantes en ambos casos. Sin embargo, en este importante estudio no se intenta poner en relación el tipo de motivos representados, la temática de las escenas, con factores como el lugar de emplazamiento, la orientación o visibilidad de los abrigos, siguiendo el ejemplo de los estudios desarrollados por el grupo gallego del paisaje (Santos Estévez, 1998; Vázquez Rozas 1993a y b; etc).

Precisamente, es la coexistencia de los horizontes levantino y esquemático en los abrigos decorados— en algunas zonas hemos de sumar la presencia de grafías macroesquemáticas— el aspecto que mayor interés ha suscitado en la literatura, probablemente por tratarse de un fenómeno que facilitaba la definición de una seriación cronológica relativa entre los distintos horizontes artísticos. Su coexistencia en un mismo barranco o, incluso, en el espacio gráfico de un abrigo ha redundado en la idea de “sacralización” que ha acompañado tradicionalmente a este tipo de representaciones (Alonso y Grimal, 1995-1996; Beltrán, 1998), subrayada a partir del uso continuado de los mismos espacios frente a otros que, aparentemente propicios, permanecen yermos (Fig.2.4). Un importante esfuerzo a la hora de definir un posible patrón de emplazamiento de los abrigos esquemáticos y la relación espacial que mantienen tanto con grafías levantinas o macroesquemáticas como con abrigos donde estas representaciones aparecen en exclusividad ha sido el trabajo realizado por P. Torregrosa en el País Valencià (Torregrosa, 2000-2001); por otro lado, la labor de S. Fairén en la cuenca del Serpis (Alacant) ha coordinado distintos niveles de análisis que le han permitido definir categorías de abrigos decorados en función de factores geográficos como su posición, visibilidad y tamaño sumados a factores culturales como la complejidad y el tipo de sus representaciones (Fairén, 2002; 2004). Esta categorización de los abrigos rupestres reconstruye el modo en el que las distintas tradiciones artísticas concibieron el espacio y el paisaje, al mismo tiempo que genera una visión más cercana del proceso de implantación de las economías productoras en el Mediterráneo peninsular. En este mismo sentido, comienzan a trazarse algunas iniciativas centradas en el curso superior del Riu Coves (Castelló) y de las que se reflejó un mínimo avance en Martínez y Villaverde (coords) (2002).

Es cierto, por otra parte, que este tipo de estudios que podemos denominar macroespaciales dependen directamente de un conocimiento exhaustivo de la zona estudiada, no sólo a nivel de la situación de los abrigos decorados sino, y lo que es más importante en el objetivo de este trabajo,

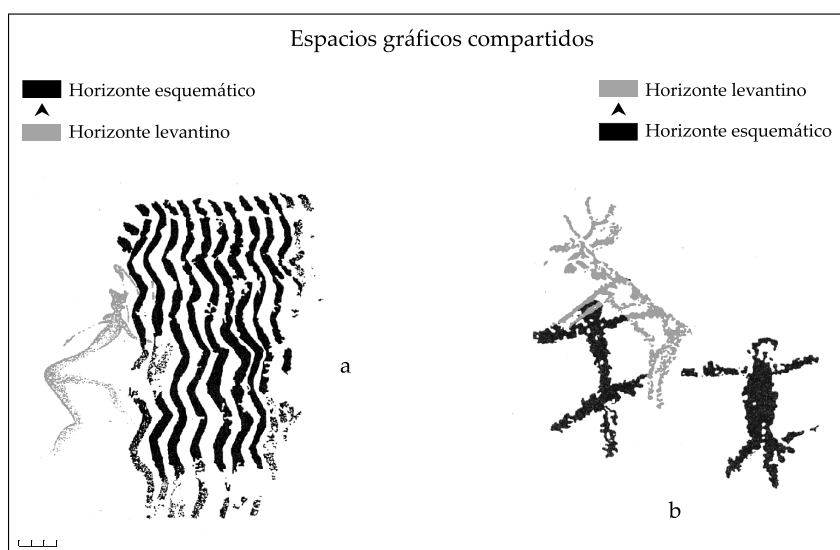


Fig. 2.4. a. Secuencia de superposición de grafías esquemáticas sobre motivos levantinos (Marmalo IV, Cuenca). b. Secuencia inversa a la anterior documentada en Solana de las Covachas IX (Nerpio, Albacete). A partir de los ejemplos recogidos por Alonso y Grimal (1995-1996).

de una documentación sistemática de las representaciones que albergan cada uno de los conjuntos. La ausencia de este tipo de documentación en la mayor parte de los núcleos artísticos levantinos supone un fuerte obstáculo a este tipo de análisis que han comenzado a multiplicarse en las últimas décadas.

Tan sólo a partir de este tipo de estudios en los que se articulen distintos grados de aproximación al fenómeno artístico, entendido siempre como una expresión cultural y simbólica, nos permitirá comprenderlo en su más vasto sentido. Sin embargo, tan importante es la definición de un posible patrón de distribución de estos abrigos que permita acceder al modo de concebir el espacio, el paisaje en definitiva, por estos grupos como analizar internamente cada uno de los abrigos aunando aspectos estilísticos y compositivos, de modo que podamos preguntarnos cuál fue la dinámica interna de las evidentes fases de adición que componen la decoración de un abrigo, cómo se ocupó y utilizó el espacio gráfico en cada momento y qué esconde tras de sí la reiterada utilización de un mismo lugar por distintas tradiciones gráficas.

De todo lo anteriormente establecido, se deduce que la primacía otorgada a la determinación del factor tiempo de estas manifestaciones artísticas desvió el interés por un análisis profundo de las mismas más allá de la recolección de argumentos que justificaran su determinación cronológica. Esta misma necesidad de enmarcar temporalmente el Arte Levantino y demostrar su especificidad frente a otras manifestaciones, a las que tradicionalmente se había pretendido asimilar, llevó a considerar aspectos como la temática y la narrativa de los paneles, así como la industria representada como factores fundamentales de análisis que favorecían una mayor aproximación al conocimiento de las sociedades autoras. Ambos aspectos, tanto el temporal como el interpretativo o simbólico, han estado presentes a lo largo de toda la producción científica, acaparando el interés que suscitaba el conocimiento de estas manifestaciones levantinas.

La ausencia de unas pautas metodológicas y de un marco teórico de referencia generaba estudios desiguales, en los que factores como la descripción e inventario de figuras se constituían como objeto principal y casi exclusivo, omitiendo el interés que podría generar un estudio pormenorizado de los conjuntos más allá de la mera enumeración de figuras o escenas- tendencia que, por otra parte, sigue vigente en la mayoría de publicaciones actuales-. A partir de la década de los ochenta, la inquietud ante la falta de un marco teórico de referencia se traduce en un reducido número de estudios que pretenden marcar ciertas pautas en el método de análisis, que deriven, a su vez, en la creación de los requeridos preceptos teóricos. Por lo que se refiere a los estudios sobre composición, el desarrollo de estos conceptos teóricos estaba fundamentado en la necesidad de elaboración de análisis rigurosos que mermasen la subjetividad implícita en este tipo de trabajos hasta el momento, creando un marco de referencia en el que apoyar una futura sistematización del Arte Levantino. No obstante, la referida elaboración de un marco teórico específico en el campo de la composición no redundó en un análisis exhaustivo de la misma en estudios posteriores, integrando de manera sistemática factores reiterativos en función del estilo y técnica de las figuras, actitud, ubicación en el panel y uso del soporte. En estos momentos, y al igual que en décadas anteriores, el interés fundamental derivaba en el análisis temático de las escenas de cara a establecer, entre otros factores, modelos de comportamiento o simbologías potenciales en los temas representados, así como ansiados argumentos de definición cronológica. Por nuestra parte, y aunque no rechazamos la importancia que genera un estudio temático de las pinturas, apostamos firmemente por un análisis interno exhaustivo que nos permita conocer la dinámica interna de estas manifestaciones en cada una de las regiones o núcleos artísticos, aspecto que, como hemos podido comprobar a través de estas líneas, ha sido tradicionalmente eludido en la bibliografía.

En consecuencia, podemos caracterizar este siglo de investigación, por lo que a temas de composición se refiere, como un período de fuertes *ausencias* en las iniciativas dirigidas a la elaboración



del esqueleto teórico y metodológico del Arte Levantino. Por otra parte, la insistencia en enfatizar aspectos como la temática y la acción narrativa de las escenas, por la información que generaban en torno al referido factor tiempo, gestó una línea de trabajo en la que la descripción e inventario de figuras marcó una *rutina* metodológica en el estudio de los conjuntos, que ha llegado hasta nuestros días y que es preciso traspasar.

No obstante, y aunque toda labor de revisión historiográfica ha de abordarse desde una perspectiva crítica que permita discernir las carencias teóricas y metodológicas como futuras bases de nuevas y potenciales líneas de investigación, las objeciones no deben enmascarar nuestra admiración hacia la labor realizada por los que nos precedieron, especialmente por aquéllos que afrontaron el estudio de estas nuevas manifestaciones sin más referente que su propia intuición.

2.2.1. La pared no es un lienzo: el uso del soporte en el Arte Levantino.

En el caso del Arte Levantino, la atención prestada al uso e importancia del soporte ha sido tradicionalmente menor que en el estudio del Arte Paleolítico, lo que no resulta sorprendente si atendemos al anquilosamiento que ha sufrido la investigación en este campo a lo largo de gran parte de su andadura.

Como hemos visto, el estudio del Arte Levantino y otras manifestaciones postpaleolíticas se mantuvo aferrado a las tendencias marcadas por la arqueología histórico-cultural, en las que la descripción tipológica y la búsqueda del marco cronológico acaparaban el interés y objetivos de la relativa productividad científica, que marcaba una brecha cada vez mayor entre el índice de publicaciones y el nivel de conocimiento adquirido.

La insuficiente renovación metodológica en el campo de estudio del Arte Levantino sirve de argumento a la falta de interés que han despertado factores como la composición, el estilo o el propio uso del soporte. Con respecto a éste último, pensamos que el menor tamaño de las representaciones levantinas con respecto a las paleolíticas y la aceptación apriorística de que el soporte no provocaba un juego de volúmenes semejante, junto con la consideración de que los abrigos al aire libre carecían de la monumentalidad de las cavernas, llevaron, desde un principio, a obviar la consideración del soporte como parte integrante de las representaciones levantinas. De hecho, las referencias han sido únicamente meritorias en aquellas ocasiones en que su incidencia sobre la decoración parietal resultaba evidente a ojos del investigador, una tendencia que también observábamos al tratar en el caso del Arte Paleolítico.

En los estudios relativos a otras manifestaciones rupestres postpaleolíticas peninsulares, como es el caso del Arte Esquemático y de los petroglifos gallegos, el uso del soporte, o su incidencia en el dispositivo parietal, es un aspecto que comienza a ser considerado en la literatura más reciente.

En ambos casos, la renovación teórico-metodológica parte, como hemos visto anteriormente, de la definición de la Arqueología del Paisaje. En los últimos años, el estudio macroespacial de distribución de conjuntos en el paisaje se ha visto enriquecido con la puesta en común de niveles de análisis, con un nivel de aproximación que podríamos denominar *meso* y *microespacial*, en los que se contemplan los motivos representados en cada una de las estaciones y su propia composición dentro del panel, valorando aspectos que atañen al tipo de soporte escogido y el uso que de sus accidentes hacen los individuos.

En el caso del Arte Esquemático, la importancia otorgada a la estructuración significativa del panel en el juego de distribución del soporte, lleva a valorar positivamente el papel que la pared puede jugar a la hora de condicionar, o hasta cierto punto determinar, la ubicación de las figuras en el abrigo. En este sentido, el estudio del soporte se centra en el papel que éste desempeña dentro del mensaje compositivo (Martínez García, 2002; Hameau, 1997; Gómez-Barrera, 2001; etc).

Por lo que respecta al estudio de los petroglifos gallegos, éstos se conciben en relación a la topografía de la roca dentro de un estudio de carácter más amplio en el que el espacio se concibe como un paisaje cultural en el que la disposición de los petroglifos en determinadas zonas viene marcada por aspectos crono-culturales. El estudio de los grabados gallegos permite afirmar la existencia de cierta recurrencia en el uso de accidentes topográficos de la roca que son insertados en el sentido narrativo de la composición, así como una reiterada asociación entre las variables: tipo de roca- temática figurativa (Vázquez Rozas, 1993a y b; 1997; Santos y Criado, 1998, etc). Al igual que ocurre en otro tipo de manifestaciones, el uso de los accidentes topográficos no responde a una regla fija, aunque en el caso de los petroglifos gallegos sí parece encerrar ciertas pautas que se repiten insistentemente en distintas estaciones estudiadas.

¿Desde qué planteamiento se contempla, sin embargo, el uso potencial de los accidentes del soporte en el caso del Arte Levantino?

Prácticamente desde los primeros trabajos algunos investigadores repararon en que las especiales características de la pared habían sido aprovechadas en la ejecución de figuras o en su disposición y distribución espacial. Uno de los primeros en destacar la unidad existente entre el arte parietal, la morfología de la roca en su superficie del panel, la estructura de la oquedad y la arquitectura del paisaje donde las pinturas se encuentran fue J.B Porcar (1944). En su trabajo sobre la Cova Remigia (Ares, Castelló) (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935) recogió un apartado específico en torno a la importancia de la superficie rocosa en la articulación de las figuras y de éstas en las escenas. En él analiza la importancia de este elemento, no sólo como factor atrayente por sus características físicas, especialmente adecuadas para la representación de figuras, sino también como elemento determinante en la ejecución del tamaño, forma y posición de algunas de ellas.

Sin embargo, estas tempranas valoraciones no desembocaron en la elaboración posterior de estudios sistemáticos, de suerte que únicamente se hace mención al soporte en aquellos casos en los que participa de manera evidente en la composición o en el énfasis del sentido de la narración descrita. Sirva de ejemplo, en este sentido, el señalado oportunismo en el uso del relieve de la muy conocida escena de la Cueva de la Araña (Bicorb, València), donde una pequeña oquedad de la pared parece dar cuenta de un panal, en una de las escasas representaciones de episodios de recolección en el Arte Levantino (Hernández Pacheco, 1924). Estos y otros ejemplos tan sólo son contemplados por los investigadores como un exponente del uso ocasional y aleatorio de los accidentes naturales (grietas, oquedades producidas por alteración de la roca, coladas, etc) y sinuosidades destacadas del relieve (aristas, zonas especialmente pronunciadas, hornacinas naturales, etc), ciertamente específicos de cada uno de los abrigos decorados, que pueden influir en el sentido narrativo transmitido, enfatizándolo o favoreciendo su inteligibilidad.

Llegados a este punto, creemos conveniente reunir algunas de las aportaciones más destacadas sobre el valor y el uso del soporte que han quedado reflejadas en las páginas de los estudios publicados hasta el momento. Se trata, no obstante, de valoraciones esporádicas que en pocas ocasiones se apoyan en documentación fotográfica o en restituciones detalladas de los accidentes del soporte en los que se insertan las figuras.

Sin embargo, la sistematización de las escasas aportaciones sobre este tema nos va a permitir una primera aproximación a los distintos modos de incorporar las características del relieve de la pared a la ejecución gráfica. De este modo, y avanzando en la línea de lo que será nuestro análisis posterior en el núcleo Gasulla-Valltorta, distinguimos, por un lado, la incorporación de los accidentes del relieve en la propia ejecución individual de las figuras y, por otro, como parte indivisible dentro del sentido semántico de las escenas. Pero el uso de las particularidades de la pared se deja sentir especialmente en un aspecto que hemos tratado en el apartado anterior: la representación de figuras en espacios ciertamente diferenciales, como hornacinas, salientes o ligeras oquedades, que junto al tamaño o



individualidad del tema le otorgan cierta preeminencia visual sobre el resto. Pasemos, por tanto, a valorar los ejemplos reflejados en la bibliografía que nos han permitido definir estas categorías en el uso de los accidentes del soporte.

Si nos centramos en la inserción del **relieve como parte semántica de la narración**, se ha señalado en reiteradas ocasiones el uso de salientes, grietas u otros marcadores topográficos con fuertes connotaciones de separación o ruptura de espacios en aquellas **escenas** cuya temática refleja el **enfrentamiento entre dos grupos** de individuos (Fig. 2.5). Éste sería el caso de la representada en la Fuente del Sabuco (Moratalla, Murcia), donde un saliente rocoso recorre el espacio vacío que divide a los dos grupos enfrentados, o el Abrigo de Sautuola o Molino de las Fuentes II (Nerpio, Albacete), en el que se ha aprovechado un saliente estalagmítico, reforzado por una línea de color rojo, para aumentar la idea de obstáculo (Beltrán Lloris, 1970; Jordá, 1975), si bien revisiones posteriores han determinado que la línea de pigmento sería posterior a la ejecución de la escena (Alonso y Grimal, 1996), aunque no por ello hemos de descartar que su ejecución mantuviera y reforzara la idea de ruptura que transmite la arista.

Otros casos en los que las características del soporte revelarían la idea de oposición, distinción o separación en las escenas con temática que podríamos denominar “bélica” o de enfrentamiento resultan menos notorios, como es el caso del Abric IX del Cingle (Ares, Castelló), en el algunos autores apuntan que una exudación de la roca podría haber sido utilizada en este sentido (Ripoll, 1963: 54), aunque como hemos podido comprobar la exudación parece ser posterior a la ejecución de las figuras enfrentadas.

Tanto en los ejemplos citados, como en otros que introduciremos a continuación, la inserción del soporte en la escena contiene un eminente carácter semántico que enfatizaría el sentido narrativo y facilitaría la lectura al receptor, y en los que, incluso, muchos creen ver representados elementos estructurales o del propio paisaje: Jordá (1975) interpreta como una muralla la arista de Molino de las Fuentes, mientras que Ripoll (1963) cree ver en la exudación de El Cingle IX una alegoría del propio barranco, etc.

En las **escenas de temática cinegética** se ha señalado, en ocasiones, el uso de ciertos accidentes topográficos para significar el paisaje o enfatizar el sentido de las tácticas de caza empleadas, observando en la ubicación de ciertos arqueros la referencia explícita a lugares preeminentes desde donde observarían a sus presas o, bien al contrario, a posibles escondites significados por el propio relieve. En este sentido, las afirmaciones cobran mayor índice de subjetividad y han de buscar en la actitud de cada una de las figuras indicios que apoyen su suposición. En el Abrigo III de Fuensanta (Moratalla, Murcia), Mateo Saura (1999) señala que un saliente de la roca puede haber sido utilizado intencionadamente por el artista para emular cualquier elemento natural que permita al cazador acercarse sigilosamente a su presa. Este recurso también parece documentarse en otros yacimientos del núcleo artístico de Nerpio-Letur-Moratalla: así, en el Abrigo de las Bojadillas IV, el soporte parece configurarse de nuevo como recurso compositivo, al mostrarse un arquero agachado detrás de un saliente, a modo de improvisado escondite, con el arco en las manos y oteando a los animales representados en un plano inferior. Semejante retrato del paisaje apreciamos en los Abrigos de las Cañadas (Nerpio, Albacete) en los que Alonso y Grimal (1986) relacionan el relieve inclinado del abrigo, por el que una cabra huye precipitándose por una acusada pendiente, con el entorno real, accidentado y especialmente inclinado, que la rodea.

La idea de que el relieve del abrigo podría representar de modo figurado al paisaje circundante fue apuntada anteriormente por Porcar (1944) o Beltrán (1968); no obstante, esa traslación de lo real a lo significado no es tan evidente en todos los casos, y en muchos puede rallar la simple conjetura, por lo que es preciso ser cautos en este sentido. Esta fórmula— el soporte como **transposición figurada del paisaje real**— se ha apuntado en las escenas en las que uno o varios personajes trepan por lo que

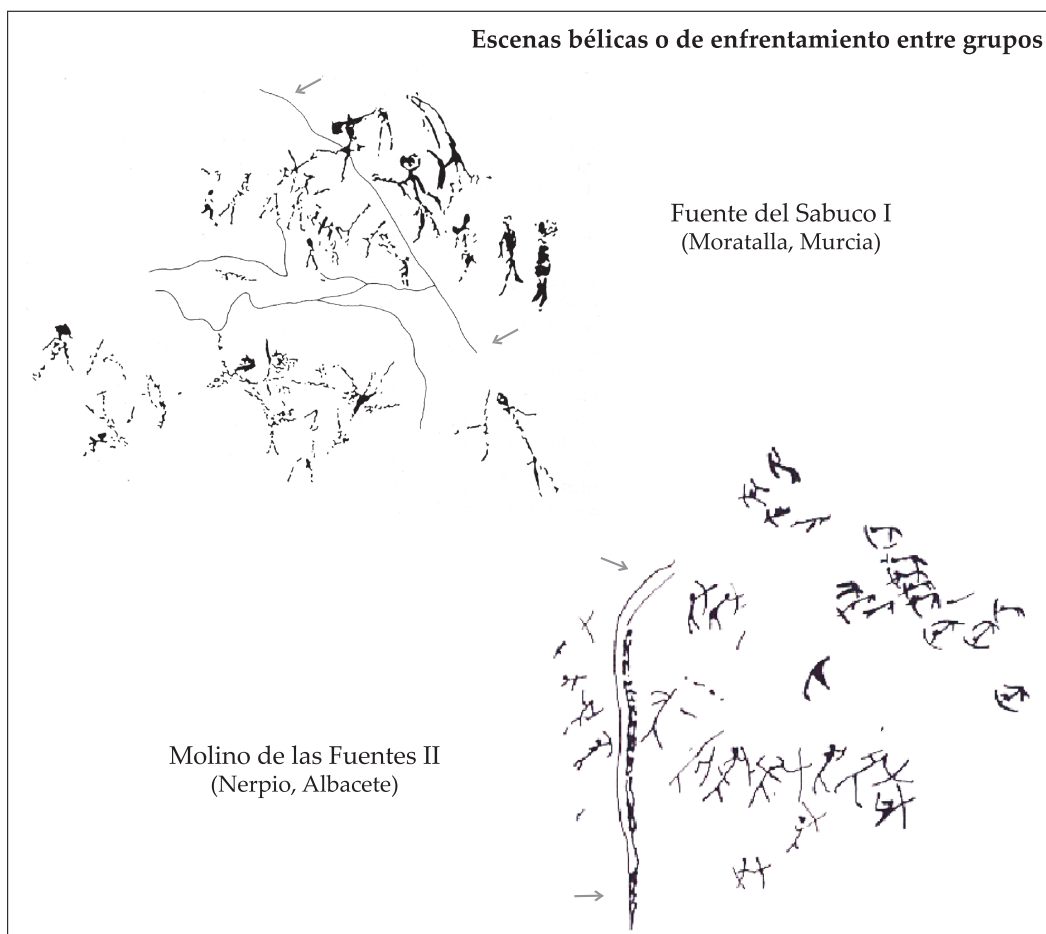


Fig. 2.5. Dos ejemplos de escenas de enfrentamiento en las que los accidentes del relieve parecen cumplir un papel compositivo y narrativo fundamental. Calcos según Mateo Saura (1999) y García Guinea (1963).

podríamos considerar auténticos cordajes u otro tipo de elemento vegetal difícil de precisar. En este tipo de episodios algunos autores apuntan que las irregularidades de la pared del abrigo insinuarían los *escarpes de la orografía* del paisaje real, de manera que la representación del supuesto cordaje, mediante uno o varios trazos lineales a menudo inconexos, estaría situando figuradamente al individuo en el paisaje, en cuya definición participaría el soporte de manera activa.

Una representación análoga del paisaje podría intuirse en lo que muchos han calificado como la significación de *la línea del suelo* a partir de aristas, grietas o fisuras provocadas por el relieve, en algunos casos remarcadas por pequeños trazos figurados, y sobre las que, en algunos casos, parecen descansar las figuras, animales y humanas. Esta solución parece ser la adoptada en el Abrigo de El Cerrao (Obón, Teruel), donde arquero 8 parece marchar sobre una grieta que hace las funciones de suelo en pendiente (Andreu et al, 1982).

Tan sólo restaría reiterar aquellas escenas cuyo significado parece estar relacionado con posibles **episodios de recolección** de miel. Aunque este tipo de narraciones tendrán un tratamiento más detallado en la tercera parte de este volumen, hemos de avanzar algunos aspectos directamente relacionados con el uso intencional del soporte. Por un lado, no deja de ser sugerente el aprovechamiento reiterado de pequeñas oquedades de la pared en la representación figurada de panales o nidos, con una concentración territorial destacada en la provincia de València, donde hemos podido constatar la asociación gráfica de panal-oquedad en, al menos, tres ocasiones: Abric de la Peña (Moixent, València); Abrigo del Ciervo (Dos Aguas) y Cueva de la Araña (Bicorb). Fuera de estos límites, úni-



camente Beltrán señala un esquema semejante en el Abrigo III de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) (Beltrán, 1970a), si bien no queda recogido posteriormente en la revisión realizada por Alonso y Grimal en la zona de Taibilla (Alonso y Grimal, 1996).

Quizás sean estos ejemplos los más objetivos en los que podamos apoyar la evidente inserción del soporte en la representación gráfica de motivos y en el propio desarrollo narrativo de las escenas. Su uso no ha de considerarse tanto por un valor artístico como por la indudable observación y consideración de la pared del abrigo previa a la ejecución de las figuras y, como hemos podido contrastar en los ejemplos arriba enumerados, a su propia organización compositiva.

Dejando a un lado aspectos relativos a la composición y desarrollo narrativo, es preciso evaluar igualmente si **en la ejecución de figuras individuales o aisladas** existe una valoración semejante de la superficie rocosa.

En este sentido, un aspecto en el que ha insistido repetidamente es en la representación parcial o incompleta, claramente intencionada, de figuras humanas y animales. En efecto, en este tipo de representaciones el soporte conforma una unión compositiva y semántica fundamental con la figura: en el caso de los animales, éstos parecen emerger de las grietas o aristas de la pared asomando parcialmente; mientras que algunas figuras humanas parecen hacer lo propio bajo los salientes del soporte.

Si nos ceñimos en las **representaciones incompletas de animales** observamos que éstas se reducen a dos soluciones claramente discordes: o bien la figuración se reduce al diseño de la cabeza, incluyendo en algunos casos el arranque del cuello y los cuartos delanteros, o por el contrario, al diseño de cuerpo y extremidades omitiendo detallar la cabeza. Este aspecto de la temática levantina ha sido tratado de manera sucinta en la bibliografía, en cierto modo porque la omisión anatómica se ha contemplado tradicionalmente como producto de la degradación y no de la propia voluntad del artista.

Con respecto a la primera solución gráfica— el diseño exclusivo de la cabeza— observamos como, en ciertos casos, existe una intención manifiesta de integrar el soporte, de manera que figuración y relieve formarían una unidad compositiva y semántica. Baste citar, en este sentido, las figuraciones que recurren a un saliente de la roca, un cambio de desnivel, una grieta o una exudación o colada con objeto de transmitir al receptor la sensación de que emergen de la roca mientras que el resto de su cuerpo quedaría figuradamente oculto tras ella. Tan sólo en la zona de Valltorta podemos citar a los motivos 4 y 23 de Mas d'en Josep (Tírig, Castelló) (Domingo et al, 2003); mientras que fuera de este núcleo cabe señalar el ejemplo de la cierva de La Paridera de la Tajada de Bezas (Albarracín), de la que Almagro sospecha que su representación parcial podría ser intencionada y no debida a una pérdida de pigmento, por lo que la colada que sella la zona que correspondería a sus cuartos traseros simularía que el animal emerge de la roca (Almagro, 1952).

Con todo, es justo añadir que no en todos los casos se evidencia un uso intencionado del soporte en el sentido arriba expuesto, y en otros, a los que no accedemos más que a través de la bibliografía, resulta difícil de precisar puesto que la documentación no incluye valoración alguna por parte del autor.

Este tipo de apropiación del soporte, en la que parece simularse la emergencia del animal de la profundidad de la roca, puede rastrearse en otras manifestaciones rupestres que trascienden los límites geográficos y crono-culturales de las levantinas, y en las ha querido verse cierta motivación de lectura simbólica. De hecho, este recurso es comúnmente citado en el arte paleolítico, mientras que las *teorías neuro-psicológicas*, defendidas por Lewis-Williams entre otros, señalarían semejante uso de las grietas y accidentes topográficos en las representaciones de los Bushmen africanos. En este

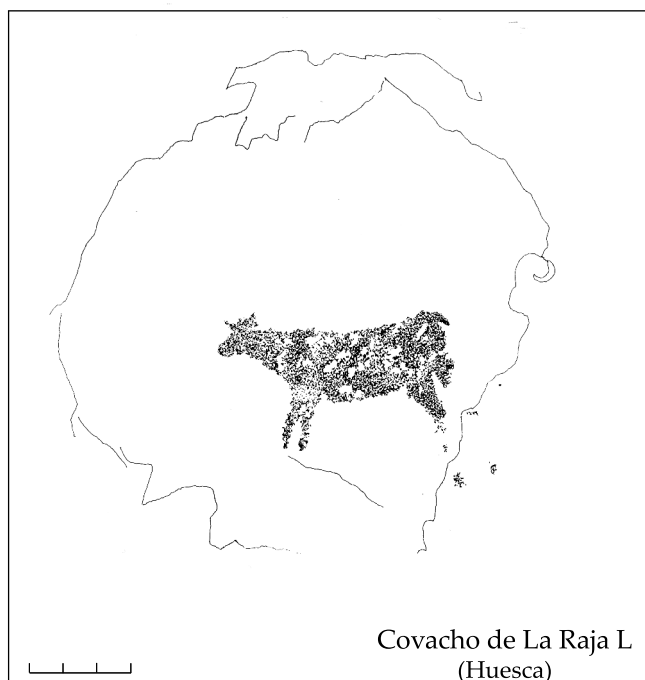


Fig.2.6. Bóvido 6 del Covacho de la Raja situado en una pequeña concavidad a modo de hornacina (Balldellou et al, 1995)

y culturales, lo cierto es que la valoración de las características del relieve parietal es un hecho constatado en el Arte Levantino, si bien, y siguiendo la tónica descrita anteriormente, no en todas las figuras animales fragmentadas documentadas no en todos los ejemplos documentados de figuras animales fragmentadas apreciamos su integración consciente e intencionada.

Atendiendo a la **figuración humana**, son menos los casos en los que se hayan documentado representaciones incompletas, y relativamente escasos los que estén relacionados con la inserción intencionada del soporte, quedando la figura parcialmente oculta por la roca. Un ejemplo interesante en este sentido sería el comprobado en la Cova dels Cavalls (grupo de motivos número 12), que trataremos de manera más concisa en el Capítulo 8.

Por otra parte, la noción del uso del soporte como elemento compositivo se entremezcla con un aspecto que no hemos de omitir y es la **ocupación y apropiación que del espacio** realizan las figuras. No resulta infrecuente, como hemos podido comprobar en el apartado anterior, encontrar referencias que señalen la ubicación preferencial de ciertas figuras en los niveles centrales y superiores del abrigo. En este mismo sentido, la localización de motivos aislados en zonas destacadas, como pueden ser pequeñas hornacinas o salientes a cuyas formas y tamaños parecen adaptarse las figuras, es un aspecto que aparece recogido, en ocasiones, en la bibliografía. En este sentido baste citar el ejemplo del bóvido 6 de los Covachos de la Raja (Huesca) que se representa en el interior de una pequeña concavidad a modo de hornacina (Balldellou et al, 1997) (Fig. 2.6), al igual que el cáprido 25 del Abric VIII de El Cingle de la Mola Remigia (Castelló) (Fig. 2.7); de la cabra del Abric de la Roca Roja (La Llacuna, Barcelona), situada entre dos estalagmitas; o el de las representaciones humanas de la Risca I (Moratalla, Murcia) situadas en una cavidad elevada que, unida a las dimensiones de las pictografías, hace que éstas puedan ser apreciadas a una distancia notoria (Alonso, 1988-89). Como hemos visto anteriormente, este uso de aquellos espacios que, a nuestros ojos, responderían a un tratamiento preferente o destacado por su especial visibilidad o punto de atracción visual parecen conjugar un sentido simbólico con un aparente contenido comunicativo de amplio radio de alcance visual destinado, por tanto, a un vasto número de receptores.

uso intencional del relieve existiría, por tanto, una selección previa del punto de situación de las figuras, guiada por las nociones de un mundo espiritual en el que la pared del abrigo se configuraría como el acceso a la realidad alternativa. El hecho de que las manifestaciones parietales del Paleolítico Superior evidencien un uso reiterado del soporte en la configuración de este concepto temático indicaría, según los defensores de las teorías *neuro-psicológicas*, cierto paralelismo con las representaciones gráficas de los Bushmen, y por tanto justificaría que estos paralelos estuvieran profundamente relacionados con el sistema nervioso humano (Lewis-Williams, 1997).

Independientemente de que aceptemos esta teoría como mecanismo explicativo de usos semejantes del soporte que trascienden los límites cronológicos

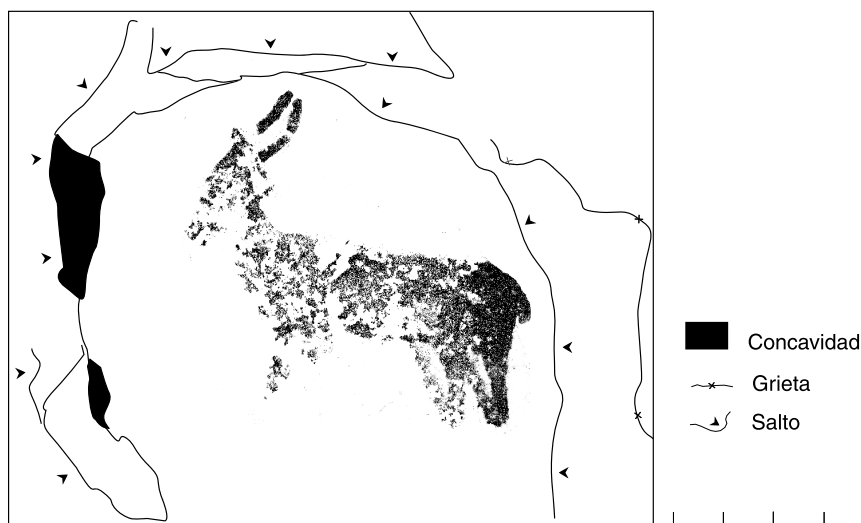


Fig. 2.7. Cáprido 25 de El Cingle de la Mola Remigia VIII situado en el interior de una pequeña concavidad en la roca (Calco según E.L.M).

Pero esta adecuación a las formas del soporte no parece ser privativa de los temas más reiterados en los abrigos levantinos: representaciones humanas y animales. De hecho, se ha venido señalando igualmente en la representación de objetos aislados, como sería el caso de las llamadas “panoplias”. Una temática especialmente reiterada en el Cingle de la Mola Remigia (Gasulla, Castelló), si bien su presencia no se circunscribe a la zona castellanense y es posible rastrear esta temática en algunos conjuntos albaceteños o murcianos, entre otros: Cortijos de Sorbas II (Letur, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996); Cañaica del Calar II (Moratalla, Murcia) (Alonso, 1988-89) o Rincón de las Cuevas II. Algunos de los ejemplos citados se han representado en pequeños entrantes del relieve; recurso que podríamos señalar igualmente en el dibujo de una supuesta trampa en el Abrigo de los Toros (Nerpio, Albacete), donde una pequeña concavidad en la roca junto con la representación gráfica de una especie de ramaje apoyaría esta interpretación (Viñas, 1982; Alonso y Grimal, 1996).

Por último, señalar una última peculiaridad que compete al uso del soporte y en el que apenas si existen referencias bibliográficas; nos referimos a su incidencia, especialmente por lo que se refiere a la figura animal, en el juego de volúmenes anatómicos. Un aspecto que ha sido rechazado tradicionalmente en las manifestaciones levantinas, lo que ha provocado que las valoraciones en este sentido hayan sido meramente anecdóticas (Martínez Perelló y Díaz-Andreu, 1992; Villaverde et al, 2002). De igual forma, la influencia del soporte dentro del proceso de ejecución de las figuras tampoco ha sido un tema de interés a lo largo de estos años, y ello a pesar de que una pequeña observación permite apreciar un hecho que resulta ciertamente significativo desde el punto de vista de la técnica de ejecución. Nos referimos a la consideración desigual que motiva un mismo accidente en la pared y que conlleva que, en ocasiones, el artista evite aristas u otros accidentes menores en la trayectoria que marca el trazo, provocando, incluso, una desviación acusada; mientras que, en otras, este mismo tipo de accidentes no parece condicionar el proceso de ejecución, de manera que, o bien la proyección del trazo queda intermitente o bien podemos observar cómo se ajusta en su recorrido a las imperfecciones de la pared.

Los ejemplos arriba enumerados, abordados con la superficialidad que impone partir de una documentación sesgada en la que en raras ocasiones se apunta el posible uso del soporte, nos permiten afirmar que la inserción de la pared en el discurso gráfico ha sido más recurrente de lo que *a priori* pudiéramos admitir, si bien *a priori* podemos aseverar una amplia variedad de soluciones en su uso que no sólo conciernen a la ejecución individual de las figuras sino que también son partícipes del sentido semántico de la escena.

En todo análisis que incluya la valoración del soporte como un elemento compositivo más hemos de atender un aspecto que la mayoría de las veces pasa desapercibido y es la consideración del abrigo como un elemento individual e individualizado por sus características internas, de ubicación y relación con el paisaje. Teniendo en cuenta esta especificidad del abrigo como unidad de análisis, no podemos presuponer que exista una recurrencia pautada en el uso del soporte en función de las características del mismo, sino que éste debe responder a otros factores que es preciso definir, y entre los que pueden apuntar conclusiones interesantes la valoración sistemática de los rasgos formales de las figuras o el propio concepto temático representado. El primero apuntaría a una concepción del espacio común a la fase o grupo social que definiría un determinado concepto formal; mientras que el segundo implicaría que esa concepción estaría en función del sentido narrativo o simbólico transmitido a expensas de factores temporales o geográficos encarnados en la variable estilo.

Independientemente de que podamos descifrar un uso evidente de los accidentes del soporte que se integre en el discurso figurativo o incluso en la ejecución de las figuras, lo cierto es que no hemos de olvidar que el soporte, la pared en este caso, forma una unidad indivisible con la representación gráfica y el sentido narrativo transmitido. Resulta difícil admitir que las figuras se conciben sin tener en cuenta el lugar de representación. No creemos que la pared fuera entendida como un lienzo cuya presencia se diluye bajo la pintura, sino que, bien al contrario, debió jugar, en ocasiones, un papel activo en la ejecución de figuras y composiciones. La opinión contraria ha llevado a muchos autores a considerar que tan sólo aquellos lugares del abrigo donde el soporte presentaba una superficie especialmente idónea para la representación habían sido utilizados, despreciando otros donde el relieve resultaba algo más escarpado o alterado en su conservación (Hernández Pacheco, 1924; Burillo y Picazo, 1981; Beltrán, 1987; etc); una afirmación que no parece del todo cierta a tenor de algunos ejemplos que se acumulan a lo largo del territorio Levantino, y que analizaremos centrándonos en el caso de Gasulla-Valltorta.

No obstante, la idea más importante a retener es que *cualquier uso intencionado del soporte en el proceso de ejecución gráfica supone una valoración previa del espacio de representación y, por ende, una cierta predeterminación en la ubicación de las figuras.*

Segunda Parte





Capítulo 3. Marco geográfico del núcleo Valltorta-Gasulla.

3.1. Marco geográfico

La zona geográfica que ocupa el núcleo artístico de Gasulla-Valltorta se localiza en el área pre-litoral del norte del País Valenciano, en el corazón de la comarca de L'Alt Maestrat, dentro de los límites administrativos de la provincia de Castelló (Fig. 3.1). Ambos barrancos se sitúan en la meseta del Maestrat, con un intrincado sistema de valles semiáridos que van desde tierras aragonesas hasta el litoral. Es en la Serra del Maestrat donde se funden los dos sistemas montañosos que van a condicionar tanto el aspecto fisiográfico y climático como el desarrollo humano. Estos dos sistemas condicionantes son: las estructuras de la cordillera ibérica, en dirección NO-SE, que convergen a su vez con los accidentes longitudinales de las cordilleras costeras catalanas, con un desarrollo en sentido general SO-EN (Ullastre, 1978 : 133-134).

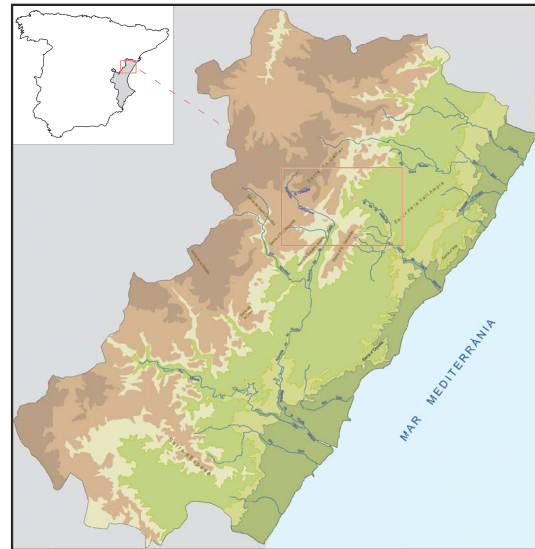


Fig.3.1: Mapa físico de la provincia de Castelló. Situación del núcleo Valltorta-Gasulla.

El estudio geográfico de ambos conjuntos artísticos, que ocupan unidades geográficas próximas, nos lleva a ampliar el foco de análisis a un marco espacial más amplio que nos permita entender la formación, desarrollo y degradación de la zona en cuestión, teniendo en cuenta para ello aspectos como el clima, la vegetación y el desarrollo histórico del poblamiento de la zona. Nuestro análisis se centrará, por tanto, en la zona comprendida entre la Serra En Celier y la Serra d'en Segures, por donde discurre la Rambla Carbonera, tributaria del Barranc de Gasulla, y la cuenca alta del Riu Coves, de la que formaría parte el segundo de los núcleos

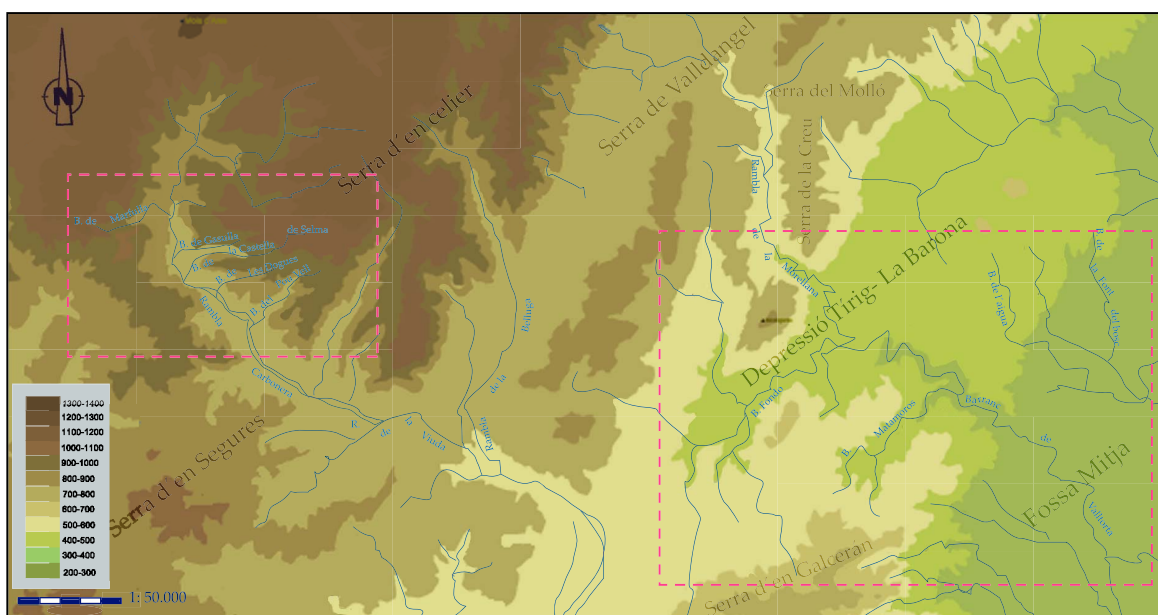


Fig.3.2 Mapa físico de situación del núcleo Gasulla-Valltorta.

en cuestión: el Barranc de la Valltorta. Ambas zonas conectaban a través del curso de las aguas de la Rambla Carbonera, que drenaban en la Valltorta a través del Barranc Fondo en los inicios del Pleistoceno, antes de que la Rambla de la Viuda capturara la Rambla Carbonera, reorganizando de esta forma la cuenca; situación que se produjo, con toda probabilidad, por un problema de drenaje insuficiente que impedía encauzar la escorrentía (Ullastre, 1978: 136-138) (Fig. 3.2).

La posición geográfica de ambos barrancos, los condicionantes climáticos, vegetales y geomorfológicos les confieren unas características particulares, que indudablemente debieron influir en el poblamiento humano durante los períodos prehistóricos.



Fig. 3.3. Vista del cauce del Barranc de la Valltorta desde Mas d'en Josep.

3.1.1 Barranc de la Valltorta

El Barranc, llamado de la Valltorta por su trazado sumamente abrupto y sinuoso, constituye el segmento de cauce comprendido entre las cotas 420 y 210 m. del curso fluvio-torrencial que partiendo de las proximidades de Catí, a 1100 m.s.n.m, desemboca en él al Sur de Alcosebre, bajo la denominación de Río Segarra o de Coves de S. Miguel (Albert et al, 1975-1976 : 139). El Riu de les Coves atraviesa perpendicularmente el horst de la Serra de la Valldàngel occidental, la Fosa Media y la Serra de la Valldàngel oriental, y nace de la confluencia de tres grandes barrancos: la Rambla de Sant Mateu, la Rambla de Vilanova y el citado Barranc de la Valltorta (Segura, 1990) (Fig. 3.4).

La primera Rambla, la de Sant Mateu, recoge gran parte del sector septentrional de la Fosa Media, concretamente las aguas del Barranc del Forat, de la Font d'en Bosc, de la Garrofera, de l'Aigua, etc. Más hacia el sur, el Barranc de la Valltorta, que atraviesa perpendicularmente la Serra de Valldàngel occidental, se forma de la unión del Barranc Fondo y de la Rambla de la Morellana. En las proximidades de Coves de Vinromà, el Barranc de la Valltorta y la Rambla de Sant Mateu confluyen con la Rambla de la Vilanova, que recoge las aguas de parte del sector meridional de la Fosa Media. El Barranc de la Valltorta sería, por tanto, la porción comprendida entre la falla de Montegordo (Tírig) y el valle de Les Coves de Vinromà, con un recorrido de unos 6,5 Km. en dirección NW-SE. En su curso recoge las aportaciones de los Barrancos Fondo o de Albocàcer, de la Font del Bosc y Matamoros, todos situados en su margen derecha y por otro lado, de las Tábegas y de la Rabosa, sobre su margen izquierda. De esta forma, la Valltorta pondría en comunicación la fosa de la Barona-Sant Mateu con la de Vilafamés-San Mateu, al norte de Albocàsser y les Coves.

Según Ullastre, a partir del Plioceno se produjo un fenómeno de captura en el bloque de la Valltorta. Así, la Rambla Carbonera, Barranc Fondo y la Rambla de la Morellana encontraron una salida corta en su camino hacia el nivel de base general a través de la joven Valltorta y el Río Coves, quien actuaría como eje vertebrador del paisaje y como colector de una red fluvial más o menos encajada, distinguiéndose dispositivos de drenaje que se dirigen tanto al SSW, a través de la Rambla de San Mateu, como hacia el NNE, a través del cauce marcado por el Barranc Fondo y la Rambla de Alcalá. Por otro lado, la Rambla de la Viuda, procedente del macizo de Penyagolosa, consiguió llegar a la cuenca de Albocàsser y capturar la Rambla Carbonera, terminando así la reorganización de la red hidrográfica. En estos momentos, en la Valltorta fue acentuándose el trazado meandriforme, labrándose las balmas y profundizándose otros afluentes como el Barranc de Matamoros. Desde el punto de vista geológico, el Barranco de la Valltorta surca terrenos de altitud media, formados en el Infracre-



tácico (Neocomiense-Barremiense y Aptense), con un pequeño tramo de formación cuaternaria en su confluencia con la Rambla de San Mateu. Los materiales litológicos más abundantes se componen de margas, margas arenosas, arcillas, calizas y margocalizas.

Desde el inicio del Barranco el cauce se hace más profundo, con un trazado sinuoso y sumamente anárquico que responde a la misma naturaleza kárstica de la zona (Fig. 3.3). El régimen de circulación hídrica esporádico y torrencial, típico, por otra parte, de las ramblas mediterráneas, se caracteriza por un poder erosivo y de transporte que condiciona las formas de acumulación del lecho en cada una de las avenidas. En aquellas zonas donde el curso corta niveles litológicos más resistentes se originan saltos de diversa magnitud— lo que se ha venido denominando en la zona como “*tolls*”—apreciables en la zona dels Tolls Alts, la Roca de les Tàbegues y en los alrededores de La Saltadora, en los que se acumula el agua en épocas de lluvia. Las vertientes, por otro lado, evolucionan en función de tres factores que son determinantes: la disolución, la gelivación y la gravedad; factores que, por desprendimientos sucesivos, provocan el retroceso de las cornisas y la formación de derrubios de pendiente que se acumulan en las vertientes (Albert et al, 1975-1976: 142-144).

Los márgenes del lecho presentan una disposición muy variada. Se han formado varios canchales, como los de las inmediaciones de la Cova dels Cavalls, donde también aparecen restos de terrazas aluviales y cárcavas. Puede observarse, a su vez, la presencia de grandes bloques desmoronados en la confluencia del Barranc de la Valltorta y la Rambla de San Mateu. En la parte alta del Barranc de la Valltorta se localizan los llamados *planells*, plataformas horizontales donde encontramos un suelo no muy profundo y cubierto por una densa garriga, transformada en el último siglo con objeto de generar un suelo apto para la producción agrícola y ganadera. Parte de los sedimentos que cubrían esta plataforma calcárea han sido transportados por arrolladas, precipitándose al pie de las paredes. Es en estos *planells* donde se localizan la mayor parte de los yacimientos arqueológicos de superficie (Guillem Calatayud, 2002:36).

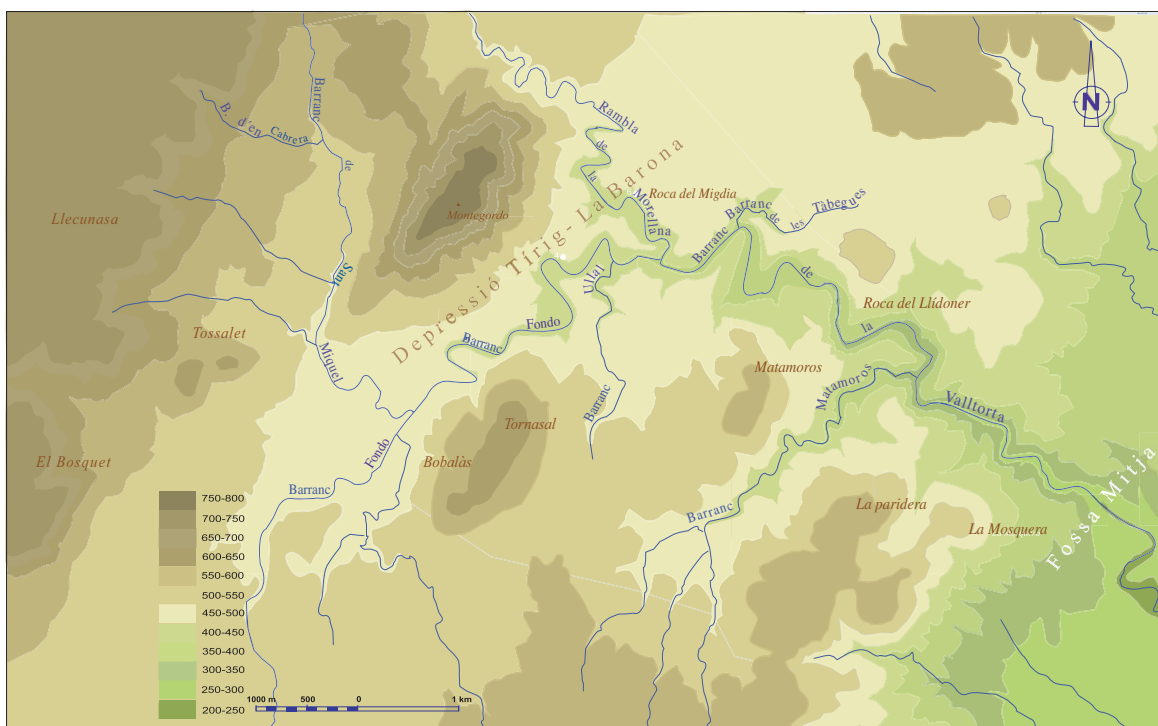


Fig. 3.4. Mapa físico del núcleo Valltorta.



Fig.3.5 Vista del Barranc de Gasulla en su confluencia con el de Molero desde el Cingle de Mola Remigia.

3.1.2 Barranc de Gasulla (Castelló)

El Barranc de Gasulla se encuentra a unos 30 km de la zona de Valltorta dirección NO. Se trata de una profunda e imponente hoz flanqueada por altos y escarpados paredones, que siendo estrecha en su parte honda, va abriéndose hacia arriba en terrazas bastante anchas y lomas cimeras. Se halla a unos 800 m.s.n.m y desemboca en el anchísimo y casi siempre seco dique de la Rambla Carbonera, en el lugar llamado “Hostal de la Montalbana”, pequeña agrupación de casas al pie de la carretera que une Ares del Maestre y Vilafranca del Cid (Fig. 3.5). El Barranco en cuestión forma parte de una red de torrenteras

paralelas bordeadas por cingles calizos, acantilados y planells que alcanzan los 900m de altura. Sobre él convergen dos cabeceras del barranco: el dels Cirerals, al norte, y el de Molero, al sur, ambos con pinturas rupestres. Un tanto más alejado hacia el sudeste- unos 800m- y en formación paralela al Barranc de la Gasulla, se encuentra el Barranc de Les Dogues, afluente también de la margen izquierda de la Rambla Carbonera, donde hasta el momento se ha documentado un único conjunto con pinturas levantinas. Su lecho tiene un recorrido de unos 2 km, y sus vertientes no son tan acantiladas como las de la zona descrita anteriormente. Una enorme falla divide el barranco en una parte alta, más abierta, y otra más baja y encajonada. A pesar de que por Gasulla se conoce, únicamente, a uno de los barrancos perpendiculares en su desarrollo a la Rambla Carbonera, este nombre designa de manera extensiva al conjunto de barrancos de la zona que albergan en sus abrigos pinturas rupestres. Es con este nombre, Gasulla, con el que designaremos convencionalmente al conjunto artístico formado por los barrancos arriba citados (Fig. 3.6).

El Barranco de Gasulla– que no de “la Gasulla” como aparece citado en algunas publicaciones– se compone principalmente de piedra caliza del período Infracretácico, alternando la formación de estratos duros con otros más blandos, fenómeno que explicaría que la alteración físico-mecánica haya atacado a estos últimos mucho más que a los primeros. Estos procesos llevaron a la formación frecuente de cavidades en disposición de abrigos semiabiertos y, por lo general, de escasa profundidad. Los procesos de formación kárstica, similares a los que veíamos en el caso del Barranc de la Valltorta, y el régimen hídrico fuertemente erosivo, propio de las Ramblas secas mediterráneas, determinan el aspecto final tanto del lecho como de las zonas medias donde se abren los abrigos decorados. Esta red de pequeños barrancos serían tributarios del margen derecho de la Rambla Carbonera, que nace a 1200 m. en la Mola de Ares, de la unión de varios barrancos: Barranc de la Canaleta y Barranc de Cantallops, recibiendo también las aportaciones, en su arranque y por la margen izquierda, de los barrancos de Pomenzalla y dels Frares. Atraviesa la pequeña fosa de Catí y la Serra d’Esparreguera con una dirección NW-SE y en las proximidades de Albocàsser se adentra en la depresión Tírig-la Barona, describiendo un ángulo de 90° y adoptando una dirección NE-SW, paralela a la costa. Tiene una longitud aproximada de 36 km y una pendiente media de 2,5%, hasta su unión con el Riu Montlleó.

Efectivamente, la Rambla Carbonera, paralela en su recorrido a la Rambla de la Belluga, confluye a la altura de Els Ivarsos con el Riu Montlleó, que nace cerca de Puertomingalvo (Teruel), y que recibe a lo largo de su recorrido numerosos caudales de origen cárstico, haciendo honor a su nombre árabe: “montaña de las fuentes”. El Riu Montlleó sigue la dirección SW-NE hasta el Mas Nou, discurrendo por un estrecho cañón que meandrizaba continuamente. La presencia de conductos y salas



de disolución en las inmediaciones de El Azor refuerzan el origen cárstico de este cañón. Cerca de La Estrecha recibe las aguas del Río Majo y aguas abajo de la Casa del Mojón, cuando cambia en su dirección para discurrir NNW-SSE recoge la escorrentía del Riu Sec de Vilafranca. Hasta su confluencia con la Rambla Carbonera meandrizada de una manera espectacular, recogiendo las aguas del Barranc del Pla de Vistabella y del Pla d'Atzeneta- por la derecha- y recibiendo, por la izquierda, la escorrentía del Barranc de les Vinyes, que drena la Serra d'Esparraguera y cuya cabecera disputa el territorio al Barranc de Centelles, afluente del Riu Molinell que desemboca en la Rambla Carbonera. Es precisamente en esta confluencia de la de la Rambla Carbonera con el Riu Montlleó donde nace la Rambla de la Viuda, adoptando una dirección NNE-SSE hasta el embalse de María Cristina. Sus principales afluentes son, por la derecha, el Barranc de les Foies y el Riu Molinell o Barranc dels Estrets; por la izquierda, le llega la Rambla de Belluga, que drena parte del Pla de Catí. Cuando discurre encajada entre la Serra d'Esparraguera y la Serra d'en Garcerán recibe afluentes cortos, pero con mucha pendiente (Segura Beltrán, 1990).

La Rambla de la Viuda, en su largo recorrido, atraviesa, por un lado, la Fosa de Catí, un estrecho pasillo que discurre entre la Rambla de Cervera y la Carbonera, con un drenaje de salida tripartita: la parte septentrional, drenada por la de Cervera; la central, que aporta sus aguas al Barranc de la Valltorta, y el sector meridional, ocupado por la Rambla de la Belluga, afluente de la Rambla Carbonera; por otro lado, atravesaría la Fosa de Tírig-La Barona, con tres ambientes diferenciados: el corredor de Tírig, drenado por el Barranc de la Valltorta; el Plá d'Albocàsser y el pasillo de Els Ivarsos. Del estudio de los paleocauces parece deducirse que la Rambla Carbonera fue capturada por la de la Viuda en algún momento concreto entre el Pleistoceno medio y superior, puesto que parece probado que anteriormente la primera desagaba hacia el Barranc Fondo y la Valltorta, tal y como hemos podido comprobar al tratar de manera concisa la zona correspondiente al Barranc de la Valltorta (Ullastre, 1978: 136-138). La Rambla de la Viuda se convierte en el principal afluente del Río Millars, que desemboca en el Mediterráneo por Almassora, cerca de Castelló. La energía del aporte sedimentario del Riu Millars-Rambla de la Viuda aparece como un factor decisivo de la prominencia de la desembocadura en el Mediterráneo (Mateu, 1982: 94).

3.2 Geomorfología. Proceso de formación de los abrigos. Ramblas secas e hidrología intermitente.

Las tierras septentrionales valencianas se hallan modeladas en una potente cobertera sedimentaria mesozoica. El zócalo sobre la que ésta se apoya apenas si emerge en algunos afloramientos superficiales. Desde el Triásico, la historia sedimentaria se descompone en dos grandes ciclos diferenciados. El primero, marino y cronológicamente más amplio, abarca todo el Mesozoico. A lo largo de él, ocurren sucesivas alternancias de transgresiones-regresiones que dan paso a la potente deposición de calizas masivas alternantes con margas y areniscas. El segundo, que arranca del Oligoceno y en el que nos encontramos, es un ciclo continental, y ha dado paso al predominio de la cobertera calcárea: margas, margo-calizas, conglomerados, etc. Este ciclo continental se caracteriza, además, por el balance favorable a los procesos erosionales, contrariamente a lo que ocurrió en el Mesozoico (Mateu, 1982). La cobertera mesozoica, previamente plegada, se vio seriamente fracturada en los momentos finales del mioceno y de tránsito hacia el cuaternario. Durante esta etapa de fracturación, se reactivaron las fallas que limitan las fosas prelitorales y litorales. La consecuencia directa de esa actividad tectónica ha sido la configuración de un relieve escalonado en lo que se ha venido llamando la zona oriental fallada, donde los valles de fondo aplanado (graben) están separados por elevaciones alargadas (horts) paralelas al litoral.

En un dominio geomorfológico tan intensamente marcado por las condiciones estructurales, las direcciones principales de los cauces fluviales traducen claramente estas influencias. El relieve estructural del norte valenciano se ha configurado mediante los esfuerzos compresivos oligomioceno-

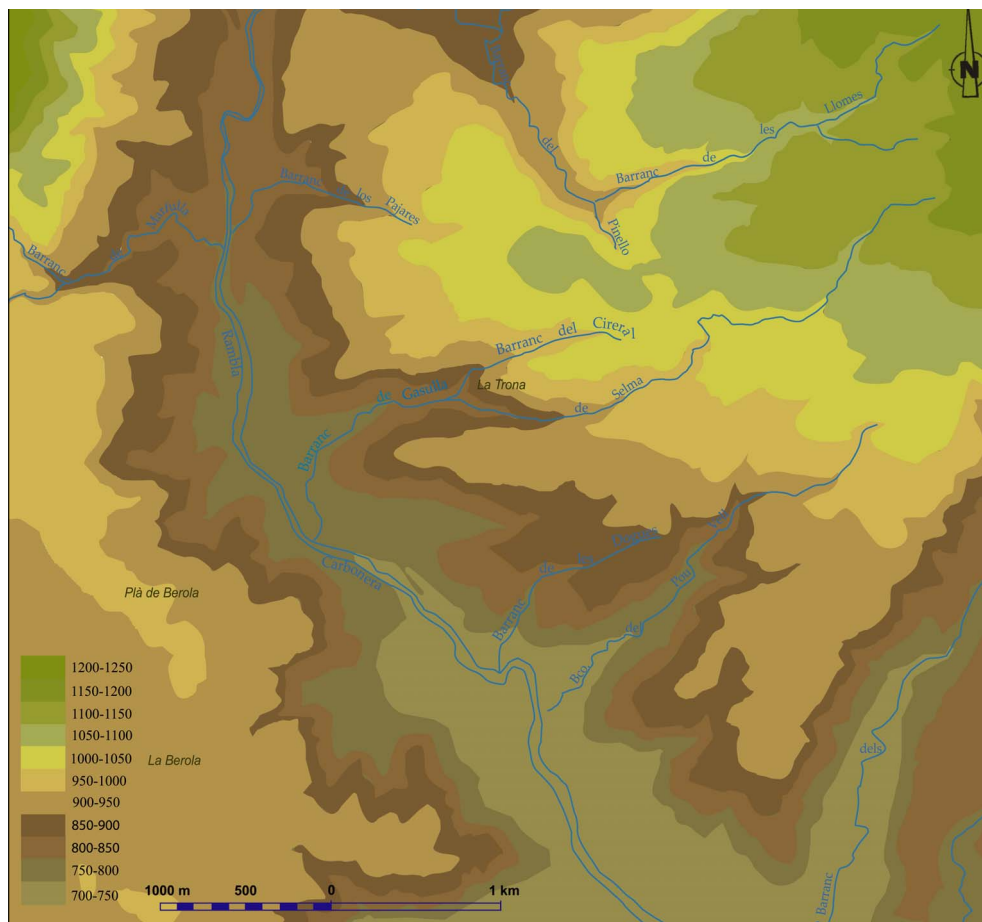


Fig. 3.6. Mapa físico del núcleo de Gasulla.

nos que generaron pliegues de mayor o menor radio de dirección NW-SE a los que siguieron, en las inmediaciones de la costa, las fracturas pliocuaternarias de componente catalana NNE-SSW. La red fluvial de la zona está compuesta por tres direcciones predominantes. La más antigua es la componente ibérica, que comprende la parte alta de los cauces principales. En esta área de drenaje ibérico incluiríamos la Rambla Carbonera, con un drenaje principal NW-SE, que se corresponde con las direcciones de los rasgos estructurales predominantes. La dirección catalana, perpendicular a la ibérica, tiene una cronología mio-pliocena, con toda probabilidad, e incluye las direcciones de la Rambla de la Viuda, Riu de les Coves o el Barranc Fondo. Por último tendríamos la orientación “mediterránea”, coincidente con la ibérica y perpendicular a la catalana, constituyendo el elemento más reciente de la actual organización de la red.

La actual divisoria de aguas se produce a 310 m.s.n.m. Las aguas se dirigen hacia la Rambla de la Viuda o hacia el Riu Coves sin que logren mantener funcional un lecho de escorrentía concentrada. El límite de las cuencas coincide con una marcada dicotomía geomorfológica hacia el norte y hacia el sur. Así pues las aguas que se dirigen hacia el Riu de les Coves lo hacen por pendientes de mayor energía, por lo que rápidamente llegan a asegurar la permanencia de cauces fluviales. Por el contrario, las aguas que se dirigen hacia la Rambla de la Viuda siguen pendientes más suaves, y los lechos difícilmente llegan a conformarse sobre el paisaje hasta transcurridos varios kilómetros. Sin embargo, la inexistencia de cauces funcionales profundos y la naturaleza más suave de las pendientes de los paleocauces parecen indicar que la divisoria de aguas actual es el resultado de un desplazamiento hacia el sur de la misma, como consecuencia de la mayor agresividad de la erosión procedente del Riu Coves.



A las características de esta organización fluvial de la zona, hemos de sumar la existencia de unas zonas caracterizadas por un endorreísmo poco acentuado. El actual endorreísmo residual, reducido a espacios muy limitados del norte del País Valenciano, tuvo un precedente cuando durante el Plioceno sobre los corredores se establecieron dominios lacustres, cuyos sedimentos fosilizaron las cubetas tectónicas nacidas de los esfuerzos distensivos. Estas zonas con características endorreicas propias se conocen en muchos casos con el topónimo de llacuna, como las de Bell-lloc y Vilanova d'Alcolea, situadas en un dominio de escorrentía indecisa, correspondiente al tramo de la divisoria de aguas entre la Rambla de la Viuda y el Riu Coves; o las ubicadas en Sant Mateu o Salzedella, en la zona norte.

La red intermitente del norte del País Valenciano se caracteriza por dos rasgos típicos: durante las crecidas, el caudal crece al paso que discurre por su propia cuenca de drenaje; pocos días después de las “tandas” de precipitaciones, el caudal suele verse mermado a medida que avanza por su cuenca. Esta red intermitente participa de las características de los ríos perennes y efímeros. La toponimia de la zona coincide perfectamente con la tipología de la escorrentía. Así, se habla de rius al referirse a redes de escorrentía perenne, mientras que rambla (palabra árabe que se refería a algo similar a un “arenal” o “llera pedregosa”) hace referencia a una escorrentía efímera (Rosselló, 1995: 98).

Existe una ausencia de documentación referida directamente a probables variaciones seculares de los módulos de la red fluvial autóctona del norte del País Valenciano, por lo que se impone la consideración de testimonios indirectos tales como las ruinas de molinos harineros en las márgenes de estos lechos fluviales, así como las querellas y litigios de las escasas aguas de escorrentía (Mateu, 1982: 125). Se ha documentado la existencia de molinos harineros en la zona, concretamente en las orillas de los ríos Cervol y Sénia, y en las proximidades de Coves de Vinromà, cuyas cronologías oscilan entre el siglo XV y el XIX, llegando a funcionar hasta mediados del siglo pasado. Por otro lado, los litigios testimoniados desde el siglo XIV en relación con las aguas del río, se han querido relacionar con una escasez de agua propiciada por un cambio climático, aunque estos testimonios de la creciente existencia de litigios por el agua no debe relacionarse directamente con una reducción del módulo natural de los ríos de la zona por causas climáticas, sino más bien relacionadas con el aumento de demanda a ríos autóctonos mediterráneos de escaso caudal, que no podían hacer frente a las crecientes necesidades de la población ribereña.

Por lo que respecta al **relieve y a la formación de los abrigos**, y tal y como hemos visto anteriormente, las montañas prelitorales del área castellonense están formadas por roquedos calcáreos mesozoicos que han experimentado una notable fractura y diaclasamiento, factores sumamente interesantes a la hora de comprender la formación de los abrigos o “coves”, como se les conoce en la zona, donde se encuentran las pinturas. Estos paisajes calcáreos están ligados a dos propiedades fundamentales de este roquedo: la solubilidad en agua cargada de anhídrido carbónico y la permeabilidad de la fisura.

En la **formación de los abrigos**, el principal agente modelador ha sido la acción del hielo-deshielo durante un período más frío que el actual, quien ha actuado de manera diferencial en función de otros factores, como son la litología y la estratificación (Albert et al, 1975-76). La formación de los abrigos o balsas, donde se encuentran las representaciones levantinas, en las vertientes de los barrancos de la zona obedece a distintos procesos: por un lado, tendríamos la evolución de la vertiente que ha desmantelado parcialmente la cavidad kárstica preexistente, provocando la aparición de abrigos caracterizados por la presencia de prolongaciones hacia el interior, ya sea en forma de chimeneas o pasadizos, como ocurre en algunas cuevas de la zona, como la Cueva del Cingle de L'Ermita (Valltorta) o Cova Fosca (Gasulla), o de cavidades cársticas originadas por hundimiento, como la Cova de L'Aigua, ubicada entre el Abric del Mas d'en Josep y La Saltadora, o la Cova de Montegordo. No obstante, el origen de la mayor parte de los abrigos propiamente dichos se debe a la intervención de otros mecanismos morfogenéticos, como sería la erosión diferencial, bien sea por

simple disgregación meteórica de algunos bancos, que por su estructura se prestan a ella, o por la acción de las aguas de los torrentes al chocar contra la margen cóncava de los meandros. Este último mecanismo también parece beneficiarse de la mayor debilidad de algunos de los estratos y podría ser, según Ullastre, el mecanismo más generalizado en la génesis de los abrigos, teniendo en cuenta la situación de algunos de ellos en el referido lado de los meandros. Siguiendo el estudio realizado por este autor, muchos de los abrigos podrían ser balmas de meandro abandonadas, más o menos remodeladas a posteriori por los agentes de la meteorización (Ullastret, 1978). En momentos más recientes, los abrigos de la zona se ven modificados por fenómenos de concrecionamiento parietal, especialmente pronunciados en las balmas soleadas, y que son producto de la acción del agua en las muchas grietas que cuartejan la caliza, bajo unas condiciones de clima benigno favorables a la precipitación del carbonato cálcico que este agua lleva en disolución.

Las paredes de estas balmas, en definitiva, el soporte utilizado por el hombre para la decoración de los abrigos, se ven también afectados por otros factores: por un lado, la corrosión debida a la acción de determinados organismos; y, por otro, y casi más importante por el impacto rápido e eficaz que provoca, las acciones vandálicas que se han sucedido tras el descubrimiento de las pinturas levantinas, lo que ha contribuido, en muchos casos, a la degradación, e incluso podríamos asegurar que desaparición total, de muchas de las figuras que decoran los abrigos rupestres de la zona, lo que ciertamente condiciona el resultado final de nuestros estudios.

3.3. Un clima de transición.

El clima de la zona es típicamente mediterráneo, con una temperatura media anual de 15° C y un régimen pluviométrico con una precipitación media de unos 600 mm³, aunque lo que realmente caracterizaría la pluviometría local serían los súbitos aguaceros y las prolongadas sequías que cubren la época estival. Sus características le configuran como un clima templado y desértico, con veranos secos y cálidos, derivados de las influencias que ejercen las altas presiones de las Azores.

El **régimen de precipitaciones** está dominado por los vientos de poniente que influyen notablemente en la porción occidental, y los vientos de levante, que hacen lo propio en la parte litoral y sublitoral del septentrión valenciano. El otoño es la principal estación de lluvias, especialmente durante los meses de septiembre y octubre. Se da un fuerte contraste pluviométrico entre agosto y septiembre, correspondiendo los máximos recogidos a los meses de octubre y noviembre. Otro máximo secundario se observaría al final del invierno o el principio de la primavera (Rosselló, 1995). La principal fuente de humedad es el aire marino que en su prolongación hacia el interior desciende considerablemente por el efecto de pantalla provocado por las alineaciones montañosas. En las precipitaciones influye el relieve y se constata un aumento de las precipitaciones desde la costa hacia el interior, siguiendo el gradiente altitudinal. Los puntos de máxima pluviosidad se encuentran en la zona de interior, con más de 600 mm³ al año, mientras que en el litoral rondarían los 500 mm³.

Una característica de esta zona que merece ser destacada son los vientos fuertes que se manifiestan durante todo el período otoñal e invernal, incluso prolongándose en la primavera. Estos vientos están ligados a los flujos provenientes del oeste que, encauzados por los relieves con dirección NNE-SSE, pueden aumentar de velocidad, o bien por los fuertes vientos provenientes del NW, que circulan por el valle bajo del Río Ebro (Armengot y Pérez Cueva, 1988) y que suelen cubrir de nieve los picos más elevados de la Serra Espaniguera-Serra de Valldàngel occidental, Serra d'en Galcerán y la Serra de Valldàngel oriental. Los depósitos de nieve diseminados por estas sierras son testimonio de la abundancia de nevadas en el pasado y del comercio existente en torno a este bien natural desde muy antiguo. Concretamente, para tierras valencianas, se tiene noticia de un comercio perfectamente organizado hacia el s. XVI, coincidiendo con unas condiciones climáticas determinadas por bajas temperaturas y alto índice de pluviosidad- la llamada Pequeña Edad del Hielo- que favorecieron la



abundancia y almacenaje de la nieve, incluso en zonas tradicionalmente más templadas. Éste, por tanto, sería un recurso más a añadir a la nómina tradición en espacios montanos: explotación forestal (madera, leña, carbón vegetal, corcho), ganadería, pastos de altura, etc. El comercio de la nieve servía de vínculo de relación entre las áreas montanas y las costeras, sumándose a otras actividades complementarias (Cruz y Segura, 1996). Su recesión vendría determinada no tanto por factores climáticos sino por la irresistible competencia del hielo artificial a fines del s.XIX. De su uso en el pasado tan sólo nos quedan las construcciones que servían para su acumulación y almacenaje, y como puntos, en algunos casos como el de la zona de Els Ports y el Maestrat, de distribución comercial periférica. En la zona del Maestrat, todavía se conservan algunos testimonios de estas “neveras”, como la de la Font dels Regatxols en Ares del Maestre, y algunas otras, de conservación desigual, repartidas y distribuidas en las localidades de la Pobla de Benifassà, Catí, Xert, Benassal, etc.

Todos los factores tratados provocan una gran diversidad climática en la zona, hasta tal punto, que podemos considerar este clima como el propio de una transición entre la llanura litoral y las sierras interiores.

3.4. La vegetación. Degradación versus repoblación.

Los caracteres geológicos ya tratados, la altitud y el clima mediterráneo determinan la flora de la zona, condicionada, a su vez, por acciones antrópicas a lo largo de la historia de ocupación y poblamiento de la zona.

Podemos hablar de la existencia de una vegetación típicamente mediterránea, en la que destacaría, de manera especial, la carrasca (*Quercus ilex rotundifolia*) como elemento dominante, acompañada, en las zonas situadas a más de 500m de altitud, por el roble valenciano de hoja pequeña (*Quercus faginea valentina*), conocido también como gal.ler. Como formación secundaria es frecuente la garriga de coscoja (*Quercus coccifera*), subarborescente, cerrada, siempre verde e, incluso en algunas zonas, impenetrable; el lentisco (*Pistacea lentiscus*) y el espino negro (*Rhamnus lycioides*) le suelen acompañar (Rosselló, 1995).

En las **zonas por debajo de los 500 m.**, como sería el caso de Valltorta, la vegetación potencial se corresponde con el carrascal térmico, con la carrasca (*Quercus ilex rotundifolia*) como especie dominante, acompañada por: acebuches (*Olea europae sylvestris*), cadas (*Juniperis oxycedrus*), aladiernos (*Rhamnus alaternus*), etc. En las vertientes prevalece el matorral bajo, parco en variedad de especies debido a la inadaptabilidad de las plantas heliófilas y boscosas a ambientes poco propicios y de escasa insolación. Este matorral es la comunidad arbustiva resultado de la degradación de las climáticas afines al encinar que antiguamente ocupaba esta zona mediterránea. El coscojal pertenecería a esta clase de comunidades, predominando la presencia de coscoja (*Quercus coccifera*), junto con especies menos abundantes, como el farolillo o llistó (*Brachypodium ramosum*) y el espino negro o arçot (*Rhamnus lycioides*). Estos suelos calcáreos se pueblan de matorral de romero (*Rosmarinus officinalis*) y brezo, acompañados de tojo (*Ulex parviflorus*), espliego (*Lavandula latifolia*) y tomillo (*Thymus vulgaris*); la distribución de palmito o margalló se reduce a los espacios más térmicos, como el interior del Barranc de la Valltorta (Fig. 3.7). En **las laderas de umbría interior del barranco**, encontramos asociaciones muy singulares en las que el boj (*Buxus sempervivens*) convive con el palmito y la zarzaparrilla. Sabinas y, más abundantemente, encinas aisladas son restos de un bosque original, hoy inexistente por la acción antrópica, pero que en muchos puntos subsistió hasta hace pocos años (De Val, 1977: 46). **El lecho de estos barrancos** es parco en vegetación, tal vez como consecuencia de los numerosos afloramientos rocosos y a los materiales depositados durante los períodos de actividad torrencial del barranco. En los puntos donde hay materiales más finos, podemos apreciar la presencia de especies como: *Hyparrhenia hirta*, *Foeniculum vulgare*, *Carlina corimbosa*, *Echium vulgare*, etc. Por otro lado, en **las zonas ubicadas entre los 500-1200 m de altitud**, como sería el caso de Gasulla, el carrascal continúa siendo la formación dominante, mientras



Fig.3.7. Vegetación característica de la zona.

La zona. Los bosques de la zona han sufrido serios reveses con talas continuadas que los han llevado a su práctica desaparición. El último de ellos, relacionado con la Valltorta, era el que daba nombre al Barranc de la Font del Bosc, arrasado hacia la década de los cuarenta. Esta aniquilación de las masas arbóreas ha conducido a un cierto desequilibrio ecológico que comporta la desaparición de parte de la fauna, a la par que favorece la erosión del suelo, trabado tan sólo por la coscoja y otras plantas espinosas, como hemos visto anteriormente. La erosión del suelo llega, en ocasiones, a resultar tan extrema, que la roca madre aflora totalmente a la superficie, condicionando, de esta forma, la capacidad del propio suelo en el proceso de retención de agua. Una consecuencia directa podría ser el precario equilibrio hidrológico holoceno en las redes autóctonas mediterráneas del norte del País Valenciano. La deforestación ligada tanto al sobrepastoreo como al aprovechamiento agrario es una de las muestras más evidentes del impacto humano histórico de las tierras mediterráneas (Mateu, 1982).

Tal vez la deforestación haya sido el detonante de la degradación de las condiciones ecológicas que hoy ya no permitirían que ciervos, cabras, toros y jabalíes, etc abreen en la Rambla Carbonera o en el Barranc de la Valltorta de modo regular, reduciendo, así, la importancia de la economía cazadora.

Retomando lo visto anteriormente y a modo de conclusión, es probable que la zona discorra a través de un área en que prácticamente confluyen los límites de los territorios potenciales del matorral de acebuche y palmito, del encinar litoral y del carrascal. De todos modos, lo que sí que parece quedar claro es que la vegetación que conocieron los autores de las pinturas de la Valltorta y Gasulla fue un bosque esclerófilo mediterráneo. Según Viñas, este tipo de vegetación forestal encajaría perfectamente con la fauna representada en las pinturas de este conjunto rupestre. (Viñas, 1982: 24-27). Lo cierto es que poseemos escasos datos referidos a la reconstrucción del paisaje holoceno en el septentrión valenciano; no obstante, los estudios referidos a la fachada mediterránea indican una expansión del bosque mediterráneo hacia el 8000 B.P, interrumpida con la llegada de grupos neolíticos a la Península hacia el 7000-6000 B.P, momento en el que se impone la transformación del paisaje con el desarrollo e incremento de actividades relacionadas con la roturación de tierras, talas o pastoreo. Esta transformación del paisaje lenta y paulatina se manifiesta en la presencia de formaciones vegetales más abiertas y en la regresión del bosque mediterráneo (Badal, 1995).

que los taxones termófilos como el palmito (*Camaerops humilis*) y la zarzaparrilla (*Smilax aspera*) desaparecen. La alteración y degradación de esta vegetación da paso a la formación de una maquia o garriga, en las que apenas puede apreciarse la presencia del lentisco o la coscoja. Para completar la descripción, es preciso hacer referencia a los repoblamientos de pino carrasco (*Pinus halepensis*) y algunos campos de cultivo, fundamentalmente almendros y viña, que son una muestra de la fuerte antropización que ha sufrido la



Resumen 1

VALLTORTA

Hasta el momento se han documentado un total de veintitrés abrigos decorados en el entramado que articulan la Valltorta y el Riu Coves. Su conservación varía en función de factores climatológicos y antrópicos, entre otros, si bien, en este último caso, el sistema de cierre que presentan la mayoría de estos abrigos y la vigilancia activa por parte de los técnicos del Museu de la Valltorta han impedido en los últimos años la acción de los violentos.

Se trata de abrigos de tamaño y entidad artística variable que, en su mayoría, permanecen inéditos total o parcialmente (Fig. 3.8; Cuadro 3.1). Su distribución espacial no parece ceñirse a un patrón determinado, si bien observamos concentraciones significativas en la confluencia de Valltorta con el Barranc de Matamoros.

Albergan, por lo general, motivos pertenecientes al llamado horizonte levantino, aunque, en ocasiones, se configuran como espacios gráficos compartidos junto a elementos esquemáticos. En relación a este horizonte, prospecciones sistemáticas en la zona han incrementado el número de abrigos con decoraciones exclusivamente esquemáticas, si bien siguen siendo minoritarias frente a las levantinas. Junto a éstos, la documentación grabados al aire libre pertenecientes a fases avanzadas configuran el entorno de Valltorta como un destacado núcleo artístico, máxime si a ello sumamos el reciente descubrimiento de otros de edad paleolítica que completan una larga secuencia de ocupación en la zona del Maestrat.

Conjuntos artísticos levantinos del Núcleo Valltorta (Castelló)							
Nº	Abrigo	Ubicación	Coordenadas	Nº	Abrigo	Ubicación	Coordenadas
1	Abric de la Mustela	Albocàsser	31TBE460794	13	Cova de l'Arc	Tírig	31TBE512761
2	Abric Centelles	Albocàsser	31TBE462788	14	L'Arc	Tírig	31TBE512761
3	Abric del Mas d'en Cabrera	Albocàsser	31TBE553779	15	Cova de la Taruga	Tírig	31TBE514760
4	Abric de Montegordo I	Albocàsser	31TBE486768	16	Abric del Barranc de la Font del Bosc	Tírig	
5	Abric de Montegordo II	Albocàsser	31TBE486768	17	Cingle del Mas d'en Josep	Tírig	31TBE524753
6	Mas d'en Salvador	Albocàsser	31TBE492756	18	Cova Alta del Llidoner	Coves de Vinromà	31TBE526753
7	Cingle de L'Ermita	Albocàsser	31TBE492760	19	Calçaes del Matà	Coves de Vinromà	31TBE529751
8	Cingle dels Coloms	Tírig		20	Coves de la Saltadora	Coves de Vinromà	31TBE529748
9	Coves del Civil o Ribasals	Tírig	31TBE501763	21	Cingle dels Tolls del Puntal	Albocàsser	31TBE527748
10	Cova dels Tolls Alts	Tírig	31TBE503759	22	Cova Gran del Puntal	Albocàsser	31TBE526750
11	Cova del Rull	Tírig	31TBE509762	23	Covetes del Puntal	Albocàsser	31TBE526750
12	Cova dels Cavalls	Tírig	31TBE512761				

Cuadro 3.1 Relación de los abrigos documentados en el núcleo Valltorta.

Mapa Valltorta

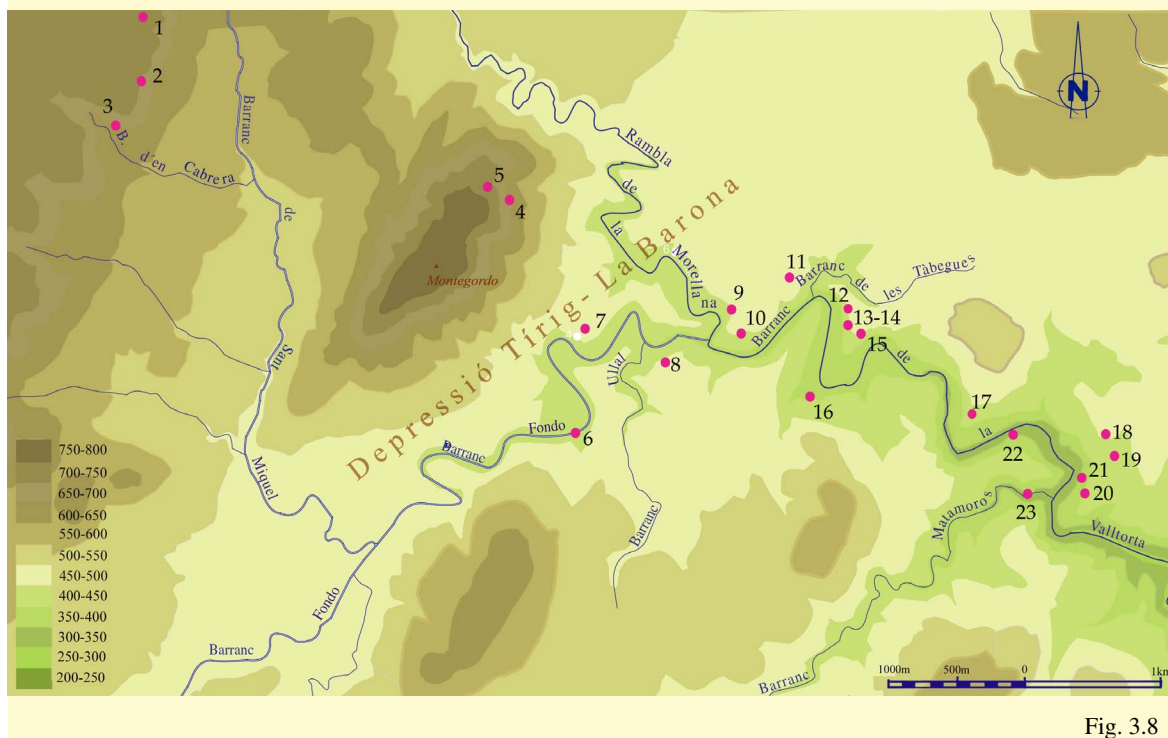


Fig. 3.8

Resumen 2

GASULLA

Un total de ocho abrigos con representaciones levantinas componen el núcleo artístico de Gasulla, articulado en barrancos menores de recorrido subparalelo y convergente a la Rambla Carbonera, que actúa como eje central (Fig.3.9). Los abrigos del Barranc de la Gasulla se encuentran, en gran parte, al pie de los altos paredones de la hoz, cerrados hacia arriba por estos últimos contra las altiplanicies circundantes y las colinas bajas.

Dichos abrigos se presentan sobre todo a lo largo del paredón derecho (al Norte) empezando por el Mas de Gasulla y llegando hasta el Mas dels Cirerals, cerca del arranque del barranco. En este tramo es donde se encuentran la mayoría de los nichos con sus pinturas rupestres, entre ellos dos de los más relevantes: Cova Remigia y Cingle de la Mola Remigia. Al igual que ocurre en el caso de Valltorta, la mayor parte de estos abrigos gozan de un tratamiento parcial en la bibliografía (Cuadro 3.2).

El número de abrigos con figuraciones esquemáticas es sensiblemente más reducido, con motivos y composiciones sencillas, que incluyen motivos oculados o antropomorfos de tipo cruciforme (Cantalar dels Cirerals, Mas del Molí Darrer o Barranc del Puig, entre otros).

La importancia de esta zona se completa con la presencia de yacimientos arqueológicos cuya secuencia es referente, a pesar de la controversia suscitada en los últimos años, a la hora de definir la dinámica del proceso de neolitización en la zona del Maestrat.

Conjuntos artísticos levantinos del Núcleo Gasulla (Castelló)			
Nº	Abrigo	Ubicación	Coordenadas
1	Racó Gasparo	Ares del Mestre	31TYK 434784
2	Cova Remigia	Ares del Mestre	31TYK 443785
3	Cingle de la Mola Remigia	Ares del Mestre	31TYK 445785
4	Racó Molero	Ares del Mestre	31TYK 446782
5	Roques del Mas de Molero	Ares del Mestre	31TYK 446782
6	Abric de les Dogues	Ares del Mestre	31TYK 443774
7	Abric del Mas Blanc	Ares del Mestre	31TYK 458770
8	Abric del Mas del Cingle	Ares del Mestre	31TYK 455761

Cuadro 3.2. Relación de los conjuntos documentados en el núcleo Gasulla.

Mapa Gasulla

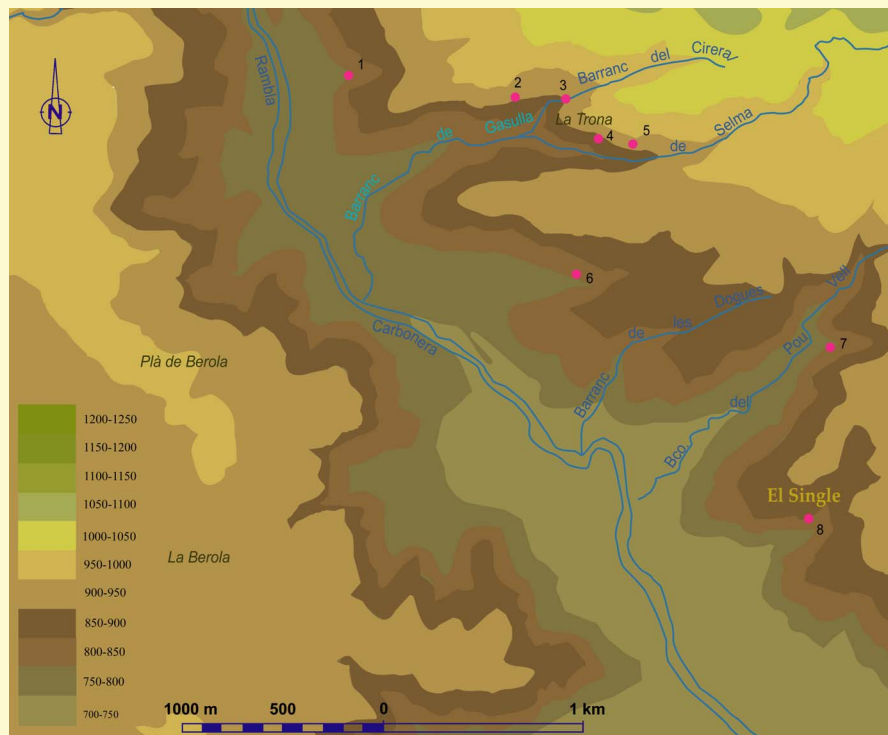


Fig. 3.9



Capítulo 4. Crónica del descubrimiento del núcleo Valltorta-Gasulla: primeras tentativas de estudio y documentación. Conservación y perspectivas de futuro.

4.1. Breve introducción al contexto general del descubrimiento del Arte Levantino. Definición y el porqué de su terminología.

El descubrimiento de los núcleos artísticos de Gasulla y Valltorta se inscribe dentro de la coyuntura científica nacional en torno al hallazgo de nuevas manifestaciones artísticas en la zona septentrional de la Península. Desde finales del siglo XIX, noticias confusas daban cuenta de la existencia de nuevas pinturas en covachos al aire libre en la Sierra de Albarracín (Teruel). La escasa atención prestada a los descubrimientos realizados por J. Marconell (Marconell, 1892) encajaba rotundamente con la postura generalizada dentro del ámbito científico europeo de clara oposición y fuerte escepticismo hacia el arte del último período glacial. No hemos de olvidar que años antes del descubrimiento de las pinturas de Albarracín Sautuola daba a conocer la Cueva de Altamira (Santander), cuya autenticidad fue rechazada de manera vehemente por la ciencia ortodoxa, cuestionando los fundamentos de la cronología cuaternaria propuesta por su descubridor. Ambos aspectos fueron rectificadas años después tras el descubrimiento de nuevas cuevas decoradas en el Périgord francés, con el que se clausuró la fuerte polémica científica que suscitaba el reconocimiento de la faceta artística y simbólica del hombre paleolítico. El fin de la controversia internacional con la que se dejaba fuera de toda duda la existencia de un arte paleolítico europeo supuso, a su vez, un cambio de actitud en relación a las nuevas pinturas que se habían documentado en la provincia de Teruel. En 1903, J. Cabré descubría el conjunto rupestre de Calapatá (Cretas, Teruel) (Fig. 4.1), dando a conocer su existencia en el ámbito científico internacional a través de un artículo publicado en la revista francesa *L'Anthropologie* (Breuil y Cabré, 1909); esta publicación reconocía la existencia de nuevas manifestaciones rupestres en el septentrión peninsular, reafirmando, de esta manera, el valor de los descubrimientos realizados el siglo anterior y que habían pasado prácticamente inadvertidos.

Los recelos en reconocer, en un primer momento, la autenticidad y cronología de estas pinturas rupestres— tanto las franco-cantábricas como las levantinas— encuentra su explicación última en la concepción vigente en aquellos momentos por la que el “hombre antediluviano” era considerado incapaz de realizar unas obras de arte que tradujeran un sentido de la proporción y realismo figurativo en clara contradicción con el carácter aparentemente pobre y primitivo de su industria (Groenen, 1994).

Superadas, en cierto modo, durante las primeras décadas del siglo XX las difidencias en torno a la autenticidad de las pinturas, y centrándonos en el caso del Arte Levantino, los descubrimientos se sucedieron en provincias como Albacete o Murcia, donde se atestiguaría la presencia de importantes conjuntos decorados como Alpera o Minateda (Breuil, Serrano y Cabré, 1912; Cabré, 1915: 187-207;



Fig. 4.1 Calco de las figuras principales del Abrigo de la Roca dels Moros de Calapatá (Teruel) según J. Cabré (1915)

Breuil, 1920), en el primer caso, y Cantos de la Visera, en el segundo (Cabré, 1915: 208-216); conjuntos de gran entidad que jugarían un papel importante en la posterior discusión cronológica y de secuencia evolutiva interna en el Arte Levantino.

En el País Valenciano, es en 1911 cuando se documenta el primer conjunto en Aiora

(València); mientras que en la provincia de Castelló las primeras noticias señalan los conjuntos de Morella, si bien no será hasta 1917 cuando se tendrá constancia de la existencia de abrigos decorados en las paredes del tortuoso cauce del Barranc de la Valltorta (Tírig). A partir de ese momento, los hallazgos se multiplicarían, ampliándose a distintas zonas de la provincia y constatando la presencia de núcleos artísticos tan relevantes como serían los de Gasulla o Benassal, entre otros. De esta forma, Castelló se convirtió en un referente fundamental, no sólo por el número de abrigos decorados que alberga, sino también por la entidad y especificidad de los mismos.

El descubrimiento y publicación de estos primeros conjuntos levantinos marcaría el punto de partida de una fuerte discusión que centraría sus esfuerzos en la determinación cronológica de las pinturas más que en su análisis interno, simplificando en gran medida la problemática inherente a estas manifestaciones rupestres y restringiendo los interrogantes de partida que pudieran sugerir. Ese interés acusado hacia la definición del marco cronológico de las que se acuñaron en sus inicios como pinturas “paleolíticas levantinas” llevaba implícita la querencia de asimilar estas pinturas con las vecinas del Norte peninsular y Suroeste francés, por lo que respecta especialmente a su enmarque cronológico, claramente arraigado en el Paleolítico Superior.

La división del arte rupestre español en dos regiones netamente diferenciadas– el Norte y el Este peninsular– realizada en la obra recopilatoria de J. Cabré (Cabré, 1915), destacaba la especificidad propia de unas manifestaciones a las que poco después se referirían con el término “*Arte Levantino*”. Cabré se encargó de señalar los rasgos que conferirían a estas nuevas manifestaciones un carácter propio, desconocido en el resto de España y el continente europeo. Esos rasgos que otorgaban personalidad propia a las manifestaciones del Este peninsular se fueron perfilando a medida que se producían nuevos hallazgos y éstos se extendían a nuevas regiones, rompiendo con la homogeneidad figurativa que Cabré observó en sus representaciones, de tal manera que en las últimas décadas se ha venido cuestionando la validez de una terminología excesivamente restringida para el abasto que suponen estas pinturas rupestres.

El término *Arte Levantino* portaba, en sus orígenes, un claro significado geográfico que pretendía enfatizar los rasgos diferenciales de estas manifestaciones, que se presuponían igualmente paleolíticas, con respecto a las vecinas de las cuevas del Norte. Ese mismo carácter geográfico que le restringía a la zona este peninsular le definía como un arte de serranía, alejado de la costa y ubicado generalmente en abrigos poco profundos abiertos al aire libre. Pronto se documentaron conjuntos claramente excepcionales que rompían el férreo cliché que imponía el término *Levantino*: por un lado, los hallazgos de figuras levantinas en abrigos oscenses como son Chimiachas y Arpán, ampliaban en gran medida el límite septentrional supuesto para estas representaciones. Los límites clásicos del Levantino se volverían a franquear en los últimos años con la documentación de abrigos con pinturas naturalistas en la provincia andaluza de Jaén (conjuntos del Engarbo I y II). Incluso la idea tradicional de abrigos levantinos alejados de la costa encuentra sus excepciones en la documentación de conjuntos próximos a ésta en la provincia de Castelló (La Joquera, Borriol) y también frente a la Isla Plana de Mazarrón, en el campo de Cartagena (Cueva de la Higuera); mientras que, por otro lado, se han documentado pinturas levantinas que lejos de representarse al aire libre se encuentran en el interior de cuevas, incluso a más de veinte metros de profundidad (Cehegín, Murcia; Las Arañas del Carabasí, Alacant). Como ya apuntaba Beltrán, estas excepciones no permiten cambiar el aspecto cultural del Arte Levantino, así como tampoco sus rasgos definitorios más generales (Beltrán, 1985); sin embargo, sí que permite ampliar los límites de definición de estas manifestaciones rupestres, correspondiéndoles, por un lado, un carácter geográfico más amplio de lo que, en un principio, se había supuesto; unos límites que pueden oscilar en función de los nuevos descubrimientos realizados como consecuencia del impulso de nuevas políticas de Patrimonio llevadas a cabo en las diferentes Comunidades Autónomas tras la declaración del Arte Levantino como Patrimonio de la Humanidad el 2 de diciembre de 1998.



Por otro lado, en una extensión territorial tan amplia como la que ocupa el Arte Levantino es posible observar representaciones con conceptos estilísticos y temáticos bien distintos, con una distribución que quizás pueda estar traduciendo un componente territorial que es preciso descifrar. Es conocido por todos que estas variantes—de estilo y tema— fueron detectadas prácticamente desde el comienzo de la investigación por algunos autores como Bosch Gimpera, quien lejos de asumir la homogeneidad que defendían Cabré y Breuil, acuñó los términos “*subnaturalista*” y “*subesquemático*” para incluir aquellas figuras de complicada definición que podían encontrarse, sin embargo, en el delimitado *territorio levantino*.

Lo cierto es que el término de *Arte Levantino* se ha convertido con el tiempo en un auténtico cajón de sastre, en el que muchas veces encontramos recogidos conceptos estilísticos o variantes muy alejados del naturalismo que convencionalmente caracteriza a este tipo de manifestaciones, y que de encontrarse fuera del considerado *territorio levantino* no existiría ninguna reticencia en calificarlos como esquemáticos. Esta indefinición ha propiciado la formulación de una serie de términos que pretenden afinar la categorización de las figuras y sus variantes, siempre dentro de la denominación genérica de *Levantino*. Una de las últimas propuestas en este sentido fue la realizada en la II Reunión de Prehistoria Aragonesa, en la que se acordó subdividir las modalidades gráficas de este arte entre “*naturalistas-estilizadas*” y “*estilizadas-esquemáticas*” (Baldellou, 1989), conceptos que creemos vuelven a mostrar unos límites excesivamente amplios y poco definidos en el objetivo de marcar la línea divisoria que separa aquellas manifestaciones que se alejan del canon naturalista propio del levantino. Por otra parte, la problemática que existe en torno a la terminología se agudiza por la falta de consenso entre los especialistas; así, podemos encontrar conceptos como *subesquemático* o *subnaturalista*, *pseudoesquemático*, *naturalista estilizado*, *naturalista toscó*, etc., sin que exista una terminología plenamente aceptada por la comunidad científica que permita avanzar hacia una sistematización de la evolución interna del Arte Levantino. Los intentos de ajustar, modificar y delimitar el término en cuestión han sido en vano; de hecho, cualquier iniciativa en este sentido se ha topado con el peso de su consideración, dentro de los círculos científicos, como una convención sólida que permite a los investigadores trabajar con cierta comodidad, si bien consideramos la necesidad imperiosa de replantear la base teórica de definición global e interna del Arte Levantino, de manera que podamos avanzar en el conocimiento de su secuencia y evolución en aquellas regiones donde hasta el momento se documentan estas manifestaciones.

4.2. Primeras noticias de la existencia de los núcleos artísticos de Gasulla y Valltorta: documentación y estudio.



Fig. 4.2 Invierno de 1917. Descubrimiento de la Cova dels Cavalls. (Martínez Valle, 2002)

4.2.1. Crónica del descubrimiento del primer núcleo artístico de la zona de Castelló: el Barranc de la Valltorta. Desarrollo historiográfico de los estudios realizados en la zona.

Tal y como cuentan Obermaier y Wernert en su obra sobre las pinturas de la Valltorta (1919), fue D. Alberto Roda i Segarra, en 1917, el que se sintió asombrado por las figuras representadas en la Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló), por lo que decidió consultar con D. Francisco Polo el carácter de lo descubierto, hallando ambos tres conjuntos más en una de las excursiones realizadas en la zona (Fig. 4.2). Tras poner el hallazgo en conocimiento de D.

Antimo Boscá (catedrático del Instituto General y Técnico de Castellón), éste instó a la Dirección General del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid a que enviara un experto que pudiera afrontar el estudio de estas pinturas; mientras que, por su parte, D. José Senent hizo lo propio con el Institut d'Estudis Catalans de Barcelona, de tal forma que a finales de marzo coincidieron en la zona el doctor H. Obermaier, representante de la institución madrileña, y D. Pedro Bosch Gimpera, quien junto con José Colominas y Antonio Vilà, representaban a la institución catalana.

Tras la visita a los conjuntos ya descubiertos, a los que se sumaba la Cova del Civil, descubierta aquellos días por A. Roda— pintor de la zona—, se convenía posponer el estudio a principios de abril, período que aprovechó el mencionado pintor para inspeccionar la zona, documentando nuevos conjuntos en el sector sudeste, entre los que se encontraban: Saltadora, Mas d'en Josep y la Cova Alta del Llidoner, entre otros.

En el mes de abril, se personaron en la zona ambos equipos, a los que se sumó D. Juan Cabré, avisado por Albert Roda y Francisco Polo, quienes sentían profunda admiración por éste y el Marqués de Cerralbo, y no veían con buenos ojos el papel protagonista que un investigador extranjero como Obermaier estaba tomando en el estudio de las pinturas castellanenses. El Marqués de Cerralbo delegó el estudio de las pinturas a J. Cabré, quien en poco más de una semana calcó la totalidad de los conjuntos, presentando el resultado de su estudio en el Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, celebrado en Sevilla tan sólo un mes después. Así lo narran los especialistas del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid en su monografía (Obermaier y Wernert, 1919: 7), en la que valoran negativamente la rapidez con la que había sido abordada la investigación de Cabré en los conjuntos de Valltorta.

La coincidencia de estos tres grupos de investigación en la zona traducía un ruido de fondo que escondía fuertes pugnas entre los investigadores extranjeros y nacionales. Éstos últimos se oponían a que las pautas y directrices en la investigación fueran marcadas por especialistas como Breuil y Obermaier, miembros de L' Institut de Paléontologie Humaine de París, quienes, tras el estallido de la I Guerra Mundial en 1914, encontraron refugio en las instituciones españolas; concretamente Obermaier pasó a formar parte de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas como “profesor agregado”, junto con su colaborador Wernert en calidad de ayudante (Moure, 1996: 28). El Marqués de Cerralbo, director de dicha comisión, solicitó la participación de Joan Cabré en los estudios sobre el arte rupestre levantino y esquemático, con el objetivo fundamental de que éstos no quedaran bajo control de investigadores extranjeros. Similar objetivo llevó al Institut d'Estudis Catalans a la creación de una institución científica centrada en estudios arqueológicos (Durán, 1961: 51-52), dirigida desde su creación por Bosch Gimpera.

En este clima, en el que se respiraba cierta reticencia por parte de las instituciones e investigadores españoles a dejar en manos foráneas el estudio de estos nuevos hallazgos, se produjo la noticia del descubrimiento de los primeros conjuntos de la Valltorta, coyuntura que explicaría las fuertes pugnas que surgieron entre las distintas comisiones científicas por el control de su estudio.

Así, una vez personados los tres equipos de investigación en la zona, y para no provocar mayores inferencias en la labor de estudio y documentación de los distintos conjuntos descubiertos hasta el momento en la Valltorta, se decidió dividir la zona de trabajo siguiendo unos criterios geográficos claros. De esta forma, la mitad NO del Barranco se le adjudicó el Profesor H. Obermaier y su equipo, quienes, a su vez, procedieron a la inspección somera de los abrigos ubicados en la mitad SE de Valltorta. El trabajo de los representantes de la institución madrileña se llevó a cabo del día 8 al 25 de abril. Ambos investigadores, tanto H. Obermaier como P. Wernert, se ciñeron a la parte teórica, que incluía la descripción de las distintas cavidades y de las figuras representadas, haciendo breve referencia a la técnica y estilo de las mismas, mientras que la parte gráfica y documental fue realizada por D. Francisco Benítez Mellado. El proyecto incluyó el estudio de Coves del Civil y Cavalls, la Cova dels Tolls, del Rull y el Abric de l'Arc.



La labor del equipo madrileño se tradujo en una monografía publicada dos años después (Obermaier y Wernert, 1919). En ella se hacía una descripción somera de las figuras, reproduciéndolas de manera individual y adjuntando la restitución general del panel de cada uno de los abrigos estudiados. Los calcos de las figuras son de extraordinaria calidad, teniendo en cuenta las limitaciones técnicas del momento, tanto en los detalles individuales como en la relación espacial que mantienen las figuras entre sí.

Una segunda parte de la obra versa en el análisis de las pinturas, donde parten de una sistematización tripartita de los rasgos estilísticos de la figura humana (Fig. 4.3), sistematización que, aunque hoy está plenamente en desuso por basarse únicamente en el análisis interno de dos cavidades, no resta el valor científico que supuso en aquellos primeros momentos. Dentro del análisis de la figura humana, hemos de destacar el estudio pormenorizado de características físicas, ornamentales, de vestimenta y armamento como fuentes de comparación etnológica y argumentos crono-culturales que justificaban, según interpretación de los autores, la defensa de una edad paleolítica para las pinturas del Levante. Esta línea de estudios etnológicos aplicados al Arte Levantino se retomaría más tarde, hacia la década de los setenta por F. Jordá y otros (Jordá, 1970–71; 1971; 1974, etc; Galiana, 1985; etc.) La idea de una cronología paleolítica seguía la línea defendida por Breuil tras los estudios realizados en los conjuntos turolenses, en base a la supuesta representación de fauna pleistocena y a la evolución de estas manifestaciones de lo simple a lo complejo, tal y como marcaban los antiguos cánones historicistas; esquema que, según el erudito francés, podía asociarse directamente a la evolución observada en las representaciones franco-cantábricas.

Por otra parte, la mitad SE del Barranc (desde Montegordo al Barranc de Matamoros) quedó reservada al equipo representante de L'Institut de Estudis Catalans, compuesto por F. Martorell y J. Colominas (directores del proyecto), el Dr. Durán i Sampere, Maties Pallarés, Francesc Font, Josep

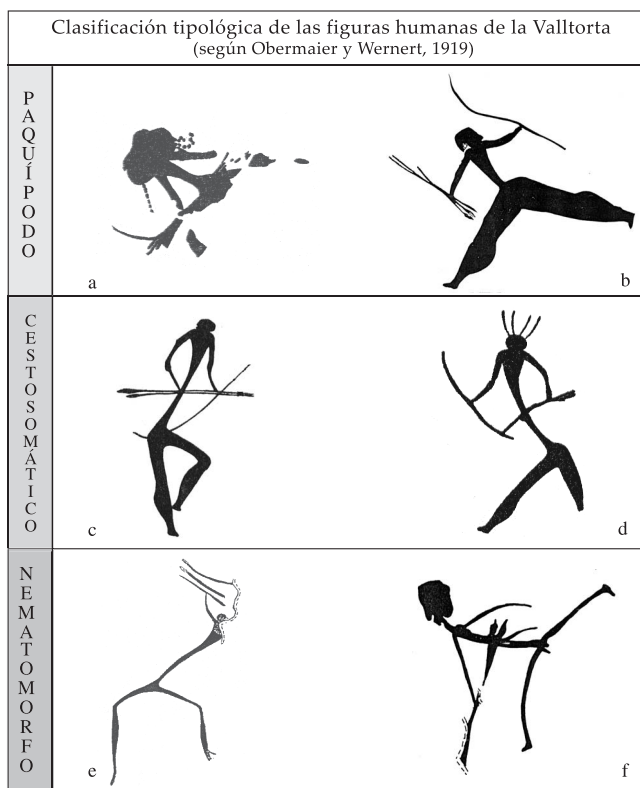


Fig. 4.3. Tipología de la figura humana a partir del estudio realizado por Obermaier y Wernert (1919) en el núcleo de Valltorta. a, c-e: Coves del Civil; b: Cova dels Cavalls; f: Cova Alta del Llidoner.

Ribera, Joan Vila y Josep Malbertí-éstos dos últimos expertos dibujantes responsables de la restitución de las figuras (Casanova y Rovira, 2001). El plan de trabajo trazado cumplía un triple objetivo: determinación topográfica de la zona con la ubicación de abrigos decorados y yacimientos en cueva; calco y análisis interno de dichos abrigos; y, finalmente, exploración de yacimientos prehistóricos, con la recogida sistemática del material arqueológico de superficie, procedente, en gran parte, de los llamados “planells” junto con la excavación de alguna de las cuevas halladas durante las labores de prospección, como serían: la Cova del Estaró, la Cova de la Pipa y la Cova del Trenc, entre otras; cuevas que, según sus hipótesis, podían haber servido de habitación para los grupos autores de las pinturas (Fig. 4.4)

La importancia del estudio elaborado por el grupo catalán radica, fundamentalmente, en la tentativa de relacionar los materiales hallados con las pinturas, pudiendo inferir, de esta

manera, una cronología relativa para las mismas. El estudio del material arqueológico les llevó a establecer la posibilidad de una cronología más reciente para las pinturas de lo que, hasta el momento, habían defendido entre otros H. Obermaier, H. Breuil y el propio Bosch Gimpera— director de la mencionada institución catalana a la que estos investigadores pertenecían—, apostando, bien al contrario, por una cronología que arrancaría en el Neolítico y se prolongaría hasta momentos eneolíticos. El propio Ripoll reconocería posteriormente haber escuchado de boca de Durán y Colominas no estar convencidos de la edad paleolítica de las pinturas levantinas, en oposición directa a las teorías de su maestro y director Bosch Gimpera, que siempre apoyó las premisas cronológicas derivadas de los estudios elaborados por Breuil (Ripoll, 1991-1992).

El trabajo realizado se tradujo en una breve nota aparecida en el Anuari de L'Institut d' Estudis Catalans, en la que, por lo que respecta al estudio de las pinturas, se procedía a una relación sucinta de los conjuntos y se publicaban algunos calcos individuales de figuras, así como la restitución general de abrigos como la Cova Alta del Llidoner y algunas cavidades de La Saltadora (Fig. 4.5). El resto de los calcos realizados engrosaron los archivos del Museu Arqueològic de Barcelona, siendo utilizados décadas más tarde como base para la revisión de alguno de los conjuntos (Ripoll, 1970). Peor suerte corrieron los conjuntos líticos recogidos durante la campaña realizada en mayo de 1917: muchos de ellos se extraviaron, junto a los diarios, las crónicas y los blocs de notas realizados por los investigadores en aquellas fechas.

A partir de esos primeros momentos, han sido escasos los estudios pormenorizados sobre la zona en cuestión. Hemos de destacar la serie de artículos publicados por J. B Porcar sobre la iconografía representada, tanto en esta zona como en el vecino Barranc de Gasulla, como un intento de sistematizar ciertos aspectos temáticos específicos o disidentes de la mera temática cinegética, más generalizada y común a la totalidad de abrigos levantinos (Porcar, 1945; 1946; 1947).

Algunas de las referencias al Barranc de la Valltorta que encontramos en la bibliografía se configuran como estudios parciales, en los que se aborda de manera somera algunos de los conjuntos ubicados en la zona, bien describiendo la temática de las escenas bien detallando algunos aspectos interesantes de cara a establecer analogías con otros conjuntos cercanos (Almagro, 1946; Beltrán Martínez, 1968; Hernández Pacheco, 1959; Dams, 1984, etc.). En este sentido, es interesante destacar que la mayor parte de las referencias que encontramos se sirven de los conjuntos de Valltorta como elementos comparativos, en los que se enumeran algunas de las características temáticas y/o estilísticas de las figuras como base argumental de ejemplificación. Son numerosas las referencias en este sentido dentro de las publicaciones enraizadas con las tendencias etnoarqueológicas de los años setenta (Jordá, 1970, 1974, 1975; Blasco, 1974, 1980, etc.), aunque la querencia dentro de los estudios sobre Arte Levantino a la mera descripción de los conjuntos será una constante a lo largo de toda la investigación, generalizada a la totalidad de conjuntos levantinos, lo que propiciará la referencia a los abrigos de esta zona como meros recursos analógicos o de ejemplificación (Andreu et al, 1982; Beltrán, 1985; Rubio, 1989, etc), sin que se establezcan iniciativas de estudio que asienten las bases de una revisión sistemática de la escasa documentación existente como paso previo a la elaboración de un análisis interno e integral de los paneles.

El caso del conjunto artístico de Valltorta, es decir, la carencia de estudios exhaustivos, puede hacerse extensivo al resto de

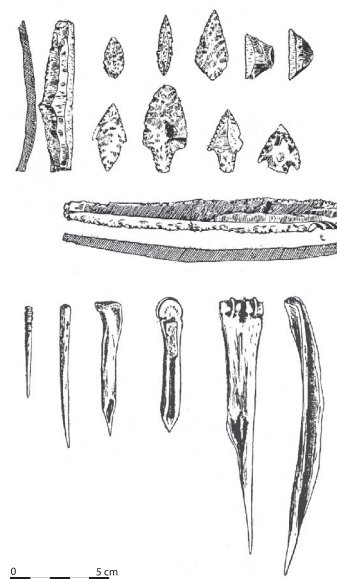


Fig. 4.4. Algunas de las piezas de material lítico y óseo halladas en la Cova de la Rabosa (Valltorta).



Fig. 4.5. Reproducción de una de las escenas documentadas en Mas d'en Josep (Tírig, Castelló) según Vila y Malbertí (Durán y Pallarés, 1920).

en la publicación de una monografía sobre la zona y varios artículos en los que se enumeran algunos de los aspectos más sobresalientes— o hasta el momento inéditos— de los abrigos del mencionado núcleo artístico (Viñas, 1979-1980; Viñas, 1982; Viñas et al, 1979, etc.). En dicha monografía, hasta el momento la única existente, se recogen diversos aspectos de la zona, centrandose su interés en el análisis de la evolución cultural, a partir de los restos materiales arqueológicos encontrados en las diversas campañas de excavación llevadas a cabo en la zona; así como en la descripción de los conjuntos artísticos y la elaboración de una valoración final en relación con la temática y los rasgos estilísticos observados en las figuras. A pesar de que esta monografía se configura como referencia obligada, no podemos considerarla como un estudio categórico de los conjuntos artísticos del núcleo de Valltorta, puesto que la descripción se aleja de la minuciosidad requerida en este tipo de análisis, y, por otra parte, la restitución de figuras individuales y escenas es totalmente parcial y aleatoria.

Finalmente, y por lo que respecta a este último aspecto de la documentación de los conjuntos de Valltorta, son escasas las obras que recogen la restitución completa e íntegra de los paneles que los componen, como hemos podido comprobar a través de estas líneas. En este sentido, hemos de destacar la labor realizada por Benítez Mellado en la obra dirigida por Obermaier y Wernert (1919), en la que se recogen especialmente los calcos realizados en Civil y Cavalls, así como algunas figuras o fragmentos de escenas de otros conjuntos próximos (Mas d'en Josep, Saltadora, etc). Tanto la calidad y detalle de las figuras como el intento de plasmar la relación espacial que mantienen entre ellas es digna de mención, teniendo en cuenta las limitaciones técnicas propias

núcleos con Arte Rupestre Levantino, al menos hasta mediados de los años noventa, momento en el que comienzan a publicarse los primeros estudios integrales de algunas zonas artísticas, como es el caso de la cuenca del Río Taibilla (Murcia-Albacete) (Alonso y Grimal, 1996), entre otros.

Por otro lado, si bien es cierto que las prospecciones y las observaciones realizadas en la zona no se han visto traducidas en estudios profundos, en los que se aúne la documentación y análisis interno de cada uno de los conjuntos, el denotado interés artístico de la zona explica, por otra parte, los intentos más o menos acertados de la restitución de figuras y el análisis de algunas de las escenas más destacadas. En este sentido, hemos de citar el trabajo desarrollado por parte del equipo dirigido por R. Viñas, que desembocó

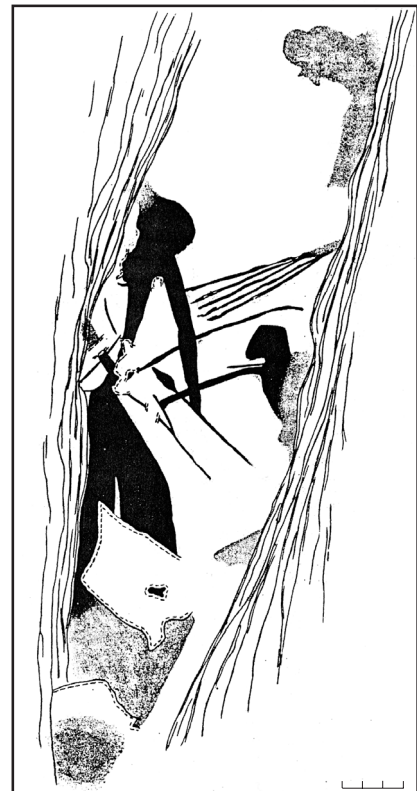


Fig. 4.6. Detalle de la representación de dos salientes estalagmáticos del soporte que enmarcan el grupo de motivos 12 de la Cova dels Cavalls (Valltorta), según Benítez Mellado (Obermaier y Wernert, 1919)

de la época; incluso, en algunos casos se advierten las características topográficas del relieve que afectan, de un modo u otro, la lectura de las escenas, como sería el caso de la colada que interrumpe la famosa escena de caza de ciervos en Cavalls, o los rodetes estalagmíticos que enmarcan el grupo de motivos número 12 del mismo conjunto (Fig. 4.6). En este mismo sentido, hemos de destacar, a su vez, la labor realizada por el equipo catalán, por lo que respecta, principalmente, a la restitución completa de abrigos como Llidoner y algunos abrigos de La Saltadora, si bien observamos, en este caso, una mayor carencia de detalle interno en las figuras, quizás propiciada por la escala de publicación.

Son precisamente estas restituciones antiguas las que nos permiten contrastar, en la actualidad, el estado de las pinturas en el momento de su descubrimiento y el proceso de degradación que han sufrido en las décadas posteriores, y en el que ha incidido de manera fundamental la actitud del hombre ante el Patrimonio, por acción u omisión, como veremos en el apartado siguiente.

El resto de conjuntos han permanecido prácticamente inéditos, tan sólo algunas figuras han sido publicadas de manera aislada en estudios parciales de la zona (Viñas, 1979–80; Viñas, 1982; Alonso y Grimal, 2001, etc), sin que, en algunos casos, se haga mención a su relación espacial y escénica con el resto de figuras que conforman el panel.

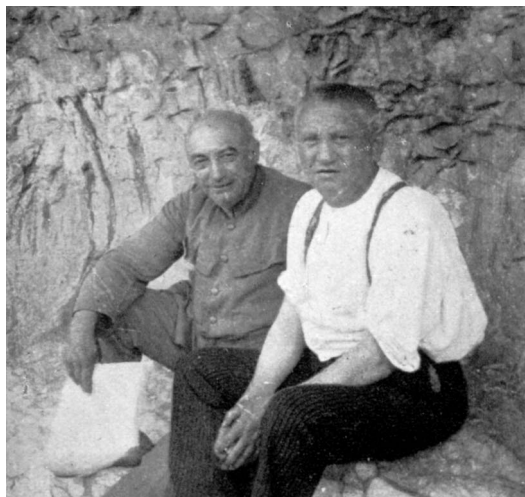


Fig. 4.7. H. Breuil y H. Obermaier en el Cingle de la Gasulla durante la campaña de 1935 (Ripoll, 1961).

4.2.2: Gasulla: descubrimiento de un conjunto "conocido" desde siempre. Investigación y documentación de sus pinturas.

Aparentemente las gentes del lugar ya conocían la existencia de las pinturas del Barranc de Gasulla, concretamente las de Cova Remigia eran recordadas por Modesto Fabregat, masovero del "Mas Modesto", cercano a la zona en cuestión. Sin embargo, no fue hasta el 29 de junio de 1934 cuando un vecino de Vilafranca del Cid, anticuario de profesión, lo puso en conocimiento del Sr. Gonzalo G. Espresati. Éste vinculó el descubrimiento a las pinturas rupestres del vecino Barranc de la Valltorta, con quien decía "compartían un estilo muy similar", e inmediatamente hizo saber del hallazgo a J.B Porcar y E. Codina. El primero continuó las prospecciones por la zona, descubriendo en los días

siguientes los abrigos del Mas del Cirerals, Racó Molero, Racó Gasparo, Les Dogues, Mas Blanc, el Cingle y otros. De esos hallazgos publicó breves artículos en el Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, en los que daba a conocer, de manera muy somera, la descripción de las pinturas que contenían, adjuntando a su vez la reproducción de algunas de las figuras (Porcar, 1934 y 1935).

A finales de septiembre de 1934 se puso en contacto con H. Obermaier, recién nombrado director científico de la Junta Nacional de Excavaciones de Madrid, quien previamente había elaborado una monografía sobre algunos de los conjuntos del vecino Barranc de la Valltorta, con objeto de encargarle el estudio científico de los abrigos de Gasulla. Obermaier aceptó el encargo y se personó en octubre de ese mismo año para realizar una primera toma de contacto con la zona de Gasulla; episodio curiosamente reflejado en algunas noticias aparecidas en periódicos de la región (Diario de Castellón, La República, El Heraldo de Castellón) en los días 26 y 27 del citado mes. La campaña contaría con la financiación de la Junta Superior del Tesoro Artístico, que tomó bajo su protección aquellos lugares y ofreció los medios necesarios para llevar a cabo su investigación.

El 22 de diciembre de ese mismo año, Obermaier comunica a J.B Porcar la intención del



Abate Breuil de prestarles ayuda en la campaña de documentación y estudio de Cova Remigia. Éste, gran especialista en arte rupestre franco-cantábrico, estaba igualmente familiarizado con las manifestaciones levantinas por sus estudios realizados en conjuntos como Minateda, Alpera y Cogul entre otros (Breuil, 1909; 1911; 1912, etc). A principios de agosto llega Breuil a Castelló, procedente de una campaña en Abisinia, y se incorpora al equipo dirigido por Obermaier, que inicia su trabajo el día 5 de ese mismo mes. (Fig. 4.7)

La labor realizada en Cova Remigia durante el verano de 1935 se tradujo en una monografía presentada tan sólo un año después, en la que se recogían las “copias” de las pinturas realizadas por Porcar, así como un estudio interno de las mismas, en el que se dejaban entrever las ideas desarrolladas por el primero en relación con la composición y la técnica, mientras que el análisis estilístico y de la temática era elaborado fundamentalmente por Obermaier, siguiendo el esquema establecido en la obra realizada sobre las pinturas del Barranc de la Valltorta (Obermaier y Wernert, 1919). Paralelamente, este autor publicó en solitario sendos artículos en los que daba a conocer los descubrimientos e investigaciones efectuados en la zona castellanense de Gasulla (Obermaier, 1935 y 1936); artículos que, de igual manera, fueron traducidos a lengua germana (Obermaier, 1935b y 1936b).

En esta primera campaña, Obermaier ofreció a Breuil la posibilidad de elegir algún otro conjunto de Gasulla para trabajar en su documentación y análisis. Así, durante diez días, estuvo Breuil realizando las “copias” de las figuras del Cingle, alternando con la excavación aleatoria de catas abiertas junto a unos grandes bloques de estratos, probablemente desprendidos del techo. Pasados estos diez días, el Abate cayó enfermó, no pudiendo continuar con la labor de documentación de los abrigos del Cingle. Ante esta situación, y tal y como lo narra Porcar (Porcar, 1969), Obermaier ordenó a éste último que copiase todas las pinturas que anteriormente habían sido confiadas al Abate

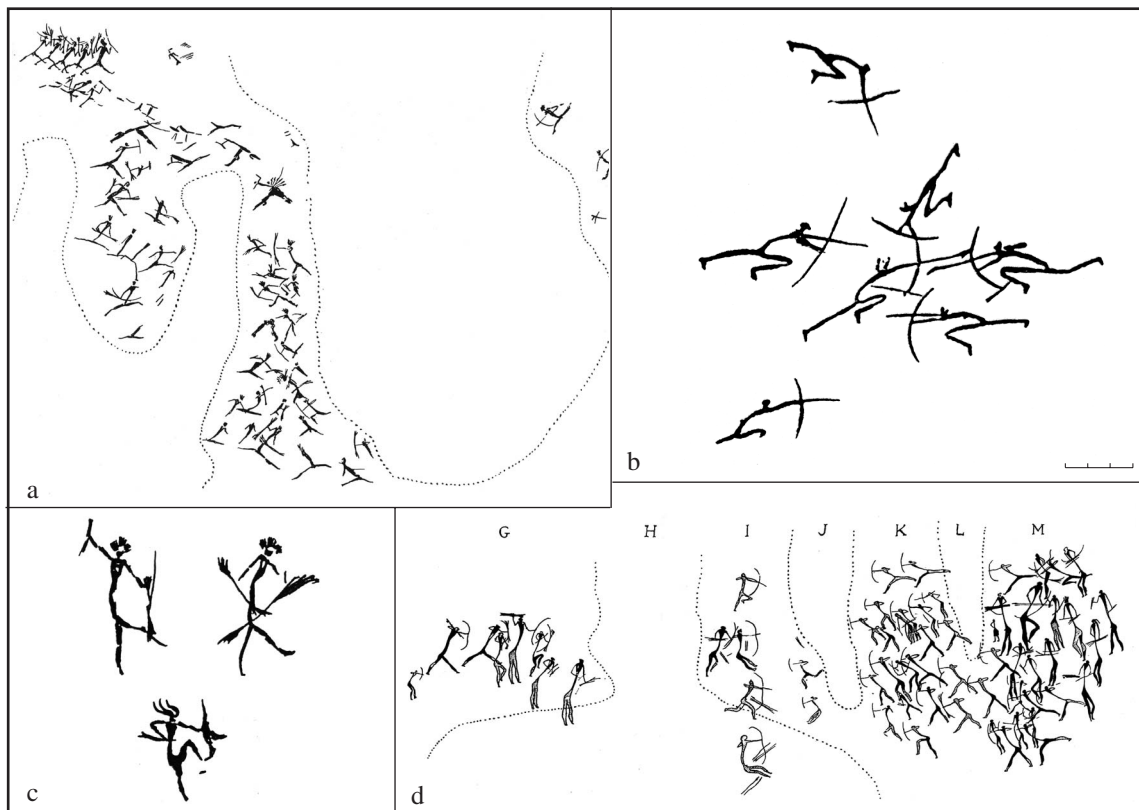


Fig. 4.8 Representaciones de temática bélica del núcleo Gasulla-Valltorta según Porcar: a: Abric IX de el Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestre); b: El Roure (Moreia); c: Les Dogues (Ares del Maestre); d: Abric III de les Coves del Civil (Tírig).

Breuil, amén de las pertenecientes a los abrigos de Les Dogues, Racó Molero, Racó de Gasparo y Mas Blanc; trabajo que se realizó en una segunda campaña que tuvo lugar de septiembre de 1935 al verano de 1936. El resultado de esta segunda campaña, por lo que respecta a la restitución de las figuras de El Cingle, fue archivado bajo la custodia del pintor Porcar por mandato expreso de Breuil, quien rechazó repetidas veces la cesión de los calcos del conjunto con objeto de ser expuestos en distintas ciudades españolas. Esta actitud de rechazo ante la posibilidad de que otros concluyeran el trabajo iniciado por el Abate propició que los calcos del mencionado conjunto permanecieran inéditos hasta mucho tiempo después. En segundo lugar, y por lo que respecta a los estudios realizados en el resto de los conjuntos citados más arriba, Porcar publicó a mediados de los sesenta una serie de artículos en los que compendia algunos de éstos de manera muy somera (Porcar, 1965 y 1969).

El estallido de la Guerra Civil y el exilio obligado que trajo la II Mundial, alejó definitivamente la posibilidad de que Breuil retornara a Castelló en tiempo breve para proseguir los estudios y documentación de los abrigos de Gasulla. Durante estos años, y animado por el propio Breuil, con quien mantenía una fluida relación epistolar, Porcar estudió en solitario los conjuntos de la zona, desarrollando algunas de sus ideas en relación con la técnica, la composición y la temática de las escenas (Porcar, 1943; 1943b;1944; 1944b; 1945;1946; 1947; 1949) (Fig. 4.8). Fue hacia 1950, cuando mediante el beneplácito del Abate, el pintor castellonense inició paulatinamente la publicación de los abrigos de El Cingle de la Mola Remigia. En sus publicaciones sobre dicho conjunto disienta, en cierto modo, de las interpretaciones realizadas por E. Ripoll, no sólo en lo referente a las pinturas en sí mismas sino también y principalmente en lo referente a su adscripción cronológica, puesto que Porcar siempre se mantuvo en la órbita de las teorías paleolitistas marcadas por Breuil y Obermaier.

En 1963, y tras la muerte del Abate, Ripoll publicó una monografía sobre el mencionado conjunto (Ripoll, 1963), describiendo paralelamente y de manera sucinta los conjuntos vecinos del Racó Molero, Racó Gasparo y Les Dogues. La elaboración de su estudio se fundamentó principalmente en las copias de los calcos que Breuil tenía en su poder y que, en parte, habían sido realizados por Porcar y remitidos a éste por petición expresa, tal y como se infiere a partir de los testimonios epistolares parcialmente publicados por el pintor castellonense (Porcar, 1969). La obra es en esencia de carácter descriptivo, sistematizando únicamente la temática representada, pero dejando a un lado factores como el estilo de las figuras o la composición de los paneles.

A partir de aquí, las referencias que encontramos hacia la zona de Gasulla corren una suerte paralela a la observada en el caso de Valltorta, tal y como establecíamos en el apartado anterior. Por lo que respecta a la elaboración de estudios integrales sobre los conjuntos, únicamente podemos citar el trabajo de E. Sarriá sobre Cova Remigia (Sarriá, 1988-89), en el que se elabora una nueva documentación de las pinturas, incluyendo un gran número de figuras que habían permanecido inéditas en los primeros trabajos. La revisión del conjunto permitió a la autora estudiar con detenimiento superposiciones y repintados que le llevaron a establecer una posible secuencia estilística y, por ende, argumentos cronológicos relativos que marcaban las distintas fases de ejecución en la secuencia de los paneles de esta cavidad (Fig. 4.9). El resultado de esta secuencia alteraba profundamente la creencia generalizada y tradicional (Ripoll, 1968; Beltrán, 1968, etc) de la existencia de una filiación cronológica de las figuras que arrancaba con un naturalismo estático de tendencia estilizada, que tras pasar por una fase de figuras naturalistas dinámicas, desembocaría en un momento final de figuras pequeñas naturalistas tendentes al esquematismo. La secuencia crono–estilística establecida por Sarriá sería profundamente cuestionada años después por Mesado (1994) atendiendo a criterios de coherencia escénica y compositiva relativa a la distribución espacial de las figuras en el panel, así como a la reconsideración de ciertas superposiciones y repintados que, a juicio del autor, resultaban ciertamente dudosos y que se habían configurado como argumentos determinantes para la autora en la definición de la misma.

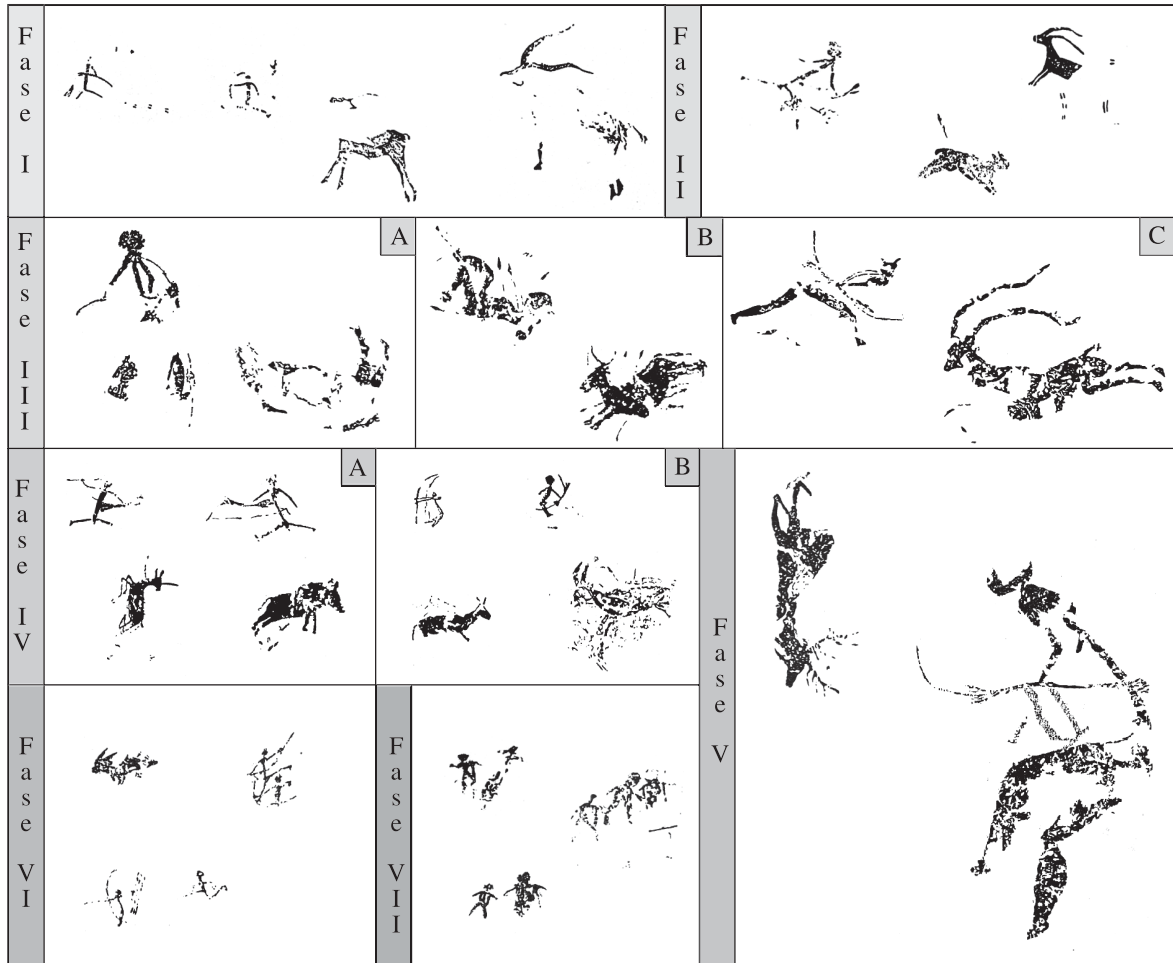


Fig.4.9. Fases crono-estilísticas en base al estudio de Cova Remigia, según Sarriá (1988-89)

Por otro lado, encontramos trabajos aislados que recogen aspectos puntuales de los conjuntos de Gasulla, como sería el análisis integral de la fauna representada o la breve descripción de nuevos hallazgos a raíz de repetidas campañas de prospección por la zona (Viñas y Sarriá, 1978; Viñas et al, 1979, Mesado, 1981, etc). El resto de referencias que encontramos a los conjuntos ubicados en este núcleo artístico siguen la dinámica vista en el caso de Valltorta: por un lado, son objeto de estudios parciales en obras de carácter general al Arte Levantino (Beltrán, 1968; Dams, 1984, etc), en los que se enumera de manera sucinta aquellas figuras o elementos escénicos más relevantes por su especificidad o conservación, pero sin llegar nunca a abordar un estudio exhaustivo de los conjuntos. En este mismo sentido, Gasulla aparece referida en la bibliografía como fundamento de ejemplo o comparación en estudios sobre otros núcleos artísticos o en análisis puntuales sobre aspectos concretos, bien sean socio-culturales o económicos, insertados en las tendencias etno-arqueológicas, ya mencionadas anteriormente, y que eran inferidos a partir de las representaciones levantinas (Jordá, 1970-71; 1974; 1975; Blasco, 1974; etc.). La amplia secuencia estilística notoria en algunos de los conjuntos de Gasulla ha permitido reiterar algunas de sus figuras como variable cronológica, en base a una proyección dilatada en el tiempo para el Arte Levantino, caso de la citada figura del supuesto jinete del Abric X de El Cingle de la Mola Remigia (Almagro, 1964; Beltrán, 1968; 1985, etc; Jordá, 1974; Ripoll, 1962; etc) (Fig. 4.10), aunque la lectura tradicional de la misma ha sido puesta en tela de juicio en distintas ocasiones (Alonso y Grimal, 1994; Martí y Hernández, 1988, etc).

Por lo que respecta a la restitución de las pinturas de Gasulla, gran parte de los conjuntos conocidos fueron documentados por J. B Porcar durante la década de los años treinta; de estas

restituciones se deduce la simplificación, en algunos casos, del detalle interno de la figura. En consecuencia, hemos de hacer hincapié en la falta de una renovación rigurosa e integral en la documentación de los conjuntos, exceptuando, por un lado, el trabajo realizado por E. Sarriá en Cova Remigia (Sarriá, 1988-89), si bien es cierto que la publicación de estos nuevos calcos ha sido parcial y únicamente escenas puntuales han sido reproducidas; y por otro, la labor desempeñada por el equipo de R. Viñas, quienes documentaron algunas de las figuras de la zona que habían permanecido inéditas hasta el momento (Viñas et al, 1979). No obstante, y al igual que en el caso anterior, se trata de publicaciones incompletas que no favorecen el estudio integral de los conjuntos.

Esta carencia, implícita y generalizada, por otra parte, en los estudios sobre Arte Levantino, conlleva que, a la hora de abordar un estudio sobre la zona, hayamos de recurrir a la única documentación existente hasta el momento, elaborada en las décadas de los años treinta y cuarenta por parte del pintor Porcar, con todas las reticencias y limitaciones que impone una documentación cargada de subjetividad e idealización artística de las figuras, así como incompleta desde el punto de vista del desarrollo escénico de los paneles.



Fig.4.10. Motivo nº 58 del Abric X del Cingle de la Mola Remigia (Gasulla) interpretado como un posible jinete. Calco según Ripoll (1962).

4.2.3. Valoración conjunta. Conservación y nuevas tentativas de estudio.

Como hemos podido observar a lo largo de los párrafos anteriores, ambos conjuntos adolecen en dos puntos que consideramos fundamentales en todo proceso de investigación relativo a estas manifestaciones rupestres: documentación de sus pinturas y estudios íntegros de la zona, lo que ha limitado, hasta el momento, su conocimiento e impronta dentro de este campo de la investigación.

Un inconveniente, vinculado al vacío de investigación citado anteriormente, es la degradación sufrida por pinturas y soporte en los núcleos artísticos tratados, especialmente durante las primeras décadas posteriores a su descubrimiento; aspecto éste que podríamos hacer extensivo a la totalidad de manifestaciones rupestres al aire libre. Las palabras de Obermaier y Wernert traducen la preocupación de los investigadores del momento ante la creciente destrucción de las recién descubiertas pinturas “...los contemporáneos y la posteridad sabrán juzgar tales extremos de vandalismo, por el que fueron criminalmente destruidos tesoros únicos que no sólo para España, sino para el mundo entero, representan monumentos históricos insustituibles”. (Obermaier y Wernert, 1919: 77).

El descubrimiento de las pinturas de Valltorta, uno de los primeros núcleos hallados en la zona castellanense, como hemos visto, y su declaración en 1924 de Monumento Histórico-Artístico despertó el interés de muchos curiosos, que desilusionados por lo que encontraban ante sus ojos tras una buena caminata— figuras difícilmente apreciables a simple vista— vengaban su ira lanzando piedras contra las pinturas, mutilándolas o destruyéndolas completamente como consecuencia del impacto (Cabré, 1923: 31). Por otra parte, la curiosidad y la necesidad de observar de manera nítida las pinturas, llevó a los lugareños al humedecimiento de las paredes con sustancias nocivas, así como a su frotamiento con manojos de hierbas o trapos empapados que avivaban momentáneamente los colores, pero iniciaban un terrible proceso de desintegración del soporte (Viñas, 1982:184). También podemos comprobar en algunos conjuntos, como son Cova Remigia (Gasulla) o la Cova de la Saltadora (Valltorta)— por citar un ejemplo de cada núcleo, aunque evidentemente la lista



Fig. 4.11. Calco de la figura 57, arrancada poco después de su descubrimiento, a partir de la documentación fotográfica facilitada por D.P. Mas (Villaverde et al, 2002). El calco antiguo de Benítez Mellado (Obermaier y Wernert, 1919) nos ha permitido reconstruir la figura en aquellos puntos no conservados. Escala: 1:4

sería mucho más extensa— la presencia de figuras cuya silueta ha sido repasada insistentemente con la ayuda de un lapicero. Estas acciones, aunque enclavadas en el pasado, son todavía patentes en muchos de los abrigos documentados en la zona.

No obstante, las acciones más virulentas y con peores consecuencias de cara al estudio integral de estas pinturas fueron las repetidas sustracciones de figuras en conjuntos como la Cova dels Cavalls, donde entre las numerosas figuras expoliadas destaca el motivo 57, adquirida por Durán a un expoliador, y que fue depositada posteriormente en el Museu Durán i Sampere de Cervera (Lleida), donde se conserva en la actualidad (Fig. 4.11); la Cova dels Tolls Alts, de la que fue arrancada una cierva y la Cova o Coves de La Saltadora, de la que se extrajeron numerosas figuras, especialmente algunos detalles relevantes de las mismas que habían sido reseñados en el estudio de Obermaier y Wernert (1919), lo que lleva a pensar que estas acciones no fueron obra de un labriego, sino de alguien instruido en el tema, puesto que, como ya apuntaba Viñas, resulta demente destruir un pequeño detalle y dejar intacto el resto de la figura (Viñas, 1982: 185).

La zona de Gasulla, aunque descubierta años después, no permaneció ajena a las acciones violentas e irresponsables de algunos lugareños. Porcar, para evitar precisamente el comercio ilícito con las pinturas arrancadas en Cova Remigia, publicó una relación de todas ellas, en la que se incluía la descripción y el calco individual (Porcar, 1944); asimismo, insistía en su protección legal y en la prohibición expresa de arrancarlas para ser objeto de compra-venta o acrecentar los tesoros de cualquier colección privada. Las palabras de Porcar son muy claras en este sentido: *“Raya en lo absurdo el querer arrancar de las propias cuevas donde se encuentran las pinturas que las decoran, al objeto de catalogarlas en una colección de antigüedades, a manera de piezas de vitrina (...) El valor intrínseco de éstas (las pinturas) desaparece desde el momento que dejan de formar parte integrante del abrigo para donde fueron concebidas y creadas.”* (Porcar, 1944: 35).

Esta situación se ralentizó en la zona de Valltorta hacia la década de los cuarenta con la contratación de un guarda, Serafi Adell, para la vigilancia y protección del conjunto rupestre, quien dedicó más de treinta años a recorrer, día tras día, aquel paisaje agreste (Viñas, 1982:107). No obstante, continuaron las visitas agresoras a los abrigos, tal y como lo atestiguan los graffiti que engalanan las paredes con fechas limítrofes hacia los años sesenta, cuando, tras la denuncia de Porcar sobre los robos continuados de pinturas, la Diputación Provincial de Castellón procedió al cerramiento de la Cova dels Ribasals o del Civil y de Cavalls, mientras que la protección de El Cingle del Mas d'en Josep fue financiada con dinero privado años después. En el caso de Gasulla, no tenemos constancia de la existencia de un guarda ex profeso para desempeñar tareas de conservación, aunque en las primeras referencias a las pinturas de la zona aparece referido Modesto Fabregat como guía del equipo de investigadores que iniciaron a mediados de los años treinta el estudio y documentación de los abrigos de la zona, de la que era un gran sabedor, afirmando conocer las pinturas desde su infancia (Sánchez Gozalbo, 1934; Porcar et al, 1935; etc).

La situación continuó estancada hasta que en 1994, tras la inauguración del Museu de la Valltorta

(Tírig) con un proyecto museográfico centrado en los valores culturales del Barranc de la Valltorta y del vecino conjunto de Gasulla, se pusieron de manifiesto los problemas que venía arrastrando el conjunto artístico desde prácticamente su descubrimiento a principios del siglo XX. Estos problemas no eran otros que la falta de conocimiento de sus pinturas y del contexto arqueológico inmediato, así como los acuciantes y crecientes riesgos de degradación (Martínez Valle, 2002). Para paliar, en cierta medida, esos vacíos de conocimiento, se puso en marcha una línea de trabajo basada en la verificación de la información existente a través de la prospección sistemática de todo el territorio, con la aparición de nuevos conjuntos rupestres y yacimientos arqueológicos asociados. Por otro lado, la conservación se mejoró mediante un plan de renovación de los vallados antiguos, sumamente agresivos tanto con las pinturas y el soporte como con el paisaje circundante. El plan de cerramiento propuesto, en el que se ha buscado el menor impacto posible en el paisaje, ha primado de manera preferente el de aquellos conjuntos localizados en lugares bien comunicados y de fácil acceso, contemplando el peligro que supone recibir visitas incontroladas; por otro lado, también se han cercado aquéllos utilizados por animales silvestres o como refugio de pastores (Martínez Valle, 2001). La función de protección de estos cierres se viene reforzando en los últimos años con una situación de vigilancia activa, como la llevada a cabo en la zona de Valltorta-Gasulla y otros parques culturales de similares características dentro del territorio del País Valenciano.

La iniciativa, por parte de varias Comunidades Autónomas, de solicitar la declaración del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo como Patrimonio de la Humanidad, puso de manifiesto los problemas de conservación que amenazaban a estas manifestaciones rupestres al aire libre, por lo que se pusieron en marcha trabajos de conservación preventiva en conjuntos como la Cova dels Cavalls y La Cova de Ribasals o Civil, que incluían un doble objetivo: suprimir las patologías de origen antrópico y controlar la incidencia de los agentes naturales (Martínez Valle, 2001).

En 1998, fue aprobada la inclusión del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica en la Lista de Patrimonio Mundial, hecho que podría interpretarse como una respuesta positiva ante la concienciación de la sociedad sobre el valor patrimonial de estas pinturas. Es en ese mismo año cuando, a través de una iniciativa conjunta del Organismo Público Valenciano de Investigación (OPVI) y la Conselleria de Cultura i Educació de la Generalitat Valenciana, se crea el Instituto de Arte Rupestre, con sede en el Museu de la Valltorta (Tírig, Castelló), iniciando una doble línea de investigación basada en la documentación y estudio de las pinturas, así como en su contextualización arqueológica como fenómeno prehistórico. La colaboración establecida por parte de esta nueva institución con el Departament de Prehistòria i d'Arqueologia de la Universitat de Valencia, dentro de un proyecto de investigación conjunto (PB98-1507-C02-01 de la CAYCIT), pretende iniciar una línea de investigación más amplia en la que nos proponemos avanzar en el estudio del fenómeno artístico prehistórico en la zona de Valltorta-Gasulla desde una perspectiva regional, rompiendo así con la dinámica establecida hasta el momento, en la que únicamente tenían cabida la descripción selectiva y aleatoria de los conjuntos y la publicación parcial de sus pinturas, como hemos visto anteriormente.

Este proyecto de colaboración mutua pretende, por lo que al arte rupestre se refiere, elaborar una documentación exhaustiva y rigurosa de todos y cada uno de los conjuntos del Barranc de la Valltorta y de Gasulla, a partir de una nueva metodología de documentación basada en técnicas de digitalización de imágenes, que reducen la subjetividad implícita en todo proceso de calco, respetando, a su vez, la integridad física de pinturas y soporte; así como la consecución del análisis interno de dichos conjuntos en el que se aúnen aspectos estilísticos y de la composición. En un segundo nivel, y por lo que respecta al conocimiento de los grupos que habitaron la zona, el proyecto insta la realización de prospecciones extensivas y excavaciones puntuales en algunas de las zonas más relevantes con objeto de extrapolar conclusiones interesantes en este sentido, no sólo de carácter cronológico sino de una mayor aproximación y conocimiento del hábitat y poblamiento prehistórico del territorio.



Capítulo 5. *La cronología del Arte Levantino: estado de la cuestión y valoración crítica de los argumentos manejados en la definición del marco temporal. Importancia del núcleo Valltorta-Gasulla en el debate cronológico.*

Tras el descubrimiento de las primeras manifestaciones rupestres levantinas, gran parte de los esfuerzos se destinaron a intentar desgranar argumentos objetivos que permitieran ubicar temporalmente estas pinturas. En gran medida, estos mismos argumentos se extrajeron directamente del panel, encontrando en la temática evidencias que apoyaban o refutaban las primeras hipótesis paleolitistas, en las que se defendía la consideración del Arte Levantino como una manifestación próxima, cultural y cronológicamente, a las ubicadas en la región franco-cantábrica (Breuil, 1911, 1920, etc.; Obermaier, 1929; Obermaier y Wernert, 1917; etc.).

En estos primeros momentos, y hasta la publicación de los estudios elaborados por Almagro en los años 40, fue escasa la atención referida al potencial de información derivado del estudio de las industrias asociadas, directa o indirectamente, a los abrigos decorados, carentes en su mayoría de suelo arqueológico. Es preciso destacar en estas líneas, tanto por la iniciativa novel que supuso en su momento como por su contextualización en el marco de Valltorta, los trabajos desarrollados por el Institut d'Estudis Catalans (Durán y Pallarés, 1920), tendentes a enmarcar las pinturas levantinas dentro de los límites temporales inferidos del análisis del contexto arqueológico próximo a los abrigos decorados; un contexto que matizaba, en gran medida, las tesis paleolitistas en boga en aquel momento y que abría la puerta a nuevas reconsideraciones temporales que modernizaban el nacimiento y vigencia del Arte Levantino. A pesar de las reticencias que pueda suscitar la rigurosidad del método empleado en la obtención del material arqueológico— con un vacío total por lo que respecta a la diferenciación de niveles estratigráficos—, lo cierto es que este trabajo destacaba el interés y la viabilidad de considerar otras variables culturales, y no la meramente temática, a la hora de enjuiciar la cronología relativa de las pinturas levantinas.

Fue años después cuando M. Almagro (1944; 1949; 1964, etc.) subrayó la importancia del estudio del contexto industrial como argumento relativo con el que temporalizar las pinturas, un contexto que hablaba de una cronología más moderna de lo que dogmáticamente se había supuesto hasta el momento. No obstante, la importancia que comenzaba a adquirir el estudio del contexto arqueológico como variable cronológica suscitaba numerosas reticencias por ser escasos los abrigos que contaban con niveles de ocupación que pudieran ser asociados directamente con las pinturas y porque, en general, el registro hablaba de procesos de ocupación muy dilatados en el tiempo, lo que impedía acotar los límites cronológicos de las pinturas. Dichas reticencias, junto a la imposibilidad de datar de manera absoluta las pinturas, dirigían las investigaciones hacia la consideración de la secuencia estilística y temática a la hora de fijar su cronología relativa (Beltrán, 1968; Ripoll, 1960, 1964). Estas posiciones, que defendían el Arte Levantino como propio de culturas mesolíticas con un desarrollo que excedía los límites establecidos para el Neolítico, tenían su inspiración directa en los trabajos realizados anteriormente por investigadores como Cabré (1915), Durán i Sanpere y Pallarés (1920) y Hernández Pacheco (1925, 1959, etc.), entre otros, quienes fueron pioneros en señalar una cronología más moderna para las pinturas levantinas, oponiéndose abiertamente a la corriente paleolitista.

En 1973, J. Fortea y su sistematización de los complejos industriales del Epipaleolítico Mediterráneo vinieron a reforzar la idea apuntada por Almagro en los años cuarenta: la continuidad de elementos epipaleolíticos en momentos neolíticos y eneolíticos. Fortea encontró en la secuencia de Cocina— niveles III y IV— la contrastación empírica de la existencia de un proceso de aculturación

en grupos de tradición epipaleolítica, proceso que podía rastrearse en los niveles de otros conjuntos peninsulares, especialmente en la zona de Aragón.

El estudio de la industria asociada a conjuntos levantinos aragoneses y castellanenses, entre otros, confirmaba la existencia de un proceso de neolitización de la base epipaleolítica y geométrica, configurando el perfil de una cultura neoeneolitizada, que matizaba, modernizándola en fechas relativas, la adscripción “mesolítica” de las representaciones naturalistas realizada anteriormente por Almagro, Beltrán y Ripoll (Almagro, 1944; Beltrán, 1968; Ripoll, 1960).

La vinculación de las manifestaciones levantinas con culturas epipaleolíticas aculturadas en momentos plenamente “cerámicos” (Fortea, 1974: 244) articulaba de manera directa el problema de la determinación cronológica del Arte Levantino con el proceso de neolitización peninsular, aspecto del que no ha podido desligarse desde entonces. Desde el punto de vista teórico la obra de Fortea destacaba, igualmente, por la sistematización de argumentos empíricos en los que era posible sustentar la definición cronológica de las pinturas postpaleolíticas peninsulares: superposición cromática, paralelos muebles y filiación de las industrias al pie de los abrigos, todo ello dentro del marco teórico del reseñado “dualismo cultural” como modelo explicativo de los procesos de cambio acaecidos en la Península tras la aparición de la economía de producción y sus novedades tecnoeconómicas.

Este modelo dual, de base empírica y carácter migracionista-aculturacionista, reflejaba la dualidad cultural como expresión de una territorialidad excluyente, entendiéndose como tal la resultante de las incompatibilidades implícitas a la coexistencia de dos sistemas básicos de explotación del medio: agricultura y ganadería *versus* caza y recolección. En base al estudio del poblamiento peninsular y de las secuencias crono-culturales derivadas de los niveles estratigráficos y ergológicos a lo largo del VII-V milenio a.C, se ha perfilado la coexistencia en el tiempo de dos grupos con raíces económicas y culturales distintas que han interactuado, provocando, en consecuencia, un proceso de aculturación que puede rastrearse en el contexto arqueológico a través de la cultura material y, por otro lado, en la información aportada por las paredes decoradas de los abrigos, como luego veremos.

Por lo que al arte rupestre se refiere, éste se concibe dentro del nuevo marco teórico como una manifestación cultural exponente de un mundo cognitivo y simbólico propio, por lo que su devenir y desarrollo, en cuanto que parte del universo ideológico, podía estar sujeto a procesos de cambio estructurales en el seno de los grupos autores. Es precisamente en el marco de esos procesos de cambio donde se viene insertando el estudio de su origen y evolución, especialmente por lo que respecta al Arte Levantino.

Tradicionalmente, la búsqueda de sus orígenes y desarrollo se ha fundamentado en la definición de secuencias cronológicas relativas, derivadas del análisis estilístico de figuras y de la lectura de las escasas y complicadas superposiciones documentadas (Almagro, 1955, Beltrán, 1986; Piñón, 1982; Vialou, 1983, etc.). La interpretación de la iconografía y el desciframiento de su mensaje se configuraba, por otra parte, como un argumento más o menos sólido a partir del que establecer la posible filiación crono-cultural de estas manifestaciones. En las últimas décadas, la potenciación de los estudios sobre poblamiento y su espectro cronológico en el marco de la neolitización peninsular ha permitido el desarrollo de distintos modelos explicativos en los que el Arte Levantino y otras manifestaciones artísticas se han configurado como un aspecto fundamental a partir del cual argüir argumentos que perfilen el proceso de desarrollo de las sociedades productoras frente al receso y ocaso de las depredadoras, tal y como apuntan Hernández y Martí (2000-2001). La conjugación de los avances relativos a la definición del proceso de neolitización junto con la información gráfica que emana de los paneles, a través de la iconografía y el carácter de su mensaje, modela argumentos infinitamente más sólidos en la línea de esclarecer el origen y desarrollo de las manifestaciones



rupestres peninsulares. De esta forma, el Arte Levantino deja de considerarse de manera disociada con respecto a su posible contexto cultural; el discurso argumental ya no procede de manera exclusiva de la pared de los abrigos; la iconografía, su temática, dejan de ser argumentos unidireccionales y rastrean su constatación empírica en el registro arqueológico.

Dentro del marco teórico del proceso de neolitización peninsular, y en base a los avances realizados en el estudio y definición del poblamiento, se han ido perfilando en los últimos años distintas posturas que matizan la adscripción cultural del Arte Levantino, haciendo uso de un compendio de variables argumentales que pasan por la consideración de la iconografía rupestre y los escasos paralelos muebles documentados hasta el momento; variables que, como hemos visto, ya se apuntaban en la obra de Fortea (Fortea, 1974).

La consideración de que los paneles levantinos podían leerse como la crónica de la neolitización (Fortea y Aura, 1987) marcó el inicio de una línea en la que se han mantenido gran parte de los autores en las dos últimas décadas. No obstante, y a tenor de los avances en la caracterización de la secuencia del poblamiento en las fases de neolitización, esta visión se ha matizado en los últimos años, cuestionando no tanto la cronología de las pinturas sino su autoría misma.

La consabida interacción entre grupos mesolíticos y neolíticos tendría para Bernabeu, como primer efecto, un cambio en el espectro ideológico y simbólico. La autoría del Levantino pertenecería a grupos de tradición epipaleolítica en pleno proceso de neolitización, y en la que esta nueva manifestación artística se traducía en un rasgo de identidad cultural con objeto de crear un mecanismo frente a la asimilación o la marginalidad. La distribución territorial de los principales núcleos de Arte Levantino en zonas mesolíticas de frontera con poblaciones agrícolas apoyaría la idea defendida por Bernabeu, según la cual, en esos territorios concretos, donde tuvo lugar la interacción entre dos culturas distintas, se produciría en un momento avanzado el desarrollo de nuevos elementos de distinción e identidad de grupo, que se traduciría en el registro en la aparición de un tipo de decoración cerámica distinta y en los abrigos por unas representaciones cuya temática sugería un universo cazador frente al avance de la agricultura y la ganadería. (Bernabeu, 1999, 2002)

Es precisamente del avance en el estudio y continua reconsideración del proceso de neolitización en el área meridional del País Valenciano, en la que comparten espacio dos manifestaciones artísticas diferenciadas— Macroesquemático y Levantino—, consideradas como la traslación de una dualidad cultural manifiesta, de donde surge una nueva propuesta que cuestiona la autoría del Levantino como propia de culturas de tradición epipaleolítica. El estudio de los asentamientos en las comarcas centro-meridionales permite afirmar la total ausencia de testimonios de ocupación en Fase B y C del Epipaleolítico, por lo que resultaría imposible entroncar el poblamiento neolítico con el mesolítico anterior (Hernández y Martí, 2000-01; Martí y Cabanilles, 2002). En otras palabras, para estos autores, desde el momento en el que se produce la implantación del cardial, se pasa a un territorio de una sola tradición cultural, lo que repercutiría directamente en la cuestión del arte, permitiendo desvincular la simbología del Arte Levantino de la tradición epipaleolítica; una simbología que, siguiendo la coherencia del registro arqueológico, debería referirse abiertamente al proceso de expansión del Neolítico, explicándose desde su propia dinámica cultural. De esta forma, y partiendo de la línea argumental de estos autores, parece claro que, en base al estudio del poblamiento, no podríamos hablar de sociedades de cultura cazadora sin que esto implicara una ruptura que no se observa ni en el registro arqueológico ni en algunos de los conceptos temáticos documentados en el muy conocido conjunto de La Sarga (Alcoi, Alacant).

Por lo que respecta al primer elemento, el poblamiento epipaleolítico y neolítico de la zona, los autores establecen que, efectivamente, en el contexto inmediato al mencionado conjunto rupestre se ha documentado un poblamiento epipaleolítico reciente, pero únicamente durante un período concreto de su desarrollo. Los datos de los abrigos del Tossal de la Roca y la Falaguera califican

este poblamiento como propio de la Fase A del Epipaleolítico geométrico de la facies Cocina (fase caracterizada por el horizonte Cocina I), con una cronología centrada en la segunda mitad del VIII milenio BP (6600-6080 BC cal). Por tanto, se echaría en falta en esta zona aquellos horizontes industriales que determinan la fase B y C epipaleo-mesolítica, las desarrolladas en el VII milenio (Cocina II y III); un vacío que rellenan, en parte, el horizonte cardial del Neolítico antiguo y sus epígonos a partir del segundo tercio del VII milenio BP. A partir de estos datos, se podría inferir que el territorio circundante a La Sarga, desde el momento de la implantación del cardial, es un territorio de una sola tradición cultural de clara raigambre neolítica. De los datos aportados por el registro arqueológico se infiere la inviabilidad de atribuir de manera directa cualquier manifestación rupestre a culturas epipaleolíticas, puesto que éstas parecen dejar de tener vigencia poco antes de la aparición de las primeras manifestaciones artísticas, rupestres o mobiliarias. Su propuesta pasa no por un cambio de atribución cronológica del Arte Levantino, pero sí- y esto es lo más importante- de autoría, a partir principalmente de la información aportada por el registro arqueológico (Martí y Cabanilles, 2002).

En base a éste y por lo que respecta al núcleo Gasulla-Valltorta, los estudios de contexto y poblamiento realizados en la zona son, por el momento, muy desiguales. Si nos centramos en la zona de Valltorta, podemos definir algunos rasgos que han caracterizado la investigación del registro arqueológico a lo largo de su dilatada historia. Por un lado, las primeras actuaciones llevadas a cabo en la zona a partir de las primeras décadas del siglo veinte, como hemos visto al inicio de este capítulo, estuvieron caracterizadas por la falta de rigor en el método de excavación, extracción y estudio posterior de los materiales, lo que derivó en una práctica ausencia de relación estratigráfica y distinción de niveles por lo que respecta a los yacimientos en cueva. En cuanto a los yacimientos en superficie- conocidos en la zona como "*planells*"- aportan una información diferencial, tanto en lo que se refiere al número de piezas aportadas como al amplio espectro temporal derivado de los materiales en ellos recogidos. Los problemas intrínsecos a este tipo de yacimientos han sido referidos anteriormente por otros autores, y pasan tanto por la inexistencia de una secuencia estratigráfica que nos permita observar y determinar la dinámica de las sucesivas ocupaciones temporales como, y derivado de lo anterior, por la dificultad de delimitar la cronología de estos yacimientos, dada la mezcla de materiales de distintas épocas en un radio espacial a duras penas acotado. Estos dos factores, claramente interrelacionados, impiden a los investigadores poder lanzar, de manera certera, una interpretación funcional de este tipo de yacimientos, aunque es constante en la literatura clásica la tendencia a considerarlos como talleres de sílex al aire libre (De Val, 1977), probablemente vinculados a sociedades cuya adaptación tecnocológica dependía de la caza-recolección, y que se servían de estos lugares bien como campamentos estacionales de larga duración bien como campamentos ocasionales vinculados con la movilidad implícita en las actividades cinegéticas propias del equilibrio económico de estos grupos.

El estudio conjunto de los materiales aportados por los yacimientos en cueva y al aire libre permitía establecer la importancia de los contextos culturales asociables al Neolítico Final y Eneolítico, dentro de un marco donde podía rastrearse la perduración de la tradición epipaleolítica (De Val, 1977; Viñas, 1982, etc.).

La creencia tradicional de que los abrigos más próximos a las pinturas rupestres podrían aportar más y mejor información en relación a la cronología de las mismas llevó, quizás, a considerar el núcleo de Valltorta como una unidad fisiográfica cerrada, habida cuenta de la concentración espacial de un gran número de abrigos decorados. No obstante, y tal y como hemos podido comprobar en el capítulo referido al contexto geográfico (ver Capítulo 3), el núcleo de Valltorta se inserta en el intrincado entramado de ramblas mediterráneas vertebradas por el eje del Riu Coves, donde en los últimos años se están realizando importantes esfuerzos, por parte del Instituto Valenciano de Arte Rupestre y su equipo de investigación, en pro de definir la secuencia ocupacional del poblamiento



prehistórico de la zona.

Esta apuesta por una reconsideración espacial del núcleo de Valltorta, junto con la ausencia de datos referentes a las primeras fases del Neolítico, ha propiciado que los investigadores dirijan su mirada hacia el cercano conjunto de Gasulla, concretamente hacia los importantes yacimientos localizados en el Barranc del Racó Molero (ver mapa), cuya secuencia nos permite un mayor acercamiento al proceso de neolitización, a esas primeras fases que definen el mundo neolítico, en esta zona del Maestrat castellonense.

De sobra conocida, por haber sido reiteradamente tratada en la bibliografía, es la polémica que ha suscitado la definición del proceso de neolitización en esta zona en base a la debatida interpretación de la secuencia de Cova Fosca y Mas Nou, ambas en la población de Ares del Maestre. Frente al modelo dualista de neolitización, de corte migracionista y aculturacionista, propuesto a partir de los estudios desarrollados en la zona meridional del País Valenciano, y en el marco del avance del neolítico de tradición mediterránea (Bernabeu, 1996; Cabanilles y Martí, 2002, etc.), surge otro en el que se defiende la especificidad de la zona castellonense, del sustrato poblacional, como agente principal y autóctono del proceso de cambio que supone la adopción de los elementos económicos y tecnológicos propios del universo neolítico (Olaria, 2002). La importancia del papel de ese sustrato autóctono se infiere a partir de la interpretación de la secuencia de Cova Fosca como uno de los asentamientos neolíticos más antiguos relacionados con una inmediata y continua tradición epipaleolítica. No obstante, el repertorio de Cova Fosca, con un complejo cerámico básicamente epicardial y un conjunto lítico formado por trapecios de retoque abrupto, triángulos de doble bisel, segmentos y útiles pulidos; destacando, a su vez, la presencia de adornos, industria de hueso y restos óseos de especies domésticas, etc., se aleja diametralmente del definido como epipaleo-mesolítico de Fase C en otros yacimientos peninsulares y parece ajustarse, claramente, al horizonte propio del Neolítico Antiguo. La cuestión sería determinar si este yacimiento representa un neolítico de tradición epipaleolítica, en términos de sustrato poblacional, oponible, por otro lado, a un neolítico de tradición mediterránea (Martí y Cabanilles, 2002).

La interpretación de la secuencia de Cova Fosca como una ocupación continuada, sin ruptura entre los momentos epipaleolíticos y los neolíticos, como evidenciaría una supuesta Fase C de transición documentada en el nivel III, que estaría respaldada tanto por una seriación de dataciones absolutas como por la presencia de restos faunísticos que hablan de una temprana domesticación hacia el VI milenio, permite a sus excavadores remarcar el papel de las poblaciones epipaleolíticas como agentes principales y protagonistas del proceso de neolitización en la zona. A estas poblaciones, con economía de subsistencia basada en la caza y la recolección, se les presupone un nivel de conocimiento y control del medio tal como para permitir el desarrollo endógeno de una incipiente domesticación de la fauna, como indicaría la presencia de *Ovis Aries* y *Capra Hircus* de dimensiones menores a las salvajes, y el desarrollo de un nuevo complejo tecnológico acorde a los nuevos rasgos económicos, explicando así la temprana aparición de elementos cerámicos carentes de decoraciones cardiales en las fases Fosca I y II.

La secuencia del cercano yacimiento de Mas Nou, al aire libre y en un rellano de pendiente, se interpreta como propia de la mencionada Fase C, en base a la presencia de materiales claramente pertenecientes a momentos epipaleo-mesolíticos acompañados con algunos fragmentos cerámicos de clara adscripción neolítica (Olaria et al, 1987-1988). Esta secuencia podría tener una lectura alternativa en la que se sopesaría la posibilidad de considerar dos fases de ocupación claramente diferenciadas en el registro: una, adscrita a la Fase B, y otra, neolítica antigua cardial o epicardial. La datación de C14 (5000/4900-4800 a.C) (sin calibrar) se ajustaría perfectamente a las fechas que definen a conjuntos de Fase B (Martí y Cabanilles, 2002); una Fase B, ausente en Cova Fosca, que permitiría apuntar dos aspectos interesantes en relación al proceso de neolitización: por un lado,

los distintos patrones de asentamiento en momentos epipaleolíticos recientes y en los inicios del neolítico, con preferencia por asentamientos al aire libre durante el primero, como ejemplifica el caso del Mas Nou, mientras que durante el neolítico se evidencia la ocupación sistemática de cuevas, como sería el caso de Fosca. Por otro lado, la ausencia de sustrato en Cova Fosca invalidaría la hipótesis de sus autores de caracterizar un proceso de neolitización temprano en el que las poblaciones indígenas tuvieron el papel protagonista y dinamizador.

La hipótesis de la existencia de niveles cerámicos en Cova Fosca con cronologías anteriores a los niveles cardiales peninsulares (Fase II, niveles IA y IB) ha sido rebatida en los últimos años en base a la determinación, en ciertos yacimientos con cronologías superiores al 6800 BP para niveles neolíticos- tal y como ocurre en el mencionado abrigo castellonense-, de la existencia de alteraciones en los procesos postdeposicionales, refrendados por análisis tafonómicos que conducen a la caracterización de los acuñados como contextos arqueológicos *aparentes*. En estos niveles arqueológicos aparentes o secundarios se produce una mezcla de material, proveniente de niveles precerámicos y cerámicos superpuestos, que podría llevar a engaño a la hora de determinar la cronología y definición cultural de dichos niveles (Bernabeu et al, 1999).

La sospecha de alteraciones postdeposicionales- antrópicas y naturales- en los niveles de la Fase II de Cova Fosca, tal y como probaría la constatación de indicios de especies domesticadas y elementos cerámicos no cardiales en fechas tempranas, ha puesto en jaque la teoría autoctonista versada en un proceso gradual de neolitización a partir del propio sustrato epipaleolítico; una teoría que también se ha cuestionado en base a la dudosa caracterización de los componentes cerámicos y líticos, así como de los niveles arqueológicos con respecto a las cronologías aducidas, algo que, como demuestran Bernabeu y otros, puede estar íntimamente correlacionado con esos procesos postdeposicionales alterados de los que hablábamos anteriormente (Bernabeu et al, 1999).

Frente al modelo autoctonista como modelo explicativo del proceso de neolitización en tierras castellonenses, los estudios de contexto realizados siguen apostando por la aplicación del modelo dual como marco teórico de referencia, si bien se mantiene la posibilidad de que la aculturación fuera de manera indirecta, primando el papel que las redes sociales de los grupos mesolíticos tendrían como vehículo de transmisión de los elementos materiales y económicos del Neolítico. Esta aculturación indirecta se explicaría a través de dos variables empíricas: la relativa distancia del Maestrazgo respecto a los núcleos cardiales Mediterráneos, y por la documentación en esta zona de yacimientos mesolíticos de Fase B, es decir, con industrias geométricas contemporáneas a la implantación de las primeras comunidades neolíticas.

Por lo que respecta al Arte Ruprestre Levantino, la interpretación de la secuencia de los yacimientos de Mas Nou y Cova Fosca por sus excavadores, y su relación con los conjuntos levantinos de Cova Remigia y el Cingle, en base a la proximidad física que mantienen, ha tenido fuertes implicaciones en la elaboración de la hipótesis que retrotrae el arranque del Levantino hacia el 10.000-9000 BP, coincidiendo con el Epipaleolítico Microlaminar II, asociado a entornos artísticos semejantes a los vinculados con la Fase III de Fosca. Esta hipótesis descansa, por otro lado, en la vinculación de las supuestas representaciones parietales adscritas a los niveles epipaleolíticos de Cocina con el horizonte levantino, lo que probaría el arranque de estas manifestaciones en momentos correspondientes al nivel II de este yacimiento valenciano (Olaria, 2002). Por otra parte, la temática representada en ambos conjuntos levantinos, Cova Remigia y el Cingle, ha permitido en los últimos años lanzar una arriesgada hipótesis que pretende vincular las distintas representaciones con las fases documentadas en Cova Fosca, siguiendo un criterio absolutamente iconográfico que deja a un lado el verdadero trasfondo del mensaje de las escenas levantinas. Así, la temática cazadora de Remigia, justificada por el alto índice de animales muertos representados, tendría un momento crono-cultural parejo a la Fase III de Fosca; mientras que los niveles más modernos de este yacimiento, dentro de



un horizonte propiamente neolítico, serían autores de la temática supuestamente pastoril del Abric de El Cingle (Olaria, 2002).

La conexión del núcleo de Gasulla-Valltorta con el Bajo Aragón a través de numerosos corredores naturales- Riu Millars, Riu Montlleó, etc- hablaría a favor de considerar el estudio del poblamiento desde un punto de vista de amplitud territorial, al menos con respecto a unas comarcas en las que existe una clara vinculación desde el punto de vista de las manifestaciones rupestres. Esta conexión geográfica por vías naturales potencia la consideración de los estudios sobre poblamiento llevados a cabo en las distintas comarcas aragonesas y los intentos factibles realizados a la hora de vincular estos asentamientos con la distribución cartográfica de los abrigos decorados.

De los estudios realizados en las últimas décadas parece desprenderse que la misma dualidad e interacción socio-cultural, que para Bernabeu explicaría el origen y autoría del Levantino, podría confirmarse en las comarcas aragonesas. El incremento de prospecciones y excavaciones en el entorno próximo a abrigos decorados ha permitido avanzar en la línea de la definición de la autoría de las distintas manifestaciones documentadas en la zona, así como la mayor aproximación al conocimiento del poblamiento ha permitido perfilar el proceso de neolitización específico para el área aragonesa. Por lo que respecta al primer aspecto, en ésta y otras zonas clásicas de ubicación del Arte Levantino, el estudio del contexto ha estado condicionado por las suspicacias que generan dos factores claramente interrelacionados: por un lado, las limitaciones derivadas de las propias características de estos abrigos, carentes en su mayoría de suelo arqueológico; por otro, y derivado de lo anterior, dicha ausencia ha potenciado, tradicionalmente, la necesidad de extrapolar la información obtenida en yacimientos en cueva o al aire libre en clara relación espacial con los abrigos rupestres, por lo que la secuencia cultural indicada, en algunos casos, era tan dilatada en el tiempo que ha resultado harto complicado saber a qué grupo cultural debíamos atribuirlos. El problema se ha paliado, en cierto sentido y siguiendo en la zona de Aragón, con la documentación de algunos abrigos, escasos todavía cuantitativamente, donde las pinturas se asocian directamente a una secuencia de ocupación que permite acotar, en cierta manera, la adscripción crono-cultural de las mismas. En este sentido, el caso más clarificador sería el de Els Secans (Mazaleón, Teruel), donde un único estilo artístico de carácter naturalista aparece asociado a un único nivel arqueológico potencialmente adscrito a momentos del Epipaleolítico Geométrico, pero en los que se evidencia la presencia de cerámica; niveles que encontrarían su parangón en el nivel c del cercano yacimiento de El Pontet con fechas cercanas al 4420 a.C., y que nos referiría a culturas de tradición epipaleolítica en fase de neolitización (Utrilla y Calvo, 2002). En cierto modo, este yacimiento ofrecería la posibilidad de relacionar directamente las manifestaciones levantinas con una tradición epipaleolítica geométrica con cronología neolítica, tal y como indicaría la presencia de restos cerámicos en el nivel de ocupación documentado. El problema radica en saber exactamente si la entidad de los materiales aparecidos en este yacimiento es suficiente como para poder considerarlo yacimiento-guía en la búsqueda de la autoría del Levantino, aspecto que ha sido cuestionado recientemente por algunos autores.

En yacimientos como el Plano del Pulido (Caspe, Zaragoza), a una aparente homogeneidad de estilo naturalista se asocia una dilatada secuencia de ocupación, en la que vuelve a destacar la presencia de un asentamiento adscrito al Neolítico de tradición epipaleolítica, como indicaría la presencia de un sustrato mesolítico anterior a la irrupción de la cerámica. Estos ejemplos evidenciarían, según el grupo aragonés, la autoría del Arte Levantino por parte de grupos epipaleolíticos en proceso de neolitización, aunque tampoco se descarta la posibilidad de que pudiera tratarse de una manifestación propia de grupos epipaleolíticos en momentos plenamente mesolíticos. El problema de esta afirmación es que, a pesar de que la temática representada podría ajustarse a la realidad del espectro económico de grupos plenamente mesolíticos, ésta no se ha visto refrendada en el registro arqueológico, al menos por el momento.

Como ya hemos establecido en líneas precedentes, el análisis del arte rupestre al aire libre, su determinación cronológica, va asociada indisolublemente, no sólo a los yacimientos del entorno inmediato, sino también al estudio del poblamiento peninsular a lo largo del proceso de neolitización. La importancia de vincular estrechamente asentamientos humanos y abrigos decorados ha llevado a algunos autores a establecer una cartografía regional de la que pueden derivarse conclusiones interesantes por lo que respecta a la relación entre la expansión de las distintas manifestaciones artísticas y los asentamientos humanos en los distintos momentos del proceso de neolitización. En el caso concreto de Aragón, parece intuirse una clara separación entre el poblamiento documentado en la zona oscense- yacimientos neolíticos puros o asentamientos de nueva planta-, aparentemente asociados a representaciones que podríamos incluir dentro del espectro esquemático, frente al poblamiento de carácter mesolítico que se configura como mayoritario en la zona del Bajo Aragón, donde se observa una significativa concentración de los más importantes núcleos con Arte Levantino. Sin embargo, esta diferenciación no es radicalmente dicotómica, encontrando testimonios de manifestaciones naturalistas en la zona oscense (Abrigo de Chimiachas, etc.) y esquemáticas o seminaturalistas en las comarcas del Bajo Aragón (Doña Clotilde, etc.), lo que invalida, en cierta manera, la pronta afirmación de vincular directamente arte levantino a niveles de ocupación epipaleolíticos en fase de neolitización y entronca directamente el problema con los momentos de interacción entre ambas realidades socio-culturales y económicas.

El registro arqueológico no ha aportado, hasta el momento, un corpus de paralelos muebles con entidad suficiente que permita, como sí ha sido el caso del Macroesquemático, obtener dataciones relativas con las que poder acotar el marco crono-cultural de las manifestaciones naturalistas levantinas. Es la secuencia de Cova de l'Or (Beniarrés, Alacant), en sus niveles cardiales, la que ha proporcionado los únicos fragmentos cerámicos que, por sus rasgos temáticos y conceptuales específicos ciertamente diferenciales, han llevado a algunos autores a considerarlos como posibles paralelos del horizonte Levantino en su versión parietal (Martí y Cabanilles, 2002; Hernández y Martí, 2000-2001, etc.). Fuera del ámbito meridional alicantino, tan sólo en la zona de Castellón, la supuesta representación de una cabeza de ave aparecida en Cova Fosca (Ares del Maestre) podría indicar cierta relación con las pinturas naturalistas ubicadas en el núcleo artístico de Gasulla, concretamente con los conjuntos cercanos de Remigia y el Cingle.

La hipótesis de Martí y Cabanilles, en relación al origen y desarrollo del Arte Levantino, encontraría un nuevo argumento en la asimilación de la iconografía representada en estos fragmentos cerámicos, pertenecientes al espectro cardinal, con elementos temáticos y estilísticos propios del horizonte artístico Levantino (Martí y Cabanilles, 2002; Hernández y Martí, 2000-2001, etc.). Estas afirmaciones han suscitado no pocas controversias por lo que respecta tanto a la interpretación de los iconos cerámicos representados como a su posible adscripción a los esquemas temáticos, técnicos y estilísticos del Levantino. De sobra conocidas, por haber sido reiteradamente aludidas en la bibliografía, son las reticencias con las que han sido considerados unos fragmentos cerámicos aislados que pertenecen a la secuencia de un único yacimiento (Cova de l'Or, Beniarrés), siendo, además, dos de los tres documentados, fragmentos de un mismo vaso (Alonso y Grimal, 1999; Mateo Saura, 2002, etc.). No obstante, nos gustaría valorar algunos de los comentarios esgrimidos a favor y en contra de la posible vinculación de los mismos con el horizonte artístico Levantino.

Si nos centramos en el fragmento cardinal en el que aparecen, al menos, tres figuras humanas de cabeza triangular con tocado de triple pluma que parecen danzar con los brazos en alto y entrelazados, son ciertamente escasos, desde nuestro punto de vista, los rasgos que podríamos asimilar con el Levantino (Fig. 5.1). No obstante, y si descendemos a un nivel de análisis tal que nos permita analizar en detalle las figuras, observamos que el tocado que lucen las figuras cardiales es



un rasgo documentado, a su vez, en arqueros levantinos localizados en abrigos cercanos a Or, como sería la figura 1 del Port de Penàguila; las figuras 14 y 16 del Panel 3 del Abric del Barranc de la Palla, entre otras (Fig. 5.1: a-d). Sin embargo, nos gustaría señalar en contrapartida que otras figuras de orantes, representados en cerámica cardial y pertenecientes a la secuencia de Or, hacen gala de distintos tipos de tocados, si bien no exactos a los anteriores, siendo atribuidos por los autores, en este caso, al horizonte macroesquemático (Martí y Hernández, 1988).

Por otro lado, un segundo argumento esgrimido a favor de parangonar estas representaciones cerámicas al horizonte levantino ha sido la interpretación de la postura y actitud de las figuras cardiales como un supuesto ritual de danza, similar al ostensible en algunos paneles levantinos (Fig. 5.1: e -f). En este sentido, y desde nuestra perspectiva, encontramos elementos que nos inducen a pensar que la disposición de las figuras cardiales está más próxima a la de los orantes definidos como macroesquemáticos que con las denominadas “falanges” levantinas, y esto por varios motivos: si nos centramos en la posición de las figuras, observamos que es común en este tipo de “falanges” o agrupaciones de arqueros la superposición de las extremidades inferiores como convencionalismo que reforzaría la idea de unión y cohesión entre los sujetos que la conforman, elemento que quizás podría atisbarse en el caso de los individuos representados en la cerámica cardial. Lo que no resulta tan convencional es que las falanges levantinas muestren la superposición de los miembros superiores, como muestran los ejemplos cerámicos. Es cierto que podríamos intuir esa superposición en algunas falanges que presentan los brazos alzados sujetando el armamento, pero el estilo que presentan esas figuras es parco totalmente en detalles anatómicos y de indumentaria, algo que es más que evidente en el caso de las cerámicas cardiales, como hemos visto anteriormente. Por otra parte, pensamos que el argumento determinante para disociar estas representaciones cardiales de las levantinas es principalmente que las segundas suelen ir asociadas de manera sistemática a un arco y, en algunos casos, incluso a un haz de flechas, elemento completamente ausente en el caso de las

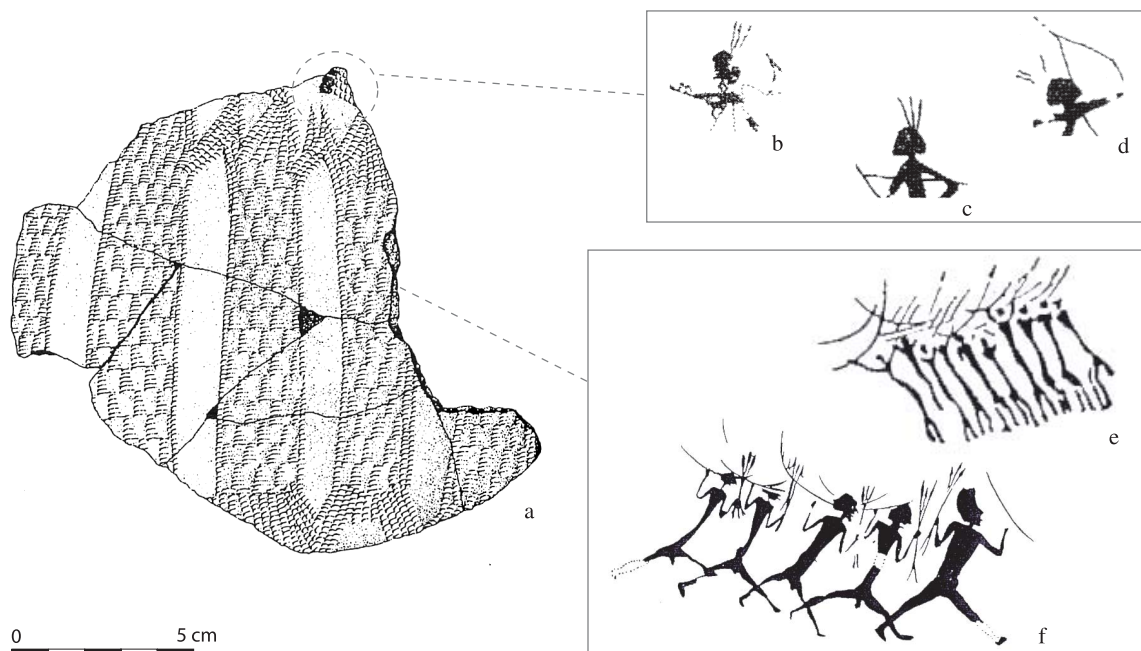


Fig. 5.1. a: Fragmento cardial de la Cova de l'Or (Beniarrés). Paralelos de tocados de triple pluma en arqueros levantinos próximos al entorno de Or; b: figura 1 del Abric del Port de Penàguila; c-d: figuras 14 y 16 del Panel 3 del Abric del Barranc de la Palla, ambos en Alacant. Ejemplos de falanges levantinas con las que se ha correlacionado la temática cardial: e: Cova Remigia; f: Cingle de la Mola Remigia, en Gasulla, Castelló.

cardiales. Por otra parte, y en contrapartida, existen asociaciones triples de arqueros que no muestran evidencias de portar armamento. Esto ocurriría en el caso del cercano Abric de les Torrudanes (La Vall d'Ebo, Alacant) y también en el Abric IX de la Saltadora (Valltorta, Castelló), donde se observan tres figuras parcialmente superpuestas en clara agrupación, pero sin evidencias de armamento. Sin embargo, en ambos casos, podría atribuírseles una posible relación con armamento aislado, en base a la proximidad espacial y de trayectoria que mantienen, mucho más evidente en el caso de Saltadora, lo que volvería a acentuar la importancia de la asociación de armamento en este tipo de agrupaciones, de manera directa o indirecta.

Si, por el contrario, comparamos estas representaciones cardiales con las propias atribuidas al horizonte macroesquemático, vemos que las características formales que aparecen en los llamados orantes de otros vasos pertenecientes a la Cova de l'Or, o incluso en algunos de los documentados en yacimientos vecinos y con secuencias similares, no distan en exceso en cuanto a la actitud, posición y rasgos somáticos de los que se han venido calificando como propiamente levantinos. En nuestra opinión, es ciertamente dudosa la adscripción de este fragmento a un paralelo levantino directo, por cuanto los argumentos esgrimidos entroncan claramente con el universo macroesquemático, aunque hemos de reconocer que la temática representada, en cuanto figuras asociadas en disposición armónica, presenta diferencias conceptuales interesantes que podrían estar hablando de cambios a nivel intelectual.

Es este mismo cambio conceptual y temático dentro del horizonte cardinal lo que resulta llamativo de los dos fragmentos en los que aparecen representados varias figuras animales (Fig. 5.2). Es cierto que ambos fragmentos pertenecen a un mismo vaso y que, hasta el momento, no se han detectado

otros paralelos similares en el vasto territorio que ocupa el Arte Levantino; sin embargo, no creemos que estos argumentos sirvan *a priori* para invalidar la hipótesis de los autores.

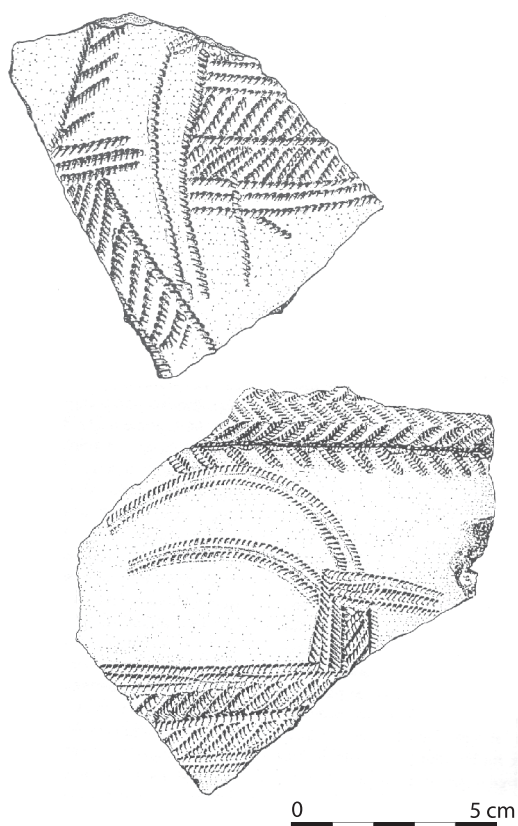


Fig. 5.2. Fragmentos cerámicos cardiales pertenecientes a un mismo vaso (Cova de l'Or, Beniarrés).

Al analizar detenidamente estos fragmentos y abordar los iconos representados, resulta interesante la interpretación de una las figuras como un posible bóvido, especie de carácter meramente testimonial desde el punto de vista cuantitativo en los abrigos levantinos de la zona. Tan sólo parecen haberse documentado, si seguimos los estudios realizados por el Centre d'Estudis Contestans (Hernández et al, 1988), un par de individuos de esta especie en el Abric de les Torrudanes (La Vall d'Ebo, Alacant) y otro más dudoso en el Abric II del Port de Confrides (Confrides, Alacant) (Fig. 5.3: b-c). Esta idea, si bien ha de tenerse en cuenta, no invalida la posibilidad de que una temática diferente pudiera representarse en soportes distintos. Lo cierto es que, en tan sólo dos fragmentos conservados de un mismo vaso, aparecen tres especies distintas: un cáprido, un cérvido y un posible bóvido, independientemente de que esta última especie fuera minoritaria en contextos rupestres. Por otro lado, quizás los argumentos más contundentes en relación a la imposibilidad de considerar estos fragmentos



como propios del horizonte levantino han surgido a la hora de valorar no tanto la técnica de ejecución, que podría estar condicionada en suma por el soporte y el instrumento empleado, sino por la diferente concepción con la que son plasmadas estas especies con respecto a los paneles levantinos (Alonso, 2002); concepción que, por su hieratismo, parece aproximarse más al horizonte esquemático que no al propiamente naturalista. Lo cierto es que resulta difícil pronunciarse en uno u otro sentido a tenor de lo argumentado anteriormente. Desde nuestro punto de vista, la temática sería plenamente levantina, destacando la importancia de la figura animal, elemento que no se ha detectado, hasta el momento, en otros fragmentos cerámicos o representaciones parietales atribuidos al horizonte macroesquemático, caracterizado por una sublimación de la figura humana en asociación con signos geométricos recurrentes. La figura animal, su importancia como icono, la volveremos a encontrar en fragmentos cerámicos posteriores en la secuencia, vinculados como propios del horizonte esquemático.

Con todo, y dejando a un lado la temática para descender al análisis de detalle figurativo, observamos ciertos rasgos en las figuras animales representadas que se alejan de la concepción propiamente naturalista y que consideramos más próxima a la esquemática, como sería la definición hierática de las extremidades conservadas del bóvido o la rigidez a la hora de representar la cornamenta, tanto del cérvido como del cáprido. Por otro lado, y en contraposición al hieratismo con el que se resuelven estos rasgos anatómicos, intuimos cierto grado de naturalismo a la hora de dibujar el arranque del rabo del bóvido, así como el detalle del mechón final; igualmente resulta llamativa la posible representación del sexo del animal, algo que resulta prácticamente inusual en el Arte Levantino (Fig. 5.3. a y e). Esta interpretación la hacemos con cierta cautela, puesto que no llegamos a discernir cuál sería la lectura adecuada del trazo transversal que surge del punto de contacto entre la extremidad y el vientre, considerando a su vez la posibilidad de que pudiera tratarse de un arma arrojadiza a modo de flecha, argumento que reafirmaría en mayor grado la adscripción de este fragmento al horizonte Levantino, por mostrar clara relación con actividades cinegéticas, temática central en las manifestaciones rupestres de dicho horizonte. Si nos inclinamos por la primera opción, la indicación del sexo del animal, deberíamos reconocer en su esencia la

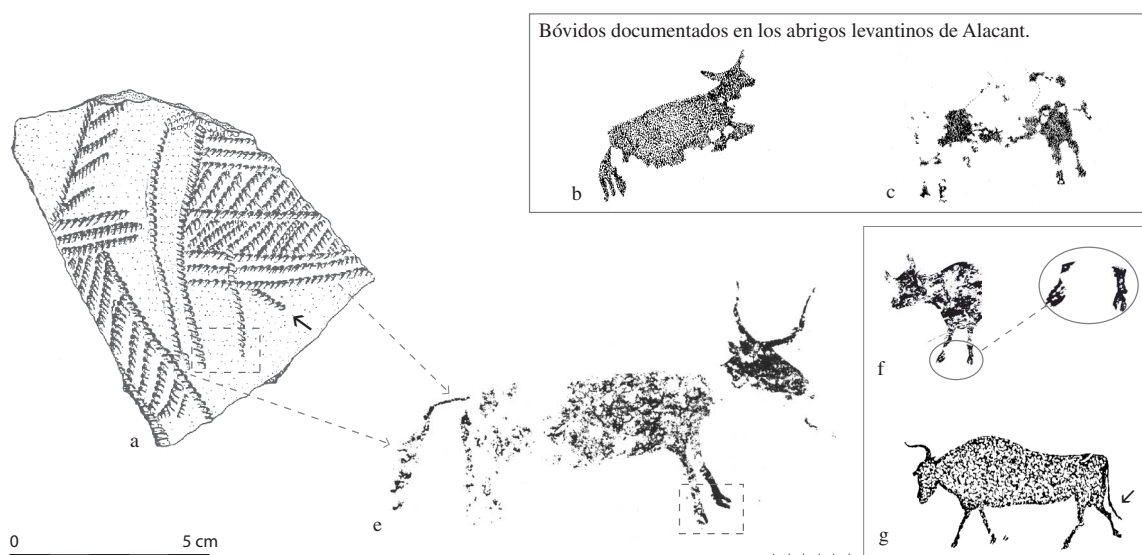


Fig. 5.3. Fragmento cardial con representación de un posible cérvido y los cuartos traseros de un bóvido (a). Paralelos figurativos con otras representaciones levantinas: e: Abric VII de Saltadora (Valltorta); f: Abric de Mas d'en Ramó Bessó (Tarragona); g: Abrigo del Torico de El Pudial (Teruel). Posibles representaciones de bóvidos en el contexto inmediato a Or: b: Abric de les Torruidanes; c: Abric II del Port de Confrides.

búsqueda de detalle anatómico y, en suma, del naturalismo que caracteriza a las figuras levantinas, entendiendo por naturalismo la búsqueda de semejanza con el referente real, a partir de un conocimiento y una asimilación del medio por parte del grupo de autores; un naturalismo que no se corresponde con el marcado hieratismo presente en la factura de las extremidades y la ausencia de detalles tales como las pezuñas, presentes en figuras de la misma especie en contexto rupestre (figura 9 del Abric VII de la Saltadora, Valltorta; Cantos de la Visera II; varios de los ejemplares de Minateda; el ejemplar de Mas d'en Ramó Bessó; El Pudial, etc.) (Fig. 5.3. f-g)

Algo que parece desprenderse de todo lo anterior, es que estos fragmentos cerámicos a los que nos venimos refiriendo no son fáciles de asimilar al Macrosquemático, e incluso resulta harto complicado asimilar al resto de decoraciones cardiales, algunas aparecidas en la misma secuencia de Or, y esto por varios motivos: el primero, porque no encontramos documentados, hasta el momento, en los abrigos con pinturas macrosquemáticas, ninguna representación de carácter zoomorfo, sino que, muy al contrario, se reduda hacia un interés acusado en la figura humana, como corroboran los paralelos cerámicos aparecidos en Or, Sarsa o Cendres; por otro lado, desde el punto de vista de la sintaxis, observamos una concepción diferenciada basada en la yuxtaposición estrecha de las figuras: las figuras zoomorfas cardiales, al menos en el fragmento conservado donde se puede observar el contacto entre dos de las figuras, se ajustan en el espacio evitando el solapamiento o traslapeo parcial. Este tipo de sintaxis es una técnica utilizada de manera recurrente en los paneles levantinos en el tratamiento de agrupaciones animales. La representación de estas agrupaciones, sean o no de la misma especie, rara vez recurre a la superposición parcial de sus miembros con objeto de transmitir sensación de cohesión grupal; en este sentido podríamos citar la muy conocida escena de caza de la Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló), donde el autor evita en todo momento la superposición de figuras, recurriendo a modos de factura que llegan a modificar el ángulo de dirección de la figura para no provocar el solapamiento entre los miembros del grupo.

La sintaxis en el tratamiento de la figura humana es bien distinta, pudiendo hacer gala del recurso de superposición parcial como convención compositiva que traduce sensación de cohesión y sincronía. Este recurso a la superposición parcial es especialmente evidente en la representación de falanges levantinas, como hemos visto anteriormente, así como probablemente en el caso del fragmento cerámico de Or, en el que aparecen representadas varias figuras humanas en actitud de danza. Puede que esta sintaxis no esté hablando tanto de un horizonte artístico diferenciado como de una concepción distinta en el tratamiento de la figura en función de su temática. En favor de este argumento podría aducirse que, en el caso concreto del Levantino, la figura humana presenta una mayor variedad estilística y riqueza de recursos figurativos que no la figura animal; diferencias de tratamiento que también podrían manifestarse en los recursos compositivos empleados en ambos casos.

Ciertamente es difícil pronunciarse, máxime cuando los únicos testimonios provienen de una única región y de la secuencia de un único yacimiento. Quizás en el futuro puedan documentarse otros ejemplos que ayuden a disipar las dudas que suscitan los fragmentos arriba señalados. No obstante, y desde nuestro punto de vista, la idea más interesante que se deriva de estos fragmentos cerámicos es la constatación de un cambio en la temática, en la concepción de lo representado, especialmente por lo que respecta a la representación de la figura animal como icono, aspecto no documentado hasta el momento en el horizonte cardinal. Quizás, la lectura de estos fragmentos deba hacerse al margen de la búsqueda de su autoría y valorarlos *per se*, es decir, como la representación de unos elementos iconológicos que, hasta el momento, habían pasado desapercibidos y que pueden estar indicando un cambio intelectual, bien como resultado de procesos de cambio endógenos o como consecuencia de influjos externos que podrían propiciar, entre otros, un cambio en el panteón decorativo.



La valoración de la imagen, del icono en sí mismo, ha sido uno de los bastiones tradicionales en la búsqueda de argumentos cronológicos. El análisis individualizado de cada uno de los elementos o figuras que conforman el panel, así como el de la temática escénica *sensu stricto*, en un segundo nivel de análisis que trasciende hacia la propia esencia o mensaje, ha permitido inferir posibles pautas de comportamiento que traducen, *a priori*, el universo cotidiano del grupo autor de las pinturas. Tanto la observación pormenorizada de la imagen individual como su inserción en el desarrollo temático del panel muestran no pocas dificultades a la hora de obtener conclusiones de carácter crono-cultural. Estas dificultades se manifiestan, principalmente, ante la imposibilidad de definir la verdadera intención de lo representado; nos estamos refiriendo al tan debatido dilema en torno a si los paneles traducían internamente, y por lo que respecta a la temática manifiesta, un mundo real o simbólico. En ambos posicionamientos el interés lo suscita la actividad cinegética, puesto que para aquéllos que defienden el carácter narrativo y realista esto supondría confirmar la autoría por parte de grupos epipaleolíticos, mientras que los que estiman una cronología más moderna no dudan en otorgar un carácter simbólico-mítico a estas actividades. Por otro lado, y si descendemos al nivel de análisis individualizado de la imagen, volvemos a tropezar con la duda de si las representaciones guardan tal mimesis con la realidad que nos permiten extrapolar conclusiones temporales a partir de la cultura material figurada en los paneles levantinos, o si bien, y al igual que ocurre en otras manifestaciones plásticas, sufre una transformación formal que la convierte en la “idea” derivada de ese referente real. La primera fue una postura que se aplicó de manera intensa durante la década de los setenta, esencialmente, y que hunde sus raíces en los trabajos realizados por F. Jordá (Jordá, 1970-71; 1971; 1975, etc.), seguidos por otros que completaban la visión establecida por el autor (Molinos, 1975; Blasco, 1974; 1975; Galiana, 1985). La aceptación del presupuesto de que las escenas levantinas, de carácter narrativo y realista, traducían pasajes y costumbres de la vida cotidiana, condujo a los autores situados dentro de la línea etnoarqueológica a correlacionar la cultura material significada en los paneles levantinos con la documentada en el registro arqueológico, lo que daba por supuesto que las representaciones de flechas, cestos, tejidos, etc., imitaban en tal grado la realidad que era posible realizar una extrapolación fiel con respecto a la información aportada en dicho registro. No obstante, son muchos los autores que defienden que la extrapolación directa de la información potencial que puede derivarse de las representaciones levantinas no puede llevarse a cabo sin antes extralimitar las posibilidades reales, adjuntando fuertes dosis de subjetividad y rayando, en algunos casos, la mera conjetura (Alonso y Grimal, 1993; 1994). En favor de esta última postura estaría el hecho de que gran parte de estas extrapolaciones temáticas se basan en calcos de calidad muy relativa, con fuertes tintes de subjetividad y objeto de interpretaciones diametralmente opuestas.

Las dificultades que acabamos de subrayar dejan abierta la puerta a diferentes soluciones cronoculturales, apoyadas en idénticos argumentos temáticos e iconográficos. A pesar de las reticencias que suscitan los argumentos derivados de la iconografía temática, son muchos los que siguen defendiendo una cronología plenamente epipaleolítica para el Levantino en base al mensaje transmitido por sus paneles, presuponiendo en la imagen un carácter narrativo y realista, y rechazando de pleno la viabilidad de unos supuestos paralelos muebles circunscritos, por el momento, a la zona alicantina y que muestran bajo su punto de vista claras diferencias conceptuales con respecto a las manifestaciones rupestres naturalistas. Para estos autores, el arte levantino sería un arte de cazadores-recolectores de clara raigambre epipaleolítica, existente mucho antes de que se iniciaran los procesos de neolitización, y que se extendería en el tiempo una vez finalizado dicho proceso (Alonso, 1995; Alonso y Grimal, 1991, 1994, etc.; Mateo Saura, 2002; Olaria, 2002, etc.).

Por otro lado, la presunción del carácter simbólico de estas pinturas enfatiza la idea de que estas manifestaciones fueran propias de sociedades de cronología más avanzada, probablemente

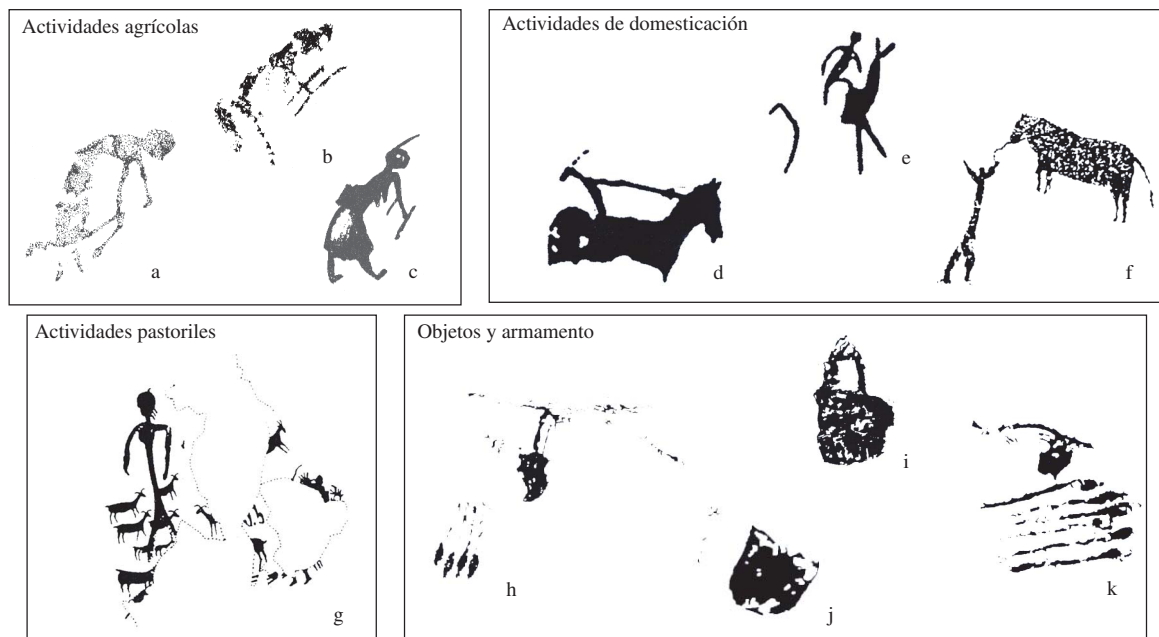


Fig. 5.4. Algunas de las escenas levantinas que apoyan la hipótesis cronológica defendida por Jordá y otros. Las escenas de carácter agrícola presuponían la sujeción de varas o palos de cavar y la realización de danzas simbólicas: a: Barranco del Pajarejo (Teruel); b: Cingle de la Mola Remigia (Gasulla); c: Abric de Dos Aguas (València). De algunas representaciones se pretendían inferir actividades de domesticación y pastoreo: d: Abrigo de Los Trepadores (Teruel); e: Abrigo de Los Borriquitos (Teruel); f: Abrigo de Selva Pascuala (Teruel); g: Abrigo de Cañada de Marco (Teruel). La representación de armamento, objetos de cestería y cierto tipo de indumentaria argumentaba una cronología reciente para el Levantino: h: Cova Remigia (Gasulla); i: Racó Molero (Gasulla); j: Mas d'en Ramón Bessó (Tarragona); k: Cingle de la Mola Remigia (Gasulla).

pertenecientes a fases neolíticas, que trasladan a sus paneles actividades míticas que no forman parte de su universo cotidiano o no, al menos, como actividades fundamentales. No sólo la interpretación del carácter realista o mítico del mensaje, sino más bien la consideración de otro tipo de escenas distintas a la meramente cinegética es lo que ha permitido valorar estas pinturas desde un prisma cronológico más reciente y vinculado directamente con el mundo Neolítico. Esta fue la línea defendida por Jordá, en la que se incidía especialmente en considerar que, a pesar de que la caza era la actividad más representada, ello no presuponía que fuera la actividad fundamental de la economía de aquellos pueblos, destacando las claras alusiones a la vida agraria y ganadera que mostraban los paneles levantinos. Escenas de carácter agrícola como las representadas en el Cinto de las Letras (Dos Aguas, València) y la de El Cingle de la Mola Remigia (Gasulla, Castelló), entre otras, o relativas al mundo ganadero, como la supuesta escena de pastoreo de la Cañada de Marco (Teruel), han permitido, por un lado, justificar la modernidad de las representaciones levantinas (Jordá, 1974), pero, por otro, su interpretación derivada de unos calcos carentes de rigor y con fuertes tintes de subjetividad ha levantado no pocas suspicacias, relativizando la entidad de estas representaciones como argumento en el que basar la modernidad de estas pinturas frente a una clara y mayoritaria actividad cinegética, que vincularía estas manifestaciones con culturas cazadoras (Fig. 5.4)

En este mismo sentido, y a raíz de su reciente restauración, se ha vuelto a incidir en el papel que los paneles de La Sarga (Alcoi, Alacant) desempeñan a la hora de acentuar la importancia de otro tipo de escenas, en las que no se reflejarían actividades económicas propias de un mundo cazador y recolector, tal y como indicarían las supuestas labores de vareo, en el Abric I, y de pastoreo, en el Abric II. Unas actividades, especialmente por lo que respecta a la primera, con mejor estado de conservación, que han sido puestas en tela de juicio recientemente en base a la aparición de una nueva figura con motivo de las tareas de restauración y limpieza de la cavidad (Fig. 5.5). Esta nueva



figura— un arquero naturalista semejante en estructura y posición a los anteriormente documentados—viene a romper la unidad de la escena, abriendo la posibilidad de que se tratase en realidad de una escena de carácter acumulativo, en la que la temática inicial fuese transformada con la adición de la supuesta vara (Villaverde et al, 2002). Por otro lado, la escena de pastoreo no deja de ser dudosa, debido, en gran parte, al pésimo estado de conservación que muestran las figuras. Martí y otros han revisado recientemente sus interpretaciones en relación a la temática manifiesta en esta cavidad, y aunque no presuponen que la iconografía pueda corroborar o refutar de manera objetiva la adscripción cultural de las pinturas, enfatizan algunos elementos que aparecen representados en los paneles, como pulseras o ciertos tipos de puntas de flecha, que no se conocen en contextos epipaleolíticos y que pueden estar hablando claramente de una cronología más reciente (Hernández y Martí, 2000-01), una cronología connivente con las conclusiones que se infieren del registro arqueológico próximo a La Sarga.

En el núcleo Gasulla-Valltorta, algunos paneles rompen con el reiterado tema de la caza y muestran actividades muy distintas que quizás nos permitan descifrar otros aspectos de los grupos autores. Nos estamos refiriendo, concretamente y entre otras, a las escenas de enfrentamiento entre grupos que traducirían, para ciertos investigadores, un concepto de posesión territorial imbuido en el proceso de expansión y consolidación del Neolítico en la Península (Villaverde y Martínez, 2002).

En nuestra opinión, afirmar la vinculación cultural de unas manifestaciones pictóricas en base a la temática deja abierta la duda de si el mensaje representado era realmente narrativo o, por el contrario, refería a un universo simbólico o mítico, lo que pondría en tela de juicio cualquier interpretación que, a partir de la temática cinegética, vinculara directamente estas manifestaciones con grupos de tradición epipaleolítica. Pensamos que la clave de la investigación vendrá propiciada a partir de un mejor conocimiento del contexto arqueo-cultural, de una mejor y mayor definición de las características intrínsecas al poblamiento de las zonas ocupadas por manifestaciones levantinas que nos permitan una aproximación y valoración de las posibles culturas autoras de las pinturas. La respuesta pasa, desde nuestro punto de vista, por un mayor conocimiento del contexto, más que de la temática en sí, puesto que dentro del mensaje levantino el *significante* parece claro, lo que no es tan fácil, al menos *a priori*, es desgranar el *significado*, a partir del cual inferir conclusiones de carácter socio-económico. Esta idea- la importancia del contexto como discurso cronológico- sigue

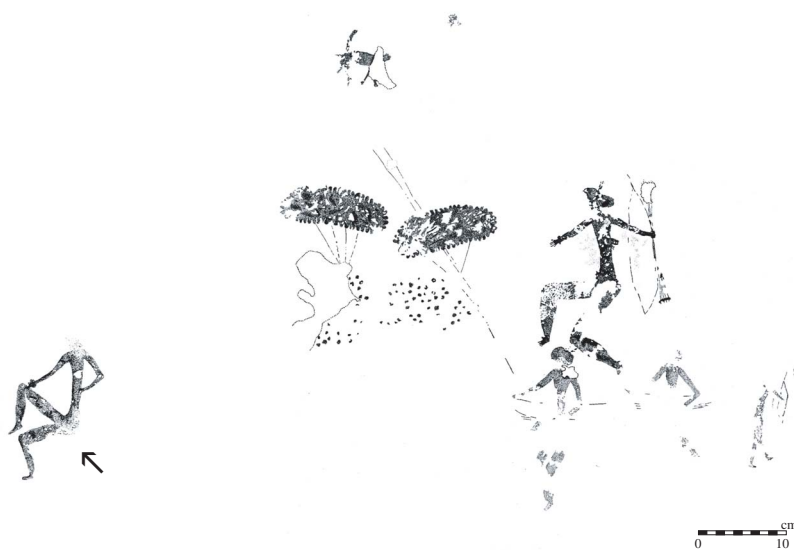
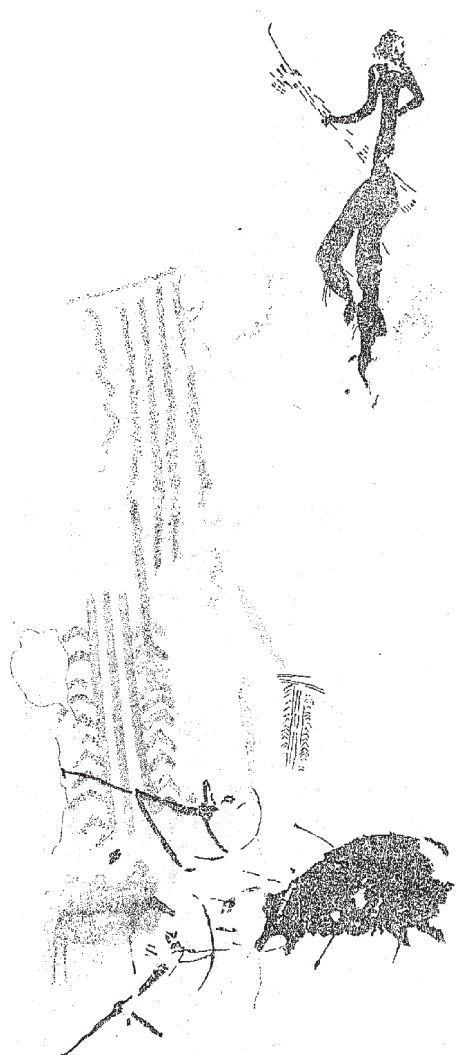


Fig. 5.5. Escena de vareo del Abric I de La Sarga (Alcoi, Alacant) (Hernández, Ferrer y Catalá, 2002)

siendo rechazada por algunos autores, quienes ven en la temática un claro reflejo del universo socio-cultural de los pueblos autores de las pinturas y califican de auténtica “prestidigitación” la labor de correlacionar agrupaciones de figuras con las distintas secuencias culturales y cronológicas que puede presentar un yacimiento (Alonso, 1994: 60).

Es evidente, por otra parte, que nuestro discurso no presupone desdeñar la información que pueda aportarnos la variable iconográfica; simplemente consideramos que hemos de valorarla en su justo término, apoyándonos en la combinación del resto de criterios que se han venido manejando desde la sistematización elaborada por Fortea, y que pasa, fundamentalmente, por enfatizar los argumentos empíricos derivados del registro arqueológico.

Tan sólo nos resta hacer mención a una última variable que se ha considerado en la búsqueda de la temporalidad de estas pinturas: **la estratigrafía cromática**. No son muchos los casos documentados de superposiciones entre figuras de distinto horizonte, aunque, por otra parte, sí que se han atestiguado numerosos ejemplos en los que, aún sin superponerse, comparten un mismo abrigo e incluso un mismo panel. Esto volvería a incidir en el uso de espacios compartidos que se muestran aparentemente compartimentados, de manera que tras la decoración subyace la idea de respeto “físico” por lo anteriormente representado; un respeto que quizás buscaba una asociación simbólica, considerando los elementos antiguos, pero modificando sustancialmente su mensaje primigenio.



Llegados a este punto, hemos de incidir en las muchas reservas que suscita este método a la hora de configurar una posible secuencia relativa de las distintas manifestaciones documentadas. Estas reticencias se fundamentan en las cuantiosas dudas que genera el establecimiento del orden cromático en base a las superposiciones observadas, llegando a aplicarse en los últimos años nuevas tecnologías de infrarrojos, con objeto de dilucidar, de la manera más rigurosa posible, el orden de la secuencia cromática en aquellos abrigos donde confluyen distintos horizontes (Utrilla y Calvo, 2002).

Dejando a un lado los ejemplos relativos a la superposición del Levantino (AL) sobre Lineal-Geométrico, por lo controvertido que resulta en la actualidad la definición de éste último, nos centraremos en la discusión motivada en torno a la relación que mantiene el primero con respecto al Arte Esquemático (AE) y al Macroesquemático (AM), cuando coinciden en un mismo panel. Por lo que respecta a la primera conjunción (AL-AE), encontramos ejemplos en ambos sentidos, tanto en los que evidencia la superposición del Levantino sobre el Esquemático como viceversa. Lejos de ser exhaustivos, por no ser competencia del presente trabajo, nos gustaría, sin embargo, citar algunos

Fig. 5.6. Escena del Abrigo de Los Chaparros (Teruel), donde se evidencia la superposición de figuras de tipo Levantino sobre símbolos de carácter esquemático (según M.J.Calvo,1999)

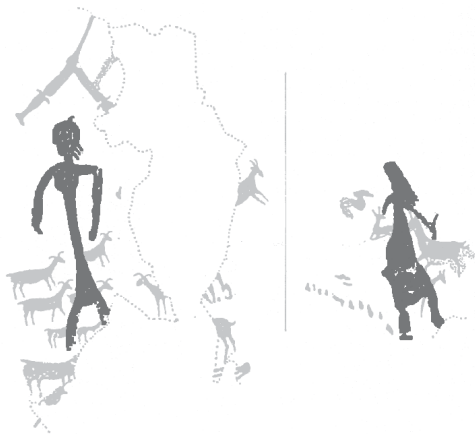


Fig 5.7. Abrigo de Cañada de Marco (Teruel). Superposición de dos figuras humanas esquemáticas sobre algunos animales de carácter naturalista.

ejemplos que nos permitan definir la extensión espacial de la conjunción AL-AE a lo largo del llamado *territorio levantino*. Así, encontramos abrigos en los que se manifiesta la superposición AL-AE en Teruel (Abrigo de Los Chaparros) (Fig. 5.6); Lleida (Balma dels Punts); Alacant (Barranc de la Palla) y Albacete (Solana de las Covachas IX y Barranco Bonito); mientras que la relación AE-AL se encuentra profusamente documentada en Huesca (Abrigo de Arpán L y Labarta); Teruel (Cañada de Marco y Val del Charco del Agua Amarga) (Fig. 5.7); Alacant (Abric de les Torrudanes y Abric III del Barranc de Beniali); Cuenca (Marmalo IV y Abrigo de la Hoz de Vicente); Albacete (Cueva de la Vieja, Cortijo de Sorbas I, Molino de Juan Basura, Solana de las Covachas III y V y Barranco Bonito); Murcia (Cantos de la Visera, Abrigo del Monje II, La Risca I, Abrigo del Molino del Capel, etc.) y Jaén (Tabla del Pochico).

En la segunda conjunción (AL-AM), tan sólo se observa la superposición *in facto* de éste último sobre el primero en el caso del Abric I de la Sarga (Alcoi, Alacant), mientras que en el caso del Pla de Petracos (Castell de Castells, Alacant) o el Abric IV del Barranc de Beniali (Vall de la Gallinera, Alacant) los motivos levantinos se han representado aprovechando un desconchado que interrumpe la figura macroesquemática. Hasta el momento no se han documentado ejemplos que indiquen la relación contraria.

Si nos centramos en el ámbito que nos ocupa, Valltorta-Gasulla, tan sólo encontramos dos posibles superposiciones: en la Cova del Civil (Valltorta), observamos un posible meandriforme de grandes dimensiones bajo figuras de carácter naturalista (Fig. 5.8); mientras que en Cavalls, se vuelve a documentar semejante infraposición entre una figura naturalista estilizada y lo que podría interpretarse como varios trazos zigzagueantes (Fig. 5.9).

A partir de los ejemplos anteriormente enumerados se ha llegado a la conclusión, especialmente si atendemos a la relación que mantiene el Levantino con respecto al Esquemático, de que hubo cierta coincidencia temporal y sincrónica entre los grupos

Grafías esquemáticas documentadas en Civil III.

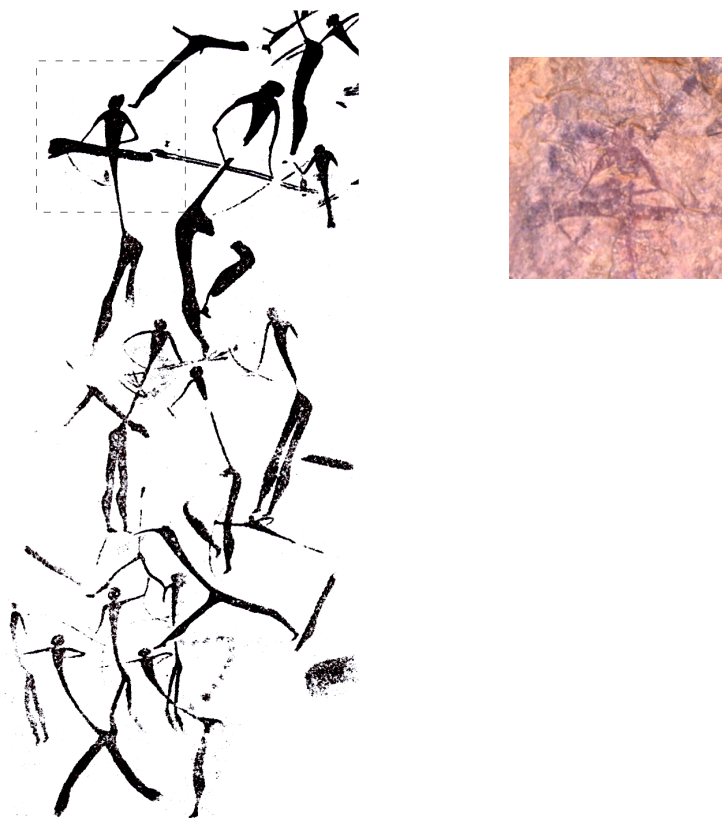


Fig. 5.8. Calco de la escena principal de Civil según Cabre', 1915. Fotografías de detalle de las grafías documentadas.

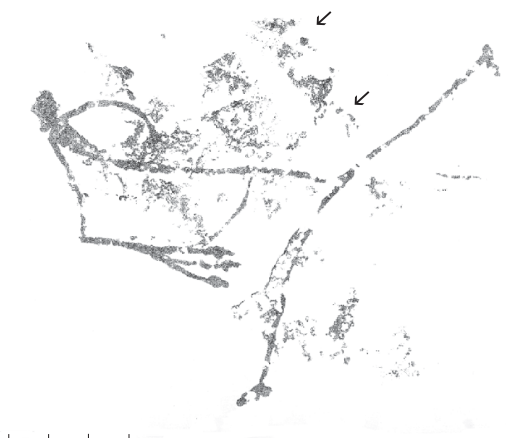


Fig. 5.9. Motivo 42a de la Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló). Trazos lineales de tonalidad más clara infrapuestos a la figura del arquero.

autores de ambas manifestaciones, teniendo en cuenta que tradicionalmente se viene atribuyendo el primero a los grupos epipaleolíticos depredadores y el segundo a los neolíticos productores. El hecho de que aparezcan en las mismas zonas en situaciones alternantes de infra y superposición indicaría, con toda probabilidad, que ambas sociedades mantenían una compartimentación espacio-temporal que, en el ámbito de la expresión artística, no siempre se traducía en una superposición de motivos sino en un reparto del espacio, del panel en suma, bajo un principio de consideración y respeto por lo más antiguo. Es cierto, por otro lado, que son más abundantes los abrigos documentados en los que se observa la superposición del Esquemático sobre el Levantino que no al contrario, pero eso no resta lo significativo de que en algunas zonas, como Albacete o Murcia, se hayan documentado profusamente ambos casos, algo que quizás pueda estar en relación con el proceso de neolitización hacia el interior de la Península. Este mismo proceso podría explicar las escasas pero significativas superposiciones de Levantino sobre Macroesquemático (La Sarga y Abric IV de Beniali, Alacant), sin que se haya documentado hasta el momento el proceso contrario.

Si tenemos en cuenta las superposiciones documentadas hasta el momento, convendremos en que el Levantino se manifestaría en un momento posterior al Macroesquemático, únicamente en la zona donde éste se ha documentado hasta el momento, aspecto que en principio se corroboraría en la secuencia establecida a partir de las cerámicas cardiales de la Cova de l'Or; mientras que mantendría una relación de sincronía en aquellas zonas donde se manifiestan tanto los grupos pertenecientes al horizonte Esquemático como los autores del horizonte Levantino, considerado por muchos como pertenecientes a grupos epipaleolíticos, algo que hemos de matizar a la luz de los argumentos valorados a lo largo de este capítulo.

Recapitulando lo establecido a lo largo de este capítulo, la problemática de la cronología del Arte Levantino dista de ser un asunto con punto y final, a pesar de que en los últimos años son muchas las variables que se vienen manejando con el fin de ajustar al máximo el espectro cronológico de estas manifestaciones. Los avances significativos realizados en el conocimiento y determinación del proceso de neolitización peninsular, con importantes estudios de poblamiento y definición de la secuencia cultural, han llevado a insertar la cuestión cronológica del Arte Levantino en el marco teórico de este proceso de cambio estructural.

Superadas antiguas creencias que consideraban las pinturas levantinas de clara raigambre paleolítica, el debate se ha desplazado en las últimas décadas en definir el posible carácter epipaleolítico y su posición cronológica en el dilatado proceso de neolitización. Los posicionamientos



oscilan en función de las variables argumentales manejadas y el peso específico otorgado a cada una de ellas, como hemos visto anteriormente. De esta forma, la consideración de la temática *sensu stricto* y el consabido menosprecio por la información potencial del registro arqueológico, ha llevado a ciertos autores a otorgar la autoría de estas pinturas a sociedades plenamente epipaleolíticas, con cronología anterior a cualquier indicio de cambio socio-económico hacia el neolítico. Esta hipótesis supondría conceder un carácter *ex novo* al Arte Levantino, a partir del VIII milenio, sin filiación constatable ni desde el punto de vista técnico, ni temático con el Arte Paleolítico (Alonso y Grimal, 1994), aunque se incide en que las sociedades autoras de este arte naturalista mantendrían la tradición cultural del Magdaleniense final, tal y como se puede rastrear en otros aspectos culturales como la industria lítica (Olaría, 1999).

Admitir el inicio de una nueva manifestación artística con especificidad propia y sin precedentes inmediatos en las regiones en que se inscribe pasa por recurrir a una explicación causa-efecto que no se traduce en el registro-arqueológico; precisamente, la búsqueda de ese *motus* en el nacimiento del Arte Levantino ha llevado a considerar la situación de contacto entre sociedades con estructuras económicas claramente opuestas en los momentos de arranque de la neolitización como un estímulo al desarrollo de una nueva manifestación artística en la que, de hecho, ha querido verse un mecanismo de identidad territorialidad. Al hilo de esta idea, el Arte Levantino se revela como definidor y delimitador del territorio ocupado por los grupos cazadores-recolectores frente a las nuevas comunidades productoras, actuando en un segundo nivel como unidad simbólica, conformada por una sintaxis y un código comúnmente aceptado por la comunidad emisora-receptora (Llavori, 1988-89). Esta idea del origen del Arte Levantino como resultado de un conflicto de competencias territoriales se fundamenta en la situación de interacción entre dos comunidades estructuralmente diferentes; aspecto que puede rastrearse en el registro arqueológico y que se traduce en una situación de dualidad cultural, social y económica. Esta conflictividad territorial podría traducirse en los paneles levantinos en las ya mencionadas escenas de enfrentamiento entre grupos; una temática especialmente relevante en el Maestrat. La valoración de dicha dualidad y del aspecto territorial del Levantino derivó en la consideración de la autoría de las pinturas por culturas epipaleolíticas de tradición geométrica, pero en momentos claramente adscritos a los primeros pasos del neolítico, con una cronología en torno al VI milenio BC cal. (Bernabeu, Utrilla, etc.).

Esta unanimidad en la valoración de las raíces últimas del Levantino se ha visto truncada en los últimos años a tenor de las evidencias aportadas por el registro en determinadas regiones peninsulares. La secuencia definida en la zona meridional del Levante peninsular rechaza de pleno la existencia de tal dualidad cultural en los primeros momentos de la neolitización, puesto que no se han documentado, hasta el momento, asentamientos con niveles epipaleolíticos de tradición geométrica a los que pudiera otorgarse la autoría de estas pinturas, lo que ha llevado a los investigadores a relacionar abiertamente las pinturas levantinas a culturas insertas en un período plenamente neolítico (Martí, ep; Martí y Cabanilles, 2002; Molina et al, 2004).

El registro arqueológico de Gasulla-Valltorta es todavía impreciso en este sentido. La ocupación humana en la zona se manifiesta como un proceso dilatado en el tiempo, con yacimientos que abarcan desde el Epipaleolítico microlaminar hasta la Edad del Bronce. Desde nuestro punto de vista, el objetivo primero de la investigación ha de pasar por definir y caracterizar el modo de vida socio-económico de estas poblaciones, teniendo siempre como marco de referencia un contexto territorial amplio que permita observar dinámicas de cambio y transformación a nivel macroespacial entre zonas claramente interconectadas por vías naturales, como sería esta zona castellanense y el Bajo Aragón. La caracterización del modo de vida de estas poblaciones a través del registro arqueológico permitirá generar un marco teórico en el que enmarcar estas representaciones artísticas como una

manifestación cultural reflejo de la naturaleza intelectual de las mismas, afinando de este modo en su motivación, finalidad y significado último. Los estudios desarrollados hasta el momento han permitido, sin embargo, establecer una propuesta cronológica en base al registro arqueológico de la zona, donde se han documentado escasos niveles atribuibles al Epipaleolítico geométrico con cerámicas– fases 2-3 de Bernabeu–, y la reconstrucción de un medio natural donde la agricultura debió jugar un papel marginal, frente a la importancia de la caza como actividad económica fundamental. Esto último favorecería la continuidad de la población y de su cariz económico, propiciando probablemente el desarrollo en el tiempo de este arte naturalista, traspasando los límites de la neolitización y adentrándose en las fases de evolución del neolítico (Villaverde y Martínez, 2002).

No hemos de dejar a un lado la consideración de que las novedades económicas vinculadas al avance del neolítico no debieron imponerse de manera homogénea en todas las zonas, jugando un papel fundamental las características del medio en la adaptación de las técnicas agrícolas y ganaderas. En la zona que nos ocupa, podríamos argumentar, por otra parte, que hacia el Neolítico Medio todavía no se había asimilado plenamente la economía de producción, como indica el registro, con una fuerte pervivencia y supremacía de las actividades depredadoras sobre las productoras.

Por otro lado, la respuesta a los numerosos interrogantes que todavía genera la temporalidad de estas pinturas pasa no sólo por la definición de su contexto arqueológico, sino también por un análisis exhaustivo del panel que vaya un grado más allá del nivel temático. El papel que debe desempeñar el estilo de las figuras y el ritmo de composición de las escenas ha de ser tenido en consideración como elementos cruciales a la hora de afinar la secuencia de desarrollo de estas representaciones, aspecto que pretendemos avanzar dentro del proyecto de investigación del que formamos parte (Villaverde y Martínez, 2002); sin embargo, ambos aspectos ofrecen pocas posibilidades a la hora de correlacionar las variantes estilísticas con los límites cronológicos del Arte Levantino. Los diferentes modos de representación de las figuras, el ritmo potencial que pueden generar en la composición y la temática a ellos relacionada pueden ayudarnos a determinar distintos momentos en el discurso interno del Levantino más que a caracterizar la amplitud cronológica del mismo. Este último aspecto, pensamos, tiene su respuesta, su punto y seguido, en un mejor y más intenso conocimiento del contexto arqueológico regional.



Capítulo 6. Metodología y documentación. Conceptos teóricos y pautas de análisis

6.1. Justificación e interés del análisis interno del núcleo artístico de Valltorta-Gasulla: relación de conjuntos rupestres propuestos como objeto de análisis.

Siguiendo las ideas previamente esbozadas en la introducción, nuestro trabajo se fundamenta en el análisis interno de algunos de los conjuntos ubicados en el núcleo artístico de Valltorta-Gasulla (Castelló), y centra la atención en la dinámica de formación de composiciones y escenas, así como en el uso y concepción del espacio gráfico por parte de los grupos que ocuparon este territorio.

La elección del núcleo artístico Valltorta-Gasulla como objeto de análisis viene determinada por la combinación de distintas variables que hemos estimado esenciales, y que nos han llevado a considerar la viabilidad de un estudio como el que nos ocupa. Por un lado, nos situamos en un territorio con una importante secuencia de ocupación que arrancaría del Epipaleolítico microlaminar y se extendería hasta momentos incluidos en el Calcolítico. El descubrimiento en fechas recientes de grabados al aire libre inscritos en fases del Paleolítico Superior (Guillem, Martínez y Melià, 2001) junto a la proliferación de cazoletas y otros grabados asociados a fases tardías otorgan a este núcleo una complejidad creciente y le configuran como un referente a la hora de abordar el análisis y reconstrucción de las principales fases de ocupación de este área del Maestrat. Por otro lado, su interés, por lo que se refiere a la manifestación artística que nos ocupa, es incuestionable. No sólo el importante número de abrigos descubiertos –cuyo número ha aumentado considerablemente en los últimos años– sino la propia entidad que se desprende del número de figuras y de la variación temática y estilística de su entramado decorativo hacen que el conocimiento de Valltorta-Gasulla, en cuanto núcleo artístico, sea imprescindible de cara a trazar posibles pautas regionales que nos permitan ir delimitando, sin duda, las fases internas que conformaron la evolución de esta manifestación artística conocida como Arte Levantino.

Sin embargo, y frente a la destacada entidad que otorgamos a este núcleo, especialmente por el potencial que aportan manifestaciones artísticas adscritas a fases distintas dentro de la evolución del poblamiento, es preciso subrayar que el conocimiento que tenemos en la actualidad, tanto del registro arqueológico como de los abrigos decorados, es todavía muy deficitario. En efecto, y por lo que respecta a los conjuntos levantinos, los trabajos realizados en la zona desde su descubrimiento han sido desiguales y poco sistemáticos en sus planteamientos y objetivos. Muchos de estos estudios no han sido revisados posteriormente, y otros tantos tan solo se configuran como análisis aproximativos, de corte fundamentalmente descriptivo y escasamente preocupados por la documentación integral de las pinturas.

Al hacer referencia a esta dinámica dentro de los estudios en la zona, enlazamos con el objetivo último que motivó nuestro trabajo y el proyecto en el que se inscribe: el estudio sistemático e integral de los conjuntos decorados, partiendo de la documentación exhaustiva de sus pinturas. Para ello hacemos uso de nuevos métodos que reducen la subjetividad y el impacto negativo sobre pinturas y soporte; ambas necesidades creemos haberlas subsanado con el desarrollo de una nueva metodología de restitución que expondremos más adelante.

En la selección de conjuntos decorados como unidad de análisis hemos tenido en cuenta distintos factores que están directamente relacionados con la dinámica arriba expuesta. El hecho de que nuestro trabajo se incluya dentro del proyecto conjunto que vienen desarrollando el IVAR y la Universitat de València implica que el número de abrigos a los que hemos podido tener acceso dependa, en cierta medida, de las líneas marcadas dentro de dicho proyecto. La ausencia de documentación exhaustiva

de la mayoría de abrigos de la zona, imprescindible para abordar el análisis integral de la decoración, ha limitado el número potencial de abrigos que podían ajustarse a los parámetros de este trabajo. Éste es el caso de un buen número de conjuntos del Barranc de Valltorta, tan sólo conocidos parcialmente a través de la obra de Viñas y otros (1982), o incluso de los situados en el ámbito de Gasulla, de los que tan sólo disponemos de calcos parciales y no contrastados. Por otro lado, la aplicación sistemática de nuevas tecnologías en la restitución de pinturas y soporte implica un coste de tiempo importante que nos obliga a planificar la documentación integral de los abrigos de este ámbito como un proyecto a medio plazo, máxime si tenemos en cuenta que dentro de esta planificación se incluye además la limpieza previa de algunos de los abrigos más castigados por la degradación.

Éstas y otras limitaciones nos han obligado a abordar el análisis de los abrigos a partir de distintos niveles de aproximación. La **revisión in situ** de la decoración se convierte, en un trabajo de estas características, en un requisito imprescindible, por cuanto es necesaria la observación directa no sólo de la estructura del abrigo sino de la incidencia del relieve en el desarrollo de composiciones, escenas o, incluso, en la propia situación de las figuras en el espacio gráfico. En este mismo sentido, sólo el diálogo directo con las pinturas permite valorar aspectos como el orden cromático de la superposición entre figuras, la caracterización del espacio gráfico y otras consideraciones que afectan directamente al análisis de la dinámica de formación de composiciones y escenas. Es precisamente la posibilidad de abordar una revisión concienzuda y directa de los abrigos la que nos ha llevado a seleccionar cinco conjuntos como objeto de análisis prioritario (Cuadro 6.1). De todos ellos hemos podido obtener una documentación gráfica renovada, aunque en el caso del Abric IX del Cingle de la Mola Remigia se trata, por el momento, de una restitución provisional, al ser un abrigo que se encuentra en fase de estudio dentro del proyecto al que pertenecemos. Del mismo modo, y aunque

se nos facilitó la posibilidad de revisar el Abric III de Civil, el hecho de que esté siendo objeto de estudio por parte del IVAR ha limitado la posibilidad de abordar su documentación integral. No obstante, y a partir de la base de datos fotográfica que manejamos en el Departament de Prehistòria i d'Arqueologia hemos procesado la restitución puntual de algunas de sus figuras, siempre dentro de un nivel

Conjuntos rupestres objeto de estudio		
Abrigo	Ubicación	Coordenadas
Coves del Civil o Ribasals	Tírig	31TBE501763
Cova dels Cavalls	Tírig	31TBE512761
Cingle del Mas d'en Josep	Tírig	31TBE524753
Coves de la Saltadora	Coves de Vinromà	31TBE529748
Abric IX Cingle de la Mola Remigia	Ares del Maestre	31TYK445785

Cuadro 6.1. Relación de abrigos objeto de estudio.

aproximativo y tan sólo cuando era necesaria su justificación dentro del discurso. Es esta misma base de datos la que nos ha permitido abordar el calco de algunas figuras puntuales de otros conjuntos de la zona, aunque en ningún caso se trata de calcos definitivos y su finalidad no es otra que reforzar gráficamente nuestras hipótesis.

El resto de conjuntos documentados en la zona, como el conocido Abric de Centelles entre otros, nos servirán dentro de nuestro estudio como **elemento de apoyo**, en la búsqueda de pautas compositivas o paralelos a nivel estilístico o temático. La información que manejamos sobre estos conjuntos, tanto a nivel gráfico como descriptivo, procede de las publicaciones existentes, de manera que nuestras afirmaciones en relación a estos abrigos serán subsidiarias de la documentación disponible, al no tener accesibilidad para efectuar una revisión directa y la consiguiente documentación fotográfica de estos conjuntos.

Los conjuntos a los que hemos tenido acceso para la elaboración de este trabajo coinciden, en líneas generales, con aquellos que o bien han sido objeto de estudio por parte del equipo al que pertenecemos o bien forman parte de futuros proyectos, como es el caso del Cingle de la Mola Remigia.



No obstante, y a pesar de que los calcos individuales y de relación espacial proceden de estos trabajos, hemos reorientado el análisis de los conjuntos hacia un estudio más centrado en la composición y el uso del espacio gráfico, en el que intentamos conjugar distintas variables que hasta el momento o bien habían sido obviadas de manera sistemática o bien habían sido tratadas por separado. Es evidente que el lector encontrara en estas líneas interpretaciones paralelas a las ya trazadas en estas publicaciones de las que somos coautores. Sin embargo, hemos procurado, y en ello hemos invertido un esfuerzo importante, en mantener una línea independiente y original en nuestra búsqueda de una mayor comprensión del modo de organizar la decoración de los abrigos levantinos.

Por otro lado, y más allá de las apreciaciones obtenidas en relación al estudio de la composición y el espacio, al enmarcar nuestro análisis en el entorno de Valltorta-Gasulla hemos puesto de manifiesto las carencias interpretativas y documentales que arrastra este ámbito desde que fuera descubierto como núcleo artístico en las primeras décadas del siglo XX. Gran parte de los conjuntos permanecen parcialmente documentados, de otros tan sólo se tienen noticias, lo que supone un importante vacío a la hora de crear un marco de referencia y comparación. Pero este *handicap* que, en principio, puede interpretarse como una férrea limitación en el conocimiento de la zona se torna en un gran aliciente dentro del proyecto que venimos realizando en la misma. El diseño y puesta en práctica de nuevas tecnologías en la documentación de las figuras y de éstas en su marco espacial ha favorecido no solo la definición de una estrategia de trabajo, caracterizada por la exhaustividad y el rigor, sino que ha permitido limitar el impacto que antiguos métodos documentales ocasionaban a pinturas y soporte. En relación a este último aspecto, es sobradamente conocida la problemática de conservación implícita a toda manifestación artística al aire libre (Lucas Pellicer, 1977; Viñas, 1978; Saíz Jiménez, 2001, etc). Los procesos de degradación que sufren la mayoría de las cavidades, tanto por motivos naturales derivados de la acción del agua sobre la roca como por actuación antrópica, impiden en muchos casos la mera observación detenida de las figuras o, incluso, han llevado a la pérdida definitiva de las mismas. Estos factores de conservación diferencial suponen un gran obstáculo a la hora de abordar un análisis de estas características, por lo que la selección de conjuntos que hemos relatado en el cuadro 6.1 estaría, a su vez, fuertemente condicionada por el índice de degradación que manifiestan sus pinturas. Esta afirmación es especialmente significativa en el caso de Coves de la Saltadora, donde tan sólo las representaciones de la Zona Sur pueden apreciarse a simple vista, mientras que en la mitad Norte una espesa capa de polvo y barro recubre la pared de los abrigos. Estos procesos de degradación que sufren la mayoría de los abrigos levantinos ha propiciado que, coincidiendo con la declaración por parte de la UNESCO del Arte Rupestre Levantino como Patrimonio de la Humanidad, las instituciones se sientan más comprometidas con su conservación y hayan iniciado tentativas que incluyen la protección por cierre y, en algunos casos, la limpieza de las pinturas y consolidación de los soportes; esto último llevado a cabo por iniciativa del IVAR y ejecutado por parte del equipo dirigido por E.Guillamet en distintos núcleos artísticos del País Valenciano.

La renovación documental que venimos llevando a cabo en la zona es la piedra angular a partir de la cual desarrollar el análisis interno de los conjuntos desde una perspectiva que integre aspectos técnico-estilísticos con el estudio interno de la composición y el uso del espacio gráfico a lo largo de las dilatadas campañas de decoración que caracterizan a los abrigos levantinos. Esta vertiente dentro de nuestra investigación supone un importante esfuerzo, económico y humano, y su desarrollo implica una inversión de tiempo importante que hace que nos planteemos el estudio de la zona como un proyecto ininterrumpido pero con una proyección temporal a medio plazo.

Es cierto, y somos conscientes de ello, que en futuro, y a medida que vayamos documentando y analizando el resto de conjuntos no incluidos en este trabajo, nuestras conclusiones pueden verse modificadas, enriquecidas o refutadas, pero creemos firmemente en la necesidad de ir elaborando paulatinamente estudios íntegros de los conjuntos ya documentados que nos permitan definir y asentar líneas de actuación y estudio frente al vacío existente hasta el momento en el marco del Arte Levantino peninsular.

6.2. Documentación y toma de datos.

6.2.1. Labor de documentación bibliográfica.

La búsqueda de documentación bibliográfica constituye un aspecto fundamental previo a cualquier trabajo de campo. La recopilación de datos publicados no sólo nos permite una mayor aproximación a la zona, sino que a partir de ellos podemos establecer en qué punto se encuentran las investigaciones, qué líneas se han abierto y cuáles quedan por explorar.

Por lo que al arte rupestre se refiere, y especialmente por lo que atañe a estas manifestaciones al aire libre, la **documentación antigua** es una fuente imprescindible, no sólo porque nos permite contrastar el grado de deterioro sufrido por las pinturas, sino que constituye una guía importante de cara a familiarizarnos con la localización de las figuras en el abrigo y con las distintas interpretaciones aportadas anteriormente. Las publicaciones antiguas ofrecen, a su vez, datos importantes relativos a la situación de los conjuntos, la topografía de las estaciones y el entorno natural de las pinturas. En muchos casos, las primeras publicaciones sobre estos conjuntos son producto de los mismos personajes que participaron en su descubrimiento, obteniendo así una crónica de primera mano de las circunstancias que envolvieron el hallazgo de estas nuevas manifestaciones artísticas y los primeros pasos de su estudio.

Todos estos aspectos constituyen la propia *historia* de los abrigos decorados; una *historia* que es preciso conocer de cerca para adentrarnos, posteriormente, en el estudio mismo de sus pinturas. En este sentido, y aunque pueda parecer irrelevante, no está de más la aportación que puedan hacer las gentes del lugar, sobre todo en relación a aspectos anecdóticos que no siempre quedan recogidos en las publicaciones científicas.

6.2.2. Revisión de los abrigos.

Esta tarea puede ser asimilable a la labor de prospección arqueológica. En efecto, la primera toma de contacto con el abrigo pasa por el reconocimiento de las características del soporte y el modo en el que abordaremos el reconocimiento de las figuras. Ayudados por la documentación antigua— en el caso de que exista— realizamos una **prospección preliminar y selectiva de los temas ya publicados**, de manera que podamos familiarizarnos con su situación, distribución y grado de visibilidad.

El segundo paso consiste en abordar la **búsqueda sistemática** y extensiva **de posibles temas inéditos**. La minuciosidad que requiere este proceso obliga a una estructuración del espacio y a la prospección ordenada siguiendo los ejes de representación de izquierda a derecha y de arriba abajo. De este modo, recogemos todas y cada una de las figuras representadas, independientemente de su entidad o conservación, siguiendo las pautas marcadas en los recientes estudios de arte rupestre. Sólo actuando de este modo podremos concebir en su totalidad la complejidad que se desprende de la decoración de estos abrigos al aire libre.

La documentación de nuevas figuras exige la elaboración preliminar de un **croquis de situación** que nos permita, posteriormente, identificarlas en el laboratorio durante el proceso de restitución.

En esta primera toma de contacto con el abrigo, esbozamos los primeros apuntes en relación a las características del soporte, la posible estructuración interna de la pared en distintas unidades topográficas, el entorno y accesibilidad al abrigo, etc, siguiendo el modelo de ficha que adjuntamos al final del capítulo, que nos permite sistematizar la información en una base de datos (Fig. 6.21)

6.2.3. Obtención de calcos o restituciones.

El proceso utilizado en la documentación de las pinturas ha sido expuesto y contrastado anteriormente en otros trabajos (Domingo Sanz y López Montalvo, 2002; López Montalvo y Domingo Sanz,



e.p) y es fruto del trabajo en equipo y de un largo período de experimentación dirigido y coordinado por el Profesor Valentín Villaverde.

6.2.3.1 El valor del calco como instrumento científico: distintos enfoques, distintos objetivos, distintas técnicas.

La importancia del calco como documento científico ha sido puesta de relieve en las últimas décadas. El calco, entendido como la lectura científica dentro del proceso de análisis del arte rupestre, se sustenta en la elección y discriminación entre pintura y soporte y está acompañado de una importante labor de interpretación crítica en la que interviene directamente el investigador (Lorblanchet, 1995: 113) y en la que subyace una importante carga subjetiva.

Todo proceso de documentación está guiado por distintos objetivos, marcados por las exigencias de la investigación, y su evolución es paralela a la aplicación de distintas técnicas de reproducción.

Por lo que al Arte Rupestre Levantino se refiere, ha sido distinto el interés que han suscitado las representaciones levantinas como objeto empírico a lo largo de más de un siglo de investigaciones, condicionando el modo de abordar su documentación en función del interés que suscitaban sus pinturas.

Coincidiendo con el descubrimiento de estas nuevas manifestaciones, su **documentación** sirvió como evidencia y constatación de su existencia, como un modo de dar a conocer este nuevo arte a la comunidad científica. Este primer objetivo primó la restitución selectiva a favor de aquellos temas de mayor entidad, belleza o conservación, lo que difícilmente permitía una visión global del conjunto. Se trataba de dibujos realizados a mano alzada o simples croquis de figuras acompañados de importantes dosis de subjetividad, que tendían, incluso, a la propia reconstrucción de las partes no conservadas (Fig. 6.1). Esta fue una tendencia que rechazaban de plano algunos investigadores como Hernández Pacheco, esforzándose por lograr la máxima fidelidad sin extralimitar el margen de visibilidad de las figuras (Hernández Pacheco, 1924).

Este uso de la imagen como evidencia sigue siendo el fundamento de publicaciones más recientes. Son numerosas las noticias publicadas sobre el descubrimiento de nuevos abrigos, en las que junto con una breve descripción se adjunta la restitución parcial de aquellos motivos más sobresalientes

a juicio del investigador. Hemos de establecer, sin embargo, que en muchos casos este tipo de publicaciones están sujetas a los imperativos marcados por el soporte en el que se dan a conocer, no sólo por lo que a la calidad de la publicación se refiere sino también en cuanto al número de láminas permitidas.

Paralelamente a la sucesión de los primeros descubrimientos, comenzaron a plantearse los primeros interrogantes en relación a este nuevo arte. Cronología y significado acapararon la atención de los investigadores en un contexto fuertemente condicionado por las líneas de investigación abiertas en torno al Arte Paleolítico del Norte peninsular y el Sur de Francia.

La representación levantina se consolidó entonces como **argumento empírico de orden cronológico y cultural**. Las distintas hipótesis surgidas sobre el marco temporal buscaban la complicidad de las representaciones levantinas para justificar sus hipótesis, extralimitando, en la mayoría de los casos, la información que éstas podían aportar hasta rayar la mera conjetura.

Especialmente controvertidas fueron las interpretaciones de

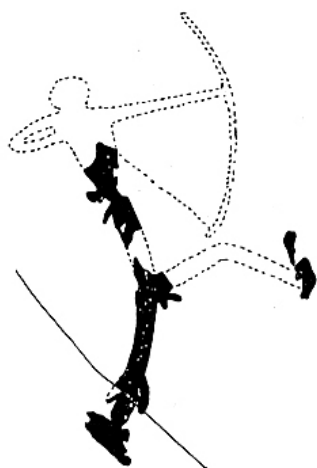


Fig. 6.1. Restitución de un arquero de la Cova de La Araña (València) en el que se reconstruye parcialmente la figura (Hdez Pacheco (1924)).

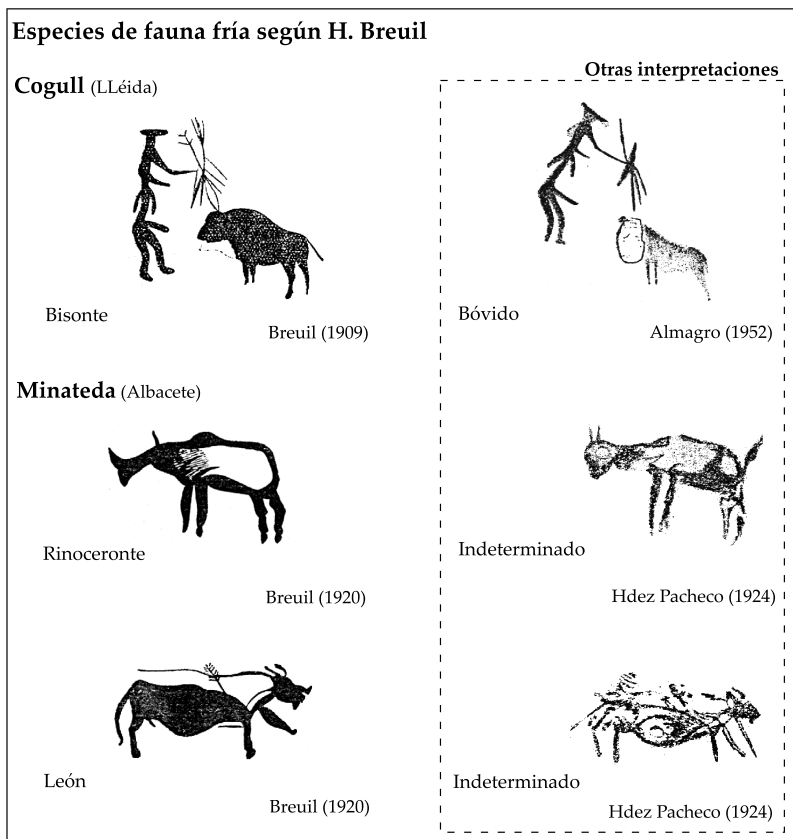


Fig. 6.2. En la columna izquierda, restituciones en las que Breuil apoyó su hipótesis cronológica de tendencia paleolitista. A la derecha, revisión posterior de esas mismas figuras por distintos autores.

Breuil y sus seguidores de ciertas representaciones animales como propias de climas fríos asociados a períodos antiguos, a partir de restituciones fuertemente idealizadas que no soportaron una minuciosa revisión posterior. En efecto, Almagro, tras el examen crítico de los calcos en que se fundamentó la tesis paleolitista, no solo desmontó los argumentos en que ésta se apoyaba sino que enfatizó el peligro que suponía articular las hipótesis cronológicas y de raigambre cultural sobre restituciones no contrastadas que carecían del rigor científico necesario (Almagro, 1952) (Fig. 6.2). Sin embargo, el hecho de que estas manifestaciones carezcan mayoritariamente de un contexto arqueológico directamente asociado

ha provocado que los argumentos temporales se hayan buscado tradicionalmente en las pinturas mismas, en las actividades representadas y la cultura material reproducida.

La corriente etnológica, con Jordá a la cabeza (Jordá, 1970-71; 1973; 1975, etc), retoma la importancia de la imagen como fundamento de posibles análisis de carácter etnológico que sirvan como argumento para la construcción de un marco temporal de raigambre moderna. Por todos son conocidas las críticas vertidas sobre las interpretaciones crono-culturales de los estudios de carácter etnológico, especialmente por el uso que hacen de la imagen, extralimitando la información que de ella puede inferirse, máxime cuando en la mayoría de los casos las hipótesis se apoyan en restituciones parciales no contrastadas.

La documentación en este tipo de estudios procede de obras generales de autoría variada, de las que se extrae información puntual, claramente descontextualizada del dispositivo general del abrigo. Se reproducen escenas que describen actividades socio-económicas relativas a la domesticación o a la incipiente economía productora, sin tener en cuenta su papel dentro del global de la composición o su evolución interna a partir de las sucesivas fases de adición que, en ocasiones, conforman dichas escenas. La descontextualización de los temas se hace patente a la hora de reproducir los instrumentos y ajueres representados en las estaciones levantinas; en este último caso, la subjetividad del observador se extrema, pretendiendo extrapolar, incluso, información relativa al material con el que éstos se realizaban.

En la actualidad, la vertiente iconográfica como argumento temporal sigue teniendo un fuerte peso en el discurso cronológico del Arte Levantino, si bien es cierto que su importancia se relativiza frente al avance de los análisis de contexto arqueológico inmediato a los abrigos. En este sentido,

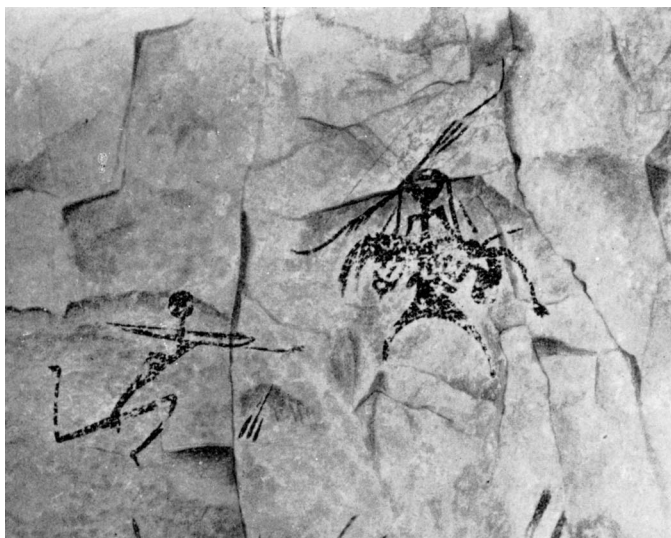


Fig. 6.3. Reproducción de figuras y soporte del Abric VIII del Cingle de Mola Remigia (Castelló), donde se inserta a las figuras en relación a las principales líneas del soporte

y aunque en el Arte Rupestre el principal argumento empírico es la propia representación gráfica, no es menos cierto que ésta posee unas limitaciones en su propia lectura e interpretación que condiciona fuertemente la información que de ella podemos extraer. Flanquear esas limitaciones supone caer en el terreno de la suposición y la especulación.

Pero la imagen es, ante todo, el **fundamento de análisis** de este horizonte artístico. El destacado componente narrativo que caracteriza a estas representaciones resaltó la importancia de elaborar restituciones integrales en las que se plasmara la relación espacial que mantenían las figuras entre sí. Y aunque los estudios sobre composi-

ción y análisis espacial han quedado relegados tradicionalmente a un segundo plano en favor del análisis temático de las escenas, cada vez se es más consciente de la importancia que implica obtener una visión de conjunto en la que las figuras no queden descontextualizadas de sus inmediatas, independientemente de que compartan narración o dinámica escénica (López Montalvo y Domingo Sanz, e.p)

En las primeras restituciones espaciales se aprecia, en ocasiones, una acusada distorsión que afecta tanto al tamaño y disposición de los motivos como a la relación espacial que mantienen entre sí. No es frecuente en este tipo de restituciones la documentación sistemática de la totalidad de los temas, obviando en muchos casos aquéllos peor conservados o de concepto menos naturalista. En estos levantamientos espaciales se emplea, junto con el dibujo previo a la vista del original la técnica de calco directo, sirviéndose en algún caso del humedecimiento de la roca para mejorar la visión de las pinturas (Hernández Pacheco, 1924), aunque este mismo autor ya apuntaba sus reticencias en relación al daño que podía ejercer esta técnica de “contacto” sobre pinturas y soporte. El interés de estas restituciones espaciales descansa en la decoración misma, y tan sólo en algunas ocasiones se da cuenta de las características del soporte en base a un simple croquis en el que se señala las medidas de coladas o salientes y su distancia con respecto a las figuras más próximas (Obermaier y Wernert, 1919). El uso de colores más claros para el fondo permitió a Cabré, de algún modo, representar el soporte de las pinturas (Cabré, 1915, 1921, etc), aunque la reproducción de la roca alcanzó su nivel más destacado sirviéndose de la técnica de gouche y el uso de diapositiva (Antoni Bregante en Ripoll, 1962) (Fig. 6.3), facilitando así la reproducción del cromatismo de las figuras y el tratamiento pictórico del soporte (Casanovas y Rovira, 2001).

En los últimos años se ha generalizado la necesidad de abordar restituciones integrales en las que se respete la distribución y relación espacial de las figuras entre sí y con respecto al soporte. De este modo, comienza a ponerse el acento en la necesidad de abordar el estudio del Arte Levantino desde perspectivas menos sectarias que aúnen distintos aspectos que incluyan, entre otros, la propia importancia del relieve parietal como elemento de análisis. Algunos trabajos llevados a cabo en el Bajo Aragón incluyen en la restitución espacial las principales líneas del soporte que afectan al desarrollo y lectura de figuras individuales o composiciones (Beltrán et al, 2002; Beltrán y Royo, 2001, etc); en algún caso, incluso se aporta un croquis completo de la estructura interna de la pared, haciendo uso de convenciones gráficas, como el punteado, para dar cuenta de volúmenes, grietas y otros elementos

del relieve (Andreu et al, 1982).

La necesidad de conjugar un mismo objetivo en el estudio del Arte Levantino se une a los distintos modos de abordar su documentación, lo que genera, aún en la actualidad, una importante desarticulación entre los distintos equipos implicados en su análisis.

La aplicación de métodos tradicionales aún no ha sido superada, y aunque toda traslación de una imagen tridimensional a un soporte bidimensional comporta una distorsión en el proceso, no es menos cierto que las nuevas tecnologías contribuyen no sólo a la desaparición del impacto directo sobre el objeto de estudio, sino que la continua confrontación con el original reduce drásticamente el índice de subjetividad implícito en todo proceso de restitución gráfica.

6.2.3.2 Proceso de obtención de calcos a partir del tratamiento y digitalización de imágenes.

Las pautas seguidas en el proceso de documentación de las pinturas han sido relatadas con mayor detalle anteriormente (Domingo Sanz y López Montalvo, 2002), por lo que pasaremos a resumirlas brevemente, haciendo especial hincapié en aquellos puntos más relevantes dentro del proceso.

La documentación de los conjuntos analizados en este volumen ha sido procesada siguiendo los pasos que detallamos a continuación (Fig. 6.4):

1. Trabajo de campo:

- a. Una vez identificados y situados en un croquis provisional todos y cada uno de los temas representados, iniciamos la **campana fotográfica** siguiendo un orden previamente fijado que facilite la exhaustividad en el proceso. La utilización de la cámara Mamiya RB 67 nos permite obtener negativos analógicos y diapositiva en formato 7 x 6 y 10 x 12, 5, mientras que la documentación de apoyo (detalles concretos de figuras, vistas generales de composiciones, estructura del abrigo, paisaje, etc) la realizamos en soporte digital o mediante diapositivas de formato universal.
- b. Toma de medida del **tamaño de las figuras**.
- c. **Identificación del color** a partir de la convención Munsell.

2. Laboratorio:

- a. **Digitalización** de la imagen fotográfica mediante un escáner de negativos de alta resolución (Nikon Film Scanner LS-4500AF) con una escala media de 300% y una resolución de 800 ppi x pulgada.
- b. **Tratamiento de la imagen** a partir de las posibilidades que ofrece el programa Adobe Photoshop 6.0:
 - Si procede, ligera **corrección manual o automática** de la gama cromática de la fotografía con el fin de facilitar la identificación del pigmento con respecto al soporte.
 - Toma de contacto con la figura a partir de una primera selección general de color, que nos permitirá ajustar la tolerancia global de las herramientas de selección.
 - La existencia en una misma figura de distintos tonos de pigmento y distintos grados de conservación nos obliga a **trabajar la figura por fragmentos y en distintas capas** ayudados con la herramienta de aumento. La existencia de distintas capas favorece la revisión posterior sin afectar a la restitución final.
 - Esa misma herramienta de aumento nos permite apreciar claramente el proceso de discriminación manual entre pigmento y soporte, en el que nos servimos de la **herramienta**



de borrador para eliminar aquellos píxeles incorrectamente seleccionados durante el proceso automático.

- La obtención de un primer calco provisional nos permite **contrastar**, en una primera fase, **el resultado con el documento original**. Para ello nos servimos de lentes de aumento y confrontamos las distintas opiniones de los miembros del equipo, buscando reducir la subjetividad que subyace en todo proceso de documentación.
- Tras la corrección *in situ* reanudamos el trabajo de laboratorio, plasmando en el documento digital todas y cada una de las correcciones que hayamos detectado con respecto al original. En algún caso, y si el resultado final del calco es deficiente como consecuencia de la calidad relativa del documento fotográfico, repetimos el proceso a partir de una nueva documentación fotográfica. Este proceso de confrontación y corrección se realiza tantas veces como sea necesario hasta que el documento final sea lo más fiel posible al original.
- La **presentación del calco** se realiza, siguiendo las convenciones establecidas en los estudios de arte rupestre, en escala de grises y aplicando un filtro de textura por punteado que permite apreciar la desigual intensidad del pigmento en una misma figura.
- Las figuras se escalan a su tamaño real, permitiendo así la observación minuciosa de los detalles y la afirmación de paralelos formales entre las mismas.
- Siempre y cuando el soporte de publicación lo permita, se reproduce individualmente cada una de las figuras documentadas, procurando mantener una escala homogénea que facilite la comparación continua entre las mismas (López Montalvo et al, 2001; Martínez y Villaverde ed, 2002; Domingo et al, 2003, etc). En este trabajo, dado el amplio número de figuras analizadas, tan sólo reproducimos individualmente aquellas representaciones humanas y animales integradas en la discusión estilística, el resto de temas documentados quedan recogidos en la restitución espacial de las distintas unidades topográficas.

6.2.3.3. *Ensamblado de las imágenes y restitución espacial.*

Una vez obtenido el calco individual definitivo de las figuras, reducimos su tamaño a una escala fija del 1:4 y homogeneizamos la resolución de las imágenes, lo que nos va a permitir trabajar cómodamente en la traslación de la distancia y orientación que mantienen los temas en el espacio.

El primer parámetro se obtiene a partir de la toma de medidas de la distancia entre motivos inmediatos en proyección ortogonal y mediante triangulación; mientras que para fijar la orientación de las figuras con respecto al plano imaginario de representación ubicamos un nivel 0 de referencia en los límites del abrigo y nos servimos de un nivel óptico.

El uso conjunto de ambos procedimientos reduce, pero no elimina, la distorsión que genera la traslación de imágenes dotadas de volumen a un solo plano. Estas imágenes tridimensionales se caracterizan a su vez por la multiplicidad de puntos de vista, de manera que la traslación en el calco individual de un único punto, el que se corresponde con la visión frontal de cada figura, genera una acumulación de pequeñas distorsiones individuales que quedan recogidas en la restitución global. Estas variaciones han de ser asumidas por el investigador, corrigiendo, a partir de la observación directa con el original, posibles desviaciones, en las que siempre primamos la correcta orientación de las figuras. Un aspecto que resulta crucial de cara a analizar la relación narrativa que caracteriza a estas manifestaciones rupestres (López Montalvo y Domingo Sanz, e.p)

El **ensamblado de las figuras** se realiza a partir del programa Adobe Illustrator 9.0 y Photoshop 6.0, abordando primero el ajuste de las composiciones localizadas en cada una de las unidades topográficas para, en una segunda fase, engarzar las distintas unidades en la composición global de las cavidades que conforman el abrigo.

En el caso de la **Cova dels Cavalls**, en el ensamblado espacial de las figuras hemos incorporado los temas hoy desaparecidos, pero de cuya existencia tenemos constancia a partir de la documentación elaborada por Benítez Mellado (Obermaier y Wernert, 1919), lo que nos permite ofrecer una visión más completa del dispositivo iconográfico. (Domingo Sanz y López Montalvo, 2002).

La presentación de estas figuras no conservadas en tinta plana y tonalidad grisácea permite al lector su rápida identificación.

Por lo que se refiere a la documentación de la **Coves del Civil**, la imposibilidad de obtener una documentación renovada nos ha llevado a adoptar una solución intermedia que nos permita apoyar gráficamente las observaciones que hemos realizado *in situ*, y que, sin duda, son fundamentales en nuestra interpretación sobre la composición y el uso del espacio. De este modo, y siempre y cuando dispongamos de documentación fotográfica, hemos procesado la restitución de figuras que no aparecen en publicaciones anteriores, insertándolas en la restitución global del abrigo, de manera que podamos ofrecer una visión de conjunto. En todo caso, se trata de calcos provisionales, que carecen del detalle que rige nuestro método, precisamente porque la base fotográfica no se fundamenta en los parámetros de calidad y resolución que requieren este tipo de restituciones.

Finalmente, la presentación del calco de las figuras del **Abric IX de El Cingle**, inserta dentro del proyecto conjunto que estamos realizando en estos momentos, es meramente provisional, y su calco definitivo será publicado dentro de la monografía que está preparando nuestro equipo junto con el Instituto Valenciano de Arte Rupestre. La calidad de la restitución de figuras individuales y su ensamblado posterior es suficiente, no obstante, para poder abordar un análisis como el que nos ocupa.

Una vez procesada la documentación gráfica de los conjuntos, abordamos la **numeración de las figuras** en base a un cómputo ordenado que sigue los ejes definidos en los estudios de arte rupestre (de arriba abajo y de izquierda a derecha).

En aquellos conjuntos de los que existan estudios previos, utilizaremos la numeración otorgada por los primeros investigadores en pro de facilitar la referencia al lector. En la relación de figuras inéditas haremos referencia a la numeración de la figura más inmediata adjuntado una letra que permita su perfecta individualización. Del mismo modo, en aquellos conjuntos formados por varios abrigos, la numeración de las figuras será independiente para cada uno de ellos, de manera que junto al número de cada figura aparece el del abrigo en cómputos romanos.

6.2.3.4. Restitución de los principales accidentes del soporte parietal.

La consideración de las características del soporte como parte indisoluble del análisis compositivo y espacial de los conjuntos rupestres levantinos nos ha llevado a diseñar un modo de restitución de los principales accidentes que inciden en la lectura de motivos individuales y escenas. De este modo, y más allá de las posibilidades que ofrece la fotografía, podemos realizar una lectura analítica de la situación de las figuras, valorando críticamente la incidencia de la pared en la lectura narrativa de las escenas o en la propia ejecución técnica de los motivos.

La restitución del soporte ha de buscar la claridad expositiva, seleccionando convenciones sencillas que permitan una rápida identificación y una comunión entre la decoración y su contexto. Pero la sencillez ha de combinarse con la exhaustividad de la reproducción, recogiendo no sólo las principales formas estructurales sino aquellas pérdidas de materia u ocultaciones provocadas por deposiciones naturales que dificulten la lectura de los motivos.

Para su ejecución partimos de la restitución espacial o individual de los motivos, siempre tomando como referencia una fotografía de alta resolución que permita apreciar en detalle las características del soporte. La selección de aquellos accidentes que inciden en la lectura se realiza a partir de su

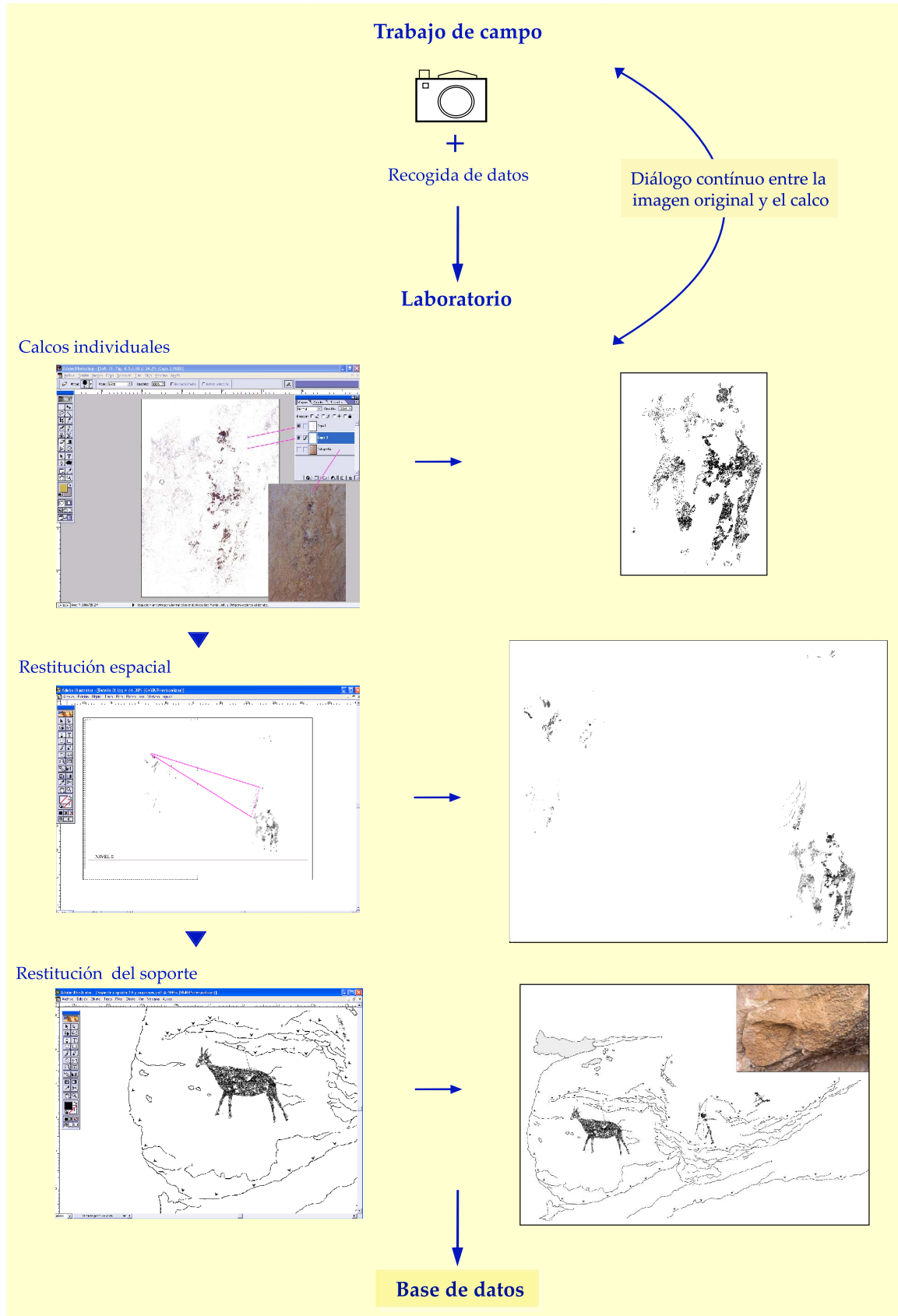







Fig. 6.4. Metodología empleada en el proceso de restitución

	Desconchado
	Concavidad
	Cambio de pendiente
	Grieta
	Salto

Cuadro 6.2. Convenciones empleadas en la restitución de los principales accidentes de soporte (López Montalvo y Domingo Sanz, e.p).

valoración *in situ* en combinación con la documentación fotográfica. Las convenciones gráficas utilizadas quedan recogidas en el cuadro 6.2.

La restitución de las líneas del soporte no siempre se realiza de manera sistemática, tan sólo en aquellos casos en los que el investigador valora positivamente su incidencia. A lo largo de este trabajo recogemos la restitución de las formas estructurales del soporte de los distintos conjuntos, tanto por lo que se refiere a la representación de escenas o unidades completas (Mas d'en Josep, Saltadora, Civil, etc) como a figuras individuales en las que los accidentes del soporte o condicionan su lectura, o enfatizan su posición en relación al resto o nos sirve para clarificar el orden de ejecución entre dos o más motivos.

Esta interpretación analítica del relieve ha de apoyarse, siempre que el tipo de publicación lo permita, con una fotografía a color en la que puedan apreciarse, claramente, las características del soporte.

6.2.4. Análisis de los conjuntos levantinos.

Por lo que respecta a las pautas seguidas en el análisis de los conjuntos, concebimos su estudio desde una perspectiva integral que aúne distintos aspectos que consideramos fundamentales de cara a trazar una mayor aproximación al conocimiento de su decoración.

El análisis quedaría, de este modo, estructurado en distintos puntos (Fig. 6.5):

1. El estudio está precedido de una breve descripción de **su emplazamiento geográfico** y de su **contextualización** en relación a otros conjuntos artísticos y yacimientos arqueológicos, de los que perfilamos una breve descripción de su contenido y conservación, en el caso de los primeros, y de la secuencia cronológica, en el caso de los segundos.
2. La introducción se completa con un resumen de la **historia de su descubrimiento** y un breve repaso a los principales estudios publicados sobre el mismo.
3. La observación *in situ* del conjunto rupestre y el uso de levantamientos topográficos nos permiten abordar la **compartimentación del espacio** en base a tres categorías, que enumeramos en orden de importancia decreciente:
 - a. **Abrigo:** Estructura topográfica de orden mayor definida por su concavidad y planta abierta con respecto a la proyección de la pared, y en la que el recorrido ininterrumpido de un voladizo o breve cornisa define su límite superior.
 - b. **Cavidad:** considerada como la unidad de división fundamental dentro del abrigo, en su definición seguimos igualmente criterios topográficos que deriven en la determinación de espacios cóncavos amplios o superficies interrumpidas por estalagmitas, agrietamientos o salientes del soporte, etc.
 - c. **Unidad topográfica:** división interna de la cavidad que se define a partir de accidentes topográficos de menor envergadura (coladas de menor espesor, escalonamientos, aristas pronunciadas, etc.).

Esta subdivisión del espacio nos permite trazar una primera aproximación a la distribución espacial de figuras y composiciones e, incluso, a la incidencia del soporte en la lectura de las mismas.

4. El **análisis de la decoración** se estructura en dos fases claramente complementarias:



Análisis formal

Abordamos el estudio de las figuras dentro de una primera aproximación con un claro **componente de análisis y descripción**. Somos conscientes, y en trabajos publicados anteriormente así lo hacemos constar, de la importancia de una descripción minuciosa y concisa de todos los temas documentados, como un modo de trasladar la interpretación que el investigador hace a partir del trabajo de restitución y observación directa del abrigo. Sin embargo, el número de conjuntos recogidos en este volumen y el destacado número de figuras en ellos documentadas, multiplicaría el número de páginas y haría particularmente tediosa su lectura. Por ello, y aunque no es la tónica general dentro de nuestra labor de investigación, hemos optado por una solución intermedia, de modo que es en la clasificación estilística de las figuras donde recogemos la descripción de las representaciones humanas, ordenadas en tipos formales, y de las animales, agrupadas por especies. Los datos quedan sistematizados siguiendo las fichas adjuntas al final del capítulo 6.22 y 6.23.

Por otro lado, el hecho de que un miembro de nuestro equipo— Inés Domingo— esté desarrollando paralelamente una Tesis Doctoral sobre el análisis del estilo y la técnica de las figuras humanas del núcleo Valltorta-Gasulla, limita, por respeto a su trabajo, la aproximación que podamos hacer al respecto.

Sin embargo, no es posible abordar el estudio de la composición sin elaborar previamente una clasificación formal de sus figuras que nos permita, posteriormente, ahondar en la dinámica de ejecución, las fases que definen las distintas composiciones y el orden mismo de la secuencia.

Para ello es prioritario trazar una aproximación a lo que entendemos por **estilo** y desde qué perspectiva manejaremos este **concepto** a lo largo de nuestro trabajo.

CONCEPTO DE ESTILO: Son muchas las definiciones que se han dado a este término, tantas casi como el número de investigadores dedicados en las últimas décadas a su investigación teórica, siendo todas estas definiciones dependientes del marco teórico en el que se inscriben sus autores. La investigación parece haber primado el análisis del estilo desde su perspectiva funcional, dejando a un lado el análisis teórico del sentido mismo de este concepto (Boast, 1985). En efecto, la aceptación generalizada de que el estilo cumplía una función comunicativa (Earle, 1990; Sackett, 1990; Wiesner, 1989, etc) ha centrado la discusión en una triple dirección que se resumiría en los siguientes puntos: a) qué rasgos transmiten la información; b) qué tipo de información transmiten y c) dentro de qué estrategias sociales se inserta la información que se comunica (Troncoso, 2001; 2002).

Pero más allá de su posible funcionalidad como factor de comunicación entre identidades sociales, tal y como han propuesto en los últimos años autores como Wiesner o MacDonald (1990) entre otros, la cuestión sería definir qué entendemos por *estilo*. Desde nuestro punto de vista, *estilo es un modo o manera de hacer las cosas*; una definición que, aunque puede resultar reduccionista, aparece reflejada, entre otros, en la obra de Hodder (1990). Ese modo o manera de hacer las cosas *se rige por unas normas que permiten la producción de unas formas determinadas, características y distintivas* (Kroeber, 1969). Esas normas, según algunos investigadores, incluirían desde rasgos propios de la técnica al modo de articulación de las distintas figuras en el panel, pasando por la propia selección de los soportes a utilizar (Santos, 1998; Troncoso, 2002). Esta visión, por tanto, concebiría el estilo como un sistema de normas de carácter amplio que incluiría la totalidad de la producción gráfica, y que es preciso determinar y describir en el proceso de construcción del estilo. Por otra parte, y si entendemos el arte como una manifestación cultural, debemos considerar que el cambio en esas normas gráficas que definen los distintos estilos debe responder, cuando menos, a procesos de transformación a nivel social, cultural o político.

CRITERIOS ANÁLISIS ESTILÍSTICO: los **criterios** que hemos manejado en el **análisis estilístico** de las figuras nos han llevado a considerar, muy especialmente, a las figuras humanas, por cuanto ofrecen mayor variedad de soluciones que las animales, lo que ya de por sí es un indicio del tratamiento diferencial que ambos temas reciben en los abrigos levantinos.

▪ **Figuras humanas:** a la hora de analizar las figuras humanas hemos primado la idea de **proporción anatómica relativa** entre el eje que define el tronco y el que dibuja las extremidades inferiores; un criterio que ha sido utilizado, entre otros, por Viñas (1988), aunque con mayor grado de complejidad por el número de variables manejadas. Junto a la proporción relativa, hemos tenido en cuenta el mayor o menor grado de estilización en el *modelado de la musculatura*, principalmente de piernas y torso, lo que nos ha permitido señalar algunas variantes dentro de los tipos definidos. Por último, aspectos como los *adornos, vestimenta o armamento* no los hemos considerado como rasgos determinantes sino complementarios, puesto que no en todos los casos la presencia/ausencia de estos elementos apunta hacia diferencias tipológicas significativas.

En la definición tipológica hemos seguido el mismo principio de simplificación que hemos venido aplicando en trabajos anteriores (Villaverde et al, 2002b), lo que nos permite agrupar al máximo las figuras, distinguiendo variantes internas dentro de cada tipo que suelen apoyarse en la ejecución más o menos estilizada del tronco o el modelado de la musculatura. Actuando de este modo, dejamos abierta nuestra clasificación a futuros estudios de carácter regional en los que nuestros conocimientos sobre la zona nos permitan manejar una base de datos completa y sistemática de todos los conjuntos documentados.

Para facilitar la identificación de cada uno de los tipos formales definidos hemos optado

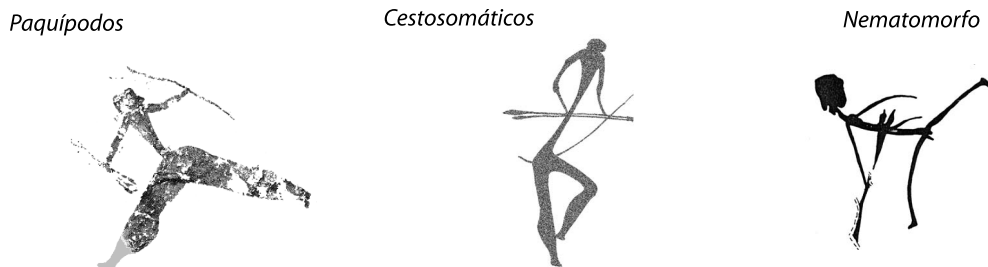


Fig. 6.5. Clasificación propuesta por Obermaier y Wernert (1919)

por asignarle un nombre convencional que le asociaría al yacimiento donde son más representativos, aunque esta “etiqueta” tan sólo tiene un valor relativo, ceñido al ámbito que estamos estudiando y como mero mecanismo que permite sistematizar cada uno de los horizontes individualizados, facilitando así al lector el seguimiento de nuestro análisis. Conscientes de la problemática que implica el uso de este tipo de etiquetas, hemos recurrido, igualmente, al importante trabajo elaborado por Obermaier y Wernert (1919) en la zona, en el que ya apuntaron la definición de tres grandes tipos formales que vienen a coincidir con los que hemos podido individualizar a lo largo de este trabajo (Fig. 6.5). Por ello, en estos casos hemos recurrido a la terminología empleada por estos autores, por cuanto su uso se desprende de particularidades regionales, facilitando así una futura sistematización tipológica de carácter global.

▪ **Figuras animales:** en este caso hemos agrupado cada uno de los ejemplares por



especie, puesto que consideramos que cada una de ellas poseen rasgos morfológicos particulares que escapan a los condicionantes de estilo, y por tanto existen proporciones que varían en función no sólo del tipo de animal, sino del sexo o la edad.

Hemos descrito, por tanto, cada uno de los animales agrupados por especie, tratando de establecer pautas comunes entre los distintos ejemplares en función de los rasgos anatómicos y morfológicos distintivos de cada una ellas.

Para realizar el análisis formal de figuras animales y humanas hemos sistematizado los datos siguiendo el modelo de ficha que adjuntamos. La **presentación gráfica** de cada uno de los motivos que hemos considerado en nuestro análisis se organiza por tipos, en el caso de las humanas, o especies, en el caso de los animales, a un tamaño homogéneo, pero escala variable, lo que nos permitirá contrastar fácilmente las distintas proporciones entre figuras y tipos formales.

Análisis interno de la composición

▪ **Descripción de composiciones y escenas.** Dentro de este primer apartado abordamos la descripción de las distintas composiciones, siguiendo un eje ordenado de izquierda a derecha y de arriba a abajo,

partiendo siempre de la estructuración interna del espacio que trazamos previamente. Junto con la identificación de los motivos componentes esbozamos una primera aproximación a la temática de las escenas (ficha adjunta 6.24).

Dentro de esta primera sección, partimos de la consideración teórica de dos elementos estructurales fundamentales a partir de los cuales se organiza la decoración de un abrigo, nos referimos a la **agrupación o composición de figuras** y a la propia **escena**.

COMPOSICIÓN: este concepto se define fundamentalmente por parámetros espaciales sustentados tanto en la estrecha relación espacial que mantienen dos o más figuras como en la existencia de un vacío decorativo que acentúa su enmarque y entidad espacial independiente con respecto a figuras inmediatas. De este modo, el término composición que manejamos es sinónimo de agrupación o concentración de figuras, y *en su consideración destaca más por lo que supone como estrategia de ordenación en el análisis del complejo entramado decorativo que como una asociación significativa de figuras*. De hecho, en la formación de estas agrupaciones juega un papel importante no sólo la disponibilidad de espacio libre a la decoración, sino su progresiva constricción como respuesta a las sucesivas campañas de decoración que suelen caracterizar a los abrigos levantinos. No conviene, por tanto, extralimitar el valor otorgado a este tipo de asociaciones figurativas, puesto que, además, su determinación, en base al vacío decorativo que media entre dos o más agrupaciones, obvia un hecho fundamental que caracteriza a toda manifestación al aire libre: la pérdida puntual de figuras y soporte como consecuencia de la progresiva degradación de estos conjuntos.

Son principalmente estas razones las que nos han llevado a considerar con cautela la definición de las distintas agrupaciones de figuras, y aunque aplicamos estos parámetros espaciales como mera convención en la que estructurar nuestro análisis, no dejamos a un lado las posibles pérdidas de materia como un factor de ausencia que puede estar condicionando la información que extraemos de la decoración de los abrigos, a la vez que mantenemos como referente el entramado compositivo global que conforma la decoración del conjunto. En efecto, al abordar el análisis de cada uno de los abrigos desde una perspectiva espacial globalizadora podemos desvincularnos del *handicap* que ha supuesto tradicionalmente el

estudio individualizado e independiente de cada una de las agrupaciones como unidades significativas a nivel narrativo.

Por otro lado, cuando utilizamos el término composición en el estudio del Arte Rupestre huímos deliberadamente del concepto clásico que se viene aplicando en la Historia del Arte, por cuanto en él subyace una finalidad estética que no es posible aplicar en manifestaciones artísticas prehistóricas. En la definición manejada por los historiadores del arte, aun cuando la composición se concibe como una manera de organizar, distribuir y relacionar sobre una superficie formas heterogéneas (Valero, 1997), subyace la idea de un proceso unitario, producto de un único momento y por un solo autor, un aspecto que difícilmente podemos aplicar a la ideosincrasia del Arte Levantino, habida cuenta del carácter diacrónico que atribuimos a la conformación de sus paneles.

Siguiendo este concepto clásico de composición, sería imposible afirmar la existencia de un planteamiento compositivo de partida y unitario en el dispositivo gráfico levantino que traspasara los distintos estadios y fases decorativas, pero, sin embargo, sí es evidente la capacidad de organización espacial; una capacidad que se deja sentir muy especialmente tanto en la distribución de las figuras en el espacio—regida, por lo general, por la búsqueda de encuadre y el respeto gráfico por lo anterior— como en la capacidad de articular figuras pertenecientes a una o varias fases en un nivel que trasciende el meramente espacial y al que atribuimos un componente temporal indudable. Otra cosa sería valorar si dentro de composiciones unitarias existe un planteamiento organizativo previo del espacio que responda a pautas dependientes del sentido temático o, incluso, a rasgos técnicos, privativos o no, a un determinado horizonte estilístico.

Dentro de esa ordenación son dos **reglas básicas** las que dirigen la relación espacial interna: la **yuxtaposición** y la **superposición** entre dos o más figuras. La primera, con sus distintas variantes, es la que generalmente conlleva la idea de asociación o vinculación narrativa; la segunda tiene mayores implicaciones, por cuanto puede responder a una eje-

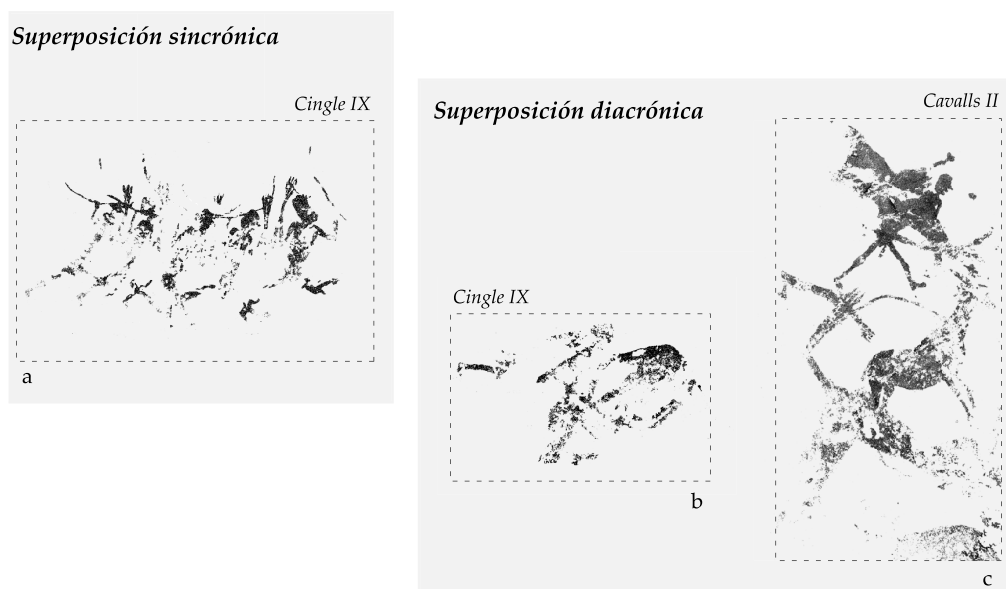


Fig. 6.6. La superposición sincrónica parcial entre figuras funciona como mecanismo que enfatiza la idea de solidaridad, cohesión y unidad en la acción descrita. Una idea que traslada perfectamente la falange documentada en el Abric IX de el Cingle de la Mola Remigia (a). La superposición diacrónica, sin embargo, puede funcionar bien como elemento integrador entre fases distintas, tal y como se desprende del ejemplo documentado en los motivos 6-8 del Cingle IX (b), bien como mecanismo que actúa a expensas de factores narrativos, y que quizás hayamos de interpretar desde el punto de vista de la ocupación de espacios relevantes o significativos (c).



cución diacrónica o a una concepción deliberada del sentido narrativo descrito, que suele enfatizar la idea de solidaridad y sincronía (Fig. 6.6.a). En el primer caso, la superposición que se produce entre dos o más figuras se convierte en un argumento fundamental de cara a ordenar la secuencia interna de los conjuntos (Fig. 6.6 b-c). Aunque es concretamente su excepcionalidad la que nos obliga a considerar estos episodios de superposición diacrónica como un fenómeno significativo desde el punto de vista de la ordenación de las figuras en el espacio, y en su explicación hemos de manejar, entre otras, variables espaciales y relativas a la dinámica de composición. Por lo general, la superposición entre figuras se produce en puntos que no afectan a su lectura e identificación, aunque no en todos los casos constatados es sinónimo de articulación escénica entre fases de ejecución distintas (Fig. 6.9.c).

El uso de estas reglas espaciales puede dar lugar a auténticas **estructuras compositivas**, entendiendo como tales la ordenación de las figuras en base a unos ejes o planos descriptivos determinados, que pueden estar relacionados tanto con el sentido temático descrito como con la concepción que se tiene del espacio.

Los **principales ejes descriptivos** por los que se ordenan las figuras en el espacio gráficos fueron definidos y valorados por J.B Porcar (1935 y 1944). La proyección horizontal y oblicua en la dirección de las figuras son los ejes básicos empleados por los artistas levantinos, con connotaciones que disienten en cuanto al grado y tensión del movimiento. Junto a estos, la proyección vertical se convierte en una disposición anecdótica, vinculada con la posición insólita en los animales y el ascenso en las humanas, aunque en ambos casos puede tener connotaciones vinculadas con la muerte o el desplome inminente (Fig. 6.7). A pesar de que, como afirmábamos, la orientación del eje descriptivo de las figuras parece ajustarse a una actitud determinada, son muchas las ocasiones en que encontramos figuras, animales o humanas, en actitud estática que, sin embargo, se orientan en un eje oblicuo, aunque con un menor grado de inclinación relativa. La explicación que Porcar atribuye

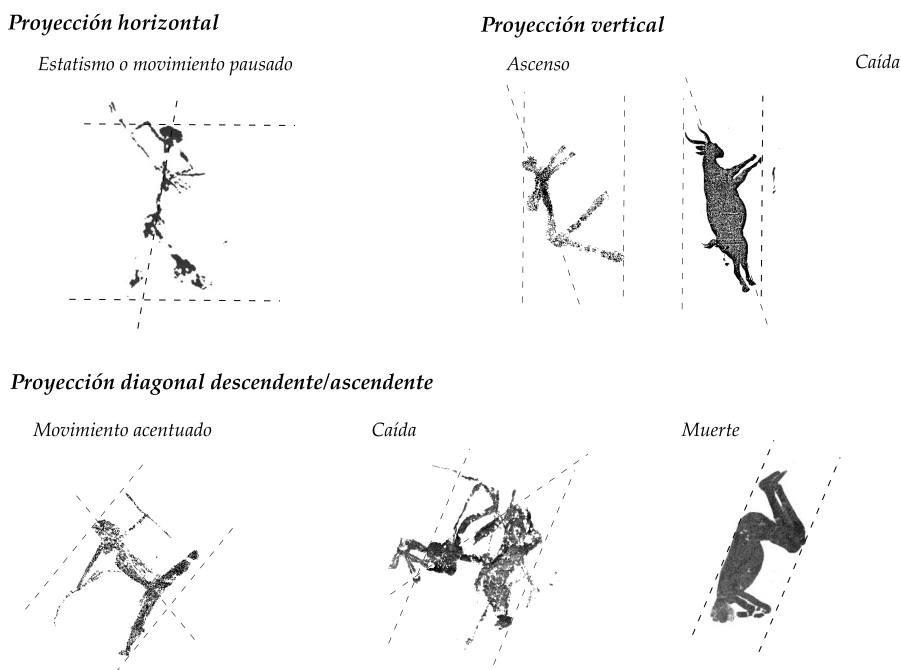


Fig. 6.7. Asociación de los principales ejes descriptivos con actitudes y temáticas representadas. En el eje de proyección oblicua encontramos, además, ejemplos de figuras en posición estática o semiestática, lo que, sin duda, incidiría en la trascendencia que adquiere este eje de descripción en el Arte Levantino.

a este destacado papel de las oblicuas tiene que ver, en estos casos concretos, con un aspecto técnico relacionado con la postura cómoda que debió adoptar el pintor durante el proceso de ejecución (Porcar, 1944:14-15), aunque sin lugar a dudas la importancia que adquiere este eje en la orientación de figuras, e incluso de escenas completas (Fig.6.8), se debe a la búsqueda de tensión y dinamismo que caracteriza a esta manifestación artística (Grimal y Alonso, 2001).

Por otro lado, la **búsqueda de profundidad o perspectiva**

podría parecer un concepto incongruente dentro de un arte en el que destaca fundamentalmente el diseño plano de la imagen individual. Sin embargo, existen ciertos rasgos técnicos que han llevado a algunos autores a sospechar un claro recurso a la profundidad o perspectiva en figuras individuales, entre dos o más figuras o, incluso, en el desarrollo de una escena completa.

En el caso de las **figuras individuales**, el recurso a la perspectiva se sugiere a partir de la creación de distintos planos de profundidad (Grimal y Alonso, 2001), o lo que es lo mismo, con la *superposición parcial* reiterada de armamento u otros elementos sobre la propia figura (Fig.6.9.a). Del mismo modo, en ocasiones, la *incorporación del soporte* en la ejecución de figuras fragmentadas provoca un juego de planos que sugieren la idea de profundidad (Fig. 6.9.b).

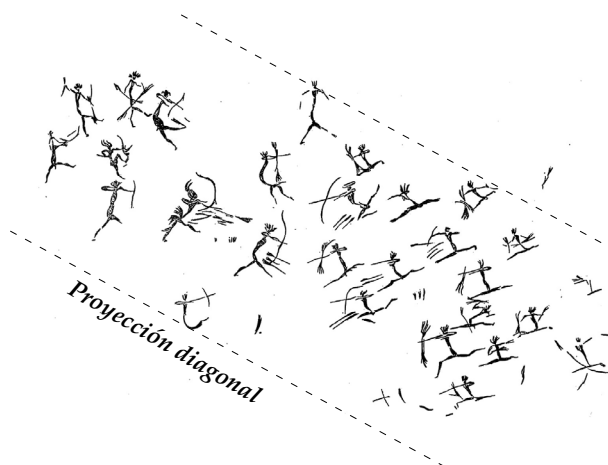


Fig. 6.8. Escena de enfrentamiento de Les Dogues (Castelló) (Porcar,). La disposición de las figuras marca un claro desarrollo en la diagonal, acentuando así la tensión de la acción descrita.

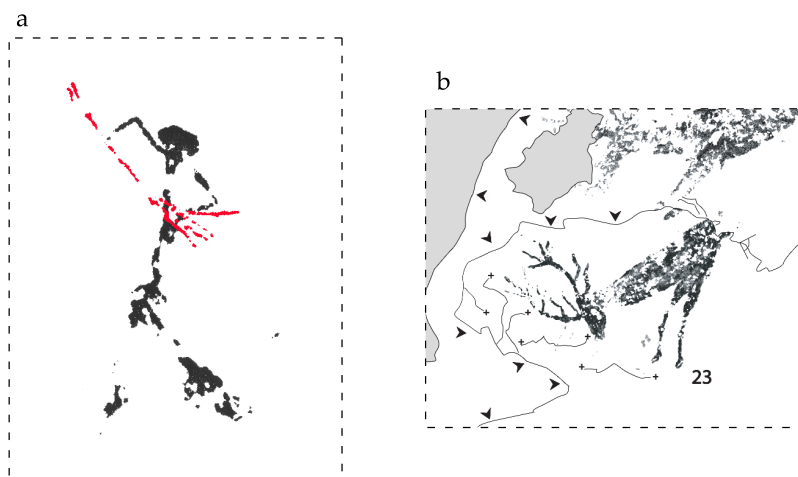


Fig. 6.9. a. Motivo 42.VII de la Saltadora (a partir de Domingo, 2000). La superposición del armamento sobre el tronco y brazo del arqueros evoca la idea de perspectiva en dos planos. b. Motivo 23 de Mas d'en Josep (según Domingo et al, 2003). La integración de una arista del soporte genera la sensación de profundidad y de que el cuerpo del animal se "esconde" tras la roca.

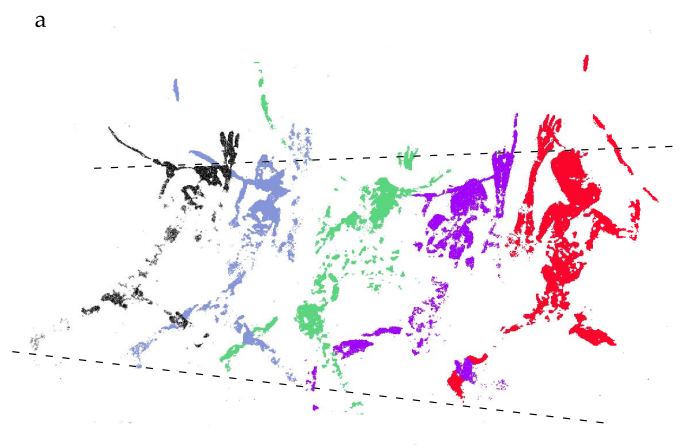
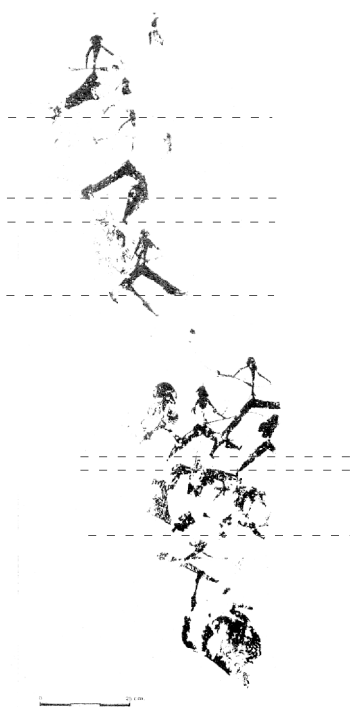


Fig. 6.10. Motivos 1-5 del Abric IX del Cingle de la Mola Remigia. La idea de profundidad y perspectiva se consigue con la combinación de tres recursos complementarios: la superposición parcial entre figuras; la progresiva disminución del tamaño de los miembros y la ligera proyección en diagonal de esta composición de figuras.

Estos dos mismos recursos— superposición parcial y soporte— son los que permiten obtener la idea de profundidad entre **dos o más figuras agrupadas**. En ocasiones, el juego de superposiciones resulta ciertamente complejo, lo que sin duda sería exponente de un control técnico incuestionable. Uno de los ejemplos más destacados documentados en este trabajo sería el de la falange del Abric IX del Cingle de la Mola Remigia (Fig. 6.10.a). La superposición parcial reiterada entre figuras se produce en puntos que no inciden en su identificación y lectura, ciñéndose a las extremidades inferiores y zona correspondiente a brazos y armamento. Este recurso que, como veíamos, acentúa la idea de perspectiva se combina con la progresiva disminución del tamaño de los individuos miembros de la falange, creando un efecto de lejanía y profundidad en el que, sin duda, también influye la proyección diagonal del movimiento de las figuras.



En el caso de **escenas o composiciones**, la idea de perspectiva se consigue principalmente, y al igual que veíamos en el caso anterior, por la proyección oblicua de los planos de fuga y, en ocasiones, por una matizada reducción del tamaño de las figuras que parecen actuar en segundo plano. En estos casos, el juego de volúmenes y accidentes del soporte también actúan como elemento que enfatiza la idea de profundidad o perspectiva, al situar a determinadas figuras en pequeñas depresiones de la pared o ligeros voladizos. Estos tres recursos pueden contrastarse en la escena de caza representada en Saltadora IX (motivos 10, 14 y 15.IX). La situación de la cabra 10.IX en una pequeña hornacina sugiere así la idea de profundidad con respecto al nivel donde se sitúan los dos arqueros que parecen perseguir a su presa. El plano oblicuo que describe el arquero 15.IX en su movimiento, la distancia espacial que mantiene con respecto a las otras dos figuras y su menor tamaño relativo acentúan de igual forma la idea

Fig.6.11. Abric de Centelles (Calco según IVAR).

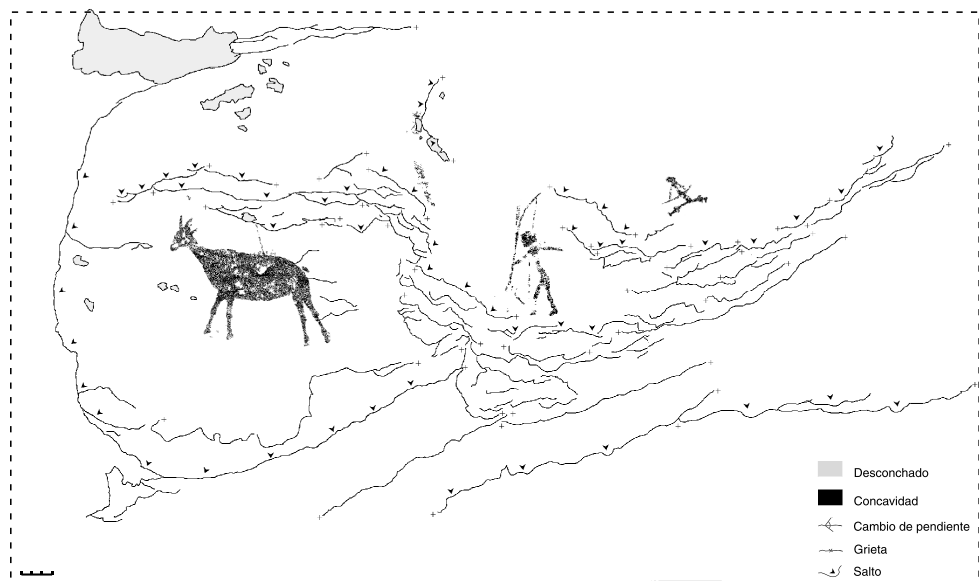


Fig. 6.12. Escena de caza del Abric IX de Saltadora. (Calco según López Montalvo, 2000)

de profundidad y perspectiva (Fig. 6.12).

Del mismo modo, encontramos composiciones, caracterizadas especialmente por la importante concentración de figuras, en las que la sensación de profundidad se corresponde con la repetida yuxtaposición de planos horizontales paralelos o subparalelos en la vertical al eje de representación. Éste sería el caso, por ejemplo, de la gran concentración de arqueros del Abric de Centelles (Albocàsser, Castelló) (Fig. 6.11), donde las distintas hiladas de arqueros en movimiento se suceden en la vertical, habiendo documentado hasta 6 niveles diferentes.

ESCENA: Al describir el concepto de composición avanzábamos que su definición, a partir de parámetros espaciales, no implicaba la determinación directa de una asociación significativa de figuras o, al menos, no debíamos presuponer que ésta lo fuera. Sin embargo, es la valoración de ciertos criterios los que nos permiten aunar las figuras dentro de parámetros temporales, por cuanto implican el desarrollo de una acción común y sincrónica en el tiempo. Es precisamente ese concepto temporal el que determina la configuración de una **escena**.

En muchos casos, la escena o unidad temática o narrativa ha sido considerada como una estructura menor comprendida en una agrupación de figuras. Sin embargo, esta definición reduccionista escapa a un hecho interesante que tendremos ocasión de contrastar en este trabajo: *la posibilidad de que una escena trascienda los límites espaciales otorgados a una composición*, de manera que dos o más agrupaciones se integren y articulen dentro de un mismo sentido narrativo o temático. Es lo que Alonso y Grimal (1996) avanzaron como escenas que pueden ser apreciadas desde múltiples puntos de vista, por cuanto los “elementos integrantes pueden mantener entre sí distancias considerables”.

Son varios los argumentos tradicionalmente manejados en la determinación de la relación narrativa entre dos o más figuras, y en su valoración tiene un fuerte peso la propia intuición del investigador. Es precisamente el deseo de atenuar ese grado de subjetividad implícita en el análisis escénico de cualquier manifestación rupestre por el que algunos autores han propuesto métodos basados en análisis estadísticos en los que se pretende, a partir de la consi-



deración de distintas variables, detectar de forma automática la articulación narrativa entre dos o más figuras (Lessen-erz, 1992). Sin embargo, el problema en la aplicación de estos sistemas matemáticos reside, precisamente, en considerar como fundamentales aspectos como la semejanza en el estilo, la técnica o el color del pigmento, obviando, de este modo, que es precisamente el carácter diacrónico y acumulativo de la decoración el rasgo más característico y destacado de las manifestaciones artísticas. De manera que en pocas ocasiones, al menos por lo que se refiere al Arte Levantino, nos enfrentamos a escenas producto de un único momento, en las que los rasgos técnico-estilísticos y el planteamiento compositivo y temático mantengan una unidad original que no se haya visto modificada con el tiempo.

En efecto, la articulación narrativa entre figuras de distinto concepto formal, tamaño, color o técnica traduce un proceso dilatado en el tiempo en el que fases de adición puntual tanto pueden suponer una mera incorporación que refuerza el sentido descrito previamente como una transformación radical del mismo. Sin embargo, en ambos casos subyace la idea de “apropiación” gráfica de lo anteriormente representado, se asuma o se transforme el sentido original dado.

Son estas características del Arte Rupestre del Levante, las que nos llevan a relativizar algunos argumentos empleados tradicionalmente en la definición de una escena. Es por ello que el **criterio de estilo**, que en su más amplio sentido aglutinaría atributos como tamaño, color o técnica, puede servirnos para asociar dos o más figuras, pero no para discriminarlas en función de sus rasgos diferenciales. No es preciso recordar nuevamente que son múltiples las **escenas** llamadas **acumulativas o por adición** (Sebastián, 1986-87) en las que figuras de distinto concepto formal, técnica o tamaño trasladan una perfecta ordenación narrativa, y en las que tan sólo criterios como la interconexión entre la trayectoria y la actitud que proyectan las figuras permiten al investigador trazar una interpretación acertada en torno al nexo narrativo que les une.

Ambos aspectos— trayectoria y actitud— dan lugar a un concepto que actúa como comodín a la hora de describir y determinar la relación narrativa entre figuras: nos referimos al término *coherencia*. Su afirmación implica que de la relación entre un grupo de figuras extraemos una lectura comprensible, a pesar del marcado lapso crono-cultural, y siempre partiendo del axioma de que esta lectura no puede traspasar el umbral de la superestructura que subyace en estas representaciones, del posible significado, simbólico o no, de lo que nosotros tan sólo entendemos como escenas de caza, enfrentamiento o recolección, entre otras.

De manera que, partiendo de estas limitaciones, debemos asumir la carga subjetiva que comporta cualquier aproximación al análisis e interpretación de una escena. Un análisis en el que a pesar de manejar argumentos objetivos, como son la trayectoria, actitud y atributos técnico-estilísticos, es la propia experiencia e intuición del investigador la que, en última instancia, discierne la relación narrativa que provoca la asociación entre dos o más figuras, máxime si tenemos en cuenta que ese carácter acumulativo puede provocar distintas lecturas a lo largo del tiempo.

Por otro lado, la vertiente temporal que caracteriza a una escena, y por ende a la acción narrativa que en ella se desarrolla, ha llevado tradicionalmente a reconocer como relación o articulación escénica únicamente a aquellas composiciones en las que el tema descrito nos era comprensible, considerando como mera composición, desprovista de cualquier connotación narrativa, tanto a las agrupaciones de animales o figuras humanas cuya actitud estática no parecía traducir una acción evidente como aquellas otras en las que, a pesar de representar a los protagonistas en claro movimiento, no éramos capaces de interpretar la

Superposición de escenas dentro de una misma composición

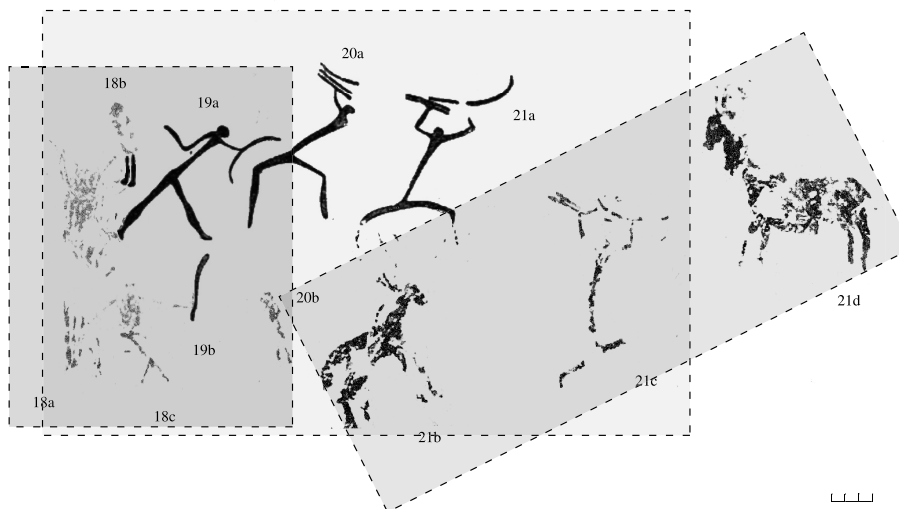


Fig. 6.13. Una de las secuencias de Civil III nos permite ejemplificar gráficamente la coexistencia de distintas unidades escénicas en el espacio que acota una misma composición. El cruce de trayectorias y la superposición de sentidos temáticos pertenecientes a distintas fases difícilmente permite articular una narración común. Hemos distinguido en tonalidades de gris el área que atribuimos a cada escena, de manera que es posible apreciar cómo se superponen los distintos espacios sin que ello implique una voluntad de integración narrativa. No obstante, este tipo de acumulaciones de figuras en puntos concretos de la cavidad resultan ciertamente significativas, puesto que no parecen ser producto de la progresiva constricción del espacio gráfico.

finalidad del mismo (Sebastián, 1985). En estos dos casos vuelve a jugar un papel fundamental el concepto *coherencia*, como tributario directo de nuestra cultura actual. Un grupo de arqueros en movimiento traducen un vínculo espacio-temporal que describe una acción conjunta, independientemente de que el objeto de esta acción nos sea incomprensible. Negar el carácter escénico o narrativo de este tipo de representaciones equivaldría a justificar la presencia de una escena en base a nuestra capacidad actual de discernir el tipo de actividad representada.

No en todos los casos las figuras que conforman una agrupación participan de un mismo desarrollo narrativo. Muy al contrario, la complejidad que se deriva del número de figuras, la multiplicación de fases de ejecución y la condensación espacial que ambos aspectos generan da lugar a una estructura muy repetida en los abrigos levantinos: **la superposición de escenas o sentidos narrativos distintos** (Fig. 6.13). El cruce de trayectorias y actitudes en un mismo espacio acotado por los límites de una misma composición, en el que, incluso, pueden desarrollarse distintas temáticas que, *a priori*, no parecen integrar el sentido descrito anteriormente en la nueva narración, ofrecen una complejidad compositiva y temática, en la que las variables manejadas no siempre permiten discriminar objetivamente qué figuras participan de una narración u otra. Menor dificultad se deduce de una estructura semejante, por lo que a la multiplicación de temáticas se refiere, pero en la que distintas unidades narrativas, componentes de una misma agrupación, se articulan sucediéndose de manera ordenada en el espacio, en lo que hemos acuñado como **escenas yuxtapuestas**.

Hemos afirmado al introducir el concepto “escena” que una de sus características principales era la de situar a las figuras dentro de unos parámetros espacio-temporales. El **sentido temporal** que traducen las escenas levantinas muestra, sin embargo, una importante complejidad que puede verse condicionada por la multiplicación de fases y adición de nuevas figuras. El nivel más sencillo en la traslación del concepto tiempo es aquél en el que las



figuras protagonizan una acción sincrónica y coordinada, solidaria o no, con un fin determinado. Éste sería el caso, por ejemplo, de las escenas de caza por acoso o persecución. La multiplicación de acciones paralelas, pero con matices distintos, dentro de una misma temática aporta una nueva dimensión más compleja al concepto tiempo, mostrando así el gran control que los artistas levantinos tenían a la hora de trasladar gráficamente el sentido narrativo de las escenas. La coordinación de distintas acciones dentro de los episodios colectivos de caza o, incluso, en las escenas de enfrentamiento entre grupos serían un claro exponente en este sentido.

Pero, en ocasiones, el sentido lineal de la acción puede verse alterado por la presencia de determinados elementos gráficos que funcionan como referente temporal de un momento anterior no explicitado por el artista. Es el caso de las huellas o rastro de sangre o de los impactos de flecha en las escenas de contenido cinegético.

FIGURAS AISLADAS: Finalmente, hemos de distinguir como una estructura más de análisis la representación de **figuras aisladas o individuales** cuyo componente narrativo se reduce a su mera presencia. Este tipo de estructura resulta, en muchos casos, difícil de detectar, máxime cuando su aislamiento espacial puede verse matizado como consecuencia de las sucesivas fases de decoración, así como su desarticulación narrativa truncada como consecuencia de su incorporación a posteriores secuencias de carácter escénico. Del mismo modo, y empleando una argumentación contrapuesta, la progresiva degradación de la pared puede provocar el aislamiento ficticio, espacial y narrativo, de algunas figuras. Conviene estar atento, por tanto, al factor conservación como un elemento de ausencia condicionante de nuestras interpretaciones. Del mismo modo, la consideración de la proximidad espacial entre figuras como elemento condicionante en su articulación narrativa pueden llevarnos a desechar la posible relación escénica entre dos o más figuras que mantienen una importante distancia espacial entre sí, en ocasiones propiciada por el mismo sentido de la escena, como sería el caso de los episodios de caza por rastreo de sangre o pistas de huellas.

Dentro de este apartado debemos señalar la posibilidad, aunque no ha sido posible contrastarla en nuestro estudio, de que figuras únicas se constituyan en **motivos exclusivos** dentro de un abrigo o cavidad. Ésta “*sería una forma diferenciada de utilización del espacio que demuestra la concesión de una entidad propia a ciertas imágenes, siendo prescindible, en ciertas ocasiones, su asociación con otros elementos iconográficos*” (Alonso y Grimal, 1996: 225). Parece que este tipo de apropiación exclusiva del espacio suele tener como protagonista destacada a la figura animal. Baste citar al respecto el conjunto oscense de Chimiachas, donde un imponente ciervo, con una destacada cornamenta y actitud estática y solemne, preside el espacio de esta cavidad (Baldellou, Painaud y Calvo, 1986). No deja de ser significativo que la “exclusividad” iconográfica con la que se concibió la imagen de este ciervo haya sido respetada, eludiendo la reocupación y reutilización de este espacio como lugar de representación, algo que escapa a la tónica que suele caracterizar a los enclaves utilizados por los artistas levantinos.

- **Análisis interno de la composición:** a partir de los datos obtenidos en una primera fase aproximativa y de corte descriptivo, abordamos su sistematización estructurada en dos niveles de análisis:

- Primer nivel de análisis o criterio estilístico:** teniendo en cuenta los distintos tipos formales definidos, abordamos aquellos aspectos relativos a la composición y uso del espacio que caracteriza a cada tipo u horizonte individualizado en cada uno de los conjun-

tos, por si de ellos pudieran deducirse pautas diferenciadas. Por lo que respecta a la **figura humana**, analizamos las pautas compositivas que se derivan de cada uno de ellos, su papel dentro de la composición, el modo de disponerse en el espacio, los niveles de representación y zonas que ocupan en el espacio gráfico y las temáticas a las que se asocian, con objeto de intuir posibles pautas privativas de cada uno de los tipos formales definidos en este ámbito, que serán tratadas de manera concisa en el capítulo de síntesis final.

Por lo que se refiere a las representaciones **animales**, nos ceñimos principalmente a su papel dentro de la composición global, qué tipo de escenas conforman y cómo se relacionan con la figura humana. Estos parámetros serán valorados conjuntamente en las conclusiones finales, de manera que podamos trazar una visión del tratamiento que recibe la figura animal en estos conjuntos castellanenses.

-**Segundo nivel de análisis o criterio compositivo y escénico:** en este segundo apartado analizamos, a partir de las estructuras teóricas definidas anteriormente, los distintos tipos de composición, el modo de organizarse, su estructura, el número de fases que las conforman y los distintos estilos formales que participan. Todos estos parámetros, en suma, nos permiten aproximarnos a la **dinámica compositiva** de cada conjunto y a su **ritmo de ejecución** en las distintas fases.

Por otro lado, abordamos un análisis conjunto de la **temática** representada en los abrigos objeto de estudio, trazando visiones comparativas con escenas de temática semejante representadas tanto fuera como dentro del núcleo Valltorta-Gasulla. Al analizar de este modo la variable temática podremos acotar posibles especificidades del núcleo analizado, trazando, si las hubiere, pautas estilísticas o compositivas en función del tema representado y la región donde se documenta.

Análisis del espacio

El enfoque que otorgamos al análisis del espacio en nuestro trabajo no se ciñe al análisis de parámetros macroespaciales, por cuanto supondría el diseño de un patrón de distribución de los conjuntos en el paisaje del que pudiéramos deducir cierto determinismo en la selección de estos espacios como lugares de representación, siguiendo el modelo iniciado por el Grupo Gallego del Paisaje (Criado, 1984-85; Santos Estévez, 1998; Santos y Criado, 1998, etc) en relación a los megalitos y petroglifos gallegos y que, posteriormente, se ha comenzado a aplicar en otras áreas peninsulares y en relación a otras manifestaciones artísticas (Fairén, 2003; Gómez-Barrera, 2002; Martínez García, 1998; 2002, etc). El nivel de conocimiento que tenemos en la actualidad de los conjuntos decorados en este ámbito de Valltorta-Gasulla es todavía muy limitado, lo que dificultaría el desarrollo de estudios macroespaciales del paisaje en los que pudiéramos conjugar aspectos de situación con el propio contenido de composiciones y escenas, de manera que pudiéramos perfilar el modo de ocupación de estos lugares y su transformación en espacios culturales, dentro de un proceso de apropiación simbólica del territorio.

Más bien podríamos considerar, siguiendo el símil de la necesidad de un *estudio en zoom* que apuntaron Santos y Criado (1998) en su búsqueda de articular distintos niveles de consideración del espacio, que nuestro trabajo se situaría en el primer nivel, aquél en el que la unidad de análisis es el espacio que determina la estructura física del propio abrigo. Por **espacio gráfico** entendemos toda superficie rocosa susceptible de ser decorada, siempre teniendo en cuenta los elementos topográficos que delimitan y caracterizan la estructura física de un abrigo y la tendencia de este horizonte artístico a escoger como lugar



de representación espacios al aire libre. Esta definición nos permite considerar la especificidad topográfica de cada uno de los conjuntos, así como la posibilidad de que zonas, como techos o viseras, puedan ser utilizados como espacio potencial de representación, tal y como se ha podido documentar excepcionalmente en algunos conjuntos de la zona (Abric VI del Cingle de la Mola Remigia) o, incluso, de otros ámbitos artísticos (Collado et al, 1991-1992).

Dentro de este nivel de aproximación podemos abordar la caracterización del espacio gráfico desde una perspectiva centrada en la **distribución de las figuras** y en la **posición que éstas ocupan**, tomando siempre como referencia las **características mismas del relieve**, así como la incidencia que éste pudiera ejercer tanto en la ubicación de las figuras como en el desarrollo mismo de composiciones y escenas.

§ Para poder abordar la **distribución de las figuras** hemos procedido a la división interna de cada uno de los conjuntos, teniendo siempre en cuenta la previa compartimentación del espacio en función de sus características físicas, y sirviéndonos de dos tipos de variables:

1. Métrica- a partir de los ejes cartesianos hemos compartimentado el espacio en tres grandes zonas que se suceden en un plano horizontal imaginario- zona central, lateral derecho y lateral izquierdo- y en el vertical correspondiente- zona superior, media e inferior. Esta sencilla división métrica, también aplicada por otros autores (Martínez García, 2002; Mateo Saura, 2003), nos permite trazar una primera aproximación objetiva a la distribución de las figuras, ciñéndonos al espacio potencial que ofrece el abrigo como unidad de análisis, a expensas de otros factores que analizaremos seguidamente (Fig. 6.14). Este tipo de división métrica se aplica, preferentemente, en aquellos abrigos de estructura y planta abierta, carente de subdivisiones topográficas internas. Por contra, en aquellos abrigos estructurados en cavidades, son estas subdivisiones las que

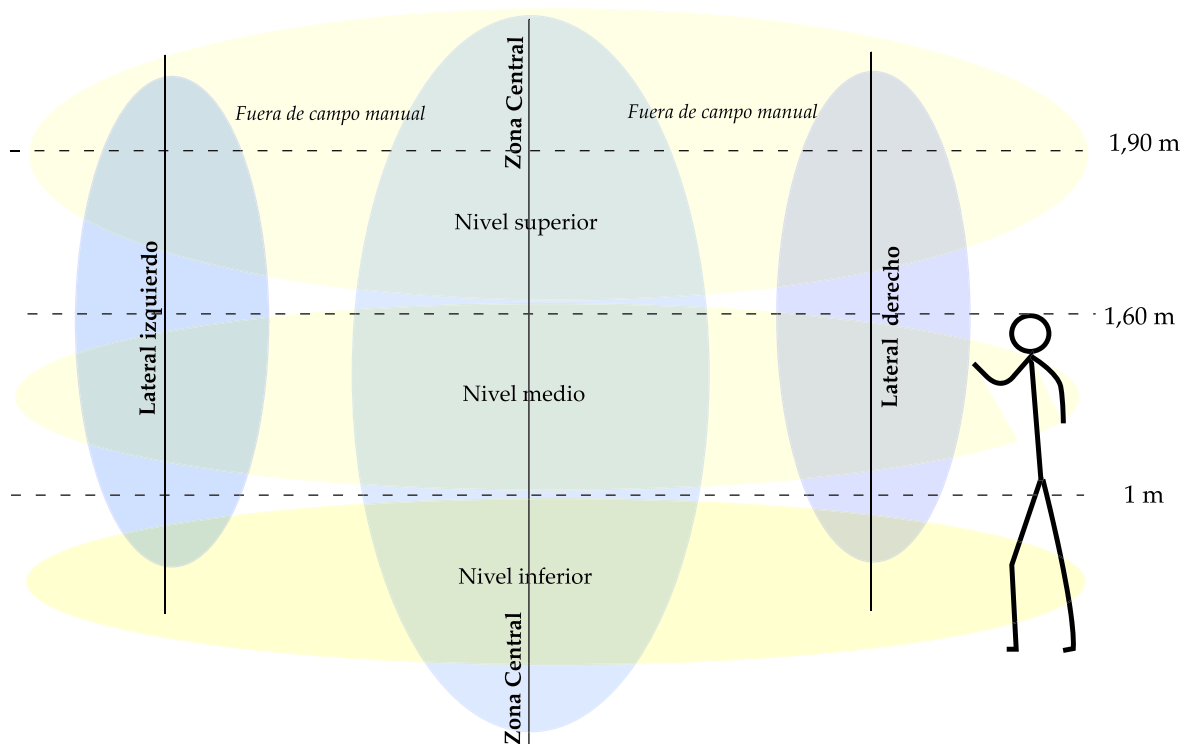


Fig. 6.14. Compartimentación del espacio a partir de unos ejes cartesianos.

condicionan la división interna.

2. En función de un hipotético campo manual: la definición de un hipotético campo manual, a partir de pruebas experimentales, nos ha llevado a distinguir hasta tres niveles distintos de representación que se suceden en el plano vertical imaginario: nivel superior, nivel medio y nivel inferior. Para su determinación hemos considerado una estatura aproximada del artista entorno a los 160 cm. de altura. A partir de esta medida arbitraria hemos calculado los distintos márgenes métricos en los que éste se vería forzado a modificar su postura o, incluso, a buscar algún elemento de apoyo o alzamiento, siempre partiendo de la hipótesis de que se primaría la búsqueda de perpendicularidad al punto de representación. De este modo, los márgenes de actuación en los distintos niveles quedarían definidos como sigue (Fig. 6.15):

Posición erguida

– el margen de actuación oscilaría entre 160-130 cm. con respecto al nivel del suelo, por encima de este nivel el artista pierde la perpendicularidad al punto de representación. Aunque es evidente que la altura que se podría alcanzar con el brazo completamente estirado rondaría los 185 cm., pensamos que la ejecución resultaría ciertamente complicada, especialmente teniendo en cuenta la precisión con la que son ejecutadas las figuras levantinas, con trazos que, en ocasiones, apenas superan un milímetro de grosor y que, igualmente, pueden mostrar disposiciones abigarradas en el espacio que precisan un amplio grado de certeza en la aplicación del pigmento.

Posición inclinada

– por debajo de 130 cm. y hasta aproximadamente los 100 cm. de altura, la posición del artista se correspondería probablemente con una ligera inclinación de la espalda, buscando la ya aludida perpendicularidad al punto de representación.

Posición sedente o en cuclillas

– por debajo del nivel anterior, una postura en cuclillas o arrodillada permitiría alcanzar fácilmente los puntos cercanos al metro de altura, mientras que no descartamos que en los puntos más cercanos al suelo la posición sedente fuera la más cómoda, puesto que permite una mayor perpendicularidad y afianzamiento del equilibrio, siempre que las características de la superficie del suelo o plataforma natural fueran favorables.

Uso de alzamiento

– teniendo en cuenta el límite marcado por el campo manual trazado, por encima de los 190 cm. de altura suponemos el uso de algún tipo de alzamiento que permitiera alcanzar este nivel y que, a la vez, favoreciera el afianzamiento de la postura del artista durante el proceso de representación.

Estos márgenes de ejecución y los niveles a ellos asociados nos permiten, al igual que ocurría al compartimentar el espacio en zonas diferenciadas, situar a las figuras dentro del abrigo y señalar, a partir de su análisis sistemático, la determinación de posibles tendencias en la distribución o concentración de motivos y composiciones



en relación, a su vez, a la postura adoptada por el artista y durante las distintas campañas de decoración.

En este sentido, la consideración de cada uno de los tipos formales, especialmente por lo que se refiere a la figura humana, en relación a su situación dentro de estos niveles en que dividimos el espacio puede ayudarnos, siguiendo la secuencia interna de cada abrigo, a determinar posibles usos pautados del espacio en función de las fases que atribuimos a cada tipo formal o estilístico, así como a valorar la tradicional consideración de que espacios centrales o destacados fueron privilegio de las campañas que inauguraron la secuencia de decoración de cada uno de los abrigos.

La combinación de estas dos variables- métrica y campo manual- va a favorecer una mayor comprensión de las posibles tendencias en la distribución de las figuras en el espacio gráfico de cada uno de los abrigos analizados.

Somos conscientes de la rigidez que, por lo general, acompaña a este tipo de métodos, basados fundamentalmente en criterios estadísticos. Sin embargo, consideramos fundamental su aplicación de cara a trazar una mayor aproximación al modo de concebir el espacio y detectar posibles tendencias en la distribución de figuras, a pesar de que para ello nos basemos en divisiones arbitrarias sustentadas en hipotéticos campos manuales.

Somos conscientes de la rigidez que, por lo general, acompaña a este tipo de métodos, basados fundamentalmente en criterios estadísticos. Sin embargo, consideramos fundamental su aplicación de cara a trazar una mayor aproximación al modo de concebir el espacio y detectar posibles tendencias en la distribución de figuras, a pesar de que para ello nos basemos en divisiones arbitrarias sustentadas en hipotéticos campos manuales.

- En este apartado consideramos, igualmente, el **papel del soporte** como elemento indivisible en el análisis de la composición y el espacio. Un hecho apuntado repetidas veces, como es que en el Arte Levantino las figuras se representen sin referencia explícita a un paisaje gráfico –son pocos los ejemplos en los que se reproduce la línea del suelo u otros elementos que permitan situar a las figuras en un espacio tangible–, ha derivado en la consideración del juego de volúmenes y accidentes de la pared como un “paisaje” figurado (Beltrán, 1993: 51).

Es cierto, y en ello han insistido muchos autores, que el uso o aprovechamiento del soporte en este tipo de manifestaciones disiente, en gran medida, del que puede apreciarse en el caso del Arte Paleolítico, especialmente por lo que se refiere al proceso de ejecución individual de figuras. Hemos podido comprobar en la primera parte de este

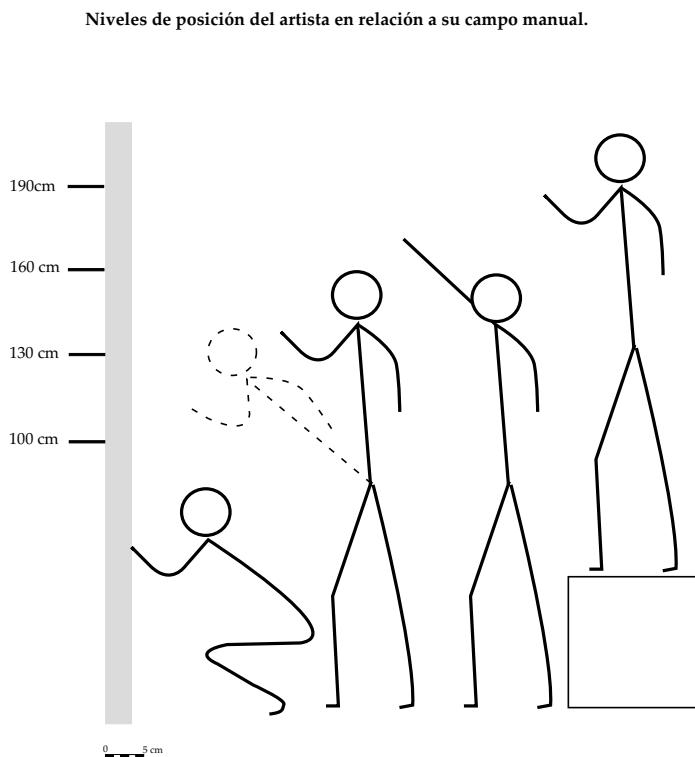


Fig. 6.15

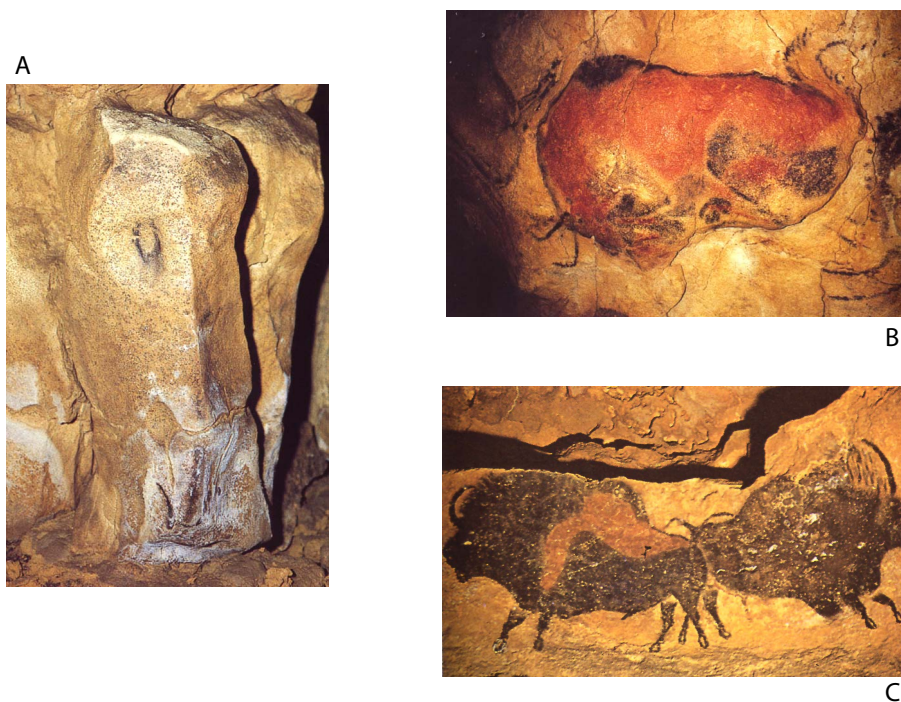


Fig. 6.16. A. Una de las representaciones de la Sala de las Máscaras de la Cueva de Altamira (Santander), donde puede apreciarse cómo el juego de volúmenes de la roca ha sido aprovechado para representar la cabeza de un bisonte. Del mismo modo el documento B, procedente del mismo yacimiento, muestra cómo la figura de un bisonte se repliega para adaptarse a un pronunciado saliente del techo, simulando así la tercera dimensión. El ajuste de la línea de silueta de la figura a un accidente rocoso queda perfectamente atestiguado en el documento C, procedente de Lascaux (Dordogne, France). A y B (Freeman y González Echegaray, 2001); C (Leroi-Gourhan, 1984).

trabajo cómo la consideración de los accidentes menores de las cuevas paleolíticas era uno de los rasgos más sobresalientes del proceso de ejecución. La estrecha relación entre figuras y soporte suponía que el artista no entendía la pared como un mero “soporte”, sino que su estructura, con un cambio constante de volúmenes y formas, se integraba en el discurso gráfico, no sólo con respecto a la distribución de las figuras en el interior de la caverna, sino por lo que respecta a la ejecución misma de cada uno de los motivos representados (fig. 6.16). En efecto, el juego de volúmenes en las grandes figuras animales, como en los bisontes y “mascaras” de Altamira (Freeman y González Echegaray, 1999); la significación de rasgos internos a partir del aprovechamiento de pequeñas pérdidas de soporte o breves formaciones por la acción del agua que sirven para figurar el ojo del animal, como en el caso de los bisontes de Niaux (Lorblanchet, 1995); o la integración de distintos accidentes como partes anatómicas no figuradas no son aspectos fácilmente constatables en el Arte Levantino, o al menos no con el carácter tan generalizado que apreciamos en las manifestaciones paleolíticas. En este sentido, son escasos los ejemplos que se documentan en los que pudiera afirmarse el uso de pequeños vacíos para la representación de ojos en el caso de los zoomorfos, y sobre todos ellos se cierne la duda de si pudiera tratarse de fallos de pintura o caprichosos desconchados (Beltrán et al, 2002). Del mismo modo, no parece del todo evidente que se emplearan los volúmenes cambiantes de la roca para significar la tercera dimensión en la ejecución de figuras animales; quizás la propia estructura física de los abrigos levantinos juegue un papel negativo en este sentido, así como el menor tamaño de los motivos representados en sus paredes. Sin embargo, algunos autores apuntan ideas en este sentido, asociando el uso de pequeños salientes a la voluntad de otorgar volumen a las figuras, si bien los pocos casos consta-



tados hacen referencia sistemáticamente a la representación animal (Martínez y Díaz-Andreu, 1992: 187, en relación a la figuración de un ciervo; Mesado, 1989: referido a la representación de un suido que ocupa la cavidad central). Por último, apenas se hace referencia en la bibliografía a la posible integración de pequeños accidentes como parte de la silueta de las figuras. Beltrán alude al uso de un abullonamiento en la roca como cabeza de un toro grabado en el Racó Molero (Castelló) (Beltrán, 1965; 1993), aunque recientes comprobaciones llevadas a cabo por el IVAR han puesto de manifiesto la inexistencia de tal grabado y, por tanto, de la posible integración del saliente en la ejecución de la figura. Este mismo autor recoge en su obra de 1968 la posible configuración de la cabeza de un animal a partir de un desconchado en la cueva de Los Grajos (Beltrán, 1968), aunque este ejemplo no vuelve a ser reseñado en trabajos posteriores. El ejemplo que aporta el conjunto de las Cañas I (Millars, València) no parece ofrecer tantas dudas. Villaverde y otros hacen referencia al aprovechamiento de un saliente natural para prefigurar las líneas del cuello de un cuadrúpedo, posiblemente un équido (Villaverde, Peña y Bernabeu, 1981: 316).

En relación al modo en que los artistas conciben el soporte, uno de los aspectos técnicos más significativos y que, en cierto modo, incidiría en la idea de la no aleatoriedad de la situación de las figuras en el espacio (Groenen, 2000) serían los indicios que apuntan a la **previa preparación de la superficie** en las cuevas paleolíticas, a partir del raspado u otras técnicas que permitían acondicionar el lugar escogido como espacio de representación. Una afirmación que entraría en contraposición con la idea defendida por Leroi-Gourhan (1992) en relación a que los artistas se limitaron a explotar aquéllos puntos que les eran propicios al tema que querían plasmar y a la técnica empleada. De hecho, son múltiples los ejemplos en que se aprecia el raspado previo de la pared, o la adaptación de distintas técnicas en una misma figura en función de las características cambiantes de la pared. La preparación del soporte es un recurso que en el caso del Arte Levantino vuelve a tener una lectura controvertida. A pesar de ello, algunos autores trazan valoraciones que se concretan en el ejemplo de conjuntos específicos, aunque, aún admitiendo el valor de estos casos, difícilmente podríamos hablar de una pauta técnica generalizada. Las escasas referencias a la posible preparación del soporte en los abrigos levantinos se basan o en la previa aplicación de una capa de pigmento de coloración menos intensa extendida en la superficie (Porcar, Obermaier y Breuil, 1936)– una práctica que también señala Hameau (2004) en el arte esquemático del sudeste francés, al evidenciar la previa coloración de la roca con tinta anaranjada–, o en lo que Baldellou y otros (1989) interpretaron como un auténtico “alisamiento” previo de la superficie donde se situaron las figuras. El primer supuesto, sin embargo, podría referirse tanto a una preparación de la tonalidad del soporte como a un proceso de eliminación o corrección de figuras previas, o, en ciertos casos, a un corrimiento del pigmento por capilaridad de la roca, como es evidente en algunos ejemplos documentados en el Cingle de la Mola Remigia.

Teniendo en cuenta que, muy probablemente, la consideración de la topografía del soporte durante el proceso de ejecución de figuras individuales debió responder a una ideosincrasia distinta en el Arte Levantino, su análisis podría abordarse, por tanto, desde una perspectiva diferente. La actuación de los accidentes menores de la pared puede condicionar la precisión del trazo; su trayectoria, llegando a modificarla, así como obligar al artista a adaptar la postura de la figura para evitar que ligeros escalones o aristas interrumpen su lectura completa. La valoración del grado de potencialidad de estos condicionantes se configura así como una variable técnica más que es preciso descifrar en cada uno de los tipo u horizontes definidos.

No obstante, sí bien es más complicado defender la importancia del soporte a este nivel,

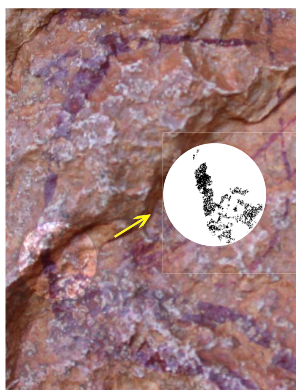
por estar más vinculado con la propia ideosincrasia de la técnica de ejecución, no lo es tanto cuando valoramos su papel en relación tanto a la posición de las figuras en el espacio gráfico como al desarrollo narrativo de las escenas.

La valoración del papel del soporte como un agente compositivo más o como factor atraente en la ubicación de las figuras implica cierta carga subjetiva, en la que pensamos juega un papel decisivo la propia concepción del espacio y la sensibilidad del investigador. Esta subjetividad implícita puede verse limitada a partir del desarrollo de una metodología de análisis en la que se manejen ciertas variables de manera sistemática junto con una observación pautada tanto de la incidencia del soporte en la ejecución individual de la figura, su posible contenido semántico y su determinismo en la distribución espacial de las mismas en el abrigo.

Por otro lado, la puesta en relación entre los distintos tipos de uso o aprovechamiento del soporte con dos variables que consideramos fundamentales –estilo y temática– pueden ayudarnos a tejer posibles pautas de uso que denoten una concepción diferencial del soporte atendiendo a la variable tiempo-espacio.

En el sentido que apuntábamos anteriormente, la consideración del soporte como factor compositivo o de marcada significación espacial está profundamente limitada por la paulatina degradación a la que se ven sometidas las paredes de estos abrigos, un aspecto que ya señalamos al comienzo de este trabajo. Un abrigo decorado puede haber sufrido modificaciones importantes, por causas naturales

a. Omisión de irregularidades



o antrópicas, que hayan modificado su aspecto original, y aunque pensamos que éste no es un elemento que imposibilita una aproximación al estudio y análisis integral de la composición y distribución de figuras en una cavidad, creemos firmemente que puede condicionar la lectura actual de la misma, por lo que resulta pertinente señalar cualquier pérdida o alteración del soporte que pudiera incidir en el desarrollo de nuestro análisis.

Así, y teniendo en cuenta estas limitaciones, consideraremos las siguientes posibilidades en el uso del soporte:

b. Incidencia negativa



- Accidentes topográficos menores que inciden en la **ejecución individual de las figuras**. Dentro de este presupuesto distinguimos entre episodios donde el soporte ejerce una **incidencia negativa** en el proceso de ejecución y aquéllos donde, por el contrario, el artista **omite su presencia**. En este segundo caso, el recorrido

Fig. 6.17. Dos ejemplos de cómo el soporte incide en la ejecución de las figuras. A la izquierda, el motivo 25a de Cavalls II adapta el recorrido del tronco a un ligero salto en el soporte que, incluso, dificulta la lectura continuada del trazo. A la derecha, la presencia de una pronunciada arista en la pared “obliga” al artista a ajustar el recorrido de la cuerna superior a la estructura, provocando un quiebro acusado.



del pincel se adapta a pequeños accidentes de la pared, como ligeros desniveles o finas grietas, sin que su presencia suponga un obstáculo para el artista. En casos muy destacados, el quiebro en la trayectoria del pincel puede ser tan acentuado que para observar completamente la figura hemos de huir de la perpendicularidad total al plano (Fig. 6.17.a). Pero no en todos los casos el artista actúa de este modo. Son muchos los ejemplos en que, por el contrario, se evita el efecto de estos minúsculos accidentes del soporte modificando la trayectoria del pincel, lo que provoca, en ciertos casos, quiebros acentuados en el recorrido (Fig. 6.17 b). En ocasiones, estos mismos accidentes de poca entidad provocan que la aplicación del trazo sea poco precisa, llegando, incluso, a producir errores de trayectoria que dificultan la lectura parcial de la figura. En nuestro trabajo tan sólo trataremos este tema de manera tangencial, por estar directamente relacionado con aspectos técnicos que quedan fuera de su propósito fundamental. Sin embargo, la incidencia negativa de estos accidentes puede, en ocasiones, repercutir en el análisis que hagamos de la distribución de figuras en el entramado decorativo, por cuanto la necesidad de evitar estas irregularidades puede condicionar su posición dentro de la composición general. Mas allá de la dimensión técnica que pueda tener esta consideración del soporte, creemos firmemente que se trata de un aspecto más a considerar en el análisis de los elementos que definen cada uno de los tipos formales individualizados en el núcleo Valltorta-Gasulla. No hemos de despreciar el hecho de que

Arte Levantino



Arte Paleolítico

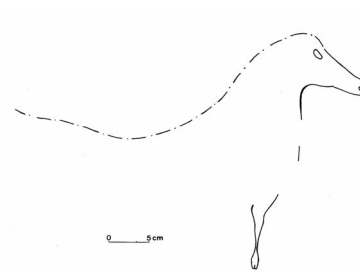


Fig. 6.18. Son múltiples los ejemplos en el Arte Paleolítico en los que se aprovechan pequeños accidentes para completar la silueta o rasgos internos de las figuras. El que aquí presentamos procede de la Grotte de Lascaux (Francia) y muestra la silueta de un caballo que aprovecha una pronunciada arista para significar la línea de dorso del animal (Lejeune, 1985). Por el contrario, y por lo que respecta al Arte Levantino, los ejemplos documentados de los que podamos deducir un uno similar del soporte son pocos y ciertamente dudosos. Uno de los más significativos que hemos podido constatar en la zona Valltorta-Gasulla es el del bóvido 1 del Abric VII de la Mola Remigia. Su tamaño y posición destacada a más de 3 metros de altura no es el único recurso técnico que hace sobresaliente a esta figura. La posible inclusión de una pronunciada grieta que adopta la forma de una cornamenta en forma de lira constituiría un magnífico ejemplo de la integración de accidentes parietales que completan a las figuras.



Fig. 6.19 Detalle fotográfico de la oquedad empleada como panal en la escena de recolección de miel de La Araña (Bicorb, València). Calco según Hernández Pacheco, 1924).



junto con determinados modos de construir figuras, la consideración del soporte en el proceso de ejecución respondiera a pautas de estilo.

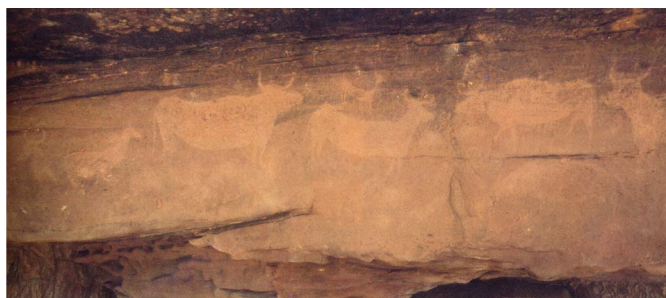
Resta mencionar un último supuesto en el que **el soporte se integraría como parte de la figura**, completándola de manera figurada (Fig. 6.18). Éste es

un aspecto que se repite insistentemente en el caso de las manifestaciones parietales paleolíticas, como hemos visto, pero que difícilmente podemos constatar en las levantinas sin caer en cierto subjetivismo. El papel

que juegan determinados accidentes en las cuevas decoradas con motivos paleolíticos no deja lugar a dudas sobre su consideración antes y durante el proceso de ejecución, lo que sin duda sería indicador de un pensamiento y una capacidad técnica compleja (Lejeune, 1985). Como hemos apuntado anteriormente, la integración de pequeños accidentes en la significación de la silueta de figuras animales o humanas o, incluso, en la definición de detalles anatómicos internos es ciertamente anecdótica en el Arte Levantino y su interpretación siempre resulta confusa. En la zona Ripoll señala la integración de una pronunciada grieta en la ejecución del gran bóvido del Abric VII de la Mola Remigia para significar la cornamenta que no ha sido representada (Ripoll, 1963:32). A lo largo de este trabajo tan sólo el motivo 20 de Mas d'en Josep podría sugerir una integración significativa de una pequeña arista en la ejecución de una figura humana. Una interpretación que está cargada de subjetivismo y que tan sólo el avance en el estudio de otros conjuntos en la zona permitiría desgranar posibles nuevos ejemplos que vengan a corroborar este aspecto técnico tan singular.

No hemos de descartar que este tipo de valoración y uso del soporte formara parte de las pautas técnicas del Arte Levantino, aunque probablemente estemos hablando de una práctica marginal. Conviene recordar que el ejemplo más aceptado en relación al aprovechamiento de accidentes del soporte como parte de una figura es el uso de pequeñas oquedades como panales de abejas u otros insectos, documentados, hasta el momento, en dos abrigos del País Valenciano (Abric de la Peña, Moixent y La Araña, Bicorb) (Fig. 6.19). Sin duda, ambos ejemplos son exponente de una complejidad técnica innegable, que implica la previa observación de la pared y un cierto determinismo en la situación de las figuras dentro del espacio. En cualquier caso, este tipo de aprovechamiento del soporte permitiría, cuando menos, dejar abierta la posibilidad de que la integración de accidentes como parte de la silueta de las figuras fuera una práctica poco común pero constatable.

– Accidentes topográficos *implicados en la composición y en la inteligibilidad del sentido temático*. En ciertos casos las características de la pared se integran en el sentido de la escena reforzando el discurso al situar a las figuras en un espacio que nos parece, de este modo, más tangible. Huecos, aristas, grietas y escalones intervienen



A



B



Fig. 6.20. A. Fotografía en detalle del friso del Abrigo de los Toricos del Prado Navazo (Teruel) (Picazo, 198). B. Fotografía y calco de la figura nº 4 del Abric IV de Cova Remigia (Castelló). Calco según Porcar, Obermaier y Breuil, 1936).

en la composición estructurando el espacio gráfico. Sus características no pasaron desapercibidas a los artistas, y, en ocasiones, creemos intuir que ciertas composiciones y escenas se sitúan en espacios significativos que, sin duda, debieron

ser valorados previamente y seleccionados por ajustarse sus características a los deseos del artista. La búsqueda de una referencia espacial la encontramos, por ejemplo, en aquellos casos en que figuras animales o humanas parecen caminar sobre una senda figurada a partir de una grieta o arista de la pared, o en aquéllos otros en que pequeños vacíos del soporte parecen simular escondrijos donde se ocultan cazadores al acecho y donde en ocasiones ocultan su armamento. Pero la topografía del abrigo puede influenciar igualmente la disposición y actitud de las figuras. Éste sería el caso de algunas figuras animales en posturas insólitas que obedecen a la estructura de una

laja o saliente, como la cabra rampante de Cova Remigia, o la disposición alineada de una manada de bóvidos en el abrigo turolense de los Toros del Prado del Navazo, que se ajustan, de este modo, a la estructura en friso de ese punto del abrigo (Fig. 6.20). Ambos aspectos aparecen señalados también en las manifestaciones paleolíticas (Fig. 6.21), en las que la topografía de la cueva tiene un papel ciertamente significativo, aunque es el carácter eminentemente narrativo de las escenas levantinas el que potencia que el juego de volúmenes e irregularidades de la pared se nos presenten como un paisaje donde tiene lugar la acción descrita. El aprovechamiento de las irregularidades del relieve, la propia topografía del abrigo, viene a enfatizar en muchos casos el sentido temático de la escena y la acción llevada a cabo por sus personajes. Algunos autores han señalado esta posibilidad en la representación de escenas de componente cinegético, o incluso en la actitud de algunos animales que parecen precipitarse a la carrera, donde las irregularidades de la pared podrían actuar como una trasposición del entorno real circundante (Alonso y Grimal, 1989: 146; Mateo Saura, 1999, etc).

Fig. 6.21 Caballo de la Cueva de Le Portel (Loubens, Ariège) (Leroi-Gourhan, 1984). La figura adapta su disposición a la estructura de una laja del soporte parietal.



Los volúmenes cambiantes de la pared potencian la idea de la tercera dimensión en escenas de componente cinagético, situando a cazadores y presas en distintos planos, reforzando así el sentido de la estrategia empleada y la referencia a un espacio no figurado; mientras que en el caso de algunas escenas de enfrentamiento, la existencia de aristas o salientes funcionan como demarcadores o posibles trincheras dentro de la contienda (Mateo Saura, 1999). Pero no en todos los casos son estos pequeños accidentes del relieve los que juegan un papel importante, en ocasiones una estructura continua y carente de fisuras actúa como elemento integrador de las figuras que participan de la composición, aunque su desarrollo espacial implique la existencia de vacíos acusados entre ellas. Todo ello incidiría en la idea de que la pared no fue meramente un soporte en blanco sobre el que situar arbitrariamente a las figuras, sino que en muchos casos los artistas valoraron el potencial que sus irregularidades, su topografía en suma, podían ofrecer dentro del entramado decorativo.

– ***Incidencia de los accidentes topográficos en el desarrollo espacial de composiciones y escenas:*** como hemos afirmado a la hora de delimitar el concepto de composición, la existencia de vacíos decorativos entre figuras era el criterio básico en el que descansaba su caracterización. Sin embargo, y en ocasiones, la existencia de aristas, grietas más o menos pronunciadas o cambios pronunciados en el relieve de la pared pueden actuar como elemento delimitador en la definición de agrupaciones y escenas, reforzando así el valor que tienen en este sentido los espacios yermos intermedios. Pero a lo largo de nuestro análisis, hemos podido comprobar cómo estos mismos “delimitadores” naturales pueden “diluirse”, llegando incluso a integrarse como espacio gráfico. Éste es un aspecto que hemos podido contrastar en ciertas composiciones escénicas de desarrollo espacial amplio que tienden a integrar un número importante de figuras articuladas en distintas agrupaciones, pudiendo incluso llegar a ocupar distintas cavidades.

– Zonas especialmente relevantes de la cavidad (hornacinas, salientes, etc), en los que podamos intuir una ***localización preferencial, jerarquizada o simplemente destacada de determinadas figuras sobre el resto***. En ciertos casos, la posición de estas figuras va acompañada de una clara desvinculación narrativa, lo que, en cierto modo, enfatiza su importancia como imagen, sea cual fuere el sentido que pretendieran otorgarle al situarla en puntos destacados del abrigo.

Por otro lado, y con el objetivo de poder corroborar la supuesta aleatoriedad existente en el uso del soporte parietal como un aspecto compositivo más, en la observación sistemática de las distintas variantes de uso será preciso, como hemos avanzado anteriormente, establecer posibles recurrencias en función del estilo y/o la temática: el primero podría indicarnos cambios conceptuales en función de las variables tiempo-espacio; mientras que el segundo traduciría una concepción de la pared que podría ser independiente de los factores anteriormente mencionados, y, por contra, más dependiente del sentido semántico y de la estructura compositiva de la escena.

Reconstrucción secuencia interna

Por último, y teniendo en cuenta los aspectos arriba señalados, trazamos una propuesta de ordenación de las distintas fases que componen la decoración de cada uno de los conjuntos,

basándonos en dos criterios que hemos estimado esenciales:



Fig. 6.22. Fragmento de la compleja secuencia de superposición documentada en la cavidad central de Civil III. La tonalidad y formato semejante de las figuras dificulta la discriminación del orden de la secuencia.

▪ ***Superposición cromática entre figuras.***

De sobra conocidas son las dificultades que comporta la observación directa de este tipo de superposiciones cromáticas de cara a establecer un orden en la secuencia de ejecución. La percepción visual del color por el ojo humano lleva implícito un alto grado de subjetividad (Paz y Ortíz, 2002), que se agrava en función de otras variables, como son: la integridad del pigmento, la incidencia y variación de la iluminación externa o el efecto óptico que producen las tonalidades más claras, que parecen “desdibujarse” bajo las más intensas, generando la sensación, a veces ficticia, de su mayor antigüedad.

Nuestro trabajo no ha estado ajeno a esta problemática, máxime cuando no ha sido posible la utilización de un microscopio electrónico durante la revisión de los conjuntos; un instrumento que, sin duda, hubiera facilitado nuestras apreciaciones. La indefinición que, en algún caso, generaban los distintos episodios de superposición cromática nos obligó a cotejar nuestras impresiones a distintas

horas del día, evitando, en todo caso, la incidencia directa de la luz solar sobre las pinturas. Las mayores dificultades, en este sentido, las encontramos en el conjunto de Civil III, donde la superposición repetida entre dos o más figuras, de semejante tonalidad y formato, complicó enormemente el proceso de comprobación, para el que tan sólo contamos con una lupa de aumento común (Fig. 6.22).

No todos los episodios de superposición entre figuras permiten obtener conclusiones de tipo temporal diacrónico. Como hemos visto anteriormente, la superposición es también un recurso espacial empleado a la hora de significar la integración y cohesión solidaria de figuras en el desarrollo de una acción común. Sin embargo, e incluso en estos casos, el análisis del orden de ejecución puede ayudarnos a trazar una hipótesis de reconstrucción de las composiciones, un aspecto que incidiría directamente en condicionantes técnicos relativos al planteamiento compositivo o al modo en que se concibe la organización del espacio.

Para facilitar al lector el seguimiento gráfico de la relación espacial entre figuras parcialmente superpuestas, aportamos, en aquellos casos más significativos, una reconstrucción de la secuencia sirviéndonos de una convención cromática previamente definida, que permite distinguir cada una de las fases o, en aquellas escenas de componente unitario, establecer el orden en que fueron ejecutados cada uno de los motivos.

▪ ***Utilización de desconchados que interrumpen a figuras previas como espacio gráfico.***

Consideramos que éste es un argumento objetivo en el que apoyar la reconstrucción de una hipotética secuencia relativa, aunque, al igual que en el presupuesto de la superposición entre motivos, no sea posible precisar el lapso temporal que media entre la ejecución de las figuras protagonistas. Pero más allá de constituirse en un argumento cronológico, esta reutilización de viejos desconchados resulta particularmente significativa desde el punto de vista del uso del espacio gráfico. Por ello, hemos de cuestio-



Fig. 6.23 El Abric II de Cavalls ofrece un claro ejemplo de este uso del espacio en las figuras 23a y 23b.

nar si en este tipo de episodios subyace un deseo de integración y articulación narrativa entre distintas fases o, si por el contrario, tan sólo es un recurso relacionado con la apropiación de un espacio, en el que intuimos cierto valor por cuanto interrumpe figuras previas que, o bien habían perdido su entidad gráfica y semántica o, muy al contrario, resultaban especialmente significativas precisamente por su mayor antigüedad (Fig. 6.23).

A estos dos argumentos principales hemos de sumar otros que hemos considerado complementarios, por cuanto en muchos casos la argumentación depende de la pericia o interpretación subjetiva del

investigador. Nos referimos, concretamente, a dos aspectos técnicos: la **búsqueda de encuadre** y los **episodios de corrección en la posición de las figuras**.

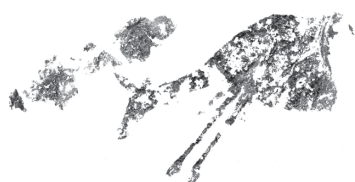


Fig. 6.24. El escorzo en la posición de la cierva 35a es un claro indicio de búsqueda de encuadre y ofrece, por tanto, una ordenación relativa.

▪ **Encuadre espacial** - tiene que ver con la concepción del espacio y la idea que rige, por lo general, la composición en el Arte Levantino de hacer encajar las figuras en el espacio, evitando la superposición o solapamiento entre las mismas. Este recurso es especialmente destacado en aquellos casos en que se produce una reducción del espacio disponible— generalmente como consecuencia de las distintas campañas de decoración— que obliga a forzar la posición de las figuras para evitar el contacto entre ellas.

En ocasiones, el escorzo en la postura o un ligero cambio de ángulo en la dirección del movimiento, entre otros recursos, permiten sugerir un orden relativo de ejecución entre dos o más motivos, aunque casi siempre estas apreciaciones llevan implícito cierto grado de subjetividad (Fig. 6.24).



Fig. 6.25. Posible rectificación en la posición de la cierva 33 de Cavalls II.

▪ **Episodios de corrección de posición**- no suelen ser muy habituales, aunque quizás la dificultad que supone su determinación frente a posibles fenómenos de corrimiento de tinta por capilaridad u otros fenómenos asociados a los componentes empleados, ha relativizado su importancia en la historiografía. Pero independientemente de su excepcionalidad, lo cierto es que todo proceso de rectificación, además de aportar valiosa información sobre el modo de organizar el espacio, ofrece una serie de indicios sobre el orden en que fueron ejecutadas las figuras. En muchos casos, la rectifi-

cación en la posición de las figuras no suele ir acompañada de la eliminación total del motivo errado, si bien, en ocasiones, suelen ser objeto de repetidas superposiciones de



nuevas figuras, que diluyen, de este modo, su presencia dentro de la composición. Es precisamente la consideración de estas dos variables las que, nuevamente, nos permiten una aproximación al orden en que se sucedieron las distintas fases (Fig. 6.25).

En relación a este último aspecto, hemos de hacer referencia a un último elemento que incide en el planteamiento técnico de las figuras y que, del mismo modo, puede aportar información acerca del orden relativo de la secuencia.



Fig. 6.26. Ejemplo de un episodio de repinte en Cavalls II.

▪ **Repintes y rectificación de motivos individuales**- tienen una importancia significativa que trasciende el ámbito de la técnica, por cuanto supone la transformación puntual de figuras, con la consiguiente plasmación de nuevas ideas o tendencias, o su renovación a partir del reavivado de colores o de la inclusión de tintas con matices cromáticos perfectamente perceptibles. En ambos casos, sin embargo, puede deducirse un componente temporal que se convierte en una variable potencial a manejar (Fig. 6.26).

Del mismo modo, a lo largo de este trabajo hemos podido constatar la existencia de ciertos **mecanismos gráficos** que parecen funcionar como “**nexos**” o “**vinculos**” entre las distintas fases de ejecución, por cuanto tienden a unificar figuras de distinto formato a partir de la adición de elementos gráficos comunes. Este tipo de transformaciones por adición es también un argumento que nos permite ordenar de manera relativa la secuencia.

Estos argumentos, junto con el criterio de estilo que nos permite establecer parámetros comparativos entre figuras, son los que vamos a manejar en el proceso de reconstrucción de la secuencia que conforma el entramado decorativo de los abrigos levantinos. De este modo, no sólo podemos obtener información relativa al orden temporal de los distintos tipos formales definidos, sino sobre el modo de compartimentación del espacio entre horizontes artísticos diferenciados, en lo que entendemos como auténticos espacios gráficos compartidos.

Para facilitar el seguimiento de nuestras hipótesis ajuntamos un **diagrama** que nos permite representar gráficamente la reconstrucción del orden de las distintas fases decorativas. Junto con los argumentos objetivos empleados, trazamos algunas hipótesis de correlación entre figuras basándonos en el criterio de estilo y en las secuencias definidas en otros conjuntos de la zona. Hemos huído deliberadamente de la reproducción del sistema Harris para la reconstrucción de la secuencia, tal y como han propuesto algunos autores dentro del estudio del arte rupestre (Loubster,). El modo que aquí presentamos con el fin de recrear el orden de las distintas fases facilita el seguimiento del lector, al mismo tiempo que nos permite reflejar gráficamente las hipótesis y paralelos que vamos tejiendo a medida que avanzamos en el estudio de este ámbito. Para distinguir cuándo el orden de relación entre dos figuras es producto de argumentos objetivos y cuándo lo es basándonos en hipótesis o paralelos hemos diseñado unas convenciones gráficas sencillas que se especifican en cada uno de los diagramas elaborados.

DESCRIPCIÓN ABRIGO

Conjunto	<input type="text"/>	Fotografía Abrigo
Núcleo artístico	<input type="text"/>	
Localidad	<input type="text"/>	
Población	<input type="text"/>	
Coordenadas	<input type="text"/>	

Medidas: Longitud boca Altura cornisa Profundidad

Situación Orientación Altura s.n.m
 Altura s.n.f.b cabecera barranco elevado media ladera terreno llano

Visibilidad amplia media reducida
 Río

Proximidad Agua Fuente Barranco Vaguada Otros

Possible funcionalidad Observatorio Cazadero Refugio

Conjuntos artísticos próximos Horizonte artístico

Yacimientos asociados Cronología

Acceso

Características principales del relieve: Suelo
 Pared
 Cornisa
 Conservación

División interna

Nº cavidades

Cavidad 1 Longitud
 Altura
 Profundidad

Nº unidades

Unidad 1 Longitud
 Altura
 Profundidad

Cingle del Mas d'en Josep (Tirig, Castelló) Topografía

Fig. 6.27.Ficha empleada en la descripción de los abrigos decorados.



FICHA Nº	
Conjunto <input style="width: 90%;" type="text"/> Núcleo artístico <input style="width: 90%;" type="text"/> Localidad <input style="width: 90%;" type="text"/> Población <input style="width: 90%;" type="text"/> Coordenadas <input style="width: 90%;" type="text"/>	Abrigo <input style="width: 90%;" type="text"/> Cavidad <input style="width: 40%;" type="text"/> Unidad <input style="width: 40%;" type="text"/> altura s.n.m <input style="width: 40%;" type="text"/> altura s. n.b <input style="width: 40%;" type="text"/>
DESCRIPCIÓN	
nº figura <input style="width: 40%;" type="text"/>	
Tipo figura <input style="width: 100%;" type="text"/> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;"> <p style="font-size: small;">Calco</p> </div>	Composición nº <input style="width: 100%;" type="text"/> Actitud <input style="width: 100%;" type="text"/> Posición <input style="width: 100%;" type="text"/> Se relaciona con figs. <input style="width: 100%;" type="text"/> Temática escena <input style="width: 100%;" type="text"/> Escena unitaria /adición <input style="width: 100%;" type="text"/> Yuxtapuesta/superpuesta <input style="width: 100%;" type="text"/> Se superpone a <input style="width: 100%;" type="text"/> Se infrapone a <input style="width: 100%;" type="text"/> Se yuxtapone a <input style="width: 100%;" type="text"/> Espacio: Altura c.r. n.s <input style="width: 100%;" type="text"/> Soporte Lectura individual <input style="width: 100%;" type="text"/> Orientación <input style="width: 100%;" type="text"/> Composición <input style="width: 100%;" type="text"/> Trayectoria <input style="width: 100%;" type="text"/> Localización <input style="width: 100%;" type="text"/>
FIGURA HUMANA	
Tamaño max. <input style="width: 100%;" type="text"/> Proporción <input style="width: 100%;" type="text"/> Técnica <input style="width: 100%;" type="text"/> Color <input style="width: 100%;" type="text"/> Repintes <input style="width: 100%;" type="text"/> Rect. posición <input style="width: 100%;" type="text"/> Cabeza <input style="width: 100%;" type="text"/> Rasgos faciales <input style="width: 100%;" type="text"/> Melena <input style="width: 100%;" type="text"/>	 Estructura Tronco <input style="width: 100%;" type="text"/> Senos <input style="width: 100%;" type="text"/> Brazos <input style="width: 100%;" type="text"/> Manos <input style="width: 100%;" type="text"/> Dedos <input style="width: 100%;" type="text"/> Piernas <input style="width: 100%;" type="text"/> Pies <input style="width: 100%;" type="text"/> Dedos <input style="width: 100%;" type="text"/>
Atributos	
Armamento	
Objetos	

Fig. 6.28. Modelo de ficha empleada en la base de datos: descripción figuras humanas.

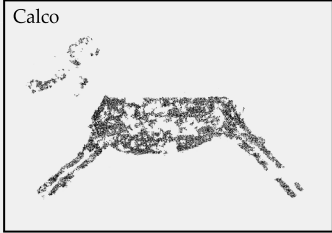
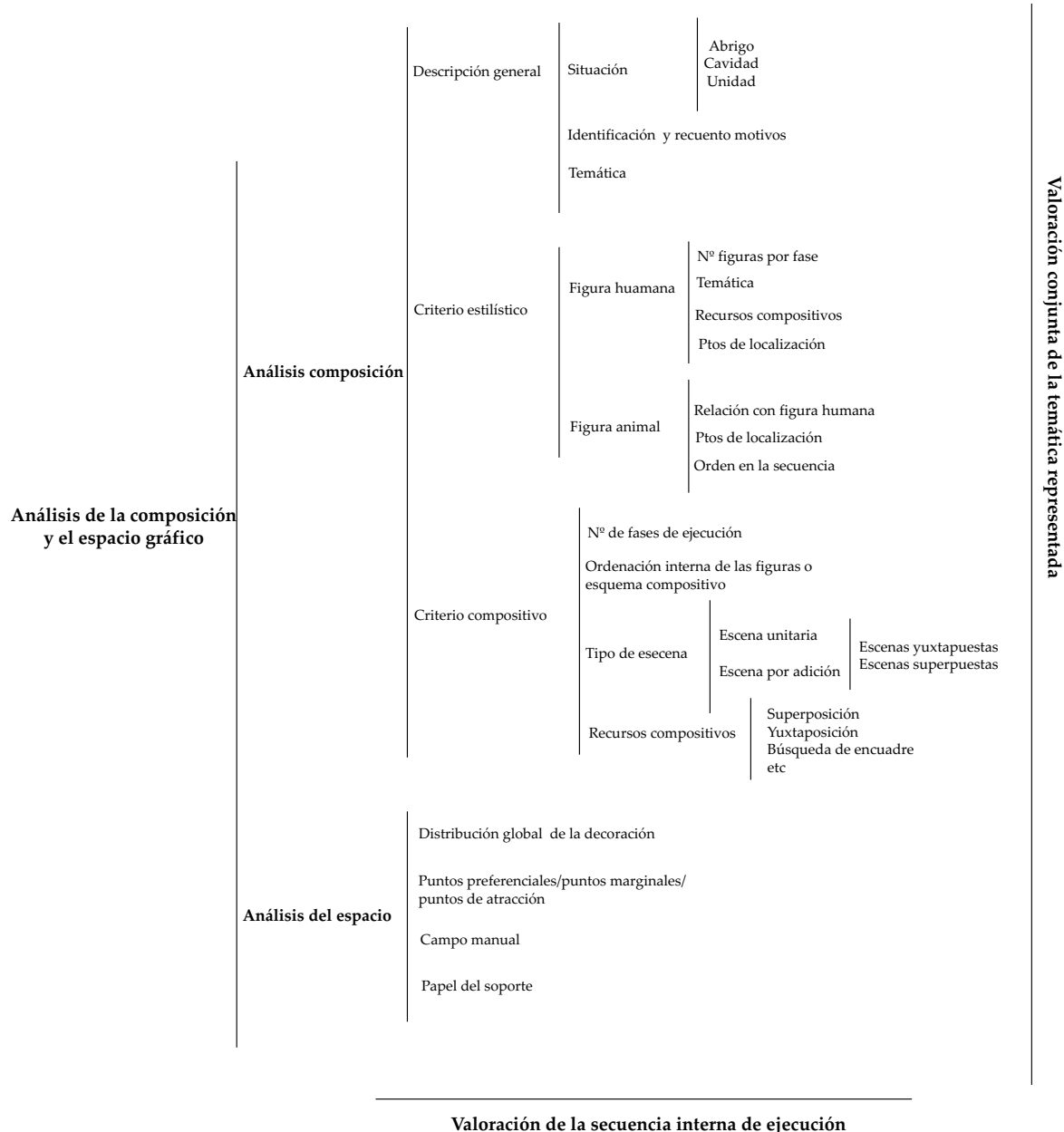
FICHA Nº <input type="text"/>	
Conjunto <input type="text"/>	Abrigo <input type="text"/>
Núcleo artístico <input type="text"/>	Cavidad <input type="text"/> Unidad <input type="text"/>
Localidad <input type="text"/>	
Población <input type="text"/>	
Coordenadas <input type="text"/>	altura s.n.m <input type="text"/> altura s. n.b <input type="text"/>
DESCRIPCIÓN	
Tipo figura <input type="text"/>	Composición nº <input type="text"/> Actitud <input type="text"/>
	Posición <input type="text"/>
	Se relaciona con figs. <input type="text"/>
	Temática escena <input type="text"/>
	Escena unitaria /adición <input type="text"/> Yuxtapuesta/superpuesta <input type="text"/>
	Se superpone a <input type="text"/> Se infrapone a <input type="text"/>
	Se yuxtapone a <input type="text"/>
Espacio: Altura c.r. n.s <input type="text"/>	Soporte Lectura individual <input type="text"/>
Orientación <input type="text"/>	Composición <input type="text"/>
Trayectoria <input type="text"/>	Localización <input type="text"/>
FIGURA ANIMAL	
Tamaño max. <input type="text"/>	Proporción <input type="text"/>
Color <input type="text"/>	Repintes <input type="text"/> Rect. posición <input type="text"/>
Técnica <input type="text"/>	
línea cérvico-dorsal <input type="text"/>	cruz <input type="text"/>
línea ventral <input type="text"/>	cola/rabo <input type="text"/> posición <input type="text"/>
cabeza <input type="text"/>	morro <input type="text"/> orejas <input type="text"/>
	testuz <input type="text"/> boca <input type="text"/> colmillos <input type="text"/>
cuello <input type="text"/>	
cornamenta <input type="text"/>	perspectiva <input type="text"/> nº candiles <input type="text"/> luchaderas <input type="text"/>
extremidades <input type="text"/>	perspectiva <input type="text"/> pezuñas <input type="text"/> Perspectiva <input type="text"/>
	corvejones <input type="text"/>
	rodillas <input type="text"/>
Sexo <input type="text"/>	Verga <input type="text"/> Testículos <input type="text"/> Glándulas mamarias <input type="text"/>
Actitud <input type="text"/>	Posición <input type="text"/>
Herido <input type="checkbox"/>	Impacto flechas <input type="checkbox"/> nº <input type="text"/> Localización heridas <input type="text"/>
Rastro asociado <input type="text"/>	Sangre boca <input type="text"/>

Fig. 6.29 Modelo de ficha empleado en la base de dato: descripción figuras animales



FICHA N°																															
Conjunto <input style="width: 90%;" type="text"/> Núcleo artístico <input style="width: 90%;" type="text"/> Localidad <input style="width: 90%;" type="text"/> Población <input style="width: 90%;" type="text"/> Coordenadas <input style="width: 90%;" type="text"/>	Abrigo <input style="width: 90%;" type="text"/> Cavidad <input style="width: 40%;" type="text"/> Unidad <input style="width: 40%;" type="text"/> altura s.n.m <input style="width: 40%;" type="text"/> altura s. n.b <input style="width: 40%;" type="text"/>																														
COMPOSICIÓN																															
Código composición <input style="width: 90%;" type="text"/>																															
N° figuras <input style="width: 40%;" type="text"/>	Animales <input style="width: 40%;" type="text"/>																														
<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 30%;">Figura humana</td> <td>Arquero <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Fig. masculina <input style="width: 30%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td></td> <td>Mujer <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Asexuado <input style="width: 30%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td>Objetos aislados <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Arcos <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Carcaj <input style="width: 30%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td></td> <td>Flechas <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Cestos <input style="width: 30%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td>Rastros de huellas <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Rastros de sangre <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Long. aprox. <input style="width: 30%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>Trayectoria <input style="width: 30%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td>Indeterminados <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Motivos esquemáticos <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>		Figura humana	Arquero <input style="width: 30%;" type="text"/>	Fig. masculina <input style="width: 30%;" type="text"/>		Mujer <input style="width: 30%;" type="text"/>	Asexuado <input style="width: 30%;" type="text"/>	Objetos aislados <input style="width: 30%;" type="text"/>	Arcos <input style="width: 30%;" type="text"/>	Carcaj <input style="width: 30%;" type="text"/>		Flechas <input style="width: 30%;" type="text"/>	Cestos <input style="width: 30%;" type="text"/>	Rastros de huellas <input style="width: 30%;" type="text"/>	Rastros de sangre <input style="width: 30%;" type="text"/>	Long. aprox. <input style="width: 30%;" type="text"/>			Trayectoria <input style="width: 30%;" type="text"/>	Indeterminados <input style="width: 30%;" type="text"/>			Motivos esquemáticos <input style="width: 30%;" type="text"/>								
Figura humana	Arquero <input style="width: 30%;" type="text"/>	Fig. masculina <input style="width: 30%;" type="text"/>																													
	Mujer <input style="width: 30%;" type="text"/>	Asexuado <input style="width: 30%;" type="text"/>																													
Objetos aislados <input style="width: 30%;" type="text"/>	Arcos <input style="width: 30%;" type="text"/>	Carcaj <input style="width: 30%;" type="text"/>																													
	Flechas <input style="width: 30%;" type="text"/>	Cestos <input style="width: 30%;" type="text"/>																													
Rastros de huellas <input style="width: 30%;" type="text"/>	Rastros de sangre <input style="width: 30%;" type="text"/>	Long. aprox. <input style="width: 30%;" type="text"/>																													
		Trayectoria <input style="width: 30%;" type="text"/>																													
Indeterminados <input style="width: 30%;" type="text"/>																															
Motivos esquemáticos <input style="width: 30%;" type="text"/>																															
Tipo composición <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 30%;">unitaria <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td style="width: 30%;">componente narrativo <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td style="width: 30%;">Temática <input style="width: 90%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td>acumulativa <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>componente narrativo <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Temática <input style="width: 90%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>Transformación por adición <input style="width: 30%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td>N° fases <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td colspan="2">Estilos asociados <input style="width: 90%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td>N° de escenas <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td colspan="2">escenas superpuestas <input style="width: 30%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td></td> <td colspan="2">escenas yuxtapuestas <input style="width: 30%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td><i>Escena 1</i></td> <td>n° figuras <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Fases <input style="width: 30%;" type="text"/> Temática <input style="width: 90%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td><i>Escena 2</i></td> <td>n° figuras <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Fases <input style="width: 30%;" type="text"/> Temática <input style="width: 90%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td><i>Escena 3</i></td> <td>n° figuras <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td>Fases <input style="width: 30%;" type="text"/> Temática <input style="width: 90%;" type="text"/></td> </tr> <tr> <td>Figuras aisladas <input style="width: 30%;" type="text"/></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>		unitaria <input style="width: 30%;" type="text"/>	componente narrativo <input style="width: 30%;" type="text"/>	Temática <input style="width: 90%;" type="text"/>	acumulativa <input style="width: 30%;" type="text"/>	componente narrativo <input style="width: 30%;" type="text"/>	Temática <input style="width: 90%;" type="text"/>			Transformación por adición <input style="width: 30%;" type="text"/>	N° fases <input style="width: 30%;" type="text"/>	Estilos asociados <input style="width: 90%;" type="text"/>		N° de escenas <input style="width: 30%;" type="text"/>	escenas superpuestas <input style="width: 30%;" type="text"/>			escenas yuxtapuestas <input style="width: 30%;" type="text"/>		<i>Escena 1</i>	n° figuras <input style="width: 30%;" type="text"/>	Fases <input style="width: 30%;" type="text"/> Temática <input style="width: 90%;" type="text"/>	<i>Escena 2</i>	n° figuras <input style="width: 30%;" type="text"/>	Fases <input style="width: 30%;" type="text"/> Temática <input style="width: 90%;" type="text"/>	<i>Escena 3</i>	n° figuras <input style="width: 30%;" type="text"/>	Fases <input style="width: 30%;" type="text"/> Temática <input style="width: 90%;" type="text"/>	Figuras aisladas <input style="width: 30%;" type="text"/>		
unitaria <input style="width: 30%;" type="text"/>	componente narrativo <input style="width: 30%;" type="text"/>	Temática <input style="width: 90%;" type="text"/>																													
acumulativa <input style="width: 30%;" type="text"/>	componente narrativo <input style="width: 30%;" type="text"/>	Temática <input style="width: 90%;" type="text"/>																													
		Transformación por adición <input style="width: 30%;" type="text"/>																													
N° fases <input style="width: 30%;" type="text"/>	Estilos asociados <input style="width: 90%;" type="text"/>																														
N° de escenas <input style="width: 30%;" type="text"/>	escenas superpuestas <input style="width: 30%;" type="text"/>																														
	escenas yuxtapuestas <input style="width: 30%;" type="text"/>																														
<i>Escena 1</i>	n° figuras <input style="width: 30%;" type="text"/>	Fases <input style="width: 30%;" type="text"/> Temática <input style="width: 90%;" type="text"/>																													
<i>Escena 2</i>	n° figuras <input style="width: 30%;" type="text"/>	Fases <input style="width: 30%;" type="text"/> Temática <input style="width: 90%;" type="text"/>																													
<i>Escena 3</i>	n° figuras <input style="width: 30%;" type="text"/>	Fases <input style="width: 30%;" type="text"/> Temática <input style="width: 90%;" type="text"/>																													
Figuras aisladas <input style="width: 30%;" type="text"/>																															
Descripción estructura compositiva <input style="width: 90%; height: 40px;" type="text"/>																															
Soporte Lectura narración <input style="width: 30%;" type="text"/> Descripción <input style="width: 30%;" type="text"/> Posición figuras <input style="width: 30%;" type="text"/>	<input style="width: 90%; height: 60px;" type="text"/>																														
Espacio	posición abrigo <input style="width: 90%;" type="text"/> posición unidad <input style="width: 90%;" type="text"/> altura c.r.n.s <input style="width: 90%;" type="text"/> distancia otras figs. <input style="width: 90%;" type="text"/>																														

Fig. 6.30 Ficha base de datos sobre composición





Capítulo 7. *Les Coves de Ribasals o del Civil (Tírig, Castelló): Abric III.*

7.1 Localización geográfica. Visibilidad global y relación visual con otros conjuntos.

El conjunto de les Coves del Civil o Coves de Ribasals, como se les conocía antiguamente, se abre en la margen izquierda de la Rambla de la Morellana, tributaria del Barranc de la Valltorta por su vertiente izquierda, y que en este punto se conoce como Barranc del Pascualito. (Fig.7.1)

Se localiza en las coordenadas UTM 31TBE501763, con orientación Sur a unos 12-15 m. sobre el lecho de la rambla. Su acceso se realiza a partir de una pista forestal habilitada que parte de la carretera que une Albocàsser y Tírig entre los kilómetros 6 y 7.

Cabré dibuja una visión interesante en relación a la situación de este conjunto por la que establece una estrecha relación entre la temática representada en el Abric III y el lugar geográfico-estratégico que ocupa dentro del núcleo Valltorta (Cabré, 1925: 206-207). En efecto, y dentro del valor mágico simpático que se suponía a estas pinturas, este autor atribuye la representación de una gran escena de enfrentamiento bélico en este punto concreto de la orografía por constituirse en el punto de mayor indefensión estratégica en la zona: “...las escenas bélicas que existen en tal región se representarían en el lugar más asequible o vulnerable de ella. En la Valltorta tenemos comprobada esta hipótesis: por donde pudo ser mejor conquistado este barranco, fue precisamente por el lugar donde se halla la Cova del Civil, y en ella se pintó la única composición que hay en este valle que representa una batalla...” (Cabré, 1925: 206).

A pesar de su declaración como Monumento Histórico-Artístico en 1924, las primeras iniciativas de conservación no fueron adoptadas hasta los años 90, momento en el que se procedió a su cerramiento y a la instalación de una pasarela metálica que favorece la contemplación de las pinturas. En los últimos años, las tareas de restauración y limpieza han mejorado la visión del conjunto así como la documentación de nuevas figuras no restituídas en los primeros trabajos sobre la zona (Obermaier y Wernert, 1919; Cabré, 1925; etc.)

Su escasa altura con respecto al fondo del barranco le confiere un radio de visibilidad reducido,

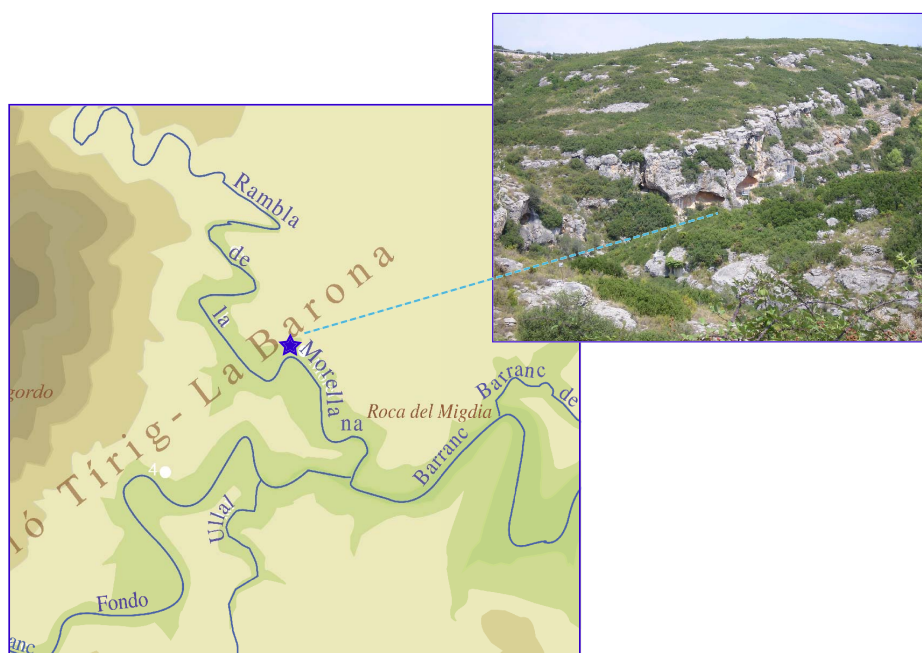


Fig. 7.1 Mapa de localización y fotografía del abrigo.

en el que actúa como factor negativo la presencia, a la izquierda, de la carretera que corta el caudal de la rambla. Su posición impide establecer una relación visual directa con otros conjuntos cercanos.

No tenemos constancia, hasta el momento, de la existencia de yacimientos en cueva o al aire libre directa o estrechamente asociados a este conjunto rupestre.

7.2. Descubrimiento y principales estudios sobre el conjunto.

El descubrimiento del conjunto de Coves del Civil se produjo, según las noticias de la época, pocas semanas después de que se diera a conocer la existencia del conjunto de la Cova dels Cavalls, tras una batida en la zona llevada a cabo por D. Alberto Roda, vecino del municipio de Tírig.

El conjunto de Coves del Civil fue objeto de un estudio detallado a cargo de los representantes de la Dirección General del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid— H. Obermaier y P. Werner—, en una monografía en la que se procedía a una descripción somera de los motivos conservados. La restitución corría a cargo del dibujante Benítez Mellado, bajo la supervisión de los dos técnicos de la institución madrileña, y en ella, junto con la reproducción individual de los motivos, se trasladaba la relación espacial que mantenían entre ellos.

Por su especificidad y entidad dentro de los conjuntos documentados en Valltorta, Coves del Civil ha despertado el interés de numerosos autores a lo largo de este siglo de investigaciones. Sin embargo, el tratamiento recibido en la historiografía tiene un enfoque meramente descriptivo, centrado en aspectos puntuales relacionados principalmente con la temática representada. De modo que no existe ningún trabajo monográfico sobre el conjunto desde 1919.

Únicamente J. Cabré (1925) dedicó un artículo relativamente extenso en el que, junto a una restitución personal de algunas de las composiciones más destacadas del abrigo, apuntaba aspectos interesantes en relación, concretamente, a la escena representada en la cavidad central, y que no quedaban recogidos en la monografía del equipo dirigido por Hugo Obermaier (Fig.7.2). La descripción somera de algunos motivos que éste había pasado por alto, valoraciones referentes a la técnica y una interpretación precisa de la temática descrita completa el trabajo de este autor, en cuyas líneas comienzan a apuntarse las primeras disidencias en torno a la cronología defendida por Breuil, pero manteniendo la creencia de que una mágica simpática subyacía en la motivación de los artistas.

A las referencias establecidas por autores como J.B Porcar, especialmente por lo que se refiere a la temática del conjunto (Porcar, 1946), se suman los trabajos de R. Viñas y su equipo en la zona. Su labor se traduce en varios artículos de corte descriptivo y una monografía en la que se reproducen algunas de las figuras documentadas junto con una breve descripción de la decoración global del conjunto (Viñas, 1982: 118-123).



Fig. 7.2 Escena Central según Cabré, 1925



Poco aporta en este sentido el apartado dedicado en la monografía de L. Dams (1984). Como hemos establecido anteriormente, la restitución, cargada de fuertes tintes de subjetividad, apenas recoge con exactitud la propia definición individual de los motivos y la relación espacial entre ellos, a pesar de apoyarse parcialmente en las restituciones publicadas por Obermaier y Wernert (1919).

Las numerosas referencias a este conjunto dentro de la bibliografía (Jordá, 1975: 168–170); Beltrán, 1985: 137-138; Galiana, 1985: 64, 79, etc.; Sebastián, 1986-87:392-393; Alonso y Grimal, 1996: 236; etc.) avalan su importancia e interés dentro del ámbito Levantino, una importancia que, sin embargo, deja al descubierto la ausencia de análisis internos de carácter global e íntegro.

7.3 Descripción y división topográfica de los abrigos.

El conjunto de Coves del Civil o Ribasals se componen de un total de tres abrigos independientes de tamaño variable que se abren en la margen izquierda de la Rambla de la Morellana (Fig. 7.3).

Nuestros comentarios se centrarán en el tercer y último abrigo, referido en la obra de 1919 como **abrigo principal**, puesto que su entidad desde el punto de vista compositivo resulta incontestable, máxime cuando en los dos abrigos restantes apenas se conservan restos aislados de lo que fueron sendos cuadrúpedos. Es quizás debido a la escasa relevancia de sus representaciones lo que ha propiciado que en la actualidad estos dos primeros abrigos resulten impracticables, de manera que las iniciativas de protección y acceso afectan únicamente al llamado abrigo principal.

El Abrigo III, con planta de tendencia semicircular abierta ciertamente irregular, alcanza unos 13 m. de boca y 420 cm. de profundidad máxima. Su orientación S.E. le expone a la insolación directa durante gran parte del día, si bien la pronunciada cornisa, a unos 2,5 m. de altura, reduce el impacto de la luz y otros agentes sobre pared y pinturas.

Siguiendo la interpretación de Obermaier y Wernert en la monografía de 1919, el tercer abrigo de Civil permitiría distinguir internamente la zona derecha, que denominan pared occidental, y que

Coves de Ribasals o del Civil (Tírig, Castelló)

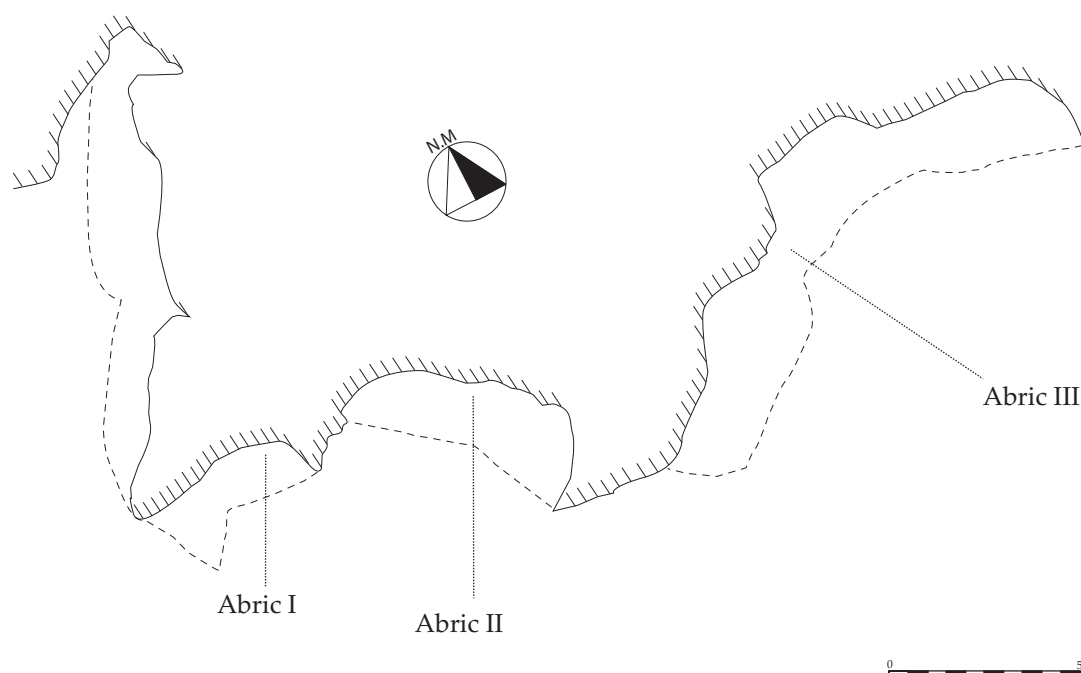


Fig.7.3. Planta de los tres abrigos de Coves del Civil, a partir de Viñas (1982)

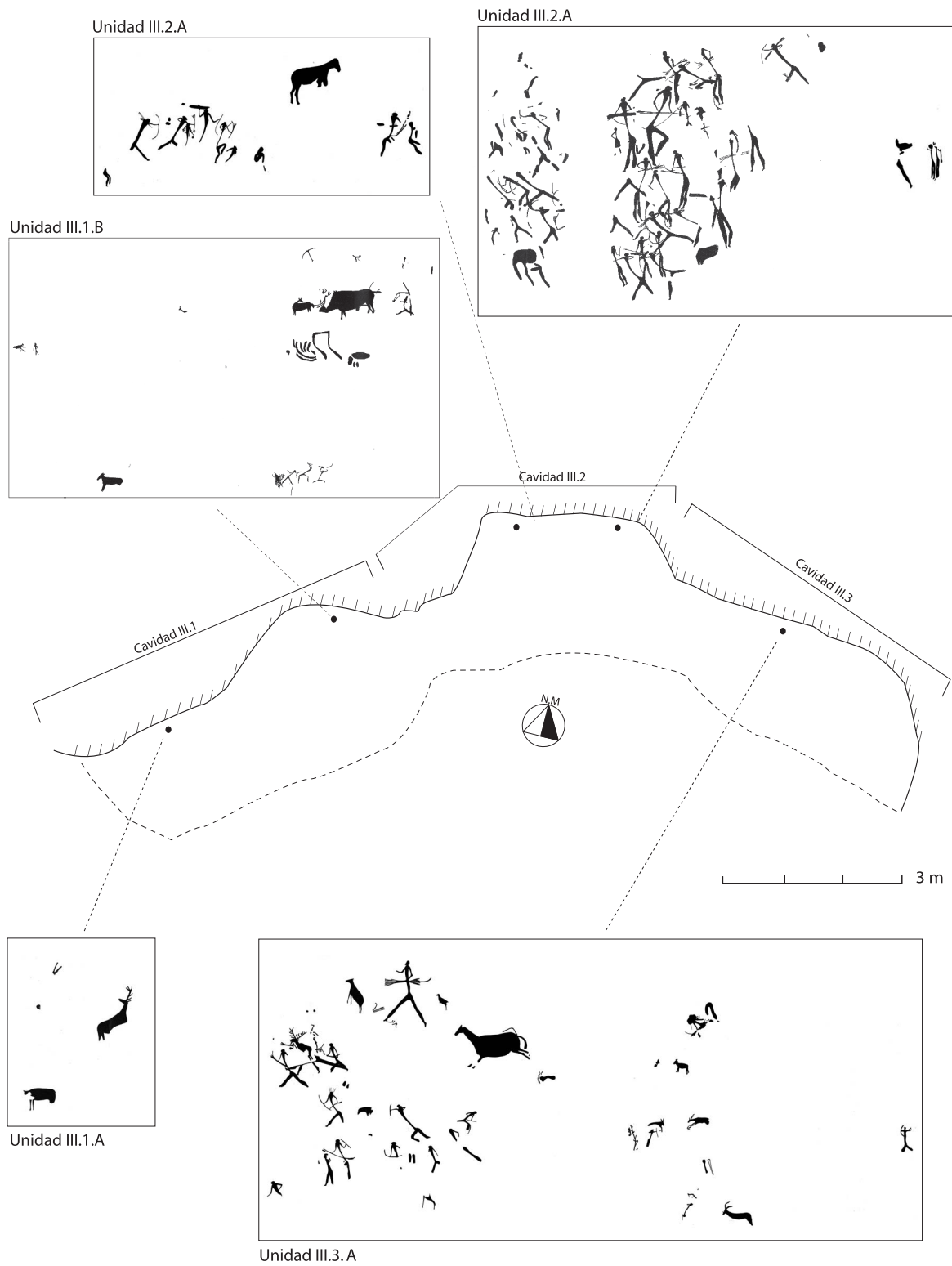


Fig. 7.4. Planta del Abric III y distribución de las agrupaciones de motivos en las distintas cavidades.



consideran exenta del abrigo propiamente dicho, que ocuparía la zona oriental. La distinción entre ambos viene dada fundamentalmente por la ausencia aparente de concavidad en la zona occidental del Abrigo III, a la que se suma la falta de decoración si bien es cierto que en este punto la inexistencia de una cornisa favorece la exposición directa de las pinturas a los tradicionales agentes degradantes.

Sin embargo, y partiendo de los criterios anteriormente definidos, el Abrigo III de Civil se compondría de un total de tres cavidades (III.1; III.2 y III.3), individualizadas a partir de la incidencia de ciertas características del soporte que actúan de línea divisoria entre las mismas, así como de la propia concavidad que dibujan, que acentúa, más si cabe, su entidad como estructuras topográficas independientes.

– La **Cavidad III.1**, ubicada a la izquierda del abrigo, ocuparía el espacio que antiguamente Obermaier y Wernert identificaron como pared occidental, en la que se documentaron los motivos 1-21 (Fig. 7.4; Cuadro 7.1). Ocupa un total de 4,35 m. de boca, y en ella es posible distinguir dos unidades en base a la presencia de una ligera colada que la divide en dos superficies espacialmente equilibradas:

– **Unidad III.1.A**: a la izquierda de esta primera cavidad, se caracteriza por la tendencia inclinada o en pendiente de la pared, con un desarrollo horizontal de apenas 141 cm, interrumpido por la presencia de una colada que actúa como límite de la siguiente unidad.

– **Unidad III.1.B**: delimitada a la derecha por la colada a la que hacíamos referencia, apenas ocupa 290 cm. el espacio que media hasta el saliente que coincide con el límite derecho de la primera cavidad. No sólo el tamaño del espacio de representación sino su propia estructura, más acentuada en su concavidad, le diferencia claramente de la unidad anterior.

– La **Cavidad III.2**, en el centro del conjunto, ocupa un total de 5,80 m. de boca, con una cornisa pronunciada que se eleva a 2,35 m. del nivel del suelo. Su mayor concavidad le distingue netamente de las cavidades contiguas, de manera que es en este punto donde el abrigo alcanza su mayor cota de profundidad. La presencia de un ligero saliente en la zona media del abrigo, acentuado por la presencia de una colada procedente del techo, invita a dividir internamente esta cavidad en dos unidades topográficas. Sin embargo, el hecho de que ese saliente no arranque desde la zona del techo sino desde la zona media de la pared nos lleva a considerar esta subdivisión con cautela, por lo que consideraremos tan sólo una única unidad topográfica (III.2.A) que coincidiría con los límites establecidos para esta segunda cavidad. En ella se documentan un número importante de figuras: motivos 22-69a-b. (Fig. 7.4; Cuadro 7.1)

División topográfica del Abric III de Civil ((Tírig, Castelló)			
A B R I C I I I	Cavidad III.1	Unidad III.1.A	Motivos 1-4
		Unidad III.1.B	Motivos 5-21a-d
	Cavidad III.2	Unidad III.2.A	Motivos 22-69a-b
	Cavidad III.3	Unidad III.3.A	Motivos 70-102

– La **Cavidad III.3** coincide con el límite derecho del abrigo, y se distingue de la cavidad anterior por un pronunciado saliente que arranca del techo y que, incluso, interrumpe el arco de la cornisa, que se eleva por encima de los 2,4 m. de altura. Este saliente se interrumpe hacia

Cuadro 7.1 Correspondencia de las distintas unidades internas y los motivos representados.

la zona media, de manera que los límites entre esta tercera cavidad y la anterior se diluyen favoreciendo un desarrollo continuo de la pared; un aspecto que jugará un papel fundamental en el análisis de la composición en este punto.

De estructura regular, en sus más de 4,30 m. de recorrido horizontal no advertimos accidentes topográficos de entidad suficiente como para proceder a su subdivisión interna. De modo que, al igual que ocurría en la cavidad anterior, una única unidad topográfica (III.3.A) coincide con la definición de esta tercera cavidad. En ella se localizan el resto de motivos contabilizados: motivos 70-102 (Fig. 7.4; Cuadro 7.1)

7.4 Análisis estilístico del Abric III de Civil.

7.4.1 Inventario e identificación de motivos o temas.

El estudio y análisis interno del Abric III de Civil ha sido abordado a partir de dos limitaciones que consideramos fundamentales: por un lado, la única y exclusiva disponibilidad de documentación antigua, elaborada por Benítez Mellado en 1919 (Obermaier y Wernert, 1919), en la que si bien la relación espacial entre motivos se ajusta a los parámetros reales, el escaso detalle interno de los motivos individuales entorpece, por el contrario, la apreciación de sus características formales. Por otro lado, somos conscientes de que la limpieza llevada a cabo en 1998 ha dado luz a un número importante de figuras inéditas que contribuyen al enriquecimiento y comprensión de la decoración del abrigo, especialmente por lo que se refiere a las relaciones compositivas y escénicas entre figuras y al uso del espacio que se deriva de su distribución en el conjunto.

La **revisión directa** que hemos llevado a cabo, ayudados por lentes de aumento, nos ha permitido comprobar algunos detalles interesantes, especialmente por lo que se refiere a las repetidas secuencias de superposición entre figuras, de la que apenas nada establece el equipo madrileño en su monografía, así como en relación a la propia estructuración interna de la composición. Sin embargo, la imposibilidad de obtener una documentación fotográfica renovada y de alta resolución (ver apartado sobre metodología) dificulta la elaboración de nuevos calcos, tanto de las figuras antiguas como de aquellas inéditas tras la restauración. Por ello, y para que nuestro análisis no se vea condicionado por estas limitaciones, hemos realizado una documentación en la que, partiendo de la restitución

Motivos Conservados		Cavidad III.1		Cavidad III.2	Cavidad III.3	Total
		U. III.1.A	U.III.1.B	Unidad III.2.A	Unidad III.3.A	
Humanos	Arqueros		11+ 4 inéd.	53 + 14 inéd.	19	83 + 18 inéd.
	Mujeres			2+1 inéd.	1+ 1 inéd.	3 + 2 inéd.
	Dudosos			3	1	4
Animales	bóvidos	-	-	-	-	-
	cánidos	-	-	-	-	-
	cápridos		1+2 inéd.		2	3 + 2 inéd.
	ciervos	2			1+1 inédito	3 + 1 inéd.
	ciervas		1		2	3
	cervatos	-	-	-	-	-
	suidos		1	1 inédito	1 inédito	1 + 2 inéd.
	équidos			1?	1?	2?
Indeterm.		2	1	4	7	
Representaciones vegetales.					1	1
Representaciones de grafía esquemática			4	1 (parcialmente restituido)		5
Armamento aislado				2?		2?
Indeterm.		2	3 +1 inéd.	1	5	11 + 1 inéd.
Total		4	23 +7 inéd.	64 +16 inéd.	37 +3 inéd.	132 +26 inéd.

Cuadro 7.2. Recuento provisional de figuras del Abric III de Civil. Especificamos los motivos inéditos y con un interrogante aquellas representaciones que consideramos dudosas.



global de Benítez Mellado, hemos insertado, sirviéndonos de las nuevas tecnologías, aquellas figuras inéditas de las que poseemos documentación fotográfica, así como partes de figuras antiguas que tan sólo son apreciables tras la limpieza del abrigo y que inciden directamente en nuestro discurso.

Es precisamente la ausencia de fotografías de alta resolución lo que nos impide ofrecer calcos de calidad y minuciosidad en el detalle. Por ello, tan sólo ofrecemos la restitución de estas nuevas figuras en el global de la composición, obviando, en algunos casos, su inclusión dentro del debate estilístico.

Actuando de este modo pretendemos ser respetuosos con las pautas marcadas por el Instituto Valenciano de Arte Rupestre (IVAR) en relación con la documentación de conjuntos inéditos en la zona Gasulla-Valltorta, paliando, en cierto modo, las limitaciones que supone la ausencia de restituciones de calidad en análisis como el que nos ocupa.

Partiendo de estas limitaciones, la numeración de figuras seguirá el orden propuesto en la monografía de 1919. Tan sólo en aquellos casos en que una misma numeración agrupe a varios motivos se respetará el orden dado, pero adjuntando una letra distinta a cada uno de ellos para favorecer su comentario individualizado. Del mismo modo, cuando consideremos pertinente hacer referencia a algunas de las figuras inéditas documentadas tras la revisión del conjunto, éstas adoptarán la numeración de la figura más próxima espacialmente distinguiéndose entre ellas con una ordenación alfabética rigurosa.

Con objeto de facilitar la lectura del recuento de motivos y temas representados adjuntamos un cuadro en el que detallamos el número de temas y su localización dentro del conjunto (Cuadro 7.2)

7.4.2. Clasificación y análisis estilístico.

7.4.2.1. Figura humana.



Civil A o representaciones humanas con tronco de tendencia triangular y estilización variable y pronunciado modelado muscular en las piernas.

Se trata de figuras con una estructura corporal en la que destaca la excesiva proyección del tronco, de tendencia triangular, frente a unas piernas, proporcionalmente más cortas, pero en las que se enfatiza el modelado de la musculatura, especialmente por lo que se refiere a glúteos y gemelos.

Dentro de este tipo de representaciones se incluyen un buen número de figuras humanas documentadas en Civil, constituyéndose en un tipo de presencia mayoritaria: motivos 23, 24a, 27, 31, 32, 35a, 36a, 37, 38a, 38b, 38c, 39d, 39e, 42-44, 46a, 47, 49, 51-54a, 57-59, 61b, 62-66, 68a, 69b, 74, 75, 76, 79, 82a y 85.

La escasa conservación que manifiestan otros motivos (22, 24b, 25, 26, 28, 29, 34a, 35b, 36b, 39b, 39c, 39f, 41, 46b, 48, 50a, 50b, 55, 56a, 56b, 61a, 69a, 73, 77a-c, 86, 87 y 92) no impide que advirtamos rasgos, en uno u otro sentido, que permitan su adscripción a este tipo.

Finalmente restos asociados estrechamente a estas figuras permiten suponer la presencia de un mayor número de figuras humanas, si bien su estado de conservación dificulta su adscripción a este tipo (33a-b, 34b, 68b, etc.).

Por otro lado, la revisión pormenorizada del conjunto tras la restauración y limpieza ha permitido comprobar la presencia de un importante número de **figuras inéditas** cuyas características formales les acercan a este tipo de representaciones. Las nuevas figuras se localizan en la segunda y tercera cavidad (C.III.2 y C.III.3), participando *a priori* todas ellas de la escena que definen los motivos arriba enumerados. Estas nuevas figuras se localizan, concretamente, en aquellos puntos más castigados, bien por la acción de coladas procedentes del techo bien por la incidencia directa de agentes atmosféricos entre otros.

No resulta sorprendente, por otra parte, que ante tal cantidad de figuras pertenecientes a un mismo tipo formal se aprecien variaciones internas que bien pudieran suponer fases dentro de un mismo concepto o bien rasgos propios de la “firma” de autor.

En efecto, la observación detenida de este vasto conjunto de motivos permite apreciar variaciones de factura que afectan, por un lado, al mayor o menor énfasis con el que se define la musculatura de las piernas, no siempre proporcional al tamaño de la figura, y, por otro, al dibujo del tronco, en el que advertimos mayor variación.

Teniendo en cuenta ambos factores, podemos agrupar este gran número de representaciones en, al menos, tres **variantes**:

Variante Civil A.1- estaría compuesta por aquellas figuras con un pronunciado modelado muscular de las extremidades inferiores, con especial desarrollo de glúteos y gemelos, y un dibujo de tronco con arranque finísimo del trazo en la zona correspondiente a la cintura, ensanchando progresivamente hasta rematar en un torso de tendencia triangular – motivos 25, 26, 27, 35, 36a, 38a, 43, 44, 46a, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54a, 59, 61b, 63, 65, 74, 75, 76, 79, 85 y 87. Destacar el arqueo más o menos acusado que dibuja el tronco en su recorrido y que ofrece una articulación forzada con la cadera (Fig. 7.5)



Variante Civil A.2- incluiría aquellas figuras en las que el trazo que dibuja el tronco adopta una anchura de recorrido homogéneo, con un leve ensanchamiento en la zona superior para señalar el torso– motivos 23, 24a, 38b, 39d, 58, 68a, 82a y dos más que se restituyeron parcialmente: motivo 77a y el 38e. En estos casos, el diseño de la musculatura no llega a ser tan exagerado como en el caso anterior, especialmente por lo que respecta al arquero 82a, en el que apreciamos una importante estilización que afecta tanto al eje de las piernas como al del tronco (Fig. 7.6)



Variante Civil A.3- vendría definida por las figuras que evidencian una importante estilización en el diseño del tronco y extremidades inferiores, en las que apenas se aprecia un modelado muscular ceñido a la indicación de los gemelos. Se trata de la variante con menor índice de representatividad, y en ella tan sólo incluimos a los motivos 57 y 100a. Éste último acentúa especialmente la proyección del tronco, con un recorrido homogéneo que tan sólo ensancha en la zona superior para significar el torso. Las piernas, conservadas en su arranque, quedan perfectamente delimitadas, dibujando un trazo carente de modelado (Fig.7.6). Se diferencian de la primera variante por su menor tamaño y carencia de modelado acusado.



Hemos dejado fuera de esta clasificación al grupo de figuras 69b debido a su relativa conservación, si bien la estilización del tronco y el grueso modelado de las extremidades inferiores le acercaría a los rasgos propios de la primera variante.

Pero independientemente de estas variaciones internas, es **la desproporción entre los ejes que definen el tronco y las extremidades** el rasgo común que permite unificar a los motivos incluidos dentro de este tipo A de Civil.

La **cabeza**, de estructura globular ligeramente achatada, se apoya sobre un finísimo cuello que se deslinda claramente de los hombros, con una marcada estilización en motivos como el 62, 64, 82a, 86, 87 y 92.

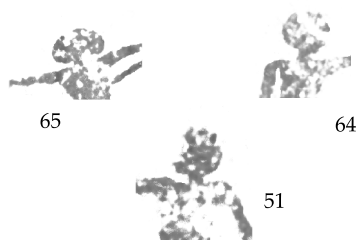
Todas las figuras humanas incluidas en este tipo dan cuenta del **pie**, de tendencia apuntada con un ligero arqueo en el trazo que define el talón.



Civil A.1



Fig. 7.5. Representaciones humanas Tipo Civil A.1

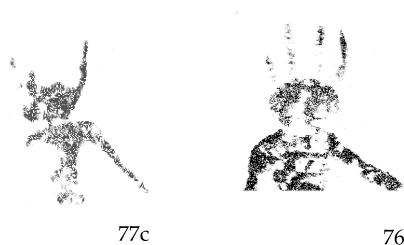


Por lo que se refiere a la figuración de la **mano**— un rasgo frecuentemente eludido— tan sólo el motivo 64 la representa abierta con la indicación de al menos tres dedos. Bien es cierto, por otra parte, que algunos de los motivos inéditos se representan con los brazos alzados y, en al menos un caso, advertimos nuevamente el detalle de la mano abierta (77d), aunque la escasa conservación de la figura condiciona totalmente nuestras valoraciones.

La aparente homogeneidad formal que traslada este tipo de representaciones humanas se trunca al considerar su importante variedad por lo que respecta al **tamaño** de las mismas. Así, documentamos figuras de tamaño importante, como la 82a, la 47 o, incluso, la 46a frente a otras con un tamaño relativamente menor y claramente heterogéneo entre sí (motivos 39b, 57, 62, etc).

Semejante variedad se desprende a partir de las diferentes **actitudes** que traducen estas figuras, con posiciones que van desde el estatismo aparente a la marcha, con una importancia numérica destacada de aquéllas que se disponen en actitud de disparo.

Entre las primeras documentamos a los motivos 42, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 61b, 62, 64, 66, 69b y 79. Menos son aquéllos que se representan en actitud de marcha pausada (motivos 57, 74, 75, 76, 77d, 82 y 87) o a plena carrera (motivos 41 y 43). De ellas, la 41 y 43 bien pudieran representar a su vez actitud de disparo, al igual que los arqueros: 23, 24, 27, 35, 36a, 37, 38a, 38b, 38c, 39d, 50a, 56a, 59, 63, 65, 68 y 85. Las pérdidas parciales en algunas figuras— 26, 28, 29, etc. — impiden precisar el grado de movimiento e, incluso, la acción desarrollada. Por otro lado, la revisión del conjunto ha permitido la documentación de nuevas figuras que, en su mayor parte, se representan en posición estática, en marcha tranquila o en posición de disparo.



Todas las figuras pertenecientes a este tipo son **parcas en ornatos**, de manera que parecen primar los caracteres de tipo frente a la individualización de los personajes. La cabeza aparece desnuda en todos los casos, tan sólo el arquero 76 luce un adorno formado por cuatro trazos de tendencia vertical, separados entre sí conformando una especie de corona. Un tocado que hemos observado en, al menos, dos figuras inéditas (77b y 90b), si bien el adorno que luce ésta última arquea ligeramente los tres trazos que lo componen, quizás como consecuencia de que su visión se corresponde con el perfil de la figura.

Cabe destacar, igualmente, el diseño anómalo de la cabeza que manifiesta el arquero 100a, en el que creemos ver algún tipo de tocado formado por una especie de visera trasera.

Otras dos figuras (motivos 25 y 47) lucen un **adorno de codo**, significado en un leve ensanchamiento del trazo, mientras que mantenemos ciertas dudas con respecto a un adorno semejante en los arqueros 46a y 82a.

En ningún caso se hace evidente la representación de la **vestimenta**. Son las figuras que conforman la agrupación 69b las que parecen mostrar un **adorno de cintura** compuesto por dos pares de trazos sobresalientes a ambos lados. La longitud de estos trazos y la presencia de una especie de fardo que sobresale de la zona de la cintura a los glúteos bien pudieran asociarse a la presencia de algún tipo de recipiente o mochila.

En algún caso se aprecia la representación de lo que suponemos podría ser un **estuche fálico o**

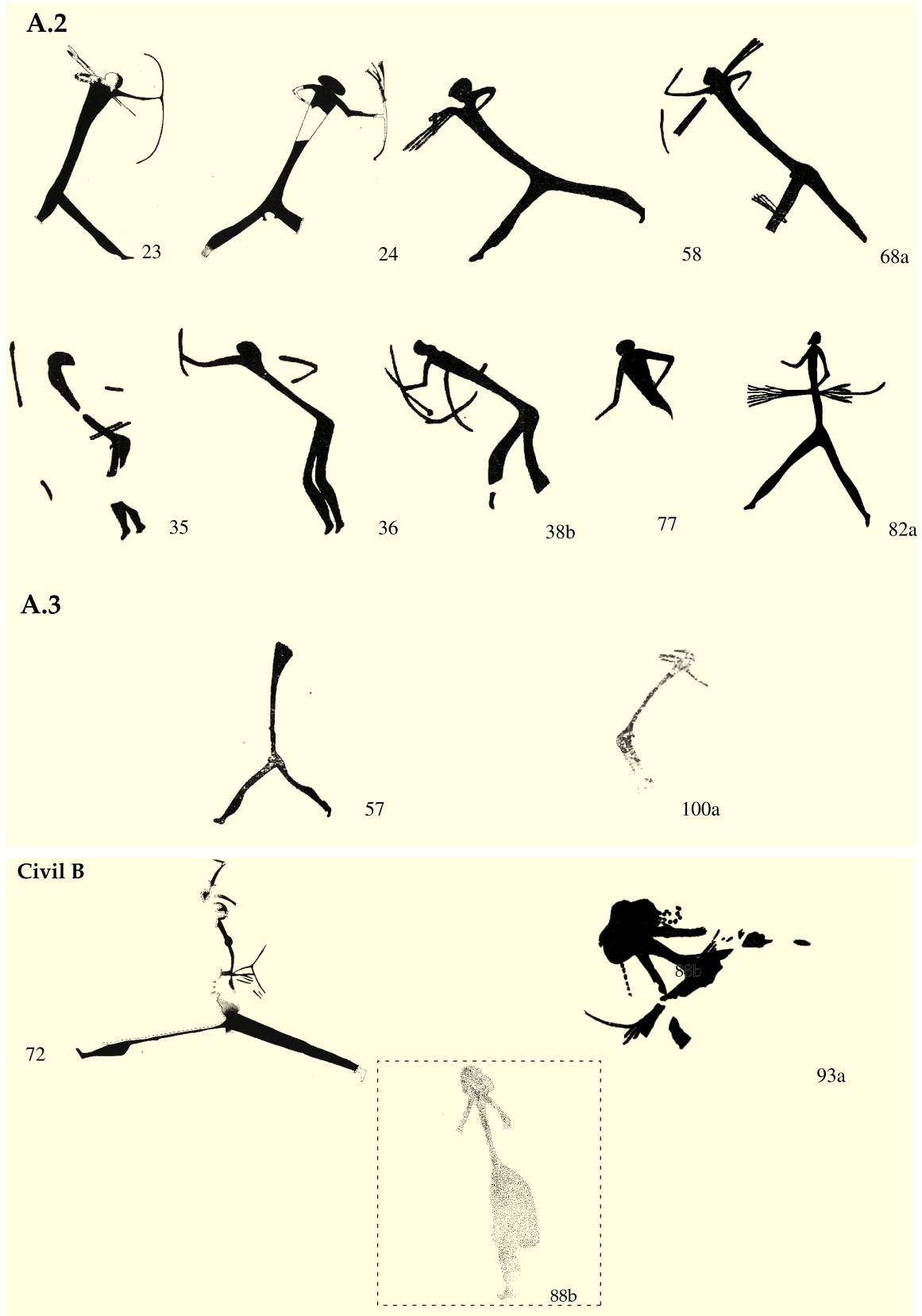
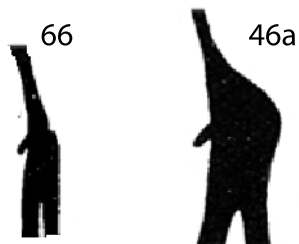


Fig. 7.6. Representaciones humanas Tipo Civil A.2; A.3; y B



la propia indicación del sexo, que contrariamente a lo que ocurre en otros tipos humanos no ocupa la entrepierna del personaje, sino que un breve trazo se deslinda a la altura de la pelvis ofreciendo una visión de perfil forzada. Este rasgo se evidencia en los arqueros 38e, 46a, 66, 74, 100a y con ciertas dudas en el 35a.

La mayor parte de las figuras portan **armamento** compuesto, generalmente, por un arco de curvatura simple, en el que no se evidencia el detalle de la cuerda. En algún caso, cuando el arco se encuentra distendido, puede apreciarse un ligero quiebro en el trazo, pero nunca lo suficientemente acentuado como para asociarlo a una estructura de curvatura doble. El hecho de que la práctica totalidad de estos motivos se asocien a este tipo de arcos nos lleva a plantear la posibilidad de que su ausencia, en algunos casos, se deba a problemas de conservación. Esta afirmación podemos contrastarla en el caso del arquero 62a, cuya revisión ha permitido comprobar la presencia de un arco simple y un carcaj, o la del arquero 77a y 92, entre otros.

Esta aparente homogeneidad en la factura del arco se diluye a la hora de considerar la representación de los proyectiles, no tanto por lo que respecta a su formato sino porque su presencia se hace exclusiva sólo a un determinado número de arqueros. Especialmente llamativa es su ausencia en aquellos casos en que el arquero aparece disparando (motivos 36, 39c, 59, 65, entre otros), tan sólo aquéllos que definen la segunda variante se acompañan de un haz compuesto por, al menos, dos flechas que portan de forma particular en la espalda, aunque cabe la posibilidad, ya apuntada por Obermaier y Wernert, de que, en realidad, el arquero sujetara el haz con la boca (Obermaier y Wernert, 1919: 36)

Son concretamente las figuras dispuestas en posición de marcha o aparente estatismo las que se asocian sistemáticamente a uno o varios proyectiles (motivos 42, 44, 47, 51, 53, 54, 79, 74, 75 y 82a), e incluso a lo que interpretamos como un posible carcaj (26, 46a, 62a y, quizás, la 64) en los que se llega a precisar el detalle del asa. A éstos hemos de sumar el arquero 52, en cuya revisión hemos podido observar la presencia de un arco y un haz de flechas, al igual que en el caso de los arqueros 77a y 92.

La factura de la flecha recoge, en la mayoría de los casos, el detalle de la emplumadura, siempre de estructura lanceolada (motivos 47, 51, 54a, y 76), si bien apreciamos ejemplos en los que su diseño se simplifica a un fino trazo apuntado (motivo 58, 87, etc.). La excepción a esta pauta la marcaría la flecha sujeta por el arquero 62a, en la que se podría dar lectura a una punta pedunculada.

Al menos dos nuevas figuras (50a y 56a) podrían asociarse a un tipo de panoplia distinto. No sólo la posición del brazo más atrasado, el que supuestamente tensaría el proyectil, es distinta a la del resto de arqueros en posición de disparo, sino que, además, apreciamos un trazo de recorrido incurvado que recuerda, en cierto modo, a la estructura de un bomerán. Lo cierto es que esta interpretación la hacemos con suma cautela, habida cuenta de la relativa calidad de los calcos que hemos podido obtener a partir de una documentación fotográfica deficiente.

Al menos tres figuras portan **objetos** a modo de bolsa (motivos 25, 48 y, probablemente, el 78). En los dos primeros, se compone de una especie de recipiente de estructura rectangular del que se deslinda una fina asa de la que pende. Al menos dos de ellas— 48 y 78—, por su vestimenta y posible indicación de los senos, podrían asociarse a dos representaciones femeninas que analizaremos posteriormente.

Sin pretender centrarnos en aspectos que quedan fuera del propósito de este trabajo, es necesario, sin embargo, hacer referencia a ciertos **elementos técnicos** que han sido tradicionalmente reseñados en relación a algunas de las figuras pertenecientes a este tipo. Por un lado, el pigmento espeso



Fig. 7.7 Figuras en las que puede apreciarse la aplicación de tinta de color blanco en el relleno interior. (Cabré, 1925).

blanca que siluetea algunas de las figuras pertenecientes al tipo A de este conjunto, dibujando, en algunos casos, auténticos tocados y posibles “tatuajes”, según interpretación del propio autor (Cabré, 1925: 215-217) (Fig. 7.7). Su apreciación a simple vista es especialmente complicada, y tan sólo la ayuda de una lupa de aumento permite observar la presencia de estos trazos de color blanquecino en figuras como el arquero 76, el 24a o el 23. En éste último este pigmento tan característico se aplica a modo de listas a lo largo del tronco, de manera que genera la impresión de una técnica combinada de listado bícromo. La tinta o pigmento blanco, probablemente procedente de la manipulación de caolín, parecía tener un uso prácticamente exclusivo en el núcleo de Albarracín (Teruel), donde hasta el momento parecen concentrarse todos los conjuntos donde el uso de esta tinta ha sido documentada (Beltrán, 1993), pudiendo distinguirse incluso distintas variantes dentro de esta tonalidad blanquecina. Aparentemente el uso del color blanco como base para ejecutar figuras completas podría justificarse dentro de una perspectiva regional, si bien la confirmación de *su uso en el núcleo Valltorta abre una interesante línea que redundaría en la evidente conexión que manifiesta el Maestrat con el Bajo Aragón*.

No descartamos, por otra parte, que esta tonalidad de pigmento fuera aplicada a un mayor número de figuras de Civil III. Parece que la dificultad que supone observar a simple vista el uso del pigmento blanco se hace extensiva a otros conjuntos del Bajo Aragón, donde tan sólo el uso de luces halógenas permite apreciar nuevas figuras imperceptibles a la luz del día (Beltrán, 1993: 51). En nuestro caso será necesaria una revisión concienzuda y la obtención de calcos de mayor calidad para poder corroborar nuestras expectativas.

Dentro de esta amplio contingente de figuras humanas pertenecientes al tipo Civil A, hemos creído distinguir, al menos, cuatro **representaciones femeninas** (Fig. 7.8). Tan sólo tres fueron documentadas en 1919 (motivos 45, 48 y 78), aunque los autores únicamente manifiestan sus dudas en relación al género de las dos primeras (Obermaier y Wernert, 1919: 96).

La identificación gráfica de las mujeres en los conjuntos levantinos es sumamente controvertida, y en no pocos casos la pérdida de partes fundamentales limita su identificación. Éste es el caso de la figura 45, en la que Obermaier y Wernert apreciaron el diseño de una falda, convención asociada exclusivamente al género femenino. En la actualidad un desconchado interrumpe esta figura en su parte media, de manera que no es posible apreciar esa supuesta indumentaria en su totalidad, aunque restos conservados del arranque de la pantorrilla anuncian la presencia de un ligero ensanchamiento que bien podría asociarse a algún tipo de falda o polainas, semejantes a las que luce la

y de tonalidad más intensa que manifiestan algunas de estas figuras (motivos 46a, 48, 45, etc.) ha sido interpretado como un **posible repinte** de estas figuras, del que podía derivarse ciertos aspectos simbólicos (Beltrán, 1970:226), pero en el que apreciamos igualmente un modo distinto de apropiación de la narración y del valor otorgado a las figuras previamente representadas. Esta aparente “renovación” de las figuras volveremos a observarla en motivos pertenecientes a otros tipos formales definidos en este conjunto.

En segundo lugar, creemos conveniente hacer alusión a un aspecto técnico en el que insistió reiteradamente J. Cabré en sus trabajos sobre Civil. Nos referimos a la **tinta**

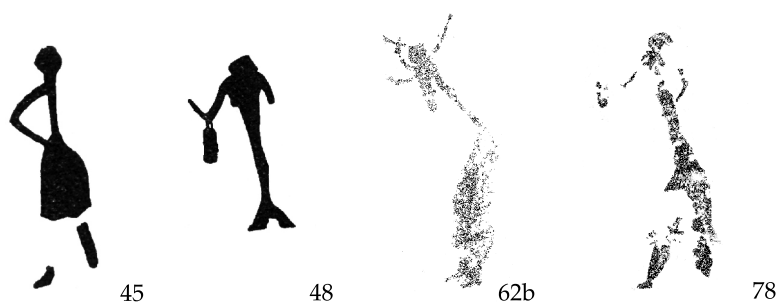


Fig. 7.8 Posibles representaciones femeninas vinculadas al tipo formal Civil A.

mujer 78. En efecto, esta figura, que fue interpretada como una representación masculina, porta una indumentaria corta, a la altura de la rodilla, que sobresale en dos picos. Éste, y el hecho de que dos breves trazos anuncien la posible representación de los senos, reforzaría nuestras suposiciones, si bien es cierto que los pechos no son

convenciones gráficas sistemáticas y que, en casos como el que nos ocupa, son ciertamente difíciles de apreciar.

La hipótesis de Obermaier y Wernert en relación al sexo de la figura 48 se apoyaba asimismo en la representación de los senos. La conservación incide negativamente en su comprobación, si bien es cierto que apreciamos, al menos, una pequeña protuberancia a la altura del pecho que podría corroborar la suposición de estos autores. Un concepto que, pensamos, se repetiría en la figura inédita 62b, una representación femenina si damos por válida la indicación de los senos y lo que suponemos sería una falda larga ceñida al cuerpo.

Todas estas figuras, a excepción de la 45, se asocian a una especie de bolsa o recipiente que pende del brazo más adelantado. En el caso de la 78, a pesar de la existencia de un pequeño desconchado, tanto la posición del brazo como los restos conservados apuntarían a la representación de este tipo de objeto.

Su **actitud** es en apariencia estática o pasiva, a excepción de la figura 62b que inclina ligeramente el tronco y alza los brazos por encima de la cabeza.

Destacar, finalmente, que en todos los casos destacan por el menor tamaño relativo que adoptan en relación a las figuras masculinas inmediatas, con las que, sin embargo, guardan una estrecha asociación espacial y narrativa.



Civil B o Tipo Centelles-representaciones de componente naturalista con piernas abultadas y cuerpo corto.

En este tipo incluimos a las figuras 72a y 93a, si bien es cierto que su consideración la hacemos no sin ciertas reticencias por las pérdidas parciales que presentan en ambos casos (Fig. 7.6)

De hecho, la 72a conserva parcialmente sus extremidades inferiores, parte del brazo más atrasado y del armamento y lo que suponemos sería la cabeza de la figura. Por lo que respecta al arquero 93a, su conservación se reduce a la zona superior del tronco y apenas se conserva el arranque de las piernas, mutiladas como consecuencia de una profunda depresión en la pared.

Este tipo se distingue del anterior en la proporción de la figura, de la que se desprende un tronco más corto que en el caso anterior, con unas piernas bien modeladas y, en algunos casos como el del arquero 72a, de prolongación acentuada.

Estas representaciones nos acercan a un tipo bien definido en Valltorta, como veremos a lo largo de este trabajo, y en el que pueden distinguirse al menos dos variantes en función de la mayor o



menor estilización de la figura. Los motivos 72a y 93a encarnan perfectamente las dos variantes referidas, que en conjuntos como Centelles o Cavalls alcanzan una importante cota de representatividad.

Ambas figuras se disponen en **posición** de marcha apresurada hacia la izquierda; la inclinación con respecto al plano que presenta el arquero 93a traduce si cabe mayor tensión en el movimiento.

La **cabeza** de éste último no permite la valoración de su estructura puesto que apenas si sobresale de lo que pensamos podría significar una especie de fardo sobrepuesto a la altura de los hombros, del que penden varios trazos formados por puntuaciones intermitentes. Este es un aspecto que ya apuntábamos en el grupo de motivos 69b, con semejantes trazos a la altura de la cintura, donde un abultamiento excesivo en la zona de los glúteos podría apuntar a la representación de este tipo de valijas.

Por lo que respecta a los **ornatos**, un ligero engrosamiento en la zona media del brazo izquierdo justifica la presencia de un adorno de codo. En ese mismo brazo, y en el caso del arquero 93a, se aprecia incluso el detalle de la mano abierta. Un aspecto que no descartamos pudiera haber sido detallado del mismo modo en el arquero 72a, puesto que este es un rasgo que descubrimos en otros individuos del mismo tipo, aunque la conservación nos impida cotejarlo en este caso (Fig. 7.9)

Este breve elenco de adornos se completa con dos breves apéndices tras la cintura del arquero 72a, quizás pertenecientes a la composición de un adorno vinculado con la sujeción del pantalón, cuyo paralelo es imposible de rastrear en el caso del 93a, debido al ennegrecimiento de la pared en ese punto.

Ambos se representan armados, aunque nuevamente la conservación impide una definición más acertada. Un breve trazo conservado frente a la figura 93a sugiere la representación de un arco que, aparentemente, alcanzaría grandes dimensiones. De lo que sería el haz de flechas apenas se conservan breves trazos, sin que podamos apreciar su número y factura. Tras el brazo más atrasado del arquero 72a un fino trazo curvado sugeriría la presencia de un arco, aparentemente de grandes dimensiones; mientras que en varios trazos agrupados creemos ver un haz de flechas. Aunque en este último caso la interpretación es ciertamente subjetiva, los claros paralelismos entre ésta y otras figuras del núcleo Valltorta apoyan nuestra valoración.

A estas dos figuras hemos de sumar una **agrupación inédita** que ordenamos como 68c. Se

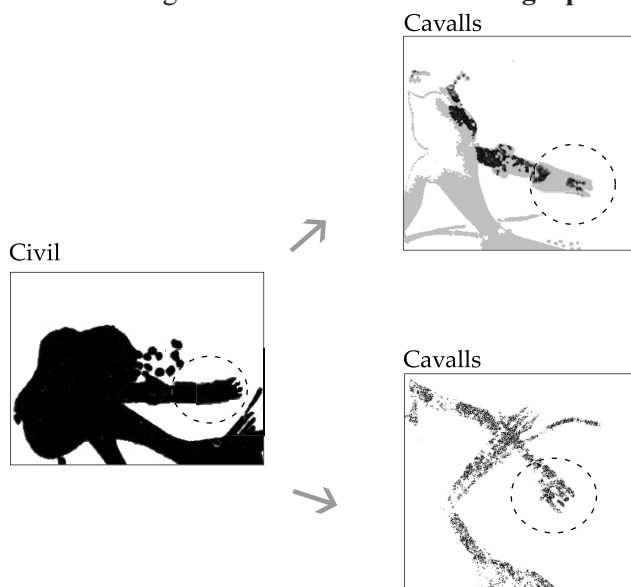


Fig. 7.9. Detalle de la indicación de los dedos de la mano en figuras Tipo Centelles.

trata de una formación de arqueros de concepto formal aparentemente homogéneo, definido por una proporción corporal que, quizás, acentúa la mayor proyección de las piernas, modeladas sin exceso, frente a un tronco más corto de tendencia ligeramente triangular. La conservación de las figuras impide precisar, incluso, el número concreto de motivos que conformarían esta agrupación o falange. En la hilada superior distinguimos, al menos, cinco motivos; mientras que la inferior, más afectada por las pérdidas de materia y superficie, tan sólo permite distinguir dos.

Son estos mismos problemas de conservación los que limitan nuestros

comentarios en relación a detalles más precisos del formato de las figuras. La cabeza parece diseñar el típico abultamiento lateral que se identifica con la representación de una melena vista de perfil. Al menos uno de ellos se representa sexuado, mientras que de algunos trazos localizados a la altura de la cintura podría sugerirse la presencia de armamento, si bien no podemos precisar su composición.

Con respecto a matices técnicos, cabe señalar, al igual que ocurría en algunos individuos del tipo anterior, la posibilidad de que la figura 93a hubiese sido repintada, puesto que el espesor y la intensidad del pigmento así parece sugerirlo.

La revisión del conjunto tras la limpieza ha permitido la documentación de una nueva figura femenina (motivo 88b), de la que aportamos el calco realizado por Mesado tras una visita esporádica al conjunto (Mesado, 1999: 10), aunque se trata de un dibujo somero carente de detalles. La proyección del tronco, algo más corto que el eje de las piernas, y el excesivo modelado que apreciamos en glúteos y pantorrillas nos lleva a incluir a esta figura dentro del tipo Centelles, si bien esta interpretación la hacemos con cierta cautela.

Finalmente, mantenemos ciertas dudas en la inclusión del motivo 15a en este tipo, puesto que si bien el diseño de un tronco relativamente más corto que el eje que dibujan las piernas, bien modeladas, sugeriría su inclusión en este tipo, la relativa conservación que manifiesta provoca que nuestros comentarios se basen en fuertes condicionantes de corte subjetivo.



Civil C o representaciones de formato desproporcionado, con mayor proyección del tronco de tipo barra y piernas con modelado limitado al diseño de las pantorrillas.

Dentro de este tipo tan sólo incluimos al arquero 91 (Fig. 7.8). El pigmento, de tonalidad más anaranjada y desvaída, dificulta ciertamente la observación detenida de esta figura.

El tronco parece diseñar un recorrido homogéneo que podríamos denominar tipo barra, mientras que en las piernas el modelado se limita a señalar el detalle de las jarreteras, quizás más perceptibles en la pierna más atrasada, puesto que el pigmento se diluye ligeramente en la opuesta.

La figura se dispone armada en posición de marcha apresurada hacia la zona inferior derecha de la cavidad. La conservación dificulta seriamente la definición del armamento, aunque parece que se sirvió de ambos brazos para portar el arco y las flechas.

Semejantes problemas presenta la zona superior de la figura, en la que apenas podemos apreciar el modelado de la cabeza.

Los ornatos parecen quedar limitados al diseño de unas profusas jarreteras, mientras que en la zona correspondiente a los hombros se dibuja un trazo de estructura indefinida, que no llegamos a adivinar si se trata ciertamente de un haz cargado a la espalda.



Civil D o Tipo Lineal: representaciones de formato lineal y anatomía desproporcionada.

Dentro de este tipo incluimos a los motivos 19a, 20, 21a, 39c y 56b. la revisión de este conjuntos nos ha permitido documentar, al menos, una figura más (21c) que participaría de este tipo formal, situándose bajo el motivo 21a, formando parte, a su vez, de una misma composición escénica (Fig. 7.10). No descartamos la presencia de un mayor número de figuras perteneciente a este tipo, habida cuenta de que el trazo que documentamos bajos el motivo 19 bien pudiera corresponder a un arquero parcialmente conservado.



Se trata de figuras de tamaño medio que apenas superan los 10 cm. su anatomía tan sólo modela, excepcionalmente, el detalle de los gemelos y los pies, mientras que tronco, muslos y brazos se consiguen con un trazo de tinta lineal o *caligráfica*.

El grupo de figuras 19-21 se posicionan hacia la derecha, con una postura ciertamente característica que enfatiza la simetría invertida de piernas y brazos, flexionando ambos en un ángulo cercano a los 90°; tan sólo el arquero 19 adopta una postura más acorde con la marcha, mientras que el estatismo sería más acentuado en el motivo 39c.

Parcas en ornatos, tan sólo el armamento permite distinguir a estas figuras. Se compone de un arco de curvatura simple y de un haz en el que podemos seguir el recorrido de, al menos, dos flechas, en las que se aprecia el engrosamiento propio de la emplumadura— únicamente la conservación del arquero 21a dificulta su apreciación—.

En ningún caso se trata de figuras en actitud de disparo, si bien no resulta fácil, al menos si nos ceñimos al grupo 19-21, deducir la acción que desempeñan, aunque la postura alzada del armamento y la disposición ligeramente flexionada de las piernas tanto podría hacer referencia a una posible danza como al paso de estos arqueros a través de la maleza o, incluso, del caudal de un río. Tan sólo el motivo inédito 56b adopta una postura que sería acorde al momento de búsqueda de equilibrio previo al disparo, si bien su conservación y las limitaciones del calco provisional no nos permiten apreciar, de haber sido representado, el armamento asociado a este motivo.

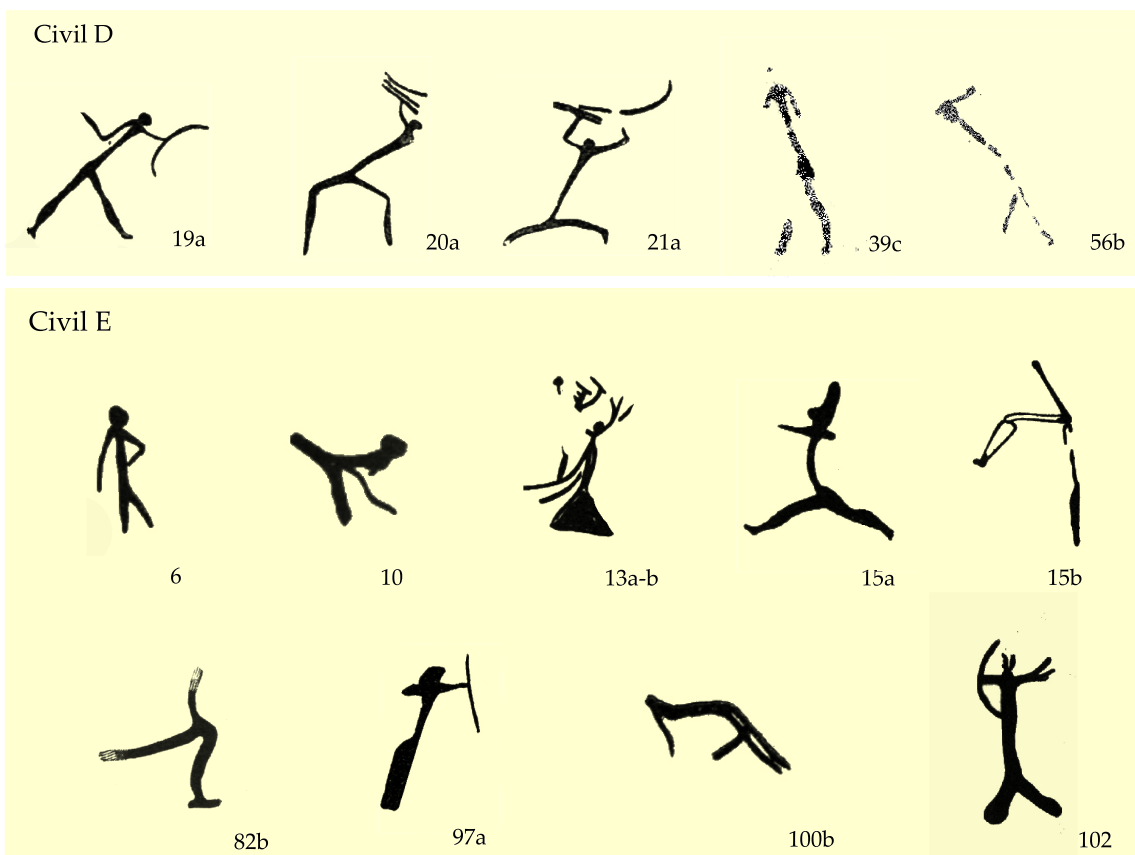


Fig 7.10 Representaciones humanas de Tipo Civil D-E

Representaciones de variado concepto formal cuya conservación impide precisar su tipología.

Nos referimos a motivos como el 6, 9,10, 11a,13a-b, 15a-15b, 82b, 100a y el 102a (Fig. 7.10)

El primero presenta una anatomía simplificada, sin evidencias de modelado que le acercaría a motivos como el 9, si bien en este caso la figura traduce una mayor proporción en las formas.

El arquero 10, de pequeño tamaño y anatomía proporcionada, dibuja un tronco lineal frente a unas piernas de mayor grosor, aunque sin evidencia de modelado.

El motivo 11, por el contrario, apenas permite su identificación, aunque parece dibujar una cabeza tipo globular y un tronco de tendencia triangular.

En los motivos que distinguimos como 13a-b parece intuirse la presencia, al menos, de una figura humana de tipo lineal (13a). Un desconchado le interrumpe, advirtiendo únicamente la cabeza de tipo globular, y los dos brazos alzados sujetando un arco de curvatura simple, siguiendo una posición que recuerda abiertamente a la que mantienen los arqueros 19a, 20a, 21a y 21c. Mayores dificultades supone la definición del motivo 13b, en el que advertimos varios trazos de carácter lineal, sin que podamos precisar su identificación.

El arquero 15b presenta una estructura que podría acercarle a las representaciones de tipo B, si bien dibujaría un modelado en las piernas menos pronunciado.

El motivo 15b encarna a una figura de importantes dimensiones y factura incompleta. Especialmente significativo, en relación al proceso técnico de ejecución de una figura, es el hecho de que su pierna adelantada se encuentre tan sólo silueteada, limitándose el relleno a la zona correspondiente al pie y tobillo. Un aspecto que permite argumentar la presencia de una figura inacabada, máxime cuando de la pierna contraria se desprende un relleno prácticamente completo.

Pero la verdadera aportación desde el punto de vista técnico es la información que podemos extraer acerca del **proceso de “construcción” de una figura**. En efecto, la pierna adelantada nos muestra cómo se modela individualmente cada uno de los ejes que definen el diseño de la pierna.

El motivo 82b, parcialmente conservado, muestra una figura de pequeño tamaño y piernas de tendencia lineal sin evidencia de modelado. Su interrupción en su mitad superior impide la ordenación tipológica de esta figura.

La figura 97a muestra un cuerpo corto y unas piernas de formato ancho, si bien la escasa definición que presenta dificulta su clasificación. Su actitud se corresponde con el momento de disparo.

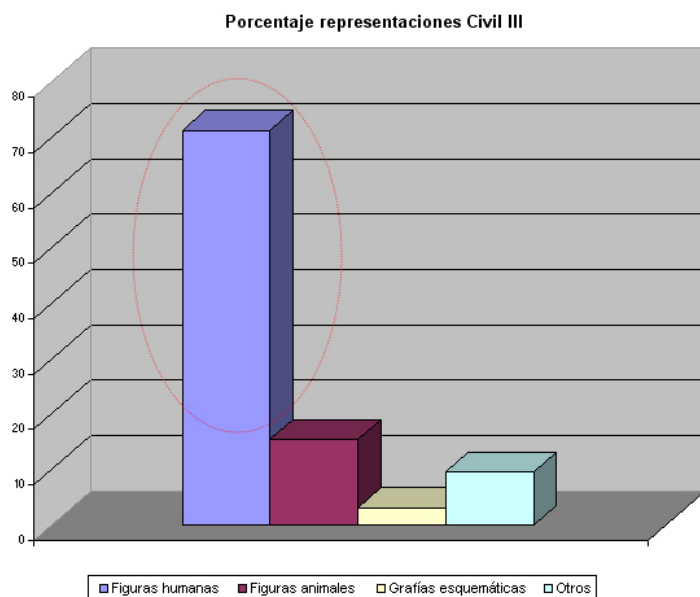


Gráfico 7.1. Porcentaje representaciones Civil III, donde apreciamos la destacada presencia de figuras humanas. Incluimos en cada una de las categorías motivos inéditos y de identificación dudosa.



El motivo 100b se caracteriza por su pequeño tamaño. Ciertos rasgos, como el escaso modelado que apreciamos en sus piernas, le acercan a la tercera variante definida dentro del tipo mayoritario en Civil. Sin embargo, el tronco parece adoptar una proyección menos marcada, lo que otorga una sensación de mayor proporción con respecto a figuras como la 100a.

La conservación deficiente en la mitad superior de la figura impide trazar mayores apreciaciones en relación al diseño de la cabeza o a la representación de algún tipo de ornato.

El brazo adelantado sujeta un arco de curvatura simple que excede la longitud de la figura, mientras que el atrasado se posiciona ligeramente flexionado.

Resulta llamativa, cuando menos, la orientación de la figura con respecto al plano de representación. En efecto, el arquero se dispone hacia la zona inferior de la cavidad, con una orientación prácticamente horizontal.

Por lo que respecta a la figura 102, apenas la conservación permite en la actualidad contrastar el calco efectuado en 1919. De él se desprende la presencia de una figura humana en actitud de disparo. El grosor del trazo que define los ejes que componen la figura le otorgan un aspecto tosco y simplificado que no comparten el resto de figuras que ocupan el Abric III de Civil.

En el gráfico 7.1 se aprecia claramente la destacada representatividad de las figuras humanas en este conjunto.

7.4.2.2. *Figura animal.*

Cérvidos.



Con seis ejemplares (motivos 3, 4, 12, 71, 80 y 98a) repartidos entre la primera y tercera cavidad, esta especie se configura en la más importante desde el punto de vista cuantitativo en el conjunto de Civil (Fig. 7.11). No descartamos, por otra parte, una mayor presencia de ejemplares de esta especie, habida cuenta de la existencia de numerosos cuadrúpedos que, por motivos de conservación o de su propio concepto formal, impiden su correcta definición. Es más, la revisión del conjunto ha permitido documentar, al menos, la figura de un nuevo ciervo macho, situado a la izquierda del arquero 100a; mientras que la presencia de restos, estrechamente asociados a la cierva 98a, entre los que parece vislumbrarse las orejas de un animal nos advierten nuevamente de un aumento sensible de nuestro recuento.

De estos seis ejemplares tres son hembras (motivos 12, 80 y 98a), mientras que tan sólo el ejemplar 3 impide su definición de género debido a los problemas de conservación que han provocado la pérdida total de la cabeza como consecuencia de un desconchado.

Se trata de figuras de tamaño variable, aunque en ningún caso nos enfrentamos a ejemplares de gran tamaño.

La fuerte degradación que manifiestan las figuras dificulta la valoración comparativa en relación a su estructura y rasgos anatómicos. Son evidentes las diferencias con respecto a los calcos realizados en 1919, con mutilaciones y desprendimientos parciales que complican la observación detenida de los motivos.

La **estructura anatómica** no traduce en todos los casos semejante naturalismo, así frente a la aparente proporción que transmiten los motivos 3 y 4, los ejemplares 71 y 80 dibujan un concepto completamente distinto en el que se deja sentir cierta desnaturalización de la figura, extensiva al tratamiento tosco de los detalles anatómicos.

Así y en los casos en que la conservación lo permite, observamos mayoritariamente una estructura corporal conformada por una **línea dorsal** de recorrido prácticamente paralelo a la que define el vientre, otorgando una sensación de equilibrio aparente entre los cuartos delanteros y traseros (motivos 12, 80 y 98a). Tan sólo el ejemplar 3 dibuja una estructura que tiende a enfatizar la importancia de los cuartos delanteros, debido a un diseño marcado de la cruz en la línea dorsal y del estrechamiento progresivo de la línea ventral hacia los cuartos traseros.

Es precisamente la **cruz** un detalle de diseño acusado (ciervo 71), especialmente en aquellos casos en que la figura se representa con el cuello ligeramente inclinado o proyectado hacia delante con la cabeza baja (motivo 3 y 98a). Únicamente las ciervas 12 y 80 no parecen modelar este rasgo, aunque en el primer caso esa ausencia parece responder a imperativos relacionados con la disposición de la figura.

Las **grupos**, cuando se conservan, insisten en el carácter redondeado que caracteriza a la especie (motivos 3, 4, 71, y 80).

No en todos los casos podemos apreciar el detalle de la **cola**, aunque su ausencia bien pudiera estar asociada a los ya mentados problemas de conservación; tan sólo el ejemplar 3 permite observar con detenimiento su factura, de estructura apuntada ligeramente separada de la nalga.

La **línea** que define el **vientre** no dibuja una curvatura excesiva en ninguno de los ejemplares documentados, tan sólo el ciervo 4 parece definir una panza más acusada, restando así estilización a la figura.

La **cabeza** adopta distintas estructuras que varían en la proporción otorgada a la proyección del morro. En la mayoría advertimos un perfil fronto-nasal recto, en el que no se da cuenta del detalle de la testuz. Tan sólo el perfil del ciervo 71 adopta una estructura distinta con un mayor arqueado del trazo que lo define. Son precisamente las tres ciervas documentadas las que muestran una cara de estructura excesivamente estilizada con un remate que podríamos denominar tronco-cónico (cierva 12 y 80), con un estrechamiento desmesurado del morro en el caso de la 98.

Las **orejas**, cuando se conservan, reciben un tratamiento homogéneo en su factura, dibujando la típica estructura lanceolada que caracteriza a la especie, pero variando a la hora de considerar la posición del par. En el caso de las hembras, el par se dibuja separado entre sí, dejando entrever la nuca, y tan sólo en el caso de la cierva 12 adopta una estructura abierta en V, quizás como consecuencia de la posición anómala de la cabeza. Bien distinta es la representación de este rasgo en el caso del ciervo 71, el par se ubica tras la percha más retrasada, y tanto su estructura, apuntada y sin volumen, como su posición otorgan a la figura un aspecto poco naturalista.

Tan sólo dos ciervos conservan parcialmente la **cornamenta** (4 y 71), aunque de ellas se deriva semejante estructura en V abierta, con un tamaño desmesurado y quizás poco realista si consideramos su diseño. En el ejemplar 71 es posible apreciar con detalle candiles y luchaderas, así como las coronas formadas por tan sólo dos puntas. Cabe destacar el ligero quiebro que dibuja el trazo que da cuenta de cada uno de los candiles hacia su remate final.

Son pocos los ejemplares que conservan íntegramente las **extremidades**, aunque en los casos en que se conservan, podemos observar el detalle de las rodillas, corvejones y pezuñas.

La **animación** de las figuras oscila entre aquellas representadas en actitud aparentemente estática (3, 4 y 12) y las que se representan en plena carrera, con la indicación explícita de la tensión propia del movimiento a partir de la inserción oblicua y rígida de las extremidades (cierva 98a). La disposición en el espacio de los ejemplares 71 y 80 resulta, cuando menos, curiosa. Orientados en la trasversal ascendente, la disposición rígida de sus extremidades no sugiere, sin embargo, el movimiento vinculado con el ascenso.

Poco común resulta, por otra parte, la posición de la cierva 12, que gira el cuello y vuelve la

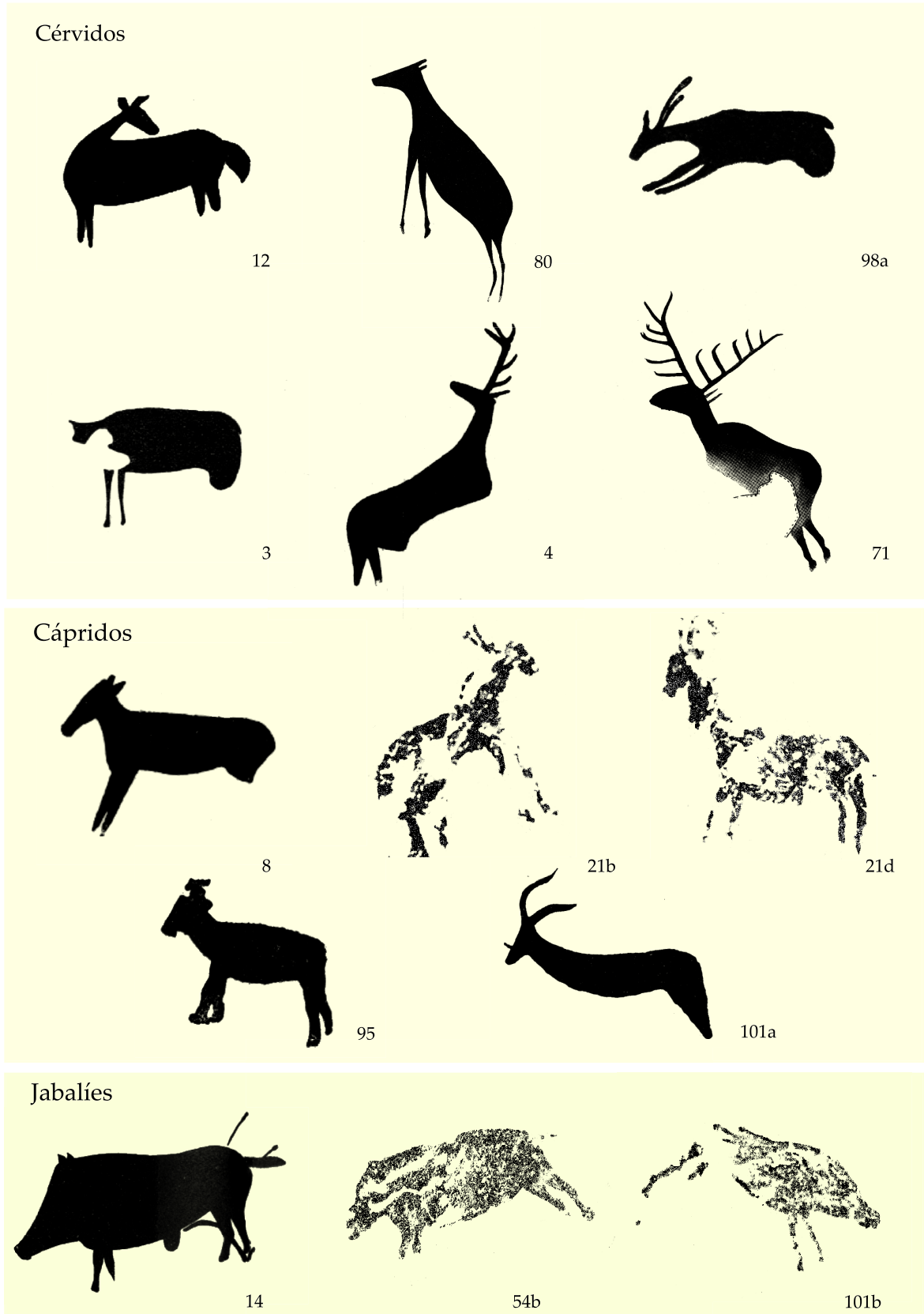


Fig. 7.11. Representación de cérvidos, cápridos y suidos.

cabeza hacia la derecha, enfatizando así la curvatura saliente del pecho y la proyección del cuello. Incluso la posición abierta de las orejas justifica la intencionalidad del autor de representar a la figura en esa posición vuelta. Es concretamente esta peculiar postura la que sirve de argumento para Obermaier y Wernert en su defensa de la cronología paleolítica de estas pinturas, al establecer un paralelismo directo entre este motivo y el ejemplar representado en la Cueva de la Pasiega (Obermaier y Wernert, 1919: 81).

Del calco de Benítez Mellado se podría afirmar que la figura 4 adoptaría semejante posición, sin embargo, la revisión de la figura impide confirmar esta suposición, máxime cuando tras la limpieza han aparecido restos de pigmento que bien pudieran asociarse a la cara del animal, de cuya posición se deriva su mirada hacia el frente.

En relación a la **técnica de ejecución**, la cubrición por tinta plana se configura en la más aplicada; tan sólo en algunos ejemplares podemos entrever la existencia de un silueteado previo (motivo 98a).



Cápridos.

Documentamos un total de cinco cápridos en este conjunto de los que tan sólo tres fueron restituidos en la monografía de 1919 (motivos 8, 95 y 101a) (Fig. 7.11). Los dos restantes son producto de los trabajos de limpieza y se localizan en el primer abrigo. Para facilitar su identificación y dado que carecen de numeración, le hemos asignado el número del motivo más próximo espacialmente adjuntando una letra que permite su individualización (motivos 21b y 21d), de esta manera favorecemos futuras rectificaciones cuando procedamos a la restitución integral y digitalizada del abrigo.

Los problemas de conservación que afectan a estos motivos, algunos de ellos ubicados en las zonas más bajas del conjunto, provocan que, en algún caso, la observación de estas figuras sea meramente aproximativa.

Ordenadas dentro de las figuras de tamaño medio, es el cáprido 101a el que mayor tamaño relativo presenta.

La **estructura corporal** permite afirmar un tratamiento acusadamente naturalista en el cáprido 101a, con una línea dorsal de tendencia rectilínea que apenas modela el detalle de la cruz; la línea ventral diseña un esquema paralelo al recorrido de la línea que define la dorsal, otorgando cierta estilización y gracilidad al animal a la vez que un equilibrio entre los cuartos traseros y delanteros. Un naturalismo que apreciamos nuevamente en el diseño del cáprido 8, de cuya breve cornamenta y silueta grácil se desprende la presencia de un ejemplar joven. Es este caso, y aunque el calco de Benítez Mellado no da cuenta de ello, el animal enfatiza el diseño de la cruz, creando una sensación de mayor desarrollo en la mitad delantera.

Diferente es la sensación que desprende el cáprido 21b, en la que un engrosamiento de la línea dorsal y ventral hacia la mitad trasera genera una desproporción acusada que otorga mayor gracilidad a los cuartos delanteros.

Los dos cápridos restantes, el 21d y el 95, diseñan una estructura corporal bien distinta al caso anterior, en el que un ligero adelgazamiento progresivo otorga mayor robustez a los cuartos delanteros.

La conservación impide, en algunos casos, que podamos observar el detalle de la **cola**, si bien en aquéllos conservados ésta



Fig. 7.12 Ejemplares machos de gran cornamenta. © Faunaiberica.com



adopta la típica estructura de breve trazo con extremo romo o apuntado (cáprido 101a).

Las extremidades, por las pérdidas puntuales de pigmento, apenas permiten establecer valoraciones acertadas en torno al modo de inserción y modelado interno de los detalles. Tan sólo el ejemplar 95 conserva parcialmente las extremidades delanteras, cuya inserción oblicua se resuelve a modo de tijera, y en las que se aprecia el ligero ensanchamiento propio de las rodillas. Menor naturalismo manifiestan los dos ejemplares inéditos tanto en el modo de inserción de las extremidades como en el modelado de los detalles.

Todos los ejemplares, excepto el 8 y el 21b y 21d, parecen estar dotados de una gran **cornamenta**, que nos situaría ante ejemplares machos (Fig. 7.12). Su factura, de naturalismo desigual, varía no sólo en el modo de diseñar cada una de las cuernas sino en la propia estructura que adoptan.

Su observación directa permite distinguir claramente dos modos de diseñar **las cuernas** que van desde una estructura lineal de tendencia rectilínea excesivamente rígida a un diseño más cuidado en el que el grosor del arranque que caracteriza a la cuerna se va adelgazando hasta dotarle de un carácter apuntado, con un recorrido menos rígido que en el caso anterior. Es precisamente el primer modo el que adopta una estructura menos realista en la que los dos trazos rectilíneos se yuxtaponen y dibujan un recorrido paralelo ligeramente echado hacia atrás (motivos 21e y 95). En el segundo modo, las cuernas se abren ligeramente, adoptando el trazo un recorrido sinuoso que acentúa su proyección, imitando fielmente la estructura que caracteriza a los grandes machos de esta especie (motivo 101a)

La conservación apenas permite identificar el detalle de las **orejas**; tan sólo el ejemplar 8 y 95 dan cuenta del par completo, diseñado mediante dos breves apéndices de trayectoria paralela, situados tras la cornamenta. El macho 101a apenas conserva un breve trazo apuntado, testimonio de la representación del par hoy perdido.

Es en el diseño de la **cara** donde cada uno de estos ejemplares adopta un esquema bien distinto, con facturas que dibujan una excesiva proyección del morro (motivo 8) a otras en el que la cara define un remate recogido de tendencia tronco-cónica (motivo 95).



Suidos.

Tres son los ejemplares documentados en este conjunto, de ellos tan sólo uno, el ejemplar 14, fue reseñado en la obra de Obermaier y Wernert (1919). Dos nuevos ejemplares se reparten entre la segunda y tercera cavidad: motivos 54b y 101b (Fig. 7.11). Del primero ya dio cuenta Cabré en la restitución publicada en 1925, si bien no llegó a precisar su especie y el calco no refleja fielmente la anatomía del suido; mientras que el segundo es interpretado como un jabato de cuerpo listado en la breve publicación que Mesado elaboró sobre el conjunto, aunque de él no existe documentación gráfica (Mesado, 1999: 6).

Su conservación es desigual, y aunque todos ellos son apreciables a simple vista, es en la contemplación de los detalles internos donde observamos mayores diferencias entre el jabalí 14 y los dos ejemplares inéditos.

El jabalí de mayor tamaño, el número 14, es el que manifiesta una **estructura corporal** más robusta, acentuada en el marcado desarrollo del tren delantero, especialmente por lo que respecta al contorno que da cuenta de la giba del animal. En este sentido, el ejemplar 101b dibuja semejante ángulo en la definición de la giba, pero siempre dentro de unas líneas anatómicas que otorgan mayor estilización al animal. El ejemplar 54b es el que define un mayor equilibrio entre el tren delantero y trasero, sin que podamos apreciar el típico quiebro en el trazo que daría cuenta de la giba.

Las **patas**, de proyección corta propia de la anatomía de especie, apenas permite entrever el diseño de las pezuñas; un aspecto que pensamos está más en relación con la conservación de los motivos que



Fig. 7.13 Jabalí macho adulto. Fotografía © José Elías . Proyecto Sierra de Baza

ejemplar 101b da cuenta en su remate final del ensanchamiento propio del hocico del animal. En ningún caso resulta evidente el diseño de los caninos, aunque este es un rasgo que se representa de manera aleatoria, máxime cuando podría ser considerado como un detalle de género y no sólo relativo a aspectos estilísticos. El detalle de las **orejas** tan sólo se diseña de manera evidente en el caso del ejemplar 14, con una estructura ciertamente alejada del típico diseño en forma de “pica” que ostentan otros ejemplares de la zona. En el jabalí 54b un ligero quiebro, apenas apuntado, podría sugerir el diseño simplificado de este rasgo.

La **animación** que traducen estas figuras se debate entre el movimiento a plena carrera de los ejemplares 101b y 54b y el aparente estatismo del jabalí 14. Los dos primeros, con orientaciones opuestas, se dirigen hacia la zona inferior de la cavidad, y en ambos la inserción oblicua de las extremidades traduciría así la tensión inherente al movimiento. El hecho de que las extremidades solo se conserven parcialmente dificulta enormemente nuestros comentarios.

Es en la **técnica** donde observamos mayor eclecticismo con una representatividad importante de la técnica de relleno listado (54b y 101b), más evidente en el caso del segundo ejemplar en el que se distingue claramente el fino trazo que dibuja la silueta del animal. En el diseño del jabalí 14 se ha empleado la técnica de relleno homogéneo de color, sin evidencias de silueteado; la presencia de un trazo inferior de tonalidad más clara en la zona del vientre sugeriría la rectificación o, al menos, el deseo de dotar de mayor robustez a la figura.

Mantenemos ciertas dudas sobre la interpretación apuntada por Mesado en relación al ejemplar 101b como una cría de jabalí. Es cierto que la figura muestra una gracilidad acentuada en las formas, especialmente por lo que se refiere al diseño de las extremidades, sin embargo, pensamos que estos rasgos se deben a aspectos propios del estilo y no a la edad del individuo, máxime cuando el diseño enfatizado de la curva que da cuenta de la giba traduciría una anatomía completamente formada y adulta, muy alejada de la que caracteriza a los rayones o crías de jabalí. No creemos, por otra parte, que la técnica de listado con la que ha sido ejecutada responda a la voluntad exclusiva de representar el típico pelaje de los rayones durante sus primeros meses de vida (Fig. 7.14). *Ésta es una técnica de ejecución que, como veremos, parece responder a distintas variables que son independientes de factores estilísticos y regionales, y que no parecen responder exclusivamente a la voluntad de reproducir el diseño del pelaje de los animales.*



Fig. 7.14. Rayones o crías de jabalí , en los que puede apreciarse las típicas listas del pelaje. © González Ahumada. Proyecto Sierra de Baza.



Équidos.

Según las descripciones realizadas por Obermaier y Wernert, la figura 30, localizada en el segundo abrigo, y la 89, ubicada en el tercero, podrían asociarse con representaciones de équidos (Fig. 7.15). En ambos casos resulta complicado definirse a favor de esta afirmación, especialmente en el primer caso, habida cuenta de los problemas de conservación que afectaban a este motivo ya en el momento de su descubrimiento y que nos llevarían a considerar a la figura como un cuadrúpedo indeterminado.

En el caso del ejemplar 89, junto a un volumen corporal masivo y un cuello especialmente estilizado, la representación de una cola de tendencia alargada y engrosada hacia su extremo final ha llevado a suponer su vinculación a esta especie. Sin embargo, no son pocas las reticencias que suscita la identificación de esta figura como tal, y en su contra cabría señalar la escasez de ejemplares de esta especie representados en el entorno Valltorta que ostenten tal grado de naturalismo.

De **tamaño** grande—unos 30 cm aproximadamente—, destaca el tratamiento masivo del volumen corporal, con una línea ventral prominente, que le aleja del resto de cuadrúpedos documentados en el abrigo. La línea cérvico-dorsal dibuja ligeramente la cruz, con una proyección recta paralela a la que dibuja el vientre, lo que otorga a la figura un tratamiento equilibrado de los cuartos traseros y delanteros. La grupa, de modelado curvo, se vincularía tanto a la anatomía de los équidos como a la de los cérvidos.

Es precisamente el tratamiento que recibe la **cara** lo que nos lleva a mantener ciertas dudas sobre si esta figura no se asociaría finalmente a un cérvido, puesto que la factura de la cara y la quijada se asemeja a la observada en otros ejemplares de esta especie en este mismo núcleo artístico. La propia proyección del cuello es similar a la que lucen las ciervas representadas en la vecina Cova dels Cavalls, mientras que de los detalles que permiten entrever las mal conservadas extremidades no existen argumentos que nos permitan afirmar la presencia de un équido. Tampoco encontramos indicios de la representación de una crinera, de manera que, aunque hemos incluido su comentario dentro de la especie de los équidos, respetando la sugerencia que en su día establecieron Obermaier y Wernert, optamos por considerar los argumentos positivos que permiten su definición como cérvido. Tan sólo la larga cola abogaría en contra de esta opción, si bien es cierto que junto a ésta se representa un trazo hoy muy perdido que no parece pertenecer a esta figura.

La **técnica** permite entrever el silueteado de la figura y la existencia de trazos listados, al menos, en la zona del cuello. En el resto de la figura se aprecia el trazo del contorno y un relleno interno un tanto más claro, aunque la parte central está ciertamente muy perdida.

Se representa a plena carrera hacia la zona izquierda del abrigo, con una inserción oblicua de las extremidades que acentuaría el dinamismo; tan sólo la posición horizontal de la figura matiza la tensión del movimiento.

Cuadrúpedos indeterminados

Son principalmente los problemas de conservación los que dificultan la clasificación de algunos de los cuadrúpedos documentados en Civil (motivos 5, 7, 67 y 84). A ello hemos de sumar la interpretación que de algunos trazos hacen los autores en la monografía de 1919 y que en la actualidad es imposible seguir manteniendo. Nos referimos a motivos como el 88, el 90 y el 94, que tan sólo podemos considerar como trazos informes y no como posibles representaciones animales. Finalmente, es el propio concepto formal de las figuras el que, en algún caso aislado, impide su definición de especie (motivos 83 y 97b) (Fig. 7.15).

Por lo que se refiere a estas dos últimas representaciones, la 83 presenta una estructura corporal claramente proporcionada, con una proyección desmesurada de las patas traseras, únicas conserva-

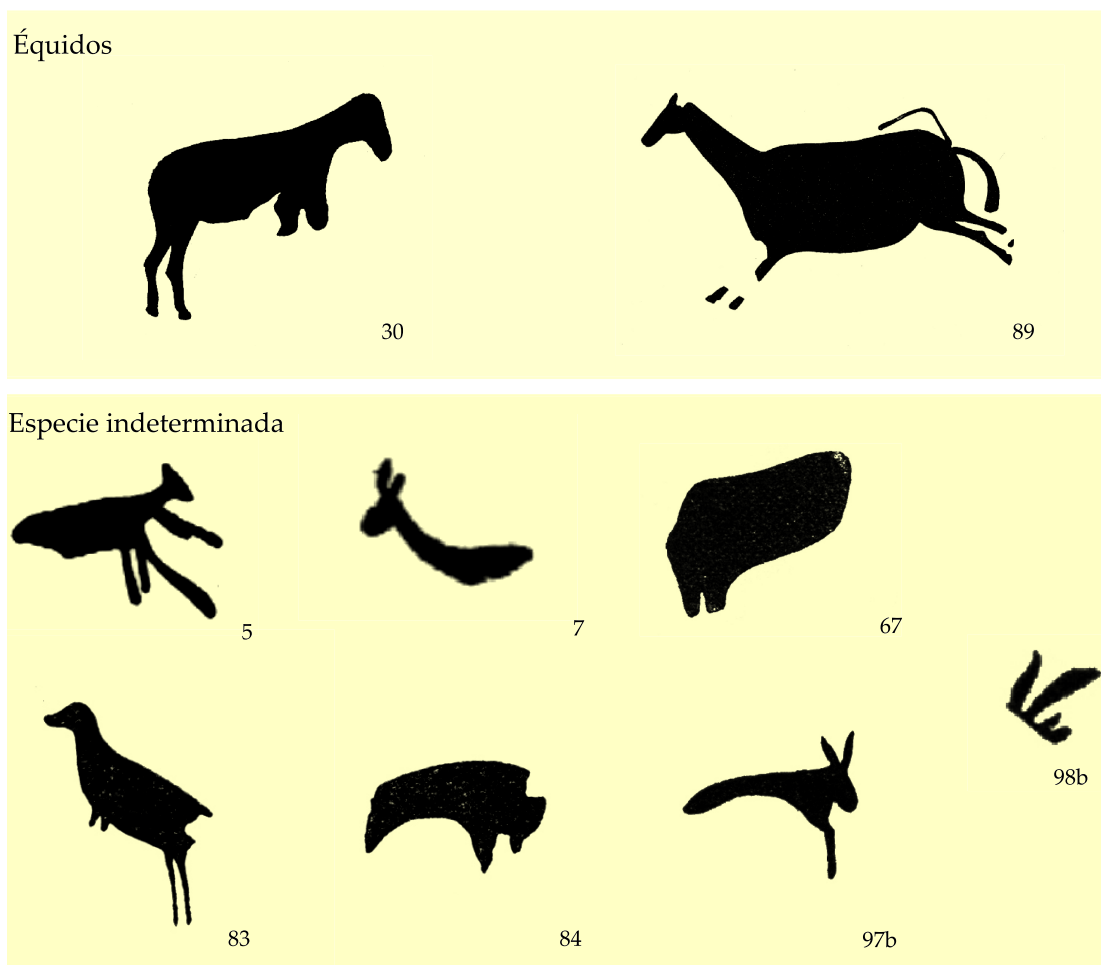


Fig. 7.15. Equidos e indeterminados.

das, con una rigidez que bien pudiera estar relacionada con la disposición de esta figura en el espacio, pero que resta naturalismo a la figura. La ausencia de detalles en el modelado de la cara, quizás perdidos como consecuencia de los problemas de conservación, impide establecer una aproximación a su definición de especie.

Semejante indefinición se desprende de la figura 97b. Aparentemente **incompleta**, puesto que tan sólo parece haberse representado la silueta correspondiente a la zona dorsal y parte de la nalga, mientras que el relleno se reduce a la zona correspondiente al cuello y cabeza. Son estos condicionantes y el hecho de que la figura sea parca en detalles anatómicos lo que nos impide definir su especie. La forma de modelar la cara nos recuerda abiertamente al ciervo 71, localizado en el mismo abrigo, pero la ausencia de una cornamenta semejante nos impide calificarlo como tal. De hecho, la representación de una cornamenta incipiente con estructura en V bien pudiera indicar la presencia de un cáprido. Sin embargo, los argumentos en uno u otro sentido no son determinantes.

Independientemente de la especie, quizás lo más destacado de esta figura venga desde el punto de vista técnico, al ser uno de los pocos ejemplos documentados en Valltorta, en los que se observa una figura animal inconclusa.



7.5 Análisis interno de la composición y del espacio del Abric III de Civil.

7.5.1. Definición y descripción de composiciones y escenas.

7.5.1.1 Cavidad III.1

Como hemos establecido anteriormente, la primera cavidad se subdivide internamente en dos unidades perfectamente individualizadas (Unidades III.1.A y III.1.B).

Ya en el momento de su descubrimiento las figuras mostraban mutilaciones parciales, de incidencia variable, que, en algunos casos, impedían incluso su propia identificación. La limpieza de la cavidad no ha favorecido tanto la visualización de esos motivos prácticamente perdidos como la documentación de otros nuevos, especialmente por lo que respecta a la zona más baja de la cavidad, la que limita prácticamente con el nivel del suelo, en la que la incidencia de agentes nocivos para las pinturas es más acusada.

En esta primera cavidad documentamos un total de 21 motivos, según la numeración de Obermaier y Wernert, si bien tras la limpieza el número de figuras aumentaría sensiblemente.

Unidad III.1.A.

En esta primera unidad, a la izquierda de la cavidad, se documentan únicamente cuatro motivos (1-4), de los que tan sólo dos se identifican como figuras animales, a las que hemos ordenado dentro de la especie de los cérvidos (Fig. 7.16)

Somos conscientes de que el estado que muestra la pared y la propia dispersión de pigmento



Fig. 7.16, Primera agrupación de motivos de la Unidad III.1.A

aislado sugeriría una mayor presencia de representaciones, por lo que la subdivisión en distintas agrupaciones resulta a todas luces aleatoria y fundamentada en distancias espaciales que pueden estar condicionadas por las pérdidas puntuales de motivos.

Son estos factores de ausencia los que nos llevan a definir una sola agrupación compuesta por las dos únicas figuras identificables (cérvidos 3 y 4), puesto que aunque la distancia que media entre ambas es suficiente como para distinguir dos agrupaciones independientes, las fuertes mermas que ofrece la pared bien pudieran acentuar de manera ficticia la separación de ambos motivos.

Dejando a un lado la presencia de los motivos indeterminados 1 y 2, que nos advierte de una mayor complejidad compositiva de la conservada en la actualidad, la posición aparentemente estática de los dos cuadrúpedos (3 y 4), ordenados dentro de los cér-

vidos, apenas aporta información desde el punto de vista narrativo. La distancia que media entre ambos bien pudiera sugerir su desvinculación temática, un aspecto que se reforzaría de ser cierta la interpretación que hacemos de la trayectoria del ciervo 4. En efecto, y si seguimos la documentación de Benítez Mellado, da la impresión de que la figura vuelve la cabeza hacia el lado izquierdo (Obermaier y Wernert, 1919: 21); sin embargo, la revisión detenida tras la limpieza permite observar restos de pigmento vinculados con la cabeza del animal, cuya posición sugiere la mirada al frente del ciervo. De ser cierto nuestro razonamiento, su orientación le desvincularía, aparentemente, no sólo de los motivos 1 y 2, sino también del cérvido 3.

Éste, localizado en la zona más baja de la cavidad, miraría hacia la izquierda en una actitud aparentemente estática, y sin que existan evidencias de otras figuras cercanas con las que pudiera trabar relación narrativa o escénica alguna.

De estas afirmaciones resulta tentador afirmar la representación puntual de figuras animales sin más valor compositivo o narrativo del que se deriva de su propia imagen, si bien somos conscientes de que estas valoraciones están claramente condicionadas por la propia conservación de figuras y soporte.

Unidad III.1.B.

Definida por una estructura más acentuada en su concavidad, las figuras en este punto muestran un mayor grado de conservación, con un total de 18 motivos documentados en 1919, a los que cabría sumar un buen número de figuras inéditas localizadas, principalmente, en la zona inferior de la unidad, donde la pared se funde con el suelo (Fig. 7.17-Adjunto). De estos 18 motivos, y siguiendo la interpretación de Obermaier y Wernert, nueve se identificarían como figuras humanas (motivos 6, 9, 10, 11, 15a y b, 19a, 20a y 21a), a los que cabría añadir el motivo 13a, en el que parece intuirse la presencia de una figura humana con los brazos alzados y que en la monografía de 1919 fue interpretado como una simple maraña de trazos indeterminados.

Por otra parte, la revisión del conjunto ha permitido la documentación de nuevas figuras humanas, al menos cuatro individuos localizados junto a la agrupación 18-21 (motivos 18b, 18c, 20b y 21c).

Seis motivos se identifican con figuras animales de especie variada (motivos 5, 7, 8, 12, 14 y 17), a los que hemos de sumar dos cápridos inéditos nuevamente localizados junto a la agrupación 18-21 (cápridos 21b y 21d). De los motivos interpretados en 1919 como animales, apenas podemos seguir manteniendo en la actualidad la identificación de tres (cuadrúpedos 8, 12 y 14), puesto que el resto, bien por problemas de conservación bien por la dudas que suscita su identificación, nos ha llevado a descartarlos del propio análisis estilístico y clasificación de figuras animales.

El resto de motivos documentados en esta segunda unidad se reparten entre aparentes signos indeterminados (motivos 16a-c y 17) o representaciones que por su factura o conservación impiden su definición (11a-b, 13b, 18a y 19b).

Dentro de esta segunda unidad advertimos, atendiendo a los parámetros de distancia entre figuras, un total de tres agrupaciones de motivos y dos figuras aisladas, si bien somos conscientes de que la conservación de la pared puede estar condicionando nuestras afirmaciones, máxime cuando en el espacio que media entre estas agrupaciones hemos documentado restos aislados de pigmento que son testimonio de la existencia de un número impreciso de motivos hoy no conservados.

▪ **La primera agrupación** se compone de los motivos 5 y 6, a la izquierda de la unidad, junto a la colada que marca el límite entre las dos unidades que subdividen la cavidad.

En la actualidad, para su interpretación tan sólo contamos con la identificación y restitución que elaboró el equipo madrileño, puesto que apenas se conservan restos de pigmento que justifican su



existencia.

Siguiendo la interpretación de estos autores, esta agrupación estaría compuesta por una figura animal asaeteada y una figura humana de factura tosca de la que apenas podemos definir su actitud y, sobre todo, la relación narrativa que mantendría con el motivo más próximo. Y aunque la dirección de ambas resulta coincidente, el hecho de que la figura humana no parezca estar armada dificulta su afirmación como posible autor de los disparos que hieren al cuadrúpedo.

El estado de conservación que presentan ambos motivos y lo limitado de la restitución antigua nos impide precisar más en nuestra interpretación. No obstante, la existencia de restos aislados de pigmento próximos a estos dos motivos nos advierten de una mayor complejidad compositiva en la que, sin duda, participarían otras figuras hoy apenas conservadas.

- A la derecha de esta primera agrupación documentamos **el motivo 7**, aparentemente **aislado**. Una vez más nuestra interpretación procede de la monografía de 1919 (Obermaier y Wernert, 1919:21), en la que se le define como una figura animal, puesto que, en la actualidad, son restos informes los que anuncian su presencia. No sólo su interpretación la hacemos con cierta cautela sino su propia individualización como motivo aislado, habida cuenta del estado en el que se encuentra la pared en este punto y que ha podido ocasionar la pérdida de otras figuras representadas.

- Una afirmación que podríamos hacer extensiva al motivo 8, interpretado en 1919 como un posible onagro (Obermaier y Wernert, 1919: 21), al que nosotros hemos ordenado dentro de la especie de los cápridos. En efecto, su localización en la zona más baja de la unidad, cercana al suelo y tradicionalmente más castigada por agentes medioambientales y humanos, nos permite sospechar la posible existencia de otros motivos hoy perdidos con los que pudiera conformar una agrupación. No obstante, en la actualidad tan sólo podemos afirmar la presencia de **una figura animal aislada**, de cuya actitud no puede deducirse un sentido narrativo claro más allá del que se deriva de su propia presencia. La distancia que media entre esta figura animal y la agrupación formada por los motivos 18-21, a la derecha, y la propia orientación del cáprido no facilita en modo alguno su vinculación narrativa.

- La **segunda agrupación** de motivos, en la zona superior derecha de la unidad, se compone de un total de once temas, a los que cabría añadir restos aislados de pigmento que se reparten a lo largo del espacio ocupado por esta agrupación.

En total identificamos un total de seis figuras humanas (9, 10, 11a, 13a, 15a y 15b); dos animales (12 y 14); dos representaciones que bien pudieran interpretarse como signos (16a-c y 17) y dos indeterminados (11b y 13b) (Fig. 7.18).

A expensas de que este número de figuras sea el resultado de pérdidas puntuales de motivos, lo cierto es que si atendemos al variado concepto formal que transmiten las representaciones humanas nos enfrentamos a una **composición resultado de varias fases de ejecución**, en las que, en todo caso, parece intuirse **la voluntad de integración narrativa**. Una afirmación que deberemos matizar más adelante cuando tratemos detenidamente el sentido de las grafías 16a-c y 17.

En principio, todas las figuras representadas dirigen su mirada hacia la posición que ocupa el jabalí 14, coincidente con el centro de la composición; incluso la cierva 12, localizada frente a la figura del suido, vuelve la cabeza hacia el lugar que éste ocupa, con una disposición poco común entre las representaciones animales, aunque no por ello desconocida en el núcleo Gasulla-Valltorta;

de hecho podemos citar el ejemplo de un cáprido en el vecino conjunto de Mas d'en Josep o, dentro de los cérvidos, la representación de una cierva muy similar en el conjunto del Racó Gasparó (Ares del Maestre, Castelló).

Desde el punto de vista de la **ocupación del espacio**, las figuras que conforman esta agrupación se distribuyen en tres niveles horizontales yuxtapuestos de recorrido aparentemente paralelo.

El nivel superior lo ocuparían los motivos 9-11a-b, identificados todos ellos, a excepción del indeterminado 11b, como figuras humanas de variado concepto formal, lo que supondría, cuando menos, distintos momentos de ejecución. Son concretamente las figuras 9 y 10, con mayor grado de conservación, las que permiten precisar su predisposición hacia la zona inferior derecha de la composición que conforman, con una trayectoria coincidente con la posición del jabalí 14 y los individuos 15a y b. Por otro lado, y si bien la figura 9 no se conserva en su mitad superior, la posición entreabierta de sus piernas y la pronunciada inclinación del tronco bien pudiera traducir la búsqueda de equilibrio que acompaña al momento justo de disparo; una afirmación que no podemos hacer extensiva a la figura 10, puesto que aunque la documentación de 1919 sugiere la representación de armamento, en ningún caso podemos afirmar que la disposición de la figura responda al momento de lanzamiento del proyectil.

Limitados son los comentarios que suscita la figura 11a, apenas conservada, pero en la que Obermaier y Wernert creyeron ver una figura humana. Su conservación impide mayores consideraciones, máxime cuando nuestras apreciaciones se ven limitadas por la relativa precisión del calco antiguo. Junto a ésta un trazo aislado identificado como 11b nos advierte de la presencia de un mayor número de representaciones y, por tanto, de una mayor complejidad compositiva de la que advertimos en la actualidad.

En el nivel intermedio se concentran un mayor número de motivos (12-15a-b), que se distribuyen en la horizontal, con algún episodio de superposición parcial que comentaremos detenidamente.

A la izquierda, la ordenación de figuras se inicia con la representación de una cierva con el cuello vuelto a la derecha. Aunque la presencia de un desconchado impide la observación de sus extremidades, lo cierto es que a partir del calco antiguo apenas podemos definir mayor movimiento en la figura del que se deduce de la propia posición de su cabeza. Tanto el concepto formal como su tamaño permiten afirmar un momento de ejecución distinto con respecto a la figura del suido, con el que cualquier vinculación narrativa resultaría impensable desde el punto de vista etológico. Resulta curiosa, por otra parte, la adecuación de la ejecución de la cabeza de la cierva al modelado del soporte, localizándose en la zona donde éste adquiere un carácter especialmente liso, evitando con el giro de cabeza situarla en la zona más escarpada.

Junto a la figura 12, el motivo 13a, documentado por Obermaier y Wernert, permite distinguir claramente una figura humana, situada en la zona superior, donde un profundo desprendimiento de la pared provoca su pérdida parcial, de manera que tan sólo advertimos parte del tronco, una de las piernas y cabeza de un individuo con los brazos alzados, sujetando lo que podría interpretarse como el armamento (13a). Junto a esta figura se desarrollan una serie de trazos de recorrido impreciso (13b) que no somos capaces de interpretar, aunque por su color, semejante al del motivo 13a, y forma del trazo bien pudiera vincularse con la representación de nuevas figuras humanas.

La orientación del arquero 13a hacia la posición del jabalí 14 y su estrecha vinculación espacial permite afirmar cierta asociación entre ambos, aunque en ningún caso queda claro el sentido narrativo de esta marcada yuxtaposición, máxime cuando la figura 13a traduce la disposición alzada de sus brazos en una actitud que volveremos a observar en otras figuras de esta misma unidad, pero que difícilmente podemos ligar a una acción cazadora. Por otro lado, las evidentes diferencias de tamaño entre la figura del arquero y del jabalí apuntan nuevamente hacia la existencia de dos momentos distintos de ejecución.



Es concretamente la figura del jabalí una representación controvertida en la literatura sobre el conjunto y ha sido especialmente referida al tratar la temática y simbolismo de la zona. Porcar aludía a la recurrente transformación de las representaciones de bóvidos en jabalíes, en algunos casos mediante el repiqueteado de la pared en la zona correspondiente a la cornamenta (Porcar, 1947), aunque éste es un aspecto que no hemos podido contrastar en ningún caso.

El jabalí 14 del Civil presenta un formato corporal masivo que acentúa especialmente la anatomía del tren delantero, un aspecto que, además, resulta respetuoso con los rasgos propios de la especie. Su factura le acerca a ejemplares documentados en la zona, como el del Abric de Centelles y el ejemplar 15 del Cingle de Palanques. En actitud pasiva, las flechas que se clavan en la grupa y nalga denotan un color de pigmento menos intenso, sugiriendo, quizás, su pertenencia a un momento distinto de ejecución. El naturalismo de la figura se hace extensivo a la propia disposición del rabo, ligeramente alzado; una posición que se asocia tradicionalmente a la indicación de peligro o búsqueda de avituallamiento.

Más complicado resulta interpretar las líneas dibujadas bajo el vientre de la figura, que se extienden hacia los cuartos traseros, y que en ningún caso pertenecen a la figura del suido.

Su representación aprovecha un ligero entrante del soporte, donde la pared adquiere una textura uniforme y carente del marcado relieve que observamos en la zona inmediata superior.

A él se dirigen por la derecha dos figuras humanas parcialmente superpuestas. Su presencia no resulta interesante tanto por la aparente vinculación narrativa que pudieron mantener con el suido, sino por la relación espacial que mantienen estas figuras entre sí y, sobre todo desde el punto de vista

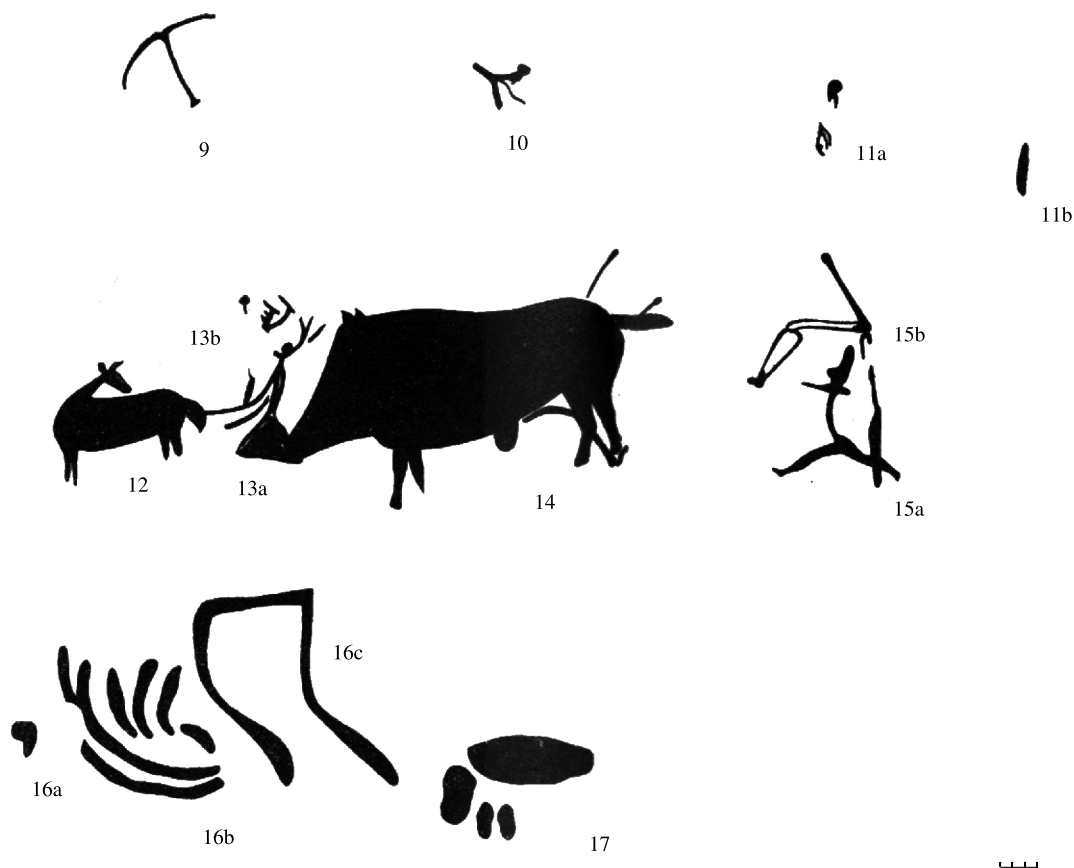


Fig. 7.18. Segunda agrupación de motivos de la Unidad III.1.B

técnico, por ser uno de los pocos ejemplos en el que documentamos lo que se ha venido interpretando como el esbozo de una figura humana inacabada.

En efecto, y si atendemos al primer aspecto por ser de mayor relevancia dentro del objetivo de este trabajo, podemos afirmar una clara **superposición** de la figura 15a sobre la pierna de la figura 15b. La afirmación de este orden de ejecución la hacemos con cierta cautela, especialmente porque somos conscientes de que la distinta tonalidad de las figuras puede inducir a error, máxime cuando la incidencia diferencial de la insolación directa condiciona ciertamente nuestras apreciaciones. De ser cierta nuestra observación, el orden de secuencia situaría a la figura 15a en momentos más recientes, sin que su presencia suponga una ruptura del sentido narrativo dotado a esta agrupación y que, en apariencia, apunta a la caza de un jabalí de grandes dimensiones.

En relación al segundo aspecto— **la técnica de ejecución**—, la figura 15b resulta particularmente sugerente. No sólo parece que no fue concluida en su mitad superior, sino que, incluso, una de sus piernas tan sólo aparece esbozada a partir del modelado de su silueta. Un aspecto que resulta ciertamente interesante a la hora de valorar el modo de concebir y representar las figuras humanas y que bien pudiera estar vinculado a particularidades estilísticas. A pesar de su trascendencia, no ahondaremos en valoraciones relativas a éste y otros aspectos asociados a factores técnico-estilísticos, por ser éste un tema sobre el que se está desarrollando una tesis doctoral dentro de nuestro equipo de investigación.

Sin embargo, y si ponemos de relieve ambos aspectos, resulta tentador afirmar que la superposición que se produce entre ambos motivos pueda tener implicaciones relacionadas con el hecho de que el primero (15b) se limite a un esbozo inacabado de la figura, de manera que suscitaría escasa consideración en el proceso posterior de ejecución.

Si retomamos globalmente el análisis de la composición formada por estas dos primeras alineaciones de motivos, existen *argumentos suficientes que apoyan la idea de que a la presencia previa de la figura de un jabalí se hayan ido añadiendo en distintos momentos figuras humanas de variado concepto formal que, sin embargo, parecen coordinarse desde el punto de vista narrativo, con una confluencia de trayectorias y actitudes que traducirían una escena de acoso y caza a un jabalí por distintos flancos*. El menor tamaño que manifiestan las figuras humanas con respecto a esta figura animal no hace sino corroborar su pertenencia a distintos momentos. Por otro lado, y teniendo en cuenta la variedad formal entre las figuras humanas partícipes, sospechamos que la inserción del jabalí a la narración descrita por estas figuras humanas tuvo en su origen una evidente transformación del sentido narrativo descrito por la figura del suido, limitado probablemente a su valor como figura animal. *La incorporación progresiva de estas figuras humanas construiría una escena de temática cinegética, en la que la inserción de flechas clavadas en la grupa y nalga del animal funcionarían como elementos de fusión entre el sentido narrativo descrito por el jabalí y los nuevos matices cinegéticos aportados por la adición de los primeros arqueros. El proceso dilatado de adición de figuras humanas, contrastado a partir del variado concepto formal que denotan, permitiría hablar de distintos momentos de ejecución en los que la adición paulatina de figuras se regiría por la repetida apropiación del sentido narrativo, incorporándose al sentido cinegético ya descrito.*

Independientemente de los cambios y matices en el sentido narrativo descrito en origen por el jabalí, lo cierto es que éste mantendría su protagonismo a pesar de las distintas fases de adición de figuras humanas. *Un protagonismo que no sólo se constata en la dirección de fuerzas visuales hacia su posición, sino en el margen espacial que media entre las figuras humanas representadas y el suido*. De hecho, la superposición documentada en el calco de 1919 entre el motivo 13a-b y el morro del animal no ha podido ser contrastada en la revisión del conjunto.



Un último argumento, aunque quizás menos concluyente, a favor de que estas representaciones animales inauguraran la secuencia es el relativo a su ocupación del espacio, con unas características físicas ciertamente diferenciales. En efecto, el jabalí y la cierva se sitúan en un punto donde la pared adquiere un carácter especialmente liso, sin apenas incidencia de aristas o cualquier otro accidente del relieve. Un punto en el espacio que se diferencia netamente de la zona inmediata superior, donde se localizan los motivos 9-11a-b, caracterizada por un relieve profusamente escarpado. Esta suposición entronca directamente con las posibles pautas de utilización del espacio, con una ocupación privilegiada de aquellos puntos que, por sus características, no sólo facilitan la ejecución de las figuras sino su propia visualización. Un aspecto que consideramos fundamental y deberá ser contrastado a lo largo del análisis de otros conjuntos.

Bajo esta agrupación de motivos, y situados en lo que podríamos considerar un desconchado anti-guio, documentamos los motivos 16 y 17, identificados como grafías imprecisas cuya factura apunta hacia un horizonte artístico distinto. De tonalidad sumamente débil, apenas apreciable del fondo de la roca, es la propia ejecución a partir de trazos ciertamente groseros, la que nos advierte de la presencia de figuraciones alejadas del naturalismo que caracteriza al resto de motivos que ocupan la cavidad. Su interpretación resulta imposible, y tan sólo nos atrevemos a señalar su tendencia hacia el esquematismo propio de los signos.

El motivo 16 se compone de tres motivos distintos que individualizamos a partir de su ordenación alfanumérica (16a, b y c). Al menos uno de ellos, el 16a pertenece a una fase posterior, puesto que su situación en un desconchado que interrumpe al motivo 16b así lo indica. Sin embargo, la indudable posterioridad del motivo 16a se contrarresta con la imposibilidad de identificar el motivo y su horizonte artístico. Cabré apuntó la posibilidad de que éste último fuera, en realidad, restos de una cabeza humana vista de perfil (Cabré, 1925: 24), lo que indirectamente permitiría otorgar mayor antigüedad a las grafías esquemáticas. No obstante, la identificación que trazó Cabré para el motivo 16a no podemos seguir manteniéndola en la actualidad, puesto que, como avanzábamos anteriormente su conservación impide cualquier valoración acertada.

A la derecha, el motivo 17 fue interpretado por Obermaier y Wernert como restos de un cuadrúpedo (Obermaier y Wernert, 1919: 24), aunque actualmente la escasa visibilidad que ofrece el pigmento a simple vista dificulta siquiera su identificación.

Estos motivos se localizan en el punto más profundo de la unidad, aprovechando un desprendimiento antiguo que otorga una estructura homogénea y carente de relieve a la pared. En este caso concreto, los argumentos objetivos que permiten definir el orden secuencial entre este tipo de representaciones de tendencia esquemática y las de índole figurativa son imposibles de cotejar. A la inexistencia de superposiciones entre ambos hemos de sumar la dificultad de aseverar si la interrupción de las extremidades de la cierva 12 se debe al desconchado antiguo donde se localizan las figuras de tendencia esquemática o es producto de desprendimientos más recientes. Si comparamos el estado actual de esta figura animal y el calco de 1919 advertimos que en éste aparecen representadas las extremidades, por lo que, si mantenemos la fiabilidad que otorgamos al trabajo de Benítez Mellado, su pérdida se debería a un desprendimiento moderno. Es imposible, por tanto, definir una secuencia en la que el desconchado en el que se encuentran los motivos 16 y 17 afectara a la cierva 12, admitiendo así una anterioridad con respecto a la ejecución de los motivos pertenecientes al horizonte esquemático.

No descartamos la presencia de otros motivos de grafía semejante, puesto que la debilidad del pigmento y el estado que presenta la pared pueden estar condicionando nuestras apreciaciones. No obstante, *hemos de destacar un hecho que consideramos fundamental desde el punto de vista de la ocupación del espacio: la inexistencia de representaciones levantinas en la amplia depre-*

sión que ocupan estos dos motivos 16 y 17– tan sólo el tema 16a, de identificación imposible, podría romper esta tónica de comprobarse su carácter figurativo–. En efecto, las representaciones levantinas se concentran en la zona superior e inferior a estos dos motivos esquemáticos, pero en ningún momento se producen episodios de superposición o, incluso, de estrecha proximidad espacial entre ambos, no tanto por la distancia espacial que media entre estas figuras sino por la importante incidencia visual que puede tener, en este sentido, el propio relieve de la pared. Este tipo de relación espacial entre temas pertenecientes a distintos horizontes no va a ser una constante ni en este conjunto, como veremos al analizar las cavidades contiguas, ni en otros ubicados en el núcleo Valltorta, donde la apropiación del espacio permitirá definir una secuencia clara de ejecución interna a partir de la superposición entre ambos horizontes.

▪ **La tercera y última agrupación**, localizada en la zona inferior inmediata a la agrupación inferior, se compone de los motivos 18-21, a los que cabe sumar la presencia de un número importante de figuras inéditas, entre las que distinguimos dos cápridos (a los que provisionalmente ordenamos como 21b y 21d), al menos cuatro figuras humanas más, una de ellas, la 21c, de concepto formal semejante al que manifiestan los motivos 19a, 20a y 21a, y un número incierto de trazos informes que se concentran preferentemente bajo la agrupación ya documentada por Benítez Mellado (Fig. 7.19)

Partiendo en nuestra descripción por la izquierda, advertimos la presencia de una serie de trazos equidistantes y perfectamente individualizados en su arranque inferior que se desarrollan en la vertical rematando en una especie de maraña (motivo 18a). Es precisamente en su remate superior donde se aprecian las piernas de una figura humana (18b), que ya fue documentada en 1919, si bien en la actualidad es posible distinguir su mitad superior, con una disposición que mira a la izquierda en actitud parada.

La interpretación que de estos trazos (18a) hicieran Obermaier y Wernert resulta imprecisa, si bien distinguieron entre algunos de ellos la presencia de restos de piernas pertenecientes a distintas figuras humanas. En la documentación antigua únicamente se representa la mitad superior de este haz de líneas, señalando su interrupción por la presencia de un desconchado. Tras la limpieza, el arranque de este haz vuelve a ser perceptible, y en él apreciamos una simplificación de los trazos que se individualizan netamente; es en su extremo superior cuando éstos se multiplican, creando un juego de superposiciones que impiden su definición. Su interpretación resulta especialmente complicada, máxime cuando nuestras apreciaciones se ven seriamente limitadas por la documentación existente.

La interpretación de Obermaier y Wernert apunta a la existencia de una agrupación de figuras humanas; y aunque esta interpretación está sujeta a las limitaciones que impone el estado y definición de este motivo 18a, no hay duda de que son muchos los ejemplos de falanges humanas documentadas en el ámbito de Gasulla-Valltorta con las que este motivo comparte no pocas características. Por un lado, y por lo que se refiere a aspectos relativos al estilo, el carácter lineal que denotan las posibles figuras que componen el motivo 18a de Civil se reitera en múltiples falanges documentadas, especialmente, en el ámbito que circunscribe el Barranc de Gasulla. Por lo que respecta a la composición, ésta se rige por la yuxtaposición estrecha de figuras en aquellos casos en que los individuos que conforman las falanges se encuentran en posición parada, mientras que es la superposición parcial la que traduce el movimiento coordinado entre las mismas. Por último, y desde el punto de vista de la temática, estos arqueros de tendencia lineal yuxtapuestos en la horizontal suelen representarse con los brazos en alto sujetando por encima de sus cabezas el armamento, compuesto generalmente por un arco de curvatura simple.



En el caso que nos ocupa, resulta incontestable el carácter lineal de los trazos que posiblemente diseñaran a los distintos arqueros; la yuxtaposición que suele gobernar este tipo de composiciones unitarias se advierte en ciertos tramos donde la conservación es más destacada; por último, y por lo que se refiere al sentido temático, es cierto que en la zona superior de este motivo se observan varios trazos ligeramente curvados que se escinden de los que significarían el tronco de las figuras, por lo que no descartamos que estas figuras se diseñaran con los brazos alzados blandiendo el armamento.

A pesar de que estos argumentos apoyarían la existencia de una falange compuesta por varios individuos, la indefinición que se genera en la zona superior del motivo 18a y la existencia de un desconchado que lo interrumpe en su parte media nos obliga a ser cautos en nuestras afirmaciones. El análisis de la cavidad contigua aportará luz en este sentido, contrastando la existencia de una temática— la de las falanges humanas— especialmente significativa en el Maestrat castellonense.

De ser cierta la interpretación del motivo 18a como una posible falange, las características formales de las figuras que la compondrían, el tamaño y tonalidad del pigmento serían argumentos suficientes para vincularlas con las figuras situadas a la derecha; nos referimos a los arqueros 19a, 20a y 21a

Ordenados por yuxtaposición estrecha, de su disposición y de su propia actitud, con los brazos alzados sujetando el armamento, bien pudiera deducirse el desarrollo de un desfile o algún tipo de danza ritual; una interpretación que ya apuntaron Obermaier y Wernert (1919: 27) y que posteriormente volvería a recoger Viñas (1982:118), y sobre la que Cabré apunta ciertas reticencias (Cabré, 1925: 211). El grupo se completa con una nueva figura (21c) situada bajo y a la derecha de la 21a, con un formato idéntico al del resto de motivos y una actitud que repite el esquema visto en los arqueros 20a y 21a. En efecto, y excepción hecha del motivo 19a, único que no sujeta alzado el armamento, los arqueros 20a, 21a y 21c (figura inédita) repiten semejante esquema en la posición de las extremidades inferiores, con las piernas dispuestas en doble ángulo recto, y las superiores, que imitarían la posición de las inferiores pero con orientación invertida. Todos sostienen el armamento por encima

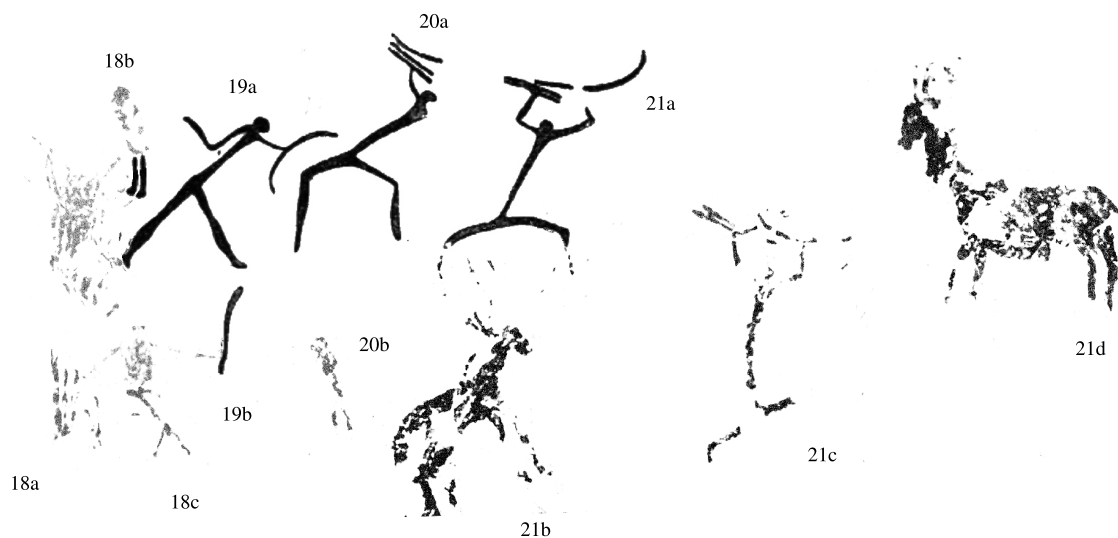


Fig. 7.19 . Tercera agrupación de motivos de la Unidad III.1.B

de sus cabezas, en el que es posible distinguir un arco de curvatura simple y un haz de flechas. La posición flexionada de sus piernas que podría significar el arqueo propio de la cadera durante el avance, nos ha llevado a sugerir la posibilidad de que estos personajes transmitieran un momento de paso a través de la maleza o, incluso, la travesía por la corriente de un río.

La indudable vinculación formal y narrativa entre estos motivos se reafirma al considerar su propia ordenación en el espacio gráfico. En efecto, y aunque el calco antiguo no es totalmente fiel a este hecho, las figuras 20a, 21a y 21c se disponen por yuxtaposición estrecha en la transversal con sentido descendente NO-SE. Tan sólo la figura 19a rompe la tendencia transversal de este desfile, situándose tras la 20a. Es precisamente esta figura 19a la única que no repite actitud y postura, sin que podamos interpretar la que se deriva del modo peculiar de asir el arco, puesto que, aunque la altura del brazo bien pudiera sugerir la posición de disparo, la curvatura del arco, cóncava con respecto a la posición del arquero, es contraria a los convencionalismos en este sentido.

El hecho de que estas figuras presenten rasgos formales semejantes a los que definen la variante A.3 del tipo predominante de Civil, nos lleva a sopesar la posibilidad de que la actitud que traducen estas figuras estuviera en relación con la narración desarrollada en la cavidad contigua, donde se concentran mayoritariamente los motivos incluidos en este tipo. Una narración que gira en torno a la lucha, enfrentamiento o contacto entre dos grupos y en la que, como veremos, están representadas las tres variantes definidas. Sin embargo, tan sólo el hecho de que exista una importante distancia entre este grupo de arqueros 19a-21c y y la ruptura visual que supone la presencia de un importante saliente en la pared, que delimita ambas cavidades, obliga a tomar este argumento con suma cautela, aunque de la actitud de estas figuras no es posible inferir una acción relacionada con un episodio cinegético.

Junto a estos arqueros, claramente vinculados a un mismo desarrollo narrativo del que somos incapaces de precisar de manera certera su temática, documentamos un importante número de temas inéditos que comparten un mismo espacio gráfico.

Así, y a ambos lados del arquero 21c, advertimos la presencia de dos cápridos inéditos de factura tosca, en los que puede apreciarse la técnica de relleno listado. Enfrentados en su orientación, en el espacio que media entre ambos se ubica el arquero 21c, sin que su actitud permita inferir relación narrativa alguna con los dos animales. Pensamos que, siguiendo los criterios de coherencia narrativa, las figuras animales y la agrupación de arqueros 19a-21a y c pertenecerían a dos fases de ejecución distintas, que aparentemente no se regirían por la voluntariedad de inserción narrativa. El cáprido 21b se dirige en marcha ascendente hacia la posición que ocupa el cáprido 21d, en posición parada; y tan sólo el hecho de que algunos trazos que muestra el primero pudieran traducirse como flechas clavadas en el cuello y cabeza permitiría apuntar una posible escena de contenido cinegético.

Tampoco parece que la presencia de estos cápridos pueda asociarse a tres figuras humanas inéditas que se concentran especialmente en la zona izquierda de esta agrupación (motivos 18b, 18c y 20b). En algún caso la conservación impide precisar detalles estilísticos, aunque se trata de figuras de pequeño tamaño, de tendencia lineal, pero con mayor proporción en sus formas, indicando claramente una fase diferenciada de ejecución. Todas se disponen hacia la izquierda, sin que de su posición podamos inferir la acción realizada. Su orientación, contraria a la posición de los cápridos y arqueros 19a-21a y 21c, anuncia su clara desvinculación narrativa. *Advertimos, por tanto, una posible superposición de desarrollos narrativos distintos que, sin embargo, comparten un mismo espacio gráfico compositivo.*



7.5.1.2 Cavidad III.2

Las características de la estructura interna de la cavidad III.2 o cavidad central impiden la definición de distintas unidades topográficas, de manera que los motivos en ella documentados se distribuyen a lo largo de una única unidad (III.2.A), que se corresponde con el espacio otorgado a la propia cavidad.

La incidencia de, al menos, tres potentes coladas ha provocado la pérdida total o parcial de un número importante de motivos que, sin duda, condiciona la visión actual del desarrollo de la composición en esta cavidad, provocando la definición de **agrupaciones ficticias de motivos en función de vacíos de representación que son resultado de problemas de conservación y no de un planteamiento decorativo**. Será preciso, por tanto, tener en cuenta estos condicionantes a la hora de abordar el análisis de la composición, y será un aspecto al que hagamos continuas alusiones a lo largo de este capítulo.

Siguiendo el recuento elaborado por Obermaier y Wernert, el número de representaciones es sensiblemente mayor al de la cavidad anterior, con un total de 48 motivos, mayoritariamente figuras humanas, a excepción de los motivos 30 y 67, vinculados con posibles cuadrúpedos de especie imprecisa, y el motivo 60, que los autores identifican como un carcaj.

La revisión ha permitido constatar la existencia de un número importante de **figuras inéditas**, que se concentran, particularmente, en aquellos puntos más duramente castigados por las acciones de las distintas coladas procedentes del techo de la cavidad o en los niveles próximos al piso de la misma. Se trata, por lo general, de figuras humanas que, partiendo de nuestras observaciones, formarían parte de la escena que describen el resto de motivos ya restituidos en 1919.

Nuevamente, la imposibilidad de justificar su existencia a partir de la obtención de nuevas restituciones digitalizadas reducirá nuestro comentario a la mera alusión de su presencia, especialmente en aquellos casos en que ésta resulte pertinente en el análisis de la estructura compositiva y del sentido de la narración. Por otro lado, el propio criterio de ordenación de las figuras seguido por Obermaier y Wernert, incluyendo motivos distintos bajo una misma numeración, nos obliga a individualizar cada una de las figuras siguiendo el ya aludido método alfanumérico, de manera que nuestro recuento será sensiblemente distinto al que en su día establecieron estos autores. Finalmente, cabe señalar que, tras su revisión, algunos de los motivos restituidos en la documentación antigua difieren de la interpretación trazada por sus autores; una interpretación que afecta en muchos casos tanto al número de figuras asociadas a una misma numeración como a la propia identidad de las mismas.

Unidad III.2.A

La **estructura de esta única unidad** destaca por su acentuada concavidad, especialmente si la comparamos con el resto de cavidades en que se subdivide el abrigo. La inexistencia de estructuras topográficas internas de entidad suficiente como para compartimentar el espacio es un factor a añadir a las dificultades que encontramos a la hora de señalar y definir agrupaciones de motivos.

En efecto, y como apuntábamos anteriormente, el vacío de representación y distancia espacial como criterios que permiten delimitar distintas agrupaciones de motivos se torna en este caso especialmente subjetivo, habida cuenta de los problemas de conservación que asolan a la cavidad y que, ya en el calco de 1919, influía en la determinación de composiciones y agrupaciones de figuras. El recorrido de al menos tres coladas recubre a su paso un importante número de figuras, tan sólo apreciables en la actualidad tras las labores de limpieza. Son estas mismas coladas las que provocan divisiones ficticias entre motivos, de manera que resulta especialmente complicado abordar el estudio de la composición a partir de la indefinición que provocan estos condicionantes.

Son estas razones, sumadas a la más que aparente homogeneidad estilística de las figuras huma-

nas representadas, las que nos llevan a sugerir la existencia de **dos únicas composiciones que aglutinarían a la totalidad de motivos documentados**. Esta afirmación parece quedar fuera de toda duda al considerar globalmente a los motivos 33-68a-c, puesto que ya en la documentación antigua se aprecian restos de figuras que ocuparían el espacio hoy sellado por una colada, que subdivide artificialmente esta agrupación de arqueros. Mayor complejidad propone la exclusión de los motivos 22-32 de la agrupación derecha y esto porque, aunque el vacío decorativo que media entre los arqueros 31-32 y las figuras 33-68 es especialmente acusado, es la incidencia combinada de desprendimientos puntuales del soporte y la trayectoria de una colada los que provocan la sensación ficticia de vacío decorativo, tal y como ocurría en el caso anterior. A favor de este argumento hemos de señalar la existencia de restos de pigmento que apenas pueden atisbarse bajo la colada, y que bien pudieran vincularse a la presencia de nuevas representaciones humanas. Sin embargo, y aunque las figuras no difieren en estilo, el hecho de que los motivos 22-32 definan una trayectoria con orientación contraria a la marcada por gran parte de los motivos que conforman la agrupación 33-68 podría servir de argumento para considerar dos formaciones de arqueros opuestas y a la par enfrentadas, con un espacio intermedio suficiente como para acentuar su identidad diferenciada.

Es quizás este argumento, junto con la imposibilidad de constatar gráficamente la existencia de restos aislados de pigmento, el que nos ha llevado a abordar el análisis de la composición a partir de la consideración de dos agrupaciones independientes: **la primera**, formada por los motivos 22-32, en la que una vez más, la presencia de una colada condiciona la relación espacial entre motivos, especialmente al considerar la posición de los motivos 22-32, en la que, atendiendo a distancias espaciales, podríamos escindir, por un lado, a los arqueros 22-29 y, por otro, a las figuras 31 y 32, considerando como un motivo aislado al cuadrúpedo 30. Sin embargo, el hecho de que algunas de estas figuras se encuentren muy perdidas traduce la degradación sufrida en este punto concreto de la cavidad, una degradación que ha podido contribuir a la pérdida de otros motivos, como prueban las manchas de pigmento aisladas documentadas en el espacio que media entre estos motivos y también por lo que se refiere a su zona inferior inmediata, donde parecen advertirse nuevas figuras humanas. En cualquier caso, aun cuando fuera una sola agrupación su comentario se podría seguir haciendo por separado atendiendo a las razones expuestas.

En **la segunda composición** participarían los motivos 33-68a-c, a los que cabría añadir las figuras 69a y b que, aunque situadas en lo que Obermaier y Wernert denominaron porción saliente, su aparente aislamiento se debe tanto a la pérdida de motivos, de los que tan sólo breves trazos dan testimonio, y a la ausencia en la restitución antigua de nuevos motivos que ocupan el espacio que media entre éstas figuras y el resto de arqueros situados a la izquierda.

▪ **La primera agrupación o composición de motivos** (Fig.7.20- Adjunto), seriamente afectada por los problemas de conservación, tan sólo permite una aproximación muy somera al análisis de su estructura compositiva. Somos conscientes de que tanto la pérdida evidente de figuras como la documentación de otras nuevas tras la restauración del conjunto suponen un fuerte condicionante a nuestro estudio.

Independientemente de estas limitaciones, dentro de esta agrupación podemos distinguir claramente un nivel superior que ocuparía la figura de un cuadrúpedo, cuya especie es imposible de determinar (motivo 30), aunque Obermaier y Wernert apuntaron la posibilidad de que se tratase de un équido. Actualmente se encuentra muy perdido y apenas podemos contrastar el calco aportado en 1919. Su actitud, aparentemente pasiva, y su posición, fuera de la trayectoria marcada por los arqueros, permiten considerar su desvinculación directa de la narración por éstos definida, sin que podamos precisar cuál sería su papel dentro de la composición.

En un nivel horizontal inferior, se localizan un total de 10 arqueros, todos pertenecientes a un



mismo concepto formal con leves variaciones internas.

Como hemos visto, consideramos que el espacio que media entre los arqueros 22-29 y 31-32, afectado por desprendimientos y coladas, puede estar condicionando erróneamente una escisión compositiva, bien al contrario pensamos que las figuras 31-32 formarían parte de esta primera agrupación de arqueros, junto con un número impreciso de figuras de las que tan sólo se conservan restos aislados y repartidos en el espacio que ocupa esta primera composición.

La situación del motivo 22 y la documentación de nuevos motivos bajo la formación de arqueros nos previene ante una *posible estructuración espacial de las figuras, organizadas en distintas alineaciones horizontales más o menos ordenadas*.

En la alineación formada por los arqueros 22-29 cabe distinguir la presencia de una posible figura más, ya documentada en 1919, y a la que identificamos como 24b.

De la disposición de estos arqueros, todos ellos dirigidos hacia la derecha de la cavidad en actitudes variadas, se observa una ordenación regida por la yuxtaposición estrecha entre motivos, sin que podamos apreciar episodios de superposición entre los mismos. Tan sólo en el caso de los motivos 24a y 25 resulta complicado afirmar si existe contacto entre el brazo del primero y la cabeza del segundo, habida cuenta del estado en que se encuentra en el pigmento en este punto.

Lo cierto es que de la distribución de estas figuras en el espacio no podemos afirmar una organización rígida, de la que puedan definirse claros ejes de representación. Da la impresión, bien al contrario, de que las figuras van encajándose en el espacio, con episodios puntuales de superposición parcial que, en ningún caso, afectarían a la identificación de los motivos. Esto lo advertimos en el caso de los arqueros 24a-25 que, aunque parcialmente conservados ya en el momento de su descubrimiento, es probable que la pierna del primero incidiera en su recorrido sobre la cintura del segundo, sin que, evidentemente, podamos afirmar el orden de ejecución. En otros casos, por el contrario, podemos apreciar una más que probable **búsqueda de encuadre**, como ocurre en la relación que mantienen los arqueros 27 y 28, en el que la posición del primero bien podría justificarse a partir de la necesidad de evitar la superposición con el segundo.

Las **actitudes** que transmiten son bien distintas y tan sólo la posición de las figuras 23 y 24a podría sugerir un momento vinculado con el disparo, quizás más evidente en el caso del primero, puesto que la posición ligeramente flexionada del brazo que sujeta el arco en el motivo 24a dificulta esta afirmación. En todo caso, estas dos figuras son las que manifiestan mayores similitudes formales entre sí, especialmente por lo que se refiere al diseño del tronco, un rasgo que, como veíamos en el apartado dedicado a la definición estilística, constituía un argumento en la distinción de variantes dentro de este tipo.

Alejadas de esta agrupación, pero en clara asociación, documentamos a las figuras 31 y 32; apenas conservadas en la actualidad, pero cuyo concepto formal les vincularía claramente al resto de arqueros que participan de esta primera agrupación. El calco antiguo no permite precisar la acción de estas figuras, aunque su orientación hacia la derecha de la cavidad les haría partícipes de la acción desarrollada por los arqueros arriba comentados. Especialmente significativa es, en este sentido, la posición que adopta la figura 32, en la que creemos interpretar una postura sedente semejante a la que trasladan, en ciertos casos, los arqueros que se apostan en un frente de disparo. Su posición, adelantada con respecto al resto de motivos, y la propia postura permiten sugerir que sería en este punto donde se organizaría el frente de ataque o avance correspondiente al grupo de la izquierda.

▪ La **segunda agrupación** está compuesta por los motivos 33-69a y b (Fig. 7.21-Adjunto). La revisión del recuento efectuado por Obermaier y Wernert, cotejado con la observación directa de las



Fig. 7.22. Recreación del motivo meandriforme a partir de la interpretación de Cabré (1925)

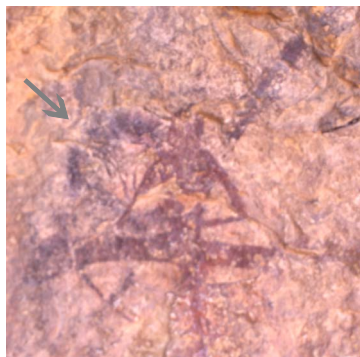


Fig. 7.23. Detalle de la graña de tipo esquemático que se infrapone, a priori, al arquero 46a de Civil III. Fotografía procedente de la base de datos del Departament de Prehistòria i Arqueologia.

representaciones, permite aumentar sensiblemente el número de figuras partícipes, individualizadas a partir del criterio alfanumérico anteriormente descrito. Es precisamente el análisis directo de esta agrupación el que ha permitido detectar la presencia de un número importante de motivos que no fueron documentados en aquellas fechas, quizás como consecuencia del estado en que se encontraba la pared, en la que veladuras provocadas por agentes naturales y el ennegrecimiento derivado del humo de hogueras dificultaban seriamente la identificación de lo representado.

Nos enfrentamos a **una composición compleja, en la que se conjuga un alto número de representaciones con una importante concentración espacial** que propicia, por un lado, repetidos episodios de superposición parcial entre motivos y, por otro, la coexistencia en un mismo espacio de distintas secuencias narrativas que no siempre presuponen la “apropiación e integración” de lo anteriormente representado.

El uso intensivo del espacio, al que cabría apuntar un matiz temporal diacrónico, parece alcanzar en esta cavidad su mayor expresión, puesto que a la ya mencionada concentración de figuras hemos de sumar la **confluencia espacial de distintos horizontes artísticos**. En efecto, la limpieza ha permitido documentar la existencia de un motivo lineal de grandes dimensiones que recorre en la vertical a modo de meandriforme gran parte de la extensión que ocupan las figuras localizadas a la derecha de esta agrupación. De color desvaído, pero alejado de las típicas tonalidades rojizas que observamos en el horizonte esquemático o macroesquemático, su presencia bajo las representaciones levantinas comporta información sumamente valiosa no sólo en relación a la secuencia artística en la zona sino, y lo que es más importante, sobre la ocupación del núcleo Valltorta. Del mismo modo, bajo la figura 51 se observa una coloración rojiza de definición dudosa, pero en la que Cabré creyó ver un signo en forma de parilla (Cabré, 1925: 219), y que recientemente han publicado Martínez y Guillem (e.p) como un signo de carácter esquemático (Fig. 7.22). Finalmente, bajo el arquero 46 intuimos la presencia de una graña de tendencia semicircular ejecutada con un pigmento de tonalidad más oscura y menos rojiza que el empleado en el resto de figuraciones levantinas (Fig. 7.23). Volveremos a incidir en éste y otros aspectos más adelante al valorar globalmente la secuencia del conjunto.

El análisis detenido de esta agrupación y la observación directa de los repetidos episodios de superposición nos permiten **proponer una hipótesis de reconstrucción** tanto de las fases de ejecución, más condicionadas por aspectos estilísticos y/o de corte narrativo, como del orden interno de ejecución de los motivos que hemos considerado pertenecientes a un mismo concepto formal, un aspecto que quizás estaría más vinculado al propio planteamiento compositivo.



De este modo, la consideración global de los motivos pertenecientes a esta agrupación– en su mayor parte integrantes de un mismo concepto formal– nos lleva a considerar dos aspectos fundamentales de cara a trazar una aproximación al modo de componer y organizar las figuras en el espacio. Esos dos aspectos son: por un lado, el orden derivado de la **estratigrafía cromática**, que nos permite determinar el orden interno de ejecución, tanto por lo que se refiere al planteamiento compositivo de partida como en relación al orden interno de las variantes definidas dentro de la composición global. No sólo la superposición parcial entre motivos puede aportar información sobre el orden de ejecución, sino que, en algunos casos, **la propia búsqueda de encuadre o la ocupación de antiguos desconchados** que interrumpen parcialmente a las figuras pueden ser argumentos objetivos en los que apoyar nuestra propuesta de secuencia interna. Por otro lado, e íntimamente relacionado con el planteamiento compositivo, hemos de considerar el propio papel o actitud de las figuras dentro de la composición, puesto que, *a priori*, su organización en el espacio debe responder a un planteamiento temático en el que debe primar la claridad expositiva.

Si atendemos a este último aspecto– **la actitud misma de los arqueros que componen la agrupación**– es posible distinguir entre aquellos arqueros que se disponen en **actitud tranquila** de otros, especialmente numerosos, dispuestos en posición de disparo hacia la zona izquierda de la cavidad.

Los primeros (42, 44, 46-49, 51-55, 61a-b) se concentran, esencialmente, en la zona superior derecha de la agrupación, si bien apreciamos la existencia de otros arqueros en semejante actitud que no participan de esta concentración, como los restos asociados al motivo 36b o las figuras que se encuentran en la zona inferior de la composición (motivos 62, 64 y 66).

Se trata, por lo que se refiere a las figuras concentradas en la mitad superior derecha, de **figuras de gran tamaño**, con una estilización acusada en el tronco, en la que incide especialmente el marcado estrechamiento del trazo desde el arranque de la cintura a la zona media. Las diferencias con respecto a la agrupación formada por los arqueros 62, 64 y 66 se deben no tanto a la actitud de las figuras como a matices formales, en los que son especialmente destacables el tamaño y proporción de las figuras, con una menor estilización relativa del trazo que da cuenta del tronco.

En todos los casos aparecen armadas, con una panoplia que varía en el número de flechas y en el detalle con que éstas fueron representadas, pero en la que siempre se da cuenta del arco, de curvatura simple, sin cuerda y de proporciones variables en función del tamaño relativo de la figura. Algunas de las figuras se hacen acompañar de un carcaj (46a, 64 y 62, éste último inédito), y tan sólo en un caso es posible apreciar el detalle de una especie de recipiente o bolsa que pende a la altura del codo (motivo 48); un recipiente del que también daba cuenta un motivo de la agrupación anterior (arquero 25).

Del análisis de la organización espacial de estas figuras en actitud pasiva no se deriva, en apariencia, una ordenación en base a rígidos ejes de representación. Las distintas trayectorias y orientaciones que trasladan estas figuras otorgan, si cabe, una mayor sensación de desarticulación; mientras que la marcada desigualdad en su tamaño tampoco parece ser un factor que rijan su organización interna en base a criterios de jerarquía simbólica, si bien es cierto que la figura 47, la de mayor tamaño y volumen muscular más exagerado ocupa uno de los niveles superiores de la composición.

Sin embargo, por su disposición y modo de relacionarse espacialmente estas figuras describen un **ritmo de ejecución que tiende a crear un juego de simetrías** que diluyen la aparente sensación de anarquía que, en un primer momento, parece gobernar su composición. De este modo, las figuras parecen organizarse siguiendo las siguientes pautas:

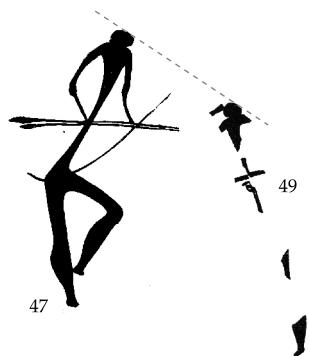


Fig. 7.24

- **simetría oblicua:** o relación de oposición entre arqueros, siguiendo una descripción oblicua en sus trayectorias, que provoca que una de las figuras ocupe una posición ligeramente más elevada, sin que, en principio, esta posición esté relacionada con una cuestión de rango en el tamaño de la figura. Éste sería el caso de los motivos 47-49 y 51-53. (Fig. 7.24 y 7.25).

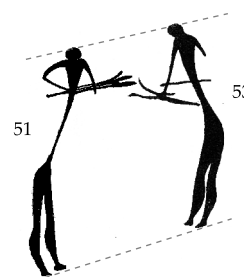


Fig. 7.25

- **simetría inversa en la vertical:** son nuevamente las figuras 47 y 49 las que describen otro eje de simetría en relación a los arqueros 52 y 61b, respectivamente, de manera que estos últimos se yuxtaponen en la vertical invirtiendo la orientación de los anteriores, pero, en apariencia y por lo que respecta a los mejor conservados, imitando actitud y postura. De este modo, y al valorar conjuntamente estas cuatro figuras, volvemos a apreciar un doble juego compositivo de oposición (Fig. 7.26).

El resto de figuras en actitud pasiva se organizan por yuxtaposición estrecha siguiendo, en algunos casos, ejes de representación horizontal (motivos 42 y 44) o ligeramente oblicua (motivos 61b/54/55).

A la presencia de estas figuras en actitud tranquila se suma un grupo importante de motivos en clara **actitud de disparo**. La conservación tan sólo nos permite asociar a este grupo, sin ningún género de dudas, a los arqueros: 35a, 36a, 39e, 43, 58, 59, 63 y 65; a los que cabría añadir, siguiendo la documentación antigua, al arquero 68a, hoy apenas conservado, pero cuya actitud a partir del calco de 1919 resulta innegable. Más dudas refleja, principalmente por motivos de conservación, la actitud de otros motivos, aunque la inclinación del tronco y la posición de las piernas podría sugerir la típica disposición ante el disparo inmediato (motivos 37, 38a y 39c). Finalmente, la revisión del conjunto ha permitido completar muchas figuras que aparecían parcialmente restituidas y de las que podemos afirmar su pertenencia a este grupo (motivos 38e, 40a, 40b, 50a y 56a).

Todas ellas, y si la conservación no incide, aparecen armadas con un arco de curvatura simple y tamaño medio en el que, en ningún caso, se aprecia el detalle de la cuerda. Es especialmente llamativa la ausencia del proyectil y el mimetismo con el que se resuelve la posición ante el disparo.

Las figuras en posición de ataque se concentran espacialmente en la zona izquierda de la composición, con una extensión en la vertical que alcanzaría probablemente un nivel próximo al suelo, donde todavía se conservan restos dispersos de pigmento. Hacia la derecha, la colada divide ficticiamente la agrupación, existiendo una clara conexión entre los arqueros 50 y 56a, 58, 59, 63 y 65 con los localizados más a la izquierda. Es en el flanco superior donde volvemos a documentar al menos tres arqueros en clara actitud de ataque (43, 68 y, probablemente, el 41), de manera que la formación ocuparía gran parte del espacio, quedando libre, tan sólo, la zona ocupada por las figuras en actitud pasiva. Este es un aspecto en la distribución de las figuras que será preciso tener en cuenta a la hora

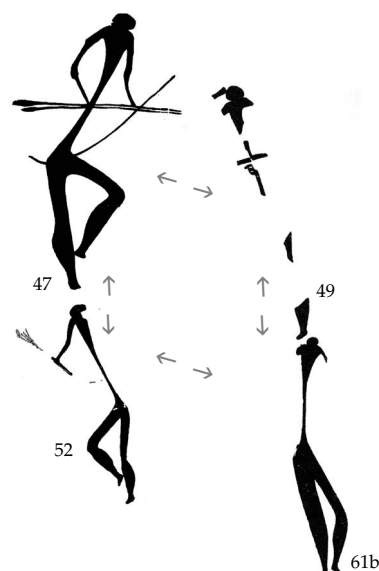


Fig. 7.26.

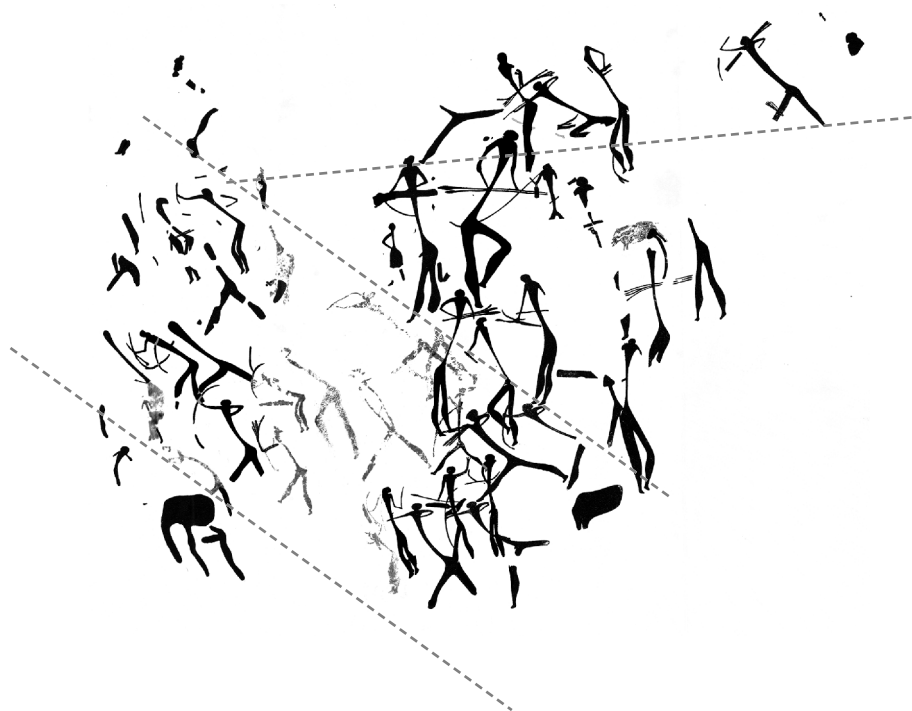


Fig.7.27. Esquema espacial de distribución de las figuras en actitud de disparo.

de valorar la secuencia de ejecución (Fig. 7.27).

En el gran número de figuras que integran la acción de ataque subyace una importante variabilidad formal, con individuos representantes de las distintas variantes que componen el tipo formal mayoritario en Civil. Esta diversidad supone, cuando menos, la acción de distintas manos, y del reconocimiento de su ordenación depende tanto la determinación de una posible evolución interna dentro de este tipo formal como la reconstrucción del proceso y modo de componer las figuras en el espacio.

La importante concentración de motivos en posición de ataque dificulta la definición de un posible esquema de ordenación interna, máxime si tenemos en cuenta que no descartamos que esta composición fuera ejecutada en distintas campañas.

A pesar de la aparente “anarquía” organizativa, creemos entrever cierta ordenación que respondería a la distribución de las figuras siguiendo alineaciones que se suceden en la vertical. No obstante, este esquema, que puede seguirse con facilidad en algunos puntos, se diluye en otros como consecuencia de la reiterada acumulación de figuras. Del mismo modo, observamos un ritmo de ejecución que, en algunos casos, responde a la adición pareada de figuras que se alinean bien en la horizontal bien en la vertical. Entre las primeras debemos destacar a los arqueros 58-59 y 63-65, mientras que entre las segundas destacan

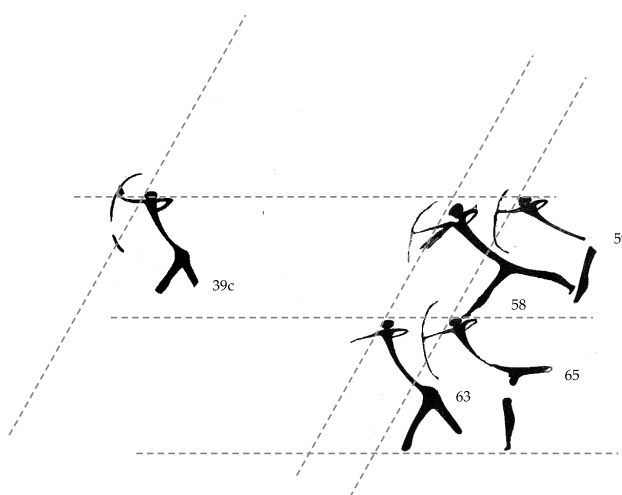


Fig. 7.28. Posible esquema de organización de las figuras en actitud de disparo.

la alineación que conforman los arqueros 38b y 39d (inédito), que imitan formato y actitud, o los números 50a-56a, ambos inéditos, en los que apreciamos un esquema similar a los anteriores (Fig. 7.28). Somos conscientes de que estas afirmaciones se verán enriquecidas cuando podamos apoyar nuestras valoraciones en un calco completo y actualizado.

El **análisis temático** o del papel de las figuras dentro de la composición permite afirmar la existencia, por un lado, de una formación de ataque compuesta por un número importante de motivos y, por otro, de una agrupación de arqueros en actitud aparentemente pasiva, pero armados, que coincidiría con las figuras de mayor tamaño. La estrecha vinculación espacial entre ambas agrupaciones, en la que incluso es posible determinar ciertos episodios de superposición parcial, y la unidad formal entre sus miembros sugiere la representación de **una escena de temática compleja, en la que se desarrollarían paralelamente distintas acciones, aunque coordinadas dentro de un mismo sentido narrativo que suponemos responde al enfrentamiento o contacto entre dos grupos de arqueros**. El sentido narrativo de esta composición tan sólo es comprensible a partir de su puesta en común con el descrito por la agrupación anteriormente comentada, si bien la articulación entre ambas se completa, como veremos, con la aportación narrativa que supone la presencia de los arqueros que ocupan el espacio que media entre la segunda y tercera cavidad y la primera mitad de esta última.

Por tanto, y según este criterio temático, la disgregación espacial entre ambas agrupaciones—arqueros atacantes y pasivos— bien pudiera responder a la voluntad de plasmar una táctica de combate, en la que existiera un indudable reparto de papeles y en la que es especialmente llamativo el gran tamaño que alcanzan motivos como el 46 y 47, con un enfatizado modelado de la musculatura de las extremidades inferiores. Resulta tentador afirmar que su gran tamaño pudiera responder a un tratamiento diferenciado con valor jerárquico; sin embargo, nuestros argumentos para justificar la superioridad jerárquica de estos arqueros se limitan precisamente a su gran tamaño, puesto que no observamos diferencias plausibles en relación a ornatos o indumentaria más elaborada en la que apoyar esta hipótesis.

Pero dentro de la agrupación de arqueros en posición estática *¿cómo podemos interpretar la distinta orientación de los arqueros 47, 51 y 61b con respecto al punto donde se desarrolla el núcleo de la acción?* En el caso del arquero 51, la relación de oposición en simetría de espejo que mantiene con el arquero 53, de semejante proporción y actitud, bien pudiera justificar su posición con la intención de crear un estrecho vínculo entre ambos arqueros con un sentido que se nos escapa y que no sabemos cómo encajar dentro de las posibles tácticas empleadas. Por lo que respecta a los arqueros 47 y 61b, la conservación incide negativamente en nuestras afirmaciones, debido a la existencia de una importante descamación a la derecha del arquero 61b y a la pésima conservación del arquero 49, con el que pensamos el 47 mantendría semejante oposición a la definida en el caso de las figuras 51-53. De hecho, la leve inclinación que muestra hacia la zona inferior el 47 podría justificarse al relacionarlo con la posición, ligeramente desplazada hacia abajo, que ocupa el 49, de semejante tamaño y actitud.

¿A qué responde esta estrecha oposición entre arqueros de proporciones, tamaño y actitud semejante? Ciertamente, su sentido temático o narrativo es difícil de establecer sin caer en meras elucubraciones. Lo cierto es que **la diversidad de actitudes y trayectorias acentúa la sensación de enfrentarnos a una multiplicidad de acciones paralelas en el tiempo**, siempre dentro del sentido global de la escena que suponemos estaría relacionado con el contacto entre grupos, en el que cabría admitir cierto componente violento que podría estar limitado a la demostración de fuerza. De ser cierta nuestra afirmación, **introduciríamos un importante matiz temporal dentro de las escenas levantinas, que denota la maestría de los autores siempre dependientes de la claridad expositiva del mensaje transmitido**.



Por otro lado, y partiendo del análisis de la **distribución de las figuras en el espacio**, apreciamos una combinación de recursos compositivos entre la **superposición parcial y puntual** entre ciertos motivos y la destacada **búsqueda de encuadre** entre otros (Fig. 7.32)

▪ **Superposición parcial:** en relación a la primera técnica compositiva, distinguimos dos tipos de superposición entre figuras en función del grado de incidencia. Así, por un lado, advertimos ciertas superposiciones que se limitan a puntos que no condiciona la identificación de los temas, como la superposición del recipiente de la figura 48 sobre las flechas de la 47 o el arco de la 52 sobre el tronco de la 51 (inédito); por otro, aquéllas de mayor incidencia, por la que, en algunos casos, una misma figura llega a superponerse a, al menos, dos motivos, como las superposiciones protagonizadas por los motivos 63, 65 y 58, entre otros.

En todo caso, el recurso a la superposición parcial implica varias cosas. Desde el punto de vista compositivo, puede responder a los imperativos que rigen la **limitación del espacio** o bien a la **voluntad de generar una composición abigarrada**. En este último caso, en esa voluntad entendemos un importante sentido temático o narrativo que, en muchos casos, responde a la **necesidad de generar la sensación de unidad y coordinación espacio-temporal**. Pero el recurso a la superposición parcial supone, en otro orden de cosas, un argumento ciertamente objetivo en el que apoyar la secuencia interna de una composición, independientemente de que, como en el caso que nos ocupa, las figuras pertenezcan a un mismo concepto formal.

Previamente a abordar el análisis de la estratigrafía cromática, hemos de establecer la dificultad que supone en muchos casos determinar el orden de ejecución de las figuras. La conservación diferencial, la incidencia variable de la luz solar sobre las pinturas y el hecho de que la mayoría de estas figuras traduzcan una tonalidad semejante dificulta seriamente nuestras apreciaciones.

Es precisamente en la zona inferior derecha de esta segunda agrupación donde observamos una especial concentración de motivos, regida por una superposición reiterada entre los mismos:

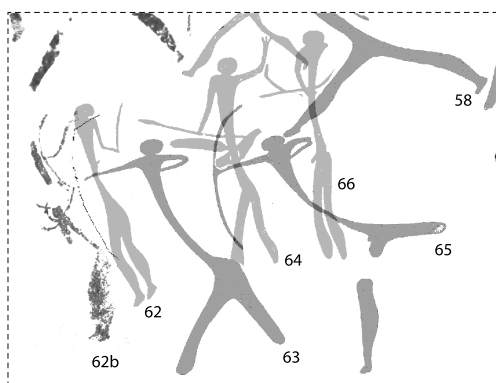


Fig. 7.29.

observar la incidencia reiterada sobre la figura 64, a la que corta a la altura de la cintura con su brazo más adelantado y en el torso y pierna más adelantada con el trazo que da cuenta del arco, y sobre la 66, al que tan sólo se superpone en la zona correspondiente con los gemelos (Fig. 7.29)

– En la zona inmediata superior, el arquero 58 se superpone, al menos, a tres figuras: al arquero 66, al que interrumpe a la altura media del tronco; al 57, al que corta en varios puntos con el brazo más adelantado, flechas y arco; y, finalmente, a la 51, en cuyo pie se superpone el arco de la 58 en su recorrido (Fig.7.30).

– Los arqueros 63 y 65, semejantes en cuanto a proporciones y actitud, se superponen sobre las figuras 62, 64 y 66, en las que se observa, de igual modo, proporciones y rasgos formales semejantes entre sí. El brazo adelantado del arquero 63 se superpone en la zona media del tronco al número 62, mientras que el arco del primero incide en su recorrido tanto a la altura del pecho como en la zona correspondiente al gemelo del segundo. Este mismo arquero, el 63, se superpone al pie adelantado de la figura 64. En la posición del arquero 65 volvemos a

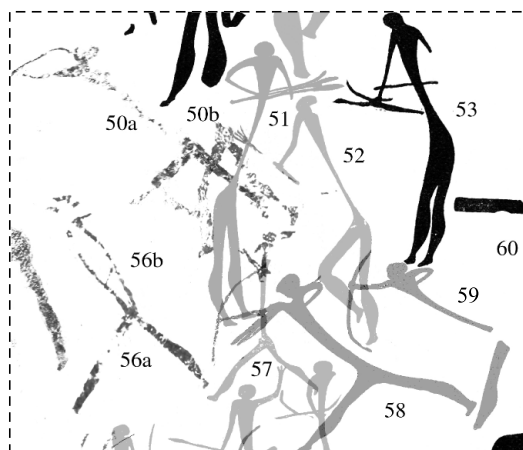


Fig. 7.30

– En ese mismo nivel, la relación de superposición que manifiesta el arquero 56a y el 56b, perteneciente a la tercera variante, traduce una mayor complejidad a la hora de decidir un orden de ejecución, aunque pensamos que el primero se infrapondría al segundo. (Fig.7.30)

–Hacia la derecha, el arquero 59 parece superponer su brazo más adelantado en la pierna del arquero 52. Las dudas que suscita esta superposición se basan, fundamentalmente, en la tonalidad menos intensa del pigmento que manifiesta el arquero 52 (Fig. 7.30).

– En un nivel superior y más a la izquierda, el arquero 51 es objeto de distintos episodios de superposición, si bien el calco de 1919 tan sólo da cuenta de la protagonizada por la figura 50, de la que mantenemos ciertas dudas por la conservación diferencial del pigmento en este punto, aunque nos inclinamos por considerar que el arquero 51 se superpondría a la anterior.

Hacia el extremo izquierdo de la composición, donde los arqueros se forman en posición de ataque, la marcada degradación que evidencian pinturas y soporte condicionan ciertamente nuestras afirmaciones, reduciendo la incidencia entre figuras a unos pocos casos:

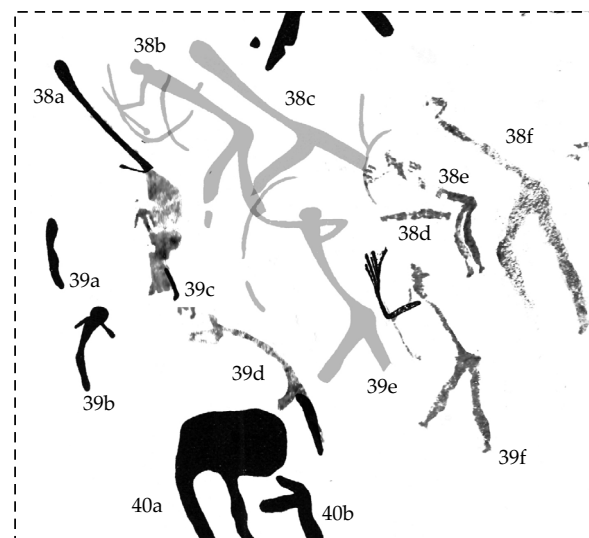


Fig. 7.31

– Los arqueros 38b y c se superponen en, al menos, dos puntos: el arco del segundo incide en el tronco del primero, sin que existan argumentos objetivos que nos permitan establecer claramente el orden de la secuencia. Por otro lado, parece que la pierna del 38b se superponga a la pierna más adelantada del 38c, llegando a incidir, incluso en el brazo adelantado del arquero 39e. No obstante, la alteración del pigmento impide que podamos sustentar este argumento con total seguridad. (Fig.7.31)

– Menores dudas suscita la relación que mantiene el arquero 38e con respecto al 38c. La posterioridad del primero no solo se basa en la superposición que mantiene su arco con respecto a la pierna del segundo, sino que el hecho de que la figura 38e ocupe el desconchado correspondiente a la pierna más atrasada de la figura 38c ofrece un argumento irrefutable para probar la mayor antigüedad de ésta última (Fig. 7.31).

– Significativa es la superposición que mantienen los motivos 38a y 39c, de la que no se da cuenta en la restitución de 1919, puesto que ambas figuras se representan parcialmente. El arquero 39c, perteneciente a la tercera variante definida, se superpone claramente sobre el 38a, cuyas piernas apenas se conservan, de manera que el motivo 39c llega a ocupar el desconchado



que las interrumpe parcialmente (Fig. 7.31).

▪ **Búsqueda de encuadre:** no sólo la superposición parcial entre motivos se constituye en un recurso compositivo fundamental dentro de la elaboración de esta composición, sino que se detectan de igual modo argumentos que nos permiten afirmar la recurrente **búsqueda de encuadre** entre las figuras. Esta búsqueda de encuadre que dirige, en muchos casos, la ubicación y posición de las figuras confirma, por otra parte, una especial preocupación por la organización de estos motivos en el espacio, que podemos contrastar en la posición de figuras como la 51, ajustada en el espacio que media entre el moldeado de los gemelos de la 46a y 47, aunque es en la *modificación de la posición* de algunos de estos motivos donde esta búsqueda de encuadre encuentra su mayor exponente:

- Nos referimos a la posición de la figura 61b, obligada a inclinar y reducir el volumen de la cabeza para evitar la superposición con el pie de la 49;
- o la posición, ciertamente anómala, incluso rayando el escorzo, del arquero 42, con la intención de adaptarse al espacio que media entre el motivo 47 y 48;
- incluso pensamos que el amplio espacio que media entre los motivos 49 y 55 puede estar

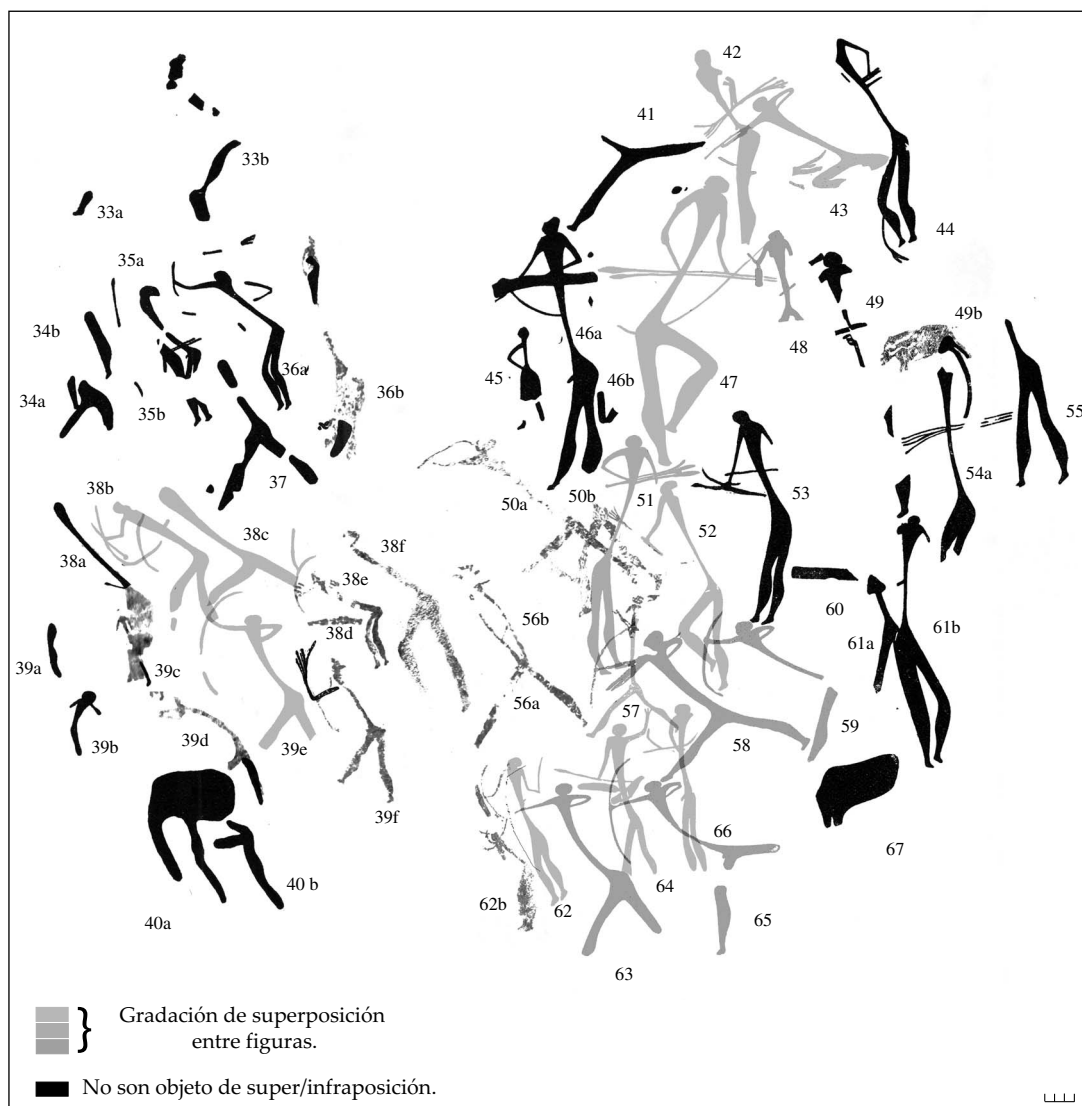


Fig.7.32 Secuencia de superposición entre figuras.

condicionado por la representación de la panoplia que porta el arquero 54a y que, al contrario que ocurre en otros casos observados, no parece incidir en ninguno de los arqueros citados.

– La posición del motivo 43 permite suponer una variación en la postura replegada de las piernas como consecuencia de la presencia previa de, al menos, los motivos 42 y 44, ajustando, de este modo, su posición al espacio disponible. Una sensación semejante, aunque en menor medida, se desprende del ligero quiebro que dibuja la pierna atrasada del arquero 58, en el que creemos ver una clara intención de ajustar su recorrido al espacio que media con el arquero 59.

A partir del análisis de estos dos recursos compositivos, y especialmente por lo que se refiere a la **secuencia** que traduce la **estratigrafía cromática**, parece que aquéllas figuras pertenecientes a las dos últimas variantes (A.2 y A.3) ocuparían momentos posteriores en la secuencia, tal y como se desprende de la posición de arqueros como el 38e o el 58, que hemos incluido dentro de la segunda variante. Por otro lado, y siempre que nuestras apreciaciones sean correctas, la incidencia entre los arqueros 57, incluido en la tercera variante, y el 58, de la segunda, traducirían la mayor antigüedad del primero con respecto al segundo. De manera que la secuencia bien pudo inaugurarse con las figuras que definen la primera variante, de mayor tamaño, y concentradas, principalmente, en la zona superior derecha de la composición, seguidas por figuras de trazo más lineal, sin apenas modelado, para completarse con las figuras que dibujan un tronco de tendencia menos estilizada con un mayor grosor del trazo que le da cuenta. La secuencia se completaría con la adición de figuras de componente lineal (motivos 39c y 56b), que hemos incluido dentro del tipo Civil D. En este sentido, es indudable la superposición del motivo 39c sobre la figura 38a, de piernas profusamente modeladas y pronunciado tronco, rasgos que le hacen partícipes de la primera variante (Civil A.1).

▪ Pero la complejidad compositiva de esta escena se cifra, además, en lo que, suponemos, podría tratarse de **episodios puntuales de corrección de figuras** (Fig. 7.33):

– Quizás el ejemplo más significativo lo tengamos en el **motivo 46b**, que tras la limpieza del abrigo muestra mayor definición que en la restitución de 1919. El pigmento apenas es perceptible, lo que nos lleva a suponer que pudiera tratarse de un primer boceto de la figura, realizado con una tinta más clara o semi-transparente que facilitaría correcciones posteriores. El hecho de que el motivo 46b imite la disposición del arquero 47, replegando la pierna más adelantada en un ángulo de 90° nos permite cuestionar que, o bien nos enfrentamos a un proceso de corrección en la situación espacial de la figura 47 o bien se trata de la ejecución inacabada de una nueva figura que imitaría a la anterior. Ambos argumentos resultan difíciles de valorar, y en ambos encontramos argumentos a favor y en contra. Lo cierto es que la situación del motivo 46b se ajusta al recorrido de la pantorrilla del arquero 46, buscando un encuadre perfecto con esta figura, lo que, sin duda, podría justificar la ejecución de una nueva que imitaría a la yuxtapuesta 47, aunque el volumen de las piernas anunciaría un motivo de menor tamaño, quizás como necesidad de ajustar la longitud del tronco al espacio disponible. Ésta es una opción que no nos parece descabellada, puesto que en la primera cavidad documentábamos otro boceto asociado a este tipo de figuras que nos muestra, nuevamente, el tercio inferior de una figura inacabada. De ser cierta nuestra apreciación, este tipo de bocetos serían sumamente interesantes desde el punto de vista de la **técnica de ejecución**, puesto que nos permite reconstruir las pautas seguidas por el artista a la hora de concebir gráficamente a la figura humana, al menos por lo que se refiere al tipo formal mayoritario de este conjunto.

Por otro lado, la posibilidad de que se trate de una corrección en la posición de la figura 47 se justificaría a partir del mimetismo con el que se resuelve la postura de las piernas en ambos casos y la necesidad de dar cabida a una figura de mayor tamaño y volumen corporal.



Posibles bocetos de figuras humanas.

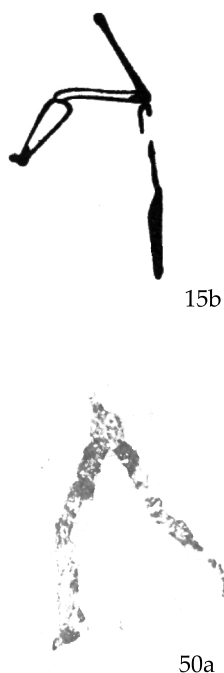


Fig.7.33 Algunos de las figuras humanas incompletas nos llevan a considerar la posibilidad de que se trate de auténticos esbozos, bocetos o figuras inacabadas. En el motivo 15b apreciamos cómo el pintor traza primeramente los ejes que definen tronco-extremidades, procediendo previamente a un silueteado de cada uno de los trazos, como podemos apreciar en la pierna más adelantada. El hecho de que no se haya representado la parte superior de la figura en ninguno de los tres ejemplos documentados nos permite sugerir que el modo de abordar la ejecución de estas figuras humanas partiera del dibujo de los ejes que definen las extremidades inferiores, ajustando posteriormente la proyección e inserción del tronco con la cadera, concluyendo la figura con el dibujo de la cabeza, extremidades superiores, adornos, etc. Esta afirmación, al menos, podría aplicarse a las figuras consideradas dentro del *Tipo Civil*.

momentos; mientras que desde el punto de vista de la ocupación del espacio, resulta sintomático que los arqueros en posición de disparo, precisamente aquéllos donde se da testimonio a todas las variantes definidas, se distribuyan, en una composición que denota en muchos casos una estructura abigarrada, en el espacio que envuelve a esta agrupación de arqueros en aparente actitud pasiva. Esto y el hecho de que en la zona superior, los arqueros en posición de disparo, al menos por lo que se refiere al 43, condicionen su posición a la presencia previa de figuras como la 44 apoyan nuestra hipótesis.

En otro orden de cosas, un argumento que nos permite afirmar un tratamiento diferenciado de la agrupación de arqueros en actitud de disparo, por un lado, y los que, por el contrario, se concentran

– Al ejemplo del motivo 46b hemos de sumar **las figuras 50b y 50c**, aunque en ambos casos, especialmente por lo que se refiere al primero, la lectura es un tanto más confusa. En el motivo 50b apreciamos con claridad las piernas, abiertas en ángulo de 45°, de una figura de rasgos formales semejantes al del tipo mayoritario en Civil. Sin embargo, resulta complicado dar lectura al tronco que, de haberse representado, incidiría en la posición del arquero 46. Sin duda, la posición de las piernas del 50b resulta un tanto forzada y desnaturalizada, seguramente por la necesidad de ajustarse al recorrido de las pantorrillas del arquero 51. A la izquierda de esta figura, el motivo 50c ofrece, nuevamente, la representación aparentemente incompleta de una figura humana que, *a priori*, imitaría la posición de las figuras anteriores. Al igual que ocurría en el caso del motivo 46b no es fácil determinar si nos encontramos frente a una corrección en la posición de la figura 50a o a la presencia de figuras inacabadas, siguiendo el ejemplo del motivo 15b de la primera cavidad, cuyo sentido desconocemos. No será el único caso dentro del núcleo que nos ocupa en el que observemos posibles episodios de corrección en la posición espacial de las figuras, por lo que tendremos ocasión de valorar este fenómeno desde una perspectiva global y de conjunto.

Por lo que se refiere a **la reconstrucción del modo de abordar la composición**, resulta tentador afirmar que fueran los arqueros de mayor tamaño y en posición pasiva los que inauguraran la decoración, y esto por varios motivos. Por un lado, y desde el punto de vista de la secuencia interna, creemos que la variante que encarnan ocuparía los primeros

en clara actitud pasiva es el propio esquema compositivo que definen en cada uno de los casos. Un esquema que no dudamos estaría íntimamente relacionado con el sentido narrativo descrito por las figuras, y del que deducimos una ordenación interna más evidente en el caso de los arqueros atacantes, y ello a pesar de que la información que poseemos está claramente sesgada, no sólo por la pérdida parcial de figuras sino por la carencia de un calco actualizado que permita observar con detenimiento la organización espacial de estos motivos. Frente a esta ordenación espacial, que trataremos con detenimiento en el apartado correspondiente, los grandes arqueros en posición aparentemente pasiva trasladan una composición en la que tan sólo podemos vislumbrar una mera acumulación de figuras, sin unos ejes básicos de representación en las que éstas se ordenen espacialmente. Como hemos afirmado anteriormente, las distintas trayectorias que marcan estas figuras contribuyen a generar una sensación de desarticulación que inciden en el ya mentado desconcierto espacial.

Nos enfrentamos, por tanto, a un modo dual de organizar las figuras en el espacio. El hecho de que todas ellas pertenezcan a un mismo tipo formal bien pudiera significar que esta dualidad respondiera no tanto a un modo distinto de concebir la organización espacial de las figuras sino al propio sentido narrativo que se pretende transmitir. Este y otros aspectos los trataremos con detenimiento en el apartado referido al análisis de la estructura compositiva y el uso del espacio.

Junto a esta gran agrupación de arqueros, hemos de destacar la presencia de varias figuraciones cuyo tamaño disiente fuertemente del que caracteriza al resto de motivos con los que comparten espacio gráfico. En este sentido, hemos de centrar nuestra atención en las figuras 45 y 62b, las únicas de que podemos dar constancia gráfica, aunque sospechamos que junto al arquero inédito 50a se sitúa una nueva figura, claramente alineada con la 62b, con la que parece compartir tamaño y actitud, si bien no podemos justificar su presencia con un calco actualizado.

– El pequeño tamaño de las **figuras 45 y 62b** y sus proporciones les alejan ciertamente del canon que define al resto de figuras con las que comparte composición. Por otro lado, en la mujer 45 el volumen característico que adopta en el arranque de sus extremidades bien pudiera sugerir la representación de la típica indumentaria que caracteriza a las mujeres en el horizonte levantino, y ello aún cuando un fuerte desconchado interrumpe su lectura en la parte media.

Su conservación parcial impide trazar una correcta definición no sólo de sus rasgos formales más precisos sino de su papel mismo dentro de la composición, aunque de su posición se deduce su presencia solitaria, puesto que no podemos constatar la existencia de representaciones de factura semejante en este punto. Este comentario podría hacerse extensivo a la mujer 62b, aunque en este caso su posición, con los brazos alzados y el tronco ligeramente inclinado, le otorga un dinamismo que no dificultaría su participación dentro de la escena descrita, aun cuando no podamos discernir exactamente cuál es su papel dentro de ella. Es precisamente la actitud de esta mujer uno de los aspectos más llamativos de su representación: con los brazos alzados, en los que incluso se da cuenta del detalle de los dedos de la mano, volvemos a observar la presencia de una bolsa colgando del brazo izquierdo.

– No es la única representación femenina que documentamos en este conjunto, lo que nos obligará a analizar el papel que éstas desempeñan en Civil, así como a trazar una visión comparativa con respecto a hipótesis comúnmente aceptadas. Hemos hecho alusión anteriormente al tratar la definición estilística de las figuras las dudas que suscitaba la identificación de la **figura 48** como una posible fémina. La escasa conservación de la figura, reducida a mitad superior, dificulta la afirmación de un género que tan sólo podría sustentarse en la supuesta representación de los senos, de los que únicamente un breve trazo podría dar cuenta. Lo cierto es que la proyección del tronco de esta figura, aunque seguiría la estructura de los motivos pertenecientes al Tipo Civil A, dibuja una figura de tamaño ciertamente más reducido que las que conforman esta segunda composición, si bien superaría la longitud de la figura 45.

El hecho de que estas figuras, que interpretamos como mujeres, sean portadoras de este tipo



de recipiente es un aspecto que hemos de retener y en el que incidiremos nuevamente al considerar otras posibles representaciones femeninas del conjunto.



Fig. 7.34. Calco provisional de las figuras que componen la agrupación inédita 68c.

Las diferencias formales se cifran igualmente al valorar una agrupación de figuras que no fue restituida en 1919 y que identificamos como 68c (Fig. 7.34). Situada a la derecha de la agrupación 33-68a, se trata de una **falange** formada por varias figuras que se ve interrumpida hacia la izquierda como consecuencia de una profunda depresión en la pared. Estos condicionantes en su conservación invitan a sugerir una formación en la que participaría un mayor número de individuos y que, muy probablemente, se extendería hacia la zona izquierda de la cavidad, ocupada por el resto de motivos comentados con los que compartiría composición.

Por ello, y aunque procedemos a un comentario individualizado de estos motivos 68c, el aislamiento espacial que podría justificar su pertenencia a una nueva agrupación se diluye frente a argumentos que tienen en cuenta vacíos decorativos ficticios, como prueban los restos de pigmento reparados en el espacio que media entre ambas agrupaciones, o de índole temático-narrativo, en los que atendiendo a criterios como orientación, trayectoria y actitud parece más que evidente un desarrollo narrativo unitario.

Si partimos de la consideración estilística de las figuras que conforman esta falange, participan de un concepto formal distinto del que define los motivos incluidos en el tipo mayoritario de Coves del Civil. El trazo que dibuja el tronco, relativamente más corto, frente a unas piernas estilizadas y ligeramente modeladas, apuntan, junto con otros rasgos como es el propio diseño de la cabeza, hacia un nuevo formato de figuras humanas que asociamos al denominado Tipo *Centelles*, del que otras figuras situadas en la última cavidad serán también exponentes, y que parecen pertenecer a fases tempranas en aquellos conjuntos donde se documentan.

La degradación que manifiestan impide contrastar si, efectivamente, todos los individuos partícipes de esta falange ostentan rasgos estilísticos semejantes, o si pueden observarse variaciones internas significativas. Las diferencias con respecto al tipo mayoritario en Civil se hacen extensivas al modo y uso del espacio, en el que se recurre a la concentración de figuras a partir de la superposición parcial recurrente que afecta principalmente a las extremidades inferiores— la escasa conservación impide cotejar si, como ocurre en otras ocasiones, estas superposiciones afectan también a las superiores—.

De los motivos conservados, se intuye una formación en dos hileras yuxtapuestas en la horizontal de desarrollo horizontal paralelo, en las que los individuos partícipes se dirigen en marcha apresurada hacia la izquierda, sin que podamos afirmar con seguridad que estuvieran armados. Su papel dentro de la acción descrita podría ajustarse al desempeñado por figuras que ocupan la tercera cavidad, que mantienen una actitud semejante de marcha pautada hacia la cavidad central. No obstante, y si estamos en lo cierto en cuanto a la clasificación de los motivos 68c, su ejecución respondería a una fase de ejecución anterior, por lo que su sentido estaría desvinculado de la narración descrita por las figuras tipo *Civil*. Es más, la actitud que transmiten y su organización compositiva recuerdan a las grandes formaciones de arqueros presentes en abrigos de la zona como *Centelles*, donde estas agrupaciones de arqueros parecen estar relacionadas con el movimiento y control del territorio.

Por otro lado, la concentración espacial y la recurrente superposición entre los motivos partícipes

definen unas pautas compositivas con un claro sentido temático: el que define **la unidad y la sincronía temporal de la acción**. Creemos estar en lo cierto a la hora hablar de pautas, puesto que esos rasgos espaciales y compositivos mencionados se repiten insistentemente a expensas de imperativos como el concepto formal de las figuras partícipes de esas falanges o de índole regional o territorial. Éste y otros aspectos como el hecho de que, en algunos casos contrastados aparezcan asociadas a posibles escenas de enfrentamiento serán tratados con más detenimiento en el capítulo de valoración global de la temática representada en el núcleo Gasulla-Valltorta. Tan sólo apuntar que no se trata de un tipo de representaciones desconocido en este contexto, y de ello da buena la cuenta la documentación de otra agrupación de arqueros en este mismo conjunto de Civil (69b), justo en la zona que Obermaier y Wernert denominaron “porción saliente”.

Se trata de una agrupación de, al menos, tres arqueros en posición estática mirando a izquierda, aunque no descartamos que, en origen, pudieran haber sido representados un número mayor de figuras, puesto que ambos lados la pared se encuentra afectada por pérdidas puntuales, y hacia la zona derecha existen restos de pigmento dispersos que podrían estar asociados a estas figuras. De tronco estilizado y piernas bien modeladas, especialmente por lo que se refiere a los gemelos, nada apunta a que nos encontremos ante un tipo de figuras distintas al que define los motivos característicos de Civil, y ello a pesar de que la tonalidad del pigmento define una coloración más rojiza. Al contrario que ocurría en el caso de la falange anteriormente comentada, en ésta las figuras, aunque agrupadas espacialmente, recurren a la yuxtaposición estrecha en la horizontal, sin que advirtamos, al menos por lo que se refiere a la zona mejor conservada, ningún episodio de superposición.

Difícilmente podemos sugerir la actitud de estos motivos, puesto que su mitad superior apenas se conserva, aunque uno de ellos parece flexionar hacia arriba su brazo más adelantado. La proyección desmesurada de los glúteos y el hecho de que penden de él dos trazos pareados que se prolongan hacia el suelo nos ha llevado a sospechar que estas figuras portaran alguna especie de fardos u otro tipo de elemento para el transporte.

Si retomamos el tema de las representaciones de falanges o agrupaciones de arqueros en los que se advierte una clara homogeneidad estilística, observamos ciertas diferencias con respecto a la falange comentada anteriormente que abren una vía interesante con respecto a las pautas compositivas empleadas en función del sentido temático o narrativo que transmiten, aspectos que parecen ser indiferentes a imperativos estilísticos.

Bajo este motivo 69b, han aparecido tras la limpieza un número impreciso de temas, mayoritariamente figuras humanas, que se yuxtaponen ordenadamente en la horizontal formando una alineación a la izquierda que bien pudiéramos tildar de “desfile”. La conservación de estos motivos dificulta su apreciación directa, aunque es posible detectar, al menos, la presencia de cuatro figuras humanas, de las que tan sólo una, la 77a, fue restituida parcialmente en 1919. Es precisamente su localización el aspecto que va a centrar nuestros comentarios; una localización, cercana al nivel del suelo, que con toda seguridad ha ejercido una influencia negativa en la preservación de estas y otras figuras. Pero *no solamente la presencia de estas figuras, partícipes del concepto formal mayoritario en Civil, en el nivel más bajo del conjunto, sino el hecho de que se distribuyan a lo largo del espacio que limita a dos cavidades distintas comporta connotaciones interesantes desde dos puntos de vista íntimamente relacionados: la ocupación del espacio y la articulación narrativa.*

En efecto, la presencia de estas figuras, alineadas en la horizontal y en actitud de marcha hacia la izquierda, comporta una **conexión narrativa entre la segunda y tercera cavidad**, y ello por varios motivos: por un lado, la actitud, su dirección y trayectoria permiten relacionar estas figuras con la acción desarrollada más a la izquierda, donde se concentra la agrupación de arqueros 33-68a-c. La distancia espacial entre esta agrupación y la alineación de arqueros 77a-c aparece salpicada por



restos de pigmento de entidad importante imposibles de definir, aunque por su posición, alineada con la trayectoria que definen los arqueros 77a-c, no descartamos que pudieran asociarse a otras figuras humanas que formarían parte de esa especie de “desfile”. Aspectos estilísticos permiten establecer una clara conexión entre estos nuevos arqueros y los ubicados más a su izquierda, mientras que su actitud de marcha coordinada hacia el centro de la cavidad sugiere la participación de las figuras 7a-c en el episodio de contacto o enfrentamiento, incrementando la complejidad narrativa ya aludida al articular distintas agrupaciones de figuras que describen acciones paralelas dentro de una coherencia temática global.

Cabe señalar, por otro lado, que **la localización de estas figuras en el saliente que media entre ambas cavidades no sólo cobra especial significación desde el punto de vista de la articulación narrativa de la escena sino que apunta aspectos ciertamente interesantes en el uso y ocupación particular del espacio.** Aspectos que trataremos con mayor profundidad en el apartado correspondiente al uso del espacio gráfico; valga esta afirmación como un mero avance.

Pero no sólo figuras humanas de distinto formato diluyen la unidad de esta composición, a éstas hemos de sumar la presencia de **dos únicas figuras animales**, de la que tan sólo una es reproducida en la documentación de 1919, y cuya identificación es sumamente complicada por el estado de conservación en el que se encontraba (motivo 67). De la segunda, un jabalí de medio tamaño a la carrera (54b), tan sólo se restituye parte de las patas traseras, sin que, en ningún caso, esos restos se identifiquen con la figura de un animal, sino que se interpretan como los brazos, parcialmente conservados, del arquero 54a. Fue Cabré, en su artículo de 1925, el que señaló la existencia de una figura animal entre los arqueros 44 y 54, dando cuenta de ella en la restitución que elaboró de la escena central, si bien en ningún caso identificó la especie de este ejemplar (Cabré, 1925:219).

No obstante, es la relación espacial que mantiene el animal con esta figura la que se convierte en un argumento interesante de cara a definir las distintas secuencias de ejecución y apropiación del espacio gráfico por distintos sentidos narrativos. En efecto, el arquero 54a se encuentra parcialmente mutilado en la zona correspondiente al torso y cabeza por un profundo desconchado que afecta, a su vez, al motivo 55. Este desconchado es el punto en el que se localiza la figura del jabalí, de trazo listado y simplificación formal que, sin embargo, no impide reconocer los rasgos propios que identifican la especie (Fig. 7.35).

La ocupación del espacio de esta figura animal no sólo tiene implicaciones en relación a la secuencia interna de la composición, puesto que claramente podemos afirmar la posterioridad del jabalí con respecto a la agrupación de arqueros, sino que además **permite inferir pautas interesantes en relación a la ejecución de figuras animales individuales y/o aisladas, cuya presencia no constituye una vinculación narrativa directa con lo anteriormente representado**, respondiendo su ejecución a momentos avanzados en la secuencia. No será éste el único ejemplo documentado en

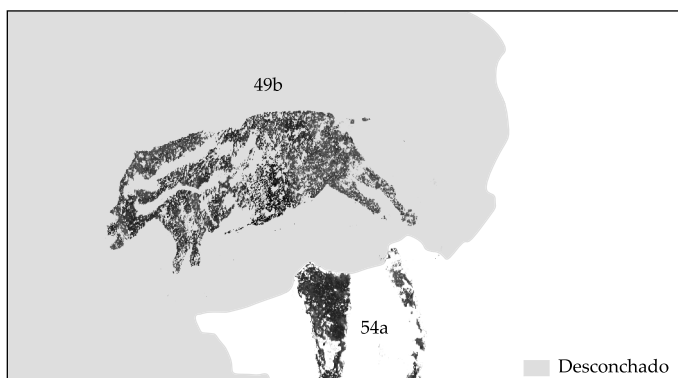


Fig. 7.35. Restitución parcial del soporte donde se sitúan las figuras 54a y b. En color gris parte del profundo desconchado que afecta a la parte superior del arquero 54a (torso y cabeza), y que ha sido aprovechado para representar posteriormente al jabalí 54b. El calco de ambas figuras, al tratarse de figuras todavía inéditas, es provisional, y adolece del nivel de detalle necesario.

Valltorta, ni siquiera en el Abric III de Civil, como veremos seguidamente. La simplificación formal, aún dentro del naturalismo que mantiene los rasgos propios de especie, y el marcado dinamismo de la figura son aspectos a tener en cuenta de cara a definir posibles fases de ejecución protagonizadas por este tipo de representaciones animales cuya ejecución ni responde a una voluntad de integración narrativa evidente ni a la creación de una escena *ex novo*, a menos de que en el movimiento desenfrenado del jabalí podamos intuir un sentido incierto de narración que, en todo caso, se limitaría a describir la carrera del suido.

Distinto, sin embargo, es el caso del cuadrúpedo 67, cuya conservación impide un reconocimiento específico de especie, dificultando, incluso, el establecimiento de la orientación y actitud del cuadrúpedo. A la izquierda de la figura parecen reconocerse restos de pigmento que bien pudieran asociarse a su cabeza, y que no fueron restituidos en 1919. De manera que el animal se orientaría a la izquierda, con una inclinación que indicaría cierto movimiento, aunque de la conservación de sus extremidades resulta complicado extraer mayor información en este sentido. De ser cierta nuestra interpretación, el pigmento que hemos asociado a la cabeza del cuadrúpedo se localiza en un desconchado que interrumpe la pierna del arquero 59, por lo que volvería a situar la figura de este animal en un momento posterior a la ejecución del conjunto de arqueros.

Por los restos conservados, nos enfrentaríamos a una figura animal de tamaño medio, en movimiento descendente hacia la izquierda, al igual que en el caso del jabalí 54b, y sin que su actitud parezca responder a la presencia de otros motivos que le presionan siguiendo las pautas cazadoras que observamos en otros paneles levantinos.

Más complicado resulta vincular a un mismo momento a los dos cuadrúpedos aludidos, máxime cuando la conservación limita, en gran parte, nuestros comentarios sobre el número 67. Sin embargo, e independientemente de que cada uno de ellos marcase dos momentos distintos dentro de la secuencia, lo cierto es que son precisamente las figuras animales las que encarnan los momentos finales de ejecución. Una afirmación que resulta más evidente en el caso de la 54b, y que en la 67 nos genera ciertas dudas por la degradación que presenta el motivo.

Conviene, llegados a este punto, aunar la información que se desprende del análisis efectuado. Así, y si por un lado la importante representatividad numérica de arqueros pertenecientes al tipo mayoritario, bien pudiera trasladar una idea de unidad dentro de esta agrupación, hemos visto que **tanto las variantes internas como la presencia de figuras humanas de distinto concepto formal matizan dicha unidad, incidiendo en la idea de un proceso de ejecución diacrónico, en el que, sin embargo, la adición puntual de motivos a esta agrupación debió regirse por la voluntad de articulación narrativa y escénica.** Sin embargo, es el momento de ejecución definido por las figuras animales el que mayor ruptura supone dentro del sentido de la escena. En efecto, su presencia no responde a esa voluntad de integración narrativa que caracteriza al proceso de adición de las figuras humanas, así como tampoco parece responder a la creación de una escena *ex novo*, a menos de que le otorguemos a la figura animal un papel narrativo *per se* cuyo sentido se nos escapa.

En relación a la **temática** descrita, las dos composiciones que ocupan la cavidad central describen una escena de enfrentamiento o contacto entre dos grupos claramente diferenciados. Las diferentes actitudes que transmiten las figuras partícipes podrían integrarse en una perfecta estrategia de ataque, especialmente por lo que se refiere a la agrupación derecha, en la que podemos distinguir claramente las figuras en posición de ataque, aquéllas que definen la retaguardia y las que acuden, en marcha coordinada, al auxilio de las primeras. Pero esta complejidad temática quedaría incompleta sin la consideración de las primeras agrupaciones de la cavidad contigua que describiremos a continuación.



7.5.1.3 Cavidad III.3.

Una vez más y al igual que ocurría en la cavidad anterior, la **estructura interna de la cavidad III.3** no permite la subdivisión de distintas unidades topográficas, de manera que los motivos en ella documentados se distribuyen a lo largo de una única unidad (III.3.A), asimilada al espacio otorgado a la propia cavidad. A diferencia de las cavidades anteriores, en esta tercera las importantes mermas están causadas principalmente por fuertes y profundos desconchados.

Si comparamos el estado en que se encuentran las representaciones tras la limpieza, tomando siempre como referente la documentación antigua, comprobamos la existencia de un número importante de **motivos inéditos** concentrados especialmente en aquellos puntos más castigados que, como veíamos en las cavidades anteriores, se corresponden con los límites próximos al nivel del suelo. En este sentido, hemos de hacer referencia a aquellas figuras cuya restitución, condicionada por la incidencia de capas de sales y polvo, aparece incompleta, pero que tras la limpieza es posible su completa apreciación.

Junto a esas figuras inéditas, la revisión individualizada de cada uno de los motivos nos ha permitido comprobar matices interesantes que no se recogen con minuciosidad en la restitución de 1919 y que será preciso tener en cuenta en nuestros comentarios.

No descartamos la presencia de un mayor número de motivos, habida cuenta de las fuertes pérdidas de pared, que afectan principalmente a la zona superior de la cavidad y, puntualmente, a otros puntos más próximos al suelo. La incidencia de estos desconchados ha provocado la mutilación parcial de algunos motivos y, con toda certeza, la pérdida de otros que deberemos considerar como factor de ausencia y que pueden condicionar los criterios espaciales que rigen la agrupación de figuras en distintas composiciones.

Siguiendo el **recuento** de Obermaier y Wernert, en esta tercera cavidad se localizarían un total de 33 motivos, aunque siguiendo el criterio aplicado en las dos cavidades anteriores, la individualización de cada uno de éstos y la inclusión de los temas inéditos nos ha permitido aumentar sensiblemente esa cantidad (Cuadro 7.2).

Podemos distinguir, por tanto, un total de cinco composiciones y un motivo aparentemente aislado.

▪ **La primera agrupación** está formada por los motivos 70-76; 78-79; 84-88 y 91-92 (Fig.6.36-Adjunto). De esta composición se desprende un predominio absoluto de la figura humana, llegando a contabilizar un total de 12, a las que cabría añadir, al menos, tres motivos más inéditos que se concentran junto al que Obermaier y Wernert numeraron como 88. Tan sólo un cuadrúpedo, asociado a la figura tosca de un ciervo, fue representado dentro de esta agrupación, si bien el motivo 84 fue calificado en 1919 como un posible cuadrúpedo de identificación imposible en la actualidad.

Se trata de una composición con un desarrollo espacial extenso, en la que, sin embargo, advertimos episodios reiterados de superposición y ocupación intensiva del espacio en puntos concretos frente a la aparente disgregación de figuras en otros. Son precisamente **estas secuencias de superposición junto con los distintos tipos formales documentados los que sugieren un proceso dilatado de ejecución con la consiguiente adición reiterada de figuras.**

Es en la zona superior derecha de esta agrupación donde documentamos el primer ejemplo de concentración espacial regida por la continua superposición parcial entre motivos (70-75), y es concretamente en este punto donde se localiza una de las dos figuras animales documentadas en esta agrupación (Fig. 7.37)

Atendiendo al criterio de estratigrafía cromática, la secuencia arrancaría con el arquero 72a,

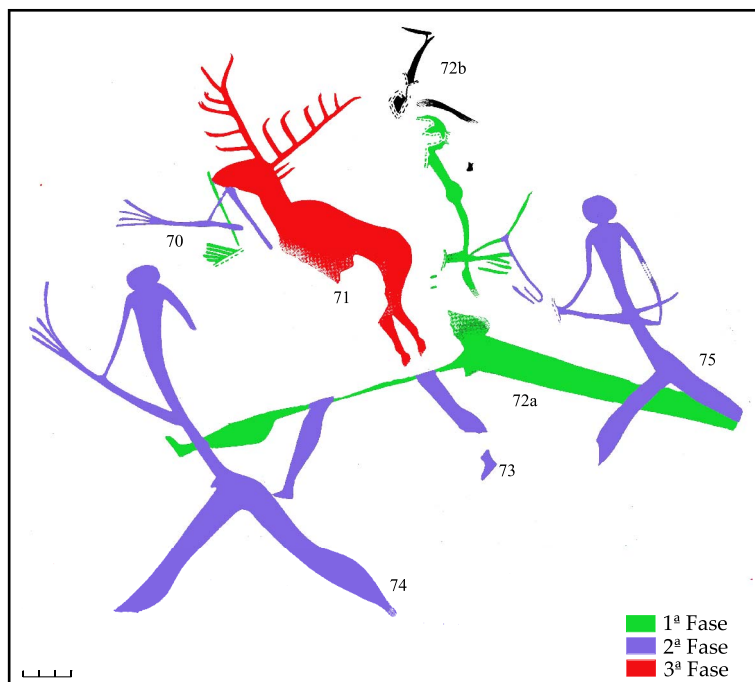


Fig. 7.37 Secuencia de superposición entre los motivos 70/73 -75

parcialmente destruido como consecuencia de un desconchado que eliminaría la zona correspondiente al tronco y la práctica totalidad de su pierna adelantada, de la que todavía puede apreciarse el silueteado del gemelo y el pie. De tamaño grande, el modelado de las piernas la ordenaría dentro del tipo de representaciones mayoritarias en este conjunto, si bien la proyección del tronco, probablemente menor por la longitud que alcanzaría hasta el punto donde arranca el brazo conservado, apuntaría un matiz que veremos poste-

riormente en otros conjuntos de la zona como la vecina Cova dels Cavalls, y que permite individualizar un nuevo tipo de representaciones perfectamente documentado en este núcleo artístico de Valltorta.

Sobre esta figura se superponen los arqueros 70/73, 74 y 75. Al menos dos de ellos—motivos 74 y 75— pertenecen a un mismo tipo de representaciones, con distintos grados de estilización y proyección del trazo que da cuenta del tronco. Las dudas que suscita la inclusión en este tipo del motivo 70/73 vienen propiciadas por su estado de conservación, si bien el modelado de las piernas, conservadas en su extremo inferior, pudiera vincularla con las otras dos. Armada con un arco y varias flechas, que Obermaier y Wernert distinguieron como motivo 70, su extremo superior está interrumpido por la incidencia de un desconchado, conservándose únicamente el extremo del brazo que sujeta el armamento. Es justo en el punto que ocuparía el recorrido del tronco y cabeza donde documentamos la figura de un ciervo de aspecto tosco (motivo 71), cuyas extremidades traseras y nalgas se localizan en la zona de desconchado que anteriormente ocuparía la pierna adelantada y el tronco del arquero 72a.

El ciervo 71, por tanto, marcaría un tercer momento de ejecución, que rompería con el sentido narrativo anteriormente descrito por las figuras humanas, de cuya actitud tan sólo podemos establecer la descripción de un movimiento tranquilo, acompasado y coordinado hacia la izquierda de la cavidad. Un sentido narrativo que ha prevalecido a pesar de que estos cuatro arqueros (70/73, 72a, 74 y 75) sugerirían, al menos, dos fases distintas de ejecución tal y como apuntan los dos conceptos formales señalados.

La secuencia de ejecución se completaría con la presencia de un manchón informe en la zona que anteriormente ocuparían las extremidades delanteras del ciervo 71 y que aparecen interrumpidas por un nuevo desprendimiento de la pared.

Sobre el arquero 72a se conservan unos trazos (motivo 72b), difíciles de interpretar como consecuencia de su fragmentación por distintos desprendimientos. Su presencia bien pudiera ser anterior a



la del cuadrúpedo 71, puesto que la cuerna más atrasada del ciervo ocupa el desconchado que anteriormente interrumpió el recorrido de dichos trazos.

Nos enfrentamos, por tanto, a una secuencia de sumo interés desde el punto de vista compositivo, por el uso que del espacio se hace en las distintas fases, y, sobre todo, por la información que proporciona en relación a las secuencias de ejecución generales del conjunto de Civil. Ambos aspectos los retomaremos al analizar globalmente nuestra propuesta en relación a las fases de ejecución internas.

Bajo estas figuras documentamos una agrupación de arqueros, pertenecientes, en su práctica totalidad, al tipo de representaciones mayoritarias en Civil (Civil A); tan sólo el motivo 91 escapa a los cánones formales que definen a estas representaciones; una disidencia que se acentúa al considerar su orientación, contraria a la del resto de figuras que conforman esta agrupación. De hecho, todas ellas se dirigen hacia la zona izquierda de la cavidad, con distintas actitudes que varían en el grado e intención de movimiento; de manera que encontramos figuras en aparente actitud estática (motivos 78 y 79), otras que se dirigen en marcha tranquila (motivos 76, 86 y 87) y, finalmente, tan sólo una que se dispone en actitud de disparo (motivo 85).

El comentario de este grupo de motivos ha de incluir el de los arqueros 70/73, 72a, 74 y 75, puesto que tanto sus rasgos formales como su actitud les harían partícipes de la secuencia narrativa descrita por los arqueros ubicados en la zona inmediata inferior. No descartamos una mayor presencia de motivos partícipes en esta agrupación, puesto que el profundo desconchado tras el grupo de figuras 70-75 y los restos dispersos de pigmento nos advierten ante la posible desaparición de otras figuras que ya no fueron documentadas en 1919.

Centrando nuestra atención en la concentración inferior de motivos (76, 78-79, 84-88 y 91-92), tan sólo uno, el número 84, podría asociarse a la figura de un cuadrúpedo, de especie indeterminada por las limitaciones que impone el grado de deterioro que manifiesta; mientras que el motivo 88 recoge un mayor número de figuras de las que fueron documentadas en 1919, distinguiéndose tres figuras humanas, de las que, al menos, una podría ser una mujer (Mesado 1999: 6).

De la distribución de estos motivos nada parece indicar que estemos frente a una estructura compositiva claramente organizada, y aunque todos ellos, a excepción del 91 y el grupo 88, participan de un mismo tipo formal, el modo de distribución espacial y las distintas actitudes que transmiten dificultan la interpretación del sentido narrativo, siempre y cuando pretendamos ir más allá de la simple afirmación de una concentración de arqueros.

En la zona superior izquierda, el arquero 76 se apoya en una especie de hornacina a la que da forma natural el relieve. En posición de marcha aparente, siguiendo una postura desnaturalizada y ligeramente forzada que advertíamos en varios arqueros de la cavidad anterior, es precisamente la forma caprichosa del relieve la que otorga cierta distinción a este motivo, a lo que quizás deberíamos sumar la representación de un tocado de cabeza de estructura radial que diferencia, ciertamente, a esta figura frente a las demás. Un tocado, que por la tonalidad menos intensa del pigmento, sugiere la posibilidad de que fuese añadido con posterioridad a la ejecución de este motivo. Un argumento que comporta no pocas dudas, puesto que aunque en la documentación antigua no se recoge otro motivo con un tocado semejante, la revisión del conjunto ha permitido, al menos, la documentación de dos figuras que portan un tocado de estructura similar, compartiendo ambas concepto formal con la número 76.

En la zona inmediata inferior, dos figuras se asocian estrechamente; una asociación en la que lo más llamativo no es su ceñida vinculación espacial sino la notable diferencia de tamaño entre ambos motivos, cuando aparentemente participan de un mismo concepto formal. En aparente posición está-

tica, tan sólo la 79 va armada con un arco de grandes dimensiones y, al menos, tres flechas, una de ellas sujeta con su brazo izquierdo, siguiendo una disposición que observábamos en algunos motivos de la cavidad anterior y que también constatamos en individuos pertenecientes a su misma agrupación, como el ya comentado 76 o el 86 y 87, entre otros.

Pero es la presencia del motivo 78 la que suscita mayores comentarios. No sólo su tamaño le diferencia del resto de individuos incluidos en este tipo, sino sus mismas proporciones, con una estilización del tronco menos marcada, contrarrestada con un mayor grosor del trazo que dibuja su recorrido. A pesar de las pérdidas puntuales de materia, parece más que probable que esta figura no estuviera armada, en su defecto parece portar una especie de objeto o recipiente sujeto por su brazo más adelantado. La escasa conservación en este punto impide afinar nuestros comentarios sobre la estructura misma de lo que suponemos podría tratarse de un recipiente de tendencia tronco-cónica.

Si analizamos detenidamente esta figura, advertimos **ciertos elementos que nos invitan a cuestionar el género mismo del individuo**. No sólo la posible representación de una especie de polainas acampanadas a la altura de las rodillas— la existencia de un desconchado impide cotejar si en realidad se trata de una falda— sino la indicación misma de lo que podría ser los senos apuntan hacia el **género femenino** de esta representación. Una interpretación que no resultaría descabellada, habida cuenta de la existencia de otras representaciones femeninas en el conjunto, pero que **cuestionaría**, en cierto modo, **el papel tradicional atribuido a las mujeres en las escenas y composiciones levantinas**.

La aparente pasividad que transmiten en su actitud y el hecho de que, en algunos casos, se asocien estrechamente a otras figuras del mismo género, ha agudizado la idea de que estas representaciones femeninas describan, en realidad, un desarrollo narrativo distinto a expensas del resto de motivos, especialmente de los de género masculino con los que comparten espacio gráfico. Su presencia rara vez ha sido analizada desde una perspectiva integradora, quizás como consecuencia de que su baja representatividad, minoritaria frente a la figura masculina, le ha convertido tradicionalmente en anecdótica, y tan sólo en aquellos casos en que las mujeres aparecen asociadas entre sí se ha llegado a afirmar la existencia de una composición de carácter escénico sin un valor genérico, apuntándose, en todo caso, la posibilidad de que participasen en narraciones de corte simbólico (Alonso, 1993:42-46).

Sin embargo, y de confirmarse la suposición del género femenino del motivo 78, advertiríamos una asociación estrecha de una figura femenina con otra masculina; y aunque la actitud de ambas genera cierta imprecisión en el sentido de la acción descrita, no hay duda que mantienen un estrecho vínculo narrativo que no sólo se manifiesta en su orientación y actitud coordinada, sino que sus rasgos formales les vinculan a un mismo concepto formal, con matices evidentes que podrían apuntar variaciones internas dentro de una misma fase o incluso en relación al modo de diseñar el género mismo de las figuras.

En su asociación a una figura masculina no existe ningún argumento que nos permita inferir temática con matices de índole sexual, un aspecto que siempre ha sido destacado en aquellos pocos conjuntos en los que se ha documentado este tipo de asociaciones. Lejos de esta afirmación, la relación narrativa que mantienen las figuras 78-79 se enmarca en un sentido más amplio que incluiría, de manera muy probable, a buena parte de los motivos con los que comparte composición, y que, como veremos, puede tener un desarrollo espacial más amplio que entronque con los motivos localizados en la cavidad anterior.

Esta figura 78 se suma a otras representaciones femeninas ya descritas dentro de este mismo conjunto (45, 48, 62b), un aspecto que se torna sumamente interesante no sólo desde el punto de vista del papel de las mujeres en el espacio gráfico levantino sino que tiene importantes implicaciones de cara a cuestionar el rol femenino en el seno de las sociedades autoras de este horizonte artístico.



A la derecha de estas dos figuras se concentran los motivos 85-88 y 91-92. Dentro de este grupo de arqueros distinguimos al menos tres momentos de ejecución. Por un lado, señalamos la presencia de los arqueros 85-87 y 92, pertenecientes a un mismo concepto formal, el mayoritario en este conjunto de Civil; por otro, el arquero 91, que difiere en formato y trayectoria, contraria a la del resto de motivos; argumentos que bien podrían apuntar a un desarrollo narrativo diferente. Por último, el grupo de figuras agrupadas bajo el número 88, en el que junto al motivo documentado en 1919, de definición complicada, se suman, al menos, tres figuras humanas.

Los arqueros 85-87 y 92 pertenecen al tipo de representaciones caracterizadas por una desproporción que recae, fundamentalmente, en la mayor proyección del trazo que da cuenta del tronco, con respecto a unas extremidades inferiores relativamente más cortas. Los cuatro se dirigen hacia la izquierda de la cavidad. El hecho de que el arquero 85 se disponga en actitud de disparo rompe, en cierto modo, la homogeneidad que marcaban el resto de figuras pertenecientes a esta agrupación, con una actitud aparentemente tranquila, en muchos casos semi-estática. Es innegable su vinculación formal con los arqueros localizados en la cavidad anterior (motivos 59, 63, 65, etc.), aunque en este caso en la trayectoria de disparo se interpone la figura de un posible cuadrúpedo (motivo 84), si bien no parece que, según lo analizado en la Cavidad III.2, este tipo de figuras describan narraciones de corte cinegético. La otra posibilidad es que su disparo se dirigiera a la figura 76, localizada más a la izquierda, sin que su actitud y orientación definan un enfrentamiento directo con éste u otros motivos. De hecho, el arquero 85 es el único, hasta el momento, localizado en esta tercera cavidad, del que podamos afirmar una actitud de ataque, lo que no deja de ser llamativo desde el punto de vista narrativo.

En relación a esta agrupación de motivos, es preciso hacer mención a un error de relación espacial entre figuras en la restitución antigua. La observación directa de la cavidad nos ha permitido comprobar que el arquero 92 se localiza a un nivel superior con respecto a la 85, y si bien esto no afecta considerablemente a la interpretación narrativa sí que puede condicionar la lectura compositiva de la distribución de motivos.

Los tres arqueros (86, 87 y 92) comparten matices formales semejantes que bien pudieran apuntar a la mano de un mismo autor. No sólo la estructura del armamento, con una curvatura acusada del arco, sino una estilización más marcada en la proyección del cuello sugieren rasgos distintivos que, sin embargo, no inciden en la pertenencia de estas figuras al tipo mayoritario y característico de Civil. La conservación parcial de estos motivos no impide corroborar su disposición en actitud tranquila, de marcha; tan sólo el arquero 92 dibuja un mayor ángulo de apertura de piernas que sugeriría mayor tensión en el movimiento. Su distribución apenas permite afirmar su disposición en dos niveles, sin que advirtamos, de los restos conservados, una organización férrea aparente.

Es esta misma conservación la que nos permite afinar en la secuencia interna de ejecución, especialmente en relación a los motivos 88 y 92. Centrándonos en el primero, y de la observación detenida de los arqueros 86 y 87, advertimos que el desprendimiento que ha provocado la pérdida de la mitad inferior de ambas figuras ha sido aprovechado para ejecutar las distintas figuras que agrupan la numeración 88, y que estilísticamente apuntan a una clara distinción formal. Por otro lado, en la relación de superposición que mantienen las figuras 91 y 92 resulta francamente complicado afirmar el orden de la secuencia, puesto que si bien la observación directa parece otorgar una posterioridad al segundo debido a la aparente superposición del arco de ésta sobre la pierna adelantada del 91, el color, sumamente desvanecido y de tonalidad menos intensa de ésta última, bien pudiera inducir a error. De todos modos, esta figura parece aprovechar un desconchado antiguo en el que se interrumpen restos de otros motivos no documentados en 1919, lo que podría sugerir, al menos, su no perte-

nencia a los momentos iniciales de ejecución de Civil.

Por lo que respecta al grupo de figuras 88, es difícil precisar el número exacto de motivos que lo componen, y esto por varios motivos: a la ausencia de restitución hemos de sumar una auténtica concentración de figuras que, en algunos casos, impide su individualización e interpretación, con ciertos problemas de conservación que afectan, particularmente, a la zona superior de esta agrupación de motivos.

La única figura que aparece en la documentación de 1919 presenta una coloración distinta a la del resto de motivos, y aunque parcialmente conservado, somos incapaces de establecer una interpretación plausible. A su derecha, una figura de mediano tamaño y tonalidad más intensa en aparente actitud estática. Es concretamente su indumentaria, a modo de falda, la que nos sugiere la presencia de una fémina. No parece que estuviera armada, y aunque nuestros comentarios quedan limitados por la ausencia de un calco fiable, parece que porta una especie de recipiente colgante en su brazo más adelantado.

En un nivel superior, pero estrechamente asociadas, identificamos dos nuevas figuras humanas, de semejante tonalidad, aunque la conservación impide precisar el formato corporal, máxime cuando parece existir cierta superposición no sólo entre ellas sino con respecto a una especie de manchones de color que no adivinamos a interpretar.

A la derecha de este grupo de figuras, un trazo recto y otro ligeramente en ángulo podrían apuntar a la existencia de otra figura humana, de formato bien distinto de las anteriores, aunque esta interpretación es ciertamente limitada por el estado en que se encuentra la posible figura.

El grupo 88 se completaría con, al menos dos figuras humanas más, las dos parcialmente conservadas: una se reduciría a su mitad superior; de la otra tan sólo se observan las dos piernas, grandes y bien modeladas, lo que quizás permitiría vincularle con el tipo de figuras que ocupan la zona izquierda de la cavidad.

▪ En la zona superior, advertimos **una segunda composición** formada por los motivos 80-83 y 89 (Fig. 7.38). Tres figuras animales de formato y especie variada (motivos 80, 83 y 89) que se suman a, al menos, dos figuras humanas (81 y 82a), a las que quizás cabría añadir los restos que hemos identificado como 82b, y que bien pudieran asociarse a una pequeña figura humana de formato bien distinto a aquéllas con las que comparte composición. Su análisis se centrará, principalmente, en el arquero 82a, único conservado en su práctica totalidad.

Se trata de un arquero de gran tamaño, en el que destaca la acentuada estilización en el modelado de su musculatura o, incluso, del recorrido del trazo que da cuenta del tronco. Su disposición, de marcha tranquila a la izquierda, y su trayectoria permitiría vincularlo a la narración descrita por los arqueros pertenecientes a la primera composición, localizados en la zona inmediata inferior. Aunque contrasta con éstos en cuanto a proporciones y tamaño, se mueve dentro de la órbita de las representaciones de tipo Civil A, y quizás podríamos sugerir que su tamaño, así como su posición en el punto más alto de la cavidad, podrían tener un significado que iría más allá de factores estilísticos. Un hecho que contrastábamos en la cavidad anterior con arqueros como el 46a y 47, de tamaño relativamente mayor que el resto.

Del arquero 81 tan sólo tenemos constancia a partir de los restos de un arco y un haz de flechas, en el que incluso es posible advertir el detalle de la emplumadura, cuyo tamaño nos advierte de la presencia de una figura de grandes dimensiones. Y aunque su pérdida impide su definición estilística, el modo de ejecución de las flechas es similar al que muestran los arqueros pertenecientes al tipo que define el arquero 72a o Tipo *Centelles*.



El hecho de que en el lugar que ocuparía hipotéticamente el arquero 81 documentemos el cuadrúpedo 80 apunta a un aspecto interesante desde el punto de vista de la secuencia de ejecución y que es preciso relacionar con lo comentado en el caso de la agrupación 70-75. En efecto, volvemos a apreciar la posterior representación de una figura animal en el lugar que ocupaba anteriormente una figura humana. Los paralelismos entre los arqueros 72a y 81 vienen limitados por la escasa conservación del primero y la pérdida prácticamente total del segundo. Es tan sólo a partir del modo de concebir la ejecución del armamento que podemos establecer cierta asociación entre ambas, puesto que la figura 82a, yuxtapuesta a la 81, representa un formato bien diferente.

Más complicado resulta establecer paralelos formales entre los cuadrúpedos protagonistas de la secuencia (motivos 71 y 80), puesto que en la comparación hemos de tener en cuenta los factores privativos de especie y los que pudieran derivarse del estilo mismo de los motivos. En ambos casos se trata de figuras con un tratamiento naturalista ciertamente limitado, un aspecto que quizás sea más evidente en el caso del ciervo 71, con unas características formales que potencian los rasgos propios de especie, pero que le alejan, precisamente por esa desmesura, de su referente real. A pesar de las diferencias formales que podríamos observar entre ambos cuadrúpedos— modo de resolver el modelado de la línea cérvico-dorsal, de la proyección de la cara, etc.—, en ambos casos, se aprecia un alejamiento del tratamiento naturalista, mientras que desde el punto de vista de su disposición en el espacio, ambos mantienen una orientación ligeramente ascendente.

Estos aspectos, sumados al papel que juegan dentro de la secuencia de ejecución, permiten señalar la existencia de un momento puntual dentro de la secuencia en la que la adición de figuras animales, a expensas de cualquier voluntad de integración escénica, tiene un papel destacado, que será preciso tener en cuenta al abordar globalmente el análisis de este conjunto, igualmente si estas figuras pertenecen a dos momentos distintos.

A la presencia del cuadrúpedo 80 hemos de sumar la del número 83, a la derecha del arquero 82a. De especie imprecisa, llama la atención el tratamiento excesivamente estilizado de sus patas traseras, únicas conservadas, que no recuerdan a la factura observada en el caso del cuadrúpedo 80, con quien comparte composición. Su orientación y disposición en el espacio, por el contrario, sí que se adecuan a los marcados por el cuadrúpedo 80, pero al igual que ocurre en este caso, parece difícil afirmar tanto el papel de estas figuras dentro de la composición como el propio sentido de sus disposiciones.

Frente a estos cuadrúpedos ya comentados, documentamos un animal de grandes dimensiones (motivo 89) interpretado como un équido. A galope volante hacia la izquierda de la cavidad, nada permite relacionar su presencia con las figuras humanas con las que comparte composición, habida cuenta de que aunque todas las figuras comparten una misma orientación en su trayectoria, la posición de los dos arqueros (motivos 81 y 82a), adelantada con respecto a la del équido, no permiten afirmar un sentido narrativo coherente. Por otro lado, y a pesar de que la distancia espacial que mantiene con otros motivos de la cavidad no creemos que fuera determinante, no documentamos ningún arquero que justifique la acción de huida de este animal. Tan sólo el arquero 93a podría sugerir su persecución, si bien existen importantes argumentos que dificultan esta afirmación, como la importante distancia espacial que media entre ambos, el tamaño desigual de los dos motivos y, quizás, aunque menos concluyente, el hecho de que el arquero no se represente en actitud de disparo.

Tampoco parece probable que este posible équido respondiera a una fase de ejecución unitaria con respecto a los otros dos cuadrúpedos (motivos 80 y 83) con los que comparte espacio gráfico. En efecto, no sólo el tamaño, sino el mismo tratamiento formal y técnico distinguen radicalmente a esta figura animal del resto, aspectos ambos que han sido tratados con mayor detenimiento en el apartado

de análisis estilístico.

Frente a esta figura localizamos un trazo de tonalidad más intensa pero aspecto indefinido. Estos restos de pigmento junto con la existencia de un potente desconchado en ese punto nos advierte ante la posible presencia de un mayor número de figuras hoy desaparecidas, por lo que mantenemos ciertas dudas en la división que hemos establecido entre agrupaciones de motivos en función de parámetros basados en aparentes vacíos decorativos enfatizados por marcadas distancias espaciales.

Esta segunda agrupación de motivos se completa con la presencia de otros motivos dispersos, de los que tan sólo algunos fueron documentados en 1919, como el motivo 90, bajo y a la derecha de la figura del équido 89. En la actualidad se trata de restos informes de imposible clasificación. Más definición manifiestan los restos conservados bajo el arquero 82a, no descritos por Obermaier y Wernert, pero que nosotros hemos creído conveniente su individualización (motivo 82b), habida cuenta de la posibilidad de que pudiera tratarse de una figura humana, de pequeño tamaño y formato bien diferente al resto de figuras que conforman esta composición. Su conservación impide precisar nuestras afirmaciones, pero sospechamos que su presencia se debe a la existencia de un sentido narrativo distinto al que, seguramente, traducirían los motivos 81 y 82a.

Bajo esta segunda agrupación, documentamos la figura aislada de un arquero en posición estática o de marcha pausada a la izquierda. Su formato no se aleja del que caracteriza al tipo mayoritario en este conjunto, aunque posee rasgos muy específicos que le distinguen del resto, como es la propia disposición de los brazos y, muy especialmente, el tocado de la cabeza, llamado de “antenas”, y que si bien se asemeja al portado por otros personajes (motivo 76) se diferencia en la estructura misma que adoptan los trazos que lo coronan.

Somos conscientes de que el comentario individual de esta figura viene propiciado por un aislamiento espacial claramente condicionado por la pérdida puntual de figuras, por lo que somos proclives a integrar este motivo, por su orientación y formato, con la narración descrita por los motivos localizados más a su izquierda. Esta figura permanece inédita por lo que no nos detendremos en su comentario, habida cuenta de que nos es imposible justificar gráficamente su existencia.

Encontramos, por tanto, una composición en la que, difícilmente, podemos articular narrativamente a las figuras que la conforman, y en la que son evidentes las transformaciones puntuales a partir de la adición puntual de motivos. La separación espacial que muestra la figura 82a con respecto a la primera agrupación no obsta para que su posición permita una clara vinculación narrativa con estas figuras, con las que comparte orientación, trayectoria, actitud y rasgos formales. Mayor dificultad comporta definir el papel de la figura animal en esta composición, máxime cuando no existen argumentos objetivos que permitan defender una temática cinagógica de la que fueran partícipes.

▪ Más a la derecha, y coincidiendo con el punto alto de la cavidad, definimos una **tercera agrupación** conformada por los motivos 93-95 (Fig. 7.39 y Fig. 7.40):

- una **figura humana** (motivo 93a) que hemos clasificado dentro del tipo de representaciones prototípicas del conjunto de Centelles;
- un **cáprido** en posición estática (motivo 95)
- y **restos de pigmento** de definición imposible (motivo 93b y 94).

A estos motivos hemos de sumar la presencia de restos de pigmento de escasa entidad que, sin duda, enriquecerían numérica y compositivamente esta agrupación. A los límites que impone a nuestra interpretación, sobre todo desde el punto de vista narrativo, la pérdida puntual de figuras hemos de sumar la incidencia de un profundo desprendimiento de la pared que ha provocado la desaparición de

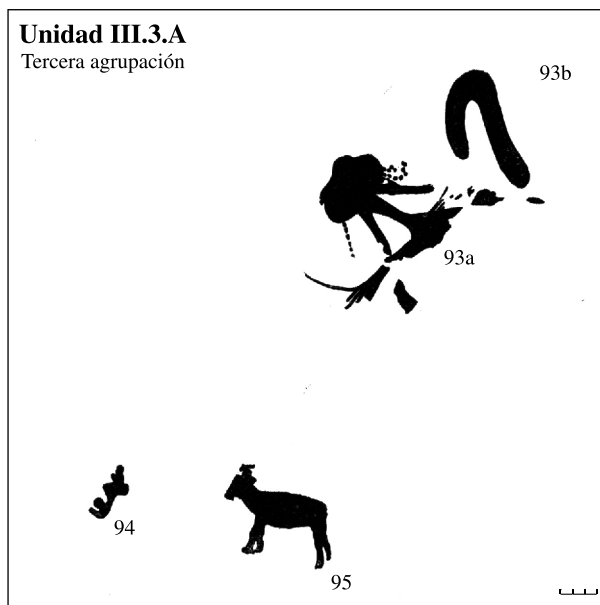


Fig. 7.39. Tercera agrupación de motivos de la Unidad III.3.A.

la mitad inferior del arquero 93a y que, sin duda, ha generado un sesgo importante en la información que puede proporcionarnos esta composición.

El arquero 93a se localiza en la zona superior de la composición, con una disposición de marcha descendente en la que, en ningún caso, podemos afirmar una clara actitud de disparo. Hemos hecho referencia al tratar la definición estilística de las figuras humanas la posibilidad de que esta figura portara una especie de fardo cargado en los hombros, de ahí el volumen desmesurado de la cabeza. Sin embargo, e independientemente de esta interpretación, lo cierto es que la figura se representa en marcha descendente, probablemente a plena carrera, portando un armamento compuesto por un arco y varias flechas, sin que podamos definir certeramente cuál es el sentido de su

movimiento. Bien es cierto que este tipo de representaciones no son desconocidas en el contexto de Valltorta y que, en muchos casos, se insertan en una narración con sentido semejante a la que describe este motivo 93a, formando composiciones de desarrollo espacial extenso en el que suelen participar un número importante de motivos. Tan sólo el arquero 72a, con seguridad, pertenecería a este tipo de representaciones tipo Centelles y, con más dudas, el número 81. La distancia que media entre estas figuras apuntaría hacia lo ya argumentado: **su pertenencia a composiciones con desarrollo espacial amplio y en las que prevalece un sentido narrativo unitario, alejado de la clásica temática cazadora, y ello a pesar de que en todos los casos aparecen armadas.** De su actitud, en definitiva, tan sólo se deduce una marcha coordinada, ordenada y sincrónica hacia un mismo punto, sin que parezca existir, *a priori*, una motivación de índole cinegética.

Este tipo de composiciones son bien conocidas en el ámbito de Valltorta, de hecho alcanzan su mayor complejidad, por el número y concentración de figuras, en conjuntos como la Cova de Centelles (Albocàsser, Castelló) y, con mayores matices, como veremos, en el vecino conjunto de Cavalls. En este sentido, y por lo que respecta a la composición documentada en Centelles, los autores de su estudio señalan la existencia de figuras portando una especie de bolsas, mochilas o fardos que ampliarían las variantes temáticas representadas en este núcleo artístico (Viñas y Sarriá, 1981). Este es un aspecto que nosotros también contrastamos en el caso del arquero 93a, en el que el desmesurado volumen de la cabeza parece responder a la representación de una especie de fardo del que penden unos trazos formados por puntuaciones alineadas.

De ser cierta nuestra interpretación, los paralelos existentes permitirían no sólo definir claramente un tipo de representaciones humanas con una distribución espacial importante dentro del núcleo Valltorta sino que, incluso, estaríamos en disposición de afirmar ciertas pautas temáticas que podrían tener implicaciones en el uso del espacio y de los recursos compositivos.

Otro aspecto que cabría destacar es, desde el punto de vista de la secuencia interna de ejecución, el hecho de que **este tipo de representaciones humanas ocupen fases iniciales**, tal y como demuestra el orden de superposición entre el grupo de motivos 70-75 en este conjunto, y que apreciamos

reiteradamente en abrigos cercanos como la Cova dels Cavalls.

Por los argumentos esgrimidos no parece que exista vinculación narrativa entre el arquero 93a y el cáprido 95, a pesar de que la trayectoria del primero sería claramente connivente con el segundo. Es el tamaño dispar de ambas figuras y la actitud aparentemente tranquila del animal lo que nos advierte de la posibilidad de que, en realidad, pertenecieran a dos fases distintas.

Frente al cáprido se localizan restos de pigmento de carácter informe que no adivinamos a definir; bajo sus patas traseras y parcialmente veladas por el ennegrecimiento de la pared, manchones de la misma tonalidad se desdibujan apuntando la existencia de nuevas figuras.

La importancia de esta composición desde el punto de vista de la secuencia se centra en el comentario de los restos de pigmento (93b) ubicados tras el arquero 93a. Muy perdidos, el trazo grueso que los define manifiesta un recorrido marcadamente curvado en su extremo superior, aunque es probable que los numerosos desconchados que afectan a este motivo estén condicionando su lectura. Lo cierto es que resulta tentador afirmar su posterioridad con respecto a la ejecución del arquero 93a, puesto que se localiza en un desconchado donde anteriormente se posicionaría la pierna más atrasada de este arquero, si bien esta afirmación la hacemos con ciertas reservas por la importante degradación que manifiesta la pared en este punto. La identificación misma del motivo 93b resulta complicada, restando objetividad a su identificación como un signo de tipo esquemático.

▪ La **cuarta agrupación** está formada por los motivos 96-99, localizada en la zona inmediata inferior a la composición anterior (Fig. 7.41 y 7.40). Tan sólo podemos distinguir la presencia de:

– una **figura humana** (motivo 97a); mientras que el motivo 99 genera ciertas dudas sobre su identificación como tal.

– dos **figuras animales** (motivos 97b y 98a)

– a la que cabe sumar el motivo 96, interpretado como una figuración de **tipo vegetal** que comentaremos detenidamente.

– Bajo la figura 97a advertimos **restos de pigmento** mal conservado que podría pertenecer a varias figuras; mientras que junto a las patas adelantadas del animal 98a advertimos restos de otra figura que, pensamos, podría tratarse de otro cuadrúpedo (98b)

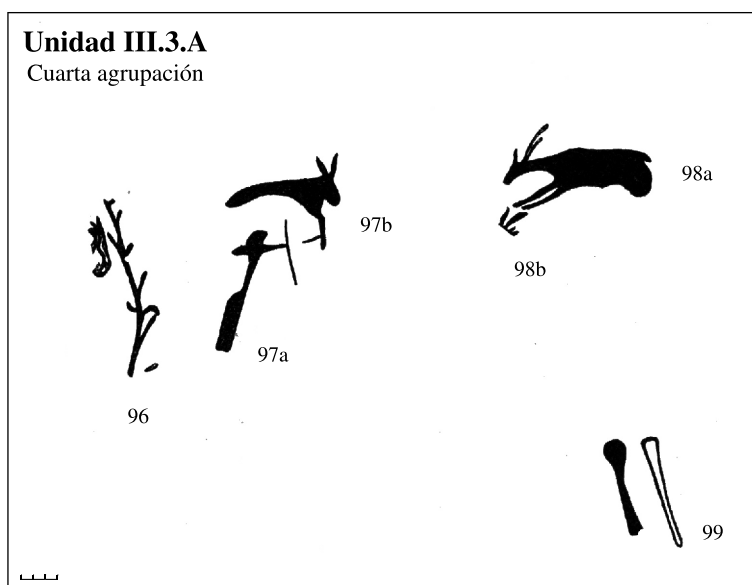


Fig. 7.41 Cuarta agrupación de motivos de la Unidad III.3.A

Ciertamente, la mala conservación va a condicionar nuestros comentarios a lo que hemos de sumar una concentración de motivos que, aparentemente, parecen describir distintas secuencias narrativas.

La relación narrativa más evidente es la que puede establecerse entre el arquero 97a y el cuadrúpedo 98a, que hemos interpretado como una posible



cierva; incluso nos atreveríamos a sumar a esta secuencia al motivo 98b, en el que creemos ver restos de otro cuadrúpedo (parecen adivinarse restos de las orejas). Al margen de que podamos finalmente incluir a este motivo, puesto que su interpretación es ciertamente limitada, parece evidente que tanto el movimiento de la cierva 98a como la trayectoria del disparo del arquero 97a les asociaría en una narración de incontestable sentido cinegético.

El arquero 97a, de tamaño relativamente pequeño y cuya clasificación estilística resulta complicada debido, principalmente, al estado en que se encuentra el pigmento en la zona inferior de la figura, dirige su disparo hacia el cuadrúpedo 98a, que se dispone a galope volante hacia el punto donde se localiza el arquero. Nada nos permite asegurar a qué se debe esta huida violenta, pero el hecho de que se aprecien varios trazos que parece ser flechas clavadas en el cuello del animal, nos advierte ante la posible presencia de otras figuras humanas que se localizarían en la zona superior trasera de la cierva, justo donde un profundo desconchado provoca una gran depresión en la pared.

Más llamativo resulta tanto el formato del cuadrúpedo 97b como la técnica empleada en su ejecución, donde da la impresión de que la figura estuviera inacabada de manera deliberada y no como resultado de una pérdida parcial de la misma. Ni los rasgos formales ni la tonalidad del pigmento permiten, *a priori*, vincular este cuadrúpedo con la cierva 98a, de formato naturalista, con una marcada estilización en las formas. Su situación, en la zona inmediata superior a la figura del arquero 97a, no permite aventurar qué tipo de relación narrativa mantendría con ésta, máxime cuando de su actitud tranquila es difícil traducir cualquier tipo de acción.

A la izquierda de estos motivos, documentamos lo que podríamos calificar como una especie de **ramaje o motivo vegetal** de recorrido ascendente y ligeramente inclinado, del que van bifurcándose distintos trazos a derecha e izquierda. Hacia su remate superior, interrumpido por un desconchado, se observan unos trazos informes de los que es difícil precisar su interpretación.

Este tipo de representaciones de carácter vegetal no son desconocidas en el ámbito de Gasulla-Valltorta, aunque lo más común es que se asocien a una figura humana dispuesta en pleno ascenso (Cingle del Mas d'en Salvador, Mas d'en Josep, Cingle de la Mola Remigia y Cova Remigia, entre otros) en lo que se ha venido interpretando como escenas de temática recolectora. Una temática que se extiende a zonas cercanas a este núcleo artístico y que en el conjunto de Los trepadores (Alacón, Teruel) alcanza su mayor índice de representatividad (Beltrán y Royo, 1997). La asociación, directa o no, a representaciones de aves o insectos no es una constante, lo que dificulta la interpretación de la temática de estas escenas utilizando un argumento reduccionista vinculado con las tareas de recolección.

En el caso que nos ocupa es difícil pronunciarse, habida cuenta del estado de conservación que presenta este motivo y la dificultad de interpretar los restos de pigmento que se localizan a su izquierda. La posibilidad de que las "estructuras" colgantes que se deslindan del ramaje pudieran asociarse a panales de abejas salvajes o, incluso, a nidos de pájaros no parece descaballada, especialmente si tenemos en cuenta los paralelos que se documentan en grupos primitivos actuales (Durno, 1989).

Lo que sí parece evidente es que la presencia de este tipo de representación vegetal nada tiene que ver en la secuencia narrativa que se desarrolla a su derecha y en la que participan, al menos, los motivos 97a y 98a-b.

De este modo nos enfrentamos a una composición en la que se yuxtaponen secuencias narrativas paralelas y en los que suponemos mayor complejidad de la observada, máxime cuando en la actualidad todavía se conservan restos de pigmento bajo la figura 97a que apenas permiten adivinar varios trazos informes.

Bajo estas figuras, el motivo 99 bien pudiera representar una figura humana, pero su conservación impide establecer mayores apreciaciones al respecto.

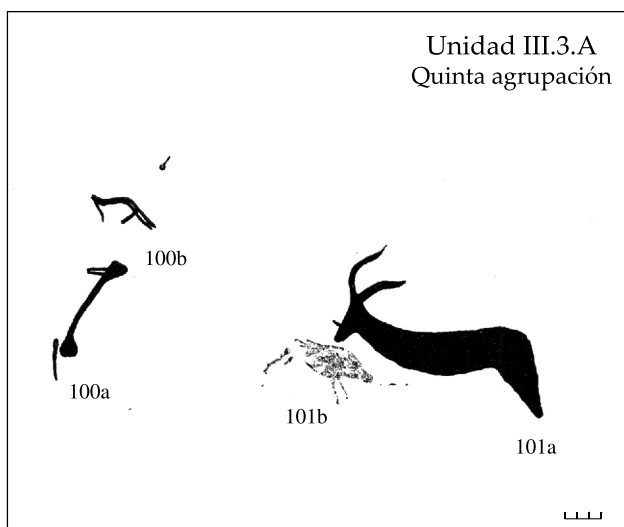


Fig. 7.42. Quinta agrupación de motivos de la U. III.3.A

sitivo.

En efecto, y por lo que respecta a las figuras humanas, su tamaño, orientación, formato y tonalidad de pigmento sugieren su pertenencia a dos fases claras de ejecución. Por lo que se refiere a su actitud, tan sólo la 100a se dispone en actitud de disparo hacia la derecha, lugar ocupado por la representación de un jabalí listado (101b) y un cáprido macho (101a). Menos usual resulta la disposición en el espacio del arquero 100b; dispuesto en la horizontal hacia la zona inferior de la cavidad, resulta difícil precisar qué relación narrativa trabaría con el resto de motivos que conforman la agrupación.

Por lo que respecta a las figuras animales, no sólo los diferentes formatos y técnicas empleadas sino la propia concentración de especies, imposibles de asociar desde el punto de vista etológico, apuntan hacia una composición producto de distintos momentos o fases de ejecución.

Si nos centramos en la estrecha asociación espacial que se desprende de la posición del cáprido 101a y el jabalí 101b, las diferencias formales entre ambos motivos sugieren abiertamente la existencia de dos momentos de ejecución claramente diferenciados, mientras que su orientación contrapuesta incidiría en la escasa relación narrativa que podemos establecer a partir de esta asociación espacial. El hecho de que el arquero 100a dirija hacia ese punto su disparo bien pudiera sugerir la existencia de una acción de sentido cinegético, sin que, *a priori*, podamos establecer cuál era el objeto del mismo, puesto que, aunque la actitud del suido, huyendo hacia la zona contraria de donde proviene el disparo, evidencia una mayor coherencia narrativa, la presencia de restos de pigmento en el espacio que media entre ambas figuras presupone la existencia de otros motivos hoy perdidos.

Mayores dudas suscita la presencia del cáprido 101a, de mayor tamaño y con un naturalismo más acusado que el suido 101b. Su actitud tranquila apenas permite concretar su papel dentro de la composición.

A la izquierda del arquero 100a, un ciervo y lo que suponemos podría tratarse de un nuevo cuadrúpedo indican la existencia de una nueva concentración de representaciones animales que, por actitud, especie y formato, resulta difícil poner en relación con las ubicadas más a la derecha. Es cierto que la conservación de este punto de la pared dificulta la observación directa de los motivos

▪ **La quinta agrupación** se localiza en la zona inferior, y es en este punto donde mayores matices hemos de establecer en relación al calco de 1919. A las tres figuras documentadas— dos arqueros y un cáprido— hemos de sumar la presencia, al menos, de un jabalí, un ciervo y un motivo indeterminado, que no descartamos pudiera tratarse de otro cuadrúpedo (Fig. 7.42 y Fig. 7.40- Adjunto)

Los distintos conceptos formales que manifiestan figuras humanas y animales anuncian la existencia de distintas fases de ejecución, en las que sospechamos distintos sentidos narrativos compartiendo un mismo espacio gráfico compo-



y que, posiblemente, la pérdida puntual de figuras esté condicionando la lectura que hacemos de la composición.

Finalmente la posición elevada del arquero 100b y orientada en la horizontal aporta un matiz interesante en la agrupación. Su formato, distinto al del arquero 100a, y su orientación en el espacio sugiere su pertenencia a un desarrollo narrativo distinto, en el que es difícil precisar las representaciones partícipes. Bajo su posición se localiza inmediatamente el arquero 100a, pero no llegamos a advertir con seguridad que tipo de relación podría establecerse entre ambos motivos, máxime si tenemos en cuenta que el 100b parece posicionarse en actitud de disparo hacia la zona inferior de la cavidad.

- A la derecha de esta agrupación, documentamos restos de pigmento dispersos que no fueron documentados en 1919 y que, en algún caso, parecen adoptar formas de figuraciones bien definidas, entre las que parece apreciarse una figura animal. Dejaremos fuera de nuestros comentarios estos motivos por carecer de documentación que los justifique.

- Alejado de las agrupaciones arriba comentadas, Benítez Mellado creyó identificar la figura de un arquero (102) de trazo lineal grosero y en aparente actitud de disparo a la izquierda, y en el que la escasa intensidad del pigmento apenas permite apreciar sus detalles. Sin embargo, es preciso incidir en la idea de que el aislamiento de este supuesto arquero es más ficticia que real, puesto que no sólo los muchos desconchados que la rodean sugieren la pérdida de otras figuras sino que los restos de pigmento localizados a su alrededor apuntan a la existencia de otros motivos con los que podría conformar una composición de carácter escénico, habida cuenta de la posición de disparo que traduce la figura. De hecho, más a la derecha distinguimos la presencia de una figura humana de trazo lineal mirando hacia el extremo derecho de la cavidad, que describe una posición en escorzo ciertamente anómala. No podemos dar cuenta gráfica de su presencia puesto que no disponemos de una documentación fotográfica de calidad.

7.5.2 Primer nivel de análisis: criterio estilístico.

7.5.2.1 Figura humana.



En relación a las representaciones humanas con tronco de tendencia triangular y estilización variable y pronunciado moldeado muscular en las piernas (Civil A): el alto número de motivos pertenecientes a este tipo y las distintas variantes definidas contrastan con su destacada concentración dentro de una única escena, aunque con una **distribución espacial** que, como veíamos, se extiende entre la segunda y tercera cavidad (C.III.2 y C.III.3). Tan sólo el arquero 100a, que por sus características formales podría incluirse dentro de una de las variantes definidas (A.3), se escinde del resto para participar en una escena de caza individual.

Las dos variantes mayoritarias numéricamente (A.1 y A.2) participan exclusivamente de una única escena, aunque existen importantes matices entre ellas que van más allá de los aspectos formales anteriormente definidos. Así, los motivos que participan de la variante A.2 se concentran, principalmente, en la cavidad central, si bien el motivo 77a se localiza en la zona que media entre ambas cavidades y, tan sólo, el motivo 82a pertenecería a la cavidad III.3. Bien es cierto, por el contrario que esta última figura suscita ciertas dudas en su adscripción a esta variable, como ya hemos establecido anteriormente. Por lo que respecta a su **distribución espacial**, resulta cuando menos llamativa la

polarización de estas figuras en los extremos de la cavidad central. A excepción del arquero 58 que se sitúa en el centro de la composición definida por los motivos 33-69a-b, el resto de arqueros (23, 24 y 68a) se posicionan hacia los extremos finales que cierran la composición por ambos lados, ocupando, a su vez, los niveles superiores de la composición.

Frente a éstos, un total de X figuras definen la variable mayoritaria (A.1) dentro de este tipo de representaciones. Espacialmente se reparten entre la segunda y tercera cavidad, sin que en ningún caso observemos una segregación narrativa que rompa el sentido de la escena. Bien al contrario, las diferentes actitudes que trasladan -ataque, aparente estatismo y marcha- contribuyen a coordinar un sentido complejo de la narración que traslada un evidente control de la temporalidad, con la definición de acciones paralelas que, sin embargo, se articulan en un nivel narrativo superior más complejo, en el que participan el resto de variables definidas.

Esta **complejidad narrativa** se conjuga con una no menor **complejidad compositiva** derivada, fundamentalmente, de la concentración de motivos que provoca, en algunos casos, episodios puntuales de superposición. La particular combinación de **reglas compositivas** basadas, por un lado, en la búsqueda de encuadre y, por otro, en la superposición parcial entre figuras se convierte en un rasgo que puede apuntar pautas propias de estilo. Unas pautas que pueden hacerse extensivas al modo de **concebir el espacio gráfico**, en el que, como veremos, los accidentes del relieve no generan imposiciones a los límites narrativos.

Una aportación fundamental, en este sentido, sería la información extraída de un abrigo turolense de reciente descubrimiento; nos referimos a la **Cueva del Chopo**, situada en el núcleo articulado por el Río Martín, concretamente en la demarcación municipal de Obón. Los datos que de él manejamos proceden del estudio elaborado por Picazo y su equipo (2001-2002), en el que aportan calcos individuales y una restitución espacial completa que nos permite trazar una visión comparativa entre ambos conjuntos (Fig. 7.43).

Se trata de un abrigo de dimensiones reducidas, apenas unos 6 m. de largo por 3 de alto, con una planta oval continua que recuerda, en cierto modo, a la estructura que enmarca a la cavidad III.2 de

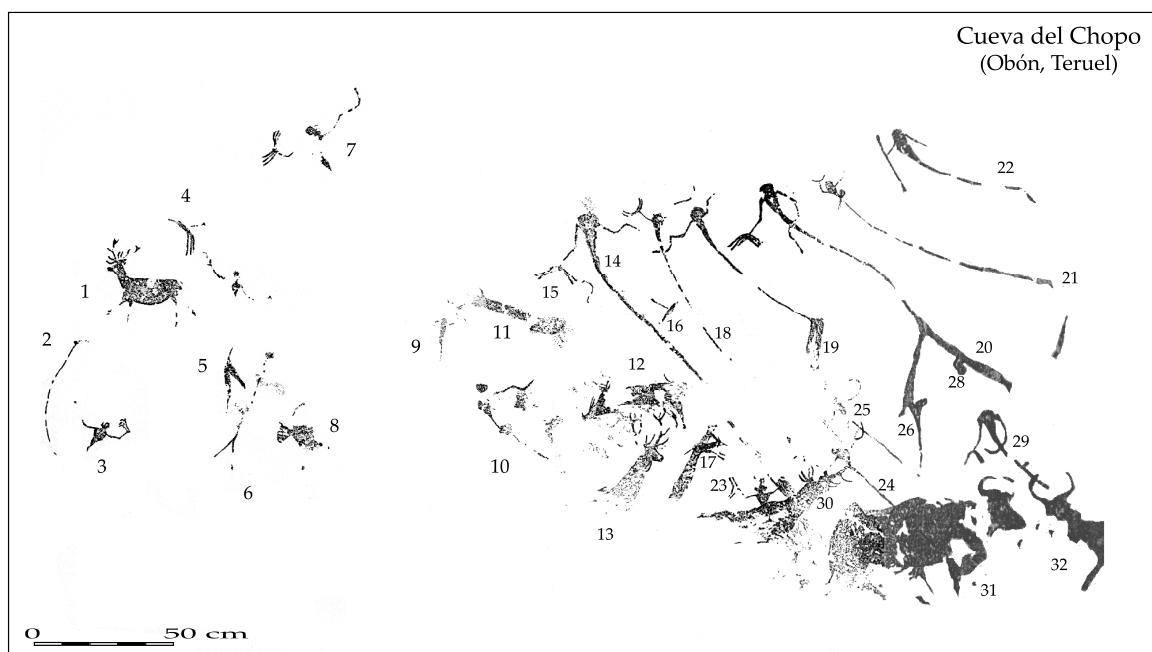


Fig. 7.43. Calco de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel), según Picazo y otros (2001-2002).

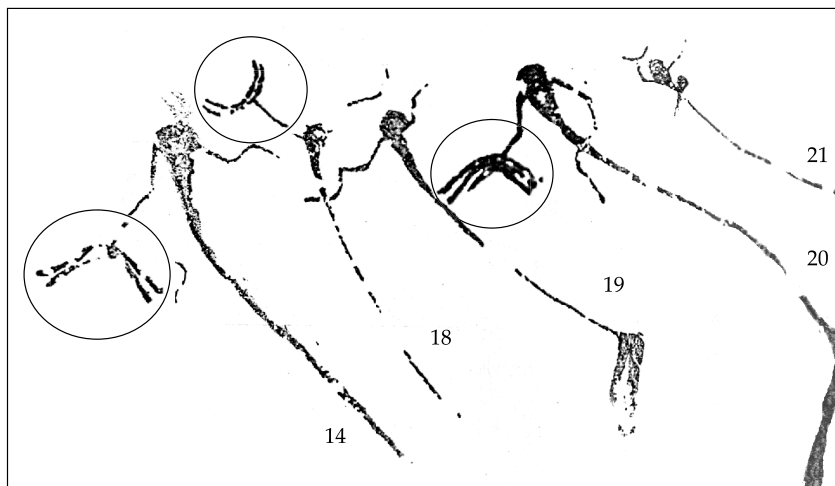


Fig. 7.44. Detalle de algunos de los arqueros de la Cueva del Chopo, enfatizando el tamaño de los supuestos bumeranes para facilitar la apreciación de su estructura. (a partir de Picazo y otros, 2001-2002).

Civil. Del mismo modo, su situación en el Barranco del Chopo, que le da nombre, reduce drásticamente su visibilidad a unos pocos metros; un aspecto que remarcábamos igualmente en el caso de Civil.

Pero más que estos rasgos de situación y estructura física del abrigo, quizás el aspecto más llamativo sea la representación de una **escena de danza o lucha** en la que, nuevamente, los protagonistas son arqueros que repiten características formales semejantes a las que definen el Tipo A de Civil, aunque dentro de unas proporciones que potencian la estilización desmesurada del tronco.

Efectivamente, se trata de figuras de gran tamaño— algunas superan el metro de altura— en las que el rasgo más destacado es la marcada proyección y el finísimo grosor del trazo que dibuja el tronco; unas pautas que definían a la variante A.1 de Civil, aunque en este caso, y a pesar de que por lo general se trataba de figuras de gran tamaño, su estructura guardaba una mayor proporción entre el eje del tronco y el que definía las extremidades.

Los arqueros del Chopo, por el contrario, no modelan en exceso la musculatura de las piernas, aunque igualmente potencian el grosor de los gemelos y la tendencia triangular del pecho. Las semejanzas se hacen extensivas al dibujo de los hombros, el carácter globular achatado de la cabeza y el perfil del cuello.

Las diferencias más significativas provienen, sin embargo, del tipo de armamento que portan cada uno de estos grupos. Especialmente curioso es el representado en el abrigo turolense, en el que los autores del estudio han creído ver una especie de armas arrojadas cuya estructura recuerda, en gran medida, a los bumeranes representados en el arte rupestre australiano (Picazo et al, 2001-2002: 61). Todos los individuos sin excepción portan, al menos, tres de estos objetos, y de la posición alzada de algunos de ellos se intuye el momento previo al lanzamiento (arqueros 7, 18 y 21) (Fig. 7.44).

Volviendo al caso de Civil, hemos hecho referencia anteriormente al tipo de panoplia que caracterizaba a las figuras, con la presencia recurrente de arcos de curvatura simple, haces de flechas y, en algún caso, lo que hemos definido como auténticos carcaj; incluso la posición que adoptan los arqueros en el momento de disparo no deja lugar a dudas sobre el instrumental utilizado. Tan sólo el arquero 57 se asocia a dos trazos cortos cuya identificación resulta controvertida.

Las semejanzas, sin embargo, se constatan nuevamente al valorar no sólo la temática de la representación de la Cueva de Chopo, en la que se aprecia claramente la representación de dos grupos

enfrentados, sino el **modo de diseñar la composición y la propia concepción del espacio** que traduce la escena. Del mismo modo que establecíamos en Civil, donde la estructura continua de la cavidad central apenas ofrecía rupturas significativas, las figuras se distribuyen de manera extensiva en el espacio del abrigo provocando, a su vez, una importante concentración de motivos, especialmente por lo que se refiere a la mitad derecha del abrigo, donde llegan a superponerse sin interferir de manera significativa en su lectura; aspectos ambos que pueden cotejarse igualmente en el abrigo castellonense.

En ambos casos se produce, por tanto, una articulación narrativa entre dos agrupaciones enfrentadas con un esquema de tendencia centrípeta, mientras que del modo de relacionarse espacialmente los arqueros concentrados en la agrupación derecha podemos deducir ciertas pautas semejantes a las que traducen los motivos 22-29 de Civil.

Siguiendo la interpretación de los autores del estudio de la Cueva del Chopo, los arqueros se distribuirían en, al menos, dos hiladas de trayectoria subparalela y recorrido horizontal O-E ligeramente descendente. La hilada superior, de lectura menos enrevesada, nos permite afirmar la yuxtaposición estrecha de, al menos, 7 arqueros que llegan a incidir espacialmente en al menos una ocasión (arquero 18-19). Son precisamente estos dos arqueros los que suponemos pudieron ser producto de un momento posterior al arquero 14 y al 20, puesto que parece evidente que tanto la posición cerrada y ligeramente flexionada de las piernas del arquero 19 como la superposición entre éste y el 18 se debe a la búsqueda de encuadre en el espacio que media entre el 14 y 20.

Por debajo de esta hilada, se aprecian restos de arqueros de formato semejante que compondrían otra formación, quizás menos ordenada como consecuencia de la necesidad de adaptarse al espacio restante; de hecho, al menos los arqueros 10, 23 y el 29 ajustan su disposición al grado de apertura de piernas de los situados en el nivel superior. Esta segunda hilada revela una lectura mucho más complicada debido, principalmente, a la importante concentración en este punto de motivos pertenecientes a fases anteriores y posteriores a la ejecución de estos arqueros.

En el Abric III de Civil, documentamos una formación ordenada en la agrupación de arqueros 22-29, a pesar de que en este caso la importante alteración de pigmento y soporte condicione nuestro estudio. De hecho, tras la limpieza se han documentado importantes restos de pigmento en la zona inferior que anunciaría, sin duda, la presencia de nuevas figuras, quizás pertenecientes a una segunda hilada de trayectoria paralela a la anterior. Las semejanzas en el modo de disponer las figuras se extienden a la concepción narrativa de la escena, donde repetidamente un personaje de mayor tamaño parece encabezar el cortejo.

Frente a esta concentración de arqueros, del bando izquierdo apenas se conservan tres individuos. Todos ellos manifiestan un formato corporal más proporcionado en la proyección del tronco, aunque siempre dentro de una importante estilización. Un formato que, quizás, pueda encarnar una variante dentro de este tipo, del mismo modo que hemos podido observar en el caso de Civil.

Sin duda nos enfrentamos a un mismo tipo formal de figuras humanas, las denominadas *cestosomáticas* por Obermaier y Wernert (1919) que se extenderían territorialmente por la zona del Maestrat castellonense y el Bajo Aragón, y que parecen responder a fases tempranas dentro de la secuencia global de ejecución. Las variantes formales que definíamos en Civil en base a la mayor o menor estilización del tronco y su relativa proporción con respecto a las extremidades inferiores vuelve a confirmarse en este abrigo turolense, donde la estilización de las figuras alcanza su mayor cota de expresividad con troncos que alcanzan los 70 cm. de longitud.

No deja de resultar significativo, por otra parte, el hecho de que en ambos casos este tipo de antropomorfos sea protagonista de una misma temática, con una concepción semejante del espacio

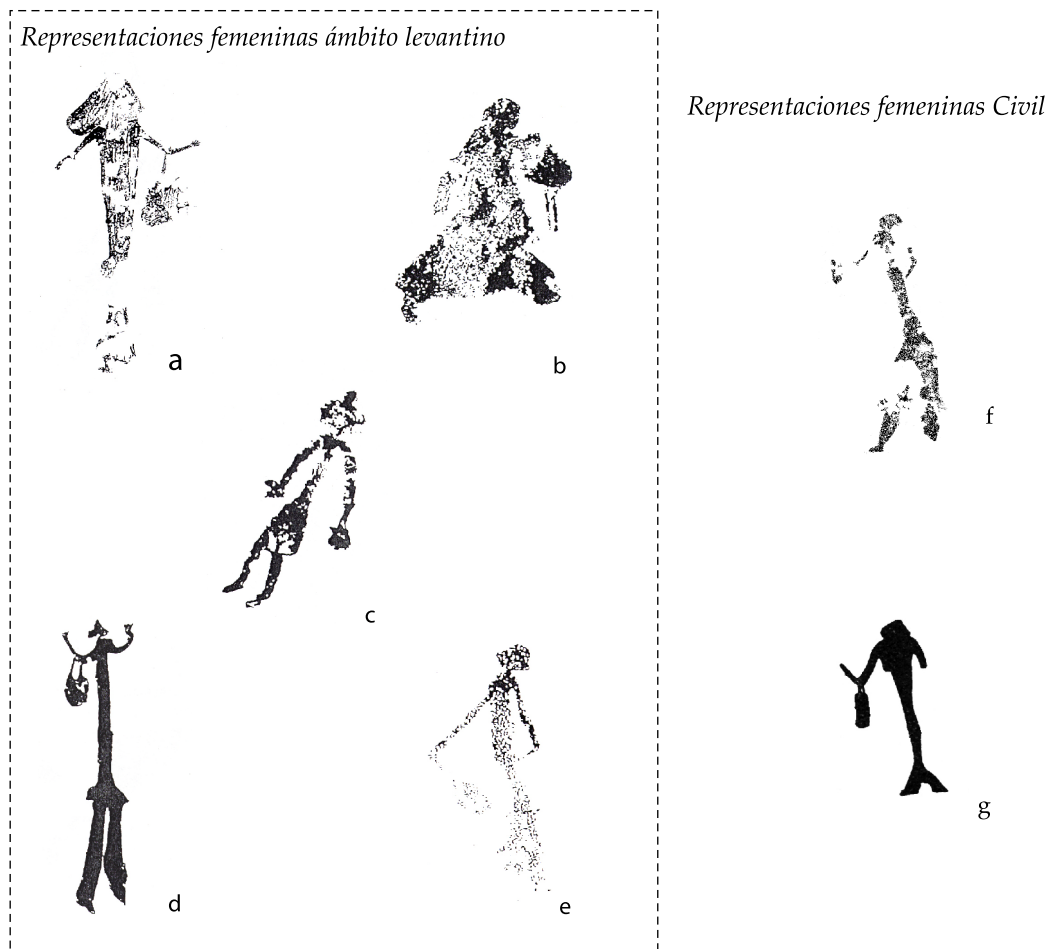


Fig. 7.45. Representaciones femeninas ataviadas de una especie de recipiente o bolso colgado del brazo. a: Barranco Segovia (Alonso y Grimal, 1996); b: Abrigo de La Pareja (Jordá y Alcácer, 1951); c: Los Grajos (Beltrán, 1968); d: Benirrama (Asquerino y C.E.C, 1980); e: Barranc de Famorca (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988); f. Motivo 78 de Civil III (calco provisional según E.L.M); g. Motivo 48 de Civil III (Obermaier y Wernert, 1919).

gráfico y del modo de componer las figuras dentro del mismo, sin olvidar dos aspectos ya señalados: **la propia estructura abierta y continua del abrigo y la escasa visibilidad que proyecta sobre el barranco.**

Dentro de este tipo de figuras, un aspecto que resulta particularmente interesante es la representación de **figuras femeninas** (45, 48, 62b y 78) estrechamente asociadas a los arqueros que participan de la escena y repartidas espacialmente entre la segunda y tercera cavidad.

Hemos hecho referencia en el apartado de análisis estilístico a las dificultades que supone la identificación de estas figuras como mujeres, aunque **un rasgo común a todas ellas es el menor tamaño relativo que manifiestan con respecto a las figuras masculinas con las que se asocian.** El ejemplo más significativo y que mejor ilustra esta afirmación es el de la figura 78, cuyos rasgos formales le harían partícipes del tipo Civil A, toda vez que su tamaño apunta a una clara diferenciación que, junto con otros rasgos, pudiera responder a un modo de distinguir el sexo de las figuras. Estos rasgos diferenciales apuntan al dibujo de los senos y de una especial indumentaria que asociamos a algún tipo de falda o polainas.

Su papel dentro de la narración no es fácil de determinar, máxime cuando de su actitud apenas podemos intuir una posición estática— tan sólo la 62b mantiene los brazos alzados y el tronco ligeramente inclinado hacia adelante—. El hecho de que todas estas figuras se asocien a una misma escena

puede apuntar matices interesantes en relación al papel de las mujeres dentro del espacio gráfico, máxime cuando en ningún caso podemos justificar el aislamiento espacial y narrativo que argumentan algunos autores en otros conjuntos, y que *a priori* se constituía en un rasgo compositivo particular de las representaciones femeninas.

Resulta curioso, cuando menos, que tres de ellas sean portadoras de una especie de recipiente colgado al brazo, lo que quizás pudiera ser indicativo del papel de estas mujeres en el desarrollo de la acción. Cabe señalar, en este sentido, que en la agrupación de arqueros que ocupan el extremo izquierdo de la segunda cavidad, otra figura, la número 25, porta un recipiente muy similar al que luce el motivo 48, lo que permite deducir que estas figuras desempeñarían un papel dentro de la acción y que su presencia no responde a una ejecución anecdótica sino inserta dentro del sentido narrativo descrito. No podemos asegurar, sin embargo, que esta figura 25 se corresponda con una nueva representación femenina, especialmente si tenemos en cuenta que la conservación limita en gran medida nuestros comentarios.

No obstante, hemos de destacar el hecho de que uno de los rasgos más reseñados en las representaciones femeninas sea su asociación a una especie de bolsa o recipiente que, o bien la sujetan directamente con la mano o bien pende de un asa por el antebrazo. Son muchos los ejemplos recogidos en el ámbito levantino, como las mujeres documentadas en el Abrigo de la Pareja (Dos Aguas, Valencia) (Jordá y Alcocer, 1951); Barranc de Famorca (Castell de Castells, Alacant) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988); Benirrama (La Vall de Gallinera, Alacant) (Asquerino y C.E.C, 1980); y también fuera de este ámbito, como es el caso de las representaciones del Barranco de Segovia (Letur, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996) (Fig. 7.45)



En relación a las representaciones humanas de componente naturalista con piernas abultadas y cuerpo corto (Civil B) o tipo Centelles: las dos figuras incluidas dentro de este tipo (motivo 72 y 93a) se localizan en una misma cavidad (C.III.3), a pesar de que la distancia que media entre ambas difícilmente permite afirmar una coordinación narrativa entre las mismas.

Es su actitud la que, sin embargo, sugeriría una posible articulación, máxime cuando suponemos que la presencia de este tipo de motivos no se redujo a estos dos arqueros, puesto que en el 81, apenas conservado, creemos entrever un nuevo ejemplo de este formato.

No parecen asociarse a escenas de temática cinagética, y de su actitud de marcha o plena carrera tan sólo se traslada el sentido propio del movimiento. Un aspecto que, quizás, en el caso del motivo 93a cobra mayor interés a partir de la interpretación trazada de un posible fardo cargado a su espalda, que bien pudiera vincularse con la representación de un momento de traslado. Nuestra interpretación en este sentido viene respaldada por lo claros paralelos que se establecen entre este tipo de motivos y los documentados en el vecino conjunto de Centelles, al que haremos alusión en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo. En efecto, este tipo de representaciones alcanza su mayor cota de representatividad y variantes en este abrigo localizado en el municipio de Albocàsser. No solo los paralelos formales sino los propiamente compositivos y temáticos nos acercan estrechamente a un tipo perfectamente documentado en el ámbito de Valltorta.

Estos paralelismos se conjugan perfectamente en un ejemplo inédito de este tipo de representaciones que documentamos en la cavidad central y que hemos numerado como 68c. Avanzamos como rasgos sobresalientes desde el punto de vista compositivo la tendencia a agrupar figuras humanas dentro de lo que podríamos denominar auténticas falanges, en las que los rasgos espaciales más destacados se fundamentan, por un lado, en la **continua superposición entre figuras**, limitada a las extremidades inferiores y/o superiores, y, por otro, en la **ordenación espacial en base a ejes de**



proyección horizontal paralela o subparalela entre sí. Desde el punto de vista narrativo, raramente estas figuras participan de escenas de carácter cinegético, sino que la temática que definen se reduce a la sensación de movimiento coordinado que transmiten y que, en algún caso, reúne a un número importante de figuras, como ocurre en el ya citado ejemplo de Abric de Centelles.

Por lo que se refiere a su **localización espacial**, los motivos que definen este tipo en el Abric III de Civil tienden a ocupar los niveles medios y superiores, y aunque son evidentes las variantes internas, basadas fundamentalmente, en la mayor o menor estilización de la proyección del tronco y extremidades, apreciamos, a su vez, una distribución espacial extensiva que marca importantes distancias espaciales.

Son estas distancias las que suscitan no pocas reticencias a la hora de afirmar una posible articulación narrativa entre los motivos que definen este tipo, puesto que, desde el punto de vista temático, todas ellas trasladan una misma actitud que bien pudiera traducir una única coordinación narrativa y escénica.

Finalmente, y desde el punto de vista de la secuencia interna del conjunto, el hecho de que a la figura 72a se le superpongan los motivos 73, 74 y 75, todos ellos incluidos en el tipo de presentaciones mayoritarias en Civil, apunta a una mayor antigüedad del tipo de figuras de tronco corto y piernas modeladas, concretamente por lo que se refiere a la variante más estilizada.



En relación a las representaciones de formato lineal y anatomía desproporcionada (Civil D) o tipo Lineal: este tipo de figuras tienen una distribución espacial entre la primera y la segunda cavidad. Su clasificación como tipo formal diferenciado la hemos abordado no sin ciertas reticencias, puesto que algunos rasgos formales, como el modelado que manifiestan en tronco y gemelos, **les aleja del concepto lineal clásico y les acerca a la tercera variante dentro del tipo Civil**, con la que comparten, además, el modo de resolver la estructura de la cabeza y su inserción en el tronco. Futuros trabajos permitirán corroborar nuestras hipótesis en uno u otro sentido, pudiendo delimitar si este tipo de figuras son, en realidad, variantes formales del tipo mayoritario en Civil III.

Por lo que respecta a su **situación en el espacio**, este tipo de figuras se sitúan en niveles medio-bajos, tanto por lo que respecta a la primera cavidad, donde el punto de situación se sitúa cercano al arranque de la línea del suelo, como en la cavidad central. Es precisamente en ésta donde apreciamos la superposición de este tipo de figuras a otras clasificadas dentro de la variante A.1 de Civil, lo que sin duda aporta un claro argumento *postquem*, y apuntaría a una progresiva ocupación del espacio gráfico que obligaría a superponer nuevas figuras sobre las ya existentes.

Frente a esta superposición recurrente de las figuras que ocupan la segunda cavidad, la composición formada por los motivos 19a, 20a, 21a y 21a muestra una distribución de las figuras más ordenada en el espacio, recurriendo a la yuxtaposición estrecha y reiterando miméticamente la posición de estas figuras como un modo de reforzar la sincronía y unidad de la acción.

Mayor dificultad supone precisar el **tipo de temática** en que participan este tipo de figuras. Las situadas en la cavidad central muestran actitudes dispares, y tan solo el motivo 56b parece posicionarse en posición de ataque. En la primera cavidad, sin embargo, la disposición de las figuras podría relacionarse, como algunos autores han apuntado, como un posible episodio de danza o ritual, aunque la alineación de los arqueros, su postura y el alzamiento del armamento podría hacer referencia a su avance por terrenos complicados, cerrados de vegetación o, incluso, ríos.

En relación a los motivos de variado concepto formal cuya conservación impide precisar su tipología (Civil E): su escasa conservación, por un lado, o la falta de una documentación precisa impide una clasificación acertada de estos motivos. Esta misma indefinición dificulta nuestros

comentarios en relación a su papel dentro de las escenas o composiciones que integran.

Restando los motivos 10, 11a y 15b, partícipes todos ellos de una misma escena, pero entre los que existen evidentes diferencias formales, el resto de motivos que hemos incluido dentro de este apartado pertenecen a composiciones diferenciadas, localizadas entre la primera (motivo 6) y tercera cavidad (motivos 82b y 102).

Por lo que respecta al motivo 6, su asociación estrecha a un posible cuadrúpedo bien pudiera traducir su participación en una escena de caza, aunque la disposición y actitud del arquero difícilmente permite afirmar una posible acción de disparo. No se asocia a ninguna otra figura humana, aunque no descartamos que esta individualidad fuera debida a problemas de conservación.

El papel dentro de la composición del arquero 82b es bien distinto, si bien vuelve a ser el único individuo de semejantes características formales que participa de esta composición. Su actitud de disparo hacia la zona baja de la cavidad no permite afirmar un objetivo evidente, a menos de que supongamos que las pérdidas del soporte han medrado el sentido descrito en origen. Lo cierto es que no parece insertarse en la narración descrita por los arquero de tipo Civil A, por lo que hemos de suponer que en su representación subyace probablemente la voluntad de crear una escena *ex novo*, de la que hoy apenas nada se conserva.

Similar afirmación cabría trazar por lo que respecta al motivo 102a. Su actitud de disparo delata una acción que hoy es imposible cotejar por las importantes pérdidas que denota la pared en ese punto. Sin embargo, es probable que su representación respondiera a la ejecución de una nueva escena que, aparentemente, mantendría un desarrollo narrativo independiente de la que se localizan más a la izquierda.

7.5.1.2. *Figura animal.*

El análisis de la distribución de la figura animal en el Abric III de Civil permite establecer ciertos rasgos característicos que pueden hacerse extensivos a las tres cavidades que lo componen, mientras que por lo que se refiere a la representatividad de especies y al modo de componer una escena advertimos diferencias importantes entre estas tres estructuras, especialmente por lo que se refiere a la cavidad central con respecto a las dos adyacentes.

En efecto, una de las principales distinciones que se desprende de la observación directa de la cavidad central es el bajo número de representaciones animales; tan sólo tres motivos– 30, 54b y 67– dan cuenta de la presencia de tres ejemplares de especie variada, entre los que figuran algunas claramente minoritarias en el ámbito levantino como es el caso del jabalí, aunque con representatividad destacada en el Maestrat castellonense.

Ninguna de estas tres figuras se relacionan espacialmente dentro de una misma escena, de hecho es significativo que su papel dentro de la composición se reduzca a su valor como imagen y, en ningún caso, podamos afirmar que su presencia suponga una clara articulación narrativa con respecto al resto de figuras con las que comparten agrupación. Esta afirmación no suscita ninguna duda en el caso del ejemplar 30, puesto que a su destacado estatismo se suma su ligera desvinculación espacial con respecto al resto de figuras.

Ninguno de estos rasgos se observan en el caso del jabalí 54b. Inserto espacialmente en la composición formada por los motivos 33-69b, el marcado movimiento que define bien pudiera justificarse dentro de una secuencia de persecución cinagética, aunque su presencia y su papel dentro de la composición parecen responder a otros factores no guiados por la voluntad de integración narrativa, máxime cuando es evidente la posterior ejecución de esta figura con respecto al resto de motivos con los que comparte agrupación. Un aspecto que podríamos hacer extensivo al comentario del cua-



drúpedo 67, de confirmarse nuestra interpretación y nuestra hipótesis de ordenación dentro de la secuencia.

El cuadrúpedo 30, por un lado, y el suido 54b, por otro, encarnan dos modos diferenciados en el papel de la figura animal dentro de la composición por lo que respecta, principalmente, a la relación espacial que mantienen con el resto de motivos que ocupan su misma cavidad. La sutil distancia que mantiene el cuadrúpedo 30 con respecto al resto de figuras propicia una disociación narrativa que podemos hacer extensiva al jabalí 54b, si bien en este último caso esta disociación a la que hacemos referencia es mucho más significativa, puesto que responde a una clara fase de adición que espacialmente se inserta en una composición escénica previamente representada.

Estos dos modos que definen la participación de las figuras animales en la segunda cavidad, pueden rastrearse de igual forma en las dos cavidades adyacentes, donde a un significativo número de ejemplares se suma una mayor diversidad de especies y una destacada variabilidad formal y técnica.

Por lo que respecta al primer modelo, el que se refiere al **aparente aislamiento espacial y narrativo de la figura animal**, no en todos los casos es fácil percibir cuándo una figura animal estuvo aislada en origen, puesto que el dilatado proceso de decoración que suele caracterizar a los abrigos levantinos provoca, en muchos casos, transformaciones narrativas y una explotación intensa del espacio que pueden haber llevado a una integración espacial y/o temática de estos ejemplares a partir de la continua adición de figuras. A estos condicionantes negativos, hemos de sumar los agravantes que impone la conservación y que pueden propiciar, por el contrario, un aislamiento espacial ficticio de la figura animal.

La aseveración o no de este aislamiento se apoya, en muchos casos, en la propia actitud del animal, especialmente si de ella se deriva una posición hierática que dificulte cualquier grado de integración narrativa de la figura a una posible escena de caza. Este sería el caso del cuadrúpedo 8 (III.1.B), aislado espacialmente del resto de figuras que ocupan su misma unidad y con una actitud marcadamente estática que diluye cualquier argumento objetivo que permita su integración en una posible escena de caza, máxime cuando la conservación diferencial que muestra la pared en el punto que ocupa puede haber propiciado la desaparición puntual de figuras.

Mayor dificultad suscita en el caso del **équido 89** su calificación bien como figura aislada espacialmente en origen bien como figura disociada narrativamente del resto, y ello se debe principalmente a que la actitud que traduce de movimiento en plena carrera genera ciertas sospechas sobre su vinculación narrativa a una posible escena de caza, aunque por el estado que presenta la pared no existen argumentos objetivos que nos permitan establecer con qué figuras trabaría relación escénica. Hemos visto en el caso del jabalí 54b que la actitud que traduce un cuadrúpedo es indiferente a los criterios de articulación escénica, y que no hemos de descartar que **la representación de figuras animales en movimiento responda a motivaciones narrativas que no tienen por qué traspasar el sentido que describe el animal como figura individual y única dentro de la narración.**

El caso del **jabalí 54b** nos sirve para enlazar con la **segunda fórmula definida** en relación al papel de la figura animal: la que se deriva de su **integración espacial, pero no narrativa, en una composición previa**. Esta disociación narrativa es quizás más evidente cuando la figura animal se inserta en composiciones formadas exclusivamente por figuras humanas, como ocurría en el caso del jabalí 54b y como volvemos a apreciar en la C.III.3 en motivos como el 71 y 80. Los paralelismos entre estos dos ejemplares y el suido de la cavidad central no se limitan únicamente a la disociación narrativa que rige su ejecución, sino que se hacen extensivos al modo de relacionarse espacialmente con las figuras con las que comparten composición.

En efecto, en los tres casos los cuadrúpedos ocupan desconchados correspondientes a las figuras humanas parcialmente mutiladas, lo que nos ofrece una ordenación objetiva de la secuencia en base a esa particular ocupación del espacio, definiendo una fase concreta de ejecución en la que las figuras animales son objeto de adición a composiciones previas con las que no mantienen una relación narrativa coherente.

La presencia de la figura animal en composiciones en las que difícilmente podemos afirmar una coherencia narrativa alcanza, en aquellas **asociaciones entre cuadrúpedos de especie diferenciada**, un nuevo perfil ciertamente interesante. Este tipo de asociaciones resultan incoherentes desde el punto de vista etológico, mientras que la disimilitud formal y técnica entre los ejemplares vinculados traduce, cuando menos, su ejecución en distintos momentos. En al menos dos casos observamos este tipo de asociaciones, si bien en uno de ellos a la evidente disidencia formal se suma la oposición de trayectorias y la divergencia en cuanto a la actitud misma de los cuadrúpedos. Nos referimos a la asociación que se produce entre el cáprido 101a y el jabalí 101b, a los que, quizás cabría sumar nuevas figuras animales que se apostan a la izquierda de la composición, y entre las que distinguimos, al menos, un ciervo macho.

Distinta es la asociación que, suponemos, mantenían en origen la cierva 12 y el jabalí 14, puesto que aunque las diferencias formales apuntarían nuevamente dos momentos en su ejecución, sin embargo su actitud tranquila traduce una mayor coherencia interna desde el punto de vista temático aunque impensable según los parámetros etológicos. Este tipo de asociaciones, como veremos, son relativamente frecuentes, y en ellas se define un sentido narrativo que parece ceñirse al valor que suscita la figura animal como imagen.

El papel de la figura animal introduce nuevos matices en la primera y tercera cavidad (C.III.1 y C.III.2) a partir de su **integración en escenas de temática cinegética o con su asociación a ejemplares de especie semejante**.

En el primer caso, hemos de distinguir entre aquellas **escenas en las que existe un planteamiento temático unitario en origen** y aquéllas en las que **a la representación previa de una o varias figuras animales, en origen aisladas espacialmente y desvinculadas de cualquier tipo de narración, se han ido añadiendo distintas figuras humanas en un proceso de ejecución diacrónico de duración imprecisa**.

Por lo que respecta a las primeras, son relativamente escasas las escenas en las que no suscite ninguna duda la definición de un nexo cinegético cazador-presa en el que no medien, al menos, dos fases de ejecución. Quizás sea más determinante en aquellos casos en que, como en la escena que definen el arquero 97a y la cierva 98a, la figura animal se disponga en claro movimiento hacia la posición que ocupa el cazador en actitud de disparo, aunque, como hemos podido comprobar, son numerosas las figuras animales en movimiento que parecen mantener una clara desvinculación narrativa.

Por lo que se refiere a las segundas, tan sólo dos cápridos inéditos localizados en la U.III.1.B darían cuenta de este tipo de composiciones basadas en la agrupación de ejemplares de la misma especie que parecen ser producto de una fase unitaria.

Contrariamente a lo que ocurre en conjuntos vecinos al Abric III de Civil, no documentamos auténticas manadas de animales, ni siquiera observamos una asociación estrecha entre dos o más ejemplares de una misma especie. Este es un aspecto que, quizás, debemos sumar al papel ciertamente relativo que asume la figura animal en este conjunto, al menos por lo que se refiere a su índice de representación.

El criterio estilístico no permite, por otra parte, establecer marcadas diferencias en la distribución



de las figuras animales en cada una de las tres cavidades. Sin embargo, sí que podemos señalar la reiterada ocupación de aquellos lugares más elevados de las distintas cavidades por las figuras de componente naturalista y gran tamaño (jabalí 14; cuadrúpedo 30 y équido 89), percibiendo, en algún caso, una especial localización con respecto a las características del soporte, de la que daremos buena cuenta en apartados subsiguientes.

Es este mismo criterio estilístico el que nos permite señalar, cuando menos, la existencia de un momento dentro de la ejecución del conjunto en el que son las figuras animales, especialmente aquellas que acusan una simplificación en las formas, las que son objeto de adición, sin que su presencia, como hemos visto, comporte una voluntad de inserción narrativa en la escena previa. El hecho de que, en ciertos casos, estas figuras ocupen desconchados que mutilan parcialmente a figuras humanas nos lleva a sopesar la posibilidad de que estos desconchados fueran intencionados. Somos conscientes, no obstante, que esta afirmación se basa en apreciaciones subjetivas y que será en el avance de nuestras investigaciones y en la ampliación de nuestro ámbito de estudio cuando podremos cotejar nuestras hipótesis.

7.5.2 Segundo nivel de análisis: criterio compositivo o escénico.

El análisis interno de la composición nos permite establecer conclusiones interesantes en relación al **modo de concebir composiciones y escenas**, al **uso del espacio** y a las **fases de ejecución interna** del conjunto de Civil, cuyas tres cavidades ofrecen marcados matices concernientes a aspectos compositivos, espaciales y temáticos.

Del análisis espacial y compositivo de Civil se derivan diferencias y matices internos entre las distintas cavidades que nos permiten definir la existencia, a grandes rasgos, de **dos tipos de composiciones**. Por un lado, aquéllas en las que, en el mismo espacio gráfico que define la agrupación, coexisten distintas escenas o unidades narrativas; por otro, las composiciones que integran un único sentido narrativo, independientemente de que su formación responda o no a la adición de figuras en distintas fases y que el sentido temático original se haya visto modificado como consecuencia de la inserción de nuevas figuras.

Por lo que respecta al primer tipo, aquéllas **composiciones en las que se detecta la coexistencia de distintas unidades narrativas**, el ejemplo de la composición formada por los motivos 18-21 (C.III.1.B) puede ayudarnos en el hilo de nuestras argumentaciones.

Si atendemos a factores formales, las diferencias entre las figuras que conforman esta composición nos advierten de un proceso de ejecución producto de varios momentos. Sin embargo, esa progresiva adición de motivos en un mismo espacio gráfico no responde a la voluntariedad de articular un sentido narrativo unitario, sino que criterios como la actitud, posición y trayectoria de las figuras anuncian una desvinculación narrativa entre motivos que en ningún caso descansa en parámetros espaciales.

En efecto, la estrecha vinculación espacial entre figuras, criterio por el que se rige la definición de las distintas agrupaciones, dificulta, en este tipo de composiciones, la discriminación de figuras que definen cada una de las unidades escénicas que pueden conformar una composición, puesto que en el espacio que virtualmente definen los motivos que articulan una escena se localizan otras que, aparentemente, nada tienen que ver con la narración que ésta define y que, en muchos casos, describen una narración totalmente independiente. La coexistencia de dos o varias unidades escénicas en una misma composición con un uso dual del mismo espacio gráfico nos permite calificarlas como unidades **escénicas superpuestas**.

Si nos centramos en el caso que nos ocupa— la composición formada por los motivos 18-21—

la coexistencia en un mismo espacio de distintas unidades escénicas no parece responder a una restricción del espacio libre a la decoración, puesto que aún en la actualidad es evidente la amplitud disponible, especialmente hacia el lado izquierdo de la composición. Por lo que cabe suponer que, en algún caso, se produjera un fenómeno de atracción cuya motivación respondiera a una voluntad distinta que aquélla que rige la mera incorporación de figuras a la acción previamente descrita. El hecho de que no se observen episodios de superposición entre las figuras que describen las distintas escenas indicaría, cuando menos, ese respeto tradicional ante lo previamente representado; un respecto, que sin embargo, tendría que ser matizado por lo que respecta al espacio que define virtualmente una escena.

Frente a este tipo de **composiciones** documentamos otras **que integran exclusivamente una única unidad escénica**, y ello a pesar de que el distinto concepto formal de las figuras sugiere un proceso paulatino de ejecución interna.

Este sería el caso de la agrupación formada por los motivos 9-15a-b (C.III.1.B), que aporta un tipo de composición bien conocida en los conjuntos levantinos: aquélla que, dentro de la temática cinegética, se resuelve a partir de la incorporación sucesiva de figuras humanas a uno o varios cuadrúpedos que suponemos pertenecen a un momento de ejecución anterior. En estos casos, el valor de la figura animal como imagen se transforma como consecuencia de este proceso de adición paulatina en el que se produce una apropiación de la imagen y se transforma su sentido original haciéndole partícipe de una acción narrativa en la que figura animal y humana pasan a ser co-protagonistas. El nexo de unión narrativo entre el sentido descrito por el animal y la transformación generada por la adición de figuras humanas se materializa en las flechas clavadas en el animal, que reforzarían la idea de apropiación e incorporación narrativa. En este tipo de composiciones escénicas a la importante diversidad estilística que denotan las figuras humanas se suma una no menos destacada variación de tamaños entre las mismas que, en ningún caso, resultan coherentes con respecto al volumen sobresaliente de la figura animal. Este es un aspecto que observamos de manera recurrente en aquellas composiciones escénicas producto de varias fases de ejecución y en las que suponemos se produjo una transformación del sentido narrativo original.

Dentro de este tipo de composiciones que responden a un único sentido narrativo, el Abric III de Civil aporta un aspecto sumamente interesante: el que se refiere a la **articulación narrativa entre varias composiciones** cuyo significado tan sólo cobra sentido al aunar cada una de ellas en una composición escénica global. Este tipo peculiar de composiciones escénicas articuladas obtienen en la decoración de la cavidad central (C.III.2) un destacado exponente. Ya hemos establecido nuestras reticencias a la hora de escindir en dos composiciones diferenciadas a las figuras que ocupan la cavidad central, factores relativos a la conservación de pintura y soporte avalan nuestra medida.

Sin embargo, si esa subdivisión interna de la decoración de la C.III.2 fuera producto de un planteamiento decorativo previo nos enfrentaríamos a un aspecto sumamente interesante desde el punto de vista compositivo: el que se refiere a la articulación narrativa entre dos agrupaciones de figuras que, siguiendo criterios métricos, serían espacialmente independientes. En este planteamiento compositivo, pensamos, tendría un peso fundamental el sentido temático descrito: dos agrupaciones de arqueros enfrentados y enfrontados con trayectorias que definirían un esquema centrípeto que situaría el epicentro de la acción en la zona media de la cavidad central.

Los parámetros espaciales que definen y separan ambas agrupaciones no obstan para que el fuerte peso que adquiere el sentido narrativo permita una articulación clara entre ambas; un sentido que se refuerza al referirnos a aspectos como la propia semejanza estilística entre los motivos que las conforman, y que permiten sugerir que ese planteamiento narrativo y compositivo, diseñado previamente, fue respetado a pesar de las repetidas fases de ejecución que traducen las distintas



variantes.

Pero la unidad narrativa que se desprende de estas dos agrupaciones de arqueros contrapuestas alcanza su mayor significación al conjugarla con las agrupaciones de arqueros, de semejante concepto formal, que ocupan el extremo izquierdo de la tercera cavidad (C.III.3). Advertimos, pues, una clara **yuxtaposición de composiciones que, sin embargo, participan de una misma narración, y ello aún cuando evidentes barreras físicas median entre las composiciones que ocupan la segunda y tercera cavidad.**

La aparente unidad que traduce esta composición escénica articulada en relación al concepto formal de las figuras humanas que la conforman se diluye no sólo al documentar nuevos tipos que se integran en la narración sino al definir distintas variantes dentro del tipo mayoritario y característico de este conjunto de Civil. Sin embargo, y a pesar de las evidentes fases de ejecución que presuponen un proceso de ejecución diacrónico y, probablemente, más amplio de que lo que hasta el momento se había supuesto, persiste un **criterio de integración narrativa** que provoca una multiplicación de las figuras partícipes pero siempre dentro de un mismo sentido temático, al menos por lo que se refiere a las figuras humanas. En la cavidad central, tan sólo la presencia de tres cuadrúpedos diluye la unidad narrativa que describen el resto de figuras humanas, aunque al menos uno de estos cuadrúpedos (jabalí 54a) pertenecería a momentos tardíos dentro de la secuencia de ejecución. Un hecho que reiteramos en el caso de las primeras composiciones de la C.III.3, donde la cohesión narrativa que describen las figuras humanas partícipes queda ligeramente diluida como consecuencia de la presencia de distintos cuadrúpedos, producto de fases de adición posteriores que no parecen responder a una voluntad de clara integración narrativa.

La propia concepción espacial que rige esta gran composición articulada, con un uso que combina la distribución extensiva de las figuras a lo largo del espacio gráfico con episodios puntuales de concentración intensiva de motivos a partir de la reiterada superposición entre los mismos, puede haber jugado un papel fundamental en el hecho de que sea una única unidad escénica la que ocupe la cavidad central, y tan sólo en la tercera, donde se interrumpe la agrupación de arqueros, podamos documentar una multiplicación de composiciones, que disienten en cuanto a su temática, formato de las figuras que las componen y, sobre todo, en cuanto al grado de complejidad compositiva.

En efecto, el resto de composiciones definidas, todas ellas localizadas en la mitad derecha de la Cavidad III.3, se componen de un número ciertamente reducido de motivos. La presencia de figuras animales en todas ellas sugiere una temática cinegética, reiterada en la primera cavidad (C.III.1), y que en muchos casos se hace explícita por la asociación estrecha a la figura de un cazador en posición de disparo – composición formada por los motivos 100a-d–101a-b y la de los motivos 97 y 99– En estas agrupaciones, a la presencia de una unidad escénica de carácter cinegético, en la que en ningún caso participan más de dos cazadores, advertimos la presencia de otras figuras cuya participación en la acción descrita es difícil de asegurar. Se trata, por lo general, de figuras animales que se suman a la escena previa, generando una asociación incoherente desde el punto de vista etológico y cuyos rasgos formales nos advierten de un momento distinto de ejecución.

Es el caso de la composición formada por los motivos 100a-d–101a-b o, incluso, la compuesta por los 96-98a-b. En ningún caso se trata de escenas de caza que definan complicadas estrategias cinegéticas, sino que a la simplicidad narrativa que define el enfrentamiento frontal entre figura animal y figura humana se suma una no menor simplicidad compositiva definida por una vinculación espacial animal-cazador dispuesto en un eje con trayectorias convergentes. Composición sencilla, por tanto, reducida a la mínima expresión narrativa y que, tan sólo como consecuencia de la progresiva adición de figuras alcanza una mayor complejidad, pero que difícilmente consigue articular dentro de un

mismo sentido narrativo a las figuras partícipes.

En alguna de las composiciones definidas, compuestas por un arquero y un cuadrúpedo, la relación cinagética entre ambos resulta discutible. Nos referimos a la composición formada por los motivos 93a-b-95, en la que a pesar de la distancia espacial que media entre el arquero 93a y el cáprido 95 y la trayectoria del primero hacia la posición del segundo, existen argumentos que nos permiten disociar ambas figuras dentro de una misma secuencia narrativa. Argumentos que basculan fundamentalmente en el tamaño desmesurado de la figura humana con respecto al animal y que dificultan su articulación narrativa, puesto que de la actitud indiferente de la figura animal frente a la presión ejercida por el arquero tan sólo podría argumentarse su posible pertenencia a dos fases diferenciadas.

No es menor el número de **figuras aparentemente aisladas**, con una importancia destacada de la figura animal, especialmente por lo que se refiere a la unidad A de la primera cavidad (C.III.1.A). Un aislamiento que se hace extensivo a algunas figuras animales documentadas en la unidad B de la misma cavidad (motivo 8), y que no descartábamos, en un primer momento, para la figura del jabalí 14 y la cierva 12. Este aislamiento que suponemos para ambos cuadrúpedos quedaría diluido posteriormente como consecuencia de su integración en la narración descrita a partir de la adición reiterada de figuras humanas.

Menos evidente es el papel dentro de la composición de figuras animales como el cuadrúpedo 30, el 89 y, probablemente el 67. Vinculados espacialmente a la gran agrupación de arqueros, nada permite afirmar una integración narrativa de estos animales, puesto que la propia coherencia temática de la escena les excluye, y ello a pesar de que en ambos casos mantienen la trayectoria descrita por las figuras con las que comparten espacio gráfico. Tampoco es previsible su orden dentro de la secuencia, tan sólo el 67 genera ciertas dudas por la estrecha relación espacial que mantiene con los arqueros 59 y 61b, si bien es cierto que, en cualquier caso, su presencia escaparía a la voluntariedad de integración escénica.

Las figuras animales distribuidas a lo largo de la C.III.3 cuya actitud apenas permite inferir un sentido narrativo certero pudieron ser concebidas en origen como figuras animales individualizadas y/o espacialmente aisladas. Nos referimos a los cuadrúpedos 84 o al cáprido 95. Su presencia, como decíamos, no permite definir una articulación narrativa evidente, y ello aún cuando el ejemplar 84 se inserta espacialmente en la primera agrupación de esta tercera cavidad. Sin embargo, en este caso concreto y por lo que se refiere al cáprido 95 con mayor grado de conservación, su factura tosca anunciaría ciertos paralelismos con motivos como el ciervo 71 y la cierva 80, tardíos en la secuencia de ejecución. De ser cierta esta relación, la presencia de este animal sería posterior, al menos, a la de los arqueros de tipo Civil A y a la variante estilizada de la Civil B, por lo que su aparente desarticulación narrativa sería producto de momentos posteriores en los que podríamos reafirmar la existencia de una fase en la que la ejecución de figuras se realiza a expensas del sentido narrativo descrito anteriormente.

Por lo que respecta a las figuras humanas, el aparente aislamiento espacial y narrativo de motivos como el 102a ha de ser matizado, especialmente si tenemos en cuenta el estado de conservación de la pared, que nos advierte de las mermas importantes que han podido sufrir la decoración en ese punto. De hecho, frente a la figura 102a aparecen restos dispersos de pigmento de cierta entidad que bien pudieran formar parte de varias figuras de interpretación imposible.

Al contrario de lo observado en el caso de las figuras animales, no apreciamos en el caso de



las humanas una evidente intención de aislamiento espacial y/o narrativo. La aparente disgregación espacial del arquero 82a del resto de arqueros del mismo tipo que conforman la primera agrupación se diluye al apreciar, por un lado, una evidente conexión narrativa entre ellos y, por otra, los restos de armamento asociados al motivo 81, que anuncian la existencia de una figura humana espacialmente vinculada, aunque hoy se encuentre casi totalmente perdida.

De nuevo, el arquero 93a muestra un aislamiento espacial con respecto al resto, aunque ya hemos establecido nuestras reticencias en este sentido, basadas fundamentalmente en factores de conservación y de índole compositiva, puesto que le sospechamos partícipe de una composición escénica más amplia de la que formarían parte arqueros como el 72a, o, incluso nos atrevemos a afirmar, el 81.

Uno de los aspectos fundamentales en el análisis de las escenas es el de definir las **fases que integran el proceso de adición de figuras**. En este sentido, existe una importante variación no sólo en cuanto al número de fases que componen las escenas definidas sino en cuanto al número de figuras que definen cada una de estas fases.

– En la **Cavidad III.1**, la escena formada por los motivos 9-15a/b se compone a partir de una importante multiplicación de momentos de adición de figuras, si bien cada uno de estos momentos o fases se constituye por un número ciertamente exiguo de motivos, tal y como indica la importante variedad estilística que trasladan las figuras humanas objeto de adición. A pesar de las limitaciones que impone el calco antiguo, es patente la disimilitud formal que muestran cada una de las figuras humanas que protagonizan la caza del suido.

– En la **Cavidad III.2**, la escena que ocupa esta cavidad central y que mantiene su desarrollo narrativo más allá de los límites que la definen ofrece una interesante información en este sentido. Así, y si bien es cierto que las variantes internas dentro del tipo mayoritario en Civil nos informaría, cuando menos, de la presencia de varias manos, la documentación de nuevas figuras que no comparten el estilo que caracteriza a la mayoría de las figuras determina la presencia de fases distintas de ejecución en las que, raramente, advertimos la presencia de más de un motivo por fase. Tan sólo en el grupo de motivos 68c (inédito) observamos un mayor número de individuos que, coordinados en una auténtica falange, se corresponderían con una autoría unitaria.

Por lo que respecta a las variantes definidas dentro del tipo Civil A, advertimos una importante oscilación cuantitativa entre la variante A.1, por un lado, y la A.2 y A.3, por otro, con un número ciertamente reducido de individuos en estos dos últimos casos. Nos enfrentamos, por tanto, a una escena en la que el importante número de figuras que la componen no traducen, sin embargo, una multiplicación destacada de las fases de ejecución que la definen.

Frente a este tipo de **escenas** en las que suponemos un proceso dilatado de ejecución, otras podrían ser calificadas como **unitarias**. Este sería el caso de la escena formada por los motivos 18-21a y 21d, en la que existe una clara unidad formal entre los motivos que la conforman, o la formada por el arquero 97a y la cierva 98a.

Por lo que respecta a la **estructura compositiva**, en su definición van a jugar parte aspectos relativos a la propia temática, al número de figuras partícipes y a las fases que definen cada una de estas composiciones y que pueden potenciar o diluir el planteamiento original de la escena.

En aquellas composiciones donde establecíamos la presencia de distintas secuencias narrativas, la concentración de motivos en un espacio gráfico compartido por distintas escenas diluye la posible estructuración compositiva de cada una de ellas; de manera que la organización espacial se limita a la

incorporación de figuras, evitando, en gran medida, la superposición entre motivos. Esta afirmación podemos contrastarla en el caso de la composición formada por los motivos 18-21, en la que, al menos, dos secuencias narrativas independientes se superponen en un mismo espacio. En este caso, la baja densidad de figuras que componen la composición, y la estrecha relación espacial que mantienen las figuras que articulan un sentido narrativo unitario no dificulta seriamente que podamos apreciar una disposición ordenada de las figuras en el espacio. Nos referimos, concretamente, a la alineación que traducen los arqueros 19, 20, 21a y 21c, con un recurso acentuado a la yuxtaposición estrecha, como estrategia espacial que aporta un significado de cohesión, y al mimetismo acentuado en cuanto a posición y actitud de las figuras como retórica visual del sentido temático que se pretende transmitir.

Frente a esta aparente ausencia de estructuración espacial, la composición formada por los motivos 9-17 ofrece una distribución espacial de las figuras que parece responder a dos aspectos: uno, el sentido temático que transmite la escena, y dos, la compartimentación interna del espacio en base a la coexistencia de dos horizontes artísticos claramente diferenciados. Por lo que respecta al primer aspecto, la distribución espacial de los cazadores con respecto a su presa ofrece una visión estructurada del espacio con una tendencia centrípeta de sus trayectorias hacia la posición central y jerárquica del suido, con el que, además, mantienen una distancia espacial que acentúa, más si cabe, su protagonismo en la escena. Esta disposición de las figuras humanas con respecto a la presa es especialmente significativa, puesto que si atendemos a la variedad formal que transmiten es indudable la existencia de distintas fases de ejecución que, sin embargo, parecen haber diseñado, colectivamente y con la diacronía que implica esa variedad estilística, un planteamiento compositivo en el que prima, fundamentalmente, la claridad expositiva y el valor de la figura animal como protagonista excepcional de la narración.

Pero la estructuración interna de esta composición se reafirma al observar globalmente su relación espacial con respecto a lo que hemos interpretado como grafías de tendencia esquemática (motivos 16a-c y 17). La distancia espacial que mantienen entre sí no permite argumentar una escisión compositiva entre ambos horizontes, sin embargo, sí que nos advierte de una matizada disgregación entre ambos, a partir de una estructuración del espacio en base a dos niveles de ejecución de tendencia horizontal y subparalelos entre sí.

Mayor dificultad supone abordar la estructuración interna de la escena que ocupa la cavidad central, cuyo desarrollo, como veíamos anteriormente, superaba los límites establecidos entre ésta y la cavidad adyacente. La importante concentración de figuras, su elevado número y su dispersión espacial extensiva a lo largo del espacio gráfico suponen una dificultad añadida a las distintos momentos que, suponemos, encarnan las variantes que advertimos dentro del tipo mayoritario en Civil.

El primer aspecto destacado de la estructura compositiva de esta escena es su articulación a partir de la yuxtaposición espacial de agrupaciones independientes de motivos. Como hemos apuntado anteriormente, en la estructuración de esta escena subyacen dos aspectos relacionados, por un lado, con el sentido temático de la escena y, por otro, con la propia concepción del espacio que rige el ejercicio artístico de los autores. En efecto, la narración del enfrentamiento entre dos grupos se resuelve mediante la contraposición de dos agrupaciones en la cavidad central que generan una estructuración bipolar y de tendencia visual centrípeta hacia la zona media; mientras que una concepción amplia del espacio, en la que no parecen tenerse en cuenta los accidentes físicos como límites a la narración, permiten la articulación narrativa entre estas composiciones y las situadas en la zona inmediata de la tercera cavidad.

Por lo que se refiere a las composiciones que ocupan la cavidad central, la desigual concentración de arqueros en cada uno de los grupos resulta particularmente llamativa, con una concentración des-



tacada en el que ocupa la mitad derecha, aunque pensamos que la explicación de este desequilibrio no se debe exclusivamente a un planteamiento decorativo sino a la especial incidencia de los problemas de conservación en diversos puntos del extremo izquierdo y central de la C.III.2.

Son estos mismos problemas de conservación los que provocan cierta indefinición en el análisis de la organización interna de las figuras que conforman la composición izquierda (22-30), aunque de la posición de los arqueros puede intuirse cierta alineación ordenada por yuxtaposición reiterada; y ello aún cuando en algún caso suponemos que existirían ciertos episodios de superposición entre las mismas.

Bien distinta es la organización interna de la composición que ocupa la mitad derecha de la segunda cavidad, si bien es cierto que las diferencias entre esta agrupación y la anterior se fundamentan en una variable fundamental claramente vinculada con el número de figuras conservadas. Esta importante concentración de motivos otorga una no menos importante complejidad que se traduce en la propia organización espacial de las figuras. Una organización que escapa a ejes de representación fundamentales por los que siquiera podamos intuir una disposición ordenada del total de las figuras. Su disposición genera una sensación de aparente anarquía, propiciada no sólo por la importante concentración de motivos sino por los reiterados episodios de superposición y por el hecho de que las figuras traduzcan una actitud dispar que varía, incluso, en su propia orientación. Sin embargo, y a pesar del aparente desconcierto que genera tal concentración de motivos, podemos definir **ciertas pautas de organización interna** que difieren, netamente, en función de la actitud de las figuras, por lo que no descartamos que puedan existir unas reglas de organización espacial en función del sentido narrativo transmitido.

En efecto, observamos **una ordenación distinta de los arqueros en posición de disparo frente aquéllos que se encuentran en posición estática o indiferente ante el ataque**. Estos matices se aprecian tanto en la organización interna de los motivos que definen cada una de estas acciones como en la propia polarización que advertimos en su posición. De este modo, y a pesar de la mala conservación que ostenta el extremo izquierdo de esta composición, observamos cómo los arqueros atacantes se distribuyen a lo largo del frente vertical izquierdo para luego escindir-se entre la zona inferior y superior de la composición. No podemos afirmar, sin embargo, que estos arqueros en posición de disparo se ajusten a una formación explícita, sin embargo, sí que apreciamos que, a pesar de las evidentes adiciones, las figuras tienden a organizarse en alineaciones de desarrollo horizontal paralelo o subparalelo en las que la yuxtaposición estrecha entre motivos es la regla compositiva fundamental, componiendo una estructura a modo de retícula. No se trata, sin embargo, de alineaciones formadas por un importante número de arqueros, de hecho, en muchos casos no superan el par.

Estas afirmaciones vienen seriamente limitadas por las carencias que impone la documentación de 1919, de la que tan sólo podemos establecer la existencia de ciertos ejes de representación definidos por figuras como la 63-64 ; 58-59 o 41-43. Sin embargo, el reconocimiento detenido de esta agrupación diluye la aparente anarquía que definía la distribución de estos arqueros en posición de disparo. En efecto, no sólo se confirma la existencia de estos ejes de representación de tendencia horizontal paralela o subparalela sino que las figuras que componen cada una de estas columnas se alinean a su vez en ejes imaginarios de tendencia oblicua con orientación NO-SE.

De ser cierta la estructuración interna que suponemos para esta formación de arqueros, su definición supondría un avance significativo de cara a comprender el modo de disponer las figuras en el espacio. A pesar de las evidentes fases de ejecución que traducirían las variantes definidas no parece producirse un cambio en el modo de disponer las figuras en el espacio, respetando así los ejes fundamentales en los que éstas se organizan.

¿Qué implicaciones supone la definición de este modo de organizar las figuras en el espacio? ¿Se

trata de un esquema de distribución vinculado estrechamente el sentido temático de la escena que trasciende imperativos estilísticos de las figuras asociadas, o muy al contrario, se trata de un modo de concebir la composición privativa de un estadio formal de las figuras? Para responder a estos interrogantes es preciso, no obstante, avanzar en nuestra investigación en los conjuntos del núcleo Gasulla-Valltorta, trazando miradas comparativas que permitan dilucidar posibles pautas en la organización compositiva de las figuras que respondan, entre otros, a factores temáticos o estilísticos.

Por lo que respecta a la agrupación central de arqueros en posición aparentemente estática, la disparidad en la orientación de las figuras genera un juego de simetrías oblicuas e inversas que se conjuga con la búsqueda de encuadre que apreciamos en la postura de ciertas figuras, tan sólo obviada a favor de superposiciones parciales que no afectan la identificación de los motivos.

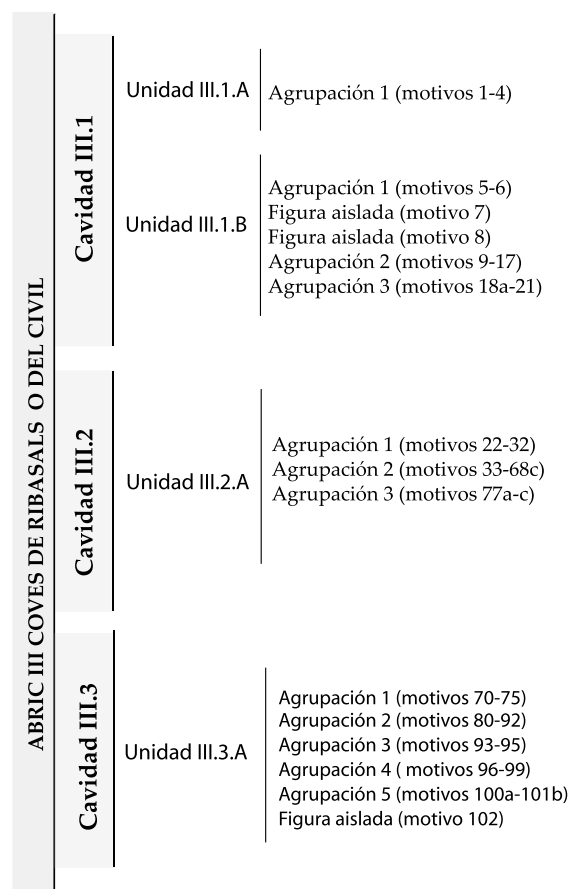
Finalmente, es la presencia de los arqueros 77a-d la que traslada nuevamente una disposición ordenada de las figuras semejante a la que advertíamos para la composición que ocupa el extremo izquierdo de la cavidad, basada en la yuxtaposición reiterada de figuras en un eje de representación de desarrollo ligeramente oblicuo. Un esquema que volvemos a apreciar, aunque con muchos más matices, en las primeras composiciones de la tercera cavidad (arqueros 73-75; 78-79, etc.).

El resto de composiciones definidas adoptan una estructura sumamente sencilla, precedida por un índice de figuras radicalmente inferior. Se trata de composiciones que difícilmente permiten precisar una organización interna de las figuras, en muchos casos pertenecientes a distintas fases, y cuya adición no parece responder a una verdadera voluntad de integración escénica. Este sería el caso de la composición formada por los motivos 96-98, donde al evidente vínculo narrativo que

suscita la relación entre el arquero 97a y la cierva 98a se añaden una serie de motivos que difícilmente permiten suponer su vinculación a la acción cinegética descrita. De manera que la posible estructura compositiva organizada queda desvirtuada.

Un hecho similar observamos en la composición formada por los motivos 100a-d-101a-b, donde la continua adición de motivos no se rige por una ordenación interna de las figuras que permitan la claridad expositiva requerida en toda narración.

Finalmente, hemos de hacer referencia a lo que suponemos podría tratarse de **episodios puntuales en la corrección de la posición de las figuras en el espacio**. Hemos señalado al respecto el caso de los motivos 50b y 50 c y como más probable el del 46b. Todos ellos, aparentemente, figuras inacabadas que imitan en disposición a la más inmediata. La posibilidad que abren estas figuras es la de estar frente a un planteamiento compositivo previo o, cuando menos, permiten sugerir que los artistas seguirían unas pautas que buscan la claridad expositiva y que, en ocasiones, respon-



Cuadro 7.3. Diagrama de la ordenación de las distintas cavidades.



den a una auténtica organización de las figuras en el espacio siguiendo unos ejes de representación.

Por otro lado, resulta particularmente interesante que todos los posibles episodios de figuras inacabadas, bocetos o posibles correcciones se vinculen al formato de figuras humanas clasificadas dentro del tipo Civil A.

7.5.3 Uso del espacio potencial y distribución de la decoración en el conjunto.

Las características físicas del Abric III de Civil permiten distinguir tres cavidades, semejantes en cuanto a su diámetro de boca, pero en las que advertimos ciertos matices estructurales que, por un lado, inciden en la relativa concavidad que caracteriza a la cavidad central con respecto a las dos adyacentes y, por otro, a la acusada pendiente que define la línea de suelo y que reduce drásticamente su extensión practicable hacia el extremo izquierdo del abrigo, justo en el punto en el que arranca la primera cavidad (C.III.1).

Insistimos una vez más en las **peculiaridades físicas de Civil** puesto que partimos de su consideración como una variable fundamental a la hora de enfrentarnos al análisis del uso del espacio y la localización figurativa en el conjunto. De hecho, a la hora de valorar la distribución de las figuras en la horizontal obviamos la división tripartita siguiendo criterios métricos y nos centramos en la propia subdivisión natural o topográfica.

Si atendemos a la **densidad de distribución de las figuras** en el espacio global que define este abrigo, es en la cavidad central (C.III.2) donde se produce la mayor concentración, puesto que a un número importante de motivos hemos de sumar el carácter especialmente abigarrado que traslada la relación espacial que mantienen las figuras en su mitad derecha, donde se concentran, aproximadamente, dos terceras partes del total documentado en esta segunda cavidad. Bien es cierto, por otra parte, que esa descompensación que se produce entre las dos mitades de la segunda cavidad en cuanto al índice de representación puede estar condicionada bien por planteamientos decorativos previos bien por problemas de conservación; éstos últimos generan importantes vacíos de decoración que afectan, fundamentalmente, a la zona central de la cavidad, donde una potente colada, procedente del techo y que se prolonga hacia el nivel del suelo, sella a su paso un número incierto de figuras que se localizan en la amplia extensión que ocupa.

Pero aún reconociendo la posibilidad de que la conservación diferencial pudiese mermar considerablemente el número de representaciones, lo cierto es que no apreciamos en ninguna de las dos cavidades adyacentes una concentración espacial semejante combinada con una cuantificación tan destacada de figuras, en la que cabe remarcar el predominio prácticamente absoluto de la figura humana que, en algún caso, desplaza la presencia de la figura animal a momentos tardíos de la secuencia.

Ambos factores, el importante índice de representaciones y la particular concentración que se produce en ciertos puntos de la segunda cavidad, con repetidos episodios de superposición entre motivos, generan una no menos destacada complejidad compositiva que contrasta abiertamente con la observada en las cavidades contiguas. Este es un primer aspecto que permitirá definir éstas y otras peculiaridades de esta segunda cavidad de Civil.

En efecto, las particularidades de la cavidad central no solo se cifran en estos aspectos, sino en el hecho de que todas las figuras documentadas, a excepción hecha de los tres cuadrúpedos (30, 54b y 67) se integren en un único desarrollo narrativo, a pesar de las evidentes y variadas fases de incorporación de figuras reflejadas en las variantes internas que hemos definido dentro del tipo denominado Civil A.

Este uso exclusivo del espacio otorgado a una cavidad en el desarrollo extensivo de un único sentido temático, contrasta fuertemente con la multiplicación de composiciones, escenas y figuras aparentemente aisladas que caracterizan la composición de las dos **cavidades adyacentes** (C.III.1 y C.III.3); una pluralidad de modos de concebir el espacio que se traslada, de igual forma, a la importante variedad formal de las figuras y a los aspectos temáticos representados.

Así, y frente a la ocupación exclusiva de la cavidad central por dos composiciones articuladas que responden a un mismo sentido temático, la **primera cavidad (C.III.1)** genera una sensación bien distinta. El menor número de figuras documentadas no impide, sin embargo, su distribución en las dos unidades que la conforman; una distribución que dista de ser equitativa, generando una especial representatividad en la Unidad B, donde la presencia de importantes vacíos decorativos acentúa, más si cabe, la concentración de figuras en un número particularmente reducido de composiciones. Resulta llamativa, por otra parte, la baja densidad de figuras en la Unidad A, donde a un número ciertamente exiguo de figuras hemos de sumar la importante distancia espacial que media entre las mismas. Como hacíamos referencia en apartados anteriores, no descartamos que, una vez más, la degradación pueda condicionar la visión actual de la decoración en este punto, puesto que la ausencia de un cierre natural en el extremo izquierdo del abrigo genera una especial indefensión frente a las inclemencias atmosféricas de lluvia o nieve. No obstante, y en este caso concreto, sospechamos que la propia estructura de la cavidad puede haber jugado un papel importante en la elección del espacio de representación. En efecto, la pendiente progresiva que adquiere el nivel del suelo actual con orientación E-O remata en el extremo izquierdo del abrigo con un ligero cortado. A este nivel de pendiente hemos de sumar, en el punto que ocupa la Unidad III.1.A, una inclinación del suelo con tendencia N-S. Esta combinación de pendientes y la acusada disminución del suelo practicable en este punto concreto pueden haber actuado como condicionante negativo en el uso del espacio gráfico, dificultado, en cierta medida, la posición frontal del artista.

Somos conscientes, por otra parte, que esta interpretación parte del estado actual del conjunto y que puede estar condicionada por las transformaciones físicas sufridas a lo largo del tiempo. Sin embargo, y aunque éste no sea el único factor que explique la baja densidad de motivos en este punto, no es menos cierto que es la Unidad III.1.B, a la derecha y donde el suelo estabiliza la pendiente, donde se concentra el mayor número de representaciones documentadas en esta cavidad, generando cierta bipolarización entre la presencia de figuras aparentemente aisladas, todas ellas figuras animales, hacia el extremo izquierdo de la cavidad y la elaboración, en el derecho de composiciones más complejas que responden a la adición puntual de figuras, en lo que suponemos sería un proceso dilatado de ejecución.

La documentación en la unidad B de, al menos, dos com-

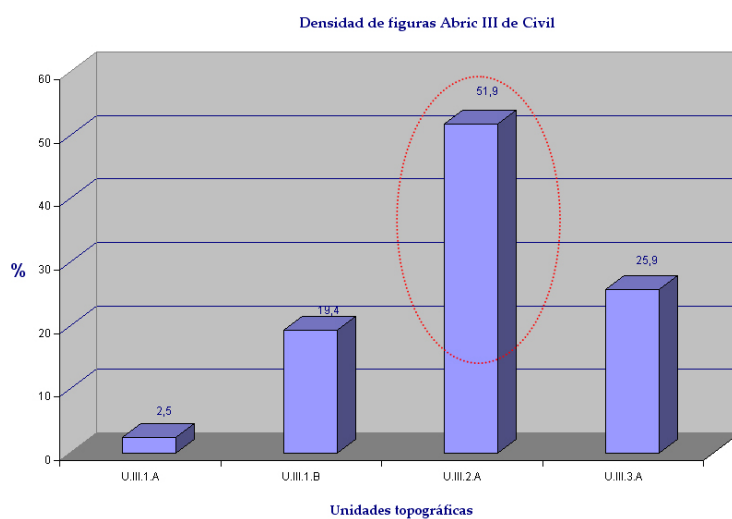


Gráfico 7.2. La concentración de figuras en la cavidad central o C.III.2 es incuestionable, con una tendencia que tiende a destacar la mitad derecha y su enlace con la cavidad anexa o C.III.3.



posiciones en las que el distinto concepto figurativo que traducen los motivos que las conforman definen una diacronía en la que el factor de atracción le es implícito, permiten afirmar, por otra parte, una concepción del espacio puntual. En efecto, y en el caso de la composición protagonizada por el jabalí 14, el espacio que definen las figuras gira, particularmente, en torno a la figura del suido, con una distribución que genera una multiplicación de trayectorias centrípetas hacia la posición del animal. No se trata, por tanto, de un uso del espacio extensivo, sino que las figuras tienden a ceñirse al radio que marca la posición del jabalí.

El factor de atracción que debió regir en la composición formada por los motivos 18-21 parece responder a motivaciones distintas, como hemos visto anteriormente, pero en él reiteramos un uso del espacio puntual en el que prima la concentración de figuras frente a su dispersión.

Es en la **tercera cavidad (C.III.3)** donde observamos mayores variaciones internas por lo que al uso del espacio se refiere. Así, frente a la importante concentración de motivos que traduce la mitad izquierda, en la derecha no sólo se produce una dispersión más acentuada de las figuras sino que hacia su extremo final la ausencia de decoración resulta particularmente llamativa. Un hecho que no descartamos pueda estar en relación con la conservación, aunque la escasa presencia de motivos a medida que nos acercamos hacia el extremo final de la cavidad nos advierte ante un posible uso diferencial del espacio, que no parece responder a aspectos relacionados con la mayor o menor idoneidad de los lugares aptos para la decoración y sí con el planteamiento narrativo de la escena. Así, la concentración de arqueros que se produce en el extremo izquierdo imita, aunque en menor medida, aspectos compositivos vistos en la agrupación de arqueros de la cavidad anterior, con los que conforman una unidad escénica; mientras que las composiciones que se localizan hacia la mitad derecha y final de la cavidad parten de un planteamiento más limitado no sólo en cuanto al número de figuras partícipes sino también en la relación espacial que mantienen entre ellas. Estos distintos planteamientos inciden en el modo de concebir el espacio de representación, con una visión contrapuesta entre la concepción globalizadora del espacio total y libre a la representación y aquella que parte de una concepción puntual y ciertamente reducida.

La observación detenida de la distribución de las figuras en el espacio gráfico del Abric III de Civil, nos permite cuestionar algunos aspectos que inciden esencialmente en dos factores claramente interrelacionados: **los puntos de localización de las figuras y la definición de los campos manuales.**

- Por lo que se refiere a la **localización de las figuras**, la limpieza del conjunto ha permitido documentar un importante número de figuras inéditas que, como decíamos en páginas anteriores, se localizan en aquellos puntos más expuestos a las incidencias naturales y antrópicas que aceleran la degradación de pinturas y soporte. Uno de estos puntos negativos es el nivel próximo a la línea que define el suelo del abrigo. En la restitución de 1919 ya se apuntaba la localización de algunas figuras en los niveles inferiores del conjunto (motivos 18-21, 77, 88, según numeración de Obermaier y Wernert), pero junto a éstas y tras la restauración se han documentado un importante número de motivos que comparten estos puntos cercanos a la línea que define el arranque del piso del abrigo.

La incidencia destacada de distintos factores— insolación directa, mayor desprotección frente a los agentes atmosféricos, etc.—, que han propiciado la degradación acentuada de estos niveles más desprotegidos, nos advierten de que la ausencia de decoración en estos puntos puede deberse a variables de conservación y no a una concepción del espacio en la que los niveles próximos al suelo fueran descartados sistemáticamente como espacio gráfico potencial. Es precisamente la conservación diferencial un factor negativo que puede generar una imagen actual distorsionada de la decoración origi-

nal de los abrigos levantinos. Y si bien la pérdida puntual de motivos o, incluso, de escenas completas no impide una aproximación al análisis compositivo de la cavidad, sí que genera mermas importantes que pueden condicionar nuestras afirmaciones en relación al uso del espacio gráfico levantino, especialmente si la degradación de ciertos puntos se produce de manera sistemática.

El ejemplo de Civil sería muy significativo en este sentido, puesto que lejos de advertir un uso puntual o aislado de los niveles inferiores, en ellos, y en cada una de las tres cavidades, documentamos agrupaciones de figuras que conforman auténticas escenas. La importante variedad estilística de los motivos que las integran traduce un uso de este espacio que no sería privativo de fases determinadas. Tampoco parece, en contra de lo que podría pensarse, que su explotación responda a momentos residuales dentro de la secuencia decorativa del conjunto, o como consecuencia de la propia constricción del espacio. En contra del primer argumento cabría señalar la presencia de los motivos 77a-d, integrados narrativa y espacialmente a la composición formada por los arqueros tipo Civil que se concentran, particularmente, en la cavidad central, y que suponemos ocuparían una fase temprana dentro de la ejecución global del abrigo. En relación al segundo, baste referirnos a la composición formada por los motivos 18-21, dentro de la C.III.1, caracterizada por importantes vacíos decorativos que, en ningún caso, permiten afirmar una ocupación de los niveles próximos al suelo como consecuencia de la ausencia de espacio libre a la decoración.

Por último, y junto a estas dos variables, cabe aludir a la propia estructura física del abrigo como un factor que pudiera condicionar la posición del artista, predisponiendo así a la explotación de los niveles inferiores de la pared. Nos referimos a aquellos abrigos en los que la cornisa se encuentra a escasa distancia del suelo, provocando una constricción del lugar de representación y una posición forzada del pintor que ha de adaptarse a la estructura de la cavidad. No es este el caso del Abric III de Civil, cuya estructura interna otorga un importante espacio libre a la decoración, sin que en ningún caso ésta sea condicionante para forzar la postura del artista.

Analizadas cada una de estas variables, ¿fue el uso de los niveles inferiores como espacio gráfico menos excepcional de lo que hasta el momento se había supuesto? ¿Puede la degradación de las figuras en estas zonas negativas haber condicionado nuestra visión actual de la distribución decorativa hasta tal punto de desechar estos niveles como espacios gráficos potenciales? O, contrariamente, ¿supone la ocupación de estos niveles una especificidad más del Abric III de Civil que escapa a las variables tratadas líneas arriba?

Hemos visto que el uso de estos niveles inferiores escapa a particularidades estilísticas o relativas a la temática de las escenas. Por otro lado, el hecho de que haya sido necesaria una labor de limpieza para “rescatar” gran parte de las figuras que ocupaban dichos niveles nos advierte de que la consideración de estos puntos como espacio gráfico potencial debió ser más común de lo que hemos supuesto hasta el momento. Civil no es el único ejemplo en el núcleo Gasulla-Valltorta donde es posible apreciar este uso del espacio, como veremos en capítulos sucesivos, por lo que hemos de abordar con suma cautela el análisis de factores relativos a la distribución espacial de la decoración en los distintos conjuntos dejando siempre abierta la posibilidad de que la conservación diferencial pueda estar guiando nuestras valoraciones.

Pero quizás no sea éste el aspecto más destacado en el uso del espacio gráfico de Civil. La presencia de una hilera de arqueros (77a-d) en el saliente que media entre la segunda y tercera cavidad traduce una ocupación del espacio ciertamente peculiar. Hemos hecho referencia anteriormente a que la posición de estos arqueros, vinculados espacial y narrativamente con los que ocupan la cavidad central, les confería el papel de auténtico nexo de articulación escénica entre aquéllos y los que se localizan en la tercera cavidad (C.III.3). Pero su localización no sólo es trascendente desde el punto



de vista narrativo, sino que en ella subyace un modo particular de concebir el espacio en el que los accidentes físicos que ayudan a delimitar cada una de las estructuras internas de un abrigo no parecen haber supuesto un obstáculo a la coordinación narrativa entre los motivos que ocupan cada una de estas cavidades.

Bien es cierto, por otra parte, que en este caso concreto el saliente que arranca de la cornisa y que nos ayuda a delimitar físicamente cada una de estas dos cavidades se interrumpe bruscamente hacia la zona media. El espacio que resta hasta el suelo se caracteriza por una pared menos escarpada, libre de accidentes físicos de entidad, aspectos que generan una sensación de continuidad entre las dos cavidades (C.III.2 y C.III.3), y ello a pesar de que la estructura convexa de la planta que dibuja este punto marcaría, cuando menos, un límite claro entre ambas.

Tradicionalmente se han venido señalando como espacios límites a la decoración los propios accidentes que definen abrigos y cavidades. En este caso, y siguiendo esta hipótesis, los argumentos arriba expuestos sugerirían que la menor incidencia de los accidentes que permiten delimitar estas dos cavidades podría justificar la evidente conexión espacial y narrativa que se produce entre ambas. Sin embargo, en el saliente superior, que marca una verdadera ruptura entre la segunda y tercera cavidad, y en el que la pared se caracteriza por una tendencia sumamente escarpada, documentamos un número importante de figuras cuya actitud y trayectoria nos ha permitido vincularlas con la narración descrita por el grupo de arqueros que ocupan la cavidad central. Su presencia en este punto concreto incidiría directamente en la idea anteriormente apuntada: la que sugiere una concepción global del espacio en la que los límites físicos no constituyen una ruptura en la composición narrativa.

No volvemos a observar un tratamiento semejante del espacio en ninguna otra composición del abrigo, aunque somos conscientes de que esta concepción del espacio debe responder a factores en los que el propio concepto temático o narrativo deben tener un fuerte peso. Esta es una hipótesis que ha de ser contrastada con variables estilísticas que apunten a un uso diferenciado del espacio en función de los grupos autores.

Si anteriormente hacíamos referencia a la localización de figuras próximas al nivel del suelo, su presencia en los **niveles superiores de la cavidad**, justo en el punto que da lugar al arranque de la cornisa, nos advierte de un uso extenso del espacio, en el que tan sólo, y aparentemente, la superficie correspondiente al propio techo del abrigo es obviada como espacio de representación. No obstante, hemos de tener en cuenta que el estado que presentan la pared del techo, con una pronunciada veladura producto de la calcinación provocada por hogueras antiguas, puede actuar negativamente en la conservación de cualquier representación, y aunque no es común que estos puntos se utilicen como espacio de representación, no son pocos los ejemplos que documentamos en el mismo núcleo de Gasulla-Valltorta.

Esta importante dispersión de las figuras nos permite conjugar un uso intensivo del espacio gráfico, caracterizado por importantes concentraciones de motivos en zonas puntuales, con una explotación global extensiva, en la que, sin embargo, restan importantes vacíos decorativos. Esta dualidad genera un enfoque interesante en relación al campo manual utilizado por los artistas a lo largo de las distintas fases de ejecución de la cavidad.

- Si analizamos el **campo manual**, a expensas de factores estilísticos o temáticos, la presencia de figuras en los niveles más altos del abrigo, como el caso del arquero 82a, cercano a los dos metros de altura con respecto a la línea actual de suelo, sugiere la posición erguida y totalmente estirada del pintor, puesto que este motivo se encuentra en el límite tradicional otorgado al campo manual del artista. Sin embargo, no descartamos el uso de algún tipo de alzamiento que le permitiera

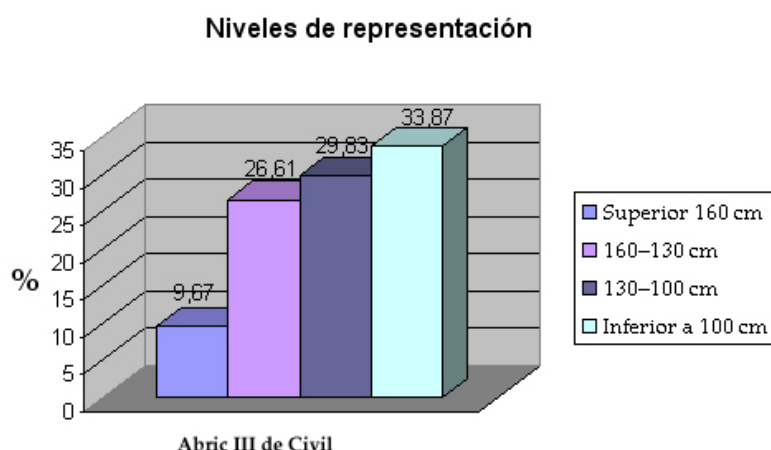


Gráfico 7.3. Clara tendencia a situar las figuras dentro del campo manual del artista, con un crecimiento progresivo de porcentaje situado en niveles inferior a 100 cm.

una posición cómoda, probablemente perpendicular al nivel de representación. Esta preparación supone, cuando menos, una selección previa del espacio gráfico; una selección en la que pueden conjugarse aspectos relativos al propio carácter del soporte, que trataremos detenidamente en el apartado siguiente, o el hecho de que esta figura 82a sea la de mayor tamaño en la cavidad que ocupa (C.III.3), con las implicaciones simbólicas y narrativas que conllevaría esta elección dentro de la propia escena. Más arriesgado supone afirmar, puesto que debería ser contrastado con aspectos propios del estilo, si la tosquedad con la que se resuelve el tratamiento del arco y las flechas que porta este arquero 82a pueda deberse a la dificultad añadida que suponía la propia posición del autor.

Por otro lado, y aunque un amplio número de motivos se localizan en puntos donde la postura del autor debió oscilar entre la posición erguida o ligeramente inclinada, lo cierto es que, en no pocos casos, y como hemos visto al tratar la importancia que adquieren en este conjunto los niveles inferiores como espacio gráfico, la posición que debió adoptar se correspondería con la sedente o de cuclillas. En las tres cavidades encontramos ejemplos en ambos sentidos, y en las tres se producen variaciones importantes en relación al estilo y la temática de las figuras que ocupan cada uno de los niveles.

Centrándonos en estos dos factores como elementos de análisis del campo manual, es la cavidad central la que mayor información aporta en este sentido. Ya hemos establecido anteriormente que, atendiendo a las variaciones formales de las figuras que conforman esta composición, sospechábamos, al menos, la participación de distintas manos en su configuración. Es evidente que la amplitud espacial que alcanza esta composición ha propiciado la multiplicación de campos manuales que han obligado a los distintos artistas a adoptar posturas diversas que, en algún caso, debieron servirse de algún tipo de apoyo para ubicar algunas figuras en los niveles más elevados de la cavidad.

No obstante, en esta misma composición, observamos agrupaciones internas de figuras que responden a un concepto formal semejante y que parecen concentrarse en un espacio determinado que bien pudiera definir el área del campo manual de un solo artista.

Frente a este tipo de composiciones de carácter más extensivo y en las que las figuras partícipes pueden alcanzar aproximadamente la centena, las agrupaciones menos numerosas se rigen por una concentración espacial que en raros casos obligaría a modificar la postura del artista, especialmente si tenemos en cuenta que, algunas de estas composiciones de carácter narrativo, son producto de distintas fases de ejecución y la extensión espacial que alcanzan es producto de la progresiva adición de figuras.



Hemos de hacer referencia, finalmente, a un aspecto ciertamente interesante desde el punto de vista del **uso diacrónico del espacio**. Nos referimos a la coexistencia de dos horizontes artísticos diferenciados en un mismo espacio gráfico; un fenómeno al que se ha hecho referencia en numerosas ocasiones y del que existen no pocos ejemplos en el núcleo Gasulla-Valltorta.

Uno de los ejemplos más destacados lo constituye el propio conjunto de Civil, puesto que, como veíamos anteriormente, en sus dos primeras cavidades se documentan, al menos, cuatro motivos cuyas grañas indican una tendencia esquemática.

Por lo que al uso del espacio se refiere, la relación espacial que se establece entre las representaciones levantinas y esquemáticas es bien distinta en cada una de las dos cavidades (C.III.1 y C.III.2). Así, y por lo que respecta a la primera cavidad, ambas manifestaciones comparten un mismo espacio gráfico, incluso los criterios métricos que rigen la definición de agrupaciones de figuras nos han permitido integrarlas en una misma composición. Sin embargo, esa estrecha relación espacial no se traduce en una superposición entre figuras de distinto horizonte, sino que, bien al contrario, advertimos una coexistencia regida por el respecto, con las implicaciones narrativas y simbólicas que de éste puedan derivarse. Tan sólo un breve desconchado interrumpe el motivo 16b, punto en el que se representa otro(16a) a modo de puntuación que apenas permite su definición, siendo imposible ordenarlo dentro de uno u otro horizonte artístico. Hemos de destacar, por otra parte, un aspecto que resulta curioso y es el vacío decorativo que existe en la zona media de la unidad C.III.1.B donde se localizan estas grañas de tendencia esquemática. Un vacío que se acentúa más si cabe al concentrarse mayoritariamente las figuras levantinas en la zona superior e inferior al lugar donde se localizan dichos motivos esquemáticos.

Muy distinta es la relación espacial que se establece entre la agrupación de arqueros que ocupa el extremo derecho de la cavidad y una graña de carácter esquemático que hemos interpretado como un motivo de estructura meandriforme, del que Cabré ya daba cuenta en 1925 y que Viñas vuelve a recoger en el calco publicado en 1982 (Viñas, 1982: 120). La superposición que se produce de las figuras levantinas tiene una doble implicación: por un lado, su posterioridad dentro de la secuencia; por otro, y desde el punto de vista del uso del espacio, una apropiación del lugar de representación ocupado previamente por otros grupos, con una intención bien distinta a la del caso anterior, puesto que la superposición de las figuras levantinas supondría, cuando menos, la voluntad de “ocultar” o anular el sentido de lo anteriormente representado.

Estos dos modos de “compartir” un mismo espacio de representación van a ser una constante no sólo en el núcleo que nos ocupa, sino en el vasto ámbito levantino; un tema que ha sido tratado en repetidas ocasiones y del que A. Alonso trazó una particular visión en relación a la vertiente sacra de la ocupación del espacio (Alonso, 19...).

Íntimamente relacionado con la secuencia interna, la **ubicación de ciertos motivos en antiguos desconchados** que interrumpen parcialmente figuras que pertenecen a fases previas aporta, a su vez, una valiosa información desde el punto de vista del modo de ocupación del espacio. No son pocos los ejemplos en este conjunto en los que se produce esta particular apropiación del espacio, y en los que la asociación que se produce entre motivos pertenecientes a distintas fases no parece deberse a una voluntad de articulación narrativa, como hemos visto anteriormente. No en todos los casos los protagonistas de dicha ocupación son las figuras animales (suido 54b, ciervo 71 y cierva 80), pero su presencia supone una ruptura narrativa sin matices que no advertimos cuando es la figura humana la que ocupa estos espacios concretos.

7.5.3.1 *El uso del soporte como parte integrante de la composición.*

En el apartado anterior ciertas pinceladas avanzaban la importancia que adquieren las características de la pared en el Abric III de Civil tanto en el desarrollo de la narración de las escenas como en la localización puntual de las figuras.

Por lo que se refiere al primer aspecto, la idea por la que las aristas y accidentes de cierta entidad, que sirven como ejes delimitadores entre cavidades o, en algún caso, como divisores entre unidades dentro de una misma cavidad, actúan como márgenes virtuales a la narración que se desarrolla en cada una de las estructuras topográficas ha de ser puesta en tela de juicio a partir de lo observado en este abrigo de Civil.

En efecto, la articulación narrativa que se produce entre la segunda y la tercera cavidad, definida en páginas anteriores, cuestiona la idea comúnmente aceptada por la que los límites otorgados a las distintas cavidades servían, a su vez, como marco a las distintas escenas en ellas representadas.

En este caso, la localización de motivos en el saliente que sirve de frontera entre ambas cavidades se inserta en una concepción del espacio en la que se combina una distribución extensiva, por la que las figuras se reparten en los distintos niveles de representación, junto con una ocupación intensiva que provoca una importante concentración de motivos en puntos concretos de la pared. Es esta concepción combinada del espacio junto con las peculiares características del soporte en el punto de confluencia entre ambas cavidades los que, sin duda, condicionaron la articulación narrativa a la que venimos haciendo referencia.

Hemos hecho alusión anteriormente al modo en que la pared saliente, que ejerce de límite entre la segunda y tercera cavidad, adopta una estructura continua, sin aristas afiladas que dificulten la representación, y creando un espacio propicio a la decoración que, sólo en la zona superior, adquiere una superficie más escarpada, sin que ello haya supuesto un obstáculo en la localización de figuras (Fig. 7.46)

Pero esta inserción de las características o peculiaridades del soporte en la composición no parecen responder, en este caso concreto, a una función vinculada con la propia narración de la escena, como ocurre en otros muchos casos que se apuntan en diversos conjuntos levantinos. En este caso más que de una inserción de las estructuras del soporte podríamos hablar de una “disolución” de los mismos, es decir, la voluntad de sumar figuras a la narración que se está desarrollando en la cavidad central prima sobre los obstáculos físicos que genera caprichosamente la pared.

Sin embargo, frente a este modo característico de concebir la pared, la primera cavidad (C.III.1) aporta una visión bien distinta en la que son las aristas que acotan espacialmente su estructura las que actúan como límites físicos a la narración descrita en su interior. El espacio de representación se entiende en su expresión más reducida: la que viene definida por accidentes y aristas que definen la estructura de la cavidad.

Pero no sólo el uso de accidentes de mayor o menor entidad como límites a la narración aporta información sobre el modo en que se concibe la pared como espacio físico de representación. La localización de figuras en puntos determinados donde las peculiaridades del soporte pueden jugar un papel fundamental en la individualización de los motivos traduce un modo de observar y comprender la pared que permite afirmar, en ciertos casos, una verdadera **valoración y selección del lugar concreto de ubicación** de un motivo, con la voluntad de resaltar su presencia dentro de un sentido simbólico que se nos escapa. Este pensamos sería el caso del arquero 76. Situado bajo un saliente que esboza una estructura de tendencia semicircular, es la propia arista la que enmarca la figura de este arquero, cuya individualidad se reafirma en el tocado de tendencia radial que luce en su cabeza, uno

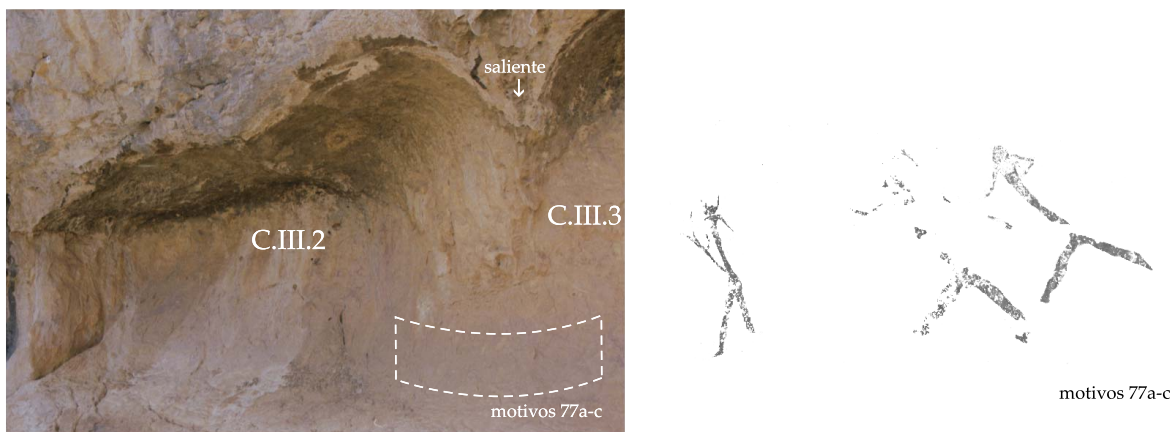


Fig. 7.46. Detalle fotográfico de la separación topográfica entre las cavidades C.III.2 y C.III.3. En la parte superior el saliente muestra una estructura más escarpada, mientras que en la zona media-inferior el relieve de la pared es menos acentuado, favoreciendo así su uso como espacio gráfico. En este punto documentamos, al menos, el grupo de figuras 77a-c (calco provisional según E.L.M)

de los pocos documentados en individuos pertenecientes al tipo mayoritario en Civil (Fig. 7.47)

Semejante sensación se desprende del tratamiento dado a algunas figuras animales, en cuya localización observamos una posición preferente, bien por el punto de la pared que ocupan bien por las características que la pared adopta en ese punto. Quizás el ejemplo más destacado sea el del jabalí 14, ubicado en la Unidad III.1.B (Fig. 7.48). Su posición, en los niveles superiores de la cavidad,

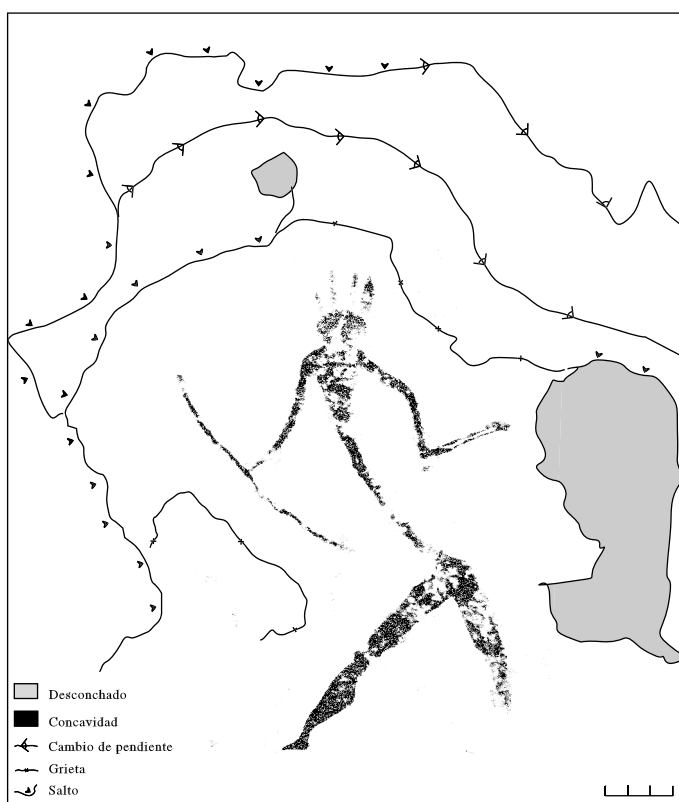


Fig. 7.47. Restitución provisional de las principales líneas del soporte. Calco digital provisional del arquero 76 a partir de la documentación fotográfica del Departament de Prehistòria i Arqueologia.

se conjuga con una estructura parietal carente de las aristas y grietas que caracterizan la inmediata zona superior, donde se localizan los arqueros que conforman la escena de caza. Ambos aspectos, su posición en los niveles superiores y el recurso a un espacio que favorece la decoración, junto con el hecho de que esta sea la figura animal de mayor tamaño en la unidad otorga ciertamente un papel dominante a la figura del suido; una predominancia que se acentúa al considerar factores de carácter narrativo, como son el marcado estatismo que traduce la figura, que realza su valor como imagen animal, y la posterior y sucesiva adición de figuras humanas que consagran al suido como el epicentro al que va dirigida su acción.

La importancia del uso de aquellos puntos de la pared que, aparentemente, serían más aptos para la representación, al evitar aristas, grietas,

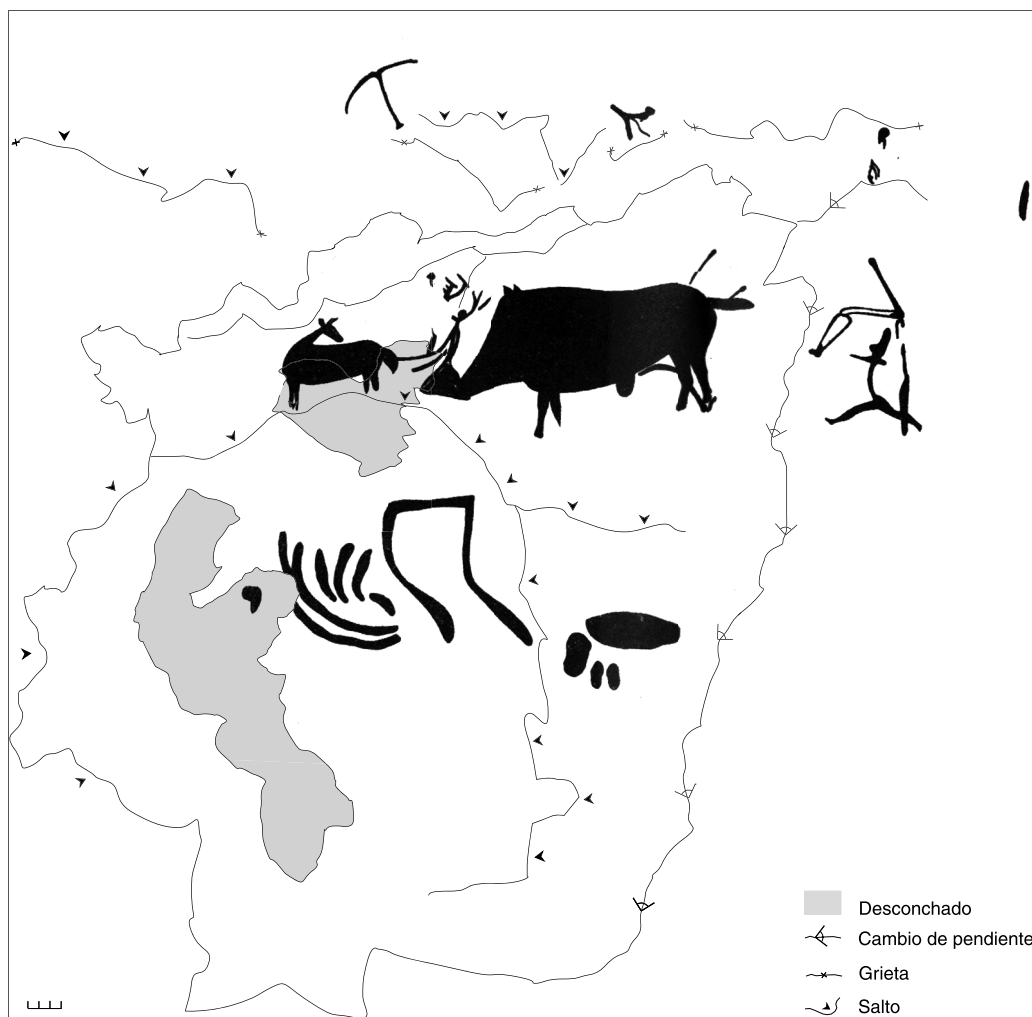


Fig. 7.48. Restitución de las principales líneas del soporte en relación a las figuras representadas siguiendo los convencionalismos propuestos previamente. La reproducción gráfica se ha realizado combinando los calcos elaborados por Benítez Mellado en la monografía de 1919 y las fotografías que conforman la base de datos del Departament de Prehistòria i Arqueologia. La relación espacial entre soporte y figuras es, por tanto, aproximada, de manera que en ciertos casos nos hemos visto obligados a matizar el recorrido de algunas grietas o fisuras para hacerlos coincidir con la posición de las figuras restituidas.

tas y otros accidentes menores, incide directamente en un aspecto que no ha sido lo suficientemente contrastado y que tiende a **relacionar el uso de estos espacios más óptimos con las primeras fases de ejecución en un conjunto**. Admitir esta premisa supone aceptar que existe, cuando menos, una observación previa del espacio gráfico, en este caso la pared del abrigo, y que sólo a partir de ésta se produce una selección posterior del emplazamiento de las figuras, discriminando aquellos lugares que, por sus características, dificultaran el proceso de ejecución. La progresiva adición de figuras y, por tanto, la constricción creciente del espacio gráfico disponible, provocaría que esa selección a la que hacíamos referencia fuese cada vez más relativa y estuviera fuertemente condicionada por la disponibilidad de espacio.

Esta hipótesis puede ser contrastada en el ejemplo que establece la escena de caza del jabalí 14. En efecto, nos enfrentamos a una composición escénica producto de varias fases que se iniciaría con la presencia de un jabalí al que se le insertarían posteriormente distintas figuras humanas en un proceso de transformación narrativa de su propia imagen. Esta secuencia, inaugurada por la figura del animal, sugiere la ocupación del espacio gráfico de características más óptimas para la ejecución



y cuya estructura acentúa la individualidad del suido como imagen. La adición de arqueros obliga a la ocupación del espacio próximo al animal, cuyas características, aunque menos propicias para la representación por su carácter sumamente escarpado, pueden jugar, a su vez, un importante papel dentro del sentido narrativo de la acción (Fig. 7.48).

Este será un aspecto a considerar en el estudio del resto de conjuntos contemplados en este trabajo, puesto que, aunque no en todos los casos podrá ser contrastado, sí que puede aportar gran información por lo que respecta a los puntos preferenciales de ubicación de motivos y a la posible secuencia interna de un conjunto.

Pero la incidencia de las características del soporte se advierte igualmente en la propia ejecución de los motivos, tal y como advertimos en el caso de la cierva 12. Situada junto al jabalí 14, ocupa una superficie de tendencia lisa, que se transforma hacia la zona superior en una estructura escarpada con pronunciadas aristas. Es precisamente para evitar una de estas aristas que la figura dibuja una curva excesivamente pronunciada en el giro de cuello.

No obstante, este modo de ejecutar las figuras en el que parecen evitarse accidentes o aristas de la pared, llegando incluso a modificar el recorrido del trazo no es una constante, y, por el contrario, son numerosos los ejemplos en los que el artista adapta la ejecución del trazo a los cambios de pendiente, aristas u otras peculiaridades que pueda ofrecer la pared. Quizás el ejemplo más sintomático en este sentido sea el del arquero 82a. Hemos hecho referencia anteriormente al tratar la distribución de las figuras, que la posición de este arquero era particularmente llamativa al ocupar uno de los niveles más altos del conjunto. Su posición, además, destaca por el tipo de soporte, liso y sin apenas rupturas. Sin embargo, la posición de la figura no evita que las piernas se representen en un saliente pronunciado del soporte donde se producen, además, varios cambios de pendiente que dificultan la observación completa de la figura. Y ello a pesar de que el espacio libre que resta hasta el nivel del arranque de la cornisa hubiera permitido evitar el relieve especialmente marcado de la pared en este punto.

Un aspecto relacionado con la especial incidencia de las aristas del relieve es aquél relacionado con la representación parcial de una figura que aprovecha la ruptura que provocan estos accidentes para figurar un recubrimiento parcial. Este modo de representar lo que se ha venido denominando **imágenes fragmentarias** no sólo sugiere un importante control de la técnica y la consecución de la perspectiva en dos planos, sino que en ellas los accidentes de la pared se constituyen en un elemento fundamental dentro de la composición e, incluso, en el sentido narrativo que la escena describe. En Civil, tan sólo el ejemplo de la cierva 98a podría sugerir una representación fragmentada, en la que la presencia de una arista que interrumpe la figura hacia sus cuartos traseros podría significar un elemento figurado del paisaje tras el que se oculta parcialmente el animal. Sin embargo, siguiendo el calco de 1919 observamos que la cierva aparece, salvo en sus patas traseras, restituida en su totalidad, incluso podemos apreciar el detalle de la cola, por lo que teniendo en cuenta la calidad contrastada de la labor de Benítez Mellado no podemos más que concluir que en el momento de estudio del conjunto esta figura se conservaba mejor que en la actualidad y que su interrupción se debe realmente a la alteración de pigmento y soporte. Por otro lado, las dudas se hacen más notorias, si cabe, al advertir pequeñas puntuaciones de pigmento que bien pudieron corresponder a sus cuartos traseros hoy no conservados.

El caso de la cierva 98a nos sirve para ejemplificar lo controvertido que resulta la identificación de este tipo de representaciones fragmentarias, asociadas de manera recurrente a imágenes animales. A lo largo de este trabajo, y dentro del propio núcleo de Gasulla-Valltorta tendremos ocasión de aportar otros ejemplos en los que su afirmación como imagen fragmentada no resulta tan dudosa.

7.6. Propuesta de reconstrucción de la secuencia interna de ejecución del Abric III de Civil.

Como hemos visto en páginas anteriores, la variabilidad formal de las figuras que componen la decoración de este conjunto sugieren un importante proceso de ejecución en el que se combinarían fases de ejecución que responderían a la representación de un importante número de motivos frente a otras que, siguiendo el criterio corrector de estilo, se constituirían por un número ciertamente exiguo de representaciones, con la adición puntual de uno o dos motivos a escenas previamente definidas.

Esta multiplicación de fases de ejecución comporta un periodo de tiempo ciertamente indefinido, aunque la coexistencia de dos horizontes artísticos en un mismo espacio gráfico sugiere, cuando menos, la presencia de dos grupos culturalmente diferenciados (Fig. 7.49).

En efecto, la representación de motivos de grafía con tendencia esquemática inauguraría, en este caso, la secuencia de ejecución, especialmente por lo que se refiere al motivo que hemos identificado, en la C.III.2, como un meandriforme de recorrido vertical y gran tamaño. Cabré ya hacía referencia a esta representación en su artículo de 1925 al que se refería en los siguientes términos: “*una hilera de puntitos, ondulada o en forma de ese, a la cual se superponen varios cazadores, siendo el más visible de ellos el inferior del grupo que hállase ribeteado en blanco, núm. 58*”. (Cabré, 1925: 219). De igual modo, Viñas da cuenta parcial de esta figura en la revisión realizada en el núcleo Valltorta (Viñas, 1982), pero es tan sólo a partir de la restauración llevada a cabo en los últimos años que hemos podido comprobar la importante entidad de esta grafía a la que se superponen, al menos, los arqueros 65, 66, 58 y 52, aunque no descartamos que su recorrido alcanzara una mayor extensión. De hecho, parecen existir grafías de estructura imprecisa, pero de trazo grosero, al menos, bajo los arqueros 51 y 46a, que bien pudieron formar parte de una composición más amplia en la que se incluiría el meandriforme al que hacemos alusión.

Esta relación espacial entre motivos esquemáticos y levantinos clarifica la anterioridad de los primeros, si bien es imposible hacer extensiva esta afirmación en el caso de las grafías 16a-c y 17 (C.III.1), puesto que parecen mantener una relación espacial aparentemente independiente con respecto al resto de motivos levantinos con los que comparten cavidad. Esta relación dual en el espacio entre manifestaciones de distinto horizonte no deja de ser significativa y refleja un fenómeno que es posible contrastar en otros abrigos del mismo núcleo Gasulla-Valltorta. Desde el punto de vista de la secuencia, éste y otros ejemplos de superposición de motivos levantinos sobre grafías de raigambre esquemática vienen a sumarse a las hipótesis que, aun dentro del llamado modelo dual, defienden una cronología reciente del Levantino con respecto a manifestaciones artísticas esquemáticas y macroesquemáticas (Martí y Cabanilles, 2002; Molina et al, 2003, etc.).

Por lo que respecta al conjunto de Civil y centrándonos meramente en la secuencia levantina, los episodios de superposición entre motivos y la ocupación de antiguos desconchados que los mutilan parcialmente son argumentos objetivos que nos permiten definir una secuencia de ejecución en la que ordenar temporalmente las fases que componen la decoración del Abric III de Civil.

Ya hemos hecho referencia a la dificultad que comporta decidir, a partir de argumentos objetivos, si las figuras animales de gran tamaño y aparentemente aisladas de cualquier desarrollo narrativo inauguraron la decoración del conjunto. Sí hemos comprobado, por otra parte, que algunas de ellas (jabalí 14) han sido objeto de integración narrativa en una escena de carácter cinegético a partir de la adición paulatina de figuras humanas, pero ello no obsta para que podamos afirmar categóricamente que este tipo de representaciones animales de gran tamaño protagonizaran los primeros momentos dentro del proceso de ejecución de este abrigo, máxime cuando la mayor parte de las figuras humanas que participan de la acción de caza al jabalí manifiestan conceptos formales asociados, tradicional-



mente, a momentos tardíos de la secuencia.

Sin embargo, e independientemente del lugar que ocupen dentro de la secuencia, lo cierto es que sí que parece definirse un momento caracterizado por la ejecución de figuras animales de gran tamaño, de formato naturalista y actitud estática, que difícilmente justifica su participación activa en una escena de caza; un aspecto que podemos contrastar en la decoración que ocupa el Abric I y II, en la vertiente occidental del abrigo objeto de estudio.

Nuestras apreciaciones, aunque procedentes de los estudios elaborados por Obermaier y Wernert en 1919, permiten precisar la presencia, al menos por lo que se refiere al Abric I, de un ciervo de importantes dimensiones, concepto naturalista y actitud estática que ocuparía la zona media de este primer abrigo. La escasa conservación que manifiesta la pared de este abrigo impide cotejar si, efectivamente, se representaron otras figuras, aunque lo cierto es que volvemos a encontrar una figura animal cuya actitud no permite relacionarla directamente con una escena de carácter cinético. Mayores dudas suscita, en este sentido, otra representación animal que se localiza en el segundo abrigo (Abric II), puesto que junto a ella se han documentados unos trazos informes que bien pudieran vincularse a restos de otras figuras, aunque, nuevamente, su actitud pasiva impide afirmar una participación directa en una composición de carácter escénico.

Es el comentario del cuadrúpedo 89 el que aporta matices interesantes en relación a la ejecución de grandes cuadrúpedos. Se trata, en efecto, de una figura animal de grandes dimensiones; un rasgo que le acercaría a cuadrúpedos como el número 30, si bien la escasa conservación de éste último dificulta las comparaciones formales, o el jabalí 14, con el que, además, compartiría el naturalismo de las formas, aunque dentro de esquemas corporales bien distintos en los que incidirían los rasgos propios de especie.

Sin embargo, es su movimiento extremo, en plena carrera, el que disiente abiertamente del estatismo que caracteriza al jabalí 14 y le vincula a figuras como el jabalí 54b, al que ordenábamos en una fase de ejecución posterior a la de los arqueros con los que comparte composición.

Argumentos pues que generan cierta indefinición a la hora de valorar el papel de estas figuras animales dentro de la secuencia y en la propia composición. Si damos por válidas las fases tradicionales en las que las figuras animales de gran tamaño protagonizarían el inicio de la secuencia general en el horizonte levantino, confirmaríamos nuestras hipótesis en relación a la anterioridad del jabalí 14, pero el movimiento extremo que manifiesta el cuadrúpedo 89 le dejaría fuera de esta afirmación, a pesar de que sus características formales le ordenarían dentro del naturalismo que caracteriza a las figuras animales de las primeras fases. Por otra parte, la escasa conservación del motivo 30 impide una mayor aproximación valorativa, aunque su tamaño y aparente actitud estática bien podría coincidir con las características que definen a las figuras animales que, hipotéticamente, darían inicio a este horizonte artístico.

La definición de esta fase inicial compuesta por figuras animales de gran tamaño y posición estática se ha basado, tradicionalmente, en la necesidad de justificar una filiación de raigambre paleolítica en los primeros pasos del Arte Levantino.

En el Abric III de Civil, tan sólo la figura del jabalí 14 permite afirmar, siguiendo criterios de coherencia narrativa y nunca de estratigrafía cromática, un momento previo de ejecución, pero tan sólo en relación a las figuras humanas con las que comparte composición, en ningún caso esta particularidad nos permite hacer extensiva esta ordenación con respecto al resto de figuras que ocupan el conjunto.

El aparente aislamiento espacial que mantiene el cuadrúpedo 30 incidiría nuevamente en la afirmación de una fase protagonizada por grandes figuras animales desvinculadas de cualquier desarro-

llo narrativo complejo. Sin embargo, una vez más, no encontramos argumentos objetivos, basados fundamentalmente en la superposición entre figuras, que nos permitan afirmar un orden claro dentro de la secuencia interna; un aspecto que podríamos hacer extensivo al cuadrúpedo 89.

Mayor objetividad comporta la antigüedad de las representaciones humanas de tronco corto y piernas profusamente modeladas (Civil B), al menos por lo que se refiere a su variante más estilizada (motivo 72a). La reiterada superposición que protagonizan varios arqueros del tipo mayoritario de Civil así lo confirma. De ser cierta esta observación, a la anterioridad de estos motivos cabría sumar el modo de ocupación del espacio, puesto que el hecho de que supongamos una distribución extensiva de las figuras en el espacio que define una cavidad bien pudiera estar en relación con una ocupación temprana de la misma. Quizás esta idea se reafirme al coordinar a las figuras 72a y 93a con la falange inédita que documentamos en la segunda cavidad (motivos 68c), de semejante concepto formal. Los paralelismos formales entre estas figuras exceden igualmente los temáticos, puesto que en todos los casos transmiten una misma actitud coordinada de marcha a la izquierda.

Esa misma ocupación extensiva del espacio, combinada con una marcada concentración de figuras, caracteriza la composición escénica que ocupa la segunda cavidad y gran parte de la tercera. Esta peculiar ocupación del espacio, junto con las destacadas características favorables a la representación, incidiría nuevamente en la idea de que semejante disponibilidad de espacio libre a la representación difícilmente podría asociarse a momentos tardíos de la secuencia.

La importante concentración de motivos que ocupan, principalmente la cavidad central, y los reiterados episodios de superposición que protagonizan ofrecen, por otra parte, una interesante secuencia interna de las variantes definidas. A pesar de la dificultad que implica la observación de la estratigrafía cromática entre motivos en los que la intensidad del pigmento apenas varía, da la impresión de que son los arqueros pertenecientes a la primera variante los que iniciarían los primeros pasos de esta composición. Mayor dificultad supone definir la relación entre las variantes restantes, aunque la observación directa de la cavidad sugiere que serían los arqueros de la tercera variante los que conformarían el segundo estadio, cerrando la secuencia aquéllos que integran la segunda.

Finalmente, el criterio de ocupación de espacios o desconchados que interrumpen parcialmente a las figuras, nos permiten establecer un momento caracterizado por la inclusión de figuras animales de aspecto tosco o, cuando menos, caracterizados por una simplificación de formas, que marcarían un momento tardío en la secuencia.

Nos referimos a los casos ya comentados del jabalí inédito 54b, el ciervo 71 y la cierva 80. Todos ellos ocupan antiguos desconchados que mutilan parcialmente a figuras humanas partícipes tanto del tipo mayoritario de Civil como del tipo de representaciones de cuerpo corto y piernas profusamente modeladas o Civil B. Su clara desvinculación narrativa con respecto a las figuras con las que comparten composición y el hecho de que se sitúen en espacios anteriormente ocupados por éstas nos lleva a sugerir la posibilidad de que nos enfrentásemos a mutilaciones voluntarias de las figuras previas. Un aspecto que será preciso contrastar en otros conjuntos de la zona.

Independientemente de que esta afirmación sea cierta, la presencia de estas figuras animales sobre figuras humanas que suponemos conformarían las primeras fases de la decoración del conjunto confirma un proceso dilatado de ejecución en el Abric III de Civil, del que da buena cuenta la variedad estilística y formal de los motivos que la integran, así como la presencia de dos horizontes culturales diferenciados coexistiendo en un mismo espacio gráfico.



7.7. Valoración final.

Uno de los aspectos más destacados de este conjunto, y que más número de páginas ha ocupado en la bibliografía, es la **temática** que describe su escena central. El gran número de arqueros concentrados en la segunda y tercera cavidad, su disposición y actitud abre la posibilidad de interpretar su presencia como un episodio de enfrentamiento entre dos grupos o, cuando menos, de contacto. Hemos insistido a lo largo de estas líneas en la actitud disonante que se produce entre figuras en posición de ataque y otras que mantienen actitudes distendidas o pasivas, algo que no resultaría acorde con un combate abierto cuerpo a cuerpo. Quizás la presencia de figuras femeninas dentro de la escena abogaría a favor de esta última interpretación, de manera que lo que realmente nos transmite la famosa composición de Civil es un momento de contacto o intercambio entre dos grupos en un mismo territorio.

Una temática que se superpuso, integrándola, a otra secuencia protagonizada por los arqueros *tipo Centelles* o Civil B, en la que, aparentemente, se dibujaría un episodio de traslado o movimiento coordinado pero pacífico, siguiendo el esquema que apreciamos en el abrigo homónimo de Centelles, y que tendremos oportunidad de contrastar en Cavalls.

Traslado y contacto o enfrentamiento entre grupos son dos temáticas poco frecuentes que, sin embargo, nos ofrecen una visión distinta de lo que debió ser la dinámica de estos grupos en la zona. Resulta especialmente llamativo el hecho de que ambas coexistan en este conjunto, lo que provoca, casi sin quererlo, que nos planteemos la posible relevancia de Civil III como espacio de representación dentro del entorno Valltorta, máxime si tenemos en cuenta que es precisamente en este abrigo donde documentamos hasta el momento una de las grafías esquemáticas de mayor tamaño y entidad.

Su posición encajada y escasamente elevada en el curso del Barranco no favorece, sin embargo, un amplio radio de visibilidad, ni siquiera sobre el lecho de Valltorta o en relación a otros conjuntos decorados. No sabemos si, efectivamente, existe una relación directa o recurrente entre el tipo de temática y la situación de los conjuntos, o incluso por lo que se refiere a la plataforma practicable que facilitara el acceso a un buen número de individuos. Para ello sería necesario un análisis de conjunto a nivel macroespacial, de manera que pudiéramos vertebrar cada uno de los conjuntos barajando factores como su situación en el paisaje, su rango de visibilidad, la complejidad de sus paneles, su ritmo de composición, etc.

Junto a las temáticas arriba enunciadas documentamos en Civil episodios de contenido cinegético que, por lo general, se caracterizan por el bajo número de componentes, producto, sin embargo, de un proceso acumulativo de ejecución. La relativa importancia de estos episodios no sólo se cifra en cuanto a su complejidad compositiva sino también en relación a la posición desplazada que ocupan en el espacio, concretamente en las cavidades laterales del abrigo. Tan sólo en la figura del jabalí 14 apreciamos un posible factor de atracción, de manera que su figura fue integrada en una secuencia cinegética a partir de la continua adición de figuras. Estos argumentos, y el hecho de que las figuras animales solitarias o desvinculadas de cualquier desarrollo narrativo se sitúen en puntos adyacentes a la escena central redundaría en la idea que apuntábamos anteriormente: la escasa relevancia de este tipo de episodios dentro de este conjunto.

Todas estas características hacen de Civil III un espacio relevante de representación en el que se conjugan distintos horizontes artísticos, y en el que la presencia de dos tipos mayoritarios en el entorno Gasulla-Valltorta nos permite trazar una mayor aproximación a la dinámica de ocupación del territorio en el marco del proceso de neolitización.

Reconstrucción de la secuencia de Civil III

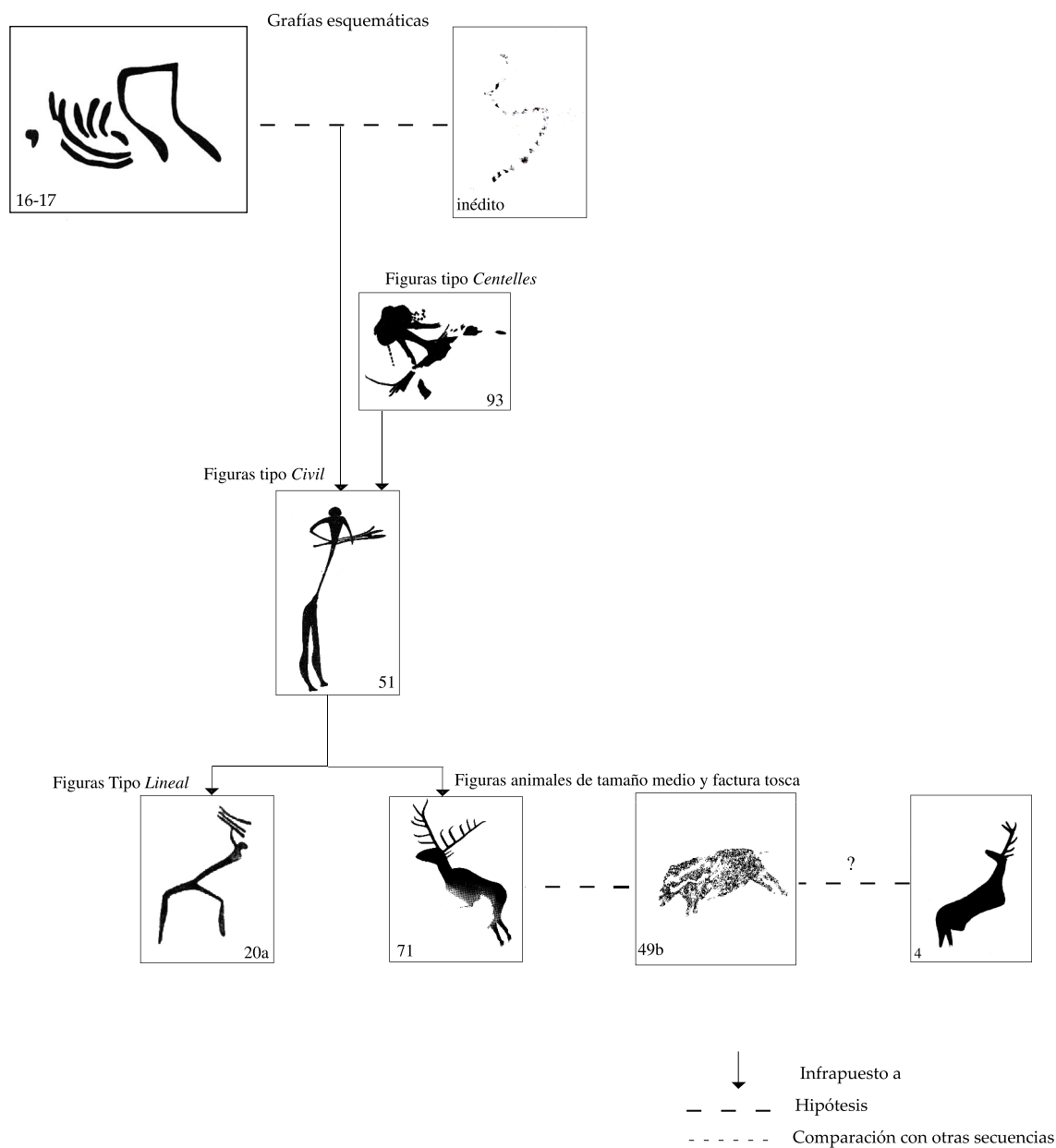


Fig. 7. 49. Reconstrucción de la secuencia del Abric III de Civil a partir de los episodios de superposición documentados y la ocupación de antiguos desconchados.



Capítulo 8. Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló): Abric II

8.1. Localización geográfica. Visibilidad global y relación visual con otros conjuntos.

La Cova dels Cavalls, topónimo que se desprende de la interpretación que los aldeanos hicieron de las figuras animales allí representadas, se encuentra en el término municipal de Tírig (Castelló). Se abre en la margen izquierda del Barranc de la Valltorta, presidiendo uno de los pronunciados meandros que dibuja el barranco en su tortuoso recorrido.

Siguiendo el mapa 1/50.000 del Servicio Geográfico del Ejército, hoja nº 30-32 (570) de Albo-càsser, la cueva se ubicaría en las coordenadas UTM 31TBE512761, con orientación noroeste a unos 80 m.s.f.b y a unos 400 s.n.m. (Fig.8.1).

El acceso natural al abrigo, en el momento de su descubrimiento, resultaba especialmente complicado según se deduce de la narración de los primeros investigadores llegados a la zona. Tan sólo existía la posibilidad de acceder desde el fondo del barranco, sorteando el caos de rocas desprendidas para luego ascender por las “chimeneas”, o bien acceder desde la meseta, a través de la hendidura profundamente inclinada y tras la que existe un corte de terreno bien marcado que gira a la derecha y da paso al abrigo (Obermaier y Wernert, 1919; Barón de Alcahalalí, 1917, del Arco, 1917; etc.).

En los últimos años, estas dificultades se han suplido con la construcción de una pasarela artificial que recorre y se ajusta a la estructura física del abrigo, desde la que es posible observar con comodidad el conjunto, especialmente si tenemos en cuenta que el suelo desnudo ha sufrido el proceso acusado de erosión y desgaste, provocado, en gran medida, por el uso que se hacía de estos abrigos como improvisados refugios en la trashumancia pastoril.

Actualmente, para acceder a la Cova dels Cavalls es preciso tomar el camino que parte entre el kilómetro 1 y 2 de la carretera local de Tírig a Coves de Vinromà, de la que surge una pista forestal que nos permite acceder directamente a la diaclasa que da entrada al conjunto, y por la que se conocía en la lengua de la zona como *Cova del Badall*.

Se encuentra aproximadamente a 1,5 km. de la vecina Cova del Civil, siguiendo el cauce del

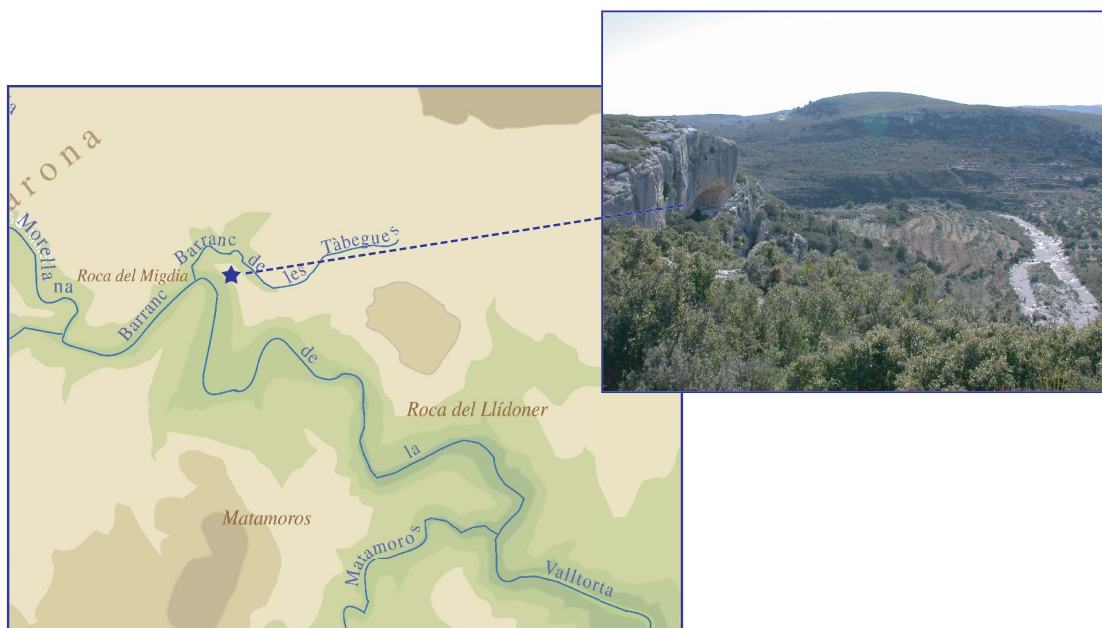


Fig. 8.1. Mapa de localización y fotografía del abrigo.

Barranco, mientras que tan sólo escasos metros la separan de la Cova de l'Arc y L'Arc. La primera se localiza en el extremo izquierdo de la diaclasa que da acceso a Cavalls, y es preciso flanquearla para acceder a la segunda. Los motivos conservados en ambos abrigos son meramente testimoniales, reduciéndose a restos de una figura humana y un posible bóvido en la Cova de L'Arc, y varias puntuaciones dispersas en L'Arc.

Cavalls ofrece un **amplio radio de visibilidad y dominio sobre el cauce del Barranco**. Con respecto a la relación visual que mantiene con otros abrigos decorados, tan sólo señalar la presencia de la Cova del Rull, ubicada a la derecha del abrigo, justo en la desembocadura del Barranc de les Tàbegues. Los motivos de este abrigo acusan una fuerte degradación, en parte propiciada por los saqueos indiscriminados, de modo que tan sólo se conservan restos de varios arqueros y algunos cuadrúpedos apenas visibles bajo las veladuras calcáreas.

Cercano a este punto se encuentra el yacimiento de la Cova de les Tàbegues, con una secuencia que arrancaría en el Neolítico II (4000-3400 cal BC) y se prolongaría hasta la Edad del Bronce, momento en que la zona interior de la cueva comenzó a ser utilizada como lugar de enterramiento (Fernández et al, 2002). Frente a la Cova dels Cavalls se documenta en 1917 el Planell de la Font del Bosc, con una superficie no precisada, y del que la industria recogida no es objeto de un análisis detallado en la bibliografía (Durán y Pallarés, 1923; Almagro, 1944; Fortea, 1973, etc). En la misma vertiente en la que se abre el conjunto decorado se localiza un planell homónimo. De localización reciente, como consecuencia de los trabajos realizados por De Val en la década de los setenta (de Val, 1977), el recuento de industria recogida resulta discreto, sobre todo si atendemos al número de piezas retocadas.

8.2. Descubrimiento y principales estudios sobre el conjunto.

Según las crónicas de la época, la Cova dels Cavalls fue la primera del conjunto de Valltorta de la que se tuvo noticia en el invierno de 1917. Su historia corre paralela a la del núcleo donde se inscribe, por lo que no nos extenderemos en detalles relativos a los avatares de su investigación, tratados de manera más concisa en capítulos anteriores.

Tan sólo reseñar que fue uno de los pocos conjuntos cuyas pinturas fueron restituidas en su totalidad, incluyendo la relación espacial que mantenían entre ellas (Obermaier y Wernert, 1919), si bien los ancianos del lugar denunciaban la desaparición de muchas figuras debido a las frecuentes visitas de pastores y curiosos. La restitución global de los motivos se completaba con un estudio interno que se tradujo en un primer intento de sistematización estilística y secuencia cronológica. A partir de estos primeros momentos, Cavalls se convierte en un referente dentro del Arte Levantino, siendo habitual la reproducción de algunas de sus figuras o escenas, especialmente la muy conocida escena de acoso y caza a una manada de ciervos (Beltrán, 1968; Dams, 1984; Viñas, 1982; etc.).

Los trabajos de restauración y limpieza llevados a cabo en el año 1998 permitieron la documentación de nuevos motivos, mejorando la lectura y definición de aquéllos anteriormente publicados. La necesidad de revisar, documentar y proceder a un análisis interno de la cavidad desde nuevas perspectivas teórico-metodológicas desembocó en la publicación de una nueva monografía sobre este conjunto. Un trabajo coordinado por Martínez y Villaverde (2002), dentro del proyecto de colaboración interdisciplinar que vienen desarrollando el Departament de Prehistòria y d'Arqueologia de la Universitat de València y el Instituto Valenciano de Arte Rupestre.

Los calcos y la restitución espacial de que aquí presentamos proceden, en su mayor parte, de dicha monografía, de la que somos coautores. El lector encontrará, por tanto, ciertos paralelismos en nuestra exposición, aunque nuestro interés sobre la composición y el uso del espacio nos ha llevado a profundizar en ambos aspectos, obteniendo nuevos datos que permiten un mayor acercamiento al entramado decorativo de este conjunto.



8.3. Descripción topográfica del abrigo.

Atendiendo a la topografía y siguiendo los criterios establecidos previamente, la Cova dels Cavalls se compondría de dos abrigos principales, de los que tan sólo nos centraremos en el estudio del denominado Abric II, el primero a que da acceso la diaclasa ya descrita, y esto por dos motivos que consideramos fundamentales: primero, por el negativo estado de conservación que presenta el Abric I, cuya escasa concavidad le expone, en mayor medida, a las inclemencias del tiempo, y en el que tan sólo parece adivinarse la presencia de una figura animal y varios restos aislados de pintura de identificación dudosa; segundo y derivado del anterior, porque la escasa entidad de estas figuras impide la elaboración de un estudio detenido de la composición.

El Abric II de la Cova dels Cavalls, con planta de tendencia semicircular abierta, posee unos 20 m. de boca y 3,8 de profundidad. Sus dimensiones son 14,10 m. de arco y 10,5 de cuerda. La orientación del abrigo (N.O) reduce las horas de insolación directa sobre las pinturas, un aspecto que también favorece la amplia cornisa que caracteriza al conjunto, y que se encuentra a unos 2,5 m. de altura.

Se compone, en esencia, de dos cavidades principales (**II.1** y **II.2**), definidas e individualizadas por la presencia de una ligera inflexión curvada del relieve hacia la zona media del abrigo. Sus superficies globales resultan particularmente equilibradas, de modo que la II.1 dibuja un arco de unos 8 m aproximadamente; mientras que la II.2 ocuparía 284 y 300 cm de cuerda y arco

Cova dels Cavalls (Tírig, Castelló)

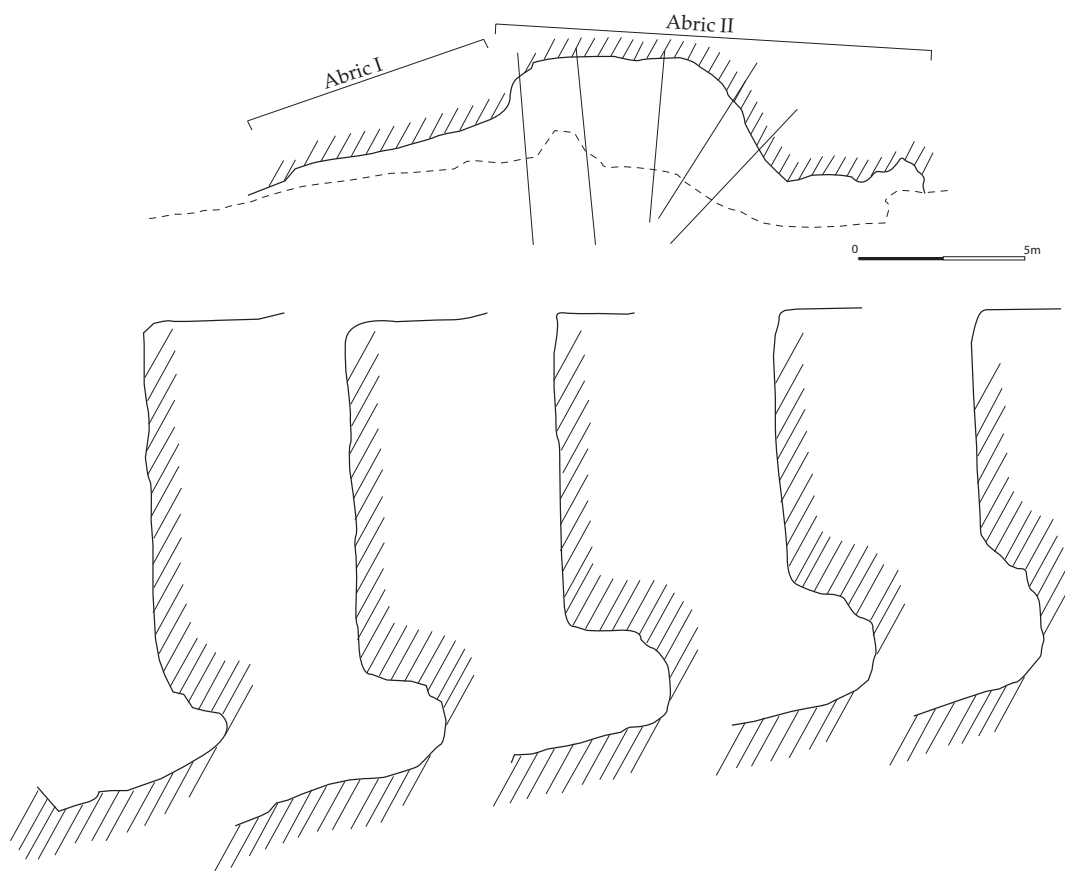


Fig.8.2 Planta y sección del Abric II de Cavalls (a partir de Martínez y Villaverde eds. 2002).

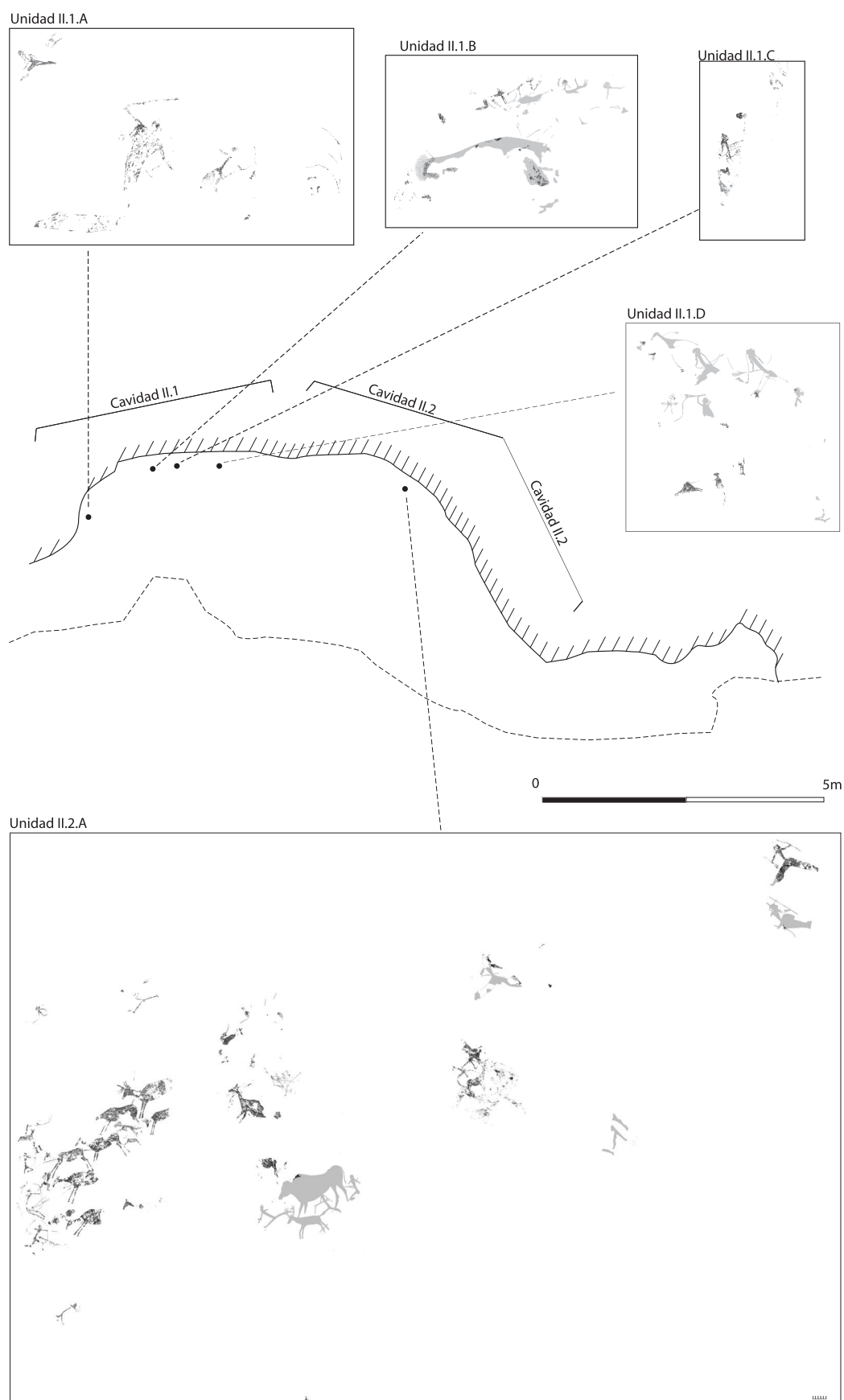


Fig. 8.3. Topografía del conjunto y distribución de las distintas agrupaciones de motivos



respectivamente, en la zona decorada, y se desarrollaría globalmente en un arco de 6 m. (Fig. 8.2 y 8.3)

La **Cavidad II.1**, ubicada a la izquierda del abrigo desde el punto de situación del observador, se subdivide, a su vez, en cuatro unidades:

–**Unidad II.1.A:** se desarrolla desde el inicio de la boca del abrigo hasta un saliente estalagmítico que interrumpe la concavidad de la pared, y en el que se ubican los motivos 1-6. Dibuja un arco de 220,5 cm. con una cuerda de 194 cm.

–**Unidad II.1.B:** arranca del saliente anterior hasta la interrupción clara del relieve por la presencia de otros resaltes. Alberga a los motivos 7-11 y mide 127 cm. de arco y 120 cm. de cuerda.

–**Unidad II.1.C:** coincide prácticamente con la presencia de sendos rebordes o rodetes estalagmíticos en los que se insertan el grupo de motivos 12 (a-e); apenas alcanzan los 43 cm. de separación entre ambos salientes.

–**Unidad II.1.D:** la última unidad ocupa una extensión prácticamente plana de 196 cm., y su límite derecho viene determinado por el saliente, que a modo de arco, cierra la primera cavidad. Está compuesta por los motivos 13-22.

La **Cavidad II.2**, a la derecha del abrigo, presenta una estructura uniforme, de manera que ninguna variación topográfica tiene entidad suficiente como para provocar una subdivisión interna en distintas unidades, coincidiendo su límite derecho con el final del propio abrigo. En ella se ubican el resto de motivos contabilizados (23-58), de manera que la Cavidad II.2 se identifica con la Unidad II.2.A. (Fig. 8.2 y 8.3).

8.4. Análisis interno del Abric II de Cavalls.

8.4.1. Inventario e identificación de motivos o temas.

Siguiendo las pautas marcadas por el equipo de investigación al que pertenecemos, la numeración de figuras seguirá la propuesta por los primeros autores del estudio de este conjunto (Obermaier y Wernert, 1919). Procediendo de esta manera favorecemos la comparación con los calcos realizados por Benítez Mellado en la citada monografía, así como el seguimiento de la bibliografía posterior, en la que se ha respetado dicha numeración para referirse a las figuras representadas en este abrigo.

No obstante, el cómputo global de motivos difiere del establecido en su día por estos autores, y ello por dos razones fundamentales: por un lado, en la monografía dedicada a las pinturas rupestres del Barranc de la Valltorta (1919) tan sólo se identifican aquellos motivos y temas de cierta entidad, agrupando, en muchos casos, trazos o manchas informes que pertenecen a varias figuras; un criterio que ha sido adoptado de manera recurrente en el estudio del Arte Levantino. Por otro lado, las tareas de restauración y limpieza han permitido la identificación de nuevos temas que vienen a sumarse a los ya documentados.

Por nuestra parte, hemos optado por aplicar los criterios que rigen actualmente la documentación y descripción del arte rupestre prehistórico, identificando y documentando cada tema, independientemente de su entidad, valoración estética o tamaño. Para evitar, en la medida de lo posible, la alteración de la numeración clásica establecida por Obermaier y Wernert, hemos procedido a individualizar, mediante un orden alfabético riguroso, a aquellos temas que se agrupaban bajo una misma numeración, pero que o bien pertenecían a motivos distintos o bien en la actualidad se configuran como restos aislados o dispersos. Los motivos inéditos adoptan la numeración del motivo más inmediato acompañada de una letra que los individualiza.

Con objeto de facilitar la lectura del recuento de motivos y temas representados adjuntamos dos tablas en las que puede compararse el cómputo e identificación establecida en su día por Obermaier y Wernert y la propuesta que aquí presentamos siguiendo el criterio previamente establecido (Cuadro 8.1 y 8.2).

Motivos Conservados		Cavidad II.A				Cavidad II.B	Total
		U. II.A.1	U.II.A.2	U.II.A.3	U. II.A.4		
Humanos	Arqueros	3	2	5		15	25
	Mujeres						
	Dudosos	1			2		3
Animales	bóvidos				1	1	1
	cánidos						1
	cápridos					3	3
	ciervos					2	2
	ciervas					7	7
	cervatos					2	2
	Indeterm					1	1
Indeterminados		11	7		11	19	48
Total		14	9	5	14	50	93

Cuadro 8.1. Cuadro de recuento de los motivos conservados

Motivos según Obermaier y Wernert (1919)		Cavidad II.A				Cavidad II.B	Total
		U. II.A.1	U.II.A.2	U.II.A.3	U. II.A.4		
Humanos	Arqueros	3	5	2	10	20	40
	Mujeres						
	Dudosos	1					1
Animales	bóvidos				1	1	2
	cánidos						
	cápridos					2	2
	ciervos					4	4
	ciervas					7	7
	cervatos					2	2
	Indeterm				1	4	5
Pato					1		1
Indeterminados		2	2		2	1	7
Total		6	8	2	14	40	70

Cuadro 8.2. Cuadro de recuento según Obermaier y Wernert (1919)

8.4.2. Clasificación y análisis estilístico.

8.4.2.1. Figura humana.

Siguiendo los criterios que hemos considerado fundamentales en el análisis estilístico de las figuras, en el Abric II de la Cova dels Cavalls distinguimos los siguientes tipos de representaciones humanas:



Cavalls A o Tipo Centelles: Representaciones humanas de componente naturalista, con piernas abultadas y cuerpo corto. Dentro de esta variante se incluirían un buen número de representaciones que aparecen repartidas espacialmente en las dos cavidades en que hemos subdividido el abrigo (2, 12b, 14a, 15, 49a, 51, 53a, 57 y 58) (Fig 8.4).

Su **estructura corporal** se caracteriza por la marcada desproporción entre el eje que dibuja el



tronco, especialmente corto, con respecto a los dos que dan cuenta de las piernas, de ejecución y modelado anatómico excesivamente acentuado. La mayor o menor desproporción entre ambos ejes permite la división entre dos variantes perfectamente documentadas en este abrigo, que no resultan desconocidas en otros conjuntos de la zona.

Se trata de figuras de **tamaño** relativamente grande, unos 20 cm. aproximadamente, de cuya actitud se infiere, por lo general, un movimiento de marcha hacia la izquierda. La **animación** coordinada se articula a partir de una apertura de piernas desmesurada, que sobrepasa los 90°, y por la disposición de los brazos que, separados claramente del tronco, indican el braceo propio de la marcha. La figuración del movimiento, al considerar la inserción del tronco a las extremidades inferiores, resulta ciertamente irreal por la rigidez que denota la coordinación entre ambos ejes.

La mayor parte de las figuras incluidas en esta variante portan **arco y haz de flechas**, a excepción de aquellas en las que la conservación afecta a este punto (arqueros 49a, 51 y 53a). De los arcos conservados—arqueros 2, 14a, 15 y 51 y probablemente el 12c— se intuye una estructura simple de curvatura convexa y tamaño medio, sin evidencia del detalle de la cuerda, que tan sólo en un caso—motivo 57— acusaría una incipiente curvatura doble, aunque su lectura viene condicionada por la brusca interrupción del trazo.

El haz se compone de dos, tres o cuatro flechas, indistintamente, en los que el grado de conservación permite afinar su lectura se aprecia una emplumadura de estructura lanceolada—motivos 2, 12b, 15, 51 y 57—. Tan sólo el motivo 12b se asocia a un único proyectil, en una actitud que interpretamos como el momento justo de la carga. La representación de estos haces permiten distinguir el recorrido del astil, si bien en ningún caso se detalla el extremo correspondiente a la punta.

Ya hemos señalado que todas las figuras incluidas en este tipo, a excepción del arquero 12b, se disponen en movimiento hacia la izquierda, aunque difieren en la postura que adoptan a la hora de asir arco y flechas. Así, los arqueros 2, 14a, 51 y probablemente el 49a y 53a sostendrían arco y haz con el brazo adelantado, que coincide con su brazo derecho, mientras que se servirían del izquierdo para marcar el ritmo propio de la marcha. Los arqueros 57 y 58, por el contrario, se valdrían de ambos brazos para portar arcos y flechas, de modo que el izquierdo sostendría el arco y el derecho, si admitimos que el 58 repetiría el esquema del 57, el haz de flechas. Tan sólo resta citar el caso del arquero 15, que parece sujetar con el brazo derecho, el más adelantado, el arco, mientras que el izquierdo, que detalla con minuciosidad la mano, sostendría lo que, en su día, Obermaier y Wernert interpretaron como una flecha.

Por último, la orientación del haz de flechas resulta variable, puesto que mientras los arqueros 2 y 51 orientan la emplumadura hacia atrás el arquero 14 hace lo propio al lado contrario. Únicamente el arquero 57 mantiene el haz de flechas en disposición vertical, orientando las emplumaduras hacia abajo.

Se trata de figuras que, por lo general, presentan gran variedad de **adornos corporales**. Algunos de los motivos lucen un ligero abultamiento en la zona del antebrazo que interpretamos como un adorno ceñido a modo de brazalete (motivos 14a, 15 y 49a). Semejante abultamiento muestra el arquero 2 en la zona superior del codo del que sobresale un pequeño trazo a modo de colgante. De la observación detenida de los calcos antiguos se desprende la reiteración de este tipo de ornatos en los arqueros 14a, 15 y 49a. Mayor diversidad advertimos a la hora de valorar la posición de este ornato: los arqueros 2 y 49a lo lucen en el brazo izquierdo, mientras que el 14a y el 15 harían lo propio en el derecho, si bien Galiana señala éste último como ejemplo de arquero portando doble brazalete, uno en cada brazo (Galiana, 1985: 66), algo que no podemos mantener, habida cuenta de las pérdidas de pigmento que mostraba ya la figura en ese punto en el momento de su hallazgo.

El uso de **adornos de cintura** no parece estar tan extendido entre los individuos que definen a este tipo. Tan sólo el arquero 2 luce dos breves apéndices ligeramente curvados y dispuestos a la derecha

de la cintura que darían cuenta de este ornato. Este tipo de adorno se ha venido asociando a fines utilitarios como la sujeción de un pantalón o estuche fálico (Galiana, 1985: 68).

Es precisamente el dibujo de un **pantalón** lo que interpretamos en algunos de los motivos pertenecientes a este tipo. En el caso del arquero 2, un pequeño engrosamiento a la altura del tobillo indicaría la apertura del camal, una interpretación que vendría reforzada por la presencia del adorno de cintura, ya comentado, vinculado a la función de sujeción de este tipo de vestimenta. Otros arqueros muestran semejante indumentaria, si bien su factura varía entre los adornos de rodilla o jarreteras que muestran los arqueros 14a y 15, relacionados con la presencia de pantalones más cortos o zaragüelles, y la probable representación de pantalones más largos que, a la altura de la pantorrilla, rematarían en un camal ancho (arqueros 49a, 53a y probablemente 58).

La **factura de la cabeza**, asociada a la presencia de distintos tocados, muestra estructuras similares en algunos de ellos. Este sería el caso de los arqueros 14a y 15, que lejos de mostrar evidencia alguna de adorno muestran una estructura globular ligeramente achatada. Los motivos 2, 12c, 49a, 57 y 58 presentan una factura pareja, con dos ligeros abultamientos a ambos lados de la cabeza, más pronunciado el correspondiente a la nuca, en lo que se ha venido a sugerir como la presencia de una melena anudada con una cinta o diadema (Galiana, 1985: 58). Los arqueros 49a y 58, a su vez, hacen gala de un tocado de doble pluma o “antenitas” (Galiana, 1985: 59; Beltrán, 1968:195), compuestos por dos finos trazos ligeramente curvados en su extremo final.

– Variantes dentro del Tipo *Cavalls A o Centelles*:



Variante A.1: figuras que presentan una mayor estilización en el desarrollo del eje que define tronco y menor voluptuosidad en el modelado anatómico de las piernas (motivos 2, 14a, 15, 51, 53a). Estas figuras dan cuenta, cuando el grado de conservación lo permite, del detalle de las manos (14a y 51) y de otro tipo de elementos de individualización, como son los ornatos (brazaletes, adornos de cintura, posibles jarreteras, etc).



Variante A.2: figuras con tronco más corto y de tendencia triangular, que contrasta con la excesiva voluptuosidad de las piernas, en las que se acusa una musculatura bien marcada (motivos 49, 57, 58 y probablemente el 12b). Los adornos, en este caso, se ciñen a la representación de una especie de pantalón y lo que podríamos calificar como un tocado de antenas.

– **Motivos potencialmente pertenecientes al Tipo A, pero cuyo grado de conservación impide su adscripción directa:** éste sería el caso de los motivos 5, 12c, 37d y 38. El primero muestra cierta estilización en el trazo que da cuenta del tronco, mientras que suponemos un mayor grosor en la ejecución y modelado de las piernas; no obstante, su estado de fuerte degradación nos lleva a mantener ciertas dudas sobre su vinculación a este tipo.

Las pérdidas de materia en los arqueros 12c y 37d dificulta su adscripción a este tipo, aunque el diseño de la primera marca la estilización de la primera variante; mientras que el tronco del 37d podría seguir las pautas marcadas por la segunda.

En el caso del arquero 38, resultan notorias las pérdidas de pigmento en el extremo final de las piernas, mientras que un gran desconchado hizo desaparecer la parte superior del arquero, del que apenas se conserva el arranque de la cintura. Sin embargo, el fragmento conservado permite definir una figura de piernas excesivamente gruesas en su factura, mientras que el trazo que da cuenta del

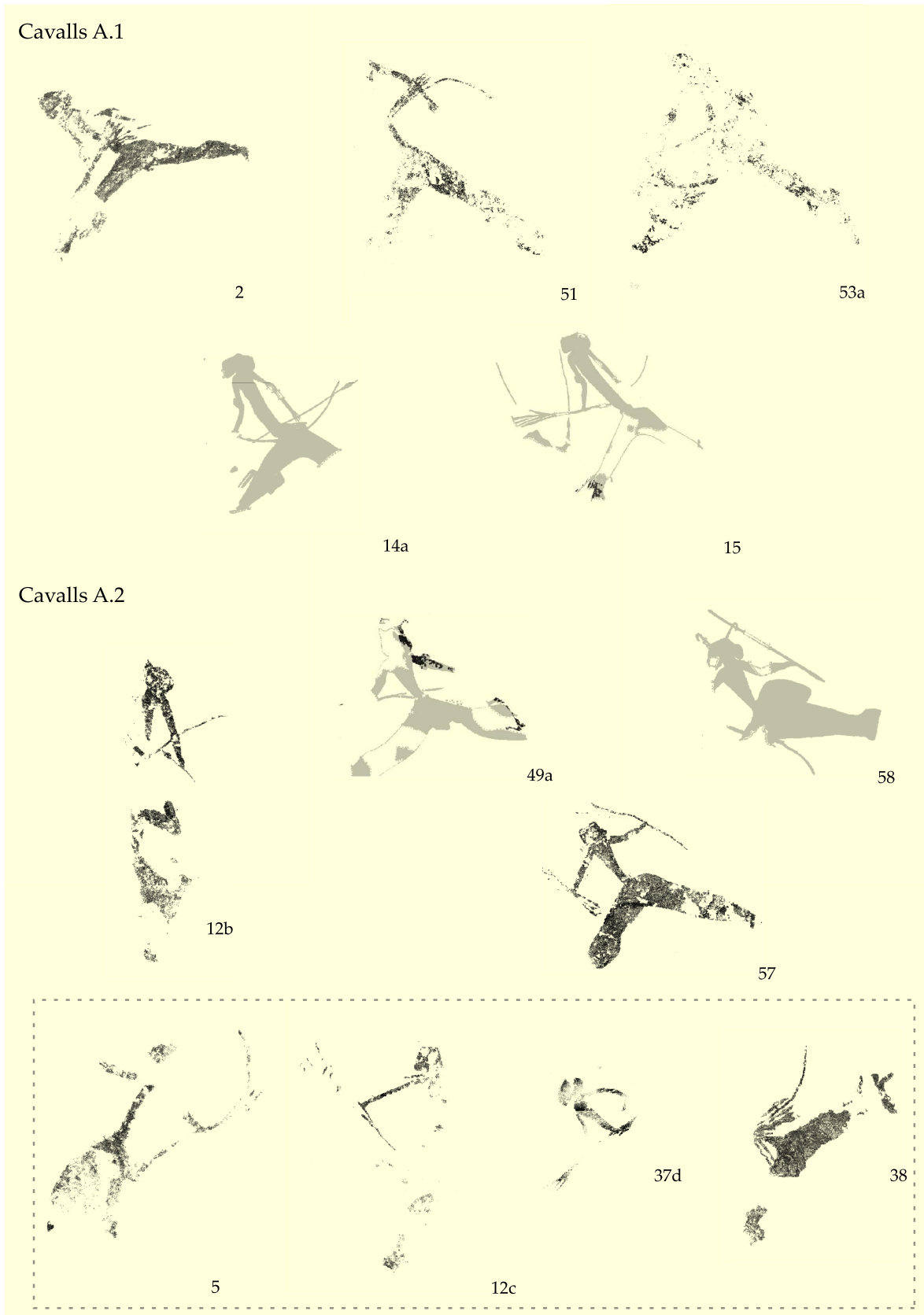


Fig. 8.4. Representaciones humanas incluidas en el Tipo A de Cavalls.

torso muestra un arranque de anchura breve que otorgaría mayor estilización. Los adornos de cintura— un par de cintas sobresalientes a ambos lados—, la más que probable representación de unas jarreteras y la ejecución de un arco, sin evidencia del detalle de la cuerda, y un haz de flechas propiciarían la vinculación de esta figura con el tipo arriba definido. No obstante, y como ocurre en el caso del motivo 5, su conservación limita nuestras afirmaciones y simplemente consideraremos la potencialidad de este motivo a configurarse como propio del tipo *Centelles*.



Cavalls B o Tipo Civil: representaciones humanas de cuerpo estilizado y alargado y piernas modeladas. Dentro de este tipo se incluirían con seguridad las figuras 23a, 25a y, probablemente, la 7 (Fig.8.5).

Se trata de figuras de marcada desproporción anatómica, acentuada por la excesiva prolongación del tronco, que tiende a ensancharse ligeramente a la altura del torso, adelgazando a medida que dibuja la cintura. Las piernas están cuidadosamente modeladas, si bien no presentan la musculatura exagerada que observábamos en el caso anterior; tan sólo el arquero 7 indicaría un mayor grosor en el modelado muscular, aspecto que le acercaría a los motivos de Tipo A.

Son, por lo general, figuras de tamaño medio, oscilando entre los 12 y los 16 cm., aunque la figura 23a tendría un tamaño relativamente mayor puesto que tan sólo se conserva la zona media del tronco.

Los motivos incluidos dentro de este tipo adoptan una actitud de disparo con posicionamiento variado; tan sólo el arquero 23a escaparía de esta afirmación, puesto que el trazo que da cuenta del brazo parece asir el arco distendido y en disposición horizontal con respecto al plano de representación.

En dos de los casos— motivos 23a y 25a— las figuras se representan en posición sedente, con las piernas distendidas, levemente flexionadas por las rodillas. El dinamismo del arquero 25a se restringe a la posición de los brazos en la búsqueda de equilibrio y atención previa al disparo, mientras que la conservación del 23a apenas permite intuir la sujeción del arco.

El arquero 7, por su parte, muestra una disposición que si bien no resulta insólita sí que supone, por su orientación en la horizontal, un elemento particular que no volvemos a observar en otros individuos representados en el abrigo. Así, la pierna adelantada permanece flexionada, probablemente apoyada, mientras que los restos que se conservan de la trasera traducirían su disposición estirada.

No sólo la disposición del arquero en el espacio sino la propia posición de los brazos frente al disparo le distinguen claramente del motivo 25a. Así, y aunque ambas sostienen el arco con el brazo izquierdo totalmente distendido, es en el modo de cargar la flecha donde se observa un mayor eclecticismo. La postura del arquero 7 permite distinguir claramente el recorrido del proyectil frente al trazo que da cuenta del brazo que sujeta el arco; una posición que volveremos a documentar en otros arqueros pertenecientes a formatos corporales completamente distintos. El arquero 25a, por el contrario, simplifica al máximo la posición del brazo más retrasado, mientras que la ausencia explícita de proyectil sugeriría una instantánea posterior al disparo.

Los arcos son de gran tamaño y curvatura simple, excepto en el motivo 23a, donde el trazo que representa el arco muestra una ligera inflexión en el recorrido que podría indicar la presencia de una estructura biconvexa. Es en este mismo arco donde se detalla el dibujo de la cuerda a partir de un fino trazo escasamente conservado, y en el que es posible observar, incluso, el detalle de la escotadura.

Significativa resulta la representación de un haz de flechas asociado a los arqueros 7 y 25a. En ambos casos, el haz está compuesto por, al menos, tres flechas de carácter lanceolado, en las que es posible seguir el recorrido del trazo que da cuenta del astil. El hecho de que el haz de flechas aparezca



vinculado estrechamente a la figura del arquero, pero sin que éste lo sujete directamente, sugeriría su colocación en un suelo no figurado.

Son escasos los rasgos de individualización que presenta este tipo, especialmente si los comparamos con la variante anterior. De hecho, tan sólo cabe citar, por lo que se refiere a la indumentaria, un posible adorno en el arquero 25a traducido en un breve apéndice que arranca en la cadera. La cabeza del arquero 7 ofrece una conservación suficiente como para afirmar su estructura de tendencia piriforme, en la que se evidencian los típicos abultamientos propios de la melena.

Variantes dentro del Tipo B de Cavalls: Este tipo de figuras se vincularían formalmente con las que Obermaier y Wernert denominaron *cestosomáticas*, bien documentadas en conjuntos como la vecina Cova del Civil, como hemos podido comprobar en el capítulo anterior. No obstante en la mencionada cavidad, las figuras, aunque en actitud clara de disparo, no representan en ningún caso el proyectil o flecha; un rasgo que apreciamos claramente en el motivo 25a.

Este aspecto nos ha llevado a mantener ciertas dudas en la adscripción del arquero 7 dentro del Tipo B, y ello por un criterio que consideramos determinante: por un lado, si bien la estructura corporal se acerca a la que define a los motivos en este tipo incluidos, con tronco estilizado de tendencia triangular y piernas moldeadas no excesivamente voluptuosas, así como también la disposición del haz de flechas en relación al arquero es semejante a la que presentan la figura 25a; por otro, la postura de afianzamiento del disparo se resuelve representando la flecha paralela al brazo que sujeta el arco, ofreciendo, probablemente un acabado más realista, pero bien distinto del que venimos observando en los otros temas incluidos en el Tipo B. Esta disposición de los brazos previa al disparo recuerda abiertamente a la que adoptan los motivos 24a, 8 y 35b, pero se aleja en cuanto a la estructura corporal, puesto que éstos últimos muestran una tendencia lineal en las piernas más acentuada, en las que apenas se moldean las rodillas.

Así pues, ambos argumentos nos llevan a adoptar cierta indefinición en la clasificación de este motivo, ya que si bien podemos admitir que su estructura corporal sigue los criterios que nos han permitido definir el Tipo B de Cavalls, su posición y actitud de disparo se resuelve siguiendo el mismo esquema conceptual que observamos en el Tipo C, en el que se incluirían, entre otros, los motivos 8, 24a y 35b.



Cavalls C o Tipo Mas d'en Josep. Representaciones de cierta proporción anatómica, ligeramente matizada por la excesiva proyección del tronco, y escaso modelado muscular en las piernas.

Se incluyen los motivos 26a, 44 y, probablemente el 47 y 48. Hemos de tener en cuenta que nuestras apreciaciones proceden, en gran medida, de los calcos realizados en 1919, puesto que apenas quedan dos trazos dispersos de lo que fue la agrupación de la que los arqueros 44, 47 y 48 toman parte (Fig.8.5)

Se diferencian del tipo anterior en base a la mayor **proporción** que denota la proyección del tronco, con un arranque de cintura menos lineal, y a una menor estilización en el diseño de las piernas.

Excepto la 26a, en clara actitud de disparo a la derecha, las tres restantes (44, 47 y 48) se disponen en actitud que va de la marcha (47 y 48) a la plena carrera (44) hacia la zona izquierda de la cavidad que ocupan, formando parte de una misma agrupación de arqueros.

Al menos tres de ellos portarían arco y haz de flechas (26a, 47 y 48). Tan sólo el arquero 44 aparece desprovisto de armamento en el calco de 1919, si bien uno de los restos que se conservan bien pudiera significar parte del trazo que daría cuanta del arco.

En todos los casos se trata de **arcos** de estructura simple de tamaño medio que, en ningún caso, excede la longitud de la figura. Por lo que se refiere al haz de flechas, únicamente en el caso del arquero 26a se hace más explícita la estructura lanceolada que adopta la emplumadura de las tres flechas que conforman el haz. Menor aproximación permite, en este sentido, el calco publicado en 1919 por lo que respecta a los arqueros 47 y 48, aunque en el primero parece adivinarse un ligero engrosamiento en el extremo final de la flecha que daría cuenta de la emplumadura.

Por lo que se refiere a la **vestimenta**, en al menos dos casos advertimos el diseño de un pantalón a partir de un ligero saliente a la altura de la rodilla (motivos 44 y 47). El arquero 26a, aunque apenas conserva la definición de las piernas, porta una especie de adorno a la altura de la cintura, significado en dos ligeros salientes, que tradicionalmente se han asociado a la sujeción de la vestimenta masculina.

El arquero 26a y 44 se vinculan a partir de un **ornato** de cabeza rematado en una especie de borla, si bien la cabeza del segundo diseña una estructura de cabeza menos globular que bien pudiera sugerir la presencia de un tocado alto. El 47, sellado por la zona ventral del bóvido, impide trazar cualquier valoración en este sentido, mientras que del 48 tan sólo podemos afirmar un diseño que recuerda abiertamente al modo de representar la melena sujeta por una cinta.



Cavalls D o Tipo Mola Remigia. Representaciones humanas de componente naturalista bastante proporcionado y de trazo de tendencia lineal. En este tipo incluiríamos a los motivos 8a, 24a, 35b y 50a (Fig.8.5).

Todos ellos son representaciones de **proporciones anatómicas** aparentes, si bien podría indicarse una proyección del tronco ligeramente desmesurada, que suele ensanchar dando cuenta del torso. El trazo de carácter lineal que dibuja las piernas no modela el volumen muscular en su recorrido, indicando únicamente el engrosamiento propio de las rodillas (motivos 24a, 35b y 50a), mientras que la ejecución de los pies se resuelve con el talón ligeramente proyectado hacia atrás y sin apenas evidencia del arco propio del empeine (24a y 50a). Tan sólo el motivo 50a hace gala de **rasgos faciales**, con un destacado diseño de la nariz y el mentón, mientras que es muy dudosa la representación de estos rasgos en el caso del motivo 8a, si bien un breve apéndice podría apuntar el diseño de la nariz. Son precisamente estas dos figuras las que dan cuenta del cuello; en el resto la posición de los brazos oculta la posible representación de este rasgo.

Sus **dimensiones** les ordenan como figuras de tamaño medio, entre los 10-12 cm. aproximadamente.

Transmiten **actitudes** variadas que van desde la posición de búsqueda de equilibrio previo al disparo (motivos 8a, 24a y 35b) a actitudes de marcha (50a). En el primer supuesto, los tres arqueros resuelven de idéntica manera la disposición de brazos, dando cuenta del recorrido del astil de la flecha que se distingue netamente del brazo que afianza el arco. Sin embargo, todos ellos difieren en cuanto a la postura que adoptan las piernas en la búsqueda del equilibrio.

La mayor parte de los motivos incluidos en el Tipo Cavalls D portan un **arco**, aparentemente de curvatura simple (8a, 24a, 35 b y 50a), sin que ninguno de ellos detalle la cuerda. Dudoso resulta el dibujo de un haz en el caso de los motivos 8 y 50b, ya que la conservación se pierde en este punto, aunque los trazos que se deslindan del que da cuenta del arco podrían sugerir su representación.

Los **adornos corporales** no son abundantes en este tipo. Es en la indumentaria donde se observa mayor variedad de factura, puesto que junto a una especie de faldellín o taparrabos formado por una pieza rectangular rematada por dos picos (motivo 24a) advertimos lo que podríamos considerar como un posible estuche fálico (motivos 8a y 50a).

Únicamente en el motivo 35b advertimos una **factura de la cabeza** indicativa de la presencia de algún tipo de tocado alto de tendencia cónica.

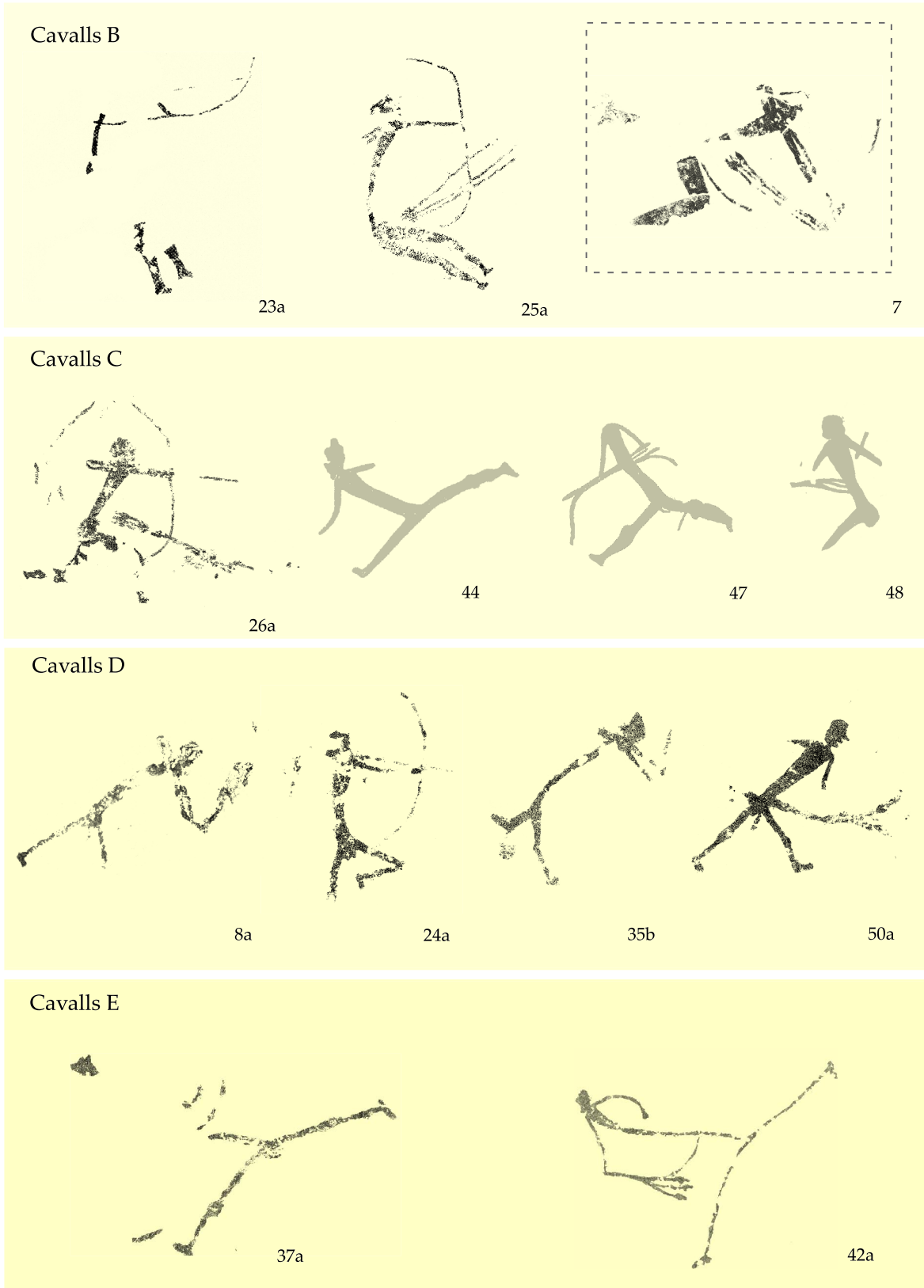


Fig.8.5. Representaciones humanas de los Tipos B-C-D-E de Cavalls.



Cavalls E o Tipo Lineal. Representaciones humanas de trazo lineal con cuerpo estilizado y desproporcionado: tan sólo incluimos dentro de este tipo a los motivos 37a y 42a (Fig. 8.5)

Se trata de representaciones con una acusada desproporción anatómica, acentuada en la exagerada estilización que presentan en sus dos ejes principales de articulación. El tronco tiene una trayectoria que huye de la rigidez que caracteriza a otros tipos establecidos, si bien le confiere un aspecto irreal. El modelado anatómico se ciñe al dibujo del torso y el detalle de los pies que, en ambos casos, se resuelven de forma similar mediante un breve trazo que da cuenta del talón, pero en el que no se observan otro tipo de detalles internos. El trazo de ejecución es notoriamente delgado en el caso del motivo 42a, especialmente por lo que respecta al dibujo de las piernas.

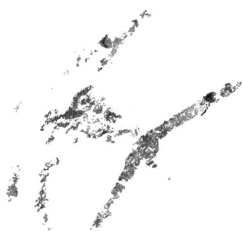
De **tamaño** medio, aproximadamente 12-13 cm., son figuras con marcada **actitud** de movimiento, transmitiendo la tensión propia del ritmo de la carrera. La **animación** viene determinada tanto por la apertura del eje de las piernas, cercano a la representación de una línea recta, como por la inclinación del tronco y el arqueo poco naturalista de los brazos. Por otro lado, la idea de movimiento quedaría enfatizada por la orientación oblicua de la figura en la línea que definiría la dirección del movimiento.

A pesar de que la conservación de la 37a impide una apreciación más detallada, es posible que portara arco y haz de flechas siguiendo el modelo de la 42a, puesto que restos de un trazo ligeramente curvado a la altura de su cintura podría sugerir la presencia del arco. En el caso de la 42a, se individualizan cada una de las flechas que componen el haz, el carácter lanceolado de sus emplumaduras, orientadas hacia abajo, y parte del recorrido de los astiles que se fundirían en un solo trazo en el punto de sujeción. Probablemente ambos arqueros sujetarían el armamento con el brazo derecho, el más adelantado, mientras que el izquierdo dibujaría el arqueo propio de la marcha. Este aspecto vendría sugerido en el caso del arquero 37a por la conservación de un breve trazo que sospechamos se correspondería con el brazo.

Son figuras parcas en **ornamentos**, puesto que tan sólo en la 37a podríamos citar la presencia de un posible detalle sexual a modo de estuche fálico. Por otro lado, esta misma figura presenta unos breves apéndices en la parte superior de la cabeza que bien podrían sugerir el dibujo de algún tipo de tocado.

Representaciones de variado concepto formal cuyas características impiden su adscripción a los tipos ya definidos.

Tan sólo restaría reseñar aquellos motivos que, por sus características particulares, no aparecen incluidos en las distintas categorías que hemos trazado, pero cuya conservación, bien en la actualidad bien en relación a los calcos antiguos, permiten aproximarnos a sus rasgos estilísticos. Se trata de los motivos: 1, 3-4, 17a, 20 y 21a, si bien el tercero no se conserva en la actualidad, por lo que para proceder a su análisis hemos de basarnos en los calcos publicados en 1919. Otros motivos que se identifican claramente como figuras humanas quedan fuera de nuestras valoraciones, condicionados por los problemas de conservación que presentan; tal sería el caso del motivo 37d y 39, reducidos a su mitad superior.

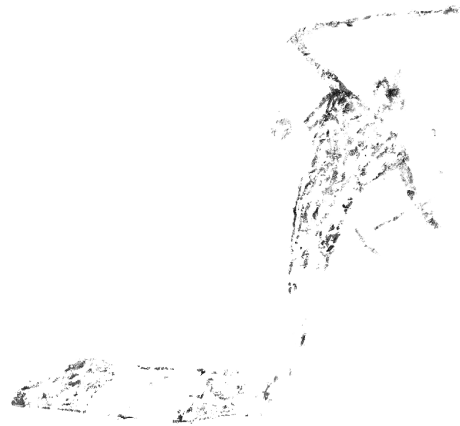


Motivo 1- presenta una lectura complicada como consecuencia de las pérdidas puntuales de pigmento que afectan especialmente a la parte axial superior. Las piernas, de tendencia lineal, apenas modelan a la altura de la cadera, otorgando a la figura una sensación de acusada rigidez. La anchura



desmesurada del tronco bien pudiera deberse a un corrimiento de la pintura o a la representación de algún tipo de objeto colgante a modo de bolsa o carcaj. El modo lineal, carente de modelado, con el que se diseñan las piernas le acercaría al tipo Cavalls D, con el que, a su vez, compartiría el modelado del tronco y el detalle del sexo.

Motivo 3-4- presenta graves problemas de conservación que limitan, en cierto modo, nuestras apreciaciones de partida. Hemos optado por identificarla como figura humana, aunque se aleje de los cánones naturalistas levantinos por su fuerte desproporción, ejecución y tamaño. Su identificación quedaría reforzada al considerar el motivo 3 como una de las piernas parcialmente conservada de la figura, de tal modo que su posición y orientación traduciría el movimiento máximo de la marcha. La otra pierna, la más adelantada, podría haberse perdido como consecuencia de un desconchado que se evidencia justo en la zona que supuestamente ocuparía. A favor de esta interpretación podríamos señalar que ambos motivos—3 y 4— mantienen una gran coherencia atendiendo a la técnica de ejecución y a la tonalidad del pigmento, mientras que su proximidad y vínculo espacial permitiría relacionarlos como un único motivo. De ser cierta nuestra interpretación, nos enfrentaríamos a una figura de grandes dimensiones, con proyección del tronco desmesurada que tendería a ensanchar en la zona correspondiente a la clavícula. La única pierna conservada, la más atrasada, parece modelar ligeramente el abultamiento propio de los gemelos



Un aspecto que resulta particularmente interesante es la **técnica de relleno** empleada en la ejecución, en la que se intuye el dibujo de **listas verticales** en disposición aparentemente organizada, aunque pérdidas puntuales de pigmento dificultan la lectura del recorrido de los trazos (Fig. 8.6). Este recurso técnico, aunque no desconocido en las representaciones humanas levantinas, sí resulta francamente inusual, puesto que el tamaño de estos motivos predispone a que un solo trazo modele la silueta corporal (Alonso y Grimal, 1996: 197).

Es en las **figuras femeninas** en las que se concentra el mayor índice de representatividad de esta técnica, especialmente a la hora de significar la indumentaria. Ésta se reduce, en la mayoría de los casos documentados, a faldas de distinta tipología y formato, aspecto que ha llevado tradicionalmente a considerar el empleo de esta técnica como indicativa del diseño o características del tejido (Jordá y Alcocer, 1951: 37; Almagro, 1952: 80; Ripoll, 1966:172). No obstante, parece evidente que la técnica de listado no se circunscribe a representaciones concretas de género y que, como veremos, es comúnmente utilizada en representaciones animales, por lo que su interpretación o significado más allá de la mera convención técnica es discutible (Alonso y Grimal, 1993).

Ciñéndonos a las representaciones humanas, sólo en la provincia de Albacete se han documentado varias figuras femeninas en las que se aprecia el uso de la técnica de listado, tanto en el diseño de la falda como del relleno del tronco, lo que ha llevado a algunos autores a sugerir la representación de vestidos completos (Mateo Saura, 1996: 237). Este sería el caso de las dos imágenes femeninas de la Cueva de la Vieja, una del Barranco Segovia (Letur) y varias del Abrigo Grande de Minateda. Más dudoso sería el empleo de esta técnica en la figura femenina 32 del Abrigo VI de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), en la que parece apreciarse, con mayor precisión en unas zonas que en otras, el relleno interno a base de listas (Alonso y Grimal, 1996). Hacia el sudeste, en las tierras altas de Murcia, Mateo Saura señala en los motivos femeninos 4 y 5 de la Risca I (Moratalla, Murcia) la presencia de este tipo de listas de trayectoria más o menos paralela como recurso técnico de relleno.

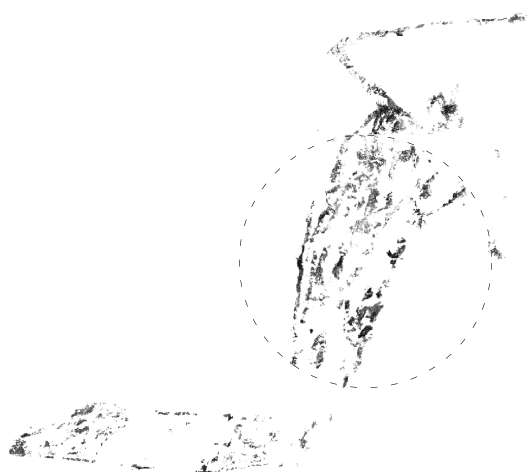


Fig.8.6. Detalle de la técnica de relleno interno de 1 motivo 3-4.

Menos evidente resulta su empleo en los motivos 2 y 8 del Abrigo del Milano (Mula, Murcia), ciñéndose parcialmente las listas a la zona correspondiente al tronco (Mateo Saura, 1999: 257). Hacia el Norte, concretamente en la provincia de Lleida, documentamos esta técnica en algunas de las figuras femeninas de la Roca del Moros (Cogull), concretamente en la ejecución interna de la vestimenta, si bien los calcos impiden afinar nuestras consideraciones. Por último, en la provincia de Teruel, Alonso y Grimal apuntan la representación de una fémmina en la que se puede distinguir su silueteado y un relleno interior tenue en el que se insiste mediante finos trazos verticales (Alonso y Grimal, 1993: 20) (Fig. 8.7)

El porcentaje de uso de esta técnica disminuye al valorar las representaciones masculinas, tan sólo algunos ejemplos permiten verificar su ejecución, no respondiendo su presencia a cuestiones de estilo o particularidades regionales. Así, el arquero 5 del Panel 2 del Abric I de La Sarga (Alcoi, Alacant) aparece ataviado con una especie de pantalón en el que se distinguen claramente las listas verticales que conforman el relleno interno. Una vez más y en este caso concreto, la restricción de esta técnica a la significación de la indumentaria de la figura ha llevado a plantear la posibilidad de que se tratara de un convencionalismo que reflejara la composición o características del tejido (Hernández et al, 1998), aunque en contra de esta idea tendríamos la representación, en el mismo panel en que se

Representaciones femeninas

Representaciones masculinas

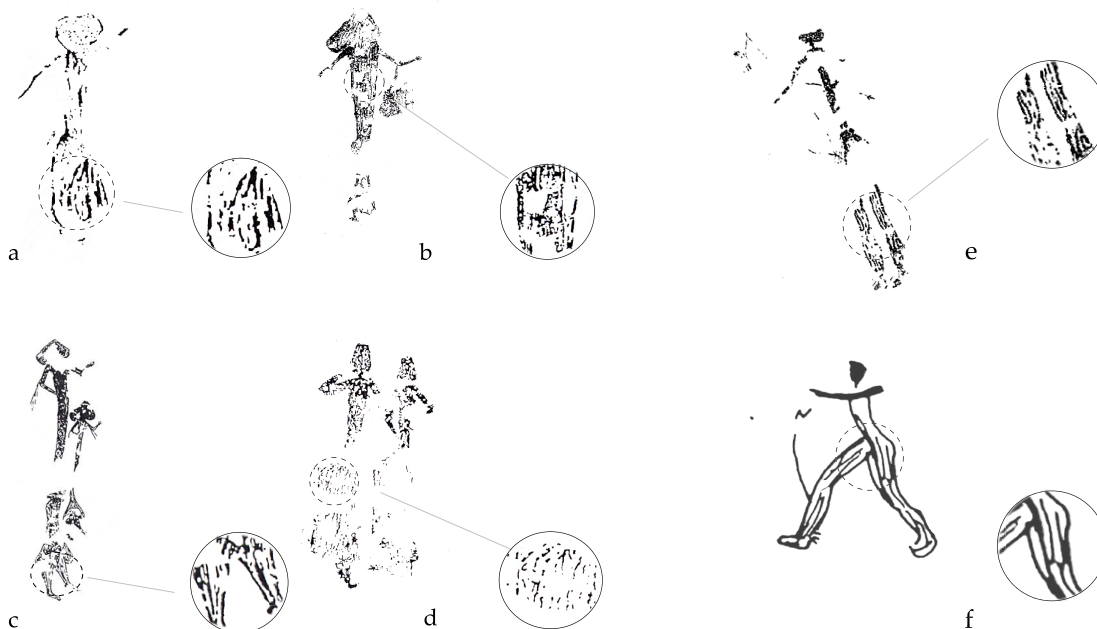


Fig.8.7. Representaciones humanas ejecutadas total o parcialmente con la técnica de listado. **a.** Abrigo Grande de Minateda (Albacete); **b.** Barranco de Segovia (Letur, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996); **c.** Abrigo de la Risca I (Moratalla, Murcia) (Alonso y Grimal, 1988-89); **d.** Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (Alonso y Grimal, 1990); **e.** Abric I de La Sarga (Alcoi , Alacant) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988); **f.** Abrigo Grande de Minateda (Albacete) (Breuil y Cabré, 1920)



documenta este arquero, de varios ciervos que hacen gala de semejante técnica de cubrición. En el mismo ámbito alicantino, encontramos en la Cova del Mansano (Xaló, Alacant) una figura humana, claramente alejada de los cánones estilísticos de la arriba mencionada, en la que esta técnica de relleno listado se aplica a la totalidad del cuerpo. Fuera de estos límites, no resulta fácil determinar el uso de esta técnica, puesto que nuestra información proviene, en la mayoría de los casos, de calcos antiguos en los que la falta de detalle y minuciosidad es manifiesta. Éste sería el caso de algunas de las representaciones masculinas documentadas en el Abrigo Grande de Minateda (Albacete), en las que, siguiendo la documentación elaborada por Breuil, es posible observar el relleno interno a partir de trazos paralelos o subparalelos, que no parece mostrar un excesivo abigarramiento en su disposición. También podríamos citar el caso del arquero 14 del Abrigo I de la Fuente del Sabuco (Moratalla, Murcia), en el que apreciamos esta misma técnica en el diseño de las piernas (Alonso y Grimal, 1996).

De estas líneas se deduce **un uso más acusado de esta técnica de ejecución en las representaciones femeninas**, especialmente en el diseño interno de su indumentaria, si bien no resulta extraña su aplicación en la cubrición del tronco y, en ocasiones, de la propia cabeza y extremidades. Resulta particularmente interesante el hecho de que esta técnica se aplique en el diseño global de la figura en casos como las representaciones femeninas de La Risca I, cuya mejor conservación permite valorar detenidamente la aplicación de este tipo de relleno tanto en la indumentaria como en la propia anatomía de la figura.

Las valoraciones en el caso de las representaciones masculinas resultan más arduas teniendo en cuenta la brevedad de los ejemplos documentados. Los ejemplos de La Sarga y la Fuente del Sabuco I permiten señalar el uso de esta técnica en la ejecución de lo que suponemos podría ser la indumentaria, mientras que, de ser cierta la interpretación de la técnica empleada en algunas figuras masculinas de Minateda, apreciaríamos nuevamente la extensión de este tipo de relleno al diseño global de la figura.

El motivo 3-4 de Cavalls II se configuraría, de ser cierta nuestra interpretación, en una de las pocas representaciones masculinas de gran formato ejecutadas mediante la técnica de listado; tan sólo la cabeza y los brazos parecen haber sido cubiertas de manera homogénea. Lo alterado del soporte impide una definición completa de la trayectoria y recorrido de las listas que conforman el relleno, especialmente por lo que se refiere a la zona del tronco, aunque los puntos mejor conservados trasladan la existencia de trazos no excesivamente abigarrados entre sí.

Lo cierto es que nos enfrentamos a un aspecto poco común desde el punto de vista de la técnica, no sólo en el ámbito de Gasulla-Valltorta sino en la globalidad de los conjuntos levantinos, como hemos visto. Pero **no solamente el uso del relleno listado, sino su propio tamaño y proporción anatómica dificultan la clasificación tipológica de este motivo, al menos por lo que se refiere a su entorno más inmediato.**



atestiguada en el Abric IX de El Cingle de la Mola Remigia, donde observamos variantes en función del grosor y modelado del tronco. Un aspecto que se repite, igualmente, en algunos conjuntos del Bajo Aragón, donde encontramos moti-

Motivo 17a- Es el grosor desmesurado del tronco lo que nos ha impedido clasificar el dentro de los tipos arriba definidos, aunque si atendemos a la significación de los rasgos faciales, éstos le acercarán al motivo 50b, una de las pocas figuraciones de este Abrigo en las que hemos podido observar la representación de anatomía facial (Fig. 8.8). De hecho, la proximidad formal entre ambas figuras está perfectamente

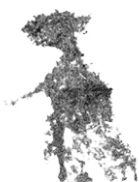


Fig. 8.8. Motivo 50b



vos con troncos excesivamente voluminosos en los que se proyecta una curva del vientre exagerada, caso de las figuras de Los Chaparros, con los que incluso comparte la posición alzada de los brazos (Fig. 8.9)

Fig. 8.9. Motivo 70 del Abrigo de Los Chaparros (Teruel).



Motivo 20- muestra graves deficiencias de conservación que dificultan su lectura y por ende nuestras consideraciones con respecto a su clasificación estilística, así pues hemos optado por obviar su consideración al no poder afinar en su descripción e interpretación más allá de su calificación como figura humana



Motivo 21a- conservado parcialmente en su mitad inferior, muestra una estructura lineal en el trazo que da cuenta de las piernas, aunque parece modelar el detalle de rodillas y proyección del pie, en el que parece indicarse la silueta de los dedos. La lectura del tronco viene condicionada por la posición reposada de los brazos a ambos lados del tronco, sugiriendo así una anchura excesiva con respecto a la delgadez de las extremidades. La definición lineal de éstas nos permitiría incluir a este motivo como propio del Tipo C, si bien su disposición sumamente estática y la indefinición que nos produce la falta de conservación del tronco nos lleva a no incluirla en nuestra clasificación estilística.



8.4.2.2. Figura animal.

Tal y como se desprende del recuento elaborado, son reducidas las representaciones animales en el Abric II de Cavalls, con una concentración incontestable en la segunda cavidad tanto en función del número de ejemplares como de la variedad de especies.

Tres son las especies que documentamos en este conjunto, con una alta representatividad de los cérvidos frente a bóvidos y cápridos, y dentro de los primeros de las hembras frente a los machos. El número de ejemplares se ve reducido por las pérdidas puntuales de figuras, que tan sólo conocemos a partir de la documentación elaborada por Benítez Mellado (Obermaier y Wernert, 1919), como es el caso del bóvido 46 y el cérvido 45a, y por la degradación que otras presentan y que apenas permiten su identificación (cuadrúpedo 11a-f; cuadrúpedo 53c, etc).

Por estas razones, y a tenor de los pocos individuos conservados en su totalidad de los que puedan inferirse conclusiones pertinentes, dividiremos el análisis estilístico siguiendo un criterio de especie, en el que estableceremos el índice de homogeneidad entre los individuos considerados.



Cérvidos

Es la especie cuantitativamente más representada en el Abric II de Cavalls, donde se han contabilizado un total de 10 cérvidos, de los que dos serían machos, uno adulto (motivo 27) y otro más joven (motivo 30); siete, hembras (motivos 28, 31, 32a, 33, 34, 35a y 41) y dos, gabatos (motivos 29a y 29b). A



este cómputo global cabría añadir el motivo 45a, un ciervo macho, perdido en la actualidad, pero que aparece documentado en los primeros trabajos de 1919. No descartamos la presencia de un mayor número de individuos de esta especie, especialmente por lo que respecta a los agrupados en el seno de la manada que ocupa la Unidad II.2.A, puesto que fuertes desconchados afectan a esta zona y la presencia de una colada ha sellado parcialmente varias figuras a su paso (Fig. 8.10 y 8.11)

Apenas dos o tres individuos se conservan en su mayor parte, presentando algunas pérdidas internas de pigmento que, en principio, no afectan a la definición y lectura general de la figura (motivos 31 y 32a); el resto manifiestan mutilaciones importantes ceñidas, por lo general, a los cuartos traseros (motivos 27, 30, 33, 35a y 41) o a la cabeza (motivo 28); mientras que tan sólo el motivo 34 muestra fuertes pérdidas que afectan a la totalidad del cuerpo, conservándose parcialmente el arranque del cuello y la cabeza.

El **tamaño** dentro de una especie puede resultar indicativo del sexo y la edad de los individuos, aunque teniendo en cuenta este criterio, y comparativamente, puede configurarse como un indicador estilístico. Así, y si consideramos las dos ciervas que se conservan en su práctica totalidad (motivos 31 y 32a), obtenemos un tamaño máximo del eje que define el cuerpo, arranque de cuello y cabeza de unos 16-17 cm., unas medidas que también compartirían el resto de ciervas representadas al reconstruir de manera ficticia la parte no conservada. En el caso del ciervo adulto sus medidas excederían este límite, incluso cuando su medida real no es posible mensurarla al permanecer sus cuartos traseros parcialmente sellados por la colada.

La **estructura anatómica** denota un gran naturalismo en sus proporciones, manifestando una especial gracilidad en el caso de las hembras. La línea dorso-lumbar dibuja una línea prácticamente paralela con respecto a la ventral, originando semejante longitud en la proyección de las extremidades delanteras y traseras.

La **animación y el movimiento** de las figuras se sugiere a partir de dos aspectos: el primero, relacionado con la articulación de las extremidades y su inserción al eje que define el cuerpo; el segundo, pensamos se vincularía claramente con aspectos compositivos y de disposición en el espacio. Así, la inserción oblicua de las extremidades anteriores y posteriores presente en la totalidad de los individuos considerados, junto con su rigidez aparente, traduciría la tensión máxima del movimiento. La animación se trasladaría, a su vez, a la inclinación excesiva de cuello y cabeza, una disposición que tan sólo se observa en algunos individuos (28, 30 y 35a), por lo que no descartamos que dicha solución pueda deberse a imperativos de encuadre. Por otro lado, y anticipando un aspecto que trataremos con más detenimiento en el apartado relativo a la composición, la orientación de las figuras sobre un eje oblicuo de representación enfatizaría la idea de movimiento.

En cuanto a los **detalles anatómicos**, se aprecia cierta uniformidad y proliferación de los mismos, lo que junto a la proporción de la estructura corporal confiere a las figuras un elevado grado de naturalismo en su tratamiento.

La **cabeza**, en aquellos casos en los que la conservación permite una lectura apropiada, ofrece un perfil fronto-nasal recto con indicación de la testuz y del morro, que adopta una estructura que podríamos denominar tronco-cónica (motivos 27, 31, 34 y posiblemente la 35a y la 41).

En todos los casos aparecen representadas las **orejas**, incluso en los ciervos machos, en los que no siempre es evidente este rasgo. No obstante, y a pesar de que en todos los individuos contemplados se intenta imitar con naturalismo el carácter lanceolado de este rasgo somático, intuimos distintos modos en su disposición, un aspecto que creemos puede estar íntimamente relacionado con las distintas perspectivas de ejecución, especialmente por lo que respecta a las hembras. Así, en la cierva 35a el par de orejas presentaría una estructura en V abierta, convergiendo el arranque de ambas en el mismo punto, mostrando una solución poco naturalista y desplazada de su posición real. Diferente solución en su estructura, con carácter más naturalista que la anterior, mostraría la cierva 33 y, proba-

blemente, la 31, en las que las orejas tendrían un arranque y recorrido paralelo, ligeramente oblicuo. Por último, en el caso de las ciervas 32a y 41, las orejas no convergen en su punto de arranque, manteniendo cierta separación entre ambas y dibujando una estructura en V ligeramente abierta. En todas las hembras el engrosamiento del trazo que da cuenta de la silueta lanceolada de las orejas suele proyectarse a la derecha, excepto en la cierva 41, en la que se documenta el efecto contrario, algo que se alejaría de la naturaleza propia de esta especie. En el caso de los machos se observan dos soluciones distintas: el ciervo 27 presentaría una superposición parcial del par en su arranque, retrasado con respecto a su posición natural, quizás como consecuencia de la proyección desmesurada de la percha trasera, que resuelve de manera incorrecta la perspectiva de visión; en el cervato 30, este rasgo muestra un tamaño desmedido, adoptando una disposición paralela y longitudinal al eje que describiría la cabeza. Esta desproporción quizás se deba al efecto que produce el repinte que luce la figura; un repinte que suponemos respondería al interés de transformar la especie o la edad del individuo representado (Fig. 8.11)

Por lo que respecta a la ejecución de la **cornamenta**, nuestras apreciaciones se ven limitadas por la sola presencia de un individuo macho adulto que la conserva parcialmente. No obstante, los trazos conservados permiten intuir una cornamenta de gran tamaño y cuernas prolíficas, en la que se aprecia, a pesar de su escasa conservación, el detalle de las luchaderas. El ciervo más joven (motivo 30) luce una cornamenta incipiente que ha sido objeto de transformación, tal y como revela el trazo de color más claro que parece infraponerse al oscuro (Fig. 8.11 y 8.12)

El **perfil dorso-lumbar**, de carácter rectilíneo, dibuja una ligera inflexión que daría cuenta de la cruz, especialmente marcada en aquellos individuos que adoptan una disposición baja del cuello y cabeza (motivos 27, 28, 30 y 35a). La grupa y la nalga, cuando se conserva, muestra el carácter redondeado propio de esta especie (motivos 28, 31 y 32a). Estos mismos individuos detallan la **cola**, diseñada mediante un fino apéndice prácticamente pegado a la nalga, excepto en el caso de la cierva 32a, donde la cola se individualiza y separa del cuerpo del animal.

La **línea ventral** sigue el recorrido rectilíneo que dibuja la dorsal, lo que configura al volumen corporal una estructura rectangular que dota a la figura de mayor estilización anatómica. Tan sólo apreciamos cierta tendencia curvada en la línea que define el vientre de las ciervas 33 y 35a.

Tal y como hemos establecido anteriormente, algunos de los individuos considerados muestran pérdidas importantes en la zona correspondiente a las **extremidades**, especialmente por lo que se refiere a los cuartos traseros. Sin embargo, y a pesar de estas limitaciones de partida, es posible inferir un tratamiento cuidado y sumamente naturalista en sus detalles. Las extremidades delanteras dan cuenta del engrosamiento típico del antebrazo y del abultamiento propio de las rodillas. El trazo adelgaza en la ejecución de las cañas, modelando la factura de las pezuñas, en las que se indica con sumo detalle el casco, la corona y la uña (motivo 27, 30, 32a, 33 y 35a). En aquellos individuos en los que se conservan los cuartos traseros, observamos semejante tratamiento naturalista que en el caso de los delanteros, detallándose corvejones y pezuñas (motivo 28, 31 y 32a), aunque las pérdidas de pigmento impiden ofrecer mayores apreciaciones al respecto.

Por último, señalar el tratamiento diferencial que se observa, en este punto, en cuanto a los detalles internos de los dos pequeños cervatos documentados. Las patas se figuran a partir de dos trazos extremadamente finos que, sin embargo, parecen dar cuenta de rodillas y corvejones respectivamente; un detalle que resultaría más evidente en el ejemplo 29a, especialmente por lo que se refiere al engrosamiento que definiría las rodillas, puesto que la zona correspondiente a los corvejones aparecen claramente desdibujada. En ambos se obvia la factura de las pezuñas, a menos de que interpretáramos como tal el sutil engrosamiento que presenta una de las patas traseras del motivo 29a (Fig. 8.13)

Son escasos los detalles que podemos inferir de los dos **gabatos**, puesto que sus problemas de conservación impiden definir el recurso adoptado en la ejecución de sus cabezas, por ejemplo. No



Ciervas

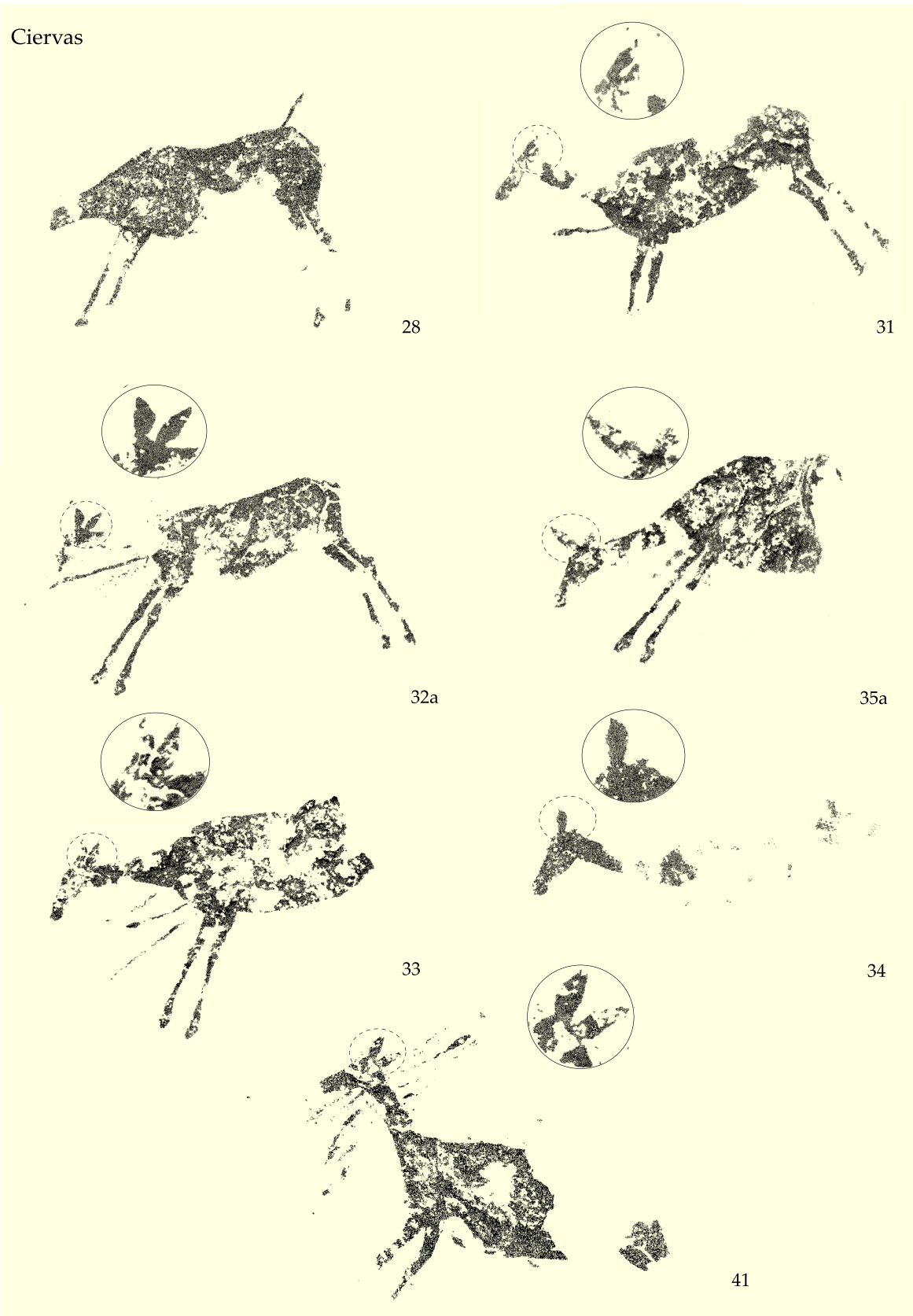


Fig. 8.10. Representaciones de ciervas. Detalle de los distintos modos de ejecutar las orejas

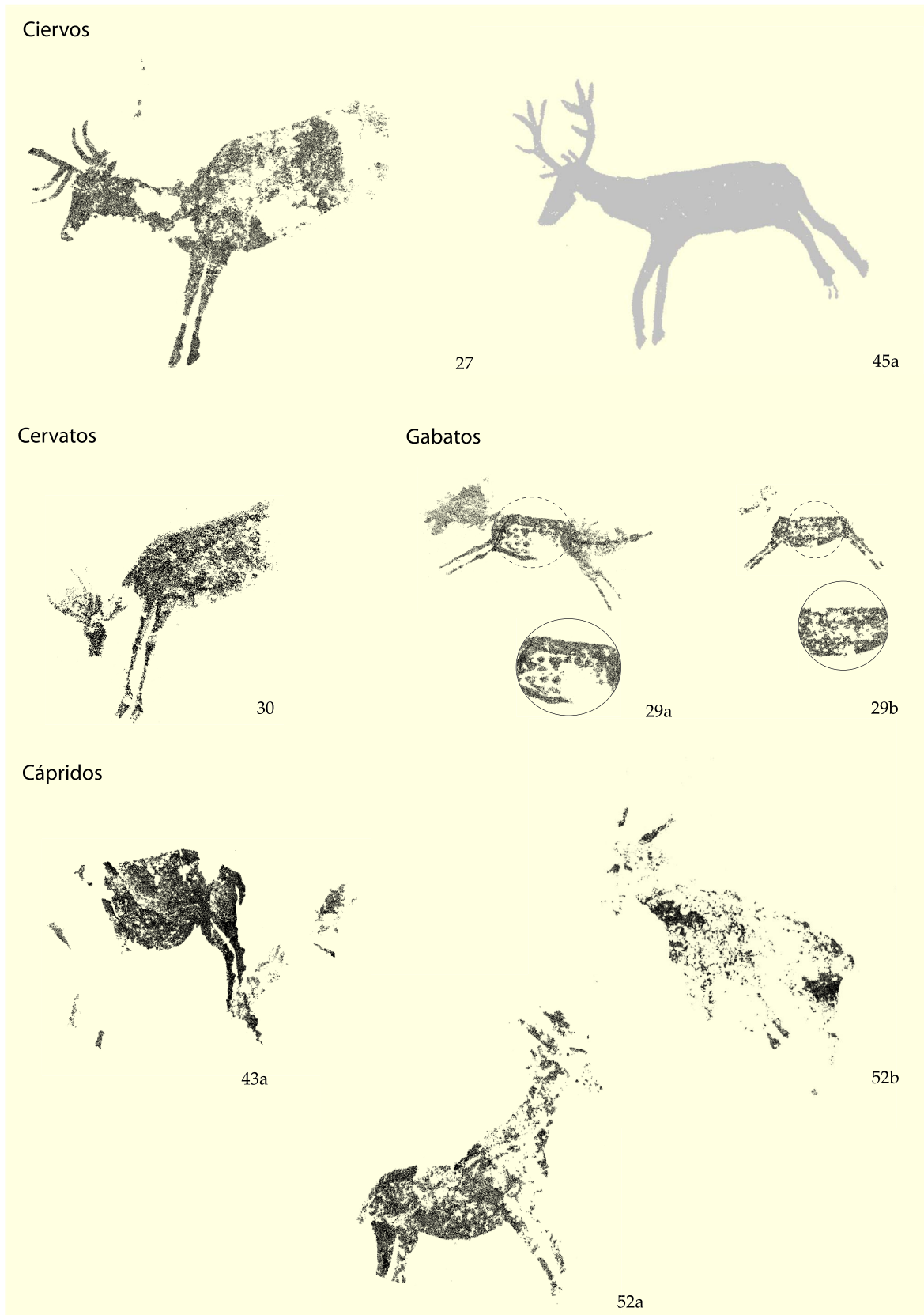


Fig. 8.11 Representaciones de cérvidos machos, adultos, juveniles e infantiles, y cápridos.



Fig. 8.12. Detalle de la diferente coloración del pigmento.

obstante, podemos señalar semejante tratamiento en la disposición y ejecución de las patas así como en la estructura corporal, si bien se aprecia un tratamiento más estilizado en el motivo 29b.

Por lo que respecta a la **técnica** empleada en la ejecución de esta especie, señalar la sensación de homogeneidad que se deriva de su tratamiento, si exceptuamos el motivo 30 y los dos gabatos que trataremos con mayor detenimiento. En efecto, en la mayor parte de estos temas se aplica una masa homogénea de color que modela con detalle cada uno de los rasgos anatómicos vistos anteriormente. Es en el ejemplar número 30 donde se rompe esta dinámica de homogeneidad, puesto que la presencia de una tinta de color más claro infrapuesta a otra de color rojo más oscuro podría indicar, si no un recurso de tratamiento técnico en la corrección de la figura, sí una posible transformación de la misma. Es curioso, cuando menos, apuntar que esa tonalidad más clara,

que nos aventuramos a afirmar se infrapondría a la más oscura, buscaría la representación de una figura de aspecto más robusto, lejos de la gracilidad que caracterizaría a los individuos jóvenes de esta especie. Una gracilidad que se reafirma a partir del repintado interior de la figura con una tonalidad oscura, obviamente más visible que la anterior (Fig. 8.12)

Finalmente, y por lo que respecta a este aspecto técnico, el tratamiento otorgado a los dos gabatos parece estar más vinculado con una representación de conceptos que no con un recurso de ejecución. De esta forma, el relleno interno que presentan estos dos motivos a base de puntos yuxtapuestos y aparentemente ordenados— más evidentes en el caso del 29a— indicarían a todos los efectos las características del pelaje propia de los infantiles de esta especie (Fig. 8.13 y 8.14)

La misma homogeneidad se desprende al valorar la gama cromática que oscila entre el M 7,5R 3/6-3/8 (motivos 27, 28, 29a y 29b) y el M 5R 3/6-3/8 (motivos 30, 31, 32a, 32b, 33, 34, 35a, 41), aunque, bajo nuestro criterio, el valor que otorgaremos a la tonalidad del pigmento como argumento estilístico y compositivo será meramente relativa, teniendo en cuenta que ésta puede oscilar en función de factores externos de degradación y/o alteración del mismo.



Fig. 8.14. Fotografía gabato.

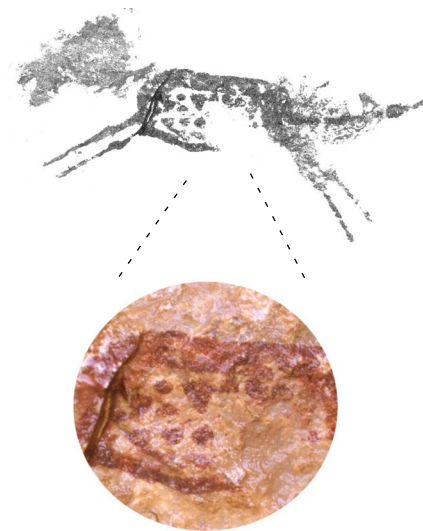


Fig. 8.13. Detalle fotográfico de la técnica empleada en la significación del pelaje del gabato. Escala 1: 2

Únicamente restaría señalar las características del ciervo adulto 45a, del que tan sólo tenemos constancia gráfica a partir de la restitución de 1919. Este ejemplar posee ciertas particularidades que lo singularizan con respecto a los individuos de su misma especie pertenecientes a la manada. Primeramente, su estructura corporal evidencia una mayor gracilidad en sus proporciones, no acusando el modelado de la cruz, como ocurría en los casos anteriores. De tamaño menor, presenta, sin embargo, una cornamenta prolífica con estructura en U y en la que se intuye el detalle de las luchaderas. Es en la

animación donde este ejemplar muestra mayores diferencias, puesto que las extremidades parecen articular en tijera, aunque bien es cierto que nuestras valoraciones dependen de la fiabilidad que otorguemos al calco antiguo. Por lo que respecta a los detalles anatómicos es posible dar lectura a la factura de pezuñas, rodillas y corvejones (Fig. 8.9)



Cápridos.

Es la segunda especie en importancia, con una distancia cuantitativa importante con respecto a los cérvidos, puesto que únicamente se documentan 3 individuos de esta especie en el Abric II de Cavalls (motivos 43a, 52a y 52b) (Fig.8.11). El fuerte grado de deterioro que manifiestan impide, en gran parte, establecer mayores consideraciones de aquéllas que nos permiten identificar su especie. En el caso del motivo 43a tan sólo se conserva gran parte de sus cuartos traseros, si bien las pérdidas internas de pigmento en esta zona dificultan, en cierto modo, su lectura. Los motivos 52a y b han sido objeto de fuertes y recurrentes piqueteados que han alterado su definición y lectura, ya por sí complicada al ubicarse en un punto del abrigo en el que se documentan varias fases de adición por superposición parcial de figuras, que estudiaremos de manera detenida al analizar la composición.

A pesar de las limitaciones que impone la conservación de estas figuras, es posible inferir datos que nos permitan una aproximación estilística a la factura de los individuos de esta especie.

El **tamaño** de estas figuras alcanzaría los 9 cm – motivos 52a y b–. De igual modo, y de conservarse sus cuartos delanteros, el cáprido 43a estaría próximo a alcanzar este tamaño.

La **estructura corporal** luciría un naturalismo acusado en el ejemplar 43a con unas proporciones anatómicas aparentemente correctas, al menos por lo que se desprende de la parte conservada. Los cápridos 52a y b, a pesar de su pésimo estado de conservación, permiten inferir una estructura anatómica un tanto desproporcionada en relación a la excesiva proyección del cuello que manifiesta la 52a, aunque pensamos que esta desproporción puede responder a una cuestión de actitud etológica en la descripción del enfrentamiento que mantiene con el ejemplar 52b. Ésta, con peor definición por la erosión del pigmento, no presenta semejante proyección en el cuello, si bien su estructura anatómica, al menos por lo que respecta al tamaño, resultaría, cuando menos, muy similar a la de su oponente.

De anatomía grácil, la marcada curva que daría cuenta del vientre sería, más que un rasgo estilístico, indicativa de la especie a que nos referimos. Apenas se conserva la cabeza en los motivos 52a y b, pero todavía es posible observar el detalle de la cornamenta, formada por dos breves trazos apuntados con estructura en V, y lo que podríamos considerar el detalle de las orejas. De cuello esbelto, quizás acentuado por la actitud que adoptan, la línea del dorso seguiría una tendencia rectilínea claramente discordante con la marcada curva que daría cuenta de la línea del vientre. Un pequeño apéndice pegado al recorrido curvo de la nalga significaría el detalle de la cola, mucho más acusado en la factura del motivo 43a.

La disposición de las **extremidades** y la orientación y dirección de la figura traducen la sensación de estatismo, especialmente por lo que se refiere a la figura 43a y 52a, mientras que en el caso de la 52b mantenemos ciertas dudas debido a la alteración de la pintura en esta zona, aunque por la similitud que mantiene con su oponente (52a) suponemos adoptaría una disposición similar, a menos que los dos trazos oblicuos que surgen del vientre fueran interpretados como sus extremidades delanteras, de forma que el animal se apoyara únicamente sobre las traseras, señalando la postura tan característica de esta especie en el enfrentamiento entre machos adultos o jóvenes, como parece ser el caso.

Las extremidades, bastante mal conservadas, parecen evocar el detalle de las pezuñas, especialmente si atendemos a las delanteras del motivo 52a. La factura de las traseras, tan sólo apreciable en el motivo 43a, dan cuenta de los corvejones, aunque, nuevamente, pérdidas de pigmento impiden



ofrecer mayores consideraciones al respecto.

La **técnica de ejecución** y la **gama cromática** difiere en los casos considerados. Así, mientras que en las dos cabras enfrentadas (52a y b) se intuye la presencia de silueteado y relleno homogéneo del interior con una tonalidad cromática que se acercaría al M 7,5R 3/4, en el caso del motivo 43a no es posible afirmar la ejecución previa del silueteado y el color del pigmento sería menos intenso (M 5R 2,5/4).



Bóvidos.

Su representatividad se ciñe a los dos únicos motivos documentados: uno de ellos, el 19, parcialmente conservado; del otro, el 46, tan sólo tenemos constancia a partir de los calcos publicados en 1919, que permiten vincular el fragmento conservado con la giba del animal (Fig. 8.14)

Ambos ejemplares se distinguirían claramente en función de su tamaño, siendo el bóvido 46 un ejemplar de grandes dimensiones, alcanzando aproximadamente los 26 cm. de longitud, de morro a cola; mientras que el otro ejemplar apenas llegaría a los 7,5 cm. en su parte conservada.

Su **estructura corporal** presenta, especialmente por lo que respecta al motivo 46, cierta desproporción, acentuada en el carácter masivo que dibujan sus cuartos delanteros y que propician una menor longitud de las extremidades delanteras con respecto a las traseras. Esa desproporción dibuja una línea dorso lumbar que acusa especialmente la curva que daría cuenta de la giba y la grupa; un rasgo que también parece documentarse en el otro ejemplar. Esta definición sinuosa de la línea dorsal contrasta claramente con el dibujo de tendencia más rectilínea de la ventral, que otorga a la figura un aspecto más estilizado. En los dos casos se representó una larga cola, pero no parece existir uniformidad en la precisión del detalle de la borla, claramente definida en el caso del bóvido 19 mediante dos finos trazos que se bifurcan en un mismo punto, mientras que tan sólo un breve engrosamiento en el extremo final de la cola podría dar cuenta de este rasgo en el bóvido 46.

La **cabeza** se dibuja, en este último caso, con perfil fronto-nasal recto en el que una breve inflexión daría cuenta de la frente; esa misma tendencia rectilínea en el modelado dibuja un hocico romo que enlazaría con la definición de la papada. El cuello, corto y masivo, recuerda la anatomía propia de esta especie.

Del diseño de las astas apenas es posible trazar consideración alguna, puesto que debieron perderse, previamente a su descubrimiento, como consecuencia de un desconchado. No obstante, y de interpretar los restos de pigmento (43b) como parte de esta cornamenta, nos enfrentaríamos a unas cuernas de tamaño importante como corresponde a los bóvidos de grandes dimensiones.

La ejecución de las **extremidades** podemos valorarla exclusivamente a partir de la restitución de 1919, puesto que el motivo 19 tan sólo conserva parcialmente las traseras. Así, observamos que las anteriores modelan el detalle de rodillas, mientras que las traseras hacen lo propio con pezuñas y corvejones. Su articulación con el cuerpo da lugar a un dibujo en tijera y no mediante trazos separados.

La **animación** se resuelve de manera distinta en ambos casos, quizás en respuesta a la distinta actitud que parecen adoptar los ejemplares. Así, en el caso del bóvido 19, su orientación oblicua y la disposición de las patas traseras traduciría un momento máximo de carrera, en el que la rigidez extrema de las mismas podría indicar una instantánea del salto. La animación se extiende, a su vez, al dibujo del rabo que, separado de la nalga, indica el vaivén propio de la carrera. El bóvido 46, a pesar de su orientación oblicua con respecto al plano de representación, manifiesta un movimiento más pausado tal y como sugiere el ángulo de apertura de las patas.

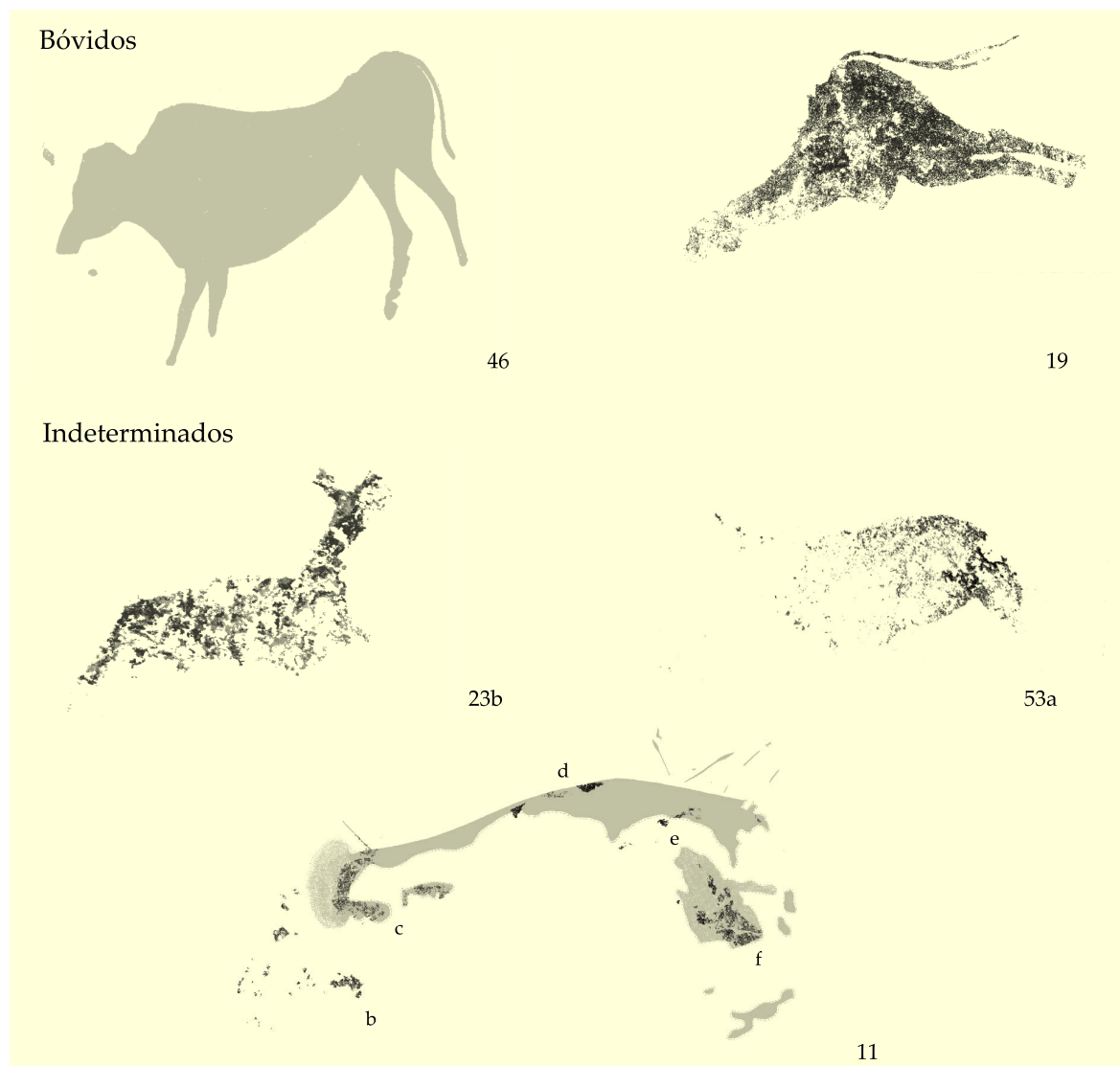


Fig. 8.14. Representaciones de bóvidos y cuadrúpedos indeterminados

Cuadrúpedos indeterminados.

Dentro de este apartado tan sólo incluimos tres ejemplares cuya conservación, en mayor o menor medida, impide su correcta clasificación. Se trata de los motivos 23b, 53a y 11a-f (Fig. 8.14).

En el caso del motivo 11a-f, tan sólo restos de pigmento son testimonio aislado de la restitución de 1919, en la que Obermaier y Wernert creyeron ver un posible cuadrúpedo de grandes dimensiones.

Los otros dos ejemplares– 23b y 53a- ofrecen menos dudas en cuanto a su identificación como figuras animales, aunque su estado de conservación dificulta la definición de especie. No obstante, la proximidad del cuadrúpedo 53a a una pareja de cápridos enfrentados (52a y b), con los que comparte una estructura anatómica pareja, en la que el rasgo más destacado es la pronunciada curva que describe el vientre, permite sugerir la identificación de este motivo como un cáprido. Del mismo modo, si seguimos el calco de Benítez Mellado, el motivo 11a-f dibuja una línea cérvico-dorsal que tiende a acentuar el carácter masivo de los cuartos delanteros, con un retrato desmesurado de la altura de la cruz, sugiriendo así la anatomía propia de los bóvidos.



8.5. Análisis de la composición y el espacio del Abric II de Cavalls.

8.5.1. Definición de composiciones y escenas.

8.5.1.1. Cavidad II.1.

Tal y como hemos definido previamente al tratar las características topográficas del abrigo, la Cavidad II.1 se subdivide en cuatro unidades, claramente delimitadas en la actualidad por salientes o accidentes del relieve de cierta entidad que permiten su individualización. El cómputo total de motivos que ocupan esta cavidad se ha visto reducido, de manera muy probable, como consecuencia del desprendimiento natural o intencionado del soporte y de la acusada alteración del pigmento que se observa en otros puntos. Por otro lado, la conservación desigual de pequeños manchones repartidos de manera aleatoria en la extensión que ocupa esta cavidad indicaría la presencia de un mayor número de motivos, un aspecto imposible de cuantificar y valorar en la actualidad, pero que será preciso tenerlo en cuenta en nuestras apreciaciones sobre la composición, al menos como factor de ausencia.

Unidad II.1.A

Esta primera unidad, a la izquierda del abrigo y coincidente con el saliente rocoso que da forma al mismo, se compone de un total de 14 motivos, siguiendo nuestra propuesta de ordenación, si bien suponemos que algunos de ellos pertenecerían a una misma figura, por lo que su cómputo global sería relativamente menor (Fig. 8.15).

De estos 14 motivos, identificamos:

- **cuatro figuras humanas**, arqueros dada su asociación directa a un armamento compuesto por arco y haz de flechas (motivos 1, 2, 3-4 y 5)
- el resto se correspondería con **trazos indeterminados** que agrupamos como motivo 6a-h, aunque no descartamos que pudieran tratarse de distintas figuras, imposibles de precisar dado el pésimo estado de conservación.

Dentro de esta primera unidad, advertimos **dos agrupaciones de figuras claramente diferenciadas**: la primera, situada a la izquierda de la unidad, estaría compuesta por los motivos 1 y 2; la segunda, a la derecha, incorporaría a los motivos restantes. La distinción entre las dos agrupaciones viene dada no sólo por la distancia que media entre ellas, un aspecto que, según nuestro criterio, no sería determinante, sino por la distinta orientación, dirección y actitud narrativa de los motivos, lo que, a priori, impediría articular cualquier relación narrativa entre ambas. Una idea que quizás pueda verse condicionada por la relativa conservación de algunos de los motivos que las integran, especialmente los incluidos en la segunda agrupación.

▪ **La primera agrupación** (motivos 1 y 2) se sitúa en la zona alta y más a la izquierda de la primera cavidad o Cavidad II.1, donde el relieve se muestra especialmente escarpado, marcando el límite que iniciaría el borde de la cornisa del techo del abrigo (Fig. 8.16)

Los arqueros que conforman esta agrupación mantienen diferencias considerables, tanto por lo que respecta al concepto figurativo como a la tonalidad del pigmento, lo que podría llevarnos a establecer dos fases de ejecución claramente diferenciadas. Así, el arquero 1, con pérdidas importantes de pigmento que dificultan su lectura, posee una estructura claramente desproporcionada entre el trazo que dibuja el tronco, ancho y de tendencia triangular en la definición del torso, frente a unas extremidades poco modeladas y que podríamos definir de carácter lineal. El arquero 2 formaría parte, tal y como hemos establecido al tratar detenidamente el estilo de las figuras humanas, del tipo Cavalls A o *Tipo Centelles*— figuras proporcionadas anatómicamente, de piernas modeladas y tronco que

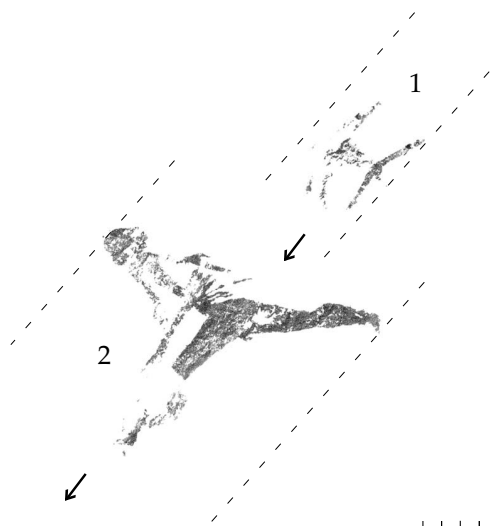


Fig. 8.16. Articulación escénica entre fases de ejecución distintas.

da cuenta del ensanchamiento propio de la clavícula o torso— dentro de la variante A.1.

Esta distinción estilística traduciría **dos fases de ejecución claramente diferenciadas**, en las que, no obstante, se respetaría la disposición, actitud y trayectoria de movimiento que marcó el primer motivo representado, de tal forma que podríamos inferir relación escénica entre ambos condimentada con una clara coherencia narrativa, puesto que los dos arqueros se dirigen a la zona inferior izquierda de la cavidad, en actitud de marcha apresurada, sin que nos sea posible determinar cuál sería el destino de su trayectoria o el fin de su acción.

La disposición de las figuras entre sí adoptaría una construcción compositiva que podríamos denominar de simetría oblicua, siguiendo la terminología propuesta por Leroi-Gourhan (1983); de tal forma que las dos figuras, adoptando semejante concepto narrativo, se dis-

pondrían por yuxtaposición estrecha— jerárquica, si atendemos al tamaño de los arqueros— sobre un eje transversal imaginario, que acentuaría, más si cabe, la idea de movimiento máximo que traduce la animación, encarnada en la apertura máxima de las piernas y el braceo propio de la marcha. Esta construcción o *sintaxis figurativa* es un recurso utilizado de manera reiterativa en esta cavidad, que volveremos a tratar detenidamente.

De este tipo de construcciones, en las que se aprecia claramente la adición puntual de figuras que se insertan en el sentido de la narración, enriqueciéndola, o enfatizándola si se quiere, puede intuirse un factor de **imitación conceptual** en lo que respecta, principalmente, al concepto temático o semántico de la narración, puesto que son evidentes las distinciones estilísticas y cromáticas que denotan un lapsus temporal, en el que es posible apreciar variación en la forma—en el significante—, pero no, y en apariencia, en el contenido o significado, entendiéndose por éste último el sentido temático que se transmite y no su significado simbólico potencial.

- **La segunda agrupación** se compondría de los motivos 3-6(a-h). Desde el punto de vista descriptivo de la topografía y su relación con la línea del suelo, los motivos se enmarcan entre los dos salientes que definen esta unidad topográfica, en la que el soporte adquiere una mayor concavidad, no excesivamente pronunciada, y en la que aristas, escarpes y alteraciones por deposición y veladuras cálcicas son abundantes. Los motivos se disponen en una misma línea horizontal de altura homogénea con respecto al nivel del suelo conservado: el punto más alto coincide con el trazo que hemos interpretado como el brazo del arquero 4 (1,37 m.); el más bajo, 72,6 cm., correspondería con el motivo 3 (Fig. 8.15).

El estado de conservación que presentan las figuras limita, en gran parte, la formulación de apreciaciones acertadas de carácter narrativo o escénico, puesto que tan sólo nos atrevemos a identificar como figuras humanas el motivo 3-4 y el 5, mientras que de los restos dispersos, agrupados como motivo 6 e individualizados por orden alfabético riguroso, no es posible establecer una identificación plausible, si bien sospechamos la presencia de distintas figuras, tanto por la amplitud espacial que ocupan como por las distintas tonalidades de pigmento que se observan.

A partir de los motivos conservados, podemos inferir una **estructuración compositiva lineal-horizontal por yuxtaposición estrecha de las figuras**, si bien, y como ya hemos argumentado, nuestras afirmaciones se ven condicionadas por el grado de conservación de los motivos que compo-



nen la agrupación.

El motivo 3-4, considerado tradicionalmente como dos temas diferenciados, de ahí su distinta numeración, se constituiría, según nuestro criterio, en una misma figura: un arquero de grandes dimensiones y de proporciones anatómicas alejadas de las que caracterizan las manifestaciones levantinas de la zona. Así, el motivo numerado como 4 conformaría la parte correspondiente al tronco, cabeza y extremidades superiores de la figura; el numerado como 3 representaría una de las piernas conservadas, en clara tensión de movimiento reseñada por el eje horizontal en su disposición. A favor de esta interpretación estaría, por un lado, el criterio técnico con el que ambos motivos han sido ejecutados, puesto que ambos solucionan el relleno interno de la parte correspondiente al tronco y lo que nosotros interpretamos como su pierna a base de listas bien definidas, a pesar de que en algunos puntos la escasa conservación impide seguir su trayectoria. Por otro lado, ambos motivos mantienen una coherencia espacial y de disposición que ampara nuestra interpretación, y que permitiría relacionarlos como un único motivo. Una interpretación que, quizás, se reafirmaría al considerar el criterio cromático, al mostrar ambas figuras semejante gama tonal (M 7,5 R $\frac{3}{4}$).

La actitud escénica del motivo 3-4 es complicada en su definición, una vez más por factores de conservación, aunque somos proclives a considerar que el arquero se dirigiría a la derecha, tal y como indicaría la inclinación del torso y probablemente la representación de la tensión máxima de la musculatura que podría indicar el motivo 3. No obstante, no sabemos a ciencia cierta si mantendría cierta relación con el motivo 5, de estilo claramente discordante, con importantes problemas de conservación que limitan, en cierta medida, la lectura actual que podamos hacer de la figura.

Sin embargo, y a pesar de estas limitaciones de partida, en el motivo 5 el recorrido oblicuo que marca el trazo que dibuja el tronco indicaría, con toda probabilidad, el movimiento de la figura en dirección a la zona derecha de la cavidad, siguiendo las convenciones levantinas de animación de figuras humanas. Más complicado resulta inferir la disposición de sus piernas, puesto que la alteración de la pintura en la zona correspondiente a las mismas condiciona su lectura. La concentración de color en este punto llevó a la interpretación de la figura como femenina, en base a la posible representación de una falda acampanada (Obermaier y Wernert, 1919). Sin embargo, creemos que esta interpretación resulta algo forzada, ya que esa concentración de color tanto podría deberse a un corrimiento del pigmento por capilaridad como a la presencia de piernas de formato voluptuoso, en la línea que define a otras figuras del Abric II. En contra de la interpretación realizada por los primeros autores podríamos aducir que la figura parece portar un arco, de curvatura doble, y un posible haz de flechas, un aspecto claramente relacionado con los arqueros levantinos, no habiéndose documentado hasta el momento ninguna figura femenina portadora de semejante armamento. Por otro lado, es común, aunque no sistemática, la figuración de los senos en las representaciones femeninas como elemento convencional de identificación de género, un rasgo que no parece intuirse en este caso, lo que reafirmaría nuestra suposición de partida de estar frente a una figura masculina.

Algo que no encaja en la interpretación alternativa que proponemos— que se tratara en realidad de dos piernas voluptuosas— sería la disposición excesivamente rígida que éstas adoptarían, en clara dicotomía con la inclinación del tronco. Esto plantea dos alternativas, o bien la figura fue representada en actitud estática en un plano trasversal con respecto a la horizontal imaginaria de ejecución, un recurso sumamente extraño en el Levantino, o bien la figura fue representada en movimiento, tal y como indicaría la inclinación del tronco y, por tanto, la mancha de color que se conserva resultaría del corrimiento del pigmento que daría cuenta de las piernas, quizás no tan voluptuosas como se ha sospechado, marcando un ángulo de apertura suficiente como para indicar el movimiento de la marcha o la carrera.

Atendiendo a la inclinación del tronco, ésta nos indicaría la dirección del motivo 5, que resultaría connivente con la del motivo 3-4, dirigiéndose ambos hacia la zona inferior derecha, lugar en el que se observan restos aislados de pigmento, probablemente perteneciente a una o varias figuras.

Mayor dificultad presenta la interpretación y definición del motivo 6 (a-h), formado por tres trazos lineales que arrancando de un mismo punto divergen en su recorrido adoptando una trayectoria curvada. La parte inferior se ve afectada por la presencia de un enorme desconchado en la roca que condiciona fuertemente la lectura e induciría, sin duda, a una interpretación precipitada. Ya en 1917 el estado que presentaba esta parte del panel impidió una mayor aproximación a la interpretación de estos restos conservados. Tan sólo sugerir la posibilidad de asociar el motivo 6a, b y c con otro tipo de representaciones lineales que han sido tradicionalmente interpretadas como la figuración de cordajes o materias vegetales vinculadas estrechamente a la figura del trepador.

Las valoraciones que podemos ofrecer en relación a los recursos compositivos o sintaxis figurativa se ven fuertemente limitados por el estado de conservación que presentan las figuras, a lo que deberíamos añadir el hecho de que los restos de pigmento conservado, de cuya interpretación no somos capaces, hablarían a favor de un mayor número de motivos que formarían parte de esta agrupación, pero cuya entidad y definición no podemos precisar. De esta forma, y considerando únicamente los motivos 3-4 y 5, observamos la presencia de dos representaciones humanas de distinto estilo figurativo que, por su disposición y posible trayectoria, podrían formar parte de una acción común no determinada, aunque pensamos podría estar en relación con los restos conservados más a la derecha del panel. El hecho de que ambas figuras se representen armadas con arco y flechas podría anunciar cierta **temática cazadora**, aunque, aparentemente, ninguna de ellas indica una actitud clara de disparo. No obstante e independientemente del sentido de la escena, lo cierto es que ésta se compondría, al menos, por **dos momentos distintos de ejecución**, atendiendo a los rasgos estilísticos claramente discordantes que presentan ambas figuras humanas.

Unidad II.1.B

A la derecha de la anterior y enmarcada por dos salientes, el derecho especialmente pronunciado, se ubica la segunda unidad, compuesta, atendiendo a la numeración otorgada en su día por Obermaier y Wernert, por un total de cinco motivos, si bien en la actualidad tan sólo se conservan cuatro, y únicamente dos son identificables. Siguiendo el criterio de numeración ya argumentado, la ordenación aglutina, en algunos casos, manchones de distinta entidad que suponemos pertenecerían a una misma figura, pero que hemos ordenado alfabéticamente con el objeto de facilitar su identificación. Así, el cómputo global de motivos individualizados sería de 13, de los que tan sólo nueve se conservan en la actualidad.

Dentro de esta segunda unidad, la escasa conservación nos permite distinguir **una única agrupación o composición de figuras**, en la que podemos identificar la presencia de dos arqueros (motivos 7 y 8a), mientras que el resto de manchones conservados formarían parte de motivos ininteligibles en la actualidad. Obermaier y Wernert señalaron en su día la presencia de, al menos, tres arqueros más (motivos 9a-b y 10a y b), de los que actualmente tan sólo se conservarían restos pertenecientes a la cabeza y lo que los autores identificaron como armamento de uno de ellos (motivo 9b) (Fig. 8.17).

Estos problemas de conservación ciñen nuestras valoraciones a los motivos 7 y 8a, dos arqueros claramente disonantes en cuanto a su concepto figurativo: el motivo 7 pertenecería al tipo de figuras proporcionadas, con piernas modeladas y tronco de tendencia triangular estilizado (Tipo B); el 8a se incluiría dentro de las representaciones humanas de trazo lineal y cuerpo estilizado desproporcionado (Tipo D). No obstante, y a pesar de las evidentes distinciones estilísticas, ambos motivos muestran una actitud y disposición similar en el momento previo al disparo, especialmente si atendemos a la postura de los brazos, donde es posible individualizar el recorrido del trazo que da cuenta del astil del que dibuja el brazo que sostiene la empuñadura. Esta actitud común, enfatizada por la coincidencia de la dirección y sentido de la trayectoria del disparo hacia la zona inferior derecha de la unidad que ocupan, traduciría la coherencia temática requerida para calificar la composición que conforman de carácter narrativo o escénico, sin que nos sea posible identificar cuál sería el objetivo



de sus disparos. Probablemente la figura conformada por los motivos 11 a-f, totalmente perdida en la actualidad, e interpretada en su día como los restos de una gran figura animal, completaría la escena. La relación desproporcionada de tamaños entre las figuras humanas y el posible cuadrúpedo apunta a distintos momentos de ejecución. La línea horizontal que marcan los restos reproducidos en 1919 reflejarían las convenciones propias del estatismo en el Arte Levantino, poco acordes con las múltiples flechas que impactan sobre el lomo del animal. La propia disposición de las figuras humanas en la zona inmediata superior podría apuntar a un nuevo episodio de apropiación de figuras previas.

Atendiendo a los recursos compositivos que definen la relación escénica entre ambas figuras, observamos la reiteración de la estructura compositiva por simetría oblicua, similar a la observada entre los motivos 1 y 2 de la unidad II.1.A, y quizás enfatizada en su proyección y desarrollo lineal si diéramos por válida la interpretación que de los motivos 9a-10a se hizo en el primer estudio de Cavalls. Si observamos detenidamente la relación espacial entre ambas figuras, la yuxtaposición estrecha que mantienen permite inferir cierta búsqueda de encuadre en la ejecución, de tal modo que el grado de apertura de las piernas del arquero 8a enmarca el recorrido del arco del número 7. Sin embargo, no es posible inferir el orden de ejecución, y tanto podría haberse ajustado el trazo del arco a la apertura de las piernas del motivo 8a como al contrario. En el calco realizado por Benítez Mellado (1919) es posible deducir una superposición parcial entre el motivo 8a y 8b, aunque nada aducen los autores al respecto. El estudio detenido del orden secuencial en esta superposición hubiera permitido adivinar si el motivo 8a buscaba el encuadre respetando los motivos más cercanos, o si, por el contrario, su ubicación responde a criterios escénicos o narrativos.

Tan sólo la consideración de la secuencia global del conjunto, definida principalmente a partir de los episodios puntuales de superposición entre motivos nos permitirá, de un modo objetivo, situar a estas figuras dentro del orden global de ejecución, aspecto que retomaremos al final de este capítulo.

Unidad II.1.C

La tercera unidad en que hemos subdividido convencionalmente la primera cavidad estaría delimitada por dos salientes estalagmíticos de relieve pronunciado, en cuyo interior se ubicarían los motivos 12 a-c; fuera de ellos, pero en clara sintonía temática y estilística, se encontrarían los motivos 12d-e. Es precisamente esta aparente connivencia narrativa la que nos ha llevado a no dissociar el último grupo de motivos con respecto al anterior, a pesar de que una barrera física, más que evidente, les separa. De esta forma, vamos a considerar dentro de esta unidad **una única agrupación o composición de motivos** formada por, al menos, cuatro figuras humanas de conservación desigual (Fig. 8.17).

Atendiendo a la ubicación espacial de este grupo de motivos, resulta evidente la intencionalidad en el uso e inserción de las características del soporte al ubicar los motivos 12a-c en el interior de estos dos rodets estalagmíticos, un aspecto que ya fue señalado en el primer trabajo sobre el conjunto. De esta forma, no sería posible comprender la disposición de las figuras sin tener en cuenta el papel que juega el soporte en el desarrollo compositivo. Así, y de manera intencionada, los motivos 12a y 12c se representan parcialmente ocultos por el saliente de la derecha, incidiendo, de esta forma, en dos rasgos compositivos claramente complementarios: por un lado, en la consecución de la perspectiva, de manera que los salientes de la pared ocupan el primer plano, otorgando sensación de profundidad al recubrir, simbólicamente, a las dos figuras citadas; por otro lado, el soporte se conformaría como parte fundamental del discurso narrativo, de tal manera que no es posible comprender la disposición de las figuras si las consideramos descontextualizadas de las características de las pared (Fig. 8.18).

Éste sería el caso del motivo 12a, del que tan sólo parece haber sido representada la cabeza, arranque del tronco y un trazo, muy perdido, que optamos por interpretar como el brazo, y que le

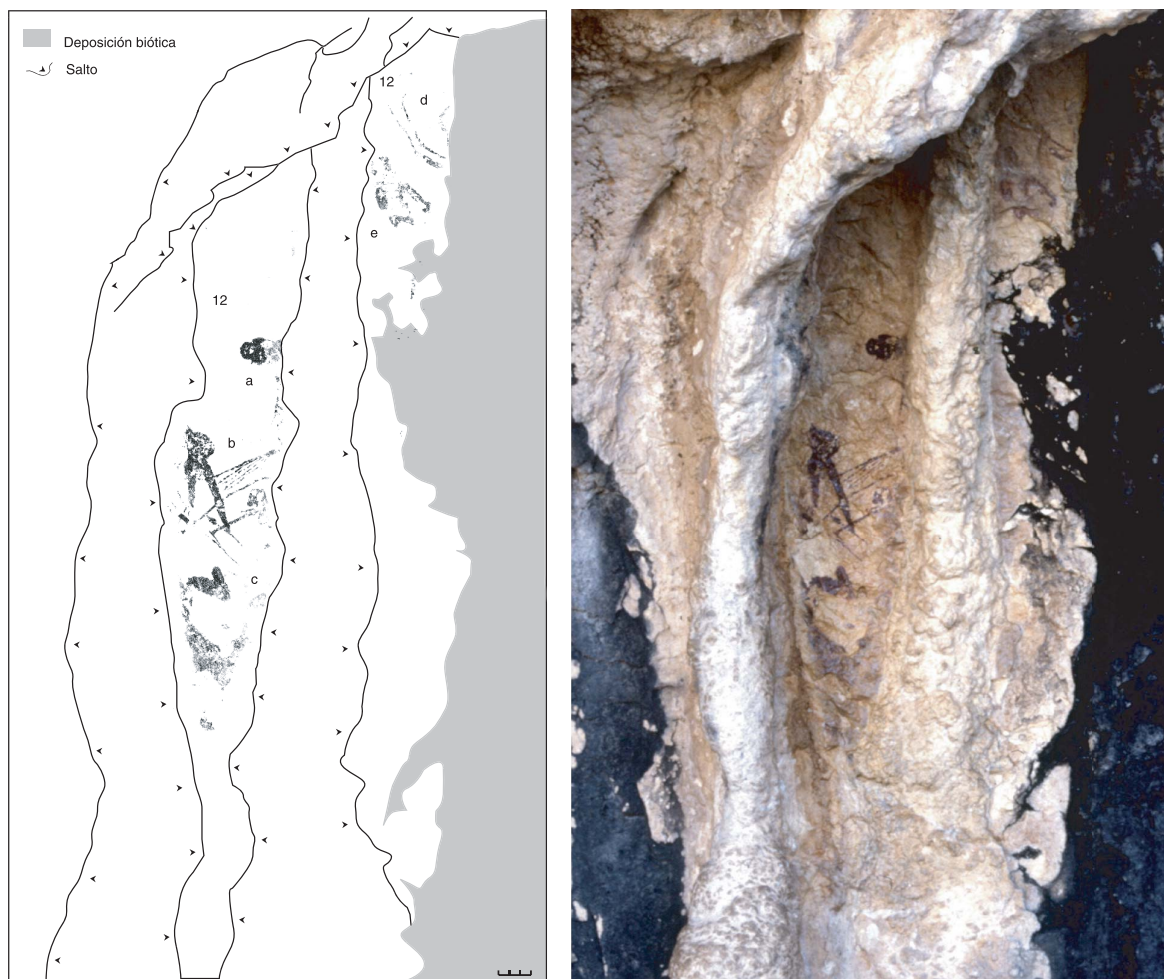


Fig 8.18 Restitución de soporte y grupo de figuras 12a-f. Fotografía de detalle (López Montalvo y Domingo, e.p).

relacionaría, aparentemente, con la sujeción del haz de flechas y el arco que aparece en la zona inmediatamente inferior. La lectura de este motivo resulta complicada, puesto que la cabeza parece haberse representado en la horizontal, de manera que la figura miraría hacia la parte inferior de la oquedad formada por los salientes. Esta interpretación resulta problemática por cuanto el trazo que hemos considerado como el brazo resultaría desmesurado, sin embargo cobra veracidad al contextualizar la figura con el saliente, de modo que figura y soporte formarían una unidad indivisible, en la que intencionadamente se simularía que el personaje se esconde tras el saliente, emergiendo tan sólo la cabeza y el armamento como rasgos definitorios del mismo.

Hemos sopesado la posibilidad de que esta interpretación estuviera condicionada por la pérdida parcial de la figura, de manera que, en realidad, ésta mostrara una disposición en la vertical semejante al arquero 12b. A favor de este argumento: una articulación menos forzada del brazo, que resultaría más proporcionado, e incluso el propio diseño de la cabeza, que dibujaría el arranque del cuello y los dos abultamientos laterales propios de la melena. Sin embargo, no encontramos argumentos objetivos que nos permitan justificar la pérdida de esta figura, cuyo encuadre con el espacio que resta hasta la posición del arquero 12b hubiera sido imposible. En este sentido, la existencia de un escalón en el soporte no ha provocado, sin embargo, la pérdida del trazo que da cuenta del brazo o, incluso, del propio armamento, lo que nos impide justificar que este punto estuviera ocupado anteriormente por el cuerpo de esta figura.

Esta interpretación relativa al motivo 12a se confirma al contemplar semejante solución de ejecu-



ción e integración del soporte en el motivo 12c. En este último caso, y a pesar de las ostensibles pérdidas de pigmento que denota la figura, la representación fragmentada se reduce a la pierna más atrasada y, quizás, al brazo, que quedarían ocultos por el soporte de manera figurada. El motivo 12c se dirigiría hacia la izquierda, tal y como sugeriría la leve inclinación del tronco que parece adivinarse hacia esa dirección, portando con el brazo adelantado un arco, del que parece dar cuenta un fino trazo apenas conservado.

Tan sólo resta comentar el motivo 12b, el único que no parece verse afectado por el recubrimiento parcial del soporte, bien al contrario podría decirse que la disposición de sus piernas se ajustaría a la estructura del rodete izquierdo. Presenta importantes pérdidas de pigmento que afectan, concretamente, a la lectura de las piernas, parte del tronco y brazo izquierdo. Se trataría de una figura de carácter desproporcionado, y por lo que parece intuirse de las partes conservadas, con tronco de tendencia triangular y piernas voluptuosas, en las que parece adivinarse los trazos, abigarrados y gruesos, que dan cuenta del relleno interno. Un modelo que, aparentemente, se alejaría del ejecutado en el motivo 12c, al menos por lo que parece deducirse del tamaño de la figura, la proyección de lo que sería la pierna y la estructura, menos voluminosa, de la cabeza.

Por otro lado, la actitud del motivo 12b indicaría cierto estatismo, simplificándose la acción a la disposición que adoptan los brazos en el momento previo a cargar la flecha, sujeta por el derecho, mientras que el izquierdo mantendría firme el arco, del que daría cuenta un fino trazo que atraviesa en su recorrido el codo derecho y, con toda probabilidad, haría lo propio a la altura de la cintura. Estas superposiciones parciales y puntuales indicarían **un gran dominio de la perspectiva y otorgaría**

un incontestable naturalismo a la animación; un naturalismo que no resultaría disonante con el especial cuidado con el que se ha resuelto el detalle de la torsión de la mano, la inflexión del codo y el abultamiento propio del antebrazo e, incluso, la dirección de la flexión que adopta la cabeza hacia la acción que está desempeñando.

La posición de este arquero recuerda a la que manifiestan los arqueros de Los Chaparros (Beltrán y Royo, 1997) y el Abrigo del Arquero, ambos en la provincia de Teruel, con los que además muestra claras concomitancias for-

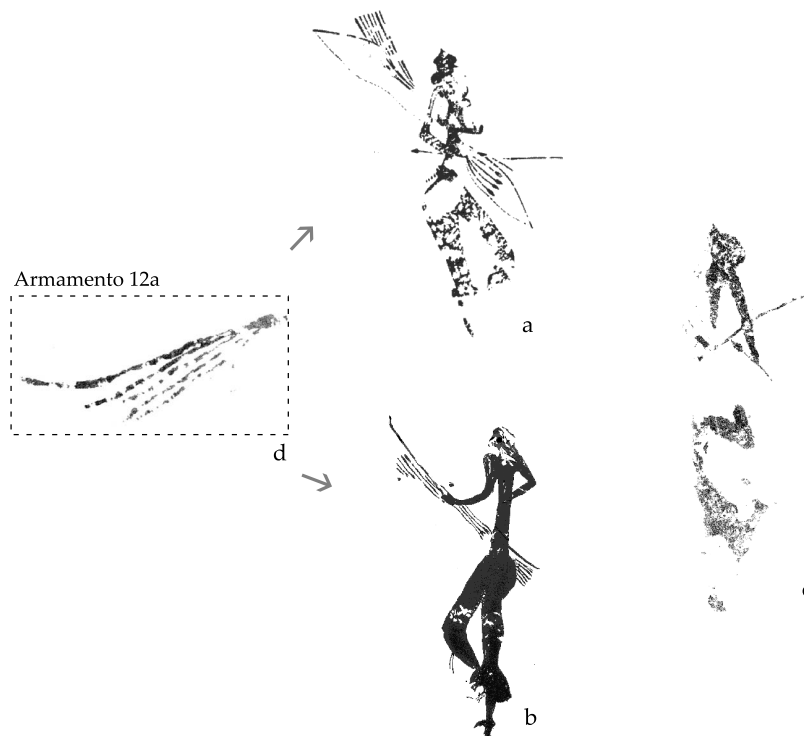


Fig. 8.19. **a.** Abrigo del Arquero (Ladruñán). **b.** Motivo 13 del Abrigo de Los Chaparros (Albalate del Arzobispo). Ambos son paralelos formales del arquero 12b de Cavalls (**c**), con quien además comparten rasgos puntuales, como el diseño de la melena- con abultamientos laterales-, el modelado de los brazos y de los hombros, el detalle de la mano o la posición, entre otros. Concretamente, la figura de El Arquero reproduce una instantánea semejante, en la que el arquero separa una flecha del haz para cargarla sobre el arco. **d.** Armamento del motivo 12a, cuyo tamaño y componentes recordarían, muy especialmente, al del arquero de Los Chaparros.

males (Fig. 8.19).

La **búsqueda de perspectiva o profundidad** vuelve a reseñarse al contemplar el reiterado uso de la **superposición parcial** que evidencian estas tres figuras en uno u otro punto. Así, es posible comprobar cómo el trazo que hemos interpretado como el arco del motivo 12a cortaría, superponiéndose, el recorrido del brazo del motivo 12b, incluso parece continuar hacia la zona del pecho, donde se pierde. La figura 12c, por su parte, muestra dos puntos de confluencia con respecto a la 12b: su pierna más adelantada, presumiblemente, alcanzaría el punto correspondiente a las piernas de ésta última, sin que nos sea posible, dado el estado de conservación, establecer cuál fue el orden y secuencia de la ejecución en este punto; no obstante, si atendemos a la superposición entre el brazo más adelantado del motivo 12c y el del 12b podríamos intuir la infraposición del primero, a menos que la intensidad del pigmento, más claro en el caso del 12c, quizás como consecuencia del grosor del trazo, pudiera confundir y llevar a error.

De forma que, siguiendo el orden de superposición observado, obtendríamos la siguiente secuencia: presumiblemente, la figura 12c sería la primera ejecutada, puesto que la 12b se superpondría en la zona de contacto entre los dos brazos adelantados, y con toda probabilidad también en las piernas, donde la escasa conservación del pigmento impide trazar valoraciones en este sentido; la segunda en la secuencia sería la 12b, puesto que, en principio, el arco y flechas de la 12a se le superpondría a la altura del brazo adelantado y del pecho. No obstante, no nos es posible definir el lapso de tiempo transcurrido entre los distintos momentos de ejecución, máxime cuando parecen evidentes los matices formales entre el motivo 12b y 12c, pero no podemos afinar del mismo modo al valorar el motivo 12a, puesto que la representación se limita prácticamente a la zona de la cabeza que, por su estructura, volumen y color de pigmento (*M 5R 2,5/3*) podríamos vincular con el motivo 12b (Fig. 8.20).

Resulta sumamente interesante la ejecución de estas figuras, no sólo por el uso e inserción que hacen del soporte, sino por el recurso a la superposición parcial entre los personajes; un elemento que volveremos a observar en el tratamiento de grupos de figuras humanas aparentemente dispuestas hacia una acción común.

Otro aspecto a destacar sería la disposición vertical del motivo 12a que, de ser correcta la interpretación que hacemos de la cabeza, mantendría una disposición que tan sólo cobraría sentido al considerar el soporte como parte integrante de la composición y la narración.

El grupo de motivos 12a-c se asociaría, atendiendo a posibles criterios estilísticos y de coherencia escénica y temática, con los ubicados fuera y a la derecha de los dos rodets estalagmíticos. La conservación de los motivos 12d y 12e limita su definición e incluso, en el caso de éste último, su propia interpretación. La zona donde se ubican está seriamente afectada por una importante colada que, con toda probabilidad, habría sellado las posibles figuras que en ella se hubieran ejecutado. Tan sólo nos atrevemos a afirmar que el motivo 12d, representación humana en aparente actitud de marcha hacia la parte inferior izquierda, tal y como indicaría el arqueo del brazo conservado, podría conformar una unidad temática y escénica con el resto de motivos ubicados en el interior de los dos salientes; mientras que el 12e no descartamos que pudiera tratarse de otra figura humana, si bien su interpretación acertada es imposi-

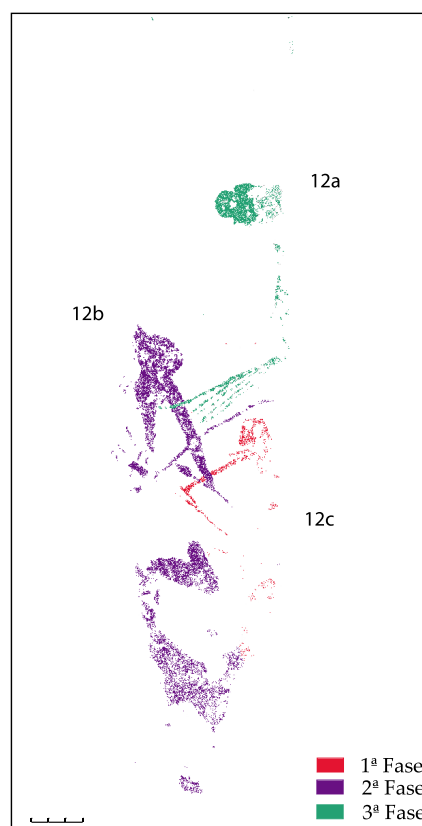


Fig. 8.20. Secuencia de superposición entre los motivos 12a-c.



ble. Por otra parte, no es posible determinar la relación estilística que mantendría el motivo 12d con el resto, si bien parece tratarse una vez más de una figura de grandes dimensiones tal y como indica la proyección de la parte del tronco conservada.

El resultado global sería una composición compleja con distintos momentos de ejecución, o al menos con la intervención de distintas manos, y cuyo sentido y temática no resulta fácil de determinar si nos ceñimos exclusivamente al análisis de esta unidad. Sospechamos, por otra parte, que su coherencia narrativa cobrará mayor sentido al desgranar el análisis de las restantes unidades que componen el Abric II de Cavalls.

Unidad II.1.D.

A la derecha de la anterior, y teniendo en cuenta que la unidad C se individualiza a partir de la integración del soporte en la narración y composición, encontramos la cuarta unidad, conformada por un total de diez motivos, siguiendo la numeración propuesta por Obermaier y Wernert.

Las evidentes pérdidas puntuales de pintura y soporte provocan que tan sólo nos hayan llegado manchones aislados y, en algunos casos, de poca entidad, de manera que para comprender mejor el sentido y desarrollo compositivo de esta unidad es preciso recurrir a la restitución realizada por los primeros autores en 1919 (Fig. 8.21).

Así y siguiendo este primer trabajo, la unidad II.1.D estaría integrada por:

- un total de nueve **figuras humanas**, aunque la interpretación que en este sentido realizaron Obermaier y Wernert de algunos manchones informes nos parece excesivamente forzada (13a-13b; 14a-b; 15; 16a; 17a; 18a-b; 20, 21a, 22a).

- un posible **bóvido**, ya mutilado en el momento de su descubrimiento (motivo 19).

- lo que definieron como la imagen de un **pato** (motivo 13c), una interpretación que nos parece difícil de aceptar, dada la pérdida de pigmento que afectaba a esta figura ya en el momento de su descubrimiento, y que claramente condicionaba su lectura.

- dos **motivos informes** que no fueron descritos en 1919 (16b y 17b) y dos pequeñas puntuaciones apenas visibles (21b y 22b).

Dentro de esta cuarta unidad, podemos definir **tres agrupaciones de figuras**, si bien, y como ocurre en otros casos, su distinción y separación espacial viene mediatizada por la pérdida de algunos motivos que quizás puedan estar condicionando, en la actualidad, esta distinción arbitraria.

- **La primera agrupación o composición** estaría formada por los motivos 13-18a-b (Fig. 8.21). Si nos centramos únicamente en la valoración de aquellos motivos claramente identificables, nos enfrentamos a una composición producto de varias fases de ejecución, tal y como demuestra el variado concepto estilístico de las figuras participes. El contenido escénico de esta composición se formula a partir de las trayectorias y actitudes unitarias que manifiestan dichas figuras.

En efecto, los motivos 14a, 15, 17a y 18a-b definen semejante dirección y trayectoria, con actitudes aparentemente conniventes y que definen el movimiento propio de la marcha.

Frente a la similitud estilística que denotan los arqueros 14a y 15– y probablemente el 18–, el motivo 17a, exponente de un formato corporal radicalmente distinto con rasgos faciales singulares, definiría una nueva fase decorativa. A pesar del lapso temporal marcado por estas dos fases, lo cierto es que las cuatro figuras participan de una acción común, cuya interpretación se limita a señalar su movimiento sincrónico y unitario hacia la izquierda del abrigo. Los paralelos formales entre los arqueros 14a y 15 y los documentados en la unidad II.1.C, sugieren **la formación de una gran agrupación de figuras con un sentido narrativo unitario, resultando una composición de desarrollo**

espacial amplio que no se ceñiría a los límites fijados convencionalmente por los salientes del soporte.

La escasa conservación de esta primera composición dentro de la unidad II.1.D ya en el momento de su descubrimiento impide trazar una aproximación más detenida al esquema compositivo definido. De la disposición de los arqueros 14, 15 y 18 podría deducirse cierta organización en hiladas yuxtapuestas en la horizontal, definiendo así trayectorias de tendencia paralela. Menos explícito resulta el calco de 1919 a la hora de definir la relación espacial que mantendrían entre sí los arqueros integrantes de cada hilada, si bien los arqueros 14 y 15 parecen yuxtaponerse estrechamente sin que podamos observar ningún episodio de superposición. A esta formación, pensamos, se añadirían otros motivos en clara connivencia narrativa y espacial, tal y como se desprende de la posición y actitud del motivo 17a.

Junto a estos motivos, y dentro de esta primera agrupación de figuras, se documentan otros, de los que tan sólo 16a permite ser interpretado como una figura mirando a derecha. De ser cierta esta interpretación, su concepto formal le asociaría directamente a una fase distinta de ejecución, que quizás no tuviera como objetivo la integración narrativa de este motivo a la formación de arqueros, tal y como se deduce de su orientación, contraria a la definida por aquéllos.

Somos conscientes de que el grado de conservación de esta agrupación limita fuertemente nuestros comentarios y que, con toda probabilidad, nos enfrentamos a una composición de mayor complejidad figurativa y narrativa, tal y como se deduce de la existencia de restos de figuras inidentificables que tanto pudieran ser exponentes de nuevas secuencias narrativas como partícipes de la composición escénica descrita por los motivos arriba comentados.

▪ **La segunda agrupación o composición** de figuras estaría formada por los motivos 19-21(a-b): dos posibles **figuras humanas** y un **cuadrúpedo** interpretado como un **bóvido** (Fig. 8.21).

No resulta fácil definir el contenido escénico y narrativo de la composición, puesto que a la deficiente conservación se suma la aparente descoordinación de actitudes y trayectorias entre motivos; de manera que la vinculación entre los mismos parece ceñirse únicamente a parámetros espaciales y no narrativos. Dado el estado del soporte, con pérdidas extensivas de superficie, no es de extrañar que esta composición estuviera formada en origen por un mayor número de figuras que, sin duda, ayudarían a dilucidar su más que dudoso sentido temático y escénico.

Únicamente el cuadrúpedo 19, un bóvido si consideramos la proyección y remate final del rabo, permite definir una actitud en plena carrera hacia la zona inferior izquierda de la cavidad. En efecto, su orientación oblicua en el espacio, la tensión de las patas traseras y la propia disposición del rabo indican la tensión máxima del movimiento en la huida.

Más complicado resulta definir qué tipo de relación narrativa mantendría esta figura con las dos figuras humanas con las que comparte composición, máxime cuando una de ellas, la 20, adquiere una definición dudosa como consecuencia de las pérdidas de pigmento; y la otra, la 21a-b, mantiene una orientación contraria al movimiento definido por el animal, en una actitud de aparente estatismo que choca frontalmente con la tensión que transmite el bóvido. Sin embargo, y a pesar de esas pérdidas de materia, no hemos de descartar la posibilidad de que se representaran figuras animales en movimiento, pero exentas de cualquier sentido narrativo que implicara a otros motivos, tal y como hemos podido comprobar en Civil III.

Si nos centramos en las características formales más distintivas de este cuadrúpedo, el modo de dibujar la grupa, la pronunciada curva que define la línea cérvico-dorsal y la incipiente curvatura de la ventral, le acercaría tipológicamente al bóvido 46, a pesar de su menor tamaño y proyección más acusada del dinamismo. Tampoco parece, como veremos, que la ejecución del bóvido 46 responda a una clara voluntad de inserción escénica.



▪ Resta citar **la tercera y última agrupación de figuras**, si bien, y como hemos comentado anteriormente, su relación espacial viene condicionada por la fuerte degradación que presenta, ya pronunciada en el momento de su descubrimiento, y que hoy en día se reduce a dos simples trazos de escasa entidad que nada aportan a nuestros comentarios sobre la composición (22a-b) (Fig. 8.21).

Por último, reincidir en la idea de que posiblemente y a tenor de la falta de conservación que muestra el soporte, esta cuarta unidad mostraría una mayor complejidad que facilitaría nuestro entendimiento en relación al sentido de la composición escénica; incluso sospechamos que su propia individualización sea ficticia como consecuencia de la pérdida de motivos entre ésta y el resto de agrupaciones que conforman la unidad.

8.5.1.2. Cavidad II.2

Esta segunda cavidad ocupa, aproximadamente, la mitad derecha del abrigo. Separada de la anterior por un ligero saliente de la pared, su estructura presenta un recorrido homogéneo que no permite establecer unidades topográficas diferenciadas; de tal modo que los motivos 23-58 quedarían agrupados bajo una misma unidad que denominaremos II.2.A. Entre el comienzo de esta segunda cavidad y la última agrupación de motivos que conforman la unidad II.1.D existe un vacío decorativo de aproximadamente 130 cm.; una ausencia de decoración que puede estar condicionada por los graves problemas de conservación que afectan al soporte en este punto.

Semejantes mermas en el soporte se observan en la Cavidad II.2, que junto a la acción de una colada procedente de la zona próxima a la cornisa, han contribuido a la pérdida de un número indeterminado de figuras. No hemos de olvidar que en esta cavidad se observan diferencias importantes entre el número de figuras conservadas en la actualidad y las que se documentaron en 1919. Un caso especialmente reseñado en la literatura tradicional es el del llamado arquero del Museo de Cervera (motivo 57), arrancado y posteriormente vendido a Durán i Sampere, quien lo cedió al museo de la mencionada ciudad leridana en 1934. Peor suerte corrieron otras figuras de las que tan sólo conservamos el documento gráfico elaborado por Benítez Mellado a comienzos del siglo pasado (motivos 44-48; 49a y 58, etc.). Por contra, las labores de limpieza llevada a cabo en este conjunto han permitido la documentación de motivos inéditos que han sido numerados siguiendo el criterio de ordenación definido anteriormente.

Unidad II.2.A.

Tal y como ya hemos establecido, es la única unidad que podemos distinguir en esta segunda cavidad atendiendo a criterios topográficos. En ella se ubican el resto de motivos contabilizados en el Abric II (23-58) (Fig.8.22).

Siguiendo nuestro criterio de ordenación se computarían un total de 61 motivos, de los que tan sólo se conservan, total o parcialmente, 54. Los motivos 32b, 37d, 35b, 42b-d y 45b no fueron documentados en la monografía de 1919, algunos de ellos “rescatados” tras las labores de limpieza llevadas a cabo por Guillamet y su equipo en el abrigo durante la campaña de 1998.

En esta primera y única unidad, en el momento de su descubrimiento, era posible reconocer un total de 23 **figuras humanas**, teniendo en cuenta las consideraciones establecidas por los primeros autores. Sin embargo, en la actualidad únicamente se conservan 18, aunque muchas de las contabilizadas se reducen a meros trazos cuya identificación precisa su comparación con respecto a la restitución antigua (motivos 39, 40, 44, 49a y 58).

Por otro lado, se documentan un total de 19 **cuadrúpedos**: tres, perdidos en la actualidad, correspondientes, según la interpretación de Obermaier y Wernert, con dos **bóvidos** (46 y 54) y un **cérvido** (45a); el resto conservado, en su mayoría cérvidos (dos gabatos, siete ciervas y dos ciervos—uno adulto y otro joven—), constituyen la especie mayoritaria. El elenco faunístico se completa con la

presencia de tres **cápridos** (43a, 52a y 52b), un posible **cánido** (23b) y un cuadrúpedo, de especie imposible de determinar por su estado de conservación (53b). Los restantes motivos del total contabilizado se constituyen como indeterminados y su comentario cobrará mayor sentido al ser contextualizados en el global de la composición.

En esta unidad (II.2.A) alcanzamos a diferenciar tres agrupaciones de figuras, si bien somos conscientes de que estas agrupaciones vienen condicionadas por factores de distancia espacial entre motivos que, en ocasiones, pueden verse afectados por pérdidas aleatorias de soporte o pigmento que hayan provocado la desaparición puntual de figuras.

- La **primera agrupación** reuniría los motivos 23(a-b)-48. Una colada procedente del techo sella parcialmente a su paso algunas de las figuras, y no descartamos la posibilidad de que otras hubieran desaparecido completamente ya en el momento de su descubrimiento. Es la acción de esta misma colada la que ofrece una impresión errónea al dividir en dos esta agrupación de figuras. Pérdidas importantes en el soporte, intencionadas o no, han llevado a la eliminación de grupos completos, como sería el caso de los motivos 44-48, en los que, siguiendo la monografía de 1919, se evidenciaban superposiciones parciales entre algunos de ellos. No obstante, y favorecida por los trabajos de limpieza, el aspecto general que ofrece esta primera agrupación de figuras no difiere en lo esencial de la restitución antigua y permite abordar una aproximación detenida de su composición.

La complejidad de la agrupación resulta indiscutible, tanto por lo que se refiere al importante número de motivos que la conforman como por la variedad de soluciones estilísticas que presentan, y que traducirían, de manera evidente, distintos momentos de ejecución. Esta variabilidad estilística, especialmente notoria en el caso de las figuras humanas, rompería la idea tradicional de enfrentarnos a una escena unitaria y homogénea por lo que respecta a sus fases de ejecución, e incluso nos atrevemos a sugerir que la homogeneidad y coherencia temática que transmite es más aparente que real, principalmente por deberse su resultado final a distintos momentos de ejecución que, con toda seguridad, modificarían o matizarían parcialmente el mensaje o sentido temático primigenio.

Resulta complicado decidir qué figuras formarían parte de la acción cinegética vinculada con la manada de ciervos. El criterio de estilo nos ayuda a discriminar distintas secuencias de ejecución, pero no resulta concluyente a la hora de decidir si una figura forma parte de una acción. Para ello hemos de recurrir a criterios de coherencia temática, actitud, disposición y trayectoria como únicos elementos que nos permiten distinguir la presencia de una o varias unidades escénicas dentro de una misma agrupación de motivos.

Ciñéndonos al análisis de la escena de caza *sensu stricto*, se compone por un total de cuatro arqueros que cerrarían, en formación, la escena por la izquierda (motivos 23a, 24a, 25a y 26a), once cérvidos conservados (27-32a, 33-34 y 41) y un número incierto de arqueros, con fuertes carencias de conservación, que cerraría la formación por la derecha y el flanco superior (37a, 37d, 38, 39, 30 y 42a). *A priori*, quedarían fuera de esta escena el arquero 35b, así como el cáprido 43a, el bóvido 46 y el ciervo 45a. Más dudas plantean, sin embargo, los arqueros 44, 47 y 48, documentados en el estudio de 1919, pero de los que hoy apenas se conserva un breve trazo que da testimonio de su existencia.

Pasando a la consideración de los ciervos que componen la manada, se conservan un total de diez ejemplares, a los que, quizás, cabría añadir el motivo 41, cierva separada artificialmente de la manada por la presencia de la colada, y cuya relación escénica con el resto de ciervos no resulta concluyente.

Del análisis estilístico de estos cuadrúpedos se deriva un tratamiento unitario en las figuras que, en principio, no permitiría establecer distintos momentos de ejecución. Su estructura corporal proporcionada, con cierta estilización en la proyección del cuello, y el naturalismo con el que se modelan los detalles anatómicos apuntan a una fase de ejecución homogénea y unitaria. No todos los motivos



conservan íntegras sus extremidades, por lo que no podemos inferir globalmente un tratamiento de visión y perspectiva diferenciados, si bien es en la ejecución y perspectiva de las orejas donde observamos un mayor eclecticismo, como hemos establecido al analizar cada una de las especies.

Quizás estas diferencias formales, aunque mínimas frente al planteamiento anatómico de estos ejemplares, pueda servirnos de ayuda, posteriormente, a la hora de abordar la reconstrucción del orden de ejecución de las figuras.

De la posición de los ciervos en el espacio parece deducirse una clara estructura que se ordena en líneas imaginarias paralelas o subparalelas que conforman una especie de *retícula* articulada a partir de la yuxtaposición estrecha entre figuras; un recurso que además de proyectar claridad en la exposición espacial aúna perfectamente a las figuras dentro de una acción común y sincrónica (Fig. 8.23)

Pero más allá de la yuxtaposición, es la **superposición y la búsqueda de encuadre** los dos recursos que más información pueden aportarnos a la hora de abordar el proceso de construcción compositiva. A ellos hemos de sumar los **episodios de corrección en la posición de las figuras** que, en última instancia, podemos entender como una variante de la necesidad de encajar las figuras en un espacio previamente estructurado.

Las escasas **superposiciones** que apreciamos entre los ejemplares que componen la manada se producen de manera parcial y siempre sobre partes anatómicas que no afectan a la definición o identificación del animal; una tónica que, por lo general, es la más extendida en el Arte Levantino. Aparentemente, estos episodios puntuales de superposición responden a la falta de espacio o bien a la omisión de figuras que, probablemente, carecían en ese momento de entidad gráfica. Ambos aspectos se plasman en la posición de la cierva 32a. Sus patas traseras inciden en el espacio correspondiente a la grupa de la cierva 33, sin que nos sea posible distinguir claramente el orden secuencial, al presentar una gama cromática pareja (M 5R 3/6-3/8). Las delanteras se superponen claramente al motivo 32b, de aspecto informe y color anaranjado de poca intensidad. Un motivo que, a pesar de su aspecto indeterminado y, en apariencia, insignificante, merecerá un comentario más detenido.

La reiterada superposición de la cierva 32a, aunque poco significativa puesto que no incide en la lectura de los temas implicados, no es casual, y en ella creemos intuir una clara búsqueda de encuadre en el espacio que media entre la cierva 31 y la 33 (Fig.8.24). Si estamos en lo cierto a la hora de afirmar la ordenación de las figuras siguiendo unas líneas reticuladas, la posición de la cierva 32a debería res-

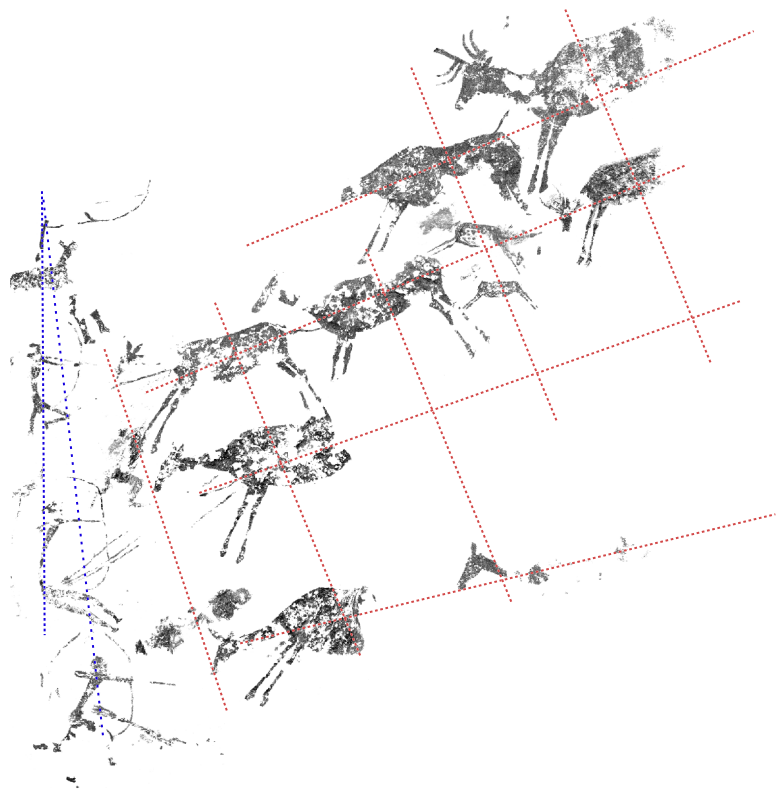
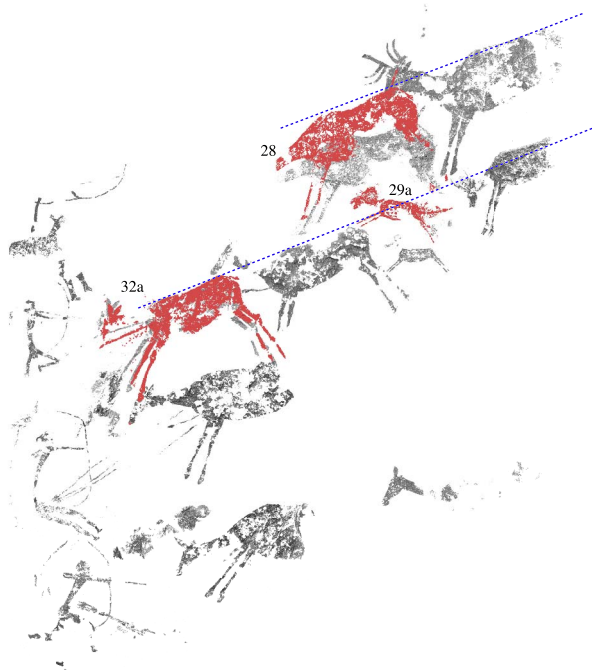


Fig. 8.23. Esquema interno de la manada de ciervos en una disposición que parece recrear una estructura reticulada.



8.24. Marcada en rojo la posición hipotética que deberían ocupar las ciervas 28 y 32a siguiendo la alineación marcada por sus inmediatos. Al igual que las anteriores el gabato 29a modifica su orientación para ajustarse al espacio disponible.

de ejemplares, con la clara intención de adaptarse al espacio que media entre las nalgas de la cierva 31 y la línea ventral de la 28, lo que le obliga a romper la línea descendente que dirige a la manada. Un aspecto en el que incidiremos posteriormente—el flechado masivo de todos los ejemplares—cobra en este caso especial relevancia por lo que supone como argumento en la propuesta de ordenación de la secuencia, puesto que la trayectoria de la flecha que hiera al gabato 29a ocupa un antiguo desconchado que interrumpe el recorrido de las patas traseras de la cierva 28, lo que constituye un claro argumento *post quem*.

Por lo que a la **búsqueda de encuadre** se refiere, encontramos distintos ejemplos que nos permiten proponer un hipotético orden de ejecución entre figuras. En este sentido, los episodios más significativos los aportan los ejemplares 28, 30 y 35a (Fig. 8.26). En todos los casos, la necesidad de ajustarse a esas líneas imaginarias que anunciábamos anteriormente parece condicionar la posición de las figuras. En efecto, la cierva 28 varía la orientación que, en principio, debería respetar la trayectoria del ciervo 27, pero a la vez debe ajustarse a la línea que marcan las ciervas 33 y 31. Un cambio de posición supondría la superposición de esta cierva sobre el ciervo 27. En el caso del cervato 30 y la cierva 35b resuelven de igual forma la búsqueda de encuadre y ajuste a la trayectoria imaginaria recurriendo a la posición forzada, más evidente en la proyección del cuello de la cierva 35a, para evitar su solapamiento sobre los motivos superiores inmediatos (26a y 36, respectivamente). Del mismo modo, la posición más adelantada de la cierva 35a con respecto a la perfecta alineación que

petar la trayectoria imaginaria de la 31 y a la vez situarse alineada con la proyección de su inmediata inferior, la número 33. Sin embargo, ambas opciones obligarían a reducir el tamaño de la cierva o bien a incidir espacialmente sobre la cabeza de la número 31, algo que resultaría impensable, puesto que este solapamiento sí que dificultaría la identificación del animal. La solución para hacer encajar esta figura en el espacio se ha buscado mediante tres elementos: la variación en su trayectoria, la apertura exagerada de las patas delanteras para evitar el contacto con la cabeza de la cierva 33 y con una proyección ligeramente más corta del tronco. Sin embargo, estos tres elementos no han impedido que la proyección de las patas delanteras y traseras incidiera espacialmente sobre los motivos inferiores (32b y 33).

Un nuevo episodio de superposición está protagonizado por el gabato 29a, al superponer una de sus patas traseras sobre la pezuña de la cierva 28 (Fig. 8.25). La sospecha de que este gabato es posterior se constata además al valorar el cambio de orientación que marca con respecto al resto

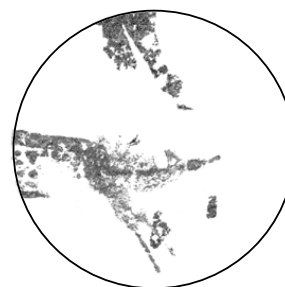


Fig. 8.25. Detalle superposición gabato 29a sobre cierva 28.



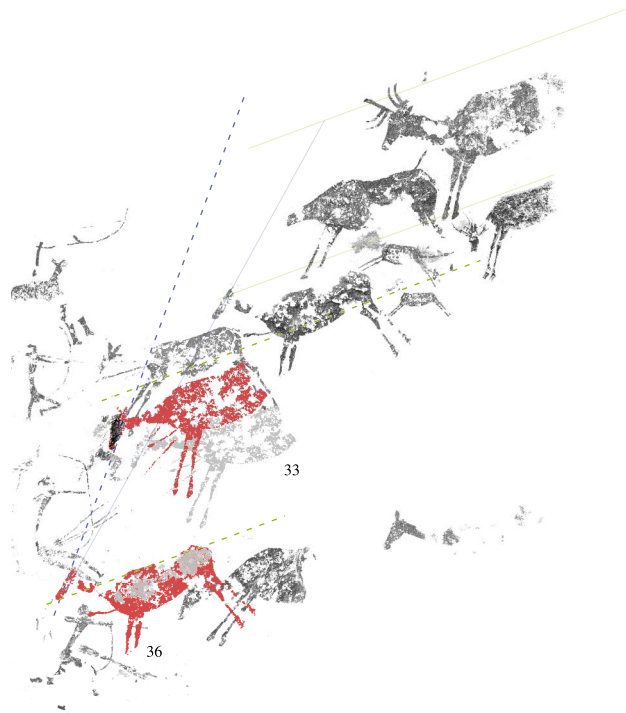
Fig.8.26. Posición forzada o escorzo en el cervato 30 y la cierva 35a.

ordena a las figuras 32a y 33 puede venir condicionada por la previa presencia de la cierva 34, que le obligaría a modificar su posición para evitar el solapamiento entre ellas.

Dentro del proceso de construcción tan solo resta valorar lo que hemos considerado como posibles **episodios de rectificación**, especialmente por lo que se refiere a los cambios de posición de las figuras en el espacio más que a su transformación misma. Estos episodios parecen concretarse en los motivos 32b, 36 y, quizás, en el 29a.

En efecto, el motivo 32b, a pesar de la pérdida de intensidad en su coloración, define trazos certeros en algunos puntos que parecen dibujar lo que interpretamos como una posible cabeza de cierva y, en su parte izquierda, la figura perdida de un arquero. Si nos centramos, primeramente, en la posibilidad de que se produjera una rectificación en la posición de la cierva 33, ésta podría venir marcada por un error en la situación y orientación de la figura con respecto al eje que marca la número 31, por lo que no es de extrañar que ésta fuera uno de los primeros motivos ejecutados en la composición. En efecto, si seguimos la recreación gráfica de la posición que ocuparía hipotéticamente la figura 33 de haberse situado en la posición del motivo 32b, vemos cómo la orientación que marca la cabeza habría supuesto un cambio en el grado de posición de la cierva que, incluso, podría llegar a incidir espacialmente sobre las patas de la número 31. Su desplazamiento de posición supone la clara alineación con las ciervas 31 y 28 (Fig. 8.27).

Intuimos un nuevo proceso de corrección en el motivo 36, que hipotéticamente asimilamos con un nuevo ejemplar dentro de la manada. A favor de esta opinión estaría no sólo el volumen, forma, color y orientación de este motivo, en clara sintonía con el resto de la manada, sino el hecho de que, como vimos, su presencia resulte suficientemente relevante como para que la cierva 35a modifique la proyección del cuello en un claro escorzo para evitar su solapamiento. Hemos tratado de reconstruir gráficamente cuál sería la posición del motivo 36 de ser cierta su identificación como una nueva cierva. Para ello hemos utilizado una de las pocas ciervas que se conservan íntegramente, de manera que podamos ser capaces de intuir por qué se desechó la ejecución de un nuevo animal



8.27: Episodios de corrección en la posición de figuras.

en este punto. Posiblemente, tan sólo el hecho de que la inclinación del motivo 36 sea mucho más acentuada que la del resto de ciervas nos lleva a considerar la posibilidad de que se produjera un error de ajuste en el claro escalonamiento que conformarían las ciervas 33, 31 y 28, a las que se sumaría hipotéticamente el motivo 36.

Resta mencionar la posibilidad que abren los restos de pigmento anaranjado en el caso del gabato 29a como un posible episodio de corrección de posición. Por lo que se refiere al manchón que se sitúa frente a la figura, es posible que éste sea el negativo de la cabeza, hoy perdida. Más difícil de valorar es el manchón anaranjado que se sitúa en la parte trasera. En muchos casos este tipo de manchas han sido consideradas como posibles efectos de la capilaridad y el corrimiento de pigmentos excesivamente líquidos. Sin embargo, no descartamos la posibilidad de que pudiera tratarse de un proceso de corrección, habida cuenta de la forma que adopta, aparentemente bien dibujada y con un contorno homogéneo que difícilmente podemos ajustar como un simple proceso de corrimiento de pintura. De estar frente a un nuevo proceso de corrección, su valoración resulta complicada, puesto que tan sólo podríamos justificarlo a partir de la necesidad de evitar el solapamiento con el cervato 30.

La **valoración conjunta de los argumentos arriba comentados** nos permite reflexionar en relación al orden de ejecución:

- Pensamos que el eje lo marcaría la cierva 31, que delimitaría la orientación del eje descendente NE-SO, en el que se articularían las ciervas 33 y 28. Precisamente la número 31 y la 33 son las dos únicas que dibujan una perspectiva de las orejas muy similar, además de marcar una perfecta ordenación en cuanto a la posición alineada de sus patas y la orientación de su trayectoria.

- La ejecución del ciervo 27 sería anterior, al menos, al ciervo 30 y a la cierva 28, como deja sentir la clara búsqueda de encuadre de la posición de ambas figuras. Esta afirmación, no obstante, nos genera ciertas dudas, concretamente al valorar la articulación del cuello del animal en relación a una cruz excesivamente marcada que, generalmente, se asocia a una proyección inclinada del cuello, siguiendo el modelo que observamos en el cervato 30, por ejemplo. Es precisamente éste y el hecho de que sea uno de los pocos ejemplares que mantenga erguida la cabeza lo que nos lleva a cuestionar el orden hipotético que situaba a la cierva 28 en un momento posterior.

- La cierva 32a sería posterior a la 33 y a la 31; mientras que la 35a sería posterior al motivo 36 y, probablemente, a la 34, puesto que la posición de ésta última le impide alinearse a la 32a y 33, forzando su situación a una posición ligeramente adelantada.

Este orden hipotético, y que probablemente podría verse sujeto a otras interpretaciones, es un firme argumento que nos permite *una aproximación al modo de concebir la ordenación espacial de las figuras dentro de una estructura previamente definida que busca la claridad expositiva del sentido temático transmitido. Las superposiciones parciales y limitadas a partes que no impiden la identificación de los motivos; la búsqueda de encuadre que obliga, incluso, a modificar la orientación o a la creación de auténticos escorzos que desnaturalizan la actitud de estos animales; y, sobre todo, los procesos de corrección en la situación de las figuras son todos ellos recursos indicativos del planteamiento compositivo que rige la ordenación y distribución de las figuras en el espacio a partir de unos ejes imaginarios de representación.*

Un planteamiento que, al valorar la jerarquía que se deriva de la organización interna de la manada, parece reproducir fielmente la **etología** de esta especie. Así, es común que los ciervos machos cierren las manadas y las hembras flanqueen a los gabatos, que suelen ubicarse hacia el final de la agrupación por la escasa rapidez que le permite su corta edad. Por lo tanto, y a pesar de la presencia de una colada en ese punto, hemos de suponer que el ciervo 27 cerraría la manada por la parte superior, tal y como marcan las pautas de comportamiento de los de su especie, y de ser mayor el número de miembros de la formación, probablemente se ubicarían en la zona central, tras la cierva 33, donde se advierten mermas importantes en el soporte.



Pero esta escena no sólo resulta coherente desde el punto de vista de la jerarquía interna de sus miembros, sino que, incluso, la proporción de machos, hembras e infantiles, coincide con los modos de agrupación estacional de los cérvidos. Sin embargo, el perfecto conocimiento etológico que descubre esta composición choca frontalmente con la incoherencia que traduce esta secuencia cinagética desde el punto de vista de las **tácticas de subsistencia empleadas** por los grupos cazadores y la consiguiente estrategia de equilibrio de recursos, aspectos que trataremos más adelante.

Sin olvidar la secuencia que interpretamos en la ejecución de los miembros de la manada, hemos de valorar cuál es la ordenación del resto de figuras que forman parte de esta escena, especialmente por lo que se refiere a la barrera de arqueros que cierra la composición por la izquierda, por ser uno de los puntos donde la conservación va a permitir obtener mayores conclusiones.

Éstos hacen gala de variadas concepciones estilísticas que denotarían distintos momentos en la ejecución, sin que sea posible, *a priori*, establecer el orden de la secuencia al no evidenciarse puntos de contacto entre ellos. Únicamente resulta factible reseñar la superposición parcial entre el arquero 23a y el motivo 23b, identificado como un cuadrúpedo. Obermaier y Wernert señalan en su obra la

posterioridad de la figura animal, al ocupar el espacio antiguo del cuerpo de la figura humana, perdido por un desconchado en el soporte. Una idea en la que vuelve a incidir Sebastián (1996), haciendo especial hincapié en la desvinculación narrativa entre ambos temas (Fig. 8.28).

En efecto, la observación directa de estos motivos permite afirmar la ubicación del supuesto cuadrúpedo en el espacio que ocuparía la zona media del arquero- arranque de cintura, cadera y muslos-. Sin embargo, el hecho de que la figura humana se encuentre parcialmente destruida no obsta para que la adición del cuadrúpedo pudiera regirse a priori por la voluntad de integración y asociación narrativa entre ambos.

De hecho, y aunque este tipo de superposiciones entre figuras animales y humanas en las que se sugiera una posible relación escénica entre ambas no son numerosas, sí que contamos con algunos ejemplos. Quizás uno de los más significativos se documente en la zona de la Sierra de La Espada (Jaén), concretamente en la Cueva del Engarbo I, donde una figura humana superpuesta a una cabra a la que parece asir de los cuernos ha sido interpretada como un episodio de caza de un animal vivo (Soria y López Payer, 1999) (Fig. 8.29). En el caso que nos ocupa, los problemas

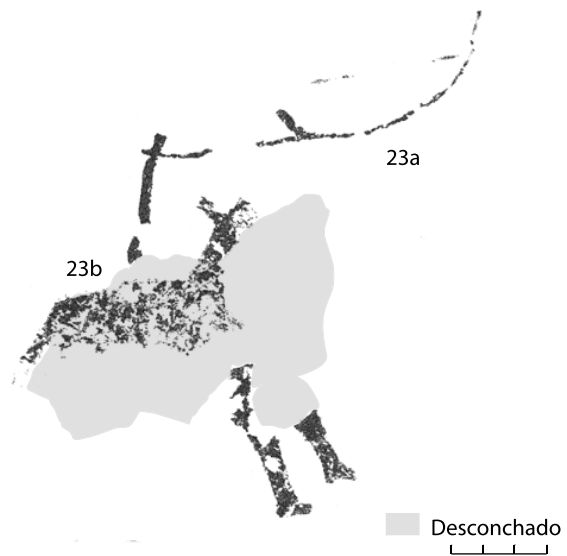


Fig. 8.28 Relación espacial entre los motivos 23a y 23b. Restitución parcial del desconchado donde se sitúa el cuadrúpedo.



Fig. 8.29 Superposición de una figura humana sobre un cáprido en el Abrigo de Engarbo I (Jaén). A partir del calco de Soria y López Payer (1999).

de conservación que presenta la figura condicionan en gran medida nuestras apreciaciones, por lo que no es posible afinar la interpretación de la relación entre ambos motivos sin caer en meras especulaciones.

La ubicación del cuadrúpedo 23b, con una trayectoria opuesta a la que mantienen el resto de animales pertenecientes a esta escena, no permite vincularlo directamente a los miembros de la manada, con los que difiere además en proporción anatómica. No obstante, su tamaño y modelado del volumen corporal apoyaría la hipótesis de estar frente a un cuadrúpedo, incluso se ha sugerido que su ubicación y disposición, claramente asociada a la figura del arquero, así como su trayectoria conivente potenciarían su identificación como un posible cánido (Villaverde et al 2002), una especie poco común en los paneles levantinos, pero no por ello desconocida. De hecho, es posible rastrear su presencia en conjuntos repartidos por toda la geografía levantina. En la provincia de Albacete, al menos cuatro conjuntos recogen este tipo de representación animal: en la Cueva de la Vieja (Alpera) (Cabré, 1915) se contabilizan tres ejemplares, cuya relación escénica con el resto de figuras no resulta concluyente; en el Torcal de las Bojadillas (Nerpio) parecen formar, incluso, una pequeña manada; en el Abrigo de La Viñuela (Nerpio, Albacete), un trío, y una pareja en el Abrigo del Cortijo de Sorbas I (Cerro Barbatón, Letur). Todas estas representaciones de cánidos se caracterizan por una estructura corporal estilizada, hocico apuntado, orejas enhiestas y rabo alargado, mayoritariamente, en posición alzada. Siguiendo estos rasgos definitorios, en la provincia de Alacant, dos conjuntos albergan semejantes representaciones. Se trata del Panel 2 del Barranc de la Palla (Tormos, Alacant), con tres cánidos que asedian a un ciervo por distintos flancos; el Panel 3 del Abric I de la Sarga (Alcoi, Alacant) (Hernández et al, 1988), en el que la figura 8 podría ser interpretada como un cánido, habida cuenta de la disposición enhiesta del rabo, si bien su relación con el resto de las figuras de la composición no resulta evidente. En la provincia de Castellón, se intuye la presencia de este tipo de cuadrúpedos, agrupados bajo el término genérico de carnívoros, en la Cova del Polvorín (Benifassá, Castelló), aparentemente asociados a una pareja de jabalíes; también se señalan en el caso de El Cingle, Cova Remigia y Mas d'en Josep (Alonso y Grimal, 2001), si bien la lectura de estos últimos resulta más ambigua (Fig. 8.30).

Ciñéndonos al caso que nos ocupa, somos conscientes de que la interpretación del motivo 23b resulta controvertida; incluso su definición como cuadrúpedo se ha puesto en tela de juicio en algunas

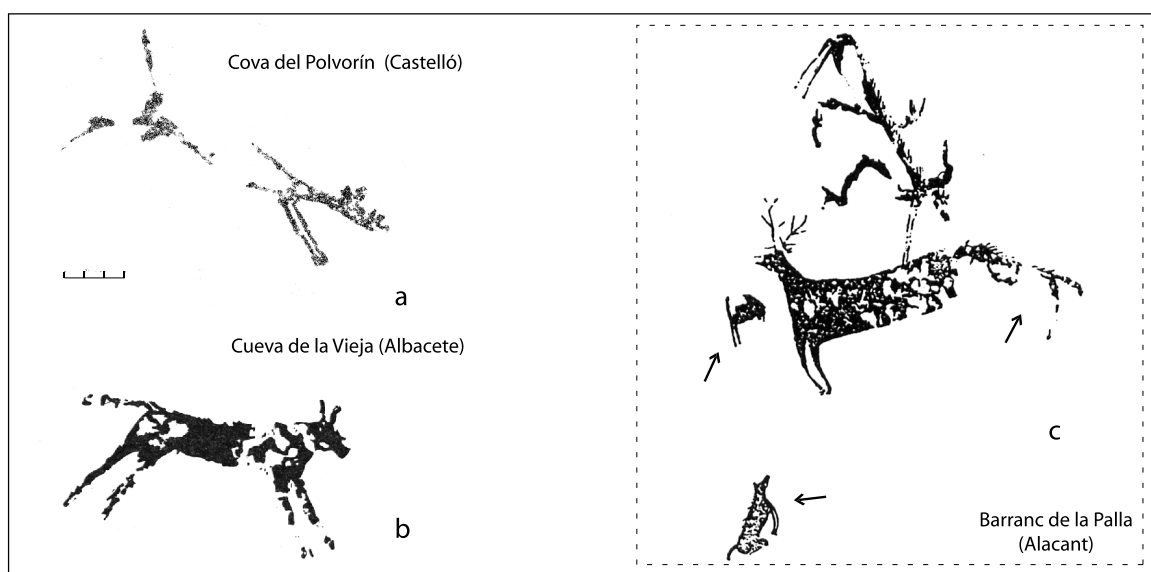


Fig. 8.30 Representaciones de posibles carnívoros en los que se aprecian ciertos rasgos característicos, como las orejas y el rabo inhiestos, cuerpos estilizados, etc. Tanto el ejemplar de El Polvorín (a) (Calco según autora) como los de La Palla (c) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988) participan de una escena de ataque a otros cuadrúpedos. El calco del ejemplar de la Cueva de la Vieja procede de Alonso y Grimal (1990).



reconstrucciones en las que este motivo se ha interpretado como un carcaj. Sin embargo, el trazo certero que define lo que interpretamos como la dorsal y la proyección del cuello no parece albergar duda alguna sobre la presencia de un animal. Mayores reticencias suscita su interpretación como un cánido, puesto que un desconchado en la parte delantera del motivo y las pérdidas de pigmento que afectan a su parte inferior impiden dar lectura a los rasgos formales que definen a esta especie en otros conjuntos. Por otro lado, el papel de esta especie en las distintas composiciones donde hemos constatado su presencia no traduce en ningún caso una vinculación tan estrecha con la figura humana de la que podemos inferir, cuando menos, una acción coordinada y solidaria entre ambos. Bien al contrario esta especie parece asociarse en pequeñas agrupaciones que, en ciertos casos, tienden a formar auténticas manadas de acoso a ejemplares de otras especies.

Argumentos controvertidos, en suma, que dificultan la definición de especie de este motivo 23b; y ello a pesar de que su identificación como cánido encontraría referentes en el propio registro arqueológico, puesto que los niveles del Neolítico Antiguo Cardial de la Cova de l'Or y de les Cendres han aportado restos asociados al perro (Pérez Ripoll, 1980).

Tan sólo aceptando esta interpretación podríamos mantener la integración narrativa del cuadrúpedo a la acción descrita por el arquero. De otro modo, su ejecución, resultado de un momento claramente posterior, no comportaría una auténtica voluntad de integración escénica, ni siquiera en relación con la manada de ciervos, a los que se opone en cuanto a trayectoria y sentido del movimiento. En este último caso, *nos enfrentaríamos nuevamente a la representación de figuras animales de tamaño medio en desconchados antiguos que provocaron la mutilación parcial de figuras humanas previamente representadas. Un aspecto que hemos contrastado reiteradamente en el conjunto de Civil, de cuyos ejemplos difícilmente podíamos asegurar una relación narrativa evidente entre figura humana-figura animal.*

Volviendo a la consideración de los arqueros ubicados a la izquierda de la escena y si atendemos al criterio estilístico, individualizamos, al menos, tres momentos distintos de ejecución:

- por un lado, los motivos 23a y 25a, de semejante definición estilística caracterizada por la excesiva prolongación del tronco y por el modelado suave de las piernas (Fig. 8.31);

- por otro, el 24a, que participaría de un concepto formal distinto, con mayor proporción anatómica que en caso anterior, sin apenas definición en la musculatura de las extremidades inferiores. De estructura formal semejante a la que representa el motivo 35b, la participación de éste último en la acción descrita por los arqueros 23a-26a no resulta del todo concluyente, puesto que aunque su posición de disparo le vincularía a una probable acción cinegética, su orientación, hacia la zona inferior derecha de la cavidad, no parece articular un desarrollo narrativo coherente con el resto de arqueros. Sospechamos que esta figura formaría parte de una agrupación de carácter escénico distinta, en la que, en apariencia, el resto de motivos se hallan perdidos. Efectivamente, su ubicación en la zona más baja de la cavidad, donde el relieve presenta mayor alteración, puede haber provocado mermas significativas que propician una lectura descontextualizada de esta figura. Es probable que el motivo 45b, de identificación imposible, sea un breve testimonio de los motivos que, en su día, ocuparon este espacio del abrigo.

- Esta formación de cazadores se completaría, finalmente, con el arquero 26a, con un concepto formal que le distingue del anterior por un modelado muscular más acusado, y que, por tanto, definiría un tercer momento en el proceso de composición de la escena.

La variación estilística que descubren los arqueros 23a, 24a, 25a y 26a sugiere, cuando menos, tres momentos puntuales de ejecución, en los que, en todo caso, se evidencia la búsqueda de encuadre con objeto de evitar la superposición de figuras. Un encuadre que es posible determinar en la yuxtaposición de los motivos 23a y 24a, puesto que el arco de éste último parece ajustarse a la inflexión



Fig.8.31. Posible reconstrucción del arquero 23a, siguiendo el modelo del motivo 25a, ambos pertenecientes al Tipo Civil.

8.32). Esta visión cuestionaría, de este modo, la interpretación que hicimos en anteriores trabajos sobre la posibilidad de que se tratara de una grafía esquemática en forma de zig-zag (Villaverde et al, 2002).

En efecto, a pesar de la escasa definición del pigmento, con una intensidad que apenas se distingue del color de la roca en algunos puntos (M 5R 3/6 y 3/8) el trazo que dibuja es certero y recuerda en gran medida a la estructura de una figura humana en genuflexión. Recientemente se ha propuesto la posibilidad de que dentro del proceso de ejecución de figuras existiera un esbozo previo en el que se diseñaría, a partir del uso de pigmentos menos intensos que permitieran posteriores correcciones, la silueta en positivo de la figura (Beltrán et al, 2002). Éste, pensamos, podría ser el caso del arquero que asociamos al motivo 32b, lo que podría explicar la escasa intensidad del color del

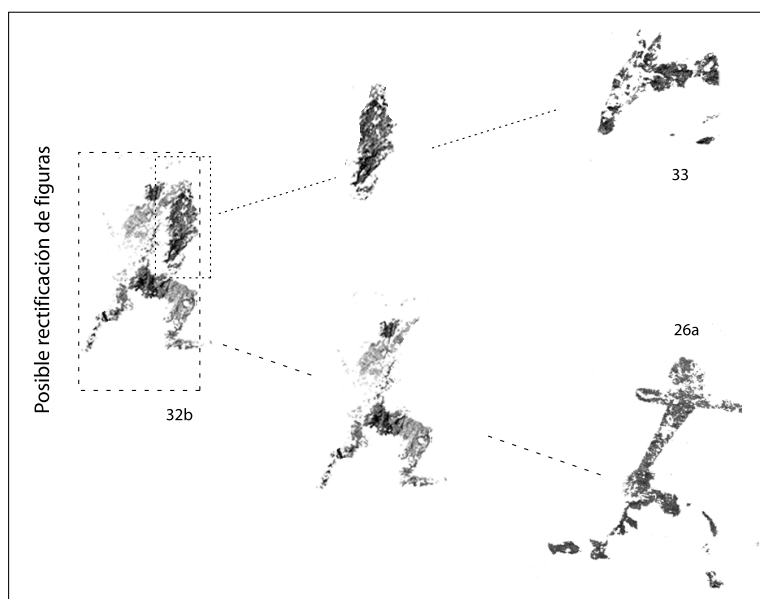


Fig. 8.32: Posible rectificación de figuras a partir del motivo 32b.

que marca el trazo en el silueteado de las pantorrillas del primero. Un recurso similar, menos acentuado si cabe, se repetiría en la yuxtaposición del arquero 26a con respecto al 25a, donde, una vez más, el trazo que da cuenta del arco se ajusta igualmente al recorrido de las piernas.

Resulta difícil pronunciarse sobre cómo esta búsqueda de encuadre podría facilitar la definición del orden secuencial de ejecución, puesto que en ningún caso resulta concluyente la presencia previa de uno u otro concepto formal. Tan sólo el hecho de que el tipo que define el arquero 24a se asocie a las fases más tardías del conjunto, como veremos al tratar detenidamente la agrupación de motivos 50a-53c, indicaría la posterioridad de esta figura en la secuencia, si bien esta afirmación será preciso contrastarla a partir del estudio de nuevos conjuntos en la zona.

En relación al orden de la secuencia de estos arqueros, hemos de hacer referencia a la posibilidad de un nuevo **episodio de corrección** en la figura 32b, en la que creemos ver, en su parte más anaranjada la figura de un arquero en posición de ataque, siguiendo el modelo del arquero 26a (Fig.

8.32). Esta visión cuestionaría, de este modo, la interpretación que hicimos en anteriores trabajos sobre la posibilidad de que se tratara de una grafía esquemática en forma de zig-zag (Villaverde et al, 2002). En efecto, a pesar de la escasa definición del pigmento, con una intensidad que apenas se distingue del color de la roca en algunos puntos (M 5R 3/6 y 3/8) el trazo que dibuja es certero y recuerda en gran medida a la estructura de una figura humana en genuflexión. Recientemente se ha propuesto la posibilidad de que dentro del proceso de ejecución de figuras existiera un esbozo previo en el que se diseñaría, a partir del uso de pigmentos menos intensos que permitieran posteriores correcciones, la silueta en positivo de la figura (Beltrán et al, 2002). Éste, pensamos, podría ser el caso del arquero que asociamos al motivo 32b, lo que podría explicar la escasa intensidad del color del pigmento, pero la perfecta definición de los trazos que conformarían este motivo.

La explicación de por qué no llegó a ejecutarse esta figura es difícil de valorar, puesto que nos parece aventurado, dado su estado de conservación, asociarla a una fase concreta dentro del proceso de construcción de la escena. Podría pensarse, sin embargo, que por su disposición, incluso por la estructura modelada de la pierna adelantada, esta figura se vinculara con el arquero 26a, con la que parece ordenarse en una misma oblicua, rompiendo así el eje



que definen el resto de figuras 23a-24a y 25a.

De estar en lo cierto, la superposición del extremo superior del arco 25a sobre el motivo 32b sería un claro argumento *post quem*, a menos de que el color más tenue del pigmento de éste último provoque una sensación ficticia (Fig.8.33)

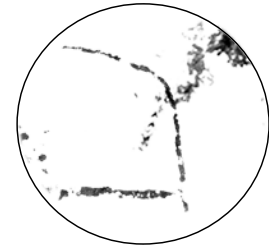


Fig. 8.33. Detalle superposición 25a-32b

Los argumentos que manejamos— filiación estilística y ordenación cromática— son, en suma, demasiado débiles como para aventurar una ordenación acertada de estas figuras, máxime cuando al valorar otros criterios, como la correspondencia espacial cazador-presa, apreciamos ciertas desviaciones que, pensamos, pueden estar propiciadas por la búsqueda de encuadre (Fig.8.34). En efecto, un aspecto que resulta particularmente llamativo es que los arqueros no se posicionen exactamente frente a su presa, sino que exista un cierto desplazamiento hacia la zona inferior. Quizás el caso del arquero 26a sea el más explícito, puesto que la trayectoria del disparo apenas intercepta el punto de ubicación de las pezuñas de la cierva 35a. Por ello, no descartamos que la desviación de posición de este arquero se deba a la presencia previa de la figura 25a, que, a su vez, muestra cierta desviación con respecto a la situación de su presa. Sin embargo, en éste último caso creemos que son los accidentes del soporte los que condicionaron su posición. En efecto, la necesidad de evitar un pronunciado escalón, que se sitúa en la zona inmediata superior, obligaría a desplazar ligeramente a este cazador. Un escalón cuya arista condiciona, a su vez, la posición del arquero 24a, que flexiona completamente la pierna adelantada evitando, de este modo, que su trayectoria se vea interrumpida por el quiebro del soporte en ese punto.

Si tenemos en cuenta la secuencia observada en otros conjuntos de la zona, las figuras *Tipo Civil* se enmarcan en fases tempranas, de manera que tan sólo los motivos Tipo Centelles parecen tener una mayor antigüedad relativa en aquellos lugares en que ambos tipos formales coinciden. En el caso que nos ocupa, la secuencia obtenida en Cavalls, a partir de los escasos episodios de superposición, tan sólo permite suponer la representación tardía de los motivos *Tipo Mola Remigia* (arquero 24a).

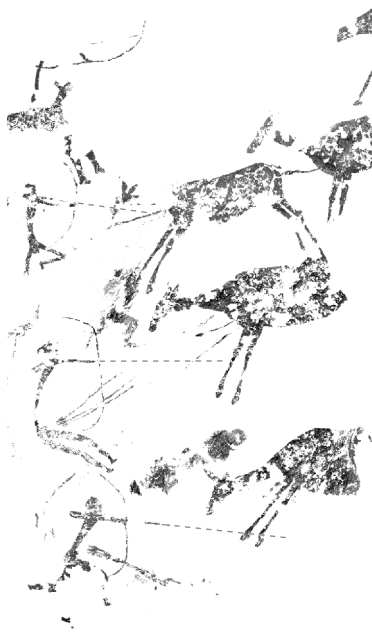


Fig.8.34: Recreación de la proyección de la línea de disparo.

Sin embargo, otros argumentos nos permiten trazar una mayor aproximación al orden de ejecución de estas figuras: *la existencia de ciertos elementos que aúnan gráficamente figuras pertenecientes a fases claramente diferenciadas*. Uno de estos elementos sería la **asociación de un haz de flechas** a los arqueros 25a y 26a, cuya posición sugeriría su depósito en el suelo. En ambos casos, la disposición del haz se resuelve de manera distinta, pero en los dos se aprecia el recorrido individualizado de las tres flechas que lo componen, y en las que se evidencia la estructura lanceolada de lo que suponemos sería la emplumadura. En el haz correspondiente al motivo 25a la tonalidad más clara del pigmento con respecto al resto de la figura ha llevado a insinuar una adición posterior del mismo. Sin embargo, en este caso no es tanto la tonalidad diferencial del pigmento, un argumento que no consideramos determinante puesto que las diferencias de color pueden deberse tanto al grosor del trazo como a la diferente tonalidad que éste adquiere en el recorrido del pincel, sino los paralelos estilísticos los permiten sugerir la adición posterior de este haz de flechas. En efecto, son acusados los vínculos formales que se establecen entre esta figura y los arqueros pertenecientes a la

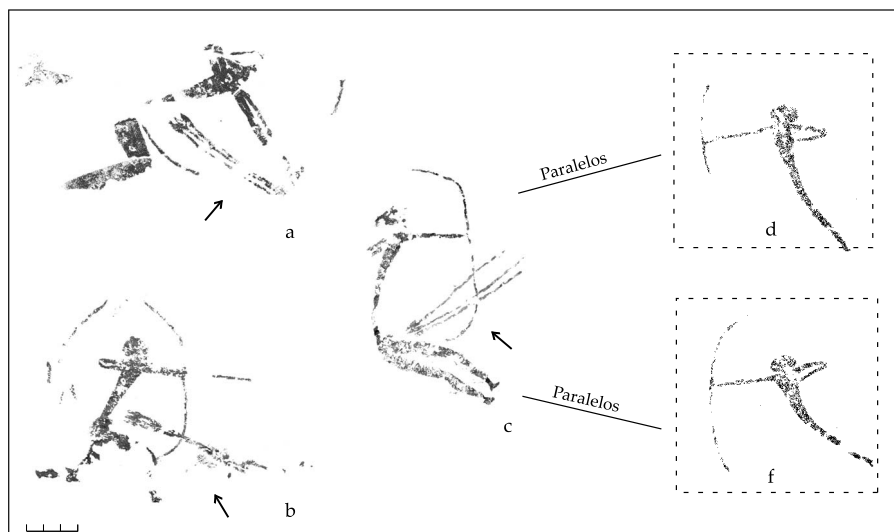


Fig. 8.35. Representación de un haz de flechas asociado a los arqueros 7 (a), 26a (b) y 25a (c). Los arqueros 63 (d) y 65 (f) de la Cova del Civil muestran rasgos formales y actitudinales semejantes al 25a de Cavalls.

escena central de la Cova del Civil; unos paralelos formales que bien pueden hacerse extensivos a la propia posición de los brazos en el disparo y al tipo de armamento empleado: arco de estructura simple sin evidencia de cordaje ni representación explícita del proyectil. De hecho, ninguno de los arqueros en posición de disparo de la vecina Cova del Civil se acompaña de un haz de flechas semejante al que luce el arquero 25a de Cavalls, lo que se afianza como un argumento más a favor de su posible adición en un momento posterior e impreciso a la ejecución del arquero (Fig.8.35). Quizás estemos frente a un episodio de apropiación y transformación puntual de motivos, de manera que la adición de este haz de flechas constituya un modo de reforzamiento narrativo a partir de la homogeneización de figuras, vinculadas espacial y narrativamente, que participan de conceptos formales claramente distintos.

Un comentario similar podría aplicarse a la **representación de grafías de trazo despreocupado y trayectoria discontinua** que parecen enmarcar en su parte posterior a los motivos 25a y 26a, un aspecto que se reiteraría en el caso del arquero 24a de asociar el trazo 24b a este tipo de representaciones. No sabemos si este tipo de grafías podrían estar relacionadas con el uso, aparentemente intencionado, de un ligero saliente del soporte en la situación de esta formación de arqueros; tampoco nos atrevemos a inferir su significado, aunque pensamos que podrían estar vinculadas con cierta evocación metafórica del paisaje o del marco espacial en el que se inscriben las figuras. Lo cierto es que este tipo de grafías también han sido señaladas en conjuntos del núcleo albaceteño de Nerpio (Torcal de las Bojadillas IV e Ingenieros I), en el que los autores también se interrogan sobre su lectura, sospechando cierta representación del suelo o el paisaje (Alonso y Grimal, 1996: 243). Independientemente de su valor semántico, lo cierto es que no constituye un caso aislado, ni dentro de este conjunto ni por lo que se refiere al núcleo Gasulla-Valltorta. De hecho, en el vecino conjunto de Saltadora VIII, un arquero (4.VIII), de concepto formal semejante al 26a, reproduce un trazo de grafía despreocupada tras su espalda, muy similar al que observamos en el caso de Cavalls.

Restaría valorar a qué fase se asociarían este tipo de grafías que parecen funcionar como elementos gráficos unificadores entre figuras pertenecientes a distintas fases; un aspecto que ya habíamos anunciado al valorar la presencia de haces de flechas asociados a figuras de concepto formal claramente diferenciado.

En ambos casos nuestras hipótesis apuntan hacia las figuras Cavalls C o *tipo Mas d'en Josep*, concretamente hacia el arquero 26a. En efecto, este tipo de figuras suelen asociarse a un armamento compuesto por un arco y varias flechas. En el mismo abrigo de Cavalls observamos cómo el arquero



7, con quien este tipo guarda gran semejanza formal, dispone de manera semejante un grupo de flechas, lo que sin duda redundaría en nuestra idea de que la adición del haz perteneciente al cazador 25a se correspondería con el momento de ejecución de estos arqueros. Del mismo modo, los paralelos que establecemos entre esta figura y el arquero 4.VIII de Saltadora inciden en la posible vinculación de este tipo de figuras humanas a la representación ocasional de grañas que enmarcan su posición en el espacio. No descartamos, por tanto, que el trazo 25b se ejecutara dentro de esa misma fase.

De estar en lo cierto, obtendríamos nuevos argumentos que señalarían la anterioridad de las figuras *tipo Civil* con respecto a las de *tipo Mas d'en Josep*. Nuestras dudas respecto a esta interpretación se cifran al valorar la posición del motivo 24a-b dentro de la secuencia, especialmente si vinculamos los restos de pigmento asociados a esta figura con las grañas 25b y 26b, puesto que este tipo formal se sitúa, generalmente, en fases avanzadas. Esta hipotética ordenación secuencial dentro del ritmo de ejecución de este conjunto ha de poder ser contrastada a medida que avancemos en el estudio de otros abrigos decorados de la zona.

Independientemente de las fases de ejecución que denoten estas figuras (23a-26a), resulta curiosa su disposición, en clara formación vertical, que parece aprovechar un ligero saliente del soporte. No descartamos, por otro lado, que formaran parte de esta formación un mayor número de arqueros, tal y como podrían sugerir los restos de pigmento conservados bajo el arquero 26a. Esta disposición en la vertical imaginaria tendría una lectura claramente narrativa, enfatizando la formación de los cazadores a modo de barrera que haría frente a la manada de ciervos en su huida. En este sentido, y *por lo que a recursos compositivos se refiere, hemos de señalar que la paulatina adición de arqueros a esta formación no sólo se rige por la más absoluta voluntad de integración narrativa sino que, a su vez, define un esquema compositivo que permanece inalterable*. La ceñida relación espacial que mantienen, su trayectoria y disposición sugieren que los cuatro arqueros participarían de una acción común; tres de ellos (motivos 24a, 25a y 26a) se dispondrían en posición de disparo, tal y como evidencia la tensión máxima del arco y la significación de la flecha cargada. Es únicamente el motivo 23a, parcialmente conservado, el que dibuja el arco en posición distendida, orientado en la horizontal, sin que de su posición podamos deducir la postura propia del tiro.

Si nos centramos en el comentario de las figuras situadas en el extremo derecho, la posición de la cierva 41 genera cierta indefinición a la hora de valorar su participación en la manada de ciervos. En contra de esta idea estaría su propia disposición, claramente discordante con respecto a la trayectoria oblicua descendente que definen los ejemplares anteriores; su situación, retrasada con respecto a los machos que suelen cerrar estas formaciones; e, incluso, su propio concepto formal y técnico que, aunque dentro del naturalismo que caracteriza al resto de ejemplares, manifiesta un volumen corporal ligeramente mayor al de las hembras pertenecientes al grupo y dentro de una gama cromática de mayor intensidad.

Si bien estos argumentos invitan a afirmar la posterioridad de la cierva, no es menos cierto que su adición se realiza dentro de los parámetros de inserción y coordinación narrativa con el resto de ejemplares. A favor de esta idea cabe señalar no sólo las múltiples heridas que presenta, que enfatizaría la idea de sincronía narrativa con respecto a la manada, sino que su posición retrasada, que en principio podría incidir en su disociación con respecto al resto de ejemplares, se justifica a partir de la sensación de abatimiento que transmite.

Semejante argumento— posición y actitud— nos llevaría a disociar de la secuencia de caza al cuadrúpedo 43a, probablemente un cáprido por el volumen ventral exagerado y la estructura corporal más corta y masiva que en el caso de los cérvidos. Su actitud estática y su disposición no permiten relacionarlo abiertamente con el resto de la manada, sin que sea posible establecer cuál sería su acción y con qué otros motivos trabaría relación escénica.

A la derecha de la manada, un variado elenco de arqueros cerraría la escena, enmarcando la agrupación de ciervos. Los distintos conceptos estilísticos manifiestos indican claramente sucesivas fases de adición, difíciles de individualizar como consecuencia de las limitaciones que impone la conservación de algunos de los motivos.

El arquero 38, el más próximo espacialmente al grupo de ciervos, mantendría cierta unidad compositiva con respecto a los arqueros 39 y 40, peor conservados y con quienes no sabemos si guardaría semejanza estilística. Este arquero, reducido a su mitad inferior, presenta una estructura que nos ha llevado a relacionarlo con los motivos de tipo *Cavalls A* o *Centelles*, de piernas especialmente voluptuosas. Su actitud de marcha y la aparente posición reposada del arco y las flechas, junto con un adorno de cintura semejante al que luce el motivo 2, nos permite reafirmar esta posible vinculación. Su actitud, en plena carrera, y su trayectoria, claramente coincidente con la que marcan los ciervos en su huida, ha permitido tradicionalmente vincular esta figura con la escena de acoso y caza de la manada de ciervos, a quien podríamos sumar los arqueros 39 y 40, que parecen marcar semejante trayectoria, a pesar de que hoy tan sólo se conservan de ellos restos muy aislados. De esta manera, y de estar en lo cierto, el tipo de figuras que define el arquero 38 se asocian a momentos tempranos dentro de la secuencia general de *Cavalls*, mientras que en Civil hemos podido comprobar cómo se anteponían a las figuras definitorias de este conjunto. De este modo, parece probable que la secuencia de adición se inaugurara con este tipo de figuras, que se situarían tras las figuras animales, respetando su trayectoria y orientación, enfatizando así la tensión del movimiento.

Esta interpretación abriría la posibilidad de considerar globalmente la escena como una secuencia de caza por ojeo, en la que varios arqueros presionarían y conducirían las presas a un punto concreto donde, apostados, esperarían en posición de disparo el resto de miembros del grupo de cazadores (arqueros 23a, 24a, 25a y 26a). De esta forma, cobraría sentido la disposición de los arqueros 37a y 37d que, probablemente, perseguirían a los ciervos en su huida, manteniendo una posición de marcha sin evidencia de disparo, reflejando, de este modo, las acciones que corresponden a este tipo de tácticas colectivas de aprovisionamiento. Su ubicación cerraría la escena por la parte superior derecha, si bien no descartamos la presencia de otros motivos, como indicarían los restos de pigmento conservados tras el arquero 37a. Ambos arqueros—37a y 37d— lucen claras diferencias estilísticas, a pesar de que el último, perdido en su mitad inferior, limita nuestras apreciaciones en este sentido. Sin embargo, su actitud y trayectoria les haría partícipes de una acción común que suponemos relacionada con la presión y dirección de la manada a un lugar concreto con objeto de darles caza.

Un arquero de formato semejante al 37a, el 42a, mantiene una disposición coincidente con la ubicación de la cierva 41 que sugiere cierta relación narrativa entre ambos. El concepto formal del arquero, claramente disidente del carácter naturalista que ostenta la anatomía de la cierva, y su distinta coloración apuntan a su pertenencia a un momento de ejecución distinto al del animal, aunque su actitud le hace partícipe de la coherencia narrativa que desprende el discurso previo definido por la figura de la cierva. Resulta curiosa, cuando menos, la ubicación concreta de este arquero en un ligero saliente del soporte de carácter especialmente liso. Por otro lado, de ser cierta la integración de la cierva 41 con la manada convendríamos en señalar la pertenencia del arquero 42a en el grupo de ojeadores, una interpretación que no resulta descabellada puesto que la actitud y trayectoria de este arquero coincide con la del resto de individuos.

Al igual que ocurría en el caso de los arqueros 23a-26a, resulta llamativa la perfecta alineación de estos cazadores que presionan a la presa desde el flanco superior, al menos si tenemos en cuenta los motivos conservados. Las figuras 37a, 38 y 42a se disponen en perfecta alineación dentro de un eje imaginario con tendencia NO-SE. Del mismo modo, el arquero 37d, que suponemos se asociaría formalmente al 38, forma un eje de alineación paralelo al que mantendrían los arqueros 44-48 que analizaremos seguidamente (8.36)

Hemos de señalar, por otra parte, **un nuevo ejemplo de superposición** en la que el arquero 42a es

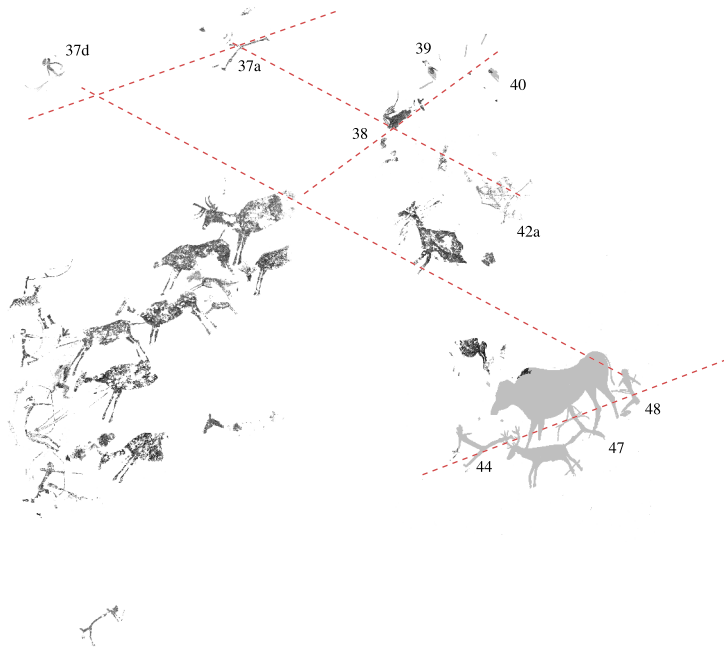


Fig. 8.36. Alineación de los arqueros que conforman la retaguardia a partir de ejes de representación de proyección oblicua.

Un **nuevo episodio de superposición parcial reiterada** lo encontramos en el grupo de figuras 46-48, en la zona inferior derecha. Actualmente desaparecidas, tan sólo tenemos constancia a partir de la restitución de 1919, aunque breves trazos todavía conservados dan testimonio de su existencia.

Atendiendo al calco de Benítez Mellado, podemos distinguir la presencia de un bóvido de medianas dimensiones (motivo 46) y un cérvido (motivo 45a), parcialmente superpuestos si damos por válida la restitución antigua. Una asociación faunística ciertamente incongruente desde el punto de vista etológico y cuya relación escénica no somos capaces de definir. Bien es cierto, por otro lado, que ambos animales difieren absolutamente desde el punto de vista del planteamiento estilístico, que acusa un mayor grado de naturalismo en el caso del bóvido, lo que obliga a plantear distintos momentos de ejecución. Nada dicen los autores con respecto a la relación de superposición parcial que mantienen estos animales entre sí, ya que del calco original parece intuirse un punto de contacto entre la pata delantera del bóvido y la zona cérvico-dorsal del ciervo 45a.

Esta agrupación de figuras se completaría con tres arqueros (44, 47 y 48), que protagonizan un nuevo episodio de superposición parcial con respecto a estos dos cuadrúpedos, contribuyendo así a completar la secuencia de ejecución. Siempre según las observaciones de Obermaier y Wernert, el orden de ejecución otorga mayor antigüedad al ciervo 45a con respecto al arquero 44, superpuesto parcialmente sobre la percha más adelantada del animal; mientras que, por el contrario, el arquero 47 se infrapondría a la figura del bóvido 46, que ocultaría parcialmente la cabeza y parte de la pierna del arquero. No sabemos qué relación dentro de la secuencia mantendrían el bóvido y el arquero 48, puesto que es probable que su estrecha relación espacial comportara algún punto de confluencia entre ambos. Sin embargo, y a partir de la aportación de estos autores, podemos trazar una valoración aproximativa del orden global de ejecución. Así, y de ser cierta la asociación estilística que establecemos entre los arqueros 44 y 47, el orden quedaría dividido en tres fases diferenciadas: la primera fase respondería a la ejecución del ciervo 45a; la segunda, a la ejecución de estos dos arqueros, a los que, probablemente, se sumaría el número 48; finalmente, sería el bóvido 46, el que completaría la secuencia (Fig. 8.37)

Esta superposición reiterada no sólo resulta interesante desde el punto de vista de la

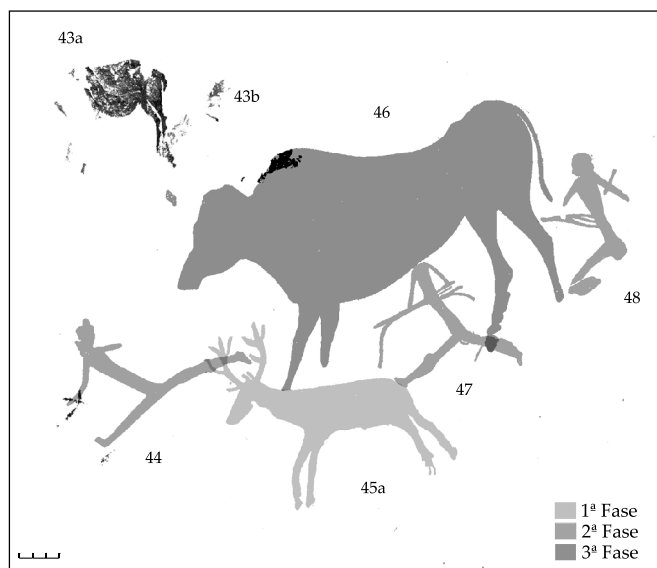


Fig. 8.37, Secuencia de superposición de la agrupación de motivos 43-48, según interpretación de Obermaier y Wernert (1919)

les entre ambos ejemplares son manifiestas, confirmando así una ejecución producto de dos momentos claramente diferenciados. La siguiente fase, protagonizada por los tres arqueros, mantendría la voluntad de integración a la narración previamente descrita; tan sólo la posterior adición del bóvido 46 quebraría la unidad y coherencia que transmite la agrupación de ciervos, generando una asociación intra-especies inconsistente, mientras que su superposición parcial con respecto a, al menos, dos de los arqueros confirmaría la desarticulación narrativa que rige su ejecución. Volveremos a éste y otros aspectos al analizar detenidamente la composición y el uso del espacio.

Ciñéndonos al análisis narrativo y compositivo de los tres arqueros, su trayectoria, marcando una oblicua descendente, les relacionaría con la zona inferior izquierda de la cavidad, especialmente alterada en la conservación del soporte, y en la que tan sólo tenemos constancia del arquero 35b, en actitud de disparo hacia la derecha, por lo que podemos suponer la existencia de otros motivos hoy no conservados y con los que, hipotéticamente, podrían conformar una acción. No obstante, creemos pertinente mantener la suposición, que ya trazaran Obermaier y Wernert, respecto a la pertenencia de estos arqueros al grupo de ojeadores; de hecho, su disposición y actitud resulta connivente con la del resto, cerrando, de este modo, la formación por la parte inferior derecha. Un argumento más a favor de vincular estos arqueros al grupo de cazadores es el concepto formal que acerca, al menos, al arquero 44 con el 26a, integrante de la alineación que cierra la escena por la izquierda.

La formación de estos tres arqueros en hilera por yuxtaposición estrecha, enfatizaría la unidad de la acción, máxime si aceptamos que, al menos, dos de ellos— 44 y 47— compartirían rasgos estilísticos comunes. Formación similar podría intuirse en el caso de los arqueros 38, 39 y 40, si bien no es posible trazar mayores coincidencias estilísticas por la escasa conservación de los individuos.

Admitiendo como cierta nuestra interpretación sobre la vinculación narrativa de estos arqueros con el resto de ojeadores, nos situaríamos, una vez más, frente a una escena diseñada en distintos momentos pero dentro de una misma coherencia narrativa. Las figuras de arqueros se repartirían espacialmente flanqueando al grupo de ciervos, contrastando claramente la distancia espacial que mantienen entre ellos con la observada en el caso de los arqueros apostados a la izquierda. Tan sólo los arqueros 38-40, por un lado, y los 44, 47-48, por otro, muestran una composición más abigarrada, si bien en ningún caso parecen superponerse entre sí, respetando la claridad expositiva y narrativa. Sin embargo, si valoramos conjuntamente la totalidad de arqueros que suponemos participarían en la presión y dirección de la manada, apreciamos nuevamente una ordenación alineada de las figuras

secuencia interna de ejecución, sino que la acusada concentración y vinculación espacial entre motivos provoca una asociación temática a todas luces forzada, en la que tan sólo la trayectoria y la dirección del movimiento de las figuras permiten afirmar cierta coordinación entre las mismas. Más allá de estas consideraciones, la estrecha relación entre el bóvido y el ciervo 45a, vinculados a fases estilísticas claramente diferenciadas, supone una asociación temática incoherente desde el punto de vista etológico. La posición de éste último y su ordenación dentro de la secuencia invitan a sugerir cierta coordinación con la manada de ciervos localizados a su izquierda, y ello a pesar de que las diferencias forma-



en base a unos ejes de representación que describen trayectorias unitarias que se yuxtaponen paralelamente en el espacio.

Dejando a un lado aspectos compositivos, y centrándonos en la **temática misma de la escena**, la estrategia cinegética de ojeo que transmite es una táctica reiterada en los paneles levantinos, a expensas de criterios estilísticos o regionales. Sólo en el País Valenciano hemos podido observar este tipo de representación de caza colectiva en Las Cuevas de la Araña (Bicorp, València) (Hernández Pacheco, 1924:66-67), en la Cova del Mansano (Xaló, Alacant) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988: 227) o en Cova Remigia (Ares del Maestre, Castelló) (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935), por citar algunos de los casos más reseñados. No obstante, en este tipo de escenas difieren claramente las reglas compositivas y de formación de las figuras, así como el número de individuos participantes; aspectos que trataremos detenidamente al analizar la temática representada en el núcleo Gasulla-Valltorta.

Por otro lado, nos gustaría recoger la idea que apuntábamos anteriormente en relación a la reproducción de una **cacería masiva e indiscriminada** de todos los miembros de una manada. En efecto, el hecho de que la mayoría de los ejemplares aparezcan flechados por uno o varios venablos traduce una matanza generalizada que afectaría incluso a los infantiles del grupo, como prueba la flecha clavada en los cuartos traseros del gabato 29a. La mayoría de las ciervas se muestran heridas en el pecho por una o varias flechas, incluso la 32a muestra breves puntuaciones alrededor del proyectil que traducirían, de este modo, la sangre de la herida, por lo que suponemos que el disparo procedería del frente formado por los cuatro arqueros ya descritos; solamente la cierva 28 está herida en la grupa por una única flecha, mientras que los ciervos 27 y 30 no muestran evidencias de otro tipo de alcance, si bien es cierto que sus cuartos traseros permanecen sellados por la colada. Tan sólo el gabato 29b aparece indemne en el conjunto de la manada.

Esta incoherencia, que incumple las pautas de selección de la presa en función de la edad y sexo del animal, contrasta, sin embargo, con el acentuado realismo con el que se reproducen tanto los rasgos propios de la especie, con un virtuosismo acusado en detalles minuciosos como el pelaje de los gabatos o el modo de organización y jerarquía interna de la manada.

Es precisamente la discordancia que se produce entre los dos modos de concebir esta escena lo que nos lleva a sugerir la posibilidad de que haya sido objeto de una transformación paulatina, de modo que la inclusión de nuevos arqueros al espacio gráfico haya supuesto una apropiación de la representación de estos ciervos mediante su inclusión en un sentido narrativo distinto que ha desnaturalizado el suyo original. Esta apropiación reforzaría el vínculo narrativo entre cazadores y presas mediante la adición de una o varias flechas clavadas en el cuerpo de los animales. A favor de esta idea no sólo cabe argumentar razones relativas a la incongruencia que supone una matanza indiscriminada desde el punto de vista del equilibrio de recursos, sino razones relativas a la propia técnica de ejecución, y ello cuando es posible advertir distinta tonalidad entre el pigmento de algunas de las flechas y los animales en los que se insertan.

No es menos cierto, por otra parte, que este criterio basado en la diferencia de coloración no presupone, al menos *a priori*, lapsos temporales entre motivos, puesto que es conocido el hecho de que una misma figura puede mostrar distintos grados de coloración en función de factores tan diversos como los relativos a la conservación o a la propia técnica (recorrido del pincel, grosor del trazo, etc.). No obstante, y más allá de estos argumentos, no sabríamos explicar de otro modo la paradoja que se produce entre las dos formas de concebir esta escena: con un perfecto conocimiento de la anatomía y etología de esta especie, por un lado, pero con un planteamiento incongruente desde el punto de vista del equilibrio de la subsistencia, por otro. Sin embargo, no es el único caso constatado dentro de este horizonte artístico. En el núcleo de Ulldecona, por ejemplo, el Abric V de la Serra de la Pietat alberga una secuencia semejante, aunque con una ordenación compositiva menos estructurada, en la que un grupo numeroso de arqueros dan caza y muerte a una manada de ciervos, sin distinguir sexo

o edad (Viñas, 1985). En éste y otros aspectos volveremos a insistir en el apartado de valoraciones finales.

La **interpretación de la secuencia interna** de esta primera agrupación de motivos resulta especialmente complicada, no sólo por el importante número de figuras que la integran sino por la alta variedad estilística que traducen. De los episodios de superposición y de los distintos modos de encajar las figuras en el espacio podemos deducir la existencia de una fase anterior a la ejecución, al menos, de algunas figuras que acompañan a la manada de ciervos. Nos referimos a la existencia de una figuración (42b) de tonalidad más clara que el resto de motivos sobre la que se ubica el arquero 42a. La estructura que denota esta figuración, con tres trazos tipo barra de recorrido paralelo, permitiría su vinculación a representaciones semejantes asociadas tradicionalmente al horizonte esquemático.

En el espacio que ocupa la manada de ciervos, que suponemos correspondiente a las primeras fases de ejecución de la escena, documentamos dos motivos (32b y 36) cuya presencia suscitó respuestas bien distintas a la hora de ubicar espacialmente a las ciervas 32a y 35a. En el primer caso, su presencia no supuso un obstáculo para que las patas de la cierva 32a se le superpusieran parcialmente, lo que invitaría a pensar su escasa consideración o insignificancia dentro de la composición. Por otro lado, y si bien es cierto que hemos apuntado la posibilidad de que la zona de mayor coloración del motivo 32b se correspondiera con una cabeza de cierva inacabada como consecuencia de una corrección de su posición, que quizás se sumó a la rectificación de posición de la figura de un arquero, posiblemente en posición de ataque, en cualquier caso estas representaciones nos sitúan ante una fase de ejecución previa, ciertamente interesante desde el punto de vista de la dinámica de composición de la escena, especialmente si tenemos en cuenta que la posición del arquero 25a no parece considerar su presencia.

El caso del motivo 36 es bien distinto. De identificación dudosa, su presencia obligó a una distancia espacial entre las ciervas 33 y 35a más marcada, mientras que ésta última traduce un forzado escorzo en la proyección del cuello para evitar, precisamente, incidir sobre este motivo.

Los reiterados episodios de superposición entre los motivos 44-48 son ejemplo fehaciente de un dilatado período de ejecución, reafirmado en la amplia variedad estilística que denotan las figuras humanas vinculadas a esta primera agrupación, en la que documentamos la mayor parte de conceptos formales definidos en el conjunto.

▪ Semejante secuencia de superposiciones observamos en el grupo de motivos 50a-53c, que junto con la figura 49 conformarían la **segunda agrupación de motivos**. Ubicado a la derecha de la composición anterior, la sensación de ocupar un saliente de la pared puede venir condicionada por la pérdida de soporte a ambos lados de este punto (Fig. 8.22- Adjunto).

Llama especialmente la atención la importante concentración de figuras en un espacio de apenas 30-35 cm., cuya parte izquierda presenta mermas importantes del soporte que han llevado a la destrucción parcial de los motivos 50b y 51: dos arqueros que incluiríamos en el definido como Tipo Cavalls A o *Centelles*, y por lo que respecta principalmente al arquero 51, mejor conservado, dentro de la variante que hemos caracterizado de tendencia estilizada. Junto a estos dos motivos, componen esta segunda composición otro arquero (53a), perteneciente a la misma fase estilística que los ya citados; una figura humana, probablemente un arquero (50a), que hemos clasificado como propio del Tipo Cavalls C; dos cápridos enfrentados (52a y b); un cuadrúpedo indeterminado (53b) y, finalmente, diversos restos y trazos lineales que no somos capaces de interpretar dado el pésimo estado de conservación (motivos 50c, 50d, 52c y 53c). A esta composición pertenecería asimismo el motivo 49a, un arquero de piernas gruesas y modeladas, con tronco robusto y corto, perteneciente al Tipo Cavalls A, con gran parecido formal a la figura 58, ubicada más a la derecha.



Esta asociación formal entre motivos nos lleva a suponer una composición de desarrollo espacial amplio, quizás condicionada, en su lectura actual, por las pérdidas importantes que se observan en esta parte de la cavidad y que nos llevan a separar artificialmente estas figuras atendiendo a criterios de distancia espacial. Bien al contrario, pensamos que la coherencia estilística, de actitud y trayectoria que muestran estos motivos (49a, 57 y 58) justificarían su inclusión en una única composición, y es desde esta perspectiva desde la que abordaremos nuestro análisis.

El estado de conservación que manifiesta el grupo 50a-53c impide, en gran medida, adivinar el orden de ejecución en la superposición de figuras. Tan sólo resulta evidente la superposición del arquero 50a sobre la pierna conservada del motivo 50b; mientras que resulta francamente dudosa la posible superposición de la pierna del arquero 53a sobre el cuadrúpedo 53b, lo que incita a valorar la posibilidad de que, realmente, éste y el arquero 51 fueran posteriores a los cápridos 52a y b, puesto que la pierna atrasada del 51 parece cubrir las extremidades traseras del cáprido más a la izquierda. Estas valoraciones las hacemos no sin cierta cautela, puesto que es bien cierto que la conservación e intensidad del pigmento puede llevar a engaño a la hora de valorar el orden de ejecución.

Independientemente de que estas observaciones resulten acertadas, la conservación de esta agrupación de motivos sí que nos permite deducir, al menos, tres momentos distintos de adición (Fig. 8.38):

- uno en el que abordaría la ejecución de ambos cápridos, en clara disposición de enfrentamiento, y probablemente del cuadrúpedo 53b, orientado hacia la parte inferior izquierda. Sospechamos que la ejecución de estos animales pudo pertenecer a una primera fase dado su posicionamiento, aparentemente enmarcado por unos trazos de carácter lineal (52c) que recorren la parte superior del cáprido 52b, y cuya proyección podría continuar bajo la pierna más atrasada del arquero 51, punto en el que todavía es posible apreciar un breve tramo, así como por las superposiciones observadas entre los motivos, si bien no es fácil esclarecer el orden entre las figuras 52a y 51.

- un segundo momento en el que, probablemente, se ejecutarían los arqueros 50b, 51 y 53a, entre los que es posible definir una nueva superposición entre los motivos 51 y 53a, sin que el grado de conservación nos permita definir el orden.

- por último, un tercer momento en el que se añadiría el motivo 50a, superpuesto al 50b, probablemente como consecuencia de la pérdida ya en ese momento de éste último, lo que explicaría su escasa consideración. No ocurriría lo mismo en su relación espacial con respecto al arquero 51, con el que evita superponerse, acentuando la apertura de piernas y variando la orientación del pie más atrasado. Siguiendo esta tónica, evita la superposición con la cabra 52a enmarcando el recorrido del arco a

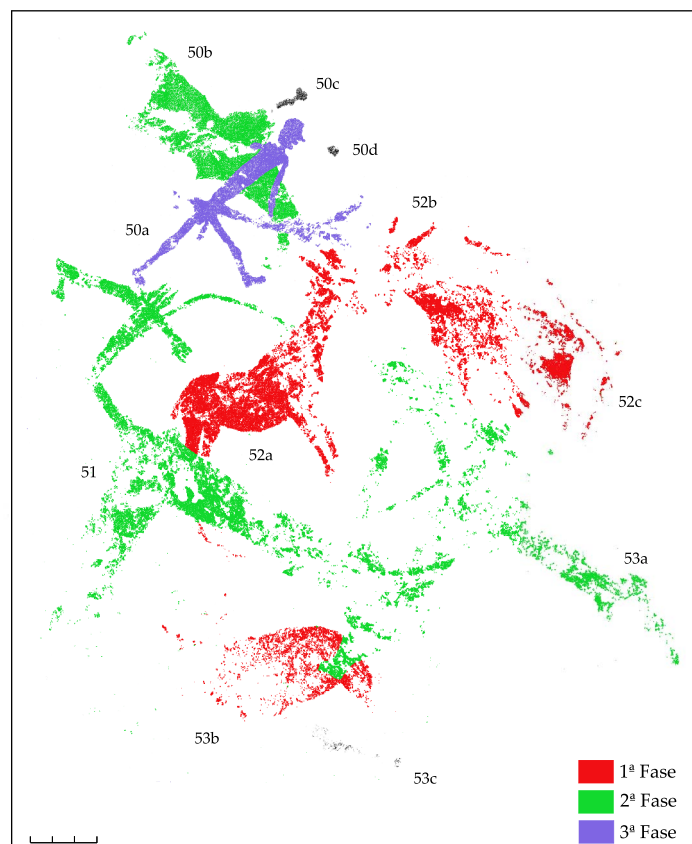


Fig. 8.38. Secuencia de ejecución del grupo de motivos 50-53.

las cuernas del animal.

A pesar del carácter abigarrado de la composición, advertimos una doble realidad que ya apreciábamos en casos precedentes: por un lado, se hace evidente la búsqueda de encuadre en algunas de las figuras, adaptándose así al espacio disponible; mientras que, por otro, se reiteran superposiciones parciales que, aunque no alteran básicamente la lectura de los motivos, sí que denotan la escasa relevancia que éstos suscitaban a la hora de concebir la ejecución, como un modo de señalar su no pertenencia a la narración, de anular su valor gráfico y narrativo.

El sentido de la escena, en sus distintas fases de ejecución, no es fácil de determinar. Las cabras, en simetría de espejo, podrían traducir un momento de enfrentamiento tal y como corresponde a la etología de esta especie en la época de celo, coincidente con los meses de octubre a diciembre. La disposición corvada del lomo del cáprido más a la derecha quizás podría indicar la actitud que adoptan estos animales en los enfrentamientos, sugiriendo así la carga contra el oponente. Sin embargo, la cornamenta, escasamente desarrollada, negaría tal hipótesis, puesto que es común que se batan individuos adultos cuya robusta cornamenta puede garantizarles el éxito en la lucha. En este caso, si atendemos tanto al tamaño de los cuernos como al volumen corporal convendremos que podría tratarse de hembras o de individuos jóvenes, pero en todo caso no es posible afirmar su condición de machos adultos.

Tal y como hemos afirmado anteriormente, no creemos que las cabras fueran integradas en la composición posterior, más bien formarían una composición por sí mismas cuyo sentido narrativo no somos capaces de precisar. Quizás a esta composición podríamos añadir el motivo 53b, si bien su trayectoria no le relacionaría directamente a estos dos cápridos.

El resto de motivos que conforman esta composición, a excepción hecha del 50a, muestran una disposición coordinada de trayectoria unitaria hacia la izquierda del abrigo. En efecto, la fase de ejecución que define el 50a no comportaría una voluntad de integración a la secuencia narrativa que, aparentemente, conformarían el resto de arqueros, y ello no tanto por la actitud que transmite sino por la orientación que define su trayectoria. Su disposición hacia la derecha y la estrecha relación espacial que mantiene con los cápridos podría sugerir cierta vinculación narrativa entre ambos, si bien es cierto que nada impide afirmar lo contrario.

Los dos arqueros—51 y 53a— y probablemente el 50b se dirigen hacia la parte izquierda de la cavidad, sin que sea posible precisar el sentido de su acción. De la posición del arco y las flechas del arquero 51 y los restos conservados del 53a se deduce una actitud que nada tendría que ver con una posición de disparo. Es el grado de apertura de piernas y el arqueo que dibuja el brazo del arquero 51 los que permiten afirmar una disposición de marcha hacia la izquierda del abrigo.

Esta misma actitud es la que muestran los motivos 49a, 57 y 58, todos ellos de clara semejanza estilística entre sí y con los motivos ya descritos— 50b, 51 y 53a—. Los restos de pigmento conservados tras la figura 49a sugieren la presencia de otros motivos no conservados y refuerzan nuestra hipótesis de un desarrollo espacial amplio de la composición en este punto, en la que quedarían integradas estas dos agrupaciones de figuras.

La ordenación espacial de esta agrupación de arqueros se diluye como consecuencia de las pérdidas puntuales de motivos. Tan sólo es posible determinar la relación que mantendrían los motivos 57 y 58, ambos perdidos en la actualidad, si bien conocemos su ubicación gracias a la restitución de 1919. El calco actual del motivo 57, arquero arrancado y depositado en el Museo de Cervera, a partir de su fotografía nos permite valorar positivamente la labor desempeñada por Benítez Mellado, puesto que la restitución de 1919 no difiere en esencia de la elaborada a partir de nuevas tecnologías digitales. Los dos arqueros se yuxtaponen en la vertical, definiendo trayectorias paralelas cuya sincronía queda enfatizada por la propia actitud de las figuras.

Es muy posible que el espacio que media entre los arqueros 49a y 57-58 estuviera ocupado por



otros arqueros semejantes en clara coherencia y sincronía narrativa.

▪Lo que no resulta tan evidente, aunque no por ello lo descartamos, es que los motivos 54-56, que definen **la tercera y última agrupación**, formaran parte de este desfile de arqueros, puesto que fueron identificados como restos de un bóvido y las piernas de dos arqueros, si bien del calco originario, puesto que hoy no se conservan, se deducirían figuras humanas de distinto concepto estilístico. No obstante, de ser cierta la interpretación de Obermaier y Wernert, y admitiendo la disposición espacial de este grupo de motivos, probablemente volveríamos a toparnos con otro episodio de superposición en el que se vería inmiscuida, una vez más, la figura de un bóvido. Preferimos dejar en este punto nuestras valoraciones, puesto que ir más allá, a la luz de la inexistencia actual de estos motivos, sería recurrir a meras especulaciones.

8.5.2. Primer nivel de análisis: criterio estilístico.

8.5.2.1 Figura humana.



En relación a los motivos considerados dentro del tipo Cavalls A o Tipo Centelles:

Con al menos trece motivos, se constituye en uno de los tipos con presencia mayoritaria en el Abric II de Cavalls, con una distribución espacial extensiva que ocupa ambas cavidades.

Así y ciñéndonos a los límites espaciales que definen la Cavidad II.1, documentamos, al menos, siete motivos, todos ellos en posición de marcha a la izquierda, armados, pero sin mostrar actitud de ataque o disparo. Únicamente el arquero 12b, ubicado entre los dos salientes rocosos, transmite una posición de aparente estatismo en el momento previo a la carga del arco, siendo, asimismo, la figura que presenta mayor contraste en relación a la proporción corporal que caracteriza a este tipo, constituyéndose en una de las figuras de mayor tamaño documentadas en este conjunto. Estas características formales, su actitud diferencial y el hecho de que muestre una orientación contraria al resto merecen un comentario detenido que retomaremos más adelante.

En la Cavidad II.2, por otra parte, contabilizamos un total de seis individuos, aunque sospechamos que la formación incluiría un mayor número de figuras, puesto que existen mermas importantes en el soporte en diversos puntos del abrigo que han mutilado parcialmente algunas de ellas— 50b y 53a—, mientras que la presencia de restos de pigmento tras la figura 49a serían indicativos de la existencia de otros motivos quizás también partícipes de la composición. Imitan en disposición y actitud a las anteriores, y tan sólo en dos casos— 57 y 58— la posición alzada del arco podría justificar la idea de exhibición. Por lo demás, la acentuada apertura de las piernas, el braceo propio de la marcha y la trayectoria que describen, pautada y sincrónica, traducen, sin duda, el movimiento o traslado de un grupo, relativamente numeroso, en el que tan sólo el menor tamaño relativo del arquero 53a podría indicar diferencias relativas a la edad de los individuos. No existen argumentos objetivos que nos permitan asegurar que este movimiento responde a estrategias cinegéticas; de hecho la posición del arquero 2 en el extremo izquierdo del abrigo constituiría el vértice de una composición cuyo sentido narrativo parece ceñirse al movimiento que describen las figuras que lo conforman.

El hecho de que aparezcan figuras que, aún dentro del mismo concepto estilístico, muestran variaciones palpables en su estructura corporal, nos lleva a establecer, cuando menos, la presencia de distintas manos. No obstante, y a pesar de que esta composición podría ser el resultado de distintos momentos de ejecución, la adición de figuras se regiría por la voluntad de integración narrativa, sin que se viera modificado, *a priori*, su sentido o planteamiento compositivo de partida. De hecho, **la temática** de esta composición escénica tan sólo parece cobrar sentido al valorar la agrupación de arqueros en su conjunto, puesto que ninguno de ellos parece trabar relación escénica evidente con

ningún otro motivo, a menos de que valoremos la presencia de figuras producto de fases posteriores (arquero 1, 17a, etc), que se integran en actitud y trayectoria a la acción descrita por los arqueros *Tipo Centelles*.

Nos enfrentamos, por tanto, a un tipo formal que da lugar a composiciones numerosas, *ex novo*, que describen un sentido narrativo independiente y en las que, sin embargo, es posible detectar, al menos, dos variantes formales claramente diferenciadas que, sin embargo, se rigen por los mismos parámetros espaciales y compositivos y que no parecen interferir en el sentido narrativo que originó la composición.

Esta afirmación ofrece, por lo demás, dos salvedades que se ciñen a la presencia, actitud y trayectoria de las figuras 12b y 38. En el primer caso, no hay duda sobre la adscripción formal de esta figura al *tipo Centelles*; mientras que el motivo 38, conservado únicamente en su extremo inferior, por la estructura musculada y masiva de sus piernas y el modo de dibujar el haz, arco e, incluso, un posible adorno de cintura se situaría igualmente muy próximo a este formato.

Es la actitud del primero, recogiendo una instantánea en el momento de carcar el armamento, y su orientación, contraria al movimiento E-O que describen el resto de motivo *tipo Centelles*, lo que nos lleva a sugerir que su ejecución bien pudo ser producto de un momento distinto, o al menos responde a un sentido narrativo diferente que rompe la dinámica narrativa que aúna al resto de figuras. Incluso los motivos 12d-e, de formar parte de este tipo formal, marcarían una trayectoria connivente con el resto de figuras, a las que, probablemente, también se sumarían los arqueros 12a y 12c. Si ese matiz narrativo que imprime el arquero 12b estuvo propiciado por el propio uso del soporte como estructura compositiva que podría enfatizar la idea de refugio o escondite durante la preparación del armamento es difícil de asegurar. Sin embargo, como vimos al describir la composición de la que forma parte, no son pocos los ejemplos en que arqueros de este tipo y tamaño importante se muestran aislados o ajenos a cualquier tipo de narración que trascienda de su propia actitud.

El comentario del arquero 38 resulta más controvertido, puesto que la orientación en su trayectoria dibuja un movimiento hacia la zona inferior izquierda del abrigo, rompiendo así la alineación

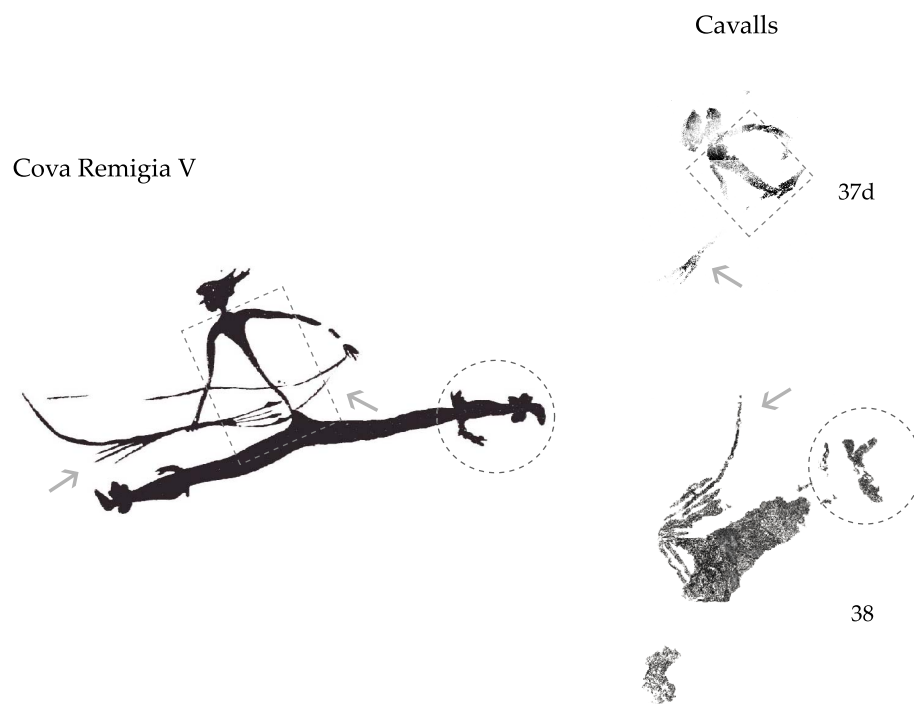


Fig. 8.39. Semejanzas formales entre los motivos 37d y 38 de Cavalls y uno de los arqueros de Cova Remigia V.



horizontal del resto de figuras tipo Centelles. Esto, y el hecho de que dentro de la fuga que dibuja se encuentre la manada de ciervos, contribuye, con buena lógica, a considerar su participación activa en la acción de acoso. De estar en lo cierto, sería la única figura que rompería la unidad narrativa de la composición formada por el importante número de motivos incluidos en este tipo; a esta excepcionalidad quizás deberíamos sumar el arquero 37d. Ambos, aunque parcialmente conservados, recuerdan la estructura que dibujan los arqueros de Remigia V, exponentes de este tipo y que, del mismo modo, son partícipes activos de una cacería colectiva sobre dos jabalís. Tanto en Remigia V como en Cavalls II las figuras dibujan de modo idéntico la articulación de las piernas, que acentúa la apertura en 180°—convención que traslada la tensión máxima de la carrera—, y su propia inserción en la cadera; la estructura del tronco y el arranque de los brazos seguiría el modelo que dibuja el arquero 37d; mientras que, por lo que se refiere a armamento y adorno, apreciamos, en algún caso, un adorno de pantorrilla o remate de pantalón, a la vez que posicionan el armamento— compuesto por un arco de tamaño importante y un haz de flechas— hacia arriba, con un remate que bien podría sugerir la estructura de doble curva.

No se trata de la única variante que participa de escenas de componente cinegético. En el vecino conjunto de Tolls Alts, en la confluencia del Barranc Fondo, dos arqueros de proporciones más compactas, que acentúan la proyección y robustez de las piernas frente a troncos más cortos describen una acción vinculada con el seguimiento y persecución de una cierva herida a través de su rastro de sangre. Conviene retener, por tanto, la posibilidad de que, si bien las dos variantes mayoritarias del *Tipo Centelles* se asocian insistentemente a este tipo de narraciones vinculadas con el traslado de grupos relativamente numerosos, en ocasiones puedan conjugar escenas de componente distinto directamente vinculadas con la venación, como podría ser el caso del arquero 37d o 38 de Cavalls, los dos recogidos en Tolls Alts o los representados en Cova Remigia V (Fig.8.39). En todos los casos citados, apreciamos, al menos, la participación de dos cazadores, con un número sensiblemente mayor en la cacería representada en el conjunto de Gasulla. En este caso, la ordenación de las figuras en el espacio traslada, nuevamente, la estructura en hiladas ordenadas y yuxtapuestas siguiendo una trayectoria paralela o subparalela, un esquema que puede seguirse también en las composiciones de movimiento o traslado.

Retomando el comentario de la composición de Cavalls II formada por los motivos *tipo Centelles*, **el modo de ordenación y distribución** de estas figuras en el conjunto partió de *una concepción global del espacio, contemplando la pared como un gran espacio libre a la decoración, y en el que las demarcaciones topográficas no supondrían una barrera artificial a un mismo episodio narrativo*. En este sentido, pensamos que en la noción espacial que llevó a los artistas a concebir esta composición pudo jugar un papel importante la propia estructura física de Cavalls. Así, y a pesar de que, como hemos comentado en el apartado de descripción del Abrigo, existen elementos topográficos que permiten delimitar distintas cavidades y unidades internas, lo cierto es que estas características físicas del Abric II no conforman un relieve excesivamente pronunciado donde concavidades y salientes interrumpen visualmente el recorrido de la pared. Bien es cierto, por otro lado, que la idea tradicional de que las unidades temáticas— composiciones o escenas— se individualizan por la presencia de rasgos topográficos más o menos sobresalientes ha de ser puesta en tela de juicio, y volveremos a retomarla a lo largo de este trabajo. No obstante, dentro de nuestra idea de que el soporte puede jugar un papel fundamental en el desarrollo compositivo, consideramos que, en este caso, la concepción del espacio bien pudo venir condicionada por la propia estructura física de la pared.

Por otro lado, esta misma concepción espacial instó a que los artistas no consideraran como parte integrante de la composición escénica a aquellos motivos ejecutados en momentos anteriores, llegando incluso a observarse momentos puntuales de superposición parcial, como sería el caso de los arqueros 51 y 53a con respecto a los cápridos 52a y 53c. No podemos afirmar, sin embargo, si esos episodios de superposición responden a una voluntariedad real de diluir la importancia gráfica de unas representaciones que no se integraban en el desarrollo narrativo que definían estos arqueros,

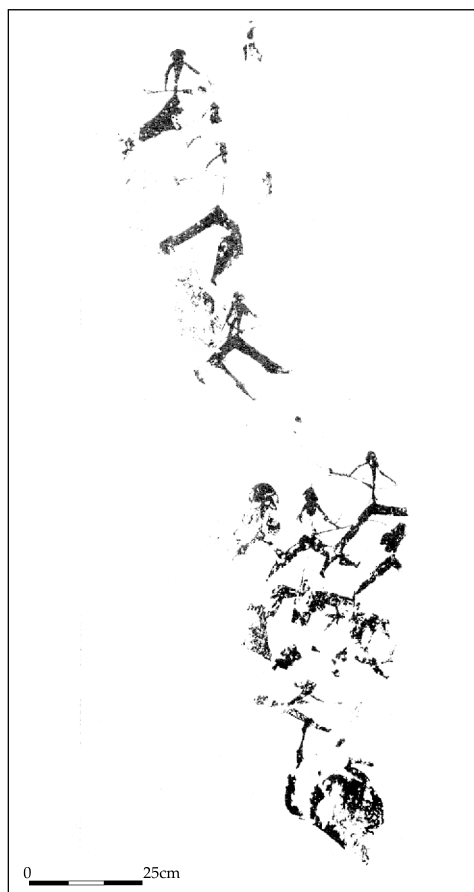


Fig. 8.40. Restitución parcial de una de las escenas que componen el Abric de Centelles (según Viñas y Sarriá, 1985)

y superiores, lo que sin duda tendría importantes implicaciones en relación al modo de ocupación del espacio, *su desarrollo en la horizontal nos permite afirmar una especial concentración de estas figuras en la zona central del abrigo, con cierta tendencia a desplazarse hacia el lateral centro-izquierda*. Resulta difícil valorar si la ausencia de este tipo de figuras en el lateral derecho se debe a problemas de conservación; de hecho nos enfrentamos a una zona aparentemente yerma, como luego veremos, en la que ha sido vana la búsqueda de nuevas figuras.

Los problemas de conservación y las acciones puntuales de vandalismo han contribuido a fragmentar el número de componentes que formaron en origen esta composición, dificultando así el análisis de su posible estructuración interna. Sin embargo, es posible inferir ciertas ideas apoyándonos en el análisis de otros ejemplos de temática semejante procedentes del propio núcleo de Valltorta-Gasulla. Este sería el caso observado en el **Abric de Centelles** (Albocàsser, Castelló), en el que Viñas y Sarriá (1985) descubren una alineación de arqueros en clara disposición de marcha hacia la derecha del abrigo, sin que se intuya en ellas más relación escénica que la que se deriva de su propia organización y acción sincrónica (Fig. 8.40)

La restitución que presentan Viñas y Sarriá en la noticia que daba cuenta de la existencia del conjunto resulta incompleta y condicionada por los fuertes problemas de conservación que asolan, aún en la actualidad, a estas pinturas. Las valoraciones trazadas a continuación son dependientes de la calidad y rigor del calco publicado por estos autores en 1985.

No sólo la temática de esta composición sino también el estilo que lucen las figuras— arqueros de piernas modeladas y musculatura acentuada, con troncos que varían en su estilización— vinculan cla-

o si bien respondían a motivaciones diferentes, como podrían ser los propios imperativos de espacio o de la ordenación de los ejes que describen la estructura compositiva.

Esta extensión espacial en la horizontal de la pared contrasta ampliamente con la ceñida distribución en la vertical de las figuras participes de la formación, de manera que éstas tienen a ocupar exclusivamente la zona media-alta del abrigo, a menos de que el factor conservación esté condicionando estas valoraciones. De hecho, el arquero 57 se encontraba en el punto más alto de la composición global, mientras que el arquero 2 ocupa la zona correspondiente a los escarpes que dan inicio a la cornisa en la zona izquierda del abrigo. Concretamente, este arquero ocupa un punto en el que la posición del artista sería hasta cierto punto complicada. Si tomamos como referente la línea de suelo actual, su acentuada inclinación y el escaso espacio que media hasta el arranque de la cornisa dificultaría el equilibrio y afianzamiento de la postura del artista, por lo que la ubicación de esta figura resulta ciertamente significativa, máxime si valoramos que se encuentra a escasos centímetros del saliente que pone fin al abrigo por la izquierda, y que a su derecha existe un importante espacio libre a la decoración en el que la línea que define el suelo apenas dibuja pendiente.

Pero si en el eje vertical del abrigo existe una clara concentración de estas figuras en los niveles medios

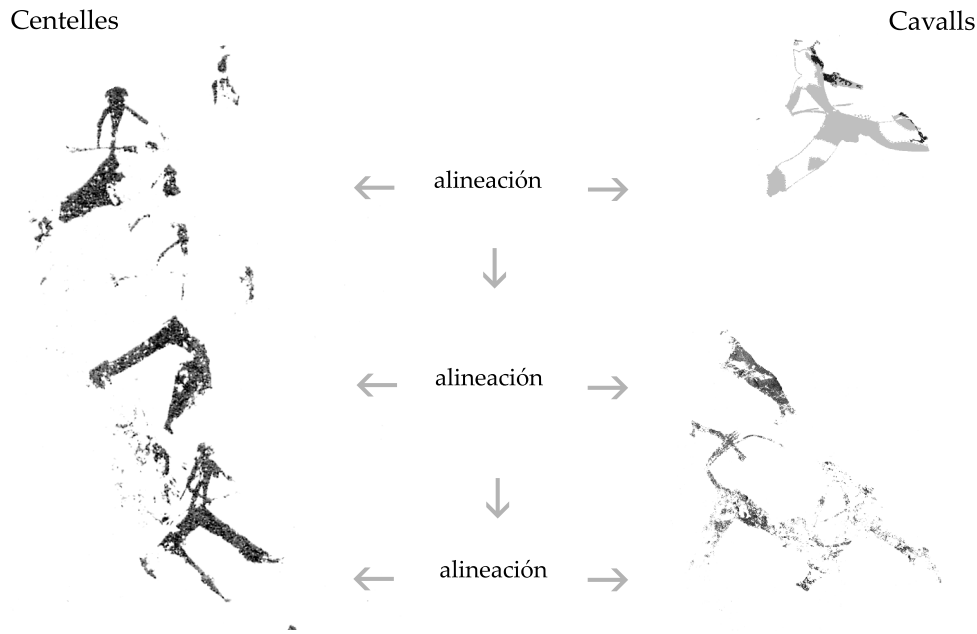


Fig. 8.41. Esquema compositivo parcial de los conjuntos de Cavalls y Centelles a partir de hiladas de trayectoria horizontal yuxtapuestas en la vertical.

ramente las pinturas de Centelles con la composición vista en Cavalls, de manera que las dos variantes definidas en este conjunto están perfectamente contrastadas en el de Albocàsser. Son los adornos y objetos personales los que individualizan a los de Centelles, evidenciándose el uso de fardos o mochilas sobre los hombros en algunos de los personajes, aspecto que indica una clara acción de traslado o tránsito y explica que, a pesar de que la mayoría de ellos porten arco y haz de flechas, en ninguno de los casos se observe posición de disparo. En el caso de Cavalls, no existe evidencia de representación de éstos u otros tipos de objetos que enfatizen la idea de trashumancia, si bien la actitud, desde el punto de vista de la acción y el movimiento, resulta acorde a la definida en Centelles.

Las diferencias se cifran, además, en relación al número de figuras que participan de la composición de Centelles, donde se muestra un grupo especialmente numeroso que sobrepasa los 75 individuos (Martínez y Villaverde, 2002), y en el que parecen intuirse grupos de edad diferenciados. Estos aspectos serán tratados de manera más concisa en el capítulo final de este trabajo, al abordar conjuntamente la temática de las escenas.

Desde el **punto de vista espacial**, la composición de Centelles evidencia un tratamiento más abigarrado, quizás por las limitaciones de espacio que impone el desarrollo del soporte. Esta composición, con trayectoria O-E, viene limitada por la arista que da fin a la cavidad por la derecha, no teniendo constancia de que esta composición tenga continuidad en la cavidad contigua.

Las figuras se disponen, aparentemente, en líneas horizontales paralelas o subparalelas entre las que se mantiene la claridad expositiva, evitando la superposición entre las mismas. Sin embargo, no observamos semejante claridad en la lectura de cada uno de los miembros que conforman estas alineaciones individuales, puesto que se observan superposiciones reiteradas entre los mismos a la altura media de las piernas. Este tipo de composición en la que se observan episodios reiterados de superposición entre los miembros de una hilada de arqueros parece configurarse como una convención propia del Arte Levantino a la hora de figurar sincronía y unidad de acción entre grupos.

Este tipo de recursos compositivos y espaciales podrían rastrearse en el caso de Cavalls II, ya que no es menos cierto que en este abrigo observamos, al menos, dos momentos puntuales de superposición semejante: en el caso de los motivos 51 y 53a, éstos se superpondrían parcialmente a la altura

de las piernas; mientras que, en un segundo caso, el del grupo de motivos 12b-12c, se multiplicarían los puntos de contacto entre las figuras, quizás como consecuencia de las limitaciones que impone el estrecho margen espacial que resta a los dos rodetes. Al mismo tiempo, y en relación al tipo de estructuración que adoptaría la formación, del posicionamiento de los arqueros 57-58, por un lado, y del 50b-51, y quizás el 49a, por otro, podría deducirse una estructuración en alineaciones horizontales paralelas, en las que se evitaría, *a priori*, la superposición entre hiladas, pero no, como ya hemos indicado en el caso de los motivos 51 y 53a, entre los miembros que las conforman (Fig. 8.41)

Esta comparación confirmaría, en cierto modo, nuestras sospechas de que en Cavalls se ofreciera una formación de arqueros semejante tendente a ocupar, en extensión, la totalidad del espacio del abrigo; aunque en el caso de Cavalls los recursos compositivos insisten en transmitir una composición espacial amplia, a menos de que esta idea se vea condicionada por la pérdida puntual de figuras, lo que limitaría fuertemente nuestras apreciaciones (Fig. 8.42).

Si admitimos nuestra premisa, convendremos en que el hecho de que se representen un gran número de individuos, con distintas variantes dentro de un mismo tipo, obedece a un ritmo de composición bien distinto del que se produce cuando tan sólo se manifiesta una adición de motivos por inserción a una escena o composición ya existente. El hecho de que se representen figuras de tamaño importante— algunas alcanzan los 20 cm—conformando agrupaciones de individuos relativamente numerosas en clara coordinación narrativa, con un desarrollo espacial extenso que tiende a ocupar aquellos puntos más visibles o más destacados de la cavidad, obliga a cuestionar el sentido de estas composiciones. Un aspecto que retomaremos al valorar conjuntamente la temática y los tipos formales a ella asociados tomando como referente el núcleo Valltorta-Gasulla.



En relación a los motivos incluidos dentro del Tipo Cavalls B o Tipo Civil:

Tan sólo dos motivos—23a y 25a— poseen rasgos formales característicos del definido tipo Cavalls B, que hemos asociado a la variante más estilizada del formato *Civil*. Hemos señalado, previamente, las reticencias a incluir en este segundo tipo al arquero 7, si bien haremos extensivo su comentario en este apartado.

Los motivos 23a y 25a, concentrados espacialmente en la Cavidad II.2, conforman una misma unidad narrativa y escénica, dentro de una acción coordinada con finalidad cinegética. La interpretación que hacíamos de la secuencia de ejecución de la escena de caza, nos lleva a considerar su representación como producto de una fase puntual de adición motivada por la presencia de una agrupación de ciervos a la carrera. Se trata, por tanto, de una variante que, al igual que veíamos en el caso de Civil III, tiende a sumarse, por adición, a secuencias previamente esbozadas, transformando, como ocurre en este caso, el sentido primigenio de la composición. Un esquema semejante se repite en el caso de las figuras 100-101 de Civil, donde un arquero de igual formato parece sumarse a la presencia previa, al menos, de un macho cabrío.

Desde el punto de vista de los recursos espaciales y compositivos, ambos definen una alineación en la vertical por yuxtaposición estrecha con respecto al resto de motivos, si bien entre estos dos arqueros media una distancia espacial importante que, pensamos, podría estar condicionada, entre otros factores, por las características del soporte en ese punto.

El tamaño relativamente mayor del motivo 23a con respecto al resto de la formación, incluso con respecto al propio arquero 25a, podría ser indicativo de un tratamiento de ordenación jerarquizada, mientras que de su posición, en apariencia sedente, podemos determinar la existencia de cierto mimetismo.

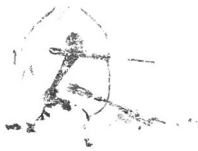
No encontramos otros motivos que compartan semejantes rasgos estilísticos incluidos en otras escenas o composiciones. Sin embargo, este tipo de arqueros, además de en Civil volveremos a encontrarlos en conjuntos como Saltadora VII, participando, nuevamente, de incursiones venatorias.



La documentación de este tipo de arqueros en otros conjuntos inmediatos refuerza el valor de nuestras reticencias a incluir dentro del tipo Cavalls B al arquero 7, que posee rasgos distintivos suficientes como para alejarlo de este formato. No sólo el modelado de las piernas, sino la propia posición de los brazos ante el disparo, la significación del proyectil, etc, apuntan a un nuevo tipo de figuras que, quizás, compartiría ciertos paralelismos con el tipo Cavalls C.

Así, y ciñéndonos a su papel dentro del ritmo de ejecución, el arquero 7, ubicado en la Cavidad II.1, participaría de una acción distinta, pero siempre dentro de la temática cinegética que caracteriza al conjunto. La interpretación de la secuencia nos lleva a valorar la posibilidad de que esta figura participe de una fase puntual de adición que se sumaría, al menos, a la presencia de un cuadrúpedo de grandes dimensiones (motivo 11a-f), apropiándose de esta imagen y transformando su sentido en un episodio de componente venatorio. El estado de conservación nos impide afirmar la posible existencia de otros arqueros de semejante tipo partícipes de la misma secuencia narrativa.

Pocos comentarios permite la reducida representatividad de esta figura en relación a factores espaciales o compositivos. Quizás sea la propia orientación de la figura 7 en relación al cuadrúpedo al que dirige el disparo el rasgo más característico; un aspecto que no volvemos a reseñar en ningún motivo del conjunto.



En relación a los motivos incluidos dentro del tipo Cavalls C o *Tipo Mas d'en Josep*:

Su presencia se restringe a la Cavidad II.2, dentro de una misma composición de motivos y aún incluidas en un mismo desarrollo narrativo de corte cinegético, al que se suman en clara adición.

El papel que desempeñan en la acción es distinto, pero solidario en la consecución de un mismo objetivo. Frente a la posición solitaria del arquero 26a, enfrentado a la manada de ciervos, los arqueros 44, 47 y 48 se agrupan en una misma hilada, cubriendo así el flanco inferior en su asedio a los ciervos.

La búsqueda de encuadre que apreciamos en el caso del arquero 26a con respecto al motivo 25a no podemos hacerla extensiva a la posición, al menos, de los arqueros 44 y 47. La superposición que se produce en ambos casos sobre el ciervo 45a, anterior a la ejecución de las dos figuras, implica un tratamiento espacial ciertamente diferenciado.

Por otro lado, la distancia espacial que media entre las figuras 44, 47 y 48, aunque pudo estar condicionada por la presencia del cérvido 45a, no traduce una yuxtaposición espacial especialmente abigarrada, tal y como suele ocurrir en las tradicionales hiladas de arqueros de formato semejante en el desarrollo de una acción común.

A pesar de que actualmente tan sólo se conserva un motivo perteneciente a este tipo, lo cierto es que nos enfrentamos a un concepto formal de presencia cuantitativa importante, no sólo por lo que respecta a Cavalls II, sino, como veremos, a varios conjuntos del entorno Gasulla-Valltorta, como el conocido abrigo de *Mas d'en Josep*, que da nombre a este tipo.



En relación a los motivos incluidos dentro del tipo Cavalls D o *Tipo Mola Remigia*:

Su presencia se hace extensiva a las dos cavidades, si bien su cómputo global es mayoritario en la Cavidad II.2, con un total de tres motivos de los cuatro contabilizados.

Tan sólo uno de ellos— el 8a— se localiza en la Cavidad II.1, asociado al arquero 7 en lo que Ober-

maier y Wernert describieron como la caza de un gran cuadrúpedo y Sebastián interpretó posteriormente como un posible jabalí (Sebastián, 1996). A pesar de que la conservación en este punto tiene una incidencia significativa, no documentamos otros motivos de formato semejante que participen de este desarrollo narrativo de contenido cinegético. Un aspecto coincidente con las pautas de integración que manifiestan el resto de motivos del tipo D documentados en la segunda cavidad.

En efecto, cada uno de los motivos—24a, 35b y 50a— se asocian a discursos narrativos distintos e independientes, y aunque las dos primeras pertenecen a una misma agrupación de figuras, la distancia espacial entre la 35b y el resto de motivos que participan de la escena de caza de ciervos enfatiza la disociación narrativa entre ambos.

La valoración de los recursos espaciales permite centrar el interés en dos aspectos que, cuando menos, comportan cierta contradicción. Así, y si por un lado, observamos episodios de **búsqueda de encuadre y ajuste en el espacio**, por otro, se reiteran los casos de **superposición parcial en los que este tipo de figuras son protagonistas**. Por lo que respecta al primer recurso, los motivos 8a, 24a y 50a permiten afirmar cierta búsqueda de encuadre, siendo uno de los mejores y más claros exponentes, precisamente, éste último arquero— el 50a— cuya disposición y apertura de piernas se acentúa para evitar su incidencia sobre el arquero 51, ajustando la orientación de su pie más retrasado al hueco que media entre el trazo que da cuenta del brazo y el haz de flechas de éste último arquero. El ajuste en el espacio que denota este motivo 50a se reafirma al considerar la trayectoria del arco que evita, acentuando su curvatura, la superposición sobre la cornamenta del cáprido 52a.

Estas pautas de ajuste espacial pudieran hacerse extensivas tras la observación detenida de los motivos 8a y 24a, aunque quizás sea más evidente el ajuste de la primera con respecto al recorrido del arco del motivo 7.

Sin embargo, y frente a estos modos de encuadre, advertimos al mismo tiempo ciertos episodios de superposición, especialmente por lo que se refiere a los motivos 8a y 50a. Con respecto a la primera, nuestra información procede de la restitución de 1919, donde se advierte cierta incidencia entre este motivo y el que hemos numerado como 8b. Nada dicen los autores al respecto, aunque si partimos de la valoración que se desprende de la figura 50a, y siguiendo los calcos antiguos, es probable que esa superposición se produjera como consecuencia de la escasa consideración que suscitaría esta figura dentro de la composición en la que se enmarca. Esto es precisamente lo que ocurre en el caso de la superposición que relaciona al arquero 50a y al motivo 50b, interpretado como los restos de una pierna de un arquero de Tipo Cavalls A. Ese episodio de superposición choca con la preocupación por el encuadre del motivo con respecto al resto de figuras que conforman la composición, por lo que sospechamos que la figura 50b bien pudiera estar mutilada ya en el momento de ejecución de este arquero 50a, porque de otro modo no sabríamos explicar esa discriminación de figuras a la hora de incorporar este motivo a la composición.

Todos los motivos que definen el Tipo Cavalls D en el Abric II de la Cova dels Cavalls participan en escenas de contenido cinegético, a excepción hecha del 50a que, aun armado, no adopta una actitud propia de disparo, a pesar de que su asociación espacial a un par de cápridos pudiera suscitar cierta vinculación narrativa.

Es precisamente la propia postura que adoptan el resto de motivos ante el disparo lo que permite establecer fuertes vínculos entre ellos. Una postura que, como ya hemos apuntado anteriormente, permite distinguir claramente el recorrido de la flecha.

Del análisis detenido de estos motivos dentro del conjunto de Cavalls, advertimos una mayor presencia cuantitativa de este tipo que, sin embargo, contrasta con una importante dispersión de las figuras, de manera que lejos de asociarse entre ellas participan de desarrollos narrativos completamente independientes.

El hecho de que el orden que se deriva de las reiteradas superposiciones entre motivos de la agru-



pación 50a-53c sitúe al arquero 50a dentro de la fase final de la secuencia, descubre una posible ordenación estilística que será preciso contrastar en otros conjuntos de la zona.



En relación a los motivos incluidos en el Tipo Cavalls E o Tipo lineal:

Los dos únicos motivos que definen este tipo se vinculan a la escena de caza, sumándose al grupo de arqueros que, por la derecha, acosan a la manada. Su presencia, por tanto, se circunscribe a la primera agrupación de figuras de la cavidad II.2, sin que podamos afirmar la presencia de otros motivos de semejante tipología en otro lugar del abrigo, a menos de que la conservación haya propiciado su pérdida.

Si aceptamos que ambos motivos se insertan en el desarrollo narrativo de temática cinegética, nos enfrentaríamos a un momento puntual de ejecución en el que se sumarían a una misma escena dos únicas figuras que comparten rasgos tipológicos, sin alterar el sentido narrativo de la misma. Sin embargo, y aunque ambas figuras pertenecen a un mismo tipo estilístico, advertimos rasgos individuales suficientes como para intuir la mano de dos artistas.

A las similitudes formales entre ambas cabe añadir semejantes pautas de disposición en el espacio, con una marcada orientación en la transversal al plano de horizontal de ejecución, y un esquema similar a la hora de resolver la idea de movimiento.

Por la situación de estas figuras dentro de la escena, las valoraciones en torno al uso del espacio vienen limitadas, por un lado, por la aparente distancia espacial que marca el arquero 37a con respecto a sus inmediatas, y por otro, por las pérdidas puntuales de ciertos motivos (38, 42d y 42c) que ocupan el espacio que media entre ésta y el arquero 42a. A la aparente desarticulación espacial que transmiten estos arqueros se contraponen la idea de que tanto el motivo 38 como el 42a se dispongan en dos hiladas yuxtapuestas a un plano oblicuo de representación, de manera que trazarían trayectorias paralelas. Esa misma proyección podría hacerse extensiva a la localización del arquero 37a.

La limpieza expositiva que transmite la localización de los arqueros 37a y 42a queda matizada por la superposición que protagoniza éste último. La definición del motivo 42b, asociado a un horizonte figurativo distinto, bien pudiera significar su escasa consideración gráfica y semántica en la narración de la que participa este arquero.

De manera que, de ser ciertas nuestras apreciaciones, la adición de estas figuras a la escena no rompería el sentido narrativo de la misma, así como tampoco el esquema compositivo previamente marcado, si damos por válido el esquema secuencial tradicional en el que se han considerado las figuras de tendencia lineal posteriores a otras de carácter más naturalista.

– **En relación al resto de motivos cuyas características individuales impiden definir un tipo explícito:** el resto de figuras humanas, bien por problemas de conservación o por la individualidad y especificidad de sus rasgos somáticos no han sido incluidos en un tipo estilístico definido. Su presencia en el abrigo se reduce a un momento puntual, aunque no por ello hemos de negar su valoración desde el punto de vista compositivo. Por otro lado, la variabilidad estilística que se desprende de los motivos representados en Cavalls es indicativa de una amplia secuencia decorativa cuyo lapso temporal no es posible determinar.

La indefinición que mantenemos en relación a algunos de estos motivos viene propiciada, en gran parte, por los problemas de conservación que presentan, lo que quizás pueda estar favoreciendo su especificidad estilística con respecto al resto de motivos. Éste sería el caso del arquero 38, que en su parte conservada se asemejaría a los motivos de Tipo Cavalls A, si bien la pérdida total del tronco impide esta afirmación; o el del motivo 21a, cuya tendencia lineal le asemejaría a los motivos incluidos en el Tipo Cavalls C. Es esta misma falta de conservación la que impide trazar consideraciones

apropiadas en relación al papel que ejercieron algunos de estos motivos en la composición.

En otros casos, son sus rasgos específicos, que no parecen compartir con otros motivos del conjunto, lo que ha limitado nuestra definición tipológica en espera de que otros paneles de la zona recojan semejantes representaciones. Dos ejemplos claros en este sentido serían los motivos 1 y 3-4, cuya conservación permite definir unos rasgos sin paralelos en el resto del Abric II.

Si exceptuamos el motivo 38, claramente vinculado a la escena de caza de la segunda cavidad, el resto de motivos descartados de la clasificación estilística se concentran en la cavidad II.1. No en todos estos casos resulta evidente su relación escénica con el resto de motivos, únicamente el motivo 1 conformaría cierta unidad de acción con respecto al arquero 2. Ya hemos hecho referencia anteriormente al factor de imitación que se desprende de la agrupación de ambos arqueros, tanto desde el punto de vista de su actitud narrativa como compositiva, al disponerse en la transversal como convencionalismo del movimiento máximo y en la misma dirección y sentido como indicativo de la unidad de acción.

Por lo que respecta al motivo 3-4, su gran tamaño propicia su ubicación en un espacio central de la unidad, sin que podamos inferir mayores apreciaciones compositivas o escénicas de las que se derivan de su actitud de ataque y desplazamiento. El hecho de que no se documente otro motivo semejante en la cavidad hablaría a favor de un momento puntual de ejecución, en la que quizás la figura trazaría relación con los motivos ubicados en la zona inferior derecha.

8.5.1.2. Figuras animales.

Por lo que respecta a las figuras animales, a un número reducido de ejemplares hemos de sumar una acusada representatividad de los cérvidos, agrupados casi en su totalidad en una única manada, y con un tratamiento formal aparentemente unitario. Estos aspectos, junto con la degradación que manifiestan algunos de estos ejemplares, de los que en ciertos casos sólo tenemos constancia a partir de la documentación antigua, dificultan en gran medida una aproximación detenida al papel de estas representaciones en la dinámica interna de la composición.

En todos los casos se aprecian rasgos formales naturalistas con distintos grados de estilización y tratamiento detenido de los detalles de especie. Es quizás el ciervo 45a, ubicado en la Cavidad II.2, el que mayor simplificación presenta en sus formas, con un formato y proporción anatómica que le alejan claramente del resto de ejemplares de su especie representados en ese mismo punto del abrigo, aunque bien es cierto que nuestras valoraciones están limitadas por su exclusiva documentación en 1919.

Atendiendo a su distribución, es la Cavidad II.2 la que concentra un mayor índice de ejemplares y una variedad de especies más acusada, siendo en este punto donde se localizan los únicos ejemplares de cápridos documentados en el abrigo (motivos 43a, 52a y 52b); la primera cavidad (C.II.1) conserva únicamente dos figuras animales: la primera (motivo 11a-f) se asocia a un cuadrúpedo de grandes dimensiones, aparentemente flechado, si confiamos en la interpretación realizada por los primeros autores; la segunda (motivo 19) la interpretamos como un bóvido de tamaño relativamente pequeño, en actitud muy dinámica hacia la zona inferior de la cavidad.

Mayor es el interés que suscita el comentario de la segunda cavidad. En efecto, a excepción del cuadrúpedo 53b y de los dos cápridos enfrentados (motivos 52a y 52b), el resto de figuras animales localizadas en esta cavidad se agrupan bajo una misma composición de motivos, y ello a pesar de que la asociación que se deriva de la vinculación espacial entre la manada de ciervos, el bóvido 46 y cáprido 43 resulta a todas luces inverosímil desde el punto de vista del comportamiento de estas especies.

Es a partir del papel dentro de la composición y del modo de organización que se deriva de su aso-



ciación con otros ejemplares de los que podemos valorar la posible coherencia interna en las escenas desde el punto de vista etológico y, de ser así, si ésta se ha visto alterada como consecuencia de las distintas fases de ejecución que suelen caracterizar el contenido narrativo de los abrigos levantinos.

Tan sólo dos animales mantendrían una actitud solitaria con respecto a otros ejemplares, ambos localizados en la primera cavidad: el cuadrúpedo 11a-f y el bóvido 19, aunque su volumen y tamaño corporal permiten disociarlos estilísticamente. Las diferencias se hacen extensivas a la actitud y a la proyección del movimiento que definen ambos ejemplares: la restitución antigua del primero, hoy apenas conservado, traduce una disposición horizontal correspondiente a la convención propia del estatismo, mientras que la orientación transversal, la proyección estirada de las extremidades traseras y la posición del rabo del bóvido 19 definen la tensión del movimiento extremo de la carrera.

La conservación en ambos casos incide negativamente a la hora de valorar el papel de estos cuadrúpedos dentro de la composición que conforman. En el primer caso, el del cuadrúpedo 11a-f, el estatismo que traslada la horizontalidad de su disposición y el destacado volumen corporal que definen los restos a él asociados en relación a las dos figuras humanas – motivos 7 y 8a– complican la afirmación de que este animal conformara en origen una escena con los dos arqueros en posición de ataque. La valoración de estos argumentos y el hecho de que el animal ocupe una extensión importante coincidente con la zona media de la unidad sugiere la posibilidad de que se trate, en realidad, de una composición en la que el sentido narrativo cinegético tan sólo fue definido a partir de la adición paulatina y a posteriori de los distintos arqueros que ocupan la zona superior. Nos inclinamos, por tanto, a considerar la presencia previa de una figura animal de grandes dimensiones y actitud estática, que fue objeto de una apropiación y transformación del sentido descrito en origen a través de su inclusión en una escena de temática cinegética. Siguiendo la restitución de Benítez Mellado, es probable que las flechas clavadas en la zona cervico-dorsal del animal fueran producto de la fase de ejecución de los arqueros, en un intento de reforzar la apropiación de la imagen del animal al nuevo sentido cinegético descrito; un aspecto que recuerda a lo afirmado en el caso de la manada de ciervos.

Distinto es el comentario del bóvido 19, cuya movilidad extrema difícilmente permite mantener un aislamiento narrativo, y ello a pesar de que las figuras que se le asocian espacialmente no permiten inferir una articulación narrativa evidente. Sin embargo, no hemos de descartar la posibilidad de que pudieran representarse figuras animales en pleno movimiento aisladas espacialmente o ajenas a cualquier desarrollo narrativo. Baste señalar en este sentido al jabalí 54b del Abric III de Civil, cuya desvinculación narrativa con respecto al resto de motivos resulta incontestable, situándose en un momento tardío de la secuencia global de ejecución del conjunto.

A estos dos cuadrúpedos cabría añadir el cáprido 43. En este caso, su estrecha vinculación espacial con otros cuadrúpedos, como la manada de ciervos o el bóvido 46, no obsta para que de su posición y actitud estática podamos inferir una auténtica voluntad de integración escénica, máxime cuando esta asociación temática resulta incoherente. Por otra parte, su situación acentúa su aislamiento con respecto a las figuras humanas que ocupan este punto de la pared, de manera que no existen argumentos objetivos que nos permitan concluir el papel de este cuadrúpedo dentro de la composición. Su ejecución debió ser posterior al manchón 43b, al que superpone sus patas traseras. La escasa definición de éste último motivo dificulta su identificación y genera fuertes dudas sobre su posible asociación a la cornamenta del bóvido 46.

Independientemente de su ordenación dentro de la secuencia, lo cierto es que la ejecución del cáprido 43a no debió regirse por una auténtica motivación de integración escénica. De hecho, y dejando a un lado la variabilidad de especies, desde el punto de vista narrativo es la única figura animal que no participa del movimiento acompasado que manifiestan el resto de ejemplares hacia la zona inferior izquierda de esta segunda cavidad.

La asociación entre ejemplares de la misma especie alcanza su máxima expresión en la represen-

tación de la manada de ciervos de la Cavidad II.2. El naturalismo que observábamos en el aspecto formal se hace extensivo al realismo con el que se traduce el modo de organización y jerarquía interna de los miembros de la agrupación. Un realismo que vuelve a estar presente en la asociación entre los cápridos 52a y 52b, de cuya oposición frontal bien pudiera deducirse un momento de enfrentamiento. Son las dos únicas agrupaciones entre animales de la misma especie que documentamos en este abrigo, si bien, y por lo que respecta a la manada de ciervos, la coherencia interna, exponente de un profundo conocimiento etológico, queda truncada como resultado de las distintas fases de adición de figuras animales de distinta especie.

La ruptura de la coherencia temática que supone la representación de esas especies comporta, por otro lado, un gran interés en relación a la secuencia de ejecución del Abric II de Cavalls, no tanto por lo que respecta al cáprido 43a, cuya disposición apenas permite afirmar una inserción clara en el contenido narrativo, sino al bóvido 46, protagonista de uno de los pocos episodios de superposición que documentamos en el abrigo, cuya ordenación le sitúa en momentos avanzados de la secuencia.

Junto a este bóvido, la figura de un ciervo macho (motivo 45a), cuyo concepto formal, tamaño y posición disiente de los ciervos ubicados a la izquierda, permite suponer un lapso temporal con respecto a aquéllos, máxime cuando el orden de secuencia coloca a este ciervo en un momento anterior a la representación de los cazadores 44 y 47.

A la importancia que supone la superposición de figuras desde el punto de vista compositivo y de la secuencia interna de decoración, hemos de sumar dos aspectos que consideramos fundamentales: por un lado, el hecho de que la superposición suponga la ocultación parcial de varias figuras que, en al menos un caso— el del arquero 47— se produce en varios puntos, llegando a afectar a partes fundamentales de identificación como es la cabeza; y, por otro lado, el orden mismo de la secuencia: nos referimos a que sea precisamente una figura animal de gran tamaño la que oculte parcialmente a las figuras humanas, en un intento de integración forzada que implica la previa “destrucción” de uno o varios motivos. Esa voluntariedad de integración, contrastada en el respeto a las líneas de movimiento y orientación definida por la manada de ciervos y por el propio ciervo 45a, choca frontalmente con la incoherencia temática que supone tal asociación de especies, y cuyo sentido se nos escapa.

Conviene, por tanto, estar atentos a este tipo de episodios en los que es la figura animal la que se apropia del sentido original de la escena previa, y que pueden ayudarnos a desmitificar la idea manejada tradicionalmente de que es la figura humana el principal agente de apropiación y transformación del contenido narrativo y temático de las escenas.

En el caso que nos ocupa, el naturalismo acusado que transmite el bóvido 46, invitaría a pensar que si bien, por un lado, en la figura animal el proceso de abstracción y simplificación de formas no es tan acusado como en el caso de la figura humana, pudiendo suponer una mayor pervivencia de las formas naturalistas, por otro, hemos de cuestionar la creencia tradicional de que las grandes figuras animales desvinculadas narrativamente pertenezcan incuestionablemente a las primeras fases de decoración. Bien al contrario, en este caso observamos una figura animal de gran tamaño, de formas naturalistas acusadas, superpuesta a motivos anteriores a los que llega, incluso, a destruir parcialmente. Sin embargo, tan sólo el hecho de que se respete la orientación definida por la manada de ciervos y el movimiento que traduce su disposición invitaría a afirmar cierta coordinación con el resto de figuras cuyo sentido se nos escapa. Retomaremos este aspecto al valorar conjuntamente la secuencia global del conjunto.

Frente a la secuencia definida por la agrupación de la que participan estos ejemplares, los cápridos 52a y 52b y el cuadrúpedo 53b conforman un nuevo episodio de superposiciones reiteradas en las que participan tres arqueros del tipo Cavalls A, y en las que, contrariamente a lo que ocurría en el caso anterior, son las figuras animales las que abren la secuencia, aparentemente infrapuestas a las figuras 51 y 53a, cuya presencia no responde a imperativos de integración narrativa.



La anterioridad de la figura animal dentro de esta agrupación quedaría contrastada al considerar la relación de infraposición que mantiene el cuadrúpedo 53b con respecto al arquero 53a. El tamaño y rasgos anatómicos que presenta el animal se asemejan a los que manifiestan los dos cuadrúpedos anteriormente comentados, aunque la posición y el movimiento que traduce el primero no deja de complicar una posible vinculación narrativa y escénica con los dos anteriores.

8.5.3 Segundo nivel de análisis: criterio compositivo y escénico.

El estudio interno de la composición del Abric II de Cavalls nos permite establecer conclusiones que afectan al modo de concebir las escenas, los principios espaciales que rigen la estructura compositiva y la definición de las distintas fases que las conforman.

Al igual que observábamos en el vecino conjunto de Civil, es posible definir la existencia de composiciones o agrupaciones de figuras en las que sentidos narrativos claramente independientes ocupan un mismo espacio gráfico en lo que venimos denominando “**escenas superpuestas**”. Este sería el caso de la composición formada por los motivos 13a-22a, que agrupa distintas narraciones independientes, si bien somos conscientes de que la conservación empaña, en cierto modo, la mayor complejidad compositiva que suponemos para esta agrupación de motivos. Éste es un aspecto que puede rastrearse igualmente en la agrupación de figuras 50-53, en la que la concentración de motivos traduce distintos sentidos narrativos que se superponen en un mismo espacio gráfico, lo que complica ciertamente una lectura individualizada de cada uno de ellos, y plantea el interrogante sobre cuál es la motivación de tal concentración de motivos, pertenecientes con toda seguridad a distintas fases, en un punto tan concreto de la pared.

Frente a este tipo de composiciones, complejas desde el punto de vista temático y de los argumentos que rigen la agrupación escénica de motivos, documentamos otras que parecen responder a un único sentido narrativo, independientemente de que las distintas y repetidas fases de adición hayan modificado puntualmente su sentido originario. Éste sería el caso de escenas que recogen episodios cinéticos variados, configurándose así en la temática mayoritaria descrita en este conjunto.

Escenas de caza como la definida por la agrupación de motivos 7-1 1a-f, o la gran escena de acoso y caza a una manada de ciervos son ejemplo de este tipo de **composiciones que responden a un único sentido temático**, y en las que las evidentes fases de adición de motivos se rigen no sólo por la integración narrativa sino por el respeto a los ejes compositivos descritos, favoreciendo así la lectura e interpretación semántica de la narración.

En ambas composiciones escénicas destacamos, no obstante, la posible transformación temática como consecuencia de la progresiva adición de figuras; un aspecto que parece más que probable en el caso de la agrupación 7-1 1a-f, en la que intuimos la presencia en origen de un cuadrúpedo de grandes dimensiones en actitud pasiva al que se añadirían, posteriormente, al menos dos figuras humanas que, en un proceso de apropiación de lo anteriormente representado, integrarían la figura del animal en una escena de claro contenido cinético.

La extensión de este comentario al caso de la escena formada por los motivos 23-48 suscita cierta indefinición, no sólo porque el importante número de motivos que conforman esta agrupación otorga una mayor complejidad narrativa, sino porque el acentuado movimiento que define la manada difícilmente permite afirmar una representación anterior y descontextualizada de cualquier sentido narrativo de los animales con respecto al resto de figuras humanas. No obstante, si bien en el caso de la figura humana podríamos afirmar cierta tendencia a la integración escénica, no es menos cierto que la adición de la figura de un bóvido (motivo 46), un posible cáprido (motivo 43a) y un ciervo de tratamiento menos naturalista (motivo 45a), rompería el sentido de la escena, incluso la coherencia narrativa que había mantenido a pesar de las distintas adiciones. Como hemos visto anteriormente, el hecho de que el bóvido 46 se superpusiera a las figuras humanas inmediatas y su tamaño propor-

cionalmente mayor al del resto de animales que conforman la composición apuntaría hacia la voluntad de transformación y ruptura de la coherencia interna de la escena, con una intención que se nos escapa, pero que ciertamente supone la “ocultación” parcial de algunos de los motivos que formaban parte de la misma.

El aparente aislamiento de agrupaciones formadas por un número exiguo de figuras humanas (motivos 1-2; motivos 12a-e; motivos 49a, 57 y 58, etc) viene condicionado por su individualización a partir de factores espaciales, y tan sólo se diluye al considerar a estas figuras como partícipes de una agrupación de motivos más numerosa con distribución espacial amplia que tiende a ocupar el espacio global del abrigo, como hemos establecido al tratar detenidamente el ritmo de composición que definen los motivos tipo Cavalls A.

Esta amplia distribución espacial provoca que en el espacio que ocupa esta gran composición se sucedan dos fenómenos contrapuestos: por un lado, la superposición de auténticas escenas con desarrollo narrativo independiente al que marcan estos arqueros; por otro, la adición puntual de figuras que se suman a la narración descrita, asociándose espacialmente con esta formación, aunque las diferencias formales delatan momentos de ejecución claramente diferenciados. Éste último sería el caso, al menos, de los arqueros 1 y 17a.

Al considerar globalmente esta agrupación de arqueros, resulta tentador afirmar que nos enfrentamos a una articulación narrativa entre distintas composiciones que responden a un sentido narrativo común y claramente coordinado. Sin embargo, no descartamos la posibilidad de que la pérdida puntual de motivos o, incluso, las mermas en el soporte, hayan condicionado la división espacial de esta gran agrupación en composiciones independientes, cuya diferenciación espacial sería a todas luces ficticia.

Este tipo de composiciones de carácter escénico, en las que una de las características principales es la propia concepción espacial que rige la distribución de figuras, nos advierten de la dificultad que comporta abordar el análisis interno de composiciones y escenas a partir de un criterio basado meramente en la distancia espacial que media entre motivos.

Volvemos a documentar una composición escénica protagonizada por los motivos Cavalls A o *Centelles*, en la que, desde el punto de vista temático, se repite de forma mimética un episodio colectivo de movimiento coordinado del que no podemos inferir una actividad de carácter cinético. Bien al contrario, y al igual que ocurre en conjuntos como *Centelles*, las figuras parecen describir actividades de corte social, especialmente por lo que se refiere a la estacionalidad del nomadismo. En otro orden de cosas, y centrándonos en aspectos compositivos, se repiten pautas que abarcan una concepción global del espacio libre a la decoración y una disposición de las figuras que tiende a definir hiladas horizontales y paralelas entre sí, en las que los arqueros se distribuyen ordenadamente, protagonizando breves episodios de superposición parcial que suele afectar a las extremidades inferiores (arqueros 51 y 53a). La definición de estos ejes se diluye en el caso de Cavalls como consecuencia de la mala conservación y que, sin duda, ha provocado la mutilación parcial o la pérdida total de éstas y otras figuras.

La complejidad de cada una de las composiciones definidas, cifrada en relación al número de figuras que la componen, manifiesta diferencias notables entre agrupaciones formadas por un número ciertamente exiguo de figuras (agrupación motivos 3-6a-i; agrupación de motivos 19-21a, etc) frente a otras en las que el alto índice de motivos es, a su vez, exponente de las múltiples fases que definen la secuencia de ejecución. Éste sería el caso de la composición formada por los motivos 13a-18 y, sobre todo, la compuesta por los motivos 23-48.

Los matices, en este sentido, entre las dos cavidades se hacen tangibles al valorar el número de composiciones que podemos individualizar siguiendo factores espaciales. Así, frente a la multiplicación de distintas agrupaciones en la C.II.1, la segunda cavidad tiende a agrupar las figuras en tan sólo



tres composiciones, y ello a pesar de que el índice de figuras es marcadamente mayor.

Por lo que se refiere a las **fases de ejecución**, la mayor parte de las escenas definidas en el Abric II de Cavalls son resultado de un proceso dilatado de adición de figuras, si atendemos al factor estilo como un indicador crono-cultural. Destaca en este sentido, y quizás como consecuencia de una menor incidencia de la degradación, la escena de caza de ciervos de la Cavidad II.2, donde apreciamos, al menos, cinco momentos de adición por lo que respecta a las figuras humanas, con un tratamiento más homogéneo, desde el punto de vista estilístico, de la figura animal. El hecho de que en la escena se observe tal variación estilística indicaría un proceso de ejecución formado por distintas fases que, en todo caso, se regiría por la voluntariedad de integración respetando la coherencia narrativa y temática definida por los motivos previamente representados. En este caso, como en otros tantos ejemplos documentados en el ámbito levantino, podríamos afirmar cierta apropiación del sentido original de la escena, matizando y enriqueciendo su contenido a partir de la multiplicación del número de figuras partícipes en la narración. Tan sólo la representación de dos figuras animales de distinta especie, como hemos visto, comportaría cierta ruptura de la unidad narrativa que desprende esta escena.

El hecho de que cada una de las fases que definen figura humana y figura animal estén compuestas de un número escueto y ciertamente reducido de motivos— no documentamos más de dos individuos por tipo dentro de esta escena— apuntaría hacia fases puntuales y paulatinas, donde, y especialmente por lo que respecta a la figura humana, acusamos mayor variedad formal con distintos grados de estilización. Sin embargo, y a pesar de que estas variaciones formales permiten suponer distancias temporales imposibles de cuantificar, lo cierto es que las reglas compositivas que definen la ordenación de las figuras perduran a pesar de que, *a priori*, esa variabilidad formal de las figuras traduzca distintos momentos y grupos de ejecución.

Frente a escenas como la ya comentada, en la que junto a un importante número de figuras se suma una no menos amplia variedad estilística, destacan otras en las que el cómputo de figuras se reduce, si bien en estos casos pensamos que la conservación puede haber jugado un papel ciertamente negativo. Es el caso de la escena formada por los motivos 7-11a-f, donde al variado concepto formal que traducen los motivos 7 y 8a cabría añadir una serie de figuras documentadas por Benítez Mellado—motivos 9a-b y 10a-b—, con fuertes pérdidas ya en el momento de su descubrimiento. La actitud que manifiestan las figuras partícipes, al menos la 7 y 8a, no deja lugar a dudas sobre el sentido cinegético de la escena.

Podemos señalar un tratamiento más homogéneo desde el punto de vista de las pautas o momentos de adición en el caso de la composición escénica formada por los arqueros tipo Cavalls A que, como veíamos anteriormente, se repartían espacialmente por la totalidad del Abric II. Las dos variantes que hemos definido dentro de este tipo bien pudieran justificar la participación de distintas manos o el deseo de “personalizar” la representación humana, no sólo en relación a las distintas proporciones anatómicas sino a la variedad de tocados y a las diferentes soluciones con las que se aborda la figuración del armamento. Como hemos apuntado anteriormente, a estos arqueros, y en distintos puntos del abrigo, se le añaden otros, de estilo claramente dispar, pero en clara coordinación narrativa, como sería el caso del motivo 1 con respecto al 2, o incluso nos atreveríamos a señalar la adición del motivo 17a con respecto a los arqueros 14a, 15, y quizás 18. Hemos de subrayar que al tratarse de una composición escénica de desarrollo espacial más amplio resulta francamente complicado limitar las relaciones de adición que podrían mantener con otros motivos.

La **estructura o esquema compositivo**, dependiente de factores como el índice de figuras, el número de escenas que lo integran o el propio sentido temático, no parece responder, en todos los casos, a unos ejes claros de ordenación de los motivos, especialmente por lo que se refiere a aquellas composiciones en las que la yuxtaposición o superposición de escenas en un espacio gráfico acotado por una misma composición dificulta la definición de la organización interna o, incluso, de la arti-

culación narrativa entre motivos.

– Éste sería el caso de la composición formada por los motivos 13a-18, donde la existencia de ciertos motivos que, a priori, no participarían de la acción descrita por los motivos 14a, 15, 18 y 17a, diluiría, en cierto modo, la aparente organización que trasladan estas figuras, describiendo, por lo que se refiere a los tres primeros, un eje de ordenación transversal NO-SE, en el que las figuras se yuxtaponen estrechamente.

–La indefinición temática que suscita la asociación de motivos 3-6a-i, no impide que podamos apreciar una organización de los motivos en la horizontal, a partir, una vez más, de una estrecha yuxtaposición entre ellos.

–La escasa conservación de la agrupación de motivos 7-10a-b todavía permite apreciar una estructuración de las figuras en dos alineaciones horizontales paralelas, distinguiendo claramente la posición del animal frente a la figura humana.

–Pero es sin duda la composición formada por los motivos 23-48 la que mayores comentarios suscita en relación a la estructuración en la distribución interna de motivos. Si nos ceñimos al comentario de aquellas figuras que suponemos partícipes de la escena de caza, el esquema que se desprende de su distribución se rige por la búsqueda de claridad expositiva dentro de un sentido temático transmisor de una táctica cinegética por ojeo perfectamente organizada. En efecto, la distribución de los arqueros traduce, por un lado, la dispersión de aquéllos que presionan a la presa por los distintos ángulos que las enmarcan, y por otro, la distribución en la vertical de los atacantes en lo que suponemos conformaría un frente de ataque. Las pérdidas puntuales de motivos diluyen marcadamente la posible organización interna de los arqueros que presionan a las presas por los flancos traseros y laterales, aunque todavía es posible definir hiladas de orientación ligeramente transversal en la que se disponen, al menos, dos arqueros (motivos 37d y 37a; motivos 44, 47 y 48).

Esta misma organización interna, a partir de ejes de representación claramente definidos, puede hacerse extensiva a la disposición de la manada de ciervos; aspecto al que hemos hecho alusión anteriormente. Baste recordar la organización a partir de ejes transversales paralelos entre sí que tienden a formar una especie de retícula, y en la que incluso se traslada, basándose en un perfecto conocimiento de la etología de esta especie, la jerarquía interna de la manada.

Esta compleja estructura compositiva resulta particularmente llamativa en el caso de la organización de la figura humana, puesto que los variados conceptos formales que trasladan denotan la existencia de distintas fases de ejecución, en las que, sin embargo, se han respetado los ejes de representación definidos previamente. *¿Nos enfrentamos, por tanto, a un esquema compositivo directamente relacionado con la temática, a expensas de los cambios formales que puedan denotar variaciones crono-culturales? De confirmarse este interrogante, estaríamos en disposición de afirmar la existencia de unas reglas compositivas interdependientes del mensaje que trasmite la escena y que, indudablemente, traspasarían los cambios que comporta la variable estilo.*

Un aspecto que resulta particularmente llamativo en el proceso de composición dentro de este conjunto son los citados **episodios de corrección en la posición de figuras**, ejemplificados, como hemos visto, en los motivos 32b y 36. Unos episodios que, pensamos, están directamente relacionados con la estructuración interna de la composición siguiendo unos ejes de representación a los que, aparentemente, han de ceñirse las figuras. La existencia, por tanto, de correcciones puntuales implica que lejos de producirse una aleatoriedad a la hora de situar a las figuras es la previa definición de unos ejes imaginarios de representación los que rigen la posición de las figuras en el espacio y entre sí, dentro de una búsqueda de claridad expositiva que favorece la lectura y el sentido de la escena.

*¿Es posible deducir, a partir del esquema compositivo que definen estas figuras y de la evidente búsqueda de encuadre que observamos en la posición de algunas de ellas, una posible directriz que nos permita hablar de una ordenación en el **movimiento del pintor?***



ABRIC II COVA DELS CAVALLS	Cavidad II.1	Unidad II.1.A	Agrupación 1 (motivos 1-2) Agrupación 2 (motivos 3-6a-f)
		Unidad II.1.B	Agrupación 1 (motivos 7-11a-f)
		Unidad II.1.C	Agrupación 1 (motivos 12a-f)
		Unidad II.1.C	Agrupación 1 (motivos 13-18) Agrupación 2 (motivos 19-21a-b)
	Cavidad II.2	Unidad II.2.A	Agrupación 1 (motivos 23-48) Agrupación 2 (motivos 49-53a-c// 57-58) Agrupación 3 (motivos 54-56)

Cuadro 8.3.

Lo que sí parece indudable es que el pintor, en el proceso de ejecución, no siguió un orden pautado en la realización de las figuras, que permitiera definir movimientos de izquierda-derecha, arriba-abajo o viceversa.

8.5.4 Uso del espacio potencial y distribución de la decoración en el conjunto.

El abric II de Cavalls presenta una estructura parietal sin grandes fisuras, con una concavidad suave que favorece la acción protectora de la cornisa con respecto a soporte y figuras, si bien ello no impide que distintas coladas procedentes del techo actúen negativamente en la conservación de un número importante de motivos.

Las dos cavidades que componen este conjunto se distinguen a partir de una ligera inflexión en el relieve, aunque, en ningún caso, la sutileza de dicha inflexión provoca una ruptura visual entre ambas estructuras, un aspecto físico que será determinante a la hora de valorar el carácter espacial extensivo de algunas composiciones escénicas que decoran este conjunto (Fig. 8.43).

Si atendemos a la **distribución de la decoración**, el mayor índice cuantitativo de motivos en la C.II.2, en contraposición a la primera cavidad, contrasta con su agrupación en un menor número de composiciones. Apenas podemos distinguir tres agrupaciones, si bien somos conscientes de que la conservación diferencial puede estar jugando, como en otros casos, un papel importante en la lectura actual que hacemos del conjunto. De ello dan buena cuenta motivos apenas conservados en 1919 (54-56) y restos de otros que, sin duda, ofrecieron una mayor complejidad compositiva hoy no contrastable.

Sin embargo, y aun teniendo en cuenta estos factores negativos, llama poderosamente la atención la concentración de estas agrupaciones en la mitad izquierda de esta segunda cavidad, de manera que no documentamos restos de motivos cercanos a la arista que la delimita por la derecha, sin que, *a priori*, encontremos argumentos relativos a la calidad o estado del soporte que justifiquen esta selec-

Resulta francamente difícil pronunciar a favor de una ordenación que permitiera definir una ejecución pautada de izquierda a derecha o viceversa frente a una ejecución de las figuras dentro de un orden aleatorio, si bien en todo caso parecen respetarse los ejes de representación de orientación transversal en los que se insertan las figuras. No obstante, los escasos episodios de superposición entre figuras y la recurrente búsqueda de encuadre sugieren la anterioridad de los cérvidos 33, 27 ó 31, mientras que la superposición de la cierva 32a o la posición forzada del cervato 30 traducen claramente su posterioridad con respecto a las figuras adyacentes.

Nuestras observaciones no determinan si la composición pudo originarse a partir de uno de los extremos de los ejes de representación (ciervo 27 o cierva 33) o desde el mismo centro (cierva 31).

ción.

En este sentido, es la C.II.1 la que ofrece una distribución de figuras más homogénea, de modo que, aunque observamos ciertos puntos de concentración masiva de motivos, la ocupación de puntos como la zona cercana a la pronunciada arista que da inicio a este segundo abrigo (motivos 1 y 2) matiza ciertos aspectos que apreciábamos en la cavidad contigua.

En esta primera cavidad la multiplicación de agrupaciones de motivos no se conjuga con un mayor número de representaciones con respecto a la cavidad anterior. Sin embargo, algunas de estas composiciones, formadas por un número ciertamente reducido de figuras, ocupan una extensión espacial importante, un aspecto que suponemos está en relación con el tamaño de las representaciones protagonistas y no con un planteamiento compositivo. Este sería el caso de la composición formada por los motivos 3-6a-i, cuya conservación provoca una indefinición temática que limita, en gran medida, nuestros comentarios.

Como hemos destacado anteriormente, tan sólo la composición formada por los motivos tipo Cavalls A o *Centelles* partiría de una concepción global del espacio en la que, aparentemente, el desarrollo narrativo no se vería interrumpido como consecuencia de las barreras físicas impuestas por el soporte, si bien, y como hemos establecido anteriormente, las características del relieve de Cavalls no comportan una ruptura visual entre ambas cavidades que pudiera condicionar realmente el desarrollo de esta composición escénica.

Frente a esta concepción global del espacio, el resto de composiciones parten de una noción puntual, en la que la amplitud del espacio ocupado va a depender no sólo del planteamiento compositivo de la escena, sino también del número de figuras y del tamaño de las mismas.

Las distintas composiciones y escenas se suceden en el espacio de ambas cavidades manteniendo distancias o vacíos de decoración que favorecen su individualización y, sobre todo, la claridad expositiva de la narración. Este principio se conjuga con una clara búsqueda de encuadre entre los motivos que conforman las escenas, con episodios puntuales de superposición que no afectan la definición e identificación de los motivos. En este sentido, un ejemplo destacado sería la propia escena de caza a la manada de ciervos, donde el ajuste espacial entre figuras y el respeto de los ejes compositivos trazados es especialmente significativo.

Sin embargo, y frente a estas dos pautas generalizadas, advertimos la existencia de ciertos puntos de la pared que podríamos calificar como “atrayentes” a la ejecución de las figuras y esto por un motivo fundamental y evidente: la continuada superposición entre motivos en zonas puntuales, sin que podamos argumentar razones de limitación de espacio o aparente voluntad de articulación narrativa. ¿Cuál es la motivación de esta explotación reiterada y diacrónica de espacios puntuales en los que la desvinculación narrativa se acentúa, en ciertos casos, con la *destrucción* u ocultación parcial de los motivos?

El análisis detenido de estos lugares físicos de atracción puede ayudarnos en el hilo de nuestras argumentaciones. Dos ejemplos se desprenden, en este sentido, en el conjunto de Cavalls II: el grupo de figuras 44-48 y el formado por los motivos 50a-53c.

En ambos casos, difícilmente podemos justificar la reiterada superposición de motivos desde una perspectiva integradora, especialmente por lo que se refiere al bóvido 46, cuya presencia truncaría la unidad narrativa que, hasta el momento, definían el resto de motivos. No sólo desde el punto de vista temático, sino que considerando el fenómeno de “destrucción” que provoca su superposición sobre el arquero 47, poco común, por lo general, en el Arte Levantino, podríamos reiterar que la ejecución del bóvido 46 no tendría por voluntad la integración de esta figura ni al desarrollo narrativo, ni a la estructura compositiva previa.

No encontramos argumentos objetivos que nos permitan deducir el porqué de esa concentración



tan significativa de motivos. Descartada la necesidad de articulación escénica o, incluso, la constricción de espacio, tan sólo resta admitir la posibilidad de que se produjeran episodios puntuales de transformación que, en todo caso, pudieron regirse por la indiferencia que suscita lo anteriormente representado.

Frente a este tipo de concentraciones, otras, como la que se produce en el grupo de motivos 12a-c, sí que responden a la voluntad de articulación narrativa entre figuras. En este caso concreto, la reiterada superposición viene condicionada por las limitaciones que impone el espacio entre los dos rodetes en que se enmarcan, apenas unos 35cm, y a la intención de integrar el soporte como elemento fundamental dentro de la narración.

La **distribución global de las figuras en el espacio potencial** de este conjunto permite determinar los puntos preferenciales de localización de figuras, si bien es cierto que es en este sentido donde la incidencia negativa de la conservación condiciona más duramente nuestros comentarios.

En efecto, y al igual que ocurría en el caso de Civil III, tan sólo las labores de restauración y limpieza han permitido la documentación de nuevos motivos en los **puntos inferiores** del conjunto, justo en el punto que converge el arranque de la línea del suelo. Únicamente dos motivos—35b y 45b—se sitúan en este punto, ambos pertenecientes a la Cavidad II.2. No documentamos restos de otros motivos a lo largo de todo el abrigo que permitan suponer un uso destacado de esta zona inferior, aunque reiteramos nuestro escepticismo ante la acción negativa que genera sobre la conservación de pinturas y soporte la incidencia del agua y el uso tradicional de estos abrigos como refugio pastoril, entre otros factores.

No obstante, y centrando nuestra atención en el punto que ocupan los motivos arriba señalados, argumentos objetivos permiten suponer la existencia de un número mayor de figuras y, por ende, de una mayor complejidad compositiva, contrastando así el uso de estos puntos inferiores del conjunto como lugar igualmente apto a la representación. En efecto, la actitud de disparo del arquero 35b y su orientación hacia la zona inferior derecha anuncian una secuencia narrativa de la que formarían parte un número impreciso de motivos, y de la que no podemos constatar, por su indefinición, si formaría parte la figura 45b. Son precisamente los múltiples desprendimientos que manifiesta la pared en este punto y lo alterado del soporte los que invitan a considerar la posibilidad de una degradación acusada y la pérdida potencial de figuras en este punto concreto de la pared.

La escasa representatividad de los motivos documentados la zona inferior no favorece la búsqueda de argumentos que nos permitan constatar el uso de estos puntos como espacio gráfico recurrente, sino como podría llegar a pensarse, tan sólo como consecuencia de la constricción del espacio libre a la decoración. En este sentido, la presencia del arquero 35b, al que hemos incluido dentro de un tipo de motivos que ocupa momentos avanzados en la secuencia, bien pudiera justificar un uso residual de estos niveles a partir de la ausencia de espacio. Sin embargo, no parece ser éste el caso del Abric II de Cavalls, por lo que el recurso a los niveles inferiores bien pudo ser más habitual de lo que se ha supuesto hasta el momento, y tan sólo la consideración del factor conservación como factor de ausencia puede matizar la visión actual, con toda probabilidad sesgada, que traslada la decoración del conjunto.

La distribución extensiva de las figuras que anunciábamos anteriormente se hace patente al considerar la localización de ciertos motivos en **puntos altos de la cavidad**, en algunos casos cercanos al arranque que da lugar a la cornisa del abrigo.

Resulta hasta cierto punto significativo que sean concretamente los motivos clasificados dentro del tipo Cavalls A los que ocupen la zona superior del abrigo, y ello tanto por lo que respecta a la primera como a la segunda cavidad. En ningún caso hemos podido contrastar la localización de motivos en los puntos correspondientes a la cornisa, configurándose el límite de la pared con respecto al techo como una especie de “barrera” a la decoración, a menos de que la conservación diferencial

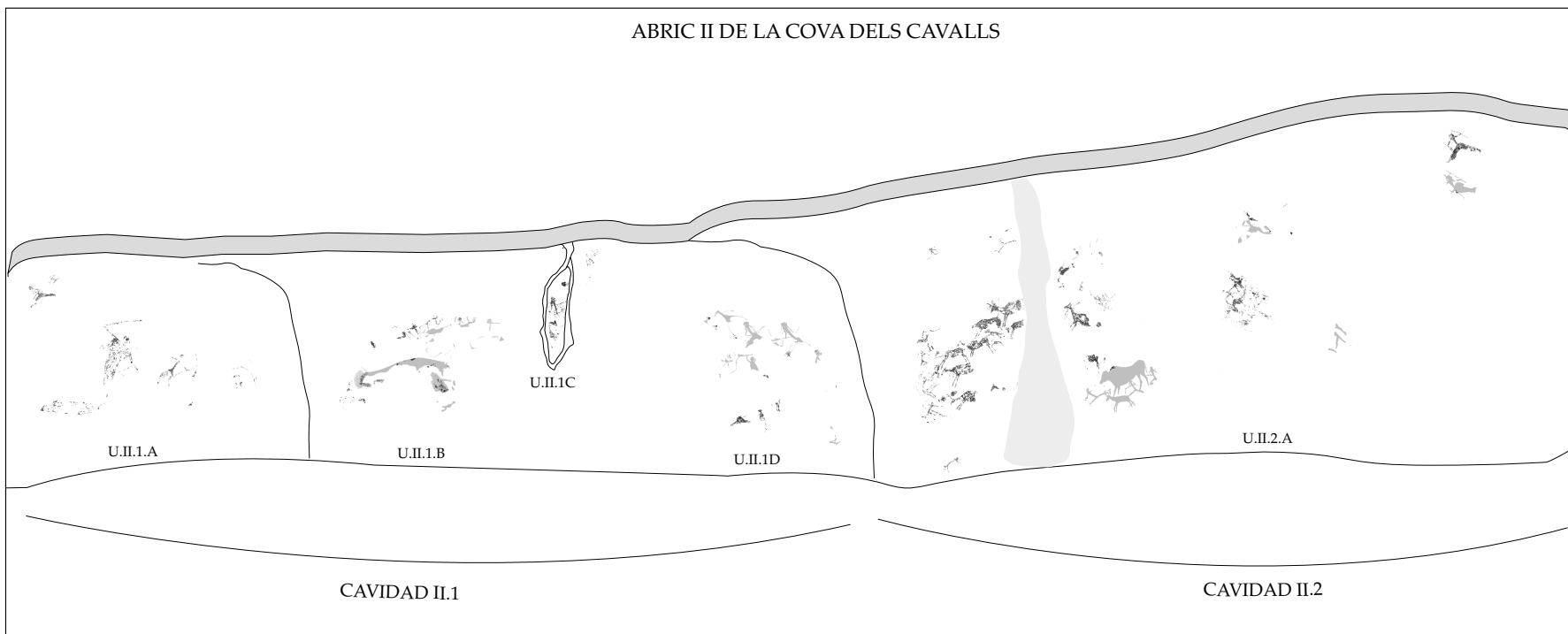


Fig. 8.43. Croquis de la distribución espacial de figuras en el Abric II de Cavalls

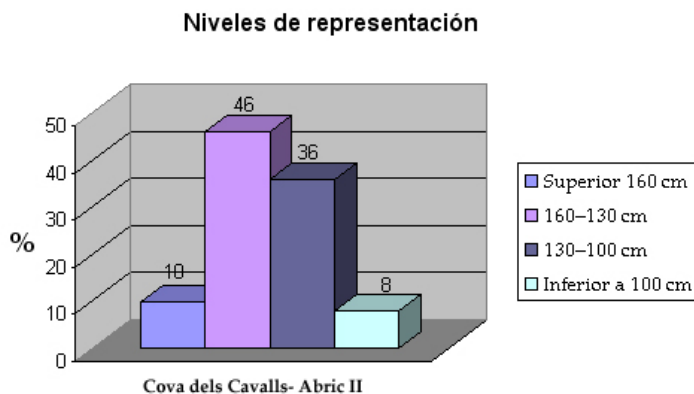


Gráfico 8.1

que podríamos denominar zona media o central.

Esta dispersión extensiva de las figuras en el espacio se conjuga, como hemos visto, con concentraciones puntuales de motivos que, en algún caso, nos han llevado a sugerir cierta atracción hacia lugares concretos de la pared, que escapaban a factores como la integración narrativa o la falta de espacio.

Ese uso dual del espacio en el que es posible constatar, de igual modo, importantes vacíos decorativos nos permite trazar una aproximación al **campo manual** definido durante el proceso de ejecución, siguiendo los parámetros métricos que establecimos en capítulos anteriores.

Es preciso tener en cuenta que uno de los rasgos fundamentales de la composición levantina es precisamente que su ejecución responde a un proceso dilatado en el que las múltiples fases que lo componen son exponente de la presencia de distintos artistas. Es por ello que a la hora de analizar el campo manual empleado en la ejecución de una escena será preciso tener en cuenta esta variable.

La extensión espacial que ocupa la composición como la protagonizada por los motivos incluidos en el Tipo Cavalls A, obligó al autor a modificar reiteradamente el punto de situación, si bien es cierto que la localización sistemática de estas figuras en los niveles más elevados de la cavidad obligarían al artista al uso de un punto de apoyo elevado que facilitara el equilibrio y la perpendicularidad del brazo durante el proceso de ejecución. La marcada pendiente del suelo, especialmente en la cavidad II.1 obligaría, ciertamente, a servirse de algún tipo de alzamiento que afianzara la posición en la ejecución de los motivos 2 y el grupo 12a-e, a menos de que el nivel y estructura actual del suelo sean ficticias y estén condicionando nuestras valoraciones. Esta afirmación se haría extensiva a la ejecución del arquero 1 que, aunque resultante de una fase distinta, buscaría una clara articulación con el sentido descrito por el arquero 2.

Las variaciones formales que venimos señalando dentro de este tipo sugieren la presencia de varios autores, o bien la caracterización de las figuras en base a la individualización anatómica y de ornatos. De ser cierta la primera suposición, la participación de varios artistas no obsta para que se repitan semejantes pautas en la localización de estas figuras, con una tendencia destacada a ocupar las zonas medias-elevadas de la cavidad, lo que obligaría, en ciertos casos, a buscar elementos de apoyo que favorecieran la perpendicularidad y el equilibrio.

El resto de composiciones y escenas se aglutinan principalmente hacia la zona media de la cavidad, de manera que suponemos una posición erguida o ligeramente inclinada para el autor o autores que participaron en su ejecución. Tan sólo la presencia de los motivos 35b y 45b en los niveles infe-

genere una sensación ficticia.

Tanto estos puntos superiores de representación como los inferiores, a los que hacíamos referencia anteriormente, no albergan tal índice de representaciones como para desplazar la tradicional importancia que se otorga a las zonas medias de los conjuntos como puntos preferenciales de representación; de hecho, las concentraciones importantes de figuras que se conservan en la actualidad tienden a ocupar ese punto concreto de la pared



Fig.8.44: Superposición entre motivos de distinto horizonte artístico.

rios traduce un cambio en la postura de ejecución, que podemos suponer próximo a la posición sedente, arrodillada o de cuclillas.

En otro orden de cosas, tan sólo la manada de ciervos, a la que suponemos una factura homogénea, nos permite abordar la definición del área del campo manual de un único artista. La extensión que ocupan las distintas hiladas que componen esta agrupación alcanza aproximadamente un área de 60x50 cm; un espacio que no requiere un cambio brusco de posición, ni por lo que se refiere a la postura del artista, que tan sólo necesitaría una leve inclinación para ejecutar las figuras 35a y 34, ni en relación a su desplazamiento en la horizontal, tan sólo un breve paso permitiría abordar las figuras situadas en los extremos.

El gráfico adjunto recoge el porcentaje de figuras que se sitúan en cada uno de los niveles de representación en los que suponemos se requeriría un cambio de postura por parte del artista.

Un aspecto que resulta particularmente interesante en relación al uso del espacio es, por un lado, **la coexistencia de dos horizontes artísticos** en un mismo espacio gráfico y, por otro, **la representación de nuevas figuras en desconchados** que mutilan parcialmente a antiguas representaciones. Aspectos en los que ya incidimos al analizar el vecino conjunto de Civil y que nos advierten de un importante cariz diacrónico en el que la ocupación del espacio comporta implicaciones ciertamente interesantes en relación a la transformación del sentido o valor semántico de lo anteriormente representado.

En efecto, y por lo que respecta al primer aspecto, tan sólo la documentación del motivo 42b-c da testimonio de la representación de grafías de tendencia esquemática. Está compuesto por, al menos, tres trazos groseros de estructura barrada que se infraponen claramente a la figura de un arquero de trazo filiforme y anatomía estilizada (motivo 42a). No podemos asegurar con rotundidad que esta grafía se correspondiera, a su vez, con los motivos 42c y d, situados en la zona inmediata superior, con los que muestran una factura y color semejante (M 5R 3/6). De enfrentarnos a un único motivo, se trataría de una grafía de estructura barrada y recorrido semicircular de tamaño importante, al menos en su parte conservada (Fig. 8.44).

Sea cual fuere el significado o sentido de esta grafía, en apariencia esquemática, lo cierto es que la superposición de motivos pertenecientes al horizonte levantino implicaría la voluntad de “anulación” gráfica y semántica de este tipo de representaciones, a menos de que este modo de asociación gráfica tuviera un significado mayor, para nosotros totalmente ininteligible en la actualidad.

Si nos centramos en el segundo aspecto, el que tiene que ver con la **reutilización de antiguos**



desconchados para la representación de nuevos motivos, tan sólo la relación entre el arquero 23a y el cuadrúpedo 23b resulta significativa en este sentido (Fig.8.28). Nuevamente es la figura de un animal la que protagoniza esta peculiaridad en el uso del espacio, ocupando un desconchado que interrumpe parcialmente a una figura humana. En este caso, los problemas de conservación impiden contrastar los rasgos formales de este cuadrúpedo, aunque se trataría de una representación de tamaño relativamente pequeño, cuya posición y orientación difícilmente permiten afirmar su vinculación narrativa con respecto al resto de motivos con los que conforma composición.

Por otro lado, la posibilidad de enfrentarnos a una mutilación intencionada de figuras humanas es francamente difícil de contrastar en cualquier caso, al menos no apreciamos argumentos objetivos que nos permitan una mayor aproximación en este sentido.

8.5.6.1 El uso del soporte como parte integrante de la composición.

En el Abric II de Cavalls observamos ciertos elementos que nos permiten, por una parte, afirmar un uso intencionado del soporte como parte integrante del desarrollo narrativo y escénico y, por otra parte, cuestionar la idea, generalmente aceptada, por la que aristas y protuberancias del soporte actúan como delimitadores naturales de escenas y composiciones. Ambos aspectos se conjugan en la composición escénica formada por los arqueros tipo Cavalls A o *Tipo Centelles*.

En efecto, la distribución extensiva de estos arqueros nos ha llevado a definir una concepción global del espacio de representación, en la que los accidentes topográficos de mayor o menor entidad que individualizan unidades y subdividen al abrigo en dos cavidades no han sido óbice al desarrollo de la composición.



Fig. 8.45. Diaclasa que da acceso al abrigo.

Frente a esta aparente indiferencia en relación a las irregularidades del relieve, dentro de este mismo grupo de motivos advertimos un empleo ciertamente curioso del soporte como elemento integrante de la composición. Se trata del uso que el grupo de motivos 12a-c hace de los dos rodets estalagmíticos ubicados en la zona superior de la pared, dentro todavía de la Cavidad II.1. Tradicionalmente se ha señalado el uso de éste y otro tipo de anfractuosidades como alusiones simbólicas o alegóricas del paisaje. En trabajos anteriores (Villaverde et al, 2002) llegamos a sugerir la materialización, casi fotográfica, de la diaclasa— un profundo paredón, angosto y alargado— que da acceso al abrigo (Fig.8.45)

Independientemente de su significado real, lo verdaderamente interesante es su integración como elemento compositivo y su valor dentro de la narración transmitida por el grupo de arqueros. Con su inclusión, el pintor demuestra su maestría al ajustar una de las figuras al espacio disponible, mientras que las otras dos se disponen mediante recubrimiento parcial, ejerciendo el soporte como primer plano de la perspectiva. En este punto, figuras y soporte conforman una asociación gráfica indivisible, de la que se deriva una consideración previa de la pared, de sus características, como espacio de representación (Fig.8.18).

En otro orden de cosas, la atracción que ejerció este punto se deja sentir en los matices formales que denotan las figuras 12a-c, que sin duda apuntan a la intervención de distintas manos.

No detectamos en el resto del abrigo una inserción tan clara del soporte dentro de la narración, si bien es probable que la ubicación de la formación de arqueros que cierra la escena de la manada por la izquierda sobre un ligero saliente del soporte pudiera referir la ubicación espacial de las figu-

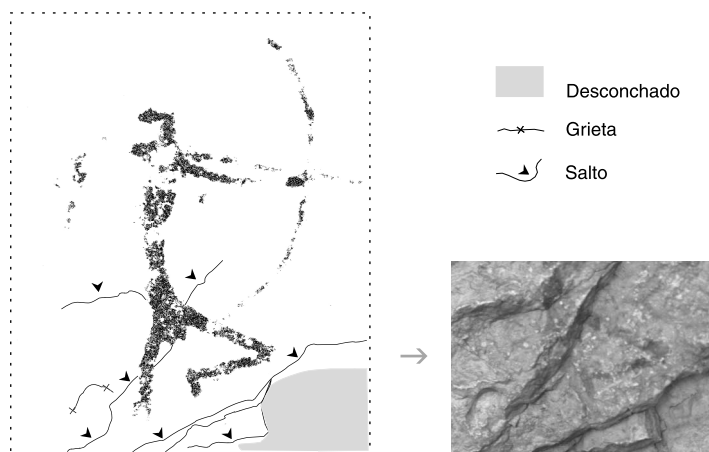


Fig. 8.46: Restitución de los principales accidentes del soporte que inciden en la ejecución del motivo 24a. Escala 1:2

la ejecución del trazo que da cuenta de la cabeza.

Del mismo modo, algunos accidentes de mayor entidad, como escalones o pronunciados cambios de pendiente parecen condicionar la posición de la figura, de manera que ciñen su postura al desarrollo de las características de la pared, evitando, precisamente, que su incidencia entorpezca la lectura de los temas. Éste, pensamos, podría ser el caso del arquero 24a, que flexiona completamente su pierna adelantada, ajustándose así al espacio que resta hasta un pronunciado escalón en el soporte (Fig. 8.46). Del mismo modo, la situación del arquero 35b, al que hemos desvinculado de la escena de caza en base a su desplazamiento con respecto a la alineación que marcan los arqueros 23a-26a, puede venir propiciada por la existencia de un importante saliente que obliga a desplazar la posición de esta figura.

En otros casos, por el contrario, los escalonamientos naturales que provoca la irregularidad de la roca no impide ni condiciona la ejecución de los motivos, como observamos en el caso del motivo 25a, donde un pronunciado escalón a la altura de la cintura no interrumpe el recorrido del trazo que se adapta a dichas irregularidades.

8.6. Propuesta de reconstrucción de la secuencia interna de ejecución del Abric II de Cavaills.

El Abric II de Cavalls se configura, principalmente, como un espacio de representación compartido por dos horizontes artísticos perfectamente definidos y contrastados.

La relación de superposición que ejercen los motivos levantinos sobre aquéllos de tendencia esquemática traduce una secuencia crono-cultural precisa que traslada a los segundos a las fases iniciales de la decoración del conjunto, confirmando así la secuencia que advertíamos en Civil III. No obstante, esta relación espacial no sólo tiene implicaciones temporales, sino que resulta especialmente significativa con respecto al modo de ocupación y uso del espacio de las representaciones levantinas. Sin duda, la superposición de figuras levantinas sobre estas grafías esquemáticas impide la afirmación de una “coexistencia” real de ambos horizontes en un mismo espacio gráfico. La ocultación parcial de éstas últimas supone, cuando menos, la voluntad real de anular el sentido de dichas grafías (Fig. 8.44).

En este sentido, la escasa representatividad de motivos de tendencia esquemática nos lleva a sugerir una doble realidad: o bien ésta es producto de una explotación residual del conjunto como espacio

ras mediante una alusión explícita al paisaje.

Por otro lado, no sólo podemos afirmar la consideración de las características e irregularidades del soporte como parte integrante del desarrollo compositivo y escénico, sino que, en algunos casos, se hace evidente su **influencia en la ejecución individual de las figuras**. Éste sería el caso del motivo 35b, en el que una pequeña arista en el soporte parece condicionar el carácter apuntado del tocado que luce en la cabeza, y algo similar encontraríamos en la ejecución del motivo 2, donde un ligero saliente escarpado en el soporte ajusta



de representación, o bien hemos de sopesar la posibilidad de que pudieran producirse fenómenos de eliminación de aquellas grafías cuyo significado ya no era relevante para los nuevos grupos.

La diacronía en el uso de este conjunto como espacio de representación se confirma al considerar la destacada variabilidad estilística que trasladan las figuras, exponente de distintas fases de ejecución en las que la apropiación y transformación del sentido original de lo previamente representado es uno de los rasgos compositivos más destacados.

Es principalmente la **superposición entre motivos** la que actúa como argumento objetivo en el que apoyar nuestra propuesta de ordenación interna, aunque, como es sabido, éste no es un recurso compositivo recurrente en el marco que nos ocupa. (Fig. 8.47)

En el caso de Cavalls, la existencia de ciertos puntos que hemos considerado “atravesados” a la representación provoca una reiterada superposición entre motivos que favorece la definición de la secuencia. Sin embargo, estas superposiciones son puntuales y, en ningún caso, van a permitir una ordenación que englobe a la totalidad de los motivos conservados.

Si nos centramos en la agrupación de motivos 50-53, la presencia de dos cápridos enfrentados infrapuestos a la representación de dos arqueros de tipo Cavalls A plantea nuevamente el interrogante de si fueron las figuras animales, aisladas espacial y narrativamente, las que inauguraron la decoración de los conjuntos levantinos.

Objetivamente, estos dos cápridos y el cuadrúpedo 53b son anteriores a las representaciones humanas tipo *Centelles* y éstas, a su vez, lo son de las de tipo D (arquero 50a). Los paralelos formales entre los cápridos 52a-52b, el cuadrúpedo 53b y el 43a, éste último en actitud pasiva, permiten definir un momento de ejecución anterior a la representación de un importante número de figuras humanas, algunas de ellas, como los arqueros Cavalls A o *Centelles*, tradicionalmente vinculadas a momentos antiguos dentro de la decoración de los conjuntos que ocupan.

Más allá de este episodio reiterado de superposición ¿que argumentos manejamos que nos permitan sugerir que son las representaciones animales las que se sitúan en los momentos iniciales del proceso de ejecución global de este conjunto?

Tan sólo fundamentos relativos a la **coherencia narrativa** sugieren la anterioridad de motivos como el cuadrúpedo 11a-f o la gran manada de ciervos. En efecto, en el primer caso, la presencia de un animal de grandes dimensiones en actitud estática, poco acorde con las heridas que presenta, sumada a la diversidad estilística de los cazadores nos advierten de un proceso diacrónico de ejecución, en el que sospechamos pudo producirse una transformación del sentido descrito en origen por esta figura animal. En la actualidad la conservación residual de la zona donde se ubicó hipotéticamente este cuadrúpedo dificulta seriamente nuestros comentarios, si bien este animal se ajustaría a los rasgos que defienden las teorías tradicionales sobre la secuencia interna de este horizonte artístico: gran tamaño y actitud pasiva.

Distinto es el comentario que suscita la manada de ciervos. Su representación en pleno movimiento dificulta su desvinculación narrativa con respecto al resto de figuras con las que comparte composición, aunque la notoria variación estilística entre las figuras humanas que forman parte de la acción denota que el resultado final es producto de diversas fases de adición. La incoherencia que supone la matanza indiscriminada de todos los miembros del grupo y la posibilidad de que las flechas fueran producto de una fase posterior, tal y como sugiere la diferencia cromática, abre la posibilidad de que nos enfrentemos, nuevamente, a una apropiación y transformación del sentido original de la composición. De hecho, tan sólo la reiterada adición de figuras humanas en clara actitud cinegética permite afirmar la descripción de una escena de acoso y caza a una manada de ciervos, por lo que cabe la posibilidad real de que nos enfrentemos a una secuencia de ejecución en la que la representación de una agrupación de cérvidos en pleno movimiento suscitara, a posteriori, su transformación en una escena de claro contenido cinegético. La hipótesis que aquí planteamos queda recogida en

palabras de Sebastián: “la manada pudo tener sentido por sí misma en un primer momento, lo que nunca podríamos decir de los arqueros” (Sebastián, 1993: 728).

Pero esta idea, por la que figuras animales iniciarían la secuencia de ejecución de este conjunto, se diluye al considerar la posición del bóvido 46. La relación de superposición que mantiene, al menos, con el arquero 47 le situaría en momentos finales dentro del proceso de ejecución de esta composición, siendo posterior a los motivos incluidos en el tipo C de Cavalls. Por otro lado, y a pesar de que la línea de movimiento que define sería coherente con la marcada por los ciervos, su presencia denota una asociación impensable desde el punto de vista etológico. Los rasgos formales que muestra este bóvido son ciertamente naturalistas, con un cuidado diseño de la anatomía propia de la especie; rasgos que no le alejarían excesivamente del naturalismo que traducen el resto de cuadrúpedos asociados a esta composición, a excepción hecha del ciervo 45a, de menor tamaño y con una mayor simplificación en las formas, cuya ejecución, según apuntan Obermaier y Wernert, sería anterior a la del arquero 44 y a la del propio bóvido 46.

No sólo la posición de éste último sino la presencia del cuadrúpedo 23b apuntan hacia la existencia de fases tardías protagonizadas por la ejecución de figuras animales, que no respondería a una voluntad real de integración narrativa o escénica. La situación de ese cuadrúpedo es un desconchado que interrumpe al arquero 23a denota claramente su posterioridad, mientras que la asociación estrecha entre ambos no sugiere una evidente relación narrativa, a menos que sopesemos la posibilidad de identificar a este cuadrúpedo como un posible cánido. Lo cierto es que su ejecución se produjo, probablemente, en un momento avanzado de la secuencia, a menos que supongamos que la mutilación parcial del arquero 23a no fue consecuencia de la degradación de la pared y sí como resultado de un fenómeno de destrucción voluntaria.

Lo expuesto en estas líneas sugiere que, si bien los escasos episodios de superposición asocian la representación de figuras animales en fases iniciales, semejantes episodios permiten valorar la existencia, en momentos avanzados de la secuencia, de cuadrúpedos de indudables rasgos naturalistas cuya presencia difícilmente puede abordarse desde una perspectiva narrativa integradora.

Estos mismos episodios puntuales de superposición permiten avanzar, dentro de las representaciones humanas, la mayor antigüedad de las figuras tipo A de Cavalls. En este sentido, sospechamos que la propia concepción global del espacio que rige el desarrollo de la composición que definen apuntaría hacia fases no muy avanzadas, en las que el espacio libre a la decoración sería destacado.

Siguiendo este mismo criterio basado en la superposición entre motivos, las figuras que definen el tipo Cavalls D serían claramente posteriores, al menos, por lo que se refiere al tipo de figuras arriba referido. En efecto, la superposición del arquero 50a sobre el 50b— restos de una pierna que hemos identificado con un arquero tipo Cavalls A— permite definir una fase de ejecución posterior.

La inexistencia de otro tipo de superposiciones entre figuras complica el ajuste de la secuencia con el resto de tipos definidos en el conjunto de Cavalls II, aunque somos conscientes de que el avance a lo largo de esta investigación permitirá una mayor aproximación tanto a la definición de tipos estilísticos documentados en la zona como a su situación dentro del orden global de ejecución. De hecho, del análisis del Abric III de Civil se deriva la posterioridad del tipo de figuras homónimas con respecto a las de tipo *Centelles*; una valoración que podríamos hacer extensiva a la secuencia de Cavalls II, si bien es cierto que en ningún caso se produce la superposición directa entre ambos tipos, de manera que pudiéramos, objetivamente, situar a estas figuras dentro de la ordenación de la secuencia.

Finalmente, cabe hacer referencia a un fenómeno que resulta particularmente interesante. Nos referimos a la existencia de un fenómeno de apropiación y transformación puntual de ciertas figuras humanas a partir de la representación de un haz de flechas claramente asociado.

El hecho de que, al menos, tres arqueros de variado concepto formal presenten este tipo de pano-



plia, con una estructura semejante en algunos casos, nos lleva a sugerir la posible existencia de un momento de ejecución en el que se pretende homogeneizar a las figuras partícipes, resultantes de distintas fases, con el objetivo probable de reforzar el sentido de su unión y vinculación dentro de la escena. De este modo, la adición puntual de este haz a figuras cuyo tipo formal aparece constantemente desvinculado de este tipo de panoplias nos ha permitido obtener nuevos argumentos de relación cronológica, a los que hemos sumado otros, quizás menos objetivos, fundamentados en la hipotética ordenación espacial de las figuras siguiendo las consabidas reglas de encuadre. Ambos argumentos nos han permitido hipotetizar la anterioridad de las figuras Tipo Cavalls B o *Civil* (motivos 25a y 23a) con respecto a las Cavalls C o *Mas d'en Josep* (motivos 26a, etc.)

8.7. Valoración final.

La dilatada secuencia que caracteriza a la decoración de este conjunto queda contrastada no tanto por el importante número de figuras documentadas como por su variedad estilística. De hecho, Cavalls II alberga cuatro tipos formales, por lo que respecta a la figura humana, perfectamente documentados en el núcleo Valltorta-Gasulla, y cuya importancia va a ser crucial de cara a entender la dinámica de la zona.

Los procesos de corrección, rectificación y continua adición de motivos sobre composiciones previamente construidas traduce la importancia de este espacio como lugar recurrente de representación, tanto por lo que se refiere al horizonte Levantino como al Esquemático, si bien de éste último tan sólo justificamos su presencia a partir de graffias aisladas que formarían composiciones poco complejas, a menos de que su baja representatividad se deba a fenómenos relativos a la conservación.

La **temática** cazadora, dominante en casi todas las composiciones, se conjuga con la presencia de animales aparentemente aislados o que forman agrupaciones por sí mismos. Estas escenas de contenido venatorio se conforman a partir de la reiterada adición de motivos que trasladan conceptos formales distintos, lo que, sin duda, abogaría a favor de una secuencia dilatada de ejecución en la que existió un recurrente factor de atracción hacia estas composiciones. Al menos en el caso de la Cavidad II.2, se trata de cacerías colectivas, complejas desde el punto de vista del número de participantes y la táctica empleada, y ello aún cuando es evidente la diacronía en su ejecución que, sin embargo, enlaza perfectamente las distintas fases en un sentido narrativo comprensible que tan solo alcanza su máxima complejidad al aunar conjuntamente a todas las figuras que forman parte de la composición.

Junto a este tipo de temáticas, la agrupación de arqueros *tipo Centelles* traslada una idea bien distinta que, pensamos, tiene que ver con una instantánea de exhibición o traslado. La lectura de este tipo de episodios, que comienzan a ser numerosos en el ámbito de Gasulla-Valltorta, ha de hacerse tomando como referente la relación de estos grupos en el territorio dentro del marco que delimita el proceso de neolitización del Maestrat.

La posibilidad de que este tipo de narraciones que escapan a la realidad cinegética y en las que apreciamos grupos relativamente numerosos, que tienden a ocupar puntos preferenciales del espacio que favorecen su visualización, pudieran ser puestas en relación con la situación de los abrigos en el paisaje o con su propia capacidad de albergar un número importante de individuos será contrastada cuando tratemos globalmente el contenido narrativo de las escenas.

Como avance, baste señalar que la estructura de Cavalls, abierta y con una importante plataforma de escasa pendiente, permitiría la contemplación de sus pinturas por un grupo numeroso de individuos, toda vez que su situación, con una altura destacada sobre el fondo del barranco, ofrece una panorámica que abarca gran parte del curso del barranco, especialmente hacia el SE, hasta el horizonte donde éste meandriza.

Reconstrucción de la secuencia de Cavalls
a partir de los distintos episodios de superposición entre figuras

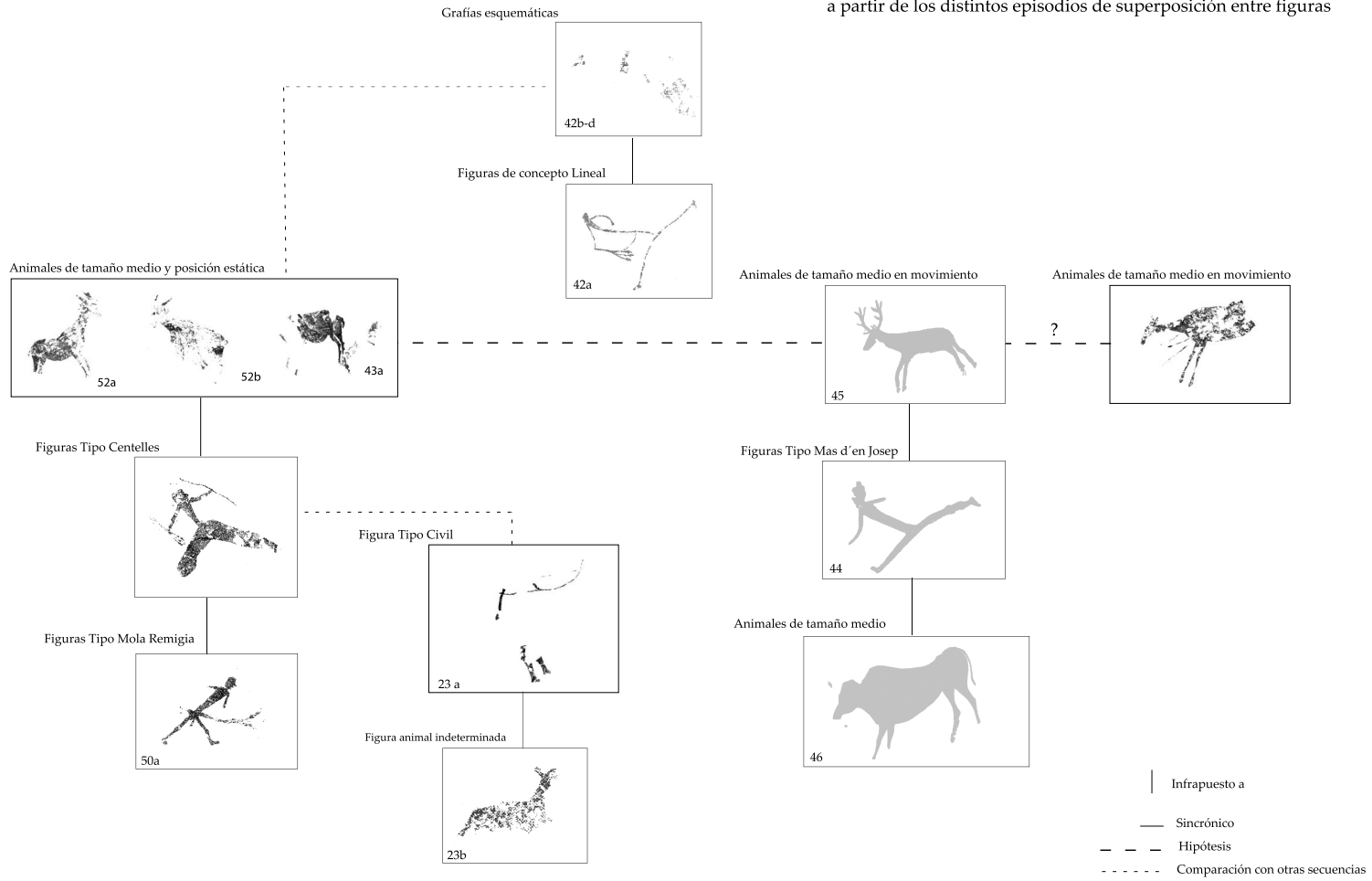


Fig. 8.47



Capítulo 9. Cingle del Mas d'en Josep (Tírig, Castelló).

9.1. Localización geográfica. Visibilidad global y relación visual con otros conjuntos.

El Cingle del Mas d'en Josep se abre en la margen izquierda del Barranc de la Valltorta, en un punto próximo a la demarcación de los términos municipales de Tírig y Coves de Vinromà (Fig. 9.1).

Se localiza en las coordenadas 40° 23' 43'' N y 0° 04' 60'' W, con orientación Sur a unos 55 m.s.f.b y a 374 s.n.m.

Su acceso se realiza a través del desvío que parte a la altura del Mas Nou y que da lugar a un sendero que se adentra en el barranco hasta alcanzar el abrigo. En la actualidad, una pasarela metálica facilita su recorrido y la contemplación de las pinturas. El cerramiento favorece, por otra parte, la preservación del conjunto y el control de las visitas.

El amplio radio de visibilidad que caracteriza a este abrigo permite trazar una relación visual directa con otros conjuntos decorados como la Cova Alta del Llidoner, Calçaes del Matà y Coves de la Saltadora, todas ellas ubicadas en la misma margen izquierda del Barranc de la Valltorta. Precisamente ésta última será objeto de un estudio más detallado en este trabajo.

Por lo que respecta al conjunto de les Calçaes del Matà, ha sido escasa la atención que han despertado sus pinturas. Únicamente Viñas hace mención detenida al conjunto en los distintos trabajos publicados sobre la zona, en los que adjunta fotos y restituciones fragmentadas y aisladas de algunas de las escenas que la componen y en las que predomina la temática cazadora.

La Cova Alta del Llidoner, un abrigo de pequeñas dimensiones, apenas conserva completa una escena de caza sobre un par de cápridos, la figura aislada de un ciervo macho con cuello listado y la representación fragmentada de varias figuras humanas entre las que destaca, por su singular temática, la de un hombre asaeteado en plena huida.

Al igual que ocurre en otros conjuntos de la zona, la documentación de estas representaciones carece de una restitución que exponga la relación espacial que mantienen entre sí, ni siquiera existe una publicación en la que se recoja la totalidad de la decoración de este conjunto, de manera que para contrastar estas representaciones hemos de recurrir a distintas publicaciones de variada autoría (Durán y Pallarés, 1920; Viñas, 1979-80; Viñas, 1982).

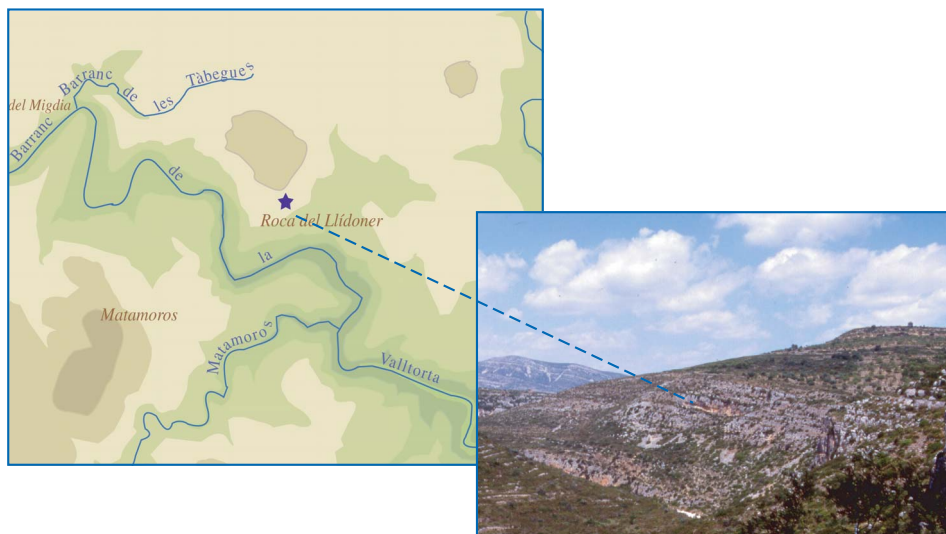


Fig. 9.1 Mapa de localización y foto del abrigo

En la zona superior inmediata a las pinturas del Mas d'en Josep, se sitúa un yacimiento al aire libre que comparte topónimo con el conjunto pictórico, resultado de las prospecciones llevadas a cabo en la zona por M^a. J. de Val (de Val, 1977: 62-63). Cercano a este punto, en la confluencia con el Barranc de la Rabosa, se localiza un yacimiento en cueva— la Cova de la Rabosa— cuya secuencia fue interpretada como propia de momentos Neo-eneolíticos ya en 1917, fecha en que se produjo su descubrimiento (Durán y Pallarés, 1921). Las revisiones posteriores del escaso material conservado tras la primera y única campaña ratificaron estas suposiciones (Almagro, 1944: 13; Fortea, 1973: 407; etc).

9.2 Descubrimiento y principales estudios sobre el conjunto.

El descubrimiento del Cingle del Mas d'en Josep se sucedió tras la noticia de la aparición de pinturas en la vecina Cova dels Cavalls, a comienzos de 1917. Las prospecciones que llevaron a cabo por aquellos días A.Roda, pintor de la zona, y otros propiciaron el hallazgo, algo atropellado en el tiempo, de gran parte de los conjuntos que conocemos en la actualidad.

La situación del abrigo otorgaba la potestad de su estudio al equipo representante del Institut d'Estudis Catalans, lo que no impidió que algunas figuras aparecieran reflejadas en la monografía elaborada por la institución madrileña (Obermaier y Wernert, 1919: lam.26) (Fig.9.2). De hecho, tan sólo tres líneas describen las pinturas del Mas d'en Josep en el trabajo elaborado por Durán y Pallarés (1920), limitando la restitución a la conocida escena de caza del jabalí (Durán y Pallarés, 1920: Fig.54).

El conjunto permaneció prácticamente inédito hasta que en la década de los ochenta Viñas lo documenta fotográficamente, publicando, de manera parcial, algunas de las figuras y escenas más destacadas (Viñas, 1982: 138-141). Años antes daba a conocer, en un meritorio artículo, algunos de los temas que habían pasado desapercibidos en los primeros estudios, restituyendo individualmente algunos de ellos (Viñas, 1979: Fig.15), si bien no se ofreció en ninguno de los dos trabajos una restitución completa en la que se trasladara la relación espacial entre las figuras.

Años más tarde, L. Dams (1984) recoge en su monografía sobre Arte del Levante la restitución, prácticamente completa, de motivos y composiciones que decoran el conjunto. Y aunque la documentación, caracterizada por fuertes tintes de subjetividad, adolece no sólo en la interpretación y detalle individual de los motivos sino también en la disposición y relación espacial que mantienen entre sí, no es menos cierto que es la primera vez que se ofrece una restitución espacial aproximada de las distintas agrupaciones de motivos del Cingle del Mas d'en Josep (Dams, 1984: 93-95).

En fechas recientes, Alonso y Grimal (2001) reproducen algunos de los motivos pertenecientes a éste y otros conjuntos de la zona en un análisis detenido de la temática característica de los distintos núcleos artísticos castellanenses. No obstante, en ningún caso se reproducen de manera íntegra escenas o agrupaciones completas de motivos.

En este sentido, las exigencias que provocaba la carencia de una documentación completa y rigurosa ha instado a una labor conjunta por parte del Departament de Prehistòria i d'Arqueologia de la Universitat de València y el Instituto de Arte Rupestre que se ha traducido en la restitución completa de las figuras del abrigo mediante la aplicación de nuevas tecnologías, así como la elaboración de un análisis integral de motivos y escenas (Domingo et al, 2003).

9.3 Descripción topográfica del abrigo.

La estructura del Mas d'en Josep, un paredón de desarrollo rectilíneo apenas protegido por una pequeña cornisa en algunos puntos, alcanza unos 40 m. de longitud aproximada, configurándose como un conjunto de grandes dimensiones.



Su orientación hacia el S.O y la ausencia de una visera pronunciada provocan una insolación directa sobre las pinturas, tan sólo mediada, en algunos puntos, por ligeros salientes en la pared que, en ningún caso, podemos considerar como verdaderas cornisas.

Atendiendo a los criterios topográficos ya definidos, un ligero saliente hacia su parte media dividiría la estructura en dos abrigos claramente diferenciados. El Abric I, el primero coincidiendo con la entrada practicable al abrigo, alcanzaría unos 20,4 m. de cuerda. Su estructura interna permite distinguir tan sólo dos cavidades (I.1 y I.2) separadas por un ligero saliente que, procedente de un discreto escalón superior, no parece tener continuidad hasta el suelo (Fig.9.2).

La decoración se concentra en la segunda cavidad (I.2), la que cierra el abrigo por la derecha, que ocupa unos 4,5 m de cuerda. De planta prácticamente recta, tan sólo el saliente que pone fin a este primer abrigo rompe esa tendencia rectilínea, sin que, por otra parte, sirva para acentuar la profundidad de la pared.

La **Cavidad I.2** se subdivide, si tenemos en cuenta el desarrollo de la decoración, en dos unidades:

–**Unidad I.2.A:** ocupa la zona izquierda de la cavidad y su definición viene propiciada por la presencia de una grieta en la pared que, aunque no mantiene un desarrollo continuo hasta el suelo del abrigo, sí que provoca cierta ruptura que nos permite individualizar esta unidad como tal. En su estructura interna, la presencia de un cambio de pendiente en su parte superior permite señalar dos zonas claramente diferenciadas, si bien no existen elementos topográficos de relevancia suficiente como para definir e individualizar una unidad superior y otra inferior. Por otro lado, se observan pérdidas de materia, especialmente por lo que respecta a la parte izquierda, en la que una potente colada sella parte de la unidad. Alcanza una longitud de X cm y en ella se localizan un total de cuatro figuras (motivos 1-4) (Fig.9.3).

– **Unidad I.2.B:** arranca de la grieta que ponía fin a la unidad anterior y se desarrolla en aproximadamente X cm de longitud hasta el saliente que delimita al Abric I por la derecha. La pared, lejos de presentar una estructura continua y homogénea, se caracteriza por albergar importantes cambios de pendiente, pronunciadas aristas y saltos de nivel, no siendo tan evidentes las pérdidas de materia. Dentro de esta segunda unidad documentamos un total de nueve figuras (motivos 5-13) (Fig. 9.4)

Cingle del Mas d'en Josep (Tírig, Castelló)

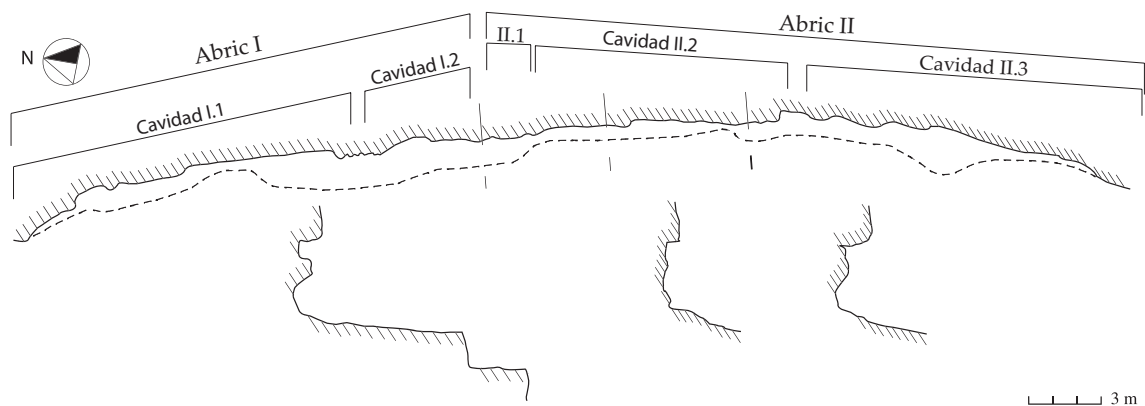


Fig. 9.2. Planta y sección de El Cingle del Mas d'en Josep.

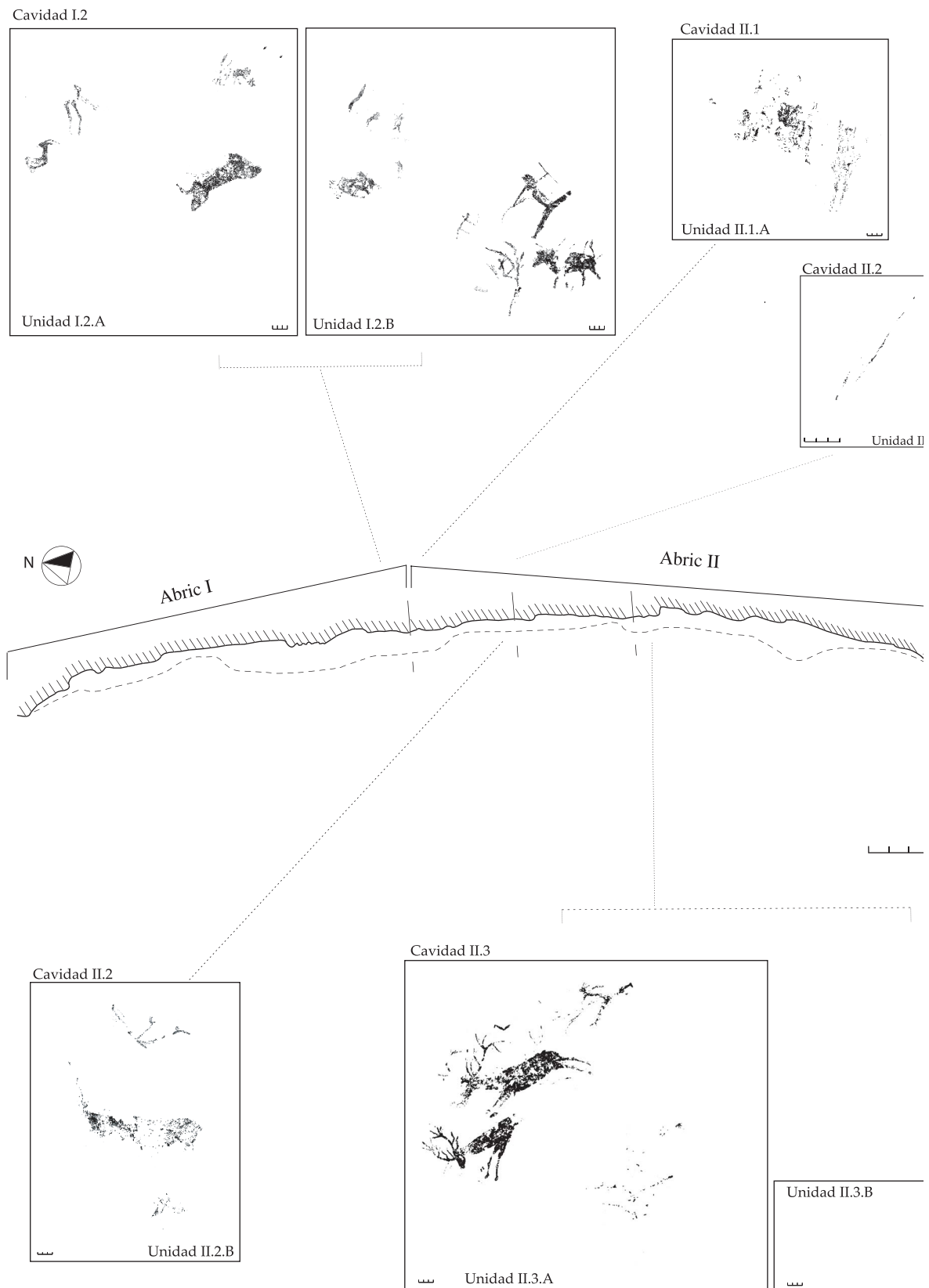


Fig.9.3. Topografía (a partir de Viñas (1982)). Croquis de distribución espacial de agrupaciones de motivos definidas.



Por lo que respecta al segundo abrigo–Abric II–, muestra una estructura con mayores cambios y oscilaciones que permiten una mayor compartimentación interna, si bien su planta mantiene el carácter rectilíneo que caracteriza al conjunto, con una suave y progresiva pendiente con respecto al nivel del suelo.

Son las especiales características de la pared las que nos permiten distinguir, al menos, 3 cavidades dentro del **Abric II**. En este caso, y contrariamente a lo que veíamos en el Abric I, la decoración se reparte a lo largo de toda la extensión que define a este abrigo (Fig. 9.3)

La **Cavidad II.1** está flanqueada por dos salientes estalagmíticos entre los que median aproximadamente unos 150 cm de anchura. La incidencia de una potente colada apenas permite vislucrar la existencia de un importante manchón– motivo 14– que ocupa una extensión considerable. Las características del relieve no permiten distinguir unidades topográficas internas.

La **Cavidad II.2** ocupa aproximadamente unos 10, 5 m de longitud y en ella se localizan los motivos 15-19. La ausencia de una visera marcada dificulta la conservación del soporte, de manera que es posible apreciar importantes desprendimientos y una conservación diferencial del pigmento que dificulta, en algún caso, la propia observación de las figuras. Las dimensiones del espacio que ocupa, lo alterado del soporte y la reducida representatividad de la decoración conservada dificulta la individualización de distintas unidades topográficas, aunque la distancia que media entre el motivo 15 y el resto justifica la distinción de dos unidades (II.2.A y II.2.B)

La **Cavidad II.3** ocupa el límite derecho del abrigo. Con una longitud que superaría los 15 m apenas 6 motivos– 20-25– conformarían la decoración, concentrados en un mismo punto pero localizados en dos unidades diferenciadas.

– **Unidad II.3.A** : en ella se localizan los motivos 20-24. Aunque sus límites laterales no están claramente delimitados por accidentes topográficos, lo realmente destacable de esta unidad son los cambios de plano y pendiente que provoca la pared justo en el punto en que se localizan las pinturas.

– **Unidad II.3.B**: localizada bajo la unidad anterior, se configura como una auténtica hornacina con una concavidad acusada. En ella documentamos un único motivo aislado– motivo 25–.

9.4 Análisis estilístico de El Cingle del Mas d'en Josep.

9.4.1. Identificación de motivos o temas.

Tal y como hemos establecido en el apartado correspondiente a la historiografía, la falta de estudios exhaustivos sobre este conjunto facilita el inventario ex novo de los motivos documentados. Son pocas las figuras inéditas que presentamos en relación a los calcos ya publicados, especialmente si consideramos la publicación que de esta cavidad hizo L. Dams (1984). No obstante, nuestra interpretación difiere esencialmente de la que realizó esta autora, tanto en los detalles formales y disposición de ciertas figuras como en la propia identificación e interpretación de algunas de ellas.

De este modo, la numeración y ordenación de los motivos se realiza de izquierda a derecha y de arriba abajo, siguiendo las convenciones tradicionales aplicadas en los estudios sobre Arte Rupes-tre. Siguiendo la tónica ya marcada, identificamos como tema cada uno de los restos, independientemente de su entidad, agrupando bajo una misma numeración aquellos cuya identificación resulta dudosa y que, por su proximidad espacial, suponemos pertenecientes a un mismo motivo. En este caso, y como hemos realizado previamente en el estudio de otros conjuntos, identificamos cada uno de los restos mediante un orden alfabético riguroso.

En la tabla adjunta se ofrece el recuento minucioso de cada uno de los motivos documentados, su identificación y localización con objeto de facilitar la lectura e interpretación del texto (Cuadro

		Abric I		Abric II				Total
		Cavidad I.2		Cavidad. II.1			Cavidad. II.2	
Motivos Conservados		U. I.2.A	U. I.2.B	U. II.1.A	U. II.1.B	U. II.1.C	U. II.2.A	U. II.2.B
Humanos	Arqueros		4			2	2	
	Mujeres							
	Dudosos		2					
Animales	bóvidos	1						
	cánidos							
	cápridos	1						
	ciervos	1				2	2	
	ciervas							
	cervatos							
	suidos	1	1					
indeterm		3	1	1				
Indeterminados			3				1	1
Total		4	13	1	1	4	5	1

Cuadro 9.1. Recuento de los motivos conservados en el Cingle del Mas d'en Josep

9.1). Apenas contabilizamos un total de 29 motivos repartidos de manera desigual a lo largo de las distintas cavidades. El hecho de que nos encontremos frente a un conjunto de grandes dimensiones en el que, por el contrario, el cómputo de representaciones resulte tan exiguo permite sospechar, cuando menos, que la alteración que sufre la pared en distintos puntos, especialmente en aquellas zonas más desprotegidas, puede haber provocado la pérdida de otras representaciones, condicionando así la visión actual y la consiguiente interpretación de la decoración del conjunto.

9.4.2 Clasificación y análisis estilístico.

9.4.2.1 Figura humana.

Tal y como se desprende del recuento efectuado, apenas se documentan siete figuras humanas en todo el conjunto, si bien algunas revelan ciertos problemas de conservación que impiden trazar valoraciones acertadas en torno a su determinación estilística. No obstante, y a pesar de las limitaciones que impone la conservación, es posible establecer las siguientes categorías estilísticas:



Mas d'en Josep A: representaciones de cierta proporción anatómica, ligeramente matizada por la excesiva proyección del tronco y escaso modelado muscular en las piernas. Dentro de este tipo incluiríamos únicamente a los arqueros 11 y 21, repartidos espacialmente entre el primer y segundo abrigo (Fig. 9.6)

Su **estructura corporal** se caracteriza por la proporción entre los dos ejes que conforman la figura, aunque en el motivo 11 observamos cierta estilización del tronco con respecto a la proyección, ligeramente más corta, de las piernas. Éstas, sin apenas modelado muscular, se limitan a señalar la tensión propia de los gemelos.

Se trata de figuras de **tamaño** medio, aproximadamente unos 10 cm de longitud máxima.

Son figuras dispuestas en **movimiento** coordinado, indicado por el marcado ángulo de apertura de las piernas y por la posición de los brazos, separados ampliamente del tronco y tendentes a alinearse en un mismo eje longitudinal, manifestando así la inercia y vaivén propio del salto o carrera. Esta sensación de movimiento se acentúa al valorar la propia orientación oblicua de las figuras en el espacio. Ninguna transmite implícitamente actitud de disparo, si bien la presencia de armamento y su asociación directa a una presa sugieren cierta temática cazadora, recogida en distintas instantáneas que no precisan necesariamente del momento justo del lanzamiento.



A pesar de que la conservación del motivo 21 impide una valoración más precisa, es probable que, al igual que el motivo 11, portara **arco y un haz de flechas**. Así lo interpretó Benítez Mellado en el calco publicado en 1919 (Obermaier y Werner, 1919: lam.26), en el que se podía apreciar la presencia de un arco de medianas dimensiones y, al menos, un par de flechas de las que hoy tan sólo se conservan breves trazos (Fig. 9.4). De tamaño relativamente menor es el arco de la figura 11, aparentemente de doble curva y sin evidencia del detalle de la cuerda. Se acompaña de un haz compuesto por dos flechas, de las que sólo tendríamos constancia a partir de dos breves trazos que se diferencian del que da cuenta del arco en su parte trasera. La tercera flecha, que suele componer esta panoplia, la sostiene con el brazo izquierdo, y en la que un ligero engrosamiento en la parte superior del trazo podría dar cuenta de la emplumadura. Tanto en el motivo 11 como en el 21, es el brazo derecho el que mantiene sujeto el arco por la empuñadura.

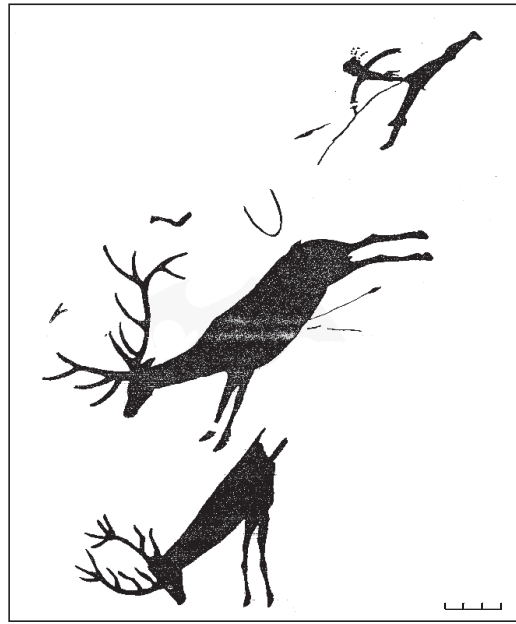


Fig. 9.4 Restitución de una de las escenas del conjunto según Benítez Mellado (1919)

Son motivos en los que el **adorno** se configura como un rasgo de individualización (Fig. 9.5), tanto por lo que se refiere a los objetos como a la vestimenta. Así, y definiendo éstos últimos, el arquero 11 luciría una especie de pantalones ceñidos a la altura de los gemelos, si interpretamos como los sobrantes del pantalón los dos breves trazos que despuntan a ambos lados de la media pierna. La interpretación de este tipo de indumentaria como polainas se reafirma en la presencia de dos finos trazos a la altura de la cintura que facilitarían la sujeción del pantalón al talle (Galiana, 1985: 71). La mala conservación que manifiesta el motivo 21 impide afinar en los comentarios, aunque la ligera protuberancia que muestra a la altura de las rodillas sugiere la existencia de una vestimenta similar a la descrita para el motivo 11.

Rasgos de individualización

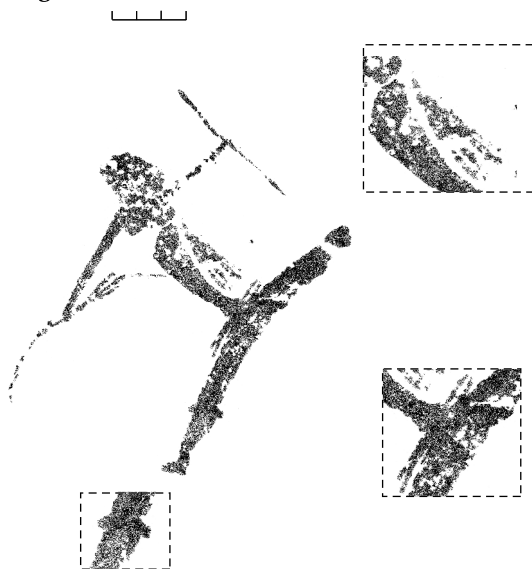


Fig. 9.5

Es en los **tocados de cabeza** donde se observa una individualización mayor entre ambos motivos. Así, en el arquero 11, una única protuberancia en la nuca indica la presencia de una melena vista de perfil; mientras que el arquero 21 luce un adorno formado por tres alineaciones de puntuaciones intermitentes que, situadas en la zona occipital, tienden a echarse hacia atrás propiciando una visión de perfil. Tradicionalmente se ha interpretado este tipo de adornos como tocados compuestos de plumas (Galiana, 1985: 59).

Por último, resta citar los **objetos** que portan ambos arqueros, sumados a la ya citada panoplia. En ambos casos, se acompañan de una especie de bolsa que cuelga de su espalda, un elemento del que sólo tenemos constancia, en el caso del arquero 21, a partir del calco realizado por Benítez Mellado (Obermaier y Wer-

ner, 1919). La bolsa del arquero 11 adopta, siguiendo la interpretación de Galiana, una estructura rectangular alargada con base estriada (Galiana, 1985: 79), si bien pensamos que esos trazos que penden del recipiente podrían significar adornos colgantes, o, incluso, y apuntando una interpretación radicalmente distinta, sugerir la representación de un haz de flechas cargado a la espalda.



Mas d'en Josep B o Tipo lineal: representaciones de proporción anatómica variable y tendencia lineal sin modelado anatómico: dentro de este tipo incluimos a los motivos 10, 12a, 16 y probablemente el que hemos identificado como 19, aunque las pérdidas puntuales de pigmento dificultan su lectura y apenas permiten distinguir la presencia de un arquero en actitud de disparo hacia la zona inferior derecha de la cavidad (Fig. 9.6). Este tipo de representaciones se distribuyen espacialmente entre el primer- motivos 10 y 12a- y segundo abrigo -motivos 16 y 19-, si bien no descartamos un número mayor de éste y otros tipos de representaciones debido al fuerte estado de deterioro que presenta la pared (Fig. 9.6).

Al valorar conjuntamente estas figuras de componente lineal, apreciamos una importante variación interna en función del grado de proporción anatómica, siendo los motivos 10 y 12a los que definen la variante más proporcionada.

Sin modelado muscular, tan sólo un ligero engrosamiento del trazo daría cuenta del ensanchamiento propio de la clavícula en las figuras mejor conservadas. La inserción del tronco a la cadera se resuelve de manera forzada en los tres casos, simulando el ensanchamiento de los glúteos en los individuos 10 y 12a.

Sin modelado muscular, tan sólo un ligero engrosamiento del trazo daría cuenta del ensanchamiento propio de la clavícula en las figuras mejor conservadas. La inserción del tronco a la cadera se resuelve de manera forzada en los tres casos, simulando el ensanchamiento de los glúteos en los individuos 10 y 12a.

Su **tamaño** les ordena como figuras de tamaño pequeño y medio, oscilando entre los 6 cm. en la parte conservada de los motivos 10-12a y los aproximadamente 9 cm de la figura 16.

Su **actitud** les aleja del estatismo, aunque no podemos definir una acción homogénea dentro del tipo. Así, el arquero 10 y el 19 se dispondrían en actitud de disparo hacia la zona inferior derecha, mientras que el 12a traduciría el movimiento propio de la escalada. No obstante, en ambos casos, la postura que adoptan los personajes es semejante: piernas ligeramente abiertas y tronco inclinado hacia delante, con mayor proyección en el caso del motivo 12a, que resuelve de manera un tanto más artificial la articulación de la cadera. Tan sólo el motivo 16, el que encarna la variante más desproporcionada, traduce la tensión propia de la carrera, aunque difícilmente podemos inferir de su disposición una instantánea relacionada con el disparo, puesto que el pigmento alcanza cierta indefinición en el punto correspondiente a la empuñadura.

Las distintas acciones llevadas a cabo por estos personajes no impiden que, en todos los casos, aparezcan asociados directa o indirectamente a la **panoplia propia de los cazadores**. El arquero 10 y, probablemente, el 19 mantendrían una actitud de disparo en la que se evidenciaría el recorrido del trazo que da lectura a la flecha, montada en un arco del que no adivinamos su estructura. Resulta curiosa, cuando menos, la asociación del arquero 16 a un arco de grandes dimensiones, que superaría ampliamente la altura del individuo. La factura del arco, mediante un trazo de anchura inusual, resulta grosera, aspecto que contrasta con el detallismo que dibuja la cuerda, tan sólo conservada en su arranque superior. Los trazos que se observan en la zona inferior del arco darían cuenta de un haz de flechas, sujetas por el mismo brazo que la empuñadura. El factor conservación impide detallar la estructura del arco, si bien una ligera inflexión en el recorrido del trazo podría revelar una estructura de curvatura doble.

El motivo 12a se asocia indirectamente a dos panoplias: una, formada por un haz de tres flechas claramente individualizadas (12d), y otro, compuesto por tres trazos que, en su recorrido, se funden en uno solo (12c), y en los que el engrosamiento del remate superior podría interpretarse como la emplumadura de tres venablos.

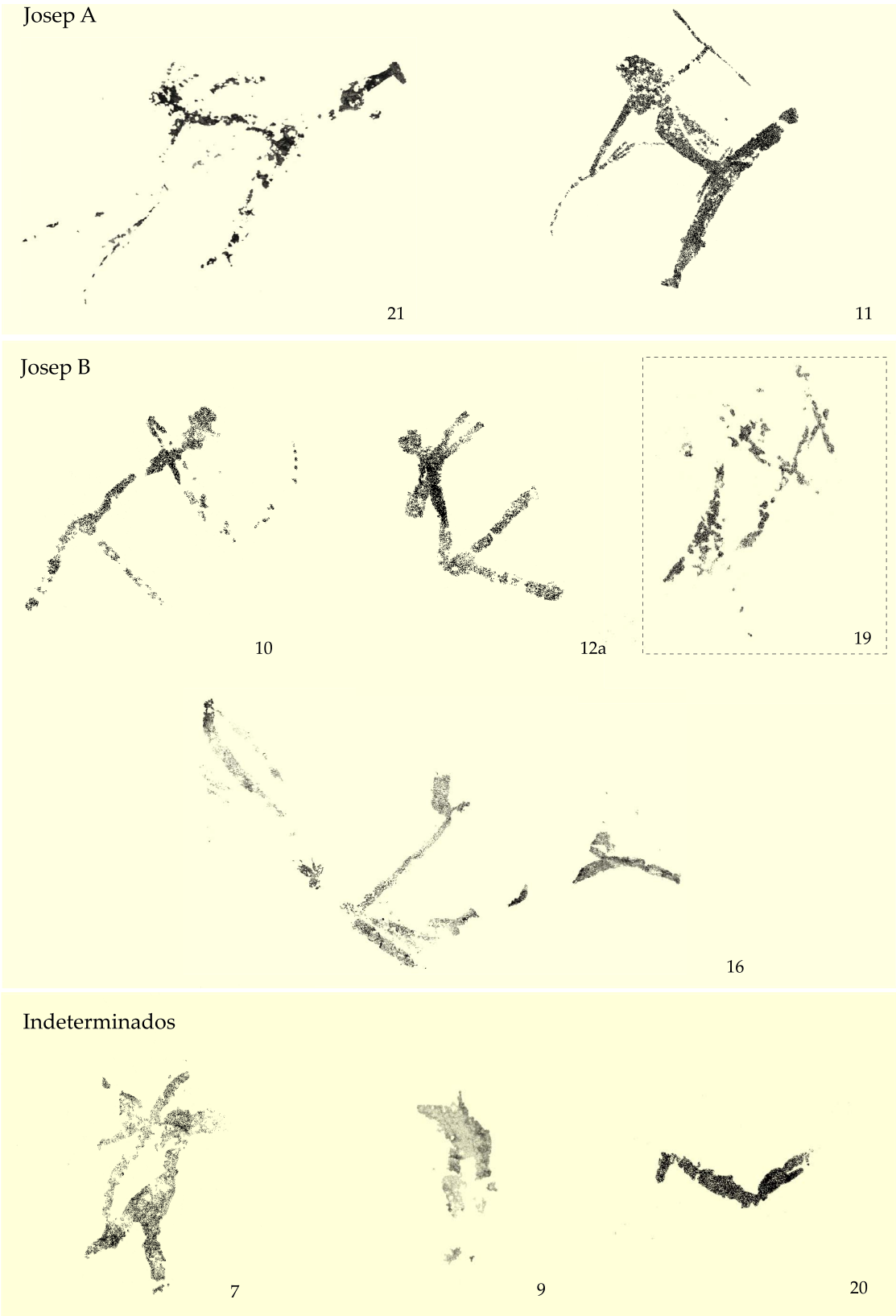


Fig. 9.6. Representaciones humanas. Tipos A-C e indeterminados de Mas d'en Josep

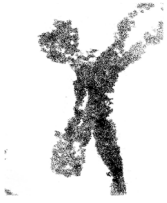


Fig. 9.7

Este tipo de representaciones se distinguen del tipo anterior por mostrar un **menor elenco de rasgos de individualización**, especialmente por lo que respecta al adorno corporal. De hecho, únicamente cabe destacar un posible **tocado alto** que lucirían los motivos 10 y 16 en la cabeza. El motivo 12a, por su parte, porta una bolsa colgada a la espalda en la que es posible, incluso, distinguir las asas y su estructura cilíndrica (Fig. 9.7). La postura ligeramente inclinada del individuo en el proceso de ascenso acentúa el efecto de la gravedad sobre el recipiente que pende de su espalda y se distingue, así, del trazo que da cuenta del tronco. Un objeto similar podría asociarse al arquero 16, de ser cierta la interpretación que hacemos de un trazo grueso que se conserva a la altura de la cintura.

Representaciones de variado concepto formal cuyas características impiden su adscripción a los tipos ya definidos: dentro de este apartado incluiremos a los motivos 7, 9 y 20, a pesar de que su conservación dificulta nuestras apreciaciones (Fig. 9.6)

Se trata, en el caso de las dos primeras, de figuras que carecen del naturalismo compartido por otros motivos del abrigo. Tan sólo el motivo 7 posee un grado de conservación tal que permite abordar mayores detalles de definición. Se trata de una figura de tamaño muy reducido, apenas X cm, y en la que el grosor del trazo resulta desmesurado, al igual que la desproporción que se desprende de su anatomía. La lectura resulta ciertamente enmarañada en la parte superior, lo que no impide que podamos afirmar una posible actitud de disparo, con detalle de un arco de estructura doble y lo que suponemos sería la flecha. La disposición de las piernas se resuelve de manera anómala, pero deja entrever la posición de búsqueda de equilibrio que requiere el momento de disparo.

El motivo 9, por el contrario, apenas permite afirmar la existencia de una figura orientada a la izquierda, con las piernas ligeramente entreabiertas, pero cuya animación se enfatiza a partir de la ligera inflexión que denota el trazo que interpretamos como el tronco del individuo.

La tenue coloración de ambas figuras (M. 7,5R 4/8), la falta de naturalismo y la ejecución del trazo permiten, cuando menos, trazar ciertos paralelos, aunque la conservación de la figura 9 impide ampliar nuestras valoraciones.

El motivo 20 representa parte de la pierna, ligeramente flexionada, de una figura humana orientada a la derecha. Los problemas de conservación no impiden dar lectura al breve modelado de la musculatura y, sobre todo, a la factura del pie. Estos rasgos le acercan al modo de concebir a las figuras del Tipo A, aunque la fragmentación del motivo 20 dificulta la definición de otros paralelos formales.

9.4.2. Figura animal.

Las representaciones animales son cuantitativamente más numerosas que las humanas. Del total contabilizado, la mayor parte presentan cierto grado de conservación que permite la identificación de especie; tan sólo tres ejemplares muestran cierta indefinición en este sentido, tanto por sus características formales, que les alejan del naturalismo implícito en el resto de ejemplares del conjunto, como por la influencia que las pérdidas de pigmento puedan ejercer en la lectura de la figura.

Abordaremos su análisis, primeramente, en función del criterio de especie para trascender, en un segundo nivel, a un estudio más detenido en función de características formales intra-especies que determinen posibles conceptos estilísticos comunes.



Cérvidos.

Es la especie mayoritaria con, al menos, cinco representaciones. De estos cinco ejemplares documentados, tres son con seguridad machos adultos (motivos 17, 22 y 23) tal y como demuestra el diseño de una profusa cornamenta; un cuarto (motivo 18), por su estructura anatómica masiva, podría indicar la presencia de otro macho, si bien en este caso la dificultad de lectura en la zona de la cabeza, presidida por un profundo desconchado, impide la apreciación de las cuernas; finalmente, el motivo 1 apenas conserva la línea que define la nalga y las patas traseras, mostrando así mayor dificultad en la definición de género, si bien la gracilidad y estructura de las mismas no permite equívocos en cuanto a especie se refiere (Fig. 9.10).

Con respecto a las **proporciones anatómicas**, únicamente el motivo 22, por su conservación, permite apuntar algunas valoraciones. El trazo que define la zona dorsal dibuja una línea prácticamente paralela con respecto a la ventral, equilibrando la longitud de proyección entre las extremidades delanteras y traseras, y otorgando a la figura cierta estilización

La **animación** traduce la tensión máxima del movimiento mediante la inserción oblicua de las extremidades; una tensión que también observamos en el caso del ciervo 23, aunque en éste último la inserción de las patas delanteras se resuelve de forma menos naturalista. El cérvido 1 apenas conserva el punto de arranque de las extremidades traseras que, sin embargo, transmiten sensación de estatismo o movimiento pausado.

En cuanto a los **detalles anatómicos**, son pocas las consideraciones de carácter general que podemos esbozar atendiendo al carácter tan sesgado de la muestra.

La **cabeza**, tan sólo conservada en los motivos 22 y 23, ofrece un perfil fronto-nasal recto, aunque el primer ejemplar muestra cierta indefinición en este punto debido a la alteración que provoca una mancha de color más claro. No obstante, y a pesar de estas dificultades de lectura, en ambos casos se aprecia el modelado de la testuz, mientras que en la terminación del morro, condicionada por la pérdida de pigmento, se adivina cierta estructura tronco-cónica.

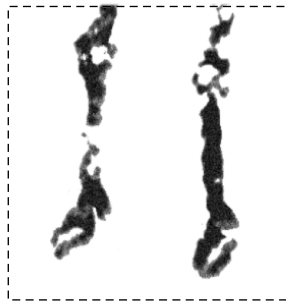
El detalle de las **orejas** tan sólo se aprecia en los ciervos 17 y 22. Su lectura resulta más complicada en el segundo caso, donde apenas se individualizan los trazos que dan cuenta del par.

El diseño de las **cornamentas** les confiere una estructura prolífica y, en algún caso, ciertamente desmesurada. Esta sensación es la que desprende la cornamenta del ciervo 22, de gran tamaño y en la que se detallan con minuciosidad las luchaderas y los ejes, con el candil medio y la corona de cuatro puntas. Su estructura en U abierta difiere claramente de la cornamenta del ciervo 23, de estructura más cerrada, en la que las coronas se disponen prácticamente paralelas. En éste último, el posicionamiento de ambas cuernas, excesivamente desplazado por lo que respecta a la cuerna izquierda, otorga una visión alterada de la cornamenta, que resuelve artificialmente la orientación de los candiles. Por lo que respecta al ciervo 17, tan sólo un breve trazo apuntado sugeriría la presencia de una de las cuernas, de grandes dimensiones si damos por válida la lectura que se desprende del calco.

Únicamente el motivo 22 permite apreciar el carácter recto del **perfil dorso-lumbar**, en el que una ligera inflexión en el trazo daría cuenta de la cruz. Los motivos 17 y 18, considerados como dos ciervos parcialmente superpuestos, no permiten una aproximación acertada debido a las fuertes pérdidas de pigmento que alteran la lectura de esta parte del animal. En el caso del motivo 23, la proyección desmesurada del cuello se interrumpe sin que podamos apreciar el modelado anatómico correspondiente a la cruz.

La grupa y la nalga denotan el carácter redondeado propio de esta especie (motivos 1, 18 y 22). En estos tres casos se aprecia el detalle de la **cola**, significada mediante un breve apéndice, ligeramente

Impronta ciervo



Pezuñas ciervo 23



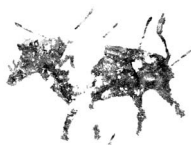
Fig. 9.8. Detalle de la estructura bisulca de las pezuñas del ciervo 23, característica de la especie, como puede apreciarse en la impronta sobre terreno fangoso de un ejemplar real.

separado de la nalga en su extremo final. En el caso del ciervo 22, la cola aparece claramente desligada, como convención que traduce el impulso del movimiento a plena carrera.

La **línea ventral** imita el recorrido rectilíneo que define la dorsal en el caso del ciervo 22, una proyección redondeada más acusada se aprecia en el caso del ciervo 18, si bien es cierto que la lectura puede verse condicionada por la conservación del pigmento.

Por lo que respecta a la ejecución de las **extremidades**, y a pesar de que no todos los ejemplares conservan íntegramente este rasgo, advertimos un tratamiento ciertamente naturalista en el cuidado de los detalles. Así, las traseras dibujan el modelado de los corvejones, sin que la definición de los extremos permita la lectura de las pezuñas (motivos 1 y 22). Las patas delanteras dan cuenta de rodillas y pezuñas, en las que llega a apreciarse su carácter bisulco y la protuberancia que da cuenta de la uña (motivo 23) (Fig. 9.8). Las pérdidas puntuales de pigmento dificultan la lectura de estos rasgos en el motivo 22, si bien es posible apreciar el engrosamiento del trazo que daría cuenta de corona y casco. Hemos de reseñar, una vez más y por lo que respecta al motivo 23, el diseño que adoptan las patas delanteras, en las que el grosor de la parte superior contrasta con la excesiva delgadez del trazo que da cuenta de las cañas, dotándole de un carácter rígido y poco naturalista.

Por lo que respecta a la **técnica de ejecución**, se acusa un eclecticismo semejante al definido por lo que respecta a los modos de representación. Así, los ciervos 17 y 23 denotan el uso de la técnica de relleno interno a base de listas de recorrido paralelo o subparalelo, aunque el tratamiento es distinto en ambos casos: el relleno interno del ciervo 17 se conforma a base de trazos de carácter grueso que mantienen en su recorrido una distancia suficiente como para apreciar en la base una tonalidad de color más claro o transparente (Alonso y Grimal, 1996: 197); por contra, el relleno del ciervo 23 se compone de múltiples listas de menor grosor y con una distribución más abigarrada. Este relleno listado que observamos en el ciervo 23 contrasta con la técnica de silueteado y tinta plana aplicada en la zona correspondiente a cabeza y patas. Finalmente, el ciervo 22 se configuraría en un ejemplo más de la adopción de la tinta plana como técnica de relleno en las figuras animales del núcleo Valltorta.



Jabalíes.

Son dos ejemplares de esta especie los que documentan en el conjunto (motivos 3 y 13), conformándose así como la segunda especie en importancia cuantitativa (Fig. 9.10)

Se trata de dos cuadrúpedos que difieren claramente desde el punto de vista de su planteamiento figurativo, con un tratamiento naturalista más acusado en el caso del jabalí 13. Por los detalles y rasgos anatómicos que definiremos a continuación podemos afirmar la presencia de dos machos adul-

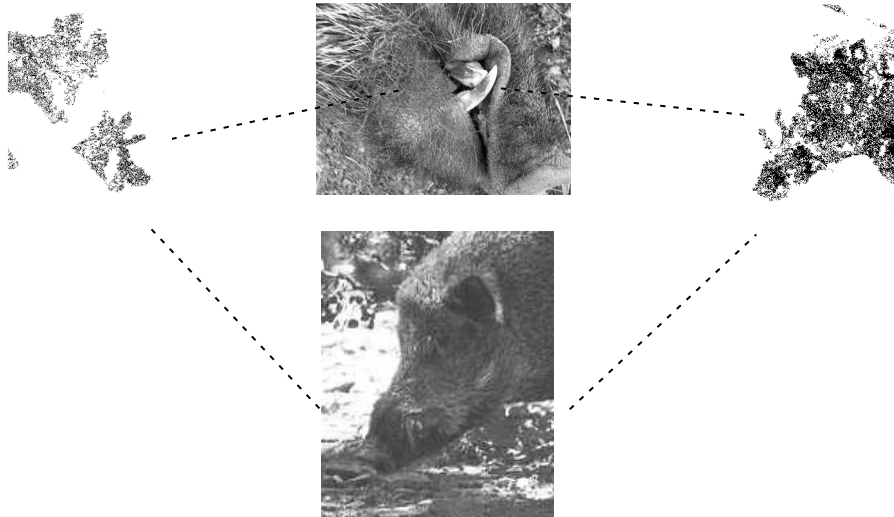


Fig. 9.9. Comparación de los jabalíes representados en Mas d'en Josep con dos ejemplares machos adultos. En la fotografía superior puede apreciarse claramente la estructura desarrollada de los colmillos inferiores, característicos de los machos adultos de edad avanzada. En la fotografía inferior, el perfil del animal delata el remate curvado del hocico y la estructura de las orejas en forma de "pica", característica de la especie. Las fotografías han sido obtenidas de la página web del Proyecto Sierra de Baza y pertenecen a José Elías Rodríguez y al Proyecto Sierra de Baza respectivamente.

tos.

El fuerte estado de deterioro del ejemplar número 3, apenas visible, limita nuestro análisis a la definición del jabalí 13, conservado en su práctica totalidad a excepción del diseño de las pezuñas.

La distinción más evidente entre ambos proviene de su propio **tamaño**. El ejemplar 13 nos sitúa ante un motivo de medianas dimensiones, unos 13-14 cm, mientras que el 3 apenas alcanzaría los 8 cm, mostrando una fuerte desproporción entre la cabeza y los restos que interpretamos como la estructura corporal.

La **cabeza** del jabalí 13 muestra una factura de tendencia cónica con un breve quiebro en el trazo que daría cuenta del hocico; de igual modo, la proyección más acentuada de la cara, en el caso del jabalí 3, dibujaría la inflexión propia de los orificios nasales. En ambos, resulta evidente el detalle de los colmillos o remolones, propios de los machos adultos (Fig. 9.9). Es en las **orejas** donde observamos mayores semejanzas, adoptando la estructura de "pica" característica de esta especie; el par del jabalí 13 muestra una posición que las individualiza netamente, marcando una separación que deja entrever la nuca.

La **estructura corporal** del jabalí 13 acentúa el carácter masivo de los cuartos delanteros, estilizando en su proyección las patas traseras con respecto al otro par. En el caso del jabalí 3, su estado de conservación ofrece ciertas dudas en cuanto a la interpretación que hacemos de los restos conservados en la zona correspondiente al cuerpo. El volumen y proyección de su cabeza, así como la longitud del cuello, correspondería con una estructura corporal mayor de la que definen los restos conservados, así como con unas extremidades de longitud más acentuada. Sin embargo, todo apunta a que nos encontramos frente a una figura de cuerpo corto y ciertamente desproporcionado, que carecería de la minuciosidad con la que se resuelven los detalles de la cabeza.

La ejecución de la **cola** del ejemplar número 13, alzada y separada de la nalga en clara advertencia de peligro, detalla en su extremo el diseño del mechón o borla que caracteriza a los de su especie. Quizás extralimitando la lectura que pudiéramos hacer del motivo 3, podríamos interpretar el trazo grueso que remata la figura en la zona correspondiente a la nalga como la representación erguida de la cola del animal.

La **técnica** de relleno listado que veíamos en algunos ejemplares de la especie anterior vuelve a

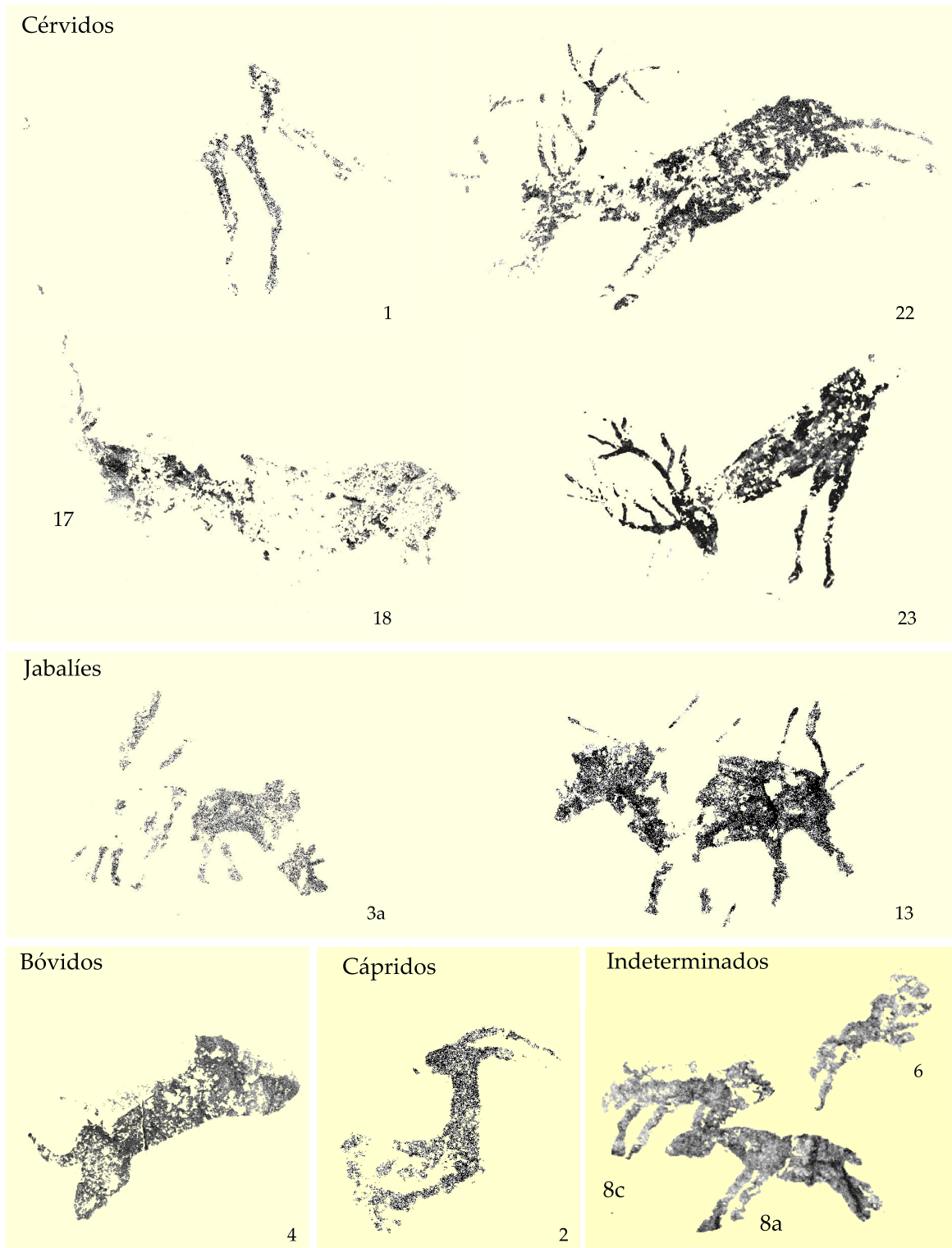


Fig. 9.10 Representaciones de ciervos, jabalíes, bóvidos, cápridos.

documentarse en el caso del jabalí 13. Una observación detallada permite determinar la existencia de un contorno silueteado cuyo relleno interno se efectúa a base de trazos longitudinales que, en algunos puntos, confieren una sensación de base homogénea de color. La aplicación de tinta plana se reservaría para el diseño de zonas de menor extensión como cabeza y extremidades. Por lo que



respecta al ejemplar número 3, y a pesar de la indefinición que muestra el pigmento, parece ser la técnica de relleno por tinta plana la aplicada en este caso.

Volviendo al jabalí 13, la inserción perpendicular de las patas y el escaso ángulo de apertura de las mismas traduce el movimiento pausado propio de la marcha. En este sentido, hemos de destacar la mala ejecución con la que se resuelve la animación del par trasero, puesto que el ángulo de apertura resulta excesivo y otorga cierta rigidez y descoordinación al ritmo que marca el paso. Semejante descoordinación se deduce de la animación de los trazos que hemos interpretado como las patas del jabalí 3, que de igual modo transmitirían un movimiento pausado o equilibrio estático.

Bóvidos.



Tan sólo documentamos un ejemplar de esta especie en todo el conjunto, localizado en el Abric I, y al que hemos identificado como motivo 4 (Fig. 9.10).

Se trata de una figura problemática, restringida a la zona correspondiente al arranque de cuello y cabeza, lo que ha supuesto su consideración como imagen fragmentaria de un animal, si bien la presencia de un levantamiento del soporte interrumpiendo a la figura en la zona correspondiente a la cruz aporta ciertas dudas sobre la verdadera intencionalidad de la representación. No obstante, la extensión del desconchado no es suficiente como para provocar la pérdida total del volumen del bóvido, por lo que, de no haber sido en origen una imagen fragmentaria o incompleta, deberían apreciarse los restos correspondientes a la zona ventral y extremidades.

El bóvido 4 exhibe un arranque de cuello excesivamente estilizado, impropio de la naturaleza de esta especie, y en su contacto con el cuerpo define el abultamiento del pecho y el arranque propio de la giba. Los **cuernos**, en forma de U, se muestran abiertos en sus extremos, sin que su estructura resulte desmesurada con respecto al volumen de la figura.

El **perfil fronto-nasal** de tendencia rectilínea, detalla la testuz, y efectúa una ligera inflexión que podría dar cuenta del morro, estrecho y de silueta redondeada.

La figura se inserta en un punto en el que la pared efectúa una ligera inflexión hacia el interior, de manera que para observarla en su totalidad hemos de huir del ángulo de visión frontal al abrigo. Esa oscilación en los puntos de visión de la figura provoca que la desproporción del motivo, apuntada anteriormente, quede matizada al observarlo de manera perpendicular al desarrollo global de la pared de la cavidad.

Cápridos.



Al igual que en el caso anterior, un solo ejemplar– motivo 2– da cuenta de la presencia de esta especie en el abrigo (Fig. 9.10)

Volvemos a encontrar la representación de una **figura fragmentada**, limitada a la ejecución de la cabeza, arranque de cuello y varios trazos que hemos interpretado como sus extremidades. Por su actitud y orientación con respecto al plano de ejecución, traduciría un movimiento asociado al ascenso por pendientes, característico de los individuos de esta especie. En este caso concreto, resulta más complicado afirmar la ejecución de una imagen fragmentada o incompleta, puesto que las pérdidas puntuales de materia podrían haber propiciado la desaparición del cuerpo de la cabra.

A la dificultad de definición de esta figura se suma el hecho de que los restos de pigmento conser-

vados junto a los trazos que hemos interpretado como las patas, así como el diseño de la propia cornamenta, brindarían la posibilidad de considerar que la figura, con el cuello vuelto, mirara hacia atrás (Fig. 9.11). En definitiva, encontramos distintos argumentos a favor y en contra de ambas hipótesis que nos obligan a mantener cierta indefinición al respecto.

Por otro lado, e independientemente de la disposición que adopte la figura, lo cierto es que de nuevo documentamos otra figura animal en la que la proyección del **cuello** resulta desmesurada, especialmente si consideramos acertada la posibilidad de que mantuviera la cabeza girada a la izquierda.

La **cornamenta** se compone de cuernas con proporciones medianas, dispuestas hacia atrás y manteniendo un recorrido prácticamente paralelo. La estructura que adopta la cornamenta tanto pudiera deberse a la convención que da cuenta del giro de cabeza como a las imposiciones de encuadre marcadas por una ligera arista en la zona superior.

La **cabeza** diseña una silueta de tendencia triangular, con detalle de testuz y extremo redondeado, dando cuenta del morro del animal. Junto a éste un breve apéndice podría significar la representación de la barba, propia de los machos adultos.

Cuadrúpedos indeterminados.

Dentro de esta categoría incluimos a los motivos 6, 8a y 8c (Fig. 9.8). Su indefinición, tanto por problemas de conservación como por el concepto figurativo con el que fueron ejecutados, dificulta la clasificación de especie.

Se trata de motivos de tendencia esquemática, con la simplificación de rasgos que caracteriza a este tipo de figuraciones: el cuerpo es de tipo barra, de cuya prolongación se define la cabeza; las extremidades, largas y de tendencia rígida, suelen conformarse a partir de dos trazos rectos dispuestos a pares.

Tan sólo el motivo 8a manifiesta cierto modelado en las formas que le alejarían de los rígidos cánones esquemáticos, sin que ello permita afirmar un concepto naturalista similar al que observamos en otras figuras animales de este conjunto. En esta figura observamos cierto modelado en la zona correspondiente a la quijada, así como un tratamiento detallado del volumen que caracteriza la línea ventral, mostrando, a su vez, el detalle de la cola y de lo que suponemos podría tratarse de las cuernas o las orejas del animal.

Un tratamiento menos cuidado evidencia el motivo 8c. La conservación apenas permite apreciar el modelado de la cara, aunque el modo de resolver la estructura corporal denota una mayor rigidez que en el ejemplo anterior.

Resulta complicado definir **categorías o tipos estilísticos** a partir de las figuras documentadas en este conjunto, ya que el hecho de que únicamente se conserven dos motivos completos limita fuertemente nuestras consideraciones. No obstante, del análisis abordado a partir del criterio de especie, se desprende la representación intencionada de la imagen fragmentaria o incompleta del animal en, al menos, dos casos— motivos 4 y 23—.

En ambos, y a pesar de vincularse a especies distintas, observamos ciertos paralelismos en los modos de representación. Así, uno y otro denotan una proyección desmesurada del cuello, espe-



Fig. 9.11 Ejemplo de cabra con la cabeza vuelta. Fotografía procedente de la web *revistaibérica.com*



cialmente acusada por lo que respecta al bóvido 4, aspecto que le aleja enormemente de la anatomía propia de esta especie. No obstante, ambos motivos diferirían en cuanto al tamaño y técnica de ejecución y relleno interno, mientras que lo limitado de su representación impide establecer mayores paralelismos figurativos entre ambas.

Semejante rasgo de marcada desproporción anatómica observamos en la representación del jabalí 3, y quizás, aunque más matizado, en la cabra 2. Únicamente el ciervo 22 y el jabalí 13 escaparían de esta tendencia que otorga a las figuras un aspecto poco naturalista y ciertamente desproporcionado.

Atendiendo a las características de estas dos últimas figuras, la definición de pautas estilísticas comunes se complica al tratarse de especies de estructura anatómica claramente dispar. Así, el jabalí denota una construcción que tiende a acentuar el carácter masivo del tren delantero, un aspecto que imita la anatomía real de esta especie más que constituirse como un rasgo puramente estilístico o de autor. El ciervo 22, por su parte, muestra mayor gracilidad en las formas, tal y como demuestra el equilibrio de masas entre el tren delantero y trasero del animal. El acentuado dinamismo del ciervo contrasta con la marcha pausada del jabalí, que resuelve de forma incorrecta la disposición del par trasero.

El uso del listado como técnica de ejecución en el relleno interno de las figuras no resulta privativa de un estilo determinado, tal y como se desprende de los variados conceptos que lucen las figuras en las que se documenta— motivos 13, 17 y 23—. En cada uno de estos motivos observamos distintas variaciones de la misma técnica, lo que sería indicativo de la amplitud de soluciones a partir de un mismo recurso técnico así como la perduración de esta técnica a lo largo del horizonte levantino (Fig. 9.12).

De la comparación de los parámetros estilísticos arriba definidos apenas obtenemos conclusiones que nos permitan establecer distintos conceptos figurativos derivados de las representaciones faunísticas del conjunto de Mas d'en Josep. Únicamente algunas de las imágenes fragmentadas permiten afirmar cierta afinidad basada en la desmesurada desproporción que evidencian las figuras.

9.5 Análisis de la composición y del uso del espacio del Cingle del Mas d'en Josep.

9.5.1 Definición de composiciones y escenas.

9.5.1.1. Abric I-Cavidad I.2.

Siguiendo la división topográfica definida previamente, son dos las cavidades que conforman este primer abrigo, si bien la decoración se concentra en la que coincide con el reborde estalagmítico que

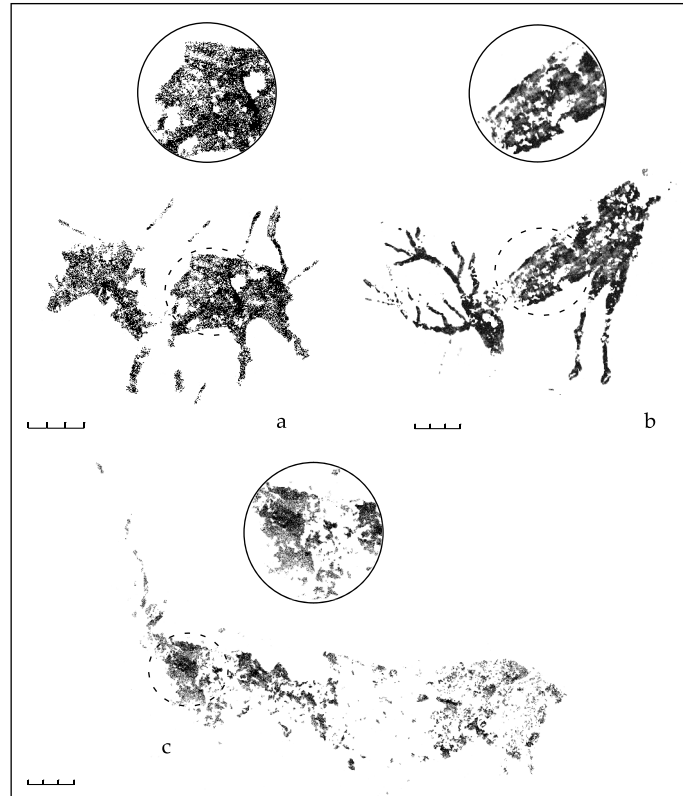


Fig. 9.12. Detalle de los diferentes modos de aplicación de la técnica de listado en algunas representaciones animales: a. jabalí 13; b. Ciervo 23; c. ciervo 17

le pone fin por la derecha, y en la que centraremos nuestras valoraciones.

El espacio en el que se disponen las figuras apenas alcanza los 2,60 metros de longitud, y en él resultan características las grietas que lo compartimentan y que parecen jugar un papel importante en la disposición y distribución de las figuras en el espacio. La división que provoca una grieta en la pared nos permite dividir la cavidad en, al menos, dos unidades diferenciadas, si bien es cierto que los cambios de plano que provoca la proximidad de la cornisa implicaría una división interna de cada una de estas dos unidades a las que denominaremos I.1.A y I.1.B, de izquierda a derecha respectivamente.

Dentro de esta segunda cavidad o **Cavidad I.2**, se agrupan los motivos 1-13, aunque las pérdidas que se observan, especialmente acentuadas en la zona izquierda por la existencia de una colada y distintos desconchados, incitan a pensar en una mayor presencia de motivos hoy desgraciadamente perdidos.

Unidad I.2.A

Esta primera unidad, a la izquierda de la cavidad, se compone de un total de 4 motivos (1-4) (Fig. 9.13-Adjunto). Todos ellos se identifican como representaciones animales de especie definida y diferenciada, lo que proporciona un elenco faunístico variado y claramente discordante desde el punto de vista etológico. Estos cuatro motivos dan testimonio de la presencia de cuatro de las especies más representadas en el Arte Levantino: cérvidos, cápridos, bóvidos y suidos.

Por su actitud, trayectoria y disposición ninguno formaría parte de una composición escénica común. De hecho, la distancia que media entre ellos, sumada a la fuerte incidencia que provocan aristas y cambios de plano en el soporte, impide hablar de agrupación propiamente dicha, y más bien deberíamos referirnos a motivos aparentemente aislados.

Únicamente el cérvido 1 y el cáprido 2 manifiestan una mayor proximidad espacial que permitiría señalar, siguiendo este criterio, cierta relación compositiva. No obstante, la arista que delimita y condiciona el encuadre de la cabra 2 propicia, a su vez, cierta compartimentación del espacio que ocupan e impide, en cierto modo, que establezcamos una relación escénica común. Una relación que, además, viene condicionada por los fuertes problemas de conservación que asolan esta parte de la cavidad y que permiten sospechar la presencia de un mayor número de representaciones que formarían parte de esta composición.

A favor de esta idea estaría el hecho de que los trazos dibujados tras la nalga del cérvido 1 podrían interpretarse como flechas o venablos, sin que, por el contrario, tengamos constancia en la actualidad de la existencia de los personajes autores de estos disparos. Por otra parte, la disposición que adoptan las patas traseras del animal, única parte conservada de la figura, denota una actitud de estatismo evidente o, a lo sumo, de marcha pausada, una actitud que resulta discordante con la presencia de esas flechas que, en principio, suponemos clavadas a la altura de la nalga del animal.

Por debajo de esta figura, encontramos la representación de un cáprido macho adulto, cuyo género viene definido por la presencia de una cornamenta desarrollada y el dibujo de lo que interpretamos como la barba.

Hemos hecho referencia anteriormente a la presencia de una ligera arista que condiciona el encuadre de esta figura, especialmente por lo que respecta a la trayectoria y recorrido de la cornamenta. Esa arista es límite, a su vez, de un ligero escalonamiento en el soporte que coloca a ambos motivos en dos planos diferenciados, de manera que su relación compositiva, si atendemos a las características del soporte, es más aparente que real.

La lectura de este cáprido resulta complicada como consecuencia de la indefinición que presenta



en ciertos puntos, y lleva a plantear ciertas dudas sobre su orientación y disposición en el espacio. Así, si la figura estuviera definitivamente mirando a izquierda con el cuello vuelto hacia atrás, este hecho presupondría la presencia de un número mayor de motivos ubicados en esa zona del panel, un aspecto que también apuntábamos al comentar el ciervo 1. Independientemente de que consideremos ciertas estas suposiciones, lo realmente destacable es que, a la luz de los motivos conservados, no podemos trazar relación escénica alguna en la que participe el cáprido 2, configurándose nuevamente como una figura aparentemente aislada.

Semejante aislamiento escénico y compositivo caracterizaría al jabalí 3, ubicado en la zona superior derecha de la unidad I.2.A, donde un pronunciado cambio de plano de la pared acentúa dicho aislamiento. Volvemos a encontrar una figura animal en aparente actitud de marcha pausada y en la que los trazos que se distribuyen en la zona de la grupa y el vientre podrían ser interpretados como venablos, sin que su actitud pasiva resulte coherente con respecto a las múltiples heridas que presenta. Por otro lado, su ubicación espacial le otorga cierto aislamiento con respecto al resto de motivos que conforman la unidad, sin que seamos capaces de establecer ningún tipo de vínculo escénico del que esta figura tomara parte.

Bajo la figura del jabalí 3, tras un cambio de plano que provoca un pronunciado escalón en el soporte, encontramos la representación de un prótomo de toro— motivo 4—. La figura ocupa una zona que adquiere un carácter especialmente liso, si bien su marcada inclinación hacia el interior obliga al espectador a huir de la visión perpendicular a la pared del abrigo.

Poca información, desde el punto de vista narrativo o escénico, podemos inferir a partir de esta imagen fragmentaria, en la que intuimos un componente volitivo indudable. Volvemos a enfrentarnos a una figura animal sin relación compositiva o narrativa aparente, y en la que el encuadre viene condicionado por las características del soporte que acentúan, una vez más, su aislamiento espacial con respecto al resto de motivos incluidos en este punto de la cavidad.

Valorando globalmente la estructura compositiva de esta primera unidad, apreciamos cuatro figuras animales entre las que media una distancia espacial tal que permite afirmar cierto aislamiento en su ubicación, especialmente si consideramos la ruptura visual que producen las distintas aristas y cambios de plano en el soporte. Dicho aislamiento y la propia actitud de las figuras impide trazar cualquier relación escénica evidente entre ellas, máxime cuando de la actitud de algunos de estos motivos se desprende cierto estatismo (motivo 1). No obstante, en algún caso, el hecho de que la figura pudiera estar herida— motivos 1 y 3— indicaría la presencia de otras figuras hoy perdidas, un argumento que se reafirmaría al contemplar las graves carencias de conservación que manifiesta la pared en distintos puntos, y que sugeriría una complejidad narrativa mayor de la que podemos apreciar en la actualidad.

Por otro lado, el variado elenco de especies haría impensable, desde el punto de vista de la coherencia etológica, esta asociación de animales, de la que se deriva un proceso de ejecución en distintas fases si atendemos al criterio formal y estilístico que traducen estos ejemplares.

Unidad I.2.B

Una grieta lo suficientemente pronunciada permite distinguir esta unidad de la anterior, una distinción que viene acentuada por los diversos cambios de plano y sucesivos escalonamientos que provoca la pared en este punto.

Dentro de esta segunda unidad incluimos a los motivos 5-13, en los que apreciamos mayor variedad temática y figurativa (Fig. 9.14). Así, frente a la unidad anterior, en la que no documentamos ninguna figura humana, en ésta segunda unidad contabilizamos, al menos, cinco motivos identificados como tales (7, 9, 10, 11 y 12), variando en todos ellos el concepto figurativo. A éstos cabría añadir

un motivo más- motivo 8b-, siempre que demos por válida la interpretación de esos trazos como la figura de un supuesto jinete (Viñas, 1979-80; 1982).

Por lo que respecta a la figura animal, tan sólo tres motivos pueden ser identificados con seguridad como cuadrúpedos (motivos 6, 8a y 13), aunque mantenemos ciertas dudas con respecto al motivo 8c, de lectura complicada e interpretación claramente subjetiva. El resto de motivos-5, 8d y 8f-, bien por problemas de lectura bien por la indefinición que provoca su modo de representación, hemos de calificarlos como indeterminados.

Del mismo modo que ocurría en la unidad anterior, el soporte condiciona la separación espacial y narrativa de los distintos motivos, de manera que es posible distinguir tres agrupaciones de figuras con desarrollo escénico, en apariencia, independiente.

▪ La **primera agrupación** la encontramos en la parte superior izquierda de esta segunda unidad y está formada por los motivos 5-7 (Fig. 9.14)

La indefinición que desprende la lectura del motivo 6, un posible cuadrúpedo en disposición anómala mirando a la derecha, se diluye al relacionarlo con el motivo 7, un arquero en actitud de disparo cuya trayectoria parece coincidir con la proyectada por el animal. Escasos comentarios suscita, por otra parte, la presencia del motivo 5, un trazo de apariencia barrada con recorrido sinuoso, en el que la tinta posee una coloración similar (M.7,5R 4/8) a la de los dos motivos con los que comparte agrupación, pero sin que su definición permita precisar mayores comentarios ni en relación a su temática ni a su papel dentro de la composición. De hecho, somos conscientes que, en este caso como en otros que se desarrollan en este conjunto, la conservación juega un papel fundamental en la lectura actual de los motivos individuales y de la narración que de su relación compositiva se desprende, por lo que resulta francamente complicado ir más allá de estas afirmaciones.

La tinta, de coloración más clara que en el resto de motivos que conforman la cavidad, y el propio concepto figurativo que se desprende de esta agrupación de motivos, quizás nos permitiría entroncar cierta relación entre éstos y los que se ubican en la zona inmediata inferior, que conforman la segunda agrupación, si bien un ligero escalón en la pared interrumpe el hilo narrativo y provoca cierto aisla-

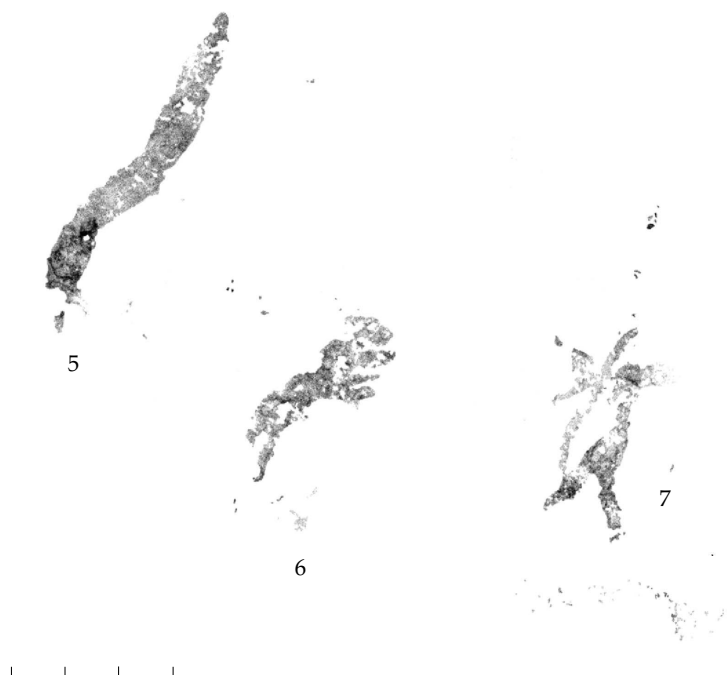


Fig. 9.14 Calco motivos 5-7 (Domingo et al, 2003).



miento espacial entre las agrupaciones de figuras.

▪ La **segunda agrupación** está formada por los motivos 8a-f y 9 (Fig.9.15). En relación a éste último, interpretado como una figura humana, la interrupción del trazo a la altura del torso y el hecho de que apenas se conserven los que dan cuenta de las piernas dificulta la definición de su actitud, si bien la ligera inclinación que dibuja el tronco sugiere una trayectoria de claro movimiento a la izquierda. De ser cierta la orientación que suponemos a la figura 9, ésta permitiría trazar cierta relación escénica con el grupo de figuras 8a-f.

El carácter abigarrado de la disposición espacial de este grupo de figuras, con distintas superposiciones que dificultan la lectura individualizada de los motivos, así como el concepto figurativo que denotan, bien distinto del resto de figuras que conforman la unidad, nos llevan a contemplar la interpretación de su temática como la de un jinete rodeado de cápridos (Viñas, 1982) no sin cierta cautela.

De la observación detenida de esta agrupación 8a-f tan sólo somos capaces de distinguir con seguridad la presencia de un cuadrúpedo (8a), cuyas características morfológicas podrían acercarle a las que definen a los equinos, especialmente por lo que respecta a la línea que define la quijada y la excesiva proyección de lo que suponemos serían las orejas. Lo cierto es que, si bien esta figura comparte rasgos que podríamos definir como propiamente esquemáticos, el modelado que define el cuerpo y la cara se aleja de la estructura barrada que caracteriza a las representaciones animales de dicho horizonte. Es esta estructura en forma de barra y grosor de tendencia uniforme la que adopta la figura que hemos individualizado como 8c, de cuya lectura se desprende la presencia de un cuadrúpedo con cornamenta en V abierta y patas delanteras completamente estiradas hacia delante.

El motivo 8b ha sido identificado tradicionalmente como un posible jinete. Sin embargo, su identificación resulta francamente complicada y se deriva de la selección arbitraria de trazos que, en algunos casos, no parecen ajustarse a esta interpretación. Trazos que manifiestan diferencias cromáticas importantes y que difícilmente pueden pertenecer a un único motivo. Nos referimos a los que se han identificado como las piernas de la figura: dos trazos verticales de grosor suave cuya tonalidad difiere claramente de la que lucen los que definen el cuerpo, cabeza y posibles brazos, dando la impresión de que llegan a superponerse a la línea que define el tronco del supuesto jinete. Igualmente se superponen a la figura del cuadrúpedo 8a, cuya tonalidad es semejante a la del tronco y cabeza del motivo 8e. Sobre la cola de este cuadrúpedo 8a se superpone un trazo de grosor y tonalidad semejante a los dos ya descritos cuya interpretación es francamente dudosa si aceptamos que los anteriores son efectivamente las piernas del motivo 8e.

La lectura de este motivo como jinete viene motivada por la presencia de dos trazos de tendencia paralela frente al tronco de la figura, y que han podido ser interpretados como los brazos extendidos hacia delante, sugiriendo así el control de las bridas. Sin embargo, no es fácil seguir el recorrido de estos dos trazos, especialmente en la zona de contacto con el cuadrúpedo 8a, donde la definición se pierde completamente.

La zona que corresponde a la cabeza del jinete adquiere un cierto engrosamiento que, incluso, parece dar cuenta de los detalles faciales vistos de perfil. No obstante, las inflexiones del pigmento en este punto pudieran ser consecuencia de pérdidas caprichosas de materia. Algo similar ocurre al valorar la presencia de lo que algunos autores interpretaron como un casco con visera. En este caso la interpretación vuelve a estar condicionada por la pérdida puntual de pigmento, conservándose restos de pintura por delante de la figura.

Convendremos, por tanto, en que la interpretación y lectura individual de cada uno de los motivos comporta un alto índice de subjetividad, máxime cuando la distinción y agrupación de trazos es totalmente aleatoria. Todo ello obliga a la prudencia y nos lleva a considerar la interpretación de la

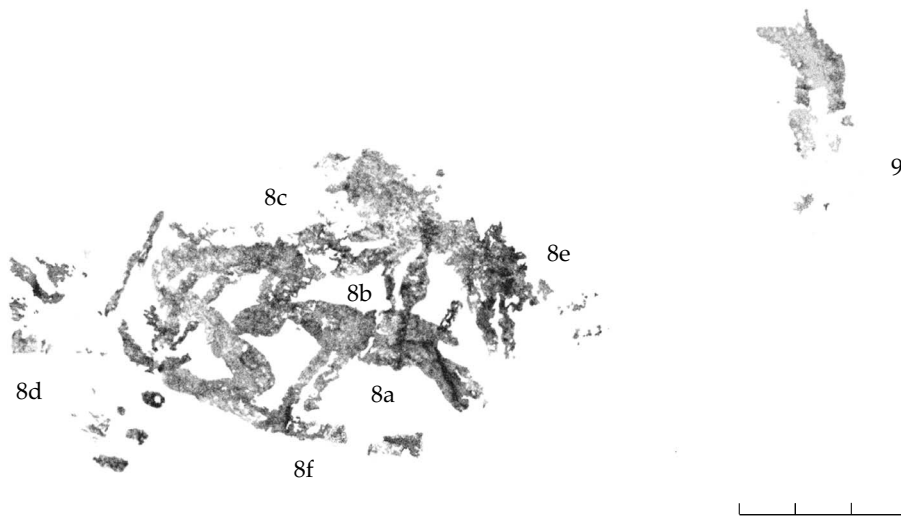


Fig. 9.15. Calco grupo motivos 8a-f y 9 (Domingo et al, 2003)

escena y su temática de monta con total escepticismo, especialmente cuando ha sido objeto de valoraciones de tipo crono-cultural en relación a la modernidad del Arte Levantino. Finalmente, la lectura del motivo 8b como jinete sería más que dudosa al valorar que, en clara continuidad con su parte posterior, se localizan otros trazos, de cierta entidad, que pudieran corresponder a otro cuadrúpedo (8e).

El conjunto se completa por la izquierda, donde se observan dos trazos lineales consecutivos y un posible arboriforme, así como algunas puntuaciones (8d). Por debajo de las patas delanteras del primer animal descrito (8a) se observan otros trazos en forma de barra bien marcada y recorrido ligeramente curvo (8f).

En definitiva, a excepción del cuadrúpedo 8a, cuya identificación parece sencilla, salvo en la zona correspondiente a las orejas, el problema principal para la interpretación del conjunto proviene del carácter abigarrado de la composición, en la que se sucede la superposición y acumulación de trazos que, en muchos casos, son de tonalidad similar y en los que las pérdidas puntuales de materia complican su lectura. Unos argumentos que consideramos suficientes como para mantener la cautela a la hora de valorar la temática de esta composición, máxime cuando no parece clara la relación que podría mantener el motivo 9, aparentemente una figura humana, con esta agrupación de motivos.

Lo que sí parece quedar fuera de toda duda es que los motivos 8a-f no parecen mantener relación escénica fuera de su propia composición; un aislamiento escénico que podría verse reforzado por la propia demarcación que ofrece el soporte a partir de la definición de grietas y aristas que enmarcan esta agrupación en un ligero entrante de la pared.



Fig. 9.16. Grupo de figuras de la Cova del Barranc de l'Aguila (Xàtiva, Valencia)(Hernández, Pérez y Catalá, 1986)

A pesar de que tanto el concepto figurativo de estos motivos como su tonalidad permitirían relacionarlos con los



motivos 5-7, no existe ningún elemento en relación a la trayectoria o actitud que permitan sospechar cierta relación escénica o narrativa entre ellos. Incluso un profuso escalón en el soporte con un marcado cambio de pendiente acentúa la desconexión entre ambas agrupaciones.

La temática, ciertamente compleja, y el propio carácter abigarrado de la composición de la agrupación 8a-f recuerda, en gran medida, a las representaciones documentadas en la Cova del Barranc de l'Aguila (Xàtiva, València), si bien en este último caso se tratan de grabados realizados mediante la técnica de picado (Fig. 9.16). Son varias las semejanzas que podemos trazar entre ambas composiciones, siempre siguiendo la interpretación y restitución gráfica realizada por Hernández y otros (1986). Desde el punto de vista compositivo, destaca en ambos casos la estrecha asociación entre motivos que, en ciertos puntos, llega a enmarañar la lectura individual de las figuras. La propia disposición de los cuadrúpedos, situándose en la vertical con ciertos puntos de superposición entre sí, se reitera en ambos casos. Desde el punto de vista formal, y salvando los matices provocados por la aplicación de técnicas distintas, apreciamos rasgos semejantes en la estructura anatómica de la figura animal, especialmente en relación al modo de concebir los ejes que definen el tronco y las extremidades delanteras y traseras.

Pero es quizás el **sentido temático** que transmite la composición de la Cova del Barranc de l'Aguila el que puede arrojar luz sobre la indefinición que provoca la consideración de la agrupación de Mas d'en Josep. Según los autores del estudio (Hernández, Pérez y Catalá, 1986), las figuras del Panel 2 transmiten un sentido narrativo en el que la monta de équidos tiene un papel fundamental. El importante número de ejemplares representados frente a un número de figuras humanas sensiblemente menor indicaría la importancia de esta especie, de manera que un único jinete monta y, a su vez, tira de otro ejemplar, como podemos observar en el motivo 3 y 4 (numeración según autores).

¿Podríamos extrapolar esta temática a la agrupación 8a-f de Mas d'en Josep? Las dudas provienen, en este sentido, de la dificultad que comporta la individualización y lectura de muchos trazos que no somos capaces de interpretar. La posible escena de monta quedaría justificada de interpretar los dos trazos que se superponen al cuadrúpedo 8a como un posible jinete, siguiendo el ejemplo que observamos en uno de los ejemplares agrupados como motivo 4 de la Cova del Barranc de l'Aguila. Incluso, el trazo lineal que apreciamos bajo las patas de este cuadrúpedo se repite en el caso de las representaciones del conjunto de Valltorta.

Las limitaciones que impone la difícil lectura de la agrupación 8a-f nos hace ser cautos en nuestras afirmaciones, si bien el ejemplo aportado por el conjunto localizado en Xàtiva nos advierte de una temática que pudo tener una amplitud temporal y geográfica realmente importante. La vertiente temporal que implica su afirmación la retomaremos en el apartado final de este capítulo.

- La **tercera y última agrupación** dentro de la unidad I.2.B se compone de los motivos 10-13, que se concentran justo en la zona derecha inmediata a los motivos anteriores, quedando un gran espacio vacío de decoración en el extremo final de este primer abrigo, sin que esa ausencia parezca deberse a pérdidas de materia o soporte (Fig. 9.8).

De los cuatro motivos conservados en esta zona, tres son figuras humanas (motivos 10, 11 y 12a), pertenecientes a dos conceptos figurativos claramente diferenciados: los motivos 10 y 12a se corresponden con las representaciones de tipo lineal anatómicamente proporcionadas (Josep B); mientras que el motivo 11 representa a las figuras de anatomía proporcionada y de escaso modelado en las piernas (Josep A). El último motivo, el 13, es testimonio del único cuadrúpedo de la composición: un jabalí de claro concepto naturalista.

El comentario de esta escena comporta un fuerte contraste, desde el punto de vista del desarrollo escénico y compositivo, con respecto al resto de agrupaciones que componen el conjunto, especialmente si consideramos los numerosos animales, aparentemente aislados, que ocupan la unidad I.2.A.

Es la única composición de carácter escénico del Abric I de indudable contenido acumulativo, tal y como indica la existencia de, al menos, dos conceptos figurativos distintos encarnados en la figura humana. Es esta acumulación o adición de motivos en distintas fases lo que nos permite sospechar un cambio del sentido temático originario.

La composición global, producto de las distintas campañas de decoración, permite afirmar una temática cinegética sobre la figura de un único jabalí en la que, a priori, participarían tres figuras humanas. Si atendemos a las secuencias estilísticas tradicionales basadas en criterios de superposición, las representaciones humanas de trazo de tendencia lineal y cuerpo proporcionado suelen considerarse de ejecución tardía, por lo que, dando por válidas estas secuencias, los motivos 10 y 12a deberían ser posteriores a la fase definida por el arquero 11.

De las figuras humanas integrantes se desprende una innegable actitud cinegética, si bien y como veremos detenidamente, la vinculación narrativa entre los motivos viene determinada más por su estrecha relación espacial que no por la coherencia que se desprende de sus trayectorias. Un aspecto que contrastamos especialmente en la relación que se establece entre el arquero 11 y la figura del jabalí. El primero se yuxtapone en la vertical del segundo dibujando una trayectoria que, incluso, parece llegar a sobrepasarlo, lo que de alguna manera podría alterar la aparente relación narrativa que traban entre ellos. La posición del arquero no responde a necesidades de encuadre o falta de espacio, por lo que el hecho de que su trayectoria no resulte coincidente con la del suido y la contraposición de actitudes que denotan ambas figuras nos llevan a sugerir dos momentos distintos de ejecución, y ello aún cuando ambos comparten semejante cromatismo. Tan sólo la presencia de otras figuras en la zona inferior izquierda de esta unidad otorgaría cierta coherencia a la disposición y trayectoria del arquero 11, aunque de ser así hoy no se conservan. Tan sólo admitiendo que el autor resolviera de manera incorrecta la disposición y trayectoria de los motivos podríamos admitir vinculación narrativa entre ambos. En contra de esta idea estaría el hecho de que el arquero 21, de semejante concepto formal al número 11, denota una gran maestría en el control de la traducción del movimiento y la relación narrativa entre motivos mediante lo que se ha denominado perspectiva o fuga de líneas a través de la marcada oblicuidad de las figuras en el espacio.

De hecho, un aspecto que destaca en las escenas levantinas es el claro control de la orientación y disposición de los motivos, de manera que las trayectorias que definen en el movimiento son claros argumentos a la hora de agrupar o disociarlos narrativamente. Una particularidad que ya fue destacada por A. Sebastián (1993) y que nos lleva a mantener ciertas dudas en la vinculación directa entre el arquero 11 y el jabalí 13.

Sin embargo, es la semejanza formal entre la estructura y coloración de una de las flechas clavadas en el lomo del animal y la que porta el arquero 11 en su mano izquierda la que sugiere, sin embargo, una asociación entre ambos o, al menos, la voluntad de reforzar a través de este elemento gráfico la relación entre ambas representaciones.

La búsqueda de paralelos que justifiquen la relación entre ambas representaciones nos lleva a considerar la conocida escena de caza de jabalíes en la quinta cavidad de Cova Remigia, donde varios arqueros de formato muy similar al que define el arquero 11 acosan a un par de jabalíes que huyen a galope volante. Las semejanzas formales entre estos arqueros no sólo se cifran en cuanto a sus rasgos anatómicos, en base a unas piernas relativamente modeladas con preferencia por los adornos de pantorrilla y un tronco de tendencia triangular coronado por una cabeza vista de perfil, sino que es la propia actitud y disposición de las figuras, con las extremidades inferiores completamente estiradas, y la estructura del armamento las que permiten fijar paralelos formales entre estas figuras. En el caso de Remigia V, los arqueros se distribuyen en el flanco inferior y trasero que rodea a los suidos, aunque la trayectoria paralela que definen los cazadores con respecto a la presa, en algún caso rebasando su posición, queda plenamente justificada dentro del episodio de acoso.

En Mas d'en Josep, la actitud pasiva del jabalí, incoherente con las múltiples heridas que presenta,



sugiere, cuando menos, que la ejecución del arquero pertenecería a un momento distinto. La presencia del arquero comporta una evidente apropiación del sentido original descrito por la figura del animal a partir de su integración en un episodio cinegético, reforzado mediante la ejecución de una flecha clavada en la grupa, que actuaría como nexo de unión narrativo entre el cazador y su presa.

Un tercer momento lo protagonizarían los motivos 10 y 12a, probablemente posteriores a la ejecución del arquero 11, si damos por válidas las secuencias definidas en otros conjuntos.

El motivo 10, apostado en una superficie saliente, dirige su disparo hacia la zona inferior derecha, donde se ubica la figura del suido. La distancia que media entre este arquero y el animal no permite hablar de yuxtaposición estrecha, si bien es cierto que la localización del cazador bien pudo venir condicionada tanto por la previa ejecución del arquero 11 como del escalador 12a.

Mayor interés suscita, por inusual, la disposición de esta última figura, en clara actitud de ascenso por lo que suponemos constituiría una especie de cordaje. Ya hemos comentado anteriormente la minuciosidad y virtuosismo con el que se traduce el efecto de la gravedad sobre los objetos que porta la figura en el proceso de ascenso. Lo cierto es que su actitud difiere, claramente, de la vista en los dos arqueros anteriores, si bien la yuxtaposición estrecha que mantiene con la figura del suido nos lleva a considerarla como sujeto partícipe de la acción de caza, probablemente relacionada con el motivo 10, con quien comparte concepto figurativo. En este sentido, su vinculación cinegética se reafirma al asociarla con dos haces de flechas que aparecen tras de sí (12c y d). Es precisamente la acción descrita por la figura 12a la que ha llevado a algunos autores a disociar a este motivo de la evidente acción cinegética que se desprende de la actitud del arquero 10 con respecto al jabalí 13 (Sebastián, 1996: 740).

Tradicionalmente se ha relacionado a las figuras que participan de esta acción de escalada o ascenso con actividades propias de la recolección, sugiriendo que la representación de los trazos lineales por los que asciende simula ramas o figuraciones vegetales. El hecho de que este tipo de motivos se acompañe, en numerosos casos, de bolsas u otro tipo de recipientes no hace más que reforzar esta hipótesis. Sin embargo, en el caso que nos ocupa y en otros localizados en Valltorta-Gasulla, que comentaremos más adelante, no advertimos una figuración clara de actividades relacionadas con la recolección, y tanto pudiera ascender por ramas o cordaje vegetal como por la representación figurada de un roquedo o risco (Alonso y Grimal, 2001).

En este caso, la trayectoria de los trazos, sean cuerdas o el paisaje figurado, le conducen a la posición del arquero 10, lo que reforzaría nuevamente nuestra sospecha de que ambos participarían de una acción común, claramente vinculada con la caza de un suido. Por otro lado, la asociación unidireccional de recipientes, como el que porta la figura 12a, a labores de recolección ha de ser, cuando menos, puesta en tela de juicio. Sin trascender los límites del conjunto que nos ocupa, al menos dos arqueros vinculados con acciones cinegéticas son portadores de bolsas u otros envases que penden de su espalda, mientras que en el Civil III hemos comprobado, dentro de un episodio de enfrentamiento o contacto entre dos grupos, la presencia de figuras portadoras de este tipo de recipientes.

En otro orden de cosas, la ejecución de las figuras 10 y 12a responde a una evidente voluntad de integración escénica, quizás más evidente en la actitud de ataque que transmite el arquero 10. La orientación del disparo coincide con la posición del jabalí 13, incluso uno de los venablos que hieren al animal, concretamente el que corona la giba, define una trayectoria coincidente con la localización de este cazador.

¿Nos enfrentamos nuevamente a un fenómeno de apropiación del sentido descrito por representaciones anteriores en el que la inserción de flechas funciona como nexo de unión entre los motivos nuevos y antiguos? Parece evidente que la posterior ejecución de los arqueros 10 y 12a implica, cuando menos, un fenómeno de adición con una clara voluntad de integración narrativa; mientras que la representación de flechas clavadas en el animal, de las que no sólo la trayectoria sino la propia

estructura denota una clara asociación a la panoplia del arquero 12a y, probablemente, del 10, reitera un fenómeno que ya describíamos en el caso del arquero 11.

De ser ciertas nuestras afirmaciones, nos enfrentamos a una composición en la que podríamos individualizar, claramente, tres momentos distintos de representación. Resulta tentador afirmar que sería la figura del suido la que inauguraría la secuencia, configurándose como una representación aislada y desprovista de cualquier sentido narrativo que trascendiera su propia presencia. Tan sólo la adición del arquero 11 y, en una tercera fase, del 10 y 12a transformaría el sentido descrito por la figura del suido. La apropiación de esta figura y su inserción en un episodio de corte cinegético se reforzaría gráficamente mediante el saeteo del animal.

9.5.2. *Abric II.*

9.5.2.1 *Cavidad II.1*



Fig. 9.17. Calco motivo 14 (Domingo et al, 2003).

todo apunta a que pudiera tratarse de una figura animal aislada (Fig. 9.17).

Unidad II.1.A

Dentro de esta primera unidad tan sólo se documenta el motivo 14, un manchón informe de importante entidad que ocupa gran parte de la zona que media entre las dos estalagmitas que flanquean la unidad topográfica. La concentración de esta superficie coloreada nos lleva a sugerir la presencia de un único motivo de grandes dimensiones, probablemente algún tipo de cuadrúpedo si atendemos al diseño que adquiere el pigmento en la zona derecha a modo de cuartos traseros. Independientemente de que nuestra interpretación sea correcta, lo cierto es que es imposible precisar cualquier tipo de valoración narrativa o escénica a partir de los restos conservados, aunque

Unidad II.1.B

En esta segunda unidad documentamos tan sólo un motivo de tendencia lineal oblicua (motivo 15) cuya lectura no facilita una mayor interpretación. Se ubica a unos 3,38 m con respecto a la unidad anterior y a unos 70 cm, aproximadamente, con respecto a la siguiente. Una distancia espacial que le otorga cierto aislamiento, sin que seamos capaces de establecer valoraciones relativas a su papel compositivo, puesto que de existir otros motivos en esta segunda unidad no se conservan (Fig. 9.18)

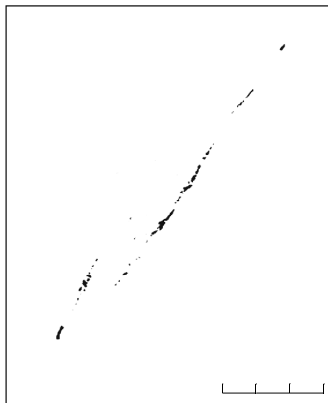


Fig. 9.18 Calco motivo 15.

Unidad II.1.C

Contabilizamos un total de cuatro motivos conservados (15-19), de los que dos son figuras humanas (motivos 16 y 19) y dos, animales (motivos 17 y 18), probablemente ciervos machos adultos (Fig.



9.19).

A pesar de la amplitud espacial que caracteriza a esta tercera unidad, los cuatro motivos se concentran en un mismo punto, si bien consideramos la posibilidad de que, en origen, pudieran conservarse un mayor número de figuras a tenor de la degradación que presenta el soporte y las fuertes pérdidas de materia que sufren los propios motivos. De hecho, algunos de ellos apenas son visibles, como es el caso del arquero 16, en el que la intensidad del pigmento, fuertemente castigado, a duras penas se distingue del color de la roca; mientras que el 19 difícilmente permite su identificación por la fuerte alteración que presenta en su lectura. Similares problemas de conservación manifiestan los dos cuadrúpedos que interpretamos como un par de cérvidos parcialmente superpuestos, de los que tan sólo la conservación de una de las astas permite identificar claramente su especie.

Los motivos se ordenan en el espacio por yuxtaposición vertical, exceptuando el caso de los dos cérvidos que, como ya hemos comentado,

se solapan parcialmente en la horizontal. Una disposición que merecerá un comentario detenido más adelante. Esa ordenación en la vertical no impide que las dos figuras humanas partícipes, de concepto figurativo radicalmente distinto, mantengan trayectorias claramente opuestas, de manera que, tan sólo el arquero ubicado en la parte superior inmediata a los ciervos (motivo 16) podría mantener cierta relación escénica con éstos. El motivo 19, por contra, dirige su disparo hacia la zona inferior derecha, donde un gran desconchado indicaría la existencia de motivos hoy no conservados y con los que, probablemente, trabaría relación narrativa y escénica.

Distinguiríamos, por tanto, dentro de esta agrupación de motivos, dos escenas que, quizás, mantendrían un desarrollo narrativo independiente, si bien la actitud de los arqueros transmite una incontestable temática cinegética. Especialmente evidente es esta actividad en el caso del arquero 16 con respecto a los ciervos 17 y 18. No es posible determinar la acción de los dos cuadrúpedos, aunque su marcada trayectoria horizontal traduce la convención gráfica de la marcha pausada o, incluso, de un marcado estatismo. Esta horizontalidad contrasta fuertemente con la trayectoria oblicua descendente marcada por el arquero 16 que, con una pronunciada apertura de piernas, se dirige hacia los dos animales ataviado con un arco de grandes dimensiones y lo que pensamos sería un haz de flechas.

Resulta difícil precisar si, en origen, la escena estaría conformada por un mayor número de figuras. De igual modo, no sabemos de manera certera si la escena fue ejecutada en un único momento

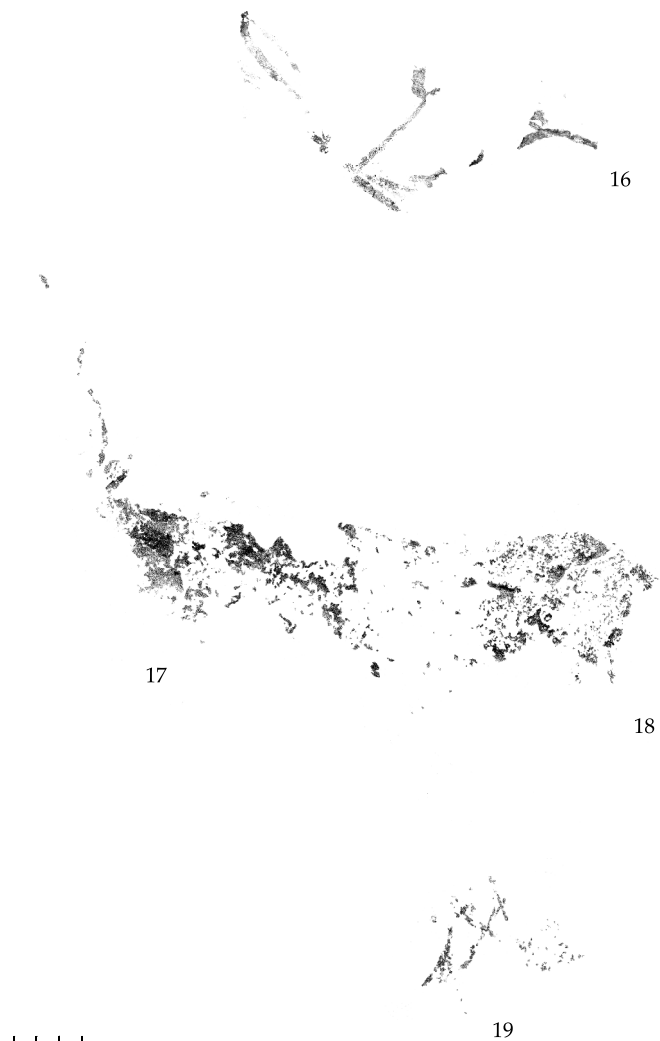


Fig. 9.19. Agrupación de motivos 16-19 (Domingo et al, 2003)



Fig. 9.20 Ciervos parcialmente superpuestos de la Cova del Polvorín (Castelló) (Calco según E.L.M) y de Els Gascons (Teruel).

especie se superponen parcialmente, si bien en otros casos documentados es posible distinguir claramente ambos individuos a pesar de la superposición. Nos referimos a los ejemplos de La Cova del Polvorín o els Rossegadors (Pobla de Benifassà, Castelló) que Vilaseca numera como grupo 18 en la monografía sobre el conjunto (Vilaseca, 1947), y al célebre conjunto de Els Gascons (Cretas, Teruel) documentado por Cabré y Vidiella en 1907 (Fig.9.20). En ambos casos se trata de ciervos con un marcado tratamiento naturalista en sus formas y profusas cornamentas. Curiosamente el más atrasado parece ser el ejecutado en segundo lugar, a pesar de que no podemos afirmar distintos momentos de ejecución al compartir semejante concepto figurativo, y ello aun cuando en el caso de Els Gascons los dos ciervos difieren radicalmente en cuanto el cromatismo, solapándose el ejemplar en color negro al ejecutado en tinta roja. Esta variación cromática en dos ejemplares que comparten concepto figurativo podría tener otra lectura; nos referimos a la posibilidad señalada por otros autores de la pervivencia de esquemas figurativos durante largas fases o bien a la tan recurrente idea de la existencia de posibles factores de imitación.

En ambos casos se trata de ciervos de grandes dimensiones que marcan su trayectoria de movimiento en la horizontal, mostrando los ejemplares de El Polvorín una actitud más tranquila en la marcha frente al ligero trote que parecen traducir la inserción de las patas delanteras en el caso de los ejemplares turolenses.

Retomando el comentario de la composición formada por los motivos 16-19, la disposición en la vertical que mantiene el arquero 16 con respecto a los ciervos 17-18 reitera, en cierto modo, el esquema que apreciábamos en el caso del jabalí 13 y el arquero 11, contrastando, igualmente, la mar-

o fue objeto de fases de adición, no tanto por lo que respecta a los dos ciervos, que parecen pertenecer a una misma fase, sino a la adición posterior de la figura humana, que no parece compartir el naturalismo que se desprende de las formas anatómicas de los animales.

Precisamente, la disposición de éstos últimos resulta especialmente llamativa. Los problemas de lectura que manifiestan no impide que podamos entrever la presencia de dos ciervos— al menos uno macho— parcialmente superpuestos, de manera que el cuerpo del 17 quedaría recubierto por el tren delantero del 18, del que, sin embargo, es imposible dar lectura a la cabeza y cornamenta. La definición de especie viene dada tanto por la conservación de una de las cuernas, en el caso del 17, como por las características formas redondeadas de la nalga y reducida cola, en el caso del 18.

No es el único ejemplo conocido en el que dos individuos de esta



cada trayectoria horizontal del suido con la oblicua del arquero; el movimiento pausado del primero con la tensa carrera del segundo. Aspectos ambos que se repiten en esta agrupación de motivos 16-18, a pesar de que el concepto formal, al menos por lo que se refiere a las figuras humanas, es radicalmente distinto. No obstante, y en contra de lo que considerábamos en la relación entre el arquero 11 y el suido 13, en este caso, la trayectoria que define el movimiento del arquero 16 se dirige claramente hacia los dos ciervos, a pesar de que la actitud de éstos traduzca sensación de estatismo y contraste abiertamente con la tensión que transmite el arquero.

Es precisamente esta dicotomía en cuanto a actitudes lo que nos lleva a considerar, de nuevo, una composición producto de, al menos, tres fases distintas de ejecución. La posición de los ciervos y su actitud, aparentemente estática, sugiere su anterioridad con respecto a los dos arqueros, cuyas diferencias formales marcarían dos momentos de adición. La escasa conservación del 19 impide contrastar el sentido de su ejecución, aunque no hay duda que respondería a un desarrollo narrativo diferente; mientras que en el caso del arquero 16, su presencia comportaría, nuevamente, la creación de una escena de carácter cinegético a partir de la incorporación de figuras animales previamente representadas.

9.5.2.2. *Cavidad II.2*

Unidad II.2.A

Aproximadamente 7 m separan esta unidad de la anterior. En ella tan sólo se conservan cuatro motivos (20-24) concentrados en la zona superior formando parte de una misma composición (Fig. 9.21).

Se trata de dos figuras humanas (motivos 20 y 21), dos ciervos machos (motivos 22 y 23) y unas puntuaciones de grosor variable que se distribuyen en la zona inferior derecha de esta agrupación (motivo 24).

La disposición espacial que adoptan los motivos adquiere una marcada oblicuidad con trayectoria única hacia la zona inferior izquierda de la pared. Esa oblicuidad tan sólo queda alterada por el motivo 20, que nosotros interpretamos como la pierna trasera, ligeramente flexionada, de un arquero orientado a la derecha. De ser cierta nuestra interpretación, tanto su trayectoria como su orientación obligarían a disociarlo de la relación narrativa evidente que se establece entre el arquero 21 y los ciervos 22 y 23.

Previamente a valorar la articulación escénica entre estas tres figuras, centraremos nuestros comentarios en el motivo 20, no sólo por el interés que suscita su posición desde el punto de vista compositivo y escénico, sino porque de su representación fragmentada surgen ciertas dudas sobre la verdadera voluntariedad de una representación humana incompleta. En efecto, no existen argumentos objetivos que permitan asegurar que el resto de la figura se haya perdido como consecuencia de la degradación del soporte; de hecho, el trazo que da cuenta de la pierna se difumina suavemente y no apreciamos cambios bruscos de coloración o del relieve de la pared que anuncien la presencia de un desconchado. De ser cierta esta suposición, no sería el único ejemplo de figura humana inconclusa en el ámbito de Valltorta, en Civil III hemos podido apreciar de cerca este fenómeno en el motivo 15 b, al que hemos interpretado como un esbozo de los ejes que componen la estructura anatómica de una figura humana.

Pero el comentario de este motivo 20 alcanza una mayor complejidad al considerar la posibilidad de que en su representación formara parte, de manera caprichosa, la propia silueta del relieve. En efecto, la interrupción suave de la pierna en su arranque superior enlaza con la existencia de una arista que simula la representación del eje que define el tronco de la figura. Este apunte lo trazamos con cierta cautela, porque somos conscientes de que en este tipo de interpretaciones juega un papel importante la propia subjetividad del observador.

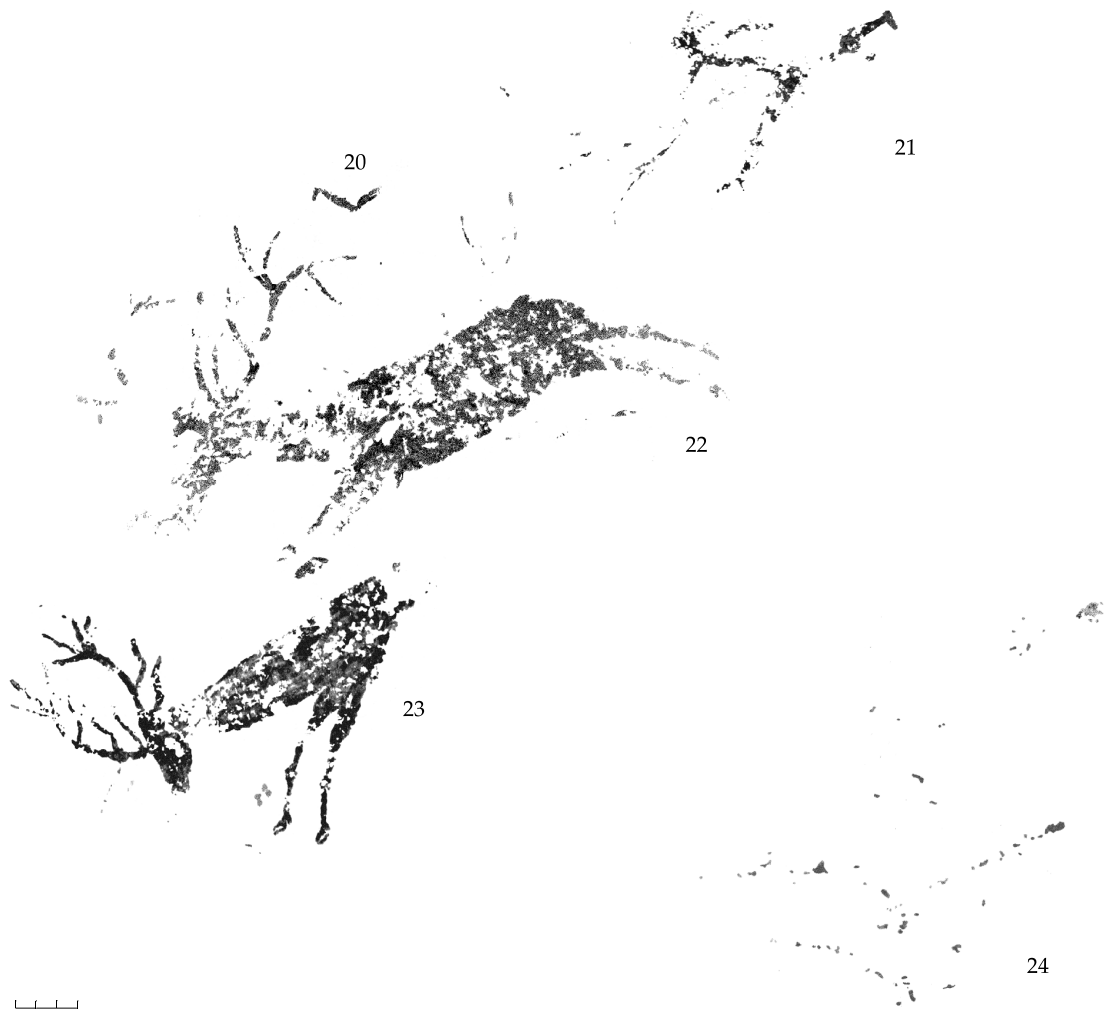


Fig. 9.21. Agrupación de motivos 20-24 (Domingo et al , 2003)

Resta valorar la existencia de varios trazos de grosor finísimo que se sitúan sobre la grupa del ciervo 22. Su posición y estructura bien podrían sugerir la presencia de lo que sería un arco asociado al motivo 20. Si damos por válida esta interpretación, la afirmación de que estemos frente a un nuevo ejemplo de figura inconclusa se complica, a menos de que consideráramos firme la posibilidad de que esa arista en el soporte pudiera integrarse en la ejecución de la figura.

Independientemente de estas valoraciones técnicas, lo cierto es que la orientación y trayectoria de este motivo 20 difícilmente permitirían su integración en el episodio de caza que describen el resto de figuras. De hecho, la genuflexión que dibuja la pierna bien pudiera asociarse al equilibrio de la posición de disparo, cuya trayectoria, sin duda, apuntaría a la posición del arquero 21.

Volviendo a la agrupación de motivos 21-24, se trata, ciertamente, de una escena de caza individual, en la que un arquero a la carrera persigue de cerca a un par de ciervos machos que huyen a galope volante.

No parece, sin embargo, que el planteamiento original de la escena fuese el arriba definido, puesto que es posible apreciar varios momentos de ejecución si atendemos, en este caso, al variado concepto formal que lucen los ciervos 22 y 23.



Efectivamente, tanto el planteamiento relativo a sus características formales y técnicas como a la disposición de los motivos en el espacio permiten sospechar, cuando menos, la presencia de dos manos. Así, el motivo 23, concebido como una imagen fragmentaria reducida al tren delantero, manifiesta un modo de resolver la cornamenta y las extremidades bien distinta de la que observamos en el caso del ciervo 22, y ello aun cuando ambos denotan prolíficas cornamentas y una actitud semejante en el movimiento. Pero es en la técnica donde observamos mayor eclecticismo entre ambos ejemplares, con un relleno interno a partir de la ejecución de listas de recorrido ordenado, en el caso del ciervo 23, frente a la tinta plana, de uso mayoritario, en el 22.

Por otro lado y si atendemos a la disposición de los motivos en el espacio, el motivo 23 concibe su representación a partir de la consideración del propio soporte, puesto que es precisamente una arista que da lugar a un pequeño cambio de plano la que figuradamente interrumpe la figura, como si ésta asomara tras ella. Es la misma consideración del relieve de la roca la que condiciona la representación de la cornamenta en los pequeños accidentes provocados por una arista y un ligero escalón en la pared. Con respecto al ciervo 22, no se intuye, de manera evidente, semejante uso o inserción de las características del soporte en la disposición o encuadre del motivo. Sin embargo, sí que es posible apreciar cierta incidencia en la ubicación del ciervo 22 con respecto al arquero 21. De hecho, cada uno de ellos ocupa planos distintos e, incluso, el arquero parece ocupar un pequeño saliente con respecto al lugar que ocupa el animal.

De manera que la visión de esta agrupación de motivos implica el movimiento continuo del espectador que, difícilmente, puede llegar a apreciar desde un único punto la totalidad de la composición, debido, fundamentalmente, a los ligeros cambios de plano en los que se ubican las figuras y que dotan de ritmo a la escena.

Lo cierto es que tan sólo la coherencia narrativa nos permite sospechar que el ciervo 23 fuera posterior al 22, puesto que la presencia del arquero 21 tan sólo cobra sentido al vincularlo con éste último. De hecho la relación entre cazador y presa tiene sentido en sí misma, reproduciendo una de las secuencias más conocidas en el horizonte levantino: la que narra un episodio de caza individual, en la que un solo cazador se enfrenta a una presa solitaria. La actitud, trayectoria y la propia relación de tamaños entre figuras sugiere una gran coherencia compositiva y escénica que permite afirmar una ejecución unitaria entre el cazador 21 y el ciervo 22. Al igual que ocurre en otros conjuntos, este tipo de unidades escénicas son protagonistas de procesos dilatados de ejecución en los que la adición de motivos en clara coordinación narrativa es un hecho contrastado. Este sería el caso del ciervo 23, al que suponemos producto de una fase posterior, pero cuya presencia se integra a la narración descrita por las dos figuras precedentes. No sólo su actitud resulta acorde con el violento movimiento que transmite la escena, sino que su situación es respetuosa con la posición del ciervo 22, al que se asocia estrechamente, describiendo una misma trayectoria y buscando un encuadre espacial que se sirve de las propias irregularidades del soporte.

Frente a esta integración narrativa, la ejecución del motivo 20 responde a una voluntad distinta en la que difícilmente, en base a criterios de orientación, trayectoria y actitud, podemos inferir una coherencia que responda al desarrollo escénico previo. De hecho, el enfrentamiento que conlleva su posición y aparente actitud de disparo con respecto al arquero 21 rompería la unidad narrativa anterior, situándonos frente a una composición en la que se superpondrían desarrollos narrativos claramente discordantes.

A partir de las características formales que trasladan los restos conservados del motivo 20, podríamos intuir la presencia de una figura de menor tamaño relativo con respecto al arquero 21, y aunque el modelado anatómico que dibuja en los gemelos se asemeja al que presenta éste último, difícilmente podemos trazar paralelos entre ambas en base, únicamente, a este aspecto. En este sentido, la desarticulación escénica que supone la presencia de la figura 20 con respecto al episodio cinagético permite sugerir, cuando menos, que su ejecución respondería a un momento distinto y, por tanto,

resulta complicado mantener semejanzas formales entre ambas figuras más allá de las que hemos apuntado.

Tan sólo resta comentar la existencia de una serie de puntuaciones de aspecto informe y poco homogéneo que se concentran en la zona inferior derecha de esta agrupación (motivo 24). Su trayectoria u ordenación no permiten definir su significado, puesto que no parece tratarse de huellas o rastro de sangre; temática que en el Arte Levantino se figura convencionalmente a través de pequeñas puntuaciones intermitentes que marcan una trayectoria definida y que, en algunos casos, se vinculan con figuras animales y/o humanas. En este caso en concreto, su conservación tan sólo permite afirmar la presencia de restos informes de pigmento muy dispersos que, por su extensión, apuntarían la presencia de varios motivos.

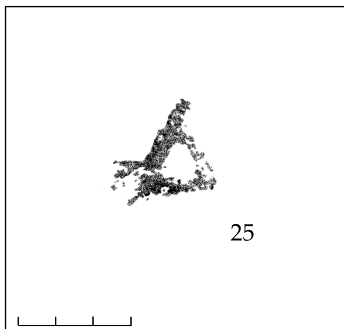


Fig. 9.22 Motivo 25

Unidad II.2.B

En una pequeña concavidad abierta en la zona inferior y desplazada ligeramente a la derecha de la unidad anterior, documentamos un único motivo aislado de complicada definición.

Su vinculación con el horizonte levantino no resulta del todo evidente, siendo proclives a interpretarlo como un posible signo de carácter esquemático (Fig. 9.22). A favor de esta interpretación estaría no sólo la forma que adopta este motivo, que bien pudiera asociarse a representaciones esquemáticas de tipo “phi”, sino la propia tonalidad del pigmento (M. 7,5R 4/8), que suele asociarse a representaciones carentes de concepto naturalista y de las que documentamos algunos ejemplos en el Abric I.

El aislamiento que mantiene con respecto a la agrupación de motivos anteriores no sólo viene propiciado por la distancia que media entre ellos sino por su situación en esa especie de hornacina que trunca cualquier posible integración compositiva.

9.5.2 Análisis interno de la composición de El Cingle del Mas d'en Josep.

9.5.2.1 Primer nivel de análisis: criterio estilístico.

9.5.2.1.1 Figura humana.



En relación a los motivos considerados dentro del tipo Josep A o Mas d'en Josep: tan sólo dos individuos (motivos 11 y 21) definen este tipo que, sin embargo, no resulta desconocido en el resto del núcleo de Gasulla-Valltorta. Como hemos establecido en el apartado referido a su definición estilística, ambos muestran diferencias formales suficientes, especialmente por lo que se refiere a la variedad de ornatos, como para intuir, al menos, la presencia de dos manos distintas.

Si atendemos a su **distribución**, no existe ningún tipo de vinculación narrativa o espacial entre ellos, formando parte de dos escenas claramente diferenciadas y entre las que median, aproximadamente, unos 10 m de longitud.

La **representatividad** de este tipo de figuras, en Mas d'en Josep, es cuantitativamente baja, puesto que únicamente documentamos un individuo por escena. De ser cierta nuestra asociación estilística, y a pesar de ciertas evidencias formales que podrían señalar rasgos de autor, encontramos dos representaciones que comparten concepto formal pero que, sin embargo, no se integran en un mismo desarrollo escénico y compositivo. De hecho, no parecen figuras que respondan a fases de



adición sino que, si tenemos en cuenta su comportamiento en este conjunto, compondrían escenas *ex novo*. Esta afirmación resulta menos contradictoria en el caso del arquero 21 y el ciervo 22 cuya ejecución sería producto de un único momento. Por el contrario y tal y como veíamos anteriormente, la vinculación narrativa entre el arquero 11 y el jabalí 13 quedaba matizada por la disposición espacial que ambos mantenían, y en la que suponíamos dos momentos diferenciados de ejecución.

Desde el **punto de vista temático**, parecen formar parte de escenas cinégticas de carácter individual, compuestas únicamente por una figura animal que, en el caso del ciervo 22, participa activamente de la acción descrita.

Por lo que respecta a los **recursos espaciales y compositivos**, si bien ambos arqueros comparten una misma actitud, que transmite la tensión acentuada de la carrera, el modo de relacionarse espacial y compositivamente con los motivos inmediatos con los que participa en la acción difieren en esencia. Así, el arquero 21 se coloca tras la figura animal, respetando la trayectoria marcada por éste en su huida, mientras que el 11 dibuja una línea de movimiento que permitiría disociarlo de la figura del suido. Una disposición que, como hemos establecido anteriormente, bien pudiera responder a una incorrecta resolución de la coherencia narrativa entre la figura del arquero y el animal en base a su actitud o trayectoria. Por otro lado, no descartamos la posibilidad de que las distintas localizaciones espaciales de la figura humana en relación a su presa potencial pudieran estar condicionadas por la propia actitud y trayectoria dibujada por el animal. Así, la coherencia narrativa entre una figura animal en plena huida y su inmediato perseguidor, obligaría a éste último a respetar la línea de fuga oblicua que suelen definir estos cuadrúpedos— caso del arquero 21 con respecto al ciervo 22—, mientras que en aquellos casos en los que el cuadrúpedo define en su movimiento una trayectoria horizontal los cazadores suelen ocupar la zona inmediata a la vertical, dirigiéndose hacia el cuadrúpedo, pero sin ocupar la línea de fuga que definiría el animal.

No obstante, esta es una afirmación que hemos de ir contrastando a lo largo de este trabajo, puesto que estas diferencias en la localización espacial entre motivos tanto pudiera deberse a las razones ya argumentadas como a la creación de la escena a partir de la adición reiterada de motivos o a razones de estilo.



En relación a los motivos pertenecientes al tipo Josep B o tipo *lineal*: dentro de este tipo tan sólo hemos incluido a los motivos 10, 12a, 16 y, con ciertas dudas por los problemas de conservación que presenta, al número 19, de manera que su distribución espacial se hace extensiva a los dos abrigos en que hemos subdividido este conjunto.

Participan de escenas de componente cinégtico y carácter acumulativo, protagonizando fases avanzadas en la secuencia. El ritmo de adición oscila entre la pareja (motivos 10 y 12a) y el individuo aislado (motivo 16).

A pesar de que su simplificación formal podría apuntar a una sencillez compositiva y escénica, coordinan (motivos 10 y 12a) distintas acciones dentro de un mismo nivel espacio-temporal que acentúa el dinamismo y complejidad de la narración.

Por lo que se refiere a la ocupación del espacio gráfico, tanto se sitúan en puntos cercanos al arranque de la línea del suelo (10 y 12a) como en niveles medios, que se corresponderían con una posición erguida o ligeramente inclinada del artista.

9.7.1.2. *Figura animal.*

La figura animal cobra especial relevancia en el conjunto del Mas d'en Josep, tanto por el número de ejemplares como por la variedad de especies representadas.

Si atendemos a su distribución en el conjunto, en el primer abrigo contabilizamos un total de ocho figuras animales con un variado elenco de especies faunísticas, en el que se recogen especies de representatividad minoritaria en la temática levantina, como es el caso de los jabalíes. No obstante, es en las serranías castellonenses donde esta especie alcanza su mayor cota de representatividad, con aproximadamente un 90% del total contabilizado en el *territorio levantino* (López Montalvo, 2002; Domingo et al, 2003). En el segundo abrigo, por el contrario, las representaciones de fauna se reducen exclusivamente a los cérvidos, aparentemente todos ellos machos adultos, contabilizándose tan sólo cuatro ejemplares, y uno más ciertamente dudoso por su conservación (motivo 14).

Las diferencias entre el Abric I y II no sólo se deben al número y variedad de ejemplares y especies representadas sino también al modo en que éstos se organizan en el espacio, formando composiciones o acentuando su aislamiento narrativo. En este sentido, llama poderosamente la atención el alto número de representaciones animales, aparentemente aisladas y desligadas de cualquier desarrollo narrativo, concentradas en el Abric I. La única excepción la constituye el motivo 14, interpretado como los restos de una figura animal de grandes dimensiones que ocuparía la primera unidad del Abric II, marcando así cierto aislamiento y ruptura narrativa con respecto a los motivos inmediatos. Es cierto que, en el caso del ciervo 1 y la cabra 2 su aislamiento puede venir propiciado por el estado actual del abrigo. De hecho, se observan fuertes desconchados a ambos lados de las figuras. Sin embargo, en el caso del bóvido 4 y el suido 3 resulta incontestable su individualidad y aislamiento narrativo, sin que su acción permita inferir mayor información que su valor como representación.

En el Abric I, y considerando aquéllos ejemplares de claro concepto naturalista, solamente el jabalí 13 conforma una escena de temática cinegética junto con los arqueros 10 y 12. Sin embargo, somos proclives a considerar que el sentido con el que nos ha llegado esta escena es producto de, al menos, tres momentos distintos de ejecución, con una clara transformación narrativa, en la que la figura del jabalí, como figura individual, quedaría insertada en una escena tras la ejecución de los dos arqueros.

En las dos escenas documentadas en el Abric II, la participación directa de la figura animal tan sólo resulta evidente en el caso de los ciervos 22 y 23, y ello aun cuando ambos responden a dos momentos distintos de ejecución. Los ciervos 17 y 18, por el contrario, responden a un esquema muy reiterado en los abrigos levantinos: la inserción de figuras animales, pertenecientes a campañas artísticas anteriores, a un desarrollo escénico marcado por la acción descrita, preferentemente, por la figura humana. Un esquema semejante al ya comentado en el caso del jabalí 13 y los arqueros 10, 11 y 12a.

En ninguno de los dos abrigos se observan agrupaciones, más o menos numerosas, de animales de especie semejante, al contrario de lo que sucede en los vecinos conjuntos de Cavalls, Saltadora o, incluso, El Llidoner. Resulta curiosa, cuando menos, la individualización de especies que advertimos en el Abric I, con tan sólo un ejemplar por cada una, rompiendo esta exclusividad únicamente en el caso de los suidos, si bien resultan evidentes las marcadas diferencias estilísticas entre ambos ejemplares, así como su desvinculación compositiva y escénica.

Las figuras animales representadas en el Cingle del Mas d'en Josep denotan rasgos estilísticos diferenciados entre sí que traducirían distintos momentos o, al menos, distintos autores. Como hemos establecido anteriormente, resulta especialmente complicado trazar la definición estilística en las figuras zoomorfas, puesto que en ella inciden especialmente aspectos anatómicos privativos de cada especie que no pueden considerarse como factores puramente estilísticos. No obstante, el hecho de que algunos de estos motivos se reitere una excesiva prolongación y estilización del trazo que da



cuenta del cuello, independientemente del factor especie, sugiere, cuando menos, la existencia de una fase común.

Como hemos visto, figuras como el cáprido 2, el jabalí 3, el bóvido 4 y el ciervo 23 ostentan una acentuación especial en este rasgo, y ello a pesar de ser figuras con un denotado concepto naturalista que se traduce en la minuciosidad con la que han sido detallados otros rasgos anatómicos que caracterizan a sus respectivas especies. El hecho de que en al menos dos casos se trate de figuras incompletas indica, cuando menos, un planteamiento figurativo común. Unas similitudes que no creemos restringidas a aspectos formales sino que, de igual modo, el esquema compositivo de estos motivos permite inferir ciertos paralelismos. De los cuatro ejemplares, tan sólo la actitud y disposición del ciervo 23 denota la voluntad de integración en el desarrollo narrativo que marcan las figuras 21 y 22. El resto— cáprido 2, jabalí 3 y bóvido 4— manifiesta una clara desvinculación narrativa, compositiva y espacial.

En el Abric I, y aunque las diferencias estilísticas traducen, a priori, distintos momentos de ejecución, la tónica general es la carencia de voluntad integradora de las figuras animales entre sí y, sobre todo, de ser partícipes de un desarrollo narrativo de carácter colectivo, en el que el sentido temático fuera más complejo y coordinado del que se desprende de la mera representación de la imagen animal. Es precisamente en una segunda fase cuando algunas de estas figuras animales son integradas en una secuencia narrativa en la que la figura humana pasa a ser coprotagonista, transformando así el sentido primitivo de la representación. Un aspecto éste que se repite en el Abric II, al menos por lo que respecta a los ciervos 17 y 18. Sin embargo, la escena final de este mismo abrigo rompe con la tónica general definida en varios aspectos: el estatismo se transforma en el movimiento extremo de la plena carrera, y los dos ciervos (22 y 23) son, en origen, activos participantes de la secuencia, independientemente de que respondan, siguiendo sus rasgos formales de ejecución y técnica, a dos momentos distintos de ejecución.

Estas valoraciones nos permitirían afirmar cierto interés por el tratamiento de la figura animal frente a la humana. Y ello aun cuando las diferencias formales nos permiten afirmar cierto lapso de tiempo que supondría la pervivencia de un mismo sentido en la representación. De este modo, en el conjunto del Mas d'en Josep apreciamos, al menos en un primer momento, un tratamiento de la imagen animal en sí misma y no como sujeto activo de una acción, un aspecto que viene sugerido tanto por su aislamiento espacial como por su disposición en reposo o movimiento pausado que le confiere cierta disociación con respecto a cualquier desarrollo narrativo.

9.5.2. Segundo nivel de análisis: criterio compositivo y escénico.

El análisis compositivo y escénico del conjunto comporta un predominio absoluto de la temática cinegética o, incluso nos atreveríamos a afirmar, de la importancia de la figura animal como icono. Tan sólo la agrupación de motivos 8a-e podría romper este carácter monotemático si fuera cierta la interpretación aportada por otros autores sobre una posible escena de monta o doma de caballos (Viñas, 1979; 1982; etc). No obstante, ya hemos señalado las dificultades que suscita una interpretación en ese sentido y la cautela que mantenemos en cuanto a la definición del contenido de la escena.

Independientemente de que pérdidas puntuales de materia o soporte puedan condicionar nuestras afirmaciones, creemos significativo el hecho de que las cinco composiciones de carácter escénico que hemos definido en el conjunto se conformen, en todos los casos, por un limitado número de figuras que responden, mayoritariamente, a dos momentos puntuales de ejecución. Esas campañas de decoración se reducen a tan sólo una fase en aquellas escenas de cuyas figuras se infiere un menor concepto naturalista, quizás más evidente en el caso de las figuras 6-7, cuya vinculación narrativa parece quedar fuera de toda duda. Podríamos calificarlas, por tanto, como “escenas unitarias”, cuyo

sentido no ha variado como consecuencia de la adición de nuevos motivos. Estas dos escenas a que nos referimos, las formadas por los motivos 6-7 y 8-9, ambas ubicadas en el Abric I, mantienen un desarrollo narrativo independiente, y no parecen interactuar entre sí ni con el resto de figuras que componen la unidad donde se ubican.

Es precisamente el comentario de las escenas el que nos permite abordar la interrelación entre las distintas fases de ejecución en el conjunto. Si nos centramos en aquéllas formadas por figuras de claro concepto naturalista, todas de temática cinegética, observamos un orden compositivo producto de campañas de decoración puntuales, en las que siguiendo el criterio estilístico se aprecian tan sólo uno o dos momentos de ejecución, y en las que el cómputo global de figuras no parece superar los cuatro o cinco motivos reconocibles. Sin embargo, y aunque todas ellas parecen responder a este mismo esquema, no todas comparten pautas semejantes en relación al modo de componer la escena, especialmente por lo que se refiere a la naturaleza de los motivos objeto de adición y a la estructura compositiva adoptada.

Así y como hemos visto al tratar detenidamente la figura del animal, encontramos a la figura humana respondiendo a una clara fase de adición en aquellos casos en que se transforma el sentido narrativo transmitido por la figura animal aparentemente aislada o desvinculada de cualquier tipo de narración, como ocurre en el caso de la escena compuesta por el jabalí 13 y los arqueros 10,11 y 12 o la correspondiente a los ciervos 17 y 18 y el arquero 16. Bien distinto es el caso de la escena formada por los ciervos 22 y 23 y el arquero 21, puesto que aquí el sentido narrativo no se transforma sino que se refuerza a partir de la adición de nueva figura animal, que no rompe la dinámica ni el sentido originario. Observamos, por tanto, que no en todos los casos es la figura humana la que marca las distintas fases de ejecución y composición de una escena, pero sí que es la que más claramente modifica el sentido temático de partida. Un aspecto que contrastamos nuevamente al considerar el arquero 20, cuya presencia rompería la unidad temática descrita por el resto de motivos (21-23).

Por lo que se refiere a la estructura interna de las distintas composiciones y escenas, en todos los casos es apreciable la claridad expositiva que las caracteriza, producto de dos factores principales: el escaso número de figuras integradas, producto de exiguas fases de ejecución, y la inexistencia de secuencias de superposición parcial entre motivos.

En cuanto al segundo aspecto, tan sólo el episodio de superposición parcial entre los ciervos 17 y 18 rompe esta dinámica, sin que, en principio, esa superposición parezca ser fruto de un deseo de transformación o destrucción sino más bien de la traslación de un concepto con un claro sentido temático-narrativo. El caso de la escena integrada por los motivos 8a-f, en la que observamos superposiciones reiteradas entre los distintos motivos que la componen, evidencia un planteamiento compositivo que queda diluido por la imposibilidad de definir algunas de las figuras partícipes, si bien somos proclives a considerar que el esquema compositivo es producto de un único momento de ejecución, en el que el recurso a la superposición parcial de motivos debe considerarse como un planteamiento espacial que nada tiene que ver con la falta de espacio o la búsqueda de encuadre de los motivos.

En las tres escenas integradas por figuras de claro concepto naturalista (escena motivos 10-13; escena motivos 16-18 y escena motivos 21-23), el modo de organización espacial interna o estructura compositiva y de relación entre motivos es bien distinta entre sí:

Las dos últimas se constituyen como escenas de caza individual en las que la presa potencial son dos ciervos machos adultos. Sin embargo, mientras que la composición de la escena formada por las figuras 21-23 adopta una estructura oblicua descendente a la izquierda, en la que las figuras se yuxtaponen ordenadas en la diagonal; en el caso de la escena formada por las figuras 16-17, la orde-



nación horizontal de los dos ciervos contrasta con la ubicación en la vertical de la figura del arquero. La propia organización interna de los ciervos entre sí es bien diferente, quizás como consecuencia del distinto sentido temático que transmiten: el ciervo 22 y 23 se organizan en la diagonal en una estructura que podríamos denominar “escalonada”, y que se reitera en la ordenación de las manadas que transmiten la idea de movimiento acelerado, como veíamos en el caso de Cavalls II. Los ciervos 17 y 18, por el contrario, en una actitud tranquila, se ordenan en la horizontal, aunque de su posicionamiento podría adivinarse semejante estructura ligeramente escalonada que bien pudiera ser utilizada como un recurso espacial que acentúa la perspectiva.

Por otro lado, en la escena formada por los motivos 10-13 varía el número de los individuos partícipes, acentuando la mayor representatividad de la figura humana frente a la animal. La organización interna de las figuras no parece ajustarse a un esquema rígido, quizás debido a que el esquema compositivo que apreciamos en la actualidad es, sin duda, producto de varias fases de ejecución. Independientemente de que consideremos al arquero 11 partícipe en la acción de caza, lo cierto es que las figuras humanas no traducen una organización espacial, en la que pudiera intuirse cierta estructuración táctica, aunque la dirección, al menos, de los arqueros 10 y 11 sitúan al jabalí en el centro de la acción, diseñando una composición de estructura centrípeta.

Significativa es la importancia que adquiere, por otra parte, la figura individual y aislada del animal, especialmente por lo que respecta a las representaciones del Abric I. De ese aislamiento espacial y narrativo al que nos referimos son protagonistas la figura del jabalí 3 y el bóvido 4. Un aislamiento que resulta menos evidente en el caso del ciervo 1 y cáprido 2, puesto que la zona izquierda de la cavidad presenta fuertes pérdidas de soporte que pudieran haber albergado un mayor número de motivos. Independientemente de que estos dos motivos formaran composición, lo cierto es que no intuimos vinculación narrativa aparente entre ambos; y aunque el espacio que media entre los dos animales permitiría vincularlos espacialmente, lo cierto es que un ligero escalón en la pared permite disociar visualmente la figura del cáprido 2 de su inmediata.

Esas mismas características del soporte permiten disociar los dos motivos anteriores de los contiguos (bóvido 4 y jabalí 3), que aparecen claramente aislados, y cuya disposición y actitud no permiten precisar una acción narrativa evidente más allá de la que se deriva de su propia representación como icono. Este último aspecto quizás resulte menos controvertido en el caso del bóvido, puesto que los problemas de conservación que afectan a la figura del suido pueden estar condicionando nuestras valoraciones.

Lo cierto es que el hecho de que el bóvido fuera concebido como una representación fragmentaria reducida al prótomo del animal complica la interpretación narrativa, máxime cuando la figura parece estar desvinculada, desde el punto de vista espacial, de los motivos más inmediatos.

No es la única imagen fragmentada o incompleta de animal que se documenta en el núcleo Gasulla-Valltorta, incluso en el propio conjunto de Mas d'en Josep encontramos, al menos, un caso más en el que la representación parcial responde a factores volitivos que escapan a cualquier duda que pudieran ofrecer los procesos de degradación que suelen asolar a estas pinturas (motivo 23). Más controvertida resulta, en este sentido, la figura del cáprido 2, en cuyo caso ya hemos aludido la imposibilidad de contrastar de manera certera si los problemas de conservación pueden haber propiciado la pérdida parcial de la figura.

Por lo que respecta al núcleo Gasulla-Valltorta, son mayoritariamente los ciervos machos los que son objeto de este tipo de representación fragmentada. Además de los ejemplos contrastados en Mas d'en Josep, es en la cercana Saltadora donde documentamos otros dos prótomos de ciervo macho adulto. Se trata, en ambos casos, de dos ejemplares de tratamiento naturalista, en los que la atención se centra en el cuidado con el que se diseñan los detalles de la cornamenta, prolífica y en semejante perspectiva oblicua. Disienten, sin embargo, en su orientación con respecto al plano de ejecución: el ciervo de Saltadora III adopta una posición erguida y mirando al frente; mientras que el ejemplar

Representaciones animales fragmentadas

Ciervos



a



b



c



d

Cápridos



e



f



g



h

Fig. 9.23. Representaciones animales fragmentadas. a. Ciervo (Abric III de La Saltadora– Valltorta, Castelló) (calco según E.L.M); b. Ciervo 16 (Abric VIII de La Saltadora) (calco según E.L.M); c. Ciervo (Solana de las Covachas VI– Nerpio, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996); d. Bóvido (Marmalo III– Villar del Humo, Cuenca) (Alonso, 1987); e. Cáprido (Hornacina de la Pareja– Nerpio, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996); f. Cáprido (Torcal de las Bojadillas I– Nerpio, Albacete); g. Cáprido (Prado del Tornero II– Nerpio, Albacete); h. Cáprido (Val del Charco del Agua Amarga– Alcañiz, Teruel) (Beltrán,).

de Saltadora VIII se sitúa ligeramente inclinado, sin que podamos asegurar que esta posición esté en relación con la presencia de dos flechas clavadas en el cuello del animal, máxime cuando sospechamos que su ejecución puede responder a un momento de transformación posterior. Dicha transformación le identificaría como uno de los pocos ejemplos de figura animal fragmentada flechada.

Estos ejemplares, separados por escasos metros, se diferencian tanto en la gama cromática escogida como en la técnica empleada. Podemos apreciar, en el caso del ejemplar de Saltadora III, la aplicación de la tinta plana en el relleno de la cara, mientras que tan sólo un fino silueteado modela el cuello inhiesto del animal. El ejemplar 18-VIII, por el contrario, hace extensiva la técnica de la tinta plana y trazo modelante en el diseño total de la figura.

Por lo que respecta a la inserción de las características del relieve en la ejecución de las figuras, únicamente en el caso del ciervo 18-VIII apreciamos la incidencia de una pequeña arista, que precede a un pequeño desconchado, que interrumpe la proyección del cuello del animal, generando ciertas dudas sobre la intención real del artista. En el caso del ciervo del Abric III, la figura se inserta entre dos ligeros salientes del relieve que enmarcan así a la figura.

Fuera de estos límites, y si bien este tipo de temática no es mayoritaria en los distintos ámbitos o regiones artísticas, documentamos una mayor variedad de especies, destacando especialmente la representación de cápridos machos. Sin ánimo de ser exhaustivos, puesto que la documentación existente genera una importante limitación en este tipo de aproximaciones, la dispersión espacial que manifiesta esta temática, documentada en provincias como Tarragona, Teruel, Cuenca o Albacete, niega cualquier tipo de exclusividad territorial o regional (Fig. 9.23).

En la mayor parte de los casos contrastados, la ejecución de los prótomos se interrumpe en la



proyección del cuello, tan sólo los cápridos de Val del Charco y Prado del Tornero modelan el arranque del pecho y la línea dorsal; un aspecto que contrastábamos en el caso del bóvido 4 y el ciervo 23 del Mas d'en Josep.

Las diferencias formales y técnicas que observamos entre los distintos ejemplos documentados apuntan, nuevamente, a una temática que traspasa particularismos propios de las pautas de estilo. El eclecticismo formal se hace extensivo a los distintos recursos técnicos empleados en su ejecución. Así, contrastamos la técnica de silueteado carente de relleno interno del ciervo de Solana de las Covachas con la tinta plana de los cápridos de Val del Charco y Torcal de las Bojadillas I y la técnica mixta de tinta plana y silueteado sin relleno que luce el cáprido de Prado del Tornero para significar la cara y el cuello del animal, respectivamente.

Dentro de los recursos técnicos, no tenemos constancia de que fueran tenidas en cuenta las características físicas del soporte en la ejecución de estos motivos, bien dentro de una voluntad de destacar la presencia de estos animales mediante su ubicación en pequeñas oquedades u hornacinas, bien mediante el uso de aristas u otros accidentes menores que simulan la ocultación ficticia del animal.

Tan sólo en el ejemplar de Marmalo III (Villar del Humo, Cuenca) (Alonso, 1985 y 1987), podemos señalar la especial ubicación de un prótomo de bóvido en el centro de una laja de superficie lisa, flanqueada a ambos lados por dos suaves fisuras, que “enmarcan” de este modo la figura del animal. Un rasgo que señalábamos, igualmente, en el caso del bóvido 4 de Mas d'en Josep. En el caso conquense, por el contrario, los autores del estudio señalan cierta vinculación narrativa entre la figura del bóvido y una representación femenina (motivo 2, según autores), contigua a la anterior (Alonso, 1987: 24). Lo cierto es que, a partir del calco publicado, resulta francamente complicado no sólo afirmar el género de la representación humana sino también la supuesta vinculación narrativa entre ésta y la figura del bóvido.

¿Qué papel desempeñan este tipo de representaciones fragmentadas dentro de la composición? Resulta francamente complicado abordar el papel de este tipo de figuras dentro de los abrigos levantinos, y ello porque su representación traduce meramente una actitud hierática, carente de cualquier sentido narrativo que vaya más allá de la sola presencia del animal. En este sentido, únicamente el ciervo de Solana de las Covachas parece transmitir cierta animación, tanto en la orientación que manifiesta, ligeramente alzada, como por la posición entreabierta de la boca, que podría asociarse al acto de berrea.

La actitud hierática a la que hacíamos referencia se suma, en muchos casos, a un acentuado aislamiento espacial, en muchos casos reforzado por la incidencia de aristas y cambios de pendiente que favorecen la individualización de estos ejemplares. En este punto, la interpretación del sentido de esta temática se complica, puesto que este tipo de representaciones trasladan la idea, quizás equivocada, de que nos enfrentamos a meros “retratos” de imágenes de animales que suelen ser mayoritariamente, sino exclusivas, de toros, ciervos y cabras.

Bien es cierto que, por el contrario, encontramos representaciones fragmentadas que participan claramente del desarrollo narrativo de la composición que conforman. No tenemos más que considerar el ejemplo del ciervo 23 del conjunto que nos ocupa, sujeto activo de la escena de carácter cinegético que dibujan los motivos 21 y 22. No obstante, quizás incida en este hecho que su ejecución no se limite únicamente al prótomo, sino que lleguen a figurarse las patas delanteras y pecho del animal, acentuando así la expresión del dinamismo.

Somos conscientes de que, tradicionalmente, se ha prestado poca atención a este tipo de representaciones parciales intencionadas, principalmente porque los problemas de conservación de pinturas y soporte suscitaban ciertas sospechas sobre la existencia de una verdadera voluntariedad en su ejecución. Por ello, no resulta sencillo abordar un análisis, o incluso un recuento exhaustivo, habida cuenta de las escasas referencias en la literatura tradicional a esta temática, en la que, en muchas ocasiones,

se descartó que estas imágenes inconclusas respondieran a factores volitivos.

En el Abric II, si bien la existencia de figuras animales aisladas o desvinculadas de cualquier desarrollo narrativo no es tan evidente, no es menos cierto que las dudas que suscita el motivo 14 como posible representación de un cuadrúpedo de grandes dimensiones reafirmaría la importancia de la figuración animal aislada como icono, puesto que no parecen documentarse restos de pigmento que pudieran pertenecer a otro motivo en la unidad que ocupa esta figura.

Si enlazamos con el criterio estilístico anteriormente abordado, observamos que, existen ciertos rasgos que nos permiten establecer paralelos formales entre algunos de estos motivos aparentemente aislados. Uno de los más llamativos resulta de la excesiva prolongación que denota el cuello de estos animales (cáprido 2, bóvido 4 y, con más dudas, el jabalí 3) y la importancia que se deriva de las características del soporte como factor condicionante en el encuadre de las figuras, aspecto que no resulta tan evidente en el caso del jabalí 3. Esos rasgos formales comunes quizás pudieran estar hablando de una misma fase de ejecución en la que los gustos estilísticos pudieran traducirse, a su vez, en rasgos compositivos y temáticos.

El análisis detenido de las escenas y composiciones de este conjunto del Mas d'en Josep, permite una aproximación al modo de componer escenas y abordar la temática cinegética en ambos abrigos. Efectivamente, se trata de escenas formadas por un número muy reducido de motivos que responden, a lo sumo, a dos fases distintas de adición, y en las que es característica común la claridad expositiva y narrativa. No se trata, por tanto, de campañas de decoración prolongadas o producto de distintos momentos puntuales de decoración, un aspecto que contrasta fuertemente con lo visto en conjuntos como Cavalls o Civil o, incluso, en la propia Saltadora. Este patrón compositivo, que se repite tanto en el Abric I como en el Abric II, no se hace extensible a la hora de abordar el tratamiento individual y aislado de la figura animal, un aspecto que es en el Abric I donde alcanza mayor notoriedad.

9.5.3 Uso del espacio potencial y distribución de la decoración en el conjunto.

En la organización espacial de la composición del Mas d'en Josep, y como suele ser la tónica general en conjuntos decorados al aire libre, juega un papel importante la conservación como un factor de ausencia que puede estar falseando en gran medida nuestras afirmaciones.

Lo cierto es que llama poderosamente la atención que en un conjunto que podemos calificar de grandes dimensiones, con aproximadamente unos 40 m de recorrido, apenas puedan contabilizarse un total de 25 motivos, concentrados en cuatro puntos muy concretos de la pared. No podemos hablar, por tanto, de un desarrollo compositivo amplio sino claramente localizado. Semejante sensación se desprende a la hora de analizar individual e internamente cada una de las escenas definidas.

Éstas se caracterizan por un desarrollo espacial puntual que provoca que las figuras que las conforman se concentren y yuxtapongan estrechamente unas con otras, sin que esa proximidad responda a factores de limitación de espacio libre a la decoración o búsqueda de encuadre.

Resulta interesante, cuando menos, señalar la **concentración de motivos** en las dos unidades de la Cavidad I.2 del primer abrigo. Una concentración de motivos en la que tan sólo se distinguen con claridad tres escenas, mientras que el resto de motivos parecen configurar desarrollos narrativos independientes e individuales que se reducen a destacar el valor iconográfico de la figura animal.

El ligero saliente que corona esta pequeña cavidad limita el desarrollo de la decoración hacia la parte superior de manera que los motivos se encuentran a escasos centímetros del suelo, por lo que suponemos que el pintor adoptaría posiciones cómodas propias de posturas sedentes, de rodillas o, incluso, en cuclillas.

No parecen conservarse restos de pigmento en las cavidades más a la izquierda del abrigo, y ello



aun cuando existen zonas que no parecen afectadas por coladas u otras deposiciones y en las que el color del soporte no indica pérdidas de materia. Por ello, resulta tentador afirmar que podría existir cierta atracción en esta zona, sin que, aparentemente, existan mayores motivos a nuestros ojos que ese ligero saliente que protege a las pinturas, puesto que el soporte y las características físicas de la pared son semejantes a las que observamos en la zona más a la izquierda del abrigo. Nos gustaría señalar, en este sentido, la posibilidad, apuntada por otros autores, de que existiera un cierto factor de atracción basado en el reclamo que supondrían las representaciones gráficas previas.

A pesar de la amplitud del espacio disponible, la disposición de las figuras no establece grandes distancias medias entre ellas, si bien es cierto que, las características de la pared favorecen la individualización de algunos de los motivos, independientemente de que la separación espacial entre los mismos no sea excesivamente pronunciada (Fig. 9.24).

A pesar de que, como hemos dicho anteriormente, las escenas que identificamos en este primer abrigo se rigen por la yuxtaposición estrecha entre motivos, lo cierto es que, en un caso únicamente, podemos hablar de auténtica superposición repetida entre los motivos que conforman la composición escénica. Nos referimos al grupo de motivos 8a-f, en el que incluso resulta complicada la lectura individualizada e interpretación de algunas de las figuras o trazos que lo componen. Sin embargo, este tipo de composición, independientemente del valor que pueda tener desde el punto de vista del uso del espacio, apenas aporta nada en relación a la secuencia interna de la decoración del conjunto, puesto que es prácticamente imposible discernir el orden de ejecución. Además, el concepto formal que denotan las figuras y la tonalidad de su pigmento nos llevan a sugerir cierta uniformidad y sincronía en la propia ejecución.

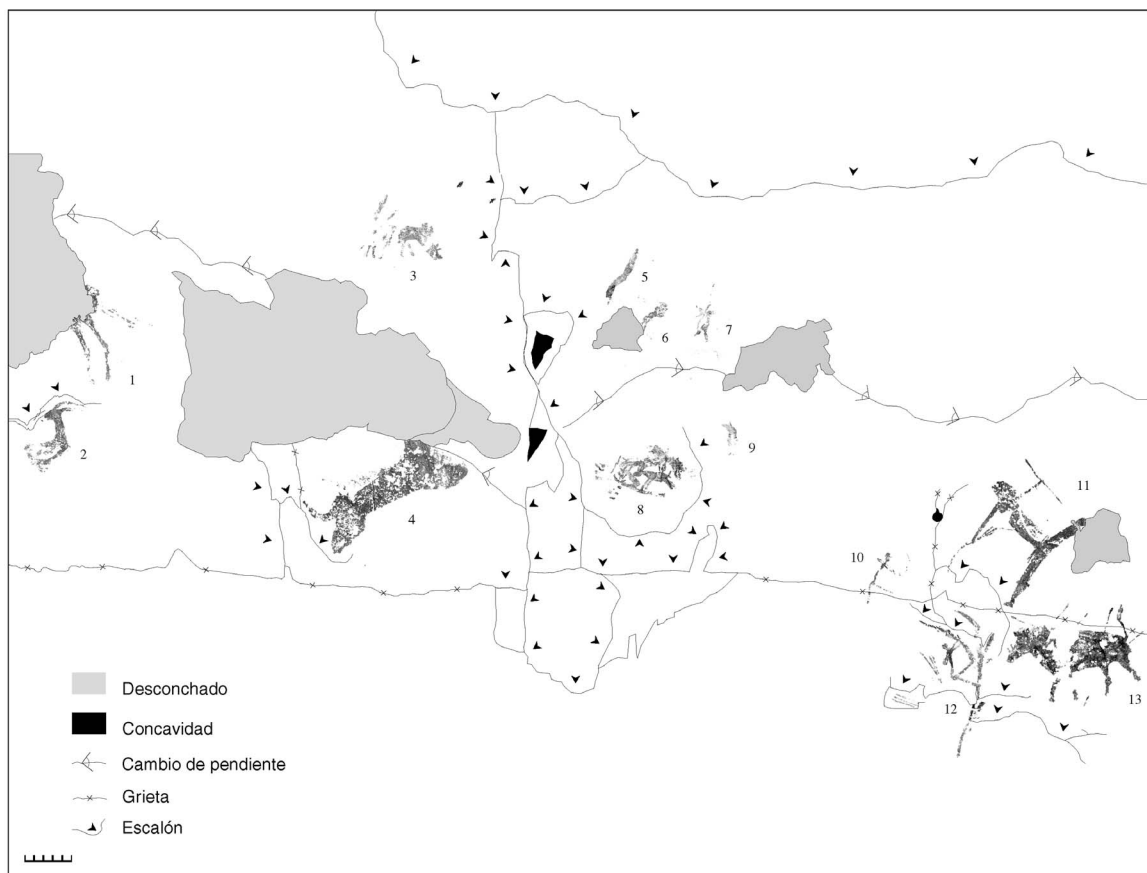


Fig. 9.24. Restitución de las principales líneas y accidentes del soporte que inciden en la lectura de motivos y composiciones de la Cavity I.2. (Domingo et al, 2003)

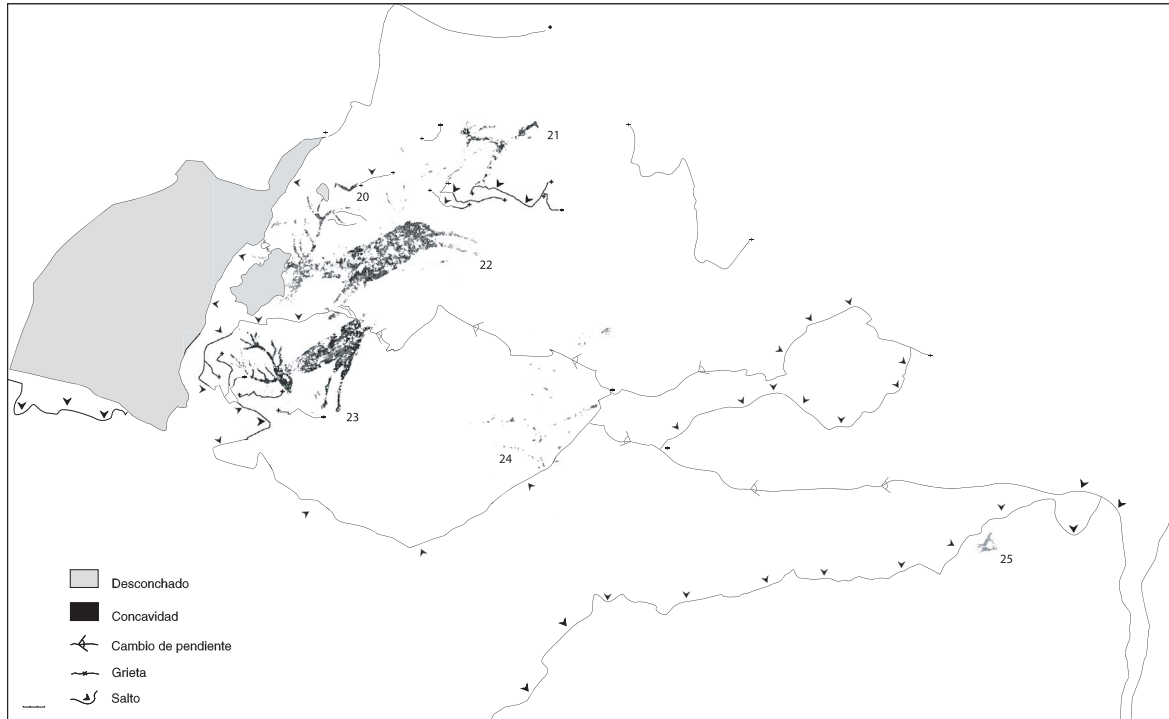


Fig 9.25. Croquis de las características principales del soporte de las Unidades II.3.A y II.3.B y distribución espacial de los motivos (Domingo et al, 2003)

No volvemos a encontrar un ejemplo semejante de superposición, y más bien podríamos insinuar un cierto planteamiento espacial a la hora de ubicar las figuras en el espacio. En algunos casos, las demarcaciones ofrecidas por el soporte enfatizan esta idea que trataremos con más detenimiento en el apartado siguiente. Y ello aun cuando la decoración actual que observamos ha sido objeto de varias fases de ejecución. Tan sólo a partir de la disposición de los ciervos 17 y 18 podríamos inferir de nuevo un planteamiento espacial a partir de la superposición parcial de ambos. Una superposición que parece responder a un esquema temático o narrativo que no es desconocido en el Arte Levantino, como hemos visto anteriormente.

En el Abric II, apreciamos una sensación bien diferente. La extensión espacial que le caracteriza contrasta con el escaso número de motivos que en ella se conservan y el carácter monotemático de sus escenas. Es cierto que, en este caso más que en el anterior, el factor conservación puede haber jugado un papel fundamental puesto que fuertes coladas sellan prácticamente cavidades completas y fuertes desconchados indican pérdida de materia.

Únicamente la última agrupación de motivos (20-24) parece mostrar un mayor grado de conservación. Volvemos a encontrar escenas formadas por pocos motivos, concentrados espacialmente, sin que sea posible observar superposición entre ellos. La yuxtaposición entre figuras no parece responder a búsquedas de encuadre, pero sí que tiene un papel importante la propia ubicación de las figuras en el soporte, que pensamos puede incidir en la lectura del desarrollo escénico de la composición.

Llama la atención la ubicación de un gran manchón de color en la primera unidad del Abric II, que suponemos pertenecería a un único motivo. Desde el punto de vista compositivo y de ser cierta nuestra suposición, sería interesante la ubicación espacial de un motivo único en una unidad flanqueada por sendas estalagmitas, un aspecto que no es desconocido en el Arte Levantino y del que se conocen numerosos ejemplos.

Por lo que respecta a la ubicación de estas agrupaciones y aún dentro del Abric II, percibimos

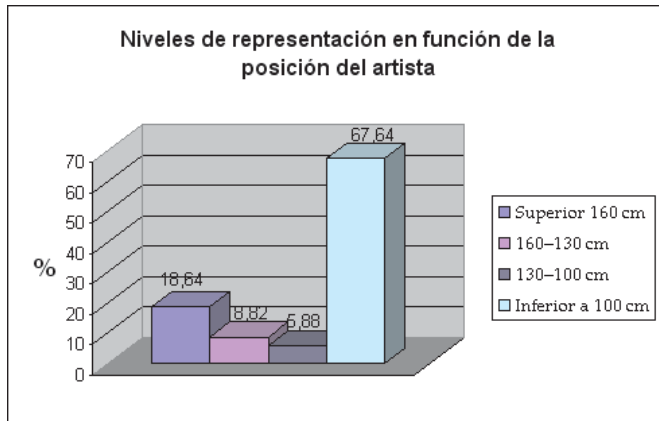


Gráfico.9.1.

significativo por lo que respecta a la composición formada por los motivos 20-24, no tanto por la altura a la que se encuentran, integrada dentro del campo manual del artista, sino porque el nivel y pendiente del suelo manifiesta una brusca interrupción en este punto, con una caída de más de medio metro, de manera que para la correcta ejecución del arquero 21 debió utilizar un punto de apoyo que favoreciera el equilibrio.

De la organización espacial de este conjunto se deriva la existencia de un abrigo de grandes dimensiones que, sin embargo, conserva una decoración muy puntual en zonas concretas, y ello aun cuando haya podido sufrir ciertas pérdidas de motivos, quizás más evidente, por el estado del soporte, en el segundo abrigo que en el primero.

9.5.3.1 El uso del soporte como parte integrante de la composición.

A lo largo de estas líneas hemos aludido en numerosas ocasiones al importante papel que se deriva de las características del soporte de este conjunto rupestre, tanto por lo que se refiere a su inserción como parte integrante del desarrollo narrativo como elemento estructural que facilita la distinción e individualización espacial de motivos aislados y agrupaciones de figuras en clara composición escénica o no.

Es especialmente el caso del Abric I el que proporciona mayores argumentos a lo arriba establecido, quizás como consecuencia de la propia concentración de motivos en una misma cavidad. Así y como puede observarse en el croquis adjuntado (Fig. 9.24), es evidente la importancia que denotan las características del soporte a la hora de agrupar o disociar visualmente a los motivos. Hemos hecho referencia en repetidas ocasiones a que las distintas fluctuaciones del soporte, especialmente por lo que se refiere a los pronunciados cambios de pendiente, inciden substancialmente en la asociación o aislamiento de figuras, especialmente en aquellos casos en los que es un único motivo el representado en un punto concreto de la pared.

Pero el papel del soporte no sólo incide en la ubicación de las figuras sino, en ocasiones, en la propia disposición y encuadre de motivos individuales. Este último aspecto merece un comentario detenido en relación al conjunto que nos ocupa. Esa búsqueda de encuadre es fácilmente apreciable en el caso del cáprido 2 y el bóvido 4. En el primer caso, la ejecución y trayectoria de las cuernas se fuerza con objeto de no invadir el recorrido de dos ligeras aristas que acusan un ligero escalón. El caso del bóvido 4 es distinto, pero denota, de igual manera, esa búsqueda de encuadre del motivo en una especie de laja y la complicidad de un pequeño saliente, encarnado en una arista, que figurativamente justifica su representación fragmentada.

Ambos aspectos quedan recogidos nuevamente en el caso del ciervo 23. Por un lado, la búsqueda de encuadre condiciona el recorrido de las cuernas, forzando, un tanto, su posicionamiento; mientras que una arista justifica, una vez más y como veíamos en el caso anterior, su ejecución inconclusa. Tal y como establecimos en el capítulo referido al marco teórico, no es inusual el aprovechamiento de este tipo de grietas para significar imágenes fragmentarias de figuras animales, incluso en el caso de Cavalls veíamos algo similar con dos representaciones humanas, que quedaban parcialmente ocultas bajo un rodete estalagmítico (grupo de motivos 12a-e).

Encontramos otros ejemplos de motivos en la cavidad en los que se evitan intencionalmente las aristas del soporte condicionando así el recorrido y trayectoria en la aplicación del pigmento, como es el caso del jabalí 13, donde el trazo que da cuenta de la cola se arquea ligeramente evitando una ligera arista que se encuentra a la derecha; un aspecto que sugerimos puede estar directamente relacionado con la técnica y el modo de ejecución.

Con respecto al encuadre en el que se enmarcan ciertas escenas, es especialmente significativo el caso de la conformada por los motivos 8a-f. Se encuentra en una ligera hendidura en el soporte delimitada por una pequeña grieta, en su parte derecha, y una afilada arista que define un escalón, por su parte izquierda. Esa demarcación acentúa el aislamiento de la escena, que de por sí ya parece tener un desarrollo narrativo independiente al que sólo podríamos vincular, por su disposición y trayectoria, al motivo 9, como hemos visto anteriormente.

Por otro lado, la indicación del marco espacial es especialmente evidente en algunas de las composiciones de carácter escénico. Los distintos planos en los que se ubican las figuras que componen la escena final del Abric II (motivos 20-23) acentúan el dinamismo ya implícito en la propia actitud de los motivos y obligan a un fluctuante cambio de puntos de visión por parte del observador (Fig. 9.25). Esa misma traducción del espacio podría afirmarse en la relación que establecen los arqueros 10 y 12 y el jabalí 13, especialmente por lo que respecta al primero que, apostado en un ligero saliente, acentúa la definición de dos planos.

Del análisis detenido del uso del espacio en el conjunto del Mas d'en Josep se deriva un planteamiento espacial en el que la pared no se concibe en su esencia global, sino en el que se aprecia la consideración de sus características físicas internas como condicionantes a la ubicación de motivos y a su agrupación dentro de unidades escénicas. En ningún caso apreciamos composiciones de desarrollo espacial amplio, en las que se integre un gran número de figuras. Bien al contrario, las distintas composiciones que hemos definido se distinguen claramente de sus inmediatas tanto por el espacio vacío de decoración que las separa como por las incidencias del soporte que acentúan más si cabe esa distinción.

En el caso del Abric I, y aunque en ningún caso podemos hablar de concentración espacial abigarrada de motivos, sí que resulta significativa la condensación decorativa en un mismo punto de la cavidad, e incluso del propio abrigo, sin que en ningún caso esa densidad decorativa se traduzca en una falta de claridad expositiva.

9.6 Propuesta de reconstrucción de la secuencia interna de ejecución del Cingle del Mas d'en Josep.

La existencia de motivos de clara raigambre esquemática, como el número 25, y la presencia de otros, que difícilmente podemos asimilar al naturalismo implícito en el horizonte levantino, nos advierte de un uso prolongado del Mas d'en Josep como espacio de representación.

La coexistencia de dos horizontes artísticos no provoca, como hemos visto en conjuntos anteriormente analizados, episodios de superposición entre ambas representaciones, sino que, muy al contrario, observamos una compartimentación del espacio en la que, incluso, se acentúa el aislamiento



de las grafías esquemáticas (motivo 25)

Por lo que respecta a la secuencia interna levantina, la ausencia de superposiciones entre motivos dificulta seriamente su definición, y tan sólo la coherencia narrativa nos ha llevado a suponer, en ciertos casos, la anterioridad de la figura animal frente a la humana (jabalí 13 y ciervos 17 y 18).

No obstante, la importancia que adquiere la figura animal como representación aislada o desvinculada de cualquier desarrollo narrativo, la variabilidad formal y técnica que traslada y el hecho de que en algún caso sea objeto de adición (ciervo 23) permiten suponer que, en algún caso, su representación debió ocupar momentos tardíos dentro de la secuencia.

La recurrente representación de figuras animales fragmentadas en las que apreciamos pautas formales semejantes apuntaría, quizás, hacia la definición de un momento puntual de ejecución. No sólo la excesiva estilización del cuello de estas figuras (cáprido 2, bóvido 4 y ciervo 23) sino la voluntad de integración en el espacio y el los accidentes del soporte caracteriza a estas tres representaciones animales.

Suponemos que la ejecución del ciervo 23 es posterior y como consecuencia de la presencia previa de las figuras 21 y 22, por lo que de ser cierta nuestra asociación formal, la ejecución, tanto de la cabra 2 como del bóvido 4, ha de responder a una fase de adición posterior a la ejecución, al menos, de la escena que gira en torno a la figura del jabalí, con quien se vincula una figura humana (motivo 11) de semejante concepto formal que el arquero 21.

Es precisamente la ordenación entre los distintos conceptos de figura humana los que mayores dificultades comportan, aunque si aceptamos las secuencias definidas en conjuntos cercanos, concluiremos en que las representaciones de formato más estilizado y escaso moldeado muscular, como Josep B y C, ocupan momentos avanzados dentro de las distintas campañas de decoración de los abrigos.

Por lo que respecta a la composición formada por los motivos 8a-f y 9, por un lado, y la agrupación 5-7, la acentuada simplificación en las formas de la figura humana y animal que, en algún caso, dificulta la propia identificación de los motivos conlleva su consideración con cierta cautela. Los rasgos semiesquemáticos que traducen, concretamente, los distintos cuadrúpedos permiten desligar estas representaciones de las propiamente levantinas.

Si admitimos los paralelos formales y, en cierto modo, de corte compositivo que se establecen entre esta composición y la ya mentada de la Cova del Barranc de L'Aguila (Xàtiva) la identificación cronológica que establecen los autores del estudio para estos grabados se extienden más allá de la Edad del Bronce. Semejante cronología se ha propuesto tradicionalmente para el llamado jinete de la Gasulla (Beltrán, 1968: 176) en base a la información que aporta el registro arqueológico, la introducción del caballo en la Península, etc.

No obstante, la valoración de estos paralelos y la hipótesis cronológica que les acompaña pasa por aceptar una temática, en el caso de la agrupación 8a-f, que no podemos afirmar con rotundidad.

9.7. Valoración final.

El aspecto más llamativo de este conjunto quizás sea la baja densidad de representaciones en relación a la importante disponibilidad de espacio que ofrece este farallón rocoso. Las características naturales de este abrigo, sin embargo, no parecen jugar un papel negativo en este sentido: la plataforma natural disponible favorece la estabilidad necesaria durante el proceso de decoración y la ausencia de una cornisa pronunciada en muchos puntos deja libre a la decoración grandes espacios.

No obstante, y a pesar del reducido número de figuras documentadas, la variación estilística de figuras humanas y animales ofrece una dinámica de decoración en distintas campañas que, incluso,

parecen alcanzar horizontes artísticos diferenciados. La posibilidad de que coexistieran distintas manifestaciones artísticas en un mismo conjunto reincidiría en la idea que venimos apuntando en relación a la “perpetuación” de estos espacios como lugares de representación, y en todo caso, permitiría redibujar el mapa tradicional de Valltorta-Gasulla como núcleo artístico de amplia proyección temporal.

Si tenemos en cuenta y admitimos que esa baja densidad de figuras responde a criterios de selección de espacio y no a factores negativos de conservación, el Cingle del Mas d’en Josep se constituiría, junto con el Abric del Llidoner, en un conjunto secundario frente a la importante atracción que generaron espacios como Saltadora o Les Covetes del Puntal. No existen razones, según hemos visto, relativas a su estructura física, o incluso a su posición en el curso del barranco, que puedan justificar esa condición.

Las escenas documentadas en este conjunto se caracterizan por su sencillez compositiva y el bajo número de figuras partícipes que, a lo sumo, podrían ser producto de tres momentos diferenciados. La **temática** parece girar en torno al mundo de la caza y a la importancia de la figura animal como imagen. Precisamente, en relación a ese último aspecto, cabe destacar la concentración significativa de figuras animales fragmentadas, que, por sus rasgos formales, podríamos vincular a un momento de ejecución unitario.

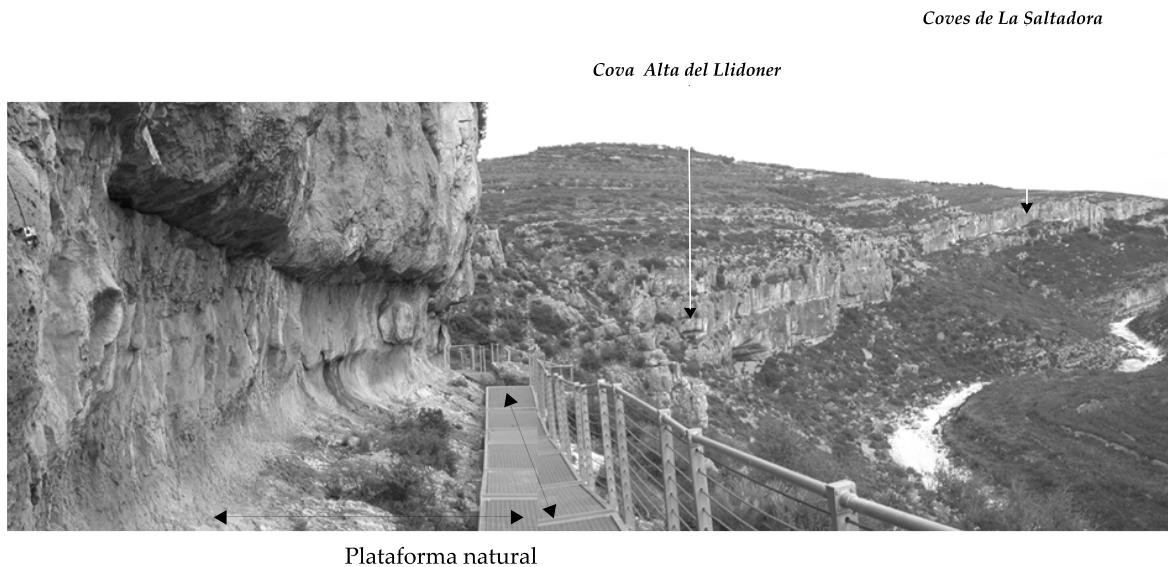


Fig. 9.26. Vista panorámica del Cingle del Mas d’en Josep. Apreciamos la destacada plataforma natural que permite el fácil acceso al espacio de representación. Su situación y altura en la vertiente del barranco ofrece un amplio margen de visibilidad que conecta con los conjuntos de Llidoner y Saltadora



Capítulo 10. Coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló): Abrics VII, VIII y IX.

10.1 Localización geográfica. Visibilidad global y relación visual con otros conjuntos.

La Cova o Coves de la Saltadora– también conocida como La Saltadora o El Salt– recibe su nombre de la existencia, en épocas de lluvia, de un salto de agua que se precipita por el escalón que provoca el cingle en la parte norte del conjunto.

Se ubica en el término municipal de Les Coves de Vinromà, en la comarca de la Plana Alta, provincia de Castelló. La serie de abrigo que conforman este conjunto se abren en la base de un notable paredón en la parte izquierda del Barranc de la Valltorta, próximo al punto donde desemboca el Barranc de Matamoros.

Les Coves de la Saltadora se ubican en las coordenadas UTM 31TBE5297848, según el mapa 1/50000 del Servicio Geográfico del Ejército, hoja nº 30-32 (570) de Albocàsser, con una orientación O-SO, a unos 420 m.s.n.m y a unos 100-120 m.s.f.b (Fig. 10.1).

Su acceso se realiza, desde principios de los ochenta, por un camino construido por la Diputación Provincial de Castellón que parte de la carretera comarcal CV-131 de Tírig a Coves de Vinromà, entre los kilómetros 4 y 5. Este camino, que da acceso al Mas del Matà, tiene un recorrido aproximado de unos 500 m. a pie hasta llegar a la cavidad.

En 1975, el conjunto fue cercado con una valla metálica para impedir las continuas agresiones que venían sufriendo las pinturas. Sin embargo, hoy en día el vallado no está en muy buenas condiciones y apenas cumple la función disuasoria de curiosos y malintencionados.

Frente a Saltadora se abren los tres conjuntos que conforman el Grupo del Puntal– Cingle dels Tolls, les Covetes y la Cova Gran–, mientras que escasos metros le separan, en la misma margen izquierda, del Abric de les Calçades del Matà.

Los abrigo del Grupo del Puntal muestran una conservación diferencial que impide apreciar el gran número de figuras que debieron ocupar estos conjuntos. Este es el caso, especialmente, de la Cova Gran, una de las mayores cuevas con aproximadamente 40 m. de longitud, en la que, sin embargo, diversos procesos de corrosión en el soporte de las pinturas han provocado la prác-

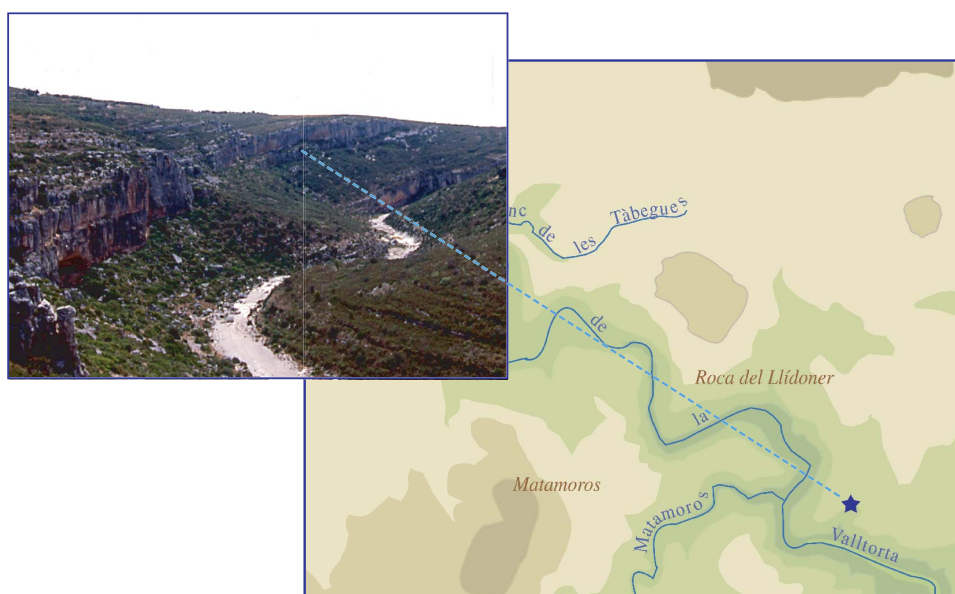


Fig. 10.1. Mapa de localización y fotografía del conjunto desde el Cingle de Mas d'en Josep.

tica desaparición de las mismas. Son los Covetes del Puntal las que ofrecen un gran elenco de figuras, prácticamente inéditas, sin aparentes paralelos dentro de la iconografía rupestre del Arte Levantino (Viñas, 1982), como sería la tan reseñada “Venus de la Valltorta”, figura femenina en aparente posición sedente, o la supuesta representación de un cadáver, figura masculina en posición invertida cuyo tamaño se adapta a la pequeña laja que lo cobija.

Saltadora ofrece un **amplio marco de visibilidad** desde el que es posible divisar tanto los conjuntos que conforman el ya citado Grupo del Puntal como el Abric del Mas d'en Josep, también ubicado en la margen izquierda del Barranc de la Valltorta.

Cercanos a este conjunto se encuentran varios **yacimientos**, todos ellos al aire libre, en los que la colección de material recogido permite, en algunos casos, definir la secuencia cronológica. Este sería el caso del Planell del Puntal y de la Rompuda: el primero, ubicado en la zona superior de la Cova Gran del Puntal, fue documentado ya en 1917 como resultado de los trabajos de prospección realizados por el Institut d'Estudis Catalans (Durán y Pallarés, 1921) (Fig. 10.3). Se trata de un yacimiento de superficie con un área de dispersión aproximada de unos 350 m. de longitud y una anchura máxima de 200 m., el material recogido posteriormente por M^a J. de Val permitió el estudio de más de dos mil piezas entre restos de talla y material retocado que afianzaron su cronología epipaleolítica.

Por otro lado, el Planell de la Rompuda, cercano al anterior pero en dirección Sur, presenta una zona de dispersión cercana a los 200 m. de longitud. Al igual que el Planell del Puntal, fue descubierto en 1917, si bien los materiales recogidos corrieron la misma suerte y apenas 3 piezas de industria lítica fueron publicadas por Almagro (1944). Del trabajo realizado por de Val se pudieron documentar cerca de mil piezas, aunque tan sólo una décima parte estaban retocadas (de Val, 1977).

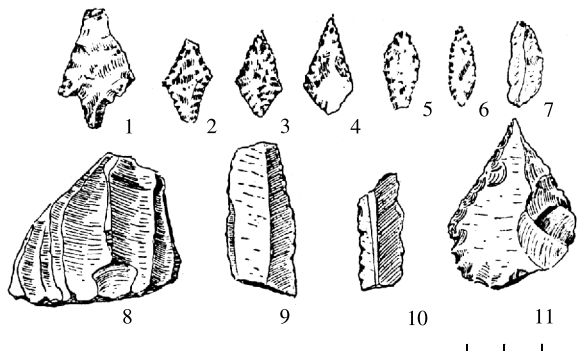


Fig. 10.3. Material lítico procedente de los Planells de La Rompuda (1,2, 8, 11); El Puntal (3, 4, 6, 7, 9, 19) y Les Calçaes del Matà (Durán y Pallarés, 1920).



Fig. 10.2. Motivo conocido como “Venus de la Valltorta” (Covetes del Puntal) (Viñas, 1982)

Por último, citar el yacimiento del Planell de les Calçaes del Matà, próximo al conjunto rupestre que recibe el mismo nombre y al conjunto que nos ocupa. La pingüe colección de materiales recogidos en este yacimiento, gran parte de ellos extraviados, no impide precisar su cronología al poseer elementos que permiten establecer una cronología relativa (Fernández et al, 2002).



10.2 Descubrimiento y principales estudios sobre el conjunto.

La primera noticia del descubrimiento del conjunto de abrigos que conforman La Saltadora se remonta a la primavera de 1917, cuando tras el descubrimiento de Cavalls se iniciaron prospecciones en la zona que dieron a conocer diferentes conjuntos, la mayoría de ellos ubicados en la margen izquierda del barranco.

Tal y como hemos establecido en el capítulo referente al descubrimiento del núcleo de Gasulla-Valltorta, el estudio de La Saltadora quedó reservado al equipo interdisciplinario del Institut d'Estudis Catalans, quienes diseñaron un proyecto ambicioso en el que pretendían documentar no sólo los conjuntos con arte rupestre sino también proceder a la excavación y recogida de material de aquellos yacimientos descubiertos en el entorno más inmediato, con el objetivo primero de contextualizar crono-culturalmente estas pinturas (Durán y Pallarés, 1920). En su trabajo quedan recogidas algunas de figuras aisladas pertenecientes a distintos abrigos del barranco, mientras que, únicamente, se realiza la restitución completa, en la que se indica la relación espacial entre motivos, de algunos de los abrigos de Saltadora y la parte derecha de la Cova Alta del Llidoner (Fig. 10.4).

El equipo madrileño, encabezado por H. Obermaier, incluyó algunas de las figuras de La Saltadora en la monografía sobre las pinturas de Valltorta, haciéndolas partícipes de la discusión en torno a la clasificación estilística de las figuras, en la que se incidía especialmente en el análisis etnológico de armamento y adorno.

Este importante conjunto no volverá a ser objeto de análisis detenido hasta que en la década de los setenta E. Ripoll (Ripoll, 1970) retoma parte de la documentación gráfica generada por el equipo catalán y publica lo que pretendía ser un breve avance a una posterior monografía. Ripoll aborda fundamentalmente la descripción estilística de algunas de las figuras que componen La Saltadora y la posterior aproximación al estudio de la composición de las cavidades más sobresalientes. La promesa de una publicación monográfica sobre este conjunto no llegó a cumplirse, de modo que las referencias a este conjunto se configuran como meros estudios sectoriales, ceñidos a la descripción y documentación de cavidades previamente seleccionadas por su interés, belleza o especial grado de conservación (Beltrán, 1965; Viñas, 1979-80; Viñas, 1982; Dams, 1984, etc.) Por otro lado, y como también ocurre en el caso de otros conjuntos de Valltorta, Saltadora ha servido como referente comparativo en relación a otros núcleos o conjuntos levantinos, por lo que no resulta inusual encontrar citadas algunas de sus figuras o composiciones en la literatura tradicional (Alonso y Grimal, 1996; Andreu et alii, 1982; Aparicio et alii, 1988; Mesado, 1981; Ribera et alii, 1995, etc), así como tampoco resulta extraño encontrar sus representaciones como ejemplo de aspectos teóricos puntuales relativos al análisis de figuras o temática de las escenas (Blasco, 1980; Galiana, 1985; Jordá, 1974; 1975a, etc).

La aplicación de nuevas tecnologías en la restitución individual de figuras y su posterior ensamblado en los Abrics VII, VIII y IX de la Saltadora propiciaron el análisis integral de sus pinturas, destacando especialmente el estudio estilístico y de la composición. Este trabajo, fruto de la labor interdisciplinaria que venimos desarrollando con el IVAR y el Departament de Prehistòria i



Fig. 10.4. Restitución de un arquero de La Saltadora según Durán y Pallarés (1920)

d'Arqueologia de la Universitat de València, se plasmó en el año 2000 en dos trabajos de investigación: el estudio del Abric VII corrió a cargo de I. Domingo, de donde hemos extraído la restitución de composiciones y figuras individuales (Domingo, 2000); mientras que a nosotros nos correspondió el estudio de los Abrigos VIII y IX (López Montalvo, 2000).

10.3 Descripción y división topográfica de los abrigos.

El conjunto de abrigos de la Cova de la Saltadora comprende una longitud de 200 m., divididos en dos partes diferenciadas por un espacio intermedio de unos 45 m., que carece de representaciones artísticas.

En los escasos estudios que se han referido a sus pinturas, este conjunto de abrigos ha sido objeto de subdivisiones y ordenaciones numéricas que atienden a criterios claramente dispares (Cuadro 10.1). Así, en los primeros estudios sobre La Saltadora se siguió un criterio de presencia/ausencia de decoración a la hora de clasificar y numerar los distintos abrigos, de manera que llegaron a contabilizarse un total de seis “*agrupaciones pictóricas*” (Durán y Pallarés, 1915-1920 : 451), obviando aquellas zonas en las que no resultaba evidente la existencia de representaciones artísticas. Décadas más tarde, Ripoll hizo suya esta misma subdivisión, y describió las figuras en base a las mismas seis cavidades que ya establecieron el equipo de L'Institut d'Estudis Catalans (Ripoll, 1970)

Durante los ochenta Viñas, en su estudio monográfico sobre La Valltorta, reenumeró la cavidad siguiendo esta vez criterios puramente topográficos, quedando dividido el conjunto en dos partes: la parte Norte formada por dieciocho concavidades y el sector Sur formado tan sólo por ocho (Viñas, 1982: 146).

En esa misma década L. Dams, en su monografía general sobre el Arte Rupestre Levantino, publica las figuras de La Saltadora agrupándolas en 14 abrigos artísticos con un criterio totalmente arbitrario y basado en estimaciones subjetivas no contrastadas *in situ*. (Dams, 1984).

Por último, A. Sebastián, en su tesis doctoral inédita, establece un total de nueve abrigos artísticos, de los cuales tres son inéditos con respecto a los establecidos anteriormente por E. Ripoll (Sebastián, 1986: 753-754).

Por nuestra parte, y atendiendo a los criterios topográficos establecidos anteriormente, hemos establecido la división de La Saltadora en nueve abrigos, que hemos numerado de Norte a Sur, esta-

Correspondencia entre la numeración y clasificación propuesta y la mantenida por distintos autores				
División siguiendo criterios topográficos	Durán y Pallares, 1920 Ripoll, 1970	Viñas, 1982	Dams, 1984	Sebastián, 1996
Abric I		Sector N: abrigos 1-7	Abrigo I, II y III	Cavidad I
Abric II		Sector N: abrigos 8-11	Abrigos IV y V	Cavidad I
Abric III	Cavidad I	Sector N: abrigos 12-16	Abrigo VI	Cavidad II
Abric IV	Cavidad II	Sector N: abrigo 17	Abrigo VII	Cavidad III
Abric V		Sector N: abrigo 18		Cavidad IV
Abric VI		Sector S: abrigo 1		Cavidad V
Abric VII	Cavidad III Cavidad IV	Sector S: abrigos 2-4	Abrigo XII	Cavidad VI Cavidad VII
Abric VIII	Cavidad V	Sector S: abrigos 5 y 6	Abrigo XIII	Cavidad VIII
Abric IX	Cavidad VI	Sector S: abrigos 7 y 8	Abrigo XIV	Cavidad IX

Cuadro 10.1. Correspondencia de los distintos criterios empleados en la subdivisión interna de Les Coves de La Saltadora.



bleciendo en cada uno de ellos, si procede, el número de cavidades que los componen.

Nuestra zona de estudio comprende en concreto los abrigos denominados VII, VIII y IX, que cierran el extremo sur de la Cueva (Fig. 10.5). La elección de estos abrigos viene determinada fundamentalmente por los importantes problemas de conservación que presenta la zona norte, en la que es común la presencia de figuras cubiertas por velos cálcicos o finas capas de barro adheridas a la pared y que impiden la justa apreciación de escenas completas. No obstante, somos conscientes de que un estudio parcial de este conjunto limita, en cierto modo, nuestros juicios y valoraciones, si bien esperamos que una futura limpieza de este abrigo, uno de los más importantes del conjunto si consideramos el índice de representaciones, pueda enriquecer, apoyando o matizando, las conclusiones que podamos inferir a partir de este trabajo.

Teniendo en cuenta, por tanto, estas limitaciones impuestas por la conservación procederemos a la descripción topográfica de los tres abrigos seleccionados:

Abrigo VII

Abrigo de medianas dimensiones con una longitud aproximada de 10 m. Dos coladas estalagmíticas lo enmarcan, individualizándose así de los abrigos contiguos, de mayor profundidad. La ausencia de visera o cornisa expone a pinturas y soporte a las virulencias climáticas, ocasionando pérdidas parciales de pigmento y fuertes alteraciones de soporte que, en algunos casos, ha llegado a desprenderse en finas lascas. La consecuente creación de películas de carbonato cálcico altera, más si cabe, la composición de la roca y dificultan la visibilidad de las representaciones.

La pared presenta un desarrollo homogéneo, con escasa curvatura, lo que no exime la posibilidad de diferenciar pequeñas concavidades y diversas coladas en su interior que permiten subdividirlo en tres cavidades (Cuadro 10.2; Fig. 10.6):

– **Cavidad VII.1:** posee una longitud total de 215 cm. y está integrada por dos unidades contiguas, diferenciadas por la presencia de una colada de considerable potencia.

– **Unidad VII.1.A:** posee unos 65 cm. de longitud y alberga un total de ocho figuras (motivos 1-8), que se distribuyen en la vertical a lo largo de 1,50 m con respecto al nivel del suelo.

– **Unidad VII.1.B:** de 140 cm. de longitud, se diferencia de la anterior por una colada de potencia considerable. Agrupa un total de nueve motivos (9-17) cuyo punto más alto de representación alcanza un nivel de 1,35 con respecto al suelo conservado.

– **Cavidad VII.2:** de 290 cm. de longitud. Esta cavidad presenta una mayor agrupación de motivos, sesenta en total, repartidos desigualmente entre las dos unidades que genera la presencia de una colada estalagmítica procedente del techo:

– **Unidad VII.2.A:** de 180 cm. En ella se localizan un total de cincuenta y tres figuras (motivos 18-70).

– **Unidad VII.2.B:** de 113 cm. de longitud, tan sólo alberga siete motivos (71-77), cuyo punto más alto de representación coincide con el motivo 72, a unos 120 cm. con respecto al nivel del suelo conservado.

– **Cavidad VII.3:** con 260 cm. de longitud total, la topografía provoca su subdivisión en cuatro unidades claramente individualizadas:

– **Unidad VII.3.A:** de 80 cm. de longitud. Se diferencia de la inferior por la presencia de un escalonamiento en el soporte. Los motivos 78 y 79 son los únicos que ocupan esta unidad.

– **Unidad VII.3.B:** su longitud apenas alcanza los 52 cm., y se individualiza de la inmediata por la presencia de una colada estalagmítica que enmarca a los motivos 80-86.

– **Unidad VII.3.C:** se desarrolla entre dos estalagmitas que enmarcan una longitud de apenas

75 cm., ocupados por los motivos 88-90.

– **Unidad VII.3.D:** de 135 cm de longitud, se individualiza por la presencia de sendas coladas que flanquean la unidad por ambos extremos. Los motivos 92-99 ocupan la zona inferior de esta unidad.

– Abrigo VIII

Mide 7,80 m. de longitud máxima, con estructura de tendencia cóncava, especialmente pronunciada hacia su parte derecha. El suelo del abrigo presenta una superficie escalonada poco pulida, mientras que el techo se configura como una ligera cornisa que protege a las pinturas. La pared muestra un aspecto accidentado, especialmente en su zona superior, mientras que la inferior, por el contrario, presenta un soporte de tendencia más lisa, que ha sido aprovechado para plasmar las pinturas.

La conservación se ha visto afectada por los desprendimientos de lajas, generalmente de pequeño tamaño, y por la existencia de concreciones calcáreas que dañan principalmente a la zona superior izquierda. No presenta sedimento arqueológico en su base, al igual que el resto de abrigos que conforman este conjunto. Claramente estructurado, se subdivide, a su vez, en tres cavidades (Cuadro 10.3; Fig. 10.6):

– **Cavidad VIII.1:** de 340 cm. de longitud. Se compone de dos unidades diferenciadas:

– **Unidad VIII.1.A:** se corresponde con la zona superior izquierda de la cavidad, donde la pared muestra un carácter accidentado muy marcado. Su límite izquierdo coincide con el saliente que da inicio al abrigo, mientras que el derecho viene definido por la actuación de un saliente estalagmítico.

– **Unidad VIII.1.B:** ubicada en la zona inmediata inferior a la unidad anterior, es un pronunciado desnivel de la pared el que permite definir las e individualizarlas. De desarrollo prácticamente paralelo a la anterior, sus límites coinciden, aproximadamente, con las estructuras físicas que servían para definir a la Unidad VIII.1.A, pero en este caso la pared manifiesta una estructura de tendencia lisa más homogénea.

Sector Sur de La Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló)

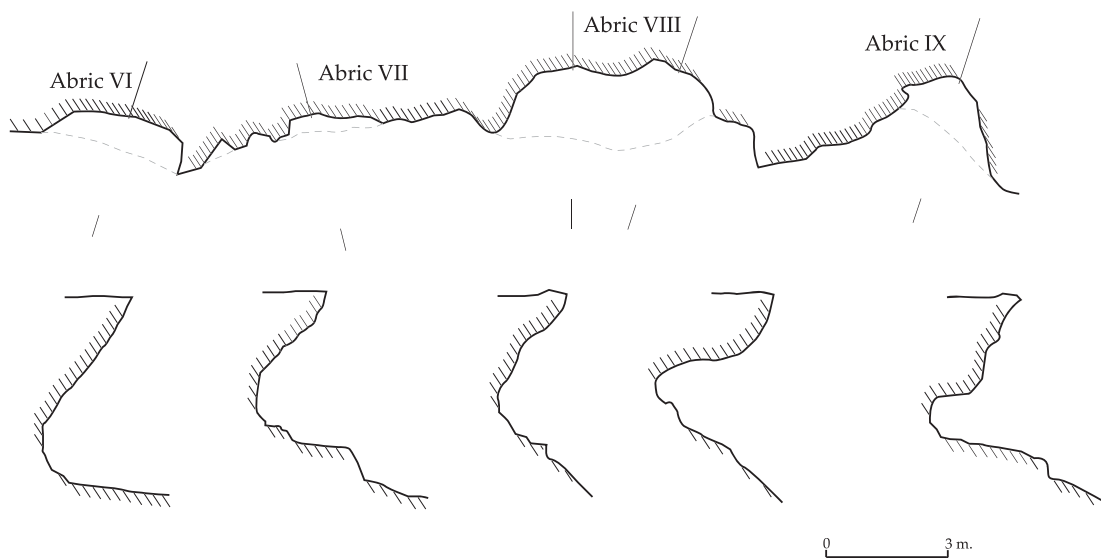


Fig. 10.5. Planta y sección del Sector Sur de La Saltadora (a partir de Viñas, 1982)



– **Cavidad VIII.2:** con una longitud máxima de 310 cm. tan sólo una única unidad central (**VIII.2.A**) aglutina la totalidad de motivos representados en este punto (motivos 24-34). Su límite izquierdo viene definido por la colada estalagmática que pone fin a la cavidad anterior, mientras que el saliente que limita la marcada concavidad del Abrigo VIII se configura como el borde derecho.

– **Cavidad VIII.3:** situada en la parte más externa del abrigo, en ella no se evidencian representaciones artísticas. Su longitud máxima es de 2,20 m. y se caracteriza por presentar una pared prácticamente lisa.

– Abrigo IX

Abrigo de medianas dimensiones, con una longitud aproximada de 720 cm. y 152 cm. de profundidad máxima, presentando una estructura cóncava, especialmente pronunciada en la zona inferior. El suelo está inclinado hacia el exterior, con una superficie muy pulida, quizás como resultado de su repetida utilización como refugio de pastores y ganado. La pared, de estructura irregular, evidencia zonas más lisas que curiosamente han sido aprovechadas para su decoración. Hacia la parte inferior, la pared se muestra ennegrecida por efecto del fuego, llegando a afectar algunos de los motivos. La conservación del abrigo está dañada, fundamentalmente, en la zona izquierda, donde una gruesa capa calcárea, procedente del techo, recorre la pared ocultando, parcialmente, algunos de los motivos.

Este último abrigo de la zona Sur se subdivide, a su vez, en tres cavidades:

– **Cavidad IX.1:** en esta cavidad no existen evidencias de decoración, quizás como consecuencia de la costra calcárea que recubre íntegramente la pared en este punto. Mide un total de 210 cm. de longitud.

– **Cavidad IX.2:** de 350 cm. de longitud, una fuerte inflexión en el soporte la subdivide en dos unidades claras:

– **Unidad IX.2.A:** a la izquierda de la cavidad, ocupa una extensión de 110 cm, donde se localizan los motivos 1-7. La conservación del pigmento es desigual debido a la película de carbonato cálcico que recubre la pared y que llega a sellar completamente algunos de los motivos representados.

– **Unidad IX.2.B:** en ella se localizan la mayor parte de los motivos que componen el abrigo IX (motivos 8-20), cuya conservación no presenta tal grado de alteración debido a la acción

Abrigos VII, VIII y IX de La Saltadora

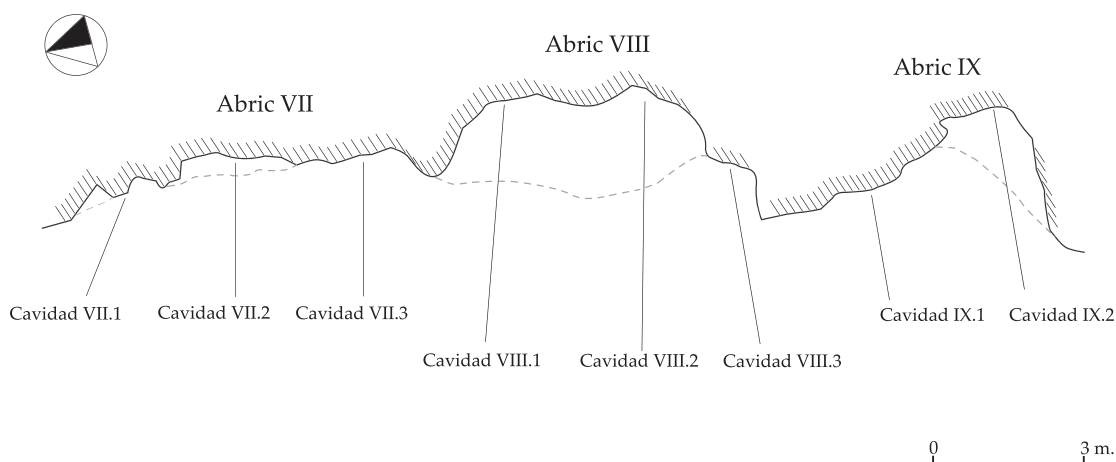


Fig. 10.6 Topografía de los Abrigos VII-IX de La Saltadora (a partir de Viñas, 1982)

de una visera que protege indirectamente a la pared. Alcanza una longitud próxima a los 290 cm. de longitud.

– **Cavidad IX.3:** esta última cavidad se ubica en la parte más externa del abrigo IX, y en ella no se evidencia representación pictórica alguna, a pesar de que la estructura de la pared, sin escarpes especialmente marcados, resultaría, a priori, apropiada para la decoración. Su longitud es de 170 cm (Cuadro 10.4; Fig. 10.6).

División topográfica del Abric VII de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló)			
A B R I C	Cavidad VII.1	Unidad VII.1.A	Motivos 1-8
		Unidad VII.1.B	Motivos 9-17
V I I	Cavidad VII.2	Unidad VII.2.A	Motivos 18-70
		Unidad VII.2.B	Motivos 71-77
I	Cavidad VII.3	Unidad VII.3.A	Motivos 78 y 79
		Unidad VII.3.B	Motivos 80-86
		Unidad VII.3.C	Motivos 87-90
		Unidad VII.3.D	Motivos 91-99

Cuadro 10.2

División topográfica del Abric VIII de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló)			
A B R I C	Cavidad VIII.1	Unidad VIII.1.A	Motivos 1-15
		Unidad VIII.1.B	Motivos 16-23
V I I	Cavidad VIII.2	Unidad VIII.2.A	Motivos 24-34
I	Cavidad VIII.3		Sin evidencias de decoración.

Cuadro 10.3

División topográfica del Abric IX de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló)			
A B R I C	Cavidad IX.1	Unidad IX.1.A	Sin evidencias de decoración.
		Unidad IX.2.A	Motivos 1-7
I X	Cavidad IX.2	Unidad IX.2.B	Motivos 8-20
		Cavidad IX.3	Unidad IX.3.A

Cuadro 10.4

10.4 Análisis estilístico de los Abrigos VII, VIII y IX.

10.4.1 Inventario e identificación de motivos o temas.

La imposibilidad de referirnos a una numeración antigua de los motivos nos ha permitido abordar su inventario aplicando nuestro criterio de numeración, en el que todos y cada uno los temas son identificados y numerados, independientemente de su entidad o importancia. Tal y como hemos establecido en páginas anteriores, de algunos motivos tan sólo se conservan restos parciales y, en algunos casos, descontextualizados entre sí, por lo que hemos procedido a su identificación ordenada alfabéticamente.

La numeración de las figuras es independiente y cerrada para cada uno de los abrigos, en previsión de futuros estudios en los que se integren el resto de abrigos que conforman el gran conjunto de La Saltadora, considerando, por tanto, nuestra numeración como provisional. Para facilitar la identifica-



ción y correlación de los motivos con su localización dentro del conjunto, junto al número de cada uno de los motivos aparecerá referido, en números romanos, el abrigo al que pertenecen.

Como hemos establecido en apartados anteriores, La Saltadora ha sido objeto de estudios parciales en los que únicamente se han restituido aquellos motivos o escenas más destacados por su belleza, conservación o especificidad. Esto ha supuesto que hayamos podido identificar un número importante de motivos inéditos, especialmente por lo que se refiere a los localizados en el Abrigo VII. Los otros dos abrigos—VIII y IX— han gozado de mayor atención en la literatura, por lo que algunas de sus escenas o motivos aislados han sido repetidamente publicados (Duràn y Pallarés, 1920; Ripoll, 1970; Beltrán, 1965; Viñas, 1979; Viñas, 1982; Dams, 1984; Sebastián, 1986, etc).

En el cuadro adjunto (Cuadro 10.5 y Gráfico 10.1) procedemos al recuento de los distintos temas o motivos en cada uno de los tres abrigos objeto de análisis:

Motivos Conservados	Abric VII	Abric VIII	Abric IX	Total	
Humanos	Masculino	30	7	6	43
	Femenino				
	Dudoso	7	5		12
Animales	bóvidos	1			1
	cánidos				
	cápridos	1		1	2
	ciervos	1	6	5	12
	ciervas				
	cervatos				
	équidos	3			3
	suidos	2			2
	indeter.	6	1	1	8
Objeto o armamento aislado	1		2	3	
Huellas o rastros	2	1		3	
Indeterm.	40	13	5	58	
Total	94	33	20	147	

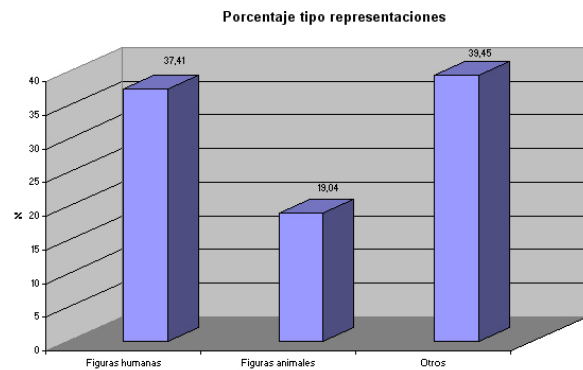


Gráfico 10.1

Cuadro 10.5. Recuento motivos conservados en los Abrigos VII, VIII y IX de La Saltadora.

10.4.2 Clasificación y análisis estilístico.

10.4.2.1 Figura humana.

A pesar de ser conscientes de que los recuentos efectuados están fuertemente condicionados por el efecto negativo que ejerce la degradación en el conjunto, advertimos una importante representatividad de la figura humana con, aproximadamente, cincuenta y siete individuos, de los que veintitrés manifiestan pérdidas de mayor o menor entidad que dificultan su clasificación estilística e, incluso, suscitan ciertas dudas sobre la propia identidad de los motivos.

El índice de representaciones y su variedad formal es claramente más acusada en el Abrigo VII, en el que contabilizamos un total de treinta y ocho motivos clasificados en ocho conceptos formales diferenciados y que definiremos a continuación.

Este índice de representatividad disminuye a medida que nos acercamos a los otros dos abrigos considerados: en el Abrigo VIII apenas contabilizamos once individuos, de los que tan sólo cuatro permiten una definición y clasificación formal aproximada; en el Abrigo IX la representatividad de la figura humana se reduce a tan sólo seis individuos, mejor conservados que en casos anteriores, y ordenados en tres tipos formales distintos.

No descartamos una mayor presencia de la figura humana, habida cuenta de las pérdidas de materia y soporte que manifiestan distintos puntos del conjunto, especialmente por lo que se refiere al Abrigo VII, y el gran número de restos indeterminados que no somos capaces de identificar. No obstante, la alta variedad formal que observamos en las figuras representadas permite calificar al conjunto de La Saltadora como un espacio de representación utilizado de manera recurrente y en un período de tiempo que suponemos dilatado.

El análisis formal de las figuras humanas documentadas permite la definición de los siguientes tipos:



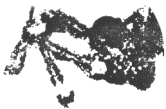
Saltadora A o tipo *Centelles*: representaciones humanas de componente naturalista con piernas modeladas y cuerpo corto.

Tan sólo los motivos 11.VII, 20.VII, 5.IX, 6.IX y 7.IX comparten los rasgos propios que definen a este tipo de representaciones (Fig. 10.11). Tal y como indica su numeración, se reparten espacialmente entre el Abrigo VII y el IX. Se trata de un tipo que ya documentábamos en el caso de Cavalls, y que en el conjunto del Abric de Centelles (Albocàsser, Castelló) alcanza su mayor índice de representatividad y variantes definidas.

Son figuras con marcado contraste entre un volumen muscular exagerado en el modelado de las piernas y la estilización que define el tronco, con apenas un ligero ensanchamiento que da cuenta del torso (arquero 11.VII).

De gran **tamaño**, las tres ubicadas en el Abric IX alcanzan unos 25 cm. de longitud. De tamaño similar es el arquero 11.VII, mientras que tan sólo la 20.VII escapa a estas dimensiones con un tamaño más discreto que le ordenaría dentro de las figuras de tamaño medio.

20.VII



7.IX

Fig. 10.7

Por lo general, advertimos fuertes **rasgos de individualización** caracterizados por la alta variedad funcional y tipológica de ornatos. Los adornos o **tocados de cabeza** (Fig. 10.7) muestran un barroquismo desigual entre la representación desnuda de la cabeza, en la que tan sólo una ligera protuberancia lateral indicaría la melena vista de perfil, a la elaboración de auténticos tocados que varían en su factura y complejidad. Así, las figuras 5, 6 y 7.IX diseñan dos breves salientes a ambos lados de la cabeza que bien pudieran traducir

el típico tocado de “orejetas” o “dos orejitas” (Galiana, 1985: 61); una elaboración más detallada y cuidadosa sugiere la especie de diadema que luce el arquero 20.VII: integrada por una estructura central de carácter circular, a ella se insertan cinco haces, de los que uno se conserva tan sólo en su arranque, compuestos por un par de trazos que tienden a engrosar hacia su extremo, quizás simulando la presencia de plumas u otro ornato de características similares. Su posición, ligeramente desplazada, ha llevado a sugerir su posible desprendimiento como consecuencia de la caída del arquero.

Este mismo arquero hace gala de un ligero engrosamiento a la altura del antebrazo derecho a modo de **brazalete**, un rasgo que se repite insistentemente en los individuos de este tipo documentados en Cavalls, como vimos en capítulos anteriores.

El arquero 11.VII muestra dos **apéndices a la altura de la cintura** que bien pudieran señalar un adorno que actuaría, a su vez, como elemento de sujeción del pantalón.

Tan sólo resta mencionar, por lo que a ornatos se refiere, los dos finos trazos, rectilíneos y ligeramente curvados en su extremo, que muestra la figura 5.IX a ambos lados del tronco. Este tipo de ornato, poco abundante en las representaciones levantinas, ha sido interpretado como un **adorno colgante** (Fig. 10.8) hecho de conchas o dientes perforados (Beltrán, 1982: 42). Un adorno semejante



Civil III



Saltadora 5.IX

Fig. 10.8

luce el arquero 93 de Civil, con quien también comparte rasgos formales y al que suponemos portador de una especie de fardo o mochila cargada a los hombros. En este caso, la figura 5.IX de Saltadora muestra un ensanchamiento horizontal del trazo que sobrepasa la anchura de la espalda y que bien podría apuntar a un tipo de recipiente similar, del que penderían dos cintas colgantes. Tradicionalmente la interpretación de esta figura apuntaba a una posición flexionada de los brazos, reposando las manos a la altura de la nuca, una versión que se opondría a la anteriormente esbozada.

Únicamente los motivos 11 y 20.VII se asocian directamente a un **armamento** compuesto de un arco de curvatura simple, sin detalle de cuerda, y un haz de flechas, ambos sujetos por la misma mano. Las figuras localizadas en el Abric IX, si bien no portan armamento sí que se asocian indirectamente a una panoplia ubicada en la zona superior inmediata (motivo 4.IX). Esta panoplia se compone de dos arcos de grandes dimensiones, aproximadamente 13 cm, y en los que se aprecia una estructura biconvexa con detalle de cuerda y bordón. Se presentan en actitud distendida con los extremos curvados y la parte central recta, parcialmente perdida en su extremo inferior. Tan sólo cinco flechas de unos 7 cm. pueden distinguirse en el haz que les acompaña. Un ligero engrosamiento en su extremo inferior daría cuenta de la emplumadura, mientras que del carácter lineal de sus puntas podría derivarse una posible tipología de ápice simple.

La **actitud** que transmiten los motivos pertenecientes a este tipo es claramente heterogénea, contrastando fuertemente la aparente actitud de estatismo o marcha pausada de los arqueros ubicados en el Abric IX frente al marcado movimiento que traduce el arquero 11.VII a partir de una desmesurada apertura de piernas. Sin embargo, es la actitud del arquero 20.VII la que rompe abiertamente con una tendencia general que advertimos tanto en estos motivos como en los documentados en otros abrigos próximos. Efectivamente, y por regla general, estas figuras traducen la sensación de marcha, más o menos acentuada en la expresión del movimiento, y en la que no resulta evidente su participación en una secuencia cinegética. La figura 20.VII transmite una expresión de movimiento inédita hasta el momento en los motivos que ordenamos dentro de este tipo: el momento de caída o abatimiento de una figura humana por el impacto de una o varias flechas. Una temática que, por lo demás, no es desconocida en el núcleo artístico que nos ocupa. La traducción del movimiento alcanza en esta figura una de sus mayores cotas de expresividad. De este modo, el efecto de la caída provoca el desequilibrio de la figura y la proyección del cuerpo hacia delante, apoyando el brazo derecho sobre la pierna adelantada, en un intento de paliar la caída. La pierna más atrasada, perdida en la actualidad, se elevaría por encima de la cintura, contrarrestando así la pérdida de equilibrio. El brusco movimiento descrito provoca no sólo el desprendimiento del adorno de cabeza, sino también la pérdida del armamento, que todavía sujeta con la mano izquierda, que extiende hacia atrás. Es precisamente este motivo el que presenta un tamaño menor y una relativa proporción corporal con respecto a los que junto a él definen este tipo en La Saltadora.



Saltadora B o tipo *Mas d'en Josep*. Representaciones de cierta proporción anatómica, ligeramente matizada por la excesiva proyección del tronco y escaso modelado muscular en las piernas.

Tan sólo los motivos 4.VIII y 19.IX definen este tipo en el conjunto de los tres abrigos de La Saltadora. Se diferencia del tipo anterior en el menor énfasis otorgado al modelado muscular y en la estilización del tronco que, ligeramente, da cuenta del torso (Fig. 10.11).

Apenas advertimos rasgos que individualicen a estas figuras, puesto que el adorno se limita, en el caso del arquero 19.IX, al diseño de una melena vista de perfil, que suponemos sujeta por algún tipo de cinta o diadema (Fig. 10.9). No parece existir un claro diseño de la **vestimenta**, tan sólo un ligero engrosamiento en la pantorrilla del arquero 4.VIII podría apuntar al remate de un pantalón de longitud media.

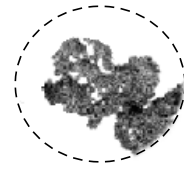


Fig. 10.9

Saltadora 4.VIII



Cavalls-26



Fig. 10.10

Es la **actitud** y el **movimiento** lo que otorga cierta distinción a estos dos arqueros, especialmente por lo que se refiere al 19.IX. En este caso, las piernas, ligeramente flexionadas, buscan el equilibrio apoyando la izquierda en el suelo y adelantando la contraria. Los brazos, doblados en ángulo de 45°, permanecen atrasados con respecto a la tendencia general del cuerpo que, completamente recto, se inclina levemente hacia delante. Sujetan un arco de curvatura simple y un haz de, al menos, dos flechas probablemente lanceoladas, definidas por dos trazos bien diferenciados. Por contra, el arquero 4.VIII aparece en posición estática, con las piernas abiertas en ángulo agudo, buscando la más adelantada el equilibrio. Los brazos afianzan el disparo, el que sujeta la flecha se coloca por encima del que mantiene el arco por la empuñadura, ocultando parcialmente la cabeza. De haberse conservado hubiera sido posible seguir el recorrido independiente del astil, tal y como puede apreciarse en el punto de contacto entre la flecha y el arco. Éste es un modo de reflejar el momento previo al disparo que apreciábamos en otros conjuntos, e incluso en tipos formales bien distintos (Fig. 10.10).

Destaca el diseño cuidadoso de los pies y de lo que pensamos podría ser el detalle de la mano cerrada, aunque no hemos de descartar que el ligero engrosamiento que apreciamos en el remate del brazo esté provocado como consecuencia del recorrido final del pincel.



Saltadora C o tipo Civil: Representaciones de componente naturalista con tronco estilizado y ligero modelado muscular en las piernas ceñido a la altura de los gemelos.

Dentro de este tipo incluimos a los motivos 26 y 42, ambos ubicados en el Abric VII (Fig.10.11).

Se trata de figuras de **tamaño** medio, apenas 8 cm. de longitud alcanza el arquero 42.VII, con cierta tendencia a enfatizar la desproporción anatómica, especialmente por lo que respecta a la excesiva prolongación del tronco, y a la carencia de modelado en las piernas, lo que nos permite distinguirles del tipo anterior. Tan sólo el engrosamiento que muestran a la altura de los gemelos permitiría afirmar cierto modelado muscular, si bien pensamos que ese quiebro en la trayectoria del trazo podría responder, además, a la indicación del remate del pantalón o jarreteras, especialmente si consideramos que el arranque de la pierna es totalmente lineal y carente de modelado anatómico. Es precisamente la consideración de este tipo de modelado restringido al extremo inferior de la pierna lo que nos ha llevado a asociar estas figuras con la variante A.3 de Civil, caracterizada por figuras de menor tamaño, tronco estilizado y ligero modelado en las piernas. Con éstas compartirían, además, otros rasgos, como la anómala articulación del tronco a la cadera, la indicación del cuello, etc. No obstante, y al igual que ocurría en el análisis de Civil III, este tipo de figuras muestran una gran semejanza formal con otras de tipo lineal que, sin embargo, acentúan el modelado de los gemelos. Tan sólo la progresiva consideración de nuevos conjuntos nos permitirá perfilar si, efectivamente, nos encontra-



Fig. 10.11. Representaciones humanas incluidas en el tipo A-B-C de La Saltadora

mos ante una variante o bien ante un tipo formal diferenciado.

La **cabeza**, tan sólo conservada en el 42.VII, se diseña a partir de una estructura globular que se deslinda de los hombros, sin que podamos apreciar referencia alguna a detalles de melena u ornato a los que en su día aludieron Beltrán (1968) o Galiana (1985).

Junto con las jarreteras, de las que incluso parece intuirse la presencia de cintas colgantes, obser-

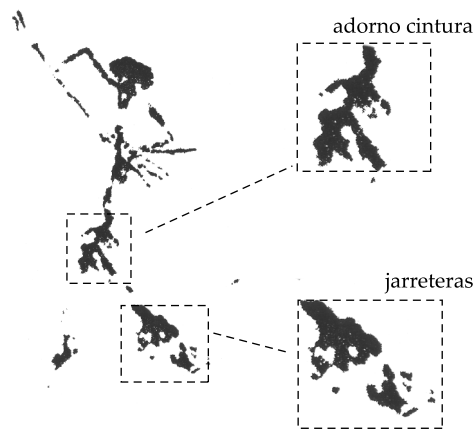


Fig. 10.12

ción no estamos seguros. El hecho de que las piernas no se conserven en su totalidad condiciona la interpretación actual de la figura, puesto que la postura que adoptan bien pudiera representar la marcha del arquero. Sin embargo, su coordinación con respecto a la postura que adoptan los brazos otorga una sensación de escorzo que nos suscita ciertas dudas en la interpretación de su acción. Ambos se disponen flexionados, pero mientras uno asciende sobrepasando la altura de la cabeza mientras sujeta el arco y el haz de flechas, el otro descende hasta situar la mano a la altura del torso, donde un ligero abultamiento podría dar cuenta de una especie de bolsa u otro tipo de recipiente. Una interpretación que ya fue apuntada por Domingo (2000) y que nos lleva a sugerir una posible instantánea captada en el momento de emponzoñar las flechas antes del disparo.

vamos la presencia de un **adorno de cintura** conformado por dos breves apéndices que sobresalen a ambos lados del tronco del arquero 42.VII. (Fig. 10.12)

En ambos casos es evidente la posesión de un **arco**, del que no es posible adivinar su estructura, y un haz de, al menos, tres flechas con emplumadura lanceolada (arquero 26.VII)

La **actitud** que transmiten vuelve a ser claramente distinta. El arquero 26.VII traduce la animación propia de la plena carrera, con las piernas abiertas en un ángulo próximo a los 180°; el 42.VII, por el contrario, transmite un movimiento poco convencional, concentrando la animación en la disposición de los brazos, de cuya interpreta-



Saltadora D o tipo *Mola Remigia*: representaciones de componente naturalista con tronco de factura variable y piernas de trazo lineal

Se trata de un tipo bien documentado en los tres abrigos objeto de estudio, si bien alcanza su mayor cota de representatividad en el Abric VII. En él agrupamos los motivos 15a.VII, 95.VII, 98.VII, 99.VII, 16.VIII, 14.IX, 15.IX, y con ciertas reticencias el 53.VII, por los problemas de conservación que provocan la pérdida de la mitad inferior de la figura (Fig. 10.13)

Dentro de este variado elenco de motivos es posible distinguir **variantes en función**, principalmente, **del grosor del trazo que da cuenta del tronco**. Así, los arqueros 15a.VII, 53.VII, 95.VII, 98.VII, 16.VIII, 14.IX y 15.IX se distinguen por un tronco, de estructura barrada y trayectoria homogénea, en el que no se evidencia el ensanchamiento propio del torso. Tan sólo la figura 99.VII muestra un mayor grosor en la estructura del tronco, que llega a superar el doble ancho del trazo que da cuenta de las piernas. Es precisamente esa estructura anatómica característica junto con la posición inclinada de la figura la que ha llevado a algunos autores a sugerir que se trata de un cuadrúpedo (Sebastián, 1993: 777), posiblemente un lepórido si interpretamos los dos trazos sobresalientes de la cabeza como dos pronunciadas orejas. Sin embargo, la obtención de un nuevo calco a partir de nuevas tecnologías (Domingo, 2000) ha permitido observar cómo la figura se completa con unas largas piernas de tendencia lineal completamente flexionadas, lo que invalidaría cualquier interpretación más allá de una figura humana ataviada de un tocado elaborado que cae desplomada por el impacto de varias flechas.

En general, se trata de figuras que transmiten cierta desproporción en las formas, especialmente por lo que se refiere a una excesiva prolongación del tronco, que en individuos como el 95 y 98.VII y el 15.IX es especialmente acentuada.

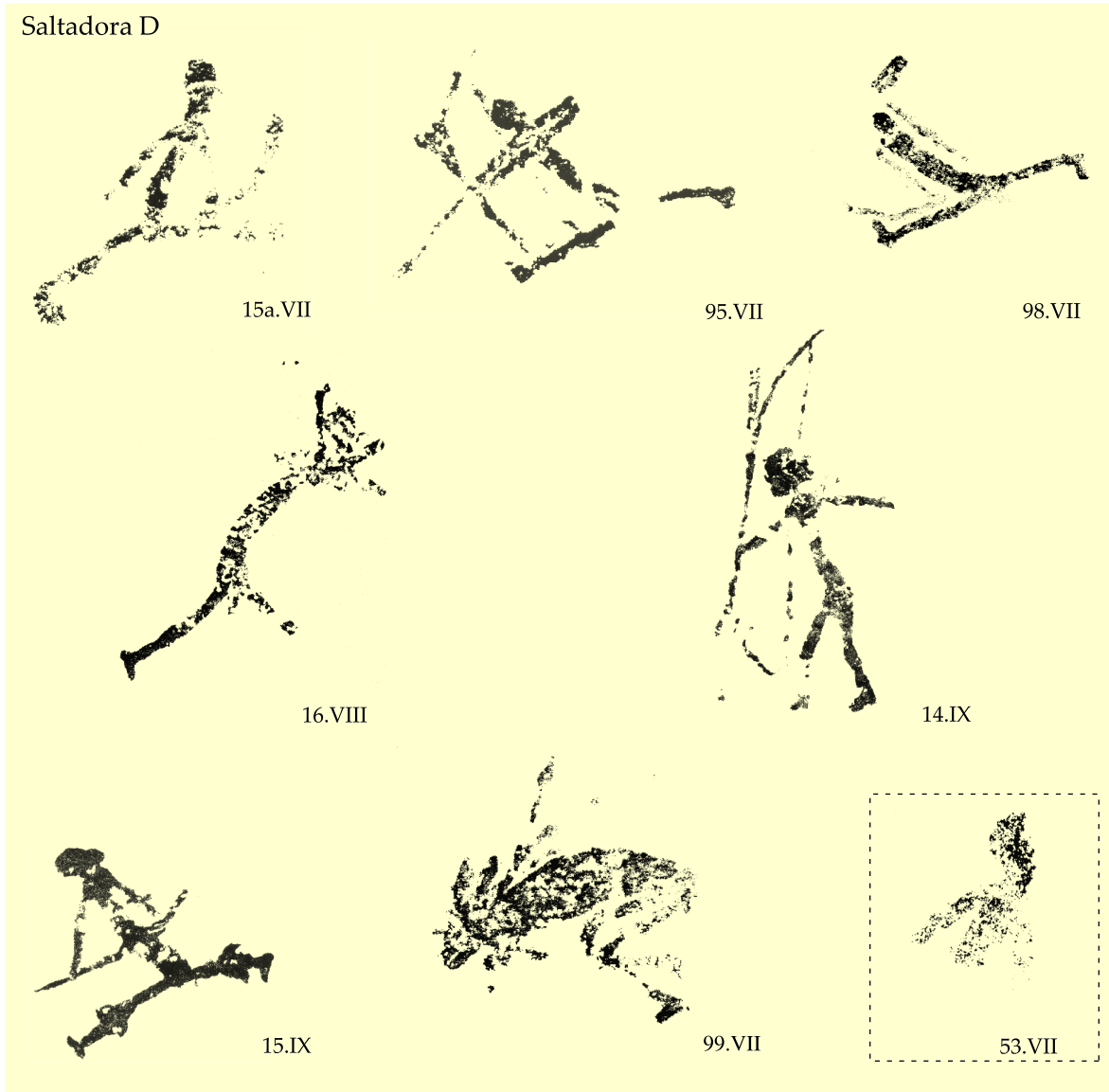


Fig. 10.13 Representaciones humanas incluidas en el tipo D de la Saltadora.

Las piernas, de carácter lineal, apenas dan cuenta del detalle de las típicas **jarreteras** en algunos de los motivos (15.IX), mientras que el arquero 14.IX parece dar cuenta del detalle del ensanche propio del camal de un pantalón largo.

En todas ellas se precisa el detalle el **pie**, con mayor o menor cuidado en el modelado del talón. Por el contrario, tan sólo en el 98.VII y el 16.VIII se advierte la indicación del **sexo**.

Se trata de figuras **parcas en ornatos personales** y tan sólo en algún caso puntual distinguimos un posible **tocado de cabeza** alto (motivo 53.VII), de tipo apuntado (95.VII), con dos o más apéndices (99.VII) o simplemente el modelado convencional de una melena vista de perfil (14 y 15.IX). Es precisamente esta última figura– la 15.IX– la que presenta mayores rasgos de individualización, puesto que junto con el detalle de jarreteras es posible distinguir un adorno de codo conformado por dos apéndices a ambos lados del brazo.

Todas, excepto el 16.VIII, se asocian a un **arco y un haz de flechas** que sujetan con el brazo más adelantado. De curvatura simple, se trata, por lo general, de arcos de tamaño medio, excepto en el caso del arquero 14.IX al que supera en longitud. En todos se da cuenta de la cuerda e incluso, en



Fig. 10.14. Motivo 15a.VII

algunos de ellos, de la propia escotadura. Únicamente los arqueros 15.VII y 15.IX portan arcos de factura más tosca, quizás como consecuencia de los problemas de conservación que afectan a ambas figuras.

En los casos en que el arco se acompaña del haz de flechas, éste se compone, al menos, de tres venablos, en los que incluso es posible observar el engrosamiento propio de la emplumadura (95.VII).

Tan sólo dos se disponen en **actitud de disparo** (95 y 98.VII) y a plena carrera, con una disposición de los brazos que permitiría seguir el recorrido del astil de la flecha. La figura 98.VII muestra un trazo recto a la derecha del tronco, sin que el grado de conservación permita apreciar su extremo superior. Sebastián propone en su trabajo la identificación de este trazo con un nuevo venablo (Sebastián,1993), aunque por la posición del brazo conservado no parece que el arquero lo sujetara directamente.

El resto de figuras pertenecientes a este tipo adoptan **actitudes** que oscilan entre el estatismo (14.IX), la marcha (15.VII y 18.VIII) o la plena carrera (15.IX). Destaca en la traducción del movimiento el motivo 16.VIII, especialmente por lo que se refiere a la posición alzada de los brazos, tan sólo conservados a la altura del codo. Resulta curiosa, por otra parte, la existencia, a la altura del punto de arranque de los brazos, de dos trazos muy difuminados que sugieren la postura propia del disparo, como si se tratara de una posible corrección, aunque la escasa intensidad del pigmento condiciona nuestras valoraciones.

Dentro de las figuras que hemos incluido en este tipo, existen algunos ejemplos—15.VII y 53.VII— en los que se definen auténticos **rasgos faciales** (Fig. 10.14). No son el único ejemplo dentro de estos tres abrigos, puesto que el motivo 8.VIII, hoy parcialmente conservado, fue documentado en su momento como una figura en la que era evidente el diseño de nariz y barbilla (Beltrán, 1965). Si seguimos el calco antiguo, el tronco que define la figura, de tipo barra, bien podría justificar su pertenencia a este tipo.

Dentro de este tipo formal, y por comparación con otros conjuntos de la zona, principalmente el Cingle de la Mola Remigia, donde hemos podido observar que este tipo de figuras muestran variaciones importantes en relación a la factura del tronco, incluimos a la figura 29.VII. A pesar de que su conservación se limita a la mitad superior de la figura, el tronco de estructura globular se asemeja a algunos de los motivos documentados en el Abric IX del Cingle de la Mola Remigia, en abrigos próximos como Cavalls y aún en otros conjuntos del Bajo Aragón (Fig. 10.15).



Motivo 17a Cavalls II



Motivo 29.VII Saltadora

Fig. 10.15



Saltadora E o tipo lineal o nematomorfo: Representaciones humanas de tronco y piernas de tendencia lineal y proporción anatómica variable.

Se trata de un tipo de representaciones bien documentado y en el que es posible definir distintas variantes en función de la mayor o menor proporción anatómica (Fig. 10.16). Así, encontramos algunos motivos que manifiestan una excesiva proyección del tronco con respecto a unas piernas relativamente cortas (47.VII, 48.VII, 70.VII, 78.VII, 13.VIII, 14.VIII y 27.VIII); y otros en los que, por el contrario, apreciamos un tronco relativamente corto con respecto a unas piernas excesivamente alargadas (59.VII y 61.VII). Se trata, por lo general, de figuras de

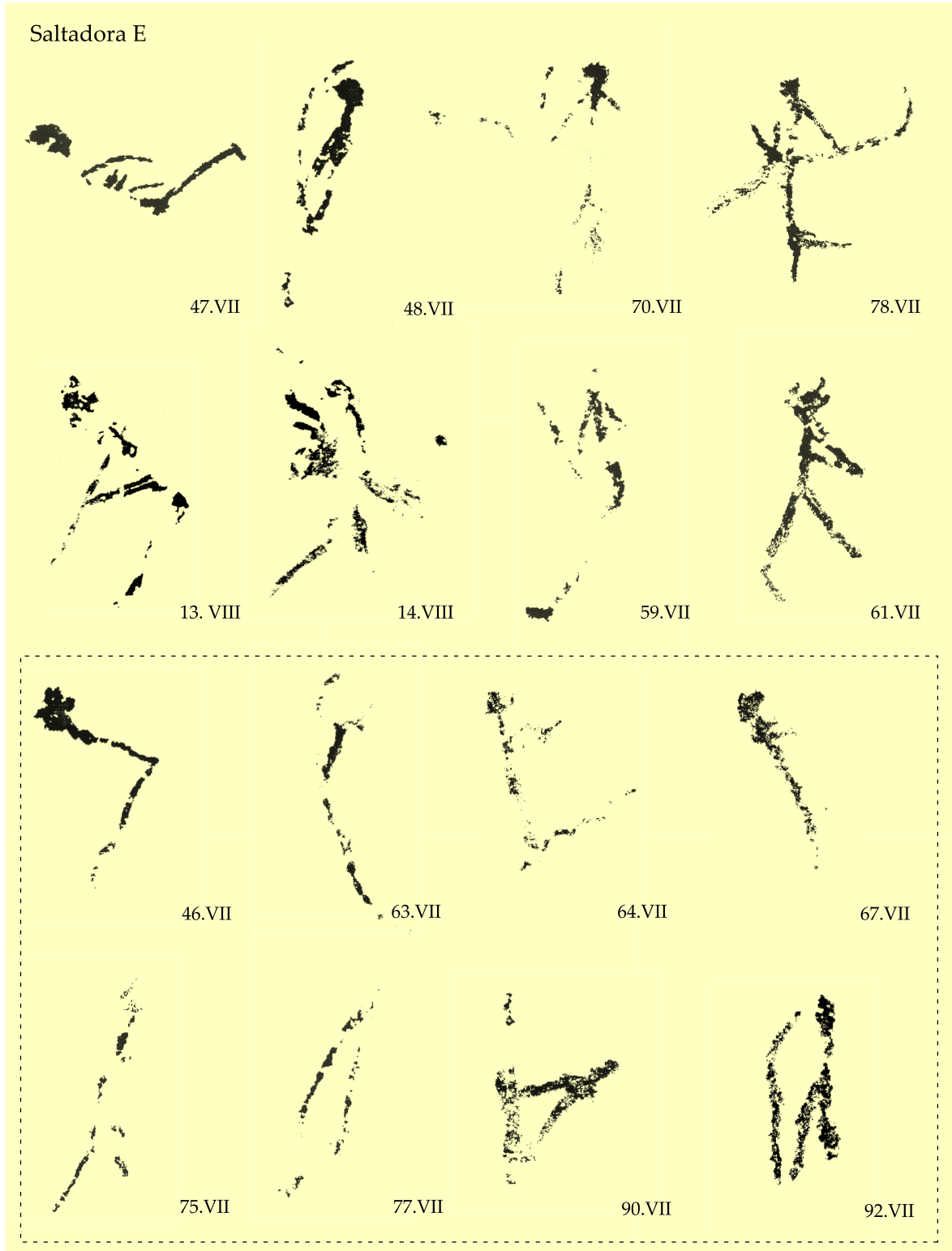


Fig. 10.16 Representaciones humanas incluidas en el Tipo E de La Saltadora.

pequeño tamaño.

Los acentuados problemas de conservación que manifiestan ciertas figuras impiden una mayor aproximación a su análisis (46.VII, 63.VII, 64.VII, 67.VII, 75.VII, 77.VII, 90.VII, 92.VII), si bien la tendencia lineal que advertimos en la estructura corporal de tronco y piernas les haría partícipes de

este tipo.

Son figuras parcas en detalles o adornos. Tan sólo algunas evidencian estructuras variables de cabeza que podrían dar cuenta de algún tipo de tocado de tendencia globular (47.VII), con apéndices u orejetas (46.VII y 27.VIII), o simplemente lo que sería el abultamiento propio de la melena vista de perfil (13.VIII). Los motivos 78.VII, 14.VIII y 27.VIII muestran un ligero apéndice en la zona correspondiente a la cadera que bien pudiera traducir la presencia de algún tipo de adorno de cintura, aunque no descartamos que pudiera indicar el sexo.

La mayor parte se asocian a un **armamento** compuesto por un arco, mientras que sólo ocasionalmente se hace explícita la representación de una o varias flechas. En aquéllos en que la conservación permite su definición, los arcos, de tamaño variable, definen una estructura simple convexa, sin detalle de cuerda. En los arqueros 59.VII y 13.VIII un breve trazo rectilíneo daría cuenta del arco, suscitando ciertas dudas sobre su verdadera interpretación como tal. En cuanto a las flechas, su factura varía entre el virtuosismo que da cuenta del detalle de la emplumadura (47.VII) y la tosquedad que comporta su ejecución a partir de un trazo grosero (78.VII). Destaca, por inusual, la estructura que adquiere el haz que porta el arquero 14.VIII, de trazos gruesos y poco minuciosos en el modelado de los detalles, un aspecto que contrasta con la seguridad que manifiestan en su recorrido los que dibujan el cuerpo de la figura.

La **actitud** que traducen estas figuras es bien distinta, con distintos grados de animación y tensión en el movimiento. Lo cierto es que ninguna adopta una disposición de disparo evidente, a pesar de que, como hemos visto, todas aparecen asociadas a un armamento más o menos complejo. Tan sólo la figura 47.VIII se dispone en plena carrera, tal y como se deduce de la posición, completamente estirada y en la horizontal, de su pierna trasera, la única que se conserva. Este movimiento a plena carrera podría hacerse extensivo al motivo 46.VII, puesto que, aunque no se conserva su mitad inferior, la inclinación que adopta el tronco, similar al que mantiene la figura 47.VII, sugeriría la tendencia propia de la carrera. El resto de motivos traducen el movimiento propio de la marcha, con las piernas ligeramente entreabiertas (48.VII, 59.VII, 61.VII, 70.VII, 78.VII, 13.VIII y 14.VIII).

Representaciones humanas de formato indeterminado.

Son principalmente los problemas de conservación o la indefinición que generan ciertas figuras los que nos obligan a incluir un apartado de figuras de formato indeterminado. Sin embargo, algunas de ellas, siguiendo los parámetros de proporción y tipo de trazo, pueden agruparse entre sí, aunque nos resistimos a otorgarles un tipo formal distinto a los previamente definidos debido, principalmente, a la escasa representatividad de cada una de estas pequeñas agrupaciones tanto en éste conjunto como en otros de la zona. Tan sólo el avance en nuestros estudios sobre éste y otros núcleos artísticos nos permitirá ir perfilando los tipos formales potenciales y sus posibles variantes.

Algunas de las figuras incluidas en este apartado apenas pueden ser identificadas, únicamente una observación detenida permite definir estos motivos como representaciones humanas, a partir de lo que suponemos restos de una pierna (7.VII); la cabeza (5.VII y 37.VII) o el tronco y extremidades inferiores (93.VII; 29.VIII; 33.VIII, 34.VIII. etc) (Fig. 10.18).

En ciertos casos, y a partir de los restos conservados, podría argumentarse el **carácter lineal** de algunos de estos motivos (10.VIII; 27.VIII; 29.VII, etc). En otros, como la figura 22-28.VII, su estrecha asociación espacial y temática con la figura 20.VII podría justificar su vinculación formal, como luego veremos.

Las **figuras 13, 14 y 56a.VII** (Fig. 10.17) parecen mostrar una estructura anatómica pareja, con un tronco de tipo barra y un ligero modelado anatómico en las piernas, que en el caso de las dos primeras podría responder al diseño de las jarreteras. En la definición de la cabeza podemos distinguir entre la estructura globular que evidencian los motivos 13-14.VII y la proyección más achatada



Fig. 10.18. Representaciones humanas de formato indeterminado.

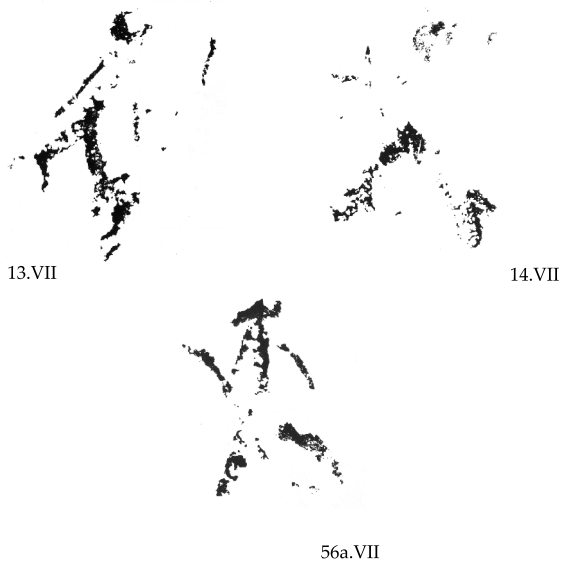


Fig. 10.17. Calco según Domingo (2000)

dirse en un solo trazo, manteniendo la misma rigidez que transmite la pierna adelantada. Esta postura, que transmite cierta sensación de escorzo, permite el modelado de la cadera con la inflexión curva del trazo. La cabeza, desnuda en el caso de la figura 50.VII, se atavía de un tocado de tres puntas claramente diferenciadas en el 51.VII. Estas figuras guardan un gran parecido formal con las documentadas en el conjunto de la Falfiguera (Chulilla, València), con los que no solo comparten rasgos estilísticos sino disposición y actitud. (Fig. 10.19)

Resta comentar las particularidades del **motivo 72.VII**, conservado tan sólo en su mitad superior. El tronco se dibuja a partir de un trazo continuo de grosor pronunciado que le aleja de los tipos hasta

Saltadora VII



Abric de la Falfiguera



Fig. 10.19. Motivos 50-51.VII (Domingo,2000). Figuras de la Falfiguera (Chulilla) (Calco según IAR).

de la 56a.VII, si bien en este último caso el diseño viene condicionado por un saliente de la pared que interrumpe el recorrido del trazo y le confiere ese aspecto tan particular. Los tres parecen asociarse a un arco; así interpretamos el trazo incurvado al que se asocian, que en el caso del motivo 56a.VII podría, además, traducir la existencia de un haz de flechas a partir de un ligero engrosamiento en el extremo superior. (Fig. 10.17)

La pésima conservación de los **motivos 50 y 51.VII** nos lleva a considerar con suma cautela su valoración estilística. Junto con una pronunciada proyección del tronco, quizás el rasgo más destacado de ambas figuras sea su disposición completamente inclinada hacia delante, de manera que tronco y pierna adelantada—rígida y estirada— mantienen un recorrido paralelo. Los brazos surgen de la prolongación del tronco y parecen fundirse en un solo trazo, manteniendo la misma rigidez que transmite la pierna adelantada. Esta postura, que transmite cierta sensación de escorzo, permite el modelado de la cadera con la inflexión curva del trazo. La cabeza, desnuda en el caso de la figura 50.VII, se atavía de un tocado de tres puntas claramente diferenciadas en el 51.VII. Estas figuras guardan un gran parecido formal con las documentadas en el conjunto de la Falfiguera (Chulilla, València), con los que no solo comparten rasgos estilísticos sino disposición y actitud. (Fig. 10.19)



el momento definidos. La estructura grosera del cuerpo contrasta con el carácter lineal de los brazos, que parecen dar cuenta de la articulación del codo. Se asocia a un arco de tamaño medio, parcialmente conservado, y lo que suponemos sería un haz en el que se aprecian hasta tres venablos. (Fig. 7.20)



Fig. 7.20 Motivo 72.VII
(Domingo, 2000)

Finalmente, algunas figuras incluidas en este apartado, a pesar de que no ofrecen dudas sobre su identificación, apenas permiten una valoración detenida de sus rasgos formales, por lo que retomaremos su comentario a la hora de valorar su papel dentro de la composición, tomando como referente las figuras a las que se asocia espacialmente.

10.4.2.2 *Figura animal.*

Del recuento efectuado se deriva la presencia de veintiocho cuadrúpedos repartidos de manera desigual en los tres abrigos. Tan sólo siete individuos impiden su clasificación de especie, tanto por problemas de conservación o erosión del pigmento como por su concepto formal que les aleja del naturalismo que caracteriza al resto de ejemplares (motivo 3.VII, 16.VII, 17.VII, 43.VII, 60.VII, 69.VII y 1.VIII)

El índice de representaciones animales es ligeramente más elevado en el Abrigo VII, donde, por lo demás, la variedad de especies representadas es mayor, documentándose especies minoritarias en el ámbito levantino como son los bóvidos, los équidos o los suidos. En los dos abrigos contiguos—Abrigos VIII y IX— a un número de ejemplares más reducido se suma la práctica exclusividad de los cérvidos, tan sólo quebrada por la presencia de un cáprido en el Abric IX.

El análisis individualizado por especies nos permitirá abordar las comparaciones formales intra-especies pertinentes.



Cérvidos.

Con once ejemplares, aparentemente todos ellos machos adultos, es la especie cuantitativamente más representada en el cómputo global de los tres abrigos (Fig. 10.21 y 10.23). Tan sólo el ejemplar 79.VII, por su gracilidad y breve cornamenta, podría sugerir la presencia de un individuo joven; mientras que el 17.IX, cuya cabeza aparece sellada por una potente colada, genera ciertas dudas sobre la definición de género, puesto que la esbeltez de sus formas bien podría apuntar tanto a un individuo macho de edad temprana como a una hembra.

La mayor parte de los ejemplares contabilizados muestran un **estado de conservación** que permite afinar en la observación de los detalles anatómicos, con pérdidas puntuales de pigmento que afectan principalmente al relleno interno y a la definición de la zona distal de las extremidades. Son los localizados en el Abric VIII los que muestran un estado de degradación más avanzado que afecta a la pérdida total del tren delantero (7.VIII), de las extremidades (6.VIII) o de la cabeza (9.VIII) del animal; incluso en el caso del motivo 11.VIII tan sólo restos de las coronas de una cornamenta permiten afirmar la presencia de un ciervo macho, cuyo lugar ocupa hoy un gran desconchado. Por otro lado, la representación fragmentada de un individuo de esta especie – motivo 18.VIII– no parece responder a problemas de conservación, sino que se correspondería con una imagen parcial o fragmentaria intencionada.

Se trata, por lo general, de ejemplares de grandes dimensiones, aunque son los ubicados en el Abric IX los que presentan un mayor **tamaño**, que, en el caso del 16.IX, alcanzaría los 29,5 cm. de

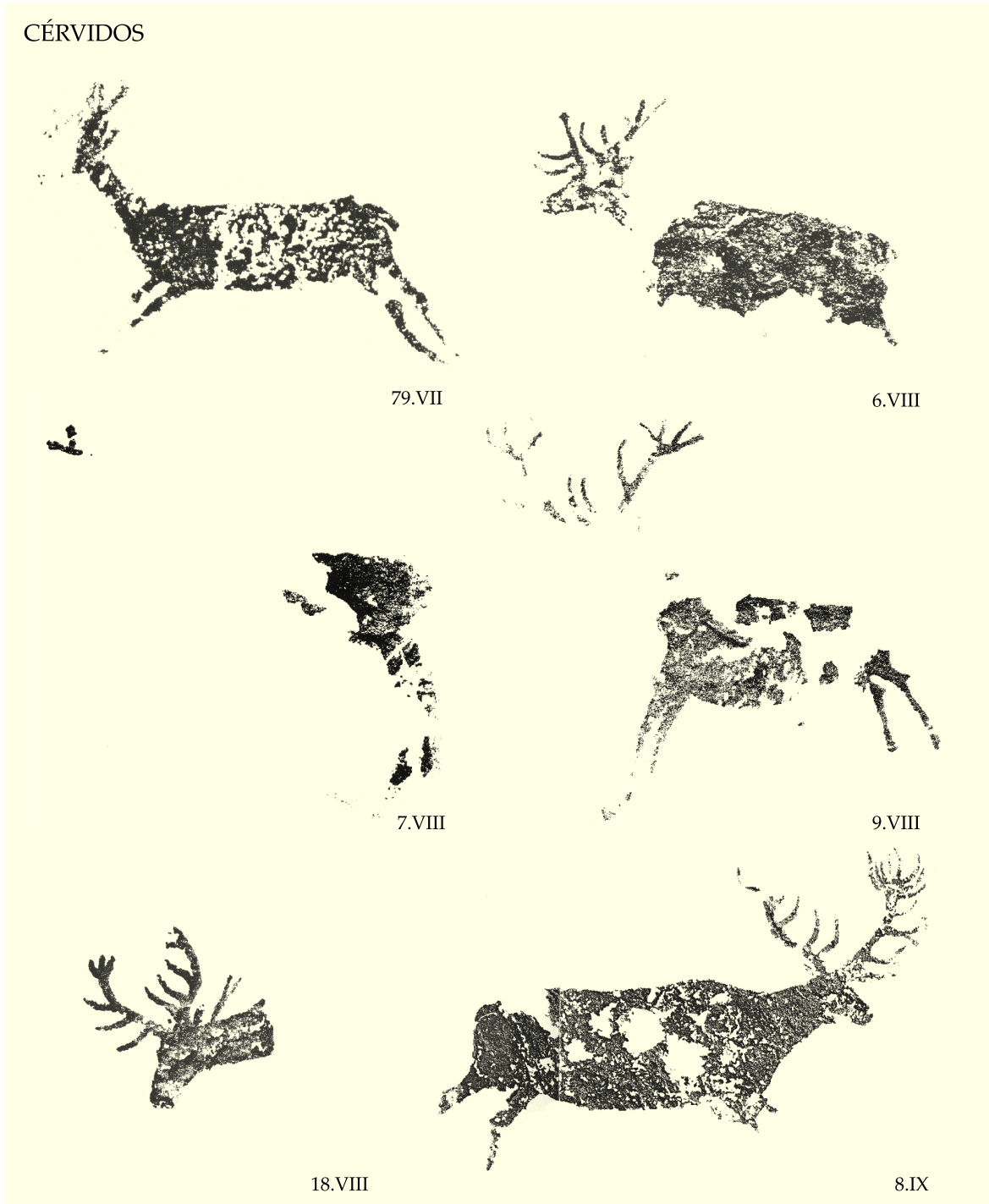


Fig. 10.21. Representación de ciervos machos.

longitud. Los correspondientes al Abric VII y VIII muestran un tamaño que les ordenaría dentro de los individuos de tamaño medio, con aproximadamente una media de 15-16 cm. de longitud.

Esta distinción en función del tamaño de las figuras no implica que dentro de cada uno de estos dos grupos se observe cierta variación con respecto a la proporción anatómica. Entre los individuos de gran tamaño advertimos mayor estilización en las formas, especialmente por lo que se refiere a la prolongación del trazo que da cuenta del lomo y vientre, en individuos como el 16.IX. La definición prácticamente paralela de la línea dorsal con respecto a la ventral y la excesiva prolongación del



cuerpo de la figura le otorga cierta desproporción que le aleja de la anatomía propia de esta especie. Una estilización que volvemos a observar en, al menos, un individuo de los que hemos incluido entre los de tamaño medio; nos referimos al ejemplar 79.VII, en el que la proyección paralela que dibujan vientre y lomo traduce gracilidad y cierta desproporción en las formas.

En el resto de ejemplares se aprecia una mayor proporción anatómica con índices de estilización variables, en función de la mayor o menor acentuación de la curva que da cuenta del vientre. Especialmente remarcada es en el caso del ciervo 9.VIII, provocando cierta desmesura en el diseño de la línea ventral. El resto de ejemplares apenas rompe la rectitud del trazo, con un ligero pandeo que acentúa el naturalismo de la figura.

El **perfil dorso-lumbar**, siempre que se conserve completo, suele dar cuenta del detalle de la cruz, que en ejemplares como el 8.IX es especialmente remarcado. Tan sólo en los dos ciervos que hemos considerado de tendencia más estilizada en sus proporciones anatómicas— 79.VII y 16.IX— el perfil dorso-lumbar es completamente recto, sin evidencias del modelado de la cruz.

Las **grupas** insisten en el carácter redondeado que caracteriza a esta especie; la tendencia rectilínea que adopta en algunos casos— 6.VIII, 7.VIII y 17.IX— responde a problemas de conservación del pigmento en ese punto y no a un diseño real de origen.

Son estos problemas de conservación los que impiden apreciar en algunos casos el detalle de la **cola**, un rasgo que es especialmente considerado, pero que varía en su factura y posición. En la mayoría de los casos contemplados, es un breve trazo de carácter redondeado el que diseña este rasgo, resultado de la prolongación del perfil de la grupa, y que se distingue levemente del perfil de la nalga. Únicamente el ejemplar del Abric VII— ciervo 79— muestra una cola especialmente pronunciada y claramente desligada de la nalga, una posición que traduce la animación del animal a plena carrera.

Todos los ejemplares presentan un **perfil fronto-nasal recto**, y sólo excepcionalmente se diseña una breve inflexión que daría cuenta de la testuz (motivos 6 y 18.VIII). La factura del **morro** es variada, oscilando entre estructuras de tendencia apuntada (11 y 12.IX y 6.VIII), ligeramente redondeada (8.IX) o tronco-cónica (18.VIII).

Las **cornamentas** muestran una estructura prolífica propia de los machos adultos (Fig. 10.22), excepto en el ejemplar que hemos considerado como un individuo joven (79.VII), en el que única-



Fig. 10.22. Ciervo macho adulto en el que se aprecia en detalle la estructura de la cornamenta.

mente se aprecian restos de las ramificaciones de una cuerna, no excesivamente desarrollada (Fig. 10.21). El ciervo 6.VIII, si bien lo percibimos como un macho adulto, tal y como se infiere de su estructura corporal, exhibe una cornamenta incipiente, con detalle de luchaderas, pero con unas cuernas todavía cortas, no coronadas, y en las que el remate redondeado de la parte superior podría traducir la borra o terciopelo característico que las cubre durante el período de crecimiento. En el resto de ejemplares son evidentes los detalles de luchaderas y los ejes con el candil medio y corona, con un número desigual de puntas que alcanza su mayor índice en el ejemplar 8.IX, con aproximadamente 8 puntas. Los ejes se estructuran en “U”, en perspectiva biangular oblicua, con ángulos de apertura variable (ciervos 18.VIII y 11, 12 y 16.IX), que acentúan cierta asimetría en sus formas en el ejemplar 8.IX.

Apreciamos el detalle de las **orejas** en todos los ejemplares documentados, siempre y cuando no han sufrido los efectos de la degradación del pigmento o soporte. De diseño cuidado, adoptan una forma lanceolada (ciervos 6.VIII; 12 y

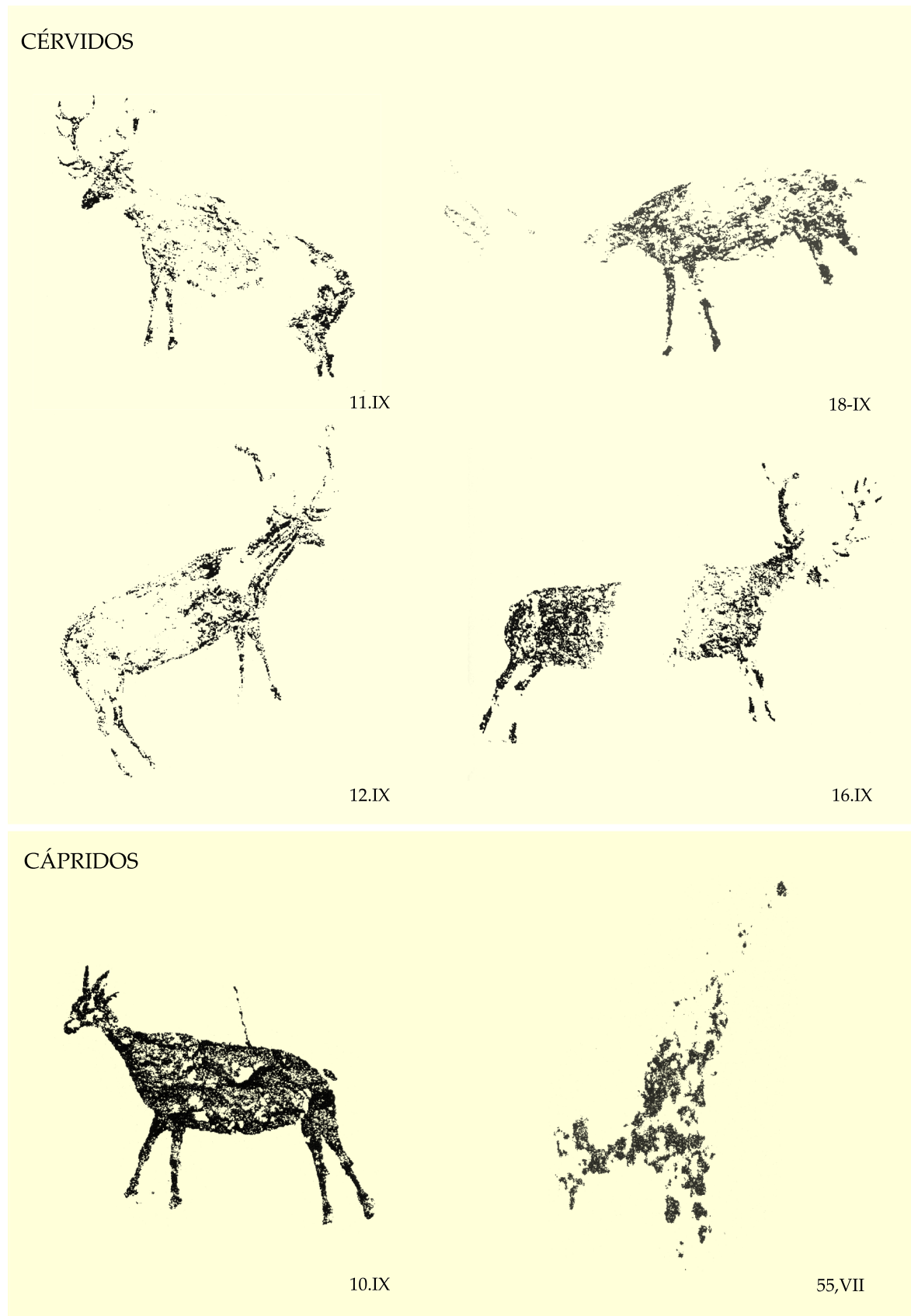


Fig. 10.23. Representación de ciervos adultos y cápridos



16.IX) o ligeramente apuntada (79.VII y 18.VIII), situándose sistemáticamente detrás de la percha más retrasada. Únicamente el ciervo 12.IX, debido a la excesiva proyección del trazo que define el asta, presenta el par ligeramente desplazado de su posición natural. No en todos los casos el par arranca de un mismo punto, sino que una ligera separación entre las dos orejas permite entrever la nuca (ciervos 79.VII y 16.IX).

Son pocos los ejemplares que conservan íntegramente el diseño y definición de las **extremidades**, aunque los conservados permiten afirmar cierta preocupación en el modelado de los detalles, especialmente por lo que se refiere a las patas traseras, en las que se da cuenta del corvejón; un rasgo que resulta excesivamente pronunciado en el caso del ciervo 9.IX. No ocurre lo mismo en el caso de las delanteras, en las que tan sólo los ciervos 11.IX y 16.IX modelan el detalle de las rodillas, sin que su factura responda a una determinada posición del animal. En el resto, las patas se constituyen como dos trazos de grosor variable que se adelgazan ligeramente hasta culminar en la pezuña. Es precisamente en el diseño de este rasgo en el que se diluyen las diferencias de tratamiento entre el par delantero y trasero. Su factura evidencia, en algunos casos, mayor detalle y precisión, como en el caso del ciervo 11.IX, que parece dar cuenta del detalle del casco. En otros casos, la falta de definición bien pudiera deberse a la pérdida de colorante en esa zona (79.VII; 9.VIII; 12, 16 y 17.IX), puesto que el naturalismo con el que se detalla la anatomía de estos ejemplares comportaría un especial cuidado en el diseño de este rasgo. Tan sólo el ejemplar 7.VIII manifiesta un volumen desmesurado de la pezuña con respecto al grosor de la extremidad, aunque las pérdidas de materia pueden estar condicionando la visión actual de la figura.

La **inserción de las extremidades al cuerpo** del animal se representa perpendicularmente (7.VIII, 11.IX, 12.IX y 17.IX), o bien de manera oblicua (79.VII, 9.VIII, 8.IX y 16.IX), otorgándoles una animación de moderada a ligera en función del grado de apertura del ángulo de inserción. La mayoría traducen el movimiento pausado de la marcha (9.VIII; 8, 17, 16.IX) o, incluso, un marcado estatismo (11 y 12.IX); tan sólo el ciervo 79.VII indica un movimiento más vivo que, por la inserción de las patas y su disposición prácticamente paralelas entre sí, así como por la posición de la cola, bien pudiera tratarse de una instantánea en el momento de un salto ligero dentro de la propia carrera.

La observación detenida de la **técnica** permite afirmar cierto eclecticismo no sólo en modo de ejecución sino también en relación a la tonalidad del pigmento escogido. Tal y como veíamos en conjuntos anteriores, se reitera la técnica de relleno mediante superficie homogénea de color como



Fig. 10.24. Detalle del relleno interno listado en la zona del cuello del ciervo 12.IX (Calco según López Montalvo, 2000).

la mayoritaria entre los individuos de esta especie, documentándose tan sólo un caso de silueteado (ciervo 9.VIII) y dos ejemplares en los que el relleno interno se ha efectuado a base de listas de tendencia paralela o subparalela (11 y 12.IX) (Fig. 10.24). Son precisamente éstos últimos los únicos que testimonian el uso de la tinta de color negro (M.7, 5R 2,5/0). Al igual que ocurre en otras figuras animales en las que se ha documentado esta técnica de relleno interno, las listas se ciñen a las zonas de cuello, cuerpo y nalgas, mientras que es la tinta plana la que recubre cabeza y extremidades.



Cápridos.

Dos ejemplares documentamos en el cómputo global de los tres abrigos; una baja representatividad para una especie que se considera, junto con los cérvidos, mayoritaria en los conjuntos levantinos (Fig. 10.23).

Tan sólo la cabra localizada en el Abric IX (motivo 10.IX) permite sin dificultad afirmar su definición de especie, mientras que el ejemplar del Abric VII presenta fuertes problemas de conservación que condicionan no sólo su identificación sino la propia apreciación de los detalles anatómicos del animal. Estos problemas de conservación provocan que nuestros comentarios queden limitados, principalmente, al análisis de la figura 10.IX.

Su incipiente **cornamenta** bien pudiera corresponderse con un individuo joven o con una hembra. Apenas alcanza los 13 cm. de longitud, conformándose como una figura de tamaño medio, más acorde con las figura animales que veíamos representadas en abrigos contiguos que no con las que comparte ubicación. La figura 55.VII, por el contrario, se corresponde con una figura de pequeño tamaño que apenas alcanza los 4 cm. en su parte conservada.

De **estructura corporal** proporcionada, la cabra 10.IX refleja el tamaño menor de la cabeza propio de los caprinos. La **línea dorsal** de tendencia rectilínea modela ligeramente el saliente de la cruz y el característico redondeo de la grupa, mientras que la **ventral** dibuja una inflexión curva especialmente prominente. Ese volumen corporal contrasta fuertemente con la gracilidad y estilización del cuello de la figura. Una gracilidad que volvemos a observar en el caso del ejemplar 55.VII, si bien en éste último no se deriva un volumen corporal semejante.

El modo de resolver la **factura de la cola** resulta, cuando menos, curiosa, puesto que el breve trazo apuntado que da cuenta de este rasgo aparece claramente desligado del que modela el anca.

La cabeza presenta un **perfil fronto-nasal** recto con un ligero quiebro que bien pudiera indicar el saliente propio de la frente del animal. El morro, de tendencia redondeada y proyección corta, diseña una cara reducida, característica de los de esta especie, especialmente de las hembras o de los individuos más jóvenes.

La **cornamenta** se conforma a partir de dos breves apéndices de carácter apuntado y estructura en V, ligeramente proyectada hacia atrás. Su escaso desarrollo apuntaría a la presencia de una hembra o de un ejemplar macho de edad joven. Como podemos apreciar en la fotografía adjunta (Fig. 10.25) en cierto período de su vida hembras y machos apenas se distinguen, puesto que los machos carecen en ese momento de la barba característica. Las orejas imitan el modo y estructura que advertimos en la cornamenta, tan sólo su ubicación, un tanto más retrasada del par de cuernas, permiten su identificación.

La ejecución de las **extremidades** traduce un modo incorrecto de resolver la proporción del par delantero, ligeramente más corto que el trasero. Éste modela el detalle de los corvejones, rematando en su extremo con el redondeo característico que da cuenta de las pezuñas, con indicación de casco y uña. Semejante diseño observamos en el caso de las patas delanteras, en las que, incluso, un ligero engrosamiento da cuenta de las rodillas.

Su inserción, ligeramente oblicua, otorga a la figura cierta sensación de movimiento acentuado por la relativa apertura que muestran las patas, e incluso llegando a apreciar la articulación incli-



Fig. 10.25. Dos ejemplares de hembra y macho joven.



nada de la pezuña de la pata trasera, en un gesto propio del paso del animal. Este movimiento queda matizado por la excesiva rectitud de las patas delanteras que aparecen dispuestas en tijera y con una apertura que no traduce la coordinación propia de la marcha. Bien distinta es la animación que sugiere la figura 55.VII: las extremidades delanteras, las únicas que se conservan, completamente estiradas hacia delante, traducen la tensión máxima de la carrera, una tensión que viene enfatizada por la propia disposición de la figura en el espacio, prácticamente en la vertical al eje de representación.

Sin evidencias de silueteado, es la superficie homogénea de color la que delimita el contorno de la figura 10.IX, una **técnica** que ya establecíamos como mayoritaria para el caso de los cérvidos y que haríamos extensiva al motivo 55.VII.

Resta mencionar el hecho de que la cabra 10.IX aparece herida. Un solo proyectil se localiza a la altura de la grupa, del que pequeñas puntuaciones dispersas de tonalidad más clara pueden estar significando la sangre resultante de la herida.



Suidos

Volvemos a documentar tan sólo dos individuos de esta especie (motivos 44 y 45.VII), localizados ambos en el Abric VII, con semejante cromatismo (M.7, 5 R 2,5/4–2,5/2) y participando de una acción común, por lo que, junto que con los rasgos comunes que detallaremos a continuación, les suponemos resultado de una misma fase de ejecución (Fig. 10.27).

De formas anatómicas simplificadas, se aprecia un especial cuidado en el diseño de los rasgos que definen su especie. Los problemas de **conservación** que presentan en distintos puntos limitan, en cierto modo, nuestros comentarios, especialmente por lo que respecta al ejemplar 45.VII.

Son figuras de tamaño medio, aproximadamente unos 8 cm. de longitud en su parte conservada. En sus proporciones anatómicas advertimos el carácter masivo y robusto que identifica la estructura corporal de esta especie, si bien el jabalí 45.VII posee una mayor estilización quizás como consecuencia de su disposición a plena carrera.

Las **patas**, de proyección corta como corresponde a la anatomía de la especie, dibujan en detalle

Detalle pezuñas

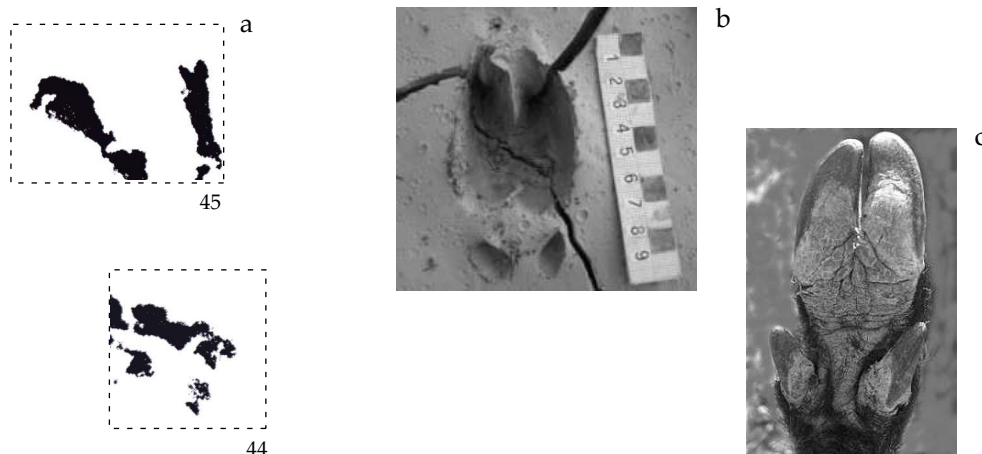


Fig.10.26. b-c. Detalle de la estructura bisulca de la pezuña de los jabalíes y su impronta en un terreno arcilloso. © Proyecto Sierra de Baza. a.Detalle de su representación en los ejemplares 44-45 de Saltadora VII (a partir de Domingo, 2000)

pezuñas y corvejones. Las primeras se definen mediante un ligero engrosamiento, y sólo en el caso en que la conservación lo permite podemos observar su característica estructura bisulca (Fig. 10.26)

La definición de la **cola**, mediante un breve apéndice, podría indicar en su extremo el típico engrosamiento que define la borla (45.VII).

La **cabeza** permite distinguir un morro excesivamente estilizado, con una ligera inflexión que daría cuenta del hocico del ejemplar 44.VII; el otro, a pesar de las pérdidas de pigmento en este punto, presenta una proyección similar de lo que suponemos sería la jeta del animal. Las orejas tan sólo se conservan en el 44.VII, conformándose como dos breves trazos apuntados, sin que podamos distinguir la típica estructura de “pica” propia de los suidos.

La **animación** que traducen estos dos jabalíes es bien distinta, fundamentalmente por el propio concepto temático que transmiten. El ejemplar 44.VII se dispone en posición invertida o insólita, de manera que la animación se restringe a la posición de las patas y a la ligera separación de la cola por efecto de la gravedad. Las patas delanteras aparecen replegadas, sin que podamos advertir los detalles internos; las traseras, completamente estiradas, se insertan de forma perpendicular y ligeramente entreabiertas, sugiriendo así la rigidez propia de la muerte. El ejemplar 45.VII, por el contrario, se dibuja a plena carrera, con ambas extremidades completamente estiradas e insertadas de manera oblicua. El arqueo de la cola, levemente separada de la nalga, traduciría el movimiento coordinado de la carrera.

La **técnica** aplicada en ambos casos se corresponde con el relleno por tinta plana sin evidencias de silueteado.

Ambos aparecen heridos por una o varias flechas insertadas a la altura de lomo.



Bóvidos.

Un solo ejemplar (motivo 9.VII) da testimonio de la presencia de esta especie en el conjunto de los tres abrigo de Saltadora Sur (Fig. 10.27).

Con aproximadamente unos 30 cm. en su parte conservada, se constituye en una figura de gran tamaño, similar a los ciervos documentados en el Abric IX. Los problemas de conservación que inciden en la definición del pigmento no impiden una lectura aproximada de las características formales de este individuo.

El escaso modelado que presenta la **línea cérvico-dorsal**, sin detalle evidente de la cruz, y la pronunciada rectitud de la línea que define el vientre provocan una excesiva gracilidad en la figura, acentuada por la desmesurada prolongación del cuerpo.

El **rabo**, largo y rematado en un ligero engrosamiento que podría dar cuenta de la borla, adopta una postura un tanto rígida que bien pudiera traducir un momento de alerta o acecho.

La cabeza se diseña con un **perfil fronto-nasal recto** que redondea en su extremo para dibujar el morro del animal. El cuello sugiere una estilización impropia de esta especie, pero coincidente con la gracilidad que muestra este individuo en su estructura corporal.

Los **cuernos**, en perspectiva biangular recta, se presentan en forma de U abierta o, incluso, tendentes a adoptar la estructura llamada de “lira”, sin que su tamaño resulte, en ningún caso, desmesurado.

La **morfología de las orejas**, situadas tras el cuerno más retrasado, se define mediante dos breves trazos de carácter lanceolado.

Las **extremidades** anteriores, únicas conservadas en su totalidad, son rectas, sin el modelado de las rodillas, mostrando especial cuidado tanto en el diseño de las pezuñas, que evidencian su natura-

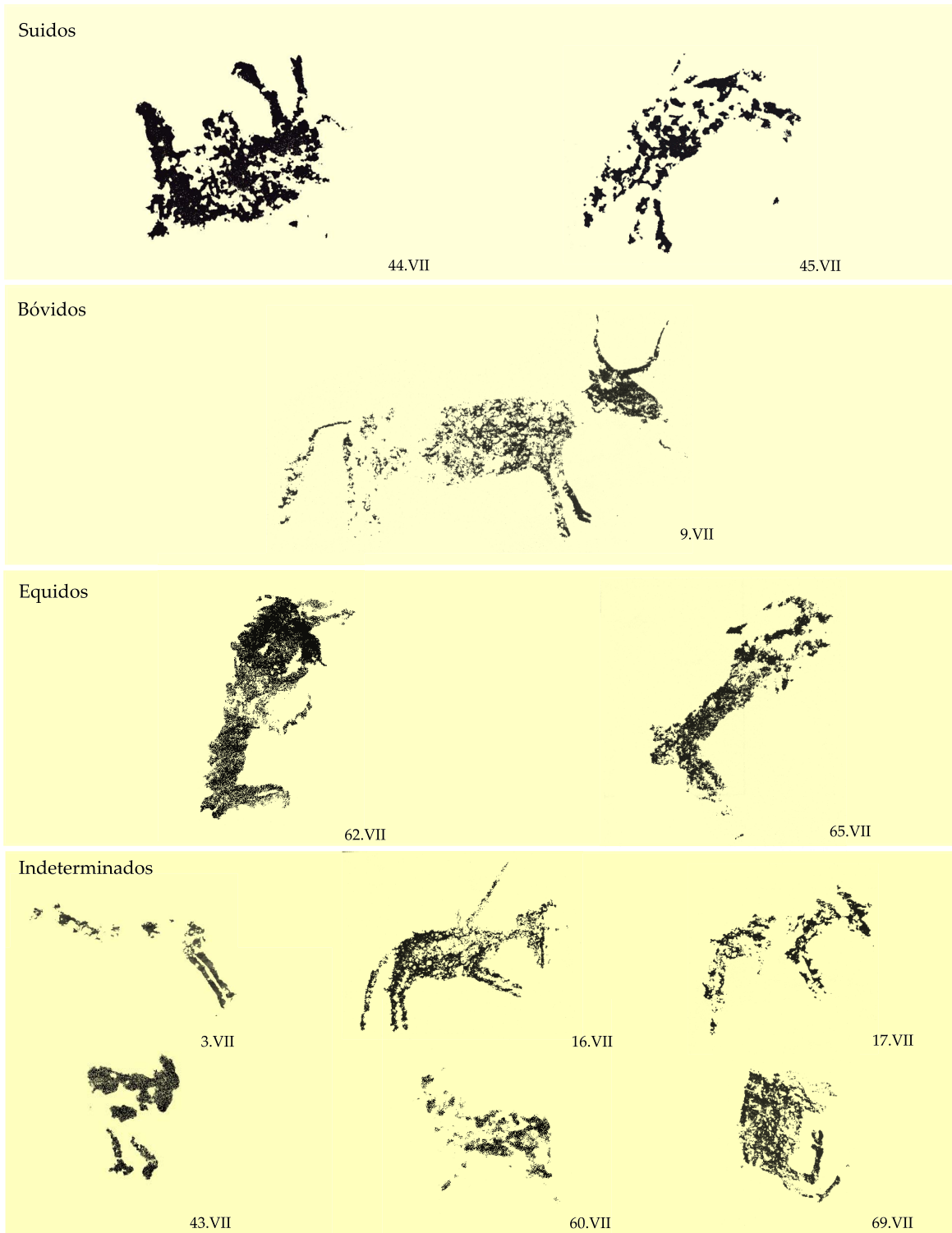


Fig. 10.27 Representación de suidos, bóvidos, équidos y temas indeterminados.

leza bisulca, como del espolón. Su inserción, ligeramente oblicua, resulta un tanto forzada, quizás como consecuencia de la extraña combinación de perspectivas con que se han representado tanto las extremidades como la cornamenta.

El diseño de una **línea de contorno** de tonalidad más oscura permite señalar la técnica de silueteado y relleno por tinta plana. Resulta curioso, cuando menos, el hecho de que se adviertan dos

líneas de quijada de distinta tonalidad: la interior, dibuja una línea más propia de un cérvido, lo que nos lleva a sugerir la existencia de una posible superposición o refacción; la exterior, muestra una tonalidad semejante a la del arquero 10.VII y a las manchas que rodean la figura del bóvido.

Estas manchas, localizadas justo en la zona inferior del morro, podrían indicar el vómito del animal, si bien esta interpretación viene limitada por la ausencia de flechas clavadas en su cuerpo. No obstante, la rigidez que muestra la figura, su aparente estatismo y el arqueo del rabo no resulta discordante con la idea de que estemos ante la representación de un animal herido de muerte que está a punto de caer desplomado.



Équidos.

Documentamos dos ejemplares, ambos localizados en el Abric VII (motivos 62, 65 VII). De aspecto poco naturalista, la definición de especie viene sugerida únicamente por ciertos rasgos que definen la estructura de la cabeza y crinera del animal. La excesiva proyección de la cara generaría ciertas dudas sobre su posible vinculación con los suidos representados en este mismo abrigo, si bien la excesiva prolongación del cuello y la gracilidad de las formas le alejan de las características corporales de esta especie (Fig. 10.27).

En ambos ejemplares el cuerpo, de tipo barra, se conforma a partir de la prolongación del trazo que da cuenta del cuello. El modelado de la anatomía guarda mayor cuidado en la zona de la cabeza y en la indicación de lo que suponemos sería la crinera, a partir de breves trazos con desarrollo dentado, tan sólo evidentes en el équido 62.VII.

Las orejas, gruesas y de tendencia apuntada, guardan cierto parecido a la anatomía real de esta especie. La cara no da cuenta de la testuz, ni define las líneas de morro y quijada; sin embargo, una ligera separación entre los trazos que la definen podría dar cuenta de un animal con la boca entreabierta.

Las extremidades se conservan incompletas, mientras que las anteriores, ligeramente replegadas, se caracterizan por la ausencia interna de detalles. Junto a la tosquedad de la ejecución destaca la disposición insólita de ambos ejemplares, invertidos y con un ángulo de orientación que se acerca a la vertical.

Indeterminados.

Seis individuos localizados en el Abric VII presentan cierta indefinición como especie, bien por problemas de conservación (motivos 3, 60 y 69.VII) bien por la tosquedad o ambigüedad de las formas (16, 17 y 43.VII) (Fig. 10.27).

Los dos primeros motivos (**3 y 60.VII**), de conservación deficiente, traducen la anatomía propia de los cérvidos o, incluso, de los cápridos. El tratamiento naturalista de las formas es, quizás, más evidentes en el motivo 4, puesto que el diseño de las patas es especialmente cuidadoso en el detalle de las pezuñas y corvejones.

El **69.VII** tan sólo conserva completo el tren trasero, en el que advertimos las extremidades completamente replegadas, indicando el detalle bisulco de las pezuñas. La desaparición de la cabeza impide matizar su especie.

Su disposición en la vertical y la postura que adoptan las extremidades conservadas bien pudieran significar su caída o abatimiento.

Los motivos **16 y 17.VII** muestran ciertas semejanzas formales entre sí acentuadas por su proximidad espacial, técnica y tonalidad del pigmento. Se trata de figuras de ejecución tosca y alejadas del



Fig. 10.28. Motivo 1.VIII (López Montalvo, 2000)

naturalismo, pero en las que se perfilan los detalles anatómicos.

Su tamaño oscila entre los 10 cm. de la figura 16 y los, aproximadamente, 6 cm. de la 17.VII.

La presencia de una cornamenta compuesta por dos cuernas y la representación de una cola excesivamente larga permite suponer la presencia de un bóvido, en el caso de la figura 16.VII, si bien su complexión corporal se aleja radicalmente de la estructura anatómica que caracteriza a los individuos de esta especie. Los fuertes problemas de conservación que revela la figura 17.VII impide una mayor aproximación en este sentido.

La animación que denota la inserción oblicua de las patas delanteras, en el caso de la figura 16, contrasta fuertemente con la rigidez de su postura y con la inserción perpendicular de las traseras. Es precisamente esa rigidez junto con la ligera inclinación de la cabeza la que nos lleva a sugerir el momento de abatimiento del animal, máxime cuando consideramos la existencia de, al menos, dos flechas clavadas en el lomo.

Tan solo resta comentar el motivo **43.VII**, cuya conservación apenas permite adivinar la presencia de una figura animal, sin que los detalles de ejecución nos permitan clasificar su especie. La factura tosca de las pezuñas parece deberse más a los problemas de expansión del pigmento que no

a la actitud despreocupada del autor. Las dudas que plantea esta figura se acentúan a la hora de interpretar si efectivamente lo que suponemos como la cabeza lo es en realidad, puesto que fuertes problemas de erosión afectan a este punto.

A estos motivos cabría añadir el cuadrúpedo de características formales simplificadas no carentes de modelado, que le alejan del naturalismo que manifiestan las figuras animales con las que comparte espacio (motivo 1.VIII). A su indefinición como especie se suman las sospechas de que se trate, en realidad, de una representación reciente producto de la mano de A. Roda, pintor de la zona (Fig. 10.28).

Especie	Abrigo VII	Abrigo VIII	Abrigo IX	Total
Bóvidos	1			1
Cápridos			1	1
	Dudoso	1		1
Ciervos				
Ciervos	1	6	5	12
Equidos	2			2
	Dudoso	1		1
Jabalíes	2			2
Indeterminado	6	1	1	7
Total	15	7	6	27

Cuadro 10.6 Recuento de las especies animales representadas y su distribución en el conjunto.

En el cuadro 10.6 podemos apreciar el número de ejemplares por especie y su distribución en los tres abrigos.

10.5 Análisis interno de la composición y del uso del espacio de los Abrigos VII, VIII y IX de Les Coves de la Saltadora.

10.5.1 Definición de composiciones y escenas.

A pesar de que estos tres abrigos se incluyen en el conjunto general de Les Coves de la Saltadora, procederemos a un análisis interno individualizado, en el que cada uno de ellos será considerado como una unidad gráfica independiente por lo que respecta al estudio de la composición y al uso del espacio. Posteriormente y en un segundo nivel, procederemos a la definición de posibles pautas compositivas comunes a estos tres abrigos en función de los criterios ya aplicados a otros conjuntos.



Fig.10.29 Fotografía de detalle del Abric VII de la Saltadora. Punto de visión O-E.

10.5.1.1 *Abric VII*

Este primer abrigo posee ciertas características estructurales que le diferencian netamente de los dos contiguos que serán objeto de análisis— Abric VIII y IX—. Por un lado, se caracteriza por su escasa concavidad y la ausencia de visera; aspectos que inciden en la degradación de pintura y soporte. Fuertes coladas se reparten a lo largo de su estructura parietal sellando a su paso un número indeterminado de figuras, de las que apenas son visibles restos aislados (Fig. 10.29).

En este abrigo se han contabilizado un total de noventa y nueve motivos, si bien los problemas de conservación a que hemos

hecho referencia impiden que, en algunos casos, podamos trazar una definición temática acertada.

Las figuras se reparten desigualmente entre las tres cavidades que lo integran, con una especial concentración en la segunda cavidad— Cavidad VII.2—, en la que documentamos un total de sesenta motivos.

Cavidad VII.1.

Ubicada en el límite izquierdo del abrigo, se estructura en potentes paredones de tendencia recta, coronados por potentes coladas que velan casi por completo las figuras, de modo que tan sólo un par son perceptibles a simple vista. Son quizás estas condiciones las que han propiciado una total ausencia de documentación para los motivos aquí localizados; únicamente la figura del bóvido 9.VII y el arquero 11.VII han merecido un comentario más detenido en la literatura sobre el conjunto (Ripoll, 1970: 18; Viñas, 1982: 154, etc).

Documentamos un total de diecisiete motivos repartidos en dos unidades: VII.1.A y VII.1.B, delimitadas por la acción de una colada estalagmítica de cierta potencia, procedente de la parte superior de la cavidad (Fig. 10.30-Adjunto).

Entre estos motivos destacamos la presencia de:

– cuatro **figuras humanas** (11, 13, 14 y 15.VII), más dos dudosas: la 5.VII, cuyos restos pensamos podrían corresponder a una cabeza, y la 7.VII, en la que podría intuirse restos de una pierna de estructura lineal.

– cuatro **figuras animales** (3, 9, 16 y 17.VII).

– la posible representación exenta de un **venablo** (12.VII)

– El resto, por los problemas de conservación que afectan especialmente a esta parte del abrigo, nos vemos obligados a incluirlos dentro del grupo de los **indeterminados**: 1, 2, 4, 6, 8 y 10.VII

Son precisamente estas condiciones negativas de preservación las que nos llevan a suponer la existencia de un mayor número de motivos partícipes de la composición que a continuación analizaremos.

Unidad VII.1.A.

A la izquierda de la cavidad, apenas alcanza unos 65 cm. de longitud, y en ella contabilizamos un total de ocho motivos (1-8.VII).



La pared aparece prácticamente velada por dos coladas que han ocultado a su paso a las distintas figuras. Tan sólo la 3.VII, conservada parcialmente, permite su identificación como un posible cérvido o cáprido, dirigiéndose a la izquierda en plena carrera. El resto se conforman en trazos dispersos que traducen la presencia de motivos hoy inidentificables; únicamente los motivos 5 y 7.VII permitirían afirmar la presencia de dos figuras humanas.

Atendiendo al criterio de proximidad espacial, podemos distinguir tres agrupaciones de motivos: la **primera agrupación**, en la zona superior izquierda, estaría compuesta por los motivos 1-5.VII; la **segunda**, abajo y a la derecha de la anterior, por los motivos 6 y 7.VII; y la **tercera** y última, en la zona más baja de la unidad, se constituiría únicamente por el motivo 8.VII.

La dispersión global de los motivos a lo largo de la unidad sugiere una complejidad estructural mayor de la que permite afirmar la degradación a la que se ve sometida esta parte de la cavidad. Probablemente nos enfrentemos a unidades escénicas diferenciadas, de desarrollo independiente si atendemos al factor de distancia espacial, si bien ese vacío de decoración entre agrupaciones puede ser ficticio y producto de la conservación diferencial.

La indefinición de los motivos apenas permite una aproximación en relación al nivel de interpretación temático. Tan sólo la asociación de la figura 3.VII, un animal de especie indeterminada en actitud dinámica, con el motivo 5.VII, probablemente una figura humana, invitaría a establecer cierta relación cinegética entre ambos.

No obstante, somos conscientes de que el estado actual de los motivos impide trazar valoraciones acertadas sin caer en elucubraciones que nada aportan desde el punto de vista compositivo. La ausencia de restituciones antiguas sobre este punto de la cavidad dificulta, una vez más, cualquier aproximación valorativa a distintos niveles, si bien es muy probable que este fuera el estado en el que se encontraban los motivos en el momento de su descubrimiento.

Unidad VII.1.B.

Situada a la derecha de la anterior y enmarcada entre dos coladas estalagmíticas de cierta potencia, esta segunda unidad alcanza aproximadamente unos 140 cm de longitud. En ella tan sólo se documentan nueve motivos concentrados espacialmente en un mismo punto, de manera que nuestro análisis se reduce al comentario de **una única composición o agrupación de motivos**.

Frente a los temas documentados en la unidad anterior, apenas identificables, en este caso la conservación permite distinguir:

- cuatro **figuras humanas** (11, 13, 14 y 15.VII)
- tres **animales** (9, 16 y 17.VII)
- un **trazo lineal** que bien pudiera interpretarse como una flecha en disposición vertical (12.VII)
- y un **manchón informe** de lectura complicada (10.VII).

La variabilidad estilística, técnica y temática apunta hacia la existencia de una composición producto de varias fases de ejecución. Atendiendo al primer criterio, esta variedad formal a la que aludimos podemos cifrarla tanto en el caso de la figura humana como en el de la animal.

En el primer caso, podemos distinguir, al menos, tres tipos de representaciones humanas: por un lado, el arquero 11.VII, exponente de las representaciones de tipo naturalista con piernas profusamente modeladas y tronco relativamente corto, en las que el gran tamaño se configura como un rasgo estilístico más; por otro lado, los motivos 13 y 14.VII, de tamaño visiblemente más reducido, tronco de tendencia lineal y piernas modeladas con detalle de jarreteras; y finalmente, el arquero 15.VII, con tronco tipo barra y piernas de estructura lineal. Documentamos, por tanto, un único individuo por tipo, excepto en el caso de los motivos 13 y 14.VII, producto, aparentemente, de un mismo autor.

Por lo que respecta a los animales, el formato proporcionado que caracteriza a los motivos 16 y 17.VII, de especie indeterminada, se aleja del que define al bóvido 9.VII, más estilizado en su estructura. La tosquedad que advertimos en el tratamiento de los dos cuadrúpedos indeterminados podría hacerse extensiva al bóvido 9.VII, al considerar aspectos como la desproporción anatómica o la incorrecta resolución de la inserción de las patas delanteras, aunque otros rasgos (carácter bisulco de las pezuñas o el engrosamiento del extremo final del rabo) apuntan a un mayor cuidado en los detalles propios de especie. Estas distinciones formales traducen de igual modo diferencias en cuanto al tamaño de las figuras, configurándose la figura del bóvido como un animal de tamaño medio (aprox. 26 cm. de longitud). No obstante y siguiendo este criterio, los cuadrúpedos 16 y 17.VII mantienen diferencias visibles entre sí que bien pudieran deberse a factores etológicos, en el sentido de que el rango diferencial de tamaño reflejara la asociación de ejemplares adultos con otros más jóvenes o infantiles.

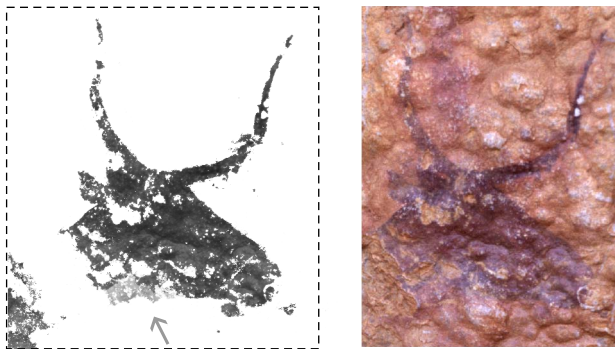


Fig. 10.31 Detalle de la doble línea de quijada del bóvido 9.VII. (Calco según Domingo, 2000).

La ejecución del bóvido 9.VII manifiesta ciertos **aspectos técnicos** que es preciso reseñar, puesto que su comentario puede resultar pertinente dentro del proceso de decoración. En efecto, la posibilidad de que nos encontremos ante una rectificación de la figura entroncaría con algunos episodios de transformación y corrección de otras representaciones tanto en el ámbito de Valltorta-Gasulla como en el resto de núcleos artísticos levantinos. El animal parece dibujar una doble línea de quijada,

una interior de tonalidad similar al pigmento que dibuja el contorno del animal y otra exterior, más clara (M.10R 4/6), que le otorga un carácter más robusto (Fig. 10.31). La posibilidad de encontrarnos ante una transformación de especie ya fue apuntada por Domingo (2000). De hecho, nos encontramos ante una estructura anatómica que se aleja del carácter masivo de la silueta de los bóvidos, especialmente por lo que se refiere al tren delantero, y se acercaría más a la de los cérvidos, aunque no hemos de descartar que esa marcada estilización de la figura se deba a criterios estilísticos. Sea como fuere, los únicos argumentos objetivos que manejamos para justificar una transformación de especie es la doble línea de quijada, puesto que, al contrario que en otros casos documentados en el ámbito levantino, nada parece apuntar a que existiera una cornamenta previa que probara la previa representación de un cérvido. Más bien parece tratarse de una rectificación, pero sobre la representación de un bóvido, de manera que la nueva línea de quijada corregiría la estilización anatómica tan impropia de esta especie.

La concentración espacial de los motivos en este punto concreto de la unidad condiciona, en cierto modo, nuestra valoración de índole temática o escénica en función de factores como la coherencia narrativa entre motivos, supeditada a elementos como su actitud, trayectoria, etc.

De la visible asociación espacial que se desprende de la posición del arquero 11.VII con respecto al bóvido 9.VII no es posible, sin embargo, afirmar una intencionalidad narrativa de carácter escénico. La ubicación del arquero en un plano superior y su trayectoria hacia la zona izquierda de la unidad, contraria a la del bóvido, permiten disociar abiertamente esta figura del cuadrúpedo, máxime cuando la actitud de ambos traduce cierta indiferencia y parece responder a desarrollos narrativos independientes.

En el caso del arquero 11.VII, la actitud de marcha, sin vinculación aparente en actividades caza-



doras, no resulta extraña en representaciones de formato semejante, como las documentadas en el vecino Abric de Centelles o el Abric II de la Cova dels Cavalls. Este tipo de figuras que incluimos dentro del formato tipo *Centelles* aparecen con frecuencia aisladas, ocupando niveles destacados dentro del abrigo y con una disposición estática, semi-estática o en clara actitud de marcha acompañada.

Lo mismo ocurre en el caso de la imagen del bóvido. Son muchas las representaciones de toros aislados espacialmente o desvinculados de cualquier tipo de desarrollo narrativo, siendo especialmente recurrentes los ejemplares de gran tamaño y anatomía masiva que se disponen en actitud estática, semi-estática o en acciones más propias de la especie, como la embestida. Ejemplos en este sentido los encontramos repartidos por todo el ámbito levantino, si bien es la zona de Castelló y el Bajo Aragón donde encontramos una concentración más significativa (Domingo et al, 2003).

A estas dos figuras inconexas se sumaría el motivo 12.VII, identificado como una flecha de gran tamaño localizada a la derecha del arquero. Sin embargo, y a pesar de que el tamaño del proyectil resultaría coherente con la estructura del arco que éste sujeta, el color y el grosor del trazo difiere enormemente, por lo que hemos de suponer que se trata de una representación aislada cuyo sentido narrativo se nos escapa. De estar en lo cierto, no sería el único ejemplo de armamento aislado documentado en este conjunto o en el propio ámbito de Valltorta-Gasulla. La entidad de este tipo de representaciones en la zona de estudio merece un análisis conjunto que será abordado en la síntesis final sobre la temática de las escenas levantinas.

Frente a esta aparente desvinculación narrativa, el resto de motivos (13-17.VII) mantienen cierta coherencia en cuanto a su actitud y trayectoria, aspectos que podrían sugerir su participación en una **secuencia cinagética**.

Los dos arqueros 13 y 14.VII se disponen hacia la zona inferior derecha de la unidad, coincidiendo su trayectoria con el punto de ubicación de los dos cuadrúpedos. Al menos esa es la interpretación que se deduce de la inclinación en 45° sobre el plano de representación que adopta el arquero 14.VII, acorde con las convenciones levantinas que sugieren el movimiento y trayectoria de las figuras. Más difícil resulta mantener esta idea en el caso del arquero 13.VII, puesto que apenas conserva su mitad superior, donde unos trazos situados a la izquierda podrían sugerir la lectura del armamento. El mal estado de conservación impide precisar la actitud de los dos cazadores, si bien el movimiento que traducen sus piernas y la postura de los brazos nada tiene que ver con la posición propia del disparo. El hecho de que el ejemplar 16.VII se encuentre flechado revelaría la posibilidad de que los cazadores persiguieran a la presa herida. Sin embargo, la trayectoria de la flecha proviene de la parte derecha superior, lugar en el que aproximadamente se localiza el arquero 15.VII.

Las diferencias formales que se intuyen entre los arqueros 13-14 (formato indeterminado) y el 15.VII (Saltadora D o tipo *Mola Remigia*) sugieren, cuando menos, la presencia de dos fases diferenciadas de ejecución, y, por tanto, una transformación temática de la escena original. A las diferencias formales entre figuras cabría añadir las distintas actitudes que traducen así como los matices en la proyección de sus trayectorias que acentúan, más si cabe, la distancia temporal que les separa. En efecto, mientras las figuras 13-14.VII, por la inclinación de su orientación con respecto al plano de ejecución y la dirección del movimiento definirían un posible descenso hacia el punto que ocuparían los animales, el arquero 15.VII mantiene una trayectoria paralela a la horizontal, con un grado de apertura de las piernas que indicaría, cuando menos, una marcha acelerada o, incluso, la plena carrera.

La articulación de todas estas figuras en una misma secuencia de carácter cinagético resulta compleja, aunque si atendemos al criterio cromático obtenemos una variación que oscilaría entre el M.7.5.R 3/6-4/6, lo que, sin duda, otorgaría cierta unidad a esta concentración de figuras. La posibilidad de que nos enfrentemos a un **episodio de persecución** de la presa herida no resulta descabellado:

los dos cuadrúpedos huirían ascendiendo por los cortados, mientras que los arqueros 13-14.VII irían a su encuentro, una acción en la que podríamos incluir al 15.VII, que marcharía en paralelo para interceptar a las dos presas. El hecho de que el cuadrúpedo 17.VII pudiera tratarse de una cría o un ejemplar más joven cobra mayor verosimilitud si valoramos que, generalmente, los adultos (hembras o machos), suelen cerrar las manadas durante la huida para proteger a los infantiles.

El comentario que merece la **estructura compositiva** que se desprende de esta escena se centra especialmente en la disposición espacial que adoptan los dos cuadrúpedos entre sí: advertimos una ordenación de las figuras por yuxtaposición jerárquica oblicua. Un esquema que apreciamos, ligeramente matizado, en el caso de los arqueros 13 y 14— no advertimos semejante sensación de jerarquía sino de simetría oblicua entre los dos motivos— y que, igualmente, parece responder a un sentido semántico de cohesión y unidad. Únicamente el arquero 15.VII rompería esta estructuración, con orientación similar pero trayectoria distinta, prácticamente paralela a la marcada por los dos cuadrúpedos. *Esos matices de actitud y trayectoria acentúa la impresión de que nos encontramos con figuras que se han ido añadiendo en etapas distintas, aún cuando podríamos justificar su articulación en un sentido narrativo común y sea imposible establecer el orden de su ejecución.*

Cavidad VII.2.

A la derecha de la cavidad anterior, en ella contabilizamos un total de 60 motivos (18-77.VII) distribuidos en dos unidades que suman, aproximadamente, unos 3 m de longitud. (Fig. 10.32-Adjunto)

Los fuertes problemas de conservación que apreciábamos en la primera cavidad no son aquí tan evidentes; quizás este sea uno de los aspectos que haya favorecido la documentación, precisamente en este punto, de la mayor concentración de figuras de todo el Abric VII.

Unidad VII.2.A.

Situada a la izquierda de la cavidad ocupa una extensión de 180 cm. de longitud. Su estructura viene delimitada por la presencia, en ambos extremos, de dos concreciones rocosas.

Las figuras ocupan la zona media y baja de la pared, donde ésta adquiere un relieve menos sinuoso y la coloración es más acentuada. Hacia la zona inferior se advierte una ligera concavidad poco marcada, donde se localizan los motivos peor conservados.

En esta primera unidad se produce una concentración espectacular de motivos, con un total de 52 figuras del total que se documenta en la cavidad VII.2 (motivos 18-49.VII). Por su distribución espacial, podemos distinguir dos agrupaciones de figuras claramente opuestas entre la zona superior y la inferior, con un vacío decorativo entre ambas que no parece responder a pérdidas puntuales de soporte o figuras.

▪ En la **primera agrupación** o composición de motivos, coincidente con la zona superior de la unidad, contabilizamos un total de 31 motivos entre los que es posible distinguir:

- ocho **figuras humanas** (20, 26, 29, 31, 42, 46, 47 y 48.VII), una más que definimos con ciertas dudas (37.VII) y, por último, una posible figura humana flechada que agruparía a los motivos 22-25, 27 y 28.
- tres **animales** (43, 44 y 45.VII), uno de ellos de identificación dudosa
- una **flecha** (motivo 19.VII)
- y trece figuras que, por su conservación, apenas constituyen, en algunos casos, **restos de pigmento** muy **dispersos** (18, 19, 21,30-32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41 y 49.VII).

La complejidad compositiva que se desprende de esta primera unidad viene dada por la **explotación recurrente de un mismo punto del panel** a lo largo de las dilatadas fases de ejecución y adición de motivos, que se intuyen a partir de los variados conceptos formales que manifiestan. Todo



ello comporta una gran dificultad a la hora de vincular narrativamente los motivos entre sí, especialmente cuando es sabido que una escena puede estar integrada por figuras con conceptos formales radicalmente distintos que, sin embargo, traducen un marcado interés de inserción narrativa en la escena previa. Esta complejidad compositiva a la que hacemos referencia es especialmente notable en el caso de la primera agrupación de motivos, quizás debido a un mayor grado de conservación de las figuras que la conforman.

La sensación global que transmite esta primera unidad es la de un proceso de ejecución por adición reiterada de motivos que responde a las reglas de respeto espacial por lo anteriormente representado, una pauta que suele regir este tipo de manifestaciones pictóricas y que provoca la ausencia recurrente de superposición parcial entre figuras. Sin embargo, al valorar el nivel narrativo o claridad expositiva ese respeto al que hacíamos referencia parece diluirse. *La yuxtaposición estrecha de motivos sin aparente integración escénica*— al menos a nosotros se nos escapa— *incide en la desarticulación narrativa de la composición y dificulta la definición de escenas con desarrollos narrativos independientes dentro de esta amplia agrupación de motivos*. Por otro lado, el hecho de que existan mermas importantes de figuras y soporte afecta negativamente al análisis compositivo, dificultando la lectura actual del sentido narrativo de las diferentes articulaciones escénicas que pudieran definirse.

Es la **variable de estilo** la que mayor información aporta en relación a la **secuencia de ejecución** de una composición. Así y por lo que respecta a las figuras humanas, advertimos, al menos, la presencia de cuatro conceptos figurativos claramente diferenciados:

- el arquero 20.VII participa de un concepto formal vinculado a la figura 11.VII, ubicado en la Cavidad VII.1, con piernas gruesas profusamente modeladas y tronco lineal (Saltadora A o tipo *Centelles*). Es el único individuo que representa a este tipo, diferenciado del resto por su mayor tamaño.

- los arqueros 26 y 42.VII comparten tronco estilizado con extremidades ligeramente modeladas, pero carentes del grosor desmesurado que caracteriza al tipo anterior (Saltadora C o tipo *Civil*).

- el arquero 47 dibuja una estructura corporal lineal (Saltadora E o tipo lineal), sin modelado en el trazo, especialmente por lo que se refiere a las piernas, en las que tan sólo se intuye el detalle del pie; unos rasgos que podríamos hacer extensivos a la figura 46.VII, relativamente próxima y con quien parece compartir una marcada animación. De trazo lineal es también la estructura de la figura 48.VII, si bien las pérdidas puntuales que muestra la figura impiden establecer mayores aproximaciones comparativas.

- la figura 29.VII presenta una estructura corporal de tendencia globular y brazos lineales que no apreciamos en el resto de motivos que ocupan esta unidad, si bien la comparación con otros conjuntos de la zona nos permite incluirla dentro del tipo Saltadora D o tipo *Mola Remigia*.

- la figura 37.VII, apenas conservada, presenta unos trazos groseros que nada aportan desde el punto de vista estilístico. Semejantes problemas de conservación manifiesta la figura 31.VII, reducida a su mitad superior, lo que dificulta seriamente su valoración estilística.

- Por último, una problemática figura que interpretamos como flechada y que agrupa los motivos 22-25, 27 y 28. De ser cierta la interpretación que establecemos, nos enfrentaríamos a una figura de grandes dimensiones, con piernas marcadamente modeladas que no desentonaría de la figura 20.VII, máxime cuando, al igual que ésta última, aparece flechada a la altura de los brazos. Los evidentes problemas de conservación que muestra la figura dejan pocas posibilidades a su definición estilística y a su propia interpretación. Ambos aspectos quizás vengan propiciados más por su proximidad espacial al arquero 20.VII que por los exiguos restos conservados. Mantenemos, sin embargo, la numeración individualizada de cada uno de sus restos para facilitar posibles revisiones interpretativas.

El alto índice de representaciones humanas contrasta con la escasa presencia de la figura animal, reducida a tres ejemplares. Moderada es también la variabilidad de especies, aunque la presencia

de dos jabalíes (44 y 45.VII), especie minoritaria en el marco levantino, resulta especialmente interesante desde el punto de vista temático. Del último cuadrúpedo (43.VII) que completa el elenco faunístico resulta imposible definir la especie, ya que la conservación se ciñe a su tren delantero, de ejecución sumamente tosca.

La variabilidad de conceptos formales que acabamos de definir no traduce sino una composición compleja en cuanto a sus fases de ejecución. Dicha complejidad se acentúa al considerar las diferentes actitudes, trayectorias y, sobre todo, la concentración espacial que muestran las figuras entre sí, lo que junto a la fuerte degradación que manifiestan algunos de los motivos complica la definición de episodios y relaciones narrativas entre las figuras.

Con este fin, procederemos a la **descripción ordenada de la composición**, de izquierda a derecha de la unidad, intentando valorar distintos criterios que nos permitan individualizar estructuras de carácter escénico independientes.

En el extremo izquierdo superior y no excesivamente alejada de una figura indeterminada— motivo 18.VII— y lo que suponemos podría ser la representación de un venablo exento— motivo 19.VII—, encontramos la figura de un arquero herido— motivo 20.VII— que parece desplomarse hacia la zona inferior izquierda de la unidad. De gran realismo y cuidado en los detalles, la figura se orienta prácticamente en la vertical al eje de representación, recurso que acentúa el dinamismo y la sensación de caída, por la que parece desprenderse la diadema del cazador. Los proyectiles clavados proceden de distintos flancos e impactan en la nuca y en la pierna, sin que se constate la representación gráfica de sus verdugos, si es que, en origen, fueron representados.

Su temática, ciertamente original pero no desconocida en el ámbito de Valltorta-Gasulla, le confiere cierta individualización en el seno de la composición, y bien pudo ser concebida como una figura aislada o desvinculada de cualquier otro desarrollo narrativo.

Resulta curiosa, cuando menos, la estrecha asociación espacial que mantiene este arquero 20.VII con la figura que hemos agrupado bajo la numeración 22-25, 27 y 28.VII, interpretada como una figura humana flechada (Fig. 10.33). De ella tan sólo apreciamos los brazos en alto, en los que se evidencian el detalle individualizado de los dedos de la mano y restos de lo que pudo ser el cuerpo o las piernas o el cuerpo de la figura. Lo que no arroja ninguna duda es la existencia de, al menos, una flecha clavada a la altura del brazo derecho, en la que incluso es posible apreciar el detalle de la emplumadura. El sentido narrativo que transmite esta figura permitiría su asociación temática al arquero 20.VII. Sin embargo, la pertenencia a una misma fase a partir de criterios formales no queda del todo clara puesto que la figura se ve seriamente afectada por pérdidas de pigmento que, incluso, dificultan la discriminación de los restos que a ella se asocian. Las diferencias entre estos dos motivos se hacen extensivas a la gama cromática empleada, con una coloración mucho más tenue en el caso del arquero 20.VII (M. 7.5R 3/6-3/8), si bien no creemos que la tonalidad sea un criterio determinante a la hora de discriminar diferentes conceptos formales. De hecho, esta unidad es un claro ejemplo de cómo tonalidades semejantes de pigmento pertenecen a tipos de representaciones completamente divergentes desde el punto de vista formal.

A la izquierda del arquero 20.VII encontramos la representación aislada de lo que podría ser una flecha, en la que incluso queda detallado el ensanchamiento propio de la emplumadura. Este tipo de representación ya la documentábamos en la unidad B de la primera cavidad, y al igual que en el caso anterior no podemos asegurar qué tipo de relación narrativa suscita con respecto a los motivos más próximos. Sí que resulta significativo, por otra parte, que en ambos casos se vincule espacialmente a dos figuras— arqueros 11 y 20.VII— que participan de un mismo concepto figurativo, aunque la acción descrita por ambos sea bien distinta.

Retomando el comentario del motivo 22-25, 27 y 28.VII (Fig. 10.33), el hecho de que la estructura y posición de sus brazos recuerde abiertamente a la que mantiene el individuo documentado



Fig. 10.33 Motivo 22-25, 27-28 del Abric VII de La Saltadora (según Domingo Sanz, 2000)

en la vecina Cova del Llidoner abogaríamos a favor de la certeza de nuestra interpretación. En el caso del Llidoner, una figura humana a la carrera alza los brazos por encima de la cabeza, con un diseño de la mano muy similar al que documentamos en Saltadora VII (Fig. 10.34).

El ejemplo del Llidoner no es el único que documentamos en este núcleo artístico, y aunque no se trata de una temática mayoritaria, sí que encuentra en las serranías de Castelló su más alta representatividad. Éste y otros aspectos serán tratados con mayor detenimiento en el capítulo dedicado al análisis de la temática representada en el núcleo Valltorta-Gasulla.

Junto a estos dos motivos encontramos una sucesión de figuras (26, 29, 30-32 y 31.VII) que traducen reiteradas fases de adición, sin que, en principio, podamos establecer si su ejecución responde a una intencionalidad de adecuación al desarrollo narrativo existente. De hecho, la actitud y trayectoria de cada uno de estos motivos no parece integrarse en un desarrollo narrativo unitario, y más bien nos enfrentaríamos a una yuxtaposición repetida de motivos vinculados espacialmente pero sin conexión temática evidente.

Siguiendo en nuestra descripción, la figura 26.VII, un arquero a plena carrera hacia la derecha, apenas conserva las piernas y restos aislados de lo que fue el tronco que, en algún punto, debió coincidir en su recorrido con el motivo 22, aunque en la actualidad es imposible precisar el orden de ejecución.

A pesar de la distancia espacial que les separa, el arquero 26.VII posee un concepto formal que permitiría asociarlo al arquero 42.VII, a cuya posición parece dirigirse en su trayectoria. De hecho, son los únicos individuos que definen a este tipo de representaciones (Saltadora C o tipo *Civil*) dentro del conjunto, y aunque su actitud es bien distinta ello no impide que pudieran formar parte de un desarrollo escénico unitario. La relación entre ambos motivos se acentúa al considerar la gama cromática empleada (M. 7,5R 2,5/4 – 2,5/2), aunque tan sólo la consideración del arquero 42.VII, conservado en su totalidad, permite la reconstrucción del 26.VII, en el que podemos apreciar semejante estructura en las extremidades inferiores así como en el diseño de las jarreteras. Los restos aislados de pigmento que se conservan en la zona que media entre ambos cazadores y la existencia de distintas pérdidas de materia y soporte podrían sugerir un mayor número de figuras partícipes en la acción enmarcada por estos dos arqueros.

Así, mientras que de la posición que traduce el arquero 26.VII se interpreta un claro movimiento de plena carrera; la postura del 42.VII está sujeta a distintas interpretaciones, que, en todo caso, exhiben un magnífico control de la animación coordinada. En actitud de marcha, la atención se centra en la disposición de sus brazos, en la se ha sugerido algún tipo de danza ritual; por contra, la representación de lo que podría ser un recipiente en el que el arquero

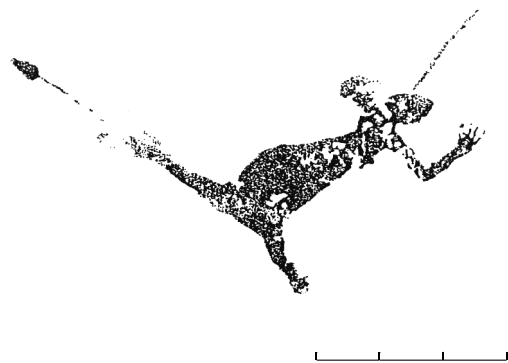


Fig. 10.34 Figura humana flechada. Cova Alta del Llidoner (Valltorta), según Viñas y Rubio, 1988.

introduce la mano bien podría indicar el momento propio de la preparación o emponzoñamiento de la punta de la flecha con algún tipo de veneno.

Sin embargo, no resulta del todo evidente cuál es el fin de la acción de estos dos cazadores. La proximidad espacial con respecto a los dos jabalíes –44 y 45.VII– permitiría, en cierto modo, su vinculación dentro de una acción cinegética, especialmente si damos por válida la interpretación de la posición del arquero 42.VII como la de una instantánea que recoge el momento de preparación del armamento. Si admitimos esta interpretación, la ubicación del arquero 42–VII coincidiría con la trayectoria descrita por el jabalí 45.VII, al que interceptaría para darle muerte.

Si nos centramos en la secuencia cinegética protagonizada por los jabalíes 44-45.VII, observamos cómo ambos ejemplares dibujan una estructura compositiva reiterada en este ámbito, en la que a partir de la yuxtaposición estrecha en la vertical uno de los ejemplares– 44.VII– se dispone en posición invertida; una posición que traduce convencionalmente el momento de caída o abatimiento del animal. La presencia de varias flechas clavadas en ambos ejemplares y la actitud de huida que transmite el 45.VII dirige la atención del espectador hacia la zona superior derecha, donde, al menos, dos arqueros se dirigen a plena carrera hacia el punto donde se encuentran los dos cuadrúpedos.

Efectivamente, los cazadores 46 y 47.VII, a los que incluimos dentro de un mismo formato estilístico, parecen presionar a los animales desde el ángulo superior de la unidad. No descartamos, por otro lado, un mayor número de arqueros partícipes en esta escena; de hecho el motivo 49.VII, interpretado como una figura humana de la que tan sólo se conserva una pierna, guarda gran parecido con la estructura corporal de las figuras 46 y 47.VII, dibujando, además, semejante trayectoria. Menos evidente resulta la participación de la figura 48.VII, ya que, a pesar de que la proximidad espacial permitiría incluirla dentro de la acción, su concepto formal y su trayectoria no coinciden con el definido por las figuras anteriores.

Nos enfrentaríamos, por tanto, a una escena producto de distintas fases de ejecución con inserción reiterada de motivos que no alteraría el sentido narrativo de la escena. El resultado final, desde el punto de vista temático y si admitimos la participación de los arqueros 26 y 42.VII, se constituiría en una **escena de caza colectiva** mediante la **táctica de ojeo**.

La estructuración compositiva que se desprende de esta unidad escénica queda diluida por la más que probable pérdida de motivos. Sin embargo, la ordenación de las figuras, especialmente por lo que se refiere a los dos animales y los arqueros que cierran la escena por la derecha se caracteriza por la claridad expositiva. El vacío de decoración que enmarca a los dos jabalíes enfatiza su importancia dentro de la narración, aunque la distancia que media entre los dos cuadrúpedos y los arqueros 46 y 47 puede estar condicionada por la pérdida puntual de motivos, tal y como indica la existencia de desprendimientos puntuales de pequeñas lajas de la pared.

Es precisamente la relación espacial que mantienen los dos cuadrúpedos entre sí la que suscita mayor interés desde el punto de vista compositivo, no sólo porque de su estructura se deriva una simetría en espejo, sino porque, a pesar de ser inusual, constatamos un ejemplo semejante en la Cova Remigia (Ares, Castelló), donde dos jabalíes adoptan semejante posición y estructura compositiva, aunque en ningún caso comparten rasgos estilísticos parejos a los observados en Saltadora VII (Fig. 10.35). *Esta recurrencia nos lleva a sugerir cierta fórmula compositiva claramente vinculada a un sentido temático-narrativo, independiente del concepto figurativo de los motivos representados.*

Con respecto a los arqueros 26 y 42.VII, la pronunciada distancia espacial que media entre ambos podría traducirse en una clara desvinculación narrativa, sin embargo, este esquema compositivo no resulta desconocido, incluso en el propio conjunto de La Saltadora, por lo que somos proclives a asociarlos dentro de una misma acción, aunque la finalidad del 26.VII se nos escape y tan sólo podamos apuntar una posible actitud solidaria. De hecho, no creemos que la distancia que media entre ambos sea casual o debida a la presencia de otros motivos preexistentes, sino que responde a una



intencionalidad narrativa que quizás se nos escape. La indefinición que genera el papel de estas dos figuras dentro de la composición nos lleva a plantear la posibilidad de que pudiera establecerse cierta relación narrativa entre ambas y dos arqueros que participan de la siguiente agrupación. Nos referimos a los motivos 56a y 59 localizados en la zona inmediata inferior, aproximadamente a unos 20 cm. de la posición marcada por el arquero 42, que se disponen en actitud de marcha a la izquierda. Cualquier interpretación temática nos parece un tanto forzada, máxime cuando de la actitud de las figuras no se desprende una interpretación que permita esclarecer de manera objetiva su papel dentro de la composición.

A la izquierda del espacio ocupado por los dos jabalíes, se conservan restos dispersos de figuras que, tan sólo en casos excepcionales, permiten una interpretación aproximada. Es el caso de los motivos 35, 40 y 43.VII: los dos primeros están compuestos por trazos intermitentes de longitud variable que parecen ordenarse definiendo una trayectoria que, procedente de la zona superior de la unidad, coincidiría en su final con la posición del motivo 43.VII, un cuadrúpedo de aspecto tosco y especie imprecisa. No resulta arriesgado, por tanto, afirmar que nos encontramos frente a una temática muy reiterada en los conjuntos levantinos, especialmente por lo que se refiere al núcleo Valltorta-Gasulla: la asociación directa de un animal a un posible **rastro de huellas o sangre**. Sin embargo, el estado de conservación que presenta este punto de la unidad dificulta gravemente la definición de cualquier tipo de vinculación narrativa entre el cuadrúpedo 43.VII, el posible rastro de sangre formado por los motivos 35 y 40.VII y otros motivos que, asociados espacialmente, no parecen integrarse en la acción descrita por el animal.

En la identificación de la figura 30-32.VII como un **posible jinete** mantenemos ciertas reticencias, puesto que las pérdidas puntuales de pigmento, que afectan especialmente al punto de contacto entre el supuesto jinete y el animal, pueden estar condicionando la lectura potencial de esta figura. La estructura que adopta la cabeza del animal coincide con las convenciones aplicadas a los equinos, mientras que de la posición estirada de los brazos se intuye la sujeción del jinete al caballo. Independientemente de que esta interpretación sea acertada, desde el punto de vista narrativo nada podemos establecer más allá de la narración que definen estas figuras *per se*. Su estrecha vinculación espacial con el motivo 29.VII, una figura humana con una característica estructura corporal, no parece tra-

Saltadora VII



Fig. 10.35 Comparación de la estructura compositiva que traducen los jabalíes de Saltadora VII en relación a los ejemplares de Cova Remigia V (Ares, Castelló), según Porcar et al, 1935.

ducirse en un desarrollo narrativo conjunto, un aspecto del que apenas podemos trazar una mera aproximación ya que la posición de la figura 29 no permite una definición acertada ni de su actitud ni de su papel dentro de la composición.

Diversos motivos indeterminados se reparten en distintos puntos de la composición sin que seamos capaces de identificarlos, ni mucho menos interpretar su papel dentro de la composición.

▪ **La segunda agrupación** ocupa la zona inferior de la unidad, separada de la anterior por unos 20 cm. de vacío decorativo que permite su perfecta individualización. En este punto se acentúan los problemas de conservación que apreciábamos en la composición anterior, lo que junto a las propias características formales de los motivos, que en algunos casos imposibilitan su identificación, conlleva que el análisis de la estructura compositiva se vea fuertemente mediatizado.

Esta segunda agrupación está integrada por un total de veintidós motivos:

- nueve **figuras humanas** (50, 51, 53, 56a, 59, 61, 64, 67 y 70.VII)
- cuatro **animales** de especie indefinida (55, 62 y 65, 69 y 60.VII)
- y seis **indeterminados** (52, 54, 57, 58, 66 y 68.VII).

Al igual que en la agrupación anterior, basta un análisis somero de los rasgos estilísticos de los motivos representados para afirmar la presencia de distintas fases o momentos de ejecución. Los problemas de conservación a que hemos hecho referencia impiden, en algunos casos, observar el modo de articulación de las distintas escenas que pudieron ser representadas dentro de esta composición, incluso llega a diluirse, en cierto modo, el sentido de integración escénica o narrativa que algunas figuras pudieron tener con respecto a escenas previas.

Así, encontramos, al menos, **cuatro conceptos figurativos por lo que respecta a la figura humana**; mientras que la baja representatividad de la figura animal no impide que apreciemos varios conceptos formales que, incluso y en algún caso, escapan al canon naturalista levantino.

Comenzando la descripción por la parte izquierda, resulta francamente complicado establecer qué tipo de relación narrativa puede derivarse de la proximidad espacial que evidencian los motivos 50-55. Las tres figuras humanas conservadas (50, 51 y 53.VII) parecen correlacionarse con dos conceptos estilísticos diferentes, aunque la trayectoria que mantienen hacia la zona inferior derecha de la unidad bien pudiera suponer la coordinación de una acción común.

Las dos figuras 50 y 51.VII pertenecen a un tipo de representaciones poco constatada en los conjuntos levantinos del núcleo artístico que nos ocupa; sin embargo, su definición viene refrendada por la documentación de individuos bien similares y en semejante actitud en la zona de Chulilla (València).

Su estado de conservación dificulta enormemente la valoración de su actitud, aunque por su inclinación respecto al plano de representación y la extensión de sus extremidades parece quedar fuera de toda duda su posición de marcha descendente. Más complicado resulta inferir cuál es la finalidad de su acción, puesto que en el lugar al que se dirigen tan sólo documentamos la presencia de dos motivos fuertemente degradados: el 54.VII, que apenas permite distinguir un trazo de trayectoria ligeramente curva, y el 55.VII, interpretado como un animal de especie indeterminada dirigiéndose a plena carrera hacia la zona inferior de la unidad, adoptando una posición prácticamente en la vertical al plano de representación.

La posible vinculación narrativa entre este cuadrúpedo y las tres figuras humanas ya descritas se construye a partir de ciertos argumentos que no resultan del todo firmes. De este modo, el sentido de movimiento que marca la figura animal define una trayectoria convergente con respecto a la definida por las figuras 50 y 51.VII; además, la proximidad espacial que mantiene con la figura 53.VII permitiría valorar, a su vez, la posibilidad de que existiera cierta coordinación narrativa entre estos motivos.



No obstante, la dirección y orientación de movimiento que describe la figura animal cobraría pleno significado si tras ésta se localizaran uno o varios arqueros presionando a la presa, justificando así la actitud de huida que define el animal en su movimiento. Finalmente, la posible relación cinegética entre esta figura y las tres figuras humanas consideradas se diluye ante la imposibilidad de constatar que éstas estuvieran armadas.

Esta concentración de motivos se completa con la presencia del motivo 52.VII cuya definición es imposible y restos dispersos que agrupamos bajo la numeración 57a y b.VII.

En la zona derecha de la composición apreciamos de nuevo una especial concentración de motivos que, por su concepto formal, traducen distintos momentos de representación.

En la zona superior destaca la alineación en la horizontal de dos figuras humanas que no parecen repetir formato figurativo. Nos referimos a los motivos 56a y 59, ambos dirigiéndose en actitud de marcha hacia la zona izquierda de la unidad. Esta actitud y la trayectoria que mantienen permite disociarlas narrativamente del resto de los motivos que se concentran en este punto, sin que podamos, una vez más, precisar la finalidad de su acción. A pesar de que las dos figuras muestran semejante actitud, entre ambas media un espacio considerable que, sin embargo, no impide su asociación temática. Hemos hecho alusión anteriormente a que estas figuras pudieran entablar relación escénica con los arqueros 26 y 42.VII, localizados en la zona inmediata superior, si bien reiteramos nuestra indefinición sustentada en factores relativos a la actitud y trayectoria que definen los arqueros 56a y 59, que difícilmente permiten confirmar dicha vinculación narrativa. Además, son evidentes las diferencias formales entre estas representaciones, lo que obligaría a considerar, cuando menos, la formación de una escena a partir de la agregación de figuras en distintas fases.

Bajo estas dos figuras, encontramos una concentración interesante de motivos— 58-70.VII— en los que la identificación resulta especialmente laboriosa, debido tanto a la conservación del pigmento como a la tonalidad que adquiere la pared, aspectos ambos que dificultan la apreciación, a simple vista, de los motivos aquí representados.

En ella encontramos, al menos, cuatro figuras humanas que parecen responder a un planteamiento figurativo semejante, con ciertas variantes que hablarían, cuando menos, de la presencia de distintas manos; cuatro son también las figuras animales representadas (motivos 60, 62, 65 y 69.VII), en las que observamos claras diferencias formales, especialmente entre el naturalismo que traducen las figuras 60 y 69.VII y la tosquedad y abstracción figurativa que denotan los cuadrúpedos 62 y 65.VII. Son precisamente esta simplificación de formas y la adopción de una postura insólita los factores que inciden negativamente en la definición de especie de estos últimos, aunque la estructura que adopta la cabeza y el posible detalle de una crinera bien pudiera sugerir la presencia de dos équidos. En el caso de los ejemplares restantes, los motivos 60 y 69.VII, es principalmente la incidencia de los problemas de conservación los que complican la definición y clasificación de especie.

Un aspecto que llama poderosamente la atención es, concretamente, la reiteración, en el caso de los motivos 62, 65 y 69.VII, de un concepto temático vinculado a la **posición insólita** de las figuras animales. Bien es cierto que esta temática no es desconocida en los conjuntos levantinos, de hecho, en la composición que ocupa el ángulo superior de esta misma unidad ya constatamos la representación de un suido en posición insólita— 44.VII—, sin embargo, es curiosa la concentración espacial de este tipo de temática que se repite salvando las distancias temporales que puede marcar el factor de estilo (Fig. 10.36). Esta asociación espacial y temática de los motivos 62, 65 y 69.VII permite afirmar, cuando menos, cierta unidad, aunque entendida como una secuencia de imitación recurrente y no como una vinculación narrativa entre estos motivos, como veremos a continuación.

En efecto, la proximidad espacial que mantienen estos motivos entre sí y el más que evidente paralelismo temático no comportan una vinculación narrativa o escénica que integre a estas tres figuras animales. Bien al contrario, la estructura formal que denotan los dos primeros y su asocia-

Animales en posición insólita Salt. VII

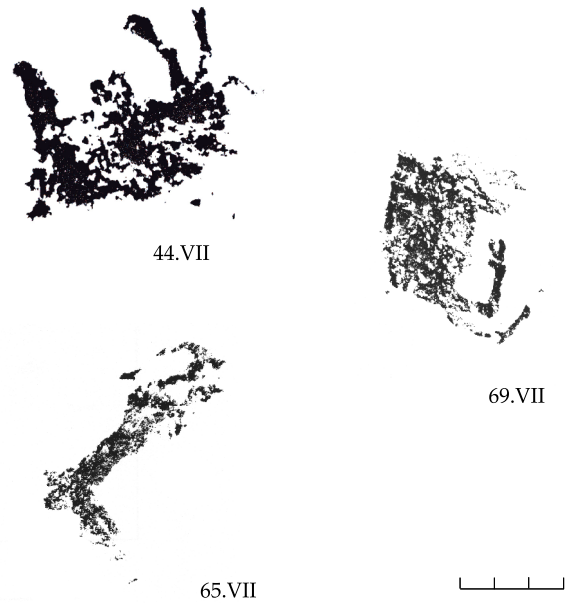


Fig. 10.36 Concentración significativa de animales en posición insólita en la U.VII.2.A. (Calco Domingo, 2000)

ción directa a sendas figuras humanas que repiten concepto figurativo permitiría afirmar la presencia de un desarrollo narrativo independiente al que el cuadrúpedo 69.VII sería ajeno.

La interpretación temática de esta asociación entre una figura animal en posición invertida y una figura humana que parece sujetarla a la altura del lomo (61.VII) o la cabeza (64.VII) no resulta del todo evidente. Si admitimos que la posición invertida de los cuadrúpedos suele interpretarse como la postura propia de la muerte o abatimiento del animal, convendremos en que la posición de la figura humana bien podría vincularse con el momento propio del descarnado o traslado de la pieza.

En estrecha relación espacial con estos motivos encontramos al motivo 67a y b, en el que igualmente intuimos un esquema compositivo y temático similar al que describíamos para los motivos anteriores. La figura humana 67a extiende los brazos hacia

lo que podría ser considerado como la cabeza de un animal. Esta interpretación la hacemos no sin ciertas reservas debido a la conservación de las figuras, sin embargo y a favor de esta interpretación, estaría el concepto figurativo que traduce la figura humana, perteneciente al mismo tipo que la 61 y 64.VII.

Apreciamos así una composición formada por la triple repetición de un mismo concepto temático que se distribuyen en el espacio adoptando una construcción de tendencia radial. La vinculación narrativa de cada agrupación de figura humana-figura animal entre sí viene dada más por el mimetismo temático que traducen que no por transmitir la idea de que la acción que desarrollan es de carácter colectivo.

A la derecha de esta composición encontramos finalmente los motivos 69 y 70.VII. El primero, un animal en posición insólita al que ya hicimos referencia; el segundo, una figura humana de estructura lineal semejante a la que luce la figura 59.VII. La relación narrativa entre ambos motivos no acaba de estar definida, principalmente por la orientación del arquero, contraria al punto donde se encuentra el cuadrúpedo.

El hecho de que existan restos dispersos a lo largo y ancho de esta zona es indicativo de una mayor complejidad compositiva y narrativa, ratificada por la presencia de figuras hoy muy perdidas (60, 65a-b.VII, etc) de las que apenas podemos descifrar su papel dentro de la composición.

Unidad VII.2.B

A la derecha de la unidad anterior, ocupa un total de 113 cm. de longitud en la que se reparten un total de ocho motivos (71-77.VII). Las figuras se localizan en la zona superior de la unidad, a pesar de que la zona inferior presenta una estructura igualmente idónea para la decoración (Fig. 10.37).

Una potente colada vela la presencia total o parcial de cualquier representación, de manera que

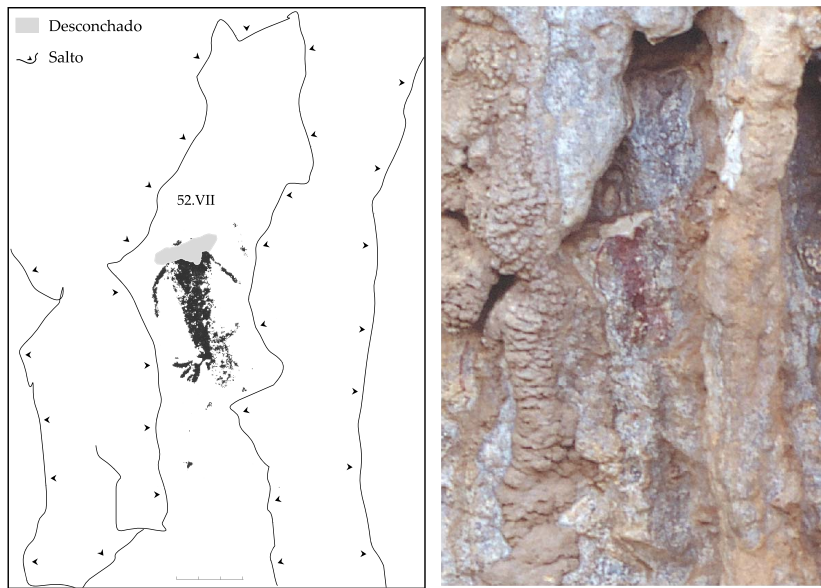


Fig. 10.38. Croquis de la restitución de las principales líneas del soporte que inciden en la posición y ejecución del motivo 72.VII.

apenas podemos identificar y clasificar a los motivos que componen esta unidad. De hecho, únicamente el motivo 72.VII no ofrece duda alguna sobre su identificación como figura humana, portadora de un arco y un posible haz de flechas. El resto de motivos se constituyen como restos informes, en algunos casos, mientras que, en otros, la presencia de trazos certeros de tendencia lineal bien pudieran sugerir la presencia de figuras humanas, pertenecientes a este concepto formal (motivos 75.VII y

77.VII).

De ser cierta nuestra interpretación, nos enfrentaríamos a una compleja composición formada por figuras humanas de variado concepto formal, con una distribución espacial extensa, sin que la conservación nos permita precisar el esquema de organización compositiva. La variabilidad formal entre las figuras de tendencia lineal y la figura 72.VII, de grandes dimensiones y con tronco de tendencia triangular, sugeriría una composición producto de varias fases de representación.

Debido al estado tan alterado que presenta la pared no nos atrevemos a subdividir internamente esta composición, puesto que somos conscientes de que la decoración que observamos en la actualidad es el resultado de un largo proceso de degradación que ha sesgado gran parte de la información de partida, y la división interna en función de distancias espaciales puede estar fuertemente condicionada por la pérdida puntual de motivos.

Destacar la significativa ubicación de la figura 72.VII entre dos estalagmitas (Fig. 10.38) que condicionan el encuadre de la figura, y que trataremos con más detenimiento en el apartado relativo al papel del soporte dentro de la composición. Como vimos al analizar los motivos 12a-c de Cavalls II, no es el único ejemplo en el que una o varias figuras humanas se sitúan en puntos destacados del soporte, bien por la altura a la que se ubican bien por el aprovechamiento de elementos topográficos como hornacinas o rodetes estalagmíticos, como es el caso que nos ocupa. No podemos asegurar en relación al motivo 72.VII que se trate de un nuevo ejemplo de recubrimiento parcial, puesto que la figura muestra importantes problemas de conservación, y la parte conservada parece ajustarse al espacio disponible, como demuestra el arqueo excesivo de la estructura del arco.

Cavidad VII.3.

Esta cavidad cierra el Abric VII por la derecha. Se subdivide en cuatro unidades en las que sumamos un total de 22 motivos representados (78-99.VII)

Unidad VII.3.A

Se localiza en la zona superior izquierda de la cavidad y se individualiza a partir de un escalón bien marcado. En aproximadamente 130 cm de longitud tan sólo documentamos dos motivos de los

que, además, se deduce una única composición escénica.

Es en el ángulo superior izquierdo donde se localizan este par de figuras: por un lado, el motivo 78.VII, una figura humana de tendencia lineal y cuerpo desproporcionado; y por otro, el motivo 79.VII, una figura animal que interpretamos como un posible ciervo de edad joven (Fig. 10.39)

La claridad expositiva que transmite esta composición resulta, cuando menos, interesante, especialmente si la comparamos con la redundante concentración de motivos que advertíamos en las cavidades anteriores, especialmente por lo que se refiere a la cavidad VII.2, que dificultaba enormemente la definición de la composición interna.

Nos enfrentamos, por tanto, a un episodio más de **temática cinegética** en la que la figura de un ciervo joven a la carrera sería interceptado por un solo cazador que, apostado en la zona superior, se prepararía para el disparo. La vinculación narrativa entre ambas figuras se refuerza al considerar el papel del soporte como elemento integrante de la composición, ya que la ubicación del arquero en un saliente de la pared acentúa el realismo de la narración mediante la indicación metafórica del “paisaje” o espacio circundante en el que se inscriben las figuras. Esa ubicación en dos planos distintos explicaría por qué la figura animal se dirige hacia el punto en el que se localiza el arquero, ajeno a la vigilancia ejercida por el cazador desde un alto del paisaje.

Resulta curiosa, cuando menos, la trayectoria horizontal que dibuja el ciervo 79.VII, y ello aún cuando el movimiento que adopta es de plena carrera; una actitud que reitera en los paneles levantinos la convención de disposición diagonal en el espacio.

El naturalismo que traduce la figura animal contrasta con la simplificación de formas de la figura humana, lo que no obsta para que ambas fueran producto de una misma fase, como demuestra la coherencia narrativa que transmiten en cuanto a trayectoria y actitud y otros aspectos relacionados con el modo de ejecución, como el tamaño y la misma coloración de los motivos— un aspecto que, sin embargo, no consideramos determinante a la hora de establecer vínculos narrativos.

Unidad VII.3.B.

Bajo la unidad anterior, separada por más de 70 cm., el espacio queda subdividido en dos unidades por la influencia de una estalagmita de poca entidad (Fig. 10.39-Adjunto)

Dentro de esta segunda unidad, que apenas alcanza los 52 cm. de longitud, se encuentran los motivos 81-86.VII, concentrados en la parte baja de la unidad. Tan sólo el motivo 81.VII, un breve trazo, parece romper esta concentración de figuras, sin que por su entidad podamos hablar de dos composiciones diferenciadas.

La concentración a la que hacemos referencia dificulta, en gran medida, la identificación de los motivos representados, especialmente si consideramos que la zona se ve afectada por pérdidas puntuales de materia. De hecho, en la zona central de la composición, formada por los motivos 80, 82, 83, 85 y 86.VII, es posible discriminar tres tonalidades claramente diferenciadas (M.7,5R 3/4; M.7,5R 3/6; M.7,5R 3/8) que presuponen la presencia de restos de varios motivos de definición complicada.

Dentro de esta agrupación de motivos, tan sólo nos atrevemos a afirmar la presencia de dos figuras humanas: el motivo 82.VII, una figura de tronco barrado y cabeza globular con indicación del cuello, en la que es difícil precisar la animación del movimiento, puesto que lo que podría considerarse como una de sus piernas— motivo 83— adopta una tonalidad distinta que no parece ser producto de la erosión diferencial; y el motivo 84.VII, que bien pudiera tratarse de una figura humana de estructura lineal dirigiéndose, en plena carrera, hacia la zona inferior izquierda.

Del resto de motivos que conforman la composición tan sólo podemos ceñirnos a destacar su presencia, indicio de una composición más compleja y producto de sucesivas fases de representación,



tal y como evidencia el distinto concepto figurativo que denotan las dos figuras humanas identificables. La coloración menos intensa del motivo 86 y, quizás, del 85 bien podrían asociarse a una fase unitaria, máxime cuando del primero se deduce la representación de un trazo lineal semejante al que define la estructura del arquero 84.VII. Retomaremos el comentario de esta posible agrupación de arqueros al analizar la siguiente unidad.

No llegamos a adivinar qué factores propiciaron tal condensación de motivos en un espacio tan reducido, máxime cuando no se trata de un espacio gráfico constreñido y las características del soporte no se distinguen por ser especialmente favorables a la ejecución de los motivos, si bien es en este punto donde se acentúa especialmente la concavidad. De modo que tan sólo factores relativos a la voluntad de adición y transformación de lo previamente representado pueden justificar dicha concentración de figuras.

Unidad VII.3.C

Se ubica a la derecha de la estalagmita que delimitaba a la unidad anterior y ocupa una extensión aproximada de 75 cm. En ella documentamos un total de cinco motivos (87-90.VII) conformados por restos dispersos e informes de los que apenas podemos destacar la presencia de una posible figura humana en el motivo 90.VII. Por su estructura, adivinamos una figura de ejecución lineal, que recuerda al arquero 84.VII, al que también se asemeja en cuanto a la tonalidad del pigmento (Fig. 10.39-Adjunto)

La conservación parcial de estos motivos no impide que podamos interpretar una actitud en plena carrera hacia la zona inferior izquierda de la cavidad, traducida por la apertura máxima de las piernas y la inclinación acusada del tronco.

De ser cierta esta vinculación entre estos dos arqueros, a los que, quizás, podríamos sumar los restos de pigmento informe de carácter lineal y semejante coloración asociados espacialmente (motivos 86.VII; 89.VII, 91.VII, etc), nos enfrentaríamos a una composición escénica de desarrollo espacial amplio que traspasaría los límites físicos que dividen ambas unidades, y cuyo sentido real no es posible precisar dado el estado de conservación de los motivos.

Por otro lado, y ciñéndonos al comentario de la Unidad VII.3.C, los restos conservados en la zona superior nos informan de una estructura compositiva más extensa y distribuida a lo largo de la vertical de la unidad, pero nada podemos establecer en relación a su núcleo temático.

Unidad VII.3.D

Esta unidad alcanza unos 135 cm. de longitud y cierra el Abric VII en su flanco derecho. Esta compuesta por un total de 8 figuras (Fig. 10.40-Adjunto):

- tres **arqueros** (motivos 95, 97 y 98.VII)
- dos posibles **figuras humanas** (motivos 92 y 93.VII)
- una **figura de rasgos humanos** pero de difícil interpretación (motivo 99.VII)
- y dos figuras **indeterminadas** (motivos 94 y 96.VII).

La composición ocupa una superficie de unos 72 cm. de alto y unos 108 cm. de ancho. De estructura bastante irregular como consecuencia del desprendimiento repetido de distintas lajas, la pared da la impresión de adoptar una tendencia cóncava ficticia propiciada por la descamación a lo largo del tiempo, si bien suponemos que la estructura del soporte en el momento de la representación sería más homogénea y de tendencia acusadamente rectilínea.

Son precisamente estos desprendimientos los que han propiciado las distintas mutilaciones que podemos apreciar en figuras como la 93.VII, la 98.VII o la 97.VII.

Atendiendo a la estructuración interna de la composición, podemos distinguir, al menos, **cinco agrupaciones distintas** teniendo en cuenta el factor de proximidad espacial. No obstante, y considerando los problemas de conservación, reiteramos una vez más nuestras reticencias a trazar subdivisiones férreas dentro de una composición teniendo en cuenta únicamente factores espaciales.

Si partimos en nuestra descripción por el ángulo superior izquierdo, encontramos únicamente la figura de un arquero (motivo 95.VII) dirigiéndose a plena carrera hacia la zona inferior izquierda de la unidad. En actitud de disparo, la existencia de un desconchado en el punto hacia el que se dirige y marca la trayectoria de la flecha permite suponer la pérdida de su objetivo potencial. El concepto formal que apreciamos en el arquero 95.VII comparte rasgos estructurales con la figura 98.VII, a pesar de que ésta se conserva parcialmente. El espacio que media entre ambos sería suficiente para justificar su desvinculación narrativa, aunque el mimetismo en su actitud, disposición y concepto formal abogan por una clara unidad temática. A ello hemos de sumar la aparente alineación en la diagonal entre ambos arqueros, un aspecto que redundaría en la idea de encontrarnos frente a una composición de desarrollo espacial amplio.

El arquero 98.VII se asocia espacialmente al motivo 99.VII, una figura indeterminada cuya definición no resulta concluyente, puesto que mientras su extremo superior bien podría sugerir la presencia de un lepórido, la representación de unas piernas de tendencia lineal, en las que incluso se precisa el detalle del pie, le definen abiertamente como una figura humana. La flecha clavada a la altura del cuello marca una trayectoria coincidente con la posición del arquero 99.VII, cuyo brazo conservado marca una oscilación que dirigiría el disparo hacia ese punto. Por otro lado, la postura que adopta la figura 99.VII bien pudiera responder a una situación de abatimiento previo a la muerte, lo que nos permitiría vincularlo narrativamente a la acción descrita por el arquero 98.VII.

En la zona inmediata superior a estos dos motivos encontramos restos de un arquero (97.VII) dirigiendo su disparo hacia la zona superior izquierda, sin que seamos capaces de poder afirmar el objeto de su disparo, puesto que no existe ningún motivo representado en este punto más que el arquero 95.VII, aunque su ubicación no parece coincidir exactamente con la trayectoria que marca el proyectil. A pesar de su escasa conservación, el modo de dibujar la cabeza, la estructura del arco, con detalle de la cuerda, recuerda abiertamente a la que dibujan los arqueros 95 y 98.VII, aspectos que, sin duda, permiten paralelizar formalmente a estas tres figuras. A ello hemos de sumar el detalle con el que se da cuenta de la punta del proyectil, de estructura lanceolada; una estructura muy similar no sólo a la que representa el arquero 95.VII sino, y lo que resulta más interesante, a la que aparece clavada en el cuello de la figura 99.VII.

La definición de estos paralelos formales sumada al uso de un pigmento semejante en todos los casos (M. 7,5R 3/8; M. 7,5R 3/6) obliga a reconsiderar la interpretación de esta composición, en la que la actitud de disparo de las figuras partícipes había propiciado erróneamente una visión cinéptica de la acción descrita. Si, por el contrario, tenemos en cuenta que dos de los arqueros tienen como objeto de disparo a una figura humana— este es el caso de los arqueros en posición de disparo 97 y 98.VII— en el sentido temático de esta composición deberíamos considerar la posibilidad de que, realmente, se tratara de una **escena de enfrentamiento entre arqueros**. El hecho de que no seamos capaces de identificar un solo cuadrúpedo en la Unidad que ocupan así lo confirmaría. Esta interpretación la apuntamos con cierta cautela, puesto que el estado de conservación de las figuras condiciona en gran medida nuestras conclusiones. Además, por lo general, este tipo de temáticas de componente violento suelen repetir un esquema compositivo de carácter centrípeto, en el que los dos grupos se enfrentan cuerpo a cuerpo. En el caso que nos ocupa, sin embargo, la escena capta una secuencia de persecución de arqueros armados frente a otros que, aparentemente, irían desarmados.

En el extremo izquierdo inferior nos encontramos dos agrupaciones: la primera está formada por los motivos 92-94 y la segunda por el motivo 96.VII, un resto informe de escasa entidad y un trazo de tonalidad más clara de los que somos incapaces de trazar una interpretación.



Centrándonos en la primera agrupación, advertimos la presencia de, al menos, dos figuras humanas (93.VII y 92.VII) apenas conservadas, pero de cuyas características podríamos afirmar un concepto formal similar al ya descrito para las figuras anteriores.

Nada podemos afirmar, por el contrario, en relación a su actitud narrativa o a su papel dentro de la composición, puesto que la degradación que presentan dificulta, incluso, su observación directa.

Atendiendo al factor de estilo, la homogeneidad que se desprende de las figuras humanas representadas en esta unidad bien pudieran sugerir la representación de una composición de carácter escénico global en la que todas las figuras estuvieran integradas, especialmente por lo que respecta a las figuras 95, 97, 98 y 99.VII. Es innegable que el sesgo de información provocado por las pérdidas puntuales de motivos nos impide establecer consideraciones acertadas en torno a esta composición, en la que no descartamos la participación de un mayor número de figuras, como prueba el hecho de que un gran desconchado ocupe hoy el lugar correspondiente al objetivo del disparo del arquero 95.VII.

Al hilo del ejemplo que nos brinda esta figura, cabe señalar la fuerte subjetividad que comporta la interpretación de la narración descrita partiendo de un criterio férreo de distancia espacial entre motivos como base en la que se sustenta la agrupación o disgregación de figuras. En ciertos casos, la distribución espacial que ocupan las figuras pertenecientes a una misma escena excede los límites clásicos entre composiciones, de manera que estas distancias o vacíos de decoración pueden provocar una interpretación sesgada, que, en todo caso, ha de ser corregida teniendo en cuenta, principalmente, criterios estilísticos y, en un segundo nivel, de coherencia narrativa y temática.



Fig. 10.41. Fotografía del Abric VIII de La Saltadora vista O-E.

10.5.1.2 Abric VIII

El Abric VIII se subdivide en tres cavidades de las que tan sólo dos conservan decoración (VIII.1 y VIII.2), coincidiendo con las situadas a la izquierda del abrigo. En la tercera—VIII.3—, si bien se caracteriza por una estructura rocosa prácticamente lisa no se aprecian restos de figuración (Fig. 10.41).

Los primeros trabajos sobre este conjunto tan sólo recogen parte de la representación gráfica de la primera cavidad— VIII.1—, especialmente por lo que respecta a la unidad A. El resto

de motivos recibieron un tratamiento desigual y tan sólo en las últimas décadas fueron restituidos parcialmente en los trabajos llevados a cabo en la zona por R. Viñas y su equipo (Viñas, 1979, etc).

Cavidad VIII.1.

A la izquierda del abrigo, se subdivide en dos unidades claramente diferenciadas por un ligero escalón que recorre la parte media de la cavidad.

La presencia de una colada en su extremo derecho superior presupone la pérdida total o parcial de algunos motivos, de los que, en muchos casos, tan sólo restos dispersos de pigmento darían cuenta de su existencia. A la presencia de condicionantes naturales a la conservación de los motivos se suman las acciones antrópicas que ocasionan graves daños a la integridad de pinturas y soporte. En algunas de las figuras todavía son visibles las líneas de lápiz que servían para remarcar la silueta y facilitar la

apreciación de los motivos representados. Este hecho, junto con el desprendimiento parcial de ciertas figuras—especialmente los ciervos localizados en la unidad A— condicionan nuestras apreciaciones, no sólo a nivel compositivo sino también a la hora de valorar las características formales de éstas y otras figuras.

Dentro de esta cavidad contabilizamos un total de veintitrés motivos, con un reparto desigual entre las unidades A y B.

Unidad VIII.1.A.

Ubicada en la zona superior de la cavidad, en ella documentamos un total de quince motivos (Fig. 10.42-Adjunto):

- cinco figuras **humanas** (4, 8, 10, 13 y 14.VIII)
- seis **animales** (1, 5, 6, 7, 9 y 11.VIII)
- tres **indeterminados** (3, 12 y 15.VIII)
- y uno que definimos como un posible **rastro de huellas o sangre** (2.VIII).

Estos motivos se agrupan en una única composición, a excepción del motivo 1.VIII que, por su distancia espacial con respecto al resto de figuras, podríamos considerar como figura aislada.

Efectivamente, el motivo 1.VIII se localiza en el extremo izquierdo de la cavidad coincidiendo su situación con el límite del abrigo. Se trata de un cuadrúpedo de especie indeterminada y concepto figurativo fuertemente alejado del naturalismo que caracteriza al resto de representaciones animales de esta cavidad. Su aislamiento no sólo viene propiciado por la distancia espacial que mantiene con el motivo más cercano—aproximadamente unos 77 cm.— sino por su propia orientación, contraria al punto donde se localizan el resto de motivos, y por su actitud estática, que le desvincula claramente de cualquier desarrollo narrativo. A ello hemos de sumar las múltiples sospechas que suscita su autenticidad, puesto que fue atribuida, ya en el momento del descubrimiento del conjunto, a A. Roda, pintor de la zona. Lo cierto es que por sus características formales la figura no se enmarcaría en el horizonte naturalista levantino; por otro lado, y aunque algunos rasgos le acercarían a las convenciones propias de los animales esquemáticos, el modelado del cuerpo y la cara difiere abiertamente de éstos últimos, generando cierta indefinición en su clasificación, máxime cuando existe cierta confusión en cuanto a su autoría (Viñas, 1982: 155-157).

▪ La **primera y única composición o agrupación de motivos** ocupa aproximadamente la zona central de la unidad donde los escarpes y lajas de la pared adquieren un relieve menos marcado. Hacia la zona derecha, la unidad se ve interrumpida por la presencia de una estalagmita de potencia media.

Es precisamente tras esta estalagmita donde se localizan los dos arqueros 13 y 14.VIII y el indeterminado 15.VIII. Si bien la distancia espacial invitaría a desvincular a estos tres motivos de la composición definida, la coherencia narrativa y temática marca, por el contrario, un fuerte nexo no sólo entre estos motivos, al menos por lo que respecta a los dos arqueros, sino también en relación a la acción que se está desarrollando a la izquierda de esa estalagmita que, en principio, sugeriría cierta ruptura en la narración.

Volvemos a encontrar una escena de temática cinagética sobre una manada de ciervos machos. Producto de varias fases de ejecución, la temática, lejos de transformarse, se ve enriquecida por la adición de varias figuras humanas en la zona que cierra la composición por la derecha. La mala conservación que evidencian los ciervos impide trazar valoraciones comparativas pertinentes que se pronunciaran a favor de la existencia de distintos momentos de ejecución en la propia manada.

El esquema compositivo, a pesar de las modificaciones puntuales por incorporación de nuevos motivos, no ve alterada su claridad expositiva, lo que nos permite trazar una interpretación temática



en la actualidad.

La manada de ciervos, situada en el centro de la composición, traduce la ordenación de sus miembros a partir de una estrecha yuxtaposición que permite individualizar cada uno de los ejemplares sin propiciar ningún episodio de superposición parcial.

La existencia de restos dispersos, algunos claramente identificables como parte de la anatomía de los ejemplares de esta especie, sugiere la presencia de un mayor número de miembros en la manada. Esta ausencia, como consecuencia de factores de conservación, diluye la interpretación, desde el punto de vista compositivo, sobre el modo y organización de las figuras en el espacio. Una organización interna que no comporta únicamente un interés a este nivel sino también desde el punto de vista temático y etológico. De este modo, los motivos 5 y 11.VIII se corresponderían con los restos de la cornamenta de dos ejemplares machos; mientras que en el motivo 12.VIII sospechamos la presencia, al menos, de un ciervo más.

Estas pérdidas puntuales no impiden que podamos trazar cierta aproximación a su estructura organizativa a partir de la reconstrucción ficticia de los restos conservados. Procediendo de este modo, advertimos una ordenación en función de hiladas ligeramente oblicuas y paralelas entre sí formadas por dos o tres ejemplares. Resulta curiosa, cuando menos, la ordenación a partir de líneas ligeramente diagonales en el eje de representación, un aspecto que contrasta con la horizontalidad de los ciervos y su aparente estatismo. Este esquema daría lugar a *una estructura en retícula* que ya apreciábamos en el caso de la manada de ciervos de Cavalls II, si bien en este caso, la posición del ciervo 6.VIII no parece ajustarse al esquema propuesto, puesto que su posición se ve ligeramente desplaza de la diagonal marcada por los ciervos 5 (reconstruido) y el 9.VIII. Los problemas de conservación limitan nuestras valoraciones tanto a la hora de abordar la organización interna de estos ejemplares como en la posibilidad de cuestionar su unidad estilística.

La yuxtaposición estrecha entre los distintos miembros de la manada no responde a factores de

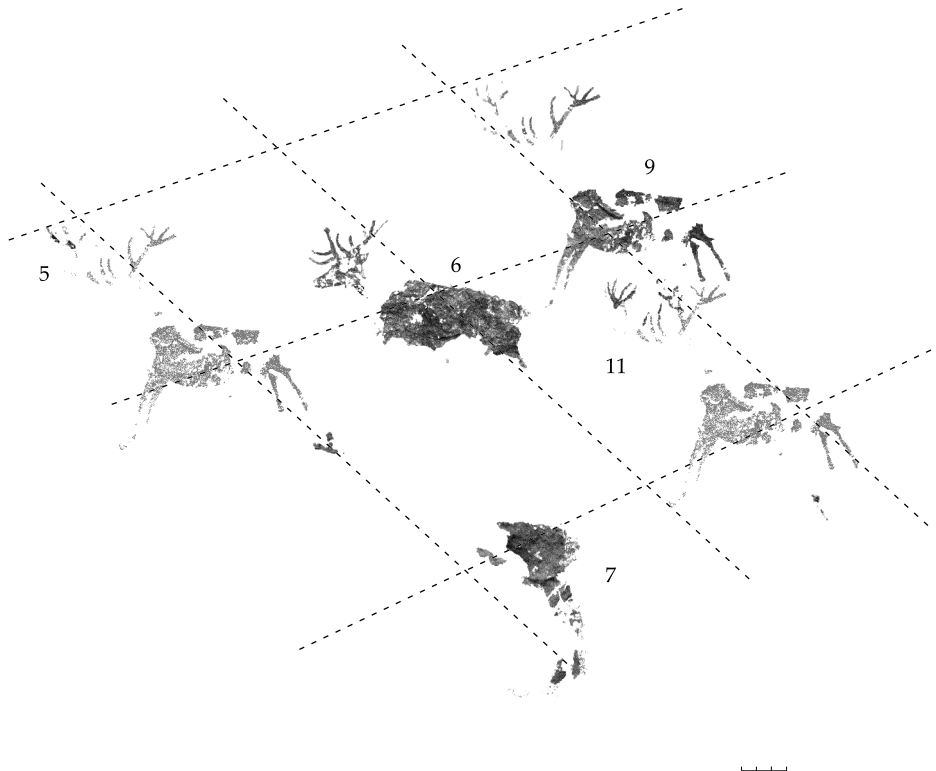


Fig. 10.43. Esquema compositivo de la organización interna a partir de la reconstrucción hipotética de los ejemplares menos conservados (ciervos 5 y 11 han sido reconstruidos siguiendo el modelo del ciervo 9).

limitación de espacio, sino que comporta un sentido temático y narrativo significativo: el que pretende transmitir **sensación de unidad y cohesión**. La búsqueda de encuadre entre los ciervos es particularmente destacable en la relación espacial que mantienen los ciervos 9 y 11.VIII: la cornamenta de éste último se ajusta al espacio que media entre las extremidades del primero, ubicado en la zona inmediata superior; una disposición que no parece adoptar el número 7 con respecto al 6.VIII.

Cinco arqueros participan de esta escena de caza con distintos conceptos formales que presuponen la existencia de distintas fases de elaboración por adición repetida de motivos. Esta adición matiza la temática de la escena, especialmente por lo que se refiere a la táctica cazadora que transmite, pasando de ser una escena de caza individual a un episodio de caza colectiva por acoso u ojeo. Los arqueros se distribuyen a ambos extremos de la composición, tan sólo el 8.VIII rompe esta dinámica colocándose en la zona superior. Más llamativa resulta la ubicación del motivo 10.VIII, interpretado como restos de un arquero dirigiéndose a derecha, en la parte superior del ciervo 9.VIII, una disposición que merecerá un comentario detenido más adelante.

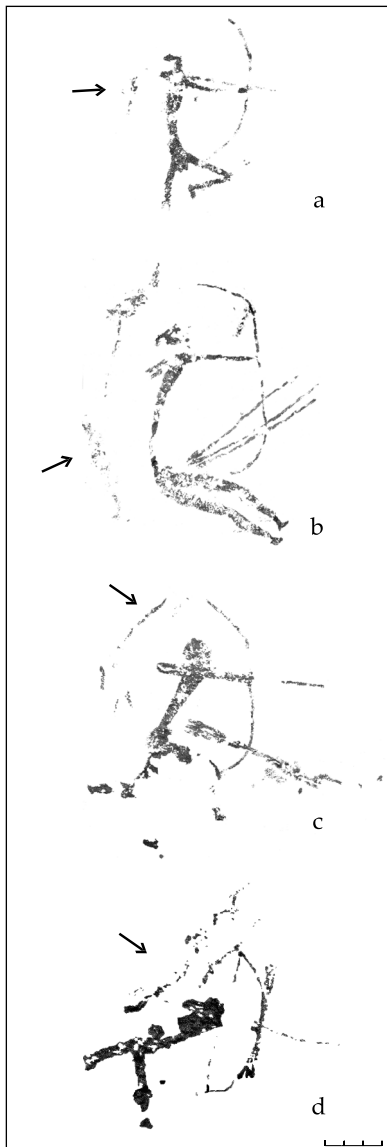


Fig.10.44 Representaciones humanas asociadas a una grafía de ejecución despreocupada. a-c: Cova dels Cavalls; d. Abric VIII de La Saltadora.

El arquero 4.VIII se dispone a la izquierda en posición de disparo frente a la manada de ciervos; concretamente pensamos que el proyectil iría dirigido hacia el ejemplar 5.VIII, del que tan sólo se conservan restos de una cuerna. Es el único ejemplo de representación humana incluida en el tipo Saltadora B o *Mas d'en Josep* que participa de esta escena.

Los trazos intermitentes que proceden de la zona superior de la cavidad y que descienden en trayectoria sinuosa hacia el punto donde se localiza al arquero— motivo 2.VIII— los interpretamos como el rastro de sangre dejado por un animal herido. La forma descuidada de los trazos que la componen y la ausencia de una estructura pareada permite desestimar su interpretación como huellas de animales, tal y como han sugerido otros autores.

De ser cierta esta interpretación, la presencia de ese rastro de sangre sugeriría un episodio previo de enfrentamiento entre el cazador y las presas no explicitado en el que, al menos, uno de los animales resultaría herido. Sin embargo, ninguno de los ciervos muestra el impacto de una flecha, tan sólo el ciervo 6.VIII muestra un trazo que se deslinda de la cuerna más atrasada y que podríamos interpretar como una flecha cuya trayectoria marcaría su procedencia de la zona superior derecha de la cavidad.

El motivo 3.VIII, un trazo de estructura y recorrido despreocupado que enmarca por la parte superior a la figura del arquero, bien pudiera ser definido como un indicador topográfico, elemento que también observábamos en el caso de algunos de los cazadores del Abric II de la Cova dels Cavalls (Fig. 10.44). El hecho de que en todos los casos esta grafía se asocie a cazadores apostados en el enfrentamiento directo con las presas nos lleva a sugerir una posible función como escondite, natural o fabricado, de manera que el factor sorpresa asegurara el éxito de la caza.



La oposición frontal con respecto a la manada tan sólo es protagonizada por el arquero 4.VIII, el resto, como anunciábamos anteriormente se reparten entre en el extremo derecho y la zona superior. En este punto tan sólo documentamos la figura 8.VIII, un arquero parcialmente conservado de cuya posición intuimos un momento posterior al disparo. El hecho de que el ciervo 6.VIII muestre un proyectil clavado en la zona de la cabeza cuya trayectoria coincide con la posición del arquero 8.VIII reafirmaría la vinculación de éste último con el episodio venatorio. La distancia que mantiene con respecto a la agrupación de ciervos contribuye a mantener la claridad expositiva original, sin que el espacio que media entre la presa y el cazador sea desmesurado de modo que dificulte la relación narrativa entre ambos.

Tras una estalagmita encontramos, al menos, dos arqueros cuya trayectoria coincidiría con la posición de los ciervos. La distancia que media entre ambos cazadores es importante— aproximadamente unos 30 cm.—, aunque los rasgos formales que comparten no impiden trazar un momento narrativo entre ambos. Ninguno de los dos mantiene una postura propia del disparo, sino más bien de marcha tranquila —motivo 14.VIII— o vigía— motivo 13.VIII—. Su posición en un punto elevado del soporte, su actitud y distancia con respecto a los ciervos nos llevan a sugerir una posible acción de vigilancia o acoso desde un punto destacado del paisaje en un momento de ejecución que responde a una fase abiertamente distinta de la que corresponde a la ejecución de la manada de ciervos y el arquero 4.VIII. El motivo 15.VIII, próximo a los dos arqueros anteriores, no facilita su definición a consecuencia de su conservación, pero no descartamos que pudiera tratarse de un cazador más.

Tan sólo resta comentar la posición del motivo 10.VIII, motivo que hemos interpretado como un arquero en plena carrera hacia la derecha. A pesar de su conservación, la indicación del sexo y el dibujo de la cadera no ofrecen duda alguna sobre su identificación como una figura masculina. No resulta tan evidente especificar cuál es la acción que esta figura desempeña, especialmente por su posición, próxima al lomo del ciervo 9.VIII, al que no llega a superponerse, tan sólo podría existir un punto de contacto entre ambas figuras que ha desaparecido como consecuencia de un desconchado. El hecho de que la figura no conserve su parte superior y que su trayectoria resulte contraria al punto donde se encuentran los ciervos dificulta el comentario de su papel dentro de la narración venatoria.

El análisis global de la composición permite identificar, al menos, dos fases de ejecución siguiendo el criterio de estilo. La primera se compondría de los motivos 2-7, 9-11 y probablemente el 12.VIII. En un segundo momento pensamos que se sumarían el resto de las figuras de arqueros: 8, 13, 14 y, probablemente, la 15.VIII, todos ellos de concepto lineal. Más difícil de valorar resulta el papel de la figura 10.VIII, que no parece seguir el sentido narrativo marcado por el resto de arqueros partícipes. El hecho de que el punto de contacto entre la pierna atrasada de esta figura y el cuello del ciervo 9.VIII se haya perdido impide una valoración acertada de la secuencia. No obstante, su presencia implica un matiz ciertamente interesante, puesto que de ser producto de una fase de adición posterior a la del ciervo 9.VIII, sería el único motivo cuya ejecución no respondería a una auténtica voluntad de inserción a la narración descrita. Este es un aspecto que ya creíamos apreciar en el Abric II del Cingle del Mas d'en Josep, donde el motivo 20 representa parte de un arquero que, en sentido contrario al que dibujan el resto de motivos, parece ajeno a la acción descrita por éstos.

Sin embargo y aunque aplicamos un criterio de simplificación a la hora de analizar estas composiciones, no descartamos la posibilidad de que esta agrupación fuera producto de un número mayor de fases de decoración. De hecho, la conservación de los ciervos impide establecer comparaciones figurativas pertinentes que pudieran reflejar fases de ejecución interna dentro de la propia manada, si bien las diferencias que percibimos en cuanto a la elaboración de la cornamenta o incluso en el propio diseño de las patas permitirían afirmar, cuando menos, la presencia de distintas manos.

Por otra parte, la actitud narrativa de los ciervos no parece acorde con la tensión que generaría un enfrentamiento directo con el cazador, por lo que, quizás, se podría sugerir la presencia de una fase distinta entre la ejecución de la manada y la adición posterior del cazador, transformando así el

sentido primero de la composición. Esta afirmación, no resulta descabellada puesto que son numerosos los ejemplos en este sentido dentro del ámbito levantino. Tanto una interpretación como la otra resultarían igualmente acertadas y tan sólo se vería matizado el sentido original de la composición.

Unidad VIII.1.B.

Ocupa un total de 3,4 m. de longitud máxima y se sitúa en la zona inmediata inferior a la unidad anterior o Unidad VIII.1.A. La zona media de la pared manifiesta una estructura especialmente lisa tan sólo interrumpida por la presencia aislada de algunos desconchados que le confieren un carácter ideal para la decoración. Esta estructura contrasta con la tendencia escarpada que adquiere la pared en su parte superior, generando un pronunciado escalón que limita esta unidad inferior de la inmediata superior.

Dentro de esta segunda unidad documentamos un total de nueve motivos (Fig. 10.45):

- dos **figuras humanas** (16 y 19.VIII)
- una **animal** (18.VIII)
- y cinco **indeterminadas** (17, 20, 21, 22 y 23.VIII), con mayor o menor grado de conservación.

El análisis compositivo y escénico de esta unidad está fuertemente mediatizado por la imposibilidad de definir e interpretar gran parte de los motivos que la componen. A la derecha de la Unidad se localizan restos informes dispersos que impiden hablar de agrupación en sí misma. Tan sólo en la parte izquierda, la proximidad espacial que mantienen los motivos 16-19 sugiere la presencia de una composición, si bien ello no significa que entre estos motivos se plantee una relación coherente desde el punto de vista narrativo, o, al menos, nosotros no sabemos interpretarla.

De las dos figuras humanas incluidas en esta composición únicamente la 16.VIII presenta un grado de conservación suficiente como para trazar una aproximación a su definición formal. La 19.VIII tan sólo se conserva en el arranque del tronco y lo que suponemos sería la cabeza, pero no parece seguir las pautas figurativas que observamos en el motivo 16.VIII, una figura con tronco de tipo barra y piernas de estructura lineal que le haría participar del tipo Saltadora D o tipo *Mola Remigia*.

La figura 16.VIII se orienta hacia la derecha a donde se dirige con paso acelerado con los brazos alzados sobrepasando la altura de la cabeza. El análisis de esta figura merece un comentario

Rectificación figura

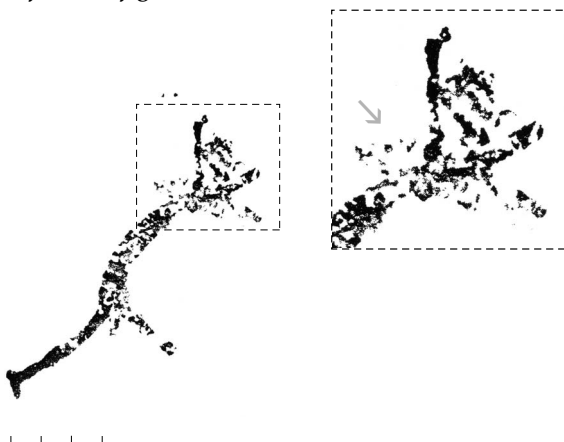


Fig. 10.46. Posible episodio de rectificación en la posición de los brazos de la figura 16.VIII.

más detenido, por cuanto pensamos pudo ser objeto de rectificación en la posición de los brazos. En efecto, a la altura de los hombros dos trazos muy desvaídos sugieren la representación de la postura adoptada ante el disparo, con el brazo izquierdo extendido hacia adelante y el derecho ligeramente retrasado, dando cuenta de la articulación del codo, aunque nada permite afirmar que esta figura se asociara a armamento alguno. Esto y el hecho de que la intensidad de ambos trazos apenas sea perceptible nos lleva a sugerir un nuevo episodio de rectificación cuya finalidad se nos escapa, máxime si tenemos en cuenta la dificultad con que nos enfrentamos al análisis temático de esta unidad (Fig. 10.46).



Hacia el punto donde se dirige la figura 16.VIII se localizan los motivos 17 y 18.VIII. El primero, de difícil interpretación, se corresponde con una serie de trazos de carácter lineal sinuoso que arrancan de un punto inferior donde se funden un solo trazo más grueso, en el que es posible seguir el recorrido independiente de los trazos yuxtapuestos que lo conforman, y en el que impactan distintos proyectiles provenientes de la izquierda. Este tipo de representaciones, al menos por lo que respecta a los trazos localizados en la zona superior, los encontramos en otros conjuntos asociados a la figura de un trepador, bien significando el roquedo bien haciendo referencia a algún tipo de estructura vegetal. Sin embargo, en este caso la existencia de un desconchado en la zona media interrumpe el punto de unión entre el arranque de los trazos y su bifurcación en la zona superior, por lo que de haber existido esta figura se habría perdido. Es precisamente la presencia de este desconchado y el hecho de que los trazos sinuosos de la parte superior muestren una coloración diferenciada, más clara (M 7,5R 3/6) lo que permite sugerir que nos encontremos ante dos motivos distintos.

A la derecha de esta figura 17.VIII, encontramos la representación de un ciervo reducido a su prótomo; concretamente se interrumpe en la zona de arranque del cuello. La existencia de un ligero desconchado en la parte posterior de esta figura ha suscitado ciertas dudas sobre la verdadera intencionalidad de su representación fragmentada. Sin embargo, consideramos que la potencia y extensión de ese desprendimiento no puede haber provocado la pérdida total de la figura, por lo que nos inclinamos por la primera opción. La figura del animal está herida por un proyectil clavado en la zona de la nuca, cuya trayectoria coincide con la posición de la figura 19.VIII. Sin embargo, no es fácil establecer una vinculación directa entre estas dos figuras dentro de una secuencia cinegética, puesto que la conservación de la figura humana apenas permite definirla como tal, sin que lleguemos a adivinar su papel dentro de la composición.

Algunos autores han llegado a sugerir una interpretación conjunta del motivo 17 y 18.VIII. El primero, interpretado como los cuartos traseros del ciervo, traduciría indirectamente **una secuencia de despiece del animal** (Viñas, 1982: 157). Cuesta valorar positivamente esta interpretación, máxime cuando son pocos los episodios levantinos en los que se representa el procesado del animal tras su abatimiento. En efecto, el mundo cinegético del Arte Levantino suele girar en torno a la acción misma de la caza, en sus distintas variantes tácticas, pero no parece suscitar gran atención el proceso mismo del abastecimiento, desde el descarnado y despiece del animal al traslado de la carne hasta el poblado. Sin embargo, la proximidad espacial de ambos motivos y su unidad cromática (M. 5R 2,5/3) marcan una evidente conexión entre ambas figuras, a lo que hemos de sumar que en las dos impacten varios venablos de longitud variable. No obstante, la proporción del motivo 17.VIII, si admitimos su interpretación como los cuartos traseros del animal, no se correspondería con el volumen del prótomo del cérvido, así como tampoco su esquematización en las formas. En suma, encontramos argumentos a favor y en contra de esta interpretación, que no deja de ser sugerente, y que nos parece más acertada que la que apuntó Sebastián (1993), al identificar el motivo 17.VIII con tres arqueros filiformes en formación, una opción que, tras la elaboración de un calco actualizado, pierde consistencia.

Como hemos visto a lo largo de estas líneas, apenas podemos traspasar la mera descripción individualizada de motivos hacia una valoración de orden compositivo sin caer en análisis altamente especulativos. De esta composición la coherencia narrativa entre motivos se nos escapa, lo que impide que podamos afirmar un desarrollo escénico entre ambos.

El hecho de que gran parte de los motivos documentados en esta unidad se vean reducidos a meros restos aislados y dispersos entre sí aboga, cuando menos, a favor de una estructura compositiva mucho más compleja de la que hemos trazado en estas líneas. Probablemente el sentido narrativo de esta unidad quede diluido por la pérdida puntual de motivos, por lo que nuestro análisis, en este caso, no puede rebasar el mero nivel descriptivo.

Cavidad VIII.2.

A la derecha del Abric VIII, en ella distinguimos únicamente una Unidad decorada– Unidad VIII.2.A– que coincide con la parte más baja de la cavidad donde la pared adquiere una estructura de tendencia especialmente lisa.

Unidad VIII.2.A.

Ocupa una extensión aproximada de 3,10 m. de longitud en la que contabilizamos un total de 10 motivos, de los que con dificultad podemos identificar seis como figuras humanas, mientras que la indefinición que muestra el resto impide trazar mayores aproximaciones (Fig. 10.47). Se trata, por lo general, de figuras de tamaño reducido con un tratamiento formal ciertamente simplificado, y en los que la conservación incide negativamente.

Las figuras se distribuyen a lo largo del espacio disponible de manera que apenas podemos definir la presencia de dos composiciones: la primera, a la izquierda, formada por los motivos 24-26; y la segunda, a la derecha, formada por los motivos 29-32. El resto de motivos mantienen distancias espaciales importantes entre sí lo que permite hablar de motivos aislados, aunque es cierto que la conservación puede haber jugado un papel en contra del análisis compositivo.

El hecho de que las figuras, mayoritariamente consideradas como figuras humanas, se alineen en la horizontal bien pudiera sugerir la presencia de cierta estructura compositiva o escénica, y ello aun cuando las diferencias formales que observamos entre ellas hablarían a favor de distintos episodios de decoración.

No obstante, apenas nada podemos decir sobre el sentido narrativo de esta disposición extensiva de figuras humanas, debido principalmente al avanzado estado de degradación que presentan. En algún caso, como es el del motivo 24.VIII, su asociación directa a un arco y lo que podría ser una flecha podría traducir un momento de enfrentamiento o secuencia cinegética, sin embargo, no constatamos la presencia de animales en esta unidad; únicamente el motivo 26.VIII presenta una estructura que le aleja de la que caracteriza al resto de figuras humanas y que podría corresponder a una figura animal. Su proximidad física con respecto al arquero 24.VIII apoyaría la hipótesis de encontrarnos ante una secuencia cinegética.



Fig.10. 48 Fotografía de detalle del Abric IX. Visión frontal.

10.5.1.3 *Abric IX*

Tal y como hemos establecido anteriormente, el Abric IX está formado por tres cavidades, de las que únicamente la segunda (IX.2.) conserva decoración, si bien los fuertes problemas de degradación dificultan la observación directa de algunas de las figuras aquí localizadas (Fig. 10.48).

La primera cavidad o cavidad IX.1 se ve seriamente afectada por una colada de gran potencia que sellaría cualquier posible representación, aunque la documentación antigua nada advierte sobre la existencia de decoración en este punto (Maties y Pallarés,

1920; Ripoll, 1965). Son estos problemas de conservación los que nos llevan a centrar nuestro análisis en los motivos ubicados en la segunda cavidad.



Cavidad IX.2.

La segunda cavidad o Cavidad IX.2 se subdivide en dos unidades claramente diferenciadas a partir de una grieta o inflexión en la pared de importante entidad.

La presencia de una potente colada en la zona izquierda invita a pensar en un mayor número de motivos, máxime cuando bajo la misma todavía se pueden apreciar restos aislados de pigmento, en algún caso, de importancia considerable. Son veinte los motivos documentados en la actualidad, y salvo alguna excepción, coinciden con los que fueron restituidos por el equipo de L'Institut d'Estudis Catalans en el momento de su descubrimiento (Maties y Pallarés, 1920).

Unidad IX.2.A

Esta primera unidad, a la izquierda de la cavidad, se compone de un total de siete motivos, de los que tres son figuras humanas, uno se corresponde con la representación de armamento y el resto se identifican con restos más o menos aislados de pigmento resultado de la acción de la colada a la que ya hemos hecho referencia líneas arriba (Fig. 10.49).

Dentro de la Unidad A distinguimos dos agrupaciones de motivos y una figura aislada: la primera se corresponde con los motivos 1 y 2.IX, ubicada en la zona más izquierda de la unidad; la segunda agrupación se corresponde con los motivos 4-7.IX y se localiza en la zona inferior derecha, ocupando el plano más bajo de los motivos representados. La figura aislada se corresponde con el motivo 3, situado en la zona superior derecha, en un plano ligeramente más elevado.

El factor de distancia espacial entre los motivos es un claro argumento para distinguir cada una de estas agrupaciones, especialmente por lo que respecta al motivo 3, cuyo aislamiento con respecto al resto de motivos es indiscutible. No obstante, las pérdidas de materia que puede haber ocasionado la deposición de calcita nos lleva a considerar con cierta cautela el aparente aislamiento que se establece entre la primera y la tercera agrupación, ya que el espacio que media entre ambas puede ser ficticio y producto de la degradación.

▪La **primera agrupación**, compuesta por motivos de cuya interpretación no somos capaces, apenas permite una aproximación superficial. No obstante, su consideración sugiere una mayor complejidad en la distribución espacial y compositiva de esta cavidad, y nos previene de las limitaciones de lectura con las que abordamos en la actualidad el estudio de estos conjuntos.

▪La **segunda agrupación** (motivos 4-7.IX) merece un comentario más detenido tanto por su temática como por la literatura que se ha desarrollado en torno a ella.

El estilo unitario de las figuras humanas que conforman esta composición escénica (motivos 5-7.IX), incluidas en el tipo Saltadora A o *Centelles*, y su coordinación y sincronía dentro de una misma acción sugieren que su ejecución responde a una sola fase.

La lectura de estos tres motivos ha sido sumamente controvertida a lo largo de la historiografía sobre el conjunto, no sólo por lo que se refiere a su actitud sino también al género mismo de las figuras. En relación al primer aspecto, distintos autores han creído ver desde una escena de danza (Beltrán, 1965) a un rito de iniciación (Viñas, 1982) o simplemente una actitud dinámica imprecisa (Kühn). En cuanto al segundo aspecto de discusión, son más los que se inclinan a favor del género masculino de las tres figuritas (Almagro, Beltrán o Viñas), y ello aún cuando algunos autores han considerado la posibilidad de que se tratara de mujeres, en base al excesivo volumen del modelado de las caderas o, incluso, de la posición que adopta una de ellas, con los brazos alzados y claramente flexionados a la altura de la cabeza, en una postura que recordaría a la que luce la llamada *Venus de la Valltorta*, una figurita femenina localizada en les Covetes del Puntal (Sebastián, 1993: 793). Lo cierto es que algunos de los argumentos que aporta esta autora a favor de considerar el género femenino del motivo 5.IX, como es la posible representación de los pechos, no resultan del todo evidentes, debido a que la degradación de pintura y soporte alteran la lectura en ese punto. Todo

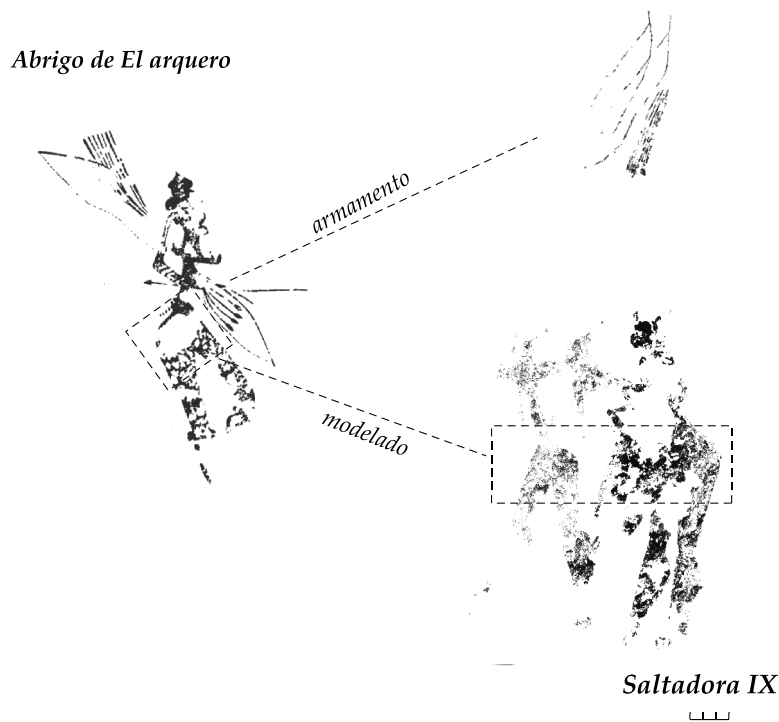


Fig. 10.50. Comparación de las figuras 5-7.IX de Saltadora IX con un arquero tipo Centelles del Abrigo de El Arquero (Teruel) (Calco según Beltrán,), en la que apreciamos que el destacado modelado de la cadera se corresponde con una pauta estilística y no relativa al género de las figuras.

visión de perfil de una melena media. Por otro lado, el hecho de que estas tres figuras muestren unas caderas pronunciadas está en relación con unas pautas de estilo en el diseño y proporción de la figura humana. En este sentido, basta comparar estas figuras con otros individuos masculinos pertenecientes al tipo *Centelles* para comprobar que ese modelado muscular exagerado no responde a una cuestión de género y sí a unas pautas formales en la construcción de las representaciones humanas (Fig.10.50).

Además, su masculinidad sería incontestable de ser cierta la asociación de estas tres figuras con la panoplia exenta 4.IX, puesto que no se conocen representaciones femeninas asociadas, directa o indirectamente, a ningún tipo de armamento. La misma representación del Abrigo de El Arquero nos sirve para justificar su posible vinculación. La panoplia 4.IX está formada por dos arcos de estructura biconvexa, semejante a del arco que luce la representación turolense, y un haz compuesto por, al menos, cinco flechas (Fig. 10.50). No obstante, y aunque la estructura del armamento se ajusta a la que suelen lucir este tipo de figuras, el tamaño de la panoplia 4.IX resulta proporcionalmente menor al de los motivos 5-7.IX. Éste y el hecho de que el número de arcos no se ajuste al número de figuras podría servir como argumento en contra a esta posible asociación.

A esta idea debemos añadir la relación espacial entre el armamento y la agrupación 5-7.IX. En efecto, la panoplia se sitúa en la zona inmediata superior, lo que *a priori* invitaría a afirmar cierta disociación al no coincidir su posición con la trayectoria que mantienen las tres figuras (Sebastián, 1993). Por nuestra parte, no sólo queremos insistir en que la existencia de restos de pigmento en el extremo izquierdo de la misma unidad nos obliga a ser cautos en la interpretación que en la actualidad hacemos de este conjunto, puesto que las figuras bien pudieran estar integradas en una composición escénica de mayor envergadura, sino que no nos parece concluyente la argumentación en torno a la posición de los arcos y las flechas con respecto a la trayectoria seguida por las figuras

ello genera una cierta indefinición, aunque, por nuestra parte, somos proclives a considerar que se trata de figuras masculinas, no sólo porque no creemos determinante la postura que mantiene la figura 5 sino porque carecen de aquellas convenciones anatómicas y de indumentaria que caracterizan a las representaciones levantinas de género femenino. En efecto, aparentemente las tres figuras estarían tocadas de un adorno llamado de “orejas”, formado por dos pequeños apéndices sobresalientes a ambos lados de la cabeza. Hasta el momento las mujeres documentadas en Valltorta-Gasulla muestran una cabeza desnuda, y tan sólo un ligero abultamiento en la nuca permitiría sugerir la

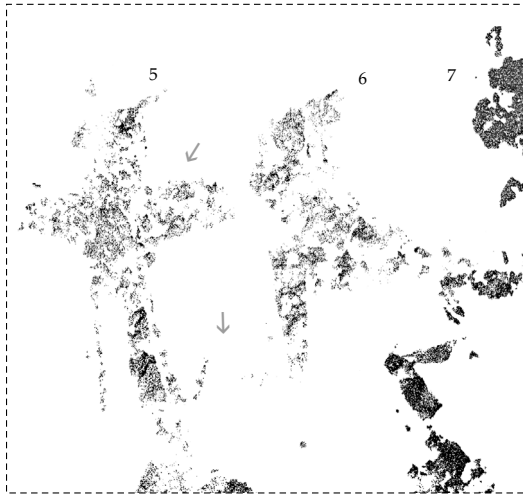


Fig. 10.51. Detalle motivos 5-7.IX en el que puede apreciarse la postura flexionada de los brazos de la primera figura y la conexión del trazo que pende de la parte superior y el brazo adelantado del motivo 6.IX. (Calco según López-Montalvo, 2000).

humanas. Bien al contrario, la situación de proximidad, condicionada por la disposición misma de la grieta que limita las figuras por su derecha, abre también la posibilidad de una lectura conjunta de los dos temas, pensando en la existencia de dos planos narrativos y, permite, en cualquier caso, relacionar visualmente la totalidad de las figuras de la agrupación, máxime cuando se nos escapa la exacta identificación de la acción que las figuras desarrollan.

En efecto, estas tres figuras se disponen en actitud estática o semiestática, aunque la ligera inclinación del tronco hacia adelante les otorgaría cierto dinamismo, acentuado, en el caso de la figura 5.IX, por la flexión de su pierna derecha. Es precisamente esa figura la que parece disponer los brazos sobre la nuca, justificando así el volumen desmesurado de la cabeza, de la que penden dos finos trazos. Resulta complicado trazar una interpretación certera en rela-

ción al sentido temático de esta agrupación, aunque si tenemos en cuenta que dentro del horizonte *Centelles* es bastante común la representación tanto de figuras aisladas como de grandes grupos en movimiento, no sería extraño que tan sólo se tratara de una simple agrupación de individuos. No obstante, el hecho de que una de las cintas colgantes del motivo 5.IX curve en su extremo final y conecte con el extremo del brazo más adelantado de la figura 6.IX nos lleva a sugerir, si tenemos presente la postura de la figura que encabeza el desfile, el posible apresamiento de un individuo que es conducido por sus captores (Fig.10.51). Esta interpretación la avanzamos con suma cautela, aunque como tuvimos ocasión de comprobar en el Abric VII, no es inusual la asociación de este tipo de figuras a episodios de componente violento.

Dejando a un lado la interpretación temática de estas figuras, resulta interesante la **disposición** que éstas adoptan **en el espacio**. Nos referimos a la reiterada superposición que observamos entre ellas, especialmente por lo que respecta a las extremidades inferiores, y que en el caso de la 6 y 7.IX también observamos en las superiores. Nos encontramos, una vez más, ante superposiciones parciales entre figuras humanas que no responden a problemas de encuadre o falta de espacio, sino que, más bien, parecen tener un sentido semántico, a la manera de convención gráfica que refuerza el sentido de la acción que el pintor pretende transmitir. En este sentido, *junto al estilo formal que define a las figuras y que abogaría a favor de un momento único de ejecución, el mimetismo que adoptan en su postura y la reiterada superposición parcial entre las tres reforzarían la sensación de unidad, cohesión y sincronía en la acción. Una convención que se repite de manera insistente independientemente del concepto formal de las figuras que conforman la agrupación, que contribuye a transmitir la idea de un movimiento pausado en el tiempo y ordenado en el espacio, generando un vínculo indisoluble entre los miembros de la falange y poten-*



Fig. 10.52 Armamento compuesto por dos arcos y un haz de flechas (motivos 4a y 4b.IX)

ciando la sensación de solidaridad y cohesión. Por otro lado, y siguiendo con los recursos empleados, destacar la proyección diagonal en la disposición de las figuras, acentuando así la sensación de profundidad y perspectiva.

Un recurso espacial que de nuevo observamos en la disposición de los dos arcos— 4a y 4b— que componen la panoplia (Fig. 10.52). Efectivamente, éstos se superponen parcialmente en, al menos, dos puntos de su recorrido, aunque tan sólo se conserva el punto de contacto entre la cuerda del 4b sobre la varilla del 4a en su parte superior. En este caso como en el anterior, esta superposición no se debe a imperativos de encuadre o falta de espacio, sino que podría responder tanto a un modo de representar la perspectiva en dos planos diferenciados como, y al igual que ocurría en el caso anterior, a la motivación de transmitir la asociación indisoluble entre los dos arcos. Resulta curioso, sin embargo, que el haz de flechas se represente ajustado al recorrido que marca la varilla del arco 4b, sin que se produzca, en ningún caso, superposición alguna entre ambos.

No son muchos los ejemplos recogidos de panoplias exentas en el ámbito levantino. Sin embargo, en el núcleo Valltorta-Gasulla este tipo de representaciones tienen un papel destacado, por cuanto documentamos desde flechas aisladas a panoplias más complejas formadas por arco, flechas y una especie de cesto o recipiente, como los recogidos en el entorno Gasulla. La importancia de este tipo de imágenes será tratada de manera más concisa en el apartado final dedicado a la temática de las escenas.

Unidad IX.2.B.

Se corresponde con la zona derecha de la cavidad y ocupa una longitud de 2,90 cm., en la que se localizan un total de 13 figuras, de las que siete son animales, tres son figuras humanas, una se corresponde con una posible panoplia y dos, por los problemas de conservación que presentan, no permiten su identificación (Fig.10.49-Adjunto).

Dentro de la Unidad B distinguimos una única agrupación o composición de figuras en la que advertimos distintas escenas o asociaciones temáticas. La disposición de las figuras en el espacio adopta una doble estructura lineal de tendencia paralela, en la que es posible distinguir la ordenación oblicua ascendente de las figuras que se agrupan en la alineación superior (8, 11, 12 y 16) frente a la oblicua descendente que orienta a las figuras agrupadas en la alineación inferior (10, 13, 14, 15, 17, 18, 19 y 20). Una ordenación, especialmente por lo que respecta a la alineación superior, en la que el soporte condiciona, en gran medida, la disposición y orientación de los motivos.

En efecto, dentro de esta única composición de motivos, distinguimos en la zona superior de la unidad una agrupación formada por una alineación de ciervos machos adultos de grandes dimensiones (8.IX, 11.IX, 12.IX y 16.IX), cuya trayectoria parece condicionada por el recorrido de una grieta de trayectoria ascendente SO-NE. Es precisamente la presencia de esta pronunciada fisura en la pared la que condiciona la ejecución y ajuste espacial del ciervo 8.IX, bajo el que constatamos un potente manchón de tonalidad más clara (M 7,5R 3/8) que dificulta en ciertos puntos la lectura del ciervo, por lo que hemos procedido a una doble restitución en la que hemos separado este manchón en una capa independiente (López Montalvo, 2000).

Su interpretación resulta más controvertida, puesto que el argumento que justifica este manchón como un corrimiento por capilaridad del pigmento líquido empleado en la ejecución del ciervo, pierde fuerza al apreciar trazos certeros que podrían apuntar a la presencia previa de una figura animal de grandes dimensiones. En efecto, no sólo en la zona inferior izquierda observamos cómo se deslindan dos trazos que podrían significar las extremidades traseras, sino que el pigmento parece dibujar de manera certera la línea del vientre. De estar en lo cierto, obtendríamos una secuencia en la que la ejecución de una figura animal de grandes dimensiones, y cuya anatomía se ajustaría a las características del relieve, marcaría una fase anterior con respecto al ciervo 8.IX. Más difícil resulta

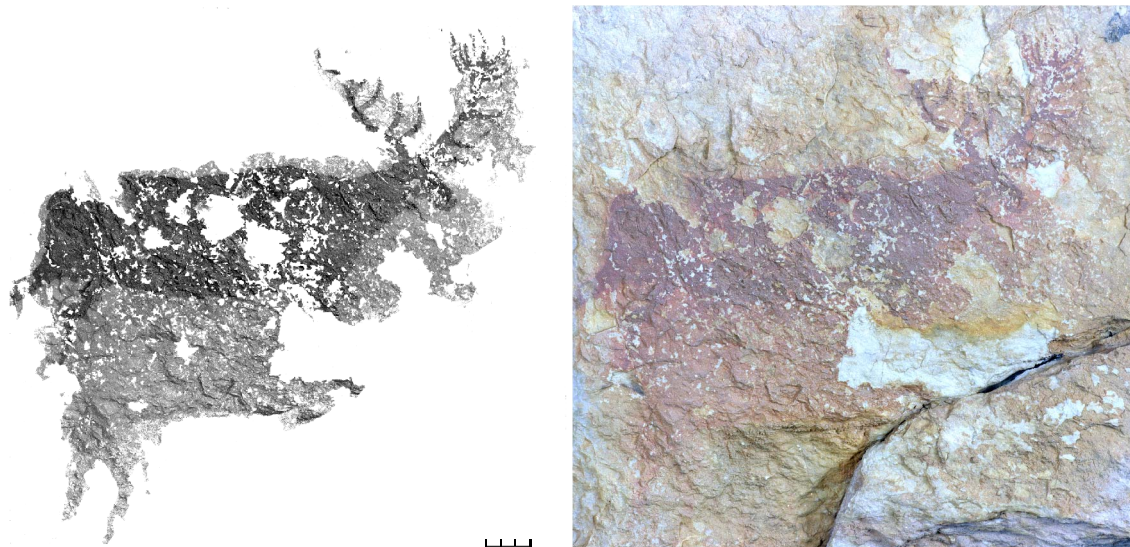


Fig. 10.53. Fotografía y calco del motivo 8.IX, bajo el que se aprecia la existencia de un manchón de color más claro.

afirmar si nos enfrentamos a un nuevo episodio de corrección de figuras o a la superposición de motivos nuevos sobre otros que o bien no habían sido concluidos, puesto que no se aprecia el tren delantero completo, o bien su conservación era limitada (Fig. 10.53).

El estilo de los ciervos que componen la alineación si bien traduce un acentuado naturalismo en las formas y un denotado virtuosismo en el diseño de los detalles sugiere, a su vez, sutiles diferencias en relación al formato y proporción anatómica que nos permite afirmar distintos momentos de ejecución o, al menos, la participación de diversos individuos en el proceso de decoración. Tan sólo los ciervos 11 y 12.IX, por su concepto formal, técnica y cromatismo, apuntan a una indiscutible sincronía en el proceso de ejecución. Por otro lado, las diferencias que podemos trazar entre ambos y los dos ciervos que cierran la composición en ambos extremos (8 y 16.IX) son evidentes, no sólo por lo que se refiere a la técnica de ejecución sino al propio patrón corporal, que también permite establecer claros matices entre estos dos ciervos en base a la marcada estilización del 16.IX con respecto al 8.IX, y que nos permitiría señalar conceptos formales diferenciados.

La claridad expositiva que traduce esta composición, con una marcada ordenación de las figuras en el espacio, sumada a las diferentes fases de decoración que sugieren las variables estilísticas arriba comentadas, nos permiten incidir en la tradicional idea de respecto que se desprende de la observación detenida de los conjuntos levantinos, y que se traduce, como ya hemos tenido ocasión de comentar en páginas anteriores, en la distribución ordenada de las figuras en el espacio evitando, en todo momento, la superposición total o parcial de las figuras entre sí.

En el caso que nos ocupa, tan sólo los ciervos 11 y 12.IX se disponen oponiéndose por sus cuartos traseros, en los que podría atisbarse una ligera superposición parcial que apenas oculta la pata posterior más atrasada del ciervo 12 bajo la cola del 11.IX. Esta superposición no incide negativamente en la lectura individual de ninguno de los dos ciervos; muy al contrario, este recurso de ordenación espacial podría responder a imperativos de orden temático-narrativo o bien a factores de orden espacial. En el primer caso, y aunque no es frecuente, se documentan asociaciones estrechas de ciervos machos adultos, en las que es recurrente el uso de la superposición parcial como táctica que acentúa la vinculación espacial y narrativa entre los individuos. Este es un aspecto que ya observábamos en el caso de los ciervos 17 y 18 del Abric II de Mas d'en Josep y que vinculábamos con otros ejemplos conocidos en L'Abric dels Rossegadors o Cova del Polvorín entre otros. No obstante, en este caso y contrariamente al recurso empleado en los casos citados más arriba, la superposición se produce entre figuras en clara oposición, con trayectorias divergentes, sin que esto nos impida afirmar una



Fig. 10.54. Ciervos parcialmente superpuestos del Abric de Pinós (Benissa, Alacant), según Hernández et al (1988).

férrea vinculación narrativa entre ambos ciervos. Un concepto temático que volvemos a ver representado en el Abric de Pinós (Benissa, Alacant), donde si bien las figuras adoptan semejante disposición y ordenación en el espacio, la tosqueidad en las formas y en el diseño de los detalles anatómicos les alejaría claramente de los ciervos representados en el Abric IX de la Saltadora (Fig. 10.54). Si admitiéramos la intencionalidad temática o narrativa de la disposición de ambos ciervos, podríamos presuponer una ejecución previa a la que corresponde a los dos ciervos que cierran la fila en sus extremos.

Sin embargo, es precisamente esta disposición entre los ciervos 11 y 12.IX la que nos lleva a sopesar que, independientemente de la intencionalidad narrativa o temática, se conjuguen aspectos relativos al encuadre, y que en realidad esa ordenación de los dos ciervos fuera consecuencia de la necesidad de encajar las figuras en el espacio resultante entre los ejemplares 8 y 16.IX. De hecho, la orientación del ciervo 11.IX, rompiendo claramente la oblicuidad que marcan el resto de figuras, bien podría deberse a la voluntad de evitar su superposición con respecto al ciervo 8.IX. Si nos inclinamos por esta segunda opción, deberíamos admitir una secuencia de ejecución en la que los ciervos listados 11 y 12.IX fueran posteriores a los otros dos que conforman la alineación.

La ausencia de una estratigrafía cromática y formal, en base a la superposición de motivos, impide la definición de argumentos objetivos que nos permitan afinar la secuencia de ejecución, más allá de aquéllos que se derivan de la disposición y uso del espacio disponible. Pero sea cual sea el orden y secuencia de esta composición, lo cierto es que el producto final se concibe como una agrupación de ciervos en aparente actitud de marcha pausada que no parecen formar parte de ningún tipo de escena cinegética y cuya relación con el resto de motivos que componen esta Unidad B se debe fundamentalmente a causas de proximidad espacial que no trascienden a niveles narrativos o escénicos.

Este tipo de composiciones, formadas por animales de la misma especie y en los que no parece advertirse ningún tipo de acción más allá de la que se deriva de su propio movimiento, son relativamente frecuentes en los conjuntos levantinos. Se trata de composiciones formadas en distintas fases, tal y como sugiere el criterio de estilo que denotan las figuras, y en las que las figuras animales se insertan sin romper el sentido narrativo marcado por las figuras previas. Quizás, y como han apuntado algunos autores, ese sentido narrativo se reduzca a ensalzar la figura animal como icono, dotándole así de un carácter mitológico o religioso que en la actualidad se nos escapa. Independientemente del valor simbólico que pueda inferirse de este tipo de representaciones, lo cierto es que reciben un tratamiento preferente, no sólo por lo que respecta al cuidado que reciben sus formas, con gran preciosismo en los detalles, o al gran tamaño que suele caracterizar a estos ejemplares, sino a la propia ubicación de las figuras dentro del abrigo, ocupando **lugares preferentes** o destacados del resto de motivos.

Este tipo de representaciones animales desvinculadas de la figura humana constituyen el más claro exponente de su vínculo con un sistema de pensamiento de los grupos autores, en el que, quizás, la representación animal trascienda el mero valor de la presa potencial hacia una concepción más elaborada de carácter simbólico o religioso. En el caso del horizonte artístico que nos ocupa, es precisamente el ciervo macho el que, junto con el bóvido en algunas regiones, se constituye en el máximo exponente de este especial tratamiento de la figura animal. Un tratamiento bien distinto del



que observamos cuando la figura animal interacciona con la humana en las múltiples escenas de carácter cinegético que narran los conjuntos levantinos. En este último caso, su valor se desprende de individualidades iconográficas integrándose en el desarrollo narrativo conjugado con el cazador.

Si nos centramos, por otra parte, en la zona baja de la única agrupación que compone esta Unidad B, podemos distinguir claramente dos escenas con desarrollo espacial y temático completamente independiente. Nos referimos a la conformada por los motivos 10, 14 y 15.IX, por un lado; y la que agruparía a los motivos 17-20, por otro.

La **primera escena**, formada por los motivos 10, 14 y 15.IX, se localiza a la izquierda de la unidad. En clara proximidad espacial con las figuras que definen esta escena documentamos a los motivos 9 y 13.IX, cuyo grado de conservación impide una definición acertada y la valoración de su papel dentro de la composición.

Una potente grieta recorre la zona inmediata superior a estos motivos, incidiendo visualmente en su desvinculación narrativa con respecto a la composición de los grandes ciervos. Del mismo modo, la distancia que media entre el motivo 9 y el 10.IX se enfatiza al considerar el recorrido de esta grieta, que permite desvincular al primero de la relación narrativa que traban el resto de motivos considerados.

De clara **temática cinegética**, esta escena se compone de un cáprido (10.IX) y dos arqueros (14 y 15.IX) cuya trayectoria sugiere la persecución del animal herido.

Las dos figuras humanas comparten ciertos rasgos formales que nos han llevado a considerarlos partícipes de un mismo concepto figurativo, aunque probablemente resultado de dos manos distintas, especialmente si atendemos a los detalles distintivos de armamento e indumentaria. Las diferencias se hacen extensivas a la actitud y posición de ambos arqueros, contrastando abiertamente el movimiento extremo de la plena carrera, en el caso del 15.IX, frente al aparente estatismo, tan sólo matizado por la ligera apertura de sus piernas, del arquero 14.IX. Incluso el tamaño de los motivos permite matizar la asociación entre ambos, aunque el menor tamaño de la figura 15.IX enfatiza la lejanía y focaliza la atención sobre el cáprido 10.IX y su inmediato cazador 14.IX, dando la impresión de que la escena se desarrolla en dos planos distintos. Un aspecto que las características de la pared no dejan de reafirmar, como veremos a continuación.

La distancia espacial que media entre los dos arqueros y la diferente actitud que manifiestan bien pudieran sugerir una disociación narrativa entre ambos, aunque en el caso que nos ocupa la claridad expositiva y el escaso número de figuras partícipes no permiten equívocos. No obstante, esas diferencias de actitud se traducen en dos momentos distintos en la incursión cazadora, rompiendo la solidaridad y sincronía que se desprende de un posicionamiento semejante con respecto a la presa. Así, el arquero 14 se dispone en una actitud que recuerda al momento posterior al disparo, mientras que el 15, a plena carrera, se dirige hacia el punto en que se ejecuta la acción, sin que podamos trazar mayores valoraciones en relación a la táctica cinegética empleada.

Resulta particularmente significativa la similitud que guarda la estructura del armamento que porta el cazador 14.IX y la panoplia exenta (4.IX), situada en la unidad anterior. No sólo la estructura, que da cuenta de la cuerda y de lo que suponemos podría ser la escotadura, sino incluso el tamaño resultarían acordes con esta panoplia. En nuestro comentario habíamos valorado su pertenencia a la agrupación 5-7.IX en base a criterios de proximidad espacial y manejando paralelos formales de otras zonas, si bien los argumentos recogidos permitirían, cuando menos, cuestionar esta idea. No es menos cierto que la distancia que media entre el arquero 14.IX y esta panoplia—acentuada por la existencia de una potente grieta—dificulta su vinculación narrativa, a menos de que supongamos que en su ejecución tan sólo primó la voluntad de reflejar la imagen del armamento utilizado por los cazadores (Fig. 10.55).

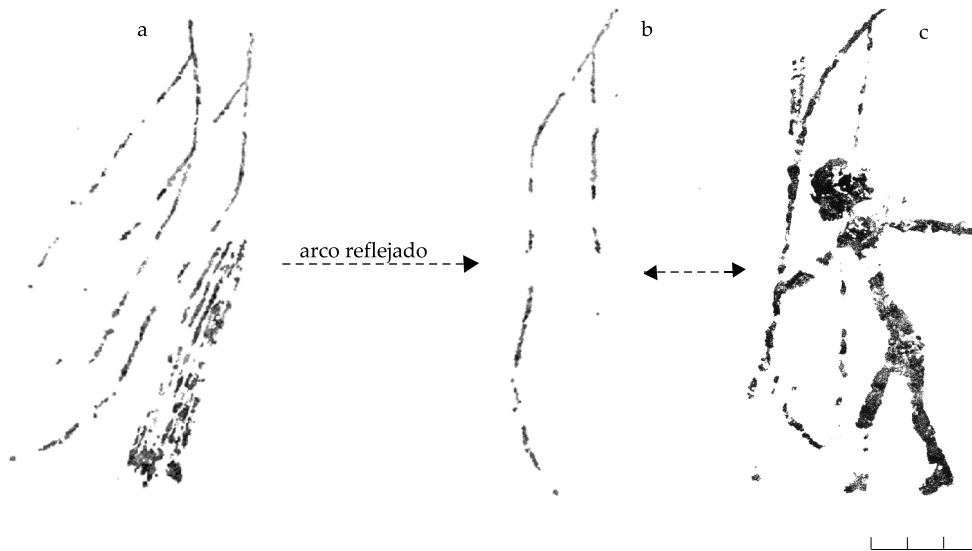


Fig. 10.55. a. Motivo 4.IX. b. Uno de los arcos que conforman la panoplia anterior expuesto de manera reflejada para facilitar la comparación con la estructura y tamaño del que porta el cazador 14.IX (c) (Calco según López Montalvo, 2000).

El cáprido 10.IX, por su parte, comparte los rasgos naturalistas que caracterizan a la fauna representada en este Abric IX, con gran modelado en sus formas y especial cuidado en los detalles, de la que tan sólo se distingue por su tamaño, acusadamente menor.

En la disposición de las figuras juega un papel fundamental las propias **características de la pared**, que enfatizan la narración y, sobre todo, las pautas venatorias marcadas por los cazadores. Es especialmente interesante la ubicación del cáprido en el interior de una especie de oquedad a modo de hornacina o nicho elipsoidal. Esta ubicación le otorga un papel preferente no sólo por el lugar que ocupa sino por ser la única figura en ella representada. Fuera de esta oquedad, en la zona derecha, se localizan en un nivel ligeramente más elevado los dos arqueros, ligeramente separados entre sí. La disposición espacial que acabamos de describir traduciría una estrategia cazadora que no resulta desconocida en las representaciones levantinas; nos referimos a la vigilancia o acoso de un animal desde un punto destacado del paisaje— metafóricamente representado en los accidentes de la pared—.

El cáprido, herido a la altura del lomo, no transmite una actitud acorde a sus heridas. La trayectoria que dibuja el venablo provendría de la zona superior izquierda, contraria a la localización de los dos arqueros que hemos considerado partícipes de la acción. Sin embargo, no existen restos conservados en ese punto de la unidad que nos permitan afirmar un mayor número de participantes.

La interpretación de esta escena ha variado sustancialmente entre aquéllos que la han considerado producto de una adición (Sebastián, 1993: 789-790) frente a los que establecen un único momento en su ejecución (Ripoll, 1970: 20-22). Por nuestra parte, encontramos argumentos a favor y en contra de ambas opciones: por un lado, la definición de paralelismos de orden estilístico entre las figuras animales, con una menor abstracción en las formas, y las humanas, que nos permitan hablar de un único momento de ejecución resulta francamente complicado; desde el punto de vista de la coherencia narrativa no resultaría descabellado, y ejemplos no faltan en los conjuntos levantinos, que a la representación individual y aislada de una figura animal se le añadieran, en fases sucesivas, una o varias figuras humanas que, en clara coordinación espacial y temporal, insertaran a la figura animal en un desarrollo narrativo que, en origen, le era ajeno. En este sentido, un argumento que abogaría a favor de la individualidad originaria de la representación del cáprido sería su propia actitud, en



apariencia indiferente al acoso de los arqueros. Un tratamiento individualizado de la figura animal acorde al observado en el caso de la composición formada por los grandes ciervos, y que vendría reforzado por la propia ubicación espacial de esta figura de cáprido, único ejemplar de esta especie en el abrigo.

En la **segunda escena**, en el extremo derecho de la unidad, participarían los motivos 17-20: un cérvido (motivo 17.IX), cuyo género resulta dudoso al quedar sellada la cabeza por una importante colada, un arquero (motivo 19.IX) y su panoplia (motivo 20.IX) y un último motivo de interpretación difícil debido a los problemas de conservación que presenta (motivo 18.IX).

El vínculo espacial que se deriva entre los motivos 17 y 19 responde a una verdadera intencionalidad narrativa de **concepto cinegético** evidente: el momento de vigía y acecho de un cazador sobre su presa. Las figuras se ordenan en una línea diagonal ficticia, con trayectoria descendente hacia la zona izquierda de la unidad, en franca oposición a la tendencia marcada por la agrupación de ciervos analizada líneas arriba.

La ubicación del arquero 19.IX en un leve saliente del soporte refuerza el momento de acecho que traduce su propia postura y disposición, localizándose el cérvido en un plano distinto que acentúa, junto al movimiento tranquilo que manifiesta, la impasibilidad y desconocimiento ante la aproximación sigilosa del cazador. Entre ambos tan sólo media el motivo 18, de aspecto informe y desdibujado, lo que dificulta su interpretación. El motivo 20.IX, interpretado como una posible panoplia, no hace sino confirmar la espera del cazador, que se despoja de parte del armamento y lo reserva tras de sí. Un concepto que se repite en otros abrigos levantinos, independientemente de factores de orden

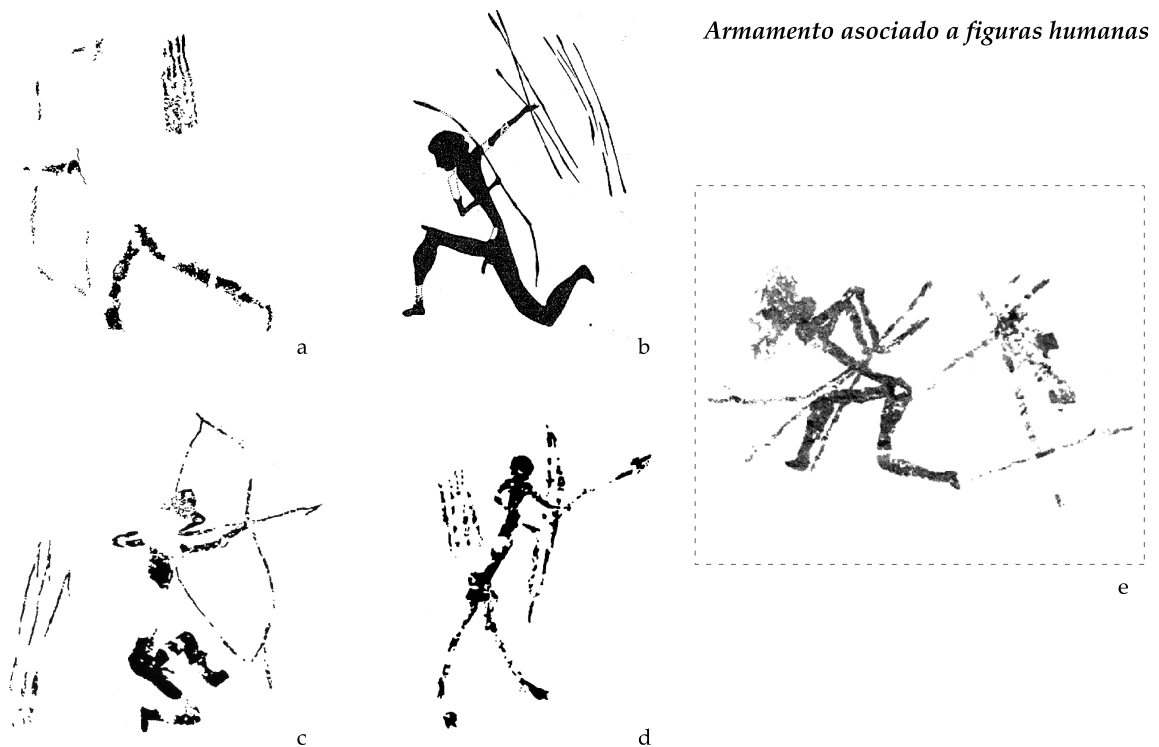


Fig. 10.56 Representaciones humanas que se asocian a una posible panoplia compuesta, generalmente, por un haz de varias flechas. **a:** Arpán (Colungo, Huesca) (Alonso y Grimal, 1989); **b:** Saltadora III (Castelló) (Durán y Pallarès, 1920); **c:** Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (Alonso y Grimal, 1990); **d:** Cortijo de Sorbas (Letur, Huesca) (Alonso y Grimal, 1996); **e:** Saltadora IX (Castelló) (López Montalvo, 2000). Cabe destacar la semejanza formal que mantienen los dos arqueros documentados en el conjunto de Saltadora (b y e), y entre éstos y el del conjunto de Albacete (c), todos ellos con un gran control de la animación coordinada.

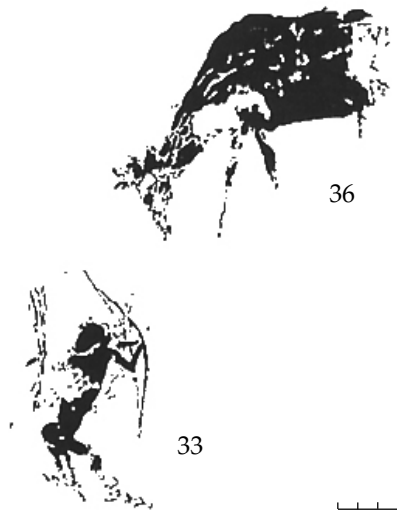


Fig. 10.57. Secuencia cinagética de acecho en la Cañaica del Calar II (Murcia) (Mateo Saura, 1999). Los paralelos conceptuales con respecto al episodio de Saltadora IX son evidentes: el arquero se acerca sigilosamente con el armamento en posición distendida hacia su presa que parece estar abrevando.

formal o regional (Fig. 10.56).

Se trataría, por tanto, de una escena de caza de **estrategia individual por vigilancia y acecho**. Este tipo de técnica venatoria es frecuente y en ella suele representarse al cazador aislado, esperando a su presa, ocultándose en aquellos lugares donde los animales acuden a pastar o beber agua. En este caso, la disposición ligeramente inclinada de la línea cérico-dorsal del animal sugiere la postura agachada de la cabeza, en un movimiento que recuerda abiertamente al momento de avituallamiento (Fig. 10.57).

La interpretación de esta escena ha ocupado algunas páginas de la bibliografía tradicional sobre el conjunto de La Saltadora, no sólo por lo que respecta a la relación del cazador 19.IX con respecto a los ciervos representados en el abrigo sino, y sobre todo, a la acción que éste desempeña. Así, y aunque se admite la presencia de una escena de carácter individual, la mayoría de los autores apuestan por una vinculación directa de éste con la totalidad de los ciervos representados (Viñas, 1982; Dams, 1984 y Sebastián, 1993); únicamente Ripoll desvincula narrativa a los grandes ciervos (8, 11, 12 y 16.IX) no sólo del cazador 19.IX sino también del cérico 17.IX. Igualmente controvertidos han sido los comentarios que ha suscitado la

postura adoptada por el arquero, apuntando, en más de una ocasión, el carácter ritual y de clara veneración hacia los grandes ciervos que comportaba su movimiento (Ripoll, 1970; Viñas, 1982).

Sin desechar estas interpretaciones que consideramos bien argumentadas, creemos que la ubicación, posición y orientación, permitiría definir, como hemos visto, las pautas seguidas en una táctica de caza por acecho desde un punto elevado que facilitaría la visión y el ataque. Los argumentos en relación a su desvinculación narrativa con respecto a los grandes ciervos son menos firmes, por cuanto la proximidad espacial con respecto al ciervo 16.IX es similar a la que mantiene con el 17.IX; de hecho, son numerosos los ejemplos de secuencias cinagéticas en las que un solo cazador se enfrenta a una agrupación de animales— un ejemplo cercano lo tenemos en el Abric VIII de este mismo conjunto—. En el caso que nos ocupa, hemos optado por la segunda opción, aunque somos conscientes de que tan sólo la observación directa de esta unidad y la consideración del soporte como elemento narrativo permite dissociar estas grandes figuras animales del cazador 19.IX.

10.5.2 Análisis de la composición y del uso del espacio de los Abrigos VII, VIII y IX de La Saltadora.

10.5.2.1. Primer nivel de análisis: criterio estilístico.

10.5.2.1.1 Figura humana.



En relación a las representaciones incluidas en el tipo Saltadora A o Centelles.

De las cinco figuras que integran este tipo tan sólo tres ocupan una misma cavidad, nos referimos a las figuras 5, 6 y 7.IX, localizadas en la Cavidad



IX.2. Las dos restantes, la 11 y 20.VII, aunque se documentan en un mismo abrigo, se distribuyen en cavidades distintas.

Las representaciones situadas en el Abric VII ocupan puntos medios dentro del **espacio gráfico**, aunque si tenemos en cuenta el espacio natural que marcan las cavidades, la figura 20.VII se situaría en un punto destacado, cerca del arranque de la pequeña cornisa que corona a la Caverna VII.2. Las figuras documentadas en el Abric IX parecen seguir la tónica marcada por las anteriores, y se sitúan en un nivel medio inferior. En relación a su situación en el espacio y teniendo en cuenta las características topográficas de los abrigos, el **campo manual** del artista oscilaría entre una postura ligeramente inclinada (5-7.IX) a la sedente o en cuclillas (20.VII) o posiblemente erguida (11.VII).

La individualidad que muestran cada una de estas figuras en relación a figuras similares en concepto formal se hace extensiva a la aparente **desvinculación narrativa que manifiestan con respecto al resto de motivos que integran la composición** a la que pertenecen, de manera que en todos los casos definen escenas o composiciones *ex novo*, y en ningún caso encontramos este tipo de figuras protagonizando fases de adición a escenas previas. Esta amplia distribución provoca que únicamente los motivos localizados en el Abric IX participen de un mismo episodio narrativo, reforzado más si cabe por la superposición parcial que evidencian estas figuras en distintos puntos de sus extremidades, y que le confiere gran sincronía y unidad en la acción descrita.

Estas figuras del Abric IX, al igual que la 11.VII, transmiten **actitudes vinculadas a la marcha**—todas ellas a la izquierda— con distinto énfasis en el movimiento, sin que de su actitud pueda inferirse ningún aspecto vinculado con la caza, a pesar de su estrecha vinculación, directa o indirecta, con armamento. Diferente es la acción transmitida por el arquero 20.VII, puesto que de su posicionamiento y actitud bien pudiera afirmarse el momento del desplome por las heridas provocadas por distintos proyectiles, sugiriendo así una **temática de componente violento**.

Todas estas figuras destacan en las distintas composiciones a las que pertenecen por su **gran tamaño**. El hecho de que, aparentemente, no traben relación narrativa con el resto de motivos que conforman la composición permite afirmar cierto aislamiento, diluido como consecuencia de la continua adición de motivos a las composiciones. Tan sólo los pertenecientes al Abric IX mantienen ese aislamiento espacial, aunque no descartamos mayor presencia de figuras, quizás selladas en la actualidad bajo la colada que ocupa la unidad donde se localizan.

Finalmente, cabe hacer referencia a un aspecto que retomaremos posteriormente y sobre el que hemos hecho especial hincapié a lo largo de este trabajo; nos referimos a la posibilidad de que este tipo de figuras encarnen los **primeros momentos de la secuencia** general de ejecución. En efecto, y como hemos tenido oportunidad de contrastar en conjuntos anteriores, los distintos episodios de superposición que protagonizan este tipo de motivos son testimonio objetivo de su ordenación dentro de la secuencia, mientras que en el caso de los individuos documentados en Saltadora la ausencia de superposiciones nos lleva a considerar como único argumento el acentuado estado de degradación que presentan figuras como la 11.VII y las 5, 6, y 7.IX, sin que en ningún caso este argumento sea determinante.



En relación a las representaciones incluidas en el tipo Saltadora B o tipo Mas d'en Josep.

Los dos únicos motivos incluidos dentro de este tipo— 4.VIII y 19.IX— se reparan espacialmente en dos abrigos diferenciados, aunque en ambos casos ocupan niveles superiores de representación. Si ponemos en relación la **situación espacial** de estas figuras y las características topográficas de las respectivas cavidades, apreciamos cómo en ambos casos, y a pesar de la altura a la que se encuentran, la existencia de un escalón natural facilitó el acceso del pintor, evitando así la necesidad de servirse de algún tipo de alzamiento. En ambos casos, por tanto, la posición del artista debió corresponderse con la postura erguida.

El ritmo de ejecución de este tipo de figuras es ciertamente limitado, ciñéndose a la representación de un único motivo que describe una estrategia cinegética de carácter individual— tan sólo la secuencia del Abric VIII fue producto de fases de adición posterior—. En ambos casos la presa potencial son ciervos de tamaño medio, si bien la táctica empleada es bien distinta; mientras el cazador del Abric IX refleja una estrategia de acoso, el del abrigo contiguo traduce una instantánea en el rastreo y enfrentamiento directo con la presa. No obstante, en ambos casos se asocian a trazos groseros que se sitúan a la altura de su espalda y en los que hemos creído intuir bien la representación de algún tipo de panoplia (19.IX) bien la reproducción de una especie de escondite o elemento natural del paisaje bajo el que se apostaría el cazador.



En relación a las representaciones incluidas en el tipo Saltadora C o tipo Civil.

Tan sólo los arqueros 26 y 42.VII definen este tipo, ambos ubicados en la unidad VII.2.A, en un nivel medio-inferior que obligaría al artista a adoptar una postura cómoda, sentado o en cuclillas.

La **actitud** que ambos transmiten es bien distinta. Mientras el 42.VII hace gala de una magnífica coordinación en el movimiento en lo que suponemos sería una instantánea de la preparación del armamento, el 26.VII se dispone en plena carrera con el armamento distendido hacia el punto donde se sitúa la figura anterior. A pesar de que su unidad formal es incontestable no participan adoptando una actitud mimética sino que describen dos acciones paralelas en el tiempo, sin la cohesión que traduce agrupar a los arqueros en una acción común. Es precisamente esa disparidad de actitudes la que nos lleva a cuestionar su participación dentro de una acción cinegética, y genera cierta indefinición sobre su papel dentro de la composición.

Estas dos figuras que, suponemos, pertenecerían a la variante más estilizada de Civil podrían paralelizarse a algunos de los motivos documentados en este conjunto, donde observábamos cómo estas figuras más estilizadas tanto se sumaban a la escena de enfrentamiento o contacto como desarrollaban secuencias de carácter cinegético y táctica individual.



En relación a las representaciones incluidas en el tipo Saltadora D o tipo Mola Remigia.

Su alta representatividad favorece la presencia de un acusado índice de variantes que sugieren, cuando menos, la intervención de distintas manos. Se reparten de manera desigual en los tres abrigos, con una especial concentración en el Abric VII. No parecen ocupar puntos destacados dentro del **espacio gráfico**; tan sólo las figuras 15a.VII y 14-15.IX obligarían al pintor a adoptar una posición erguida, mientras que el resto se sitúan en puntos correspondientes con la postura sedente o en cuclillas.

Su **ritmo de adición** oscila entre las figuras individuales (16.VIII; 15a.VII) o la pareja (14-15.IX), mientras que tan sólo en una ocasión documentamos la formación de una escena más compleja desde el punto de vista del número de figuras partícipes (Unidad VII.3.D). Es concretamente esta escena la que describe una temática distinta a la meramente cinegética, a la que parecen asociarse sistemáticamente el resto de figuras. De estar en lo cierto, dentro de este horizonte apuntaríamos secuencias de componente violento que tendremos ocasión de contrastar en otros conjuntos de la zona.

Protagonizan, por tanto, escenas *ex novo* en espacios que no parecen albergar motivos o composiciones previas, al menos el amplio espacio que ocupan no parece superponerse a desarrollos narrativos anteriores.



En relación a las representaciones incluidas en el tipo Saltadora D o tipo Lineal o nematomorfo.

En el Abric VII se concentra la mayor parte de los individuos pertenecientes a este tipo: 46, 47, 48, 59, 61, 70.VII, 78.VII y 90.VII. Tan sólo tres se localizan en el Abric VIII, todos ellos pertenecientes a la variante correspondiente con una excesiva prolongación del tronco (13, 14 y 27.VIII), mientras que no tenemos constancia de la representación de este tipo de figuras en el Abric IX, al menos por lo que respecta a los motivos conservados.

Su **distribución en el espacio gráfico** tanto tiende a ocupar puntos destacados o niveles superiores (78.VII, 13.VIII o 14.VIII), aunque en todos los casos la topografía del abrigo favorece la posición del artista sin necesidad de ningún alzamiento, como puntos cercanos a la línea del suelo (61.VII, 70.VII, etc) que obligaría al artista a modificar su postura.

Atendiendo a las figuras localizadas en el Abric VII, se concentran, en su mayoría, en la Unidad VII.2.A, repartidas entre las dos composiciones que la definen y participando de desarrollos narrativos independientes. No en todos los casos la temática es predecible, como sería el caso del motivo 59.VII, mientras que en el resto la asociación más o menos estrecha a figuras animales sería indicativa, cuando menos, de cierto sentido cinagético.

Resulta interesante el hecho de que algunas de las figuras que hemos vinculado a este tipo de representaciones de estructura corporal lineal, independientemente de las variantes que podamos establecer internamente, **se asocian a figuras animales en posición insólita**, con un grado de tosquedad que varía y que, en algún caso, impide el reconocimiento objetivo de especie. En este tipo de escenas podríamos afirmar que la participación de las figuras humanas no responde a un momento de adición posterior, sino que el sentido narrativo parece ser producto de un único momento de ejecución. Este sería el caso de las escenas formadas por los motivos: 46, 47 y, posiblemente, la 48.VII con los motivos 44 y 45.VII; la formada por los motivos 61 y 62.VII, a los que se asociarían narrativamente el 64, 65, y 67a y b.VII; y la formada por el arquero 70 y el cuadrúpedo 69.VII.

Fuera de esta unidad tan sólo documentamos al arquero 78.VII y otra posible figura humana (90.VII), cuyo estado de conservación impide mayores valoraciones en relación a su papel dentro de la composición. Ambos se localizan en la cavidad VII.3. El motivo 78.VII conforma una escena de caza individual, en la que no participan otros motivos y que, como hemos establecido anteriormente, bien pudiera corresponder a un único momento de ejecución.

Por último, en el Abric VIII, de los tres ejemplos documentados, dos (motivos 13 y 14.VIII) se insertan en un mismo desarrollo narrativo, en el que se definen como una fase posterior de adición que modifica puntualmente el sentido de la escena. Tan sólo el motivo 27.VIII ocupa la cavidad VIII.2, sin que su conservación permita derivar mayor información de su papel dentro de la composición.

Las variantes que observamos dentro de este tipo y la más que evidente participación de distintos autores permiten, sin embargo, afirmar una fuerte concentración de este tipo de motivos en un punto concreto de la cavidad. Sin embargo, y aunque no todos participan de un mismo desarrollo narrativo, sí que observamos, por otra parte, cierta **recurrencia a reiterar ciertos matices temáticos**, como es la posición insólita de los animales, un aspecto que no es especialmente abundante en los paneles levantinos.

No en todos los casos podemos hablar de su participación en escenas con un planteamiento original unitario, sino que observamos **evidentes casos de adición**, en los que las figuras se insertan en la escena sin modificar sustancialmente el sentido temático, con un ritmo de adición que varía en el número de representaciones.

10.5.2.1.2 *Figura animal.*

El análisis de distribución de la figura animal permite señalar claras distinciones entre los tres abrigos, tanto por lo que se refiere a las especies representadas, su estructura formal y el modo de componer una escena. Estas diferencias, como veremos, son más acusadas al confrontar el Abric VII, por un lado, y el VIII y IX, por otro.

Así, la amplia variedad de especies representadas en el Abric VII— entre las que se encuentran especies minoritarias en el ámbito levantino como el jabalí o el équido— contrasta ampliamente con la casi absoluta exclusividad de los cérvidos machos adultos localizados en los abrigos VIII y IX.

Esas diferencias no sólo se fundamentan a nivel de aspectos que podríamos llamar temáticos o de representatividad de especies, sino fundamentalmente en cuanto a los **distintos conceptos formales** que traducen los motivos, con un naturalismo acusado en el caso de los ejemplares documentados en los abrigos VIII y IX que no volvemos a observar más que en ciertos casos aislados del Abric VII (ciervo 79.VII). En el resto de ejemplares de este primer abrigo observamos cierta tosquedad en el tratamiento de las figuras que, incluso, llega a dificultar la discriminación de especie (cuadrúpedos 16 y 17.VII).

Si nos centramos en los ejemplares representados en los abrigos VIII y IX, junto al tratamiento formal ciertamente naturalista, con mayor o menor grado de estilización y proporción en las formas, advertimos un papel dentro de la composición del que difícilmente podemos afirmar vinculación escénica con el resto de motivos que integran la agrupación de motivos a la que pertenecen. Esta afirmación es especialmente evidente en el caso de los grandes ciervos representados en el Abric IX; únicamente el ciervo 17.IX podría mantener cierta vinculación narrativa con respecto al arquero 19.IX, pero en todo caso, mantiene una actitud tranquila semejante a la que transmiten el resto de ciervos pertenecientes a la agrupación.

Semejante actitud se desprende del cáprido 10.IX, con un tratamiento espacial destacado, como veremos posteriormente, y de la que se deriva cierta desvinculación narrativa que sólo en una fase posterior quedaría matizada como consecuencia de la adición de, al menos, dos arqueros partícipes de la escena de carácter cinegético.

En el Abric VIII, volvemos a encontrar una agrupación semejante de ciervos machos adultos, pero ordenados en el espacio de manera bien distinta al esquema observado en el caso anterior. Su actitud tranquila y disposición bien harían suponer, en origen, cierta independencia narrativa truncada tras la adición puntual de figuras humanas a la composición.

Las variaciones formales, en cuanto a proporciones y tamaño, dentro de lo que podríamos llamar un formato de características naturalistas no obsta para que podamos trazar ciertas afirmaciones que haríamos extensivas tanto a las representaciones del Abric VIII y IX:

– Encontramos agrupaciones de animales de semejante especie que, aunque en algunos casos mantienen diferencias formales y técnicas entre sí, conforman una misma composición cuyo sentido narrativo se ciñe al valor que desprende per se la imagen del animal. Este sería al caso de la agrupación de ciervos que documentamos en el Abric IX (ciervos 8, 11, 12 y 16). Semejante agrupación observamos en el Abric VIII, con un tratamiento formal quizás más homogéneo que en el caso anterior, aunque bien es cierto que la conservación puede estar condicionando nuestras afirmaciones. En la agrupación de ciervos del Abric VIII, éstos sí que son integrados, posteriormente, en una escena a partir de la adición puntual en distintos momentos de figuras humanas que definen una temática cinegética.

– No sólo observamos esa desvinculación narrativa en el caso de las agrupaciones de ciervos machos, sino que también en aquellos ejemplos de figuras animales aisladas podemos sugerir, al menos por lo que respecta a un momento inicial, la existencia de cierta desvinculación narrativa. Es



el caso del cáprido 10.IX y, en cierto modo, del ciervo 18.VIII, imagen fragmentaria de animal cuyo papel narrativo se reduce a su propio valor como imagen.

– En todos los casos, independientemente de la especie y el concepto figurativo, las figuras animales se disponen en actitudes tranquilas o estáticas tan sólo matizadas por el leve movimiento de la marcha.

– Excepto en el caso del ciervo 18.VIII, el resto ocupan lugares preferentes: zonas altas de las cavidades donde se localizan o bien en puntos destacados de la pared definidos por la propia estructura física. Esos puntos destacados, junto con el gran tamaño que alcanzan algunas de estas figuras—especialmente los ciervos del Abric IX— y su disociación, en origen, de cualquier representación humana con la que conjugar una composición escénica, resultan aspectos fuertemente interesantes puesto que el sentido compositivo marcado bien pudo prolongarse dilatadamente en el tiempo, tal y como manifiestan las diferencias formales y técnicas que observamos en los distintos individuos representados. Este último aspecto es más que evidente en los ejemplares del Abric IX.

Observamos fuertes contrastes, sin embargo, al comparar estas pautas que advertimos en estos dos abrigos con respecto al Abric VII.

En este último caso, no sólo no observamos semejante naturalismo en las formas de las especies representadas sino que también se trata de figuras de tamaño relativamente menor. Tan sólo el bóvido 9.VII presenta un tamaño similar al de los grandes ciervos del Abric VII, aunque su tratamiento es menos naturalista y alejado de la anatomía propia de los de su especie. Su actitud y papel dentro de la composición a la que pertenece también nos permitiría afirmar cierto aislamiento narrativo y un sentido temático que se reduciría a su valor como imagen.

El resto de figuras animales documentadas en el Abric VII participan de una mayor simplificación de formas (cuadrúpedos 16 y 17.VII; suidos 44 y 45; équidos 62 y 65), reducidas aquellos rasgos definitorios de especie, que, en algunos casos, alcanzan gran tosquedad en el modelado que impide el reconocimiento de especie. Sin embargo, no volvemos a observar un tratamiento aislado de la figura animal, sino que ésta se integra en desarrollos narrativos de temática cinegética con mayor o menor complejidad en cuanto al número de figuras partícipes de la acción.

En los casos contemplados, observamos ciertas pautas de representación:

– No se documentan agrupaciones de animales de especie semejante como en el caso de los abrigos anteriormente comentados. Bien al contrario, es común la asociación de individuos por parejas de ejecución claramente sincrónica y homogénea— en el caso de los équidos sospechamos la presencia de un individuo más encarnado en la figura 67b— o la representación de un único ejemplar que puede participar de una escena o quedar aparentemente desvinculado de cualquier desarrollo narrativo.

– Recurrente es la temática en la que la figura animal aparecen en posición insólita invertida, si bien el modo de resolver esta postura es bien distinto en los casos contemplados: así, el suido 44.VII aparece en posición invertida sobre su propio lomo, con las patas traseras estiradas y aparentemente rígidas; los supuestos équidos, por el contrario, se disponen en la vertical, menos acentuada en el caso del ejemplar 65, con la cabeza hacia el lado inferior como si cayeran; finalmente, el cuadrúpedo 69, se dispone igualmente en la vertical con las patas conservadas completamente replegadas, que bien pudiera significar el abatimiento de la figura animal. Interesante resulta que todas las figuras representadas en posición insólita se localicen en el mismo abrigo y aún dentro de la misma cavidad y, en algún caso, formando parte de la misma composición (motivos 62, 65 y 69.VII). Es en esta misma unidad donde documentamos una nueva figura en disposición insólita, en posición vertical descendente, se trata del motivo 55.VII, si bien en este caso la posición del animal no parece responder a una situación de abatimiento o muerte sino más bien a la tensión propia de la instantánea del

salto en plena carrera.

10.5.3. Segundo nivel de análisis: criterio compositivo o escénico.

El análisis interno de las composiciones que integran la decoración de estos tres abrigos permite establecer diferencias estructurales entre los mismos, e, incluso, entre las propias cavidades en que los hemos subdividido.

Un aspecto que llama poderosamente la atención es la mayor **complejidad compositiva** que se desprende de algunas unidades del Abric VII. Una complejidad que no sólo se debe al número de figuras partícipes de la composición, sino a la propia concentración espacial que denotan, y que dificulta, en gran medida, la distinción de secuencias narrativas que se yuxtaponen rompiendo la claridad expositiva que suele regir a las escenas levantinas.

En este sentido, es especialmente significativa la **concentración de motivos** que apreciamos en la Unidad VII.2.A: supera el medio centenar de figuras y aglutina dos terceras partes del total representado en el Abric VII en un espacio que apenas supera los 180 cm. de longitud. No volvemos a observar semejante densidad de decoración en los otros dos abrigos considerados, donde el recuento de las figuras representadas aporta un índice marcadamente menor y donde la distribución de motivos a lo largo de las distintas unidades resulta cuantitativamente menos desproporcionada.

En la mayor parte de las composiciones definidas es posible diferenciar, atendiendo a los criterios establecidos, distintas escenas que comparten espacio pero mantienen desarrollos narrativos independientes entre sí. En algunos casos, en los que la acumulación de motivos responde a distintas fases y en los que la yuxtaposición de figuras se realiza a expensas de la asociación temática que pueda definirse entre ellas, es especialmente complicada la definición e individualización de las escenas, la discriminación de las figuras que a ellas pertenecen e, incluso, la propia temática o sentido de la narración.

En estos casos, la distribución espacial de las figuras dentro de la estructura interna de la composición parece estar regida por la voluntad de incorporarlas respetando la individualidad de las previamente ejecutadas, como probaría la búsqueda de encuadre visible en algunos casos, sin que esa voluntad se traduzca en una inserción o coordinación narrativa entre los motivos inmediatos. En estos casos podríamos afirmar la presencia de una **“superposición” de unidades escénicas**, entendiendo como tal la inclusión en el espacio que definen las figuras pertenecientes a una misma escena otras que no parecen formar parte de semejante desarrollo narrativo.

Dentro de estas composiciones en las que se advierte una reiterada yuxtaposición y/o superposición de escenas, podemos distinguir, por otra parte, la presencia de **figuras que no parecen integrarse en ningún desarrollo narrativo más allá del que define su propia presencia** y actitud. En estos casos, resulta tentador afirmar que, probablemente, estas figuras, en principio aisladas o descontextualizadas de cualquier proceso narrativo, hayan quedado integradas en la composición a resultas de la incorporación progresiva de nuevos motivos en la unidad.

Este es un aspecto que tradicionalmente se ha venido afirmando para las figuras animales, especialmente aquéllas de gran tamaño que, en muchos casos, quedan integradas en escenas de carácter cinegético por la repetida adición de motivos, o que simplemente rompen su aislamiento espacial por la presencia de otras figuras que participan de escenas yuxtapuestas. Este podría ser el caso del bóvido 9.VII y de los grandes ciervos del Abric IX.

No siempre resulta sencillo determinar cuándo una figura animal fue en origen una imagen aislada y disociada de narración alguna, especialmente si de su disposición puede inferirse cualquier grado de movimiento que otorgue cierta coherencia a la posterior adición de figuras humanas en clara sintonía cinegética. Al igual que ocurre en el caso de la figura animal, se documentan ejemplos



de figuras humanas aisladas espacialmente y sin vinculación narrativa aparente; su identificación se complica en aquellos casos en que su aislamiento espacial original se pierde como consecuencia de la incorporación de motivos que, o bien se asocian narrativamente o bien participan de temáticas diferentes. Éste, pensamos, sería el caso del arquero 11.VII y, probablemente, del arquero 20.VII.

Frente a esta complejidad propiciada por la superposición de escenas, definida en composiciones como la formada por los motivos 18-49.VII ó 50-70.II, destacamos la existencia de **otro tipo de agrupaciones en las que** a pesar de la existencia de distintos desarrollos narrativos paralelos, **las escenas**, lejos de superponerse en el espacio, **se yuxtaponen**, respetando el espacio que definen las figuras pertenecientes a una misma composición, propiciando la existencia de vacíos decorativos que favorecen la individualización de las distintas temáticas y, sobre todo, de las figuras a ellas asociadas. Este sería el caso de la composición definida en la unidad IX.2.B, caracterizada por la claridad expositiva que se deriva de la menor concentración de figuras en una misma agrupación y del desarrollo espacial amplio que permite individualizar las distintas escenas.

Un mayor grado de sencillez compositiva se advierte en aquellos casos en que **las agrupaciones de figuras responden a una única secuencia narrativa**, independientemente de que su realización traduzca la diacronía implícita en la paulatina adición de motivos. Aportamos, en este sentido, la composición formada por los motivos: 78-79.VII; 2-15.VIII, y, con ciertas dudas, por el pésimo estado de conservación, la compuesta por los motivos 72-77.VII.

Centrando nuestra atención en las escenas definidas, de temática cinegética en su mayoría, éstas son producto de distintas fases, constituyéndose como escenas de ejecución diacrónica. El número de fases varía en todos los casos contemplados, no sólo en relación al concepto figurativo de las figuras insertadas en la narración sino también en cuanto a la representatividad de las mismas dentro de cada fase:

– la escena formada por las figuras 13-17.VII bien pudiera responder a una fase unitaria o sincrónica. Las dos figuras humanas que participan de la acción (13 y 14.VII) pertenecen a un mismo concepto figurativo, un aspecto que se repite en el caso de las figuras animales, con rasgos similares entre sí. Resulta complicado, por otra parte, relacionar si figuras animales y humanas son producto de una misma mano y, por tanto, de un único planteamiento decorativo. A favor de esta idea podríamos señalar el paralelismo que se observa en el esquema compositivo, que traduce, cuando menos, una misma concepción de ordenación en el espacio. Restaría comentar el papel dentro de la composición del arquero 15.VII, de concepto figurativo distinto indicativo de una fase de ejecución diferenciada, y cuya relación narrativa con respecto a los dos animales no resulta del todo clara.

– En la unidad VII.2.A, la escena formada por los motivos 26, 42, 44, 45, 46 y 47 denota, al menos, dos fases de ejecución si atendemos al distinto concepto figurativo que traducen los motivos 26 y 42, por un lado, y el 46 y 47, por otro. Más difícil resulta precisar qué tipo de relación se establece entre los dos suidos 44 y 45.VII, pertenecientes a un mismo tipo formal, con las fases que definen los arqueros. Bien es cierto, que la línea de movimiento que definen el ejemplar 45 responde a la presión ejercida en la huida por parte de los arqueros ubicados en la zona derecha– arqueros 46 y 47– por lo que su representación sólo cobra sentido con la presencia de éstos, máxime cuando ambos jabalís se representan heridos y uno de ellos en posición invertida. De manera que pensamos que los dos suidos y los arqueros ubicados a la derecha serían producto de una misma fase y que los arqueros 26 y 42, de pertenecer a esta narración, formarían parte de una secuencia posterior.

– La escena formada por los motivos 56a y 59 traducen dos momentos de ejecución diferenciados en los que tan sólo se incluirían dentro de la escena un individuo por tipo pero en clara coordinación narrativa.

– La formada por los motivos 61-65 y 67.VII parecen responder a un momento unitario pues tanto figuras animales como humanas responden a un mismo concepto figurativo que se hace extensivo al

concepto temático que transmiten.

– En la Unidad VII.3.A, la escena compuesta por los motivos 78 y 79.VII bien pudiera deberse a una única fase sincrónica, puesto que la estilización anatómica que manifiesta la figura humana puede apreciarse igualmente en la figura animal, y ello aún cuando ésta carece de la simplificación de formas que observamos en la figura del arquero.

– En la unidad D del mismo abrigo, observamos que las acciones desarrolladas por los arqueros 95 y 98.VII bien pudieran pertenecer a una unidad escénica común, en la que, probablemente formarían parte un mayor número de individuos. Lo cierto es que observamos dos conceptos figurativos distintos, por un lado los arqueros 95 y 98 y, por otro, la figura 99, asociada indiscutiblemente a la acción ejercida por el arquero 98, pero de quien se diferencia en cuanto al formato otorgado al tronco. Estas diferencias formales podrían ser interpretadas como dos momentos dentro de la secuencia de ejecución. Sin embargo, la presencia de la figura 99 sólo cobra sentido al coordinar su acción con la descrita por el arquero 98.VII, a menos de que interpretemos que la figura 99.VII como la imagen de un arquero herido que, en origen, fue representada aislada y a la que posteriormente se le añadió la figura 98. Ya hemos apuntado la posibilidad de que a este elenco de figuras se sumara el arquero 97.VII, en lo que sería una auténtica escena de ataque o enfrentamiento, aunque, aparentemente, alejada de la típica estructura en bandos que ofrecen otras escenas representadas en la zona.

– En la unidad VIII.1.A, la única escena está conformada a partir de distintos momentos de ejecución, al menos por lo que respecta al distinto concepto formal que definen las figuras humanas. El naturalismo de los ciervos, en los que podría intuirse un tratamiento homogéneo, contrasta con la simplificación de formas que caracteriza a las figuras humanas localizadas a la derecha y en la zona superior de la escena (8, 10, 13, 14 y 15.VIII), con ligeros matices formales que permiten sugerir, cuando menos, la presencia de distintas manos. Un tratamiento que se aleja de los detalles observados en la figura 4, ubicada a la izquierda de la escena y que definiría un concepto formal bien distinto, producto de una fase diferenciada.

– En la unidad IX.2.B, la escena formada por los motivos 10, 13 y 15.IX parecen responder a dos momentos distintos de ejecución. La actitud que transmite la cabra y el lugar en que fue representada bien pudieron estar regidos por la intencionalidad de enfatizar la individualidad del animal y su aislamiento narrativo. La adición de dos figuras humanas, con semejantes rasgos anatómicos, pero distinto tamaño, parece responder a una segunda fase en la que harían suya la figura aislada de la cabra, transformando así el sentido temático de partida.

– La escena formada por los motivos 17 y 19.IX bien pudiera responder a un momento unitario de ejecución, tal y como se deduce de la actitud que ambos motivos transmiten y que parecen responder a un planteamiento unitario.

Como hemos podido observar, el número de figuras humanas objeto de adición varía dependiendo del tipo de representaciones consideradas, aunque éste es un aspecto que puede estar seriamente condicionado por la degradación del conjunto y la pérdida puntual de motivos. Sin embargo y en ningún caso, hablamos de un alto índice de representaciones, siendo común la participación de una o, a lo sumo, dos figuras de semejante concepto estilístico. Son las representaciones de tendencia lineal las que mayor índice de representatividad manifiestan, puesto que es posible contabilizar más de dos figuras de este tipo en un mismo desarrollo narrativo, aunque ciertos matices internos permiten hablar, cuando menos, de distintos autores.

Por otro lado, la asociación estrecha de figuras animales componentes de una misma secuencia narrativa parecen responder a un planteamiento figurativo unitario (16 y 17.VII; 44 y 45.VII; 62, 65 y 67b.VII; 5, 6, 7, 9 y 11.VIII. En este último caso, la conservación de los ciervos representados impide establecer valoraciones acertadas en relación a posibles matices figurativos que indiquen la presencia



de distintas fases, sin embargo, el planteamiento compositivo que transmiten parece abogar a favor de una inserción ordenada, probablemente consecuencia de un esquema planteado unitariamente.

Estas valoraciones permitirían afirmar que, en la mayoría de las escenas consideradas, es la figura humana la que se suma al desarrollo narrativo preexistente, matizando el sentido temático de partida.

En cuanto a la **estructura compositiva** adoptada, no en todos los casos se observa una ordenación evidente o aparentemente estructurada, probablemente como consecuencia de su ejecución en distintas fases que permiten presuponer un proceso dilatado en el tiempo. En aquellos casos en los que apreciamos una mayor concentración de figuras, no es posible definir una estructuración que parezca adecuarse a una regla espacial más allá de la que se deriva de ajustar las figuras al espacio disponible evitando, en principio, la superposición entre motivos. Este es el caso de la composición formada por los motivos 18-49, donde la continua adición de motivos en un espacio en el que parecen desarrollarse distintas secuencias narrativas desdibuja, en cierto modo, la posible estructuración compositiva que pudieron tener, en su origen, cada una de estas escenas. Semejante sensación se desprende en la composición formada por los motivos 50-70.VII, en la que volvemos a observar semejante yuxtaposición de secuencias narrativas o escenas independientes, que comparten un mismo espacio. En estas dos composiciones, que ocupan la misma unidad, observamos un desarrollo compositivo global que tiende a organizar a las figuras en la horizontal, creando una sensación de cierto paralelismo espacial entre ambas enfatizado por el vacío decorativo que media entre la superior y la inferior.

Por el contrario, en aquellas composiciones caracterizadas por una menor complejidad en cuanto a concentración de motivos, si bien la estructuración interna de las figuras se rige por semejante ley de respeto hacia lo anteriormente representado, es posible observar, en algunos casos, ciertos modos de ubicar las figuras en el espacio:

- en la composición formada por los motivos 9-17, la composición se estructura en dos niveles: la zona superior es ocupada por las figuras humanas que se disponen, a pesar de pertenecer a conceptos figurativos radicalmente distintos y participar de acciones bien distintas, ordenadas en una horizontal. Los animales (9, 16 y 17.VII) ocupan la zona inferior, sin que de su disposición podamos adivinar si quiera una ordenación estructurada, más allá de la que se deriva de su distribución en la horizontal, tan sólo rota por la ligera oblicuidad que manifiestan los motivos 16 y 17.VII entre sí.

- la composición formada por los motivos 71-77 muestra una distribución espacial de las figuras más amplia que, junto con la imposibilidad de definir algunos de los motivos que la componen, impiden establecer certeramente mayores valoraciones en relación a una posible formación de figuras humanas.

- Los motivos 81-86 presentan un mayor abigarramiento en su distribución dentro de la composición que forman, llegando a observarse posibles superposiciones entre algunos de ellos.

- La composición formada por los motivos 92-99 adopta una estructura más deslavazada que tan sólo parece adoptar una estructura en la diagonal NO–SE en la relación espacial que mantienen los motivos 95 y 98.VII, de similar concepto figurativo.

- La composición formada por los motivos 16-19.VIII presenta una estructura de desarrollo en la horizontal a distintos niveles. Sin embargo, el desarrollo en la vertical del motivo numerado como 17.VIII, de complicada definición, rompe esta horizontalidad, situándose además en el centro de la composición.

- La formada por los motivos 24-34.VIII, a pesar de la indefinición de sus motivos, parece adoptar un desarrollo lineal horizontal, con una continuada yuxtaposición de motivos que bien pudieran responder a secuencias narrativas diferenciadas.

- La composición formada por los motivos 9-20.IX adopta una disposición oblicua ascen-

dente, dividida en dos niveles diferenciados y, en cierto modo, paralelos. El nivel superior compuesto únicamente por figuras animales (ciervos machos adultos) mantiene una disposición ascendente O-E, mientras que el nivel inferior, con mayor variedad figurativa, dispone una trayectoria descendente E-O. La alineación inferior no muestra una estructuración tan rígida como en el caso de la superior, máxime cuando en la inferior podemos definir dos secuencias narrativas independientes entre las que media un espacio suficiente como para conferirles cierta entidad. La alineación superior, por el contrario, no permite definir temática alguna más allá de la que define la propia presencia de los ciervos.

La mayor parte de estas composiciones, como hemos establecido anteriormente, se conforman a partir de la yuxtaposición reiterada de escenas con desarrollos narrativos independientes en las que es posible inferir estructuras internas que responden a un planteamiento narrativo que busca la claridad expositiva:

– En la unidad VII.1.B, la escena formada por los motivos 13-17.VII permite afirmar cierta estructuración que traduce una distinción en dos planos de las figuras humanas y las animales con las que traban relación narrativa. Hemos hecho alusión anteriormente a la idéntica ubicación de las figuras animales y humanas entre sí, en una disposición claramente oblicua ascendente que acentúa la simetría en el espacio.

– La escena definida en la unidad VII.2.A formada por las figuras 26, 42, 44, 45-47.VII mantiene una estructuración extensa en el espacio, puesto que de pertenecer las figuras 26 y 42 a la narración, las figuras ocuparían ampliamente el espacio otorgado a esta unidad. La oposición de trayectorias de los arqueros ubicados a derecha e izquierda converge en las figuras de los suidos que ocupan el centro de la composición escénica, con un vacío decorativo a ambos lados que le otorga, cuando menos, cierta primacía dentro de la propia composición. La posible participación de un mayor número de arqueros por la derecha complica la definición de cierta ordenación en su formación. La estructura vertical que adoptan los dos suidos contrasta ampliamente con la oblicuidad que parecen trazar los arqueros 46 y 47.VII entre sí.

– Los arqueros 56a y 59 conforman una estructura de desarrollo horizontal y con una yuxtaposición amplia entre sí que no impide relacionarlos narrativamente por cuanto traducen semejante actitud.

– De la posible escena formada por los motivos 50-54.VII tan sólo podemos afirmar un desarrollo espacial oblicuo descendente dirección NO-SE que tan sólo vendría matizado de estar vinculadas estas figuras con el cuadrúpedo 55, que dibuja una trayectoria contraria NE-SO.

– Las figuras 61, 62, 64, 65 y 67a-b.VII definen una estructura de tendencia radial por yuxtaposición estrecha, con repetición mimética de la asociación figura humana-figura animal en posición invertida.

– La escena formada por los motivos 17 y 19.IX adoptan una estructura oblicua descendente NE-SO, en la que la asociación espacial estrecha entre ambos motivos viene acentuada por la presencia del motivo 18 que media entre ambos y cuya definición es imposible.

– Semejante estructura adoptan los motivos 10, 14 y 15.IX, aunque la marcada horizontalidad que transmiten tanto el cáprido como el arquero 14.IX matizan, en cierto modo, la tendencia a la oblicuidad que observábamos en el caso anterior.

Frente a estas escenas que comparten espacio con otras figuras que no participan del mismo sentido narrativo, algunas de las composiciones definidas conforman, a su vez, un único desarrollo narrativo, de manera que las figuras que a ella pertenecen, independientemente de que pertenezcan



a momentos distintos, se insertan en la narración previa. Sin embargo, este tipo de composiciones son escasas y lo común es que dentro de una misma agrupación de motivos se observen desarrollos narrativos independientes. Por lo que respecta al primer tipo:

– Dentro del Abric VII, tan sólo la composición formada por los motivos 78 y 79 conforman una **escena** que podríamos denominar *unitaria*, en el sentido en que no ha sido objeto de procesos posteriores de adición que maticen o transformen el sentido temático de partida. Su disposición adopta una estructura muy recurrente en este tipo de escenas cinegéticas, en las que la figura humana se ubica en un nivel superior a la figura animal. A pesar de la horizontalidad que ésta transmite en el movimiento la localización de la figura humana rompe esa linealidad a favor de la relación por oblicuidad entre ambas. El hecho de que, además, no documentemos representaciones próximas espacialmente otorga cierta preeminencia a esta composición escénica que, junto a su localización en la zona superior del abrigo, permite afirmar cierta individualidad e importancia.

– En el Abric VIII, encontramos una única composición de motivos que participarían de una misma secuencia narrativa. Nos referimos a los motivos 2-15.VIII. La composición parece adoptar un desarrollo horizontal, tan sólo matizado por el desarrollo vertical y sinuoso del rastro de sangre numerado como 2. La distribución interna de los motivos contribuye a la claridad expositiva, a pesar de las distintas fases que denotan los variados conceptos figurativos, manteniendo la coherencia de las tácticas cinegéticas en las que participan diversos cazadores. La atención recae en las figuras animales, en el centro de la composición, a las que se dirigen los arqueros por distintos flancos, sin que podamos apreciar entre ellos semejante estructuración en el espacio que la que veíamos en el caso de los animales. Tan sólo la figura 10, interpretada como un arquero corriendo a derecha, rompe esta estructuración clara de la composición, sin que podamos adivinar el sentido de su acción. Hemos avanzado en el apartado de descripción cómo los ciervos que componen la manada parecen organizarse en el espacio siguiendo una estructura en retícula, un esquema que también apreciábamos en la composición formada por la manada de ciervos de Cavalls II.

– En el Abric IX, tan sólo la composición formada por los motivos 4-7.IX podría definir la presencia de una escena cuyo sentido se nos escapa. La disposición de las figuras en dos planos acentúa la estructura vertical de la composición. Esa verticalidad no impide que en cada uno de los planos los motivos representados se dispongan en clara oblicuidad descendente. Y esto por lo que se refiere no sólo a las figuras humanas, sino también a la hora de disponer los arcos y las flechas en el espacio. Sin embargo, pensamos que esta composición podría verse enriquecida con otros motivos desaparecidos como consecuencia de la veladura cálcica que ha propiciado la pérdida de figuras.

10.5.4 Uso del espacio potencial y distribución de la decoración en el conjunto.

La valoración de este aspecto queda ciertamente sesgada debido a que nuestro análisis se ha centrado únicamente en los tres abrigos que cierran La Saltadora en la Zona Sur.

Sin embargo y teniendo en cuenta este aspecto, observamos diferencias palpables en la distribución espacial de la decoración en este conjunto que va más allá de las diferencias físicas que podemos establecer entre cada uno de ellos como unidad de análisis (Fig. 10.58 y 10.59)

La diferente concentración de motivos otorga al Abric VII una mayor complejidad compositiva de la que observamos en los dos abrigos contiguos, y ello aún cuando las características físicas del primero carecen de una estructura cóncava que favorezca la protección de los motivos representados.

Un aspecto destacado es la presencia de **zonas vacías de decoración**, en las que no existe ningún argumento para afirmar que ese vacío pueda deberse a pérdidas puntuales de motivos, siendo espacios, aparentemente, aptos para la decoración. En este sentido, destaca especialmente la zona superior derecha del Abric VIII y la zona inferior derecha del Abric IX.

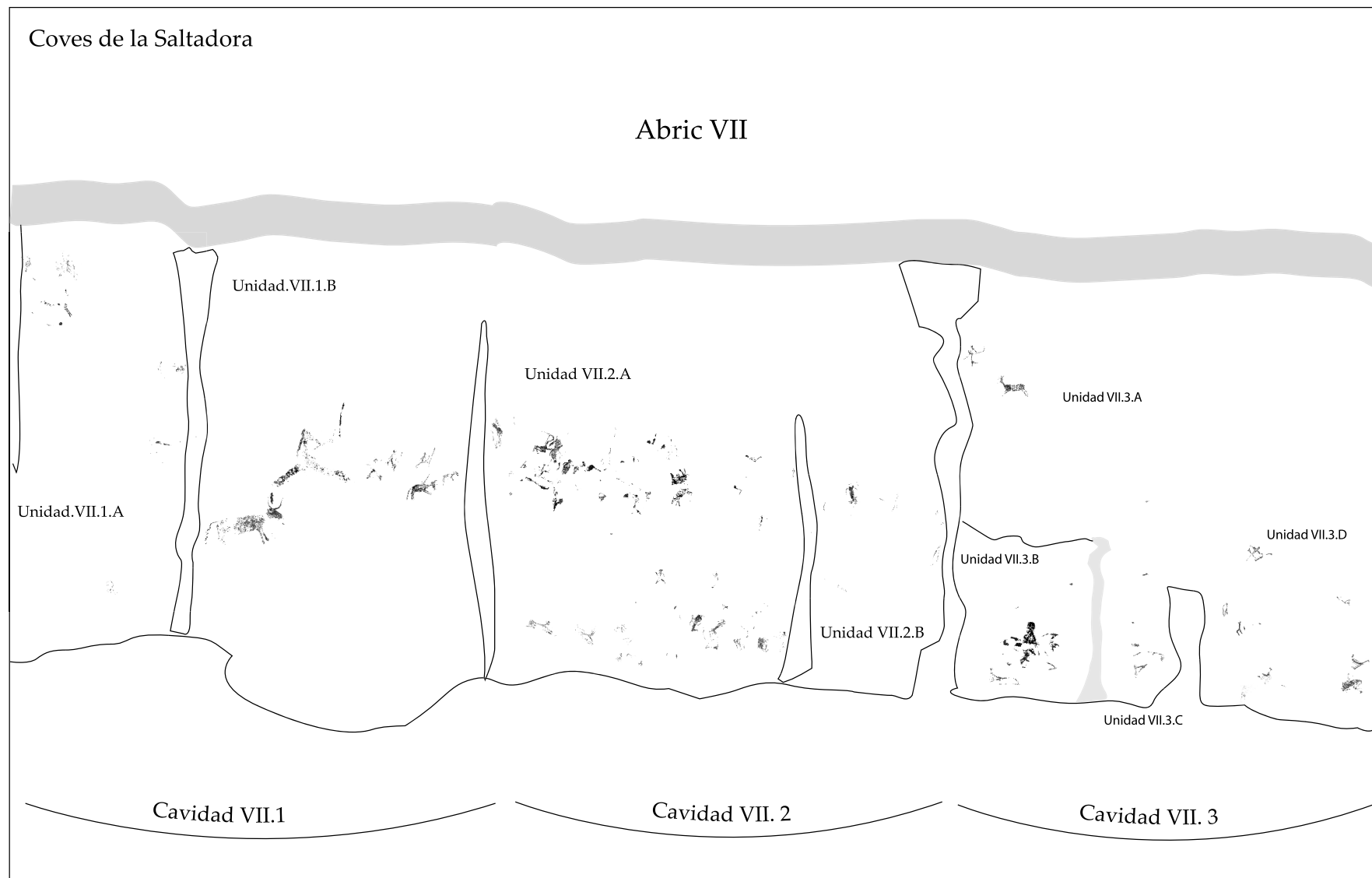


Fig. 10.58. Croquis de la distribución espacial de las distintas unidades y los motivos que las componen.



Por otro lado, frente a la recurrente concentración de motivos que observamos en unidades como la VII.2.A o la VIII.1.A, documentamos otras en las que el índice de representatividad es claramente inferior, si bien pensamos que en algún caso este índice puede venir condicionado por la incidencia de un menor grado de conservación.

Esta desigual concentración de motivos provoca una concepción del espacio claramente diferenciada. En aquellas composiciones con mayor condensación de motivos las figuras tienden a ocupar el espacio total de la unidad, sin embargo, no observamos un reparto equitativo de los motivos, produciéndose zonas con una marcada concentración de motivos frente a otras que se encuentran más vacías.

En ningún caso advertimos escenas que tengan un desarrollo espacial fuera de los límites impuestos por la estructura física de la unidad. *En este sentido podemos hablar de una concepción del espacio puntual y en la que se tienen en cuenta las estructuras físicas de la pared como límites a la narración.* De hecho, son pocas las escenas que ocupen el espacio total de una unidad. En este sentido, tan sólo podemos hacer referencia a la escena formada por los motivos 2-15.VIII que, incluso, incorpora en la narración a las figuras 13 y 14.VIII que se sitúan tras una ligera estalagmita que no parece interrumpir el desarrollo narrativo. Dentro de este tipo también podríamos señalar la escena formada por los motivos 26, 42, 44, 45, 46 y 47.VII, que de ser cierta su relación temática se repartirían ampliamente en la horizontal del espacio conferido a la unidad VII.2.A. Quizás este desarrollo espacial sea consecuencia del número de representaciones partícipes de la acción y no únicamente de la concepción espacial, puesto que ésta pudo variar como consecuencia de las distintas adiciones de figuras.

De este modo, podemos afirmar que el espacio de representación no se concibe en su más reducida dimensión, de manera que los accidentes de la pared favorecen la compartimentación de la narración desarrollada, actuando como delimitadores de la decoración y de la coordinación narrativa de las figuras que se representan en cada unidad.

El uso reiterado en la decoración de ciertos puntos concretos de la pared, especialmente en aquellos casos en que se llegan a superponer las escenas, suponen la existencia de ciertos **puntos de atracción** a la representación, mientras que otros, como ya hemos afirmado, permanecen yermos. Los distintos estilos que documentamos en estas composiciones suponen, cuando menos, un proceso dilatado en el tiempo que permiten afirmar la presencia de un punto reiterado de atracción y una complejidad en el uso del espacio que pudo responder a distintas motivaciones.

La variedad de estilos representados en el **Abric VII** supone, *a priori*, un uso más intenso del espacio y, sobre todo, más dilatado en el tiempo, puesto que es en este punto donde documentamos los motivos de factura más tosca que, en algunos casos, hace imposible su definición certera.

La decoración del Abric VII se localiza en la zona media-baja de las distintas cavidades, evitando la zona más escarpada que da inicio a la ligera cornisa que protege algunas de estas cavidades. La estructura interna del abrigo provoca que las distintas unidades se yuxtapongan en la horizontal, tan sólo en el caso de la Cavidad VII.3, podemos distinguir la yuxtaposición en la vertical de dos unidades que dividen la decoración en dos niveles. Éste es un aspecto que se reitera especialmente en el caso del Abric VIII, donde es posible distinguir dos unidades yuxtapuestas en la vertical con secuencias narrativas completamente dispares.

En ningún caso la localización de las figuras excede el **campo manual** teórico, que suponemos tendría un límite superior cercano a 1,80 m. La altura a la que se encuentran los motivos en los niveles superiores apenas exceden 1,50m (motivos 1-5.VII), situándose generalmente entre 1-1,30 m. Esta localización obligaría a una posición del artista ligeramente inclinada, incluso no hemos de descartar una posición más cómoda en la búsqueda de equilibrio que se correspondiera con la genuflexión.

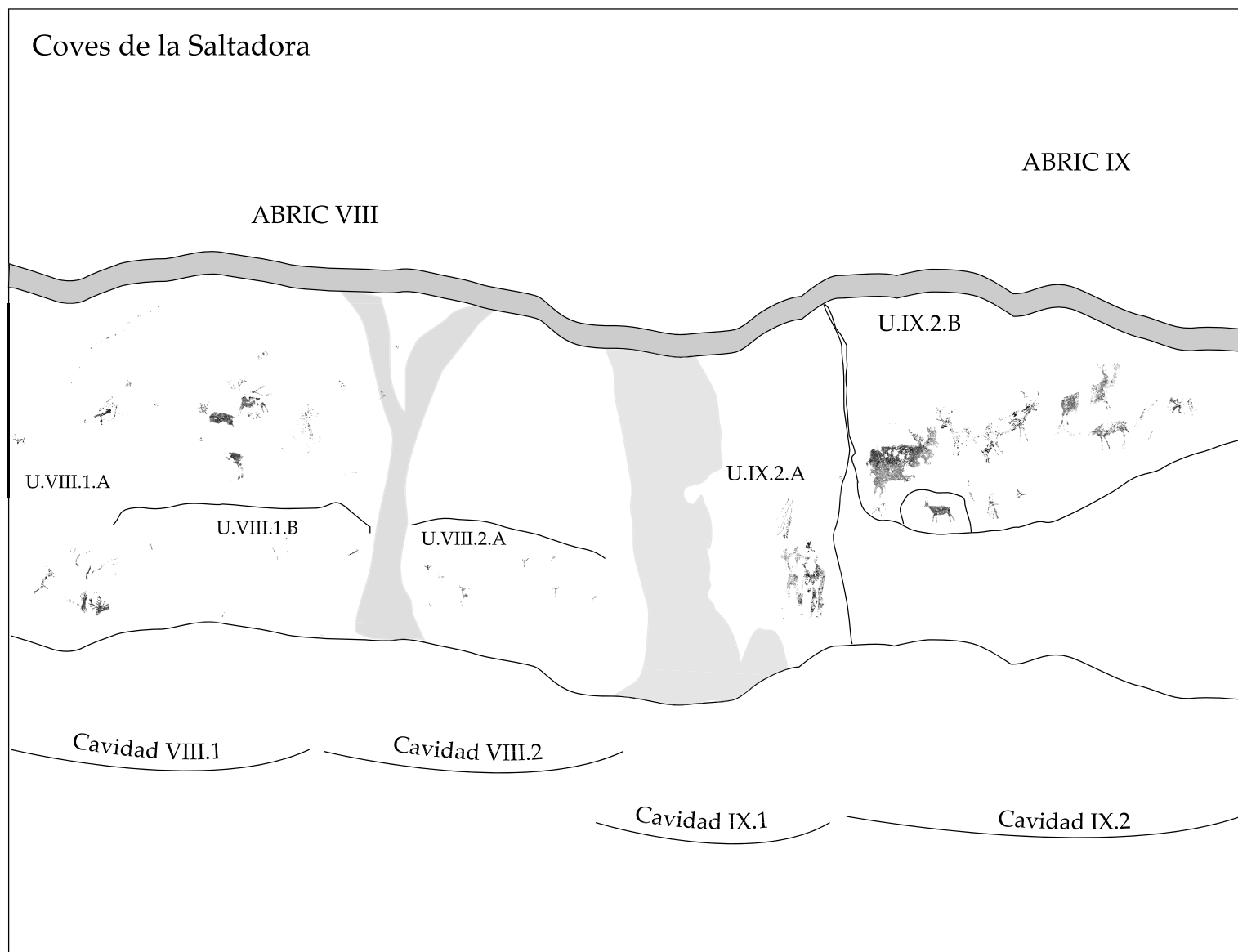


Fig. 10.59 Croquis de distribución espacial de las distintas unidades y figuras que las integran en los abrigos VIII y IX.



Por el contrario, la reiterada localización de figuras próximas al nivel del suelo— escasos centímetros les separan de la línea de inflexión— obligaría al artista a cambiar de posición, probablemente para favorecer la perpendicularidad al plano de representación, por lo que no descartamos que, en estos casos, incluso llegara a estar sedente.

Si nos ceñimos al análisis del campo manual global de una composición unitaria, es decir, aquella que suponemos producto de una misma fase, es el ejemplo que proporciona la compuesta por los arqueros 95, 97, 98 y 99.VII la que puede arrojar mayor luz en este sentido.

En efecto, la extensión que ocupan estas figuras apenas supera los 70x70 cm., de manera que el artista apenas tuvo que variar el punto de situación para ejecutar el global de la composición. Un breve paso o una leve inclinación permitiría encontrar el equilibrio y la posición adecuada en el proceso de ejecución de estos motivos.

En el **Abric VIII**, aunque como hemos visto la estructura difiere esencialmente, la localización de los motivos reitera, una vez más, su ajuste al campo manual del artista. En este caso concreto, la existencia de un escalón que se distingue del nivel real del suelo favorece la ejecución de figuras en niveles más elevados, como es el caso de las huellas 2.VIII que, en su recorrido, se extiende en la vertical. La posición del artista en la ejecución de esta primera unidad (VIII.1.A) se correspondería con una postura erguida, completamente estirada. La ejecución de la manada de ciervos, que suponemos respondería a un momento único de ejecución, ocupa una extensión compatible con la postura única del artista, sin que existiera la necesidad de modificar su posición. Bien distinta sería la posición durante la ejecución de los motivos que ocupan las dos unidades restantes— VIII.1.B y VIII.2.A—, puesto que en ellas las figuras ocupan los niveles inferiores próximos al suelo.

El Abric IX arroja datos interesantes en relación a la localización de las figuras, puesto que la representación de los grandes ciervos en los niveles superiores del Abrigo, cercanos al 1, 80 m de altura obligaría a la búsqueda de algún punto de apoyo que favoreciera el proceso de ejecución. El hecho de que el suelo se eleve en un pronunciado escalón en los dos salientes que flanquean el abrigo favorecería, en cierto modo, la ejecución del arquero 19.IX y el ciervo 16.IX. Por otro lado, la amplia variedad estilística de las figuras representadas impide la valoración del radio que define el campo manual del pintor.

Es precisamente el análisis detenido de la localización de las figuras en el espacio gráfico el que nos permite precisar los **puntos preferenciales de situación de los motivos**.

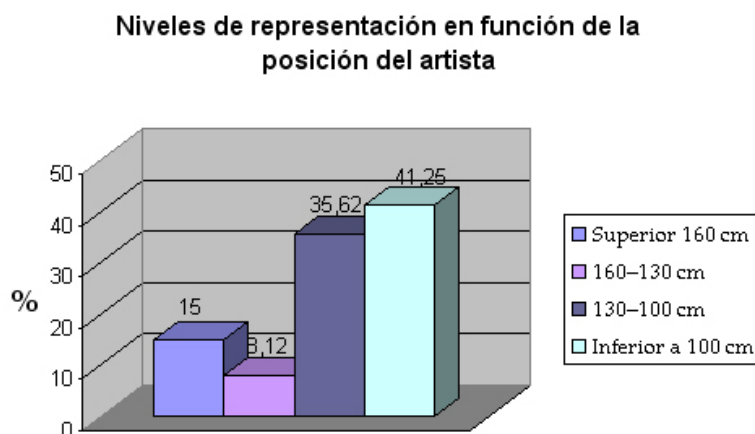


Gráfico 10.2. Porcentaje de los distintos niveles de representación definidos.

Aun teniendo en cuenta los problemas de conservación que afectan negativamente a soporte y pintura, apreciamos una continua utilización de los niveles inferiores de los abrigos, aquéllos más próximos al nivel del suelo, especialmente por lo que se refiere al Abric VII y VIII. En el caso del Abric VII, la variabilidad estilística que traducen las figuras que ocupan dichos niveles incide en la idea de un uso prolongado de los mismos, produciéndose auténticas superposiciones de sentidos narrativos completamente dispares. Por lo que respecta al Abric VIII, si bien el número de figuras localizadas en estos niveles es sensiblemente menor, nuevamente la variación formal incidiría en la diacronía de su uso.

El caso del Abric IX es bien distinto, las figuras tienden a ocupar los niveles superiores, especialmente en la unidad IX.2.B, donde el soporte adquiere unas características que favorecen la representación en ese punto, como hemos visto.

En los dos abrigos contiguos, el límite superior a la representación viene marcado por la irrupción de aristas y lajas que insinúan la presencia de un leve saliente a modo de cornisa; mientras que en aquellos casos en que la “cornisa” alcanza niveles más elevados, es el propio margen otorgado al campo manual el que actúa como límite a la representación.

Por lo que se refiere a la dispersión de figuras en la horizontal, resulta particularmente llamativa la tendencia a usar preferentemente los espacios centrales, disminuyendo el número de representaciones a medida que nos alejamos del epicentro de las cavidades decoradas. Un aspecto que queda perfectamente contrastado en unidades como la U.VIII.2.A; U.VIII.2.B o U.IX.2.A.

No tenemos constancia de que se hayan utilizado como espacios de representación las cornisas o techumbres de los abrigos, especialmente de los abrigos VIII y IX, cuya concavidad, más acentuada, incide en la mayor proyección de la visera.

De lo analizado anteriormente, podemos afirmar la existencia de un complejo entramado decorativo de cierta perduración en el tiempo, si atendemos a los diferentes conceptos figurativos que traducen los motivos representados. *La mayor complejidad compositiva que se desprende de algunas zonas ya descritas no responde a una voluntad de inserción de las figuras a un desarrollo narrativo único, sino a la creación de distintas unidades escénicas paralelas que llegan a superponerse en un espacio gráfico común.* La motivación real de este modo de concebir el espacio se nos escapa, pero es un referente que volveremos a observar en otros conjuntos de la zona.

10.5.4.1 El uso del soporte como parte integrante de la composición.

A partir del análisis de estos tres abrigos, podemos señalar la importancia que adquieren los **accidentes y las características físicas de la pared como delimitadores naturales en el desarrollo de escenas**. Por lo general, aristas, grietas, estalagmitas y cambios de plano son concebidos como elementos que interrumpen la narración y la relación temática entre figuras. Tan sólo en un caso observamos como, de manera puntual, este tipo de accidentes son insertados en la narración jugando un papel fundamental dentro del sentido temático de la acción:

– la escena formada por los motivos 2-15.VIII incorpora la estalagmita tras la que se localizan los motivos 13-15.VIII, sin que ésta suponga una ruptura en la relación evidente que se establece entre estos arqueros y la manada de ciervos.

Pero el soporte juega también un **papel fundamental en la propia ubicación de los motivos**. Este es un aspecto que cobra especial significación en el Abric IX, especialmente por lo que se refiere a la individualización de la figura animal. El hecho de que sea precisamente en este punto donde se representen las figuras animales de mayor tamaño y con una marcada desvinculación narrativa no parece ser producto del azar. Los grandes ciervos (8, 11, 12 y 16.IX) ocupan la parte superior de la cavidad, donde el relieve adquiere un carácter menos escarpado y define una estructura a modo de

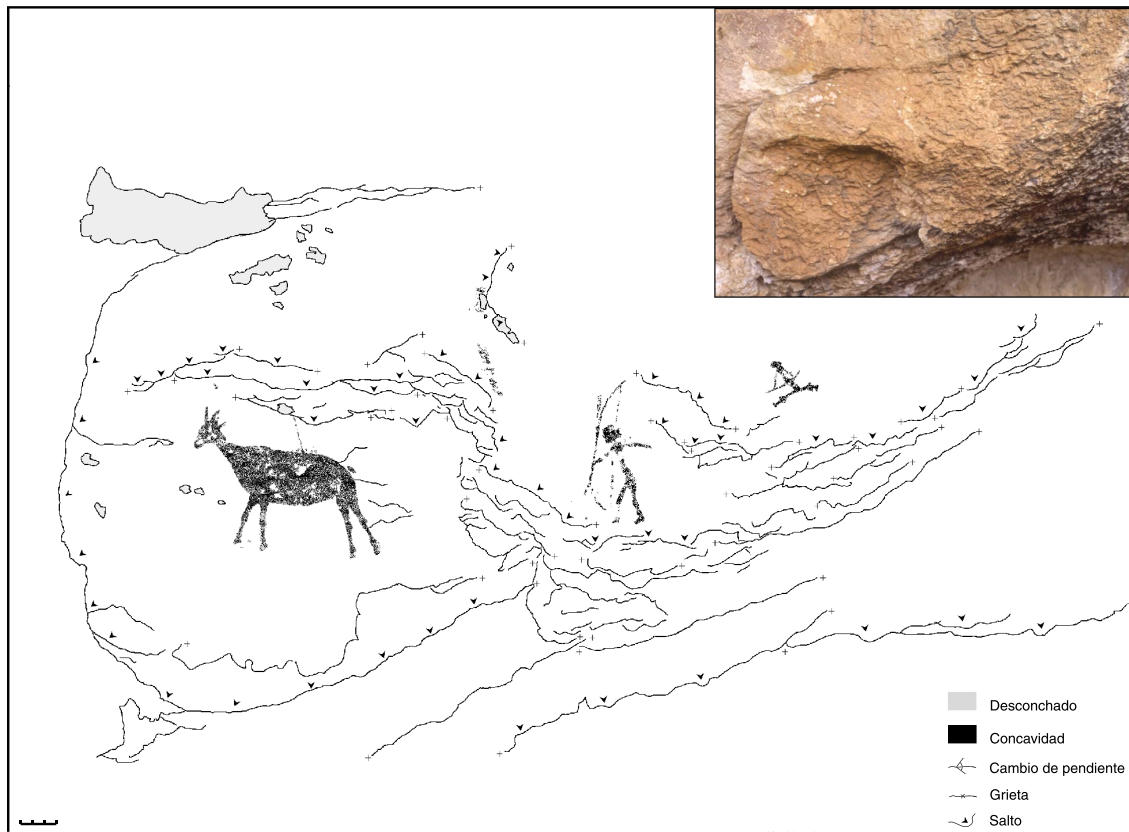


Fig. 10.60 Restitución de las principales líneas del soporte a modo de croquis y distribución espacial de las figuras que componen la escena.

friso de trayectoria oblicua ascendente que condiciona la disposición de esta alineación de ciervos. Incluso una grieta ligeramente pronunciada y de recorrido oblicuo podría figurar la línea del suelo.

Es, sin embargo, la ubicación del cáprido 10.IX la que mayores argumentos aporta en relación a la incidencia de las características del soporte en la localización significativa de las figuras. Su presencia en la zona central de una especie de hornacina de estructura elíptica otorga cierta preeminencia en la figura y acentúa la individualidad que en origen pudo motivar su ejecución. No obstante, la representación de dos arqueros y la apropiación y transformación del sentido descrito por el cáprido no sólo modifican el sentido temático de partida sino que reutilizan ese espacio otorgándole un nuevo significado al incorporarlo como elemento significativo en el desarrollo narrativo de la escena de caza que transmiten. La hornacina pasa a configurarse como un plano inferior de representación; el superior, donde se ubican los arqueros, traduce simbólicamente el marco de situación de las figuras o el mismo paisaje (Fig. 10.60).

Un rasgo similar podemos intuir en la representación del arquero 78.VII con respecto al ciervo 79.VII dentro de una escena de clara temática cinegética. En este caso, al contrario que en el anterior, se trataría de una escena de ejecución sincrónica, por lo que la ubicación de las dos figuras en planos diferenciados a partir de un ligero escalón traduciría la representación simbólica del marco espacial en el que se insertan figuradamente estos dos motivos.

Pero no solamente el soporte juega un papel fundamental en la ubicación preferente o destacada de figuras animales, en el Abric VII podemos constatar, al menos, un ejemplo de figura humana que se localiza entre dos estalagmitas que la enmarcan claramente, nos referimos a la figura 72.VII. Las fuertes pérdidas que se observan en la unidad en que se localiza impiden trazar siquiera meras aproximaciones en torno a las posibles implicaciones de carácter narrativo que pudiera tener esta

localización preferente y ciertamente significativa.

Por último, hemos de señalar un uso de las características del soporte que confirma la observación y análisis previo que de éste hacía el artista. Nos estamos refiriendo a la inserción de grietas o aristas más o menos sobresalientes en la representación intencionada de **figuras animales fragmentadas**, como sería el caso del prótomo de ciervo documentado en el Abric VIII.

10.6 Propuesta de reconstrucción de la secuencia de los Abrigos VII, VIII y IX de La Saltadora.

Las escasas superposiciones entre figuras que documentamos en estos abrigos dificultan, en gran medida, una aproximación a la reconstrucción de la secuencia interna, máxime cuando las distintas variantes formales y el importante número de figuras anuncian un uso reiterado de este conjunto como espacio de representación.

En el Abric VII, tan sólo dos episodios testimonian la superposición parcial entre dos o más motivos. En el primer caso, el que se refiere a la relación entre la figura 22-25, 27-28 y el arquero 26, la situación de éste último en el lugar que anteriormente ocuparía el primero, traduce una secuencia en la que los motivos tipo Saltadora C o *Civil* serían claramente posteriores, si bien es cierto que la indefinición formal que genera la mala conservación de lo que interpretamos como una figura flechada (22-25, 27-28) impide extender más allá nuestras conclusiones. Es precisamente la ejecución de la flecha que se clava en su brazo derecho la que suscita ciertas dudas, puesto que el trazo que da cuenta del astil sobrepasa la longitud del brazo, ocupando el desconchado que lo interrumpe bruscamente. Esta observación nos permite cuestionar, cuando menos, la adición a posteriori de este proyectil, que recuerda formalmente al motivo 19.VII, venablo aislado, y a los que hieren al arquero 20.VII, aunque en este último caso las flechas adquieren un tamaño relativamente más destacado.

El manchón sobre el que se superpone el brazo derecho del motivo 22-25; 27-28.VII apenas permite establecer mayores valoraciones, puesto que aunque el manchón presenta una coloración similar a la del arquero 20.VII (M. 7.5R 3/8) no parece pertenecer a esta figura, y tan sólo admitiendo una sincronía en base a la tonalidad del pigmento podríamos asegurar la anterioridad de este motivo 20.VII en relación al 22-25; 27-28.VII.

Un aspecto que resulta particularmente interesante, y que ya advertíamos en otros conjuntos de la zona, es **la ocupación por nuevas figuras de desconchados que interrumpen motivos producto de una fase anterior**. En este caso, como en otros ya comentados, difícilmente podemos afirmar que la ubicación del **arquero 26.VII** responda a una verdadera intención de integración narrativa, máxime cuando la alteración de la figura 22-25.VII apenas permite una lectura adecuada. La localización del arquero 26.VII en el espacio anteriormente ocupado por otra figura permite presuponer una intencionalidad, en la que, descartada la articulación narrativa, resta considerar el escaso valor que suscitaría el motivo 22-25.VII, quizás como consecuencia de su degradación en el momento de ejecución del arquero 26.VII. La ocupación de ese espacio no deja de ser significativa, puesto que nada permite suponer que la constricción del espacio obligará al artista a situar a este motivo en ese punto concreto.

El segundo episodio que documentamos en el Abric VII se caracteriza por la dificultad que genera la lectura e identificación de los motivos que componen la agrupación **82-86.VII**. La variada tonalidad en el pigmento empleado y lo alterado del soporte dificulta la definición de la secuencia: la existencia de un desconchado que interrumpe la pierna izquierda del arquero 82.VII se configura como el único argumento que permite descifrar esta compleja agrupación, ya que este desconchado es ocupado por un trazo impreciso de color más claro, cuyo modelado confunde al observador, al ser interpretado como el pie de la figura. Sin embargo, tanto la tonalidad del pigmento empleado como la evidente posterioridad de dicho trazo impide su asociación directa al arquero 82.VII, marcando



una fase diferente de ejecución. La asociación de este trazo con el resto de motivos que componen la agrupación es prácticamente imposible, de manera que resulta francamente complicado ordenar el resto de motivos dentro de las evidentes fases resultantes de esta composición. Ni siquiera el desconchado que interrumpe la pierna más adelantada del arquero 82.VII facilita la relación de éste con el motivo 86, puesto que ambos se ven interrumpidos en el mismo punto. La figura 85.VII, por su distinta coloración, anuncia nuevamente a una fase diferenciada, pero las pérdidas que evidencia son producto de las mismas alteraciones del soporte que afectan a las figuras 82 y 86.VII, eliminando así la posibilidad de observar cualquier tipo de incidencia entre estos motivos estrechamente asociados, desde el punto de vista del espacio.

Por último, y siempre dentro del Abric VII, el análisis detenido de la última unidad que cierra este abrigo, nos permite afirmar la posterioridad, al menos, de la figura humana 93.VII con respecto al arquero 95.VII, y por extensión al número 97 y 98.VII, que suponemos producto de una misma fase. En efecto, la importante descamación que afecta a la zona central de esta unidad es aprovechada para la ejecución de la figura 93.VII, aunque, nuevamente, la indefinición formal que traduce, dificulta la ampliación de estas valoraciones.

Por lo que respecta a los **abrigos VIII y IX**, los dos únicos episodios de superposición parcial que documentamos nada aportan en relación a la secuencia. Por un lado, la posible superposición parcial entre el ciervo 9.VIII y la pierna más atrasada del arquero 10.VIII se ha perdido como consecuencia de un desconchado; por otro, las semejanzas formales y técnicas entre los ciervos 11 y 12.IX, parcialmente superpuestos en sus cuartos traseros, nada permite inferir en relación a la secuencia. Al mismo tiempo, la presencia de un manchón bajo el ciervo 8.VIII podría sugerir la presencia previa de una figura animal de grandes dimensiones, como vimos al tratar detenidamente el análisis de esta cavidad, aunque de estar en lo cierto el grado de conservación no permite ampliar nuestras consideraciones.

Sin embargo, y a pesar de las limitaciones que impone la ausencia de episodios de superposición, existen ciertos elementos que permiten valorar **una posible ordenación interna en base a los espacios escogidos y a los temas que los ocupan.**

Sin duda, es especialmente significativo el Abric IX y la reiterada ejecución de ciervos de importantes dimensiones y factura cuidada en el punto más alto y de estructura menos escarpada de la cavidad. La baja densidad de motivos representados en este punto y el hecho de que el resto de figuras ocupen zonas más accidentadas bien pudiera justificar la anterioridad de los grandes ciervos, que se muestran indiferentes a cualquier sentido narrativo. Admitir esta premisa supondría aceptar el uso prioritario y selectivo de aquellos espacios teóricamente más idóneos a la ejecución, siendo precisamente éstos los que definirían las primeras fases de un conjunto, además de dar por válidas las hipótesis que sitúan a las figuras animales de grandes dimensiones y aspecto pasivo en el arranque de la secuencia levantina.

Sea como fuere, lo cierto es que los grandes ciervos del Abric IX, por su formato y técnica, responden, cuando menos, a la presencia de distintas manos o distintas campañas de ejecución, por lo que hemos de suponer que la concepción de este lugar como espacio de representación monotemática mantuvo su valor en un período de tiempo imposible de determinar.

La otra figura animal de mediano tamaño se localiza en la primera unidad del Abric VII. Se trata de un bóvido en posición estática (9.VII), menos detallista en las formas y con una acusada estilización en su anatomía. La doble línea que dibuja la quijada y la marcada proyección del cuello nos lleva a considerar la posibilidad de que la figura hubiera sido transformada *a posteriori*. Una afirmación sobre la que mantenemos ciertas reticencias, debido al estado de conservación que muestra el pigmento y a la alteración del soporte. Sin embargo, de admitir esta suposición, estaríamos frente a un nuevo episodio de transformación de especie, bastante común, por otra parte, en los abrigos

levantinos, y en el que preferentemente se ven involucrados las figuras de ciervos machos y bóvidos. Más allá de las valoraciones técnicas que podamos deducir, lo cierto es que este tipo de transformaciones traducen, por un lado, un cambio en el valor otorgado a la figura animal como especie y, por otro, un lapso de tiempo entre una fase y otra imposible de determinar, pero indicativo en todo caso de un proceso de transformación continua de la estructura mental que subyace a toda manifestación artística.

La figura de este bóvido 9.VII, aunque aparentemente desvinculado de cualquier sentido narrativo, no permite deducir argumentos de valor en cuanto a una localización preferente, tan sólo señalar que se sitúa en el arranque del Abric VII, donde el espacio gráfico se encuentra a una altura relativamente mayor que el resto de unidades que lo componen.

La única agrupación de ciervos que resta se localiza en la unidad más elevada del Abric VIII. En efecto, nuevamente documentamos una manada de ciervos, de apariencia estática que se sitúan en puntos elevados del espacio gráfico, lo que podría apuntar una vez más a la selección de lugares de representación.

Mayor dificultad supone ordenar los distintos formatos de representaciones humanas, habida cuenta de los escasos episodios de superposición parcial. Tan sólo la referencia a otros conjuntos ya analizados nos permite situar a las figuras Tipo Saltadora A o *Centelles* en los momentos iniciales, mientras que en nuestro caso tan sólo de aceptar la vinculación del motivo 22-25/27-28.VII a este horizonte podríamos justificar su anterioridad con respecto a las figuras incluidas en el tipo Saltadora C o tipo *Civil*, una ordenación que pudimos contrastar en el conjunto que da nombre a esta fase.

Tan sólo resta incidir en un aspecto que no deja de ser significativo: nos referimos a la **ausencia de representaciones pertenecientes al horizonte esquemático**, cuantitativamente escasas en otros conjuntos, pero que reiteradamente comparten espacio gráfico con las composiciones levantinas, como hemos visto. Quizás el hecho de que nuestro análisis se centre únicamente en tres abrigos del Sector Sur puede estar actuando negativamente sobre nuestras afirmaciones, y, seguramente, será tras la restauración del Sector Norte de Saltadora cuando podamos contrastar estas y otras afirmaciones aquí esbozadas.



Capítulo 11. *El Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestre, Castelló): Abric IX.*

11.1. *Localización geográfica. Visibilidad global y relación visual con otros conjuntos.*

El conjunto de El Cingle de la Mola Remigia se localiza en la margen derecha del llamado Barranc de Gasulla, en el municipio de Ares del Maestre (Castelló) (Fig.11.1)

Se abre al Sur en las coordenadas UTM 31TYK445785 a unos 900 m.s.n. m y a unos 200 s.f.b. Su acceso se realiza a través de la pista forestal habilitada que parte del Hostal de la Montalbana y recorre en paralelo el cauce del barranco hasta llegar al pie del abrigo.

Protegida en la actualidad por un cercado, fue gracias a la perseverancia del pintor Porcar y a las continuas denuncias públicas del robo indiscriminado de pinturas (Porcar, 1944 y 1953) que la Diputación Provincial de Castellón acometió la tarea de cerrar este conjunto mediante la construcción de un muro transversal, único punto por el que se puede acceder al abrigo (Ripoll, 1963: 5).

De referencia obligada es la presencia del cercano conjunto artístico de la Cova Remigia, situado en la misma vertiente del barranco, separado a escasos metros del conjunto que nos ocupa. No sólo el importante índice de figuras sino la propia complejidad de las escenas y la narración de una temática ciertamente peculiar hacen de este conjunto levantino uno de los más relevantes de la zona. Ha sido objeto de distintos análisis acompañados de la restitución espacial de sus pinturas (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935; Sarriá, 1988-89, etc), además de una cita recurrente en la literatura tradicional.

Siguiendo el curso del barranco encontramos el conjunto de El Cireral o Cantalar del Mas del Cireral, cuya decoración, entre la que puede distinguirse un escaleriforme o un antropomorfo cruciforme, le sitúa dentro del horizonte esquemático (Porcar, 1934; Sarriá, 1983, etc).

Pero es sin duda desde el punto de vista del registro arqueológico que esta zona alcanza un denotado interés. La localización de yacimientos cercanos como el Cingle del Mas Nou o Cova Fosca aporta información sumamente interesante, a la vez que polémica, sobre las fases de ocupación y desarrollo del Neolítico en la zona (Olaria, Gusi y Miguel, 1988; Olaria, 1988; Fortea y Martí, 1978;

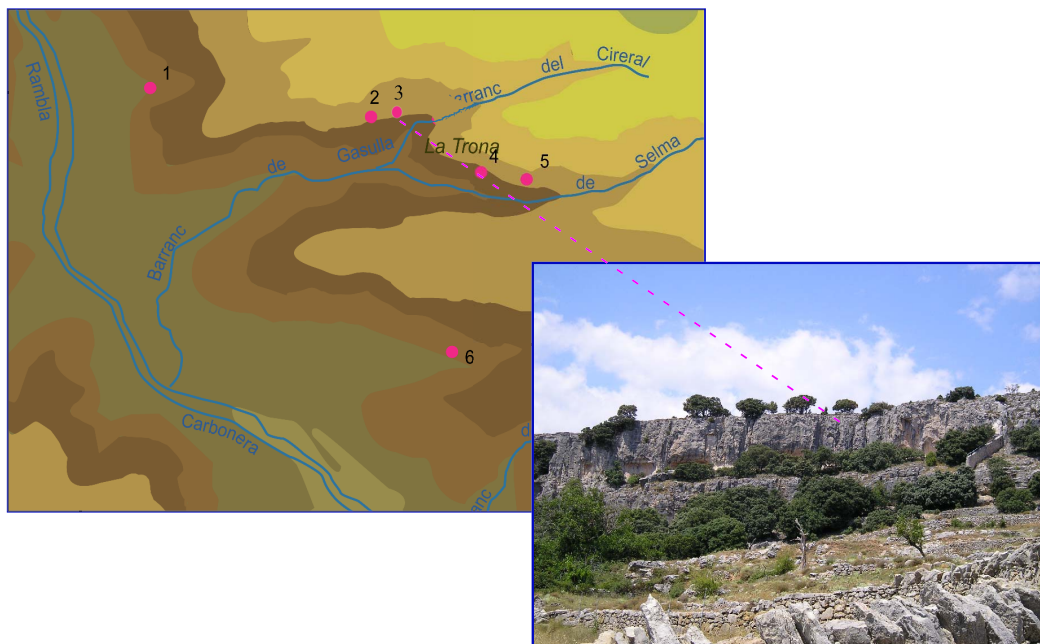


Fig. 11.1. Mapa de situación y fotografía del conjunto.

Casabó, 1990, etc).

11.2. Descubrimiento y principales estudios sobre el conjunto.

Tras la puesta en conocimiento, en el verano de 1934, de la existencia de un conjunto con representaciones similares a las del Barranc de la Valltorta, J.B Porcar inició una prospección intensiva por la zona que le llevaría al descubrimiento del denominado Cingle de la Mola Remigia.

Fue H. Breuil, durante la campaña de documentación de la Cova Remigia, en el verano de 1935, el que inició la restitución de algunos de los abrigos que componen el gran conjunto de El Cingle. Tan sólo la fatalidad interrumpió la labor del investigador francés, quien encargó a Porcar completar la restitución de los abrigos de El Cingle, así como de otros conjuntos de la zona localizados durante las prospecciones.

La labor de Porcar se tradujo en diversos artículos, en los que analizaba aspectos temáticos particulares del núcleo Gasulla (Porcar, 1946; 1947; 1949; 1975, etc), de carácter técnico o compositivo (Porcar, 1943; 1944, etc) o meramente descriptivo (Porcar, 1949; 1969; 1970).

Sería a principios de los años sesenta cuando E. Ripoll abordaría un estudio monográfico sobre las pinturas de este conjunto (Ripoll, 1963), siempre a partir de la documentación gráfica aportada por H. Breuil y con la ayuda del dibujante A. Bragante. La descripción de motivos y temas ocupa la parte central de este trabajo, abordando de manera somera el análisis temático y compositivo de las escenas.

El importante índice de figuras documentadas, las peculiaridades temáticas y el debate cronológico que suscita la representación de ciertos motivos como el famoso jinete del Abric X (motivo 58) hacen de este conjunto una referencia obligada en la bibliografía (Jordá, 1974: 215; Beltrán, 1985: 119; Hernández, Ferrer y Catalá, 1986:15; etc).

11.3 Descripción y división topográfica.

Siguiendo la descripción trazada por los primeros estudiosos del conjunto, El Cingle de Mola Remigia se compondría de un total de diez abrigos de tamaño y entidad pictórica variable. Ripoll en su monografía sobre este abrigo mantuvo el criterio seguido por Porcar y otros en el estudio de Cova Remigia (Porcar et al, 1935), ordenando los abrigos desde la zona occidental a la oriental en base al cómputo tradicional romano.

En nuestro análisis nos centraremos en el Abric IX, situado en el extremo oriental del conjunto, junto a la entrada que da acceso al recinto. La topografía que adjuntamos ha sido redibujada a partir del croquis publicado en la monografía de 1963, en el que no se especifica la escala a la que fue ejecutado (Fig. 11.3)

Se trata de un abrigo de longitud media con aproximadamente 4, 15 m de cuerda. Sus límites vienen definidos, en ambos flancos, por dos salientes poco pronunciados que arrancan de la zona media de la pared, y que si bien permiten

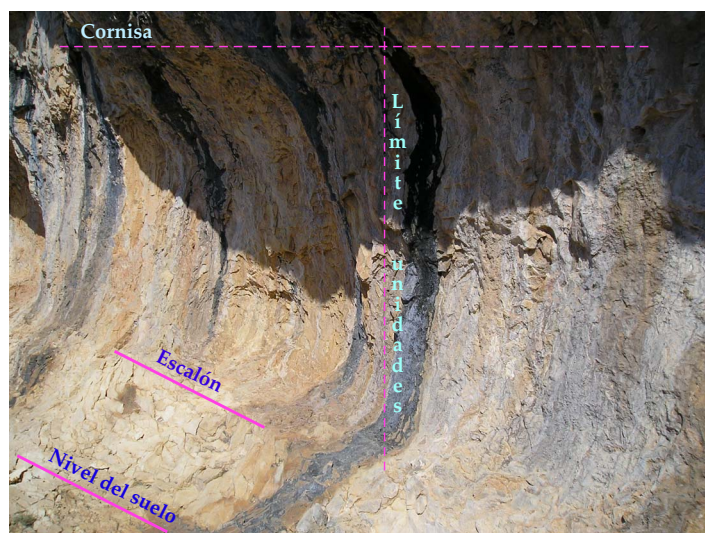


Fig. 11.2. Fotografía del Abric IX en la que se indican características internas.



Cingle de la Mola Remigia (Ares del Mestre, Castelló)

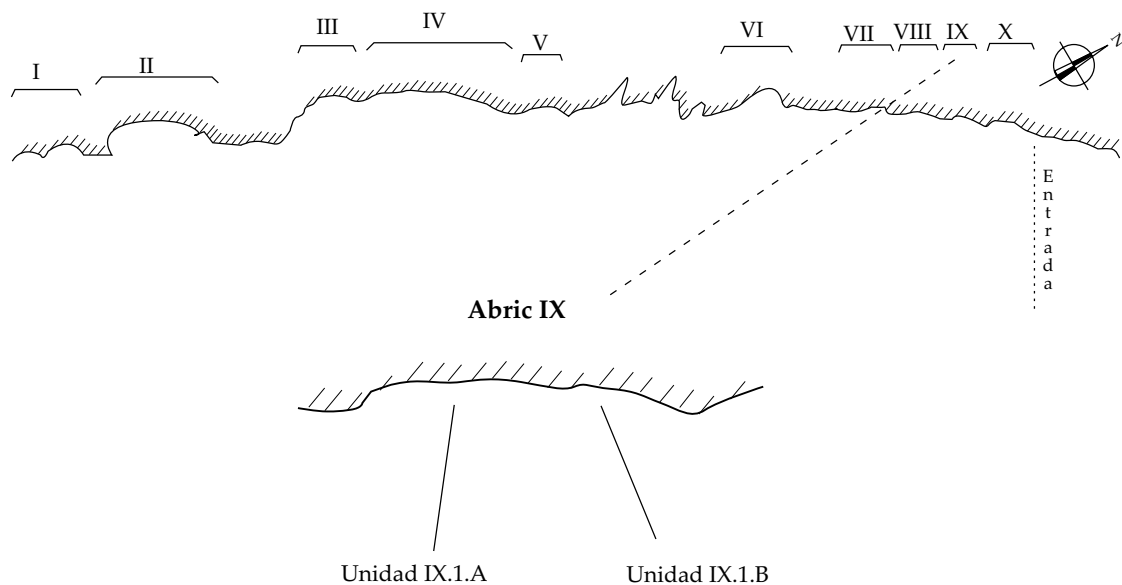


Fig. 11.3. Planta de el Cingle de la Mola Remigia (a partir de Ripoll, 1963)

su individualización no generan una brusca ruptura visual con respecto a los dos abrigos adyacentes.

La pared marca una tendencia prácticamente lisa, escasamente interrumpida por distintas coladas de potencia variable, y tan sólo en la zona inferior las repetidas pérdidas de materia acentúan la concavidad del soporte. La línea del suelo se caracteriza por la existencia de una especie de “escalón” que favorece la visualización de las figuras situadas en los niveles superiores (Fig. 11.2).

Una visera de escasa proyección, situada aproximadamente a unos 2, 10 m, apenas ejerce su función protectora del agua que circula por los paredones en épocas de lluvia; de manera que la conservación negativa de pinturas y soporte es una de las limitaciones a la que nos enfrentamos en el estudio de este conjunto.

El recorrido sin apenas rupturas de la pared no permite subdividir el abrigo en varias cavidades, aunque la incidencia, al menos, de un ligero saliente estalagmítico hacia la mitad del abrigo sí que permite distinguir dos unidades claramente diferenciadas.

– **Unidad IX.1.A**

A la izquierda del abrigo y con una longitud aproximada de 2, 63 m, la pared se caracteriza por un recorrido homogéneo apenas salpicado por breves salientes de escasa entidad. Hacia la zona superior, donde se sitúan los motivos 1-5, la pared se inclina progresivamente para dar lugar a la cornisa, sin generar, en ningún caso, un escalón abrupto. En esta primera unidad se localizan la mayor parte de los motivos documentados en este abrigo: Motivos 1-45.

– **Unidad IX.1.B**

Esta segunda unidad alcanza 1, 53 m de longitud, desde el saliente que media entre ambas unidades hasta el extremo derecho del abrigo. La pared sigue mostrando ese recorrido homogé-

neo que caracterizaba a la unidad anterior, aunque en este caso la menor proyección de la visera acentúa doblemente la pésima conservación de la pared. No descartamos, por tanto, que el bajo índice de motivos documentados (motivos 46-54) en este punto del abrigo pueda deberse, entre otros, a la fuerte degradación.

11.4 Análisis interno del Abric IX de El Cingle de la Mola Remigia.

11.4.1 Inventario e identificación de motivos o temas.

La revisión de este conjunto nos ha permitido aumentar sensiblemente el número de motivos documentados en la monografía de 1963. Se trata, en su mayor parte, de nuevas figuras humanas, al menos dos cuadrúpedos de especie indeterminada y restos de pigmento de relativa entidad. El recuento total queda reflejado en el cuadro adjunto (Cuadro 11.1), en el que especificamos la situación concreta de las figuras dentro del propio abrigo.

La numeración de las figuras seguirá el orden propuesto por Ripoll (1963) acompañada por el número del abrigo en números romanos. Las figuras inéditas, siguiendo el criterio empleado en otros conjuntos, tomarán la numeración de la figura inmediata a la que se adjuntará una letra para facilitar, de este modo, su identificación.

			Cingle Mola Remigia IX		
Motivos Conservados			U. IX.1.A	U. IX.1.B	Total
Humanos	Arqueros	A.1	17	1	18
		A.2	7	1	8
		B	4	1	5
		C	2	3	5
	Dudosos	19	2	21	
Animales	bóvidos				
	cánidos				
	cápridos	2		2	
	ciervos				
	ciervas				
	cervatos				
Indeterm	2	1	3		
Indeterminados			9	2	11
Total			62	11	73

Cuadro 11.1 Recuento figuras y distribución en el abrigo.

11.4.2 Clasificación y análisis estilístico.

11.4.2.1 Figura humana.



Mola Remigia A o representaciones componente naturalista, tronco de factura variable y trazo lineal en las extremidades.

Se configura como tipo mayoritario dentro de este abrigo con aproximadamente 18 figuras del total documentado. La relativa conservación de algunos motivos, de los que apenas apreciamos restos aislados en la actualidad, nos obliga a recurrir a la restitución antigua, de la que, en algún caso, podemos obtener mayores conclusiones.

La variabilidad que manifiestan en la factura del tronco, con distinto grosor y modelado, contrasta con el recurrente carácter lineal que da cuenta del eje que define a las extremidades inferiores.

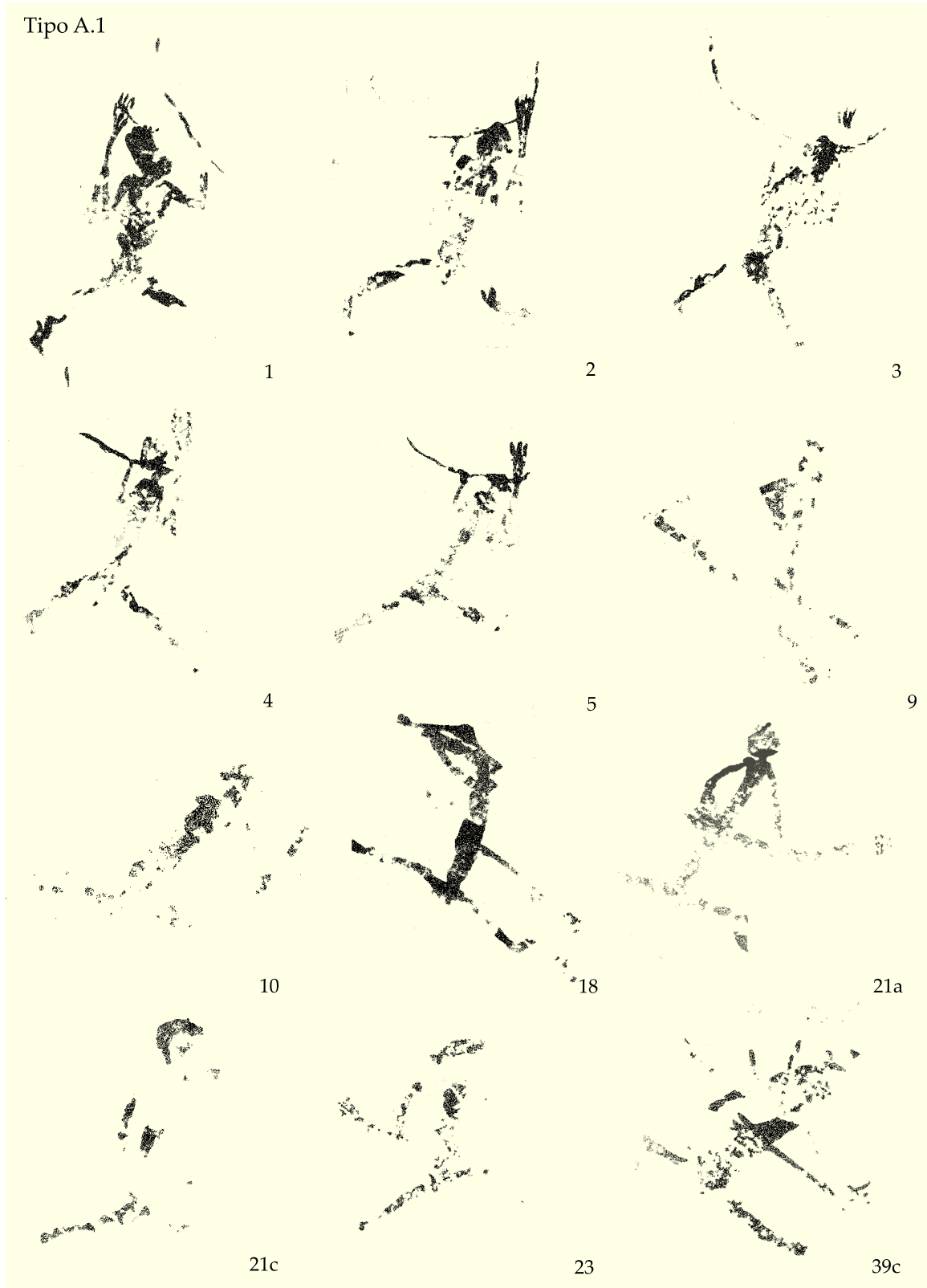


Fig. 11.4. Representaciones humanas Tipo Cingle A.1

Por lo que respecta a la **estructura del tronco**, la estilización variable que traducen las figuras, en base al grosor del trazo que da cuenta del mismo y al mayor o menor grado de ensanchamiento de su recorrido hacia la zona superior, no es un argumento consistente como para que podamos apuntar la

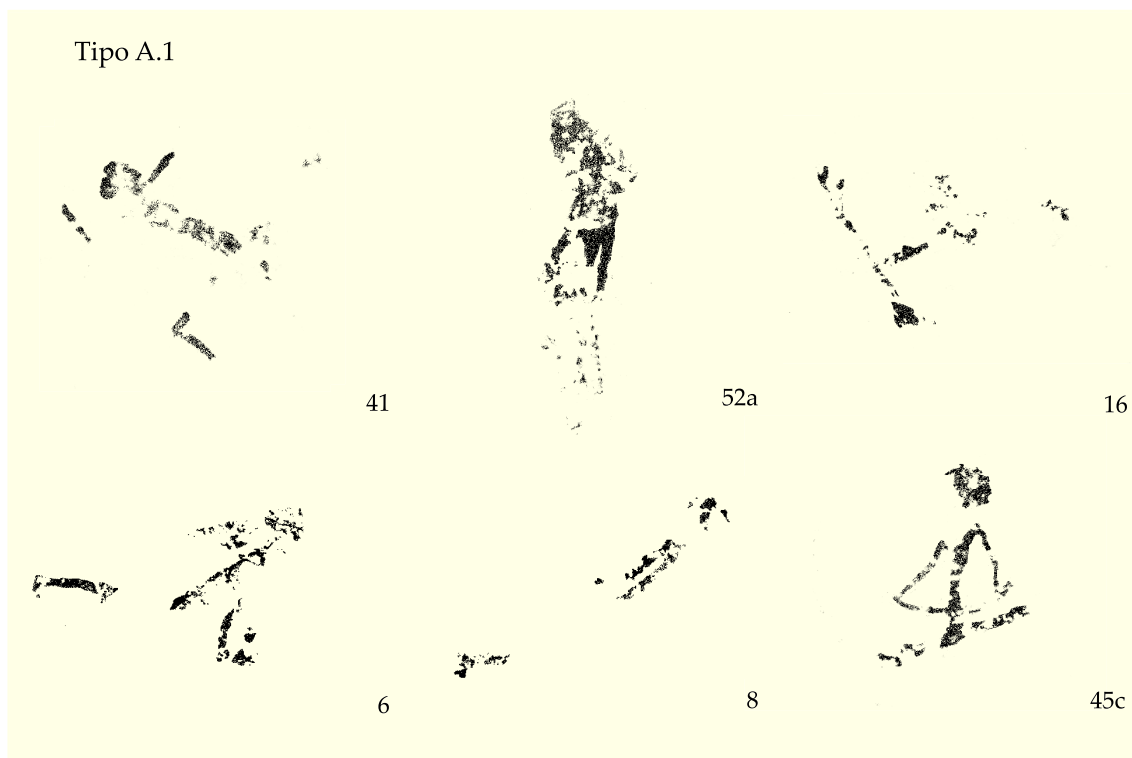


Fig.11.5 Representaciones humanas Tipo Cingle A.1

existencia de distintos tipos, aunque sí distintas variantes que tanto pudieran traducir la actuación de distintas manos como el deseo de caracterizar a estas figuras con rasgos anatómicos propios.



Variante A.1: la agrupación de arqueros 1-5.IX es un claro exponente de los matices formales a los que hacemos referencia. Las figuras traducen una progresiva estilización del tronco, contrastando fuertemente la marcada anchura y estructura triangular del tronco de la figura 1 frente a la estilización y recorrido menos modelante en el caso del arquero 5. Sin embargo, en todo caso las diferencias se cifran en cuanto a la estilización del trazo y no tanto en relación a la estructura de tendencia triangular, más o menos acentuada, que adopta en su recorrido. Dentro de esta variante, además de las figuras ya mencionadas, incluiríamos a los motivos: 9,10, 18, 21a, 21c, 23, 39c, 41 y 45c.IX; a los que cabría sumar los arqueros 6, 8, 16, y 52a.IX, cuya conservación no impide que asociemos su estructura anatómica a este primera variante (Fig. 11.4 y 11.5)



Variante A.2: esta segunda variante viene definida por una estructura del tronco en la se da cuenta, mediante un ligero pandeo, de lo que podríamos calificar como el vientre o panza pronunciada del individuo. Este es un rasgo que se repite, al menos, en el caso de los arqueros 11, 15, 17, 22a, 39b, 42, 43, 45 y 46.IX. La escasa conservación del motivo 13.IX apunta, sin embargo, a una estructura de tronco muy similar.

Estas diferencias formales bien podrían apuntar a un **deseo real de caracterizar a las figuras**, un aspecto que se reafirmaría al considerar la importante variedad de ornatos que lucen e incluso la propia significación de los rasgos faciales (Fig. 11.6)

En efecto, la diversidad que observamos al considerar el diseño de la cabeza apunta a la represen-

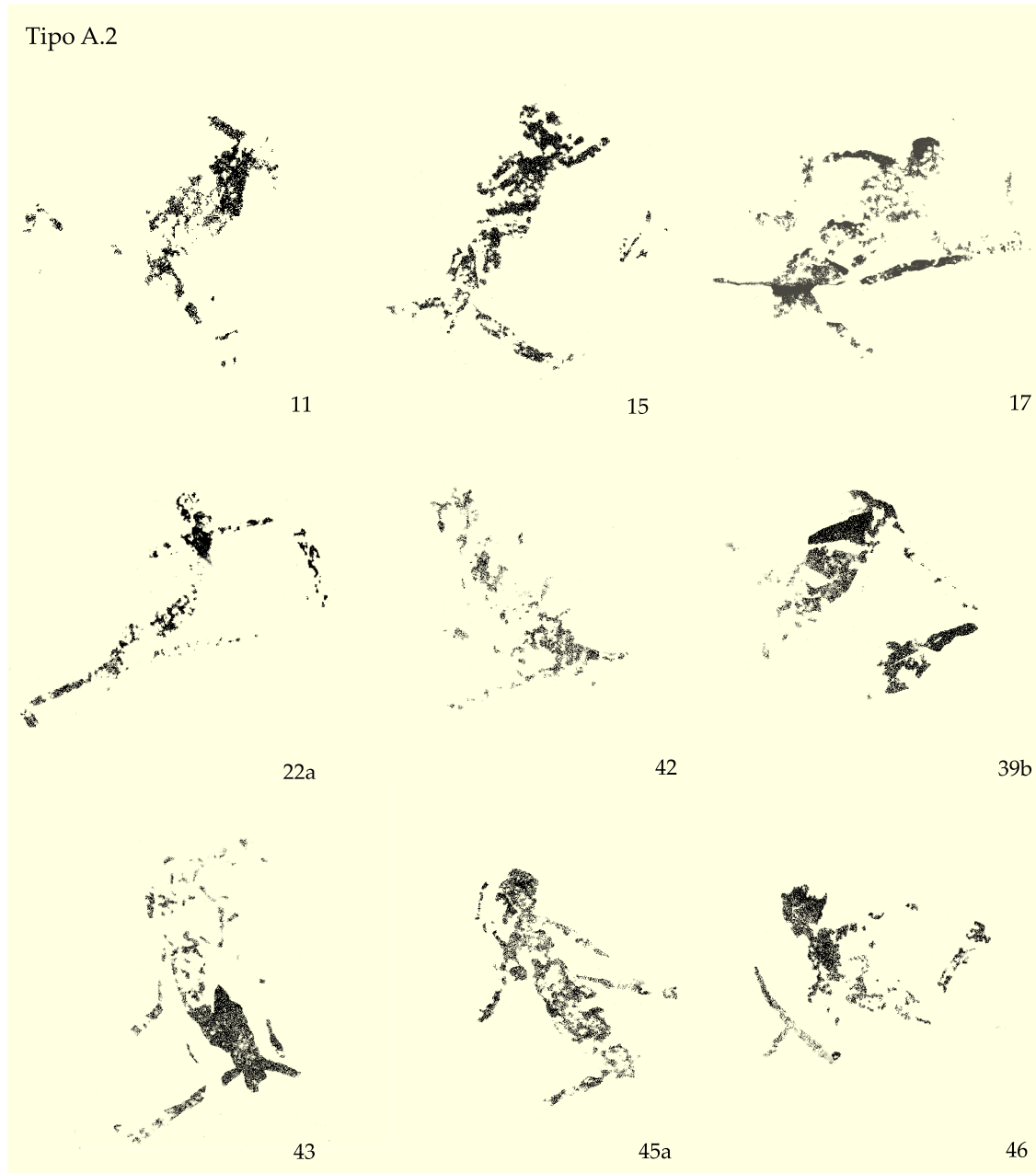


Fig. 11.6 Representaciones humanas Tipo Cingle A.2

tación de **tocados de estructura variada:**

– el arquero 1 porta una especie de tocado alto, de estructura tronco-cónica, en cuyo remate superior podemos distinguir, al menos, tres trazos que podrían sugerir algún tipo de adorno en la parte frontal. La relativa conservación del motivo 8 impide contrastar la reiteración de un tocado de estructura similar, mientras que la acusada proyección de la cabeza, en el caso del arquero 52a.IX, no ofrece ninguna duda sobre la representación de este tipo de tocado alto, al igual que en el caso del 21c.IX.

– El arquero 4 dibuja una estructura de tendencia piriforme, aunque no alcanzaría la proyección del tocado que observábamos en el caso anterior.

– El resto de figuras dibujan formas más sencillas que van desde la típica estructura globular (motivos 2, 3, 18, 21a, etc) a formas más alargadas (motivos 17, 22, etc) o, incluso, achatadas (motivo 5), mientras que otros parecen dar cuenta del típico abultamiento de la melena vista de

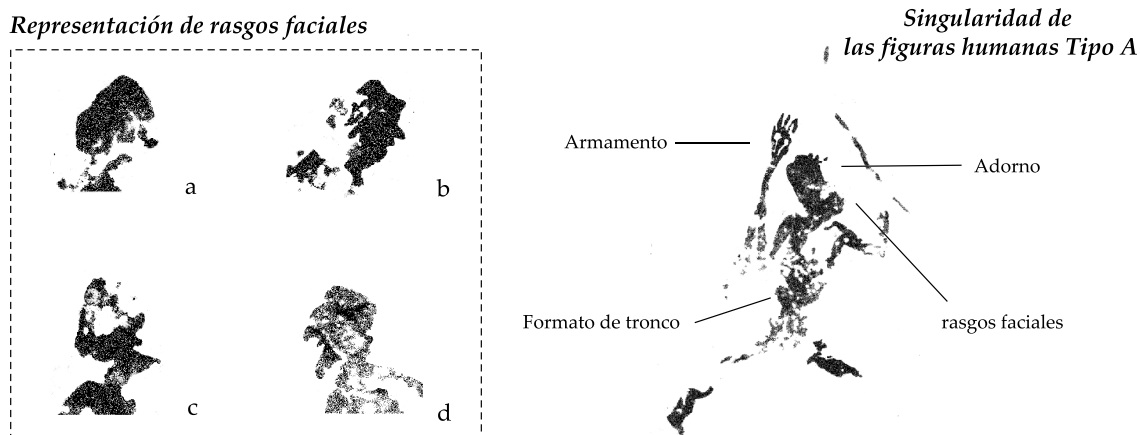


Fig. 11.7 Detalle de la representación de rasgos faciales en motivos del tipo A. a: motivo 2; b: motivo 3; c: motivo 4; d: motivo 45a. Caracterización de los rasgos singulares de este tipo formal en el ejemplo del arquero 1.IX

perfil (motivo 6).

Por lo que respecta a la **indumentaria**, el diseño lineal de las piernas impide el modelado de cualquier tipo de adorno asociado a un pantalón, tan sólo en algún caso podemos afirmar la presencia de una especie de taparrabos o faldellín (arquero 3.IX). La representación generalizada del sexo, en algún caso desmesurada, bien pudiera apuntar al diseño de un estuche fálico (motivos 2, 4, 5, 11 15, 17, 18, 22 etc).

Dentro de la caracterización de las figuras cobra especial relevancia el diseño de los **rasgos faciales** que definen el perfil de las mismas; un diseño que se aleja del estereotipo, incidiendo en rasgos propios que acentúan la individualización de estos motivos (Fig.11.7). Es recurrente el diseño de la **nariz**, de silueta y tamaño variado (motivos 1-5, 15, 45, etc), de la **barba** (motivos 4 y 45a.IX), o incluso de lo que podría ser un detalle de la **boca entreabierta** (motivo 3, 45a.IX). En algunos de los individuos incluidos dentro de este tipo no encontramos una definición tan acusada de los rasgos faciales, aunque sospechamos que puede ser debido a los fuertes problemas de conservación y no a una omisión en el detalle.

En aquellos casos en que la conservación lo permite, se aprecia la factura del **cuello**, ciertamente estilizado, y de los **hombros**, que modelan en el punto de articulación de los brazos (motivos 1, 2, 3, 21.IX, etc), simulando así la musculatura. Un aspecto que contrasta con la linealidad que define a las extremidades inferiores, y en las que tan sólo el detalle del pie denota el cuidado en su ejecución.

La mayor parte de estas figuras van armadas. La **panoplia** se compone de un arco de curvatura simple y medianas dimensiones, en el que no se da cuenta del detalle de la cuerda, y un haz compuesto por, al menos, tres flechas, en las que, en algún caso, es posible apreciar su estructura lanceolada (motivos 1, 2, 5, 21, 23.IX, etc).

Se trata de figuras de **tamaño medio**, aproximadamente unos 10 cm.

La relativa conservación que manifiestan algunas representaciones humanas nos impiden abordar abiertamente su clasificación tipológica. Es el caso del arquero 38.IX, del que apenas se conserva el tronco y parte de la cabeza, o de la figura 47a.IX, reducida igualmente a parte del eje cabeza-tronco. En ambos casos, su estructura permitiría su inclusión en este primer tipo.

Del mismo modo, la clasificación de las figuras que ocupan el frente derecho de la primera unidad- motivos 30-36.IX- nos obliga a recurrir a la restitución de 1963, puesto que, en la actualidad, apenas se conservan restos aislados y de difícil lectura. Si atendemos al calco de Ripoll, estas figuras



presentan una estructura anatómica que bien pudiera incluirse dentro de la primera variante de este mismo tipo formal.

Finalmente, restos de trazos superpuestos a la figura del cáprido 20a y 24.IX parecen formar, en algún caso, auténticas agrupaciones de arqueros que bien pudieran formar parte del tipo A de El Cingle– motivos 25a-c.IX–, dada la linealidad que manifiesta en el eje que define las piernas, y la estructura que adopta el tronco en aquellos casos en que la conservación permite una lectura adecuada.



Mola Remigia B o tipo *Centelles*. Representaciones de componente naturalista con piernas bien modeladas y tronco estilizado de tendencia triangular.

La definición de este segundo tipo está ciertamente condicionada por los problemas de conservación que afectan a estas figuras, apenas conservadas en su totalidad. No obstante, y salvando estas limitaciones, los paralelos formales entre los motivos 7, 14 y 29.IX nos permiten asociarlos dentro de un mismo tipo (Fig. 11.8).

Se trata de **figuras proporcionadas**, en las que el trazo que da cuenta de las piernas modela la musculatura, distinguiéndose así de la linealidad que observábamos en el caso anterior. Este rasgo es especialmente visible en el caso del arquero 14, único que conserva en mayor medida las extremidades inferiores. En él incluso es posible apreciar el detalle de las jarreteras, definidas por un ligero abultamiento a la altura de las rodillas del que penden dos trazos apuntados. En los arqueros 7.IX y 29.IX, aunque tan sólo se conserva el arranque de las piernas, apreciamos un mayor grosor en el trazo que da cuenta de las mismas, modelando incluso la articulación de la cadera.

El tronco dibuja en la cintura un arranque lineal que ensancha progresivamente para dar cuenta del torso, adoptando así una estructura de tendencia triangular, muy acentuada si seguimos el modelo del arquero 7.IX, único conservado en este punto.

En ningún caso la conservación permite apreciar el diseño de la cabeza o la representación de cualquier tipo de adorno más allá de la ya citada jarretera (arquero 14.IX).

En todos los casos lucen una **panoplia**, mal conservada, pero en la que podemos entrever la existencia de un arco y un haz de flechas. Éste último especialmente evidente en el caso del arquero 29.IX, en el que incluso es posible apreciar la estructura lanceolada de los venablos que lo componen.

A estos tres arqueros podemos sumar los motivos 27.IX y 34.IX, aunque en ambos casos su asimilación es resultado de la semejanza cromática que muestran con los anteriores puesto que su conservación apenas permite la definición de sus rasgos. En efecto, todos estos motivos lucen una coloración menos intensa (M.7, 5R 3/6), claramente contrastada con respecto al tipo anterior.

La relativa conservación del motivo 51.IX, como consecuencia de un desconchado, dificulta su clasificación estilística, aunque el aparente grosor del trazo que da cuenta de las piernas le alejaría de la linealidad que caracteriza al primer tipo y le acercaría más a la estructura que definen los incluidos en el Tipo B.

Representaciones humanas de formato variado que impide una correcta definición tipológica.

La relativa conservación de los motivos 20c, 21b, 50a, 50b y 53.IX impide una aproximación acertada a sus rasgos formales, aunque entre ellas existen ciertos paralelos que, quizás, permitirían una agrupación tipológica (Fig. 11.8)

Se trata de representaciones humanas de pequeño tamaño, cuyo formato no disiente esencial-

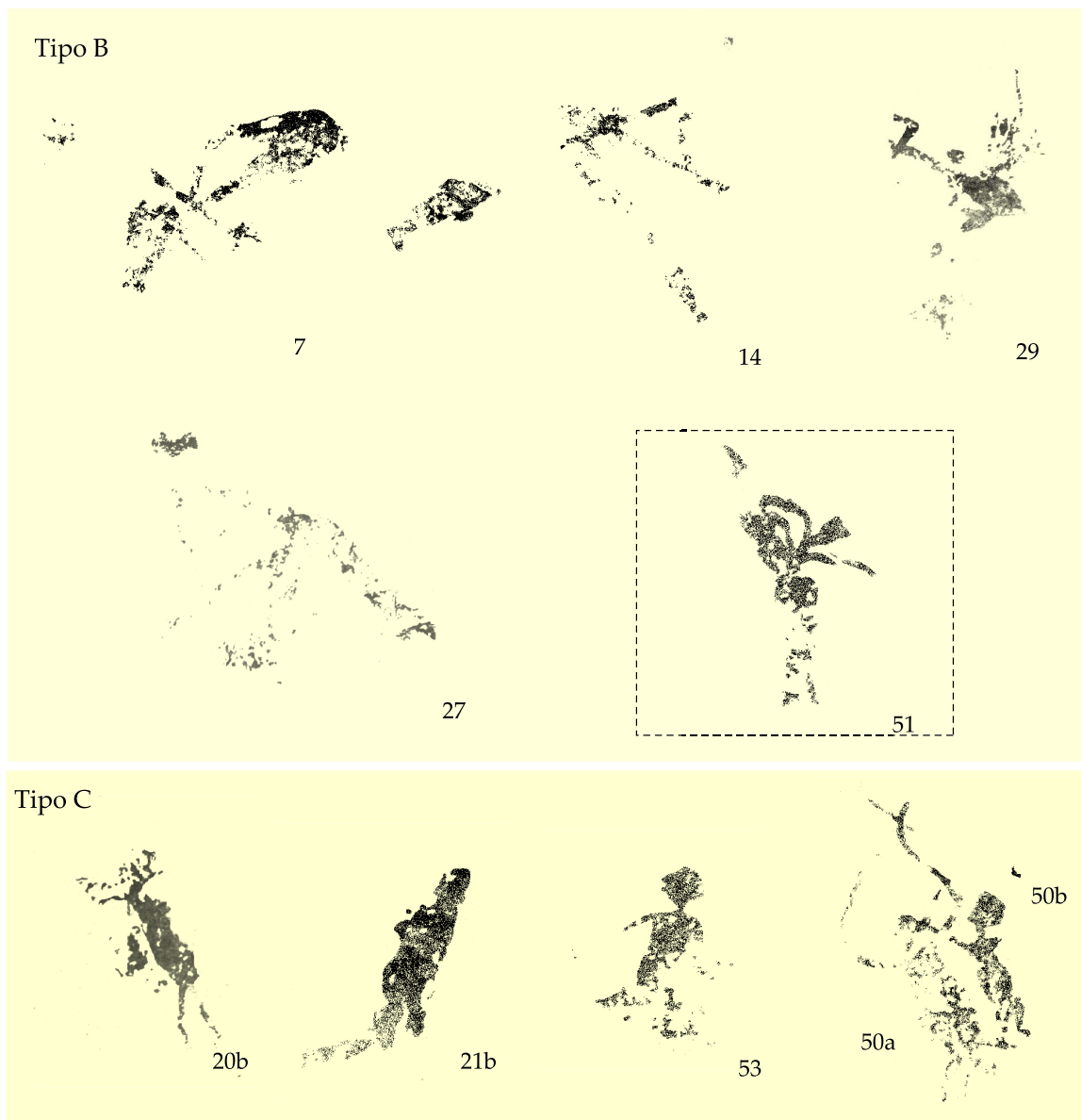


Fig. 11.8. Representaciones humanas Tipos B y C o indeterminados

mente del que define a la variante A.2, si bien el formato del tronco adquiere una estructura de tipo globular muy marcada, mientras que las piernas siguen manteniendo la linealidad y carencia del modelado que veíamos en el Tipo A. Estas características nos han llevado a sopesar su pertenencia a este primer grupo, si bien es cierto que la tonalidad más clara del pigmento y ciertos rasgos, como la excesiva proyección del cuello o el volumen de la cabeza, disienten radicalmente.

11.4.2.2 *Figura animal.*

Como hemos visto en el inventario de figuras, tan sólo la representación de dos machos cabríos y dos cuadrúpedos de especie indeterminada dan testimonio de la presencia animal en este abrigo, por lo que nuestro análisis quedará limitado al comentario de las figuras 20 y 24 y las que hemos numerado como 5b y 47b, inéditas con respecto a la documentación aportada por Ripoll, y cuya conservación dificulta en gran medida un análisis preciso. Al comentario de estas dos últimas sumaremos los motivos 5c y 19, a pesar de que hemos de mantener cierta cautela a la hora de identificarlos como auténticos cuadrúpedos.



Cápridos.

A pesar de su mala conservación y de la tonalidad ciertamente diluida del pigmento, es indudable la identificación de estas dos figuras—motivos 20a y 24— como dos cabras macho. La existencia de manchones de coloración semejante bajo y a la derecha de estos dos ejemplares nos advierte de la posible desaparición de otros semejantes (Fig.11.10).

Son precisamente los problemas de conservación los que van a limitar nuestros comentarios en relación a estas dos figuras, máxime cuando de la 24 tan sólo se conserva el arranque del cuello y cabeza, con manchones dispersos en la zona correspondiente al cuerpo del animal.

Se trata de dos ejemplares de **gran tamaño**, aproximadamente X cm en su parte conservada. Las comparaciones entre ambos se limitan a la factura de la cara y al diseño de la gran cornamenta, con estructuras aparentemente dispares, si bien la conservación puede estar mediando en nuestras apreciaciones.

En efecto, el cáprido 20 dibuja una **cornamenta** en la que las cuernas adoptan un recorrido subparalelo ligeramente sinuoso en su remate final; en la 24.IX, sin embargo, el trazo que dibuja cada una de las cuernas define una estructura semicircular, muy similar a la que caracteriza a la especie (Fig. 11.9). No descartamos que esos matices en la significación de la disposición de las cuernas se deban a la perspectiva diferencial que ofrecen, puesto que el ejemplar 24.IX podría haberse representado con la cabeza vuelta. El realismo con el que se da cuenta de este rasgo tan característico de los cápridos machos subraya, incluso, el grosor de las cuernas, que pueden llegar a alcanzar hasta 135 cm. de longitud, cumpliendo una función básica en tareas de defensa y lucha por el apareamiento de las hembras.

El naturalismo que denota la ejecución de la cornamenta en el ejemplar 20 podría hacerse extensivo al diseño del cuerpo del animal, si bien la excesiva estilización que traduce la estructura paralela que definen la línea ventral y dorsal se aleja del carácter masivo que suele caracterizar a estos ejemplares machos de avanzada edad.

La importante degradación que manifiestan estas figuras impide trazar mayores apreciaciones en relación a otros detalles anatómicos, al diseño de las extremidades o a la propia técnica de ejecución empleada.

En cuanto a la **actitud** que transmiten, la posición rígida de las patas delanteras en el caso del cáprido 20.IX traduciría un estatismo marcado acompañado por la escasa movilidad que denotan las traseras, o la misma postura de la cabeza.



Fig. 11.9. Vista perfil cáprido

Cuadrúpedos Indeterminados

Las figuras 5b y 47b manifiestan importantes problemas de conservación, provocados por la incidencia de una colada, que dificultan su definición de especie e, incluso, la propia observación detenida de los detalles de su factura (Fig. 11.10).

En el primer caso—motivo 5b—, podemos intuir la representación de un cuadrúpedo de medianas dimensiones orientado hacia la derecha, si asociamos las manchas localizadas bajo la colada como la cabeza del animal. Lo alterado del soporte no impide apreciar el modelado del pecho y dorso de la figura, así como la representación de las extremidades completamente estiradas y en posición estática. El ligero engrosamiento que muestra en el extremo bien podría apuntar al diseño de las pezuñas, lo que junto con la estilización en las formas y en la proyección de las patas podría apuntar

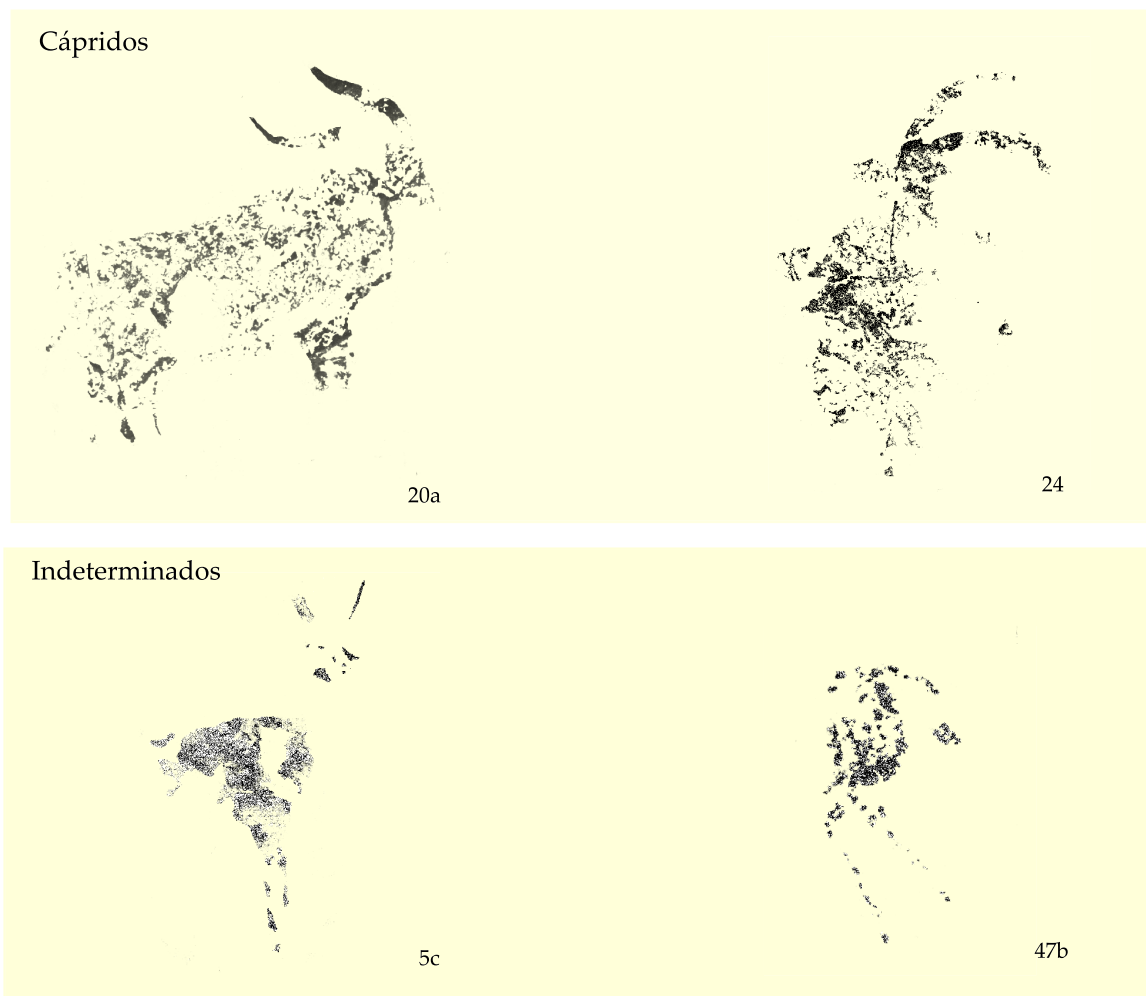


Fig. 11.10. Representaciones de dos cápridos machos y dos ejemplares indeterminados.

a la representación de un cérvido. Junto a este ejemplar, restos de pigmento de tonalidad semejante nos llevan a sugerir la presencia de otro cuadrúpedo en el motivo 5c.

En el caso de la figura 47b, y a pesar de que su conservación se reduce al tren trasero, el característico redondeo de la nalga y la estilización de las extremidades permitiría identificar a esta figura como un cérvido de tamaño medio. Sin embargo, es la estructura de la cola, excesivamente pronunciada y gruesa, la que suscita ciertas dudas sobre su identificación, aunque somos conscientes de que la alteración que muestra el pigmento en este punto puede falsear nuestras observaciones.

La escasa conservación de este motivo impide una mayor aproximación, apenas observamos el modelado de las pezuñas, aunque de la posición de sus extremidades se intuye la definición de un movimiento tranquilo a la izquierda del abrigo.

Por lo que respecta al motivo 19.IX, la identificación que en su día hizo Ripoll vinculando estos trazos pareados a la cornamenta de un cáprido no ha podido ser contrastada en la actualidad.

11.5 Análisis de la composición y del uso del espacio

11.5.1. Definición y descripción de composiciones y escenas.

Unidad IX.1.A.

En esta primera unidad podemos distinguir, al menos, dos agrupaciones de figuras, a las que



cabría sumar la existencia de un manchón aislado de aspecto informe en la zona inferior izquierda de la cavidad (Fig. 11.11- Adjunto).

- La **primera agrupación**, situada en el extremo superior izquierdo, está compuesta por dos motivos— 5b y 5c—, en los que creemos ver, al menos, un cuadrúpedos de especie imprecisa, aparentemente en posición estática o semiestática— motivo 5b—. La estrecha asociación espacial que muestran estos dos ejemplares contrasta, sin embargo, con la ausencia de otros motivos con los que pudieran mantener cierta relación escénica, si bien es cierto que en este punto la degradación es especialmente incisiva y no descartamos que la colada que flanquea a estas figuras pudiera haber sellado otras a su paso.

El estado de estos dos motivos apenas permite mayores comentarios; tan sólo incidir en que su posición marcaría cierto aislamiento con respecto al resto de motivos que componen esta unidad, pudiendo traducirse ese amplio margen espacial en una acentuada desarticulación narrativa con respecto al resto.

- La **segunda agrupación** se compone de los motivos 1-45. Este importante número de figuras se conjuga con una no menos destacada distribución en el espacio, uno de los aspectos en los que incidiremos posteriormente.

La existencia de una colada que divide ficticiamente en dos la mitad inferior de esta agrupación de motivos no nos parece argumento suficiente como para escindirla en dos, máxime cuando restos aislados de pigmento anuncian la existencia de figuras inéditas que ocuparían el vacío que actualmente genera dicha exudación.

Como hemos establecido anteriormente, la importancia de la figura humana es el primer aspecto destacado en el análisis de este abrigo, tan solo la presencia de los cápridos 20a y 24 truncan su exclusividad en esta segunda agrupación.

Según nuestro recuento, participarían un total de X figuras humanas, entre las que podríamos distinguir, al menos, tres tipos formales diferenciados. Las figuras mantendrían disposiciones convergentes con una tendencia centrípeta de sus direcciones que nos llevaría a contemplar esta composición como resultado, *a priori*, de un mismo desarrollo narrativo. Un aspecto que deberá ser matizado a medida que vayamos desgranando la información que nos aporta esta agrupación, puesto que no sólo la presencia de figuras de formato y coloración distinta apunta claramente a varias fases de ejecución, sino que el recurso a la superposición entre motivos va a ser un aspecto fundamental de cara a definir la secuencia y la complejidad del sentido narrativo.

En efecto, la presencia de los dos cápridos (motivos 20a y 24.IX) de tamaño, color y rasgos formales semejantes, estrechamente asociados, no sólo resulta llamativa por ser unas de las pocas representaciones de cuadrúpedos documentadas sino porque sobre ellas se superponen reiteradamente distintas figuras humanas (motivos 20b, 21a, 18, 23, 25a.IX, etc) con las que, sin embargo, no parecen mantener ningún tipo de vínculo narrativo.

De hecho, los dos cápridos se representan en actitud tranquila, estática si tenemos en cuenta la posición hierática de las patas (cáprido 20a.IX), de manera que sería incluso complicado afirmar un episodio narrativo entre ellos que fuera más allá de su simple presencia y asociación. En este sentido, hemos de detenernos en el comentario del cáprido 24.IX, y ello cuando no resulta determinante cuál sería la posición exacta de este animal. La existencia de un manchón de semejante tonalidad bajo esta figura y el hecho de que, aparentemente, su conservación se reduzca al arranque del cuello y cabeza nos lleva a plantear la posibilidad de que esta figura se dispusiera con la cabeza vuelta hacia la izquierda, de manera que dicho manchón fuera, en realidad, parte del cuerpo del animal. A esta suposición llegamos no sólo por el arqueo característico que muestra la cornamenta sino porque en la zona que correspondería al cuerpo se localizan restos de pigmento más oscuro que asociamos a una figura humana que sí llega a superponerse al animal a la altura de la cornamenta.

La existencia de un importante desconchado en la zona inferior a estos dos animales y la incidencia de dos exudaciones a ambos lados nos impiden afirmar con rotundidad que estos dos cápridos fueran los únicos representados en este punto del abrigo.

Si atendemos a las figuras humanas, la superposición reiterada que observamos entre las figuras de tonalidad más oscura, todas ellas pertenecientes al tipo A de El Cingle en sus distintas variantes, sobre algunas de las figuras de tonalidad más clara y que hemos asociado a un mismo tipo, apunta nuevamente a la existencia de, al menos, dos fases distintas de ejecución. En efecto, estos episodios de superposición se hacen explícitos en el caso de los arqueros 6.IX y 8.IX (tipo A) con respecto al arquero 7.IX (tipo B), lo que ofrecería una indudable secuencia de ejecución que otorgaría al segundo tipo una mayor antigüedad.

La cuestión pasa por averiguar si, efectivamente, nos encontramos frente a dos secuencias narrativas distintas o si, por el contrario, nos enfrentamos a un ejemplo más de escena acumulativa que responde a una perfecta integración narrativa de las figuras en las distintas fases.

Como hemos apuntado anteriormente, la conservación del soporte y de la escasa intensidad del pigmento sumado al bajo número de individuos potencialmente pertenecientes al tipo B limita fuertemente nuestros comentarios, especialmente al abordar la actitud narrativa de estas figuras dentro de la composición.

Aparentemente los arqueros 7.IX y 14.IX mantendrían una actitud de marcha a la derecha, con una trayectoria marcada hacia la zona inferior en el caso del motivo 7.IX. Mayores dudas suscita la posición de los arqueros 27.IX y 29.IX, puesto que la inclinación acusada del tronco y la posición entreabierta de las piernas podría sugerir el afianzamiento propio del disparo, coincidiendo su trayectoria con la posición de los dos cápridos (motivos 20a.IX y 24.IX).

Es precisamente la coincidencia en la tonalidad de pigmento utilizada en la ejecución de estos dos cuadrúpedos y de los arqueros arriba comentados, así como el hecho de que el orden de superposición sitúe a los dos cápridos en momentos iniciales de la secuencia, lo que nos lleva a considerar la hipótesis de que la presencia de los arqueros tipo B tuviera, en origen, un sentido cinegético, desvirtuado como consecuencia de la adición posterior de nuevas y múltiples figuras humanas.

No obstante, no existen argumentos determinantes en este sentido, máxime cuando la posición y actitud del arquero 7.IX y 14.IX no resulta coherente con la idea de una secuencia colectiva de carácter cinegético en la que los dos cápridos fueran objeto de presa.

Tan solo la disposición de los arqueros 27.IX y 29.IX nos permiten establecer cierta ordenación en el espacio, a partir de su yuxtaposición en dos niveles diferenciados, que se reafirmaría de ser cierta la inclusión en este tipo de los motivos 30.IX y 34.IX, diseñando de este modo un esquema de tendencia radial.

Los dos arqueros restantes, el 7.IX y el 14.IX, se disponen en una dirección opuesta, aunque nada permite afirmar que entre ellos existiera algún tipo de ordenación.

Los problemas de conservación que denotan estas figuras impiden mayores comentarios en relación a la acción desempeñada, si bien de la aparente ordenación que trasladan los arqueros 27, 29, 30 y 34.IX tanto pudiéramos estar frente a una escena de claro enfrentamiento como a una secuencia cinegética de carácter colectivo.

Es la fase definida por los motivos incluidos en el tipo A la que aporta una mayor complejidad a esta composición, no sólo por el importante número de figuras partícipes sino por la amplitud del espacio que ocupan y su aparente organización dentro del mismo.

Pero conviene ir por partes. En la zona superior izquierda documentamos una falange compuesta por cinco arqueros, si bien el trazo que cruza la pierna adelantada del arquero 1 podría sugerir la



presencia de un nuevo individuo no conservado.

Bajo esta falange (motivos 1-5) una nueva formación se dirige, con una dirección transversal más marcada, hacia la zona inferior derecha del conjunto. Nos referimos a los motivos 6-8, estrechamente asociados, pero en los que sus rasgos formales y de coloración nos han llevado a definir dos tipos claramente diferenciados. Así, los arqueros 6 y 8 forman parte de un mismo tipo de representaciones, semejante al que definen los individuos que formaban la falange anterior (Tipo A). Su ejecución es claramente posterior a la del arquero 7, al que se superponen a la altura del haz de flechas y la parte inferior de las piernas. A pesar de su mala conservación, su disposición y actitud tan solo permite afirmar una posición de marcha hacia la derecha en actitud tranquila, semejante a la que traducen los motivos del mismo tipo yuxtapuestos a su posición.

Este es el caso del motivo 9, restituído parcialmente en la monografía de Ripoll (1963), pero del que se deduce la presencia de un arquero de semejantes características formales al arquero 1 y, quizás, al 8. En efecto, en el caso de los motivos 8 y 9 puede deducirse la presencia de un arquero que parece ajustarse a los rasgos que definen al tipo A de El Cingle, y en el que el diseño de la cabeza apunta a la representación de un tocado alto semejante al que luce el arquero 1.

Sin embargo, tan sólo la posición del arquero 8 sugeriría su posible integración en una falange que, como hemos visto, sería resultado, al menos, de dos fases distintas de ejecución. La ordenación de los arqueros 6-8 en una misma hilada permite afirmar la formación de una falange a partir de la integración del arquero 7 como consecuencia de la adición de los motivos 6 y 8 en un momento posterior. En la actualidad, la existencia de importantes pérdidas del soporte nos impide averiguar si, efectivamente, esta formación estaría compuesta por un mayor número de figuras. No obstante, el aspecto más importante a retener es que esta adición de motivos implica la integración de figuras ejecutadas en fases anteriores a una narración que suponemos tendría un sentido distinto.

Dos figuras más se sumarían a esta agrupación de arqueros que dirigen su marcha hacia la zona inferior derecha: los motivos 10 y 11, con rasgos formales diferenciados y tamaño relativamente menor a los arqueros con los que comparten agrupación. En este caso, a pesar de que su posición permite afirmar cierta alineación con respecto al arquero 9, nada permite afirmar la existencia de superposiciones reiteradas entre las figuras que traduzcan la existencia de una nueva falange, y ello aun cuando de su actitud podemos reiterar la existencia de una acción coordinada común.

Frente a estas agrupaciones de arqueros, ordenadas en hiladas que definen una misma dirección oblicua hacia el nivel inferior del abrigo, apreciamos la disposición de un importante número de arqueros que se distribuyen en la vertical, orientados a la derecha pero con trayectorias y actitudes diversas.

En este punto, nuestros comentarios sobre la ordenación de estas figuras en el espacio se diluyen como consecuencia de la incidencia de dos importantes coladas a derecha e izquierda de la posición que ocupan los motivos 14-26, así como la presencia de importantes desconchados que, sin duda, han provocado la pérdida de un número incierto de motivos. De hecho, todavía es posible apreciar restos informes de pigmento bajo la colada que discurre a la izquierda del abrigo, y que anuncian la presencia de distintos temas que ni siquiera fueron restituídos en 1963 (Ripoll).

No descartamos, por tanto, que esta formación de arqueros tuviera un desarrollo en la horizontal a partir de distintas hiladas o formaciones, puesto que la presencia de arqueros como el 21c, de semejante concepto formal y clara actitud de marcha a la derecha, puede ser ejemplo de una complejidad diluida como consecuencia del estado actual de la pared.

De este modo, en la disposición de los motivos que ocupan este punto— motivos 15-18, 21, 22a, 23, 25a-c y 26.IX — apreciamos un doble tratamiento del espacio. Así, la presencia del arquero 14 y de los cápridos 20a.IX y 24.IX suscita dos respuestas bien distintas que nos ayudan a ejemplificar, por un lado, la voluntad de integración de figuras previas a la narración descrita y, por otro, el deseo

de “eliminar” otras que, en ningún caso, podrían formar parte de la misma. En efecto, la búsqueda de encuadre que apreciamos en la posición de las figuras 14, 15 y 16.IX, demuestra el deseo de integrar al arquero 14, que suponemos producto de una fase anterior, al sentido narrativo que transmite la agrupación de arqueros incluidos en el Tipo A de El Cingle, de manera que tanto el arquero 15.IX como el 16.IX se localizan en el ángulo que marca la apertura de las piernas del motivo 14.IX, evitando así la incidencia sobre esta figura.

Bien al contrario, las continuas superposiciones que se producen entre algunos de los motivos del Tipo A (arqueros 21, 18, 23, 25a-c.IX) y los dos machos cabríos trasladan la voluntad de diluir el sentido transmitido por los dos cuadrúpedos, irrumpiendo en el espacio que ambos ocupan. No obstante y a pesar de las continuas superposiciones, la lectura de los dos cápridos todavía es posible, especialmente por lo que se refiere al número 20a.IX, libre de superposiciones en la zona de la cabeza; tan sólo el pie del arquero 18.IX incidiría levemente en la cuerna superior.

De la distribución de estos arqueros difícilmente podemos afirmar una organización férrea que vaya más allá de la reiterada yuxtaposición entre figuras, un aspecto que, además, se suma a la variada actitud de los personajes. Tan sólo los arqueros 15 y 22a.IX se disponen en actitud de disparo a la derecha, mientras que el resto tan sólo describe una actitud que varía de la marcha a la plena carrera, pero siempre con el armamento distendido.

Por otra parte, y aun dentro de unos rasgos formales que les harían partícipes de un mismo tipo, la coexistencia de dos variantes, fundamentadas en el formato de ejecución del tronco, tanto podría apuntar a un deseo de caracterizar a las figuras como a la presencia de distintas manos.

Los arqueros 15 y 17.IX forman parte de la variante A.2, con un formato de tronco en el que parece significarse el detalle del vientre de la figura. Su estrecha asociación espacial por yuxtaposición en la vertical podría apuntar a algún tipo de ordenación interna, hoy diluida como consecuencia de las pérdidas de motivos. De hecho, tras el arquero 17 se documenta, bajo la colada, restos importantes de pigmento que podrían apuntar a la existencia de otra figura humana, de cuya posición se podría sugerir cierta alineación con este arquero.

Resulta cuando menos llamativo que sean únicamente el motivo 15 y 22a, pertenecientes a una misma variante, los dos únicos arqueros que se dispongan en actitud de ataque, aunque la distancia que media entre ambos impida hablar de su organización en un frente alineado.

La posición del resto de arqueros, todos ellos dentro de la variante A.1, no parece responder a un esquema ordenado, incluso por lo que respecta a sus propias trayectorias. Tan sólo los restos conservados que hemos numerado como 25a-c sugieren la existencia de una nueva agrupación de arqueros, probablemente superpuestos entre sí, que mantendrían una disposición coordinada hacia la zona inferior derecha de la cavidad. Sin embargo, los restos conservados impiden trazar mayores apreciaciones por la alteración que pigmento y soporte muestran en este punto.

Una importante colada divide ficticiamente la composición en dos agrupaciones de motivos, cuya distinción viene enfatizada por la oposición de trayectorias que mantienen. Sin embargo, no sólo el hecho de que en la zona superior de esta primera composición los motivos 12-13.IX rompan esa aparente disgregación en dos frentes sino la propia presencia de pigmento en la amplitud que ocupa la colada apunta a una mayor condensación de motivos que entre los que, en ningún caso, mediaría un vacío tan importante. La presencia de estos motivos, inéditos y apenas conservados, presupone una complejidad compositiva y temática mayor de la que podemos afirmar en la actualidad.

El extremo derecho de esta primera composición se caracteriza por una importante alteración de los motivos que la componen, de manera que nuestro análisis, en ciertos casos, será meramente



aproximativo ante la imposibilidad, incluso, de identificar las figuras.

En la zona superior, la definición de los motivos 27 y 29.IX permiten afirmar la presencia de dos arqueros cuyo formato les hace partícipes del Tipo B de El Cingle. Su actitud es difícil de asegurar, dado el bajo grado de conservación, aunque la inclinación del tronco y el ángulo de apertura de sus piernas coinciden con la postura típica en el afianzamiento del disparo. Sin embargo, el hecho de que el arquero 29.IX luzca parte del arco y un haz de flechas en posición distendida abogaría en contra de esta afirmación, sembrando ciertas dudas sobre la verdadera intención de estas figuras. Independientemente de cuál fuera su actividad, lo cierto es que ambos se dirigen hacia la zona inferior izquierda de la cavidad, coincidiendo su trayectoria con la posición de los cápridos 20a y 24.IX y los arqueros que ocupan este punto.

Junto a ellos, los motivos 12 y 13.IX apenas permiten identificar la representación de una figura humana armada dirigiéndose hacia la izquierda, sin que los restos conservados permitan afirmar una clara actitud de disparo. Bajo esta figura, restituida sin detalle en el calco de 1963, documentamos un nuevo motivo que parece identificarse con otra figura humana, sin definición suficiente como para precisar nuestra descripción.

Prácticamente alineados en la vertical con el arquero 29.IX, documentamos un grupo de arqueros cuya conservación nos obliga a tomar como referente el calco de 1963; de hecho, los restos de pigmento conservados apenas permiten una correcta identificación de las figuras.

Si atendemos a la coloración de las figuras, al menos los motivos 30 y 34.IX se distinguen claramente del resto por una tonalidad menos intensa, similar a la que caracterizaba a los arqueros pertenecientes al tipo B. De hecho, el trazo que da cuenta de la pierna conservada del arquero 30.IX muestra un grosor que le aleja del formato lineal característico del tipo A. La indefinición que genera el motivo 34.IX, ya incluso en su primera restitución, impide una interpretación acertada.

El resto de motivos 31-33 y 35-36.IX muestran una tonalidad oscura similar a la del resto de figuras del Tipo A. Los restos conservados tan sólo permiten la identificación un tanto forzada de los arqueros 32 y 33, y con menos dificultad de la figura 35, una figura humana dirigiéndose a la izquierda, sin que su conservación permita precisar sobre su actitud. Bajo ésta, nuevos restos anuncian la presencia del arquero 36, de tamaño similar si seguimos el calco efectuado por Ripoll.

El estado que presentan estas figuras dificulta seriamente el análisis de su distribución espacial y los recursos compositivos empleados en la misma. Parece, sin embargo, que se perseguía la concentración de figuras en un punto concreto de la pared, y ello cuando es posible percibir la presencia, al menos, de dos tipos diferenciados.

Bajo esta agrupación documentamos una nueva concentración de arqueros (motivos 38-45) cuyo número varía sensiblemente con respecto a la restitución de 1963, llegando a contabilizar aproximadamente un total de X figuras; aunque no descartamos que los restos dispersos e imposibles de identificar en la actualidad pudieran pertenecer a nuevas figuras.

Dentro de esta agrupación apreciamos nuevamente la oposición en la trayectoria de dos grupos de arqueros diferenciados, si bien tan sólo en el caso del arquero 39a y 41.IX podemos afirmar una verdadera actitud de ataque. El resto se disponen en plena marcha: los arqueros 39b y 39c.IX se disponen a la derecha; mientras que los arqueros 42, 43 y 45a.IX se disponen en dirección contraria.

Algunas de las figuras dispuestas en actitud de marcha con el armamento distendido lucen rasgos formales similares a los que describen la segunda variante del tipo A (A.2). Se aprecia claramente el recorrido curvo del trazo que da cuenta del vientre e, incluso, en el caso del arquero 45 se distinguen los rasgos faciales, significando la barba y la nariz.

Tan sólo el arquero 39c luce mayor estilización en el recorrido del tronco con una estructura

ligeramente triangular, lo que le incluiría en la variante A.1. Sus rasgos formales recuerdan a los del arquero 21, con quien guarda una semejanza formal indudable, extensiva a la propia estructura y posición del armamento.

La presencia de dos trazos ligeramente perpendiculares al tronco de la figura permite sugerir la posibilidad de que la figura hubiera sido flechada, aunque esta afirmación la hacemos con cierta cautela dado el estado tan degradado que muestran las figuras en este punto.

En la zona inmediata inferior, documentamos, al menos, tres figuras humanas más que se dirigen a la izquierda con el armamento distendido— 45b-d—. La escasa conservación del pigmento en este punto dificulta la lectura, aunque el formato del arquero 45c es similar al que define la variante A.1.

Nos enfrentamos, por tanto, a una aparente escena de enfrentamiento entre dos grupos de arqueros, si bien es cierto que son pocos los que se encuentran en actitud de ataque (arqueros 15, 22a, 30, 39 y 41).

Por otro lado, la escisión espacial entre los dos grupos es más aparente que real y propiciada fundamentalmente por la incidencia de varias coladas que han sellado a su paso un número incierto de motivos. La prueba de que esa escisión no fue tal puede cotejarse tanto en la zona superior como inferior de esta agrupación, donde observamos que dicha escisión se rompe con la presencia de los motivos 12-29, en el nivel superior, y 38-39a-c en el inferior.

Yuxtapuesta a esta gran agrupación de figuras humanas, documentamos un importante manchón— 45e—, muy alterado y de aspecto informe, que ocupa una extensión considerable, de manera que su límite inferior prácticamente coincidiría con el arranque de la línea del suelo. Su conservación apenas permite una identificación plausible, si bien es cierto que su potencia podría vincularse a la representación de una figura de grandes dimensiones, quizás un cuadrúpedo, aunque cualquier afirmación, teniendo en cuenta la alteración de pintura y soporte, sería meramente especulativa.

Esta agrupación de arqueros se compondría de un mayor número de individuos con una dispersión espacial que alcanzaría el extremo del abrigo. De hecho, creemos que los arqueros 46 y 47, de formato semejante al tipo A, formarían parte de la escena desarrollada en la agrupación anterior, a pesar de que una importante distancia espacial les separa de los anteriores; una distancia en la que incidiría la existencia de una potente colada que nos permite dividir este abrigo en dos unidades topográficas.

Por último, y aún dentro de esta primera unidad, hemos de hacer referencia a la existencia de un pequeño manchón en el extremo inferior izquierdo del abrigo de identificación imposible. No obstante, su presencia no ha de pasar desapercibida, puesto que implica tanto una mayor complejidad compositiva de la conservada como un uso del espacio ciertamente característico que abordaremos posteriormente.

Unidad IX.1.B

La segunda unidad se caracteriza, principalmente, por un menor número de representaciones combinada con una mayor dispersión en el espacio; de manera que podemos distinguir, al menos, tres agrupaciones distintas (Fig. 11.11).

▪ La **primera agrupación** estaría compuesta por los motivos 46-49, situados en la zona superior izquierda: dos arqueros (46-47a.IX); un cuadrúpedo de especie imprecisa (47b.IX); y dos motivos indeterminados (48 y 49.IX).

Tan solo el arquero 46.IX permite un comentario más detenido, habida cuenta de que los restos conservados del 47a.IX apenas permiten afirmar la presencia de una figura humana. En el primero son evidentes los rasgos faciales, así como el típico pando del tronco que significa el detalle del vientre. Por su trayectoria y su actitud en plena carrera no resulta difícil vincular a esta figura con la



acción que se desarrolla en la mitad izquierda del abrigo, dentro de la primera unidad (U.IX.1.A). Si diéramos por válida una interpretación temática relacionada con el enfrentamiento entre dos grupos, estos dos arqueros podrían actuar como parte de la retaguardia que acude en auxilio de los combatientes, un aspecto que ya observábamos en la escena central de Civil.

No descartamos, una vez más, la existencia de un mayor número de figuras participes, puesto que tanto los restos conservados frente al arquero 47a.IX – motivos 48 y 49– como el hecho de que estas figuras se encuentren aisladas como consecuencia de una importante exudación bien pueden apuntar en esta dirección.

Esta primera composición se completa con la presencia de un cuadrúpedo– 47b.IX– de medianas dimensiones a la derecha del arquero 47a.IX. La actuación de una colada sella el tren delantero del animal, lo que impide la identificación de especie. Su actitud, aparentemente estática, no permite una clara vinculación narrativa con las figuras más próximas, máxime cuando la trayectoria y posición de los arqueros 46 y 47.IX no coincide con la del animal, que aunque se dirige a la izquierda se sitúa claramente retrasado. Por tanto, documentamos, nuevamente, la representación de un cuadrúpedo supuestamente desvinculado de cualquier desarrollo narrativo de corte cinegético.

▪ La **segunda agrupación** está formada por los motivos 50a-d, de los que apenas podemos trazar una identificación plausible. La revisión de estas figuras permite apreciar la presencia de dos figuras humanas, parcialmente superpuestas por sus extremidades superiores, que mantienen alzadas en ángulo abierto– 50a-b–.

Se trata de representaciones humanas de un concepto formal distinto al visto hasta ahora. De tronco globular, la conservación impide afirmar el formato de las piernas e, incluso, de la estructura de la propia cabeza, que parece adoptar una forma semi-esférica. La excesiva proyección del brazo del motivo 50a sugiere la sujeción elevada de algún tipo de objeto, aunque la bifurcación que muestra en el extremo superior dificulta su asimilación con un arco; una interpretación que coincidiría con la de Ripoll (Ripoll, 1963: 40).

Tanto los motivos 50a como 50b muestran una coloración semejante, lo que sumado a su estrecha vinculación espacial y a los paralelos que observamos en el modo de ejecutar el tronco les hace participes de un mismo tipo formal.

Nada podemos afirmar, sin embargo, de la acción que llevarían a cabo, en la que suponemos participarían un mayor número de figuras. De hecho, los restos conservados bajo estas dos figuras (motivos 50c y 50d), imposibles de identificar, son testimonio de una mayor complejidad de la que podemos afirmar en la actualidad.

▪ Resta comentar la **tercera y última agrupación de motivos** formada por las figuras 51-54, parcialmente destruidas como consecuencia de profundas descamaciones en la roca.

Dentro de esta última agrupación distinguimos la presencia de, al menos, cuatro figuras humanas, aunque en ningún caso su conservación va a permitir trazar comparaciones pertinentes entre ellas.

Comenzando nuestra descripción por la izquierda, la figura 52a se asociaría con una representación humana de Tipo A, en la que se hace evidente el diseño de un tocado alto, similar al que lucen algunos de los arqueros localizados en la primera agrupación (motivo 1, 8, etc). Se dirige a la derecha en aparente actitud de marcha, tal y como demuestra el grado de inclinación del tronco y la leve separación del brazo adelantado. De ser cierta la interpretación que hacemos a partir de nuestra restitución, junto a esta figura 52a podría haberse representado una nueva figura humana (motivo 52b), de la que tan sólo se conservaría la pierna más atrasada y parte del brazo. Esta interpretación, en la que caben ciertas reticencias dado el estado de conservación, sería sumamente interesante, puesto

que esa figura se interrumpe como consecuencia de una arista en la pared que da lugar a un escalón sobreelevado. ¿Se trata nuevamente de una integración del soporte en la que la figura se ha representado parcialmente de manera consciente para enfatizar la visión en dos planos?

Precisamente en ese escalón al que hacíamos referencia se localizan el resto de figuras que componen esta agrupación, un aspecto que retomaremos posteriormente al abordar la secuencia interna de ejecución.

La figura 51, calificada por Ripoll como una especie de signo arboriforme, esconde una mayor complejidad en su interpretación, puesto que su lectura está condicionada por la mutilación parcial que provoca una profunda descamación en el soporte.

Si analizamos detenidamente esta figura, los dos trazos ligeramente arqueados y de recorrido paralelo se asociarían a una figura humana, de la que tan sólo se conservaría parte del tronco, arranque de las piernas y posiblemente parte de la cabeza. Finalmente, los dos trazos que sujetarían los brazos de la figura podrían asociarse a un arco y un haz de flechas.

La postura retrasada y flexionada de los brazos resulta sumamente curiosa, pero ya apreciábamos algún ejemplo similar en el Abric IX de la Saltadora e, incluso, en el mismo conjunto de Civil.

Finalmente, yuxtapuesta a esta figura y de una tonalidad más clara, apreciamos una nueva figura humana, de cabeza globular y tronco ancho, que se dirigiría hacia la zona derecha del abrigo y que recordaría formalmente a los motivos 50a-b. Nuestros comentarios han de detenerse en este punto, dado que el estado de conservación no permite extraer otro tipo de conclusiones.

Nos enfrentamos, nuevamente, a una acumulación de figuras humanas de distinto concepto formal que traducen la existencia de distintas fases de ejecución. En este caso concreto, la disparidad de trayectorias, formatos y coloración apenas permiten afirmar la existencia de una secuencia narrativa unitaria, aunque sospechamos que estas figuras quedarían insertas en el desarrollo narrativo que describen las figuras de la primera agrupación.

11.5.2. Primer nivel de análisis: criterio estilístico.

En el caso que nos ocupa, abordaremos conjuntamente el análisis de la composición y el de las pautas compositivas que se derivan de los distintos tipos formales documentados, puesto que al centrarnos en un único abrigo, en el que apenas se documentan tres tipos humanos, en su mayor parte vinculados a un mismo sentido narrativo, se reducen los matices comparativos.

11.5.3. Segundo nivel de análisis: criterio compositivo o escénico.

El interés fundamental que traslada el análisis del Abric IX es el de comprobar cómo en una misma cavidad pueden superponerse distintas composiciones, con sentidos narrativos aparentemente independientes que se suceden en el tiempo. Este es un rasgo característico de las composiciones levantinas que ya veníamos señalando en conjuntos anteriores, pero que en el que nos ocupa alcanza su mayor cota de singularidad.

En efecto, en los apenas cuatro metros que definen el espacio otorgado al Abric IX los distintos episodios de superposición ponen de manifiesto la existencia de distintas fases en las que la adición de figuras no siempre comporta una integración narrativa de los motivos anteriormente representados.

Esta afirmación es especialmente significativa en el caso de los dos cápridos: su ejecución, anterior al menos a la de los arqueros Tipo A, no condicionó el desarrollo de una composición escénica en un mismo espacio gráfico. Sin embargo, la indiferencia narrativa o del sentido original de ambos cuadrúpedos no se tradujo en una destrucción total o parcial de las figuras, sino que son las repetidas superposiciones de nuevos motivos con un sentido temático radicalmente distinto las que contribu-



yen a diluir el significado de estas representaciones animales, aunque, en ningún caso, se produce una ocultación total de partes fundamentales que permiten la identificación de especie, conservando, de este modo, el testimonio de una representación anterior, aunque su sentido haya perdido el valor original.

Bien distinta es la relación compositiva y narrativa que se deduce entre los pocos testimonios conservados que asociamos al Tipo B y el importante número de motivos que definen al Tipo A de El Cingle. Los primeros, anteriores en la secuencia, quedan, sin embargo, perfectamente integrados en el episodio de enfrentamiento que definen los primeros, y ello aun cuando su posición, trayectoria y actitud permite, en cierto modo, plantear en origen una posible relación de carácter cinegético con respecto a los dos cápridos.

De ser cierta esta interpretación, nos enfrentaríamos a una transformación paulatina con un importante cambio en el sentido narrativo descrito. La aparente actitud tranquila y estática de los dos cápridos y su estrecha vinculación espacial bien pudiera significar la representación aislada de estos dos cuadrúpedos en origen, con la posterior adición de las figuras humanas de tipo B diseñando una secuencia cinegética en la que quedarían perfectamente integrados los dos cuadrúpedos. Pero, quizás, el cambio más significativo desde el punto de vista temático y compositivo es el que provoca la múltiple adición de arqueros tipo A dentro de una secuencia de enfrentamiento; significativo, puesto que destaca la maestría con la que integran espacial y narrativamente a las figuras humanas anteriormente representadas, restando, por el contrario, la presencia y valor de los dos cuadrúpedos, como hemos visto.

Esa maestría a la que hacemos referencia no sólo se plasma en la inclusión de estos motivos en las filas de arqueros que conforman los dos grupos contendientes, sino, incluso, en la perfecta integración de uno de estos motivos (arquero 7) a una falange de arqueros compuesta por dos individuos del tipo A (arqueros 6 y 8), cuya adición provoca una superposición intencionada sobre el primero. En efecto, y siguiendo las pautas compositivas que definíamos en el caso de otras falanges, la superposición parcial entre motivos sumada a la unidad que definen en su trayectoria y actitud refuerzan, más si cabe, el vínculo narrativo que se establece entre los tres arqueros. Pero en el caso de los arqueros 6-8, su perfecta integración en una misma falange es resultado de dos fases distintas de ejecución, lo que desde el punto de vista compositivo resulta realmente llamativo, reforzando más si cabe la firme voluntad de integrar lo anteriormente representado a una narración con distintos matices temáticos.

La tercera fase, como veíamos, está definida por las representaciones humanas Tipo A, cuantitativamente superior al resto y las que mayor complejidad imprimen a la composición.

Este tipo de escenas de enfrentamiento entre grupos diferenciados han atraído el interés de los investigadores a la hora de analizar los modos de organización interna de las figuras, en los que se han llegado a definir verdaderas formaciones organizadas que representaban fielmente las tácticas guerreras empleadas en la batalla. Por todos conocidas, por haber sido insistentemente reproducidas son las escenas de enfrentamiento representadas, entre otros, en el vecino abrigo de Les Dogues (Ares del Maestre), en el mismo núcleo de Gasulla, o El Roure (Moreia), dentro de los límites administrativos de la provincia de Castelló. Los posibles rasgos comunes entre éstas y otras escenas de semejante temática, fuera ya del Maestrat castellonense, serán tratadas con mayor detenimiento en la recapitulación final de este volumen.

En el caso que nos ocupa, y como ya hemos establecido a lo largo de estas líneas, la acentuada degradación que manifiesta el soporte dificulta seriamente cualquier aproximación al análisis de organización interna de estas figuras, tanto a nivel compositivo como de las posibles tácticas empleadas en el enfrentamiento.

Por lo que respecta al número de figuras partícipes, el recuento reflejado en los cuadros adjuntos se fundamenta, únicamente, en aquellas figuras humanas claramente identificables, dejando a un lado trazos y restos informes de lectura imposible; de manera que resulta ciertamente complicado ahondar en el número exacto de contendientes que debió ocupar cada bando, si existía un equilibrio cuantitativo, como ocurre en algunos pasajes de semejante temática, o si, por el contrario, traduciría un descompensación de fuerzas como la que apreciábamos en la Cova del Civil.

Sin embargo, los límites que impone la conservación no impide que podamos observar un tratamiento homogéneo de las figuras por lo que se refiere a su tamaño, mientras que es en su caracterización— adorno y rasgos faciales— donde advertimos un mayor eclecticismo que no parece estar relacionado con el bando que ocupan cada una de estas figuras y sí con un deseo por parte del artista a singularizar a los personajes.

Un aspecto que llama la atención, y que ya observábamos anteriormente en escenas de temática semejante, es la concentración de figuras entorno a una única composición, y ello a pesar del importante número de motivos partícipes y del amplio espacio gráfico que ocupan. Incluso, la temática de enfrentamiento favorecería, cuando menos, la distinción de dos agrupaciones que encarnarían a los dos grupos enfrentados, tal y como ocurre en otros conjuntos levantinos. En este caso sospechamos que la dispersión de figuras se ve seriamente condicionada por la alteración del soporte, de hecho no deja de ser curiosa la posición de las figuras 52a-52b, alejadas del núcleo donde se desarrolla la acción y con una trayectoria opuesta a ese punto. Su inclusión en la escena de enfrentamiento, por tanto, no se decide tanto por la dirección del movimiento como por su clara vinculación formal, puesto que la figura 52a.IX muestra fuertes paralelos formales con la número 1.IX que podrían hacerse extensivos a su propia participación en una falange formada, al menos, con la figura 52b.IX. De ser cierta nuestra interpretación, la complejidad temática de la escena de enfrentamiento se acentuaría con la definición de acciones paralelas en el tiempo que podrían definir distintas estrategias dentro de la contienda.

Sin embargo, la dificultad en la lectura de ciertos puntos de este abrigo impiden un análisis acertado de la organización interna de las figuras, conduciendo nuestros comentarios a la valoración de un tipo de representaciones bien conocidas en el entorno Gasulla-Valltorta. Nos referimos a las falanges de arqueros, pequeñas agrupaciones que nos van a permitir obtener datos fundamentales en relación al uso de los recursos espaciales y compositivos (Fig. 11.12).

La hilada formada por los arqueros 1-5 ha sido objeto de consideración repetidamente en la bibliografía, tanto por la curiosa temática que transmite como por los rasgos, ciertamente característicos, de las figuras que la conforman.

Sin embargo, y aunque ambos aspectos resultan interesantes, es la propia ordenación de las figuras la que se conjuga para reforzar el sentido narrativo. En efecto, y como ocurría en otras agrupaciones de arqueros vistas hasta el momento, la superposición parcial entre los miembros que componen la falange enfatiza la idea de sincronía, unidad y solidaridad en la acción, enfatizada por la reiteración mimética en la actitud de cada uno de sus miembros.

En el caso que nos ocupa, la disposición de los arqueros provoca la superposición de sus extremidades inferiores, siempre hacia la altura media de la pierna, facilitando así la lectura de los pies. La superposición de las extremidades inferiores contrasta con la disposición de los brazos, flexionados en ángulo y ligeramente alzados, evitando con esta postura la incidencia entre sí. Tan sólo en el diseño del armamento apreciamos nuevamente distintos episodios de superposición, propiciando una lectura en distintos planos que ya apreciábamos en el diseño de las piernas.

Pero junto a esta doble realidad —narrativa y espacial— que supone el recurso a la superposición parcial, de la observación de esta falange extraemos rasgos que apuntan hacia un tratamiento individualizado de las figuras que, nuevamente, tiene implicaciones en estos dos aspectos ya citados.



Falanges del Abriç IX de El Cingle

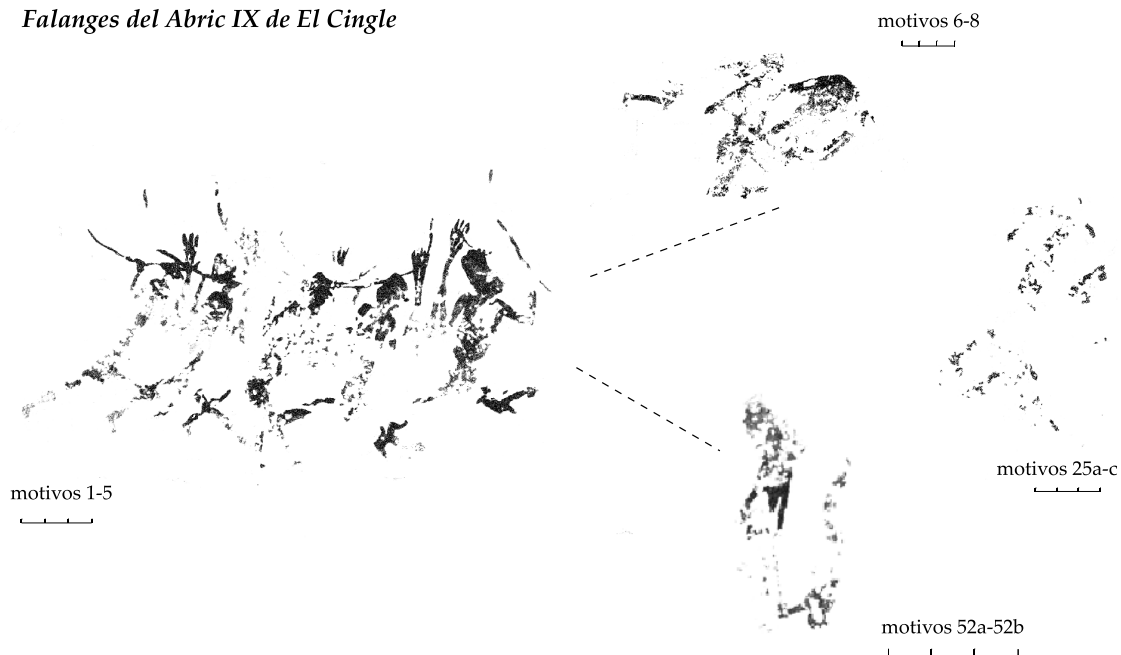


Fig. 11.12. Falanges representadas en el Abriç IX de El Cingle

Sin duda los rasgos físicos y relativos a la indumentaria de estos individuos apuntan, claramente, a un tratamiento diferenciado de las figuras en el que subyace la idea de jerarquía y rango. En efecto, no solo el tocado elaborado que luce la figura 1 sino aspectos relativos a su posición y relación espacial con el resto de arqueros apuntan claramente a una distinción representativa de esta figura. Así, es especialmente significativo que sea el único al que no se superpone, a la altura de la cabeza, el armamento de los arqueros inmediatos, favoreciendo un tratamiento espacial con una lectura menos enrevesada.

La posición de este arquero, que no deja de estar coordinada con el resto a partir de la superposición de las extremidades inferiores, genera, sin embargo, una visión contrapuesta entre lo que podríamos llamar el “pelotón”, formado por los arqueros 2-5, cuya sensación de unidad se refuerza, además, por la superposición reiterada del armamento, frente al que podríamos considerar el “líder” o “guía” de esta formación.

Pero a la inversa, existen también aspectos que permiten relacionar el tratamiento diferenciado de los motivos con la búsqueda de recursos espaciales que traduzcan la sensación de perspectiva o profundidad. Nos referimos al hecho de que exista un tratamiento gradual en cuanto al grosor del tronco y longitud de la figura, que podríamos calificar de decreciente de derecha a izquierda. De este modo, la importante variación que observábamos en cuanto a la estructura del tronco, que nos servía como argumento para destacar la propia caracterización de las figuras, es a su vez un recurso espacial que enfatiza la idea de profundidad y perspectiva, de progresiva lejanía, al dibujar cada una de estas figuras un grosor del tronco progresivamente más estilizado a medida que se posicionan hacia la izquierda.

Tan sólo en otros dos casos podemos afirmar la representación de una agrupación semejante de arqueros. Nos referimos a la formada por los motivos 6-8, por un lado, y a la compuesta por las figuras 52a-52b, por otro, a las que quizás podríamos sumar la agrupación de arqueros 25a-c. Aunque en el primer caso es evidente que su formación responde a varias fases, apreciamos, nuevamente, la representación de una figura con semejantes rasgos formales que el arquero número 1, incluso por lo que respecta al tocado alto que lucen éste y el arquero 8. Del mismo modo, y por lo que respecta a

la agrupación 52a-52b, el tocado alto que luce el primero permitiría incidir en la reiterada asociación de figuras ataviadas con este tipo de tocado en formaciones de arqueros, lo que no deja de ser significativo desde el punto de vista del rol que desempeñan estas figuras o, incluso, de la definición de un rango destacado sobre el resto.

En este sentido, hemos de incluir en nuestras consideraciones al arquero inédito 21c, en el que apreciamos un tocado de estructura semejante a los anteriores, si bien en este caso la alteración de la pared impide considerar su participación en una agrupación de arqueros. No obstante, y si valoramos conjuntamente todos los ejemplos aportados, resulta particularmente llamativo el punto que ocupan estas figuras en el espacio: siempre en posiciones periféricas dentro de la composición global, lo que, sin duda, podría responder a su papel dentro de la acción descrita en la escena.

El resto de arqueros partícipes en este episodio a duras penas traducen una distribución claramente organizada, más allá de la que se deriva de la oposición centrípeta de sus trayectorias. Bien es cierto que, a pesar de las pérdidas de materia, todavía es posible deducir la existencia de hiladas de arqueros, pertenecientes a una o dos fases que se distribuyen en bandas paralelas con una trayectoria horizontal o ligeramente oblicua, aunque en ningún caso estas hiladas están compuestas por un importante número de arqueros.

Destacar, por lo que se refiere al estilo de las figuras partícipes, no sólo la importante representatividad de los motivos pertenecientes al Tipo A de El Cingle, sino su articulación entorno a una única narración; aspectos ambos que definían la escena de enfrentamiento del Abric III de la Cova del Civil.

Mención aparte merecen las representaciones animales en este conjunto. Minoritarias numéricamente, su importancia radica en la desvinculación narrativa que traslada su actitud y posición, y que difícilmente nos permite argumentar cuál es su papel dentro de la composición, especialmente por lo que se refiere a los motivos 5b-5c, que mantienen un acentuado aislamiento espacial con respecto al resto de representaciones.

Las figuras animales forman composiciones pareadas, como es el caso de los dos cápridos, o simplemente se constituyen en animales solitarios, como es el caso del cuadrúpedo 47b.

Por último, y de ser cierta la asociación del manchón inferior a un cuadrúpedo de grandes dimensiones, obtendríamos de nuevo la representación aislada de un animal, cuyo papel queda ciertamente diluido como consecuencia de su pésima conservación.

11.5.4. El uso del espacio potencial del Abric IX de El Cingle.

La escasa amplitud de este abrigo contrasta con un importante índice de motivos y una explotación acusada del espacio gráfico.

En efecto, la extensión que alcanza a lo largo de las distintas fases la composición principal coincide, prácticamente, con los límites otorgados al abrigo, en el doble eje horizontal-vertical de representación. Este uso extensivo del espacio se combina con una importante concentración de motivos, especialmente por lo que se refiere a la unidad IX.1.A, mayor de la que podemos deducir en la actualidad y que, en gran medida, es producto de la última fase de ejecución, correspondiente con la representación de los motivos Tipo A.

Es precisamente dentro del uso diacrónico del espacio que podemos señalar la superposición de distintas secuencias en un mismo espacio gráfico, sin que podamos afirmar en todos los casos una auténtica voluntad de inserción narrativa.

¿Cuál es entonces la motivación de representar una composición escénica, en la que uno de sus rasgos definitorios es la ocupación extensiva del espacio de representación, en un abrigo en el que previamente se han representado un número importante de figuras, en algún caso, difícilmente asi-



milables a la nueva narración descrita? Descartada la voluntad de integración escénica, resulta interesante valorar las posibilidades que ofrecen las propias características físicas de la pared como elemento atrayente a la ejecución. Como hemos visto, las características de este abrigo propiciaban la definición de dos unidades topográficas, y aunque son evidentes las fluctuaciones en la pared provocadas por desconchados y exudaciones, en ningún caso la arista que subdivide al abrigo provoca una brusca ruptura visual que interrumpa el desarrollo de la composición global. De hecho, un aspecto interesante dentro de la escena definida por los motivos Tipo A es que en su desarrollo no parece ser un obstáculo la existencia de un saliente estalagmítico que limita ambas unidades, como prueba la integración de los arqueros 46-47 a la escena de enfrentamiento cuyo núcleo se desarrolla en la unidad contigua. Estas pautas en la distribución espacial de las figuras partícipes en temáticas de enfrentamiento, en las que los accidentes más o menos marcados del relieve no son límite a la narración, recuerdan ciertamente a las que veíamos en el caso de Civil, aun cuando las figuras partícipes en ambos casos distan radicalmente en cuanto a sus rasgos formales.

Si aceptamos que las especiales características de la pared pudieron actuar como elemento atrayente a la ejecución de esta escena, deberemos admitir que previamente a su ejecución se produjo una valoración de la pared, del espacio gráfico, por parte del artista; un aspecto que no resulta difícil contrastar cuando apreciamos claramente la integración de accidentes del soporte a la ejecución de figuras individuales o escenas completas, como hemos podido contrastar a lo largo de este trabajo.

Por lo que respecta a la distribución de figuras dentro del espacio gráfico, la amplia extensión que ocupan nos lleva a considerar, nuevamente, la potencialidad de los niveles inferiores de la cavidad como espacio de representación. En este punto, observamos una degradación acusada que, sin embargo, no impide constatar un importante número de representaciones, mayoritariamente pertenecientes al Tipo A que participan de la escena de enfrentamiento. No obstante, la presencia del manchón 45e en la zona inferior derecha así como del 26b.IX en el extremo izquierdo traducen un uso reiterado de estos niveles que no se ceñiría al momento de ejecución protagonizado por estos arqueros.

De ser cierta la asociación del manchón 45e.IX a un cuadrúpedo de grandes dimensiones, su representación en los niveles inferiores del abrigo resultaría ciertamente significativa, máxime cuando en el abrigo contiguo documentamos un bóvido de grandes dimensiones que ocupa un punto superior a los 3 metros de altura.

La extensión de las figuras en el espacio alcanza, igualmente, los niveles superiores del abrigo, actuando la incipiente cornisa como límite a la decoración. No obstante, es en la zona media donde se produce la mayor concentración de figuras, si bien es cierto que esta afirmación puede estar condicio-

nada por los fuertes problemas de conservación que presenta este conjunto.

Niveles de representación en función de la posición del artista

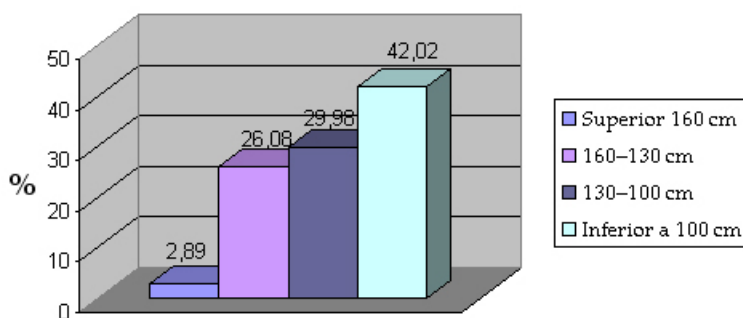


Gráfico 11.1

Es precisamente esta **distribución de figuras en el espacio** la que nos permite abordar el análisis del **campo manual** empleado por el artista en las distintas fases; aunque nuevamente es la fase definida por los motivos Tipo A la que mayor información aporta en este sentido.

En efecto, el desarrollo espacial de la composición formada por este tipo obligaría al artista a un cambio continuo de posición, sin que en ningún caso la altura alcanzada por las figuras ubicadas en los niveles superiores— 1,60m— obligara a buscar un punto de alzamiento o apoyo. En este sentido, puede jugar un papel ciertamente interesante la existencia de un pequeño escalón diferenciado de la línea real de suelo como elemento de apoyo que favoreciera la posición del artista en su búsqueda de la perpendicularidad al plano de representación.

El punto más alto lo ocupan los motivos 5b-5c.IX, situados justo en el arranque de la cornisa, aunque en ningún caso superar el margen que otorgamos al campo manual teórico.

Por lo que respecta a los niveles inferiores, y como ocurría en casos anteriores, la posición bien podría variar entre una postura inclinada o ligeramente agachada en la búsqueda de equilibrio; mientras que la representación de los dos manchones 45e y 26b.IX facilitaría una postura más cómoda, probablemente sedente.

Por lo que respecta al recorrido del brazo, y a pesar de la escasa longitud del espacio decorado de este abrigo, el artista se vería obligado a ejercer cierto recorrido en la horizontal, si bien es cierto que con un breve paso podría alcanzar gran parte del ángulo de representación utilizado.

11.5.4.1 *El uso del soporte como parte integrante de la composición.*

Anteriormente, hemos hecho alusión a que la forma de la pared jugaba un papel importante en la dispersión espacial de las figuras que integran la escena de enfrentamiento. El desarrollo continuo del soporte, sin apenas interrupciones que provoquen la ruptura visual y narrativa favorece la representación de este tipo de composiciones; un aspecto que ya contrastábamos en el caso de Civil, en el Barranc de Valltorta.

El ligero saliente que delimita ambas unidades no rompe la narración, como ocurre en otras ocasiones, sino que tras él se localizan las figuras que conforman la retaguardia de uno de los bandos. Más complicado resulta valorar positivamente si este accidente del relieve simbolizaría el paisaje o el espacio en el que se desarrolla la acción, aunque lo que no parece generar ninguna duda es que su presencia se diluye ante la clara coordinación que mantienen las figuras situadas en ambas unidades topográficas.

La pésima conservación de la pared nos impide ahondar en otros aspectos relativos al papel del soporte dentro de la composición. Tan sólo resta hacer referencia a lo que creemos podría ser un **recurso técnico en el que quedaría integrado el soporte**. Nos referimos a la posible representación de un arquero—52b.IX— que quedaría parcialmente oculto por el soporte, generando así una visión ficticia en dos planos (Fig. 11.13); un recurso técnico que ya apreciábamos en el grupo de figuras 12a-c de la Cova dels Cavalls. En el caso que nos ocupa, esta afirmación la hacemos con suma cautela, no sólo por la provisionalidad de los calcos obtenidos sino porque en su comprobación no ha sido posible humedecer ligeramente la roca, único modo de apreciar la figura en su totalidad (Fig. 11.11).

11.6. *Propuesta de reconstrucción de la secuencia interna del Abric IX de El Cingle de la Mola Remigia.*

La reiterada superposición entre motivos, uno de los aspectos más destacados de la composición de este abrigo, permite abordar la ordenación de la secuencia interna con cierta comodidad, trasladando, a su vez, el marcado carácter diacrónico que suele caracterizar a la decoración levantina.

El análisis minucioso del abrigo no nos ha permitido, sin embargo, constatar la coexistencia de dos horizontes artísticos diferenciados en un mismo espacio gráfico, tal y como observábamos en

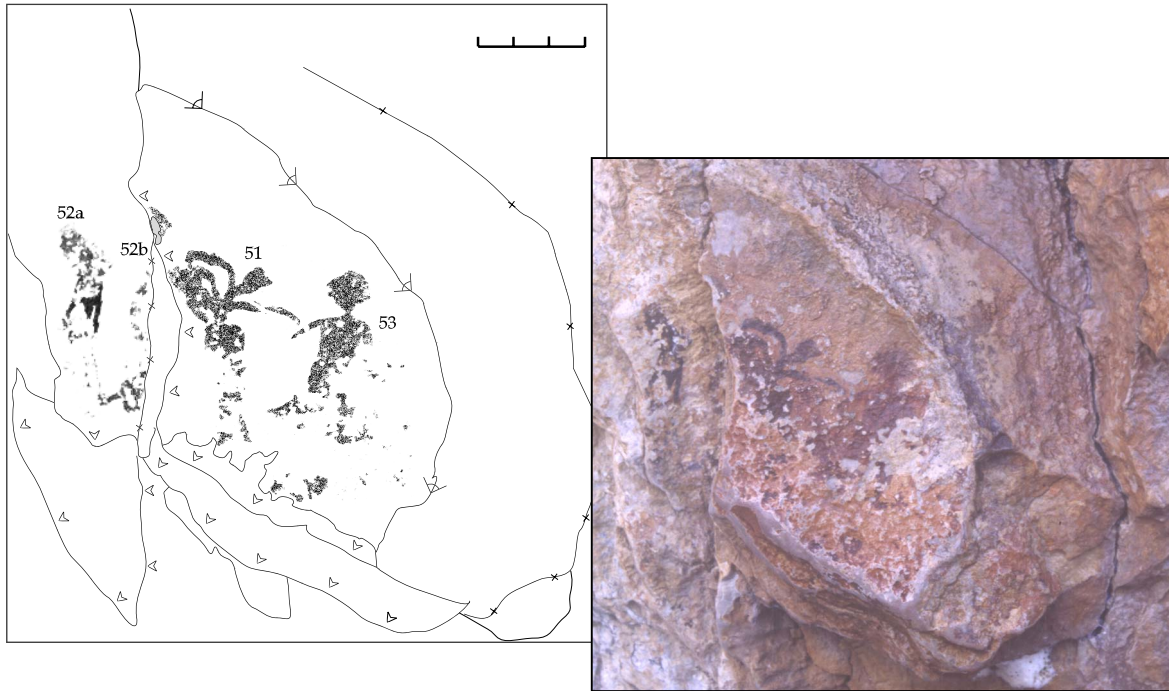


Fig. 11.13 Restitución de las principales líneas del soporte en el punto que ocupa la agrupación 51-53

conjuntos como Civil o Cavalls; no obstante, es cierto que nuestro análisis se centra en un único abrigo del gran conjunto que conforma El Cingle, por lo que no podemos asegurar que tal coexistencia no se produzca en el resto de cavidades que conforman este gran paredón.

El orden derivado de las distintas fases de ejecución situaría a las representaciones de los dos cápridos— motivos 20.IX y 24.IX— en los momentos inaugurales de la secuencia. En este sentido, resulta ciertamente interesante que ambos temas se localicen en la zona central de la primera unidad, lo que sin duda podría tener importantes implicaciones de cara a abordar el modo de ocupación del espacio, y las hipótesis tradicionales sobre el uso preferencial de los espacios centrales frente a los periféricos. Se trata de dos animales de tamaño medio y unas proporciones anatómicas masivas que se alejan de otros ejemplares vistos en el entorno de Valltorta. El hecho de que, en origen, pudieran conformar una agrupación *per se*, desprovista de cualquier sentido narrativo de corte cinagético, incidiría directamente en la idea tradicional de que las primeras fases pudieran estar conformadas por figuras animales solitarias o en pequeñas agrupaciones.

Siguiendo el orden que se deriva de la superposición entre figuras, un segundo momento de ejecución lo protagonizarían las representaciones humanas de Tipo B, seguidas por las de Tipo A, que insertarían a las anteriores en la narración de enfrentamiento descrita. Este orden reiteraría la anterioridad en los abrigos levantinos de aquellas figuras humanas con piernas gruesas y troncos relativamente cortos o proporcionados; un orden que ya apreciábamos en el vecino núcleo de Valltorta.

Este orden volvería a confirmarse en la relación espacial que mantienen los motivos 52b y 51.IX. En este caso, y aunque no existe una auténtica relación de superposición, el desconchado que interrumpe al arquero 51.IX y que propicia un auténtico escalón en el soporte es ocupado por las figuras 52a-b.IX, lo que situaría, nuevamente, a este tipo de figuras en momentos posteriores a los definidos por las representaciones humanas de piernas gruesas o Tipo B. Dentro de esta misma agrupación, la relativa conservación del motivo 53.IX dificulta la observación de una probable incidencia espacial entre ésta y la número 51.IX, lo que, sin duda, facilitaría la ordenación de las figuras a ella vinculada dentro de la secuencia global del abrigo.

Tan sólo restaría incorporar a la secuencia el resto de figuras animales documentadas, a las que cabría sumar los importantes manchones situados en los niveles inferiores del abrigo. Ningún argumento nos permite ordenar objetivamente estas representaciones dentro de las sucesivas campañas de decoración, tan sólo su posición periférica con respecto a los puntos centrales nos permitiría hablar de momentos tardíos en la secuencia, pero ello supondría dar prioridad a los puntos centrales como espacios de representación. La conservación de estas figuras animales— motivos 5b-5c y 47b— apenas permite apreciar los detalles en su justa medida, si bien es cierto que el formato anatómico dista esencialmente del que veíamos en el caso de los dos cápridos, con una marcada estilización que huye del carácter masivo que apreciábamos en los dos caprinos. El aislamiento narrativo que manifiestan estos tres ejemplares de especie indeterminada— motivos 5b-c y 47b— inciden en la idea de que su ejecución debió producirse en un momento distinto al que definen las fases protagonizadas por las figuras humanas Tipo A y B. No es de extrañar que ciertas representaciones animales encarnen momentos tardíos en la secuencia; este es un rasgo que ya apreciábamos en abrigos anteriores. Por lo que respecta a los manchones que ocupan la zona inferior de la cavidad, y en los que hemos sugerido la posible representación de figuras animales, su posición no deja de resultar llamativa, máxime cuando tradicionalmente estas figuras de gran tamaño suelen ocupar los niveles superiores de representación. No obstante, y a tenor de la conservación, hemos de dejar en este punto nuestras consideraciones, puesto que seguir elucubrando en este sentido supondría caer en el terreno de la especulación.

Reconstrucción de la secuencia del Abric IX de El Cingle a partir de los distintos episodios de superposición

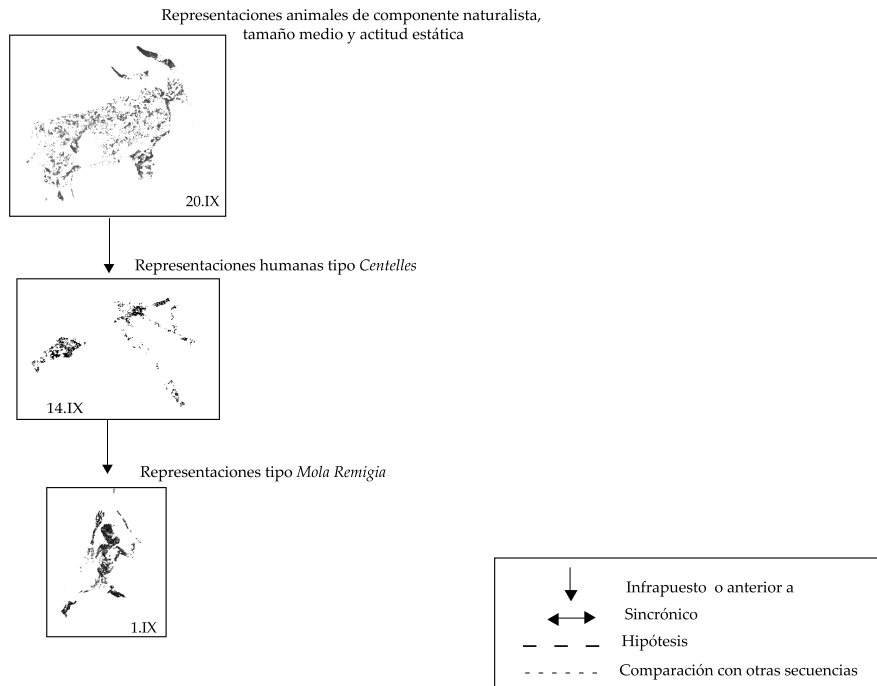


Fig. 11.14. Propuesta de reconstrucción de la secuencia interna del Abric IX a partir de los episodios de superposición documentados.

Tercera Parte





Capítulo 12: Estudio Conjunto del Núcleo Valltorta-Gasulla.

El análisis de estos cinco conjuntos del ámbito Valltorta-Gasulla nos permite trazar una primera aproximación al modo de ocupar y concebir el espacio gráfico de representación, a la dinámica de formación de composiciones y escenas y a las variantes temáticas que se desprenden de la relación narrativa que mantienen las figuras entre sí.

Somos conscientes de que el número de abrigos analizados conforman una muestra reducida en relación al total de conjuntos localizados en este núcleo artístico, si bien es cierto que su entidad, en relación al número de figuras, complejidad de sus composiciones y matices temáticos, es innegable, lo que a nuestro juicio les otorga un alto índice de representatividad.

El número de abrigos analizados contrasta, sin embargo, con la minuciosidad con la que se aborda su estudio y la propia restitución de sus pinturas. Ambos aspectos nos ofrecen una perspectiva de estas manifestaciones que supera la mera descripción temática de figuras y escenas para, desde una posición crítica, emprender un análisis global de la decoración en el que se conjuguen variables que tradicionalmente habían sido tratadas de manera aislada.

El análisis integral de los conjuntos levantinos es una apuesta firme hacia un mayor conocimiento de las pinturas levantinas, superando antiguas carencias y la visión romántica de lo que siempre debió considerarse como una manifestación cultural más.

Es precisamente ese modo de abordar su estudio el que nos ha permitido apreciar importantes peculiaridades en cada uno de los abrigos considerados que resultaría imposible recoger de nuevo en estas líneas y que han sido tratados en anteriores capítulos. Éste último está dedicado a valorar globalmente los aspectos que tienden lazos de unión entre estos y otros conjuntos del llamado *territorio levantino* por lo que respecta al espacio gráfico y al modo de construir escenas y composiciones.

12.1 Espacio Gráfico, Espacio Social.

12.1.1. Una primera aproximación a la comprensión del paisaje sociocultural.

En las últimas décadas el desarrollo de la denominada *Arqueología del Paisaje* ha introducido nuevas variables que huyen de la mera dimensión funcionalista del espacio y ahondan en aspectos socioculturales e históricos. Al hablar de *paisaje sociocultural* no nos referimos únicamente al entorno geográfico como fuente de obtención de recursos sino a una categoría cultural que aúna el entorno natural y la acción social de los grupos humanos sobre el medio; se trata de un producto social, de una forma socio-cultural objetivadora de “*las prácticas sociales de carácter material e imaginario*” (Criado, 1993: 42).

La Arqueología del Paisaje tiene por objetivo el análisis de la construcción de ese espacio social aunando distintas variables: ambiental, económica, socio-política y simbólica. Especialmente por lo que se refiere a este último aspecto, el estudio del arte se aleja de la tendencia descriptiva y concibe la manifestación artística como un elemento estructural más, teniendo en cuenta variables como su situación en el territorio, la relación que mantiene con otros elementos del paisaje y sus características de visibilidad y comunicación. La finalidad de esta disciplina es la de detectar un posible patrón de distribución recurrente que permita trazar algunas hipótesis sobre su sentido original.

La falta de este tipo de análisis en el ámbito Valltorta-Gasulla, tal y como se han venido desarrollando en otros puntos y en relación a otros horizontes artísticos (Bradley, 1997; Fairén, 2002; Gómez Barrera, 2001; Hameau, 1997; Hameau y Painaud, 1997; Martínez García, 1998, 2000; Santos y Criado, 1998; Santos Estévez, 1998; Torregrosa, 2000-2001; etc), impide que podamos hacer cualquier valoración acertada en relación a las pautas— si existen— de selección de los abrigos objeto de

decoración; un aspecto que podría arrojar luz en torno a si factores como la orientación, situación o forma estructural del abrigo son elementos condicionantes en el proceso de selección y si existe cierta asociación entre la posición de los abrigos, su capacidad para albergar un número más o menos amplio de individuos y la temática representada en las escenas, entre otras variables.

En los últimos años, el teórico aislamiento del Barranc de Valltorta como núcleo artístico, defendido a partir de factores de corte ambientalista (Viñas, 1982), se ha puesto en tela de juicio (Villaverde y Martínez, 2002). Bien es cierto que el eje que dibuja su meandro parece concentrar un número especialmente destacado de conjuntos rupestres, con una complejidad compositiva y escénica que varía significativamente. Sin embargo, el mapa trazado en los últimos años permite afirmar que la distribución de los espacios decorados excede los límites físicos de este barranco, creando un complejo entramado que articularía la red formada por el curso norte del Riu Coves y la Rambla Morellana.

La posibilidad de que Valltorta se configure como un núcleo central o una *agrupación nuclear*, si utilizamos el término aportado por Martínez Valle (2000:38), parece firme si tenemos en cuenta el importante número de abrigos documentados en ambas vertientes y la complejidad que alcanzan sus entramados decorativos, con fases de ejecución que, sin duda, implicarían un uso prolongado y reiterado en el tiempo de este espacio como lugar de representación. No obstante, algunos de los conjuntos que se sitúan fuera de la órbita de este barranco, como podría ser el tan mencionado caso del Abric de Centelles, muestran composiciones con una complejidad paralela a la de algunos abrigos situados en el barranco Valltorta, con temáticas singulares que, sin duda, enriquecen las variantes tradicionales, centradas, fundamentalmente, en torno al mundo de la caza.

La existencia de otros puntos con concentraciones significativas de abrigos decorados, como la zona de Gasulla, formada por una compleja red de pequeños barrancos que confluyen en la Rambla Carbonera, serían exponente de una posible estructuración del territorio en distintos núcleos entre los que median distancias importantes que, lejos de ser espacios yermos, a veces aparecen salpicados por conjuntos de menor entidad.

Un análisis macroscópico del territorio permitiría ahondar en una hipotética articulación y estructuración del paisaje en base a núcleos o agrupaciones centrales, sobre los que gravitaría un número impreciso de conjuntos con una disposición espacial más acusada. A este nivel de análisis, aspectos como la proximidad a recursos bióticos o a espacios de hábitat, el mayor o menor grado de accesibilidad o, incluso, la disponibilidad de espacios de representación, entre otras variables, deberían justificar la selección de estos espacios y no otros como núcleos centrales en el paisaje.

Del mismo modo, y ya dentro de cada uno de estos núcleos, la definición de un posible patrón de distribución y selección de conjuntos decorados debería responder a aspectos como la vinculación de estos abrigos a recursos hídricos, cazaderos, puntos destacados bien por su visibilidad o control del territorio bien por favorecer la ocultación e invisibilidad de los abrigos, lugares de acústica espectacular, o aspectos que quedan fuera de criterios más o menos objetivos, como la proximidad a formas naturales caprichosas o puntos del relieve que pudieran tener un significado simbólico que escapa a nuestra comprensión.

En este sentido, los trabajos desarrollados en el País Valenciano (Torregrosa, 2000-2001; Fairén, 2002) han venido aplicando las categorías definidas por Martínez García (1998) para el estudio del Arte Esquemático en el sudeste peninsular; unas categorías que parecen centrarse fundamentalmente en el grado de visibilidad que ofrecen de y desde los abrigos, así como su situación en relación a determinados accidentes geográficos. La puesta en relación del contenido de estos abrigos en función de su modelo de emplazamiento puede aportar información interesante sobre si las regularidades en la temática tienen algo que ver con el contexto del paisaje en el que se enmarcan (Martínez García,



1998).

Sin embargo, las categorías definidas para el Arte Esquemático y las particularidades geográficas del sudeste peninsular no se ajustan a las peculiaridades geomorfológicas del ámbito que nos ocupa (Martínez Bea, 2004), por lo que cabría redefinir nuevas categorías en las que, a su vez, tuviéramos en cuenta la propia estructura del abrigo, su tamaño, orientación, etc.

Aunque queda fuera del objetivo de este trabajo y, como hemos afirmado anteriormente, resultaría impensable trazar valoraciones acertadas sobre la posible ordenación del paisaje social sin partir de un análisis exhaustivo y global de todos los conjuntos que nos ofreciera una visión macroscópica de la zona, nos gustaría recoger algunas de las apreciaciones que hemos podido observar a lo largo de nuestra investigación.

Atendiendo al **tamaño diferencial de los abrigos**, los que aquí presentamos pueden subdividirse en dos grupos:

- aquéllos que forman parte de los llamados “*cingles*” o grandes paredones que se abren en las vertientes de los barrancos. Suelen alcanzar longitudes que superan los veinte metros y se componen de un número variable de abrigos que se suceden generalmente en la horizontal, como Saltadora, Mas d’en Josep o el propio Cingle de la Mola Remigia.
- Los que, como Cavalls o Civil, tienen un tamaño medio, con una planta semicircular abierta y una estructura física que permite su subdivisión interna en varias cavidades o unidades topográficas.

Por su **posición en el entorno**, los cinco conjuntos analizados se sitúan en la vertiente de los barrancos, de manera que siguiendo las pautas marcadas por Martínez García (1998) se trataría de *abrigos de movimiento*, con **grados de visibilidad** variable de y desde su punto de ubicación (Fig. 12.1).

- Saltadora, Cavalls o Mas d’en Josep ofrecerían una **visibilidad ceñida a un tramo del meandro**, a pesar de posicionarse a una altura destacada con respecto al fondo del cauce. No obstante, la posición de estos abrigos ofrecería una red de visibilidad recíproca que permitiría relacionar visualmente un número importante de abrigos. Quizás el caso más destacado sea el del tramo del barranco donde se sitúan los abrigos de Mas d’en Josep y Saltadora que, además de conectar visualmente entre sí, desde su punto de situación permiten la observación directa de abrigos como Cova Alta del Llidoner, Caçaes del Matá, Cingle del Tolls del Puntal o Cova Gran del Puntal.
- Civil, encajado en el tramo de la Rambla Morellana que conecta con Valltorta, ofrece una **visibilidad reducida** al lecho inmediato de la rambla, del que le separan escasos metros de altitud, sin que parezca mantener una relación de visibilidad recíproca con otros conjuntos decorados. Estas características nos llevan a sugerir que en la selección de este espacio como lugar de representación pudieron primar sus especiales características de *ocultación o invisibilidad*, algo que, sin duda, resultaría interesante vincular con la particular temática de su composición central.
- El Abric IX del Cingle de la Mola Remigia, por el contrario, ofrece un **radio amplio de visibilidad** que supera la proyección del tramo del barranco sobre el que se sitúa y propicia un control visual sobre el paisaje, especialmente por lo que se refiere a la dirección en la que se sitúa el eje por donde discurre la Rambla Carbonera.

Si atendemos, por tanto, a las variables **posición-visibilidad** y las relacionamos con el **contenido decorativo** de estos abrigos deducimos que, *a priori*, no parece existir una relación directa entre densidad figurativa y alto grado de visibilidad o posición destacada en el paisaje. En este sentido, los ejemplos de Civil y el Abric IX de El Cingle pueden servir para argumentar cómo abrigos

Campo de visibilidad reducido



Campo de visibilidad medio



Campo de visibilidad amplio



Fig. 12.1. Distintos grados de visibilidad desde los conjuntos decorados en relación al paisaje.

con una concentración destacada de motivos y fases decorativas pueden ocupar puntos disidentes en el espacio. Otra cosa sería **valorar el contenido temático de sus escenas**, de manera que pudiéramos encontrar pautas significativas entre el sentido descrito y la posición del abrigo en el paisaje. En relación a este aspecto, quizás las temáticas desvinculadas del mundo cinagético son las que, por su especificidad, más información pueden aportarnos. Si nos centramos en el ámbito de Valltorta, puesto que prácticamente todos los abrigos analizados pertenecen a este barranco, apreciamos ciertas particularidades que apuntarían a una relación significativa entre temática y posición del abrigo en el paisaje, aunque la falta de estudios exhaustivos en la zona nos impide determinar con certeza si nos enfrentamos a una pauta generalizada o simplemente a una tendencia particular de conjuntos concretos.

resulta particularmente interesante que una de las pocas secuencias descritas en este ámbito donde se narra un **episodio de contacto entre dos grupos** se represente en un abrigo que muestra cierto aislamiento y unas **características de aparente ocultación**. En este sentido, el interés de la posible relación significativa entre situación en el espacio y temática descrita se reafirma al considerar el tratamiento residual que recibe uno de los episodios más reiterados en estos abrigos: la caza. Estas mismas pautas de ubicación las señalábamos al comparar la composición central de Civil III con la documentada en la Cueva del Chopo (Obón, Teruel) (Picazo et al, 2001-2002); un conjunto situado en un punto de la rambla que le hace especialmente “invisible” y que, a su vez, reduce su visibilidad al entorno inmediato.

- Con respecto a esta afirmación,
- La especial concentración de los **episodios de recolección de miel** documentados hasta el momento en uno de los afluentes de Valltorta– el Barranc Fondo– abre, sin duda, una línea interesante que permite argumentar una posible vinculación de la temática o actividad descrita y la funcionalidad del entorno donde se sitúa el abrigo.
- Por último, la posibilidad de que los cursos de estos barrancos funcionaran como auténticas vías de comunicación podría ponerse en relación con la temática descrita por algunas figuras pertenecientes al horizonte *Centelles*. A lo largo de este trabajo hemos comprobado cómo agrupaciones más o menos numerosas de arqueros se disponían en actitud de marcha coordinada, en lo que hemos calificado como posibles **estrategias de control y movimiento por el territorio**. En los abrigos en que hemos documentado estas composiciones singulares, los arqueros que las componen, solitarios o agrupados, se dirigen hacia la zona NO, lo que



indicaría un movimiento coordinado aguas arriba que enlazaría con la gran agrupación documentada en el Abric de Centelles, fuera de la órbita nuclear del eje Valltorta (Fig. 12.2).

Estos tres ejemplos que avanzamos nos permiten perfilar **tres posibles líneas de investigación futuras**:

- Que determinadas temáticas, quizás asociadas a estilos concretos, pudieran mostrar un patrón de distribución específico sujeto a factores como su grado de ocultación, visibilidad o acceso.
- Que determinadas actividades descritas actuaran como indicadores funcionales del espacio inmediato donde se representan; una idea que han sugerido otros autores en relación a las tácticas cinegéticas descritas.
- Que a partir del análisis macroscópico de determinadas composiciones asimiladas a horizontes concretos pudiéramos ser capaces de obtener un mapa de dispersión de cada tipo formal que pudiera traducir pautas de movimiento y control en el territorio.

Por lo que se refiere a las variables **densidad de decoración - tamaño de los abrigos**, no parece existir una pauta en la que la mayor disponibilidad de espacio gráfico suponga un índice de representaciones o fases decorativas superior. Así, si consideramos individualmente aquellos conjuntos que forman parte de una alineación de abrigos yuxtapuestos o *cingles* observamos diferencias palpables entre la importante concentración de figuras que decoran los distintos abrigos que conforman La Saltadora o El Cingle de la Mola Remigia frente a su escasa representatividad en el caso de Mas d'en Josep. No parece que estos casos concretos la estructura física de los abrigos pueda haber jugado un papel activo en la discriminación de espacios de representación. La pared del Mas d'en Josep no es especialmente accidentada, incluso en algunos tramos presenta un relieve liso favorable a la representación que, sin embargo, no parece haber sido considerado como espacio gráfico potencial por parte de los artistas. No existen explicaciones plausibles a nuestros ojos para justificar esa desigual densidad de decoración en abrigos de similares características, ni siquiera el hecho de que la orientación de Mas d'en Josep y la ausencia de cornisa fueran elementos disuasorios a tener en cuenta en la selección de un espacio de representación; de hecho, los primeros abrigos de La Saltadora, los que abren la zona Norte y en los que el índice de representaciones es destacado, se caracterizan por

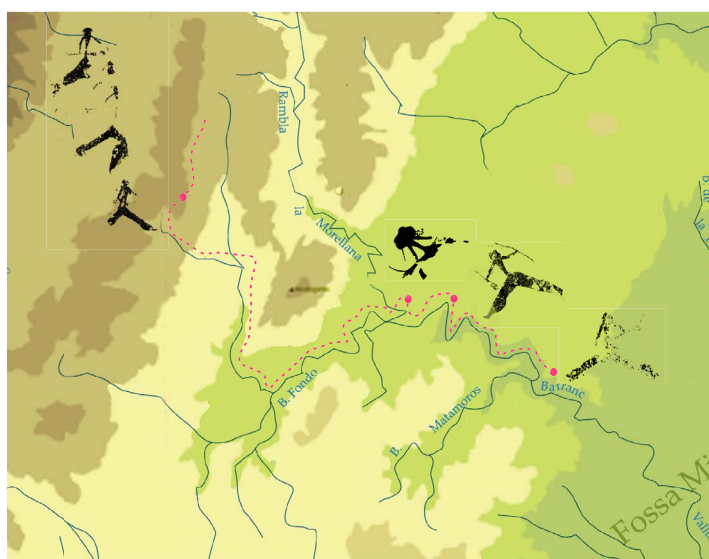


Fig. 12.2. Mapa del tramo superior del Riu Coves donde hemos trazado el itinerario hipotético que marcarían las composiciones de arqueros en movimiento tomando como hito los distintos conjuntos donde se documentan.

una estructura carente de visera, de manera que las figuras se sitúan, incluso, en niveles superiores a los dos metros, en auténticas paredes rectilíneas que reciben directamente el agua que escurre por el cortado. Tampoco parece, en ningún caso, que **la plataforma natural** transitable dificultara el acceso de los artistas, o incluso de los espectadores, pudiendo constituirse como elemento disuasorio en la selección de espacios de representación. Bien al contrario, y al menos por lo que respecta al primer abrigo de Mas d'en Josep, donde la pendiente es menos acusada que en el contiguo, el suelo desnudo del abrigo ofrece un punto de situación cómodo y de fácil acceso a los niveles medios-inferiores de la pared que, sin embargo, ofrecen amplias extensiones completamente baldías de decoración.

Las diferencias en la densidad de la decoración también se observan si consideramos dos conjuntos ordenados dentro de la categoría de **abrigos de tamaño medio**, como podrían ser Civil o Cavalls, con una estructura de tendencia semicircular abierta. En este caso, las diferencias se cifran en cuanto a la complejidad de las escenas y a la concentración de motivos en el espacio, que en el caso de Civil llega, incluso, a dificultar la lectura individual de las escenas.

Los factores que pueden haber llevado a primar reiteradamente y a través del tiempo a unos espacios de representación frente a otros nos son, al nivel en que se encuentran nuestras investigaciones en la zona, ciertamente desconocidos, aunque más bien nos inclinamos a pensar que esa "selección" pudo ser resultado de una combinación de variables que probablemente no fueron constantes a lo largo del tiempo. La proximidad a importantes recursos hídricos fue uno de los aspectos que, según Viñas, justificaba la selección del núcleo Valltorta como lugar de representación. De hecho, tramos importantes de este barranco están salpicados de lo que se conoce en la zona como "tolls" (charcos), referido a hendiduras naturales en el lecho del barranco que se rellenan con agua de lluvia en las estaciones húmedas. No obstante, parece difícil justificar la selección de abrigos decorados basándonos únicamente en este aspecto.

Por otro lado, hemos de contemplar la posibilidad de que la ausencia de decoración en algunos conjuntos o su menor densidad figurativa puedan estar condicionadas por la **incidencia negativa de la degradación** sobre pintura y soporte. El caso de Mas d'en Josep sería un claro ejemplo en este sentido, su orientación y su estructura abierta sin la acción protectora de una cornisa expondría directamente a las pinturas al sol y a las inclemencias atmosféricas acelerando, de este modo, el proceso de alteración de la pared y el pigmento, lo que, sin duda, podría mermar la decoración original del conjunto. De hecho las agrupaciones mejor conservadas son aquéllas protegidas por un ligero saliente que actúa a modo de visera. Sin embargo, y más allá del factor conservación, el hecho de que las agrupaciones conservadas se formen a partir de un número exiguo de figuras que dan lugar a composiciones de estructura sencilla, junto con la reducida variedad tipológica de los motivos documentados bien podría apuntar a que las paredes de Mas d'en Josep no fueron objeto de prolíficas y dilatadas campañas de decoración, tal y como se desprende del estudio de la vecina Saltadora.

El estudio combinado de todas estas variables (posición, visibilidad, estructura, uso recurrente como espacio de representación, etc) permitiría, siguiendo el trabajo de J. Martínez (1998), distinguir entre abrigos principales y secundarios dentro de cada núcleo o agrupación nuclear de conjuntos decorados, entendiendo por los primeros aquéllos que destacan por su contenido cuantitativo, por la complejidad de sus paneles, por su posición dentro del territorio, por su visibilidad y por la perduración de la actividad ritual, con usos diacrónicos y contenidos figurativos diferentes.

Si atendemos a este último aspecto, hemos podido documentar hasta en tres ocasiones (Mas d'en Josep, Cavalls y Civil) la **coexistencia en un mismo abrigo de motivos esquemáticos y levantinos**, aunque en los tres casos definimos modos distintos de compartimentar el espacio gráfico entre las grafías esquemáticas y las levantinas. La confluencia en un mismo enclave de dos horizontes artísticos diferenciados a los que tradicionalmente se ha atribuido una raigambre socio-cultural y económica distinta no es una pauta exclusiva del entorno Valltorta-Gasulla, sino que se repite insistentemente a lo largo del territorio por donde ambas manifestaciones se extienden. La idea que podría



extraerse de esta concurrencia estaría en relación con la perpetuación de un mismo enclave como lugar de representación, incluso de abrigos concretos, con las connotaciones que esto podría suponer en relación a la apropiación simbólica y social de determinados espacios.

Pero para poder ahondar en los aspectos que hasta aquí hemos esbozado es necesario plantear un análisis del territorio que aúne patrones de distribución de los conjuntos decorados, teniendo en cuenta aspectos geográficos, medio-ambientales y arqueológicos, así como un conocimiento más profundo del ritmo y proceso de formación de composiciones y escenas que conforman el entramado decorativo de cada uno de los abrigos decorados. Sólo de ese modo podremos trazar posibles pautas que permitan caracterizar la estructuración del paisaje, su transformación como medio sociocultural en definitiva, por parte de los grupos que habitaron esta zona.

Estamos convencidos de que un análisis de este tipo resulta fundamental, porque más allá de lo expuesto en párrafos anteriores nos permite huir de una visión excesivamente individualista de cada uno de los conjuntos decorados permitiendo trazar los límites de expansión de cada uno de los horizontes estilísticos definidos, la dispersión/concentración de determinadas temáticas y, en definitiva, articular la secuencia global que se deriva del ritmo de ejecución de los abrigos decorados.

12.1.2. El abrigo como unidad de análisis: la pared, espacio gráfico.

12.1.2.1. Caracterización del espacio gráfico.

La concepción de “espacio gráfico” que hemos manejado en este trabajo parte de la consideración de la topografía y de los rasgos estructurales internos de cada uno de los conjuntos decorados, teniendo en cuenta que este término dentro del Arte Levantino lleva implícita la idea de una manifestación eminentemente parietal y situada al aire libre. Por tanto, la construcción de este concepto parte de una observación combinada del entramado decorativo y de las características topográficas que caracterizan a cada uno de los abrigos considerados.

La necesidad de caracterizar y delimitar el espacio gráfico utilizado por los artistas levantinos nos ha llevado a trazar dos modos de aproximación:

- A. El análisis de la **distribución de las figuras** en el abrigo y la delimitación del **campo manual** empleado.
- B. La observación detenida de las **características topográficas** internas, privativas y específicas de cada conjunto, por lo que pueden suponer tanto en el proceso de situación de figuras como en el desarrollo espacial y narrativo de composiciones y escenas.

Desde estas dos perspectivas no sólo pretendemos trazar los principales rasgos que caracterizan al espacio gráfico levantino, sino que podemos cuestionar cuál es el valor de la pared para el artista y el papel que ésta desempeña en el proceso técnico de ejecución de figuras individuales y agrupaciones de ellas.

A. Distribución espacial de las figuras dentro del abrigo y en relación a un hipotético campo manual.

▪ **Distribución espacial de figuras:** A la hora de trazar una subdivisión del espacio que nos permita delimitar la distribución de figuras y la existencia de concentraciones recurrentes en zonas puntuales del abrigo hemos seguido principalmente dos criterios:

- 1. Métrico:** la división métrica de cada uno de los conjuntos a partir de los ejes cartesianos nos ha permitido estructurar internamente el espacio que comprende un abrigo en tres niveles distintos, tanto en el eje de desarrollo vertical como en el horizontal. Para la definición del primero hemos tenido en cuenta la propia topografía del abrigo, considerando, por lo general, la línea de plataforma, como límite inferior, y la de la cornisa o visera como límite

superior, siempre y cuando no se constatará la representación de otros temas fuera de estos límites arbitrarios. Por lo que respecta a la definición del eje de proyección horizontal, está condicionada por la estructura misma del abrigo, su subdivisión interna en cavidades menores y la delimitación de ambos extremos a partir de accidentes más o menos sobresalientes.

2. Topográfico: la división del espacio a partir de los ejes cartesianos es, no obstante, subsidiaria de la topografía interna del abrigo y de los criterios que hemos propuesto en la caracterización de abrigos, cavidades y unidades topográficas. La propia especificidad física de cada abrigo obliga a considerar con cautela este tipo de divisiones espaciales arbitrarias que pueden resultar excesivamente simplistas y en las que se diluye la importancia que el relieve y los accidentes parietales pueden jugar a la hora de seleccionar el espacio de representación. De este modo, las características topográficas del abrigo no siempre propician la existencia de un espacio acotado de recorrido continuo que facilite una clara división tripartita y estructurada en ambos ejes de desarrollo. Por ello, siempre y cuando las características topográficas del abrigo lo permitan, y en relación al eje de desarrollo horizontal, primaremos el criterio topográfico a la hora de dividir internamente el espacio del abrigo. Hablaremos, por tanto, no tanto de espacios centrales como de cavidades o unidades centrales, etc. Los abrigos de planta semicircular abierta, como Civil o Cavalls, son los que más fácilmente nos permiten dividir el espacio interno del abrigo, puesto que tanto la estructura del abrigo permite dividir entre espacio central/ala izquierda/ala derecha como entre cavidad central y adyacentes. De hecho, y si tenemos en cuenta la posición del espectador con respecto a la pared, resulta más coherente que el espacio central coincidiera con la pared frontal a su posición.

Es evidente que este tipo de subdivisiones métricas propician una estructuración del espacio libre a la decoración excesivamente férrea, pero su fin no es otro que delimitar las posibles tendencias de situación de las figuras dentro de un conjunto decorado.

Del mismo modo, la consideración del espacio en función de la topografía depende, en última instancia, de los criterios subjetivos que hemos manejado para caracterizar las distintas estructuras topográficas que definen y conforman un abrigo.

La consideración de los resultados obtenidos siguiendo los criterios arriba expuestos nos va a permitir valorar algunos aspectos como:

- El posible *uso preferencial de determinados puntos o niveles de representación* de manera que podamos delimitar la existencia de espacios preferentes frente a otros que podríamos denominar marginales o periféricos.
- Evaluación de los *factores puntuales que subyacen en el uso de espacios potencialmente menos considerados* como lugar de representación.
- Valoración de la posible *relación entre el uso de cada uno de los niveles de representación con un determinado campo manual* y, por ende, con una determinada querencia o posición del artista con respecto a la pared.

Si agrupamos en una misma gráfica los distintos análisis realizados en los cinco conjuntos de Valltorta-Gasulla y si partimos de la consideración de la distribución de temas en el eje vertical, obtenemos una clara tendencia a situar a las figuras en los niveles medios. Esta afirmación es especialmente significativa en aquéllos conjuntos en los que el espacio que media entre la línea del suelo y la cornisa es superior a 1,80 m., como sería el caso de Civil o Cavalls, puesto que ofrece una mayor libertad de movimiento al artista, resultando así más significativa la selección de espacios.



Es precisamente esa tendencia a concentrar un mayor número de figuras en ese punto lo que nos lleva a valorar con mayor detenimiento **a qué responde el uso de los espacios que quedan fuera de ese nivel medio de representación.**

En efecto, y a pesar de la tendencia señalada más arriba, uno de los aspectos más significativos ha sido la recurrente utilización de los **niveles inferiores** de los abrigos, incluso los limítrofes con la inflexión que da lugar a la línea del suelo. Son precisamente estos puntos los más afectados por la conservación diferencial, como hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo, de manera que, en muchos casos, sólo tras la limpieza del abrigo o mediante una observación más detenida se ha podido constatar la presencia de decoración.

El uso de estos niveles inferiores limítrofes con el arranque de la plataforma natural pueden responder, además de a factores volitivos, al menos a dos variables:

1. Planteamiento compositivo de la escena. En algunos abrigos analizados, como el caso de la Caverna III.2 y III.3 de Civil o el Abric IX de el Cingle de la Mola Remigia, la ocupación de los niveles inferiores parece responder al planteamiento compositivo de la escena, que concibe el espacio de representación como un gran “lienzo”, en el que el único límite parece fijarlo el arranque mismo de la cornisa y la plataforma del suelo por lo que se refiere al eje vertical. En efecto, en ambos casos las figuras se distribuyen en el espacio de manera extensiva, obviando salientes y otros accidentes del relieve que en otros casos sí que parecen actuar como verdaderos “márgenes” al desarrollo espacial de composiciones y escenas.

Caverna I.2. Mas d'en Josep



Fig. 12.3. Indicación del margen donde se sitúan las figuras del Abric I del Mas d'en Josep.

2. Estructura física del abrigo como elemento condicionante.

Otra posible motivación en el uso de estos niveles podría argumentarse a partir de la propia estructura física de la caverna. Éste sería el caso de la Caverna I.2 de Mas d'en Josep (Fig. 12.3) o de las cavernas VII.2-VII.4 y VIII.2 de Saltadora, donde la proximidad de la zona escarpada que anuncia la cornisa parece condicionar la posición de los artistas, de modo que los temas se sitúan en las zonas medias-bajas de estas cavernas, cuya estructura física se caracteriza por un relieve menos abrupto que favorece la ejecución y lectura de las figuras.

Pero ¿qué ocurre en el resto de abrigos y cavernas en los que su estructura

natural no comporta semejante restricción del espacio gráfico y en los que composiciones y escenas traducen una concepción espacial diferente? En estos casos, tan sólo la valoración del criterio estilo, entendido como un factor crono-cultural, y más concretamente la ordenación de cada uno de los tipos formales definidos dentro de la secuencia global de ejecución del abrigo, puede permitir una aproximación más objetiva al modo de ocupación del espacio. La consideración de estas dos variables— tipos formales y su ordenación en la secuencia— nos va a permitir confirmar la existencia o no de espacios preferentes *versus* espacios marginales o periféricos, y *si la definición de éstos últimos responde a un uso deliberado o bien responde a la progresiva falta de espacio derivada de la ocupación previa de los espacios centrales*, lo que, sin duda, permitiría justificar su categorización tradicional como puntos preferentes.

- En el caso del **Abric III de Civil**, hemos podido comprobar cómo el uso de los niveles inferiores podía responder a un planteamiento previo de la escena acompañado de una concepción extensiva del espacio gráfico. Sin embargo, en las cavidades adyacentes a la que ocupa esta escena central, el uso de estos mismos niveles responde a una motivación distinta, y en ellos observamos, por lo que se refiere a la figura humana, tipos formales asociados a momentos avanzados de la secuencia, como los arqueros que hemos incluido dentro del tipo lineal. Las figuras animales son de tamaño pequeño y medio con rasgos formales y técnicos variados pero que, en algún caso, acusan una extrema estilización anatómica y simplificación en los detalles (cápridos 21d y 21e de la Cavidad III.1; suido 101b de la Cavidad III.3, de formato semejante al 54b, posterior en la secuencia, al menos, a los arqueros prototípicos del horizonte Civil, etc).

- Una sensación semejante se desprende del análisis de los **Abrigos VII-IX de La Saltadora**. Los puntos cercanos al suelo están ocupados por figuras que traducen un menor naturalismo y de las que, quizás, cabría subrayar cierta simplificación o tosquedad en las formas. A pesar de la profunda degradación que manifiestan estos niveles, especialmente por lo que se refiere a las distintas cavidades del Abric VII, apreciamos una destacada coexistencia de estilos y la superposición en el espacio de distintas unidades temáticas, que en algún caso traducen un sentido de complicada definición. La densidad de figuras en estos mismos niveles pero ya dentro del Abric VIII es bien distinta, no sólo por el menor número de figuras representadas sino porque, difícilmente, podemos deducir de la relación espacial que mantienen una articulación narrativa de la que se desprenda un sentido temático coherente.

- En el **Abric II de Cavalls** apenas dos figuras testimonian el uso de estos niveles como espacio de representación. Tan sólo una de ellas, el arquero 35b, facilita su identificación, asociándose a un tipo formal que pertenecería, si damos por válida la estratigrafía cromática derivada de las distintas superposiciones analizadas, a una fase de ejecución tardía.

De lo visto hasta el momento, y teniendo en cuenta que nuestro análisis parte de una muestra limitada, podríamos deducir dos cosas: si bien el uso de los niveles inferiores no suponía un problema para los artistas, lo hemos podido comprobar en aquellos casos en que el planteamiento compositivo de la escena lo requería (Cavidad III.2 de Civil o en el Abric IX de el Cingle o, incluso, en la escena desarrollada en la Cavidad VII.4 de Saltadora) o en la utilización de aquellas cavidades cuya estructura limita el espacio de representación debido a la presencia de una baja cornisa, por lo general, *el uso de estos niveles parece asociarse a fases tardías o, cuando menos, avanzadas dentro de la secuencia general de ejecución en cada uno de los abrigos. De este modo, debemos contemplar la posibilidad de que la progresiva constricción del espacio, por la previa ocupación de los niveles medios y superiores, desplazara el campo de actuación del artista hacia los niveles próximos al suelo.*

Esta hipótesis, no obstante, ha de ser contrastada a partir de un análisis que nos permita valorar si existe cierta recurrencia en la ocupación de los puntos medios y superiores de la pared por aquellos formatos asociados, por el contrario, a fases iniciales o tempranas. El problema reside, principalmente, en que la escasa presencia de episodios de superposición dificulta la ordenación temporal global entre figuras y conceptos estilísticos, de manera que junto a la superposición cromática, tan sólo la existencia de escenas acumulativas nos permite trazar una ordenación hipotética en base a la apropiación y transformación de representaciones anteriores.

- En **Coves del Civil**, en la **Cavidad III.1**, los niveles superiores de representación quedan limitados por la presencia del arranque de una zona escarpada que dificulta en gran medida la ejecución y lectura de figuras. Es precisamente la representación de un gran jabalí de formato masivo y naturalista el que corona el punto medio de la Unidad B de esta primera cavidad. Del



mismo modo, tanto en la **Cavidad III.2** como en la **III.3** apreciamos nuevamente la representación de figuras animales de gran tamaño en los niveles superiores, en algún caso, como ocurre con el cuadrúpedo 30 cercano al punto de inflexión de la cornisa.

Las superposiciones constatadas ordenan a las representaciones humanas tipo *Centelles* en fases tempranas, anteriores a las que definen las figuras partícipes del Horizonte *Civil*. Ambas se sitúan en los niveles medios y superiores de la segunda y tercera cavidad. Dentro de las segundas, son las de mayor tamaño las que ocupan los niveles más elevados; sirva de ejemplo el arquero 82a, cuya posición se sitúa cercana al arranque de la cornisa.

Pero en el espacio que ocupan estos tipos formales, aparentemente asociados a fases tempranas, se representan en fases sucesivas otros motivos de formato radicalmente distinto y que se sitúan en estos puntos en estrecha asociación con las figuras previamente representadas, en algún caso en clara sintonía narrativa, aunque en otros, su presencia resulta difícilmente justificable desde estos términos, especialmente cuando se trata de figuras animales.

- Del mismo modo, en la **Cova dels Cavalls**, observamos nuevamente cómo en los niveles superiores aparecen representadas, preferentemente, figuras humanas vinculadas al tipo *Centelles* que, al igual que ocurría en *Civil*, pertenecen a momentos tempranos de ejecución. Tan sólo de ser cierta la identificación del motivo 11a-f como un gran cuadrúpedo estaríamos en posición de afirmar la presencia de un animal de grandes dimensiones en los puntos más elevados dentro del abrigo. El resto de la decoración, como veíamos, se concentra preferentemente en la zona media, a pesar de que, siguiendo el criterio de estilo, la decoración de este abrigo vendría definida por un número destacado de fases.

Si atendemos a la secuencia que se desprende de los episodios de superposición, hipotéticamente los cápridos 52a y 52b serían anteriores a los motivos *Cavalls A* o tipo *Centelles*, al menos por lo que respecta a su variante más estilizada. De ser cierta esta suposición, nuevamente motivos representados en fases tempranas volverían a ocupar puntos medios y centrales del abrigo.

Pero al igual que ocurría en *Civil*, estos niveles de representación no son exclusivos de los tipos que asociamos a momentos iniciales, sino que en ellos también encontramos figuras que, siguiendo ese mismo orden de superposición, pertenecen a momentos avanzados. La atracción que generaron figuras o composiciones anteriores supone que en fases avanzadas de adición se sumen nuevas figuras con la motivación de integrarlas narrativamente, en algún caso con la consiguiente transformación del sentido de lo previamente representado.

- En **Saltadora**, en la Cavidad VII.1 y en la IX.2, es donde más claramente se aprecia esta tendencia. La escasa presencia de episodios de superposición entre motivos, a pesar en algunos casos de lo abigarrado de la composición, dificulta la obtención de argumentos objetivos en los que apoyar la ordenación de las figuras.

En estas dos cavidades, en los niveles centrales y superiores se reitera la presencia de figuras animales de gran tamaño, con un tratamiento acusadamente naturalista, especialmente por lo que se refiere a los grandes ciervos del Abric IX. En el VII, además, apreciamos de nuevo la figura de un arquero de formato *paquípedo* o tipo *Centelles*. En el Abric VIII, los niveles superiores destacan por la representación de la única escena explícita y en la que participa un mayor número de figuras; mientras que en el resto de cavidades del Abric VII, es tal la concentración de motivos y la reiteración de fases en estos niveles, que difícilmente podríamos trazar una valoración acertada, máxime cuando la ausencia de visera ha potenciado la degradación de figuras y soporte y apenas podemos descifrar su lectura.

- En el **Abric I del Mas d'en Josep**, es la irrupción de una zona escarpada la que pone límite a la representación por la parte superior, de modo que el espacio en el que se encuentran las figuras apenas alcanza el metro de altura, alternándose en los niveles superiores figuras de variado

concepto formal. Hemos de destacar, no obstante, la situación del jabalí 13 y el arquero 14 en una zona de la pared con estructura carente de relieve y que incidiría en la idea de la utilización preferente de aquellos espacios más favorables a la representación. El resto de temas documentados se localizan en puntos medios, aunque el estado sumamente alterado de la pared dificulta una valoración acertada en este sentido.

- En el **Abric IX de El Cingle** los reiterados episodios de superposición no ofrecen dudas al afirmar que las figuras que inauguraron la secuencia se sitúan en posiciones centrales, tanto por lo que respecta a la fase definida por los cápridos X e X como por las figuras humanas de componente naturalista y piernas bien modeladas o tipo *Centelles*.

Partiendo de esta visión, podría deducirse una cierta bipolarización en el uso del espacio por lo que a las fases de ejecución respecta: el uso de los niveles inferiores, dejando a un lado valoraciones compositivas, parece estar ocupado por formatos asociados a momentos tardíos; los niveles superiores y medios, por el contrario, son privilegio de aquéllos que iniciarían la decoración de los conjuntos. Sin embargo, esta afirmación tan sólo es cierta a medias, puesto que dejamos a un lado un aspecto que hemos apuntado anteriormente: los niveles superiores y centrales no sólo se configuran como espacio de representación en fases iniciales, sino que son compartidos por figuras de formato variado, en algún caso asociadas claramente a fases avanzadas. Esta idea volvería a redundar en la especial atracción que generaron los espacios centrales y superiores a lo largo del dilatado período que suponemos constituyó la ejecución de estos conjuntos, y confirma una idea que ya habíamos avanzado: el uso de los niveles próximos al suelo responde *a priori* o a la propia concepción compositiva de la escena, con un desarrollo espacial extensivo, o a la progresiva restricción del espacio en los niveles medios y superiores.

Al hilo de esta argumentación, podemos añadir un hecho especialmente sobresaliente en estos conjuntos estudiados: *las composiciones y escenas que ocupan esos niveles centrales, que quizás ya podemos calificar como “destacados”, son las que, a su vez, se componen por el mayor número de fases de adición.* Este hecho traduce una especial atracción hacia las figuras aisladas, caso de los grandes animales solitarios, o narraciones que se desarrollan en estos puntos. Este hecho se constata muy especialmente en la escena de acoso y caza a una manada de ciervos de **Cavalls**, donde apreciamos una acusada acumulación de figuras, de variado concepto formal, pero en clara sintonía narrativa creando un todo perfectamente inteligible. En **Civil**, a la presencia del jabalí 14 se suma un número importante de figuras humanas que rodean a la figura animal, mientras que la presencia de otras representaciones animales situadas en la misma cavidad, pero en niveles inferiores o, incluso en niveles medios pero cerrando la cavidad por la izquierda, no han despertado esa misma atracción. En La Saltadora, es la estructura del **Abric VIII** la que nos permite ahondar en este sentido. En efecto, la existencia de espacios adecuados a la representación y, sin embargo, yermos o con una baja representatividad figurativa no dejan de resaltar la importancia de la escena situada en la primera unidad, en el punto más elevado y destacado, donde nuevamente apreciamos reiteradas fases de ejecución en clara sintonía narrativa.

Pero no en todos los casos en estos niveles medios o superiores apreciamos una clara integración de lo anteriormente representado, sino que, una vez más, la importancia de estos niveles se traduce en la omisión de lo anterior, y *el peso de desarrollar nuevas temáticas prima ante el respeto gráfico de lo previamente representado.* En algún caso habíamos sugerido que la mala conservación de estos motivos previos, ya en el momento de la ejecución de las nuevas figuras, podría haber propiciado su no consideración, pero el caso del Abric IX de El Cingle, matiza claramente este pensamiento. Es evidente que, al menos, el cáprido 20 presenta un buen estado de conservación y, sin embargo, las figuras se le superponen continuamente, en un intento, suponemos, de anulación gráfica y semántica de su presencia. Algo similar ocurre en el caso de la escena central de El Civil, aunque en este caso



se trate de grafías pertenecientes a distintos horizontes artísticos con una raigambre cultural distinta, con lo que, en cierto modo, quedaría justificada su anulación gráfica desde el punto de vista de la ocupación del espacio.

Somos conscientes de que las afirmaciones que venimos realizando con respecto a la ocupación de los distintos niveles pueden estar seriamente condicionadas por la *conservación diferencial*, y éste es un argumento en el que hemos insistido a lo largo de todo nuestro trabajo. Sin embargo, el hecho de que se repitan ciertas pautas reduce el impacto condicionante de esta variable y deja abierta la posibilidad de que realmente nos enfrentemos a un uso estructurado del espacio, al menos por lo que se refiere a la concepción jerarquizada de los distintos niveles de representación.

Todavía dentro de la consideración del eje vertical en la distribución de figuras, hemos de valorar igualmente **su situación en puntos que exceden el nivel de la cornisa**, elemento topográfico que hemos considerado como límite arbitrario en la caracterización de un abrigo como unidad de análisis, o incluso su propia utilización como espacio de representación. En efecto, la ocupación de espacios como cornisas, salientes o pronunciados cortados que exceden el campo manual del artista son pautas excepcionales dentro de este tipo de manifestaciones, al menos por lo que se refiere al ámbito de estudio que nos ocupa. En relación al uso del espacio que comprende a viseras o cornisas de mayor o menor proyección, tan solo algunos conjuntos, que no han sido tratados directamente en este volumen, son testimonio del uso ocasional de estos puntos como lugar de representación. En efecto, el Abric VI del Cingle de la Mola Remigia alberga varios motivos en una cornisa de proyección destacada, si bien es cierto que algunos de los temas que recoge Ripoll (1963) en la monografía sobre el conjunto ofrecen una coloración excesivamente anaranjada que parece superponerse sobre la capa de hollín que recubre la superficie de la roca. No obstante, no estamos ante una pauta aislada, y en este mismo conjunto, pero ya dentro del Abric X, varias pistas de huellas se sitúan en la zona correspondiente a la cornisa de este pequeño abrigo. El uso de este punto como lugar de representación es, como anunciábamos anteriormente, excepcional, aunque en otros ámbitos documentamos no sólo la representación de temas aislados (un individuo y una panoplia en Cortijo de Sorbas II, Albacete) sino también escenas completas de gran complejidad compositiva, como el episodio de caza del Abrigo de las Cabras Blancas, Teruel (Collado et al, 1991-92). Del mismo modo, hemos de llamar la atención sobre el uso que, en ocasiones, acusamos de los grandes paredones que preceden en la vertical a los entrantes rocosos donde se sitúan, por lo general, las representaciones levantinas. Esta práctica, que no deja de ser inusual, la hemos documentado, al menos, en los primeros abrigos del farallón que comprenden Coves de la Saltadora, así como en el Abric VII de El Cingle de la Mola Remigia.

Por lo que se refiere a la **distribución de figuras en el eje horizontal** y siguiendo la hipótesis de que esos espacios centrales fueran espacios privilegiados, apreciamos, además, que *las escenas o composiciones que se desarrollan en los extremos reducen el número de figuras y de fases de ejecución* y, por ende, transmiten una mayor sencillez narrativa. Tan sólo nos atrevemos a sugerir, puesto que en este sentido seguimos teniendo presente el factor conservación, el hecho de que gran parte de los abrigos analizados muestren en sus extremos una densidad menor de figuración pueda deberse, a su vez, a esa atracción que aludíamos en relación a los espacios centrales.

Para valorar este aspecto, partimos de la división arbitraria del espacio en base a unos ejes sencillos que nos permiten dividir el abrigo en tres zonas organizadas según la visión frontal del espectador: Izquierda/Central/Derecha, siempre teniendo en cuenta la propia estructura física de la pared que, en algún caso, permitía una subdivisión interna.

Esta es una particularidad que constatamos en Civil, Cavalls o El Cingle, abrigos donde con mayor o menor concavidad la pared suele mostrar un recorrido continuo, en algún caso con ligeros

salientes que permiten dividir cavidades internas:

- En el **Abric III de Civil**, la mayor densidad de figuras se concentra en la cavidad central, mientras que en las dos cavidades adyacentes el número de figuras se reduce a medida que nos alejamos de ese hipotético epicentro. Podríamos hablar, por tanto, de un reparto de la decoración en las tres zonas que dividimos el abrigo, pero con mayor densidad en el punto central, donde, además, tiene lugar el “núcleo” de la acción. La posibilidad que apuntábamos al analizar este conjunto sobre que la decoración fuera escasa en el extremo izquierdo del abrigo como consecuencia de la progresiva inclinación de la pendiente del suelo no puede aplicarse en el caso del extremo derecho, por lo que la ausencia de decoración en estos puntos más bien debe estar relacionada nuevamente con la “atracción” que ejercieron los puntos centrales.
- **Cavalls II**, sin embargo, ofrece una visión semejante pero con ciertos matices. Si bien la decoración tiende a concentrarse en lo que podríamos denominar pared frontal con respecto a la posición del espectador, el desarrollo de la decoración tiende a desarrollarse hacia el la zona central-izquierda, sin que podamos constatar decoración alguna en el extremo contrario, a pesar de que nada, aparentemente, impediría la ejecución de figuras en ese punto.
- En el **Cingle IX** ocurre algo similar: la decoración tiende a concentrarse en el centro del abrigo, disminuyendo la densidad de decoración progresivamente hacia los extremos.
- La valoración de **Mas d'en Josep y Saltadora VII** en este sentido resulta ciertamente complicada, por la propia estructura de estos dos conjuntos. Las pequeñas cavidades yuxtapuestas que componen el Abric VII de Saltadora y su estructura a modo de gran paredón de tendencia recta desarticulan la idea de un espacio continuo en el que, claramente, pudiéramos señalar la presencia de un espacio central acotado. La densidad de decoración en cada una de estas cavidades es desigual, y la gran concentración que se produce en la segunda no puede explicarse a partir de parámetros espaciales diferenciales.
- **Saltadora VIII**, presenta un espacio fuertemente estructurado por sus propias características físicas. Las dos primeras cavidades concentran su decoración en la zona central y, en los extremos, tan sólo una figura de autoría dudosa. **Saltadora IX** concentra nuevamente su decoración en la zona central, si bien la presencia de restos de pigmento hacia la izquierda, muy velados por una capa cálcica, podría traducir la extensión de la decoración hacia la zona central-izquierda del abrigo.

De lo expuesto anteriormente, podría deducirse cierta tendencia a concentrar la decoración en las zonas y niveles centrales de los abrigos, tanto por lo que respecta al desarrollo vertical del entramado decorativo como a su distribución en la horizontal. No obstante, y como en cualquier tendencia, no se reproducen pautas férreas o exclusivas, de manera que hemos podido delimitar el uso puntual de espacios que, incluso, extralimitan los límites topográficos que hemos utilizado en la caracterización de un abrigo como unidad de análisis.

▪ **Aproximación a la definición del campo manual del artista:** la distribución de las figuras en el espacio gráfico está en clara sintonía con la posición que mantiene el artista durante el proceso de ejecución; de manera que junto con una concepción del espacio determinada puede traducir unas preferencias en el modo de situarse frente a la pared.

Analizando sistemáticamente la distribución de las figuras en el abrigo debemos ser capaces de señalar posibles tendencias relativas a la actitud de los artistas frente a la pared, relacionando este aspecto con aquellos puntos más utilizados dentro de los distintos abrigos.

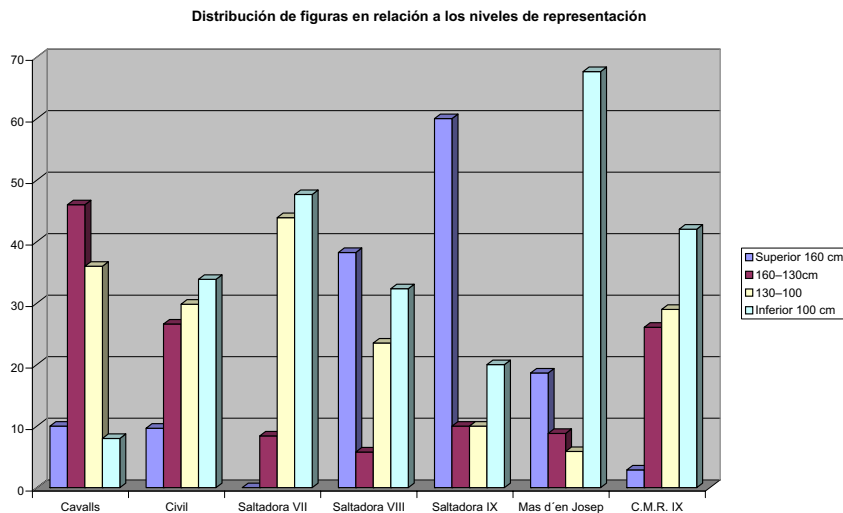


Gráfico 12.1. Distribución de figuras en cada uno de los niveles de representación propuestos a partir de un campo manual.

el brazo y la vista mantuvieran una proyección perpendicular a la pared oscila entre 160-130 cm. con respecto al nivel del suelo. Por encima de este nivel el artista pierde la perpendicularidad al punto de representación, y aunque es evidente que la altura que podría alcanzar con el brazo completamente estirado rondaría los 185 cm., pensamos que la ejecución resultaría ciertamente complicada, especialmente teniendo en cuenta la precisión con la que son ejecutadas las figuras levantinas, con trazos que apenas superan un milímetro de grosor. Por debajo de 130 cm. y hasta aproximadamente los 100 cm. de altura, la posición del artista se correspondería probablemente con una ligera inclinación de la espalda, buscando la ya aludida perpendicularidad al punto de representación. Por debajo de este nivel, una postura en cuclillas o arrodillada permitiría alcanzar fácilmente los puntos cercanos al metro de altura, mientras que no descartamos que en los puntos más cercanos al suelo la posición sedente fuera la más cómoda, puesto que permite una mayor perpendicularidad y afianzamiento del equilibrio.

En función de estos parámetros que, insistimos, se apoyan en una talla hipotética del artista, hemos calculado la altura a la que se encuentran cada una de las figuras documentadas moviéndonos en los márgenes arbitrarios propuestos. Los resultados quedan recogidos en los gráficos siguientes:

En líneas generales observamos una importancia decreciente a medida que aumenta la altura de localización de las figuras. Estos porcentajes indicarían, *grosso modo*, una leve preferencia hacia una posición en cuclillas, arrodillada o sedente del artista. Sin embargo, no hemos de obviar un hecho condicionante y que la estadística aplicada de este modo tiende a enmascarar: **la propia estructura de los abrigos y el espacio gráfico potencial que ofrecen.**

En efecto, si descendemos al análisis en detalle de cada uno de los conjuntos considerados, observamos cómo el índice de figuras situadas entre los márgenes 130-100/inferior a 100 cm. aumenta considerablemente en aquellos abrigos cuya estructura acota el espacio de representación, eliminando la posibilidad de que el artista pudiera representar en los dos niveles superiores como consecuencia de la existencia de un saliente escarpado o pequeña cornisa. Éste sería el caso de las tres últimas cavidades del Abric VII de La Saltadora, la segunda cavidad del Abric VIII de Saltadora o el Abric I de Mas d'en Josep. Por otro lado, dos de los conjuntos que presentan un mayor porcentaje de figuras situadas en estos niveles son Civil y el C.M.R. IX, y en las dos documentamos una gran escena cuya en cuya composición subyace una ocupación extensiva del espacio, que llevaría al/los artista/artistas a variar en su posición, desde posturas sedentes o arrodilladas para representar figuras próximas a los 60 cm. de altura (arqueros 77a-d) hasta servirse de algún tipo de afianzamiento para

Con este propósito hemos realizado un ejercicio experimental partiendo de una altura media hipotética del artista en torno a 1,60-1,70 m, a partir de la que hemos calculado los distintos márgenes métricos en los que se vería forzado a modificar su postura o buscar algún elemento de apoyo o alzaamiento.

De este modo, el margen de actuación correspondiente con una posición erguida en la que

ejecutar figuras situadas en puntos cercanos a los dos metros de altura (arquero 82a de Civil). Por el contrario, en un abrigo como Cavalls cuya estructura sí que ofrece los distintos niveles de representación apreciamos *una especial incidencia de los niveles que corresponderían con la postura erguida o ligeramente inclinada del artista*

Precisamente la localización de motivos por encima de los 160 cm. de altura obtiene el porcentaje más reducido, destacando en este sentido la primera cavidad del Abric VIII y la segunda del Abric IX de La Saltadora.

Una valoración conjunta en función de la posición adoptada durante el proceso de ejecución, nos permite señalar una *cierta preferencia por la posición erguida o ligeramente inclinada*. La baja densidad de figuras en niveles por encima del 1, 85 m., límite a partir del que la ejecución de las figuras se complicaría, traduce la tendencia a representar las figuras en aquellos puntos que se sitúan dentro del hipotético campo manual que hemos trazado, especialmente dentro del margen espacial en el que el artista mantendría una posición perpendicular con respecto a la pared, prefiriendo, en cierto modo, adoptar posturas sedentes o arrodilladas antes que buscar algún tipo de alzamiento para situar figuras por encima de 1, 90 m. No obstante, aunque en los conjuntos analizados son pocas las figuras que se sitúan por encima de esta altura, en el núcleo Valltorta-Gasulla documentamos varios ejemplos que nos indican el uso de alzamientos a modo de andamios o escalas que permitieron afianzar la posición del pintor. Éste sería el caso del bóvido 1 del Abric VII de la Mola Remigia, o algunas de las figuras representadas en estos mismos niveles del Abric I de La Saltadora, tal y como hemos introducido anteriormente al hacer referencia a la distribución de temas en el espacio. En ambos casos, la situación caprichosa de estas figuras implica que *la selección del espacio de representación prima sobre las dificultades técnicas a las que tuvo que hacer frente el artista para su ejecución, lo que sin duda incidiría en la idea de que la situación en el espacio de determinadas figuras fue significativa y ciertamente volitiva, cumpliendo así una función simbólica o de otra índole que escapa, en cualquier caso, a nuestro entendimiento*. Por otro lado, algunas de las figuras que ocupan estos puntos destacados gozan, además, de un importante tamaño, lo que sin duda ahondaría en la idea de que fueron concebidas para ser divisadas desde una mayor distancia.

La posible **utilización de andamios, escalas u otros elementos** similares que permitieran alcanzar niveles cercanos a los 3 m. de altura no parece improbable si tenemos en cuenta que el nivel actual de la plataforma natural no ha debido modificarse sustancialmente. No es menos cierto, por otro lado, que el uso de andamiaje está perfectamente contrastado en otras zonas y en relación a otras manifestaciones artísticas anteriores en el tiempo. En este sentido, todavía puede darse lectura en las paredes de Lascaux (Francia) a los restos del andamiaje que debieron emplear los artistas para ejecutar los grandes bóvidos de la Salle aux Aurochs (Lorblanchet, 1995); una práctica que también se sospecha para la realización del Panel de Polícromos de Tito Bustillo o el techo de Rouffignac, etc (Sanchidrián, 2001). Incluso, y concretando en otros ámbitos más cercanos, algunos autores han supuesto el uso de cuerdas para deslizarse por el cortado y ejecutar las aproximadamente noventa figuras de formato esquemático del abrigo de los Estrechos I (Albalate del Arzobispo, Teruel), que se sitúan bajo un paredón de más de 20 m. de longitud, en una superficie abovedada a la que es preciso acceder ayudados por cuerdas (Beltrán y Royo, 1997: 50-51).

Por otro lado y en relación a las **dificultades técnicas que debían sortear los artistas para alcanzar determinados puntos de la pared**, no hemos de olvidar el papel condicionante que supone, en ocasiones, la existencia de una **plataforma del suelo excesivamente inclinada y carente de relieve** en la que el afianzamiento de la postura del artista resultaría ciertamente complicado. Uno de los ejemplos más significativos en este sentido sería el de la agrupación de figuras 12a-12c de Cavalls II. Su situación en el interior de dos estalagmitas resulta ya de por sí significativa, pero a ello hemos de sumar la dificultad que tuvo que sortear el artista para acceder a este punto al tener que encaramarse a una plataforma sobreelevada de trayectoria inclinada, de manera que, suponemos,



debió sujetarse de los dos salientes para estabilizar su posición. Del mismo modo, hemos de suponer que el autor de las figuras 21 y 22 de Mas d'en Josep hubo de servirse de algún tipo de elemento de apoyo, puesto que la plataforma natural se interrumpe bruscamente en el punto donde se localiza el arquero 21, siendo imposible su ejecución sin el uso de un elemento de apoyo que permitiera alcanzar el nivel al que se sitúa esta figura.

Volviendo a la definición del posible campo manual empleado por el artista, el análisis de la situación de las figuras dentro de estos márgenes arbitrarios confirma lo que habíamos apuntado anteriormente— la situación preferente de las figuras en puntos medios y elevados por encima de 1m. de altura—. No obstante, la elección como lugares de representación de cavidades cuyo espacio gráfico potencial apenas supera 150 cm. de altura, en algunos casos muy inferior, indica que *existe un amplio margen de actuación, por lo que a la posición del artista se refiere, aunque en aquellos abrigos que ofrecen los distintos niveles el índice de figuras indique cierta preferencia por las posiciones erguidas o ligeramente inclinadas.*

ESPACIOS o PUNTOS DE ATRACCIÓN: En el estudio de estos cinco conjuntos hemos constatado un aspecto que incide en la idea de atracción que suscitan ciertos puntos de la pared, sin que, como ocurría en casos valorados anteriormente, el deseo de articulación narrativa justifique la concentración de distintas figuras en un espacio ciertamente reducido. Este tipo de puntos atrayentes, en los que tampoco parece jugar un papel determinante las características diferenciales del soporte, reflejan dos modos de situar las figuras en el espacio: o bien se producen *reiterados episodios de superposición diacrónica* o bien *nuevas figuras ocupan antiguos desconchados que “mutilan” parcialmente figuras pertenecientes a fases anteriores.* (Fig.12.4)

Ya de por sí la superposición entre figuras producto de distintas campañas de decoración supone un recurso poco utilizado dentro de esa sensación de “respeto” que parecen desprender los abrigos levantinos. Sin embargo, es la utilización de antiguos desconchados como espacio gráfico la práctica que nos parece especialmente llamativa, y ello por varios motivos:

- En todos los casos constatados este uso está protagonizado por representaciones animales de distinta especie en relación a figuras humanas parcialmente “mutiladas” que pertenecen a escenas centrales o destacadas. De esta asociación, que atribuimos a fases distintas, difícilmente puede deducirse una vinculación narrativa coherente.
- Por lo que se refiere al **formato** de las figuras protagonistas, los animales son de factura tosca, con rasgos naturalistas claramente simplificados, con un volumen que les ordena dentro de las figuras de tamaño pequeño o medio. Las humanas, por su parte, pertenecen en todos los casos al *Horizonte Civil*, a pesar de que este modo de uso del espacio lo documentamos en dos abrigos distintos. En efecto, esta expresión es especialmente recurrente en el Abric III de Civil, donde hemos documentado hasta tres ejemplos (jabalí 54b, ciervo 71 y cierva 80). Todos ellos en relación a la escena central, todos ellos en desconchados que interrumpen a figuras humanas y en todos resulta seriamente complicado afirmar una clara intención de articulación narrativa en su ejecución; bien al contrario, su presencia rompe la unidad que transmite la escena anterior. En Cavalls documentamos un esquema similar en la representación del cuadrúpedo 23b al ocupar el desconchado que interrumpe al arquero 23a. Tan sólo de interpretarse como un cárido su presencia podría justificarse desde el deseo de integración narrativa. Una vez más se produce este fenómeno en relación a una escena que calificamos como destacada, no sólo por su posición sino por el número de figuras y fases que la componen, y de nuevo este cuadrúpedo se sitúa en un desconchado que interrumpe a una figura humana claramente integrada en la escena de caza.

Todos estos paralelismos permiten sugerir, cuando menos, la definición de una pauta de utiliza-

ción del espacio que podría asociarse a un momento de ejecución concreto. La misma tendencia que tienen estas figuras a ocupar desconchados que mutilan sistemáticamente a figuras humanas que participan de escenas centrales o destacadas nos ha llevado a sugerir la posibilidad de que estos desconchados fueran intencionados y no producto del azar, aunque éste no es un aspecto que podamos afirmar de manera objetiva.

Si admitimos que estos desconchados son naturales convendremos en que ejercieron algún tipo de reclamo en la ejecución de nuevas figuras cuya ejecución respondía a un sentido narrativo independiente. No existen argumentos relativos a la falta de espacio o, incluso, a las especiales características del soporte que justifiquen de otro modo la selección de estos puntos como lugar de representación. Si pudiéramos confirmar que estos desconchados no son fortuitos, entonces la ejecución de estas figuras respondería, entre otras cosas, a una voluntad de eliminación gráfica y semántica de lo previo con un sentido y una motivación que nos es incomprendible. En ambos casos, este tipo de figuraciones animales en espacios concretos y en estrecha asociación a figuras humanas podría sugerir la presencia de una pauta o tendencia muy concreta dentro de la secuencia levantina, puesto que, hasta el momento, los casos documentados muestran una ecuación muy similar por lo que respecta al formato de las figuras protagonistas, tanto en el caso de las humanas como en el de las animales.

Espacios de atracción: utilización de antiguos desconchados como espacio gráfico.

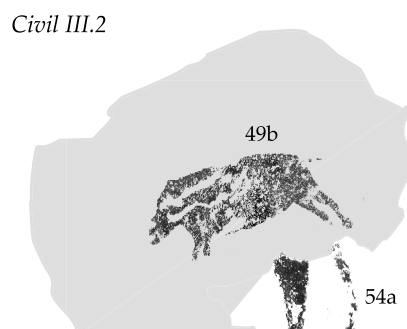
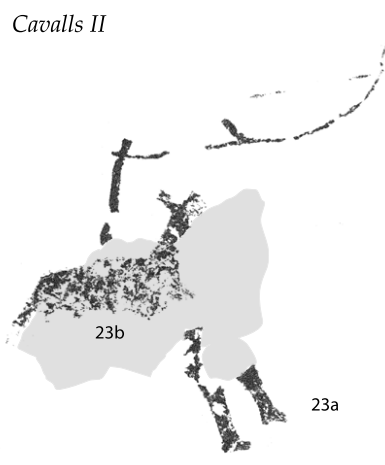


Fig. 12.4. Utilización de antiguos desconchados que interrumpen a figuras humanas pertenecientes al tipo Civil en dos abrigos del margen derecho de la Valltorta.



El segundo recurso gráfico que justifica esa atracción a la que hacemos referencia es la **superposición continuada y diacrónica entre figuras**, sin que, en ningún caso, responda a una verdadera voluntad de articulación narrativa entre las figuras superpuestas. El ejemplo más destacado en este sentido quizás lo aporte el Abric II de Cavalls, donde apreciamos, al menos, tres momentos distintos de ejecución en la agrupación 50-53 y en la formada por las figuras 44-48. En los dos casos se produce tal acumulación de figuras que llega a dificultar la lectura individual de cada una de ellas, superponiendo no sólo sus graffias sino su propio sentido narrativo. Valorando objetivamente las características de la pared o el espacio libre a la decoración, nada nos permite argumentar tal concentración en base a estos dos parámetros. La evidente anulación gráfica que se produce en algunos casos— el bóvido 46 diluye gráficamente la presencia de los arqueros 45 y 47 al solaparse en el punto correspondiente a sus cabezas— nos ha llevado a considerar la posibilidad de que tal superposición respondiera a una merma en la conservación de las figuras anteriores, con la consecuente pérdida de “vigencia” y menosprecio por parte de los artista hacia unos temas cuya lectura difícilmente podía ser completada. El hecho de que dentro de este tipo de manifestaciones no se constate la eliminación total de antiguas graffias a partir del borrado, piqueteado, u otro tipo de procedimiento permite considerar como único elemento de disolución gráfica la superposición repetida de nuevos motivos. No obstante, esa continua superposición de fases decorativas en puntos concretos del abrigo no puede justificarse únicamente a partir de estos parámetros de conservación, puesto que de ser cierta esta afirmación, deberían multiplicarse los episodios de superposición entre figuras antiguas y recientes, algo que no se produce de manera recurrente en los abrigos levantinos como hemos visto.

Por otro lado, hemos de valorar la posibilidad de que, en ocasiones, esa multiplicación de fases superpuestas gráficamente pudiera responder al planteamiento compositivo y espacial de escenas producto de fases más recientes. Una afirmación que es fácilmente contrastable en la composición de Cavalls II formada por los arqueros tipo *Centelles* o *paquípodos*, cuyo desarrollo espacial supone una ocupación extensiva del espacio gráfico a expensas de temas anteriores (cápridos 52a y 52b), o en la documentada en el Abric IX de El Cingle de la Mola Remigia, donde varias figuras humanas se superponen continuamente sobre los dos cápridos, bien conservados probablemente en el momento de la adición de arqueros y con los que no parecen trabar ningún tipo de relación escénica. En estos casos, no podríamos hablar tanto de puntos de atracción como de la recurrente utilización de puntos concretos del espacio gráfico como resultado del desarrollo compositivo de escenas donde participa un número importante de figuras.

ESPACIOS COMPARTIDOS: con este término hemos querido definir la coexistencia espacial de dos horizontes artísticos diferenciados en un mismo abrigo. Tan sólo tres conjuntos (Civil III, Cavalls II y Mas d'en Josep II) nos han permitido constatar la presencia de graffias esquemáticas en sus paredes, con un total de cinco motivos y una especial concentración en el primero de ellos.

Su escasa representatividad nos permite, sin embargo, ejemplificar dos modos bien distintos de compartir el espacio en aquellos casos en que el Levantino y el Esquemático coinciden: por un lado, la superposición de graffias y, por otro y en contraposición, el respeto espacial entre las mismas.

El primero supone, cuando menos, la eliminación gráfica y semántica de lo anterior y nos ofrece un argumento crucial de cara a situar temporalmente y entre sí ambos horizontes. En los ejemplos documentados a partir del análisis de los cinco conjuntos que aquí presentamos los motivos levantinos se superponen sistemáticamente a los esquemáticos. El segundo modo, por el contrario, comportaría cierto respeto gráfico o, incluso, cierta indiferencia hacia unas graffias quizás ya carentes de significado.

Resulta complicado afirmar por qué en unos casos se produce la superposición gráfica entre distintos horizontes artísticos y en otros no. Un claro ejemplo en este sentido lo proporciona Civil: las

grandes grafías de la cavidad central se ocultan bajo la gran cantidad de arqueros representados, mientras que en la cavidad contigua no sólo no se produce tal superposición sobre las grafías 16-17, sino que incluso llega a respetarse el espacio que ocupan, formado por una ligera depresión de naturaleza poco escarpada. Algo similar ocurre con la grafía en forma de *phi* de Mas d'en Josep II, que, aislada, ocupa una pequeña oquedad donde no documentamos otro tipo de representaciones.

Se ha insistido repetidamente, especialmente en las últimas décadas, en que la coexistencia en un mismo espacio de estos dos horizontes suponía que entre ambos existía un patrón de selección de emplazamientos semejante; incluso algún autor ha llegado a afirmar ciertas semejanzas en las preferencias de situar a los motivos esquemáticos y levantinos dentro del abrigo (Mateo Saura, 2003).

Por nuestra parte, pensamos que el hecho de que no se produjera sistemáticamente la superposición entre grafías podría indicar que esta superposición estaría motivada más por la necesidad de ocupar un espacio concreto como consecuencia del planteamiento compositivo de la escena que como respuesta a una voluntad de “destrucción” sistemática del sentido gráfico y semántico de unas representaciones que atribuimos a grupos con un fondo cultural distinto. De hecho, las dos únicas superposiciones entre levantino y esquemático que documentamos tienen lugar en los puntos centrales de los dos abrigos.

Pero estas secuencias de ocupación del espacio no sólo resultan trascendentales desde el punto de vista del planteamiento decorativo sino que, como vimos al tratar detenidamente el gran debate cronológico aun vigente en torno a estas manifestaciones, son fundamentos esenciales a la hora de abordar la relación espacio-temporal de los grupos autores. Un tema que recogeremos en el último apartado de este capítulo.

B. La incidencia de las características de la pared en el proceso de ejecución.

La observación detenida de las características del soporte parietal en relación a los niveles de análisis propuestos en el apartado metodológico nos ha permitido contrastar cómo en ocasiones, y aunque no de manera sistemática, los accidentes de la pared juegan un papel destacado tanto en lo que se refiere al proceso técnico de ejecución de figuras individuales como a la situación destacada de determinadas imágenes o, incluso, al desarrollo espacial de composiciones y escenas.

▪ **En relación a la ejecución individual de las figuras:** aunque éste es un aspecto que queda fuera de la línea principal de este trabajo, por cuanto tiene que ver con la técnica y el modo de concebir la representación individual de figuras en relación a su soporte, creemos necesario trazar algunas valoraciones que puedan ayudarnos a perfilar una caracterización del espacio gráfico, articulando distintos niveles de observación y consideración del soporte parietal durante el proceso de representación. Dentro del nivel correspondiente a la observación puntual de la pared durante la ejecución de figuras individuales, hemos introducido en el apartado metodológico cómo las peculiaridades de la pared tanto podían ser omitidas como suponer un condicionante para el artista, que podía llegar a modificar la trayectoria o la precisión del trazo si consideraba que la presencia de estos accidentes alteraban la correcta lectura de la figura. Éste es un aspecto que, pensamos, se constituiría en una variable más a tener en cuenta dentro de la caracterización de los distintos estilos, del modo, en suma, de concebir y construir las figuras en relación a su soporte.

Dentro de esa comunión entre figura y soporte uno de los aspectos más significativos consiste en la **integración de pequeños accidentes como parte de su estructura anatómica**, tanto de manera explícita como implícita (Fig. 12.5). El primer supuesto es uno de los que mayor dificultad suscita en su valoración. Son limitados los ejemplos dentro del ámbito levantino en los que podamos justificar una clara integración de las irregularidades del soporte como elemento que completa la



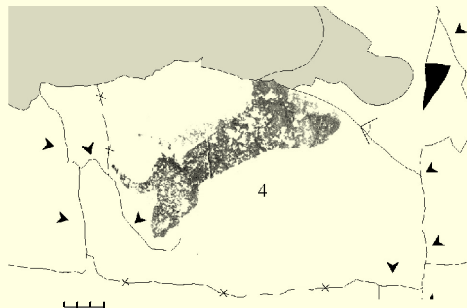
silueta de la figura. A lo largo de nuestro análisis tan sólo el motivo 20 de Mas d'en Josep podría justificar este recurso técnico (Fig. 12.5) La representación de un arquero en posición de disparo del que tan sólo se da cuenta de la pierna más atrasada y el arco parece completarse con un accidente de la pared que daría cuenta del eje tronco-cabeza y de la pierna más adelantada. Reiteramos que esta interpretación la hacemos con suma cautela y tan sólo futuros estudios en ésta y otras zonas nos permitirán contrastar esta suposición. No obstante y de estar en lo cierto, no sería el único ejemplo en la zona en el que el artista trataría de integrar el relieve. El bóvido 1 del Abric VII de la Mola Remigia ofrece un claro ejemplo de cómo una pronunciada grieta suple la cornamenta "liriforme" del animal; para ello el artista no duda en ajustar la postura del cuello y la cabeza del bóvido simulando una actitud de embestida.

Por lo que respecta al segundo supuesto, hemos de considerar el caso de las **imágenes fragmentadas**, animales o humanas. Éstas hacen uso de salientes, aristas o grietas para simular su representación en dos planos ficticios, de manera que la lectura combinada de figura y soporte sugiere su emergencia de la misma roca. Los ejemplos de figuras animales documentados en Saltadora VIII (motivo 18.VIII) o en Mas d'en Josep (motivos 4 y 23) apuntan en este sentido, al integrar los accidentes de la pared dentro de la comprensión semántica de la imagen representada. Son múltiples los ejemplos que se suceden en otras áreas, aunque no en todos los casos se produce una unión significativa entre figura fragmentada y soporte a la manera de los que hemos documentado en este trabajo. La representación de un prótomo de toro en el abrigo de Marmalo III (Cuenca) no parece apoyarse en la integración de líneas significativas del soporte, aunque sí es cierto que se sitúa en una laja

Variantes en el uso y consideración del soporte

Técnica y ejecución de figuras

A



B



Fig. 12.5. Variantes en el uso y consideración del soporte. A. El Bóvido 4 de Mas d'en Josep (Domingo et al, 2003) ajusta su posición a la presencia de una arista de la pared. B. El Arquero 20 de Mas d'en Josep (Domingo et al, 2003) podría integrar una pronunciada arista para significar el tronco, la cabeza y la pierna más adelantada.

de especiales características topográficas que le distinguen del resto de motivos (Alonso, 1983-84; Alonso, 1985).

Del mismo modo, hemos constatado la integración de pequeños accidentes en la ejecución de figuras humanas parcialmente representadas. De nuevo, soporte y figura conforman una unidad indivisible necesaria para proceder a una lectura completa del tema representado. Al ejemplo de las figuras 12b y 12c de Cavalls II, que comentaremos más adelante, hemos de sumar el documentado en el **Abric IX del Cingle de la Mola Remigia**, aunque su valoración la hacemos con cierta cautela al no disponer de una restitución definitiva y contrastada de este conjunto. En él, la figura 52b.IX tan sólo parece haber sido representada en su mitad derecha, de manera que un saliente de la pared oculta de manera ficticia el resto de la figura no representada. Al igual que ocurre con los dos arqueros de Cavalls II, esta técnica de recubrimiento parcial genera la sensación de que las figuras “emergen” o se “sumergen” en la roca, como si ésta última representara un elemento paisajístico indeterminado. Este tipo de técnica está presente en otras manifestaciones artísticas alejadas en el tiempo y el espacio. No hay que olvidar que es precisamente la representación de figuras fragmentadas que “emergen” en la roca uno de los argumentos manejados, entre otros, por Lewis-Williams (1997; 2001) en la defensa de la conocida como “Teoría del chamanismo” aplicada a la interpretación del Arte Rupes-tre, así como de aquéllos que defendían su nacimiento a partir de la inspiración que los volúmenes cambiantes de la roca ejercían sobre el individuo como agente creador.

▪ ***Incidencia de los accidentes de la pared en el desarrollo espacial del entramado decorativo.***

El relieve de la pared, y más concretamente los accidentes que permiten subdividir internamente al abrigo en diferentes unidades topográficas, han demostrado tener un papel fundamental, en algunos casos, en el desarrollo espacial de composiciones y escenas. A lo largo de este trabajo hemos podido comprobar cómo aristas, escalones o salientes más o menos prominentes *tanto pueden funcionar como límites a la narración descrita en una unidad topográfica como “diluir” su presencia para actuar como nexo en la narración que se desarrolla entre dos cavidades*. El primer supuesto es la pauta más extendida dentro de los conjuntos levantinos, el segundo, por su excepcionalidad, merece un comentario más detenido.

–Omisión de accidentes topográficos en el desarrollo espacial y narrativo de composiciones y escenas. Los dos ejemplos más significativos en este sentido son los documentados en las cavidades II-III de Civil III y en el Abric IX del Cingle de la Mola Remigia (Fig. 12.6). En ambos casos resulta ciertamente llamativo que esa concepción del espacio, en la que la incidencia de salientes en el relieve no constriñe la distribución de las figuras, se produzca, por un lado, en la narración de episodios de enfrentamiento o contacto entre dos grupos en los que es destacado el número de figuras partícipes y, por otro, en dos abrigos en los que los límites físicos entre las dos cavidades– en el caso de Civil– o las dos unidades– en el caso de El Cingle– no provocan una brusca ruptura visual que interrumpa el desarrollo narrativo. A estos dos ejemplos hemos de sumar la composición formada por los arqueros tipo *Centelles* en el Abric II de Cavalls. En este caso, y al igual que ocurría en los dos anteriores, la estructura física del abrigo, a pesar de subdividirse en dos cavidades, favorece un recorrido visual continuo, sin grandes fisuras que interrumpan el sentido descrito por esta gran formación de arqueros. En los tres casos apreciamos, por tanto, una concepción del espacio que “diluye” la importancia de destacados accidentes del relieve como límite al desarrollo gráfico y narrativo.

Uno de los aspectos más sobresalientes en este sentido es *el uso excepcional de esos mismos accidentes como soporte gráfico*, tal y como apreciamos en Civil III, donde el mismo saliente que media entre la segunda y tercera cavidad ha sido el punto escogido para representar una hilada de arqueros que actúan como nexo narrativo de la acción que se desarrolla entre ambas



cavidades, matizando así el grado de ruptura que ejercería este saliente en el desarrollo de la acción. Una pauta similar se repite en la composición de Cavalls II al integrar como parte de la narración dos potentes estalagmitas que, de otro modo, interrumpirían la continuidad del espacio.

– **Accidentes topográficos que actúan como delimitadores espaciales:** en el resto de abrigos analizados, incluso si consideramos la primera cavidad de Civil, aristas o salientes tienen un papel bien distinto, puesto que actúan como delimitadores espaciales al reafirmar la individualidad y aislamiento de las distintas narraciones representadas frente a las que ocupan unidades o cavidades adyacentes. Dentro de cada una de las unidades topográficas es principalmente la existencia de **vacíos decorativos** lo que favorece la distinción entre agrupaciones de motivos, sin embargo, en algún caso, a esos espacios yermos se une la incidencia de aristas, saltos o cambios de pendiente que acentúan en mayor grado la situación de las figuras en distintos planos, potenciando así la individualidad de motivos aislados, composiciones o escenas. El ejemplo más destacado en este sentido sería el del Abric I de Mas d'en Josep, en el que la individualidad de figuras animales solitarias o, incluso, de escenas completas queda perfectamente subrayada mediante el juego combinado de las características del relieve.

Esta especial incidencia de los accidentes menores del relieve en la propia situación de las figuras, así como la “omisión” de otros de mayor envergadura en el desarrollo narrativo de ciertas escenas implicaría la observación previa y pausada de la pared por parte del artista, de manera que, en ocasiones, difícilmente podemos afirmar que la localización de las figuras sea aleatoria. Del mismo modo, el hecho de que algunas composiciones con distribución espacial extensiva se desarrollen en abrigos donde la pared apenas presenta fluctuaciones en el relieve y donde la demarcación entre unidades o cavidades apenas supone una ruptura visual supondría, cuando menos, una *consideración previa del espacio de representación, de manera que podríamos sugerir que la topografía de los abrigos pudo ser, en casos puntuales, un factor condicionante a tener en cuenta dentro del planteamiento compositivo de las escenas.* Bien al contrario, dentro de esa consideración de las características del espacio de representación no parece ser determinante la presencia de figuras o escenas previas, incluso pertenecientes a horizontes artísticos distintos. Una afirmación que es posible contrastar en los tres ejemplos citados: en el Abric IX del Cingle, las figuras que participan de la acción de enfrentamiento se superponen reiteradamente a dos cápridos que nada tienen que ver con la escena, una pauta que se reitera en Cavalls II; por último, apreciamos una clara superposición entre los arqueros que forman parte de la escena de contacto en Civil III y varias grañas de tamaño destacado que vinculamos a un horizonte artístico anterior. De este modo podemos afirmar que, en estos casos concretos, las necesidades del artista se imponen al aparente “respeto” que parece gobernar la reiterada ocupación de estos abrigos como lugar de representación.

▪ ***Incidencia de los accidentes del relieve en el desarrollo narrativo de las escenas.***

Tal y como algunos autores han propuesto, y como nosotros mismos hemos defendido, los volúmenes cambiantes de la pared ofrecen la posibilidad de situar a las figuras en planos distintos, matizando así el carácter bidimensional de las imágenes levantinas y propiciando la idea de que éstas dejan de flotar en un medio ingrávito para situarse en un espacio más tangible, posiblemente asociado al medio real circundante. A esta idea contribuye también el hecho de que sean excepcionales las representaciones gráficas de elementos naturales o paisajísticos que permitan enmarcar y contextualizar las acciones descritas, de modo que la pared se configura como el único elemento que facilita la ubicación de las figuras en relación a un marco de actuación. Todo ello, sin duda, enriquece el dinamismo de las escenas, reforzando, en ocasiones, el propio sentido de la acción descrita. Los

conjuntos estudiados en este trabajo han aportado algunos ejemplos que permiten valorar la especial incidencia de las características del soporte en el desarrollo narrativo de las escenas y cuál es, en última instancia, el papel que desempeñan dentro de la composición de figuras.

– **Integración de accidentes y estructuras menores**, como estalagmitas, grietas pronunciadas o aristas, entre otros: algunos ejemplos documentados a lo largo de este trabajo nos han permitido contrastar el empleo oportunista de este tipo de accidentes que pasan a formar parte de la estructura compositiva de la escena, de manera que, en ocasiones, no es posible comprender la acción en su totalidad si no partimos de una lectura conjunta de figuras y soporte.

▪ El ejemplo que mejor pone de relieve esta afirmación es el documentado en la agrupación de figuras 12a-c de **Cavalls II**. El rodete de estalagmitas en el que se sitúan los arqueros no sólo enfatiza la posición en el espacio de estas tres figuras sino que, además, interviene en la narración a modo de estructura que simula una especie de pasaje o escondrijo, y en el que incluso hemos creído ver la representación de la estrecha garganta que da acceso al abrigo (Villaverde et al, 2002). La intención de integrar estos accidentes como parte del sentido semántico de la escena no deja lugar a equívocos cuando valoramos la técnica de recubrimiento parcial empleada en la ejecución de las tres figuras, en la que el volumen del soporte juega un papel fundamental en la consecución de la idea de perspectiva y profundidad.

▪ Otro ejemplo de la integración de accidentes menores en el desarrollo narrativo de las escenas lo encontramos en el abrigo de **Saltadora VIII**. La escena de componente cinegético protagonizada por los motivos 2-15.VIII proporciona un magnífico ejemplo de integración de las mismas **estalagmitas** que ponen límite a dos cavidades contiguas. La ubicación de varios arqueros que participan del episodio de caza que se desarrolla más a la izquierda en el espacio que media entre los dos salientes confirma la intención del artista de integrar estos elementos estructurales como parte de la composición, máxime si tenemos en cuenta que la existencia de espacio libre a la decoración entre el punto que ocupan los animales y los arqueros 14 y 15.VIII refuerza la idea de que la situación de éstos entre las estalagmitas fue totalmente caprichosa. Un aspecto interesante a retener es que la integración de esta estructura parietal responde a una segunda fase de ejecución, posterior, al menos, a la manada de ciervos y el arquero 4.VIII.

– **Integración de los volúmenes cambiantes del relieve**: una forma más sutil, y que en ocasiones puede pasar desapercibida, es la importancia que adquieren los volúmenes cambiantes de la pared en la situación de figuras que forman parte de un mismo sentido narrativo. Los diferentes planos en que éstas se sitúan potencian la impresión de que cierta perspectiva gobierna la relación narrativa entre motivos, sugiriendo así que el juego de cambios de plano del relieve parietal es realmente un marco espacial del que se sirven los artistas para reforzar el sentido de la narración.

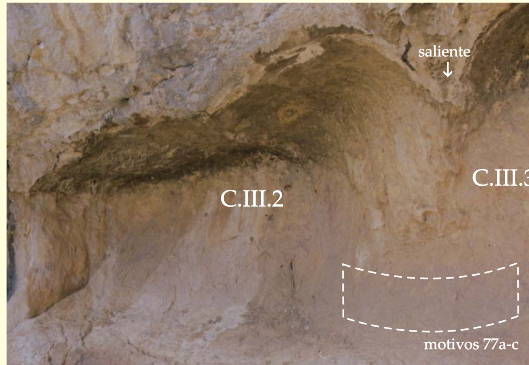
El ejemplo más destacado al respecto es el que define la agrupación de figuras 20-23 de **Mas d'en Josep**, donde, como hemos visto, las figuras se sitúan en planos distintos que provocan un cambio constante de la posición del espectador, acentuando así la tensión que ya de por sí marcan las figuras en su movimiento.

Relacionado con este aspecto, hemos de señalar la posición oportunista de algunos temas en ligeros **salientes de la pared** que marcan la existencia de, al menos, dos planos dentro de una misma escena, favoreciendo así la sensación de perspectiva. Éste es un aspecto que se repite insistentemente en escenas de temática cazadora, donde es la figura humana la que ocupa



Variantes en el uso y consideración del soporte

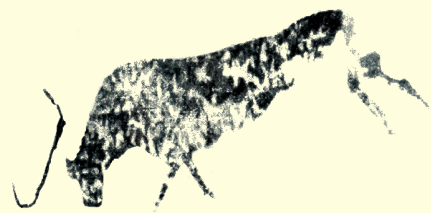
Desarrollo espacial de composiciones y escenas



Desarrollo narrativo de las escenas



Posición preferente o destacada



12.6. Variantes en el uso y consideración del soporte por parte de los artistas. El ejemplo de Civil III.2-III.3 ofrece una interesante concepción del espacio gráfico en la que los accidentes de entidad se “diluyen” e integran en el desarrollo narrativo. La posibilidad de que las características del relieve jueguen un papel relevante como parte del entramado decorativo, reforzando el sentido de la narración tiene en la escena de caza de Saltadora IX un destacado exponente. Finalmente, y dentro de la observación del abrigo, los artistas emplearon espacios significativos por su emplazamiento o características físicas para otorgar un tratamiento preferente a determinados temas, como es el caso del bóvido del Abric VII del Cingle (Ripoll, 1963).

un saliente o plano más elevado, generalmente en actitud de disparo o dirigiéndose hacia la presa:

- **Saltadora IX:** el arquero 19.IX se sitúa sobre un ligero saliente del soporte desde donde parece observar al ciervo 17.IX, al que se acerca sigilosamente.
- **Saltadora VII:** el arquero 78.VII se sitúa en un punto sobreelevado desde donde espera sigiloso el paso del ciervo 79.VII mientras se dispone a cargar la flecha.
- **Mas d'en Josep:** el arquero 10 se sitúa en una laja sobreelevada de la pared desde donde dispara al jabalí 14, situado en un nivel inferior.
- **Cavalls II:** los arqueros que cierran el frente de la escena de acoso y caza a una manada de ciervos de Cavalls (23a, 24a, 25a y 26a) ocupan un ligero saliente de la pared.

En algunos de los ejemplos citados sospechamos que la escena es producto de varias fases de adición y que la presencia previa de la figura animal derivó en una escena venatoria como consecuencia de la posterior adición de una o varias figuras humanas.

En relación a este último aspecto, algunas de estas figuras animales, a las que consideramos producto de una fase anterior aislada, ocupan **espacios** que se caracterizan por una **naturaleza menos accidentada del relieve**, como en el ejemplo del jabalí 14 del Abric III de El Civil o del cáprido 10.IX de Saltadora. En ambos, además, sugeríamos una posición privilegiada con respecto al resto: en el caso del jabalí porque a las especiales características del soporte debíamos sumar el tamaño y formato del suido, mientras que en el del cáprido resultaba incontestable su posición destacada en el interior de una hornacina natural.

- El ejemplo del **jabalí 14 de Civil III** nos sirve para exponer un hecho que hemos constatado en otros abrigos de la zona que no han sido objeto de un estudio detallado en este volumen, pero que por su relevancia serán incluidos en futuros trabajos. Estas figuras animales, en algún caso aisladas y generalmente en posición estática, se sitúan en puntos de la pared de estructura lisa desprovistos de accidentes de envergadura que, en ocasiones, aparecen “enmarcados” por una superficie más accidentada, donde se superponen las lajas que le otorgan un aspecto escarpado. Es precisamente en ese punto, donde el relieve se acentúa, en el que se suelen situar las figuras humanas que se apropian de la imagen animal y su sentido primigenio para trasformarlo en una escena de caza. Podría pensarse que la distribución de las figuras humanas en este punto es producto de la progresiva constricción del espacio tras distintas fases de adición. Sin embargo, ésta es una afirmación que, aunque podría explicar la distribución de figuras de la escena protagonizada por el jabalí 14 en la Cova del Civil, no podemos aplicar en todos los casos documentados.

De este modo, apreciamos una distribución semejante en la escena de caza de varios cápridos de la **Cova Alta del Llidoner**, situada frente al Cingle del Mas d'en Josep y muy cercana al conjunto de Saltadora. En la escena que anunciamos las figuras animales ocupan la zona inferior, ligeramente más deprimida y de naturaleza menos escarpada, mientras que los arqueros atacantes se distribuyen a su alrededor en un nivel superior, donde la pared pierde esa estructura dando lugar a un relieve abrupto que suele caracterizar a este tipo de abrigos al aire libre. En este caso, no podemos asegurar que la disposición de las figuras humanas se deba a una falta de espacio, sino que respondería a un modo de integración intencionada del relieve de la roca al situar a las figuras en un marco espacial que bien pudiera simular el ámbito real donde se realiza la acción, concretamente las depresiones y altiplanicies del terreno desde donde los cazadores vigilan y se apostan para dar muerte a la presa. Este mismo esquema vuelve a constatarse en el **Abric III de la Saltadora**, donde un grupo de arqueros atacan a una manada de ciervos situados en un nivel inferior, donde la roca se caracteriza por una estructura carente de relieve acentuado. La diferencia de plano



entre el punto ocupado por los cazadores y la presa se une, además, a las características diferenciales de la roca, lo que evoca al espectador la sensación de que la acción cinegética se desarrolla en un espacio real.

- El segundo ejemplo que citábamos anteriormente, el referido al **cáprido 10.IX de la Saltadora**, resulta particularmente interesante por cuanto tiene lugar *una transformación en el modo de concebir la pared al tiempo que se produce la apropiación de la imagen animal y su inserción en una escena de temática venatoria* (Fig. 12.6). En efecto, el papel de la hornacina donde se sitúa el cáprido pasa de concebirse como un punto aislado de localización a formar parte de la escena de caza como un elemento estructural de la composición que vuelve a dotar a las figuras de un marco espacial en el que tiene lugar la acción cinegética. Sin embargo, a pesar de la evidente apropiación de la imagen del animal se respeta su posición dentro de esa pequeña depresión en la pared, situándose las nuevas figuras en un nivel superior fuera de la misma.

Los ejemplos que hemos documentado en Valltorta-Gasulla en los que existe una clara inserción de la estructura de la pared en el desarrollo narrativo de las figuras parecen asociarse a **escenas de componente cinegético**, si bien es cierto que esta afirmación puede estar condicionada por el hecho de que ésta sea una temática dominante en los conjuntos estudiados, incluso en el marco de este núcleo artístico.

Pero además, y al hilo de los ejemplos analizados, hemos podido constatar dos hechos: por un lado, *la integración de los accidentes del soporte en la narración es mayoritariamente producto de fases avanzadas en la secuencia de ejecución de una escena acumulativa; y por otro, en ocasiones, son esas mismas fases de adición las que provocan un cambio puntual en el valor semántico de la relación soporte-figura.*

¿Podemos delimitar a partir de estos ejemplos la idea de aleatoriedad que parece gobernar el uso de los accidentes del soporte en el Arte Levantino? Lo cierto es que hemos podido contrastar cómo se repite un esquema compositivo en la representación de escenas de caza, probablemente producto de un proceso acumulativo de fases de adición en el que se reitera una constante en la relación *figura-soporte-sentido temático.*

El denominador común de estas escenas es que se trata en todos los casos de escenas acumulativas y, en segundo lugar y más importante, que en muchas de ellas la posición destacada de una o varias figuras animales en actitud pasiva sufrió una transformación de su sentido original pasando a formar parte de una secuencia de carácter cinegético. La subjetividad que siempre se ha denunciado en este tipo de valoraciones sobre el papel del soporte en el proceso de ejecución de las manifestaciones levantinas se reduce, en cierto modo, frente a la reiteración de un mismo esquema en distintas escenas y en distintos abrigos de un mismo núcleo.

Faltaría averiguar si esta recurrencia se traduce en una pauta compositiva, que podría estar sujeta a un determinado concepto formal de figuras y, por tanto, traducir un modo específico de concebir la pared en horizontes o fases determinadas, o bien ser independiente de esta variable y constituirse en un aspecto común o general a las manifestaciones levantinas.

Volviendo a los ejemplos enumerados anteriormente, los rasgos formales que manifiestan las figuras humanas son suficientemente significativos como para ser exponentes de distintas fases o momentos de ejecución. Este hecho complica en cierto modo nuestras argumentaciones, puesto que no hemos de olvidar que la recurrente adición de figuras suele ajustarse a los parámetros de respeto e, incluso, de imitación por lo que se refiere a la actitud, posición y organización de las figuras.

Apreciamos, por tanto, en este tipo de escenas la coexistencia de distintos estilos, si bien es cierto que es especialmente destacado el papel de las figuras humanas de trazo lineal y cuerpo proporcionado, un tipo que documentamos en la escena de El Llidoner, Saltadora III, VIII y IX y Civil III.

En El Llidoner, las figuras muestran distintos grados de estilización en el diseño del tronco, pero en todos los casos se mueven dentro de la ejecución lineal de tronco y piernas. En Saltadora III, este tipo de figuras comparte espacio con arqueros de piernas bien modeladas y tronco corto, mientras que en los abrigos VIII y IX de este mismo conjunto las figuras insertas en las escenas traducen exclusivamente una factura lineal de su anatomía. Es el caso de Civil III el que mayores dudas comporta, principalmente por las limitaciones que impone la calidad del calco, aunque parece evidente que figuras de trazo lineal como la número 9 comparte espacio con otras de formato más cuidado como el arquero 15b.

Este tipo de esquemas compositivos en el que existe una clara comunión entre el soporte y el sentido de la narración al situar a las figuras en dos planos, diferenciados a su vez por la naturaleza del soporte, no sólo se documentan en aquellas escenas de temática cinegética. Un ejemplo interesante en este sentido sería el del Abrigo de El Cerrao (Obón, Teruel), donde una agrupación de figuras de concepto lineal se distribuyen en posición radial acosando a una figura humana, de tamaño y proporciones distintas y que parece ser producto de una fase anterior. En esta composición se repite el esquema visto en anteriores escenas de caza: la figura humana de mayor tamaño y anterior en la secuencia se sitúa en un punto del soporte más profundo y de tendencia lisa, mientras que los arqueros atacantes se distribuyen en la zona superior, abrupta y sobresaliente, figurando así dos planos distintos de ejecución, como si las figuras se situaran en un marco espacial.

La consideración de las características del soporte bien podría sufrir un cambio puntual del papel que éstas cumplen en relación a las figuras representadas y, probablemente, al sentido que transmiten, a través de las distintas fases de ejecución que suelen caracterizar a las escenas levantinas. Seguramente los ejemplos que acabamos de relatar son un destacado exponente en este sentido: las figuras producto de fases acumulativas no sólo se apropian de la imagen animal o humana que ocupa un lugar destacado sino que, a su vez, transforman el papel del relieve otorgándole un importante carácter estructural dentro de la composición. Es evidente que se acentúa la distinción entre la figura perteneciente a una fase inicial y el resto, tanto por lo que se refiere a su formato, actitud como a la posición que ocupan en el espacio.

Si el relieve donde se asientan las figuras significa el paisaje, el propio barranco donde se encuentra el abrigo u otro referente espacial es difícil de precisar, pero lo que parece indudable es que en estos casos, como en otros citados, la pared se convierte en una unidad indivisible del sentido temático y narrativo de estos episodios.

El hecho de que no exista una integración evidente de las características del soporte en escenas de temática distinta a la cinegética en el núcleo Valltorta-Gasulla no significa que ésta no se produzca en ejemplos documentados fuera de este ámbito. Dos ejemplos muy reiterados en la bibliografía son las secuencias de enfrentamiento de la Fuente del Sabuco II (Murcia) y Molino de las Fuentes, donde se integran salientes o aristas que funcionan a modo de trinchera o defensa natural que divide a los grupos enfrentados o que, incluso, guarece a una de las alineaciones de atacantes. Las escenas de enfrentamiento o contacto entre grupos documentadas en el núcleo Valltorta-Gasulla, y aún fuera de sus límites, no ofrecen una integración de los accidentes del soporte semejante a la de los conjuntos meridionales. Bien al contrario, y como hemos apuntado anteriormente, algunas de las secuencias que transmiten este tipo de temáticas conciben el espacio de representación omitiendo la presencia de accidentes de mayor o menor envergadura, de manera que éstos parecen “desvanecerse” frente al fuerte nexo narrativo que



une a las figuras que se sitúan a ambos lados de cavidades o unidades topográficas.

Incidencia de las líneas estructurales del soporte en la disposición de figuras individuales o agrupaciones de ellas: en ocasiones hemos podido contrastar cómo la forma estructural de lajas, salientes o pequeñas depresiones, así como la presencia de grietas o aristas de desigual entidad podían condicionar la posición, actitud o trayectoria de las figuras.

▪ **Saltadora IX:** la posibilidad de que las líneas estructurales del soporte puedan condicionar la posición y disposición de las figuras en el soporte queda perfectamente contrastado en el ejemplo de la agrupación de grandes ciervos de Saltadora IX (motivos 8, 11, 12 y 16.IX). La estructura superior derecha de la cavidad adquiere un relieve a modo de friso de trayectoria oblicua ascendente que condiciona la orientación en la marcha de los animales, incluso una grieta ligeramente pronunciada podría figurar la línea del suelo por la que éstos ascienden. Éste no es un aspecto desconocido dentro de este arte, tanto por lo que se refiere a la adecuación en la posición de las figuras con respecto a elementos estructurales del relieve como a la figuración de la línea del suelo a partir de grietas o aristas especialmente significativas. A los ejemplos ya citados en la bibliografía tradicional hemos de sumar el trabajo publicado recientemente sobre los grabados del Barranco Hondo (Teruel) (Utrilla y Villaverde, 2004), en el que Martínez Bea señala la estrecha relación de varios cuadrúpedos del Abrigo de la Vacada con pequeñas aristas que simulan el nivel del suelo por el que éstos circulan (Martínez Bea, 2004: 96).

▪ **Cavalls II:** la posición flexionada de la pierna adelantada del arquero 24a en relación a una ligera depresión de la pared vuelve a justificar la presencia de un elemento parietal que podría actuar como marco espacial de referencia; en este caso concreto tanto podría sugerir la línea del suelo como la presencia de un punto natural de apoyo sobre el que descansa la pierna del cazador, llegando, incluso, a condicionar la posición y encuadre de la figura dentro de la composición.

Posición destacada de las figuras en función de las características diferenciales del relieve.

Esa misma idea que apuntamos de la no aleatoriedad en la ubicación de ciertas figuras o en el desarrollo de determinadas composiciones se reafirma al considerar conjuntamente *las características del soporte, el modo de ejecución y su situación en el espacio gráfico*. En efecto, la situación de figuras en puntos destacados, en los que las características del relieve potencian su singularidad, quizás sea uno de los aspectos más significativos y que más han llamado la atención de los investigadores, en cierto modo, porque son los ejemplos más evidentes a nuestros ojos de la comunión entre soporte y decoración.

Son numerosos los ejemplos recogidos en la bibliografía en los que se hace referencia a la ubicación de figuras en puntos destacados de la pared. Estas zonas relevantes tanto pueden venir definidas por su posición elevada dentro del abrigo, por la ausencia de un relieve escarpado o por la estructura caprichosa que da lugar a hornacinas o pequeñas depresiones que enmarcan a la figura y destacan su individualidad sobre el resto.

En los cinco conjuntos analizados este tratamiento destacado lo reciben, preferentemente, *las figuras animales, solitarias y en posición tranquila, estática o semi-estática*.

- En el supuesto en el que se sitúan dentro de **depresiones de la pared** de distinta envergadura, se ha sugerido la posibilidad de que estas estructuras representaran guaridas, escondrijos o, incluso, trampas en aquellos casos en que las figuras animales aparecen heridas o con las patas completamente replegadas, aunque no hemos de descartar que este tipo de estructuras naturales carecieran de una función activa dentro de la narración, traduciendo únicamente la posición destacada de la figura animal dentro del abrigo. En el ámbito de Valltorta-Gasulla

documentamos distintos ejemplos en este sentido:

▪ **Saltadora IX:** el caso del cáprido 10.IX de La Saltadora quizás sea uno de los ejemplos más significativos y por ello más reiterados a lo largo de este trabajo (Fig. 12.6). La posición del animal en el centro de una hornacina natural de tendencia elíptica destaca su individualidad y un tratamiento preferente frente al resto de figuras cuyo sentido real se nos escapa, y tan solo nos atrevemos a señalar que la situación de esta figura le otorga cierta relevancia, a pesar de ser el ejemplar de menor tamaño en la cavidad donde se documenta.

▪ **Cingle de la Mola Remigia:** en el gran conjunto de El Cingle de la Mola Remigia documentamos una cierva (motivo 20- Abric X) y un cáprido (motivo 25- Abric VIII) que claramente manifiestan un tratamiento destacado a partir de su situación en el espacio al situarse dentro de dos pequeñas concavidades de la superficie. Concretamente, el cáprido 25.VIII se dispone en posición de descanso, con las patas completamente replegadas, lo que podría sugerir una lectura conjunta figura-soporte, en el que éste último tuviera un valor semántico vinculado con el espacio real donde se sitúa el animal, bien sea un escondite, guarida o, incluso, una trampa.

▪ A estos tres ejemplos hemos de añadir el ya citado caso del jabalí 14 de **Civil III**, situado en una superficie carente de relieve que enmarca su figura, enfatizando, junto con el destacado tamaño del animal, su presencia dentro del conjunto.

▪ Dentro del tratamiento destacado en la situación de figuras animales solitarias, la **ocupación de espacios elevados y carentes de superficies escarpadas** propicia, junto con el tamaño excepcional del ejemplar representado una preeminencia incuestionable dentro del abrigo. El bóvido en actitud de embestida representado en el **Abric VII de la Mola Remigia** es uno de los pocos ejemplos documentados en la zona que combina estos tres elementos (12.6). Su posición resulta ciertamente significativa puesto que el artista tuvo que servirse de algún tipo de alzamiento que le permitiera alcanzar los más de dos metros y medio de altura que alcanza el punto de situación de esta figura. No sólo la altura o el carácter abrupto del relieve propician un papel destacado de este animal dentro del conjunto, la propia estructura en visera enmarca su figura y realzan su presencia. Del mismo modo, y aunque menos espectacular que la representación de este bóvido, hemos de reiterar la representación de hasta cuatro cérvidos en Saltadora IX, en un punto superior del abrigo donde el relieve pierde el carácter abrupto que muestra en otros puntos.

La variedad formal entre los temas animales que son objeto de este tratamiento destacado sugiere que este modo de concebir la ejecución en relación al soporte funcionó a expensas de factores estilísticos. Incluso, una revisión detenida de la bibliografía permite rastrear algunos ejemplos que ponen en evidencia que este tipo de unión significativa entre la figura animal y el soporte no es privativa de una única especie ni de un ámbito regional concreto. Baste señalar, en este sentido, al ejemplar joven de bóvido (motivo 6) de La Raja (Sta Eulalia, Huesca) (Baldellou et al, 1997), dibujado en el interior de una pequeña concavidad de la pared caliza, que parece formar parte de una hornacina; la cabra del Abric de la Roca Roja (La Llacuna, Barcelona) (Castells i Camps dir., 1994) representada entre dos salientes estalagmíticos; el prótomo de toro de Marmalo III (Villar del Humo, Cuenca) (Alonso, 1983-84), situado en el centro de una especie de laja; el ejemplar de cáprido de Andragulla IV (Moratalla, Murcia), el cuadrúpedo 43 de Torcal de las Bojadillas I (Nerpio, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996) o el cérvido del Panel I de las Covachas del Barranc del Llop (Sagunt, València) (Barrachina y Vinyals, 1998), que se sitúa en una pequeña hornacina próxima a la entrada, a 1 m. de altura del suelo, entre otros. Sin pretender agotar los ejemplos conocidos, suponemos, sin embargo, que su



número se verá incrementado en un futuro al abordar el análisis de los conjuntos desde nuevas perspectivas que aúnen la importancia de la pared como elemento integrante de la composición. Sin embargo, son pocas las referencias en este sentido dentro de la bibliografía especializada, como hemos visto en la primera parte de este trabajo, por lo que nuestras valoraciones quedan limitadas al enfoque con que cada autor aborda el análisis de los conjuntos.

A pesar de que estos ejemplos ponen de relieve una acentuada variedad, tanto formal como de especie, en todos los casos citados *se reitera la imagen estática y solitaria del animal* que apreciábamos en el ámbito de Valltorta-Gasulla, lo que, junto con su situación en el espacio, enfatiza una clara *desvinculación narrativa en relación al resto de figuras*; de manera que tan sólo la adición posterior de nuevos temas permite afirmar la integración de estos ejemplares en un sentido narrativo que modifica el que motivó su ejecución en origen, como hemos visto en el caso del cáprido 10.IX de La Saltadora o el jabalí de Civil III.

Por otro lado, tan sólo de manera excepcional nos referimos a figuras de gran tamaño, al menos por lo que respecta al núcleo Valltorta-Gasulla, por lo que su preeminencia dentro del abrigo viene dada más por su posición en el espacio que no por sus destacadas proporciones. En los conjuntos analizados en este trabajo únicamente, y de ser cierta la interpretación que hacemos del motivo 14 de Mas d'en Josep como un cuadrúpedo de especie indeterminada, obtendríamos la imagen de un animal de grandes dimensiones, aparentemente solitario, ocupando el espacio que media entre dos pronunciados salientes.

Las representaciones humanas también pueden recibir un tratamiento destacado que responda a las mismas pautas que definíamos en el caso de las animales. De este modo, no sólo su tamaño sino la posición en niveles elevados del abrigo o el uso intencionado de aquellas características del soporte que favorecen su preeminencia sobre el resto son los recursos básicos empleados por los artistas.

- **Saltadora VII:** el arquero 72.VII ocupa el espacio que media entre dos estalagmitas, otorgándole un tratamiento destacado dentro de la pequeña cavidad que ocupa. La acción protectora del ligero saliente que corona el recorrido de estos accidentes ha favorecido la conservación de esta figura en un punto donde el agua escurre en períodos húmedos.
- **Civil III:** la posición que ocupa el arquero 76, sin estar relacionada con accidentes de destacada entidad como en el caso anterior, también resulta significativa al ubicarse bajo un saliente de estructura semicircular que enmarca a la figura. La singularidad de este arquero viene propiciada, a su vez, por el tocado radical que porta y que le diferencia claramente del resto de temas asociados.
- **Cavalls II:** la representación del grupo de figuras 12a-c es el ejemplo que mayores argumentos permite arrojar en relación a la observación y selección previa del espacio. Pero su ejecución en el espacio que media entre dos rodets estalagmíticos no sólo presupone una valoración previa de la pared por parte del autor, sino que deja fuera de toda duda la intencionalidad de integrar ese accidente del soporte en la narración, al actuar como primer plano de representación y ocultar figuradamente a los arqueros 12a y c.

No observamos en los cinco conjuntos analizados otros ejemplos de los que se derive un tratamiento diferencial de la figura humana por lo que se refiere al uso de las características del relieve. No obstante, son muchos los ejemplos citados en la literatura, de manera que se repetirían, como veíamos en el caso de la representación animal, unas pautas excepcionales en el uso del soporte que nada tienen que ver con factores estilísticos o regionales.

En el mismo ámbito de Valltorta-Gasulla, algunos ejemplos aportan la representación de figuras humanas individuales cuya representación parece ajustarse a las características del soporte. Éste sería el caso de la figura humana invertida de Les Covetes del Puntal, en el núcleo de Valltorta, cuya disposición se adapta a la forma de la losa que lo soporta (Viñas, 1982: 166-167) y que refuerza la interpretación de su postura como la propia de un cadáver en la fosa.

Pero no siempre son objeto de este tipo de tratamiento figuras individuales o solitarias. En el Abric III de El Cingle de la Mola Remigia (Ripoll, 1963), una pareja de arqueros— motivos 8 y 9—se sitúa en una pequeña oquedad, cuyo saliente superior obliga al pintor a inclinar ligeramente la cabeza de las dos figuras para evitar la incidencia de la arista y facilitar así su encuadre. En la Cavidad IV de la vecina Cova Remigia (Porcar et al, 1936) se representan dos arqueros de semejantes características formales a los anteriores— motivo 8— bajo una cornisa que los protege. Este hecho y el color ciertamente rosáceo del soporte, que Porcar interpretó como una preparación previa a la ejecución por frotación repicada (Porcar et al, 1936: 67), otorgan cierta preeminencia a estas dos figuras a pesar de su reducido tamaño.

Fuera de este ámbito, otros ejemplos nos acercan a un tratamiento preferente de la figura humana en su posición destacada en el soporte: en el Abrigo de La Risca I (Moratalla, Murcia), una pareja de gran tamaño se sitúa en la parte superior de la cavidad, en una especie de hornacina, que facilita su visión desde una gran distancia (Alonso); en Jaén, en la Cueva del Engarbo I (Soria y López Payer, 1999), la agrupación A.3 muestra una formación de arqueros de trazo lineal que se sitúan en un hueco formado por la superficie rocosa, adaptando, incluso, su ejecución a la inclinación de la pared.

Estos ejemplos nos permiten insistir, nuevamente, en una aparente aleatoriedad en el uso de estos accidentes del soporte como punto de ubicación y realce de las figuras humanas o animales, tal y como se desprende de la variedad formal y técnica de las figuras, de la temática que transmiten y de la región en la que fueron representadas. Tan sólo en el caso de las figuras animales atisbamos ciertas pautas en la representación de ejemplares individuales en actitud pasiva y/o estática, con un evidente aislamiento narrativo. La figura humana, por el contrario, no manifiesta un aislamiento semejante, adoptando, en la mayoría de los casos, actitudes dinámicas que facilitan su relación escénica.

Finalmente, es francamente limitada la **representación de objetos**, como cestos o posibles panoplias, aunque de manera excepcional también parecen haber recibido un tratamiento semejante en cuanto a su posición en el espacio. Y aunque éste es un aspecto que no hemos podido constatar en los abrigos analizados, Porcar señala en el ámbito de Gasulla la representación de un cesto dentro de una pequeña oquedad de la pared del Abric X del Cingle de la Mola Remigia, que simularía así una especie de escondrijo o almacén improvisado (Porcar,).

Los ejemplos recogidos en este trabajo, en relación a las distintas variantes en que el soporte es considerado dentro del proceso de ejecución, apuntan hacia una valoración previa de la pared, de sus características en definitiva, por parte de los artistas. La posición de determinadas figuras en el abrigo, la integración de elementos estructurales del soporte en composiciones y escenas difícilmente permiten seguir manteniendo dos premisas:

- 1. *Que la pared sea un mero soporte, a la manera de un lienzo en blanco que desaparece bajo las figuras.*
- 2. *Que la situación de determinadas figuras sea aleatoria, al menos por lo que respecta a su relación significativa con estructuras concretas del soporte.*



Bien al contrario, pensamos que la estructura parietal tuvo un papel ciertamente significativo tanto en el sentido narrativo de las escenas como en el valor semántico y/o simbólico de la posición de determinadas figuras en el espacio. No parece, sin embargo, que esa valoración previa de la pared responda a unas pautas sistemáticas o perfectamente regladas, al menos por lo que se deduce de los conjuntos analizados en este trabajo. No obstante, el análisis atento de la relación entre figuras y soporte nos ha permitido:

1. Delimitar las distintas variantes en las que se aprecia un uso intencionado del soporte, por acción u omisión. La consideración del relieve parietal dentro del proceso de ejecución comprende distintos niveles que van desde la proyección misma del trazo sobre la pared hasta la concepción global del abrigo- de su estructura interna-dentro del planteamiento compositivo de aquellas escenas que se conciben desde la dispersión total y extensiva en el espacio gráfico.
2. La observación detenida de cada uno de estos niveles nos ha permitido señalar ciertas tendencias en el uso recurrente del soporte que será preciso contrastar a medida que avancen nuestros estudios en la zona. El “oportunismo” que teóricamente podríamos aplicar, por ejemplo, a la ubicación de determinados temas en puntos concretos del abrigo, como hornacinas, lajas destacadas, etc, se diluye si consideramos la representación de determinadas temáticas de desarrollo espacial amplio en abrigos cuyas características se ajustan a las necesidades del artista o en aquéllos otros en que tuvo que servirse de andamios para poder acceder al punto de representación escogido. En estos casos resulta sugerente pensar que existió una selección previa del espacio de gráfico, o lo que es lo mismo a este nivel, del propio abrigo como lugar de representación.

Todos los ejemplos aportados a partir de nuestro análisis en la zona permiten defender una observación previa del soporte por parte del artista, aunque la especificidad física de cada abrigo nos advierte de la dificultad de trazar modelos pautados y universales en el uso del soporte. Sin embargo, la propia consideración de cada uno de los horizontes estilísticos pone de relieve la existencia de ciertos recursos técnicos que se reiteran a lo largo de la secuencia. En efecto, y por lo que se refiere a las representaciones humanas, la aplicación de la técnica de recubrimiento parcial hemos podido documentarla tanto en un horizonte vinculado a fases tempranas, como es el denominado *Centelles*, como a momentos teóricamente más avanzados dentro de la fase que hemos etiquetado convencionalmente como *Mola Remigia*. Del mismo modo, la utilización de amplios espacios de recorrido visual continuo para la representación de composiciones de desarrollo espacial extenso vuelve a configurarse como un recurso empleado en, al menos, tres horizontes distintos (*Centelles*, *Civil* y *Mola Remigia*); en los dos primeros, además, se produce la integración de accidentes del soporte en la narración.

El soporte ha de ser considerado, por tanto, como un instrumento que forma parte del proceso técnico de ejecución, tal y como se viene considerando a pigmentos o pinceles. Lejos de desaparecer bajo las figuras, la pared juega, en ocasiones, un papel activo que se plasma tanto en la situación significativa de determinados temas como en su valor narrativo como marco espacial de referencia.

12.2 La composición en el Núcleo Valltorta-Gasulla.

12.2.1. Recursos técnicos en el proceso de construcción de composiciones y escenas.

El análisis de estos cinco conjuntos nos ha permitido perfilar determinados recursos técnicos que facilitan una mayor comprensión del proceso de construcción del entramado decorativo, entendido como el modo en que el artista relaciona espacialmente dos o más figuras dentro del abrigo, con o sin una finalidad narrativa explícita.

12.2.1.1. Reglas básicas de ordenación espacial:

Son fundamentalmente dos las reglas básicas de las que se sirve el artista para relacionar espacial y narrativamente a dos o más figuras: la superposición parcial y la yuxtaposición, un aspecto que ya hemos avanzado en el apartado metodológico de este volumen.

- **Superposición:** tal y como hemos avanzado en el apartado metodológico, el recurso a la superposición parcial resulta especialmente llamativo dentro del Arte Levantino. El hecho de que este tipo de episodios sean excepcionales no sólo es interesante desde el punto de vista de la caracterización de este horizonte artístico, con las implicaciones que puede tener desde el punto de vista de la ocupación reiterada de un mismo espacio y la sensación de “respeto gráfico” que desprende la decoración anterior, sino que nos obliga a valorar aquellos casos en que se produce como una “excepción” que puede resultar particularmente interesante, más allá de su utilidad como argumento cronológico.

En las dos variantes temporales del recurso a la superposición- sincrónica y diacrónica- subyace la voluntad del artista de articular las figuras en un mismo nivel espacio-temporal. En el caso de las superposiciones diacrónicas este hecho es especialmente significativo, puesto que hemos documentado ejemplos en los que figuras pertenecientes a fases anteriores quedan perfectamente integradas en el nuevo discurso a partir de la superposición parcial de nuevos motivos. El más claro ejemplo en este sentido sería el de la agrupación de figuras 6-8 del Cingle de la Mola Remigia IX. Este recurso a la superposición parcial como elemento de integración entre fases podría justificar igualmente la superposición reiterada de las figuras 71-73 de Civil III, pertenecientes a los horizontes de Centelles y Civil. En ambos casos, la superposición entre figuras reforzaría la idea de sincronía, unidad y solidaridad en la acción descrita. El recurso a este tipo de superposición con connotaciones claramente narrativas se ciñe a la superposición parcial en el punto correspondiente a las extremidades inferiores de las figuras y, ocasionalmente, a las superiores.

Pero la superposición entre figuras también parece funcionar como recurso que permite la “eliminación” gráfica de figuras anteriormente representadas. En efecto, y aunque trataremos este punto más adelante, la repetida superposición sobre motivos parcialmente conservados o de escasa entidad gráfica es uno de los recursos empleados por los artistas para “diluir” la presencia de figuras cuya posición interrumpe el desarrollo espacial y narrativo de las nuevas escenas. El más claro ejemplo en este sentido lo encontramos, nuevamente, en el Abric IX del Cingle, donde la escena de enfrentamiento se superpone a la figura de dos machos cabríos que pertenecen a una fase anterior, un recurso que también es empleado en aquellos conjuntos donde coexisten grafías esquemáticas y levantinas (Civil III o Cavalls II)

Por lo general, *la superposición parcial diacrónica afecta a puntos que no alteran la identificación o lectura de las figuras*. Resulta particularmente significativo que sean escasos los episodios que afectan a la cabeza o tercio superior tanto de figuras humanas como de animales, como si este punto concentrara en última instancia el sentido e identificación de los temas. De hecho, una composición como la que conforma la manada de ciervos de Cavalls II ofrece claros argumentos en este sentido: las figuras que dentro del ritmo de ejecución han sido ejecutadas posteriormente llegan a modificar su trayectoria o postura para no incidir en la cabeza del



ejemplar inmediato, al mismo tiempo que evitan que la suya propia se superponga alterando así su lectura íntegra. Tan sólo la superposición reiterada de las figuras 45-47 de Cavalls II ofrece un ejemplo de la superposición parcial de un bóvido sobre dos figuras humanas a las que ocultaría en el tercio superior, si damos por válida la documentación aportada por Obermaier y Wernert en su monografía sobre el conjunto (1919). Resulta complicado delimitar la razón de este tipo de episodios en el que subyace la voluntad de “eliminar” gráfica y semánticamente los motivos anteriores; podría argumentarse una motivación vinculada con la atracción que generaron determinados espacios o escenas como un modo de intentar comprender este tipo de episodios puntuales que escapan a ese aparente respeto gráfico que gobierna las representaciones levantinas.

- **Yuxtaposición:** la proximidad espacial entre figuras es el recurso empleado a la hora de significar la relación narrativa entre dos o más figuras. La yuxtaposición puede manejarse a partir de parámetros espaciales de mayor o menor amplitud, un elemento que no depende únicamente del planteamiento compositivo de partida sino de factores como la disponibilidad de espacio libre a la decoración, entre otros. En ocasiones, y más allá de un mero recurso espacial y narrativo documentamos ciertos elementos que nos permiten argumentar cierto orden en el que subyace un claro componente semántico. Un ejemplo en este sentido sería la composición de grandes ciervos documentada en Saltadora IX, donde hasta cuatro ejemplares de tamaño destacado se alinean en posición ascendente; la evidente simetría en espejo que mantienen los cápridos enfrentados de Cavalls II.2 o Civil III.1 traduciendo así un posible enfrentamiento entre machos, o, por último, el “desfile” de parecen marcar las figuras 19, 20 y 21 de Civil III.1. Sin embargo, la continua ocupación de un mismo espacio gráfico conlleva en ocasiones que las figuras se dispongan sin una ordenación en el espacio, si bien hemos podido comprobar que ese aparente “caos” que traducen composiciones como la que ocupa la cavidad VII.2.A se rige por una búsqueda de encuadre espacial entre figuras, de manera que, a pesar de la condensación de temas, son escasos los episodios en que podamos apreciar una incidencia espacial entre figuras.

12.2.1.2 Modos de integración de figuras pertenecientes a fases distintas dentro de una misma composición escénica:

El hecho de que el rasgo definitorio de esta manifestación artística sea la multiplicación de fases y campañas decorativas en las que, en ocasiones, se intuye un claro deseo de articulación narrativa, nos obliga a valorar cuáles son los mecanismos que emplean los artistas a la hora de conjugar espacial y temporalmente figuras producto de dos o más fases decorativas dentro de una misma composición escénica.

- **Ajuste narrativo y espacial:** en determinadas composiciones la incorporación progresiva de nuevas figuras no suele estar acompañada de una modificación sustancial de los parámetros narrativos y espaciales marcados. Si partimos de la consideración de la figura humana como objeto de adición, existe una marcada tendencia a ceñirse a la narración descrita siguiendo una pauta de imitación que se centra, principalmente, a la actitud que trasladan las figuras (postura, trayectoria, grado de movimiento, etc).

• Éste es un argumento que podemos contrastar fácilmente en **distintas composiciones de Cavalls II**. En la formada por los **arqueros incluidos en el tipo Centelles** observamos que, junto a éstos y en fases sucesivas, se han ido incorporando nuevas figuras (al menos la 1 y la 17a) que se suman a la acción de movimiento coordinado, manteniendo una misma actitud y trayectoria que la que describen estas figuras. Esa actitud de imitación, sin embargo, no se hace extensiva a parámetros formales o relativos al tamaño de las figuras, que parecen respetar las pautas formales propias de

Ajuste narrativo y espacial entre figuras de distinto concepto formal

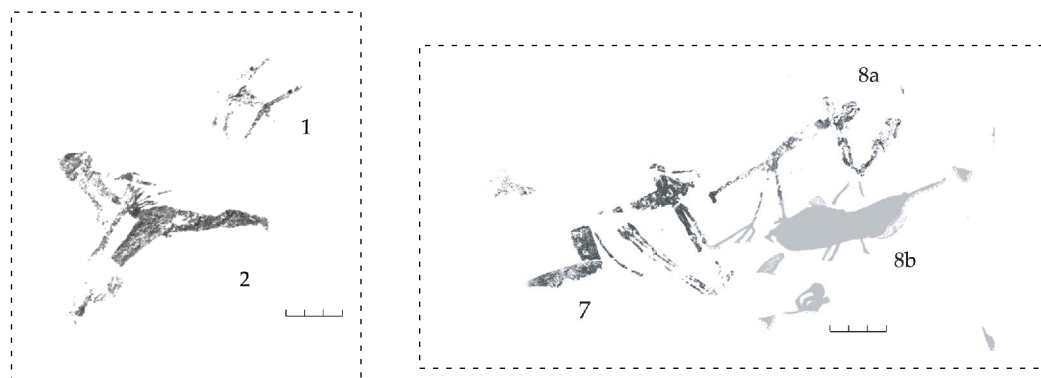


Fig. 12.7

cada tipo. Uno de los ejemplos más significativos en este sentido sería el que se desprende de la asociación de los arqueros 1 y 2 de Cavalls II (Fig. 12.7), en la que el claro mimetismo que denota la actitud de ambas figuras contrasta con las claras diferencias formales que mantienen. El importante desarrollo espacial que en origen ocupaba este gran “desfile” de arqueros y el tamaño destacado de sus componentes proyectó, sin duda, un importante factor de atracción en fases sucesivas que, sin embargo, no alteró el sentido o la limpieza expositiva que caracteriza a esta composición. Dos de las figuras que se suman a esta narración en fases posteriores describen un concepto formal que nos ha llevado a clasificarlas como propias del Tipo *Mola Remigia*, si bien en el caso del arquero 1 mantenemos ciertas dudas por su alterado estado de conservación.

Ese mismo tipo formal se suma a una **escena previa de contenido cinegético protagonizada, al menos, por los motivos 11a-f y 7a**. Al igual que apreciábamos en el caso de la composición protagonizada por los motivos tipo *Centelles*, nuevamente una figura incluida en el tipo denominado *Mola Remigia* se suma a una escena previa, reproduciendo miméticamente la posición y actitud de las figuras a las que se asocia estrechamente, en este caso el arquero 7. Al igual que ocurría en el caso ya citado, la nueva figura se sitúa en el espacio respetando los parámetros marcados por las figuras anteriores, evitando la superposición, aunque para ello deba forzar excesivamente su postura.

Por otro lado, y aún dentro de la decoración de Cavalls II, **la escena central de caza** ofrece un magnífico ejemplo de cómo en campañas sucesivas las figuras se van ajustando no sólo a la narración descrita, sino, incluso, a los parámetros espaciales que rigen la organización interna de esta composición. En efecto, a pesar de haber delimitado hasta cinco fases de ejecución distintas, las nuevas figuras se van sumando a la narración manteniendo la coherencia descriptiva y la ordenación en base a unos ejes imaginarios, de manera que la lectura global de la escena no se ve alterada. En este caso la complejidad que traducen las reiteradas campañas de adición nos advierten del importante factor de atracción que ejerció esta composición escénica dentro de la decoración del abrigo, puesto que en ella participan los cinco tipos formales que hemos delimitado por lo que a la representación humana se refiere. El aspecto más destacado de esta escena es que, contrariamente a ejemplos anteriores, nuestro comentario no puede limitarse únicamente a valorar parámetros de imitación como mecanismos de integración dentro de las escenas de carácter acumulativo. En el caso que nos ocupa, podemos delimitar fases determinadas en las que se produce una transformación puntual del sentido temático de la escena. Un aspecto que retomaremos más adelante.

• **Cingle del Mas d’en Josep**: esta pauta de ajuste narrativo y espacial a partir de la imitación de la actitud puede hacerse extensiva igualmente al caso de la figura animal, como hemos podido comprobar en la secuencia protagonizada por las figuras 21-23 de Mas d’en Josep, donde el ciervo 23, producto de una fase posterior, se integra perfectamente en la narración descrita, además de ajust-



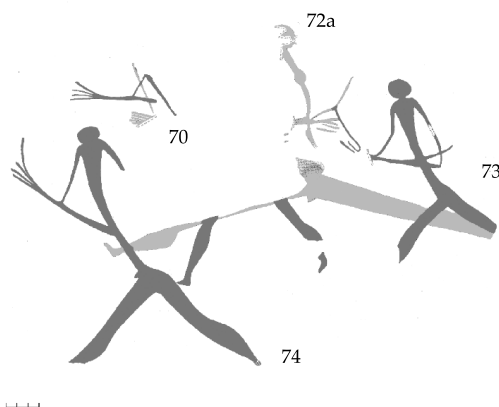
tarse a los parámetros espaciales que marca la trayectoria de las figuras anteriores, llegando, incluso, a servirse de los accidentes de la pared para ajustar su posición en el espacio.

• **Coves de la Saltadora:** algunas de las composiciones documentadas en el Sector Sur de la Saltadora permiten valorar los mecanismos empleados en el proceso de integración de nuevas figuras a escenas previas. Éste sería el caso de la composición protagonizada por las figuras 2-15 de Saltadora VIII, donde la evidente adición de las figuras 8, 10, 13 y 14.VIII no permite en todos los casos justificar su participación en la acción de caza descrita. La aparente integración de los arqueros 8, 13 y 14.VIII lejos de sustentarse en parámetros de imitación con respecto a la figura del cazador 4.VIII se distribuyen en el espacio que resta tras y por encima de la manada, transformando puntualmente el sentido de la narración por lo que respecta a la táctica de caza empleada. Nuevamente figuras de componente lineal se integran en escenas previas, aunque transformando puntualmente el sentido anteriormente descrito.

Pero la adición de nuevas figuras no siempre va acompañada de un proceso de apropiación gráfica y semántica. En este sentido, hemos podido documentar algunos episodios en los que figuras antiguas eran integradas en un sentido narrativo radicalmente distinto, lo que nos ha permitido delimitar dos variantes en las que, en todo caso, es la figura humana el principal agente integrador. La primera variante es, quizás, la más recurrente dentro de los abrigos decorados, aquella por la que una figura animal aislada queda integrada dentro de una secuencia de carácter cinegético. De ella tenemos múltiples ejemplos en el ámbito Valltorta-Gasulla; en este trabajo hemos citado dentro de esta categoría la escena protagonizada por el jabalí 14 de Civil III o por otro ejemplar de esta especie en el Cingle del Mas d'en Josep, entre otros. Sin embargo, es la segunda variante, la formada por representaciones humanas que son integradas en nuevas escenas con sentido narrativo distinto uno de los aspectos más destacados. A lo largo de este trabajo hemos documentado este tipo de variante compositiva en dos ocasiones, y en ambos casos las figuras humanas integradas pertenecen al tipo *paquípodu* o *Centelles* (Fig. 12.8). Tal y como hemos avanzado en el apartado anterior, es el recurso a la superposición parcial entre figuras de distintas fases el mecanismo que favorece la integración narrativa, lo hemos podido contrastar tanto en la agrupación de figuras 71-73 de Civil III, dentro de una escena de contenido social, como en la formada por los motivo 6-8 del Cingle de la Mola

Mecanismos de apropiación e integración de figuras previas a sentidos narrativos distintos

Civil III



Cingle IX

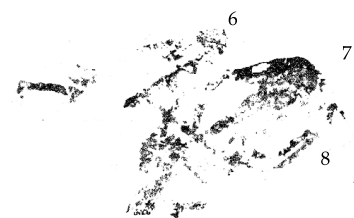


Fig. 12.8. Es la superposición parcial sobre figuras previas el principal mecanismo utilizado en el proceso de apropiación e integración gráfica y semántica de figuras previas dentro de un sentido narrativo distinto al que éstas transmitían en origen. Resulta interesante que en dos de los casos documentados hasta el momento sean las figuras Tipo *Centelles* las que son integradas en fases posteriores, lo que sin duda incide nuevamente en la hipótesis de que estas figuras ocupen momentos tempranos dentro de la secuencia de ejecución de cada uno de los conjuntos decorados en este ámbito.

Remigia IX dentro de un desarrollo narrativo de corte violento. En cada uno de estos ejemplos difiere el concepto formal de las figuras humanas que se apropian de las anteriormente representadas, como ya establecimos previamente.

No obstante, hemos documentado algunas **excepciones que escapan a esta tónica de integración**. La adición de figuras que rompen el esquema compositivo, la ordenación interna o, incluso, la coherencia del sentido descrito difícilmente puede justificarse a partir de un deseo de integración, si bien resulta complicado valorar de manera objetiva la motivación de este tipo de adiciones que pueden estar relacionadas con un sentido semántico que desconocemos. El hecho de que, en ciertos casos, se produzca en escenas formadas por un número importante de figuras y fases que ocupan puntos destacados nos lleva a apuntar una posible motivación vinculada con la atracción que pudieron ejercer estas composiciones, aunque el sentido último se nos escapa. La presencia de un bóvido de importantes dimensiones realizado en fases avanzadas dentro de la composición central de Cavalls II (23-48); la adición de una figura humana (10) en la escena central de caza de Saltadora VIII que incide en el espacio que ocupa la manada o la presencia de, al menos, un jabalí (49b) en la escena central de Civil III.2 son un claro exponente de la argumentación propuesta.

-Relación de tamaño entre figuras: no en todos los casos la integración de nuevas figuras a escenas previas se formula a partir de la correspondencia proporcional de tamaños que otorgue una mayor coherencia visual al esquema compositivo. Bien al contrario, apreciamos una clara tendencia a reforzar los rasgos definitorios de estilo de los que el principal exponente sería el tamaño y la proporción relativa de las figuras. Éste es un aspecto fácilmente contrastable en aquellas escenas acumulativas en las que a la presencia previa de una figura animal de grandes proporciones se van sumando en fases sucesivas figuras humanas que van transformando la composición original en una escena de sentido cinegético. La multiplicación de fases que denotan las distintas figuras humanas se traduce, a su vez, en una diversificación de tamaños que, en ningún caso, excede el de la figura animal.

Del mismo modo, no sólo en escenas formadas por acumulación de fases distintas sino en aquellas que se corresponden con una misma fase estilística, apreciamos diferencias significativas en cuanto al tamaño e, incluso, al cuidado en la factura. El ejemplo más destacado en este sentido sería la composición central de Civil III.2, donde la superposición continuada de figuras genera que en las fases más recientes las figuras, aún dentro de un mismo horizonte formal, reduzcan sus tamaños y parezcan simplificar los rasgos que les caracteriza como tipo.

- Elementos gráficos que actúan como nexos narrativos: algunas composiciones analizadas nos han permitido delimitar la existencia de lo que hemos calificado como auténticos “nexos o vínculos narrativos”. Estos “nexos” son el recurso con que el artista refuerza la relación narrativa que establece entre figuras pertenecientes a distintos momentos. Uno de estos elementos gráficos que actúan como nexo narrativo han sido señalados reiteradamente en la bibliografía especializada; nos referimos a la adición puntual de proyectiles que impactan sobre animales previamente representados en el proceso de formación de escenas acumulativas. Este tipo de elementos gráficos creemos documentarlos en la escena protagonizada por el jabalí 13 y las figuras 11 y 12 de Mas d'en Josep. Dentro de esa misma idea de “apropiación” y reforzamiento del vínculo narrativo se sitúa la ejecución de haces de flechas asociados a arqueros en posición de ataque y distinto formato (24a-25a y 26a) que documentamos en el Abric II de Cavalls, así como las graffias despreocupadas que se sitúan tras de estas figuras (24b, 25b y 26b). El hecho de que los arqueros que definen el tipo Civil no se asocien a este tipo de panoplias aisladas y la distinta coloración del pigmento nos ha llevado a sugerir que su ejecución fuera posterior a la del arquero, probablemente en el momento en que se realizó el arquero 26a, cuyo tipo formal se asocia tanto a este tipo de haces como a los trazos que hemos interpretado como una referencia explícita al paisaje o a algún tipo de escondrijo.

De este modo, el artista crea elementos gráficos que funcionan como nexos que tienden a unificar la lectura de la escena, de manera que más allá de la inserción de nuevas figuras que se ajustan espa-



cialmente, siguiendo además los parámetros de coherencia narrativa, crea lazos de unión entre fases que suavizan la ruptura visual que puede suponer la coexistencia de conceptos formales diferenciados.

12.2.1.3. Proceso de corrección puntual en la posición y situación de las figuras en el espacio: aunque se trata de un fenómeno puntual y aparentemente poco común, a lo largo de este trabajo hemos podido constatar distintos episodios de corrección que abren una nueva perspectiva en el modo de concebir la construcción compositiva de las manifestaciones levantinas. Los ejemplos constatados en nuestro análisis muestran cómo la rectificación de figuras trasciende la mera modificación del tema en sí, un aspecto que ha sido señalado reiteradamente en la literatura (Beltrán (1968); Alonso y Grimal (etc), para incluir una nueva dimensión relacionada con el punto de situación de la figura en el espacio. Las primeras, las que tienen que ver con aspectos técnicos o semánticos, se sirven, por lo general, del repintado o reavivado del color llegando, incluso, a rectificar la silueta de la figura para transformarla en un tema nuevo. Alrededor de este tipo de correcciones han surgido distintos argumentos, por lo general de corte simbólico, que pretenden justificar, a partir de la modificación de los temas, bien la perpetuación de antiguas creencias (repintado o reavivado del color) bien cambios significativos en la superestructura de los grupos autores, en aquellos casos en que se produce la transformación de viejos temas. Los ejemplos citados en la bibliografía, especialmente por lo que se refiere a la transformación de especies, son sobradamente conocidos; baste señalar al respecto la transformación de los bóvidos de la Cueva de la Vieja en ciervos de exagerada cornamenta (Alonso y Grimal, 1991). En la zona de Valltorta-Gasulla, sin embargo, no hemos podido constatar, hasta el momento, una transformación de temas tan significativa como la ya citada, puesto que no encontramos argumentos suficientes para justificar el ejemplo que aporta Porcar en relación a un posible bóvido transformado en jabalí en el conjunto de Civil III. Únicamente el motivo 30 de Cavalls II ofrece un claro ejemplo de transformación por repintado de la silueta, aunque en este caso concreto no se trata de un cambio de especie sino de una modificación puntual de la silueta de la figura con objeto de conceder mayor robustez al ejemplar. Por último, y por lo que se refiere al repintado y reavivado de antiguas figuras, sospechamos que el espesor que revela el pigmento de algunos motivos de Civil III (motivo 93a, 46 ó 47) podría corresponderse con un episodio de repintado, aunque esta afirmación la hacemos con cierta cautela en espera de que podamos obtener una documentación actualizada de este conjunto.

En otro orden de cosas, en el proceso de rectificación de la posición de figuras dentro del espacio intuimos un componente temporal sincrónico evidente, de manera que la transformación, contrariamente a lo que suponemos para el tipo anterior, es producto de una única fase y de un mismo autor, lo que sin duda tiene implicaciones ciertamente interesantes en relación al modo de concebir y componer una agrupación de figuras.

En este tipo de procesos de corrección, al menos por lo que se deduce a partir de los ejemplos constatados en este trabajo, se repite un mismo esquema en el que apreciamos las siguientes variables: una figura inacabada o un boceto apenas perceptible y junto a ella una nueva figura que imita disposición y formato pero desplazada de la anterior.

Dentro de este esquema, el proceso de corrección comprende distintas fases que van desde la interrupción en la elaboración de la figura errada a su posible “eliminación” a partir, generalmente, de la superposición parcial de nuevas figuras.

▪ **Interrupción del proceso de ejecución:** la presencia de figuras inacabadas nos advierte de una interrupción puntual en el proceso de elaboración de una figura, aunque no en todos los casos este abandono puede justificarse a partir de la voluntad del artista de corregir

Interrupción del proceso de ejecución

Figuras inacabadas



Bocetos

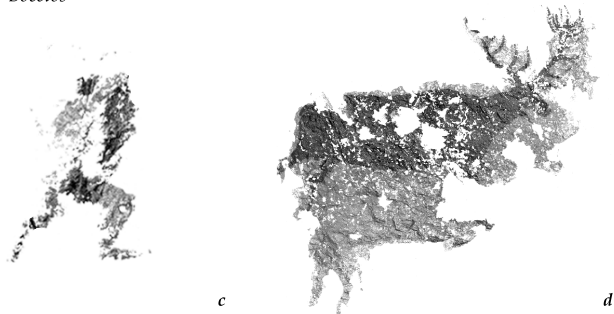


Fig. 12.9 a-b. Figuras humanas inacabadas de Civil III. c. Posible boceto de una figura humana y restos de la cabeza de una cierva (Cavalls II-Villaverde et al, 2002). d. El manchón bajo el ciervo 8.IX (López Montalvo, 2000) podría representar un posible boceto o la figura inacabada de una gran figura animal.

su punto de ubicación en el espacio. Dentro de este último supuesto incluimos el ejemplo del motivo 15a de Civil, una figura humana inacabada ceñida a su mitad inferior, que resulta de gran valor a la hora de analizar el proceso de construcción de este tipo de representaciones, al menos por lo que se refiere al horizonte Civil (Fig. 12.9). En efecto, el hecho de que hayamos documentado en este conjunto hasta cuatro figuras humanas incompletas reducidas al eje tronco-piernas sugiere un proceso de construcción que arrancararía con el diseño de la mitad inferior de su anatomía. Junto a la presencia de figuras irresueltas, la existencia de lo que hemos interpretado como posibles bocetos conformarían los dos modos en que se nos presenta la interrupción o abandono del

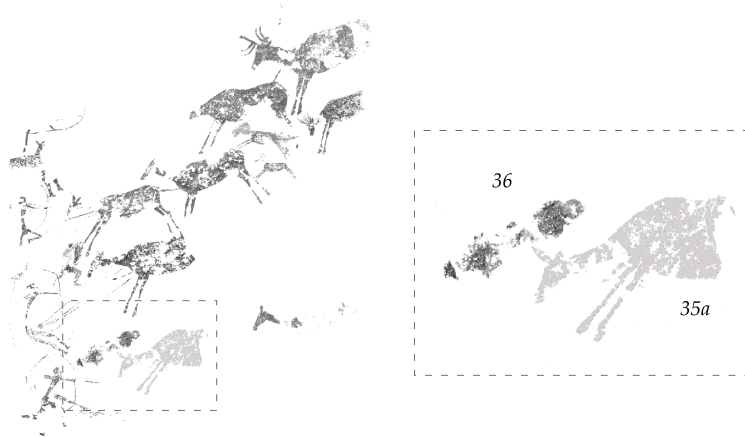
proceso de ejecución de motivos individuales. En efecto, la existencia de figuras completas en las que el color de la tinta presenta una intensidad apenas perceptible, pero en las que la silueta del trazo es firme en su trayectoria, nos permite sugerir una hipótesis en la construcción de las figuras levantinas. Atendiendo a ejemplos como los de la figura 32b de Cavalls y, quizás, el bóvido 8.IX de Saltadora (Fig. 12.9) no resulta improbable que la ejecución de figuras comprenda una primera fase en la que se realiza un esbozo de la figura utilizando un pigmento semi-transparente, tras el que se aplica una tinta más intensa y viva que da lugar a la figura definitiva.

- *¿A qué responden estos procesos de corrección?* En algunos casos sospechamos que la corrección de figuras puede deberse a un error de posición o encuadre dentro de aquellas composiciones en las que la distribución de figuras parece organizarse a partir de unos ejes de representación perfectamente definidos. Un error del ajuste espacial entre distintos temas, en la alineación de la figura con respecto a su inmediata, o una desviación que podría dificultar su lectura, bien en relación a un accidente del soporte bien en relación a una figura previa, son argumentos suficientes para el artista como para abandonar la elaboración de un tema y retomar su ejecución en un nuevo punto que se ajustaría, de este modo, a los parámetros espaciales y técnicos señalados anteriormente.
- *¿Qué ocurre con las figuras erradas o no concluidas?* En los pocos casos constatados a lo largo de este trabajo, hemos podido observar una dualidad en el comportamiento de los artistas por lo que se refiere a la presencia de estas figuras erradas dentro de la composición, de manera que o bien omiten su presencia o bien la diluyen a partir de la superposición de nuevos temas.



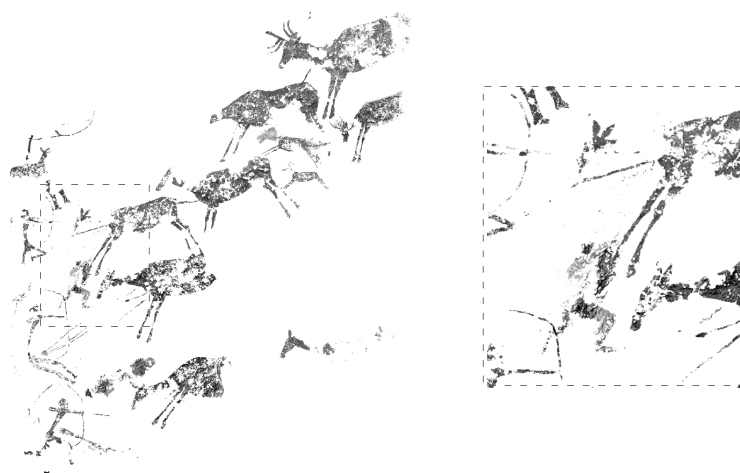
Esta dualidad se traduce, no obstante, en las siguientes pautas:

- No podemos afirmar en ningún caso que se produzca un proceso de eliminación total o borrado de la figura errada o inacabada, por escasa que sea su entidad o aunque su presencia pueda alterar la claridad expositiva de la composición.
- Bien al contrario, su presencia es en muchos casos respetada, de manera que las nuevas figuras ajustan su encuadre a la presencia de estos motivos que, aparentemente, carecen de sentido semántico (Fig. 12.10)



- Fig. 12.10. Ajuste de la posición de la figura 35a a la presencia del motivo 36, en el que hemos creído ver la figura inacabada de una cierva.

En otros casos, por el contrario, apreciamos cómo se producen episodios puntuales de superposición de nuevas figuras sobre estos motivos parcialmente representados, como un modo, pensamos, de diluir su presencia en la composición. No obstante, estos episodios de superposición tan sólo se producen en aquellos casos en que la lectura del nuevo tema no se ve alterada, concretamente cuando no afecta al punto correspondiente a la cabeza, o cuando la intensidad del pigmento del tema anterior es menor que el de la figura que se le superpone (Fig. 12.11).



- Fig. 12.11. Superposición de varias figuras sobre el boceto 32b, como un recurso que diluye su presencia y entidad dentro de la composición.

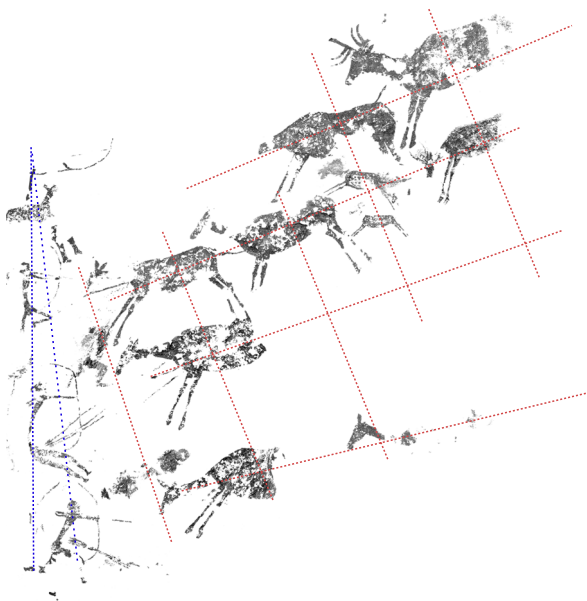
- *¿Qué valoraciones podemos deducir de este tipo de recursos técnicos?* De estar en lo cierto, la preocupación que denota la corrección en la posición de figuras en el espacio nos

permitiría ahondar en el análisis de la construcción del entramado decorativo desde una nueva perspectiva en la que debemos tener presente:

■1. La relación espacial entre figuras que se articulan en un mismo nivel temporal-narrativo trasciende, en ocasiones, las reglas básicas de organización espacial (yuxtaposición/superposición) para ceñirse a unos ejes descriptivos que ordenan el espacio y el sentido de la acción descrita. La articulación de estos ejes dan lugar a una estructura compositiva más elaborada y compleja que responde a un esquema mental previamente construido. De este modo, la necesidad de ajustar las figuras a esos ejes imaginarios obligaría al artista a modificar la posición de las figuras, por lo que difícilmente podemos seguir manteniendo, al menos por lo que respecta a estos casos concretos, que la posición de las figuras en relación a sus inmediatas y dentro de una misma composición sea producto del azar

■2. No sólo en el caso de composiciones complejas, también cuando nos referimos a la ejecución de figuras individuales hemos podido documentar este tipo de rectificaciones de posición en el espacio. El caso más significativo, sin duda, sería el del ciervo 8.IX de Saltadora, que parece modificar su posición para evitar la incidencia de una pronunciada arista de la pared que, de otro modo, interrumpiría su proyección en la horizontal. El hecho de que la figura desplace su posición varios centímetros a la vez que reduce su tamaño para ajustarse al espacio traduce nuevamente la preocupación del artista de facilitar la lectura de este tema. Del mismo modo, la reiteración en la ocupación de un mismo punto del espacio, de manera que la nueva figura incide sobre el boceto de la antigua, permite suponer cierta determinación en la selección de espacios de representación.

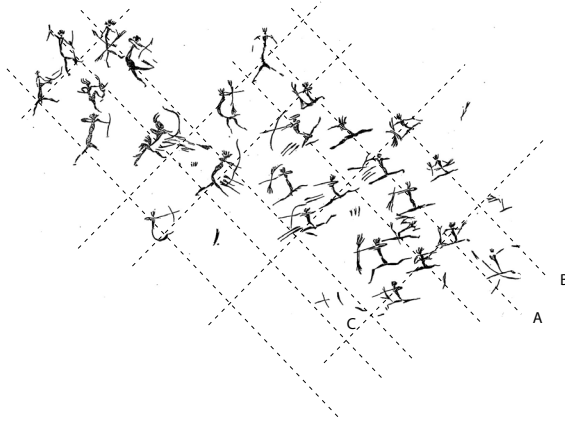
1. *Delimitación de estructuras compositivas recurrentes.*



Avanzábamos en párrafos anteriores la definición de lo que hemos calificado como auténticas estructuras compositivas, entendiendo como tales la ordenación de las figuras dentro de una misma agrupación siguiendo unos ejes descriptivos que, articulados entre sí, potencian el orden en la distribución espacial de figuras.

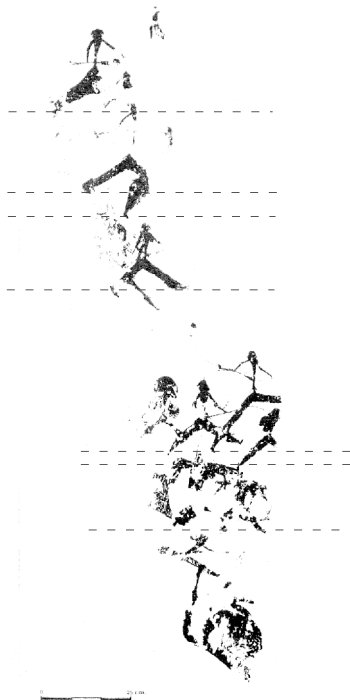
Dentro de este tipo de estructuras recurrentes destaca la que hemos denominado reticulada o en retícula, en la que las figuras se organizan siguiendo ejes diagonales paralelos o subparalelos que describen, por lo general, una orientación NE-SO/

NO-SE. Este tipo de organización la hemos documentado en un importante número de composiciones, y parece ser un recurso empleado en la ordenación interna de grandes agrupaciones de figuras, tanto humanas como animales. En el caso de las primeras, este tipo de estructura subyace en la gran composición central de Civil III, aunque en este caso la adecuación de las figuras a estos ejes descriptivos se diluye como consecuencia de la compleja secuencia de superposición parcial entre figuras. Las escenas de enfrentamiento de los conjuntos de Les Dogues y El Roure, aunque no han sido objeto de un análisis interno detenido en este trabajo, reiteran este tipo de ordenación, en el que las figuras se alinean siguiendo ejes de descripción diagonal disimétrica.



hemos incidido anteriormente, por cuanto puede alterar el ajuste de las figuras a esos ejes de representación imaginarios que anunciábamos. El ejemplo de una composición compleja como la de Les Dogues nos sirve al hilo de nuestras explicaciones. Si tenemos en cuenta esta agrupación de figuras observamos cómo la ordenación de distintas hiladas de arqueros obedece a ese esquema reticulado que surge de la combinación de ejes diagonales que se entrecruzan en el espacio. El ritmo de ejecución se sustenta, por otro lado, en la yuxtaposición estrecha de motivos, de manera que, en ocasiones, el artista ha de buscar el encuadre forzando la posición o postura de determinadas figuras. Su ajuste a esos hipotéticos ejes de representación es perfectamente contrastable en el caso de las alineaciones que hemos denominado A, B y C en la imagen adjunta, mientras que comienza a diluirse en el esto de ejes trazados.

Por otro lado, el hecho de que se produzcan episodios puntuales de corrección en la posición de figuras dentro de este tipo de estructuras compositivas sería indicativo, cuando menos, del deseo del artista de adecuarlas a un esquema imaginario previamente definido. Éste tipo de correcciones las hemos documentado de manera significativa en la gran manada de ciervos de Cavalls II, donde hasta en tres ocasiones el artista abandona la ejecución de dos ciervas y un arquero para corregir su posición en el espacio.



El hecho de que detectemos este tipo de ordenación en horizontes estilísticos diferenciados implicaría un modo de construcción compositiva que no sería privativo de un determinado momento dentro de la secuencia. De hecho, lo documentamos tanto en momentos asociados a fases tempranas como a más avanzadas, protagonizadas por figuras de tipo lineal que documentamos en conjuntos como El Roure.

Por otro lado, el hecho de que hayamos definido este tipo de estructura tanto en agrupaciones de animales como la de Cavalls II o Saltadora VIII como en concentraciones significativas de figuras humanas justificaría la hipótesis de que nos encontremos ante un modo de organización espacial que trasciende los rasgos de estilo o los conceptos temáticos, y más bien nos enfrentamos a un modo de traducir unión y cohesión entre figuras que conforman una misma agrupación compositiva.

No solamente hemos podido detectar este tipo de

estructura recurrente en la representación de grandes agrupaciones. En ocasiones, la ordenación de las figuras tiende a formar nuevamente alineaciones paralelas o subparalelas de figuras de desarrollo horizontal, de manera que se va creando una estructura formada por la continua yuxtaposición de hiladas, generando de este modo la sensación de perspectiva y profundidad. En este caso, el hecho de que este tipo de estructura compositiva se repita en distintas agrupaciones pertenecientes al mismo horizonte estilístico (agrupaciones de Cavalls II o Centelles) invita a sugerir la existencia de determinadas estructuras espaciales asociadas a un mismo momento dentro de la secuencia.

12.2.1.4. Integración del soporte como elemento compositivo.

Tal y como hemos establecido en el apartado correspondiente al análisis del espacio, el papel potencial del soporte dentro del entramado decorativo fue un aspecto que no pasó desapercibido a los artistas. Su integración como elemento compositivo que reforzaba el sentido narrativo, incidía en la obtención de perspectiva o condicionaba la disposición de las figuras se constituye en uno de los recursos técnicos más destacados dentro del planteamiento decorativo de los conjuntos.

12.2.2. Pautas y ritmo de adición en la construcción del entramado decorativo de los conjuntos de Valltorta-Gasulla.

La repetida ocupación de los abrigos levantinos como lugar de representación genera un complejo entramado decorativo cuya lectura es, en suma, reflejo de la dinámica de ocupación del territorio. La variedad de soluciones gráficas con que se construye la figura humana, con mayor grado de abstracción frente a la animal, es sinónimo de identidad y vinculación intra-grupos, y es el mecanismo en el que se sustenta la definición y caracterización de cada una de las fases decorativas que hemos podido perfilar en los conjuntos analizados.

Es precisamente esa reiterada ocupación de los abrigos como espacio social o simbólico de representación lo que genera una doble realidad:

1. Por un lado, existe una clara tendencia a integrar nuevas figuras a escenas o composiciones previamente construidas, dentro de un proceso en el que, sin duda, debió existir un marcado “factor de atracción” acompañado de la necesidad de reforzar la identidad de cada uno de los grupos que utilizaron estos espacios como lugar de representación. Esta dinámica va tejiendo un complejo entramado en el que se multiplican las posibles lecturas a través del tiempo.

2. Paralelamente, se van formando composiciones escénicas *ex novo* que mantienen un desarrollo narrativo independiente, asociado o no a la tónica anterior.

Teniendo en cuenta ambos aspectos, dos son los elementos que nos van a permitir perfilar y reconstruir el modo en que se configuró la decoración de los abrigos del ámbito Valltorta-Gasulla, pudiendo delimitar, en suma, las distintas fases o campañas decorativas: **la consideración de los principales tipos humanos definidos y su ordenación a partir de la secuencia derivada de los conjuntos analizados.** De este modo, y partiendo de la consideración de aspectos compositivos, relativos a la ocupación del espacio gráfico o, incluso, de la temática de las escenas representadas en cada uno de los horizontes estilísticos definidos podremos avanzar hacia la caracterización de cada una de las fases que conforman la secuencia interna del Arte Levantino.

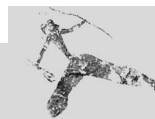
Por lo que respecta a los distintos modos de construir la figura humana, los conjuntos estudiados nos han permitido sistematizar hasta cinco fases estilísticas, con unos rasgos diferenciales y específicos que acentúan su cohesión. Somos conscientes de que estos tipos estilísticos son provisionales en espera de avanzar nuestros estudios en la zona, además manifiestan un claro componente regional centrado en nuestro ámbito de estudio que cabría cuestionar en otras zonas. Es precisamente ese



componente regional el que nos permite configurar una terminología a partir de los yacimientos de la zona donde se documentan o son mayoritarios numéricamente. Este modo de referirnos a los tipos definidos facilita la rápida identificación, aunque en los casos en que existía una terminología previa optamos por utilizar ambas denominaciones indistintamente.

Horizonte Centelles

figuras paquípodas



Se trata de un tipo perfectamente documentado en el entorno Gasulla-Valltorta que hemos podido constatar en cuatro de los cinco abrigos analizados, lo que sin duda incide en la importante representatividad de estas figuras en la zona, si bien es evidente que los paralelos formales indicados a lo largo de este trabajo apuntan hacia conexiones territoriales con el Bajo Aragón y, probablemente, la zona suroeste de Tarragona.

Cuantitativamente su presencia es destacada en abrigos como Cavalls, aunque es en Centelles, abrigo que da nombre a este tipo, donde alcanzan su máxima expresión con más de treinta figuras agrupadas. En el primero hemos contabilizado hasta diez figuras, a las que hemos de sumar seis, cuyo grado de conservación nos ha obligado a tomar su clasificación con cautela. En el resto de abrigos su presencia decrece significativamente, un aspecto que estaría directamente relacionado con las pautas compositivas y los matices temáticos que transmiten.

Dentro de este tipo, variaciones en función de la proporción de los ejes principales que componen la figura nos han llevado a establecer, al menos, la existencia de dos variantes, si bien la observación indirecta de otros conjuntos de la zona no recogidos en este trabajo (Cova dels Tolls) nos han permitido constatar la presencia de una tercera variante, en la que se acusa una menor proyección del tronco en relación a unas piernas profusamente modeladas.

Composición: centrándonos en aspectos compositivos, este tipo de figuras o bien se agrupan formando **concentraciones relativamente numerosas de individuos** o bien se representan **solitarios**, pero en cualquier caso forman parte de composiciones ex novo que mantienen un desarrollo narrativo independiente, en el que tan sólo, a partir de la adición posterior de figuras en clara coordinación narrativa, podemos hablar de **agrupaciones de ejecución diacrónica** en varias fases, como ocurre en el Abric II de Cavalls. Por otro lado, únicamente la variante más compacta dentro de este tipo se asocia a secuencias de carácter cinegético, en las que se representan una (Cavalls II) o dos (Cova dels Tolls) figuras en posición de plena carrera.

La **ordenación de estas figuras en el espacio** describe, cuando se trata de colectividades, alineaciones yuxtapuestas en la vertical que describen trayectorias horizontales paralelas o subparalelas, consiguiendo así la idea de perspectiva y profundidad dentro de la composición. Este esquema alcanza su mayor complejidad en el Abric de Centelles, donde documentamos hasta cuatro alineaciones yuxtapuestas de arqueros, mientras que en Cavalls suponemos que la degradación ha mermado considerablemente el esquema que intuimos en la formación de las figuras 49-50b-51-53-57 y 58. La ordenación de los arqueros en cada una de estas alineaciones recurre, en ocasiones, a la superposición parcial entre motivos, ceñida por lo general a la altura de las piernas, reforzando así la sincronía y unidad en la acción descrita. Una acción que suele ceñirse, por lo general, a la reproducción del movimiento acompasado y rítmico de la totalidad del grupo, adoptando posturas que acentúan el grado de apertura de las piernas y el braceo propio de la marcha.

Espacio gráfico: este tipo de colectividades tiene una peculiar concepción del espacio gráfico caracterizada por una **distribución extensiva a lo largo de la pared** que delimita el abrigo, mientras que, por lo que se refiere a la vertical de representación, suelen ceñirse a los niveles medios-superiores de las distintas cavidades que ocupan. Ambos aspectos, junto con la concentración más

abigarrada de figuras en zonas puntuales y el destacado tamaño que alcanzan este tipo de figuras, genera una ocupación del espacio gráfico intensivo-extensiva que ejerce un claro dominio sobre el resto de composiciones.

La **ocupación de niveles medios y superiores** de representación se reitera en aquellos casos en que encontramos figuras aisladas o solitarias que reproducen una actitud, posición y movimiento similar al que describen las figuras pertenecientes a las colectividades anteriormente descritas. Algunas de estas figuras, como el arquero 10.VII de Saltadora, alcanzan un tamaño relativo superior a los 25 cm. de longitud. Ambos aspectos- altitud y tamaño- potencian la primacía de estas figuras en el espacio. Por otro lado, y aunque no encontramos ningún ejemplo en los abrigos analizados en este trabajo, en ocasiones este tipo de figuras solitarias y, aparentemente desvinculadas de cualquier desarrollo narrativo, transmiten actitudes semi-estáticas, que escapan del movimiento acompasado que apreciábamos en ejemplos anteriores. En estos casos, se repite el esquema ya descrito: posición destacada en el espacio y tamaño que se acerca o supera los 30 cm, siendo, por lo general, figuras pertenecientes a la variable más estilizada dentro del tipo Centelles.

Dentro de esa concepción extensiva o globalizadora del espacio gráfico, destaca muy especialmente la consideración que suscitan las **características más significativas del relieve parietal**, de manera que la existencia de elementos físicos que pueden interrumpir o condicionar visualmente el desarrollo espacial de la composición o bien son ignorados o bien se integran en la narración a modo de estructura compositiva que incide en la lectura completa del sentido descrito.

Temática de las escenas: Junto a este tipo de temáticas que, como veremos, parecen relacionarse con la **movilidad o el control del territorio**, documentamos otro tipo de secuencias donde estas figuras participan de **episodios de contenido violento**. No se trata de escenas de enfrentamiento abierto entre grupos, sino de arqueros solitarios que parecen desplomarse tras el impacto de varios proyectiles, sin que, aparentemente, sus verdugos hayan sido representados. El único caso documentado en este trabajo- arquero 20.VII- se trata de un tipo asociado a la variante menos compacta. La maestría con que se diseñan los detalles de la figura se hace extensiva al modo de reflejar la pérdida de equilibrio en el desplome. No es el único ejemplo documentado en el entorno Gasulla-Valltorta, de lo que daremos buena cuenta al analizar el contenido temático de las escenas. La posición de esta figura en el espacio dista de las pautas vistas anteriormente. Ejecutada en un abrigo cuyo espacio gráfico se reduce a apenas 1m.de longitud en la vertical, se sitúa justo en el extremo superior izquierdo de la cavidad, si bien es su tamaño, superior al del resto de motivos con los que comparte agrupación, el que favorece el papel destacado de esta figura dentro del abrigo.

El Abric IX de Saltadora ofrece una **nueva variante compositiva** en la que apreciamos la asociación de tres figuras, cuya unidad formal sugiere la actuación de un único artista. La superposición reiterada a la altura de las piernas y, puntualmente, en la proyección de los brazos refuerza la unidad entre los miembros de esta agrupación, si bien es cierto que, en este caso, y al contrario que ocurre en la representación de falanges, las figuras no reproducen un movimiento sincrónico o acelerado, sino que la proyección de las piernas indica posiciones estáticas o semi-estáticas. La importancia de esta agrupación, que al contrario que ocurría en ejemplos anteriores no ocupa niveles destacados dentro del abrigo, se centra en tratar de dilucidar qué tipo de acción realizan, máxime si tenemos en cuenta que una de ellas, la 5.IX, o bien flexiona los brazos a la altura de la nuca o bien es portadora de algún tipo de fardo sobre sus hombros, como ya discutimos en el capítulo de análisis de este conjunto. El hecho de que las figuras se encuentren desarmadas, un aspecto ciertamente significativo puesto que, como hemos visto, este tipo formal se asocia de manera sistemática a una panoplia elaborada, nos lleva a abordar con cautela la interpretación de la actividad descrita, aunque no descartamos pudiera estar relacionada con un episodio de componente violento, relacionado con el apresamiento de un individuo, aunque somos conscientes de que esta interpretación es, por ahora y en espera de nuevos paralelos, relativamente débil.



Nos enfrentamos, por tanto, a un tipo de figuras en las que subyace un gran realismo, tanto en el tratamiento individual de la figura humana, en la que apreciamos un gran preciosismo en los detalles anatómicos y ornamentos, como en las acciones descritas, en las que, en ocasiones, el realismo se hace extensivo a la reproducción y diferenciación de grupos de edad, como ocurre en el caso de Centelles y, quizás, aunque con más dudas, en el Abric II de Cavalls. Del mismo modo, la fase que define este tipo se asocia a la reproducción de figuras femeninas que, emulando a sus congéneres masculinos, se representan, por lo general, aisladas y aparentemente desvinculadas de cualquier desarrollo narrativo. Tan sólo en una ocasión hemos podido constatar dentro de este tipo la estrecha asociación entre una figura femenina y otra masculina. El papel y tipología de la mujer lo analizaremos separadamente en el apartado centrado en la temática, con el objeto de profundizar en los tipos de composiciones y escenas en los que ésta participa.

El hecho de que la mayor parte de episodios en los que participa este tipo sean de componente social no invalida la posibilidad de que una de las variantes propuesta sea protagonista de escenas de caza (Cova dels Tolls o Cavalls), donde las figuras humanas se disponen a plena carrera tras animales heridos de cuerpo proporcionado y componente naturalista.

Horizonte Civil

figuras cestosomáticas



Se corresponde con lo que Obermaier y Wernert (1919) denominaron figuras *cestosomáticas* a partir de su estudio de los abrigos decorados del sector norte de Valltorta. La denominación genérica que le otorgamos en este trabajo está plenamente justificada si consideramos la destacada concentración de este tipo de figuras en el abrigo homónimo. Entre ellas, y en función de las distintas proporciones entre los ejes tronco-piernas y el grado variable de modelado en las piernas hemos llegado a establecer hasta tres variantes formales. Al contrario que ocurría en el tipo Centelles, que mostraba una mayor expansión en los conjuntos analizados y en otros considerados en el entorno Gasulla-Valltorta, del tipo Civil tan sólo tenemos constancia directa en el Abric VII de Saltadora y en el Abric II de Cavalls, aunque es posible rastrear su presencia en otros conjuntos siguiendo la bibliografía disponible.

Composición: son las variantes menos estilizadas las que dan lugar a composiciones complejas, tanto por lo que se refiere al número de figuras como a la destacada concentración espacial; ambos aspectos provocan un destacado juego de superposiciones que complica la lectura individualizada de cada uno de los temas. Ese complejo entramado no impide que podamos detectar ciertas **pautas de ordenación** basadas en ejes paralelos yuxtapuestos en la horizontal que tienden a formar estructuras reticuladas, desdibujadas en ciertos puntos como consecuencia de los reiterados episodios de superposición. Junto a estos ejes descriptivos, los juegos de simetrías inversas o en espejo dotan de dinamismo a la composición. El hecho de que hayamos documentado algunos bocetos o figuras inacabadas dentro de la composición central de Civil III sería indicativo de la voluntad del artista de ajustarse a unos parámetros espaciales que, en todo caso, evitarían distorsionar la lectura completa de las figuras anexas. Por otro lado, las variantes que asociamos a momentos más avanzados, aquéllas que se corresponden con figuras de menor tamaño y mayor estilización en el modelado de la musculatura, parecen huir de esa complejidad y suelen ceñirse a composiciones más simples que responden a un ritmo de adición bien distinto: a lo sumo una o dos figuras humanas son protagonistas de una temática centrada en aspectos económicos.

Este tipo de figuras, al menos por lo que respecta a las variantes menos estilizadas, protagonizan

escenas ex novo de claro contenido social, en las que, sin embargo, incluyen figuras humanas pertenecientes a horizontes estilísticos anteriores, a partir del recurso a la superposición parcial como mecanismo de integración (Civil III). Por otro lado, la propia concepción con la que se distribuyen las figuras no se ve mermada por la presencia de grafías esquemáticas, sobre las que se superponen reiteradamente dificultando su lectura. Junto a este tipo de escenas, la variante más estilizada parece sumarse a escenas previas, en un claro proceso de integración que se rige por el respeto a los parámetros espaciales y narrativos (Cavalls II).

Espacio gráfico: los matices formales entre las distintas variantes parecen traducir igualmente diferencias en el modo de observación y ocupación del espacio gráfico. De este modo, son las figuras las variantes Civil 1 y Civil 2 las que protagonizan **composiciones de desarrollo espacial intensivo-extensivo**. Esta ocupación del espacio junto con el destacado tamaño y volumen de las figuras participantes otorgan a estas composiciones una clara primacía sobre el resto de escenas que conforman el entramado decorativo. El desarrollo de la decoración en el eje vertical de representación ocupa los distintos niveles, desde los puntos superiores, cercanos al arranque de la cornisa, a aquéllos que se corresponden prácticamente con la inflexión que da lugar a la plataforma natural del abrigo. Por lo que se refiere al desarrollo en la horizontal, resulta especialmente significativa la concepción globalizadora del espacio, hasta tal punto que asistimos a una auténtica **“disolución” de los accidentes parietales potenciales** que podrían suponer cierta interrupción en el desarrollo espacial y narrativo. Esa “disolución” de posibles barreras físicas se acompaña de una ocupación de esos mismos espacios como espacio gráfico, tal y como hemos podido documentar en el espacio que media entre la segunda y tercera cavidad de Civil III.

Esta concepción del espacio, tanto en lo que se refiere al desarrollo de las composiciones como en el significativo uso de los accidentes del relieve **parece mantener las pautas marcadas en el horizonte estilístico anterior**. Se trata en ambos casos de composiciones monumentales que destacan tanto por el tamaño y densidad de figuras como por un amplio desarrollo espacial, que lejos de considerar los accidentes de la pared como límites espaciales o narrativos los integran, llegando a constituirse en un auténtico elemento compositivo que refuerza el sentido de la narración.

Por otro lado, las variantes más estilizadas (Civil 3) participan de composiciones con un desarrollo espacial más puntual, propio de las composiciones sencillas. Su ocupación del espacio se caracteriza por la limpieza expositiva, evitando la superposición sobre figuras antiguas. Ocupan puntos medios en los que se sitúan composiciones centrales, complejas si consideramos el número de fases que las componen (Cavalls II), o bien niveles inferiores, cercanos al arranque del suelo, dentro de composiciones poco elaboradas.

Temática: la **temática social** que caracterizaba al horizonte Centelles no desaparece, y es junto a la caza las dos actividades en las que son protagonistas este tipo de figuras. La destacada concentración de figuras humanas que documentamos en Civil III (y que parece seguir la misma pauta en algún conjunto turolense) reproduce una temática compleja que tanto podría significar un episodio de contacto, intercambio, demostración de fuerza o, incluso, enfrentamiento. La presencia reiterada de la **figura femenina** en estrecha asociación espacial y narrativa con la masculina, sea cual fuere el matiz del sentido de la acción descrita, reproduce una distinción de género que era ya visible en el horizonte anterior. Junto a este tipo de temáticas, **las actividades económicas** parecen centrarse en **la caza**, dibujando estrategias sencillas que sitúan al cazador frente a la presa. Tan sólo en el caso de Cavalls II participan de una estrategia compleja, si bien pensamos que ésta es resultado de un complejo proceso de adición diacrónica en distintas fases.



Horizonte Mas d'en Josep



Se trata de un tipo que, junto con una relativa desproporción anatómica que tiende a destacar la proyección del tronco, se caracteriza por el especial cuidado con el que se detallan adornos, vestimenta y útiles variados, que funcionan como elementos distintivos de la figura humana.

Resulta ciertamente complicado situar este horizonte dentro de la secuencia, al no haber podido delimitar ningún episodio de superposición parcial del que este tipo formal sea protagonista. Tan sólo aplicando criterios relativos, como el modo de integrarse en escenas donde participan otros tipos humanos, nos ha llevado a sugerir que este tipo de figuras fuera posterior, al menos, al Horizonte Civil, lo que inmediatamente le situaría en un momento posterior al definido por las figuras Tipo Centelles.

Composición: construyen escenas *ex novo* de estructura compositiva sencilla en las que, al menos por lo que se refiere a los conjuntos analizados en este trabajo, participa una única figura humana (motivos 11 o 21 de Mas d'en Josep). Del mismo modo, se suman a escenas previas con unas pautas de adición que tienden a la ejecución de una figura solitaria (motivo 19.IX o 4.VIII de Saltadora), que se rige por parámetros espaciales y narrativos que no alteran la exposición gráfica o el sentido narrativo anterior. Cuando se integran en escenas previas parecen respetar los criterios de relación proporcional entre el tamaño de figuras, lo que, sin duda, acentúa la coherencia visual de la composición (escena de caza-Cavalls II). Tan sólo en aquéllos casos en que participa de episodios de apropiación de grandes figuras animales observamos una marcada desproporción entre el tamaño de la figura humana con respecto a las grandes proporciones de la animal (Cavalls II- motivos 7-11; Saltadora IX-motivos 17-18).

Espacio gráfico: el desarrollo espacial de las escenas construidas dentro de este horizonte traduce una concepción puntual del espacio de representación que obligaría al espectador a mantener una posición cercana a la pared. En ningún caso documentamos concentraciones masivas de figuras que den lugar a composiciones monumentales, caracterizadas por la densidad y dispersión espacial de figuras, tal y como apreciábamos en horizontes anteriores. La distribución de este tipo de figuras en el espacio gráfico apunta a la amplia utilización de los distintos niveles, de manera que tanto documentamos ejemplos en los que el artista debió servirse de algún tipo de apoyo como otros que ocupan puntos cercanos al nivel del suelo.

En relación al uso significativo del soporte, tan sólo la ubicación de determinadas figuras en salientes de la pared (19.IX de Saltadora) o en cambios de plano pronunciados (21-22 de Mas d'en Josep) podría sugerir su inserción dentro de la composición como marco espacial de referencia.

Temática: protagonizan **temáticas** eminentemente **cazadoras**, con un destacado tratamiento de las estrategias individuales de caza que, por lo general, les sitúan ante una presa solitaria de formato naturalista y cuidado diseño de los rasgos propios de especie. Las tácticas empleadas no se reducen a la persecución violenta del animal (Mas d'en Josep)- a pesar de que la figura humana parece cobrar mayor dinamismo al mostrar figuras a galope volante- sino que también reflejan episodios de acecho (Saltadora IX) o, incluso, de rastreo de animales heridos (Saltadora VIII). A este tipo de figuras, en aquéllos casos en que se posicionan en actitud de ataque o sigilo se asocian grafías de trazo despreocupado que hemos interpretado como una referencia gráfica al espacio, bien para significar el paisaje circundante bien para representar algún tipo de escondite natural o fabricado.

Horizonte o Fase Mola Remigia



Se trata de un tipo bien documentado en el ámbito que nos ocupa, aunque es la destacada concentración en el Abric IX de El Cingle de la Mola Remigia la que justifica la denominación escogida.

Frente a tipos anteriores, este modo de construir la figura humana desplaza la importancia del tamaño o la monumentalidad de la figura al diseño de elementos que tienden a la personificación del individuo; el diseño recurrente de rasgos faciales, los distintos modos de diseñar el tronco de la figura, con una variante que apunta a la definición de vientres abultados, o la multiplicación de tocados redundaría en la idea apuntada.

Composición: las figuras pertenecientes a este tipo participan mayoritariamente de escenas previamente construidas, a las que se suman siguiendo unos parámetros espaciales y narrativos de integración, que se basan en la búsqueda de espacios libres, evitando así la superposición sobre motivos previos, y en la imitación de actitud y disposición (motivos 1, 8a, 24a de Cavalls II). El ritmo de adición, si por tal admitimos el número de motivos representados, es bajo, y suele coincidir con una figura solitaria en cada composición (motivo 1, 8a, 17, 24a y 50a de Cavalls II; motivo 16.VIII de la Saltadora, etc). Estas pautas de adición podrían traducir la voluntad de los artistas de reafirmar su presencia dentro de la decoración de los abrigos. En efecto, en conjuntos como Cavalls hemos podido documentar, al menos, cinco figuras, repartidas a lo largo del entramado decorativo, participando individualmente de composiciones y sentidos narrativos distintos; una pauta que también hemos podido constatar en Saltadora VII y VIII.

Junto con este tipo de secuencias, la capacidad dentro de este horizonte de construir escenas ex novo tiene en el Abric IX del Cingle de la Mola Remigia su mejor exponente. Se trata de composiciones complejas, tanto si consideramos el número de figuras partícipes como su densidad en el espacio. Ambos aspectos provocan la continua superposición entre figuras, lo que genera la sensación de enfrentarnos a una composición carente de ordenación interna.

Por último, documentamos figuras solitarias formando parte de agrupaciones complejas, pero de las que apenas podemos deducir si su integración responde a parámetros narrativos (motivo 16.VIII y 29.VII de Saltadora, etc).

Espacio gráfico: frente la concepción puntual del espacio que se desprende del ritmo de adición de este tipo de figuras sobre escenas previas, el desarrollo de escenas ex novo se caracteriza por una concepción global del espacio libre a la decoración. Las figuras se distribuyen de manera intensivo-extensiva en el eje vertical de representación, sin despreciar los puntos cercanos al arranque del suelo. Por lo que se refiere al eje horizontal, la presencia de determinados accidentes en la pared no impide la articulación dentro de un mismo sentido narrativo de figuras situadas en distintas unidades topográficas. Esta concepción del espacio, por lo que se refiere a la expansión de las figuras y a la “disolución” de accidentes topográficos menores, es una pauta que también documentábamos en horizontes anteriores. Sin embargo, hemos podido apreciar que, puntualmente, la observación detenida de las características de la pared lleva a los artistas a integrar aristas, saltos u otros accidentes menores en la ejecución individual de las figuras, como es el caso de la ejecución de la figura 52b de El Cingle, donde se representa parcialmente oculta por un saliente de la pared.

Por otro lado, la selección del espacio de representación o bien obvia la presencia de figuras previas, como sería el caso de los dos machos cabríos de El Cingle, o las integra dentro del nuevo sentido narrativo a partir del recurso a la superposición parcial entre figuras; una pauta que apreciábamos igualmente en el Horizonte Civil. En ningún caso se produce la eliminación de figuras previas, y es



la superposición reiterada de nuevos motivos el recurso empleado para “diluir” su presencia dentro de la nueva composición.

Temática: participan de **escenas de componente económico**, en las que la caza tiene un tratamiento preferente, si bien se trata, en la mayor parte de los casos, de escenas previamente construidas a las que estas figuras se suman. Por otro lado, describen acciones violentas relacionadas con el enfrentamiento o encuentro entre dos grupos (Abric IX de la Mola Remigia), una tendencia que marca cierto paralelismo entre este ámbito y el Bajo Aragón. El tema de la violencia y la muerte tiene un tratamiento destacado dentro de este horizonte. En este sentido, y a pesar de no ser recurrente, documentamos ejemplos aislados de figuras humanas muertas, en posición invertida (individuo de les Coves del Puntal) o instantáneas que reflejan el dolor o la victoria ante la figura herida o muerta (Abric VIII de El Cingle).

Horizonte concepto lineal

figuras nematomorfás



Se trata de un horizonte poco homogéneo, en el que apreciamos distintas variantes formales en función de la proporción y grado de estilización del trazo. La figura pierde naturalismo y asistimos a la construcción estereotipada de la representación humana, que apenas dibuja elementos que permitan su individualización. Si tenemos en cuenta los criterios empleados para ordenar la secuencia, este concepto de figuras protagonizaría fases avanzadas dentro de la decoración de los abrigos.

Composición: la simplificación en la construcción de la figura humana se acompaña de la reproducción de estructuras compositivas, por lo general, sencillas. Es mayoritaria la presencia de estas figuras en escenas previas, si bien la construcción de escenas *ex novo* se caracteriza por la reproducción de temáticas singulares, algunas de ellas inéditas hasta ese momento en los paneles levantinos.

La adición de este tipo de figuras a escenas previas parece ajustarse a parámetros espaciales y narrativos determinados. Por lo que se refiere a los primeros, los artistas ejecutan las nuevas figuras en espacios libres, ajustando su posición a los ejes espaciales que definen las figuras previamente representadas, como sería el caso de la escena central de caza de Cavalls II. Tan sólo la superposición del motivo 42a de este mismo conjunto a una grafía esquemática matizaría esta afirmación, puesto que la superposición de este tipo de figuras en la escena central de Civil se ciñe a los parámetros compositivos que marcan fases anteriores. Este ajuste espacial no siempre va acompañado de una perfecta integración narrativa. De este modo, la inserción de figuras de concepto lineal da lugar a una modificación puntual del sentido descrito, como ocurre en la composición de caza sobre un jabalí (motivo 13) de Mas d'en Josep, o a la apropiación de figuras animales de tamaño medio (motivo 16-18 de Mas d'en Josep; escena de caza sobre un gran jabalí en Civil III.1; escena de caza sobre una manada de ciervos de Saltadora VIII). La adición de este tipo de figuras a escenas previas no se rige por la correspondencia proporcional de tamaños entre las figuras previas y las nuevas representaciones, generando composiciones en las que existe una marcada descompensación entre el tamaño de la figura animal y la humana (Mas d'en Josep; Civil III; Saltadora VIII). La apropiación del sentido narrativo anterior que apreciamos en este tipo de composiciones podría servirse, en casos puntuales, de auténticos nexos narrativos que facilitarían la articulación entre las distintas fases, como podrían ser las flechas que impactan reiteradamente sobre la figura animal. El ritmo de adición oscila entre un par de figuras (Mas d'en Josep, Cavalls II.2) o la ejecución de una sola (Mas d'en Josep- motivo 16).

Junto a su participación en escenas previas, este tipo de figuras construyen escenas *ex novo* que se caracterizan por estructuras compositivas sencillas, formadas a partir de la reiteración de un mismo

concepto compositivo. Éste sería el caso de la composición de Saltadora VII, en la que se reitera hasta en tres ocasiones la asociación de figura humana-figura animal en posición invertida. En este tipo de composiciones existe una mayor proporción entre figuras, dotando de mayor coherencia al sentido descrito.

Espacio gráfico: tal y como apuntábamos anteriormente, este tipo de figuras suelen ceñirse a los espacios libres dentro de la composición, respetando la claridad expositiva de las agrupaciones a las que se suman. La construcción de escenas *ex novo* obliga al artista a ceñirse a espacios vacíos que, por lo general, se encuentran en los niveles inferiores de las cavidades (Saltadora VII-motivos 61-62; 64-65 y 67a-67b; o Civil III.1- motivos 18a-19a-20a y 21c). Las escenas muestran un desarrollo espacial puntual, lo que junto con el relativo tamaño de estas figuras y el escaso número de figuras partícipes en estas composiciones escénicas obligaría al espectador a mantener una posición cercana a la pared.

Por lo que se refiere a la consideración de los accidentes del relieve, tan sólo algunas composiciones (Mas d'en Josep-figuras 10-12) permiten suponer la integración de ciertos salientes o aristas como elemento compositivo en clara alusión al paisaje.

Temática: la irrupción de este tipo formal supone, como veremos con más detenimiento en el siguiente apartado, la **eclosión de variantes temáticas** que hasta el momento no tenían un claro protagonismo en los paneles levantinos. De este modo, junto con su participación en **escenas de caza**, *ex novo* o acumulativas, estas figuras participan en escenas de componente económico que ponen de relieve la importancia de otras actividades que giran en torno a la recolección. En efecto, aparece la figura del trepador, que tanto se asocia a temáticas cazadoras (Mas d'en Josep), dentro de algún tipo de estrategia cinegética, como a actividades recolectoras, centradas fundamentalmente en labores apícolas (Cingle de L'Ermita, Mas d'en Salvador, etc). Las variantes de componente económico se completan con lo que hemos interpretado como un posible episodio de procesado de la presa muerta en la escena protagonizada por los motivos 61-62; 64-65 y 67a y 67b de Saltadora VII. De estar en lo cierto, sería uno de las pocas instantáneas en que se reproduce el momento posterior al abatimiento del animal, puesto que es mayoritaria la atención que prestan los artistas levantinos a las estrategias cinegéticas que provocan la caída y muerte de la presa. Junto con estas actividades irrumpe la presencia de posibles jinetes a lomos de cuadrúpedos que podríamos interpretar como équidos. De este modo hemos definido, aún con ciertas dudas, a la figura 30-32 de Saltadora VII, y a ésta deberíamos sumar otros ejemplos conocidos en la zona.

Las variantes temáticas que aportan información sobre la **organización social** tienen un tratamiento destacado dentro de este horizonte. A las escenas de enfrentamiento o demostración de fuerza (El Roure, Morella o Les Dogues, Ares) hemos de sumar los episodios de ajusticiamiento, que tienen una concentración ciertamente significativa en el conjunto de Cova Remigia, dentro del entorno Gasulla.

Esta multiplicación de variantes temáticas es uno de los aspectos más destacados dentro de este horizonte, de manera que la progresiva simplificación de la figura humana es inversamente proporcional a la importancia que adquiere la actividad que desempeña.

Valoración conjunta

El análisis de los cinco horizontes definidos permite señalar rasgos de continuidad y ruptura a lo largo de la secuencia por lo que se refiere al modo de componer escenas y de observar el abrigo como lugar de representación. Si tenemos en cuenta los pocos argumentos objetivos que nos permiten afinar una cronología relativa entre horizontes, las figuras paquípodas que conforman Horizonte



Centelles se situarían en fases tempranas dentro de la ocupación de los abrigos. Estas primeras campañas decorativas se caracterizarían por la monumentalidad de sus composiciones que, junto con la ubicación de los abrigos donde se documentan en zonas de visibilidad media o amplia facilitaría su avistamiento desde una cierta distancia. Las mismas pautas que observamos dentro de este horizonte, por lo que respecta a la concentración de figuras en puntos destacados, su tamaño y el uso que hacen del espacio continúan vigentes en el Horizonte Civil, posterior en la secuencia. En efecto, las grandes agrupaciones de figuras que describen actividades de carácter social, con participación de grupos de edad y género, traducen un modo de ocupación que concibe el abrigo como un gran espacio libre a la decoración. La existencia de accidentes parietales de entidad relativa no parecen ser tenidos en cuenta como límite al desarrollo narrativo, bien al contrario son incluidos dentro del sentido descrito, como parte indivisible de la composición. Las diferencias parecen ceñirse no solo a la reafirmación, ya dentro del Horizonte Civil, del tipo formal sobre los rasgos que personalizan al individuo, sino a unas pautas diferenciales en la selección de los abrigos dentro del paisaje. De este modo, frente a la ocupación de conjuntos que dominan el paisaje o un tramo de los barrancos durante el Horizonte Centelles, las composiciones inscritas dentro del Horizonte Civil, al menos por lo que se refiere a las de componente social, se localizan en espacios “ocultos” o semiocultos, con escasa visibilidad recíproca.

Las grandes composiciones que caracterizan a ambos horizontes desaparecen en fases posteriores y dan paso a composiciones escénicas de desarrollo espacial puntual, que tan sólo alcanzan mayor complejidad a partir de la repetida adición de nuevas figuras en fases sucesivas.

Resulta complicado, ante la ausencia de argumentos objetivos, completar la ordenación de la secuencia. Los episodios de superposición parcial confirman la posterioridad de las figuras tipo Mola Remigia, al menos, al horizonte Centelles; mientras que tan sólo argumentos relativos a la dinámica de formación de escenas permitirían situar al Horizonte Mas d'en Josep en momentos posteriores al Tipo Civil y anteriores al concepto lineal.

No obstante, a lo largo de estos tres horizontes encontramos elementos que nos permiten afirmar pautas de continuidad y ruptura con respecto a la dinámica anterior. En efecto, apuntábamos la desaparición de concentraciones destacadas de figuras en amplios espacios de estructura continua y la construcción de escenas *ex novo* más sencillas en su composición. Pero además, estas figuras comienzan a tener un destacado protagonismo como agentes de adición en escenas previas a las que parecen sumarse siguiendo unos parámetros espaciales y narrativos que, por lo general, mantienen la claridad expositiva, matizando en algunos casos el sentido de la narración. El “factor atracción” que se dejaba sentir en las variantes formales más estilizadas de Civil cobra mayor fuerza a partir de las fases siguientes, con un ritmo de adición que oscila entre la figura aislada o el par de figuras. El modo en que las figuras se integran en escenas previas sigue, en ocasiones, unos parámetros de imitación narrativa que no se hacen extensivos a los rasgos o al tamaño que caracteriza al tipo estilístico, de manera que se construyen asociaciones narrativas de figuras que resultan incoherentes o poco realistas desde el punto de vista de la proporción de las figuras protagonistas.

Parece existir, por otra parte, un destacado factor de “atracción” que suscitan las figuras o composiciones antiguas, especialmente por lo que se refiere a aquéllas cuya temática gira en torno al mundo de la caza, o sobre figuras animales aisladas sobre las que se produce una verdadera apropiación de la imagen y sentido descrito para integrarlas en un episodio de contenido cinegético. Dentro de esta dinámica participan prácticamente todos los tipos considerados, a excepción hecha de las figuras paquípodas cuya variante más compacta, aunque también vinculada a escenas cinegéticas, conforma aparentemente escenas *ex novo*.

Algunos factores, sin embargo, nos permiten hablar de continuidad o de “resurgimiento” de antiguas pautas. Como hemos podido comprobar, la concentración de figuras en amplios espacios de visibilidad dominante en las que no parecen ser tenidos en cuenta los accidentes del relieve es una de

las características que definen a las figuras Mola Remigia. Estas pautas, junto con los paralelismos en la dinámica de ocupación e integración de figuras previas a partir del recurso a la superposición permite, cuando menos, sugerir la existencia de rasgos comunes, a modo de convenciones gráficas, que mantienen su vigencia a lo largo de distintas fases.

Por lo que a la ocupación del espacio gráfico se refiere, la situación en puntos destacados, coincidentes con los niveles superiores de representación que apreciamos dentro del Horizonte Centelles, y que nos permitía reincidir en la idea de que este horizonte pudiera protagonizar las primeras fases de decoración de los abrigos, se relativiza a partir de las fases siguientes. De este modo, y aún dentro del Horizonte Civil, observamos pautas que continúan la dinámica anterior al desarrollar composiciones extensivas que ocupan los distintos niveles de representación, desde los puntos cercanos al arranque de la cornisa hasta los que dan inicio a la plataforma del suelo. A partir de estos primeros momentos, la dinámica de situación de figuras en el espacio se rige por la búsqueda de espacios libres que, debido a la continua ocupación de los abrigos como lugar de representación, provoca auténticas concentraciones de figuras en las que no siempre subyace una voluntad real de coordinación narrativa, en lo que hemos acuñado como “composiciones o escenas superpuestas” (Saltadora.VII.2; Civil III.1, etc). La atracción que suscitan composiciones, y aun figuras previas, provoca que la situación de las figuras en el espacio se caracterice por la aleatoriedad, determinada en todo caso por la ubicación de la decoración antigua, y que resulte más complicado definir pautas de selección de espacios. Por otro lado, la creación de escenas *ex novo* no siempre parece regirse por la búsqueda de espacios libres a la decoración, donde en muchos casos, como hemos podido comprobar dentro del Horizonte Civil o en el de Mola Remigia, parece primar las características concretas del espacio de representación frente a la existencia de figuras previas que, o bien “desaparecen” bajo la continua superposición de nuevos motivos o bien quedan integradas en la nueva narración descrita.

Por último, las distintas variantes temáticas documentadas, y su puesta en relación con los distintos tipos formales, ponen de manifiesto una dinámica cambiante en la que determinados episodios se asocian reiteradamente a un tipo concreto de figuras humanas. En este sentido, y si bien la actividad cinegética parece estar presente a lo largo de la secuencia, otras actividades más singulares, fundamentalmente aquéllas de componente social o las que describen actividades económicas distintas a la caza, muestran una clara irrupción en fases puntuales lo que, sin duda, podría ser reflejo de una dinámica cambiante en el seno de estos grupos. Conviene, por tanto, analizar pausadamente cada una de las variantes temáticas documentadas a lo largo de este trabajo, valorando aspectos formales, compositivos y relativos a su distribución territorial que, a la vez, nos permitan caracterizar los elementos regionales que caracterizan al núcleo Valltorta-Gasulla en el marco del ámbito levantino.



12.2.3. Aproximación a la temática de las escenas: del núcleo Valltorta-Gasulla al universo levantino.

Uno de los rasgos más destacados del Arte Levantino es la capacidad que muestran sus autores para articular distintas figuras en un mismo nivel espacio-temporal, de manera que puedan transmitir una acción cuyo sentido sea comprensible al grupo o comunidad a la que va destinado. Actualmente, no es posible determinar con seguridad el sentido que, suponemos, subyace en las escenas levantinas, y en él tanto se ha querido reseñar la reproducción costumbrista de la vida cotidiana como la rememoración de actividades que, habiendo perdido su importancia, mantenían un cierto carácter simbólico o ritual. Estos dos posicionamientos, en última instancia, han sido exponente de las principales tendencias en relación a la cronología y adscripción cultural de estas pinturas.

Sea como fuere, lo cierto es que la aproximación iconológica del arte rupestre ha extralimitado, en ocasiones, el nivel de información que estas representaciones pueden aportarnos, dentro del afán por alcanzar un mayor conocimiento del universo socio-cultural y económico de los grupos que las plasmaron. Es conocido, aunque conviene recordarlo en estas líneas, que la ausencia de restos arqueológicos asociados directamente a ésta y otras manifestaciones al aire libre han reconducido la mirada de los investigadores del Arte al análisis de las imágenes en sí mismas, como fuente principal de información en la que apoyar sus hipótesis. Sin embargo, la lectura iconológica, en la que subyace un fuerte componente subjetivo, genera no pocas limitaciones. A las múltiples interpretaciones que podemos extraer de imágenes y escenas, hemos de sumar el hecho de que, por lo general, su lectura se aborde descontextualizada, es decir, sin tener en cuenta el entramado decorativo y la secuencia interna del abrigo. Del mismo modo, parecen obviarse factores como la propia dinámica compositiva, caracterizada por reiteradas campañas de decoración y adición de nuevas figuras, o, incluso, las transformaciones puntuales del sentido temático de estas escenas a partir de esa misma dinámica de agregación que, en ocasiones, se sustenta en la apropiación de figuras previas, un aspecto en el que hemos insistido a lo largo de este trabajo. Es concretamente el nivel del análisis que se deriva de la consideración de procesos de agregación de figuras que, o bien se suman a la narración descrita o bien la transforman otorgándole un nuevo sentido, el que mayor información puede aportarnos en relación a la dinámica de ocupación de los abrigos decorados como espacio social, un aspecto que, sin duda, es un claro reflejo de la evolución de los grupos asentados en la zona.

La lectura descontextualizada de figuras y escenas es una tendencia que ha venido caracterizando los estudios de Arte Levantino, siendo una de las carencias en las que poníamos énfasis al abordar tanto la revisión crítica de los estudios sobre composición como las distintas estrategias empleadas en la restitución de los conjuntos. A este *handicap* metodológico hemos de sumar una serie de limitaciones

- La importante indefinición que existe en torno a la **contextualización de este horizonte** artístico, como hemos podido comprobar en el capítulo dedicado a la cronología, por lo que resulta complicado enmarcar estas acciones dentro de la idiosincrasia de un determinado grupo socio-económico. Estudios recientes apuntan como horizonte cronológico bien los inicios del proceso de neolitización (Bernabeu) bien fases avanzadas y plenamente consolidadas dentro del mismo (Martí y Cabanilles ; Molina, Puchol y García-Robles, 2003), lo que, si bien ha permitido acotar en los últimos años el espectro temporal de nuestro campo de estudio, todavía genera una fuerte controversia a la hora de caracterizar no sólo el arranque de la secuencia levantina sino su propia evolución interna.
- Desconocemos el **sentido** último - podríamos llamarle semántico- de las acciones represen-

tadas, la comunidad a la que iban destinadas estas representaciones, bajo qué supuestos y en qué circunstancias. Asimismo, y siguiendo paralelos etnográficos, no hemos de descartar que pudiera existir cierto determinismo entre el tipo de temática y el grupo de población al que se destinaba, como posibles episodios de iniciación dirigidos a un grupo concreto de edad o sexo, reuniones de agregación, contacto o intercambio en las que quizás participaría un número más amplio de miembros, etc. Detrás de las imágenes que vemos representadas no sabemos si se esconde un reflejo costumbrista o la plasmación ritual de una compleja superestructura que es imposible delimitar. Algunos de los pasajes de corte económico—caza, recolección, etc— han servido como argumento crono-cultural. La exactitud con que, en ocasiones, se reflejan tácticas de caza o de aprovisionamiento de otros recursos ha llevado a muchos autores a concebir este arte como una manifestación de lo cotidiano, aunque no es menos cierto que en este tipo de actividades lo económico y lo ritual van estrechamente unidos.

Teniendo en cuenta estos dos condicionantes, proponemos un nuevo modo de abordar el análisis temático de las escenas levantinas desde nuevas perspectivas que superen la tradición descriptiva anterior. Para ello manejaremos distintas variables, como el estilo de las figuras, la dinámica de formación de las escenas, su organización en el espacio o el punto que ocupan dentro del entramado decorativo, trazando posibles pautas que afirmen caracteres estilísticos o regionales, así como posibles conexiones entre distintos núcleos artísticos que nos permitan, de este modo, avanzar en la caracterización del territorio levantino.

Con este fin, y teniendo en cuenta los márgenes impuestos a este trabajo partimos exclusivamente de la clasificación y estudio de los temas representados en los cinco conjuntos analizados, pero siempre tomando como referente su contextualización en el núcleo Valltorta-Gasulla y, en un segundo nivel, la de éste en el territorio levantino.

Es precisamente la especificidad de ciertas temáticas, minoritarias desde el punto de vista cuantitativo, uno de los aspectos que mejor nos puede ayudar a comprender la dinámica interna de este arte. Episodios de enfrentamiento o confrontación, traslado, recolección, etc. ofrecen una visión más amplia de estos grupos que la meramente cinegética. La lectura de estas acciones, poco representadas en el espacio gráfico levantino, puede proporcionarnos información ciertamente interesante tan sólo al valorar factores como su dispersión en el territorio, los estilos que participan o el punto que ocupan en el abrigo.

Todas estas variables tratadas de manera concisa en cada uno de los apartados pueden, sin duda, enriquecer el conocimiento que teníamos de estos grupos, sin olvidar que lo que entendemos por Arte Levantino no puede ser abordado como una manifestación artística monolítica o carente de evolución interna. Los distintos formatos con que se resuelven figuras humanas y animales son el reflejo inmediato de distintos modos de expresión. Si a esto sumamos las distintas temáticas representadas, algunas de ellas con concentraciones territoriales significativas o con estilos figurativos recurrentes, todo ello apuntaría de una dinámica de cambio con posibles concomitancias económicas y sociales.

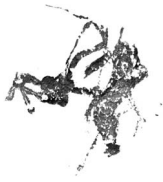
Pasemos a analizar, por tanto, cada uno de los temas documentados en la segunda parte de este volumen, distinguiendo entre episodios económicos o de componente social, para poder, posteriormente, abordar una valoración conjunta que nos permita contextualizar el núcleo Valltorta-Gasulla dentro del marco levantino.



Episodios relacionados con la organización interna de la sociedad

Escenas de componente violento

A. Escenas de confrontación o ataque entre grupos.



Los episodios de enfrentamiento entre grupos diferenciados son proporcionalmente minoritarios en todo el ámbito levantino. Precisamente este hecho les confiere mayor interés frente a secuencias más repetidas en los abrigos, que basculan mayoritariamente en torno a acciones cinegéticas en sus distintas variantes tácticas.

Esa excepcionalidad acaparó el interés de algunos investigadores desde las primeras décadas, de manera que el análisis de estas escenas se abordó desde prismas que incidían en la plasmación de auténticas estrategias bélicas en la ordenación de las figuras y en las implicaciones de tipo socio-cultural que suponía la narración de estos episodios. (Porcar, 1945; 1946; 1975; Jordá, 1975; Beltrán Lloris, 1970, etc).

El viejo debate en torno a estas escenas se cifraba en discernir entre verdaderos episodios de confrontación “bélica” o meras danzas rituales propias de las creencias mágico-religiosas de estos grupos. En palabras de Jordá: “...las escasas escenas bélicas que nos ofrece nuestro arte en las que es posible rastrear algunos rasgos de gran interés para nuestra investigación, teniendo en cuenta que en algunos casos estas escenas se prestan a una doble interpretación: militar y religiosa” (Jordá, 1975: 162). Un debate todavía no superado, y que enlaza con el uso de la iconología como argumento en el que apoyar las distintas hipótesis cronológicas y socio-culturales de este arte.

En el recuento realizado hemos optado por distinguir entre aquellos episodios en los que se narra un enfrentamiento bilateral entre grupos diferenciados de aquellos otros que hemos calificado de “ataque”, en los que tan sólo uno de los bandos muestra una clara actitud ofensiva.

En el mapa (Fig. 12.12) puede apreciarse gráficamente la importante concentración de este tipo de episodios en torno a dos núcleos diferenciados. Por un lado, destaca el **extremo septentrional castellonense con cierta proyección hacia el núcleo turolense del Río Martín**. En la provincia de Castelló documentamos hasta cinco escenas, de las que tan sólo una, la correspondiente a la Galería Alta de El Roure (Morella), se sitúa fuera del núcleo Valltorta-Gasulla. El resto se corresponden con el Abric III de Civil (incluimos su comentario en este apartado si bien su temática muestra ciertos aspectos que matizan su componente violento), el IX del Cingle de Mola Remigia, el de Les Dogues y, con ciertas dudas por su estado de conservación, el VII.4 de La Saltadora. En la provincia de Teruel, cuatro conjuntos representan este tipo de

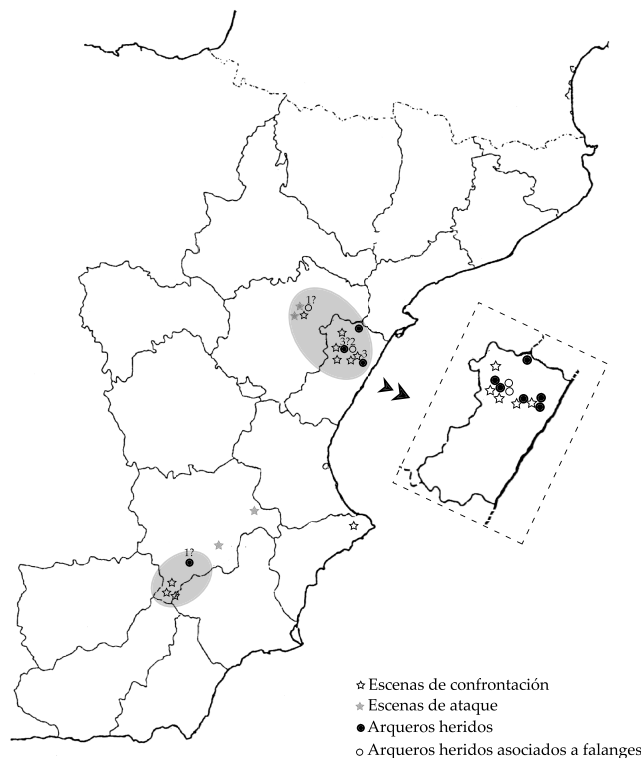


Fig. 12.12 Mapa de distribución de las distintas variantes compositivas de componente violento.

episodios. Se trata de los abrigos de El Chopo, Los Chaparros, El Cerrao y los Arqueros Negros, todos ellos insertos en un mismo núcleo artístico, entre las poblaciones de Alacón, Obón y Albalate del Arzobispo. Concretamente, en estos dos últimos abrigos, las escenas transmiten ciertas peculiaridades que nos han llevado a calificarlas como escenas de ataque y no de confrontación, como veremos más adelante. Hemos descartado de nuestro inventario la escena del Abrigo de Los Trepadores, en la que Almagro intuyó un episodio de enfrentamiento, aunque Beltrán y Royo (1998) en la última revisión del conjunto aseguran estar frente a una escena de caza.

El segundo gran eje en el que gravitan este tipo de representaciones se sitúa más al Sur, en **la cuenca del Río Taibilla**, entre los límites administrativos de Murcia y Albacete. Son tres los abrigos que recogen esta temática (Abrigo de la Fuente del Sabuco I, Molino de las Fuentes II y Torcal de las Bojadillas VI). La provincia de Albacete, a su vez, alberga dos secuencias de ataque en los conjuntos de la Cueva de la Vieja (Alpera) y el Abrigo Grande de Minateda (Hellín)

Fuera de estos dos grandes focos tan sólo en la provincia de Alacant, concretamente en la Cova del Mansano (Xaló), se ha documentado lo que los autores de su estudio califican con ciertas dudas como una secuencia de confrontación entre grupos (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988).

Hemos dejado fuera de nuestras consideraciones aquellas composiciones escénicas que ofrecían ciertas dudas en su interpretación, al tratarse en algunos casos de concentraciones de arqueros en actitudes distendidas o no directamente relacionadas con el enfrentamiento o ataque entre grupos. Baste señalar en este sentido las composiciones de Torcal de las Bojadillas IV y V (Nerpio, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996) o la interpretada como una posible escena de danza de Muriecho L (Huesca) (Baldellou et al, 2000). En este mismo sentido, algunas de las escenas que aquí presentamos como propias de temáticas de lucha han sido cuestionadas por algunos autores por apreciar en ellas un mayor componente ritual que bélico. Dentro de este grupo se han incluido secuencias como las de El Roure o Civil, en las que, en base a la distribución de las figuras en la composición, la ausencia de proyectiles o la descompensación numérica de los grupos enfrentados, se ha querido ver instantáneas de danzas rituales entre cazadores (Alonso y Grimal, 1996: 234-236; Jordá, 1975: 168-170).

Antes de continuar con nuestro análisis, conviene señalar que las escenas que aquí presentamos son producto de un recuento elaborado a partir de las publicaciones existentes, de manera que nuestras valoraciones están sujetas a la documentación gráfica y a la lectura e interpretación aportada por distintos investigadores. Somos conscientes, sin embargo, que tanto el número de escenas de enfrentamiento o ataque como las zonas de representación pueden verse ampliadas en los próximos años, a medida que se produzcan nuevos descubrimientos y se revisen los ya conocidos.

Desde el punto de vista de la **distribución geográfica**, parecen constituirse, como hemos visto, dos focos bien definidos en los que esta temática tendría un tratamiento destacado, aunque cuantitativamente su importancia siga siendo prácticamente anecdótica frente a los episodios cinegéticos. *¿Pero se traduce esa aparente unidad territorial en fórmulas semejantes por lo que respecta al concepto formal y al planteamiento compositivo de las escenas en cada una de estas zonas, de manera que podamos definir posibles pautas regionales?*

Por lo que se refiere al concepto formal o estilo de las figuras, en los tres conjuntos situados en el marco del **Río Taibilla (Albacete-Murcia)** apreciamos una destacada simplificación en el modo de resolver la figura humana. Se trata, en efecto, de figuras de pequeño tamaño y trazo lineal, carentes de detalle anatómico u ornamental alguno. Quizás sean las representadas en Torcal de las Bojadillas VI (Alonso y Grimal, 1996) las que mayor grado de esquematización presentan, no sólo en el modo de solucionar su anatomía sino el propio movimiento de las figuras, que resulta de escasa expresividad y un tanto rígido.



Fuera ya de este núcleo, pero todavía dentro de la provincia de **Albacete**, el estilo de las figuras de la Cueva de la Vieja (Alonso y Grimal, 199) y el Abrigo Grande de Minateda (Breuil, 1920) traducen soluciones gráficas bien distintas entre sí y con respecto al mencionado núcleo de Taibilla. Las escenas documentadas en estos dos abrigos no narran episodios de confrontación entre dos grupos sino de un ataque puntual de una colectividad de arqueros sobre otros que, indefensos, caen derrotados. La peculiaridad de estas dos escenas no se ciñe únicamente a estos matices temáticos sino que, como veremos, la variedad formal de las figuras partícipes abre la posibilidad de que se trate, en realidad, de escenas producto de fases acumulativas.

Los distintos conceptos formales que se documentan en esta zona se repiten en el **septentrión castellonense y la zona meridional de Teruel**. De formato lineal y anatomía simplificada son las figuras que participan en las escenas de El Roure (Morella) (Hernández Pacheco, 1918); Abrigo de los Arqueros Negros (Alacón) (Herrero, Loscos y Martínez, 1993-94) y El Cerrao (Obón) (Andreu et al, 1982). En estos dos últimos conjuntos, las escenas traducen un claro componente acumulativo, repitiendo el sentido temático de ataque de un grupo sobre otro que apreciábamos en los abrigos albaceteños de Minateda y La Vieja.

Como hemos visto, las escenas de confrontación parecen tener en el **núcleo Valltorta-Gasulla** un espacio privilegiado, con una importante variedad formal entre los protagonistas que, a duras penas, nos permite trazar paralelos formales entre ellas.

Las figuras de Civil III son exponente del tipo acuñado como *cestosomático*, de piernas gruesas, bien modeladas, y troncos de estilización variable, pero con un eje de proyección relativa mayor que el de las piernas. Un concepto formal bien distinto manifiestan los motivos de Saltadora VII que encuentran en el vecino conjunto de Les Dogues un tratamiento formal semejante: piernas de trazo lineal, en las que el único elemento modelante es el quiebro propio del pie, y una proyección más acusada del tronco, que traduce un variado elenco de soluciones. Las figuras de este último conjunto manifiestan un cuidado acentuado en el diseño de adornos y vestimenta que incide en la individualidad de los protagonistas. Aunque tanto los motivos de Les Dogues como los de Saltadora VII adoptan el trazo lineal para resolver el diseño de las piernas, es en la factura del tronco donde apreciamos mayor eclecticismo, aunque, sin duda, se trata de un tipo formal próximo al que hemos denominado convencionalmente como *Mola Remigia*. Dentro de este tipo, que tendría su máximo exponente en el episodio representado en el Abric IX, la individualización de las figuras alcanza su mayor cota no sólo por lo que se refiere al diseño de ornatos variados sino porque, junto al detalle de rasgos faciales acentuados y característicos, las figuras manifiestan rasgos anatómicos diferenciales que permiten distinguir entre personajes estilizados, musculados o que, por el contrario, acentúan la curva del vientre. Finalmente, el Roure recoge un tipo bien conocido en zonas descritas anteriormente. Se trata de figuras de pequeño tamaño y componente lineal, con anatomía simplificada al diseño de los ejes fundamentales, pero que imprimen gran dinamismo en su animación.

En la secuencia de ataque de la Cueva de La Vieja (Albacete) creemos ver rasgos formales en sus figuras que, en cierta medida, recordarían a las figuras de El Cingle IX. En efecto, se trata de motivos en los que contrasta el carácter lineal de sus piernas frente a un diseño del tronco que modela en detalle el redondeo propio del vientre, un rasgo que apreciábamos en algunos de los arqueros de este conjunto castellonense. Es precisamente la exageración del modelado del trazo que da cuenta del tronco y vientre el rasgo más destacado que caracteriza la anatomía de las figuras representadas en el Abrigo de los Chaparros (Teruel). La proyección acusada del tronco sobre unas piernas relativamente más cortas y ligeramente modeladas en las pantorrillas, junto con el detalle de unos rasgos faciales que tienden a modelar perfiles pronunciados, son otros atributos que manifiestan los motivos enfrentados del abrigo turolense, y que, en cierta medida, le acercan a los representados en el Cingle IX de Gasulla.

Desde el **punto de vista formal** podemos subrayar, por tanto, la existencia de ciertas similitudes formales, por lo que a este tipo de temáticas se refiere, entre los conjuntos articulados dentro de un mismo núcleo artístico y geográfico, destacando en este sentido los abrigos situados en la red del Río Taibilla. En los otros dos núcleos definidos la variabilidad formal de los protagonistas de estas escenas se hace más patente, aunque ello no impide constatar, por ejemplo, y por lo que respecta al entorno del Río Martín, el paralelismo formal de algunas de sus escenas (El Cerrao y Arqueros Negros); siendo, además, las dos únicas que reproducen secuencias acumulativas protagonizadas por figuras de componente lineal, tradicionalmente asociado a fases tardías.

Pero más interesante que la aparente unidad formal dentro de estos núcleos son las posibles conexiones formales que existen entre ellos, y que nos van a permitir ahondar en la idea de regionalización, siempre teniendo en cuenta que nuestras valoraciones se ciñen a la consideración de este tipo de temáticas.

Tomando como punto de referencia el núcleo de Valltorta-Gasulla, la variedad formal de las figuras que protagonizan estos episodios nos permite trazar algunas conexiones que apuntan principalmente hacia el Bajo Aragón, pero que no dejan de tener claros reflejos en otros puntos geográficos más alejados.

Son las figuras de formato lineal y anatomía simplificada, con distintos matices en su diseño, las que se constituyen en un tipo ciertamente mayoritario en estos episodios. En Castelló, las figuras de El Roure encuentran claras concomitancias formales tanto en la vecina provincia de Teruel como, más hacia el sur, en el entorno de Taibilla. Es evidente que existen matices en el diseño de este vasto grupo de figuras, sin embargo, todas se caracterizan por una acusada simplificación, un tamaño reducido y, por lo general, una gran expresividad en el movimiento. Las diferencias que observamos dentro de este tipo no lo son tanto a nivel formal como en el proceso de composición de las escenas. En efecto, mientras que los conjuntos de Taibilla y Castelló este tipo de representaciones lineales forman, aparentemente, escenas *ex novo*, en la zona turolense se apropian de la imagen y sentido de figuras previas integrándolas en un desarrollo narrativo distinto

En cuatro ocasiones son las figuras de piernas lineales y tronco de factura variable y algo más pronunciado en su proyección (el que hemos calificado convencionalmente en este trabajo como *tipo Mola Remigia*) las que participan de escenas de componente violento. En Castelló, Saltadora VII y El Cingle IX son un claro exponente de cómo, aún dentro de un mismo tipo formal, existen distintos modos o variantes de ejecutar a las figuras. Son estas mismas variantes las que creemos ver fuera de esta provincia. En efecto, los abrigos de Los Chaparros (Teruel) y La Vieja (Albacete) recogen este mismo tipo de figuras, aunque son evidentes los rasgos de diferenciación, que oscilan, fundamentalmente, en el modo de resolver la factura del tronco.

Finalmente, son menos las escenas en las que participan tipos formales de mayor tamaño, de los llamados paquípodos o cestosomáticos. El ejemplo de Civil III y su claro reflejo en el Abrigo de El Chopo, en el Río Martín, confirma nuevamente la indudable conexión que existe entre ambas regiones, si bien es cierto que el conjunto turolense aporta una nueva variable, en la que, nuevamente, es el grado de estilización del tronco el que imprime diferenciación. La distancia geográfica no impide, sin embargo, que apreciemos ciertas concomitancias entre estas figuras y las representadas en el abrigo alicantino de El Mansano. Aunque en este caso las figuras muestran un modelado de piernas similar, es en la factura del tronco, de recorrido ancho y continuo, donde apreciamos mayor diferenciación. Finalmente, resta considerar las figuras del Abrigo Grande de Minateda, con un componente formal naturalista que tiende a equilibrar la proyección de los ejes tronco/extremidades inferiores. A estas diferencias formales hemos de sumar, siguiendo el calco publicado por Breuil, la elección de una técnica de relleno interno a base de listas.

Valorando globalmente estas escenas, apreciamos una amplia solución estilística de sus protago-



nistas que traduciría, si otorgamos un carácter temporal al concepto estilo, la pervivencia de este tipo de narrativas hasta momentos ciertamente tardíos dentro de la secuencia, como demuestra el importante número de episodios protagonizados por figuras de concepto lineal simplificado, asociadas generalmente a momentos tardíos. Además, el hecho de que algunas de estas figuras formen parte de escenas acumulativas, en las que la fase que definen traduce una clara voluntad de transformación narrativa con contenido “violento”, nos permite cuestionar, cuando menos, la querencia de estas figuras a este tipo de temáticas. Por otro lado, del hecho de que se reiteren insistentemente algunos tipos de figuras humanas asociadas a estas escenas, y valorando en este caso el componente cultural del factor estilo, podría deducirse la importancia destacada de narraciones de carácter violento en momentos puntuales y con una aparente concentración en zonas geográficas concretas. Si estas escenas narran episodios reales o simbólicos no es tarea fácil de averiguar, y con ella entraríamos de lleno en un intrincado debate cronológico y cultural. Pasemos pues a analizar otros aspectos de estas escenas antes de realizar valoraciones que trascienden el nivel de lectura iconológico.

Por lo que se refiere a la **composición y uso del espacio**: *¿traducen estas escenas pautas comunes en el modo de plantear la composición de la escena, la distribución de las figuras en el espacio, el modo de interactuar entre ellas? De hacerlo ¿se trata de pautas estilísticas, regionales o generales y relativas a la unidad del concepto temático descrito?*

Comenzando por un nivel de análisis general, la **estructura compositiva** de este tipo de narraciones se ordena en función de un eje vertical imaginario a partir del que se organizan y distribuyen las figuras, de manera que las dos agrupaciones tienden a converger en un punto describiendo líneas de movimiento de tendencia centrípeta; un esquema que, por lo demás, es la forma más sencilla de traducir la idea de oposición. Será en la distribución interna de cada uno de los grupos enfrentados donde observaremos un mayor eclecticismo y, en definitiva, nuestra fuente de argumentación.

Generalmente las bandas de arqueros describen una trayectoria oblicua, ocupando uno de los bandos un nivel superior (Les Dogues, Fuente del Sabuco, Molino de las Fuentes, Cingle IX, Saltadora VII y Cova del Mansano) que, mayoritariamente, dibuja un movimiento descendente con dirección NE-SO (Fuente del Sabuco, Molino de las Fuentes, Saltadora VII y Cova del Mansano). Tan sólo en la escena de la Fuente del Sabuco se integra intencionadamente un saliente del soporte, que acentúa la distinción de dos niveles en los que se sitúan los miembros de cada bando. Este uso del soporte tan sólo volverá a repetirse, aunque con matices distintos, en el cercano abrigo de Molino de las Fuentes, donde una de las hiladas que conforma la retaguardia del bando izquierdo se aposta tras un ligero saliente que ha sido interpretado como una posible empalizada o trinchera natural (Beltrán Lloris, 1970; Jordá, 1975). Del resto de escenas de confrontación documentadas se deduce, por el contrario, un desarrollo horizontal en la disposición y movimiento de las figuras.

En la ordenación de las figuras dentro de cada grupo apreciamos cierto eclecticismo que va desde esquemas con una clara alineación de las figuras en distintos frentes, en los que las figuras se organizan por yuxtaposición estrecha en la vertical o en oblicuas imaginarias con un grado de inclinación variable, a esquemas mucho más anárquicos, en los que el caos no siempre puede justificarse a partir de la tan recurrida pérdida ocasional de figuras. Dentro del primer grupo deberíamos incluir la escena de Les Dogues (Ares del Maestre), en la que, por otra parte, se aprecia una estructura de ordenación interna bien distinta en cada uno de los bandos, que nos permite insistir en esa idea de eclecticismo antes apuntada. Así, mientras el bando derecho, que suponemos sería el atacante, se organiza en hiladas oblicuas que conforman un entramado a modo de retícula con orientación NO-SE/NE-SO, el bando izquierdo, que recibe el ataque, mantiene una disposición menos organizada, de manera que tan sólo podemos señalar la posibilidad de que adoptaran una distribución semicircular.

Esa misma formación en hiladas se aprecia en la escena de la Cova del Mansano por lo que se refiere al bando derecho, único conservado en mayor grado. También apuntábamos una formación similar en el caso de las figuras en posición de ataque de Civil III; mientras que en el Abrigo del

Chopo se organizan nuevamente en, al menos, dos alineaciones de arqueros que se ordenan en la vertical, recurriendo a la yuxtaposición estrecha para disponer a los componentes de cada una de las hiladas.

La escena de enfrentamiento de Los Chaparros merece un comentario detenido, puesto que en ella podemos distinguir la organización interna de los bandos en pequeños grupúsculos de arqueros. En efecto, parece constante la asociación estrecha entre dos-tres arqueros, todos ellos pertenecientes a un mismo tipo formal, y en los que el criterio de ordenación se rige por la superioridad que ejerce uno de ellos sobre el resto. Tamaño, posición y adorno permiten constatar la existencia de una jerarquía que se repite de igual manera en ambos bandos. El papel destacado de las figuras de mayor tamaño no sólo se constata en la posición que ocupan dentro del grupúsculo— en la zona superior— sino en ser los únicos que, al menos en dos ocasiones, se posicionan en actitud de disparo.

Alonso y Grimal señalan una estructura de disposición simétrica en Torcal de las Bojadillas VI, de manera que cada miembro del grupo tiene su oponente en el bando contrario. Siguiendo esta descripción, las figuras tienden nuevamente a organizarse en dos hiladas ligeramente inclinadas con respecto a la horizontal imaginaria.

A excepción hecha de la escena de Civil III, de estructura compositiva compleja por la repetida superposición de figuras que conforman el bando derecho, en el resto de secuencias se aprecia una distribución de figuras en base a la yuxtaposición estrecha que, por la propia concentración de figuras, provoca, en algún caso, leves superposiciones que de ningún modo condicionan la lectura de las mismas. La estrecha asociación espacial entre figuras y el mimetismo en sus actitudes enfatiza la unidad de la acción, si bien algunas de estas secuencias destacan por el realismo con el que plasman la violencia del enfrentamiento. De este modo, junto con los arqueros en posición de disparo, otros caen heridos (Saltadora VII), huyen o alzan los brazos en señal de victoria (Les Dogues, Civil, etc)

Mayoritariamente los bandos están formados por un número equitativo de contendientes, y en los que se produce una clara descompensación podría ser debido a factores de conservación. Éste podría ser el caso de Civil III, donde el bando de la derecha concentra un número ciertamente más elevado de arqueros, si bien ya hemos advertido al analizar este conjunto que bajo las figuras del bando izquierdo documentadas por Obermaier y Wernert (1919) restos importantes de pigmento anuncian la presencia de un número incierto de figuras.

El grupo más numeroso lo componen las escenas de Molino de las Fuentes (48 individuos), Les Dogues (29 individuos), Arqueros Negros (22 individuos), Civil, con más de 40 figuras o El Cingle IX, mientras que, por el contrario, es la escena de El Roure la que destaca por el bajo número de contendientes, en una escena de ejecución claramente unitaria. Precisamente la estructura de esta composición escénica destaca por la importante concentración de sus figuras, que se disponen de manera radial, superponiendo levemente el armamento en la zona central.

En aquellos episodios que hemos calificado de ataque, a excepción de la escena del abrigo de los Arqueros Negros, los arqueros atacantes tienden a envolver a sus víctimas, que pasan a ocupar de este modo el centro de la composición. En el abrigo de El Cerrao, los arqueros se disponen de forma radial sobre dos figuras humanas de concepto formal distinto, aprovechando un leve saliente de carácter escarpado para enfatizar la separación en dos niveles y, quizás, la propia indicación de un marco espacial real. En la Cueva de la Vieja, por el contrario, se deslindan en dos bloques a derecha e izquierda cerrando los dos flancos que enmarcan a sus víctimas; los arqueros atacantes de Minateda, se abren en semicírculo por el flanco derecho, mientras que en el abrigo turolense de los Arqueros Negros, los arqueros atacantes se distribuyen en distintas agrupaciones que tienden a rodear a las figuras atacadas.



Tal y como habíamos avanzado anteriormente, uno de los aspectos más significativos de este tipo de escenas de ataque es que su ejecución responde, al menos, a dos momentos distintos. En efecto, las dos escenas representadas en los abrigos del Río Martín no ofrecen dudas en este sentido, puesto que a los rasgos formales ciertamente diferenciales entre las figuras en actitud ofensiva y aquellas que reciben el ataque hemos de sumar, en algún caso, la actitud pasiva de éstas últimas, poco acorde con la narración descrita. Son estos dos factores los que llevaron a los autores de su estudio a considerar la presencia de escenas por acumulación, de manera que la fase correspondiente a los arqueros atacantes está motivada por una evidente apropiación gráfica y transformación narrativa de las figuras representadas con anterioridad.

Cabría establecer esta misma interpretación en las escenas de ataque representadas en la provincia de Albacete o, al menos, eso es lo que Alonso y Grimal (1990) mantienen en el estudio monográfico de la Cueva de la Vieja. Según estos autores, a la presencia de varias figuras en actitud sedente distendida se sumarían en fases diversas arqueros en actitud ofensiva, a los que respondería la ejecución de varios venablos que impactan sobre las figuras previas (Alonso y Grimal, 1990:46). Al igual que ocurre en las escenas de caza la representación de esos proyectiles funciona a modo de nexo narrativo entre distintas fases. Las mismas dudas en cuanto a la unidad de ejecución suscita la escena representada en Minateda. En este caso a las diferencias formales se suma la elección de técnicas distintas para diseñar el relleno interno de atacantes y víctimas.

La posibilidad de que los artistas eligieran **técnicas** distintas para distinguir a cada uno de los grupos enfrentados es un aspecto que debemos tener en cuenta a la hora de analizar este tipo de escenas. El caso de Minateda quizás no resulte adecuado para valorar esta hipótesis, puesto que las diferencias técnicas vienen acompañadas de conceptos formales distintos, o al menos eso se deduce de los calcos disponibles (Breuil, 1920; Hernández Pacheco, 1959). No obstante, podemos apuntar las valoraciones de Cabré en relación a Civil, donde observó la utilización de pigmento blanco en el relleno interno de las figuras humanas del bando derecho; una práctica que interpretó como un deseo de plasmar pinturas corporales o tatuajes (Cabré, 1921). Ya hicimos referencia anteriormente a la dificultad actual de valorar a simple vista el empleo de esta técnica, aunque tras la limpieza del abrigo hemos podido cotejar su aplicación en un mayor número de figuras de las citadas en su día por Cabré, aunque no podemos hablar de una técnica extensiva al total de los individuos representados. La interpretación propuesta por Cabré nos parece acertada, máxime si tenemos en cuenta que la pintura ritual o asociada a determinadas actividades es una práctica frecuente en grupos primitivos actuales o, incluso, entre algunas sociedades modernas que asocian la decoración del cuerpo a ritos de compromiso, matrimonio, etc. El hecho de que esta técnica aplique una tonalidad de pigmento ciertamente inusual— hasta el momento se le había supuesto un carácter regional concentrado en el núcleo turolense de Albarracín— no deja de ser significativo y redundaría en la idea apuntada anteriormente.

El análisis minucioso de cada una de estas escenas cuestiona la hipótesis de que pudiera existir un planteamiento interno semejante en su desarrollo. Hemos visto que, como criterio dominante, las figuras tienen a organizarse en el espacio por yuxtaposición estrecha, en ocasiones con una rígida disposición en hiladas o alineaciones de arqueros, aunque existen excepciones que escapan a esta tendencia que, por lo demás, no es privativa de este tipo de temáticas. Difícilmente podemos establecer una relación constante, o al menos recurrente, entre cada uno de los tipos de figuras y el modo de disponerse en el espacio. Más bien apreciamos algunas tendencias generales en las que también juega un papel importante la propia peculiaridad y dinámica compositiva de cada una de las escenas.

¿Podemos deducir de los distintos modos de organizar a las figuras posibles tácticas de combate tal y como han afirmado algunos autores?

La disposición de las figuras en la composición global y en cada uno de los grupos enfrentados traduce, como hemos podido comprobar, distintos modos de concebir una misma temática. La incertidumbre que mantenemos, precisamente en relación a la aparente ordenación de las figuras, es si ésta reproduce en realidad una táctica de guerra o es meramente una convención gráfica a la hora de situar a las figuras en el espacio gráfico, dentro de esos cánones de claridad expositiva que suelen caracterizar a estas manifestaciones.

La aparente variedad de soluciones en el modo de agrupar a las figuras podría apuntar hacia una conclusión afirmativa, de manera que, efectivamente, reflejaran distintas tácticas de lo que esencialmente se reduce a un enfrentamiento con el enemigo. Sin embargo, hay dos argumentos que nos impiden aceptar lo anterior sin dejar antes cierto margen a la duda: uno tiene que ver con esa misma organización espacial; otro, con lo que supondría, desde el punto de vista de la atribución cultural, aceptar que los grupos autores de estas pinturas conocían a la perfección, en cuanto que estrategias, “el arte de la guerra”.

Por lo que se refiere al argumento espacial, hemos dicho que, en algunas de estas escenas, las figuras se organizan en base a hiladas o alineaciones que, en aquellos casos más complejos desde el punto de vista compositivo, tendrían a formar lo que hemos acuñado como auténticas retículas (Fig. 12.13). Sin embargo, si estamos en lo cierto, este tipo de disposiciones no se observan exclusivamente en la formación de arqueros para la “guerra”, sino que parece configurarse como convención espacial y compositiva en el diseño de agrupaciones de figuras, humanas o animales, generalmente cuando existe la necesidad de enfatizar un férreo vínculo narrativo entre ellas.

No obstante, algunas de las escenas de confrontación manifiestan un esquema compositivo en el que la organización de las figuras podría traducir una posición táctica frente al combate. Quizás el ejemplo más significativo sea el conjunto de Molino de las Fuentes II, donde las figuras articuladas en hiladas, a modo de auténticos pelotones, se posicionan en distintos frentes, de manera que incluso la utilización de un saliente tras el que se apostaba una de estas alineaciones se ha querido asociar a un grupo de retaguardia. En otros conjuntos, sin embargo, la posibilidad de que se representaran auténticas tácticas de guerra se diluye frente a la aparente anarquía que dirige la ordenación de las figuras.

La aceptación de uno u otro argumento tendría, sin lugar a dudas, importantes repercusiones en nuestra visión sobre los grupos autores, especialmente por lo que respecta a su organización social y política. Siguiendo el trabajo de Guilaine y Zammit (2002), parece probado que el enfrentamiento entre grupos sería una actividad bastante frecuente, tanto entre los grupos cazadores y recolectores como entre los productores. Sin embargo, la idea de un ataque organizado desde la estrategia implica, cuando menos, la existencia de una sociedad con una estructura interna desarrollada, y con cierta especialización en una actividad que, admitiendo la idea de estrategia, debió ser más frecuente de lo supuesto.

Paralelos etnográficos nos permiten recurrir a grupos agricultores y ganaderos actuales de Nueva Guinea- los *danis*-. De la observación de sus enfrentamientos entre grupos no es posible determinar la existencia de una táctica guerrera predefinida, sino que dentro de los bandos enfrentados los contendientes se agrupan de manera aleatoria, sin que de su posición en la batalla o el ritmo del disparo pueda afirmarse la existencia de pelotones internos, de avanzadilla o retaguardia. Se trata, más bien, de enfrentamientos de dos hombres situados frente a frente y armados con su arco o venablo (Heider, 1997- citado en Guilaine y Zammit, 2002). En contra de lo que podría pensarse, en estas poblaciones la guerra tiene un papel destacado como motor social, siendo una actividad ciertamente habitual como medio de resolver conflictos. Sin embargo, y a pesar de ser una actividad esencial en estas



Propuesta de ordenación compositiva en escenas de componente violento.

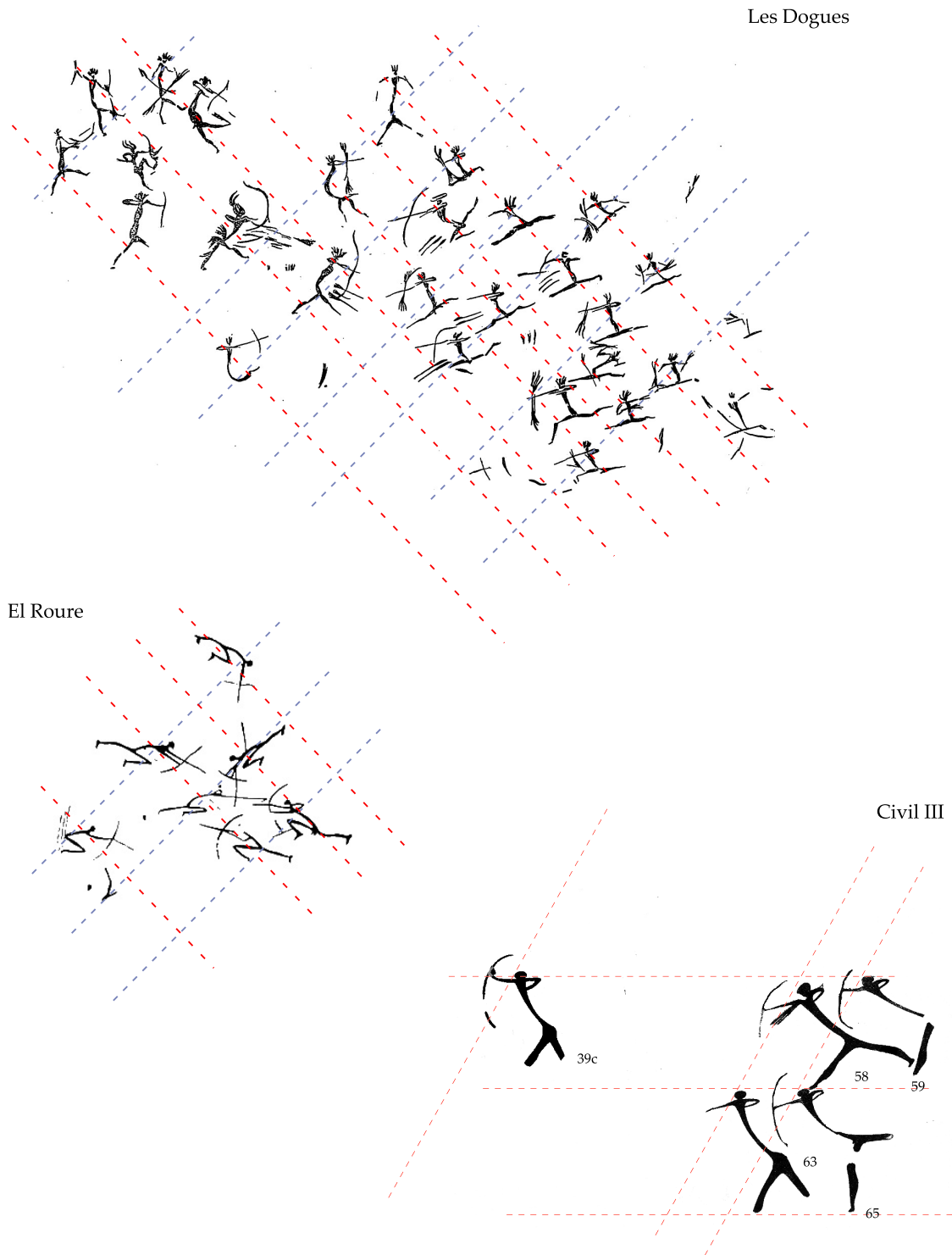


Fig.12. 13: Esquema compositivo por el que se ordenan algunas agrupaciones de figuras humanas del núcleo Valltorta-Gasulla

comunidades, en ningún caso podría hablarse de una auténtica estrategia guerrera.

Somos conscientes de las limitaciones que imponen los paralelos etnográficos, pero también lo somos de la cautela con que hemos de abordar la lectura de las escenas, especialmente al intentar extraer conclusiones de orden socio-económico. Por otro lado, en muchos casos esa aparente organización en hiladas, en las que algunos autores han querido ver auténticos pelotones organizados, responden a una organización espacial interna siguiendo unos ejes de representación que tienden ordenar las figuras por yuxtaposición en distintas alineaciones que suceden en el espacio. Un esquema compositivo que, como hemos visto, aparentemente es independiente de factores estilísticos o temáticos, y que parece responder a un modo de concebir la ordenación interna de agrupaciones de figuras dispuestas en una acción común. (Fig. 12.11)

Más allá de esa aparente organización espacial de las figuras, la maestría con la que los artistas plasmaron el momento de enfrentamiento se manifiesta en las distintas actitudes dentro de la narración, que ha permitido a algunos autores insistir en la idea de una acción ofensiva coordinada. Así, junto a los arqueros en posición posterior o inmediata al disparo se representan, en múltiples ocasiones, figuras con uno o los dos brazos alzados, en algún caso blandiendo el armamento (Les Dogues, Molino de las Fuentes II, Civil III, Cingle IX; Los Chaparros); también en algunas escenas de ataque, como la de la Cueva de la Vieja, aparecen estos personajes con los brazos en alto. Esta actitud, que volveremos a observar cuando tratemos la representación de falanges, es muy recurrente en este tipo de temáticas, y ha sido interpretada comúnmente como un signo de victoria, aunque no descartamos que pudiera tratarse de algún tipo de señal o gesto dentro de la contienda.

En Civil III y en Les Dogues se representan figuras en actitud distendida, armados, pero ajenos a la acción ofensiva que tiene lugar; particularmente interesante es la representación en este último abrigo de una figura en actitud distendida justo en el eje vertical que divide a los bandos enfrentados, como si desde esta posición presidiera la contienda. De hecho es la única figura que no aparece asociada a una panoplia, o al menos eso es lo que deducimos del calco disponible. En Civil III a la presencia de figuras en posición de ataque y en actitud semi-estática se suman otras que, procedentes de la cavidad adyacente, se van sumando a la acción. Este es un rasgo que apreciamos igualmente en Cingle IX, donde se representan auténticas falanges coordinadas de arqueros que acuden por distintos flancos. Sin embargo, el matiz que introduce la escena representada en Civil III no se cifra únicamente en la presencia de individuos de espaldas al núcleo del enfrentamiento o al hecho de que no exista una sola figura flechada, sino que el aspecto más interesante sería la presencia, al menos, de cuatro mujeres estrechamente vinculadas desde el punto de vista espacial y narrativo. La consideración de estas variables abre la posibilidad de que, en realidad, nos enfrentemos a un episodio de contacto, agregación, intercambio o cualquier otro proceso de corte social, político o ritual entre distintos grupos dentro de un mismo territorio.

Adornos representados en Les Dogues



Fig.12.14. Detalle de algunos tocados que lucen los combatientes de Les Dogues (Ripoll, 1963).

La idea de una posible **jerarquía interna** dentro de cada uno de los grupos en función del tamaño u ornatos diferenciales difícilmente puede ser establecida a partir de las escenas analizadas. Son muchas las figuras dentro de un mismo bando que portan tocados de cabeza, uno de los elementos que con mayor fuerza podría imprimir la idea de superioridad. Especialmente variados en sus soluciones son los que portan las figuras de Les Dogues, con tocados muy elaborados a modo de auténticos penachos y otros más sencillos consistentes en un simple trazo horizontal ligeramente abombado (Fig. 12.14)



En cuanto a uno de los criterios en los que también se ha sustentado tradicionalmente la idea de jerarquía interna— el tamaño de las figuras—, por lo general muestran un tamaño homogéneo entre ellas, quizás la excepción más significativa sería la escena de El Civil, donde apreciábamos diferencias importantes entre algunas de las figuras, sin que existan otro tipo de rasgos diferenciales que nos permitan valorar esa individualidad como propia de una jerarquía superior. Únicamente en la escena de Los Chaparros apreciamos un tratamiento diferencial de las figuras en función del tamaño y, aparentemente, del ornamento. Habíamos establecido que esta escena trasladaba la organización en pequeños grupúsculos de arqueros dentro de cada uno de los bandos, pues bien, dentro de cada uno de estos pequeños grupos destaca uno de los arqueros, por su posición en un nivel superior al resto, por alcanzar prácticamente el doble de tamaño y volumen que sus compañeros y por portar un tocado de cabeza de estructura radial formado por cuatro-cinco apéndices cortos y rectilíneos, siendo, además, estos grandes arqueros los únicos que se representan en posición de disparo.

Las **panoplias** representadas difieren en su estructura y complejidad en el diseño. A excepción del Abrigo del Chopo, donde los autores del estudio asocian las figuras a una especie de bumerán significado en un pequeño trazo de estructura semicircular (Picazo et al, 2001), en el resto de acciones de ataque y confrontación se sirven del arco y la flecha como armamento principal.

Los conjuntos del Río Martín, Morella y Nerpío representan armamentos sencillos, con arcos de curvatura simple que cargan flechas en las que tan sólo se da cuenta del astil. De curvatura simple y sin detalle de cuerda es también el armamento que portan los arqueros de Les Dogues, Civil y Los Chaparros. En el primero, además, se acompañan de un haz de flechas que, los del bando derecho, dejan caer en el suelo; mientras que en Civil la panoplia se completa, en algún caso, con la representación de auténticos carcaj y una estructura colgante a modo de recipiente. El hecho de que no todas las figuras se asocien a este tipo de elementos o recipientes podría estar indicando un papel diferencial dentro de la propia narración; de hecho nos hemos referido en su estudio a la curiosa asociación de las representaciones femeninas a este tipo de bolsa o elemento colgante.

Son precisamente estos arqueros de Civil los únicos que no hacen explícito el diseño de la flecha en el momento de disparo, y son únicamente aquellos individuos que lucen el armamento distendido los que muestran mayor cuidado en el diseño de los venablos. Ambos aspectos, sin duda, están indicando pautas concretas de estilo que hemos podido delimitar en otros conjuntos. Tan sólo algunos de los arqueros pertenecientes a la segunda variante dibujan dos trazos sencillos a la altura de la cabeza que han sido interpretados como las flechas sujetas por la boca o bien ajustadas a la espalda.

Siguiendo con la estructura del armamento, únicamente los arqueros de la Cova del Mansano y de Saltadora VII exhiben un arco con detalle de cuerda, con gran realismo en la tensión del cordaje en el caso del conjunto alicantino; mientras que es en la Cueva de la Vieja donde únicamente observamos la representación de un arco de doble curva con la indicación de la cuerda. Por lo que respecta a su tamaño, hemos de destacar la pequeña estructura de los representados en Los Chaparros que, aunque parcialmente conservados, podrían diseñar una curvatura doble.

El diseño de las flechas varía en la precisión del detalle, con una mayor simplificación en aquellas escenas protagonizadas por figuras de concepto formal lineal; en el resto se aprecia generalmente el detalle de la emplumadura, de estructura lanceolada (Civil o Saltadora VII), aunque las más sobresalientes en el detalle de su estructura son las de Minateda, donde Jordá cree distinguir flechas de pedúnculo y aletas y de arpón.

Pero dejando a un lado aspectos o detalles formales, la especificidad de esta temática nos obliga a valorar su **posición dentro del espacio gráfico del abrigo**. Hemos de advertir, como venimos haciendo hasta ahora, de que muchas de las publicaciones en las que apoyamos este análisis carecen de cualquier tipo de referencia a aspectos espaciales, por lo que, en ciertos casos, no será posible

establecer comparaciones en este sentido.

Partiendo nuevamente del núcleo artístico que nos ocupa, las tres escenas que en él documentamos ocupan, en extensión, el espacio gráfico acotado de una misma cavidad, excediendo en el caso de Civil estos límites, y permitiendo articular en una misma narración a figuras situadas en cavidades distintas. En Saltadora VII todas las figuras representadas parecen formar parte del episodio de enfrentamiento, al igual que ocurre en la cavidad central de Civil III. Sin embargo, en el Cingle IX apreciamos un proceso de ejecución en varias fases, que difícilmente ha permitido integrar figuras animales previamente representadas al discurso de confrontación.

En el resto de abrigos considerados para valorar de manera acertada la situación de estas escenas deberíamos abordar detenidamente el análisis interno de la composición. Sólo de este modo podríamos trazar una aproximación a la posible secuencia de ejecución, valorando así si la posición que ocupan estas escenas es producto de una elección previa o simplemente ceñida a la progresiva contricción del espacio gráfico. No obstante, apuntaremos aquellos argumentos objetivos que obtenemos de factores espaciales, como su situación en el abrigo y la relación con otras figuras, por si de ambos pudiéramos extraer una posición diferencial de este tipo de temáticas que redundara en su especificidad.

Difícilmente encontramos escenas de ataque o enfrentamiento como temática exclusiva en la decoración de un abrigo; en ocasiones, esa pérdida de exclusividad es clara consecuencia de fases decorativas posteriores; en otras, simplemente hemos de suponer que no existía la necesidad de recurrir a espacios vírgenes para reproducir esta temática. Incluso en el Abrigo de Les Dogues, donde tan sólo se había dado noticia de la muy conocida escena de confrontación, rompe su exclusividad tras la publicación de un grupo de unos siete arqueros que, aparentemente, forman parte de una narración distinta (Viñas, Sarriá y Monzonís, 1979).

¿Pero podemos deducir de los niveles que ocupan estas escenas dentro del espacio gráfico un tratamiento preferencial acorde con la particularidad que atribuimos a una representación cuantitativamente muy minoritaria?

Al igual que ocurría en el caso de ciertos conjuntos de Castelló, algunas de estas escenas tienden a ocupar el espacio otorgado a un abrigo, o al menos gran parte de su extensión. Es la tendencia que apreciamos en el Abrigo de El Chopo, cuyas concomitancias con el abrigo de Civil III ya han sido señaladas en párrafos anteriores y, con más detenimiento, en el capítulo 7 de este trabajo.

Es común, por otra parte, que estos episodios de confrontación o ataque compartan espacio con otro tipo de narraciones, incluso que lleguen a formar parte de la misma composición (Cueva de la Vieja; Fuente del Sabuco II o Minateda). Aunque lo más frecuente es que su entidad como escena quede reseñada por parámetros espaciales, bien sean distancias de espacios vacíos (Los Chaparros o El Mansano) o su representación en pequeñas oquedades que confieren relevancia al espacio de representación (Arqueros Negros).

Esta entidad, en ciertos casos, se reafirma al valorar los niveles que ocupan estos episodios dentro del espacio gráfico: en puntos centrales y superiores se distingue la escena de Los Chaparros que, si seguimos las explicaciones de Beltrán y Royo (1999), se representaría en un punto superior a 1.60 m de altura; un punto central ocupa la escena de Torcal de las Bojadillas VI, aunque nada aducen los autores de su estudio en relación a la altura con respecto al nivel del suelo. El resto de escenas se desplazan del centro exacto hacia posiciones de centro-izquierda o centro-derecha (Fuente del Sabuco I; Molino de las Fuentes II; El Cerrao o Minateda), aunque en la mayoría de los casos apreciamos cierta tendencia a ocupar los niveles superiores (Les Dogues; Cueva de la Vieja; Molino de las Fuentes I; el Cerrao, etc)



¿Podemos deducir, por tanto, un tratamiento preferente de estas escenas por lo que a su posición en el espacio se refiere? Es difícil de asegurar con objetividad, puesto que, como hemos visto anteriormente, la distribución en el espacio de las figuras depende, en cierto modo, del proceso de representación que conforma la decoración de un conjunto. Sin embargo, hemos creído constatar que, en ciertos casos, al menos por lo que se refiere al núcleo Valltorta-Gasulla, existe una valoración y selección previa del espacio donde situar estas escenas, una selección que podría confirmarse, cuando menos, en aquellos casos en que los accidentes menores del relieve se integran en la narración descrita o, como ocurre en Civil y Cingle IX, el espacio donde se desarrolla la acción se caracteriza por una estructura de desarrollo continuo, sin rupturas visuales de entidad y cuya amplitud permite el desarrollo de una escena donde tienen cabida un número elevado de figuras. El hecho de que en ambos casos se “escojan” este tipo de espacios, aún a pesar de haber sido objeto de decoraciones previas, apunta claramente a una selección del espacio en función de las necesidades compositivas de la acción descrita.

B. Arqueros heridos o flechados.

En relación a la temática de enfrentamiento entre grupos que hemos tratado líneas arriba, hemos de señalar la representación de arqueros heridos que, o bien aparecen aislados o bien se asocian

Arqueros flechados en el núcleo Gasulla-Valltorta



Fig. 12.15. Representación de arqueros flechados, heridos o a punto de desplomarse en el núcleo Valltorta-Gasulla. a. motivo 20 Saltadora VII (según Domingo, 2000) b. Motivo 22-25/28 Saltadora VII (según Domingo, 2000); c. Cova Alta del Llidoner (Castelló) (Viñas, 1979); d. Cova Remigia I; e. Cova Remigia III (Porcar, Obermaier y Wernert, 1936).



Fig. 12.16. Motivo 20 de El Polvorín (según Vilaseca, 1947)

respectivamente, de Cova Remigia, hemos de sumar una nueva representación procedente del Abric VII de La Saltadora. Nos referimos a la complicada figura 22-25/28, asociada estrechamente a la 20.VII, y de la que tan sólo se conservan parte de los dos brazos alzados, en los que impacta al menos un proyectil (Fig. 12.15). Fuera de este núcleo artístico, Vilaseca señala la presencia de una figura humana flechada en la Cova dels Rossegadors o El Polvorín, todavía dentro de la provincia de Castelló, aparentemente aislada, siguiendo el planteamiento visto en las representaciones de Valltorta-Gasulla. La interpretación de Vilaseca ha sido considerada con cierta cautela por algunos autores, no en vano se trata de una figura de lectura complicada, con un tocado de cabeza ciertamente singular que le llevó a ser interpretado como un posible hechicero (Vilaseca, 1947: 33); por otro lado, tan sólo la posibilidad de que la figura adoptara una posición sedente permitiría deducir su abatimiento como consecuencia de los proyectiles clavados a la altura del cuello, espalda y vientre (Fig. 12.16).

Más allá de los límites de esta provincia, únicamente podemos señalar la representación de un personaje flechado en el Abrigo Grande de Minateda (Albacete). Aunque esta figura se asocia estrechamente a la conocida escena de enfrentamiento, algunos autores han creído ver en ella una fase de ejecución distinta y claramente desvinculada de la narración bélica descrita (Viñas y Rubio, 1987: 89). En nuestra opinión, y aunque nuestras observaciones se ven limitadas por la calidad del calco disponible, la relación narrativa de esta figura con la escena que describen los arqueros en posición de disparo no ofrece lugar a dudas, independientemente de que su ejecución fuera producto de fases distintas. De hecho dentro de esta misma escena podemos distinguir, al menos, la representación de otro personaje flechado, esta vez en posición de ataque.

La presencia de estos arqueros heridos aislados sería exclusiva de la zona castellanense de no ser por las dos figuras femeninas flechadas que creemos ver en La Risca II (Moratalla, Murcia). Nada dicen los autores del estudio en este sentido (Alonso y Grimal; Mateo Saura, 1999), pero la representación de varios trazos rectilíneos que sobresalen del cuerpo de las figuras nos ha llevado a considerar la posibilidad de que pudiera tratarse de dos personajes flechados, aunque mantenemos la cautela propia de las observaciones derivadas de calcos ajenos. Del mismo modo, nos limitaremos a señalar la presencia de un arquero en posición

indirectamente a una formación de arqueros o falange.

El tema de los arqueros flechados despertó desde bien temprano la atención de los investigadores (Obermaier y Wernert, 1919: 128; Porcar, Obermaier y Breuil, 1936: 22; Jordá, 1975: 184), aunque en fechas más recientes este tema ha sido objeto de trabajos que intentaban sistematizar los ejemplos documentados en los abrigos levantinos (Viñas y Rubio, 1987) o, incluso, abordarlo desde perspectivas propias de la arqueología de género (Escoriza Mateu, 2002).

Los escasos ejemplos que aporta la bibliografía tienden a situar a estas representaciones en el Maestrat castellanense, concretamente es en el núcleo Valltorta-Gasulla donde se concentra el 90% de los casos documentados.

A los ya conocidísimos ejemplos de la figura 20.VII de Saltadora, el Llidoner, y la número 3 y 13 de las Cavidades I y III, res-



Fig. 12.17. Motivo 18 de Barranco Segovia (Alonso y Grimal, 1996).



invertida (motivo 18) en el conjunto de Barranco Segovia (Letur, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996), aunque no podemos constatar la evidencia de flechas clavadas su posición insólita tan sólo cabe interpretarla como la que corresponde a la caída o la muerte (Fig. 12.17).

Centrándonos en los ejemplos documentados en la provincia de Castelló, el propio **concepto formal y tamaño** de los arqueros traduce una clara heterogeneidad en la solución estilística. Por un lado, el motivo 20.VII de Saltadora y el 3 de la Cavidad I de Cova Remigia muestran ciertas semejanzas que nos permitirían asociarlos al tipo de arqueros de componente naturalista con piernas gruesas y tronco corto o Tipo *Centelles*. Por otro, la figura de El Llidoner y la número 13 de Remigia III traducen un formato bien distinto, con piernas carentes de modelado. La solución del tronco es distinta en ambos casos, más proporcionada en el individuo de Remigia y con una solución un tanto forzada en el modelado de la cadera en el del Llidoner.

Es precisamente ese ensanchamiento que adopta el modelado del trazo en el arranque del tronco y lo que los autores interpretan como dos pequeñas protuberancias a la altura del pecho los argumentos que les han llevado a considerar a esta figura como una posible representación femenina (Viñas y Rubio, 1987).

La representación número 20 de El Polvorín es la que mayores dificultades ofrece en su lectura, aunque, según creemos entender a partir del calco, se trataría de una figura carente de modelado en las piernas y tronco ancho y recto, ligeramente ensanchado a la altura del torso.

Estos matices formales nos advierten de la variedad de soluciones estilísticas adoptadas ante un mismo concepto temático, en el que las semejanzas se hacen patentes a otros niveles.

Siguiendo en la línea de los rasgos formales, y a pesar de que, como hemos visto, existe una clara diversidad estilística, al menos las figuras documentadas en el núcleo Valltorta-Gasulla muestran atributos semejantes que parecen significarse de manera reiterada.

Uno de estos rasgos es el detalle de la mano abierta con la indicación de los dedos, un aspecto que no es especialmente recurrente en las figuraciones humanas levantinas, y que en el caso de los arqueros flechados se repite a expensas del concepto formal de las figuras. Únicamente la de El Polvorín parece obviar su representación, aunque ya hemos advertido de la dificultad que presenta este motivo en su lectura (Fig. 12.18).

Se trata, por lo general, de figuras parcas en adornos. Son las dos representaciones del Tipo 1 las que reciben un tratamiento más cuidado, especialmente la de Saltadora VII, con un complicado tocado de cabeza que parece desprenderse como consecuencia de la violencia de la caída; la de Remigia I detalla los salientes de un pantalón o jarreteras y lo que podría ser un tocado superior formado por dos pequeños salientes paralelos. La peculiaridad de la representación de El Polvorín se hace

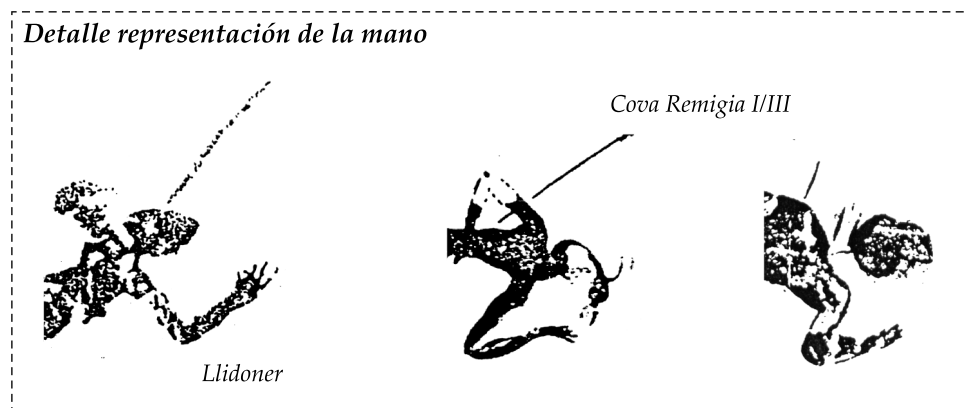


Fig. 12.18. Calco figura Llidoner según Viñas (1979); Calco figuras C. Remigia según Porcar, Obermaier y Breuil (1935)

extensiva a la cuidada elaboración de un adorno en la cabeza que no somos capaces de interpretar, aunque la definición de Vilaseca quizás pueda ayudarnos en este sentido: “*Parece tocada con un raro sombrero que termina en punta y está adornado con apéndices laterales hacia arriba y a los lados (...). Podría ser interpretada esta figura como un hechicero enemigo asaeteado*” (Vilaseca, 1947: 33). Por el contrario, tanto la figura del Llidoner como la de Remigia III se limita a señalar el abultamiento propio de la melena vista de perfil.

La postura que adoptan en el momento de abatimiento difiere igualmente entre los casos considerados. De nuevo la posición del arquero 20.VII de Saltadora y 2 de Remigia I se asemejan en la disposición de las piernas, con la trasera ligeramente sobreelevada enfatizando la pérdida de equilibrio y la contraria flexionada, y en la inclinación de la figura durante la caída. Con los brazos elevados en ángulo de 90° se muestran las figuras 22-25/27-28 de Saltadora VII y la del Llidoner, ésta última con las piernas alineadas en ángulo de 180°. El ejemplo de Remigia III, sin embargo, introduce una variante al representar la figura de espaldas, boca arriba, con las piernas sobreelevadas y ligeramente flexionadas, sugiriendo así el efecto de gravedad durante el desplome.

En todos los casos aparecen acribilladas por varios proyectiles— en algún caso hemos contabilizado más de cinco impactos— en cuyo extremo se aprecia, claramente, la estructura lanceolada de la emplumadura. Las heridas no parecen concentrarse en puntos anatómicos preferentes, de manera que tanto encontramos proyectiles clavados en piernas y glúteos como en puntos vitales en torno al pecho, cuello y cabeza.

A excepción del arquero 20.VII de Saltadora, que porta un arco y lo que suponemos sería un haz de flechas, el resto de figuras se representan desarmadas.

Desde el punto de vista compositivo o de la localización en el espacio gráfico, únicamente el arquero herido de Remigia I ocupa un lugar privilegiado en el centro de la cavidad, lo que junto a su importante tamaño le conferiría, sin lugar a dudas, un papel destacado. Un aspecto en el que ya incidieron los autores de su estudio: “*El sitio donde está pintada resulta ser preeminente, en el centro de una pequeña oquedad a modo de una hornacina, en la misma entrada de la cueva. (...). Se pintó en este sitio visible con el fin de que todo aquel que visitase el abrigo se diese buena cuenta de su existencia...*” (Porcar, 1945: 147).

En el caso de Saltadora VII, como hemos visto, la importante concentración de motivos en la segunda cavidad que ocupan las figuras 20.VII y 22-25/27-28. VII es producto de un proceso de ejecución dilatado en el tiempo, en el que, sin duda, el aislamiento narrativo que debió motivar la ejecución de estas figuras se vio diluido como consecuencia de la progresiva adición de figuras. Ambas ocupan la zona superior izquierda de una pequeña cavidad cuya zona escarpada apenas deja libre 140 cm de espacio gráfico. El mal estado de conservación de la figura 22-25/27-28.VII impide cualquier aproximación a una mínima valoración estilística; no obstante, la estrecha asociación espacial con el arquero 20.VII y su aparente unidad temática abren, sin duda, nuevas posibilidades interpretativas a este tipo de representaciones.

Por último, ni el ejemplo del Llidoner ni el de la Cova del Polvorín parecen trasladar una ocupación destacada en el espacio del abrigo. El primero, de pequeño tamaño, se sitúa en el extremo izquierdo de la cavidad, donde el índice de degradación es acusado. Tan sólo la presencia de dos figuras humanas publicadas por Viñas en 1979 rompe el aislamiento figurativo del arquero herido, sin que éstas parezcan mantener una relación narrativa evidente con el primero.

En clara sintonía con esta temática del arquero solitario en el momento justo del desplome, hemos de recordar lo que se ha venido interpretando como una instantánea de un **acto de ajusticiamiento o ejecución** en el que uno o varios personajes armados se asocian a una o varias figuras yacientes o a punto de ser muertas.



Se trata, nuevamente, de una temática poco representativa desde el punto de vista estadístico, si bien es precisamente esta característica la que le otorga mayor interés desde un prisma socio-cultural.

Tan sólo dos ejemplos pueden constatarse en la provincia de Castellón y ambos localizados en la V Caverna de Cova Remigia (Fig. 12.19). El tercero, bastante más dudoso, lo señala Vilaseca en la Cova de El Polvorín (1947), donde cree ver una figura disparando a otra que, herida, se desploma. Por la limitación que impone el calco disponible nos limitaremos únicamente a citar este ejemplo, pero lo dejaremos fuera de nuestro análisis por las dudas razonables que infunde.

Fuera de esta provincia, tan sólo el Abrigo de Los Trepadores (Alacón, Teruel) ofrece una secuencia de temática semejante, aunque su estado de conservación nos impide apreciar si efectivamente los restos conservados bajo la falange se corresponden con una figura desplomada (Fig. 12.19)

Este tipo de composiciones escénicas estarían en clara sintonía con las analizadas en el epígrafe anterior, aquéllas que clasificábamos como la ofensiva de un grupo sobre otro ya vencido, aunque en el caso que nos ocupa se reproduce el momento posterior a la ofensiva.

Falanges asociadas a personajes heridos o muertos

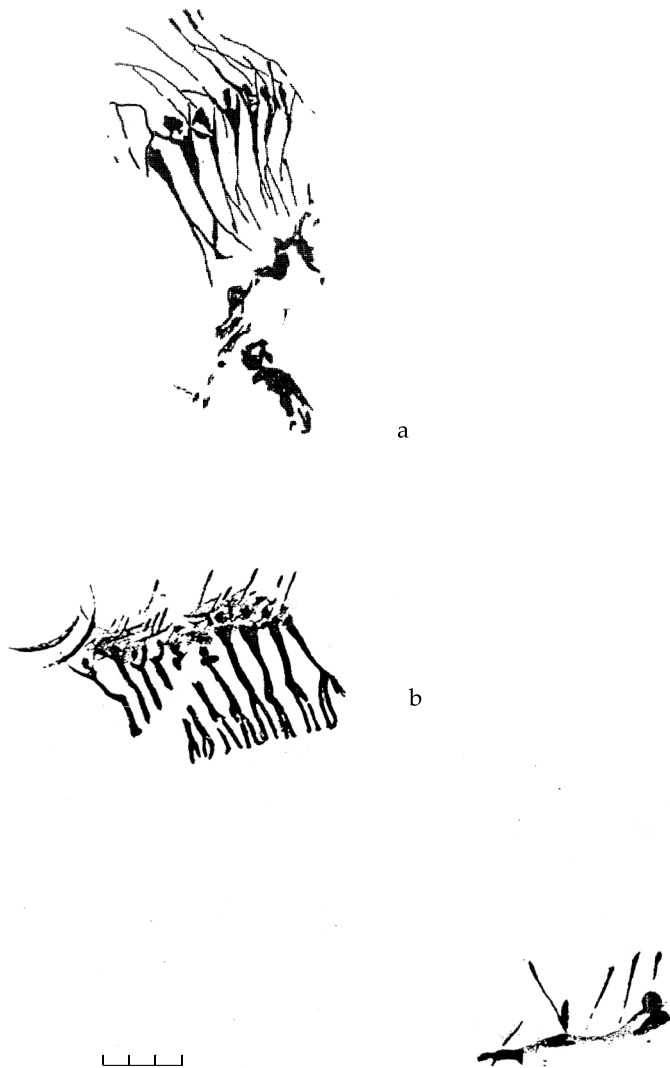


Fig. 12.19. a. Abrigo de Los Trepadores (Teruel) (Beltrán y Royo, 1998); b. Cova Remigia V (Pocar, Obermaier y Breuil, 1936)

Las dos escenas documentadas en el núcleo castellanense ofrecen una clara unidad en la estructura o esquema compositivo de la escena: una figura tendida boca abajo, situada en un nivel inferior, presenta varios impactos de proyectil; en un nivel superior, a aproximadamente unos 10-15 cm, una agrupación de arqueros en formación alzan el armamento por encima de sus cabezas, en un claro sentido ceremonial o victorioso. Esos mismos rasgos se repiten en la representación de los Trepadores, inserto en el núcleo artístico del Río Martín, con unas semejanzas que se hacen extensivas al concepto formal de las figuras, al menos de las que constituyen la falange.

En efecto, se trata de figuras de formato lineal y líneas sencillas, con una ligera desproporción que se manifiesta en el excesivo alargamiento del tronco, de remate ligeramente triangular. En Cova Remigia, la falange o pelotón está compuesta, en el caso de la agrupación 91, por 10 arqueros, mientras que la número 88 apenas conserva cinco figuras. En los dos casos, se organizan por yuxtaposición estrecha,

de manera que, únicamente, los trazos que dan cuenta del armamento llegan a superponerse en la parte superior, generando así una lectura enrevesada que contrasta con la perfecta individualización de cada uno de los personajes que compone la agrupación. En el abrigo turolense, aunque el número de componentes no excede la proporción vista en Cova Remigia, sí que se producen ciertos matices a la hora de disponer las figuras, de manera que los individuos se superponen parcialmente de manera sucesiva, lo que junto con la progresiva reducción del tamaño de las figuras que la componen reproduce un efecto de profundidad y progresiva lejanía.

En las dos escenas castellanenses, el tamaño de la figura yacente es relativamente mayor al de los individuos que conforman la falange, lo que junto con la distancia que mantienen en el espacio podría considerarse como un nuevo recurso técnico que enfatizara la distancia y la sensación de profundidad o lejanía. No obstante, el hecho de que los calcos carezcan del detalle deseado junto con el hecho de que estas figuras asaeteadas estén parcialmente conservadas nos lleva a valorar la posibilidad de que pudieran pertenecer a un momento de ejecución distinto. De hecho, la figura 13 de la Caverna III del mismo conjunto se asocia espacialmente a lo que Porcar y otros interpretaron como restos de una falange, de formato similar a las que aquí presentamos y, por tanto, claramente diferenciadas del concepto formal que traduce el arquero herido. De estar en lo cierto, nos enfrentaríamos a una escena producto de dos fases de ejecución, motivada por una clara apropiación del sentido de lo previamente representado. Ésta es una afirmación que ya habíamos contrastado en el caso de otras escenas de ataque, en las que parecía evidente un proceso acumulativo en su ejecución.

La asociación recurrente de este tipo de agrupaciones de arqueros o **falanges** en perfecta coordinación a figuras yacentes o su presencia en algunas escenas de confrontación ha llevado a que en aquellos casos en que aparecen aisladas creamos ver instintivamente una motivación belicosa en su representación.

No son excesivos los ejemplos en los que se documenta una asociación de tres o más figuras en formación y clara sintonía narrativa, aparentemente desvinculadas de temáticas de confrontación entre grupos. Su presencia en puntos como la zona meridional valenciana o la provincia alicantina amplían los límites de expansión de este tipo de representaciones.

Es la afinidad formal entre las figuras que conforman estas agrupaciones y el uso de ciertos recursos espaciales los elementos que se conjugan para reafirmar la unidad y sincronía de acción de sus componentes.

En función de los **recursos espaciales o compositivos** apreciamos dos formas bien distintas de concebir estas pequeñas formaciones: o bien se disponen alineados por yuxtaposición estrecha, o bien se superponen parcialmente en el desarrollo de las extremidades inferiores y superiores, acen tuando de este modo su cohesión como grupo y el ritmo sincronizado del movimiento. La agrupación de tres figuras de Saltadora IX (motivos 5-7) o la de la Cova del Mansano (Alacant) nos sirve para ejemplificar el segundo tipo; mientras que dentro del primero podemos señalar la muy conocida representación del Abric de Voro (Quesa, València), donde hasta cuatro arqueros componen una formación cuya unidad formal y narrativa es evidente (Aparicio,1988) (Fig. 12.20). El primer tipo de representaciones, además, parecen recurrir a la progresiva disminución del tamaño de las figuras que componen la falange como un modo, pensamos, de resolver la idea de perspectiva o profundidad.

Se trata, por lo general, de personajes armados en actitudes distendidas propias de la marcha. Tan solo las tres figuras de Saltadora IX se representan desarmadas, si bien hemos hecho alusión a su posible vinculación con dos arcos y un haz de flechas que se sitúan, aislados, en un nivel superior al que ocupan estas figuras. La representación número 18 de Civil III genera ciertas dudas en su interpretación, con la posibilidad de que reprodujera una falange compuesta por varias figuras con los brazos alzados, siguiendo el esquema visto en Remigia o Los Trepadores. Es concretamente la ordenación abigarrada de los trazos lo que dificulta su lectura. A esta posible agrupación se yuxtapone



Falanges o agrupaciones de arqueros.



Fig. 12.20. a. Abric de Voro (València) (Aparicio, 1988); b. Motivos 1-5 del Abric IX de la Mola Remigia (calco según E.L.M); c. Motivos 5-7 del Abric IX de Saltadora (López Montalvo, 2000); d. Cova del Mansano (Alacant) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988).

una alineación de arqueros en actitud poco común, con los brazos alzados sujetando el armamento y las piernas completamente flexionadas.

Desde el punto de vista formal, las falanges citadas anteriormente ejemplifican la amplia variedad de soluciones adoptadas en su ejecución.

El tipo formal de las figuras de Quesa tiene un claro reflejo en las figuras del Cingle IX, donde, incluso, se representa una agrupación de arqueros semejante (motivos 1-5), con igual cuidado en el diseño de ornatos y rasgos faciales, si bien en el ejemplo de Gasulla las figuras recurren a la superposición parcial para organizarse en el espacio. Por otro lado, las agrupaciones de El Mansano (motivos 2-4) o Saltadora IX (motivos 5-7) apuntan a un formato de componente más naturalista, de piernas bien modeladas y proyección variable del trazo que da cuenta del tronco.

La **valoración conjunta** de todas las variantes compositivas de lo que suponemos sería una temática de componente violento pone de manifiesto la relativa importancia de este tipo de actividades, al menos de forma puntual, para los grupos que las reprodujeron gráficamente. La posibilidad de que estas escenas transmitieran, en realidad, danzas guerreras y rituales se diluye, en cierto modo, al considerar la existencia de personajes muertos, heridos o a punto de sucumbir, tanto en el “campo de batalla” como a manos de pelotones aislados. En este mismo sentido, el registro arqueológico

aporta importantes ejemplos que prueban que la violencia como medio de solucionar disputas estaba presente tanto en los grupos cazadores como en los de economía productora (Guilaine y Zammit, 2002).

Por otro lado, si consideramos la diversidad estilística de las figuras humanas, y si aceptamos que en el concepto estilo subyace un componente de identidad que debió oscilar entre variables espacio-temporales, convendremos en que la reproducción de pasajes de enfrentamiento, ataque o ajusticiamiento tuvo una proyección en el tiempo que abarcaría hasta momentos ciertamente avanzados, habida cuenta de la participación de figuras humanas de concepto formal simplificado o lineal, asociadas, al menos por lo que se refiere al entorno Valltorta-Gasulla, a momentos avanzados de la secuencia interna de los conjuntos. La asociación de determinados conceptos formales a este tipo de temática, en sus distintas variantes compositivas, sin duda puede apuntar a episodios puntuales que deberían tener un claro reflejo en el registro arqueológico.

Enmarcando estas escenas de componente violento en relación a la evolución tipológica que deducimos, provisionalmente, a partir del análisis de los conjuntos considerados en este trabajo, apreciamos una progresión casi exponencial de estos episodios, en sus distintas variantes, a medida que avanzamos en la secuencia formal de las figuras humanas, tan sólo los motivos pertenecientes al tipo Mas d'en Josep no parecen asociarse a episodios de componente violento.

- En efecto, dentro del **horizonte Centelles**, al menos por lo que se refiere al ámbito que nos ocupa, los episodios de componente violento son cuantitativamente muy minoritarios y se ciñen a destacar la individualidad y solitud de una figura humana a punto de desplomarse por los múltiples disparos recibidos desde distintos flancos. La voluntad de destacar en el espacio gráfico la individualidad de la figura humana, siguiendo las pautas compositivas que caracterizan a este tipo, genera una instantánea en la que la importancia recae en la consecuencia y no en el desencadenante de la muerte. De este modo, difícilmente podemos establecer si el desplome se debe a un enfrentamiento entre grupos o a un proceso de ajusticiamiento interno, aunque no hemos de descartar la idea apuntada por otros autores en relación a que este tipo de instantáneas funcionaran a modo de aviso disuasorio.

- Frente al tipo anterior, las figuras incluidas en el **tipo Civil o cestosomático** representan concentraciones destacadas de individuos que parecen traducir instantáneas de contacto entre grupos. La idea de tensión se refleja en el importante número de figuras que se posicionan en actitud de ataque, si bien el hecho de que se constaten individuos heridos nos lleva a considerar la posibilidad de que esta actitud refleje, en realidad, la idea de demostración de fuerza, o bien una actitud de alerta. La presencia de al menos cuatro mujeres en el episodio descrito en Civil III no hace sino reforzar la posibilidad de que nos enfrentemos a un posible episodio de intercambio, contacto o agregación entre grupos.

- A partir del horizonte definido por las figuras *Mola Remigia* y de tipo lineal o *nematomorfos*, este tipo de episodios de componente violento se multiplican en sus distintas variantes compositivas. Los enfrentamientos reflejan individuos heridos, que se desploman o huyen dentro de la contienda (Fig. 12.21). La violencia se extiende a los episodios de ajusticiamiento, donde junto al personaje herido se representan a sus verdugos alzando los brazos y el armamento en señal de victoria.

El **tema de la muerte** volvería a estar presente dentro de este tipo de figuras de ser cierta la interpretación que hacemos del motivo 18 del Abric VIII de Mola Remigia, en el que creemos ver un personaje que sujeta en sus brazos a otro que, por la gravedad de piernas y brazos, parece ya muerto. El peso del cadáver se deja



Fig. 12.21. Arquero herido que huye de la contienda. Les Dogues (Castelló) Ripoll (1963)



Representaciones vinculadas con la muerte

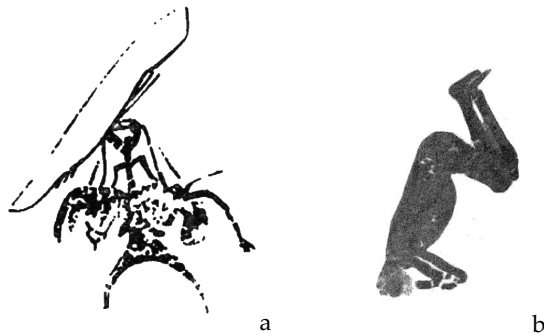


Fig.12.22. Representaciones que aludirían directa o indirectamente a la muerte. a. Motivo 18 del Abric VIII del Cingle de la Mola Remigia (Ripoll, 1963). b. Figura de les Covetes del Puntal (su tamaño no superaría los 5, 5cm) (Viñas, 1982)

sentir no sólo en el desplome de sus extremidades, sino en la posición arqueada de las piernas del que le sujeta, que busca así el equilibrio para alzar a este personaje herido o muerto. Nuestra interpretación disientiría de la aportada en la monografía del conjunto, en la que Ripoll asegura estar frente a un trofeo de caza (Ripoll, 1963). La violencia y la consideración de la muerte alcanza con estos dos tipos formales su cota más destacada de representatividad; dentro de este marco deberíamos incluir, a su vez, la figura invertida de les Covetes del Puntal, cuya posición fetal, con los brazos replegados por encima de la cabeza, recuerda en gran medida a la manera en que se enterraban los cadáveres en las fosas. El uso que esta figura hace del soporte, adaptando su postura a la estructura de la laja donde se sitúa es fundamental por dos aspectos: el primero porque figura y soporte

forman de este modo una unidad indivisible, de manera que la estructura del soporte forma parte del sentido de la imagen; el segundo, por cuanto este tipo de apreciación y uso del espacio puede tener implicaciones propias de estilo que es preciso descifrar (Fig. 12.22).

Por otro lado y enlazando con el discurso anterior, la aparente concentración de estas temáticas en torno a dos núcleos claramente definidos puede abrir, sin duda, una interesante línea en relación a la dinámica de poblamiento en estos puntos. Resulta cuando menos curioso que ambos núcleos se sitúen en la zona interior de dispersión de este horizonte artístico.

La lectura de las escenas de enfrentamiento o posible contacto entre grupos, como parece deducirse del ejemplo de Civil III, debemos hacerla en relación al proceso de neolitización de la Península, bien en el momento en que se produce el encuentro entre dos estructuras sociales o económicas distintas, bien, como han apuntado algunos autores, en el contexto del pleno desarrollo del neolítico. Dentro del primer supuesto, el papel que Bernabeu (2002) otorga a las mujeres como protagonistas activas en las redes de intercambio entre grupos cazadores y productores podría tener un claro reflejo en la escena de Civil III. La presencia de varias figuras femeninas imbricadas en un episodio cuyo sentido encajaría con la idea del contacto entre grupos—no parece significarse, a partir de lo conservado, un combate cuerpo a cuerpo— bien podría justificarse dentro de los parámetros establecidos por Bernabeu.

Volveremos a retomar este tema al abordar la propuesta de reconstrucción de la secuencia interna de este horizonte artístico en el entorno Valltorta-Gasulla. Estos episodios deben ser un reflejo gráfico de momentos puntuales de conflictos, quizás vinculados a la dinámica de posesión y control del territorio.

Representaciones de componente violento		Teruel	Castelló	València	Alacant	Albacete	Murcia	Total
Arqueros aislados flechados o muertos			5					5
	Dudosos		1			1	2	4
Falanges asociadas a personajes heridos o muertos			2			1		3
	Dudosos	1	1					2
Arqueros flechados en escenas de enfrentamiento			2			2		4
Escenas de enfrentamiento entre grupos		1	4		1	2	1	9
Escenas de ataque de un grupo sobre otro		2				2		4
Escenas de contacto entre grupos, demostración de fuerza, etc.			1					1
Total		4	16		1	8	3	32

Cuadro 12.1: Relación y distribución regional de las distintas variantes compositivas y escénicas incluidas dentro de los episodios de componente violento documentados en los abrigos levantinos. Hemos incluido igualmente las escenas en las que, aun no evidenciándose un sentido violento evidente, transmiten el contacto entre grupos diferenciados.

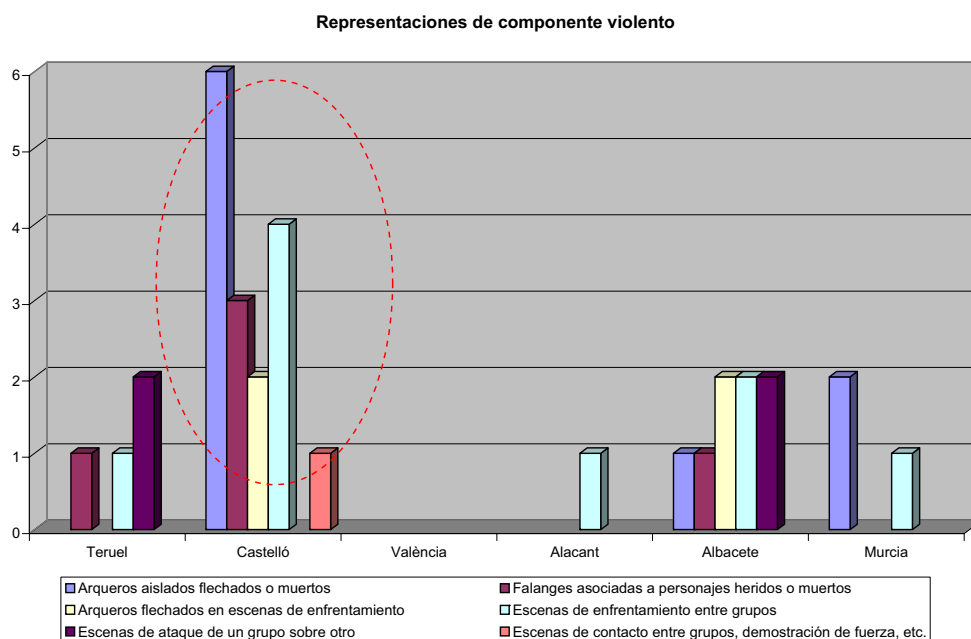


Gráfico.12.2. Distribución de las distintas variantes compositivas de componente violento definidas en cada una de las regiones donde se documentan. La gráfica resulta ciertamente significativa al evidenciar una importante concentración de estos episodios en todas sus variantes en la provincia de Castelló, con una proyección evidente hacia la zona turolense. La polarización que se produce en la zona meridional hacia las provincias de Albacete y Murcia acentúan el vacío de regiones como València o Alacant, donde hasta el momento son contadas o nulas las composiciones documentadas en relación a esta temática.



Formaciones de grupos en desplazamiento: *territorio y movilidad.*



Hemos querido denominar de este modo a aquellas composiciones de carácter escénico en las que participan un amplio número de arqueros, mayoritariamente pertenecientes al concepto formal que Obermaier y Wernert (1919) denominaron *paquípodos* y al que nosotros nos referimos como tipo *Centelles*, por ser en este abrigo donde se concentra, hasta el momento, el mayor número de estas figuras.

“*En desplazamiento*”, puesto que a pesar de su clara coordinación en un movimiento pautado y rítmico del que se deduce inmediatamente una clara sintonía en la acción, no es posible en ninguno de los casos documentados deducir cuál es el sentido real de estas grandes formaciones, que escapan, sin duda, a las tradicionales partidas de caza colectiva. Por otro lado, el hecho de que algunos de sus miembros porten lo que podríamos considerar como algún tipo de fardo o mochila acentúa la hipótesis de que, en realidad, nos estén narrando un momento puntual de traslado, que bien pudiera estar relacionado con la dinámica de ocupación y control del territorio.

Este tipo de composiciones escénicas se repiten en la zona articulada entre el Maestrat y el Bajo Aragón, y en todas ellas apreciamos pautas espaciales y compositivas semejantes, que, pensamos, conformarían un rasgo estilístico más de las figuras de componente naturalista, de tronco corto y piernas profusamente modeladas.

En el núcleo Valltorta-Gasulla, como hemos visto, documentamos este tipo de secuencias en el Abric II de Cavalls, el III de Civil y en el conocido como Abric de Centelles, todos ellos situados en el tramo superior del Riu Coves; mientras que en Teruel creemos ver una composición escénica semejante en el recién restaurado abrigo de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz). Las similitudes entre este tipo de composiciones no sólo se cifran a nivel formal, nos referimos al estilo de los protagonistas, sino en la propia **concepción espacial** que guía la ejecución de estas grandes formaciones de arqueros.

En efecto, éste— el modo de distribuir las figuras— es uno de los aspectos más destacados dentro de este tipo de composiciones. Una concepción del espacio que, en cierto modo, va unida a las propias características físicas del abrigo: de estructura abierta y continua, sin grandes fisuras o accidentes que interrumpen el recorrido visual del espectador y, por ende, del desarrollo narrativo de la acción descrita. Esta definición coincide, sin duda, con la planta abierta de Cavalls, Val del Charco y Centelles, mientras que en Civil, aunque un saliente permite definir dos cavidades distintas, no parece suponer un obstáculo en la descripción narrativa.

Esta aparente uniformidad no parece tener un claro reflejo en cuanto a la **situación del abrigo** en el paisaje: Centelles y Cavalls abarcan un amplio radio visual, concretamente la altitud del primero le otorga una posición dominante; por el contrario, Civil III se encaja en el límite norte del Barranc, con una visibilidad muy reducida con respecto a los anteriores; una característica que compartiría con el abrigo turolense, a dos metros escasos del fondo de la Rambla, lo que le confiere un radio de visibilidad limitado a su curso inmediato.

Las diferencias se cifran igualmente en cuanto al **tamaño de los abrigos**, oponiéndose la destacada longitud del paredón que define la estructura de Centelles (60 m, según Viñas y Sarriá, 1985) frente a los escasos 9 m que marcan los límites de Val del Charco. El tamaño de Cavalls y Civil estaría, por tanto, más en sintonía con éste último, con el que, además, compartirían estructura semi-circular abierta.

Sin duda la **estructura física de la pared**, sin grandes accidentes y con una altura del suelo a la cornisa por encima de los dos metros, que dejaba un importante espacio libre a la decoración,

debió jugar un importante papel en la ejecución de este tipo de composiciones. Somos cautos, sin embargo, al afirmar que existiera un proceso previo de discriminación de espacios en función del tipo de composición escénica representada, lo que a estos niveles supondría la propia selección del abrigo. El análisis minucioso de los ejemplos recogidos quizás pueda arrojar luz en este sentido.

Se trata, por lo general, de **composiciones** formadas por un amplio número de arqueros, destacando la amplia concentración que traduce la agrupación de Centelles, con aproximadamente unos treinta individuos (Martínez y Villaverde, 2002)– Viñas y Sarriá tan sólo ofrecen una visión muy parcial de esta gran composición (1985)–; le sigue Val del Charco con aproximadamente dieciséis arqueros (motivos 2-3, 21, 29, 42, 44-50 y 52-55) a los que cabría sumar un número incierto de figuras parcialmente conservadas (motivos 12, 15, 38, 43, 51, etc.), pero que por su actitud y rasgos formales apuntan a una clara articulación narrativa con los anteriores. Cavalls aporta entre trece y quince arqueros (2, 12a-e, 14a, 15a, 18a, 49, 51, 52, 53, 57 y 58), mientras que la composición más reducida la encontramos en Civil con tan sólo dos arqueros (72a y 93), a los que añadimos la agrupación inédita que hemos numerado como 68c, cuya conservación impide precisar el número de componentes.

Se trata de composiciones en las que parece constatarse, casi de manera sistemática, la coexistencia de dos grandes variantes, definidas en función de la mayor o menor estilización que otorgan a la proyección del tronco y modelado de la musculatura de las piernas, con una secuencia que situaría a las más estilizadas en un momento posterior. Una ordenación que constatamos en el caso de Cavalls y Centelles, donde uno de los arqueros estilizados que abren el frente se superpone a un arquero de formato más proporcionado, al mismo tiempo que busca el encuadre con un arquero de formato semejante al anterior, situado en un nivel inferior, a partir de la apertura desmesurada de la pierna adelantada. Con mayores dudas apuntamos el caso de Val del Charco debido a la conservación parcial de los arqueros que protagonizan la secuencia de superposición, por la que el arquero de tronco corto (nº 49) sería anterior a los que muestran mayor proyección y estilización de tronco y extremidades (nº 50) (según las observaciones por infrarrojos de Beltrán et al, 2002).

Pero el interés de este tipo de figuras es especialmente destacado al valorar la **secuencia interna** global de los abrigos donde se documentan, puesto que parecen asociarse a los momentos más tempranos dentro del dilatado proceso de ejecución que suele caracterizar a los conjuntos levantinos. Los episodios de superposición contrastados en Civil o Cavalls así parecen confirmarlo, del mismo modo que los autores del estudio de Val del Charco no dudan en afirmar la mayor antigüedad de este tipo de figuras. Quizás la propia **dispersión espacial** que ocupan estas agrupaciones de arqueros en el abrigo sea síntoma de esos momentos iniciales en los que todavía existía un amplio espacio gráfico libre a la decoración.

En los conjuntos castellanenses, estos arqueros se disponen en los niveles medios y superiores, concretamente en el Abric de Centelles se sitúan por encima de los cuatro metros de altura en el gran paredón que recorre un gran tramo de este conjunto (Viñas y Sarriá, 1985). En Civil y Cavalls, las figuras que conforman esta agrupación ocupan los niveles más elevados, concretamente el motivo 93 de Civil es uno de los que se sitúa a mayor altura con respecto al nivel del suelo, mientras que en Cavalls vuelve a repetirse un esquema semejante en el par de arqueros 57 y 58.

No obstante, es en el **modo de organizarse las figuras dentro de la agrupación** donde apreciamos un mayor grado de eclecticismo.

En la Cova dels Cavalls, la disposición de las figuras traduce una mayor dispersión espacial que tiende a ocupar, en extensión, la práctica totalidad del arco que define la estructura del abrigo, llegando a situarse el arquero 2 en el extremo izquierdo, justo en el saliente que limita la concavidad. Quizás podríamos aseverar una dispersión semejante en el caso de Civil, puesto que la distancia que



media entre las figuras es importante, llegando a repartirse entre dos cavidades distintas. Mayor concentración parece traducir la composición de Centelles, si bien somos conscientes que nuestras apreciaciones están limitadas por la falta de un calco renovado que incluya el resto de figuras que han sido documentadas por el IVAR. En Val del Charco apreciamos una combinación de ambos aspectos, por un lado una destacada concentración de figuras en ciertos puntos y, por otro, una marcada dispersión en el espacio que les lleva a ocupar prácticamente la mitad izquierda del abrigo.

*Pero más allá de la dispersión en el espacio, ¿podemos llegar a deducir posibles **estructuras compositivas** que se repitan en todos los casos documentados?* Es evidente que en la formación de estas estructuras potenciales van a tomar parte dos aspectos: la propia dispersión en el espacio, como hemos visto, y la más que probable existencia de distintas campañas de ejecución.

Un aspecto común es la formación en hiladas de tendencia horizontal (Centelles, Cavalls) o ligeramente inclinada (Val del Charco) y orientación mayoritariamente E-O, a excepción de Centelles donde las figuras se dirigen en sentido contrario. Estas hiladas, en ocasiones pareadas y yuxtapuestas en la vertical (Val del Charco o Cavalls), se multiplican en Centelles hasta definir cinco niveles que se organizan, igualmente, por yuxtaposición vertical. En Cavalls podríamos intuir una organización semejante en el extremo derecho del abrigo, donde observamos hasta cuatro niveles de situación, si bien en este caso estamos convencidos de que la conservación ha mermado considerablemente el número de figuras y, por tanto, la ordenación que, en origen, tuvieron dentro de la agrupación.

Este modo de disponer las figuras en el que destaca su ordenación en el espacio siguiendo un proceso de ajuste o clara búsqueda de encuadre contrasta, sin embargo, con otros episodios en los que la superposición entre figuras es un hecho recurrente, incluso entre motivos pertenecientes a distintas variantes. Resulta significativo, por otra parte, que estas superposiciones se ciñan, casi exclusivamente, al solapamiento de las extremidades inferiores, lo que, sin duda, acentúa la idea de unidad de acción y sincronía, sirviendo, a su vez, en aquellos casos en que se produce entre distintos estilos o variantes, para acentuar la idea de integración. Este es un recurso que apreciamos de manera reiterada en Centelles, en el caso de la agrupación 68c de Civil, en las figuras 51 y 53a de Cavalls y en los arqueros 48-50 de Val del Charco del Agua Amarga. En ningún caso advertimos superposiciones entre los miembros de las distintas hiladas, facilitando de este modo la lectura y creando un claro ritmo de acción.

Junto a estas concentraciones de arqueros, en el mismo espacio que delimita el abrigo pero un tanto alejados, se representan figuras de formato y actitud semejante, en ocasiones solitarios (Arquero 2 de Cavalls), en ocasiones agrupados en parejas o tríos (arqueros 14a y 15 de Cavalls). La distancia que les separa—no descartamos que pudiera ser debida a la pérdida puntual de figuras—no es óbice, sin embargo, para que podamos desarticular el total de las figuras de una composición escénica común.

En Val del Charco ocurre algo semejante, aunque con ciertos matices. A más de medio metro de la gran agrupación de arqueros a la carrera que definen los motivos 38,42-55, etc., documentamos, al menos, cuatro arqueros que, por su formato y actitud, quedarían perfectamente integrados en la acción que describen los primeros. De entre estos cuatro arqueros, el más sobresaliente por su tamaño sería el arquero 21, que además se sitúa en un nivel relativamente superior al resto.

Resulta interesante reseñar, por cuanto tiene que ver con la dinámica de formación acumulativa de escenas, que a estas figuras de componente formal naturalista se suman en fases sucesivas otras que, con diferente estilo y tamaño, mimetizan actitud y posición sumándose al movimiento descrito por las anteriores. Éste es un aspecto que podemos contrastar muy especialmente en Cavalls, por lo que respecta a la ejecución de figuras como el motivo 1 y 17a. El ritmo de adición a lo largo de fases posteriores se caracteriza por la ejecución puntual de una o dos figuras a lo sumo, de rasgos y tamaño

Formaciones de arqueros: movilidad y territorio.

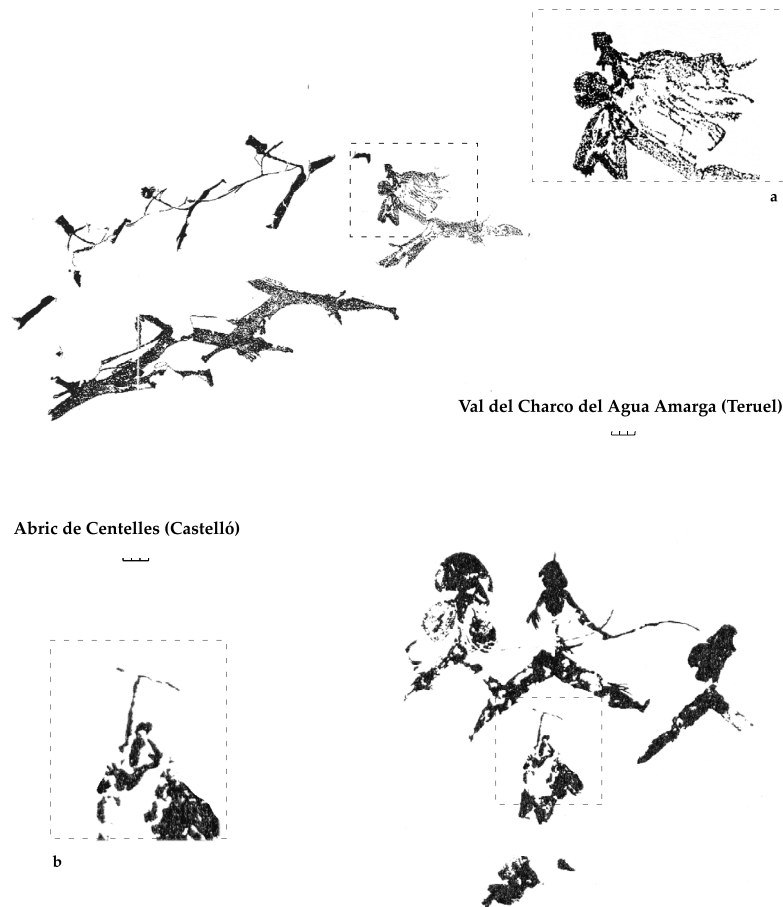


Fig.12.23. Imagen superior: Fragmento calco Val del Charco del Agua Amarga (Teruel) (según Beltrán dir., 2002). Imagen inferior: fragmento calco del Abric Centelles (según Viñas y Sarriá, 1981),

claramente discordantes, pero que imitan a las anteriores en actitud y disposición espacial. Ésta es una tendencia que simplemente reitera una dinámica de formación de escenas que ya apreciábamos en otras variantes temáticas, como la cinegética.

¿Pero cuál es la acción que transmite este tipo de agrupaciones? Hemos visto en la definición de este tipo formal que se trata de figuras con una ejecución cuidada, no sólo por lo que se refiere al modelado anatómico sino por la importante multiplicación de ornatos (tocados, adornos de brazo, jarreteras) y la minuciosidad con la que se detalla el armamento, que sistemáticamente sujetan en posición distendida. Sin embargo, uno de los aspectos que más nos ha llamado la atención, y que ya avanzábamos en los primeros párrafos, es el hecho de que algunas de estas figuras porten a hombros una especie de fardo o mochila, lo que nos ha llevado a suponer que, en realidad, nos estén transmitiendo un episodio de traslado o movilidad en el territorio. Éste es un aspecto que si bien no se constata directamente en las figuras de Cavalls, sí que podemos afirmar claramente en el Abric de Centelles, Val del Charco y en el arquero 93 de Civil.

Pero conviene ir por partes. En el Abric de Centelles, en al menos dos de las figuras Viñas y Sarriá señalan la representación de una especie de “bolsas o equipaje” que cargan sobre los hombros, siendo las dos únicas figuras que no portan armamento. En este mismo sentido, un aspecto ciertamente curioso y que se encarga de señalar la solidaridad dentro del grupo es el hecho de que uno de los personajes que no se asocia a carga alguna porte hasta dos arcos. La relativa calidad del calco nos impide ampliar nuestras valoraciones; tan sólo señalar que uno de los portadores flexiona completamente el brazo hacia los hombros, posición que podría indicar la sujeción de un asa.



Esta postura se repite en el caso del motivo 55 de Val del Charco, aunque en este caso son los dos brazos los que flexionan en la parte delantera al pecho para sujetar con fuerza la carga que lleva en sus hombros. En la última revisión sobre el abrigo, los autores han interpretado esta carga como un posible animal vivo con la cabeza erguida, posiblemente un cabrito (Beltrán et al, 2002: 126). Sin embargo, una observación detenida nos permite distinguir una cabeza pequeña y de tendencia globular, que nada parece tener que ver con la silueta de un animal. La posibilidad de que se trate de una pequeña figura, posiblemente un niño, cobra más fuerza al valorar un trazo del que se deslindan otros dos a modo de brazos. Somos conscientes de que esta interpretación resulta arriesgada, máxime cuando nuestras apreciaciones proceden tan sólo de la documentación fotográfica y de los calcos publicados. Sin embargo, no descartamos que este tipo de representación pudiera repetirse en el caso de Centelles, puesto que en ambos las figuras transportan objetos voluminosos que sobresalen por encima de sus cabezas. Concretamente, sobre una de las figuras que cierran la composición por la parte inferior sobresale una especie de estructura en forma de T, bajo la que encontramos lo que parece ser una pequeña figura, de la que podemos intuir, al menos, la cabeza, el tronco y uno de los brazos (12.23)

La posibilidad de que las figuras portadoras de los infantiles se asociaran a representaciones femeninas podría venir reforzada por el hecho de que estas figuras se distinguen, precisamente, por lucir una especie de anchas polainas que rematan en su extremo en dos picos apuntados, si bien no existe otro argumento objetivo en el que basarnos, puesto que la posición flexionada de los brazos impide comprobar si, efectivamente, fue detallado un rasgo tan determinante como los pechos¹. Su interpretación como mujeres no resultaría descabellada, habida cuenta de la importante presencia de figuras femeninas dentro de la fase definida por las figuras tipo *Centelles*. Del mismo modo, y ciñéndonos al caso de este conjunto castellonense, el hecho de que muestren un tamaño relativo menor que el de las figuras masculinas incidiría en una pauta que tuvimos ocasión de valorar en apartados anteriores y que, sin duda, incide en la valoración gráfica de ambos sexos.

De ser cierta esta interpretación, se despejarían ciertas dudas sobre la verdadera intencionalidad narrativa de este tipo de agrupaciones de figuras, en las que la idea de grupo quedaría atestiguada no sólo en la reproducción de distintas generaciones— o incluso de sexos— sino en la misma idea de solidaridad y cohesión que ejemplifica el reparto de funciones. La idea de paso, traslado o movimiento por el territorio parece indudable, otra cosa sería valorar qué implicación tendría desde el punto de vista de la estructura socio-económica de los grupos autores. Un aspecto que recogeremos al valorar detenidamente la propuesta de reconstrucción de la secuencia interna del Arte Levantino por lo que respecta al entorno Valltorta-Gasulla.

Notas

1. Tras la redacción de este apartado, hemos tenido constancia de la presentación de una ponencia por parte de la profesora P. Utrilla (2004, en prensa) en la exponía la posibilidad, también apuntada por nosotros, de que estos arqueros fueran portadores de todo tipo de objetos, señalando la probable figuración de un niño bajo una especie de sombrilla o parasol en, al menos, una de las representaciones del Abric de Centelles (Castelló). Una interpretación que, tras la renovación de la documentación de este conjunto por parte del IVAR, parece más que probable y que, en cierta medida, podría apoyar nuestra hipótesis sobre la representación de Val del Charco.



La figura femenina

En las últimas décadas algunos autores han destacado en trabajos monográficos el papel de la mujer y el modo de resolver gráficamente su figuración en los abrigos levantinos como un modo de reivindicar la importancia de unas representaciones sobre las que tradicionalmente se había pasado de puntillas (Alonso y Grimal, 1993; Escoriza Mateu, 2002). La dificultad de detectar este tipo de figuraciones, su escasa representatividad frente a la figura masculina y su aparente aislamiento y disociación narrativa en la composición desplazó el interés de un análisis detenido sobre su rol dentro de los paneles levantinos hacia una interpretación que identificaba su presencia con aspectos religiosos o mágicos (Jordá, Vilanova, etc). Son muchos los autores que creen ver en estas representaciones la sublimación de lo femenino, la simbolización iconográfica de diosas vinculadas a la creación o a la propiciación de la caza.

La figuración gráfica de las mujeres en el Arte Levantino se asocia convencionalmente a la representación de los senos y/o a un tipo determinado de indumentaria que interpretamos como faldas o polainas en las que se acusa un variado diseño de factura (Alonso y Grimal, 1993: 32-36). La aleatoriedad que caracteriza a las manifestaciones levantinas a la hora de sexuar a la figura humana complica la identificación objetiva de las figuras femeninas, máxime cuando la indicación de los senos es minoritaria y no en todos los casos la conservación permite la apreciación de la indumentaria típica.

De los ejemplos documentados hasta el momento, recopilados en gran parte en el artículo monográfico de Alonso y Grimal, se deduce, además, que no existe una relación directa entre figura femenina y un tipo determinado de instrumento o útil, como sí ocurre generalmente en las representaciones masculinas, y que en ningún caso constatado las mujeres son portadoras de arco y flechas, lo que a priori les excluiría de actividades económicas directamente relacionadas con la caza mayor.

La valoración de las representaciones femeninas documentadas en el núcleo Gasulla-Valltorta y en otros ámbitos de la provincia de Castelló nos va a permitir cuestionar algunas afirmaciones trazadas en los últimos años en torno al papel de la mujer en las escenas levantinas.

En el marco de Gasulla-Valltorta documentamos hasta diez mujeres, de las que tan sólo cuatro muestran ciertas limitaciones en su lectura que nos lleva a considerar su identificación con cautela. En la Cova del Civil III, como vimos, contabilizamos hasta cinco representaciones (motivos 45, 48, 62b, 78 y 88b); tres en Cova Remigia, aunque dos son ciertamente dudosas por su conservación; una en Racó Gasparo, en el entorno de Gasulla; y una más en Covetes del Puntal, la conocida como Venus de la Valltorta. Ante la imposibilidad de revisar personalmente todos y cada uno de los conjuntos de la zona, y dado que muchos de ellos tan sólo han sido restituidos parcialmente, hemos descartado de este recuento algunas de las figuras incluidas por Escoriza Mateu en su trabajo, puesto que sus valoraciones se fundamentan en la observación de calcos que, en nuestra opinión, adolecen del rigor científico necesario (principalmente los muy cuestionados dibujos de L. Dams). De este modo, dejamos fuera de nuestras consideraciones las supuestas figuras femeninas del Cingle dels Tolls del Puntal; Cingle de l'Ermita IV y V; Cingle de la Mola Remigia V y Mas d'en Josep. Concretamente, en este último caso la revisión llevada a cabo por nosotros nos permite rechazar firmemente la interpretación de las figuras 5-7 (ver capítulo 9) como dos figuras femeninas asociadas a un infantil.

Fuera de este núcleo artístico, tan sólo la Cova del Polvorín (Pobla de Benifassà) (Vilaseca, 1947; Alonso y Grimal, 1993) y el Abric A del Cingle de Palanques ofrecen este tipo de representaciones: hasta tres se han contabilizado en El Polvorín (tras la revisión llevada a cabo por Alonso y Grimal) y tan sólo una en el caso de Palanques (Mesado, 1995).

El escaso número de mujeres documentadas en la provincia de Castelló no impide que podamos apreciar, al menos, dos tipos formales diferenciados, siguiendo los criterios de proporción relativa



entre los ejes que utilizábamos en el caso de las masculinas. Del mismo modo, otros aspectos, como el diseño de la indumentaria o los adornos, son elementos que consideramos, en todo caso, secundarios y no determinantes en la filiación tipológica.



Tipo Centelles o figuras de tronco corto de estructura triangular y piernas bien modeladas: en este tipo incluiríamos a las representaciones de El Polvorín, Racó Gasparo, Palanques e, incluso, a la 88b de Civil, generando más dudas la 45 por el importante grado de deterioro que manifiesta. Su formato anatómico les vincularía con el tipo Centelles, anteriormente analizado.

Es en la factura del eje piernas-cadera donde apreciamos mayor variación en la exageración del modelado, más acusado en el caso del Racó Gasparo que en el resto, aunque en todas se acentúa el pandeo propio de los glúteos que, en ocasiones, obliga a desplazar el arranque de la cintura, generando la sensación de que la figura se inclina ligeramente hacia delante.

La cabeza traduciría una gruesa melena corta a la altura de los hombros, sin que aparentemente podamos individualizar otros ornatos. Las del Polvorín y la de Palanques diseñan faldas rectas que superan la altura de las rodillas y que, en algún caso, tan solo hacen visibles los tobillos. Un diseño diferente se aprecia en la figura de Racó Gasparo, algo más corto y con mayor anchura en su proyección, rematando en dos picos ligeramente salientes, semejante a la que luce la mujer 88b de Civil. En ambos casos, la longitud de la falda deja al descubierto unas pantorrillas bien modeladas.

Parcas en ornatos, tan sólo la de Palanques luce dos adornos o brazaletes en los antebrazos, rematados con cintas colgantes, iguales a los de las mujeres del Abrigo de la Roca dels Moros de Cogull (Tarragona); la del Abrigo de Gavidia (Bicorb, València) o La Risca I (Moratalla, Murcia), entre otras. Con las dos primeras, además, las semejanzas formales son incuestionables.

Tipo Centelles

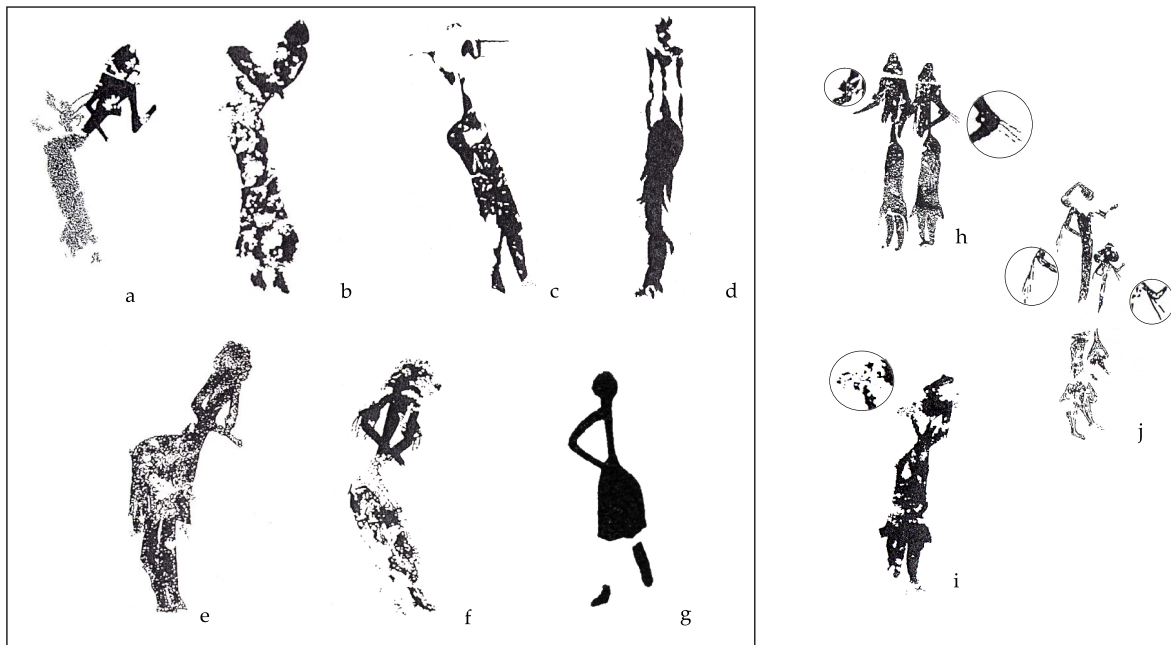


Fig. 12.24. Representaciones femeninas *tipo Centelles* en la provincia de Castelló. a-c. Cova del Polvorín (Alonso, 199); d. Cova Remigia (Porcar, Obermaier y Wernert, 1935); e. Racó Gasparo (Alonso,) f. Cingle A de Palanques (Mesado, 1995); g. Motivo 45 del Abric III de Civil (según Benítez Mellado, 1919). Paralelos formales con figuras de otros ámbitos: h. Cogull (Lleida); i. Abrigo de Gavidia (València); j. La Risca I (Murcia)

Este tipo de figuras se posicionan en actitud estática, ligeramente inclinadas hacia delante o, en algún caso, en disposiciones que rayan el hieratismo. Las dos mujeres de El Polvorín, la de Gasparo y Palanques colocan las piernas juntas, casi rígidas, de manera que no es posible apreciar el modelado de las rodillas. Vencen el tronco ligeramente, formando un ángulo con el eje que define las piernas. Los brazos se colocan ligeramente flexionados sobre el regazo, montado uno sobre otro, o estirados a ambos lados del tronco. Tan sólo la mujer 45 de Civil III flexiona uno de sus brazos y parece apoyarlo sobre la cadera.

Aunque no se asocian a ningún tipo de instrumento, Escoriza vincula a las figuras de El Polvorín con tareas propias del transporte, de ahí su posición inclinada, aunque esta idea no parece contemplarse en las mujeres de Gasparo o Palanques, y más bien parece una convención en el modo de construir la figura que una postura vinculada con la acción descrita. De hecho, hemos podido comprobar que algunas figuras masculinas vinculadas a este tipo articulan la inserción del tronco a la cadera marcando un breve ángulo con respecto al eje que definen las piernas.



Tipo Civil o figuras ligeramente desproporcionadas, con una mayor proyección del eje que dibuja el tronco y piernas modeladas. Las mujeres 48 y 78 de Civil muestran semejanzas formales indudables entre ellas y en relación a las figuras masculinas, a las que se vinculan tipológicamente.

La cabeza, de estructura ovoide, se muestra desnuda sin ornato alguno o detalle de melena. Esta parquedad se hace extensiva a la consideración de otro tipo de ornatos corporales. En ambos casos se indica el detalle de los pechos mediante dos breves apéndices apuntados (78) o un ligero abultamiento en la zona superior del torso (48). Las piernas dibujan una musculatura bien marcada en las pantorrillas y la línea del glúteo es menos incipiente que en el tipo anterior.

La figura 78 luce una especie de polainas o falda semi-larga, de remate esvasado, que deja al aire las pantorrillas. Parece estar asociada a un recipiente colgante que sujeta con el brazo más adelantado, al igual que la mujer 48, mientras que el atrasado flexiona ligeramente superponiéndose a la línea del tronco.

Al igual que ocurría en el tipo anterior no es fácil determinar el tipo de actividad desempeñarían estas figuras. Su estrecha asociación a una escena de enfrentamiento o contacto entre grupos matiza el papel, aparentemente pasivo, que tradicionalmente se ha adjudicado a la mujer en las representa-

Tipo Civil

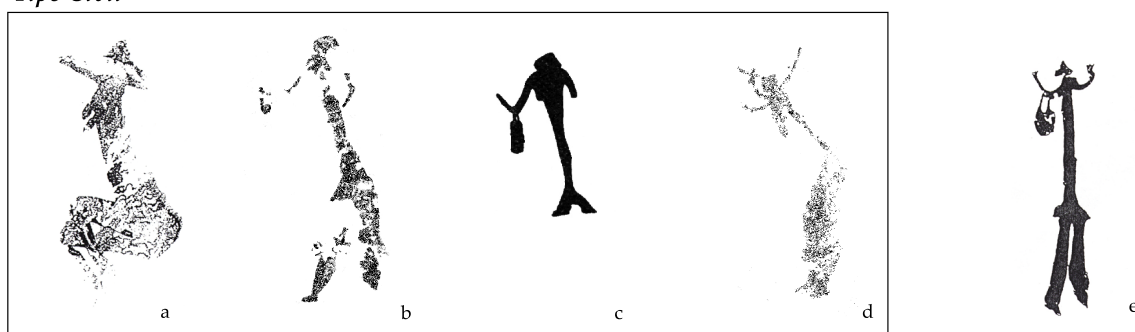


Fig. 12.25. Representaciones femeninas incluidas dentro del tipo Civil: a. Covetes del Puntal (Viñas, 1982); motivo 78 de Civil III (según E.L.M-calco provisional); motivo 48 de Civil III (según Benítez Mellado, 1919); d. motivo 62b de Civil III (según E.L.M- calco provisional). Paralelos de representaciones femeninas en las que puede apreciarse la reproducción de una especie de bolso o recipiente: e. mujer de Benirrama (Alacant) (Asquerino et al



ciones levantinas.

Dentro de este grupo incluiríamos a la representación femenina de Covetes del Puntal, cuya estructura corporal, con mayor proyección del eje del tronco, se aleja de las mujeres incluidas en el tipo Centelles. Es uno de los pocos ejemplos en los que la representación de los pechos es notoria, mientras que es concretamente su postura sedente, con los brazos flexionados a la altura de la nuca y las piernas ligeramente replegadas, la que confiere a esta mujer mayor relevancia.

Finalmente, son mayores las dudas que suscita la clasificación de la mujer 62b de Civil III, aunque su estrecha asociación a la escena central de este conjunto, su tamaño y el hecho de que su ejecución guarde cierta semejanza formal con las mujeres 48 y 78 nos lleva a incluirla dentro de este tipo. Su posición difiere de las anteriores, mostrando una inclinación acusada hacia delante a la vez que parece alzar uno de sus brazos.

Pero ¿qué tipo de asociaciones y que papel desempeñan estas figuras en los abrigos donde se documentan?

Exceptuando el caso de El Polvorín, donde Alonso y Grimal reconocen dos nuevas mujeres en estrecha asociación espacial, en el resto de conjuntos castellonenses la presencia de figuras femeninas responde a un ritmo de ejecución puntual en el que, por lo general, se representa una sola figura. Sin embargo, ello no implica que se muestren aisladas espacialmente, sino que, en ocasiones, es evidente su estrecha asociación, incluso narrativa, con figuras de sexo masculino.

Este sería el caso de la mujer del Cingle A de Palanques vinculada espacialmente a una figura masculina tipo Centelles que participa de una escena de caza a varios jabalíes. Sin embargo, y a pesar de su estrecha vinculación, Mesado (1995) rechaza la participación de la mujer en la narración descrita en base a una actitud sumisa que disiente del papel activo que suelen tener los cazadores.

Del mismo modo, las representaciones femeninas de Civil III se insertan espacialmente en la escena de enfrentamiento o contacto entre grupos que tiene lugar en la segunda y tercera cavidad. Tan sólo el caso de la figura 45 ha sido reseñado en la literatura, aunque tanto Alonso y Grimal como Escoriza Mateu coinciden en cuestionar su papel dentro de la escena o, incluso, su propia identificación de género. Las distintas versiones con las que ha sido reproducida esta figura (Obermaier y Wernert, 1919: 31-fig.15; Durán i Sampere y Pallarés, 1920: 448-fig. 51; Cabré, 1925: 214-fig. 6; Viñas, 1982: 120-fig.161; etc) han generado cierta indefinición, propiciando que algunos autores descarten a esta figura de sus consideraciones. Escoriza, por ejemplo, a pesar de admitir el género femenino de la figura 45 de Civil, niega su participación en la escena de enfrentamiento al considerarla producto de una fase distinta a la de las representaciones masculinas (Escoriza, 2002: 84).

Las mujeres de Racó Gasparo, Cova Remigia y Covetes del Puntal, sin embargo, muestran un mayor aislamiento con respecto a otras representaciones humanas, confirmando uno de los esquemas compositivos que plantearon Alonso y Grimal en su trabajo: la representación individual y aislada de figuras femeninas que mantienen una evidente exclusión narrativa y escénica. En estos casos, resulta difícil valorar si a la individualidad narrativa de estas mujeres hemos de sumar una posición destacada dentro del espacio gráfico, puesto que nada aportan los autores de sus primeros estudios al respecto. La actitud estática, incluso hierática en algún caso, de estas representaciones acentúa más si cabe ese aislamiento al que anteriormente hacíamos referencia. Son muchos los ejemplos repartidos en el territorio levantino en los que se repiten estos rasgos compositivos: Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel); Cañada de la Cruz (Pontones, Jaén); Abric de Pinós (Alacant); Abric de Benirrama (Alacant), entre otros. En los dos primeros casos sí que es posible afirmar que la individualidad de las figuras femeninas se conjuga con su importante tamaño y una posición destacada dentro del abrigo.

Las limitaciones que encontramos a la hora de valorar el papel desempeñado por las figuras femeninas dentro de la composición se fundamentan tanto en su actitud, aparentemente pasiva, en el hecho

Asociación figura femenina-figura masculina

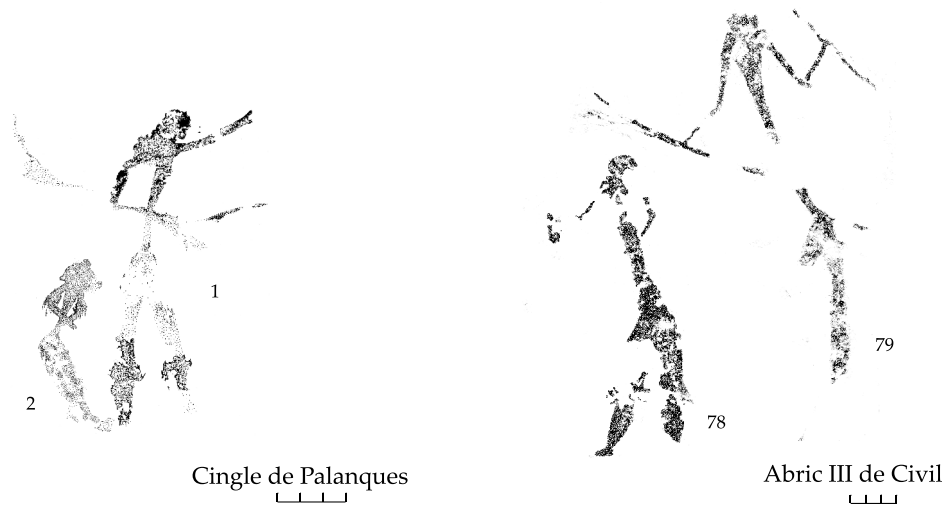


Fig.12.26

de que, por lo general, se representen desprovistas de instrumentos que refuercen el sentido de su actividad y el handicap que tradicionalmente ha desvinculado a estas figuras de cualquier desarrollo narrativo en el que la figura masculina tuviera una destacada participación.

Por otro lado, hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo la dificultad que comporta, en muchos casos, establecer los “límites” de una escena, es decir, las figuras que participan de ella e, incluso, su propia temática. Es evidente, en este sentido, que la posición hierática o pasiva con la que se representa generalmente a las mujeres va a dificultar un planteamiento objetivo de su papel dentro de la narración. Sin embargo, observamos a lo largo de la literatura tradicional cierta aleatoriedad a la hora de afirmar o refutar la pertenencia de la figura femenina a una escena en función de la acción desarrollada. Éste es un matiz que encontramos en trabajos recientes (Alonso y Grimal, 1996; Escoriza, 2002), de manera que, por ejemplo, se insiste en la posible participación de la figura femenina de El Polvorín en la escena de caza sobre dos ciervos, pero, sin embargo, se niega que la figura femenina número 45 de Civil forme parte activa de la escena de enfrentamiento representada (Escoriza, 2002). Según lo visto, la presencia de la figura femenina se interpreta como producto de una fase aislada, en ningún caso motivada por el deseo de integración narrativa, aunque en ocasiones sean evidentes las concomitancias formales y técnicas con las figuras próximas, considerando que su ejecución no suele estar motivada por un deseo de integración narrativa.

Partiendo de una identificación adecuada de las representaciones levantinas, los abrigos castellonenses ofrecen claros argumentos que nos permiten cuestionar estas afirmaciones. Quizás el ejemplo más destacado sea el que ofrece el conjunto de Civil III, objeto de estudio en este trabajo. A la escena de contacto desarrollada por un importante número de figuras masculinas se suma la representación de una serie de figuras cuyo formato nos permite distinguir su género femenino. En al menos dos casos se hace evidente la factura de los senos (motivos 78 y 48), mientras que en otros tantos se detalla el diseño de una especie de faldas o polainas, lo que constituye una convención gráfica que, como hemos visto, se asocia a representaciones femeninas.

Lo que nos gustaría argumentar es que a pesar de que estas figuras muestran actitudes aparentemente pasivas- tan sólo la figura 62b alza los brazos inclinando ligeramente el cuerpo- jamás se hubiera cuestionado su participación activa en la narración de haber sido interpretadas como masculinas. Bien es cierto que algunas de ellas, como la 88b, son producto de fases distintas, pero otras manifiestan una solución gráfica semejante a las figuras masculinas, a las que se unen en estrecha



asociación espacial, lo que hace realmente difícil negar su participación en el desarrollo narrativo. Especialmente significativo es el caso de la mujer 78 de este abrigo, claramente “emparejada” al arquero 79, con quien, además, comparte rasgos formales; o el de la figura 48, que de ser cierta su identificación como mujer y si aplicamos los criterios tradicionales en la determinación de la relación escénica entre motivos, su situación dentro de la composición central y las concomitancias formales con los arqueros adyacentes invalidaría cualquier cuestionamiento acerca de su participación en la escena.

Siguiendo la tónica general, estas figuras femeninas no se asocian a armamento alguno, aunque en ocasiones son portadoras de un tipo de recipiente o bolsa que pende del brazo adelantado y que también es común en representaciones de otras zonas (Abrigo de la Pareja; Benirrama; Barranco Segovia, etc). En el caso de Civil, *¿podría sugerir este tipo de recipiente un papel determinado de estas mujeres dentro de ese episodio de contacto o enfrentamiento entre grupos?* Es difícil de asegurar de manera objetiva, puesto que otras figuras femeninas portadoras de este tipo de bolsa no se asocian a escenas de confrontación o carácter violento, pero lo que no parece improbable es que estas mujeres tuvieran un papel activo en la acción descrita, descartando que su presencia se deba a la mera acumulación caprichosa en puntos concretos de la pared como respuesta a las sucesivas fases de ejecución que caracteriza la decoración levantina. Aun admitiendo que algunas de estas representaciones pertenecieran a momentos distintos, el hecho de que hayan sido representadas en el espacio en el que se desarrolla la acción podría ser respuesta a una auténtica voluntad de integrarlas en la narración descrita.

Admitiendo como válidas estas premisas, deberíamos cuestionar la participación de la mujer de Palanques en un episodio de caza o, cuando menos, que su estrecha asociación con la figura masculina respondería a un claro vínculo narrativo. La importancia de determinar el papel de las mujeres en las composiciones levantinas es crucial de cara a dilucidar aspectos relacionados con su papel socio-económico dentro de los grupos autores de estas representaciones, máxime cuando el total de las figuras femeninas documentadas hasta el momento en los conjuntos del entorno Gasulla-Valltorta parecen gravitar en torno a dos de los tipos documentados en este ámbito, uno de ellos, el denominado tipo Centelles, perteneciente a fases tempranas dentro del proceso de ejecución de los abrigos decorados.

Si partimos de la consideración de cada uno de estos tipos formales en relación al modo en que las figuras femeninas se integran en la decoración de los conjuntos, observamos unas pautas que parecen repetirse en ambos casos. En efecto, hemos podido comprobar cómo figuras femeninas individuales mostraban un claro aislamiento narrativo con respecto al resto de figuras con las que formaban composición, y ello especialmente por lo que respecta a las mujeres integradas en el tipo Centelles. Se trata, en estos casos, de figuras de tamaño importante que, en ocasiones, tienden a ocupar puntos elevados dentro de los distintos niveles de representación, si bien no hemos documentado, hasta el momento, un conjunto en que este tipo de representaciones se sitúen como motivo exclusivo o único. Estas pautas estarían en clara sintonía con las que observábamos en el caso de las figuras masculinas pertenecientes a este mismo tipo formal, especialmente en aquéllos casos en que se reproducían arqueros solitarios en posición estática o semi-estática que tendían a ocupar puntos destacados dentro del abrigo. El sentido de estas representaciones femeninas individuales parecen alcanzar en el ejemplo de les Covetes del Puntal una expresión cercana a la sublimación de lo femenino, con la exageración de los pechos, el volumen del vientre y con una postura que se aleja del hieratismo que apreciábamos en representaciones de tipo Centelles, pero que, sin embargo, incide nuevamente en la individualidad de estas representaciones femeninas.

El resto de figuras incluidas en el tipo Civil se alejan de las anteriores al asociarse estrechamente a figuras masculinas con las que parecen mantener un vínculo narrativo evidente; un matiz que también traducía la mujer representada en el Abrigo de Palanques. En estos casos, se acentúan las diferencias

entre figuras masculinas y femeninas en base a una distinción en el tamaño de las primeras que, inconscientemente, nos lleva a sugerir cierto orden de rango o jerarquía. En efecto, en todos los casos en que se representan figuras de componente formal semejante pero distinto sexo, las femeninas ven reducido su tamaño marcadamente.

De este modo, en ambos tipos formales observamos fórmulas semejantes en cuanto al tratamiento de la figura femenina, y de ésta en su asociación con la masculina, al menos al ceñirnos a los ejemplos constatados hasta el momento en el ámbito Gasulla-Valltorta.

Estos y otros argumentos permiten, cuando menos, cuestionar el tratamiento diferencial que recibe la mujer en las manifestaciones artísticas levantinas. No sólo la reducida proporción cuantitativa de este tipo de figuraciones en todo el ámbito levantino con respecto a la omnipresencia de la figura masculina, sino el hecho de que en muchos casos adopten actitudes pasivas, ajenas a cualquier desarrollo narrativo, y que sean ciertamente escasos los ejemplos objetivos donde podamos interpretar escenas cotidianas relacionadas con la crianza o el parto nos permite considerar una visión ciertamente peculiar de las actividades asociadas a lo femenino en el horizonte levantino.

No hemos de considerar una cuestión menor el hecho de que la mayor parte de las mujeres documentadas en la provincia de Castelló pertenezcan a uno de los tipos formales vinculados con fases tempranas dentro de la secuencia, por cuanto esto puede suponer a la hora de caracterizar a los grupos pertenecientes a esta fase dentro de la dinámica de ocupación de la zona, máxime si tenemos en cuenta que no hemos documentado, hasta el momento y por lo que se refiere al núcleo artístico que nos ocupa, mujeres asociadas a tipos formales que se sitúan en fases más avanzadas de la secuencia general, como podría ser el tipo Mola Remigia o, incluso, las figuras de tipo lineal.



Episodios relacionados con la estructura económica.



Escenas vinculadas con el mundo de la caza.

Muchos investigadores han convenido en señalar la destacada importancia de este tipo de episodios en los abrigos levantinos, de manera que durante décadas la temática cinegética constituyó- y aún en la actualidad- un firme argumento sobre el que defender la economía cazadora de los grupos autores, con las consideraciones cronoculturales que esta afirmación conlleva. Sin embargo, no todos los especialistas están de acuerdo en el significado último de estos episodios, y mientras unos creen estar frente a pasajes costumbristas otros afirman un sentido mágico relacionado con ritos propiciatorios de la caza, iniciación, etc.

El interés que han mostrado los investigadores sobre las escenas venatorias ha perfilado aspectos como el armamento utilizado, las tácticas empleadas (estrategia, número de cazadores, etc.) o la propia especie apresada. Aspectos sobre los que recayó mayor atención a partir de los años setenta, cuando se potenció la tendencia etnológica dentro de la investigación del Arte Levantino (Blasco, 1974; Jordá, 1975a, etc.).

Es indiscutible que la caza, en el sentido más amplio del término, es la actividad más representada en los conjuntos decorados del territorio levantino. Valltorta-Gasulla no escapa a este axioma, aunque, como tendremos oportunidad de comprobar a lo largo de estas páginas, en este núcleo documentamos temáticas porcentualmente menos representativas que le confieren, sin lugar a dudas, cierta especificidad frente al resto.

El destacado número de episodios cinegéticos en el ámbito levantino nos obliga a centrar nuestra atención en las escenas recogidas a lo largo de este trabajo, trazando, eso sí, paralelismos pertinentes que permitan ir perfilando posibles pautas de carácter regional en las que enmarcar el núcleo Valltorta-Gasulla.

En los cinco conjuntos analizados hemos recopilado un total de quince escenas de contenido venatorio o cinegético, a las que tendríamos que sumar un número impreciso de composiciones que, debido principalmente a motivos de conservación, generan cierta indefinición a la hora de valorar la narración descrita. No en todos los casos la estrecha relación espacial entre figura animal-figura humana responde a un deseo de articulación narrativa entre ambas figuras, puesto que en ese vínculo espacial juega un papel importante la propia dinámica de ocupación del espacio gráfico a partir de las múltiples campañas que suelen conformar la decoración de un conjunto. La valoración de aspectos como la trayectoria, dirección, actitud, tamaño, etc., pueden ayudarnos a discernir la posible vinculación entre ambos motivos, máxime si tenemos en cuenta que, en ciertos casos, la disposición de la figura humana no recoge la instantánea misma del disparo, sino que, tal y como establecieron Alonso y Grimal (1996), muchas secuencias cinegéticas captan momentos previos al ataque, como la persecución, el acecho o rastreo, etc., en lo que ambos autores convinieron en calificar como *escenas cinegéticas de carácter implícito*.

La cinegética es, sin duda, la narración más representada, y sus variantes compositivas y la diversidad estilística de los motivos partícipes permiten aventurar la vigencia temporal de estos episodios, máxime si tenemos en cuenta que, en su mayoría, son fruto de paulatinas campañas de adición de nuevas figuras.

Al igual que ya hicieran otros autores (Alonso y Grimal, 1996; Sanchidrián, 2001, etc.) abordaremos el análisis de estas escenas trazando una división arbitraria entre episodios de táctica individual

frente a los que exigen la coordinación de un mayor número de cazadores, de manera que podamos precisar pautas diferenciales en función de la complejidad narrativa y las necesidades cinegéticas. No obstante, hemos de tener en cuenta que la mayor parte de los episodios que dibujan estrategias colectivas responden a distintas campañas de decoración y son producto de la paulatina agregación de nuevas figuras, que o bien se suman a la narración descrita o bien la transforman puntualmente.

A. Escenas de caza individual

De las quince escenas citadas, siete dibujan una táctica de caza en la que participa un único cazador (Cuadro 12.2), aunque no en todos los casos podemos afirmar que se trate de escenas unitarias, sino que en algunas podemos intuir una fase de ejecución distinta a partir de la presencia previa de un animal solitario. El resto se configuran como escenas de caza colectivas con un proceso de composición claramente acumulativo, tal y como se desprende del variado elenco formal de las figuras humanas partícipes.

En las secuencias de caza individual documentadas no apreciamos una posición fija o sistemática del arquero con respecto a la presa, de manera que en función de la situación del cazador y de su actitud frente al animal podría intuirse la representación de **distintas tácticas venatorias**.

- **Interceptación o enfrentamiento directo cazador-presa:** en tres casos (Civil III.3-motivos 97a-98a; Civil III.3-motivos 100-101a; Mas d'en Josep-motivos 6-7) el arquero se sitúa frente a la presa, interceptando su paso, siempre en actitud de disparo, con posición firme, casi estática, buscando equilibrio y precisión (Fig. 12.27). En los tres casos, aunque el de Mas d'en Josep resulta más dudoso, el cazador se sitúa en el plano de fuga que describe el animal en su movimiento, siendo la coincidencia de trayectorias y la escasa distancia espacial que les separa los elementos compositivos que refuerzan el vínculo narrativo entre ambos. La relación proporcional de tamaño entre el cazador y su presa acentúa la coherencia que apreciábamos en otros parámetros, lo que, sin duda, sugiere la ejecución unitaria de ambas figuras.

Dentro de este tipo de estrategias, el cazador se enfrenta a una sola pieza, si bien en la secuencia protagonizada por los motivos 97a-98a los restos asociados a la figura 98a podrían anunciar la existencia de una nueva cierva en clara coordinación narrativa.

Los tres ejemplos constatados en este trabajo sugieren que este tipo de táctica no se asocia exclusivamente a una especie determinada, aunque parece ser recurrente en el caso de los cérvidos y los cápridos.

Los enfrentamientos directos entre cazador y presa se documentan igualmente fuera de este ámbito. En los casos observados, el cazador hace frente generalmente a una sola pieza

		Táctica de caza			
		Escenas de Caza individual	Escenas de Caza colectiva	Total	
Especie cazada	Cérvidos	Machos	4	1	5
		Hembras	1		1
		Ambos		1	1
	Bóvidos		1	1	
	Jabalíes		3	3	
	Cápridos	Machos	1		1
		Hembras		1	1
		Ambos			
	Indeterminado		1	1	2
	Total		7	8	15

(Torcal de las Bojardillas IV, Albacete), y cuando son más se representan heridas, en el momento previo al desplome, de manera que el disparo del cazador ejecutaría el remate definitivo del animal (Solana de las Covachas III, Albacete).

Cuadro 12.2



▪ **Acecho, rastreo o persecución:** en este tipo de tácticas el cazador suele posicionarse tras la presa. Las dos secuencias documentadas, sin embargo, parecen dibujar tácticas bien distintas. Por un lado, el arquero 19. IX de La Saltadora se sitúa en un punto ligeramente elevado, significado en un saliente del soporte, vigilando expectante a su presa que, con el cuello inclinado, parece estar abrevando (Fig. 12.27).. Sin duda nos enfrentamos a una de las pocas escenas de acecho explícito representadas en Valltorta. Normalmente están protagonizadas por un único cazador, perfecto conocedor de los lugares de paso o abrevaderos donde los animales acuden para su abastecimiento y donde se encuentran más indefensos. Estos conocimientos debían conjugarse con la precisión y sigilo que requiere un perfecto camuflaje y el llamado “factor sorpresa”, cuidando, incluso, la dirección del viento. Los cinco sentidos estaban puestos en este tipo de tácticas; un error no sólo suponía la pérdida de la presa sino que una estampida de los animales podía poner en peligro la vida del cazador. En la secuencia de Saltadora IX la posición agazapada del arquero, su situación sobreelevada y ligeramente alejada del animal traduce perfectamente este tipo de tácticas venatorias en las que, por lo general, existía una alta probabilidad de éxito. El detalle con el que se recoge esta estrategia de acecho no sólo se evidencia en la posible representación de lo que suponemos podría ser la panoplia exenta del cazador- aunque no descartamos pudiera tratarse de algún tipo de escondite- o de ciertos trazos asociados a la pieza (motivo 18.IX) en los que creemos ver el rastro dejado por el animal, sino en el propio uso que el pintor hace del soporte, al situar al cazador en una pequeña elevación de

Escenas de caza individual

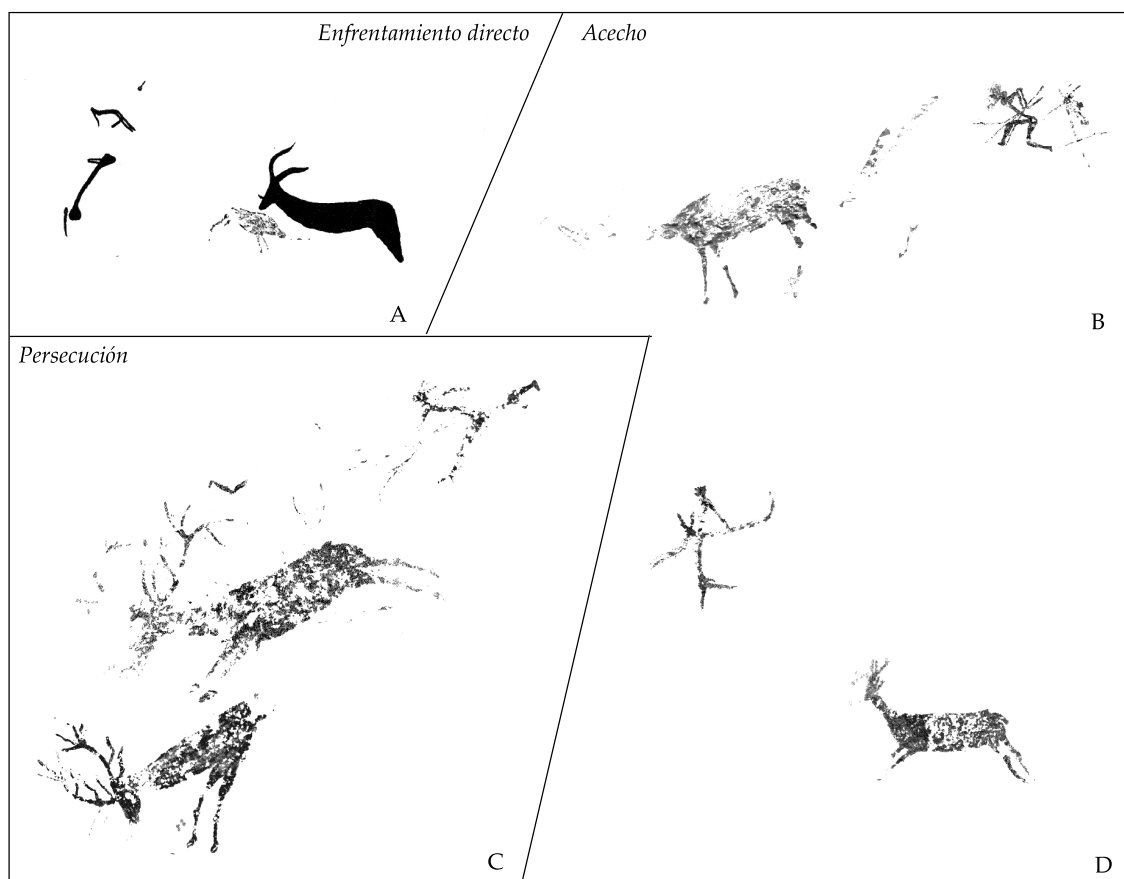


Fig. 12.27. Escenas de caza individual. Distintas tácticas empleadas en la muerte de las presas. A. Civil III.3 (motivos -100a-101a-b) (modificado a partir de Obermaier y Wernert, 1919); B. Saltadora IX (motivos 17-19) (López Montalvo, 2000); C. Mas d'en Josep (motivos 21-23) (Domingo et al, 2003); D. Saltadora VII (Motivos 78- 79) (Domingo, 2000).

la pared que acentúa la separación en dos planos del arquero con respecto a su presa. Un episodio semejante se reproduce en la Cañaica del Calar II, donde un arquero, que parece moverse con sigilo, se aproxima a una cierva cuya posición recuerda a la actitud propia de la pastura o abrevamiento.

Un segundo episodio de acecho lo protagonizaría el cazador 78.VII sobre el ciervo 79.VII de La Saltadora. La posición del primero en un punto sobreelevado, nuevamente significado en una laja saliente de la pared, resultaría acorde con la espera atenta y sigilosa al paso del animal. Aunque su actitud no se corresponde con la propia del afianzamiento del disparo la disposición adelantada del arco y la indicación de la flecha señala, sin duda, el momento previo a la carga del proyectil.

Por el contrario, la secuencia protagonizada por el cazador 21 de Mas d'en Josep refleja el momento de máxima tensión en **la persecución de una presa ya herida** por el impacto de varios proyectiles. En este caso, y al igual que en el anterior, el cazador no se posiciona en actitud de disparo sino que centra su estrategia en el seguimiento del animal herido hasta su desplome por desangramiento. Este tipo de táctica está bien documentada en otros conjuntos de la zona (Racó de Nando; Cingle de L'Ermita, etc.) y junto a la que conduce a los animales hasta desfiladeros o cortados fue una de las estrategias más empleadas por los grupos cazadores.

Finalmente, tan sólo en un episodio el cazador **se sitúa en la vertical imaginaria**, sobre la pieza a cazar, aunque en ningún caso se acusa una clara actitud de ataque sobre el animal (Mas d'en Josep-motivos 16-18).

A partir de estos ejemplos parece desprenderse que es, por lo general, un único arquero el que se enfrenta a una sola presa, aunque esta afirmación puede verse condicionada por la existencia de claras fases de adición donde, esta vez, es la figura animal la que protagoniza la secuencia acumulativa. Esto ocurre en el caso de Civil III.3 y Mas d'en Josep II. Únicamente en la escena protagonizada por los motivos 16-18 de Mas d'en Josep, y si la conservación no nos engaña, un único arquero se enfrenta a dos ciervos parcialmente superpuestos, si bien creemos que presas y cazador pertenecen a momentos distintos.

Es precisamente en este tipo de escenas que suponemos producto de, al menos, dos fases donde observamos una mayor desproporción relativa entre el tamaño de los animales y la figura humana. Bien al contrario, ejemplos como el recogido en Mas d'en Josep (motivos 21-23) muestran cómo la adición de nuevas figuras animales se realiza dentro de los parámetros proporcionales de las figuras previas.

Por lo que a la especie animal se refiere, los cérvidos, preferentemente machos, parecen ser los más representados en estos episodios de caza individual, y tan sólo en la escena de Civil III.3 el ataque se cierne sobre un macho cabrío de importante cornamenta, lo que demostraría, cuando menos, la edad avanzada de la pieza. En ningún caso encontramos tácticas individuales de intercepción o enfrentamiento directo sobre suidos o bóvidos, lo que, quizás, podría indicar estrategias diferenciales en función de la especie cazada.

El arco y la flecha es **el armamento empleado** con exclusividad, y en su variación y factura inciden aspectos propios de la técnica y el estilo de las figuras representadas. Los cazadores 100a y 99 de Civil III.3 siguen las pautas marcadas por las figuras que definen al tipo característico de este conjunto, de manera que tan sólo apreciamos la representación de un arco de tamaño medio y curvatura simple, sin rastro del proyectil. Mayor complejidad muestra la panoplia del arquero 19.IX de la Saltadora, en la que creemos distinguir un arco de curvatura simple sin detalle de cuerda y, al menos, dos proyectiles de gran tamaño, aunque la escasa precisión en el trazo dificulta la observación de su estructura. De gran tosquedad y tamaño es el armamento que portan figuras de concepto lineal, como el arquero 78.VII de Saltadora y el 16 de Mas d'en Josep, aunque éste último, a pesar de lo grosero del trazo, es el único que da cuenta del detalle de la cuerda, así como de la estructura doble del arco. No evidenciamos el uso de otro tipo de instrumental, y tan sólo en el caso del arquero 21



de Mas d'en Josep intuimos la representación de una especie de recipiente que portaría colgado al hombro o a la espalda.

Si nos centramos en **el estilo de las figuras humanas** que protagonizan estos episodios de caza: las figuras que consideramos pertenecientes al tipo *Mas d'en Josep* dibujan las tácticas más variadas, puesto que documentamos la persecución violenta y la táctica de acecho, apreciando un importante control del dinamismo de la figura y de la técnica de fuga en su situación espacial. Todos estos aspectos combinados obligan a considerar que son las escenas en las que participan este tipo de figuras las que imprimen mayor "realismo" a los episodios cinegéticos de carácter individual. Frente a este tipo formal, los cazadores incluidos en el *Tipo Civil* muestran una actitud más estática y, por lo general, emplean tácticas de interceptación o enfrentamiento directo con la presa.

Muchas de las secuencias cinegéticas de carácter individual que hemos documentado ocupan lugares preferentes, si por tales entendemos la ocupación de los niveles superiores que conforman el espacio gráfico de un abrigo. Éste sería el caso de las escenas de Saltadora VII (motivos 78-79.VII); Mas d'en Josep (motivos 21-23); Saltadora IX (motivos 18-20.IX), que se sitúan en los puntos más altos de las respectivas cavidades donde se encuentran, sin que esta posición preferente se acompañe de un tamaño destacado de las figuras que forman parte de la secuencia narrativa.

En otros casos, sin embargo, como podría ser los dos ejemplos documentados en Civil III.3, estas escenas de caza individual se sitúan en puntos medios-inferiores, cercanos al arranque de la línea del suelo, y donde la conservación ha hecho mella en la lectura de las figuras. No obstante, esta localización, aparentemente desvinculada de puntos con mayor visibilidad o considerados como preferentes, no ha sido óbice para que estas escenas fueran objeto de adición de nuevas figuras, tanto humanas como animales, que se suman a la acción, aunque difícilmente podemos justificar su presencia desde una perspectiva de respeto narrativo o escénico. Éste sería el caso de la composición formada por los motivos 100a-b-101a-b de Civil III.3.

Como hemos podido comprobar a la hora de describir estas secuencias cinegéticas, en algunos casos es evidente el **uso intencionado de las características del soporte** como parte integrante de la composición, de manera que aristas, salientes y lajas actúan a la manera de un referente espacial que acentúa el sentido de la acción descrita. Éste, creemos, sería el caso de la composición formada por los motivos 18-20.IX de Saltadora, al situar al cazador en un saliente de la pared se acentúa su posición privilegiada sobre la presa en el momento de acecho. Una utilización similar de la estructura del soporte, aunque con mayores matices, podríamos señalar en el caso de la composición formada por las figuras 78-79 de Saltadora VII. Aunque, quizás, es en la escena protagonizada por los motivos 21-23 de Mas d'en Josep donde el uso intencionado del soporte resulta indiscutible. En efecto, no solo la situación del ciervo 22 y el cazador 21 en dos cambios de plano enfatizan la violencia del movimiento, obligando al espectador a cambiar continuamente de posición, sino que el ciervo 23, una figura fragmentada ceñida a la representación del tren delantero, aprovecha una pronunciada arista para figurar, de este modo, que emerge de un cortado o algún otro elemento del paisaje.

Algunas escenas que suponemos formaron en origen secuencias venatorias de carácter individual han sido objeto de repetidas fases de adición, de manera que su análisis ha de abordarse desde una perspectiva global que aúne las distintas campañas que propiciaron una transformación puntual del sentido y composición original.

B. Escenas de caza colectiva

Son las que mayor complejidad compositiva manifiestan no sólo porque, en ciertos casos, es destacada la concentración de motivos y la dificultad de discernir objetivamente cuáles forman parte de la acción y cuales no, sino principalmente porque esa concentración es debida a la progresiva adición

de figuras en fases de ejecución distintas que bien pudieron ejercer una transformación puntual del sentido narrativo. De hecho, *no documentamos en los cinco conjuntos considerados ninguna escena de caza colectiva que sea producto de una fase unitaria*. En algún caso, la secuencia interna, del propio conjunto o extrapolada de otros de la zona, nos permite ordenar las distintas fases que conforman estas escenas de caza colectiva, de manera que en su estudio procedemos como si de un auténtico rompecabezas se tratara, reconstruyendo las distintas fases decorativas y valorando la posible transformación de su sentido temático.

Es precisamente esa progresiva adición la que provoca que el número de cazadores partícipes parezca aleatorio. La **caza en parejas** parece minoritaria frente a la asociación de tres o más arqueros, siempre producto de distintas fases claramente acumulativas. Únicamente La Saltadora nos ofrece un ejemplo de táctica cinegética en las que participan dos cazadores, aunque sospechamos que los arqueros 14 y 15.IX son producto de dos campañas de decoración distintas, y ninguno de los dos se posiciona en actitud explícita de disparo sobre el cáprido 10.IX, con el que suponemos conformarían una escena de componente cinegético. Son mayoritarias, por el contrario, las asociaciones de tres o más arqueros, aunque en todos los casos constatados son producto de distintas fases acumulativas. Resulta ciertamente complicado confirmar la hipótesis de Alonso y Grimal (1996) sobre la participación insistente de un número rítmico de cazadores fundamentado en la pareja o dobles parejas, “*como si este número fuera el idóneo para llevar a cabo una determinada táctica*” (Alonso y Grimal, 1996: 229). No obstante, algunas de las escenas cinegéticas colectivas de carácter acumulativo muestran, en ocasiones, un ritmo de adición que oscila entre la figura individual o la pareja, si bien no podemos asegurar que estas pautas respondan a una transposición de la organización de las partidas de caza sino, más bien, a unas hipotéticas reglas de adición a escenas previas. La suma de dos arqueros de formato idéntico a una composición previa se constata en Mas d'en Josep en la secuencia narrativa formada por los motivos 10-13, donde la pareja de cazadores 10 y 12a pertenecen a una fase común. En otros episodios de caza colectiva apreciamos un ritmo de adición semejante, aunque con un mayor grado de complejidad por el número total de figuras partícipes. El episodio de caza de Cavalls II aporta, en algunas de las fases que lo conforman, ritmos de adición que apuntan, por lo general, al par de figuras por fase, a menos de que la conservación esté condicionando nuestras apreciaciones. En efecto, al menos las fases definidas por las figuras pertenecientes al *Tipo Civil* y *Tipo Lineal desproporcionado* responden a unas pautas de adición como las ya descritas. Esta hipótesis podría confirmarse nuevamente de ser cierta la vinculación que establecíamos entre las figuras 26 y 42.VII con la caza de dos jabalíes en La Saltadora, aunque en este caso ya hicimos relación a las dificultades con las que abordábamos su participación en el episodio cinegético.

Los episodios de caza colectiva extraídos a lo largo de este trabajo son particularmente interesantes por cuanto, a pesar de las evidentes campañas decorativas que los conforman, subsiste un planteamiento compositivo en el que de manera progresiva se va configurando un complejo entramado táctico, sin que el sentido de la escena se vea modificado sustancialmente.

En este sentido, el ejemplo más representativo es el episodio de acoso y muerte a una manada de ciervos de Cavalls II; prueba de ello es que esta composición ha ocupado numerosas páginas a lo largo de la historiografía (Beltrán, 1968; Blasco, 1974; Viñas, 1979; etc.).

- La estrategia de **caza por ojeo** que reproduce esta escena es el resultado de la adición de, al menos, tres fases de ejecución distintas, puesto que en esta composición se documentan, por lo que respecta a la figura humana, cuatro tipos formales perfectamente definidos a lo largo de este trabajo. El hecho de que, a pesar del lapso temporal que suponemos medió entre cada una de las campañas, se mantenga un planteamiento compositivo y narrativo que no altera el sentido global de la escena resulta especialmente interesante. En efecto, desde el punto de vista compositivo, las figuras humanas se reparten espacialmente alrededor de las animales, que forman un bloque compacto en el centro de la composición. La disposición espacial de las primeras no sólo responde a la búsqueda



de claridad expositiva sino, muy probablemente, a la organización interna de las partidas de caza. Como vimos en el capítulo dedicado a este conjunto, los episodios puntuales de corrección en la posición de las figuras son especialmente sintomáticos de la idea de organización y de articulación entre las distintas fases que subyace en la ejecución de esta escena. Por otro lado, y desde el punto de vista narrativo, la continua adición de nuevos cazadores no resiente el sentido de la acción descrita, puesto que parece probado que la caza de manadas completas requeriría la intervención de partidas numerosas de cazadores perfectamente organizados y coordinados (Quesada, 1998). Lo curioso de la escena de Cavalls es que el ritmo de adición de estos cazadores difícilmente excede la pareja (figuras tipo Civil, figuras de concepto lineal, figuras tipo Mola Remigia...); tan sólo en el caso de los motivos tipo Mas d'en Josep apreciamos un mayor número de figuras.

El tipo de estrategia o **técnica de ojeo** que describe el episodio de caza de Cavalls parece ser el más representado en los conjuntos levantinos, y aparentemente es la táctica más empleada por las bandas de cazadores-recolectores (Mateo Saura, 2003:142). La articulación entre dos partidas de cazadores, una que ahuyenta a los animales y otra que los recibe de frente y por sorpresa, traduce una complejidad organizativa que se refleja con suma fidelidad en la composición de Cavalls II (Fig. 12.26).

Esta misma táctica de ojeo es la que creemos apreciar en la composición formada por los motivos 3-15 de Saltadora VIII, si bien en este caso la suma de cazadores en distintas fases genera una “superposición” de estrategias que dificultan una lectura final coherente. En efecto, nuevamente se reparte el papel de los cazadores entre aquéllos que presionan a la presa y los que se apostan frente a ella esperando darle muerte definitiva. Sin embargo, en esta escena, al estatismo del grupo de ciervos machos hemos de sumar la posible táctica de rastreo que traduce el cazador 4.VIII. al asociarse a un rastro (motivo 2.VIII) cuya trayectoria, procedente del techo de la cavidad, finaliza a la altura que ocupa este cazador. Lo que globalmente podría interpretarse como una escena de caza por ojeo tuvo que ser, en origen, un episodio de caza individual protagonizado por el cazador 4.VIII y la manada de ciervos. El resto de cazadores que se suman posteriormente a la acción pertenecen a un tipo formal de componente lineal asociado a momentos tardíos dentro de la secuencia definida en varios conjuntos de la zona, lo que nos lleva a considerar que su ejecución fue posterior, al menos, a la de los motivos citados anteriormente. Sin embargo, de nuevo se repite el esquema visto en Cavalls, aunque sin duda la complejidad compositiva dista de la apreciada en este abrigo. Los arqueros de componente lineal (8, 13 y 14. VIII) se sitúan tras y sobre la agrupación de ciervos, que se dispone compacta en el centro de la composición, al igual que veíamos en el caso de Cavalls II. Aparentemente, el espacio que ocupan los animales que conforman la manada es “respetado”, a pesar de las distintas campañas de decoración. A esta afirmación hemos de hacer una salvedad que volvería a incidir en la compleja lectura que hacemos de la escena de Saltadora VIII. Nos referimos a la presencia de una posible figura humana (10.VIII) de concepto lineal sobre el ciervo 9.VIII, que por la articulación de la cadera y la inclinación de lo que suponemos sería el tronco se dispondría en plena carrera hacia la derecha. Una actitud y posición que no sabemos bien cómo interpretar para hacer “encajar” dentro de una lectura coherente de esta escena.

Saltadora VIII y Cavalls II ejemplifican, por tanto, dos modos bien distintos de construir una escena a partir de distintas campañas de decoración. En ambos casos, parece evidente la especial atracción que ejercieron estas composiciones a lo largo del tiempo; una atracción en la que pudo jugar un papel importante su propia situación en el espacio gráfico. No hemos de olvidar que la composición de Saltadora VIII ocupa el nivel superior del abrigo, en un punto donde los escarpes se suavizan y donde un pequeño escalón natural facilitaría el afianzamiento de la postura del artista. Un esquema que se repite en Cavalls II, donde la escena de caza ocupa, como ya vimos, un punto central dentro del abrigo, a una altura media que permitiría una postura cómoda tanto del artista como del espectador.

Escenas de caza colectiva

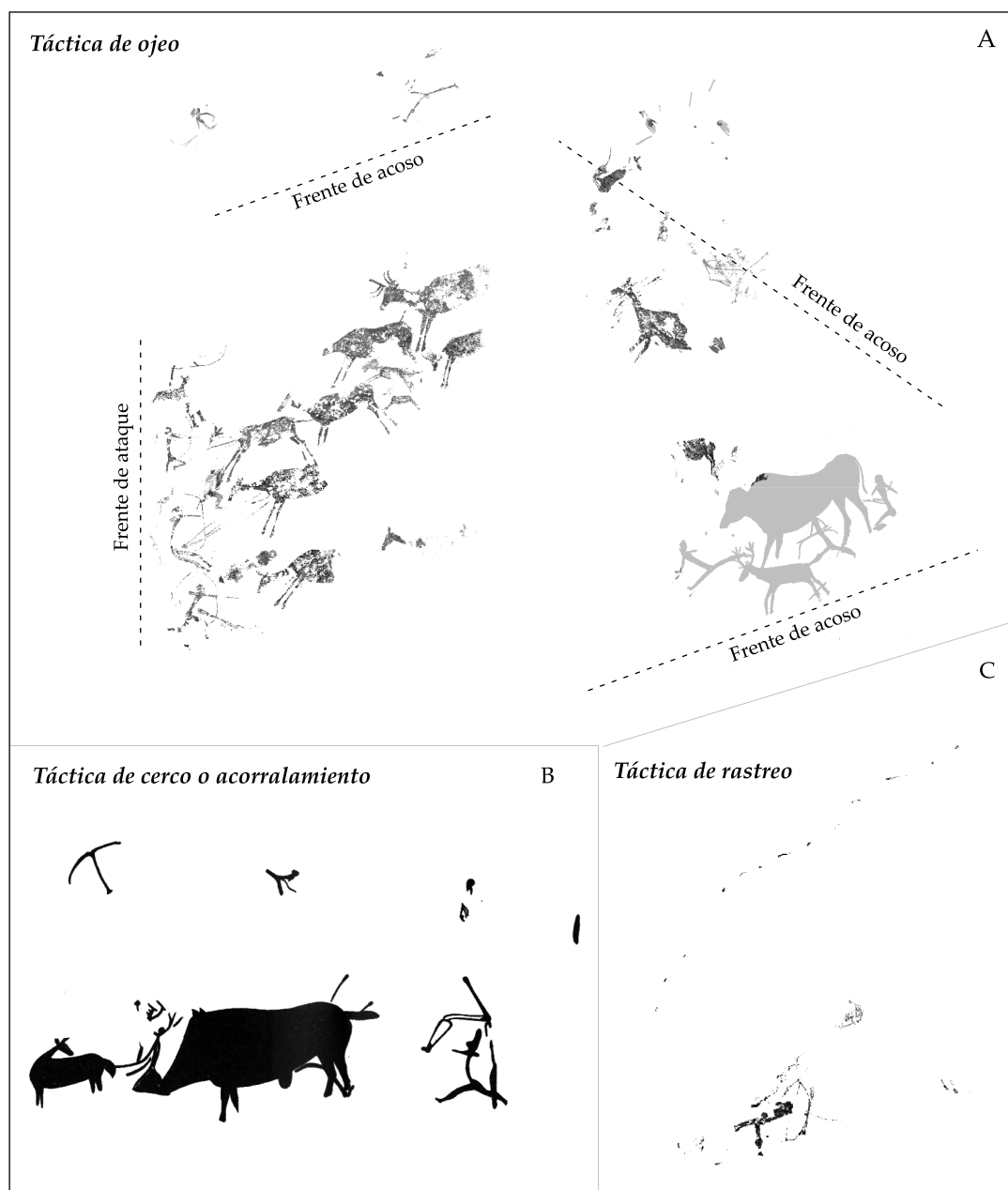


Fig. 12.28. Escenas de caza colectiva. Distintas tácticas documentadas en los conjuntos de Valltorta -Gasulla. A. Cavalls II (Villaverde et al, 2002); B. Civil III (Obermaier y Wernert, 1919); C. Saltadora VIII (López Montalvo, 2000).

Una **variante de la táctica de ojeo** la tenemos documentada en la escena de caza sobre dos jabalíes de Saltadora VII. En este caso, y a pesar de las dudas que manifestamos en la vinculación de las figuras 26 y 42.VII, la persecución de los dos animales por los arqueros de concepto lineal 46 y 47.VII traduce la conducción de la presa hacia un cortado o peñasco por donde se precipitaría el animal; de hecho, la posición invertida de uno de ellos podría justificar esta idea.

- Pero no son las únicas cacerías colectivas documentadas en este trabajo, si bien el resto muestra una organización bien distinta. Una **táctica** que podríamos tildar **de acoso o acorralamiento** se desprende de aquellas escenas en que varios arqueros, de formato variado, rodean la figura aislada e impasible de un animal, cuya ejecución asociamos a una fase previa. Los arqueros se posicionan,



principalmente, en el flanco superior y en posición de disparo, mientras su presa permanece indiferente a las flechas que se clavan en dorso, vientre y costado. En este tipo de composiciones no existe una especie destacada, aunque en los abrigos estudiados tan sólo hemos podido constatar la representación de un jabalí (Civil III. 1) (Fig. 12.28) y un posible bóvido (Cavalls II.1). Como hemos establecido a lo largo de estas páginas, en este tipo de composiciones se aprecia una transformación puntual del sentido temático a partir de la progresiva adición de figuras humanas de concepto y tamaño variado. La apropiación de la imagen animal y su inserción en un sentido narrativo de contenido cinegético no es óbice para que ésta siga manteniendo su importancia dentro de la composición, tanto en relación a la posición que ocupa en el espacio como a su tamaño respecto a las figuras que se van incorporando. En efecto, la progresiva adición de figuras humanas se ordena en el espacio de manera que, por lo general, la figura animal permanece en el centro de la composición, generando una estructura centrípeta en la que confluye la trayectoria de todos los cazadores. Esto y el hecho de que el tamaño de las nuevas figuras no exceda el del animal enfatizan la importancia de su imagen dentro de la escena.

Este tipo de escenas acumulativas se dan especialmente cuando el objeto de caza es un bóvido, generalmente de gran tamaño. Su marcado estatismo y las destacadas proporciones que alcanza en ocasiones contrasta con el dinamismo y pequeño tamaño de los cazadores que le rodean para darle muerte (Cingle VIII; Mas d'en Ramón d'en Bessó; etc.). Este tipo de figuras animales de gran tamaño, en ocasiones, ejercen una importante influencia en momentos posteriores, de manera que los artistas se “apropian” de su imagen y la integran en un nuevo sentido narrativo.

▪ La **táctica de rastreo** introduce un nuevo elemento gráfico: las pistas de huellas, sangre u otros rastros, que pueden aparecer aisladas o asociadas a la figura animal. Es precisamente el formato de estas grafías el que sugiere su distinción entre auténticas huellas, cuando los trazos se organizan en pares cortos paralelos, o rastros, posiblemente de sangre, con un formato más despreocupado y suelto, en el que los trazos individuales se alinean siguiendo una misma trayectoria (Molinos Sauras, 1975).

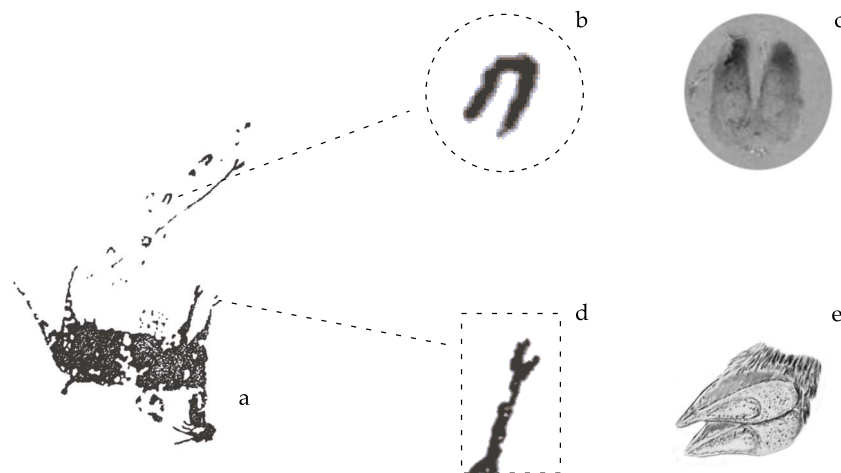


Fig. 12.29. Reproducción gráfica de la impronta de un cáprido (a) documentado en un abrigo del Barranc del Sord (Alacant) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988). Una visión en zoom de la huella (b) nos permite apreciar la típica estructura en U que caracteriza a la impronta de esta especie (c). Esa estructura coincide con el dibujo de la pezuña del animal (d) en el que se recoge el carácter bisulco propio de los cápridos (e). (Los documentos c y e pertenecen a la web sobre el Proyecto Sierra de Baza).

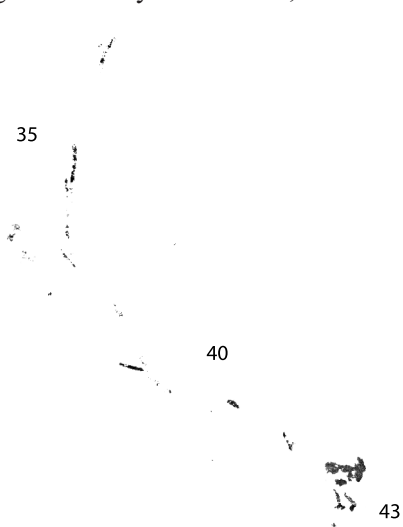
Al contrario que ocurre en otras manifestaciones artísticas, como los grabados del Alto Sahara (Soleilhavoup, 1996) en el continente africano o las pinturas de de la Tierra de Arnhem en Australia (Lorblanchet, 1985), las representaciones de improntas animales suelen agruparse formando auténticas pistas que pueden superar los 50 cm. en su recorrido, sin que podamos apreciar el detalle interno de cada una de las pisadas, sino que, más bien, nos enfrentáramos a una esquema-

tización gráfica reducida a la representación de breves trazos, simples o pareados. Son pocas las imágenes en las que podamos apreciar en detalle la huella del animal; quizás el ejemplo más significativo en este sentido sea la reproducción de varias improntas de la pezuña de una cabra en posición invertida, en el Abric II del Barranc del Sord (Alacant) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988). El realismo con el que se traduce el abatimiento del animal se hace extensivo al detalle con el que se significa la impronta de sus huellas, que imitan la estructura característica en V de los *Artiodactilos*, o incluso a la reproducción de las uñas del animal, un aspecto ciertamente inusual en las representaciones levantinas (Fig. 12.29).

Sin duda, dentro de las estrategias de caza el rastreo es una de las tácticas más empleadas. Desde el Paleolítico Superior la caza deja de ser un ejercicio oportunista y los grupos comienzan a desarrollar auténticas estrategias relativamente sofisticadas, calificadas habitualmente como especializadas (Quesada, 1998: 9-10). Para ello era necesario un perfecto conocimiento del medio y del comportamiento de las especies potenciales de caza: desplazamientos, formación de las manadas, apareamiento, gestación o estaciones críticas para cada una de las especies, etc. A ello hemos de sumar el reconocimiento del rastro dejado por los animales a su paso por el terreno, como son las huellas sobre superficies arcillosas o nevadas, los excrementos o el pelo enganchado en arbustos o matorros, entre otros. Todo ello era fundamental para facilitar y asegurar el éxito en la caza. El conocimiento que estos grupos tendrían del medio es posible cotejarlo en la actualidad en la observación directa de grupos aborígenes australianos. Strehlow (1964-citado en Soleilhavoup, 1996) señala cómo estos grupos son capaces de “*leer el suelo como si de un libro se tratara*”, pudiendo asociar cada tipo de huella a una especie concreta, determinar el número de animales y cuáles son sus pautas de comportamiento en cada momento de la jornada.

En el Arte Levantino, la reiteración de graffias interpretadas como huellas o rastros de sangre nos advierte de su importancia dentro de las tácticas empleadas en la caza de determinadas especies, incidiendo de nuevo en un aspecto que destacábamos al comentar otro tipo de estrategias: el detalle con el que los artistas reproducen gráficamente una actividad que, probablemente, tendría una importancia destacada para estos grupos, bien fuera desde el punto de vista económico, simbólico, o ambos.

Sin embargo, la representación de huellas o rastros de sangre no siempre va acompañada de la figura animal y del cazador, trinomio que conformarían una estrategia cinegética de rastreo completa.



El ejemplo descrito en el motivo 35-40-43 de Saltadora VII nos sirve para ejemplificar la recurrente representación de animales, heridos o no, vinculados a este tipo de trazos, que tan sólo cabe interpretar como posibles huellas o rastros.(Fig. 12.30).

Sólo en el entorno de Gasulla, y más concretamente en los abrigos de Cova Remigia y El Cingle, podemos recoger numerosos ejemplos de animales asociados a la impronta de sus huellas o al rastro de sus heridas. En el Abric X del Cingle de la Mola Remigia esta temática es especialmente recurrente, contabilizándose hasta cinco pistas de trazos (motivos 15, 17, 18, 32 y 47) no siempre asociadas de manera directa a la figura de un animal. Quizás la pérdida puntual de motivos provoca que algunas de estas alineaciones aparezcan aisladas dentro de la composición, aunque no hemos de descartar que ese aislamiento formara parte del planteamiento compositivo. De hecho algunos autores han creído ver en este tipo de graffias aisladas la prueba del carácter mágico de estas pinturas, propiciando

Fig. 12.30. Representación de un posible rastro asociado a un cuadrúpedo en el Abric VII de Saltadora (calco según Domingo, 2000). Escala 1: 4.



con su representación la dirección de las presas a puntos determinados del paisaje (Porcar, Obermaier y Breuil, 1936; Molinos Saurás, 1975, etc). No resultaría extraña, si ampliamos nuestro radio de atención a otras manifestaciones rupestres, la reproducción aislada de improntas animales. De hecho, y siguiendo a Soleilhavoup: “ *les empreintes de fissipèdes de l’abri Blanchard, ainsi qu’un vingtaine d’autres provenant d’une douzaine de sites du Paléolithique supérieur de France, nous montrent un motif reproduit bien plus tard et bien plus loin, dans des cultures totalement différentes les unes des autres* ” (Soleilhavoup, 1996: 413). Sin embargo, el tipo de grafías que asociamos a huellas o rastros en el Arte Levantino se alejan de las documentadas en otras manifestaciones del continente africano, australiano o americano.

Aun dentro del Cingle de la Mola Remigia, los abrigos IV y VI recogen hasta tres ejemplos más (nº 15 y 38.IV y 25.VI), aunque en ninguno de ellos es fácil afirmar una asociación directa *trazo-animal*. El vecino conjunto de Cova Remigia aporta otros tantos ejemplos de figuras animales vinculadas a este tipo de grafías: la tercera cavidad recoge en la composición número 2 la representación de un cáprido asociado a sus huellas; en la quinta apreciamos, nuevamente, la representación de un cáprido y sus huellas (composición 41) y la de dos jabalíes, cuya actitud parece agonizante, a un posible rastro de sangre (números 52 y 53). Por último, en el Abric del Mas dels Ous (Xert), un ciervo herido se asocia a dos manchas que Mesado interpreta como de sangre (Mesado, 1981)

En ocasiones junto a este tipo de huellas o rastros se representa únicamente la figura de un cazador, como el número 41 de la Quinta Cavidad de Cova Remigia que, con una posición inclinada, traduce perfectamente el seguimiento del rastro; o la pareja 74, que siguen de manera coordinada dos filas de huellas.

Pero, quizás, las escenas más clarificadoras sean aquéllas en las que se reproduce el **trinomio animal-huellas/rastro-cazador**, como la recogida en la Cuarta Cavidad de este mismo abrigo, en la composición de figuras agrupadas bajo el número 6. En este caso, y contrariamente a lo que veíamos en Saltadora VIII, la pista de trazos se organiza en pequeñas líneas pareadas de recorrido sinuoso e intermitente. En un extremo de la pista encontramos a un cazador ligeramente inclinado, siguiendo fijamente el recorrido del rastro que finaliza en la figura de un cáprido herido en plena huida. No es el único ejemplo, en la segunda cavidad un arquero intercepta a un animal herido, cuyo recorrido se simboliza en un amplio reguero de huellas que se origina en la zona inferior de la pared.

El Barranc de Valltorta aporta algún ejemplo a esta lista además de la ya aludida representación de Saltadora VIII. Cabré reprodujo un episodio cinegético de la Cova dels Tolls Alts en el que dos arqueros de igual formato rastrean la sangre dejada por una cierva herida a punto de sucumbir, hoy desgraciadamente perdida. (Cabré, 1915).

Fuera de este núcleo, pero todavía dentro de la provincia de Castelló, el conjunto de El Roure (Morella) ofrece una escena de temática semejante, donde un cazador sigue el rastro dejado por una cabra herida (Hernández Pacheco, 1918); también en el Abric de Racó de Nando (Benassal) el jabalí que huye presionado por un arquero deja tras de sí un rastro de sangre.

Los arqueros que participan de las escenas de rastreo muestran conceptos formales diversos, y tanto encontramos cazadores que participan de variantes asociadas al tipo Centelles (motivos de Tolls Alts) como motivos que acusan una mayor simplificación con un claro componente lineal (Remigia). Son precisamente las figuras pertenecientes a este tipo formal las que representan las acciones de rastreo más realistas, al posicionarse ligeramente inclinados como si observaran detenidamente el rastro.

En la provincia de Teruel esta temática, aun siendo menos reiterada, parece destacar principalmente el binomio *animal-huellas*, como es el caso del Abrigo del Arquero (Ladruñán) o el del Torico del Pudial. La representatividad de estas grafías decrece en la provincia de Lleida y Tarragona, donde únicamente Alonso y Grimal señalan la existencia de un posible rastro asociado a un macho cabrío

en la Cova del Ramat (Tivissa).

Desplazándonos hacia el sector meridional, en la provincia de Alacant es recurrente la representación de pistas de huellas o sangre, y es precisamente en esta zona donde existe un alto porcentaje de figuras animales heridas, en las que, por lo general, se da cuenta de la sangre que mana del impacto del proyectil. No obstante, tan sólo en el Abric II del Barranc del Sord encontramos a una cabra ya muerta estrechamente asociada a un rastro, en cuyo recorrido podemos distinguir claramente entre las huellas bisulcas del animal, que por la estructura de la pezuña solo imprime la parte exterior, y las gotas de sangre significadas en pequeñas puntuaciones desiguales. La secuencia de caza por rastreo más compleja se representa en el Abric del Barranc de la Palla, en el Panel 3, donde un grupo de arqueros sigue el rastro de sangre dejado por, al menos, tres machos cabríos prácticamente abatidos (grupo de motivos 3-16). Por último, en el Abric I de La Sarga, sobre un grupo de ciervos machos heridos se indican varias pistas de trazos intermitentes que, por su formato desigual y alineado, interpretamos como un posible rastro de sangre, que emana de boca y heridas de algunos de estos animales.

En torno al núcleo del Río Taibilla este tipo de graffias tiene una representación residual, concentradas exclusivamente en el abrigo de Torcal de las Bojadillas IV y V, donde se representan aisladas o asociadas a la figura de un animal (motivos 216.IV, 187.IV y 10.V). Más dudosa es la identificación como huellas de los motivos 1-4 y 5 del Abrigo de los Ingenieros I (Nerpio) apuntada por Beltrán (1993), una interpretación que omiten posteriormente Alonso y Grimal en la monografía de la zona (Alonso y Grimal, 1996).

Del mismo modo, en la provincia de València tan sólo la Segunda Covacha de las Cuevas de la Araña (Bicorp) no ofrece duda alguna sobre la representación de una hilera de huellas asociadas a un ciervo; mientras que los trazos representados en el Cinto de las Letras (Dos Aguas) fueron interpretados por Jordá y Alcácer (1951) como trampas, aunque Beltrán (1993) sugiere su identificación como auténticos rastros o huellas.

Aunque nuestro recuento no pretende ser exhaustivo, de los ejemplos expuestos se deduce, por un lado, una amplia expansión territorial de este tipo de graffias, con una mayor representatividad del binomio *animal-huellas* sobre el trinomio *animal-huellas/rastro-cazador*. No obstante, esa expansión territorial no esconde la destacada concentración de este tipo de representaciones en dos zonas alejadas geográficamente: el Maestrat y la provincia de Alacant.

La amplia distribución territorial de la representación de huellas animales se conjuga, en contra de lo que podría pensarse, con un estereotipo simplificado a la hora de dar cuenta gráfica de este concepto. Son pocos los ejemplos en los que apreciamos un cuidado en el detalle de la transposición gráfica de su estructura, a pesar de que es del todo probable que estos grupos pudieran distinguir, a partir del tipo de impronta y su recorrido en el terreno, no sólo la especie, sino el peso y tamaño aproximado de la pieza, así como el grado de velocidad en su paso.

C. Otros ingenios de caza: trampas y "escondites"

Si bien hemos afirmado el uso generalizado en las escenas levantinas del arco y la flecha como instrumento principal de caza, no hemos de descartar el uso ocasional de **trampas** o, incluso, **redes** en la captura de algunas especies. Este es un aspecto que ya destacaron algunos autores (Blasco, 1974) y que coincidiría con prácticas empleadas por grupos cazadores actuales.

Sin embargo, y aunque parece probable su uso sobre todo si tenemos en cuenta paralelos etnográficos, resulta ciertamente complicado defender la identificación gráfica de estos elementos, tanto trampas como posible redes, en los paneles levantinos. Los ejemplos aportados en la bibliografía son sumamente confusos, en algún caso parcialmente conservados, lo que, sin duda, podría generar

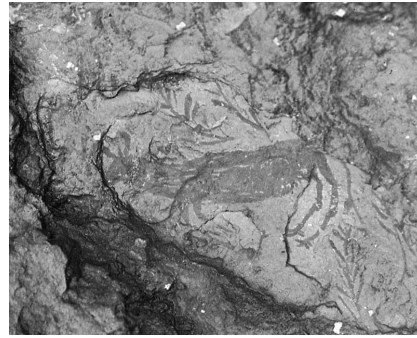


Fig. 12.31. Posible representación de una trampa en Torcal de las Bojadillas I (Nerpio). Calco según Alonso y Grimal (1996). Fotografía extraída de Viñas (1982)

1974). Mayor desacuerdo genera la posible representación de este tipo de trampas en la Cueva de la Vieja, puesto que la interpretación realizada por Blasco vinculando unas estructuras de tipo “tectiforme” con posibles trampas (1974: 51) no fue recogida posteriormente por Alonso y Grimal (1996) en la revisión del conjunto. (Fig. 12.31).

Quizás los ejemplos menos controvertidos son aquéllos en los que interviene el soporte como elemento compositivo, al significar figuradamente depresiones artificiales del terreno donde caerían, de manera fortuita o bien por la presión de los cazadores, las distintas presas. La composición más significativa en este sentido sería la muy conocida representación de Torcal de las Bojadillas I (Nerpio) (Alonso y Grimal, 1990), reproducida en multitud de publicaciones. En dicha composición aparece un animal, por su postura herido, en el interior de un especie de oquedad que naturalmente conforma la roca; a su alrededor, motivos vegetales figuran el ramaje empleado para disimular en superficie el perímetro de la trampa.

En el núcleo Valltorta-Gasulla, es difícil asegurar la existencia de una representación semejante, aunque la figuración de un cáprido herido en una hornacina natural en Saltadora IX podría apuntar en este sentido, si bien en este caso la posición pasiva del animal nos ha llevado a sugerir un proceso acumulativo en el que probablemente existió una apropiación de la imagen del animal en un nuevo sentido narrativo de componente cinegético.



Fig. 12.32. Motivos 3-4.VIII de la Saltadora. Los trazos situados por encima del cazador, al valorar la secuencia cinegética, podrían figura un posible escondite

En relación a la posible representación de “escondites”, la figuración de trazos de carácter despreocupado tras la figura de algunos cazadores que formarían parte de tácticas de ojeo nos ha llevado a considerar la posibilidad de que estos trazos hicieran referencia a posibles “escondites”, naturales o fabricados, en los que los cazadores esperarían sigilosamente a sus presas. Su representación cobra en Cavalls un tratamiento destacado al asociarse, al menos, a tres arqueros de formato distinto. Saltadora VIII vuelve a ofrecer este tipo de figuración, y de nuevo ésta se vincula a un arquero en posición de ataque frente a una manada de ciervos cuyo rastro ha seguido previamente. (Fig. 12.32).

un lectura parcial y condicionada. En el Abrigo de El Ciervo (Dos Aguas, València) una trama de finos trazos entrelazados que parecen formar una triple estructura ha sido considerada como una trampa empleada por los cazadores, incluso algunos autores aseguran dar lectura a los nudos o uniones que sujetarían el entramado del cordaje (Jordá y Alcocer, 1951; Blasco,



Fig. 12.33. Motivos 61-68 Saltadora VII (según Domingo, 2000). La posición inerte e invertida de los animales y la posición de las figuras humanas nos lleva sugerir un posible episodios de traslado o despiece.

rior, cuando suponemos los cazadores organizarían el despiece y traslado de la carne hasta el campamento.

El Abric VII.2 de la Saltadora ofrece una secuencia ciertamente dudosa en su interpretación, pero en la que puede apreciarse un contacto directo de tres cazadores (motivos 61, 64 y 67) y sus respectivas presas (62, 65 y 68), de manera que prácticamente podemos afirmar que los primeros sujetan o arrastran a los segundos. (Fig. 12.33).

El tratamiento tosco de las figuras dificulta, incluso, el reconocimiento de la especie, en la que ciertos rasgos apuntarían a la presencia de tres équidos que se disponen en posición invertida, siguiendo la convención gráfica propia de la muerte. Las figuras humanas de concepto lineal y pequeño tamaño estiran sus brazos y sujetan cada una de ellas a un ejemplar por distintas partes de su anatomía.

La simplificación formal de las figuras animales y también de las humanas complica la interpretación de una escena de por sí inusual. De ser cierta la lectura que hacemos de las figuras animales, la presencia de unos équidos podría apuntar a una posible escena de monta o caza a lazo, tal y como se ha afirmado en otros conjuntos; sin embargo, la actitud aparentemente inerte de los animales disiente de esta posibilidad, mientras que la de los supuestos cazadores, aún con mayor limitación en su lectura, encajaría con una instantánea del momento de traslado de las presas.

Como es bien sabido, son contadas las secuencias en las que se narra un momento distinto a la caza explícita, y cuando se documentan su lectura objetiva resulta ciertamente complicada. El episodio arriba descrito se sitúa en una cavidad donde se reitera hasta en tres ocasiones distintas la temática del animal muerto en posiciones insólitas, por lo que quizás nuestra interpretación encuentre en esta afirmación un referente de apoyo.

Dentro del núcleo Valltorta-Gasulla, el motivo 20 del Cingle de la Mola Remigia VI reproduce un cáprido en posición invertida; a la altura del vientre, una figura humana cuya postura ha propiciado una lectura relacionada con el despiece del animal. Éste es un nuevo ejemplo de contacto directo presa-animal, y nuevamente la postura de la figura animal se relaciona con su muerte (Fig. 12.34).



Fig. 12.34. Motivo 20 del Cingle Mola Remigia VI.

D. Otros episodios relacionados con la venación: el despiece y traslado de la presa.

Algunos de los episodios descritos ofrecen una temática confusa, en ocasiones debido a que la conservación dificulta su correcta lectura, y en los que, sin embargo, vuelven a ser protagonistas la figura animal y la humana en estrecha coordinación narrativa.

Como hemos visto en el apartado anterior, la relación entre cazador y presa refleja mayoritariamente los momentos previos o inmediatos al desplome del animal, preferentemente el acecho, rastro, persecución y muerte; pero en pocas ocasiones se reproduce el momento posterior,



En relación a este tipo de episodios, hemos de hacer referencia al trabajo de Sebastián (1992) donde sugirió la presencia de un animal descuartizado en el motivo 17 del Abric VIII de la Saltadora, al que le correspondería el prótomo de ciervo situado a la derecha (motivo 18). Esta interpretación, aunque interesante, es difícil de mantener. El tamaño de los restos asociados al motivo 17, de lectura enrevesada por la incidencia de un desconchado, no se corresponden con el volumen que alcanzaría el cuerpo del ciervo, de haberse representado, si tomamos como referencia la proporción del prótomo 18. No es inusual, por otro lado, la reproducción de figuras animales fragmentadas en el ámbito levantino, sin que en ellas podamos afirmar una motivación directamente relacionada con el despiece de los animales abatidos, como hemos podido comprobar en los distintos ejemplos del Cingle del Mas d'en Josep.

E. En relación a la economía: estabilidad de recursos versus matanzas indiscriminadas.

Algunas de las secuencias cinegéticas analizadas a lo largo de este trabajo nos ofrecen una visión detallada, no sólo de la organización de las distintas tácticas de caza empleadas sino también en relación a la estrategia de provisión de recursos. Por lo general, predominan las cacerías sobre uno o dos animales frente al ataque indiscriminado sobre manadas completas (Mateo Saura, 2003). Esta visión que nos ofrecen los paneles levantinos sería acorde con la afirmación de la existencia desde momentos solutrenses de una auténtica “depredación previsoras”, por cuanto se trazaba una cuidadosa organización que seleccionaba las estrategias más adecuadas en cada momento, de acuerdo con las necesidades de los grupos y la disponibilidad de los recursos (Quesada, 1998). Sin embargo, la representación de episodios de matanzas indiscriminadas, como el documentado en Cavalls II, permite, cuando menos, matizar esa visión tradicional de la búsqueda del equilibrio de recursos.

Hemos hecho hincapié al analizar este conjunto en la curiosa dicotomía que se produce entre la fidelidad con que se reproduce la estructura de jerarquía interna de los rebaños mixtos de ciervos durante la época de celo y la escasa coherencia que transmite, desde el punto de vista del equilibrio de los recursos, el hecho de que todos sus componentes, incluso los infantiles, estén asaeteados. Es precisamente esta discordancia la que nos ha llevado a sugerir que, dentro de ese proceso acumulativo que conforma la escena, la apropiación e inserción de las figuras animales a una nueva narrativa se reafirmara con el flechado de los componentes de la manada. Sin embargo, no es el único episodio donde observamos una matanza masiva de los miembros de un rebaño, y no en todos los casos puede sostenerse la interpretación que aplicamos en el caso de Cavalls.

Quizás el ejemplo más próximo, no sólo desde el punto de vista de la evidente conexión geográfica con el Maestrat sino desde el propio planteamiento narrativo sea la escena reproducida en el Abric I de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona). En ella observamos una cacería colectiva indiscriminada sobre un rebaño de ciervos— machos, hembras y gabatos—, con un número de cazadores muy superior a los de Cavalls, pero también con una ordenación en el espacio más caótica, que huye de la limpieza expositiva que apreciábamos en el conjunto castellanense.

Viñas y otros (1975) señalan una compleja secuencia de adición en la configuración de esta escena, no sólo por lo que respecta a la figuración humana sino también a la animal. De manera que a la progresiva incorporación de cazadores de distintos formatos se sumaron varios ciervos de concepto más tosco que se incorporaron al rebaño, anteriormente formado casi exclusivamente por las hembras y sus crías. A pesar de que la manada no transmite una ordenación jerárquica semejante a la descrita en el conjunto castellanense— quizás como consecuencia de la incorporación de nuevas figuras—, nuevamente se insiste en una cacería indiscriminada, en la que todas las piezas, independientemente de su edad o sexo, están heridas por uno o varios venablos.

Esta secuencia reitera una táctica de caza por ojeo, en la que un grupo de arqueros dirige a la manada hasta el punto donde se encuentran preparados los cazadores que les darán muerte definitiva,

si bien durante esta persecución las heridas proferidas a los animales provocan la muerte de algunos, como la cierva 92, orientada en la vertical boca abajo y ligeramente retrasada del grupo que se dirige a la izquierda. Curiosamente éste es un matiz que apreciábamos en la cierva 41 de Cavalls, con una actitud y posición ligeramente apartada del grupo que nos llevaba a sugerir un momento previo al desplome.

No son los únicos ejemplos en que se reproduce la muerte de un grupo completo, constatándose de igual modo en rebaños numerosos de cápridos, como el documentado en la Cova de la Araña (Bicorb, València), donde queda fuera de toda duda la unidad que se desprende del grupo de cazadores y unos cápridos que muestran actitudes propias de la agonía o la muerte inminente.

Si bien es cierto que este tipo de episodios no son cuantitativamente superiores a los que narran la caza de piezas solitarias, la pregunta que surge de su formulación tiene que ver directamente con la inconsistencia que supone, desde el punto de vista de la sostenibilidad de los recursos, la muerte extensiva de todos los componentes de una manada. En efecto, la selección de presas fue una de las estrategias más desarrolladas; la edad y sexo del animal era tenida en cuenta, tanto como un modo de obtener grandes recursos energéticos como un medio de mantener el equilibrio de crecimiento de las grandes manadas. Pero, además, la caza de animales solitarios, generalmente machos disgregados del grupo, comportaba una táctica de caza menos compleja que la persecución y muerte de grandes manadas, en la que era imprescindible la participación de un número importante de cazadores y el desarrollo de complejas estrategias donde la coordinación era un factor fundamental

Partiendo de estas consideraciones, resulta francamente complicado explicar los episodios arriba descritos, especialmente si nos ceñimos a la hipótesis que considera el Levantino como un arte de componente narrativo. Descartada la transformación temática, al menos, en las composiciones de los abrigos de Tarragona y València, la lectura de estas escenas debería abrirse a la posibilidad de que transmitieran episodios puntuales, en los que las estrategias tradicionales de caza se vieran alteradas como consecuencia de factores diversos que repercutieran en la disponibilidad de recursos.

Algunos trabajos sobre las estrategias de subsistencia de grupos cazadores y recolectores anuncian la existencia, en fases puntuales, de una caza indiscriminada hacia ciervas y gabatos, especialmente durante la primavera, momento en el que tiene lugar la época de celo de estos ungulados. En otros casos se ha llegado a asegurar cierta tendencia hacia la matanza extensiva de todos los miembros de una manada, aun a riesgo de someter a las poblaciones de ciervos a una presión cinegética que pondría en jaque su recuperación (Quesada, 1998).

Es posible, por tanto, que estos episodios puedan incluirse dentro de estas estrategias de caza intensiva de los recursos, aparentemente centradas en determinadas épocas del año cuando hembras, crías y machos se reagrupan. Pero para admitir esta interpretación hemos de asumir que las escenas levantinas son trasposiciones gráficas de la realidad.

Valoraciones finales.

Aspectos como las posibles tácticas reproducidas, el número de cazadores partícipes o la especie cazada minimizan su importancia frente a un hecho que consideramos trascendental desde el punto de vista de la composición de este tipo de escenas: nos referimos a que la mayoría sean producto de múltiples fases de adición.

Ya hemos hecho referencia a estas pautas en el apartado referido a la composición, pero conviene recordar que, por un lado, algunas de estas escenas surgen a partir de la representación previa de una figura animal, que suponemos mantendría una posición aislada en el espacio, y cuyo sentido narrativo se limitaría a la expresión gráfica de su imagen; y, por otro, que la progresiva adición de figuras a composiciones previas provoca transformaciones puntuales del sentido temático que, sin embargo y



en ocasiones, se rige por la perfecta inserción de las figuras respetando un planteamiento compositivo cada vez más complejo.

Generalmente este tipo de escenas comparten espacio con otras de temática distinta, aunque no es extraño encontrar abrigos donde lo cinegético se constituye en un tema prácticamente exclusivo o predominante. En los cinco considerados tan sólo Más d'en Josep y los abrigos VIII y IX de Saltadora centran su interés exclusivamente en esta temática, o al menos eso se deduce de los motivos que se han conservado hasta nuestros días.

Un aspecto que resulta particularmente interesante, y que quizás se encuentre a caballo entre lo que serían pautas compositivas y un reflejo de los modos de caza, es el hecho de que, por lo general, cuando participan más de tres cazadores, producto o no de distintas fases, la presa o bien está formada por varios ejemplares, en algún caso auténticas manadas estructuradas, o bien se trata de figuras animales de tamaño importante que, por su actitud dentro de la composición, hemos relacionado con una fase anterior a la ejecución de los cazadores.

Podríamos afirmar, por tanto, que existe cierta atracción a la hora de configurar estrategias venatorias más complejas en aquellos casos en que, seguramente, la situación lo requeriría, caso de un número importante de piezas o especies particularmente complicadas de abordar por su volumen y violencia, caso del bóvido y, en menor medida, del jabalí.

No es fácil afirmar un tratamiento destacado de esta temática teniendo en cuenta, únicamente, factores espaciales. El complicado entramado decorativo de los abrigos levantinos dificulta, como hemos visto, la definición objetiva de un tratamiento destacado como consecuencia de las múltiples fases que conforman la composición global.

La importancia de esta temática dentro del entramado narrativo de este arte provoca la multiplicación de episodios, en sus distintas variantes, dentro de un mismo abrigo, de manera que la situación espacial de estas escenas no parece responder, en todos los casos, a un tratamiento preferencial en el espacio. Bien es cierto, por otra parte, que aquéllas escenas más complejas, por el número de figuras y fases que las conforman, tienden a situarse en niveles medios y superiores, al menos por lo que respecta a los abrigos estudiados en este trabajo. En algún caso, y como ya hemos anunciado anteriormente, el nivel de complejidad en cuanto a número de adiciones pudo ser debido al factor de atracción que suponemos ejercieron algunas figuras animales de considerable tamaño y actitud estática que ocuparon niveles medios y superiores.

La expansión en el territorio de este tipo de escenas y la amplia variedad de soluciones gráficas que traducen las figuras partícipes, tanto humanas como animales, son un claro exponente de que su importancia traspasó límites geográficos y temporales. La importante variedad estilística que traducen las figuras humanas añadidas a escenas de componente acumulativo traduce, cuando menos, la perpetuación y constante renovación gráfica de una actividad, independientemente de que su consideración fuera real o simbólica. A este sentido, hemos de sumar el hecho de que figuras animales fueran integradas en este tipo de acciones venatorias en un claro proceso de apropiación iconológica y semántica.

En contraposición con esta idea, cabría valorar aquellos núcleos artísticos en los que, hasta el momento, no se ha constatado una sola secuencia en la que se describan acciones cinegéticas semejantes y donde la sublimación de la figura animal destaca sobre el resto de temas, caso, por ejemplo, del entorno de Villar del Humo, en la provincia de Cuenca (Alonso, 1985).

Armamento aislado o estrechamente asociado a un cazador



Aunque el armamento, generalmente arco y flechas, es el elemento distintivo de la figura masculina en el Arte Levantino, su representación aislada o desvinculada directamente del cazador es un tema prácticamente anecdótico dentro de los abrigos decorados. No obstante, y aunque nuevamente el Maestrat castellanense es un referente en este tipo de composiciones aisladas, su constatación en otras zonas obliga a reconsiderar su representación como un fenómeno puntual propio de un ámbito geográfico acotado.

Los conjuntos analizados en este trabajo ofrecen nuevos ejemplos que se vienen a sumar a los ya conocidos en el núcleo Valltorta-Gasulla, y en ellos apreciamos distintas variantes en el modo de concebir y componer lo que suponemos serían auténticas panoplias cazadoras. Estos ejemplos nos van a permitir, en cierto modo, sistematizar algunas de las representaciones documentadas hasta el momento en el ámbito levantino, centrando nuestro interés en el modo de resolver su diseño, su composición interna y el espacio que ocupan dentro del abrigo. Junto a estas *panoplias* aisladas vamos a considerar en este apartado la representación de otras que, aunque estrechamente asociadas a un cazador, se representan exentas, con un tratamiento específico.

El Abric VII de la Saltadora proporciona dos ejemplos interesantes, pero de lectura ciertamente complicada. Nos referimos al tipo más simple de alusión gráfica al armamento del cazador: la representación de una única **flecha aislada** o aparentemente exenta de cualquier tipo de narración. Los motivos 12 y 19.VII, dos trazos groseros con un ligero engrosamiento en su extremo superior, permiten suponer la representación de sendas flechas en disposición vertical. La primera de ellas se asocia espacialmente a otras representaciones cuya temática se centra en la caza; mientras que la segunda se sitúa en un punto de la cavidad donde hemos sugerido la muerte de, al menos, dos arqueros (Fig. 12.35). Una figuración semejante hemos interpretado bajo el jabalí 13 del Mas d'en Josep. En este caso, un pequeño trazo que sobrepasa la figura del animal simularía una flecha caída en el suelo al no impactar sobre la presa.

La lectura de estos trazos aislados es ciertamente compleja, máxime si tenemos en cuenta que, en ocasiones, el diseño de los venablos no recoge el engrosamiento propio de la emplumadura, un rasgo que facilita su identificación. No es improbable que la representación de flechas aisladas haya

Flechas o haces aislados

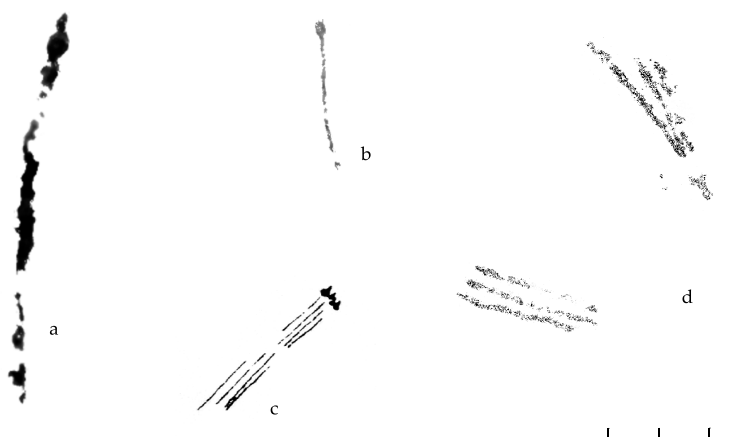


Fig. 12.35: Representación de flechas aisladas: a. motivo 12.VII de Saltadora (Domingo, 2000); b. motivo 19. VII de Saltadora (Castelló) (Domingo, 2000); c. motivo 15 del Barranc de la Palla (Alacant)(Hernández, Ferrer y Catalá, 1988); d. motivo 12b-c del Cingle del Mas d'en Josep (Castelló) (Domingo et al, 2003)



sido más común de lo que suponemos. Habida cuenta de que en su lectura influyen factores como la conservación o el grado de detalle con el que se haya resuelto partes fundamentales de su estructura, no hemos de descartar que muchas hayan sido documentadas como simples trazos aislados sin valor aparente. Valga como ejemplo la representación de una flecha parcialmente conservada (motivo 8) en la Cova del Mansano (Alacant), en la que es posible apreciar el detalle de la emplumadura o punta (Hernández, Ferrer y Català, 1988), o la interpretación insegura de Mesado sobre dos trazos como un posible arco y flecha en la Cova dels Rossegadors (Mesado, 1989:13)

Menos problemas en su lectura e interpretación comporta la representación aislada de un **haz completo**. Compuesto por un número variable de flechas, generalmente comparten una misma disposición compositiva, de manera que las flechas se organizan por yuxtaposición estrecha con trayectorias paralelas que permiten la perfecta identificación del recorrido del astil y el engrosamiento de la punta o emplumadura. Mas d'en Josep aporta hasta dos haces compuestos por tres flechas cada uno, que acentúan una orientación ligeramente inclinada en su posición. Semejante inclinación muestra el ejemplo recogido en el Barranc de la Palla (motivo 5), donde se individualizan hasta cuatro venablos perfectamente organizados siguiendo el esquema descrito líneas arriba. A estos cabría añadir la representación de tres flechas en proyección horizontal paralela del Abric X del Cingle de la Mola Remigia (motivo 52). Los ejemplos considerados en la Cañaica del Calar II (motivo 19) y las Cuevas del Engarbo II, por su conservación y tosquedad en la ejecución del trazo, generan mayores dudas en su identificación, por lo que nos limitaremos a señalar su presencia.

Los haces identificados en Mas d'en Josep, Cingle X y Barranc de la Palla se insertan en el espacio en que se está desarrollando una acción cinegética, aunque tan sólo en el primero hemos creído ver una vinculación posible entre las flechas aisladas y el arquero en posición de ascenso. De hecho este arquero porta a su espalda una especie de bolsa o recipiente colgante, un elemento que suele componer estas panoplias y que nos sirve para introducir la categoría siguiente.

En efecto, la tercera variante dentro de estas composiciones aisladas la conforma la **asociación de un haz a un tipo de bolsa o recipiente**, generalmente con asa, que en ocasiones pende de un palo o vara horizontal (Fig. 12.36). Esta es la combinación más recurrente en el ámbito de Valltorta-Gasulla, especialmente por lo que se refiere a los abrigos de Cova Remigia y Cingle de la Mola Remigia, donde llegamos a contabilizar hasta cuatro ejemplos. Algunos de ellos suman nuevos elementos al binomio compositivo que parecen formar cesto y flechas. Así, el motivo 9 del Cingle V reproduce un instrumento dentado de difícil interpretación y el número 1 de Remigia II un arco de curvatura simple con detalle de cuerda.

Las composiciones de Cingle V (motivo 13) y Remigia II (motivo 6) reproducen dos conceptos prácticamente idénticos: un haz compuesto por cuatro o cinco flechas dispuestas por yuxtaposición estrecha y manteniendo un recorrido paralelo o subparalelo entre sí, al que se suma un cesto sujeto por el asa por una especie de palo o bastón. La única diferencia entre ambas composiciones se ciñe a la orientación horizontal o vertical del haz.

Este tipo de composición volvemos a encontrarlo hasta en dos ocasiones más, volviendo a destacar la sintonía que parece existir entre la región turolense y el Maestrat. Mesado subraya la representación en la Cova dels Rossegadors o del Polvorín (Mesado, 1989) de dos flechas en disposición vertical, un cesto con largas correas que parece pender de una línea inclinada que corta las saetas en su tercio inferior; una composición semejante recogen Beltrán y otros (2002) en Val del Charco del Agua Amarga (motivo 22-23), en la que pueden distinguirse hasta 5 flechas en posición vertical e idéntica disposición a las vistas en Gasulla. Junto al haz, un recipiente de estructura tronco-cónica y asa bien definida.

Una variante dentro de este tipo de composiciones sería la representación aislada del **cesto o recipiente** que suele conformar estas panoplias. Lo encontramos con seguridad en Racó Molero (Gasulla), con una estructura semejante a la que definen las representaciones de Remigia y Mola Remigia,

Flechas-cestos



Fig. 12.36: Representación de flechas y cestos o recipientes asociados: a. motivos 22-23 de Val del Charco del Agua Amarga (Teruel) (Beltrán dir., 2002); b. motivo 1 de la Cova Remigia II (Castelló) (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935); c. motivo 13 Cingle de la Mola Remigia (Castelló) (Ripoll, 1963); d. Cova dels Rossegadors (Castelló) (Mesado, 1989); e. motivo 9 de Cova Remigia II. Ejemplos de arqueros portadores de este tipo de recipientes: f. Cingle A de Palanques (Mesado, 1995); g. Cova Remigia IV; h. motivo 12a de Mas d'en Josep (Domingo et al, 2003); i. Racó de Nando (Castelló) (González Prats, 1976 ; j. Cingle de la Mola Remigia VII (Ripoll, 1963)

y con mayores dudas en Mas d'en Ramón Bessó (Tarragona), donde la ausencia de asa dificulta la interpretación de este objeto, aunque su forma cónica no sería discordante con la estructura de estos recipientes.

De igual manera son reducidas las representaciones aisladas de lo que consideramos posibles **carcajes**. Las dos únicas incluidas en este trabajo se documentan en Civil (motivos 38d y 60) y están claramente asociadas a los arqueros del bando derecho, algunos de los cuales sí son portadores directos de estos objetos. En Cova Remigia V, uno de los cazadores que participa en la persecución a un par de jabalíes se asocia a un objeto cuya factura recuerda a un carcaj, sin que podamos observar en el calco disponible si se representa exento o es portado por el cazador.

Por último, resta señalar la representación aislada de **arcos y flechas** como único elemento componente de la panoplia (Fig. 12.37). El Abric IX de la Saltadora ofrece uno de los ejemplos más destacados, no sólo porque su tamaño resulta superior al que suelen tener este tipo de composiciones, sino por el preciosismo con el que ha sido resuelto el más mínimo detalle de la estructura del arco y la factura de las flechas, y ello a pesar de que la conservación ha hecho mella en la definición y coloración del pigmento.

Como vimos, se trata de dos arcos de estructura doble parcialmente superpuestos, pero cuya disposición facilita su lectura individualizada. Junto a ellos, y siguiendo la disposición ligeramente incli-



Flechas y arcos



Fig.12.37. Representación aislada de arcos y flechas. a-b. motivo 12 y 13 del Abrigo de Tío Garroso (Teruel) (Beltrán y Royo,2001); c. motivos 4a-b.IX de Saltadora (López Montalvo, 2000); d. motivo 9 de Cortijo de Sorbas (Albacete)(Alonso y Grimal, 1996).

nada, un haz compuesto por varias flechas en las que es posible distinguir el engrosamiento propio de la punta o empuñadura.

No tenemos noticias de una representación semejante en este ámbito, y si ampliamos el radio de consideración obtenemos ejemplos de ejecución más tosca, como el arco y haz representados en Cortijo de Sorbas II (motivo 19), formado por un arco de curvatura simple y un haz compuesto por cuatro flechas; o menos compleja, como los dos arcos asociados a una flecha documentados, según Beltrán y Royo (2001), en la Cueva del Tío Garroso (motivos 12-13).

La representación aislada de estas panoplias, en sus distintas variantes compositivas, si bien nos acerca a un mayor conocimiento del universo material de estos grupos, comporta grandes dificultades a la hora de trazar valoraciones relativas a su papel dentro de la composición general o, más aún, cuando intentamos asociar su presencia a un determinado personaje.

Estos problemas lo son menos en aquellos casos en que **flechas agrupadas en haces se asocian estrechamente al cazador**, sin que éste llegue a sujetarlas o asirlas directamente, sino que por su disposición simularían estar depositadas sobre algún elemento natural del paisaje, o simplemente echadas sobre el suelo (Fig. 12.38).

Este tipo de asociación cazador-haz o panoplia, sin ser especialmente recurrente, sí que tiene una amplia dispersión en el *territorio levantino*. Si a esta dispersión sumamos los distintos modos de concebir figuras y armamento obtenemos un concepto temático ampliamente utilizado, a expensas de factores estilísticos o regionales.

En función de la posición que ocupa el haz en relación al cazador podemos distinguir dos grandes modelos compositivos en función de los recursos espaciales empleados. Así, y por un lado, es recurrente la representación yuxtapuesta de uno o varios haces de flechas situados junto al cazador, generalmente ocupando el nivel correspondiente con la parte superior de su espalda, si bien no son pocos los ejemplos que sitúan el haz frente al cazador (Cueva de la Vieja o Les Dogues). En cualquier caso, las flechas se disponen en la vertical, por yuxtaposición estrecha y perfectamente ordenadas en el espacio; un esquema que repite la disposición vista en las panoplias exentas, y que es perfectamente apreciable en otro de los arqueros de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), donde se repre-

Arqueros asociados a un haz o panoplia

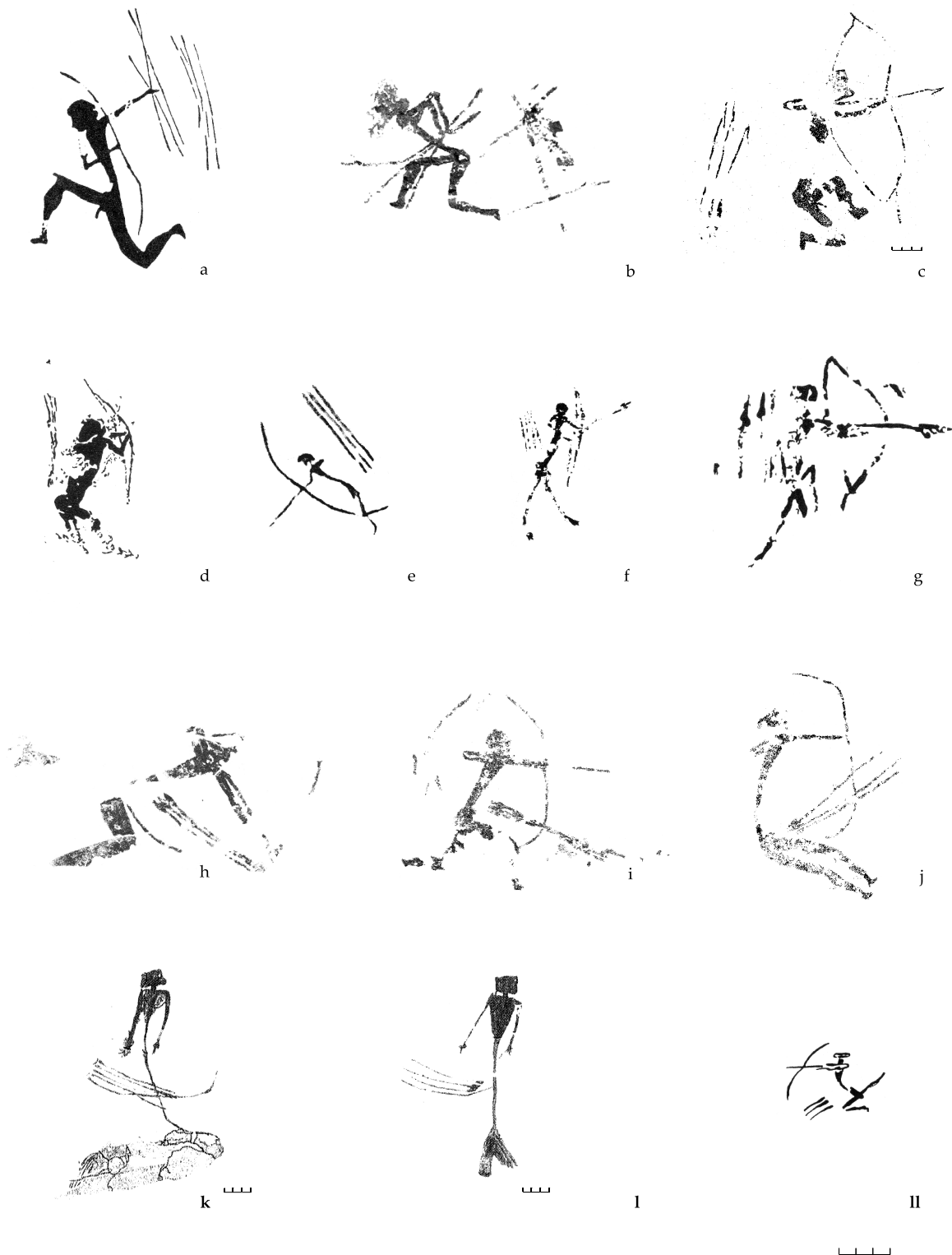


Fig. 12.38. Representación de arqueros asociados a su panoplia: a. Saltadora III (Durán y Pallarés, 1920); b. Motivo 19.IX de Saltadora (López Montalvo, 2000); c. Cueva de la Vieja (Albacete) (Alonso y Grimal, 1990); d. motivo 32-33 de la Cañaica del Calar (Murcia) (Alonso y Grimal, 1996); e. motivo 9 de la Cova Remigia II (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935); f. motivo 4 de Cortijo de Sorbas (Alonso y Grimal, 1996); g. motivo 11 de La Risca III (Murcia)(Mateo Saura, 1999); h.motivo 7 de la Cova dels Cavalls (Martínez y Villaverde coords, 2002); i. motivo 26a de la Cova dels Cavalls (Martínez y Villaverde coords, 2002); j. motivo 25a de la Cova dels Cavalls; k-l. motivos 6 y 10 de la Cueva del Tío Garroso (Teruel) (Beltrán y Royo,2001 ; ll. Abric de Les Dogues (Castelló) (Porcar, 1953).



sentan hasta tres flechas orientadas con la punta hacia arriba; La Risca III (motivo 11), con tres trazos tras su espalda, que muestran un ligero engrosamiento en su extremo superior; Cañaica del Calar II (Murcia), donde, si damos por válido el calco de Mateo Saura (1999), se representa, tras el arquero y a la altura de su espalda, un haz de tres flechas en posición vertical, si bien en otras versiones gráficas este mismo arquero sujetaría directamente las flechas; o en Cortijo de Sorbas I, donde el arquero 14 vuelve a repetir un mismo concepto, al situarse cuatro trazos yuxtapuestos tras de él. A estos ejemplos, que no agotan todos los existentes, se suman los dos recogidos en el Abric III y IX de La Saltadora. En el primero, un arquero gira sobre sí mismo para alcanzar varias flechas que se sitúan a su espalda; en el segundo, hemos creído ver la representación de una posible panoplia en el motivo 20.IX, una agrupación de varios trazos de lectura enmarañada que suponemos estarían estrechamente asociados al arquero 19.IX.

Pero la asociación indirecta entre el arquero y su armamento no sigue únicamente el modelo compositivo arriba expuesto. En ocasiones se recurre a la superposición parcial del haz, o incluso del haz y el arco, sobre la figura del cazador como un modo de acentuar su vinculación narrativa. Los arqueros 7, 25a y 26a de la Cova dels Cavalls II muestran hasta tres flechas que se disponen cruzando la parte baja del arco, y que sugeríamos podían ser, en algún caso, producto de una fase posterior. En los tres casos se trata de flechas con una cuidadosa ejecución en el detalle, del que da buena cuenta la factura de la emplumadura. Una relación gráfica cazador-armamento que también observamos en algunos de los *guerreros* de Les Dogues, en el entorno de Gasulla. El conjunto del Tío Garroso (Alacón, Teruel) aporta una variante más compleja en la relación indirecta cazador-armamento, puesto que al haz de flechas se suma un arco de curvatura simple que, en proyección horizontal, se superpone a la altura de la cintura de los arqueros número 6 y 10, sin que ninguno de ellos llegue a sujetarlo directamente.

En este tipo de composiciones es evidente que la representación del armamento, sea sincrónica o producto de una fase posterior a la del arquero, muestra una clara articulación narrativa con la figura del cazador. En cambio esta afirmación no es directamente aplicable en aquellos casos en que se representan panoplias aisladas, aún cuando éstas se integren espacialmente en una composición determinada. El hecho de que, por lo general, aparezcan reflejadas dentro de episodios cinagéticos no resulta determinante, por cuanto ésta es la temática más representada en los abrigos levantinos, y aunque no hemos de descartar que, en ocasiones, su representación responda a la única voluntad de reproducir de manera detallada el armamento empleado en las labores de caza.

Éste parece ser el caso de la panoplia representada en el conjunto albaceteño de Cortijo de Sorbas II, cuya situación en el techo del abrigo acentúa, más si cabe, su independencia y entidad gráfica. O la de los arcos del Abrigo del Tío Garroso que, aunque estrechamente asociados a varios arqueros, su tamaño disiente claramente del de las figuras más inmediatas, lo que dificulta su directa asociación. Mayores dudas suscitan los arcos y flechas representados en Saltadora IX, puesto que su tamaño y proximidad espacial con respecto a las figuras 5,6 y 7.IX resulta coincidente, máxime si tenemos en cuenta que estas figuras se representan desarmadas.

En este mismo sentido podríamos citar el haz representado en el Abric del Barranc de la Palla y la panoplia de Cova Remigia II que se sitúan junto a un rastro de huellas o sangre integrados en sendas cacerías, donde varios arqueros se muestran en actitud de rastreo (Cova Remigia) o se enfrentan directamente a la presa (Barranc de la Palla). En ambos casos, el tamaño relativo del armamento representado es proporcional al que portan los cazadores. El calco disponible de Cova Remigia no nos permite, sin embargo, cotejar si uno de los dos cazadores porta una bolsa o recipiente semejante al que conforma la panoplia, un argumento que podría ser determinante para integrar el armamento aislado a la narración descrita por los arqueros. La minuciosa restitución del conjunto alicantino sí que permite, en cambio, apreciar la estructura lanceolada de las flechas aisladas, estructura que comparte el haz que porta uno de los arqueros partícipes de la cacería (motivo 7). Todos los cazadores

representados en este episodio son portadores de un arco de curvatura simple y de un haz compuesto por tres o cuatro flechas, únicamente el arquero 14, el que dispara directamente a la presa, está desprovisto del haz, lo que nos hace suponer, si a ello sumamos la estrecha relación entre este arquero y el grupo de flechas aisladas, que éste formara parte de la panoplia del cazador.

Una asociación semejante podría establecerse en el análisis de la escena de la Cova dels Rossegadors (Castelló), donde una de las representaciones humanas lleva una especie de bolsa colgada del hombro, aunque Mesado ha creído ver en este objeto una honda propia de los pastores. Sea como fuere, y a pesar de la mala conservación de soporte y pigmento, cerca de esta figura se representa una panoplia en la que, claramente, se aprecia un objeto a modo de recipiente, cuyo tamaño y estructura no disiente en exceso del que porta el mencionado individuo. Son esos problemas de conservación a los que nos referíamos los que nos impiden comprobar si, además, esta figura humana completaría su armamento con un arco y un haz de estructura semejante al que luce la panoplia aislada.

El trepador de Mas d'en Josep (motivo 12) nos permite incidir nuevamente en la idea de que la representación aislada de armamento, en ocasiones, está justificada dentro del planteamiento narrativo de la escena. El ejemplo que nos ofrece Mas d'en Josep no parece dejar lugar a dudas: el arquero abandona parte de su armamento para facilitar así el ascenso. La unión narrativa entre este motivo y los haces no sólo se justifica teniendo en cuenta la coherencia de tamaños sino que las flechas muestran una estructura semejante al de las que impactan en el jabalí, cuya trayectoria apunta claramente a la posición del arquero 11 que, junto al anterior, son producto de una misma fase

Con más dificultad creemos asociar la panoplia 22-23 de Val del Charco al arquero 20, situado a la izquierda. La tonalidad del pigmento y el hecho de que ambos se superpongan al arquero 21 apuntan a una posible ejecución unitaria, máxime si tenemos en cuenta que la panoplia muestra un tamaño acorde proporcionalmente con el del arquero.

Todos los ejemplos arriba recogidos, si bien muestran dos motivaciones bien distintas a la hora de significar estos instrumentos, no dejan lugar a dudas sobre su identificación. Por ello no nos parece apropiada la lectura que apuntan algunos autores (Mesado, 1989) cuando dicen ver en la reproducción de flechas y cestos más que una panoplia el utillaje (pinceles y recipiente de pigmento) utilizado por el pintor.

Tampoco deducimos de la posición en el espacio de estas panoplias exentas un tratamiento preferente, tan sólo en el uso intencionado de una oquedad del relieve que apunta Porcar para el núcleo de Gasulla podemos intuir una selección previa del espacio de representación. El ejemplo de Cortijo de Sorbas II (motivo 9) es el único que se sitúa en un punto tan poco utilizado como lugar de representación como es el techo de la cavidad; el resto de representaciones, como hemos visto, suelen integrarse espacialmente a la composición global de los abrigos, sin que podamos intuir una posición preferente en función de la ocupación de espacios elevados, destacados por su superficie, etc.

Por otro lado, el tamaño que alcanzan estas panoplias, como hemos visto, es en muchos casos proporcional al de las figuras con las que comparten composición, y no observamos en este criterio un tratamiento preferente con respecto al resto de figuras que conforman la decoración del abrigo.



¿Escenas de recolección o meros escaladores?

Si atendemos al reducido número de escenas documentadas, hasta el momento, en el territorio levantino, convendremos en que nos enfrentamos a episodios narrativos excepcionales, casi anecdóticos. De nuevo es su excepcionalidad y la reproducción de actividades económicas distintas a la cinegética los factores que suscitan mayor interés por estos episodios, vinculados tradicionalmente con tareas propias de la recolección.

En efecto, la representación de una o varias figuras humanas en actitud de ascenso por una especie de cordaje rematado en lo que podría considerarse como un panal rodeado de insectos no parece ofrecer duda alguna sobre el sentido temático de estas composiciones. Sin embargo, no en todos los casos se hace explícita la escena completa, de manera que tanto encontramos representación aisladas de insectos, asociados o no a un panal, como arqueros trepadores solitarios en cuya actitud cabrían otras interpretaciones temáticas.

Tan sólo en dos abrigos apreciamos la representación explícita de una **escena de recolección**, en la que se conjugan los cuatro elementos definidos anteriormente: panal, insectos, cuerda y recolector, y las dos se localizan en la provincia de València. Nos referimos a la muy conocida escena de “recolección de miel” de la Cueva de la Araña (Bicorp) (Hernández Pacheco, 1924) y la del Abric de la Peña (Moixent) (Ribera et al, 1995) (Fig. 12.39). A estas dos cabría añadir la representada en la Zona A del Abrigo de Arpán L (Colungo, Huesca), aunque la posición que ocupa el recolector, por encima del nivel de situación del panal, suscita ciertas dudas a los autores del estudio (Baldellou et al, 1993) (Fig. 12.39). Sin embargo, la actitud del personaje y su estrecha asociación a una escala refuerza su vinculación narrativa con el panal, pudiendo representar, en este caso, el descenso desde un cortado al punto donde se éste se encuentra; de hecho, se observan restos de la escala bajo del enjambre. En este mismo abrigo, pero en la zona C, adyacente a la anterior, creemos intuir una nueva representación en la que se distingue una escala y varios trazos inconexos en la zona inferior derecha, que si bien pudieran tratarse de varias figuras humanas su deficiente conservación limita cualquier valoración formal o técnica. En la provincia de Teruel, en el Barranco de Esteruel, el Abrigo de la Higuera ofrece una secuencia semejante, en la que se aprecian dos individuos encaramados a una especie de rama desde la que acceden a lo que consideramos podría representar un panal rodeado de insectos.

A estos episodios cabría sumar, ya dentro del ámbito de Valltorta, las representaciones de Mas d'en Salvador y de El Cingle de l'Ermita, ambos enclavados en el Barranc Fondo, tributario del de Valltorta. Del primero tan sólo tenemos constancia a partir de una foto publicada por Viñas (1982), y en ella apreciamos la representación de un individuo, rodeado de varios insectos en vuelo aleatorio, en posición de ascenso por una especie de cuerda significada en un trazo recto que corona en una amalgama de trazos de tendencia globular. En el segundo abrigo, la escena muestra una gran complejidad en el número de recolectores y el detalle con el que se diseña la escala, pero no hay evidencias de la representación de insectos, y únicamente unas manchas de color en la zona superior podrían funcionar como panales. Por lo que respecta a la interpretación de esta escena, hemos de subrayar las importantes diferencias que apreciamos al comparar la documentación aportada por Viñas y la publicada en la obra de Dams (1983; 1984), en la que la autora hace especial hincapié en la existencia de un panal y varios insectos alrededor que no quedan recogidos en el calco realizado por Viñas y su equipo (Viñas, 1979-80).

Una variante de este tipo de escenas es aquélla en la que únicamente se representa al **trepador ascendiendo por una cuerda o ramaje**, coronada, en algún caso, por una masa de color de aspecto informe o bien por una maraña de trazos de tendencia circular. Son numerosos los ejemplos que aporta, en este sentido, el núcleo Valltorta-Gasulla: tres en Cova Remigia (Cova Remigia III- grupo 16; Remigia V-motivo 59 y 71; uno en el Abric IV de el Cingle de la Mola Remigia (motivo 13) y

Panal-insectos-cuerdas-trepador

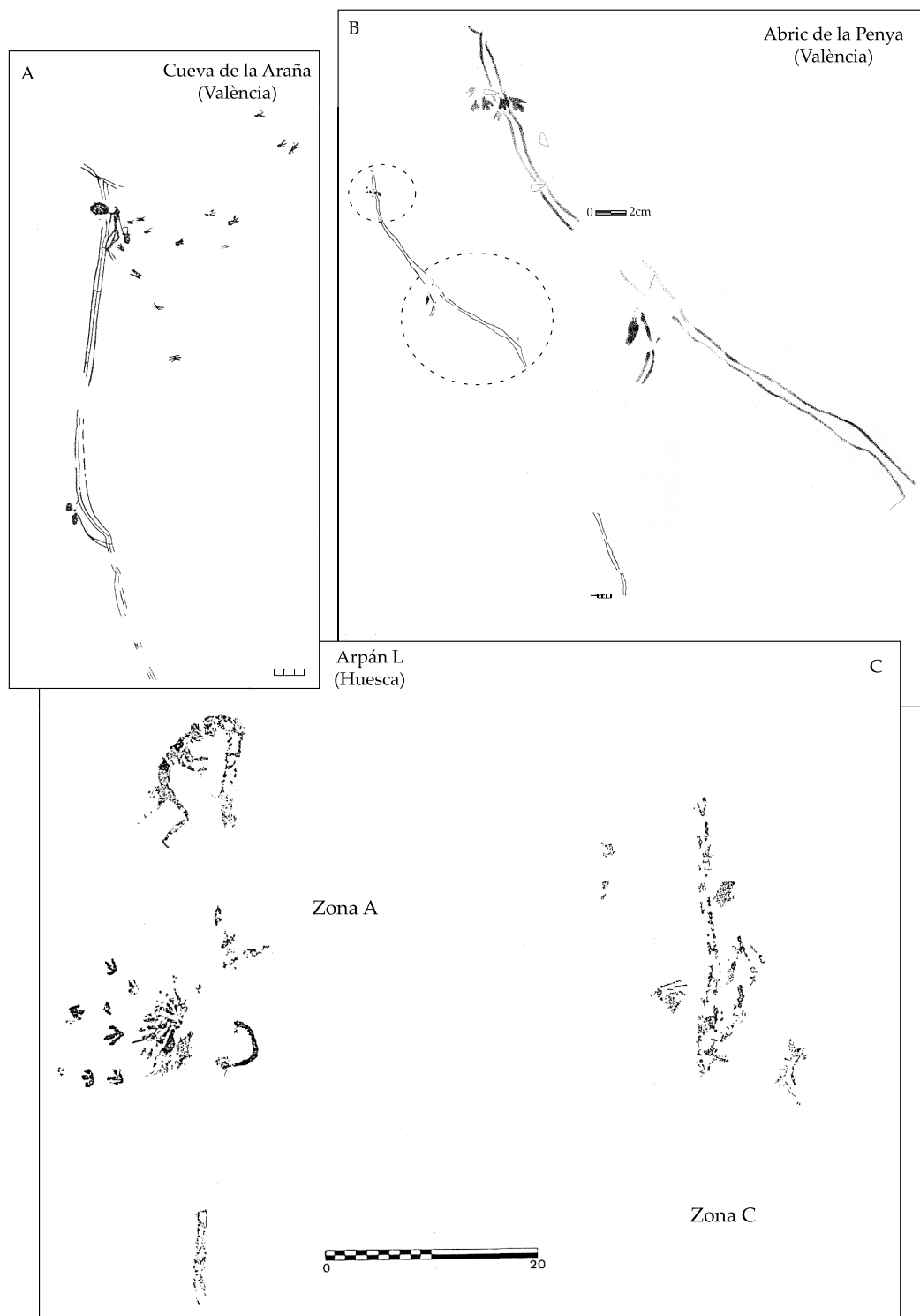


Fig. 12.39. Escenas de recolección en las que se recogen los cuatro componentes descritos. A. Calco según Hernández Pacheco (1924). B. Calco según Ribera et al, 1995. C. Calco según Baldellou et al (1995)

uno en Mas d'en Josep (motivo 12); en Teruel, dos abrigos del Barranco Mortero, Covacho Ahumado y Los trepadores (motivos 33-34; 35-36 y 40), aportan, al menos, cuatro representaciones de este tipo, concentradas, mayoritariamente, en el segundo de los conjuntos; por último, en la provincia de



Trepador-cuerdas

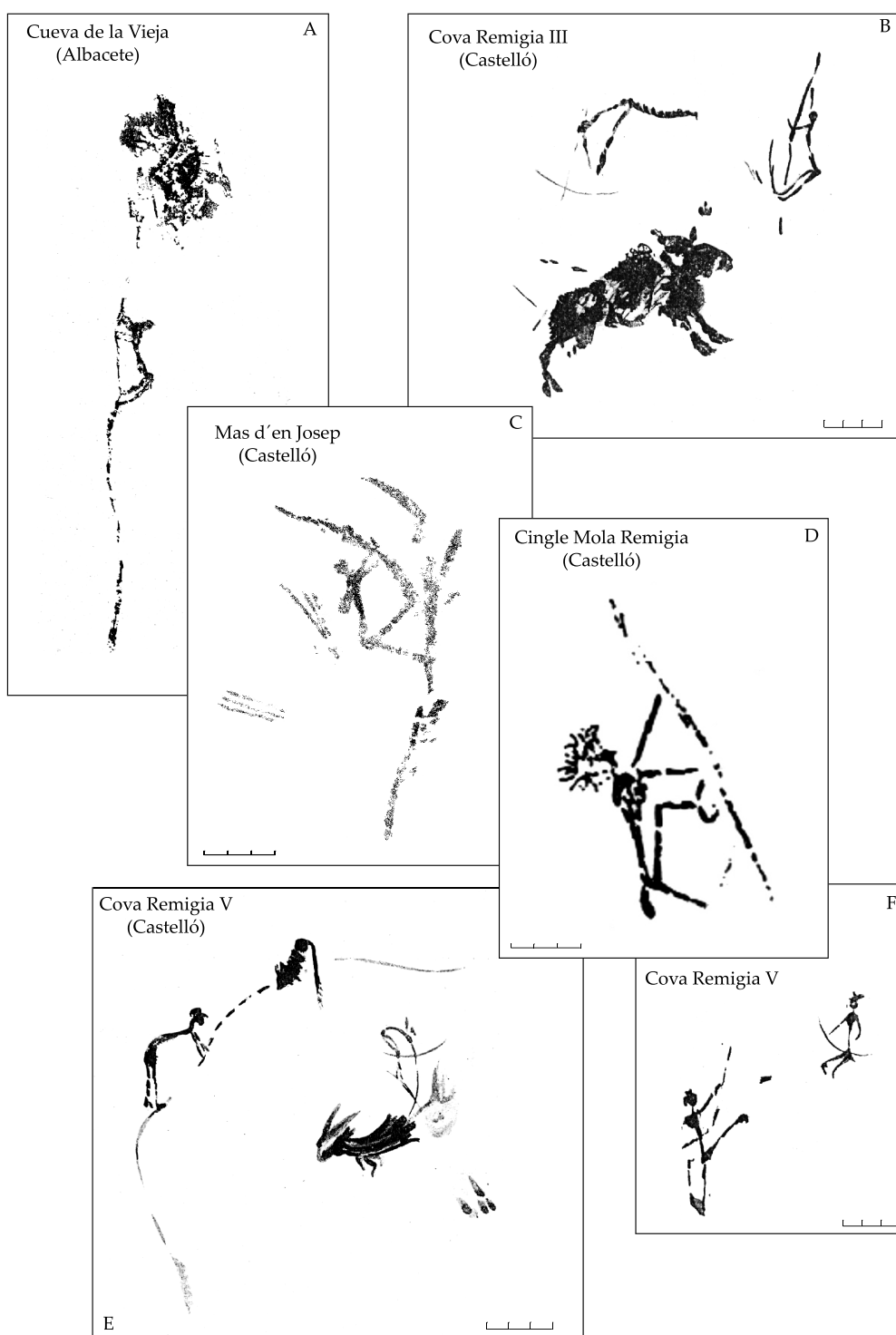


Fig.12.40. Algunos ejemplos del binomio compositivo *trepador-cuerdas*: A. Alonso y Grimal (1996); B-D-E-F. Porcar, Obermaier y Breuil (1936); C. Domingo et al (2003).

Albacete, tan sólo la Cueva de la Vieja (Alpera) parece dar cuenta de este tipo de temáticas (Fig. 12.40).

Asociadas estrechamente a estas secuencias estarían las representaciones aisladas de lo que se

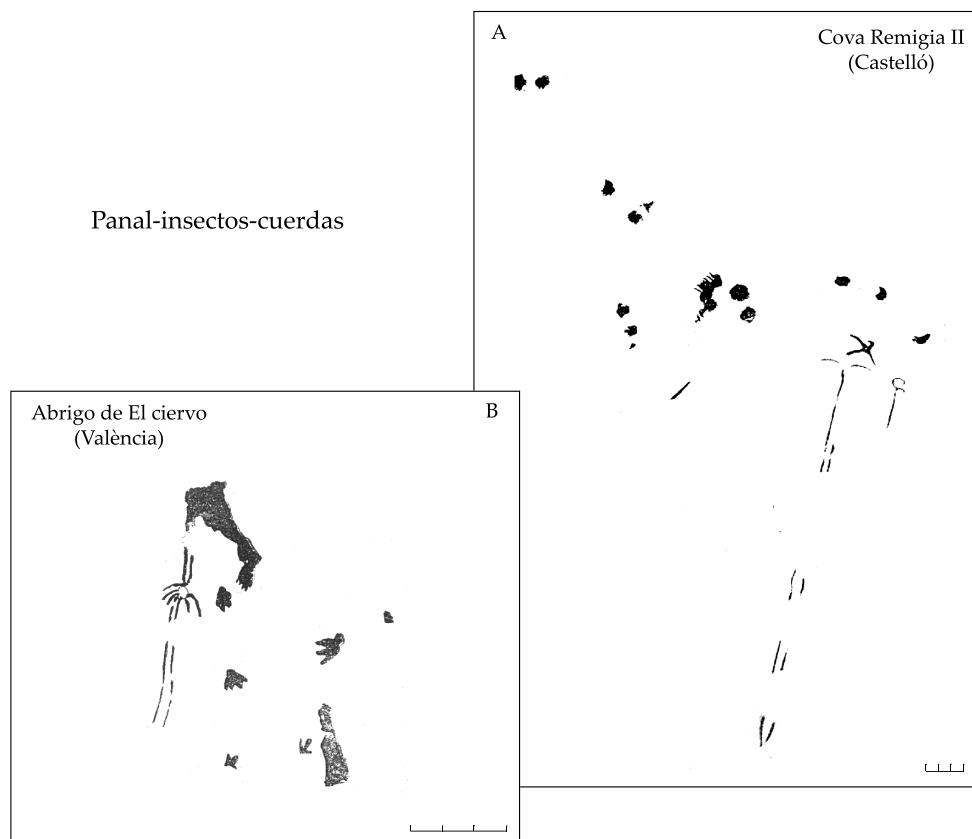


Fig. 12.41. Algunos ejemplos de la zona del trinomio compositivo *panal-insectos-cuerdas*: A. Porcar, Obermaier y Breuil, 1936; B. Jordá y Alcácer, 1951

ha venido interpretando como **panales rodeados de insectos**, en algún caso, asociados a cuerdas, sin que podamos constatar la representación de figuras humanas. La provincia de Castelló, concretamente el núcleo de Gasulla, vuelve a destacar en este sentido. Solamente en la Cova Remigia documentamos, al menos, cuatro estructuras a las que se asocian un número incierto de insectos, sin que los trazos que surgen de los panales puedan interpretarse como verdaderos cordajes sino como parte de la estructura del panal (Fig. 12.41). Tres de estas estructuras (grupo 9) se localizan en la Cuarta Cavidad, apenas separadas por unos centímetros; la última (motivo 29) se situaría en la cavidad contigua, la quinta, y es la que traduce una estructura radicalmente distinta a las anteriores. Los autores de su estudio (Porcar, Obermaier y Breuil, 1936) trazaron una primera distinción entre ambas estructuras fundamentando, así, la interpretación de las primeras como arácnidos. En el Cingle de la Mola Remigia, concretamente en el Abric IV, se reitera este tipo de representaciones en, al menos, dos casos (motivos 27 y 29). A éstos hemos de añadir una representación dudosa de la Cavidad II de Cova Remigia (grupo 9), donde la existencia de unos trazos intermitentes que rematan en una masa de color rodeada de pequeñas puntuaciones podría apuntar a este tipo de representaciones; la composición conocida como “bandada de pájaros”, que presentan una morfología semejante a las convenciones que figuran a los insectos, de la Galería del Roure de Morella; y varias grafías similares en la Cova del Polvorín.

Fuera del Maestrat, y aunque su número desciende significativamente, hemos constatado su presencia en la provincia de Teruel, en el Abrigo de la Vacada, donde varias puntuaciones han sido interpretadas como insectos asociados a la figura de un arquero (Ripoll, 1961); en Valencia (Abrigo de El Ciervo, Dos Aguas), en el que aparecen estrechamente asociados varios insectos, un panal y dos trazos paralelos interpretados como cuerdas (Fig. 12.41); en Alacant, en el Abric de la Penya Blanca,



donde más de treinta insectos se asocian a una estructura de tendencia triangular; y en Tarragona, en el Abrigo de Mas d'en Ramón d'en Bessó, donde con más dudas apreciamos una composición semejante.

A éstos hemos de sumar los motivos 96 de Civil y 17 de Saltadora VIII, a pesar de que su identificación genera ciertas dudas. En el primer caso, la representación de una especie de ramaje del que se deslindan varios trazos nos previene ante la posible representación de una **nueva variante**, que, quizás, reflejaría la existencia de panales salvajes instalados en las ramas de los árboles o en los propios roquedos (Fig. 12.42). Una observación detenida de este motivo, afectado por pérdidas puntuales, permite apreciar, en su extremo izquierdo, una especie de estructura colgante que, siguiendo paralelos etnográficos, podría enmarcarse dentro de una temática de recolección apícola silvestre. Hemos de tener en cuenta que son escasas las referencias explícitas al paisaje dentro de las convenciones gráficas levantinas; los motivos vegetales son particularmente anecdóticos, y su representación parece estar vinculada a episodios que reflejan actividades de tipo económico más que a una referencia alegórica al marco espacial en el que se inscriben el resto de figuras. Mayores reticencias suscita el motivo 17 de Saltadora VIII, puesto que la propia definición de esta figura como un cordaje o motivo de tipo vegetal se ve limitada por las importantes pérdidas de soporte.

Las variantes que acabamos de definir, que parecen girar sobre un mismo tema, tienen una **distribución territorial** limitada, con un epicentro destacado en la provincia de Castelló, donde el reducido número de escenas explícitas— Mas d'en Salvador y Cingle de L'Ermita— contrasta con el importante número de representaciones aisladas de panales e insectos en el ámbito de Gasulla y con la temática del arquero solitario en posición de ascenso, una temática que, como veremos, no parece estar relacionada directamente con las tareas de recolección (Gráfico 12.3 y Fig. 12.43)

Junto al Maestrat el Bajo Aragón, concretamente el núcleo articulado en torno al Barranco Mortero, concentra en dos abrigos un total de cuatro representaciones, a las que se suma la secuencia

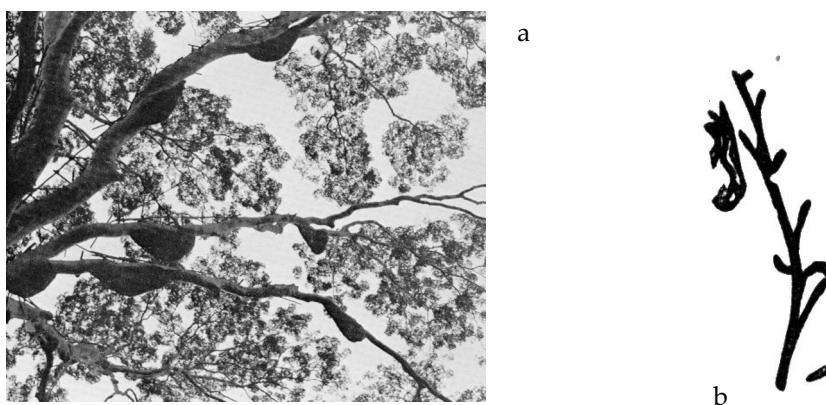


Fig. 12.42 a. Imagen en detalle del ramaje de un árbol denominado científicamente *Koompassia excelsa* o *tualang*, de unos 35m de altura, que crece en el territorio malayo. Sus ramas soportan hasta veinte panales de las abejas *Apis dorsata*, que escogen especialmente estos árboles por su altura y por el carácter liso de su corteza, disuasoria de cualquier tipo de predadores. La recolección se realiza por las noches, cuando las abejas son menos agresivas. Sirviéndose del humo de pequeñas hogueras los recolectores se encaraman con largas escalas y cortan los panales, mientras entonan cánticos rituales en los que está prohibida la mención de palabras como “abeja”, “caída” o “picadura”. El trabajo de estos recolectores parte del seguimiento de las abejas por el bosque, de su itinerario, hasta dar con los lugares de ubicación de los panales. La observación directa es tal que estas poblaciones son capaces de averiguar cuándo una colonia almacena miel a través de los cambios de forma del panal o de color de las abejas. Este aprendizaje se fragua a través de los años y de las pautas marcadas por el *pawang* o brujo de las abejas, del que heredan el bosque cuando muere. (Información extraída de la investigación llevada a cabo por J. Durno en Sarawak (Malasia) (1989).

b. El motivo 96 de Civil podría vincularse con este tipo de prácticas de ser cierta la interpretación que de él hacemos, puesto que en su extremo izquierdo superior parece advertirse un posible panal siguiendo el ejemplo etnográfico que se documenta en Malasia, entre otros lugares, aún en la actualidad. (Calco según Benítez Mellado, en Obermaier y Wernert, 1919)

del Abrigo de la Higuera; mientras que el bajo índice cuantitativo de la provincia de València contrasta con el realismo que trasladan dos de las escenas de recolección en las que se conjugan los cuatro factores definidos líneas arriba.

Fuera de los límites de estas provincias, el número de representaciones disminuye, y tan sólo en Huesca podemos señalar, *a priori*, la existencia de, al menos, una escena de recolección; al igual que en la provincia de Tarragona, donde quedaría recogido un pasaje relacionado con la representación de insectos. Por último, la figura en posición de ascenso de la provincia de Albacete suscita serias dudas sobre la verdadera finalidad de su acción.

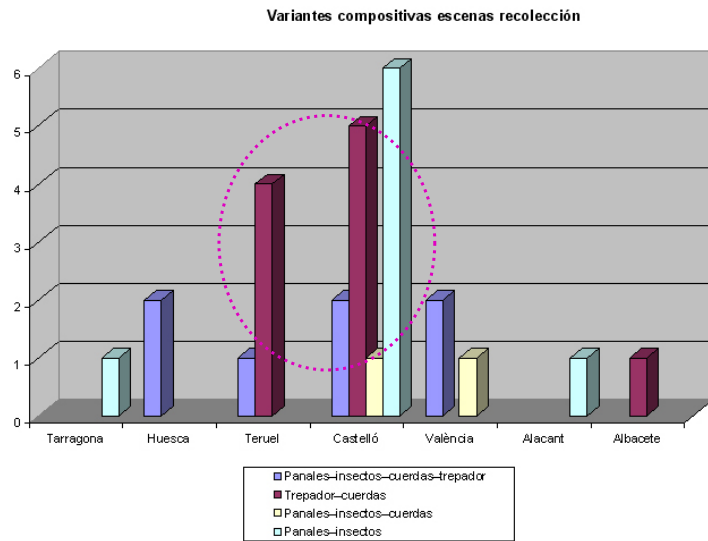


Gráfico 12.3

Pero, a pesar de esta amplia distribución espacial ¿ podemos señalar la existencia de pautas o convenciones gráficas comunes en la ejecución de este tipo de composiciones?

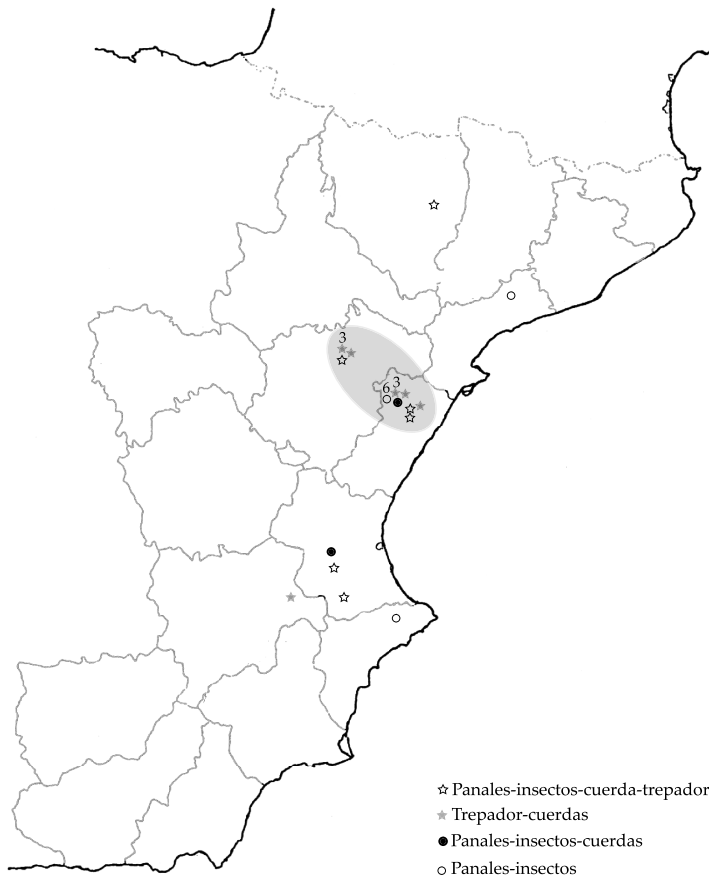


Fig.12.43 Mapa de distribución de las distintas variantes compositivas

Atendiendo a los **rasgos formales**, las figuras humanas participes adolecen, por lo general, de modelado en el trazo, con una destacada simplicidad en su ejecución y la aplicación de tinta lineal tan sólo quebrada en el diseño de algún tocado (Cueva de la Vieja; Los Trepadores o Covacho Ahumado) o, incluso, de los rasgos faciales (Cingle de la Mola Remigia IV; Cova Remigia V). Únicamente el individuo de la Cueva de la Araña (el que se encuentra en la parte superior) traduce un formato corporal distinto, con un tronco de tendencia triangular y un mayor grosor en el trazo que da cuenta de las piernas; sin embargo, el que se localiza en la parte inferior del cordaje, en clara sintonía narrativa, repite los rasgos formales vistos anteriormente.

Se trata, por lo general, de **personajes solitarios**, aunque en dos abrigos constatamos la presencia de más de un individuo partici-



Figuras asociadas a episodios de recolección

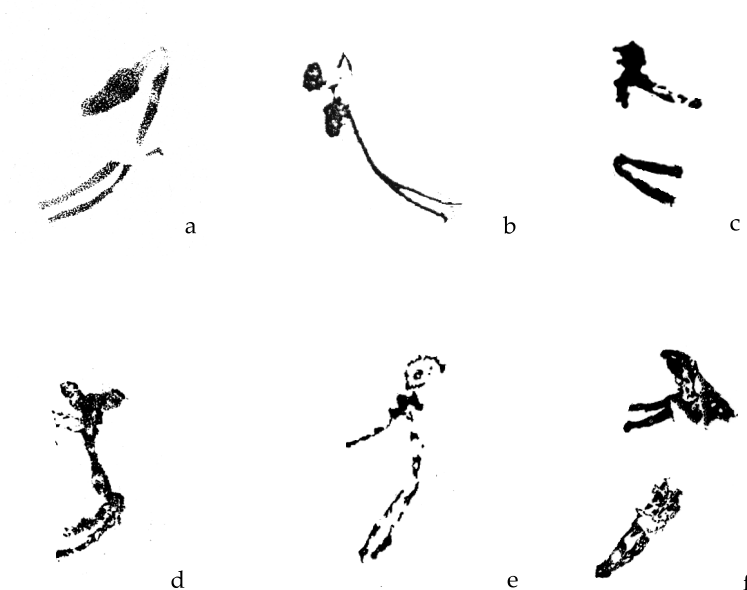


Fig. 12.44 Figuras de tipo lineal y trazo simplificado asociadas a episodios de recolección. a. Abric de la Peña (Moixent); b. Cuevas de la Araña; c. Cingle de l'Ermita (Castelló); d. Cueva de la Vieja (Albacete) e-f. Los Trepadores (Teruel). Los ejemplos aportados permiten distinguir distintos grados de proporción anatómica, siempre dentro de la tendencia lineal de su ejecución.

pando del proceso de recolección (Fig. 12.42). Es el caso del Cingle de la Ermita, donde Viñas cree ver representados tres individuos de semejante formato; el del grupo de motivos 38-41 del Abrigo de los Trepadores, al que parecen vincularse, con ciertas dudas, hasta tres individuos; o el de la Cueva de la Araña, en la que Hernández Pacheco señala la coordinación de dos individuos en la labor de ascenso y recolección. Quizás haya que sumar a estos dos ejemplos el del Abrigo de la Higuera, aunque el detalle del calco suscita ciertas dudas.

La presencia de dos o más individuos en este tipo de actividades se correspondería con el patrón observado en estudios etnológicos actuales. En efecto, si bien el número de individuos que ascienden al panal no supera la pareja, a

los pies de la escala se sitúa un número incierto de personas que recogen los panales arrancados mientras entonan cánticos rituales. Las prácticas de recolección de miel en grupos primitivos actuales se sirve del humo de hogueras que obliga a las abejas a salir de su panal y las desorienta, evitando así el peligro de las picaduras de un enjambre agresivo (Durno, 1989).

Es en la **postura que adoptan en la escalada** donde observamos mayor eclecticismo. Concretamente, la figura 13 del Abric IV de el Cingle de la Mola Remigia manifiesta una destacada maestría en la coordinación del movimiento mediante la ligera flexión de la pierna más adelantada; una coordinación que podríamos hacer extensiva al escalador de Mas d'en Josep, al indicar claramente el compás del ascenso en el adelantamiento del brazo y pierna derechos. Singular resulta la postura del motivo 2.3 del Abric de la Peña, apenas sujeto a las cuerdas por el brazo izquierdo y prácticamente colgado al aire, como indica la posición arqueada y hacia atrás de las piernas. La posición del escalador de la Cueva de la Araña, con las piernas ligeramente flexionadas, permite suponer su afianzamiento sobre la escala, dejando así las manos libres. El resto de escaladores se disponen en una posición mucho más rígida, con los brazos y piernas completamente estirados. Tan sólo en dos casos las figuras humanas, aunque estrechamente asociadas a la escala, no adoptan posición de ascenso (Covacho Ahumado y Arpán L-Zona A).

Algunos de estos individuos portan una especie de recipiente a modo de bolsa cogida de la mano (Cueva de la Araña-trepador superior- y Abric de La Peña) o colgada de la espalda (Mas d'en Josep o motivo 40 del Abrigo de Los Trepadores), cintura (Abric IV de El Cingle de Mola Remigia) o cabeza (Los Trepadores). En el caso de los dos abrigos valencianos, se aprecia perfectamente la estructura cónica del recipiente y la curvatura del asa, con mayor precisión en el detalle en el

Estructuras por las que asciende el trepador

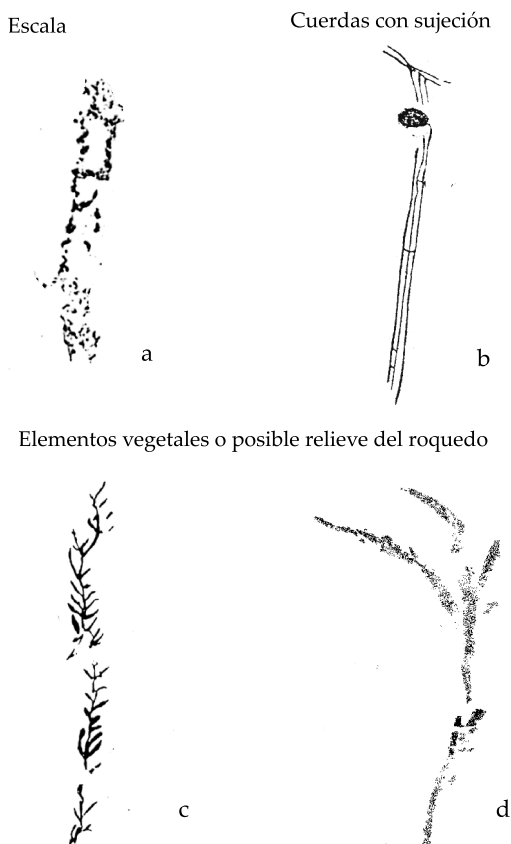


Fig. 12.45. Distintas estructuras asociadas a la acción de ascenso. a. Arpán L (Huesca); b. Cuevas de la Araña (València); c. Abrigo de los Trepadores (Teruel); d. Mas d'en Josep (Castelló).

en los abrigos del Cingle de L'Ermita y Arpán L, en la que dos trazos paralelos de recorrido vertical unidos por varios horizontales a modo de travesaños nos permite afirmar la representación de una larga escala.

Finalmente, hemos de destacar la representación de una especie de ramas, en las que se distinguen los trazos que dan cuenta del follaje, documentadas, exclusivamente, en la zona turolense.

Llegados a este punto, hemos de llamar la atención sobre un aspecto que nos parece ciertamente significativo. Nos referimos al modo en cómo el artista ha sabido plasmar **el efecto de la gravedad** sobre el movimiento del escalador. Ambos elementos se conjugan en el quiebro que dibuja el recorrido del cordaje en aquellos puntos donde se sujeta el trepador, trasladando así la sensación de peso y equilibrio que ejerce el individuo sobre las cuerdas durante el ascenso. Quizás el ejemplo más representativo sea el del trepador inferior de la Cueva de la Araña, aunque en el Abric de la Peña se aprecia una sensación semejante, que se refuerza en el “vuelo” del trepador.

Cómo hemos visto, tan sólo en algunos casos se representa **el panal o nido al que ascienden** los trepadores, y al que se le asocian pequeñas graffias interpretadas como insectos, probablemente abejas. Los ejemplos del Abric de la Peña y la Cova de la Araña guardan importantes semejanzas entre sí, especialmente por lo que se refiere a la utilización intencionada de un pequeño hueco de

caso de La Araña. El recipiente representado en Mas d'en Josep traslada una estructura semejante, en la que podemos intuir el diseño del asa o cinta, que parece omitir la dibujada en el vecino Gasulla. Destacar en estos dos casos la destreza con la que se traduce el efecto de la gravedad sobre el objeto durante el ascenso.

Por lo que se refiere a **la cuerda o ramaje empleado**, apreciamos importantes variaciones en cuanto a la complejidad de su diseño (Fig. 12.45). Los menos elaborados simplifican su ejecución a un trazo recto vertical o ligeramente inclinado (Cingle IV o Remigia II y V), que puede subdividirse en su extremo superior (Mas d'en Josep) o rematar en manchas de color informe (Cueva de la Vieja) o simples trazos de estructura globular (Mas d'en Salvador). Este tipo de representaciones, concretamente las que se reducen a uno o varios trazos cortos, nos lleva a considerar la posibilidad, ya señalada por otros autores, de que estén representando, en realidad, el roquedo o paisaje.

Los dos abrigos valencianos nos sirven para ejemplificar un segundo tipo de estructura, en la que dos o tres trazos subparalelos de recorrido sinuoso e importante longitud— más de 80 cm— rematan en dos trazos perpendiculares cruzados, interpretados como el punto en el que se afianzaría el cordaje al roquedo. Una estructura más elaborada sería la documentada



la pared como panal; un uso intencionado del soporte que vuelve a manifestarse en el ejemplo documentado en el Abrigo de El Ciervo, también en la provincia de València. En otros casos, su diseño se reduce a una simple mancha de color (Cueva de La Vieja; Arpán L; La Higuera) que puede adoptar una estructura circular enmarañada (Mas d'en Salvador o Los Trepadores).

Pero son las **representaciones aisladas de panales e insectos asociados** las que otorgan al enclave de Gasulla mayor especificidad, con una destacada concentración en los abrigos de Cova Remigia y el Cingle de la Mola Remigia. La estructura de los supuestos panales traduce un patrón común en los dos abrigos: una especie de masa de color de contorno amigdaloides, del que surgen varios trazos en ambos extremos, de mayor longitud los superiores, y que le sirvieron a Porcar para trazar una primera interpretación que las vinculaba con figuras de arácnidos (Porcar, Obermaier y Breuil, 1936). En algún caso, es posible apreciar una hendidura en el lateral de estos panales hacia donde se dirige el vuelo ordenado de los insectos. Distinta es la estructura que traslada el motivo 29 de la Cova Remigia V, en la que observamos un diseño de círculos concéntricos al que se yuxtapone un insecto y bajo el que se disponen infinidad de puntuaciones despreocupadas en proyección horizontal, de complicada definición; una estructura que apreciamos igualmente en el abrigo tarracense de Mas d'en Ramón Bessó.

Este tipo de estructura han sido interpretadas como panales, trampas o, incluso, telas de araña, aunque es la primera opción la que cobra mayor peso al valorar el modo en que los insectos se disponen en relación a estas estructuras, con una evidente ordenación espacial que traduce el ritmo del vuelo en líneas de cadena o de curso procesionario,

El diseño de estos insectos varía en el detalle, desde simples cruces a cruces dobles, aspas, bisectrices y puntillados de pincel (Porcar, 1949:176). Un diseño que es posible rastrear en otras zonas: como los insectos en forma de aspa del Abric de la Penya Blanca (Alacant) o Mas d'en Ramón d'en Bessó (Tarragona); mientras que los abrigos valencianos y el oscense de Arpán L muestran unos diseños más elaborados en forma de punta de flecha con pedúnculo y aletas, con una mayor complejidad en el caso de la Cueva de la Araña (Fig. 12.46)

Resulta ciertamente llamativo, no obstante, el tamaño que alcanzan estos insectos en su diseño, claramente desproporcionado con respecto a las figuras humanas con las que comparten escena; un aspecto que se repite independientemente de factores estilísticos o regionales. No en todos los casos estas pequeñas grafías se disponen ordenadamente en el espacio. Baste señalar, en este sentido, los ejemplos de Arpán L-Zona A, Cueva de la Araña, Abric de la Penya Blanca o, incluso, Mas d'en Ramón d'en Bessó, donde la distribución aleatoria y la superposición de trayectorias dibujadas por los insectos bien podría significar el revoloteo del enjambre como consecuencia de la proyección de humo en el interior del panal, una de las técnicas apícolas más utilizadas y que todavía es posible rastrear en algunos pueblos primitivos, como los gurungos del Nepal o los Taranga de Malasia. La expulsión de las abejas facilitaría la apropiación de la miel y la cera, que serían transportadas en cestos.

Frente a este tipo de distribución aleatoria, la ordenación alineada de estas grafías en una o varias filas traduce el vuelo procesionario que realizan las abejas en la búsqueda de néctar, y siempre suele representarse en asociación a un panal aislado. En estos casos, las escotaduras que modelan la silueta de los panales figuraría el punto por el que se introducirían las abejas, incluso se ha llegado a afirmar la representación de estos himenópteros en el interior de los panales (Ripoll, 1963), una afirmación que no podemos contrastar dada la relativa calidad de los calcos disponibles.

Nos enfrentamos, por tanto, a distintas variantes compositivas en las que subyace, sin embargo, un mismo sentido narrativo. Únicamente las secuencias protagonizadas por un único personaje que asciende por un trazo corto nos previenen ante matices temáticos no vinculados directamente a labores recolectoras. Éste sería el caso de los ejemplos documentados en Mas d'en Josep, Cova Remi-

Panal-insectos

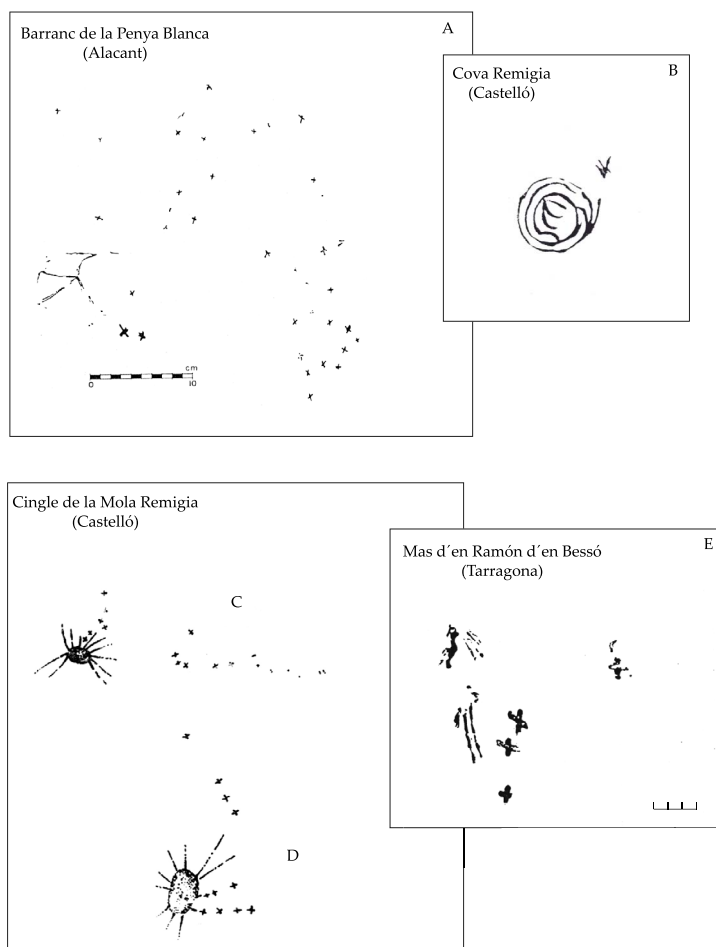


Fig. 12.46. Representaciones de panales asociadas a insectos. A. (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988); B. (Porcar, Obermaier y Breuil, 1936); C-D. Ripoll, 1963; E.

gia II y V, de El Cingle IV y de la Cueva de la Vieja: el ascenso se realiza por un trazo vertical simple, que tanto pudiera representar una cuerda como la figuración del paisaje; no se asocian a representaciones de insectos o panales, y aunque en dos casos portan recipientes a la espalda (Mas d'en Josep) o a la cintura (Cingle de Mola Remigia), no es menos cierto que, en muchos casos, se ha relacionado el uso de este tipo de recipientes con el transporte de veneno para la preparación de los proyectiles.

Los paralelos compositivos y temáticos que se derivan de la escena formada por los motivos 11 y 12a de Mas d'en Josep y los de Remigia II, permiten elucubrar un posible matiz temático relacionado con un **episodio de carácter cinagético**. La presencia en ambos casos de dos cuadrúpedos, posiblemente dos jabalíes, enfrentados a la posición que ocupa el trepador, nos lleva a considerar la posibilidad de que éste estuviera huyendo del animal, trepando a un lugar seguro, donde se localiza un arquero de formato parejo que se encuentra en posición de disparo. El hecho de que junto al personaje de

Mas d'en Josep aparezcan restos de varias flechas podría ajustarse a esta versión, de manera que el arquero habría abandonado el armamento para facilitar así su ascenso.

En el resto de ejemplos documentados en Remigia y el Cingle de la Mola Remigia resulta más difícil justificar la presencia de un trepador siguiendo la explicación anterior. El motivo 13 de el Cingle IV no se asocia directamente a ningún cuadrúpedo, y tan sólo la presencia de un gran bóvido en el extremo derecho de la cavidad podría justificar nuestras argumentaciones, aunque la distancia que media entre ambos es prueba suficiente como para sugerir la desvinculación narrativa entre ambos. Lo mismo ocurre en el caso de los dos trepadores de Remigia V, donde la relativa calidad del calco disponible limita en gran medida nuestras valoraciones.

En relación a la **dinámica compositiva** de las escenas relacionadas con la recolección de miel, y por lo general, nos enfrentamos a escenas de ejecución unitaria. Solamente en aquellas en las que participa más de un "recolector" apreciamos, en contadas ocasiones, ciertos matices formales que nos llevan a cuestionar la existencia de una fase puntual de adición. Los dos casos más evidentes en este sentido repiten, por lo demás, una misma pauta. Se trata de la conocida escena de La Araña y la que reproducen los motivos 38-42 de Los Trepadores. En ambas secuencias la figura que se sitúa a los pies de la escala, además de ser sensiblemente más pequeña, muestra un formato de líneas más simples, carentes de modelado y con menor volumen en el trazo. En base a estos matices, y aunque



nuestra valoración depende del calco disponible, podríamos mantener la hipótesis de dos fases diferenciadas, aunque perfectamente coordinadas dentro de la coherencia narrativa que transmiten estos episodios, por lo demás, reflejo fiel de las estrategias empleadas en este tipo de recolección.

Esta misma dinámica de adición se observa en aquellas escenas en que los escaladores se integran en una posible escena de contenido cinegético. En este caso, entre la ejecución de la figura animal y la del escalador existe un lapso de tiempo impreciso, pero que permite distinguir dos momentos de representación, perteneciendo la figura humana al más tardío o reciente (Mas d' en Josep y Cova Remigia).

Por lo que respecta a la **situación espacial** de esta temática, en sus distintas variantes, **dentro del abrigo**, solamente en algunos casos podemos afirmar cierta determinación en el espacio que ocupan, y en ninguno podemos hablar de temática exclusiva en el dispositivo decorativo de los abrigos donde se documenta. En efecto, estas composiciones comparten espacio gráfico con figuras y/o escenas de temática diversa que, en algún caso, conforman una misma agrupación, provocando lo que hemos acuñado como “superposición de escenas” de desarrollo narrativo independiente.

Al igual que ocurría anteriormente al analizar otras temáticas, la valoración de aspectos espaciales no puede realizarse de manera selectiva, escogiendo, en este caso, temáticas específicas, sino que ha de realizarse en connivencia con la dinámica de cada uno de los abrigos considerados, de su evolución interna en relación a las distintas fases de ejecución que han ido conformando el complicado entramado decorativo que caracteriza a los abrigos levantinos. Sólo procediendo de este modo podremos valorar en su justo término si el uso de espacios centrales o superiores se corresponde, efectivamente, con espacios preferenciales ocupados sistemáticamente durante las primeras fases de representación.

El análisis interno de la composición y el espacio de todos los conjuntos recogidos en estas líneas desbordaría los objetivos de este trabajo, por lo que nos ceñiremos, como hicimos en otros apartados, a valorar la posición de estas composiciones y escenas en el global de la composición, haciendo referencia a su posición en el espacio del abrigo siempre y cuando esta información esté publicada.

En relación a estas escenas nos gustaría incidir en dos aspectos: por un lado, la sensación que se desprende de estar frente a una selección previa de espacios concretos a partir de la utilización de accidentes menores de la pared; por otro, que la inclusión de este tipo de composiciones en puntos compartidos por otras agrupaciones de figuras, si bien pudo ser consecuencia de la progresiva adición de figuras, denota que, desde el punto de vista del uso del espacio, esta temática, en sus distintas variantes, no tuvo en apariencia un tratamiento preferente.

Del primer aspecto son claros exponentes las tres escenas documentadas en la provincia de València (La Araña; el Abric de la Peña y El Ciervo). La utilización de una pequeña oquedad en la roca como representación figurada del panal implica una observación previa y una clara selección de un espacio que, por lo demás, permite en su extensión vertical continua la representación de una composición que se prolonga en más de un metro de longitud (La Araña y La Peña). La determinación de ese lugar concreto de representación se reafirma al considerar cómo se ajusta, en algún caso, esta composición al espacio disponible. En este sentido, tanto las composiciones de Bicorp y Moixent evidencian un claro ajuste en el modo de diseñar el recorrido del cordaje, sorteando a las figuras previamente representadas. Todos estos aspectos valorados de manera conjunta nos permiten plantear cierto componente regional en ambas representaciones, máxime si tenemos en cuenta que, hasta el momento, son las únicas composiciones en las que se observa un uso intencionado del soporte.

En relación al segundo aspecto, y aunque podría parecer contradictorio con lo dicho anteriormente, no apreciamos pautas significativas que nos permitan asegurar una posición destacada de estas escenas en el espacio gráfico. El abrigo oscense de Arpán L y el turodense de Los Trepadores pueden matizar, sin embargo, la contundencia de esta afirmación. En ambos se representan insisten-

temente escenas relacionadas con la recolección— hasta tres veces en el caso de Los Trepadores—, y aunque en ningún caso se trata de abrigos monotemáticos, la concentración espacial y el hecho de que, como ocurre en el abrigo del Barranco Mortero, se sitúen a unos cuatro metros de altura con respecto al nivel de suelo nos advierte de la relevancia de estas composiciones.

En el resto de abrigos apreciamos una mayor aleatoriedad en el punto de representación escogido, aunque hemos de tener presente que son pocas las referencias que hacen los autores en este sentido. En aquellas escenas en las que hemos vinculado al trepador en una escena de caza producto de dos fases, es evidente que su localización viene determinada por la posición escogida en la fase anterior.

Dejando a un lado cuestiones compositivas o formales, uno de los aspectos que resta valorar es cómo interpretar la información potencial que transmiten estas escenas, especialmente por lo que se refiere a las relacionadas con la recolección de miel. Su representación, bien explícita bien a partir de la figuración aislada de panales y abejas, traduce la importancia de unas actividades económicas que bien pudieron funcionar como complemento a otras que suponemos principales, como la caza. El hecho de que en algunos de estos episodios se obvie la representación de insectos, nos lleva a considerar la posibilidad de que, en ocasiones, este tipo de actividades estuvieran relacionadas con la apropiación de huevos de aves depositados en los nidos que pudieran situarse en los propios árboles o *cingles*. Sea como fuere, y al igual que ocurre en las escenas cinegéticas, el detalle y la minuciosidad con el que se reproducen las técnicas e instrumentos empleados traduce la existencia de una actividad especializada que, *a priori*, tendría una amplia distribución territorial, si atendemos a la dispersión de este tipo de escenas en el territorio levantino. Sin embargo, y al igual que ocurría en el caso de los episodios de confrontación y ataque, la zona norte de Castelló, y más concretamente el núcleo Valltorta-Gasulla, vuelve a destacar en la representación de este tipo de narraciones que hemos considerado minoritarias. En clara sintonía con este foco geográfico, nuevamente el núcleo artístico del río Martín. A pesar de la importante concentración en ambas zonas de esta temática en sus distintas variantes, tan sólo en la provincia de València documentamos, como hemos visto, la combinación de los cuatro componentes definidos anteriormente.

Por otro lado, y al considerar la información potencial que pueden ofrecer las pautas técnico-estilísticas, la participación, por lo general, de figuras con formato lineal carente de modelado nos permitiría situar a estos episodios en momentos avanzados de la secuencia, al menos por lo que se refiere al Maestrat. Los rasgos comunes que hemos observado, no sólo en el modo de diseñar la figura del trepador sino en el mismo esquema compositivo de la escena, podrían apuntar hacia un mismo momento o, cuando menos, a fases no muy distanciadas en el tiempo. Admitir esta premisa supone la consideración de que en esos momentos se produjera una eclosión de este tipo de temáticas, lo que podría tener repercusiones en relación a la estructura económica de estos grupos. *¿Representan las escenas levantinas actividades cotidianas o aquellas que imprimen cierta preeminencia social o simbólica?* Este es el viejo debate en el que subyace la necesidad de precisar qué tipo de economía poseían los grupos autores de estas pinturas. Afirmar rotundamente que las escenas levantinas eran costumbristas implica rechazar que en ellas subyacía un componente simbólico que muchos autores han creído intuir, proyectando en las imágenes levantinas antiguas creencias religiosas que perdurarían a lo largo del tiempo (Jordán, 1998; 2002).

Sea como fuere, y partiendo de una lectura objetiva de estas escenas, nada permite afirmar que nos encontremos frente a una actividad de carácter doméstico; de hecho, y como hemos establecido anteriormente, algunas tribus actuales todavía recolectan miel silvestre empleando pautas similares a las que observábamos en los abrigos de La Peña y la Araña. Sin embargo, el hecho de que estos episodios sean mayoritarios, casi exclusivos, en momentos avanzados dentro de la secuencia levantina abre, sin duda, una línea de investigación interesante que deberemos retomar a medida que avancen los estudios sistemáticos de los distintos núcleos artísticos y se reconstruya la secuencia prehistórica de poblamiento de las distintas áreas.



Escenas de monta y otros episodios relacionados con la figura del caballo.



Como apuntábamos anteriormente al introducir la figura del caballo en el espacio gráfico levantino, uno de los aspectos más llamativos, y de mayor implicación en el universo socio-económico de estos grupos, es lo que se ha venido considerando como posibles **escenas de monta**.

En el entorno Valltorta-Gasulla constatamos hasta cuatro episodios en los que, aparentemente, la estrecha asociación entre una figura humana y una figura animal podría derivar en la interpretación de un jinete a lomos de su caballo. En Saltadora VII.2, la figura 31.VII sujeta con los brazos completamente extendidos a un animal (motivo 30-32.VII) que, por la forma de la cabeza, podría tratarse de un équido. Dentro del Barranc de la Valltorta, tan solo el motivo 8a-8b ha sido considerado como una instantánea en la monta de un caballo (Viñas, 1979). En el entorno de Gasulla se contabilizan hasta dos nuevos ejemplos, y ambos se sitúan en el conjunto del Cingle de la Mola Remigia, aunque en abrigos diferentes. En el octavo, el motivo 13-14 muestra a una figura humana con los brazos estirados a lomos de un animal de especie imprecisa. Más conocido es el famoso “jinete de Gasulla” (motivo 58-Abric X), el único cuya conservación permite sugerir la relación directa entre una figura humana y un animal, posiblemente un caballo, al que parece sujetar por las bridas (Fig. 12.45).

Sin embargo, no son pocas las reticencias que suscitan este tipo de escenas, y ello porque, en ocasiones, la identificación del animal como un équido no viene determinada por sus rasgos anatómicos sino por la relación y posición que ocupa con respecto a la figura humana; en otras, el carácter abigarrado de la composición obliga a una selección arbitraria de los trazos; y, en otras, finalmente, no parece tenerse en cuenta el carácter acumulativo de la composición.

Son pocos los episodios en los que podamos afirmar con seguridad este tipo de temática, y un breve repaso a los ejemplos conocidos nos permitirá evaluar los argumentos que cuestionan su validez.

Muchas de las escenas que fueron publicadas décadas atrás no han resistido una revisión posterior; éste sería el caso de los motivos 29-30 del Abrigo de los Borriquitos (Teruel). En el último estudio sobre este conjunto, Beltrán y Royo (1998) cuestionan la interpretación realizada por Almagro (1956), para el que estas figuras mostraban una evidente escena de monta (Fig. 12.45). Lo cierto es que ya en aquel momento el estado del pigmento dificultaba la identificación del animal, y esa misma pérdida de pigmento propiciaba la sensación de que la figura humana estuviera suspendida en el aire.

Las mismas discrepancias se establecen en relación a la supuesta escena de monta (motivos 13-14) del Abric VIII del Cingle de la Mola Remigia (Castelló), que Porcar publicó como tal en 1934. Posteriormente, al trabajar coordinadamente con Breuil y Obermaier, intentó descontextualizar esta pintura de la cronología paleolítica propuesta, cuestionando su posible atribución a pueblos pastores (Porcar 1949; Porcar, 1950). Ripoll, sin embargo, no coincide con la interpretación hecha por el pintor castellanense, y donde éste dice ver un équido, el primero asegura la representación de un bóvido al que se le superpone una figura humana (Ripoll, 1963), sin que de su posición podamos defender una relación narrativa evidente.

Del mismo modo, y aunque en este caso la interpretación final no difiere, existen importantes diferencias entre el calco del motivo 6 de Los Trepadores (Teruel) publicado por Ortego (1948) o Almagro (1956) y el realizado posteriormente por Beltrán y Royo (1998) (Fig. 12.45). Sin embargo, todos coinciden en afirmar la representación de una escena de monta, aunque en el estudio de 1998 se apunta la posibilidad de que jinete y caballo pertenezcan a un momento de transición entre el

horizonte levantino y el esquemático.

La conservación, o mejor la falta de ella, vuelve a ser protagonista en la escena representada en Saltadora VII. Los motivos 31 y 30-32.VII se ven afectados por un importante desconchado que impide que apreciemos el contacto entre el animal y el supuesto jinete, a la vez que resulta complicado valorar la anatomía del primero, que tan sólo a partir del formato de la cabeza, en la que creemos ver una posible crinera y una quijada bien marcada, podría justificarse como un équido (Fig. 12.45).

Tampoco es segura la representación de la Fuente del Sabuco I (figura 47, según Mateo Saura, 1999; número 25, según Alonso y Grimal, 1999), pero esta vez por motivos distintos (Fig. 12.47). La clasificación de la figura animal como un équido no se sustenta en parámetros anatómicos sino en la aparente relación que mantiene con la figura humana 48/24, situada en un nivel superior. Sin embargo, es evidente la existencia de dos fases de ejecución, algo que, en principio, no jugaría un papel determinante, puesto que podría tratarse de una escena de monta por adición, si no fuera porque la relación entre la figura animal y la humana es más que dudosa. Ésta ocupa parte de un desconchado que interrumpe a la primera, y no existe ningún argumento objetivo, más allá de la posición de la figura humana, que nos permita afirmar un vínculo narrativo entre ambos.

La selección arbitraria de trazos es lo que llevó a Viñas a considerar a los motivos 8a-8b de Mas d'en Josep como una escena de monta. Recientemente hemos cuestionado esta interpretación (Domingo et al, 2003), y en ella hemos defendido que sólo a partir de una lectura arbitraria y, en

Posibles escenas de monta

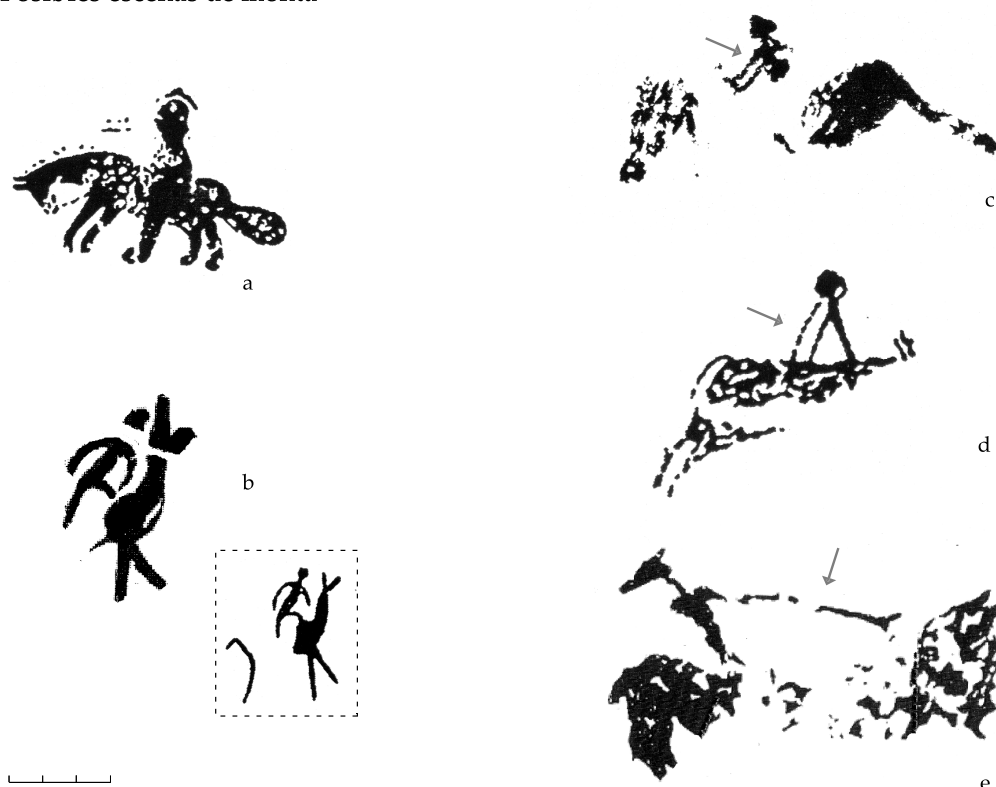


Fig. 12.47. Algunos ejemplos recogidos sobre posibles episodios de monta. a. motivo 58 Abric X de la Mola Remigia (Castelló) (Ripoll, 1963); b. Motivo 29-20 Abrigo de los Borriquitos (Teruel) (Beltrán y Royo, 1998); c. motivo 30-32 Abric VII de la Saltadora (Castelló) (Domingo, 2000). d. Motivo 13-14 Abric VIII del Cingle de la Mola Remigia (Ripoll, 1963). e. Motivo 6 del Abrigo de Los Trepadores (Beltrán y Royo, 1998)



cierto modo, condicionada por la conservación podríamos mantener la visión dada por Viñas en 1979.

Finalmente, hemos de hacer referencia a uno de los episodios más dudosos, esta vez representado en el núcleo conque de Villar del Humo. Alonso sugiere la reproducción de una escena de monta en una de las figuras del abrigo de la Peña del Escrito. A un cuadrúpedo esquemático de grandes orejas se superpone, en su parte central, un trazo ancho y grosero, quizás— sugiere la autora— la figuración esquemática de un humano (Alonso, 1985).

Todos los ejemplos hasta aquí enumerados comportan no pocos problemas de identificación. Tan sólo las escenas de Los Trepadores, Cingle de la Mola Remigia VIII y Saltadora VII muestran a una figura humana cuya postura, al mantener los brazos extendidos hacia delante, resultaría connivente con la de un jinete en el momento de sujetar la brida. Esta interpretación es la que apuntan Beltrán y Royo en el ejemplo de Los Trepadores, puesto que la excesiva longitud del brazo del jinete bien podría insinuar la representación de la rienda o correa.

De los tres ejemplos citados anteriormente, el documentado en el Abric VIII del Cingle es el que mayores problemas suscita. La propia identificación del zoomorfo como un équido no es segura, mientras que la figura humana, de ser cierta la interpretación que hacemos de dos trazos paralelos como los brazos extendidos, dibujaría una postura un tanto forzada al sujetarse a la grupa del animal. El hecho de que, en este caso, figura animal y humana pudieran pertenecer a momentos distintos, como sugiere Ripoll, no invalidaría la interpretación final de la secuencia. De hecho, la posibilidad de encontrarnos frente a escenas de monta por adición de figuras humanas es un aspecto a considerar, y, sin duda, abriría una interesante línea de investigación que insistiría, de nuevo, en la figura humana como agente de apropiación y transformación narrativa.

Si atendemos a las **variables estilísticas**, por lo general las figuras humanas partícipes se caracterizan por una acusada simplificación, con anatomía de tipo lineal. Se trata de figuras de pequeño tamaño, aunque siempre dentro de proporciones equilibradas en relación a la figura animal. El formato de los posibles équidos es difícil de definir, habida cuenta de los importantes problemas de conservación que inciden en estas figuras. Tanto el ejemplar de Los Trepadores como el de La Saltadora VII parecen acusar, al igual que la figura humana, una importante simplificación formal, de manera que apenas son visibles algunos rasgos propios de especie, como las orejas apuntadas (Los Trepadores) o una posible crinera en el caso de Saltadora VII.

Este tipo de formatos, al menos por lo que se refiere al núcleo Valltorta-Gasulla, suelen pertenecer a momentos avanzados dentro de la secuencia concreta de los abrigos donde se documentan. Por tanto, de confirmarse el sentido temático dado por algunos autores en aquellos ejemplos menos problemáticos, nos enfrentaríamos a un temática poco representativa, al menos desde el punto de vista cuantitativo, y que podríamos situar en momentos tardíos. Nuevamente vuelve a destacar el Bajo Aragón y el Maestrat, al concentrarse en esta área los ejemplos que mayores argumentos acumulan a favor de su validez.

Pero más allá de estos tres ejemplos, es el jinete representado en el Abric X de El Cingle el que mayor número de literatura ha suscitado. La descripción realizada por Ripoll identifica a este motivo con un jinete, ataviado de casco y penacho, y un caballo de imponente cola y crinera, sujeto por la brida. Es evidente que esta interpretación está cargada de importantes connotaciones de orden cronológico y atribución cultural. La domesticación del caballo se fecha en momentos recientes, aproximadamente el IV milenio a.C, y su introducción en la Península sería algo más tardía, hacia el s. XII a.C. Un baile de fechas que no coincidían con la adscripción tradicional dada al Arte Levantino, a pesar de que algunos autores, como Jordá, abogaban por un mayor desarrollo temporal de este horizonte

artístico, que alcanzaría momentos cercanos a la Edad del Bronce.

Pero las primeras dudas que surgen en relación a esta figura son las mismas que se han propuesto en otros casos, y todas ellas apuntan a la definición del concepto de Arte Levantino como horizonte artístico, y a la delimitación de su expansión en el tiempo. Algunos autores han apuntado (Martí y Hernández, 1988) las dificultades que supone, en base a los rasgos formales, admitir el carácter “levantino” del jinete del Cingle X. Es, precisamente, la falta de consenso en relación a qué se entiende por “levantino” lo que, en cierto modo, ha impedido avanzar en consideraciones de orden crono-cultural. Por otro lado, las dificultades que acompañan al jinete de Gasulla tienen que ver, según autores como Alonso y Grimal, en la falta de fidelidad de los calcos publicados y en el estado que presentaba esta figura ya en el momento de su descubrimiento.

En definitiva, son pocos los argumentos objetivos que nos permiten asegurar que este tipo de episodios de monta pudieron tener un papel— relativo si atendemos al reducido número de posibles escenas documentadas— en un momento determinado dentro de la larga proyección temporal que se le atribuye a este arte. El propio lugar que ocupan en el espacio, escasamente significativo, o el tamaño de este tipo de representaciones redundarían en la consideración marginal de esta temática que, en momentos culturales más avanzados en el tiempo, será uno de los temas más recurrentes o significativos.

Junto a estas escenas de monta otros episodios tienen como protagonista al caballo, y nuevamente vuelven a suscitar importantes debates en el momento en que son utilizados como argumentos crono-culturales. El conocido ejemplo de Selva Pascuala refleja, según autores, o una escena de caza a lazo (Beltrán, 1968: 81) o un pasaje de domesticación (Jordá, 1974: 215). La aceptación de esta segunda premisa supone otorgar un espectro cronológico al Levantino cercano al siglo XII a.C. De nuevo, y como veíamos en el caso de Gasulla, las dudas que apuntan muchos investigadores se ciernen sobre la verdadera consideración de la figura humana y animal como levantinas, una idea que rechazan de plano Alonso y Grimal (1994), entre otros.

Una variante de esta temática se constata en el Abrigo de Doña Clotilde (Teruel), donde algunos autores apuntan la representación de una figura humana que tira de un caballo sirviéndose de un ronzal. En este caso, a las dudas de interpretación, hemos de añadir la relativa calidad del calco disponible, lo que sin duda genera cierta incertidumbre sobre el verdadero sentido de esta escena.

Hasta aquí, las ideas expuestas muestran nuevamente la dificultad que supone extraer postulados temporales y de atribución cultural a partir de las imágenes. Son pocos los ejemplos de los que objetivamente podamos intuir un uso doméstico del caballo, y los que son menos dudosos muestran rasgos formales que adolecen del naturalismo propio de este arte. Las figuras humanas protagonistas manifiestan una importante simplificación en las formas y un modo de ejecución lineal que las situaría en momentos tardíos dentro de la secuencia definida, hasta el momento, a partir de los conjuntos del núcleo Valltorta-Gasulla.

En apartados anteriores, al analizar la figura del caballo en el espacio gráfico levantino, observábamos como, por lo general, esta especie no participaba en ningún tipo de escena de caza, con pocos ejemplares flechados, y en muy pocos casos existía relación evidente con la figura humana. Sin duda, estas pautas apuntan a un tratamiento diferencial de los équidos con respecto a otras especies; un tratamiento diferencial que se deja sentir tanto en el bajo número de ejemplares reproducidos como en su carácter aislado y ausente de cualquier sentido narrativo.



Valoración final: caracterización de la entidad del núcleo Valltorta-Gasulla a partir de la temática de sus escenas.

A lo largo de este apartado hemos podido trazar una mayor aproximación a la temática de las escenas levantinas del núcleo Valltorta-Gasulla, siempre partiendo de la consideración de los abrigos analizados a lo largo de este trabajo. Hemos de tener en cuenta, no obstante, que nuestras apreciaciones tropiezan con dos importantes limitaciones, ambas relacionadas con la calidad y disponibilidad de la documentación. En efecto, gran parte de los conjuntos del núcleo Valltorta-Gasulla permanecen inéditos, de manera que desconocemos datos potenciales que podrían completar la visión que hemos obtenido de este ámbito. Por otro lado, la aproximación al resto de conjuntos del *territorio levantino* tan sólo lo es de manera indirecta, a través de trabajos publicados, por lo que en muchos casos nuestras afirmaciones están condicionadas por la interpretación trazada por los distintos autores. Somos conscientes, y ello conforma uno de nuestros objetivos en el futuro, que el progresivo conocimiento de los conjuntos documentados hasta el momento en el núcleo Valltorta-Gasulla ampliará y mejorará la definición y caracterización de la dinámica de ocupación de este territorio, potenciando la definición de rasgos semejantes y diferenciales con otras zonas artísticas próximas geográficamente.

La riqueza en la variabilidad temática de los conjuntos decorados de este entorno confirma su entidad como núcleo artístico, mientras que la relativa importancia de episodios considerados excepcionales por su baja representatividad numérica nos permite delimitar ciertos rasgos diferenciales de este ámbito, toda vez que trazamos vínculos significativos con zonas geográficamente próximas. El concepto de regionalización que venimos aplicando en anteriores trabajos (Martínez y Villaverde coords, 2002; Domingo et al, 2003) reconduce el estudio de estas manifestaciones desde una perspectiva que diluye las demarcaciones administrativas y concibe la articulación del territorio a partir de los elementos estructurales del paisaje. Desde esa perspectiva, son muchos los indicios que apuntan a la estrecha relación entre el Maestrat y el Bajo Aragón; hemos tenido oportunidad de comprobarlo tanto a la hora de valorar los paralelos formales de las figuras humanas y su vinculación a determinadas narraciones, como la destacada presencia de temáticas que en otros ámbitos resultan minoritarias o simplemente inexistentes.

En efecto, la sistematización de las distintas variantes temáticas y la observación detenida de su distribución geográfica han puesto de manifiesto la especificidad del núcleo Valltorta-Gasulla; una especificidad que deberíamos hacer extensiva al resto de conjuntos situados en L'Alt Maestrat, que pensamos actuarían como "nexo" entre este ámbito y el Bajo Aragón.

Son aquellas variantes temáticas que se alejan del mundo cinegético las que mayor información han aportado a la hora de señalar concentraciones geográficas significativas o asociaciones estilísticas recurrentes. El núcleo Valltorta-Gasulla, y el área del Maestrat donde se localizan otros conjuntos artísticos, parecen destacar por la importante concentración de ciertas **temáticas de componente socio-político**, algunas de ellas con un importante matiz violento, que ofrecen una visión del funcionamiento de estos grupos (pelotones de ajusticiamiento, arqueros desplomados, etc) a la hora de resolver los conflictos inter/intragrupos.

En efecto, en la distribución geográfica de las escenas de componente violento apreciamos una significativa concentración en el Maestrat, en todas las variantes compositivas definidas- excepto en aquellas que distinguíamos como ataque de un grupo sobre otro y no como enfrentamiento bilateral- y a lo largo de toda la secuencia ordenada a partir de los distintos tipos formales de las figuras humanas protagonistas. El gráfico obtenido a partir de la sistematización de estos episodios avala esta idea, y en él apreciamos cómo ciertas variantes, especialmente la representación de arqueros aislados heridos o desplomados, alcanzan en este ámbito una cota de representatividad prácticamente exclusiva, máxime si tenemos en cuenta que los ejemplos citados en Murcia y Albacete son hasta cierto punto

dudosos.

Son este tipo de representaciones de arqueros heridos o a punto de sucumbir, como hemos visto, una temática minoritaria, apenas contabilizamos cinco ejemplos en esta zona- seis, si aceptamos la representación documentada en El Polvorín-, pero sin duda ofrecen un matiz interesante en relación a lo que suponemos tendría que ver con el modo de regular los conflictos internos de estos grupos. Una idea que podríamos hacer extensiva a la representación de lo que hemos interpretado como auténticos pelotones de ajusticiamiento, en algún caso estrechamente asociados a un personaje abatido. Nuevamente la zona septentrional castellanense destaca en este sentido, con claras concomitancias formales y compositivas con el Bajo Aragón.

Los episodios de enfrentamiento bilateral documentados a lo largo de toda la secuencia definida en la zona cierra esa tendencia en la que apreciamos la multiplicación de composiciones de componente violento, o relacionadas directamente con la muerte. Los paralelos geográficos más cercanos, aunque con menor índice de representación, se encontrarían en torno a los conjuntos articulados por el Río Martín, en el Bajo Aragón. Frente a este núcleo, como vimos, el resto de ejemplos documentados parecen gravitar entre los límites de Albacete y Murcia, en el ámbito vertebrado por el Río Taibilla y sus afluentes.

Dentro de los episodios de corte socio-político, algunas escenas muestran instantáneas relacionadas con el movimiento de estos grupos por el territorio, dentro de una dinámica pacífica que se aleja de la tensión constatada en episodios anteriores. Resulta complicado determinar el sentido de estas grandes y complejas composiciones que, en principio, tan sólo parecen tener reflejo en algunos episodios recogidos, nuevamente, en el Bajo Aragón. La posible distinción del sexo y edad de los individuos que componen estas importantes formaciones nos previenen ante una posible secuencia de carácter costumbrista, posiblemente ligada con la dinámica de control sobre el territorio por parte de estos grupos.

La complejidad de la escena documentada en el Abric III de Civil ofrece un matiz distinto, más relacionado con un posible contacto entre dos grupos. La presencia de varias mujeres en la composición introduce la posibilidad de que nos encontremos frente a un intercambio, como un modo de regular la relación inter-grupos.

Si nos centramos en las **escenas de corte económico**, en el núcleo Valltorta-Gasulla cobra especial significado la representación de episodios relacionados con la posible **recolección de miel**, con variantes compositivas que tienden a destacar la representación aislada de lo que hemos interpretado como panales e insectos, con una concentración especialmente significativa de éstos en el entorno Gasulla y una mayor predominancia del trinomio trepador-cuerdas-panal en el ámbito de Valltorta, aunque hasta el momento los dos episodios documentados se ciñen al Barranc Fondo, uno de sus afluentes. La distribución de las distintas variantes compositivas relacionadas con episodios de recolección de miel permiten afirmar la existencia de un núcleo destacado en la provincia de Castellón, especialmente por lo que se refiere al ámbito artístico que nos ocupa. A medida que nos alejamos de este epicentro la representatividad de estos episodios decrece, si bien es cierto que documentamos distintas composiciones en València y Huesca donde se conjugan los cuatro elementos trepador-cuerdas-panal-insectos.

La caza tiene un tratamiento destacado, siguiendo una dinámica que caracterizaría prácticamente a todo el *territorio levantino*. Son numerosos los episodios que describen secuencias cinegéticas en las que participan uno o varios cazadores. Es quizás esta temática la que mayor atracción suscita en fases posteriores, de manera que es posible apreciar la articulación de figuras de formato distinto en un nivel espacio-temporal unitario que no altera, por lo general, la lectura coherente de la



escena.

Hemos podido comprobar cómo los conjuntos de este núcleo dan cuenta de las más diversas tácticas de caza, si bien es cierto que es concretamente la representación de pistas de huellas, combinadas o no con la presencia de la figura animal y el cazador, el que nos lleva a considerar la importancia de la táctica de rastreo como estrategia de caza, quizás en momentos concretos dentro de la secuencia, puesto que no encontramos este tipo de representaciones asociadas a todos los tipos formales, sino que parecen multiplicar su presencia asociadas a figuras de tipo lineal o *nematomorfos*, coincidentes con fases avanzadas.

Son este mismo tipo de figuras los que protagonizan los escasos episodios de monta constatados en la zona que, junto a Teruel, vuelve a destacar como espacio de representación de este tipo de temáticas minoritarias.

Tradicionalmente, el análisis del contenido temático de las escenas levantinas se ha abordado desde una perspectiva global, como si esta manifestación artística fuera un todo monolítico carente de evolución interna. De este modo, y como apuntábamos en la introducción, no se ha tenido en cuenta la dinámica de formación de las escenas, caracterizadas en su mayoría por un proceso acumulativo con mayor o menor proyección temporal, que puede implicar cambios puntuales del sentido temático de las composiciones. Pero quizás lo más importante en este sentido sea que las síntesis tradicionales sobre la temática en el Arte Levantino parecen obviar la relación significativa que se produce entre determinados tipos formales, por lo que respecta a la figura humana, y determinadas actividades, de corte económico, social, o ambos, lo que sin duda puede ayudarnos a trazar una mayor aproximación a la evolución interna de esta manifestación artística.

Al valorar conjuntamente estas variables— temática y estilo de las figuras— apreciamos con mayor claridad que el Arte Levantino, lejos de confirmarse como un todo monolítico se caracteriza por una evolución interna que no solo tiene un reflejo formal sino que, en ocasiones, esta evolución formal va acompañada de nuevas narraciones que bien pudieron significar un cambio puntual en el seno de las sociedades autoras.

En el siguiente apartado trataremos una propuesta de reconstrucción de la secuencia del núcleo Valltorta-Gasulla teniendo en cuenta la ordenación interna de los conjuntos analizados, valorando conjuntamente aspectos formales y temáticos que nos permitan trazar una hipótesis de trabajo en relación al marco temporal en el que se inscriben estas manifestaciones así como cuestionar la validez de la lectura temática a la hora de definir un posible marco crono-cultural.

Temáticas documentadas Valltorta-Gasulla			Conjuntos analizados					
			Centelles	Civil	Mas d'en Josep	Cingle Mola Remigia	Cavalls	Saltadora
Socio-político-ritual	Vinculación con el territorio	Traslado o mov. de grupos						
		Contacto/intercambio						
	Componente violento	Enfrentamiento/confrontación						
		Pelotones ajusticiamiento						
		Figuras flechadas o heridas						
Episodios relacionados con la muerte								
Económico	Caza	Colectiva	Ciervos					
			Cápridos					
			Suidos					
			Bóvidos					
		Individual	Ciervos					
			Cápridos					
			Suidos					
			Bóvidos					
	Tácticas	Ojeo						
		Rastreo						
		Persecución						
		Interceptación						
		Acecho						
	Procesado de presas							
	Recolección miel	Tácticas de aprov. colectivas						
		Tácticas de aprov. individual						
	Ejercicios de monta							
Trepadores no vinculados con recolección								

Cuadro 12.3 Relación de las distintas variantes temáticas definidas y su presencia en los conjuntos analizados en este volumen. El sombreado en gris indica la documentación de esa variante en los abrigos señalados.

Temáticas documentadas Valltorta-Gasulla			Paquípedo/Centelles	Cestosomático/Civil	Mas d'en Josep	Mola Remigia	Nematomorfo/Lineal
Socio-político-ritual	Vinculación con el territorio	Traslado o mov. de grupos					
		Contacto/intercambio					
	Componente violento	Enfrentamiento/confrontación					
		Pelotones ajusticiamiento					
		Figuras flechadas o heridas solit.					
Episodios relacionados con la muerte							
Económico	Caza	Colectiva	Ciervos				
			Cápridos				
			Suidos				
			Bóvidos				
		Individual	Ciervos				
			Cápridos				
			Suidos				
			Bóvidos				
	Procesado de presas						
	Recolección	Tácticas de aprov. colectivas					
Tácticas de aprov. individual							
Ejercicios de monta							
Trepadores no vinculados con recolección							

Cuadro 12.4. Asociación de las distintas variantes temáticas con los tipos formales que las protagonizan. Se trata, únicamente, de una primera aproximación en espera de que avancemos en el estudio de nuevos conjuntos que permitan ampliar nuestra visión de la zona. Sin embargo, la relación que presentamos apunta, claramente, a una especial diversificación temática a medida que avanzamos en la secuencia, siendo el tipo de figuras lineal los que mayor número de variantes temáticas protagonizan, incluso aquéllas que resultan minoritarias.



12.2.4. Propuesta de ordenación de la secuencia interna a partir de los datos que nos ofrecen los conjuntos analizados.

Siguiendo la tónica general que caracteriza a la dinámica de decoración de los conjuntos levantinos peninsulares, la ausencia de superposiciones entre motivos figurativos dificulta la ordenación interna de la secuencia de ejecución, en cada uno de los conjuntos y por lo que se refiere a posibles secuencias de carácter regional o global. Aun cuando estas superposiciones se producen la dificultad, en ocasiones, de cotejar a simple vista el orden de los pigmentos condiciona la validez de una hipotética secuencia.

Del mismo modo, hemos podido constatar a lo largo de este trabajo la posibilidad de establecer ordenaciones relativas entre dos o más motivos a partir de la valoración de desconchados que interrumpen antiguas figuras y que son utilizados *a posteriori* como espacio de representación.

Superposiciones entre figuras y el uso de antiguos desconchados son, por tanto, los únicos argumentos objetivos con los que nos enfrentamos a la difícil tarea de ordenar en el tiempo, y de manera relativa, la larga secuencia que tradicionalmente se otorga a este horizonte artístico, en base a la riqueza de soluciones estilísticas que adoptan, muy especialmente, en la representación de la figura humana.

Por lo que respecta al núcleo Valltorta-Gasulla, y partiendo de la **consideración de la incidencia espacial entre motivos figurativos y no figurativos**, tan sólo hemos podido constatar en dos ocasiones la superposición de los primeros sobre los segundos en los abrigos de Cavalls II.2 y Civil III.2. Las graffías no figurativas que hemos documentado en ambos responden perfectamente a las que caracterizan los tipos lineales o de barra del horizonte esquemático, de estructura meandriforme (Civil III.2) o simples agrupaciones de trazos paralelos (Cavalls II.2), y que en ningún caso podríamos adscribir a momentos precerámicos si seguimos las indicaciones de Martí y Juan-Cabanilles (2002).

Por su tamaño destacan muy especialmente las de Civil III que, en su recorrido, superan en la vertical la mitad inferior del espacio gráfico de la cavidad, a la vez que se asocian, en su extremo superior, a un signo de aparente estructura circular (Fernández et al, 2002).

Pero independientemente de la entidad de las graffías esquemáticas, la relación espacial entre éstas y las levantinas ofrece un claro argumento a favor de la mayor antigüedad de las primeras, y apunta, cuando menos, a la previa ocupación de estos abrigos como lugares de representación por parte de grupos neolíticos. Este tipo de relación gráfica entre motivos lineales y figurativos se repite en conjuntos del Bajo Aragón, como el muy conocido caso de Los Chaparros (Albalate del Arzobispo), donde figuras que participan activamente de una escena de caza se superponen a una graffía que, siguiendo paralelos cerámicos, se inscribiría plenamente en el horizonte esquemático (Utrilla y Calvo, 2002).

El interés de estos “espacios compartidos” por horizontes artísticos diferenciados trasciende el nivel de lo puramente “artístico”, por cuanto son exponente de la ocupación del territorio- sincrónica o diacrónica en el tiempo- por parte de grupos con modos de expresión gráfica que difieren en el significativo y, con toda probabilidad, en el significado. Esta coexistencia en un mismo ámbito, sin duda, ha de verse reflejada en el registro, y es desde esta perspectiva desde la que debemos enjuiciar el análisis de las pinturas.

A las graffías documentadas en Civil III.2 y Cavalls II.2 hemos de sumar un nuevo motivo registrado en este último abrigo. Nos referimos a la figura 32b, que encierra no pocas dudas en su identificación. A la posibilidad de que pudiera tratarse de un zigzag se contraponen el hecho de que en aquellos puntos en los que el pigmento alcanza mayor intensidad la silueta parece describir la cara de un animal, siguiendo el modelo de las ciervas representadas en esta cavidad. Este hecho, junto con la relativa conservación y la pigmentación más clara en ciertos puntos, nos ha llevado a sopesar la posibilidad de que se tratara, realmente, de la corrección de posición de una de las ciervas, dentro de

una clara búsqueda de encuadre que, como vimos, caracteriza a esta composición.

Las graffías enunciadas más arriba no serían las únicas constatadas, si bien tanto las documentadas en Civil III.1 (motivos 16-17) como el signo “phi” de Mas d’en Josep (motivo 25) merecen un comentario aparte, puesto que en ningún caso parecen incidir espacialmente sobre motivos de tipo figurativo.

Los ejemplos recogidos en este trabajo no agotan los documentados, hasta el momento, en este núcleo artístico. Los abrigos de la Cova Gran del Puntal, Covetes del Puntal o Barranc de les Calçades, entre otros (Fernández et al, 2002) ofrecen nuevas graffías no figurativas que comparten espacio con complicadas escenas y composiciones levantinas, propiciando, de este modo, una nueva visión del núcleo Valltorta que rompe la idea tradicional de un enclave único y exclusivo para el horizonte levantino.

La lectura que hagamos de estas superposiciones, y aún de la temática levantina, debe traspasar la intuición estricta del investigador para dar paso a un diálogo continuo con la información que puede aportar el registro arqueológico en la zona, y en este sentido, creemos que es en el tan debatido proceso de neolitización en la Península y en la dinámica de los últimos grupos mesolíticos donde debemos buscar la respuesta a nuestras preguntas.

Pero en la consideración de la incidencia espacial entre motivos lineales y figurativos hemos de tener como referente la propia dinámica interna de cada uno de estos horizontes; al Levantino, como hemos avanzado, se le atribuye una larga secuencia temporal que algunos no dudan en retardar hasta la Edad del Bronce.

Son pocos los argumentos objetivos, y a partir de los abrigos analizados en este trabajo, que nos permiten cotejar las secuencias tradicionales, en las que generalmente se aceptaba que las representaciones de grandes animales en posición estática o semi-estática protagonizaban el arranque del horizonte artístico levantino. Unas secuencias que, por otra parte, han sido recientemente cuestionadas por algunos de sus más firmes defensores durante el último tercio del siglo pasado (Beltrán et al, 2002).

Esta afirmación llevaba implícita, en gran medida, la asunción de que el Arte Levantino tendría una clara raigambre paleolítica, al menos por lo que se refiere a la continuidad en la sublimación de la figura animal. Sin embargo, y como recientemente han señalado Villaverde y Martínez (2002) parece difícil asegurar la filiación paleolítica del Levantino, especialmente si tenemos en cuenta que los descubrimientos realizados en los últimos años, en los que el núcleo Valltorta-Gasulla es un claro referente, apuntan en dirección contraria. Los grabados del Abric d’en Melià refuerzan los rasgos vistos en el arte mueble, con diseños de la figura animal que les alejan abiertamente del naturalismo que caracteriza a las representaciones levantinas. La ausencia, por otra parte, de representaciones figurativas en el arte mueble durante el epipaleolítico geométrico acentuaría la idea de ruptura y potenciaría la hipótesis de que el Arte Levantino constituye un modo de expresión *ex novo*.

Ciñéndonos a los ejemplos recogidos a lo largo de este trabajo, son pocas las representaciones animales que pueden ajustarse a los rangos de tamaño y actitud que, según las secuencias tradicionales, caracterizarían a las primeras representaciones levantinas. El jabalí 13 de Civil III.1; la figura indeterminada 11a-f de Cavalls II.1, en el que sugerimos la figura de un bóvido; los grandes ciervos de Saltadora IX (motivos 8,11-12 y 16) y, finalmente, el toro de Saltadora VII (motivo 9.VII) son las únicas representaciones animales que destacan por su marcado estatismo y por un tamaño relativo que, tan sólo en el caso del posible bóvido 11a-f, alcanzaría los 50 cm. En todos los que la conservación permite su análisis, apreciamos conceptos formales y técnicos bien distintos, incluso la composición formada por los ciervos machos de Saltadora IX traduce formas distintas que, cuando menos, sugieren la presencia de distintos momentos de ejecución sin que varíe el sentido último de la composición.

Esta afirmación, en primer término, permite sugerir que la ejecución de figuras animales de tamaño



medio o grande y en posición estática, o al menos, desvinculados de cualquier tipo de desarrollo narrativo, debió tener una proyección temporal que desbordaría las primeras fases de ejecución de estos abrigos. La mayor antigüedad de las grandes figuras animales tan sólo podemos argumentarla a partir del supuesto de que algunas de ellas fueran objeto de apropiación e integración en escenas acumulativas de corte cinegético en fases sucesivas. Sin embargo, este argumento tan sólo nos ofrecería una datación relativa con respecto a determinados tipos humanos, pero nunca en relación a la secuencia global del Arte Levantino. Éste es un aspecto que creemos comprobar en el caso del jabalí 13 de Civil o de la figura 11a-f, que nosotros hemos interpretado como una figura animal, posiblemente un bóvido.

No existen argumentos sustentados en la superposición entre figuras, y tan sólo de la consideración del uso de espacios destacados, elevados o centrales, podríamos asegurar la anterioridad de estas figuras, siempre y cuando compartamos la idea de que el uso de estos espacios va asociado a campañas de decoración tempranas.

Pero la representación de figuras animales aisladas, solitarias o desvinculadas narrativamente, no parece ser una pauta exclusiva, únicamente, de los primeros momentos. La secuencia de ejecución de estos abrigos nos proporciona momentos puntuales en los que es protagonista la ejecución de figuras animales individuales. Civil III y, nuevamente, Cavalls II nos permiten cotejar, basándonos en argumentos objetivos, la ejecución tardía de estas representaciones que difícilmente podemos apoyar en la voluntad de integración narrativa. En este último supuesto los ejemplos se multiplican: tan sólo en Civil III podemos aportar la representación del jabalí inédito 54b, del ciervo 71 y de la cierva 80. Los tres se sitúan en antiguos desconchados que interrumpen figuras humanas de tipo Civil, lo que, sin duda, es un claro argumento en el que apoyar la posterioridad de estas figuras animales. Todas de pequeño y medio tamaño, todas producto de una ejecución individual y todas con conceptos formales que acusan simplificación en la anatomía. En Cavalls el motivo 23b apunta a una tendencia similar a la comprobada en Civil, si bien en este caso la conservación impide la descripción de los rasgos que caracterizarían a esta figura animal. Finalmente, la figura del bóvido 46, por su superposición sobre algunos de los arqueros que participan en la escena de caza, traduce una fase de ejecución avanzada, que, sin embargo, no se acusa en la pérdida de naturalismo de la figura animal.

Todas estas figuras, si bien reiteran modos y técnicas distintas, parecen marcar una tendencia que incide en la reducción del tamaño de las figuras y en la acentuación del movimiento.

Las secuencias que traducen abrigos como Cavalls II y Cingle de la Mola Remigia IX en base a la superposición de figuras, sitúan a figuras animales en el arranque de las fases que componen la decoración del abrigo. No se trata en ningún caso de figuras individuales, aisladas o de gran tamaño, ni siquiera podemos deducir de su posición en el espacio un tratamiento destacado. Sí que es cierto que en ambos casos parecen ser ajenas a cualquier estructura escénica, y que el único sentido narrativo que se desprende proviene de la asociación estrecha de dos o más individuos de la misma especie.

Los cápridos 52a y b de Cavalls II se infraponen a figuras humanas de tipo Centelles, de componente naturalista y extremidades bien modeladas; un formato que vinculamos, generalmente, a fases iniciales. Dos argumentos nos permiten asegurar la anterioridad de estos cápridos a pesar de la precaria definición del pigmento en este punto: por un lado, el orden cromático que se desprende de la posición de las figuras; el otro tiene que ver precisamente con su ajuste en el espacio y la búsqueda de encuadre del arquero 53a con respecto a los dos cápridos enfrentados.

Por lo que respecta al Cingle IX, no hay dudas en relación a la anterioridad de los dos machos cabríos 20a y 24, si bien en este caso las figuras humanas superpuestas comparten un concepto formal asociado a fases más avanzadas. Resulta difícil, sin embargo y debido a la ausencia de superposiciones, correlacionar a los arqueros de componente naturalista y piernas modeladas que hemos documentado en esta cavidad con los dos machos cabríos. El único argumento que nos permitiría asegurar la anterioridad de estos dos animales estaría en relación con la posibilidad de que la ejecución de este tipo

de figuras estuviera motivada por la creación de una escena acumulativa de componente cinegético. No encontramos ningún argumento objetivo, basado en este tipo de criterios, en el resto de abrigos analizados que nos permita una aproximación certera a la ordenación de su secuencia interna.

Somos conscientes de que los abrigos considerados aportan una visión parcial de la dinámica del núcleo Valltorta-Gasulla, por tanto, nos parecería arriesgado establecer afirmaciones categóricas que, con seguridad, pueden verse modificadas a medida que avance la investigación en esta zona. Sin embargo, sí que es posible señalar ciertas tendencias que hemos observado hasta el momento, y por lo que respecta a la figura animal:

- Son pocas las representaciones animales de gran tamaño y acusado estatismo que documentamos en estos abrigos. La variedad formal que traducen sin duda apunta a momentos distintos que bien pudieron traspasar las primeras fases. En ningún caso podemos asegurar que estas figuras protagonizaran los momentos inaugurales en la decoración de estos abrigos desde presupuestos que vayan más allá de la mera deducción narrativa, compositiva y de su posición en el espacio gráfico.

- Siguiendo las escasas secuencias de superposición que nos ofrecen estos abrigos, en momentos iniciales se sitúan, por el contrario, figuras animales de pequeño y medio tamaño cuyo sentido narrativo se reduce a la estrecha asociación espacial con ejemplares de especie y formato semejante.

- La variedad formal y técnica que traducen las figuras animales documentadas es exponente de la proyección en el tiempo de unas representaciones que, en fases avanzadas, mantuvieron el aislamiento narrativo que, hipotéticamente, caracterizó a las figuras animales más antiguas. Sin embargo, con respecto a éstas últimas disminuyen en tamaño y aumenta, por lo general, la tensión del movimiento.

De manera que, a partir de las tendencias que hemos observado, difícilmente podemos corroborar que fueron las grandes figuras animales las que se sitúan en el arranque del Arte Levantino, a menos de que con ello queramos insistir en la filiación directa de esta manifestación artística con el Epipaleolítico geométrico. Pero no sólo el hecho de que a partir de la decoración de los abrigos no podamos sustentar objetivamente esta idea, sino la probada superposición de figuras levantinas- algunas, como las de tipo Civil, propias de fases tempranas- sobre grafías esquemáticas inciden todavía más en la ruptura existente entre el Arte Levantino y cualquier manifestación gráfica precerámica, y nos obliga a abordar el análisis de los conjuntos y la lectura de sus escenas tomando como referente el complicado proceso de neolitización peninsular y la dinámica de los últimos grupos mesolíticos en el momento de contacto con los nuevos grupos productores.

Hemos podido comprobar en apartados anteriores cómo el análisis temático de las escenas generaba múltiples lecturas, que, en función de los argumentos manejados, tanto podía justificar la filiación mesolítica de este arte, en base a la valoración de la temática cazadora en sus múltiples variantes, como su directa vinculación con grupos neolíticos plenamente consolidados, si a esta misma temática se le desprendía de un carácter costumbrista y se le atribuía uno simbólico.

Esta última valoración se incluye dentro de los avances realizados en los últimos años en relación al proceso de neolitización peninsular, y muy especialmente por lo que se refiere al marco mediterráneo, en el que en base a la información aportada por el registro arqueológico, se ha definido este proceso dentro del modelo de dualidad cultural (Bernabeu, 1999; 2002), que defiende la coexistencia de grupos social y económicamente distintos en el territorio en un período de tiempo relativamente corto, con la progresiva aculturación de los grupos de economía cazadora y recolectora. Es dentro de esta dinámica donde algunos autores sitúan el arranque del Arte Levantino, constituyéndose así en respuesta ante la amenaza de asimilación o marginalidad (Bernabeu, 2002). Frente a esta hipótesis, y siguiendo los datos que aporta el área meridional valenciana, recientemente Martí y Juan-Cabanilles (2002) han apuntado la imposibilidad de vincular las manifestaciones levantinas a grupos epipaleolíticos, y ello tanto en base a la información que aporta el registro como a la evidente fechación *post*



quem que ofrecen las figuras levantinas de La Sarga en relación a graffías macroesquemáticas. Según apuntan estos autores, y por lo que se refiere a la zona en cuestión, la implantación del cardial está asociada a la existencia de una sola tradición cultural, como prueba la inexistencia de niveles epipaleolíticos en fases B y C. Ambas posiciones, si bien no cuestionan la cronología misma del Levantino, sí que establecen matices en cuanto a su autoría, que para Martí y otros sería plenamente neolítica. Por lo que respecta al núcleo Valltorta-Gasulla todavía es muy limitado el conocimiento que tenemos de la secuencia de ocupación del territorio, aunque los argumentos arriba esgrimidos nos obligan, cuando menos, a abordar la lectura de composiciones y escenas dentro del proceso de neolitización de la zona.

La secuencia representada en la segunda cavidad de Civil III quizás pueda aportar algo de información en este sentido, al menos por lo que respecta a las manifestaciones levantinas. En efecto, pudimos comprobar al abordar el estudio de este conjunto cómo una complicada composición que calificábamos como de enfrentamiento o encuentro entre dos grupos se superponía gráficamente a, al menos, dos graffías esquemáticas de tamaño destacado, que tendían a ocupar gran parte del extremo derecho de esta segunda cavidad. El componente formal de estas figuras, aún cuando hemos podido detectar hasta tres variantes, se inscribe, al menos por lo que respecta a las de formato menos estilizado a fases tempranas dentro de la secuencia en el entorno Valltorta-Gasulla.

La asociación de estas figuras a discursos en los que se describen contactos o enfrentamientos entre dos grupos podría ser reflejo, dentro de la dinámica dual que, según algunos autores, caracteriza al proceso de neolitización peninsular, de los primeros momentos de relación o, incluso, de confrontación entre dos grupos cultural y económicamente diferenciados. Quizás no sea casual que este tipo de temática se represente en un espacio previamente ocupado por grupos neolíticos, donde, por el número de graffías documentadas, no debieron reflejar motivos aislados, sino composiciones más complejas formadas por signos o graffías de tamaño importante. En este mismo abrigo, y previo a la representación del posible episodio de enfrentamiento, figuras humanas, que hemos denominado convencionalmente de tipo Centelles, describirían un episodio distinto que, de estar en lo cierto, reiteraría una temática plasmada en Cavalls y en el propio Centelles: el traslado o movimiento en el territorio de grupos numerosos (en Centelles llegan a ser hasta 50 individuos), entre los que incluso parecen representarse niños cargados a hombros de personajes adultos. Este tipo de temáticas marcan un matiz ciertamente interesante, especialmente si tenemos en cuenta que una de las tendencias dentro de la atribución cultural del Arte Levantino se ha servido del componente cinegético de la temática de sus escenas para justificar su pertenencia a un mundo eminentemente epipaleolítico.

Si contextualizamos la lectura de estas escenas dentro del proceso de neolitización de la Península Ibérica, sin olvidar que su ejecución fue posterior a la ocupación gráfica por parte de grupos neolíticos, encontramos argumentos a favor y en contra de las dos hipótesis que se vienen barajando en los últimos años.

La interpretación que hace Bernabeu sobre el proceso de neolitización peninsular incorpora al Arte Levantino como una manifestación de grupos mesolíticos de tradición epipaleolítica que surge como respuesta al proceso de aculturación que se produce como consecuencia de los contactos de estos grupos cazadores con los productores. El concepto de territorialización que acompaña a los primeros momentos de la expansión de los neolíticos, con posibles redes sociales de intercambio entre grupos y de contacto, en los que se produciría la progresiva adopción del nuevo universo material y económico de los productores, posiblemente puede tener reflejo, en estos primeros momentos, en las escenas representadas en estos conjuntos. Momentos de enfrentamiento o contacto entre grupos, movimiento en el territorio, etc. Quizás no sea del todo casual la representación de la escena de confrontación en Civil III.2, precisamente donde documentamos una de las composiciones más complejas dentro del universo esquemático.

Pero admitir esta premisa, y si tenemos en cuenta el amplio transcurso de tiempo que se le otorga al

Levantino, supondría dilatar en el tiempo el proceso de dualidad cultural.

Una segunda lectura podría relacionar estas manifestaciones levantinas con los grupos plenamente neolíticos, fuera ya del proceso de dualidad cultural, tal y como defienden Martí y Hernández para la zona meridional valenciana (2002). La confrontación del registro en esta área difícilmente permite asociar el arte levantino a grupos epipaleolíticos, en primer lugar, porque argumentos gráficos otorgan una cronología relativa más reciente al levantino que no al macroesquemático, considerado como un arte puramente neolítico, en segundo lugar, porque el registro no ofrece ningún yacimiento con niveles adscritos al epipaleolítico en fase B, por lo que en el momento en que se representaron las figuras de La Sarga la zona se caracterizaba por una unidad cultural plenamente neolítica.

El poblamiento de la zona de Castelló todavía está en fase de estudio, y lo conocido hasta ahora difícilmente permite trazar valoraciones acertadas que nos permitan confrontar los abrigos decorados con una secuencia del poblamiento perfectamente estructurada. Son pocos los yacimientos epipaleolíticos conocidos en la zona, y recientes estudios destacan la existencia de neolítico de nueva planta en torno a la Llacuna de Albocàsser.

El hecho de que las escenas anteriormente definidas traduzcan una compleja composición, con un número importante de figuras partícipes, difícilmente podrían asimilarse a grupos epipaleolíticos, tal y como se han definido en la península, a menos que supongamos que las variantes estilísticas que hemos detectado respondan a distintos momentos acumulativos que fueron desvirtuando progresivamente el número original de miembros del grupo. Estas escenas traducen una complejidad temática, con un desarrollo extensivo en el espacio y con ciertas variantes que, cuando menos podrían indicar la presencia de distintas manos en su ejecución. Junto a estas escenas, este tipo de figuras se asocian a la representación de arqueros solitarios flechados, como hemos tenido oportunidad de comprobar en Saltadora y Remigia, entre otros. Sin duda, y aunque sean episodios minoritarios que, posteriormente, tendrán mayor amplitud, este tipo de figuras traducen episodios, en ocasiones, de componente violento, de contacto entre grupos y de movilidad por el territorio.

Es probable que el Levantino encontrara su estímulo con los primeros contactos con grupos neolíticos. Éstos representaban grafías incomprensibles y de simbología oculta y ocupaban gráficamente unos espacios que formaban parte del territorio mesolítico. Frente a éstos, el concepto figurativo reflejaba elementos naturales comprensibles a un primer nivel, figuras animales y humanas, independientemente de su significado último, interaccionaban en escenas.

La secuencia del Arte Levantino, si tenemos en cuenta la variedad de estilos, especialmente por lo que se refiere a la figura humana, debió tener una amplia proyección en el tiempo. Y aunque a todo le denominemos convencionalmente levantino no hay duda que detrás de estas manifestaciones debió existir una sociedad cambiante. De hecho, como hemos podido comprobar al tratar la temática de los conjuntos, hemos visto cómo existían algunos temas que, además de tener una dispersión territorial ajustada, se asociaban recurrentemente a formatos determinados de figuras humanas, algunos de ellos, de acusada simplificación, que comúnmente se han asociado a momentos avanzados o tardíos en la secuencia. Intentar correlacionar estas temáticas minoritarias, como las escenas de recolección de miel o posibles escenas de monta o recolección entre otras, sin duda abre un interesante debate en relación al desarrollo de estas manifestaciones y a la aparición puntual de unos episodios que bien pudieron tener un reflejo en la estructura económica y social de estos grupos.

Las escenas de miel, como vimos, se asocian sistemáticamente a figuras de trazos simples, sin modelado. Bernabeu afirma que actividades como la recolección o producción de miel debieron jugar un papel importante, especialmente a la hora de los intercambios con los grupos mesolíticos y relaciona las escenas representadas en el Arte Levantino con este momento.

Sin embargo, cabe hacer ciertas matizaciones a esta afirmación: si admitimos que el levantino pertenece a grupos mesolíticos y que tiene vigencia durante el período de dualidad cultural, entonces deberemos asignar un período largo de tiempo a la existencia de dos culturas, puesto que el formato de las figuras de estas escenas suele asociarse a momentos avanzados dentro de la secuencia del



levantino.

Es cierto, como hemos apuntado, que estas escenas tiene una amplia proyección en el territorio, pero de su tratamiento también se desprende cierta homogeneidad que podría apuntar a un momento en que este tipo de actividades tuvieron cierta significación económica o cultural en estos grupos.

Las supuestas escenas de recolección o monta, en las que se ha querido ver incipientes economías productoras, también reflejan componentes formales que sus figuras que hablan de momentos tardíos dentro del levantino, aunque objetivamente la lectura de estas escenas, como vimos, es ciertamente complicada. De este modo, y a pesar de que la actividad cinegética sigue teniendo vigencia gráfica en los abrigos levantinos, en ciertos momentos son otras temáticas las que rompen el tan destacado carácter monotemático de este arte.

Por otro lado, si asignamos a cada uno de los conceptos formales o estilos un valor cronológico, la existencia de tan variados formatos obliga a considerar la posibilidad de que detrás de esos cambios formales existan concomitancias económicas, sociales o de otra índole que conlleven la necesidad de nuevas formas de expresión, aun dentro de una misma iconografía. La valoración de los argumentos que definimos en los primeros párrafos nos ha permitido, vagamente, ordenar algunos tipos formales dentro de una secuencia relativa. Así parece probado que el tipo humano Centelles es anterior, al menos, al tipo Civil y al tipo Mola Remigia, tal y como se deduce del orden de superposición en aquellos conjuntos donde coinciden. La mayor antigüedad del formato Centelles se traduce, igualmente, en el modo de ocupación del espacio gráfico así como en el desarrollo de escenas *ex novo* y de desarrollo narrativo independiente. Por otro lado, el tipo humano de componente lineal ocuparía momentos avanzados en aquellos puntos donde coincide con los anteriores (Civil III). El análisis de factores compositivos y relativos al modo de ocupación del espacio gráfico nos ha permitido caracterizar cada una de estas fases, con pautas específicas que reafirman su entidad como tipo.

La delimitación de los tipos formales humanos y su recurrente asociación a determinados componentes temáticos es, sin duda, el primer paso hacia la caracterización de las secuencia interna de ejecución de los conjuntos levantinos del ámbito Valltorta Gasulla, a pesar de que, como hemos visto, la lectura temática de las escenas ofrezca múltiples interpretaciones que tan sólo el avance en el conocimiento de la secuencia arqueológica de la zona se encargará de dilucidar.

Valoraciones finales





Valoraciones finales y algunos apuntes para el futuro...

La carencia documental y de estudios exhaustivos sobre el núcleo artístico Valltorta-Gasulla fue el argumento que puso en marcha un proyecto interdisciplinar centrado, en el análisis de los conjuntos decorados desde nuevas perspectivas teórico-metodológicas, así como en la documentación sistemática de sus pinturas a partir de la aplicación de nuevas tecnologías fundamentadas en el tratamiento de la imagen digital. Este ámbito de estudio se completa con el continuo avance en el análisis de la secuencia arqueológica y el poblamiento de la cuenca superior del Riu Coves y la Rambla Carbonera.

Por lo que al estudio del arte se refiere, la función patrimonial que cumple la documentación de las pinturas a partir de métodos no destructivos nos ha llevado a desarrollar en los últimos años una nueva metodología de restitución que permite la obtención de calcos individuales, la reconstrucción de la relación entre figuras y de éstas con las principales líneas del soporte. A partir de esta documentación exhaustiva, en la que se incluyen todos los temas representados por escasa que sea su entidad, podemos sustentar el desarrollo de análisis internos de cada uno de los abrigos, tanto por lo que se refiere al estilo de las figuras como a la composición y el espacio.

A lo largo de cada uno de los capítulos hemos ido avanzando algunos de los problemas y limitaciones que hemos encontrado en nuestro trabajo. La imposibilidad de abordar el análisis de un mayor número de conjuntos, así como las limitaciones a la hora de obtener documentación renovada de algunos de ellos, ha condicionado nuestros comentarios y nos ha ofrecido, en cierta medida, una visión parcial de la zona estudiada. Por otro lado, el hecho de que un miembro de nuestro equipo abordara paralelamente un análisis centrado en el estilo de las figuras humanas, dentro del mismo núcleo artístico y aun sobre los mismos conjuntos, ha limitado, por respeto a su trabajo, nuestro análisis crítico sobre el modo de construir las figuras humanas, un aspecto crucial a la hora de abordar la reconstrucción de los paneles levantinos.

Estas limitaciones, que seguro se verán superadas en el futuro, no han impedido que pudiéramos abordar el estudio interno de la composición y el espacio gráfico desde distintas variables y grados de aproximación, centrándonos en tres aspectos que hemos considerado fundamentales: los recursos técnicos empleados en la construcción de escenas; la dinámica y pautas de adición en el proceso de formación de escenas y la temática representada en los conjuntos analizados. Del mismo modo, hemos abordado la caracterización del espacio gráfico a partir del análisis del campo manual del artista, la distribución de figuras en los distintos niveles de representación o la inserción significativa de los accidentes del relieve en la composición y aún en la ejecución individual de las figuras.

La conjugación de todas estas variables de análisis nos ha permitido avanzar en algunos puntos que considerábamos fundamentales:

- **Análisis interno de los conjuntos.** Intentando superar el peso de la tradición descriptiva, hemos abordado el análisis de cada uno de los abrigos valorando distintos niveles y grados de aproximación desde una posición crítica. La previa observación de las características físicas del abrigo nos ha permitido partir de su consideración como unidad de análisis, teniendo en cuenta, por un lado, los condicionantes que su estructura podrían ejercer sobre la situación de las figuras y, por otro, valorando el grado de incidencia que la conservación podría suponer en la merma de la decoración. La consideración de las distintas variables nos ha permitido obtener una visión concisa del modo en que se fue configurando la decoración en sus distintas fases.

- **Composición.** El análisis de factores técnicos nos ha permitido delimitar ciertos elementos, como la corrección en la posición de las figuras o la existencia de estructuras recurrentes, que permiten cuestionar la aleatoriedad en la situación de las figuras dentro de una composición y abordar el proceso de ejecución desde una nueva perspectiva. En efecto, este tipo de recursos técnicos difícilmente permiten mantener que la ordenación de las figuras se ciña a parámetros de yuxtaposición/superposición o al recurrente uso de las oblicuas como eje descriptivo. Ciertas composiciones tradu-

cen el interés del artista por ajustar las figuras a partir de unos ejes claramente estructurados, aunque para ello deba modificar la postura o posición de una figura o, incluso, abandonar el proceso de ejecución. Por otro lado, la conjugación de los horizontes estilísticos definidos y su hipotética ordenación en la secuencia ha sido el mecanismo que nos ha permitido avanzar en la reconstrucción del entramado decorativo de los conjuntos de Valltorta-Gasulla. Las fases analizadas ponen de manifiesto la existencia de elementos de continuidad y ruptura a lo largo de la secuencia que, difícilmente, podría caracterizarse por un esquema lineal. Bien al contrario, mientras ciertas pautas compositivas o de ocupación del espacio parecen tener cierta vigencia en el tiempo, otras se muestran privativas de cada una de las fases. De igual modo, el análisis de la temática muestra una evolución inconstante que desemboca en una auténtica eclosión de variantes temáticas— algunas, como la recolección de miel o la monta, desconocidas hasta ese momento en los conjuntos levantinos— asociadas a momentos avanzados dentro de la secuencia.

La valoración de cada uno de los temas desde una perspectiva territorial nos ha permitido, por otro lado, delimitar la distribución en el ámbito levantino de cada una de las variantes, pudiendo de este modo extraer componentes regionales y delimitar ciertos rasgos diferenciales del núcleo Valltorta-Gasulla que traducen conexiones evidentes con ámbitos como el Bajo Aragón, suroeste de Tarragona y otros enclaves artísticos situados en la misma provincia de Castelló y que geográficamente se sitúan próximos a estos dos puntos.

- **Espacio gráfico.** El análisis del espacio gráfico nos ha permitido delimitar el modo en que el artista concibe el abrigo como lugar de representación y la pared como elemento potencial dentro del entramado decorativo de los conjuntos. La observación detenida de aspectos como la distribución de figuras y el campo manual empleado por el artista nos ha permitido caracterizar el modo en que el artista se sitúa frente a la pared y cuales son los factores que pueden condicionar el punto de ejecución de las figuras. La consideración de las características diferenciales y estructurales de cada uno de los abrigos se constituye en un aspecto fundamental a la hora de valorar cómo las figuras se distribuyen en el espacio y cuál es la consideración que el artista hizo de ese lugar como soporte de representación. En este sentido, uno de los aspectos más significativos ha sido la delimitación de la incidencia del relieve en el proceso de ejecución. Los ejemplos recogidos a lo largo de este trabajo nos permiten mantener que la pared, lejos de ser un lienzo que desaparece bajo las figuras, se constituye en un elemento activo dentro de la narración, en la situación diferencial de determinados temas o, incluso, como elemento condicionante durante el proceso técnico de ejecución individual de figuras.

-**Ordenación de la secuencia.** Los escasos episodios de superposición parcial entre figuras apenas nos han permitido trazar una mayor aproximación a la secuencia general del núcleo Valltorta-Gasulla, al menos por lo que se refiere a los conjuntos analizados. La continua infraposición de grafías de carácter esquemático sobre motivos levantinos, algunos de ellos protagonistas de fases tempranas, marca una clara ordenación relativa que dota de mayor antigüedad a los primeros. La valoración de los datos obtenidos a partir de la temática de las escenas pone de manifiesto las limitaciones que existen a la hora de correlacionar esos episodios con un momento crono-cultural determinado dentro de la secuencia, y aún de valorar el sentido último de algunas de estas narraciones.

Los avances que hemos realizado a partir del estudio de algunos conjuntos del núcleo Valltorta-Gasulla nos han permitido perfilar una primera caracterización de los elementos regionales que se desprenden de los tipos formales documentados, de las pautas que manifiestan en el modo de abordar la construcción de escenas y la temática que transmiten. Se trata, en todo caso, de conclusiones en las que subyace un fuerte componente regional, de manera que, en ningún caso, podemos considerar que se trate de valoraciones de aplicación universal.

Por otro lado, y a pesar de los resultados obtenidos, creemos dejar algunas líneas abiertas que, sin duda, nos permitirán un mejor conocimiento de este enclave y de la ocupación de su territorio:

- **Documentación exhaustiva** de todos y cada uno de los conjuntos documentados hasta el



momento en el curso del Riu Coves y la Rambla Carbonera. Sólo de este modo podremos obtener una visión de conjunto de este enclave. La elaboración paralela de una base de datos siguiendo el modelo de ficha empleado en este trabajo permitiría sistematizar la información obtenida en cada uno de los abrigos.

- **Análisis interno** siguiendo una nueva aproximación teórico-metodológica que supere la mera descripción de figuras y escenas. La sistematización de los tipos humanos desde una perspectiva global dentro de este núcleo artístico nos permitirá, sin duda, avanzar en las pautas y mecanismos de formación de escenas, en el modo de ocupación del espacio gráfico en cada una de las fases, así como en el uso que la pared hicieron los artistas.

- Profundizar en los **estudios interdisciplinares** que permitan obtener un conocimiento exhaustivo de la dinámica de poblamiento en la zona y una caracterización de la secuencia arqueológica.

- **Prospección sistemática** de la zona que nos permita avanzar en la posible definición de un patrón de distribución de abrigos en el territorio, valorando los distintos niveles que recoge la Arqueología del Paisaje. De este modo, hemos de avanzar en el análisis de los conjuntos levantinos desde tres niveles diferenciados: un primer nivel, centrado en la observación y análisis de la figura individual; un segundo nivel que sitúe a la figura dentro del abrigo; y un tercer nivel que nos permita delimitar, si existen, qué pautas están detrás de la selección de determinados conjuntos como espacio de representación.

Todo ello ha de estar acompañado, paralelamente, por la publicación y divulgación sistemática de los resultados obtenidos en cada fase de la investigación. Los estudios sobre Arte Rupestre cumplen una función patrimonial que no podemos eludir. Es nuestra responsabilidad la difusión y publicación exhaustiva de los abrigos decorados como un mecanismo más de conservación, potenciando nuestro conocimiento sobre una manifestación artística que es, en suma, el reflejo de un proceso cultural complejo que es preciso descifrar. Porque lo que no está publicado es como si no existiera...

BIBLIOGRAFÍA

A

- AAVV. (1999): Art rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibérica. València.
- ADSERIAS, M; MASSÓ, M.J Y PALLEJÀ, L. (1986-1987): " La Balma d' En Roc, un nuevo hallazgo de pintura rupestre en Vandellòs (Tarragona)". Bajo Aragón Prehistoria. I Congreso Internacional de Arte Rupestre, Zaragoza.
- ALBERT, F; SERRAT, D Y PARÍS, C. (1975-76): "Estudio geomorfológico del Barranco de la Valltorta (Castellón de la Plana)". *Speleon*, 22: 139-144.
- ALBOCÁCER, F DE. (1957): "Pintura rupestre de Tírig (Castellón)", *Coleccionismo*, V: 51- 59.
- ALCOLEA, F Y BALBIN BERHMANN, R DE (2003) : " Témoins du froid. La faune dans l'art rupestre paléolithique de l'intérieur péninsulaire". *L'Anthropologie*, 107: 471-500.
- ALMAGRO BASCH, M. (1947): "El arte español desde el Neolítico hasta la edad del Bronce". En *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Vol. I, Madrid: 91-107
- ALMAGRO BASCH, M. (1947): "Arte Prehistórico". *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Vol. I, Madrid: 11-122.
- ALMAGRO BASCH, M. (1949): "Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín. La Cueva de Doña Clotilde". *Teruel*, 2: 91-116.
- ALMAGRO BASCH, M. (1951): "Nuevas pinturas rupestres naturalistas". *Ampurias*, 13: 173.
- ALMAGRO BASCH, M. (1951): "La cronología del arte levantino en España", *Crónica del VI Congreso Arqueológico del Sudeste*, Cartagena: 67-79.
- ALMAGRO BASCH, M. (1952): *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*, Lérida.
- ALMAGRO BASCH, M. (1952): "Tres nuevos covachos con pintura en la comarca de Albarracín". *II Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza: 113-122
- ALMAGRO BASCH, M. (1956): "Las pinturas del Bajo Aragón". *Prehistoria del Bajo Aragón*, Zaragoza.
- ALMAGRO BASCH, M. (1957): "Sobre las inscripciones rupestres del covacho con pinturas de Cogul (Lérida)". *Caesaraugusta*, 7-8: 67-75.
- ALMAGRO BASCH, M. (1960): "Nuevas pinturas rupestres con una danza fálica en Albarracín". *Festschrift für Lothar Zetzl, Bonn*, 13-18.
- ALMAGRO BASCH, M. (1964): "El problema de la cronología del arte rupestre levantino español". *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, Barcelona: 103-111.
- ALMAGRO BASCH, M. (1974): "Cuatro nuevos abrigos rupestres con pinturas en Albarracín". *Teruel*, 51: 5-33.
- ALMAGRO BASCH, M. (1976): "Estudio de nuevos yacimientos con pinturas rupestres en el rodano de Albarracín (Teruel)". *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 5: 113-122.
- ALMAGRO BASCH, M.; BELTRÁN MARTÍNEZ, A Y RIPOLL PERELLÓ, E. (1956): *Prehistoria del Bajo Aragón*. Zaragoza.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1973): "La Cueva del Niño (Ayna, provincia de Albacete, España) un yacimiento con representaciones de arte rupestre de estilo paleolítico y levantino" *IPEK*, 23: 10-24.
- ALMELA Y PERIS, F. (1954): "La cueva de los caballos en Albocàsser". *Valencia Atracción*, 239, 10.
- ALONSO TEJADA, A. (1979): "Aportaciones al estudio de Mas del Llorç, Rojals (Tarragona)". *Caesaraugusta*, 49-50: 101-105.
- ALONSO TEJADA, A. (1980): "El conjunto rupestre de la Solana de las Covachas. Nerpio". *Ensayos históricos y científicos*, Serie I, 6, Albacete.
- ALONSO TEJADA, A. (1983-1984): "Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos (Villar del Humo, Cuenca)". *Empúries*, 45-46: 8-29.
- ALONSO TEJADA, A. (1984): "Las pinturas de la Hoz, Nerpio, Albacete". *Congreso de Historia de Albacete*, vol. I, Albacete: 41-53.
- ALONSO TEJADA, A. (1985): "Villar del Humo: un núcleo rupestre olvidado" *Revista de Arqueología*, 45: 12-23.

- ALONSO TEJADA, A. (1985): "Las pinturas rupestres de Fuente del Sabuco II (Moratalla, Murcia)". *Empùries*, 47: 28-33.
- ALONSO TEJADA, A. (1985): "Las pinturas rupestres de Andragulla, Moratalla (Murcia)". *Congreso Internacional de Arte Rupestre Prehistórico, Vol. I, Zaragoza...*
- ALONSO TEJADA, A. (1987): Abrigo de Arte rupestre de "El Milano" (Mula). *Bienes de Interés Cultural en Murcia, Vol. I.*
- ALONSO TEJADA, A. (1988-89): "Algunos comentarios sobre las pinturas rupestres de Moratalla (Murcia)". *Ars Praehistorica*, 7-8: 157-165.
- ALONSO TEJADA, A. (1989): Avance al estudio de las pinturas rupestres del Barranco Segovia (Letur-Albacete), *XIX Congreso Nacional de Arqueología, Vol. II*, 451-456.
- ALONSO TEJADA, A. (1989): "Últimos descubrimientos de pinturas rupestres en el Sur de Albacete y N.O. de Murcia". *XIX Congreso Nacional de Arqueología, Vol. II, Zaragoza*: 457-469.
- ALONSO TEJADA, A. ((1992)): "Algunes reflexions sobre la cronologia de la pintura rupestre levantina. Estat de la investigació sobre el Neolític a Catalunya". *IX Col.loqui Internacional d' Arqueologia de Puigcerdà, Andorra*: 49-54.
- ALONSO TEJADA, A. (1993): "Estudios de un sector de Moratalla: investigaciones en el conjunto con pinturas rupestres de la Risca II y prospecciones en el entorno inmediato". *Memorias de Arqueología*, 89, 4: 53-58.
- ALONSO TEJADA, A. (1993): "La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos". *Gala*, 2: 11-50.
- ALONSO TEJADA, A. (1995): "Consideraciones en torno al estudio de la pintura rupestre del Levante". *Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología, Vol. II, Zaragoza*: 253-261.
- ALONSO TEJADA, A Y GRIMAL, A. (1996): *El Arte rupestre prehistórico de la cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. 2 Vols. Barcelona.
- ALONSO TEJADA, A. (1999): "Cultura artística y cultura material: ¿un escollo insalvable?". En *Jornadas de Alquézar sobre Arte Rupestre y Territorio. Bolskan*, 16: 71-107
- ALONSO, A Y GRIMAL, A (): Espacios sacros compartidos en la Prehistoria: la Comunidad murciana como paradigma, *Gala*, 4,
- ALONSO TEJADA, A Y GRIMAL, A. (1989): "Las estaciones con pinturas rupestres de Cañadas (Nerpio- Albacete)". *Al-basit (Revista de estudios albacetenses)*, 25: 141-156.
- ALONSO TEJADA, A Y GRIMAL, A. (1990): *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja. Albacete.* ALONSO TEJADA, A Y GRIMAL, A. (1990): "Pintura rupestre en Cataluña. Nuevos descubrimientos". *Revista de Arqueología*, 105: 29-34.
- ALONSO TEJADA, A Y GRIMAL, A. (1991): "Los pintores del Mas del Gran: ¿cazadores o pastores?". *Actas del XX Congreso Nacional de Arqueología, Zaragoza*: 127-135.
- ALONSO TEJADA, A Y GRIMAL, A. (1993): "Aproximación al estado actual de la pintura rupestre en Cataluña". *Empùries*, 48-50: 8-17.
- ALONSO TEJADA, A Y GRIMAL, A. (1994): "El arte levantino o el "trasiego cronológico" de un arte prehistórico". *Pyrenae*, 25: 51-70.
- ALONSO TEJADA, A Y GRIMAL, A. (1994): "Comentarios sobre el sector septentrional del Arte levantino. *Bolskan*, 11: 9-31.
- ALONSO TEJADA, A Y GRIMAL, A. (1996): *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*. Estudios. Serie I, 89. Albacete.
- ALONSO TEJADA, A Y GRIMAL, A. (2001): "Arte Levantino en Castellón". *Millars*, XXIV: 111-152.
- ALONSO, A Y GRIMAL, A (2002): "Contribución al conocimiento del Arte Levantino en Albacete". *II Congreso de la Historia de Albacete. Vol. I. Arqueología y Prehistoria, Albacete*: 37-58.
- ALONSO TEJADA, A y VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1977): "Los abrigos con pinturas rupestres de Nerpio-Albacete". *Información Arqueológica*, 25: 195-206.
- ALVAREZ OSORIO, F. (1942): "Covachos con pinturas rupestres en el Barranco de la Gasulla en Ares del Maestre (Castellón)". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXI: 65.
- ALLAHALI, BARÓN DE (1917): "Frescos prehistóricos de Tírig (Castellón de la Plana)". *Archivo de Arte Valenciano*, III : 3-10.

AMARA, I. (2003): « Nouvelle approche de l'art rupestre de l'Atlas saharien : les figurations de la période tardive ». *L'Anthropologie*, 107: 533-557.

ANDREU, J; ARIÑO, A; PERALES, P; PICAZO, J Y SANCHO, A. (1982): "Las pinturas levantinas de "El Cerrao" (Obón, Teruel)". *Kalathos*, 2: 83-116.

APARICIO PÉREZ, J. (1975): "Las pinturas rupestres del Abrigo del Sordo (Ayora, Valencia)". *Enguera*, 18.

APARICIO PÉREZ, J. (1979): "Novedades en el Arte rupestre valenciano". *Archivo de Arte Valenciano*, L: 105-110.

APARICIO PÉREZ, J. (1979): "Nuevas pinturas rupestres en la provincia de Valencia". *Congreso Nacional de Arqueología*, XV, Zaragoza: 399-408.

APARICIO PÉREZ, J. (1982): *El primer Arte Valenciano II. El arte rupestre Levantino*. València.

APARICIO PÉREZ, J. (1988): "Escena de danza en el abrigo del Voro (Quesa, Valencia)". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 369-372.

APARICIO PÉREZ, J; BELTRÁN MARTÍNEZ, A Y BORONAT SOLER, J.D. (1988): *Nuevas pinturas rupestres en la Comunidad Valenciana*. Serie Arqueológica. 2. vols. València.

APELLANIZ, J.M. (1984): « L'auteur des grands taureaux de Lascaux et ses sucesseurs ». *L'Anthropologie*, 88,4 : 539-561

APELLANIZ, J.M. (1992): « Modèle d'analyse d'un auteur de représentation d'animaux de différentes espèces : le tube de torre (Pays Basque, Espagne) ». *L'Anthropologie*, 96, 2-3 : 453-472.

APELLÁNIZ, J.M Y CALVO GÓMEZ, F (1999): *La forma del arte paleolítico y la estadística. Análisis de la forma del arte figurativo paleolítico y su tratamiento estadístico*. Bilbao

ARCO, LUIS DEL (1917): "Descubrimiento de pinturas rupestres en el Barranco de Valltorta (Castellón)". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXI: 5-17.

ASQUERINO FERNÁNDEZ, M.D. (1981): "Nueva estación con pinturas rupestres de Benirrama (Vall de la Gallinera, Alicante)". *Altamira Symposium*, Madrid: 427-448.

ATRIÁN JORDÁN, P Y BERGES SORIANO, M. (1966): "Pinturas rupestres en Alcaine (Teruel)". *Teruel*, 35: 163-166.

AUJOULAT, N (): "L'Espace suggeré". En *Lascaux. Premier chef'oeuvre de l'humanité*.

AURA TORTOSA, E. (1983): "Aportaciones al estudio de la Sarga (Alcoy-Alicante)". *Lucentum*, II: 5-16.

AURA TORTOSA, E Y FORTEA PÉREZ, J (2002): "Pinceles, plumas y Gradinas. Sobre la lectura formal, estructural y funcional del "arte prehistórico" en Sarga. *Arte y Territorio*. Hernández y Segura (coords): 127-146.

B

BADAL, E. (1995): "La vegetación carbonizada. Resultados antracológicos del País Valenciano". En *El cuaternario del País Valenciano*, Valencia: 217-226.

BADER, M; BADER, K. Y VIÑAS, R. (1981): "Noticia sobre una nueva estación de arte rupestre en Albarracín (Teruel)" *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 8: 307-309.

BALBIN BEHRMANN, R; BUENO, P; JIMENEZ, P; ALCOLEA, J; FERNÁNDEZ, J.A Y PINO, E (1989): "El abrigo rupestre del Llano, Rillo de Gallo, Molina de Aragón". *XIX Congreso Nacional de Arqueología*, vol II, Zaragoza: 179-194.

BALBIN BEHRMANN, R; BUENO, P; JIMÉNEZ, P; ALCOLEA, J; FERNÁNDEZ, J.A; PINO, E Y REDONDO, J.C. (1990): "Arte rupestre levantino en Guadalajara". *Revista de Arqueología*, 106: 16-24.

BALDELLOU, V. (1979): "El descubrimiento de los abrigos pintados de Villacantal, en Asque (Colungo, Huesca)". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenes*, 6: 31-37.

BALDELLOU, V. (1982-83): "En torno al arte levantino del Vero". *Llansol de Romaní*, 4: 5-7.

BALDELLOU, V. (1984): " El Arte Levantino del Río Vero (Huesca)". En *Encuentro Homenaje a Juan Cabré*, Zaragoza: 133-139.

BALDELLOU, V. (1984): "El arte rupestre postpaleolítico en el Alto Aragón en el contexto del arte rupestre levantino y esquemático". *III Coloquio de Arte Aragonés*, vol.II, Huesca.

- BALDELLOU, V. (1984/1985): "El arte rupestre post-paleolítico de la zona del Río Vero" (Huesca). *Ars Praehistorica*, III/ IV: 111-137.
- BALDELLOU, V. (1986/1987): "El conjunto de pinturas rupestres post-paleolíticas de la Cuenca del Vero (Huesca). *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 75-84.
- BALDELLOU, V. (1988): "Algunas reflexiones sobre el arte rupestre a través de dos fragmentos impresos de la Cueva de Chaves (Huesca)". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I,1: 253-267.
- BALDELLOU, V. (1989): "II Reunión de Prehistoria Aragonesa: La terminología en el Arte Rupestre post-paleolítico". *Bolskan*, 6: 5-14.
- BALDELLOU, V. (1991): *Los covachos pintados de Mallata I y Mallata B-I. (Pinturas rupestres del Río Vero)*. Zaragoza.
- BALDELLOU, V; AYUSO, P; PAINAUD, A Y CALVO, M.J (2000): "Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)". *Bolskan*, 17: 33-86.
- BALDELLOU, V; PAINAUD, A; CALVO, M.J; AYUSO, P. (1997): Las pinturas rupestres de los covachos de La Raja (Santa Eulalia de la Peña-Nueno. Huesca)". *Bolskan*, 14: 29-41.
- BALDELLOU, V; PAINAUD, A; CALVO, M.J Y AYUSO, P (1993): "Las pinturas rupestres del Barranco de Arpán (Asque-colungo. Huesca)". *Bolskan*, 10: 31-96.
- BALDELLOU, V; PAINAUD, A Y CALVO, M.J. (1986): "Dos nuevos covachos con pinturas naturalistas en el Vero (Huesca)". En *Homenaje al Prof. Antonio Beltrán Martínez, Zaragoza*: 115-133.
- BALDELLOU, V; PAINAUD, A Y CALVO, M.J. (1989): "Los covachos pintados de Lecina superior, del Huerto Raso y de la Artica de Campo (Huesca)". *Bolskan*, 5: 147-174.
- BALDELLOU, V Y CALVO, M.J. (1982): "Hallazgos de Arte Rupestre en Huesca: los abrigos pintados del Río Vero". *Revista de Arqueología*, 23: 6-13.
- BALDELLOU, V Y UTRILLA, P. (1999): "Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias". *Bolskan*, 16: 21-37.
- BARANDIARÁN, I (1984): "Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico". En *Scripta Praehistorica*: 113-161
- BARANDIARÁN, I (1994): "El Paleolítico". En *Historia de España*, vol.1, Madrid: 10-147.
- BARRACHINA, A.M Y VIÑALS, J. (1998): "Nuevas pinturas rupestres en Sagunto: El Barranc del Llop. Valoración del Patrimonio pictórico del Camp de Morvedre". *Braçal*, 17-18: 315-326.
- BARRIÈRE, C: *L'Art Pariétal de Rouffignac*.
- BARTON, M; CLARK, G.A Y COHEN, A (1994): "Art as information: explaining upper paleolithic art in Western Europe". *World Archaeology*, 26, 2: 185-207.
- BARROSO RUÍZ, C. (1988): "Una escena de danza en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Málaga". *Mainake*, 10: 61-73.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1970): "Una escena bélica en el abrigo de la Fuente de Sabuco". *Congreso Nacional de Arqueología IX, Zaragoza*: 237-244.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1952): "Sobre las pinturas rupestres "Dels Secans" (Mazaleón, Teruel)". *Archivo Español de Arqueología*, XXV: 105.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1951): "Acerca del arte rupestre". *Archivo Español de Arqueología*, XXIV, 83-84: 174-186.
- BELTRAN MARTINEZ, A. () : « Les animaux de l'Art rupestre des Chasseurs du Levant espagnol. La contribution de la zoologie et l'éthologie a l'interpretation de l'art des peuples chasseurs prehistoriques ».3º Colloque de la Société Suisse des Sciences, Fribourg : 353-369.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1952): "Sobre Arte Rupestre". *Archivo Español de Arqueología*, XXV: 340-342.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1960): "Otro covacho con pinturas rupestres en "el Mortero" de Alacón (Teruel)". *Caesaraugusta*, 15-16: 7-18.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1961-1962): "Peintures rupestres du Levant de "El abrigo de los Recolectores" dans le ravin de "el Mortero" (Alacón, Teruel, España)". *Bulletin de la Société Préhistorique de L'Ariège*, 16-17: 16-50.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1963): "Breve nota sobre un grabado rupestre en el "Racó Molero",

- Barranco de la Gasulla (Castellón de la Plana)". *Ampurias*, 25: 182-185.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1964): "Novedades sobre pintura rupestre prehistórica". *Caesaraugusta*, 21-22 : 168-173.
- BELTRAN MARTINEZ, A. (1965) : « Nouveautés dans la peinture rupestre du Levant espagnol : el Racó de Gasparo et el Racó Molero (Ares de Maestre, Castellón) ». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, 20 : 117-127.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1965): "Notas sobre el grupo de tres figuras negras del Abrigo de la Saltadora en el Barranco de la Valltorta (Castellón)". En *In memoriam do Abade H. Breuil, I*, Lisboa: 89-93.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1966): "Coloquio sobre arte rupestre de Burg Wartenstein". *Caesaraugusta*, 27-28: 153-156.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1966): "Sobre representaciones femeninas en el arte rupestre levantino". *IX Congreso Nacional de Arqueología, Zaragoza*: 90-91.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968a): *Arte rupestre levantino*. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968b): "El arte rupestre levantino. Cronología y significación". *Caesaraugusta*, 31-32: 7-43.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968c): "Novedades sobre arte rupestre". *Caesaraugusta*, 31-32: 229-240.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968d): "La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres, en Cieza (Murcia)". *Caesaraugusta*, 31-32: 45-88.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968e): "Avance al estudio de las pinturas rupestres levantinas de la provincia de Tarragona: Estado de la cuestión". *Boletín Arqueológico de Tarragona*, 97-104: 173-182.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968f): "Aportaciones de "la Cueva de los Grajos" (Cieza, Murcia) al conocimiento del arte rupestre levantino español". *Valcamonica Symposium, Capo di Ponte (Italia)*: 79-85.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968g): "Sobre la pintura rupestre levantina de un caballo, cazado a lazo, del Abrigo de "Selva Pascuala" en Villar del Humo (Cuenca)". En *Miscelánea Jose M. Lacarra*, Zaragoza: 19-22.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1969): "La Cueva de Ussat les Eglises y tres nuevos abrigos con pinturas de la Edad del Bronce". *Monografías Arqueológicas*, 5, Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1970a): "Algunas cuestiones sobre las pinturas de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia)". *Papeles del laboratorio de Arqueología de Valencia*, 10: 11-17.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1970b): "Novedades en arte rupestre". *Caesaraugusta*, 34-35: 156-165.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1970c): "La Cueva del Charco del Agua Amarga y sus pinturas levantinas". *Monografías Arqueológicas*, VII, Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1970d): "Algunos problemas que plantean las superposiciones de pinturas en el Arte Rupestre Levantino". *Actas XI Congreso Nacional de Arqueología, Zaragoza*: 225-236.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1970e): "Acerca de la cronología de la pintura rupestre levantina". *Valcamonica Symposium. Centro Camuno di Studi Preistorici*: 87-93.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1972): *Los abrigos pintados de Cañiaca del Calar y Fuente del Sabuco, el Sabinar (Murcia)*. *Monografías arqueológicas*, IX. Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1974): "Las pinturas rupestres prehistóricas de la Sarga (Alcoy), el Salt (Penáguila) y el Calvari (Bocairente)". *Trabajos Varios del S.I.P.*, 47:
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1979): "Las pinturas rupestres de Colungo (Huesca): problemas de extensión y de relaciones entre el arte paleolítico y el arte levantino". *Caesaraugusta*, 49-50: 81-88.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1979): "Arte rupestre levantino (adiciones 1968-1978)". *Caesaraugusta*, 47-48: 5-38.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1980a): "Sobre los nuevos descubrimientos de arte rupestre en Colungo (Huesca)". *Travaux de l' Institut d' Art Préhistorique*, XXII: 149-156.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1980b): "Avance al estudio de las cuevas pintadas del Barranco de Villacantal (Huesca)". En *Altamira Symposium*. Ministerio de Cultura: 131-140.

- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1981): "Metodología del trabajo sobre el terreno en el arte rupestre". *Caesaraugusta*, 53-54: 133-138.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1981): "Consideraciones sobre los orígenes del arte prehistórico en España". *Caesaraugusta*, 53-54: 155-162.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1981): "Algunas novedades en el arte rupestre prehistórico". *Caesaraugusta*, 53-54: 307-318.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1981): "Arte rupestre prehistórico en Aragón". *I Reunión de prehistoria aragonesa*. Ministerio de Cultura: 49-55. Huesca.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1982): *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*. Ed. Encuentro. Madrid.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1984) : « Méthodes d'analyse de l'art préhistorique pariétal. Recherche pure et enseignement ». *L'Anthropologie*, 88, 4: 511-517.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1984/1985) "Disgresiones sobre la cronología del arte rupestre levantino". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 11-12: 3-9.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1985): "Problemas del Arte Rupestre Levantino en la provincia de Castellón". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 11: 111-14.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1985): "Las industrias líticas y el arte rupestres levantino" *Bajo Aragón Prehistoria*, V: 37-48.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1985): "Nuevos horizontes en la investigación del arte prehistórico: cuestiones generales y estado de la cuestión" *Caesaraugusta*, 61-62: 25-56.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1985): "Las pinturas rupestres de las Cuevas de Peña Rubia. Dehegin. (Murcia)" *Revista de arqueología*, 53: 9-18.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1986): *El arte rupestre en la provincia de Teruel*. Cartillas Turolenses, 5. Instituto de Estudios Turolenses. Teruel.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1986-1987): "El arte rupestre prehistórico en Europa". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 7-39.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1987): "La fase prelevantina en el arte prehistórico español". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII: 81-96
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1987): "Información sobre novedades en el arte rupestre" *Caesaraugusta*, 29-30: 181-192.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1987): "Las pinturas en el interior de las Cuevas de la Peña Rubia (Cehegin, Murcia): historia, anécdota y estudio.". *Caesaraugusta*, 64: 7-86.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1988): La figura femenina y la supuesta danza fálica de Solana de las Covachas. Nerpio (Albacete). En *Homenaje a Samuel de los Santos*. Diputación de Albacete: 65-70.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1988): *Las pinturas de las Cuevas de Peña Rubia (Cehegin, Murcia)*. Instituto Fernando el Católico. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1988) : "L'Art Préhistorique espagnol: nouveaux horizons et problèmes, état de la question ». *Bulletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, 24: 13-14.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): "El arte parietal y el mobiliario entre el Paleolítico final y el "levantino". *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología*, vol. II: 45-50. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): "El problema del arte rupestre "levantino". Estado de la cuestión". *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología*, vol. II: 71-89.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): *Ensayo sobre el origen y significado del arte prehistórico*. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*. Ibercaja. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1990): "Arte rupestre prehistórico en Aragón". *Bolskan*, 7: 57-66.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1990): "Las fases previas al arte prehistórico "levantino", problemas culturales y cronológicos en el S.E español". *Verdolay*, 2: 11-18.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1990/1991): "Notas sobre novedades en la cronología del estilo prelevantino "lineal geométrico". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 15: 39-53.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1991): "Sobre la cronología del arte rupestre: nuevos datos". *Caesaraugusta*, 68: 7-18

- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1991): “Épocas de transición en el arte de los pueblos cazadores: el 12000 B.P. como fecha clave”. *Caesaraugusta*, 68: 19-50.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1991): “Problemas del arte parietal de los pueblos cazadores”. Actas del XX Congreso Nacional de Arqueología: 513-520. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1992): “El arte prehistórico en la zona del Valle del Ebro y del litoral mediterráneo. Estado de la cuestión y bases para un debate”. En *Aragón- Litoral Mediterráneo*: 401-413. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1992): “Sobre el arte levantino, especialmente de Albarracín. Ideas generales para un debate”. *Caesaraugusta*, 69: 7-30.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1992): “Persistence dans l’Art Préhistorique espagnol du style paléolithique” pendant le Mésolithique. Liens possibles avec le style “levantin” et sequence de ce dernier jusqu’à l’Art Schematique ». *L’Anthropologie*, 96: 473-498.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1994): “Algunas cuestiones sobre fechas y significados en el arte parietal prehistórico”. En *Homenaje a Joaquín González Echegaray*. Museo de Altamira, Monografías. 17: 211-222.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1995): “El abrigo de la Higuera. Un santuario de la fecundidad” *Revista de Arqueología*, 167: 20-50.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1995): “Algunas consideraciones sobre el arte rupestre del N.O de la Península y las relaciones atlánticas”. XXII Congreso Nacional de Arqueología: 19-24. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1997): *Los abrigos prehistóricos de Albalate del Arzobispo* (Teruel). Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo. Teruel.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1998): “Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre del Río Martín (Albalate del Arzobispo y Alcaine, Teruel)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Castellón*, 19: 43-53.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (2000): “El portador del animal núm.55 del abrigo “levantino” de Val del Charco: rectificaciones sobre una figura humana mal publicada”. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21:69-75.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (2002): “La Sarga (Alcoy, Alicante). Cincuenta años después”. En “Sarga. Arte y Territorio”. Hernández y Segura (coords): 33-50. Alcoi.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. y ROYO GUILLÉN, J.I. (1994): *El abrigo de la Higuera, o del Cabezo del Tío Martín en el Barranco de Estercuel*. Alcaine, Teruel. Col. “Guías de Aragón”, 19. Alcaine.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. y ROYO GUILLÉN, J.I. (1996): *Las pinturas rupestres de Cañada Marco*. Alcaine (Teruel). *Revisión del abrigo*. Col. “Parque Cultural del Río Martín”. Alcaine.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. y ROYO GUILLÉN, J.I. (1998): *Las pinturas rupestres de la Cabecera del Barranco del Mortero*. Alacón (Teruel). Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. y ROYO GUILLÉN, J.I. (2001): “La cueva del “Tío Garroso” en el Cerro Felío, Alacón (Teruel)”. *BARA*, 4: 7-60.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (2002): *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz*. Zaragoza.
- BERNABEU AUBÁN, J (2002): “The Social and symbolic context of Neolithization”. *Saguntum*. Extra-5. *El paisaje en el neolítico mediterráneo*: 209-233.
- BERNABEU, J; PÉREZ RIPOLL, M Y MARTÍNEZ VALLE, R (1999): “Huesos, neolitización y contextos arqueológicos aparentes”. *Saguntum Extra-2*: 589-596.
- BERNAL MONREAL, J.A; MATEO SAURA, M.A Y PÉREZ MOÑINO, C. (1994.) “Abrigo de arte rupestre de los Cascarones (Moratalla)”. *V Jornadas de Arqueología Regional*: 7-8.
- BLANC, A.C. (1964) : « Sur le problème de l’age de l’art rupestre du levant espagnol et les moyens à employer pour résoudre problème ». *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*: 119-124. Barcelona.
- BLASCO BOSQUED, M.C. (1974): “La caza en el arte rupestre del Levante español”. *Cuaderno de Prehistoria y Arqueología*, 1: 29-55.
- BLASCO BOSQUED, M.C. (1975): “La recolección en el arte rupestre levantino”. En *Miscelánea Arqueológica que al Prof. Beltrán dedican sus alumnos*: 49-58. Zaragoza.

- BLASCO BOSQUED, M.C. (1981): "Tipología de la figura humana en el arte rupestre levantino.". *Altamira Symposium*: 361-377. Madrid.
- BOSCÁ, A. (1926): "Excursión a las cuevas de Tírig". *Boletín de la Sociedad Española de Historia Natural*, XXIII.
- BOSCH GIMPERA, P. (1923): "Nous descobriments d'art rupestre a Catalunya ». *Butlletí de l'Associació Catalana d' Antropologia, Etnologia i Prehistoria*, 1: 206.
- BOSCH GIMPERA, P. (1964): "La cronología de la pintura rupestre levantina" *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*: 130-132. Barcelona.
- BOSCH GIMPERA, P. (1968) : « La chronologie de l'art rupestre seminaturaliste et schématique de la Peninsule Iberique ». En *Prehistoire. Problèmes et Tendances* : 71-75. Burdeos.
- BOSCH GIMPERA, P. (1970) : « Chronologie de l'art levantin espagnol ». *Valcamonica Symposium* : 69-77. Capo di ponte.
- BOSCH GIMPERA, P; COLOMINAS, J.M. (1931): "Pintures i gravats rupestres ». *Anuari de L'Institut d'Estudis Catalans*, VII : 3-27.
- BRADLEY, R (1997): *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe. Signing the land*.
- BREUIL, H. (1908) : « Les peintures quaternaries de la Roca del Cogul ». *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*, Any, 10: 10-13.
- BREUIL, H. (1910) : « Nouvelles découvertes en Espagne ». *L'Anthropologie*, XXII.
- BREUIL, H. (1911): « Les peintures rupestres d'Espagne. Albarracín » *L'Anthropologie*, 22 : 119.
- BREUIL, H. (1915) : « Nouvelles roches peintes de la région de Alpera » *L' Anthropologie*, 26 : 329-336.
- BREUIL, H. (1920) : « Les peintures rupestres de la Peninsule Iberique, XI: Les roches peintes de Minateda (Albacete) ». *L' Anthropologie*, 30 : 1-50.
- BREUIL, H. (1952) : *Quatre cents siecles d'art parietal. Centre d'études et de documentation préhistoriques. Montignac*.
- BREUIL, H; SERRANO GOMEZ, P Y CABRE AGUILO, J. (1912) : « Les peintures rupestres d'Espagne. IV: Les abris del Bosque a Alpera (Albacete)". *L'Anthropologie*, 23 : 529-561.
- BREUIL, H. ; SERRANO GOMEZ, P Y CABRE AGUILO, J. (1912) : « Les peintures rupestres d'Espagne,V: Tortosilla a Ayora (Valence) ». *L' Anthropologie*, 23 : 561-562.
- BREUIL, H Y BURKITT, M. (1915) : « Les peintures rupestres d'Espagne. Les abris peints du Monte Arabí près Yecla (Murcia) ». *L' Anthropologie*, 26 : 313-328.
- BREUIL, H Y CABRE AGUILO, J. (1909) : « Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre. Les rochers peints de Calapatá a Cretas (Bas Aragón) ». *L'Anthropologie*, 20 : 1-8.
- BREUIL, H Y CABRE AGUILO, J. (1909) : « Les peintures rupestres du bassin inferieur de l' Ebre. II Les fresques a l'air libre de Cogul, province de Lérida (Catalogne) ». *L' Anthropologie*, 20: 8-21.
- BREUIL, H Y CABRÉ AGUILÓ, J. (1911): "Los toricos de Albarracín". *L'Anthropologie*, 22 : 641-648
- BREUIL, H Y CARTAILHAC, E. (1908) : « Nouvelles cavernes à peintures decouvertes dans l'Aragón, la Catalogne et les Cantabres ». *L'Anthropologie*, XIX : 371-373.
- BREUIL, H Y DE MOTOS, F. (1915) : « Les roches a figures naturalistes de la región de Vélez-Blanco (Almería) » *L' Anthropologie*, 26 : 332-336.
- BREUIL, H. Y OBERMAIER, H. (1912) : « Il Travaux sur les peintures rupestres d'Espagne ». *L'Anthropologie*, 23: 16-26.
- BREUIL, H. Y OBERMAIER, H. (1914) : « Travaux de l'année 1913. Travaux en Espagne: Región de Vélez-Blanco ». *L'Anthropologie*, 25: 214-243.
- BURILLO MOZOTA, F Y PICAZO MILLÁN, J. (1981): "Nuevo Hallazgo de pinturas levantinas en el Barranco del Hocino de Chornas Obón (Teruel)". *Kalathos*, 1: 75-91.

C

- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915): *El arte rupestre en España*. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid.

- CABRÉ AGUILÓ, J. (1917): Las pinturas rupestres de Aldeaquemada. *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y prehistóricas*, 14: 5-35.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1923): "Las pinturas rupestres de la Valltorta. I. Desaparición de las pinturas de una de las estaciones prehistóricas de este valle" *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria*, II, 2-3: 107-118.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1925): "Las pinturas rupestres de la Valltorta. Escena bélica de la Cova de Cevíl". *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria*, III-IV: 201-233.
- CABRÉ AGUILÓ, J; VIDIELLA, S. (1907): "Las pinturas rupestres del término de Cretas". *Boletín de Geografía e Historia del Bajo Aragón*.
- CABRÉ AGUILÓ, J. Y ESTEBAN, C. (1915): "La Val del Charco de Agua Amarga y sus estaciones de arte prehistórico". *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 1.
- CABRÉ AGUILÓ, J. Y PÉREZ TEMPLADO, L. (1920): "Las pinturas rupestres paleolíticas de Els Secans (Mazaleón, Teruel) y sus relaciones con la indumentaria actual aragonesa" *II Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Huesca
- CAMPILLO, D. Y VIÑAS, R. (1980): "Contribución a la paleopatología a través del arte rupestre". XXVII Congreso Internacional de Historia de la Medicina: 462-471. Barcelona.
- CARBONELL ESCOBAR, J. (1969): "Dos nuevos abrigos con pinturas rupestres de El Sabinar (Provincia de Murcia)". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XII: 19-26.
- CASABÓ I BERNAD, J. A; MARTÍNEZ, E Y SANPEDRO, J (1997): "Art rupestre al Montgó". *Aguaites*, 13-14:183-221.
- CASANOVAS I ROMEU, A Y ROVIRA I PORT, J (2001): "Exploracions i exploradors de l'art rupestre llevantí. Uns breus apunts sobre pioners i dibuixants". *Millars*, XXIV: 224-227.
- CASTELLS I CAMPS (DIR.).(1990): *Inventari del patrimoni arqueològic de Catalunya*. Corpus de pintures rupestres: la Conca del Segre. Vol. I. Generalitat de Catalunya. Direcció General del Patrimoni Cultural. Barcelona.
- CASTELLS I CAMPS (DIR). (1994): *Inventari del patrimoni arqueològic de Catalunya*. Corpus de pintures rupestres: àrea central i meridional. Vol. II. Generalitat de Catalunya. Direcció General del Patrimoni Cultural. Barcelona.
- CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1985): "Art prehistòric". *Ebos*, 9 : 9-11.
- CLOTTE, J. (1993): « Contexte Archéologique Interne ». En *L'art Pariétal Paléolithique. Techniques et méthodes d'étude* : 49-66. Ed. du CTHS
- CLOTTE, J. (1995): « Changements thématiques dans l'art du Paléolithique Supérieur ». *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, L :13-34.
- CLOTTE, J. (1996): « L'originalité de la Grotte Chauvet- Pont-d'Arc, à Vallon-Pont-d'arc (Ardèche) » *Comptes rendus de L'Académie des inscriptions et belles-lettres* : 561- 566.
- CLOTTE, J. (1997): « Observations nouvelles sur les peintures de la Grotte Chauvet ». *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LII: 17-32.
- CLOTTE, J. (2000): "Interpretar un panel decorado: Los rinocerontes de la Cueva Chauvet". *BARA*, 3: 43-49.
- COBAS, I; CRIADO, F Y PRIETO, P. (1998): "Espacios del estilo: Formas de la cultura material cerámica prehistórica y protohistórica en Galicia". *Arqueología Espacial*, 19-20: 597-607.
- CODINA, E. (1949): "Las pinturas rupestres del "Cingle de Mola Remigia", Ares del Mestre (Castellón)" *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXV: 635-641.
- COLOMINES, J.M. (1921-1926): "Pintures rupestres a la Roca dels Moros de Cogul" *Anuari de l'Institut d' Estudis Catalans*, vol. 7: 19-20.
- COLLADO, O, COTINO, F; IBÁÑEZ, R Y NIETO, E. (1992): "Revisión del abrigo de "Las cabras blancas". *Kalathos.*, 11-12: 25-42.
- COLLADO VILLALBA, O. (1992): Los abrigos pintados del Prado del Navazo y zona del Arrastradero (Pinturas rupestres de Albarracín). *Parques Culturales de Aragón*. Zaragoza.
- COLLADO VILLALBA, O Y PICAZO MILLÁN, J.V. (1987-88): "Nuevos yacimientos con pinturas rupestres en la sierra de Albarracín: el abrigo de Toro Negro y el abrigo de Lázaro." *Kalathos*, 7-8: 7-23.

CONKEY, M (1980): "The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira" *Current Anthropology*, 21(5): 609-630.

CONKEY, M (2001): "Structural and semiotic approaches". En *Handbook of Rock Art Research*. Whitley, D editor: 273-310.

CRIADO BOADO, F (1984-85): "El Tercer Factor" o la lógica oculta del emplazamiento de los túmulos megalíticos gallegos". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXV, fasc 100: 7-22.

CRIADO BOADO, F (1993): "Visibilidad e interpretación del registro arqueológico". *Trabajos de Prehistoria*, 50:39-56.

CRIADO BOADO, F Y PENEDO ROMERO, R (1989): "Cazadores y salvajes: una contraposición en el

D

DAMS, L. (1981) : « Elements pour une chronologie relative de l'art rupestre levantín, basee sur les superpositions ». En *Altamira Symposium* : 379-396. Madrid.

DAMS, L. (1983) : « Abeilles et recolte du miel dans l'art rupestre du levant espagnol ». En *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, vol. 1 : 363-370. Madrid.

DAMS, L. (1984): *Les peintures rupestres du Levant espagnol*. Paris.

DAMS, L y DAMS, M. (1977): "Spanish rock-art depicting honey-gathering during the Mesolithic". *Nature*, 268: 228-230.

DAMS, M y DAMS, L. (1969) : « L'Art rupestre mésolithique de Levant espagnol ». *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et Préhistoire*, 80 : 87-95.

DE BEAS, J. L. (1976): "Algunos símbolos en la pictografía de los pueblos primitivos". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 3 : 103-110.

DELPORTE, H. (1990) : « Les associations et les scènes ». En *Colloque International d'art mobilier paléolithique* :79-81.

DELPORTE, H. (1990) : *L'Image des animaux dans l'art préhistorique*. Cahors.

DELLUC, B Y DELLUC, G (1984) :« Lecture analytique des supports rocheaux gravés et relevé synthétique ». *L'Anthropologie*, 88 : 519-529.

arte paleolítico y el arte postglaciar levantino." *Munibe*, 41: 3-22.

CRUZ OROZCO, J Y SEGURA I MARTÍ, J.M (1996): *El comercio de la nieve. La red de pozos de nieve en las tierras valencinas*. Temas de Etnología y Arqueología Industrial, 1. Dirección General de Patrimonio Artístico. Generalitat Valenciana. València.

CHACÓN CANO, J.M. (1995): "New Technique of cave painting's reproduction". *First Annual Meeting. European Ass. Archaeol.* pp. 108-109. Santiago.

CHEREMISIN, D.V (2002): "Renovation of ancient compositions by modern indigenous visitors in Altai, southern Siberia: Vandalism or Creation?". *Rock Art Research*, 19,2 : 105-108.

DÍAZ-ANDREU, M (1999): "El estudio de género en el Arte Levantino: una asignatura pendiente". *Saguntum- Extra-2. Actes del II Congrés del Neolític a la Península Ibérica*. Universitat de València: 405-412.

DIEZ-CORONEL Y MONTULL, L. (1975): "Nuevas pinturas rupestres y su protección en Os de Balaguer (Lérida)" *XIII Congreso Nacional de Arqueología*: 227-236. Zaragoza.

DOMINGO SANZ, I (2000): El abrigo VII de les Coves de la Saltadora: análisis interno y composición. Tesis de licenciatura inédita. Universitat de València.

DOMINGO SANZ, I E LÓPEZ MONTALVO, E (2002): "Metodología: el proceso de obtención de calcos o reproducciones". En Martínez y Villaverde (coords) *La Cova del Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografía nº1 del Instituto de Arte Rupestre.

DOMINGO SANZ, I; LÓPEZ MONTALVO, E; VILLAVERDE, V; GUILLEM, P Y MARTÍNEZ, R (2003): "Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d'en Josep (Tírig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del Arte Levantino a partir del análisis de las figuras de los bóvidos y los jabalíes. *Saguntum*, 35: 4-49

DURÁN I SAMPERE, A. Y PALLARÉS, M. (1920): "Pinturas rupestres. Exploració Arqueológica del

Barranc de la Valltorta (Castellón)". *Anuari de l' Institut d' Estudis Catalans*, VI: 444-457.

DURÁN I SANPERE, A (1961): "Tornant-hi a pensar.". *Biblioteca Selecta*, vol, 301: 82-97; 198-199

E

EIROA GARCÍA, J.J. (1985): "El Plano del Pulido: un nuevo abrigo con pinturas de estilo levantino en Caspe (Zaragoza)". *Ars Praehistórica*, III-IV: 261-269.

ESCORIZA MATEU, T (2002): *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y Arte Rupestre Levantino*

F

FAIRÉN JIMÉNEZ, S. (2004): "Arte rupestre, estilo y territorio: la construcción de un paisaje neolítico en las comarcas centro-meridionales valencianas". *Zephyrus*, 57: 167-182.

FAIRÉN JIMÉNEZ, S. (2004): "Rock-Art and the transition to farming: the neolithic landscape of the central mediterranean coast of Spain". *Oxford Journal of Archaeology*, 23,1: 1-19.

FERNÁNDEZ LÓPEZ DE PABLO, J; GUILLEM CALATAYUD, P.M; MARTÍNEZ VALLE, R Y GARCÍA-ROBLES, R.M. (2002): "El contexto arqueológico de la Cova dels Cavalls: poblamiento prehistórico y arte rupestre en el tramo superior del Riu Coves". En *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Martínez y Villaverde (coords). Monografías del Instituto de Arte Rupestre. Museu de la Valltorta, 1: 49-73.

FORTEA PÉREZ, F.J. (1973): *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico Mediterráneo español*. Universidad de Salamanca Salamanca .

FORTEA PÉREZ, F. J. (1974): "Algunas aportaciones a los problemas del arte levantino". *Zephyrus*, XXV: 225-257.

FORTEA PÉREZ, F.J. (1974-75): "Las pinturas rupestres de la Cueva del Peliceo o de Los

del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. BAR International Series, 1082.

ESTEVE GÁLVEZ, P. (1974): "Probable significado de unas pinturas rupestres del Maestrazgo". *Cuaderno de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, I: 9-18.

Morceguillos (Jumilla, Murcia)". *Ampurias*, 36 : 21-39.

FORTEA PÉREZ, F.J. (1975): "En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino". *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11: 185-197.

FORTEA PÉREZ, F. J. (1976): "El arte parietal epipaleolítico del 6º al 5º milenio y su sustitución por el arte levantino". *Actas del Congreso Nacional de la U.I.S.P.P*, IX: 121-133.

FORTEA PÉREZ, F.J (1994): "Los "santuarios" paleolíticos exteriores en el paleolítico Cantábrico". *Complutum*, 5: 203-220

FORTEA PÉREZ, F.J Y AURA TORTOSA, E. (1987): "Una escena de vareo en la Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del Arte Levantino". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII: 97-122.

FREEMAN, L.G (1992): "Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, V*: 87-106.

FREEMAN, L.G Y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (2001). *La grotte d'Altamira*. París.

FULLOLA PERICOT, J. M Y VIÑAS VALLVERDU, R.(1988): « Dernières découvertes dans l'art préhistorique de Catalogne (Espagne) ». *L'Anthropologie*, 92 : 123-132.

G

G.E.U. (GRUP ESPELEOLIC D'ULLDECONA); E.R.E (EQUIP DE RECERQUES ESPELEOLOGIQUES) Y

E.C.S. (ESPELEO-CLUB DE SABADELL). (1975): *L'Arte prehistòric d'Ulldecona*. Ulldecona (Tarragona). Barcelona.

- GALIANA BOTELLA, M.F. (1985): "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". *Lucentum*, IV: 55-87.
- GALIANA BOTELLA, M.F. (1985): "Consideraciones sobre el Arte Rupestre Levantino: Las puntas de flecha". En *El Eneolítico en el País Valenciano*: 23-33. Alcoi.
- GALIANA BOTELLA, M.F. (1992): "Consideraciones en torno al arte rupestre levantino del Bajo Ebro y del Bajo Aragón". En *Aragón/Litoral mediterráneo: intercambios culturales durante la prehistoria*: 447-453.
- GALIANA BOTELLA, M.F. Y TORREGROSA, P. (1996): "Découvertes de peintures rupestres post-paléolithiques dans la province d'Alicante (Espagne)". *Internatinal Newsletter on Rock Art*, 14: 5-7.
- GARATE, D; LAVAL, E Y MENU, M (2004) : "Étude de la matière colorante de la grotte d'Arenaza (Galdames, Pays Basque, Espagne). *L'Anthropologie*, 108 :251-289.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1984): "Representación del lepórido en las pinturas rupestres del Torcal de las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y la fauna de lepóridos y lagomorfos en la prehistoria del sureste español." *Congreso de Historia de Albacete*, I: 55-65.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1984): "Cabré y las pinturas rupestres del Montae Arabí (Yecla, Murcia)". En J. Cabré Aguiló (1882-1982). Encuentro Homenaje: 127-131. Zaragoza.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1987): "La danza femenina de La Risca (Moratalla, Murcia)". *Bajo Aragón Prehistoria*, 7-8: 123-129.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1989): "La pintura rupestre en Murcia". *Revista de Arqueología*, 98: 10-15.
- GARCÍA DíEZ, M Y MARTÍN UIXAN, J (2000): "Elementos de análisis para el estudio del grafismo rupestre de "estilo levantino" y "estilo esquemático": aproximación a las pinturas de la zona de Montblanc (Tarragona, España)". *Arkeo-perspectivas em diálogo*, 7: 145-187.
- GARCIA GUINEA, M.A. (1963) : « Le nouveau et important foyer de peintures levantines à Nerpio (Albacete, Espagne) ». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, XVIII : 17-55.
- GARCÍA GUINEA, M.A Y SAN MIGUEL RUÍZ, J.A. (1975): " Los abrigos rupestres con pintura levantina de Nerpio, nuevos hallazgos". *Sautuola*, I: 75-80.
- GENERA, M; ROMEU, J. Y ROMEU, J. A. (1989): "Nuevos hallazgos de pinturas rupestres en la comarca del Montsià" *XIX Congreso Arqueológico Nacional*:174-160. Zaragoza.
- GIBEAULT, A Y UHL, R () : « Symbolisation et représentation graphique dans la préhistoire ». *Monographies de Psychologie*: 117-132.
- GIEDION, S () : *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Alianza Forma. Madrid.
- GÓMEZ BARRERA, J.A. (1993): "Las pinturas rupestres de Villacadima (Guadalajara)". *Revista de Arqueología*, 146: 6-13.
- GÓMEZ BARRERA, J. A (2001): *Ensayos sobre el significado y la interpretación de las Pinturas Rupestres de Valonsadero*. Excma. Diputación Provincial de Soria. Soria
- GÓMEZ TABANERA, J.M.(1970): " Los verdaderos artífices del arte rupestre animalístico del Levante español". *Revista de Guimaraes*, LXXX: 263-318.
- GÓMEZ TABANERA, J.M. (1976):"Las poblaciones prehistóricas del Levante español a la luz de la investigación antropológica y prehistórica". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 3: 17-38.
- GÓMEZ TABANERA, J.M. (1993): "Arte rupestre. Sacralidad cavernaria y religiosidad mística en la prehistoria mediterránea." *Empúries*, 48-50: 352-367.
- GÓMEZ-TABANERA, J.M. (1973): "En torno a los orígenes del arte rupestre expresionista del Levante español" *XII Congreso Nacional de Arqueología*: 101-116. Zaragoza.
- GONZÁLEZ PRATS, A. (1976): "El complejo rupestre del Riu Monitor". *Zephyrus*, XXV: 259-279.
- GRIMAL, A. (1992):"Consideracions tècniques pictòriques de la pintura rupestre post-paleolítica i la seva relació amb la cronologia". *IX Col.loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà*: 52-54.
- GRIMAL, A. (1993): "Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación técnica con el arte levantino". *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, vol. II: 317-336.

GRIMAL, A Y ALONSO TEJADA, A. (1989): "Sobre la figura de tipo levantino en la Cueva del Tendo. Moleta de Cartagena (Montsià, Tarragona)". *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre*, 2: 18-20.

GRIMAL, A Y ALONSO TEJADA, A (2001): "Acerca del estudio del Arte Levantino". *Millars*, XXIV: 87-110.

GUILAINE, J Y ZAMMIT, J (2002): *El camino de la guerra. La violencia en la prehistoria*. Ariel Prehistoria. Madrid.

GUILLEM CALATAYUD, P.M (2000-2001): « La Roca dels Ermitans (Sant Mateu, Castelló): un nuevo abrigo con arte rupestre levantino en el parc cultural de Valltorta-Gasulla". *Lucentum*, XIX-XX.

H

HAMEAU, P. (1995-96): « L'organisation des panneaux gravés dans l'art schématique linéaire. L'exemple de la grotte Baldouin (Saint-Rémy-de-Provence, Bouches-du Rhône)». *Bulletin du Musée de Anthropologie Préhistorique du Monaco*, 38 : 41-48.

HAMEAU, P. (1997): « Les peintures schématiques postglaciaires du Sud-Est de la France: Fréquentation et utilisation des abris ». *L'Anthropologie*, 101, 1 : 185-196.

HAMEAU, P. (2001): « L'Art schématique lineaire dans le Sud-Est de la France ». *L'Anthropologie*, 105 : 565-610.

HAMEAU, P. (2004): « Le rapport à l'eau de l'art post-paléolithique. L'exemple des gravures et des peintures néolithiques du sud de la France ». *Zephyrus*, 57 : 153-166.

HAMEAU, P; CRUZ, V; LAVAL, E; MENU, M Y VIGNAUD, C (2001): "Analyse de la peinture de quelque sites postglaciaires du Sud-Est de la France". *L'Anthropologie*, 105 : 611-626.

HAMEAU, P. Y PAINAUD, A (1997): "Los abrigos con pinturas esquemáticas del valle del Río Carami (Var, Francia) y de la confluencia del Río Vero con el Barranco de la Choca (Huesca, España). Analogías y diferencias espaciales." *Bolskan*, 14: 61-101.

HAMEAU, P. Y PAINAUD, A (2004): "L'expression schématique en Aragon: présentation et

GUILLEM CALATAYUD, P.M; MARTÍNEZ VALLE, R Y MELIÀ, F.(2001): "Hallazgo de grabados rupestres de estilo paleolítico en el norte de la provincia de Castellón: el Abric d'en Melià (Serra d'en Garcerán)". *Saguntum-PLAV*, 33: 133-139.

GUILLEM CALATAYUD, P.M (2002): "Aproximación al marco geográfico de la Valltorta y algunas consideraciones sobre la evolución del paisaje Holoceno". En *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta. Monografías del Instituto de Arte Rupestre*. Museu de la Valltorta, nº 1: 33-47.

GUSI, F Y OLARIA, C. (1974): "Nuevas pinturas rupestres en Ares del Maestre (Castellón)". *Miscelánea Arqueológica*, vol. I: 357-360.

recherches récentes ». *L'Anthropologie*, 108: 617-651

HERNÁNDEZ HERRERO Y CASTELLS I CAMP (2001): "Administración y gestión de los yacimientos con pinturas rupestres de Catalunya". *Panel*, 1: 60-69.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1917): "Excursión de investigación prehistórica a Morella". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, XVIII.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1918): *Estudios de arte prehistórico. I. Prospección de las pinturas de Morella la Vieja. II. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres*. Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales XVI. Madrid.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1921): *Catálogo de la exposición de arte prehistórico español*. Sociedad española de amigos del arte. Madrid.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1921): "Noticia del hallazgo de pinturas rupestres en Tivisa (Tarragona)". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, XXI: 343-347.

HERNÁNDEZ- PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de la Cueva de la Araña*.(Valencia). Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 34.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1959): *Prehistoria del Solar hispano. Orígenes del arte prehistórico*.

Memoria de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, XX. Madrid.

HERNÁNDEZ PACHECHO, E. (1918): *Las pinturas prehistóricas de Morella*. La Esfera. Madrid.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (1986): "Cantos de la Visera y el arte postpaleolítico de la Península Ibérica." En Actas de las I Jornadas de Historia de Tecla: 43-49.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (1986). "El primer arte valenciano" En Historia del Arte Valenciano, I: 31-61.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (1987): "Arte rupestre en el P.V" En Arte rupestre en España: 78-85. Madrid.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1992): "Arte rupestre en la región central del Mediterráneo peninsular. En Aragón/ Litoral Mediterráneo: intercambios culturales durante la prehistoria: 435-446.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M; FERRER I MARSET, P Y CATALÀ FERRER, E.(1986): "Arte rupestre en el Estret de les Aigües (Bellús, Xàtiva, Valencia)." *Lvcentvm*, V: 7-15.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M; FERRER I MARSET, P Y CATALÀ FERRER, E. (1988). *Arte rupestre en Alicante*. Fundación Banco Exterior. Alicante.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M; FERRER I MARSET, P Y CATALÀ FERRER, E. (2002): "La Sarga (Alcoy, Alicante). Catálogo de pinturas y horizontes

artísticos. En "Sarga. Arte y Territorio". Hernández y Segura (coords): 51-101.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S Y MARTÍ OLIVER, B (2000-2001): "El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica". *Zephyrus*, LIII-LIV: 241-265.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M; SIMÓN GARCÍA, J.L. (1985): "Pinturas rupestres en el Barranco del Cabezo del Moro (Almansa, Albacete)". *Lvcentvm*, IV: 89-95.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. Y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS. (1984): "Pinturas rupestres en el Barranc del Bosquet (Moixent, Valencia)". *Lvcentvm*, III: 5-22.

HERNANDO GONZALO, A (1999): "El espacio no es necesariamente un lugar: en torno al concepto de espacio y a sus implicaciones en el estudio de la Prehistoria". *Arqueología espacial*, 21: 7-27.

HERRERO GASCÓN, M.A; LOSCOS, R.M Y MARTÍNEZ, M.R. (1993-95): "Dos nuevos abrigos con arte rupestre en Alacón (Teruel)" *Kalathos*, 13-14 : 7-36.

HODGSON, D (2000): "Art, perception and information processing: an evolutionary perspective". *Rock Art Research*, 17, 1: 3-34.

HOLL, A. (2002): "Time, Space and Image making: Rock Art from the Dhar Tichitt (Mauritania)" *African Archaeological Review*, 19,2: 75-118.

J

JELINEK, J (1989): *The Great Art of the Early australians*

JORDÁ CERDÁ, F. (1964): "Notas sobre arte rupestre del Levante español". *Caesaraugusta*, 21-22: 7-13.

JORDÁ CERDÁ, F. (1966): "Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino". *Zephyrus*, XVII: 47-76.

JORDÁ CERDÁ, F. (1970-1971): "Los tocados de plumas en el arte rupestre levantino" *Zephyrus*, XXI-XXII: 35-72.

JORDÁ CERDÁ, F. (1971): "Bastones de cavar, layas y arado en el arte rupestre levantino.". *Munibe*, XXIII: 241-248.

JORDÁ CERDÁ, F. (1973): "Sobre la cronología del arte rupestre levantino". Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología: 85-100. Zaragoza.

JORDÁ CERDÁ, F. (1973): "Las representaciones de danza en el arte rupestre levantino." Actas del III Congreso Nacional de Arqueología.

JORDÁ CERDÁ, F. (1974): "Formas de vida económica en el arte rupestre levantino". *Zephyrus*, XXV: 209-223.

JORDÁ CERDÁ, F. (1975a): "Las puntas de flecha en el arte levantino". Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología: 219-226. Zaragoza.

JORDÁ CERDÁ, F. (1975b): "La Peña del Escrito (Villar del Humo, Cuenca) y el culto al toro".

Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense, 2: 7-9.

JORDÁ CERDÁ, F. (1975c): "La sociedad en el arte rupestre levantino.". *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11: 159-184.

JORDÁ CERDÁ, F. (1976): "¿Restos de un culto al toro en el arte levantino? *Zephyrus*, XXVI-XXVII: 187-216.

JORDÁ CERDÁ, F. (1976): "Problemas cronológicos en el arte rupestre del Levante español" *Congreso Internacional de Historia del Arte*, XXIII, I: 155-163.

JORDÁ CERDÁ, F. (1978): "El arte de los pueblos eneolíticos" En *Historia del Arte Hispánico. La Antigüedad*. 1.vol .1: 112-132.

JORDÁ CERDÁ, F. (1980): "Reflexiones en torno al arte levantino" *Zephyrus*, XXX-XXXI: 87-105.

JORDÁ CERDÁ, F. (1985): "El arte prehistórico de la región valenciana. Problemas y tendencias". En *Arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas*: 121-140.

JORDÁ CERDÁ, F. (1987): "Sentido y significación del arte rupestre peninsular" En *Arte rupestre en España*: 19-21. Madrid.

JORDÁ CERDÁ, F. y Alcácer Grau, J. (1951): "Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)". *Trabajos Varios del S.I.P*, 15.

JORDÁ, F Y ALCÁCER, J. (1952): "Las pinturas rupestres de Dos Aguas", *AP.L*, XXV: 103-105.

JORDÁN MONTES, J.F (1998): "Diosas de la Montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el arte rupestre levantino español (sureste de la Península ibérica)". *Zephyrus*, LI: 111-136.

JORDÁN MONTES, J.F (2001): "Árboles del Paraíso y columnas de la vida en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica" *Bara*, 4: 87-111.

JUAN-CABANILLES, J Y MARTÍ OLIVER, B. (2002): "Poblamiento y procesos culturales en la Península Ibérica del VII al V milenio a.C (8000-5500 BP) Una cartografía de la neolitización" *Saguntum. Extra-5*.

L

LAMING-EMPERAIRE, A. La signification de l'art rupestre paléolithique. París.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1972): "Art rupestre et organisation sociale ». En *Santander Symposium. Actas del Symposium internacional de Arte Prehistórico*.

LANTIER, R. (1964) : « Propos sur l'art rupestre de l'Espagne Orientale » *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*: 145-150. Barcelona.

LE QUELLEC, J.M (1993) : *Symbolisme et art rupestre au Sahara*.Cap.III (45-47): Le symbolisme de position.

LEJEUNE, M (1985) : " La paroi des grottes, premier "mur" support artistique et document arqueologique". *Le Mur dans l'art et l'archéologie*, 4 : 15-23.

LENSSEN-ERZ, T (1992): "Coherence- a constituent of "scenes" in rock art". *Rock Art Research*,9,2: 87-105

LENSSEN-ERZ, T (1994): "Facts or Fantasy? The rock painting of the Brandberg, Namibia, and a

concept of textualization for purposes of data processing". *Semiótica*, 100,2/4 :169-200.

LEROI-GOURHAN, A. (1958) : « Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique » *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, LV : 15-528.

LEROI-GOURHAN, A. (1966) : « Réflexions de méthode sur l'art paléolithique » *Bulletin de la Société Préhistorique Française*,LXIII : 35-49.

LEROI-GOURHAN, A. (1972) : « Considérations sur l'organisation spatiale des figures animales dans l'art pariétal paléolithique ». *Santander Symposium. Actas del Symposium Internacional de Arte Prehistórico*: 281-308.

LEROI-GOURHAN, A. (1979) : « Les signes parietaux comme "marqueurs" ethniques ». En *Altamira Symposium* : 289-294.

LEROI-GOURHAN, A. (1980) : *Introduction a l'art pariétal paléolithique*. Milán.

LEROI-GOURHAN, A.(1992) : *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*. París.

LEWIS-WILLIAMS, D (1997) : « Prise en compte du relief naturel des surfaces rocheuses dans l'art pariétal sud africain et paléolithique ouest européen: étude culturelle et temporelle croisée de la croyance religieuse » *L'Anthropologie*, 101,1 : 220-237.

LEWIS-WILLIAMS, D. (2001): "Southern African shamanistic rock art in its social and cognitive contexts. En *The Archaeology of Shamanism* : 17-37.

LILLO CARPIO, P.A Y LILLO CARPIO, M. (1979.): "Las pinturas rupestres de La Risca. Rincón de Pedro Gurullo, en Campo de San Juan (Moratalla)". *Revista de Murcia*, 15.

LÓPEZ MONTALVO, E (2000): Los abrigos VIII y IX de les Coves de la Saltadora: análisis interno y composición. Tesis de licenciatura inédita. Universitat de València.

LÓPEZ MONTALVO, E; VILLAVERDE, V; GARCÍA-ROBLES, R; MARTÍNEZ, R Y DOMINGO, I (2001): "Arte Rupestre del Barranc de la Xivana (Alfarb, València)". *Saguntum*, 33: 9-26.

LÓPEZ MONTALVO, E Y DOMINGO SANZ, I (e.p): "Nuevas tecnologías y restitución bidimensional de los paneles levantinos: primeros resultados y valoración crítica del método". En III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica. Santaderer. 2003.

LÓPEZ PAYER, M. G Y SORIA LEMA, M. (1991): "Reproducción y estudio del Arte Rupestre en los términos municipales de Jaén y Quesada (Jaén)". Actuación: reproducción y estudio directo del arte rupestre. *IV Jornadas de Arqueología Andaluza*: 45-48.

LL

LLAVORI DE MICHEO, R. (1988-89): "El arte postpaleolítico levantino de la Península Ibérica.

M

MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (1970): "Normas para el estudio y descripción de los animales en el arte prehistórico." *Información Arqueológica*, 3:76-80.

LÓPEZ PAYER, M. G Y SORIA LEMA, M. (1983): "Problemas cronológicos de la pintura rupestre en la cuenca alta del Guadalquivir". En *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*. vol I.: 385-397.

LÓPEZ PAYER, M. G Y SORIA LEMA, M. (1991): "Análisis estilístico de los conjuntos del "Cantorrojo de Peñarubia", "Doña Clotilde", y "Abrigo del Tío Campano" y "Selva Pascuala". *Espacio, Tiempo y Forma*. I,4: 219-239.

LÓPEZ PAYER, M. G Y SORIA LEMA, M. (1994): "Historia de la investigación del arte rupestre prehistórico en la provincia de Jaén (alto Guadalquivir). Trabajos de campo y metodología científica" *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, vol. I: 367-385.

LÓPEZ PAYER, M. G Y SORIA LEMA, M. (1995): "Hacia una nueva metodología de la investigación del arte rupestre postpaleolítico en Andalucía: el análisis estilístico ". II Congreso Internacional "Estrecho de Gibraltar .vol. I: 193-213.

LORBLANCHET, M (1973): « La Grotte de Sainte-Eulalie a Espagnac (Lot) ». *Gallia Prehistoire*, XVI.

LORBLANCHET, M (1985): « Symbolisme des empreintes en Australie » *Les dossiers de l'archéologie*, 90 :30-40.

LORBLANCHET, M (1993): "Le Support" en L'art Pariétal Paléolithique. Techniques et méthodes d'étude: 9-86. Éd. du CTHS

LORBLANCHET, M (1995): *Les Grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Ed. Errance.

LUCAS PELLICER, M.R. (1977): "Conservación del arte rupestre al aire libre". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 4: 1-14.

Una aproximación sociocultural al problema de sus orígenes". *Ars Praehistorica*, VII-VIII: 145-156.

MARIANO VIDAL, L. (1908): "Les pintures rupestres de Cogul" *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*: 544-550.

MARSHACK, A (1984) : « Concepts théoriques conduisant a de nouvelles méthodes

analytiques, de nouveaux procédés de recherche et catégories de données » *L'Anthropologie*, 8,4 : 573-586.

MARTÍ OLIVER, B. (1990): "Impressed cardial decoration and rock shelter art in eastern Spain" *E.R.A.U.L.*, 29: 405-416.

MARTÍ OLIVER, B (1994): "El Neolítico". En *Historia de España*, vol.1: 150-231. Planeta. Madrid.

MARTÍ OLIVER, B (ep): "El Arte Rupestre Levantino y la imagen del modo de vida cazador: entre lo narrativo y lo simbólico".

MARTÍ OLIVER, B Y HERNÁNDEZ PÉREZ, M (1988): *El neolític valencià. Art rupestre y cultura material*.

MARTÍ OLIVER, M Y JUAN-CABANILLES, J (1997): "Epipaleolíticos y neolíticos: población y territorio en el proceso de neolitización de la Península Ibérica". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 10: 215-264.

MARTÍ OLIVER, M Y JUAN-CABANILLES, J (2002): "La decoració de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels abrics de La Sarga". En *La Sarga. Arte rupestre y territorio*. Hernández y Segura coords: 147-160.

MARTÍNEZ ANDREU, M. (1985): "Las pinturas rupestres de la Cueva de la Higuera, Isla Plana (Cartagena)". *Caesaraugusta*, 61-62: 79-84.

MARTÍNEZ ANDREU, M. (1985): "La Cueva de la Higuera. Una estación de arte rupestre en la costa de Cartagena". *Revista de Arqueología*, 53: 61-63.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1984): "El Peñón de la Virgen: un conjunto de pinturas rupestres en Gilma (Nacimiento, Almería). Asociaciones recurrentes, simbolismo y modelo de distribución". *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 9: 39-84.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1984): "Pintura rupestre. Manifestaciones prehistóricas en la provincia de Almería" *Revista de Arqueología*, 40: 18-27.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1988-89): "Análisis de un sistema de parentesco en las pinturas rupestres de la Cueva de los Letreros (Vélez-Blanco, Almería)" *Ars Praehistorica*, VII-VIII: 183-194.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1998): "Abrigos y accidentes geográficos como categoría de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática.

El sudeste como marco". *Arqueología Espacial*, 19-20: 543-561.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2000): "Andalucía: arte rupestre. Los conjuntos levantinos". *Tribuna d'arqueología*, 1997-1998: 306-320.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2002): "Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social". *Trabajos de Prehistoria*, 59 (1): 65-87.

MARTÍNEZ PERELLÓ, M.I. Y DÍAZ-ANDREU GARCÍA, M. (1992): "El abrigo pintado de La Hoz de Vicente (Minglanilla, Cuenca)". *Espacio, Tiempo y Forma*, I, 5: 177-206.

MARTÍNEZ VALLE, R (2001): "Intervenciones preventivas, conservación y difusión del arte rupestre en la comunidad valenciana." *Panel. Revista de Arte Rupestre*, 1: 70-83.

MARTÍNEZ VALLE, R (2002): "La Cova dels Cavalls y la Valltorta en los últimos ochenta años" En *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta. Monografías del Instituto de Arte Rupestre*. Museu de la Valltorta, nº 1: 19-31.

MARTÍNEZ VALLE, R Y VILLAVERDE, V (2002): La Cova del s Valls en el Barranc de la Valltorta.

MARTÍNEZ VALLE, R Y GUILLEM, P. M (e.p): "Arte esquemático en el Barranc de la Valltorta (Castelló)

MATEO SAURA, M.A. (1992): "Reflexiones sobre la representación de actividades de producción en el arte rupestre levantino" *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 4: 15-20.

MATEO SAURA, M.A. (1993): "Las pinturas rupestres del Molino de Capel, Moratalla (Murcia)". *Revista de Arqueología*, 151: 8-11.

MATEO SAURA, M.A. (1993): "Rasgos etnográficos del arte rupestres naturalista en Murcia". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I*, 6: 61-66.

MATEO SAURA, M.A. (1994): "Formas de vida económica en el arte rupestre naturalista de Murcia". *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 6: 25-37.

MATEO SAURA, M.A. (1994): "Aspectos socioeconómicos y etnográficos de las pinturas de la Peña Rubia de Cehégín (Murcia)" *Alquipir. Revista de Historia*, 4: 7-19.

MATEO SAURA, M.A. (1999): *Arte Rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*.

- MATEO SAURA, M.A. (1999): *Arte Rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*. Murcia.
- MATEO SAURA, M.A. (2002): "La llamada "Fase Pre-levantina" y la cronología del Arte Rupestre Levantino. Una revisión crítica". *Trabajos de Prehistoria*, 59 (1): 49-64.
- MATEO SAURA, M.A. (2003): *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del Río Zumeta*. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". Excma. Diputación Albacete Albacete.
- MATEO SAURA, M.A Y CARREÑO CUEVAS, A (1997): "Las pinturas rupestres del Abrigo del Barranco Bonito (Nerpio, Albacete)". *Al-Basit*, 41: 33-49.
- MATEO SAURA, M.A Y CARREÑO CUEVAS, A (2000): "Aportaciones al estudio del Arte Rupestre en Nerpio (Albacete): Los conjuntos de Mingarnao, Sacristanes y Huerta Andara". *Al-Basit*, 44: 7-43.
- MATEO SAURA, M.A Y CARREÑO CUEVAS, A (2001): "El arte rupestre de la Tinada del Ciervo (Nerpio, Albacete). Revisión del conjunto". *A.P.L*, XXIV: 97-118.
- MATEO SAURA, M.A Y SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1995): "Abrigos de arte rupestre de Fuente del Sabuco (Moratalla)". *Bienes de Interés Cultural en Murcia*, 2.
- MATEU BELLÉS, J.F (1982). *El Norte del País Valenciano. Geomorfología litoral y prelitoral*. Universidad de Valencia València.
- MESADO OLIVER, N. (1981): " La Cova del Más d' En Llorenç y el arte prehistórico del Barranco de la Gasulla". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI: 281-303.
- MESADO OLIVER, N. (1988-89): "Las pinturas rupestres de la "Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla", Vilafranca, Castellón". *Lxcentvm*, VII-VIII: 35-56.
- MESADO OLIVER, N. (1989): "Una escena de pastoreo en la "Cova dels Rossegadors", la Pobla de Benifassa, Castellón". *XIX Congreso Nacional de Arqueología*. vol. II: 123-132.
- MESADO OLIVER, N. (1989): *Nuevas pinturas rupestres en la "Cova dels Rossegadors" (La Pobla de Benifassà, Castellón)* Castellón.
- MESADO OLIVER, N. (1994): "Recensión a un resumen de "tesis de licenciatura sobre las pinturas rupestres de Cova Remigia." *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXX,4 : 469-508.
- MESADO OLIVER, N. (1995): *Las pinturas rupestres naturalistas del "Abrigo A" del Cingle de Palanques (Els Ports, Castelló)*. Diputación de Castellón. Castellón.
- MESADO OLIVER, N. (1999): "Una excursión a la Valltorta". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXV: 2-14
- MESADO OLIVER, N. Y VICIANO AGRAMUNT, J.L. (1986): " Los grabados "modernos" de "Les roques de Mas de molero" y nueva perspectiva en los estudios del arte rupestre". *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 15: 7-18.
- MESEGUER FOLCH, V. (1981): " Hallazgo de un nuevo abrigo con pinturas rupestres en Xert (Castellón)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LVII: 587-601.
- MOLINOS SAURÁS, M.I. (1975): "Las huellas de animales en el arte rupestre levantino". En *Miscelánea arqueológica que al Prof. Beltrán dedican sus discípulos*: 59-68 Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza. Zaragoza.
- MOLINOS SAURÁS, M.I. (1986-87): "Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 295-316. Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza
- MONEVA MONTERO, M.D. (1993): "Primeros sistemas de reproducción de arte rupestre en España". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, 6: 413-442.
- MONEVA MONTERO, M.D. (1994): "La exposición de arte rupestre de 1921". *Revista de Arqueología*, 157: 42-47. MONTES BERNÁRDEZ, R. (1990): " La Cueva de los Pucheros (Cieza)". *Revista de Arqueología*, 108: 58
- MONTES BERNÁRDEZ, R. (1991): "Nuevas pinturas rupestres en Murcia". *Revista de Arqueología*, 117: 54.
- MONTES BERNÁRDEZ, R. Y CABRERA GARRIDO, J.M. (1994): "Estudio estratigráfico y componentes pictóricos del arte prehistórico de Murcia (Sureste de España)". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 7-8: 69-74
- MONZONÍS, F Y VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1981): "Cinco nuevos abrigos con arte rupestre en la

zona de Bicorp (Valencia)". En *Altamira Symposium*: 397-409. Ministerio de Cultura. Madrid.

MOURE ROMANILLO, A. (1988): « Composition et variabilité dans l'art pariétal paléolithique cantabrique » *L'Anthropologie*, 92 : 73-86.

MOURE ROMANILLO, A. (1996): "Hugo Obermaier, la institucionalización de las investigaciones y la integración de los estudios de prehistoria en la

N

NOUGIER, R Y ROBERT ROMAIN.: « Utilisation de reliefs stalagmitiques dans les peintures

Universidad española". En "El Hombre Fósil" 80 años después. Homenaje a Hugo Obermaier: 17-49. Santander.

MUÑOZ JIMÉNEZ, M. (1983): " Los abrigos pintados del Cortijo de Sorbas (Letur)". *XVI Congreso Nacional de Arqueología*, 423-434. Zaragoza.

quaternaires d'anthropomorphes ». *Rivista Preistoriche* . pp. 12-17

O

OBERMAIER, H. (1935): "Nuevas pinturas rupestres cuaternarias en la región de Castellón de la Plana". *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*. XIV,1: pp. 107. Museo Antropológico Nacional. Madrid.

OBERMAIER, H. (1936): "Las pinturas rupestres del Barranco de Gasulla (Provincia de Castellón)". *Investigación y Progreso*, X,1:1-4 Madrid.

OBERMAIER, H Y BREUIL, H. (1927): "Las pinturas rupestres de los alrededores de Tormón". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XC,II: 511-531.

OBERMAIER, H Y WERNERT, P. (1919): *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta. (Castellón)*. Memoria de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 23. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.

OBERMAIER, H Y WERNERT, P. (1929): " La Edad cuaternaria de las pinturas rupestres del Levante español" *Boletín de la Asociación Española de Historia Natural*, XV.

OLARIA, C. (1986): "Reflexiones en torno a la neolitización del País Valenciano". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Castellón*, 12: 7-27.

OLARIA, C. (1995): "La problemática cronológica del proceso de neolitización en el País Valenciano: una hipótesis de periodización". *Quaderns de Prehistoria y Arqueología de Castelló*, 16: 19-37.

OLÀRIA, C. (2000): " Algunas reflexiones acerca de las representaciones de mujeres en el arte

postpaleolítico". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21: 35-51.

OLÀRIA, C (2002): " Arte, hábitat y territorio en el Mediterráneo peninsular durante el postglaciar: un modelo de interpretación en el País Valenciano". *Bolskan*, 16: 109-149.

OLARIA,C; GUSI, F Y DÍAZ, M (1987-1988): " El asentamiento neolítico del Cingle del Mas Nou (Ares del Maestrat,Castelló)". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Castellón*, 13: 95-159.

ONETTO, M (1997): "Propuesta para la integración del Arte Rupestre dentro del sistema de comportamiento de los caza-recolectores del Valle de Piedra Parada" en *El Arte Rupestre en Arqueología Contemporánea*:123-131 .

ORTEGO DE LORENZO- CÁCERES, G. (1976): "Vestido y adorno en las pinturas rupestres del Bajo Aragón". *Príncipe de Viana*, 142/3: 55-66.

ORTEGO FRÍAS, T. (1946): "Nuevas estaciones de arte rupestre aragonés: el Mortero y Cerro Felío en el término de Alacón (Teruel)". *Archivo Español de Arqueología*, XIX,63: 155-159.

ORTEGO FRÍAS, T. (1946): "Nuevos hallazgos de pinturas rupestres en la provincia de Teruel. La Cueva del Pudial, en Ladruñán". *Archivo Español de Arqueología*, XIX, 63: 3-37.

ORTEGO FRÍAS, T. (1956): "Escenas de lúdic en el arte rupestre". *IV. Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas*: 323-332. *Congresos Internacionales de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas*. Zaragoza.

OTTE, M. (1997) : « Constitution d'une grammaire plastique préhistorique ». *L'Anthropologie*, 101,1 :

5-23.

París

P

PACHÉS CARDONA, C. (1982): "Arte parietal en Benirrama". *Revista de Arqueología*, 14: 58.

PAILLET, P. (1998) : «L'art paléolithique: tradition et modernité ». *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 95, 1.

PAN, I. (1917): "Datos para la cronología del arte rupestre del oriente de España". *Notas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 10: 9-12 Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.

PAN, I. Y WERNERT, P. (1915): "Interpretación de un adorno en las figuras humanas masculinas de Alpera i Cogul. Ensayo de Etnografía Comparada". *Notas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 3: 1-11. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.

PARKINGTON, J (2003): "Eland and Therianthropes in southern African Rock ART: When a person is an animal?". *African Archaeological Review*, 20, 3: 135-147.

PARKINGTON, J: "Symbolism in Paleolithic Cave Art". *South African Archaeological Bulletin*, 24: 3-13.

PEÑA SANTOLARIA, C. (1989): "Ensayo bibliográfico del arte rupestre en la provincia de Castellón". *XIX Congreso Nacional de Arqueología*. vol. II: 91-110. Zaragoza.

PERALES GARCÍA, M.P; PICAZO MILLÁN, J. (1998): "Las pinturas rupestres de "La coquinera" (Obón, Teruel)". *Kalathos*, 17: 7-45.

PAZ PERALTA, J.A Y ORTIZ PALOMAR, E (2002): "Notas a la revisión cromática del panel pintado". En Beltrán Martínez (dir.): *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz*: 241-262.

PÉREZ BURGOS, J.M Y GALIANA BOTELLA, M.F. (1992): "Nova troballa d'art rupestre a La Marina Alta: L'Abric del Seguili (Alcalalí, Alicante)". *III Congrès d'Estudis de La Marina Alta*. (Dénia, 1990): 49-54. Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert". Institut d'Estudis Comarcals de La Marina Alta. Denia.

PÉREZ RIPOLL, M. (1987): "La caza en una economía de producción prehistórica y sus implicaciones en el arte levantino". *L'Occidentum*, VI: 23-27.

PÉREZ TEMPRADO, L; VALLESPÍ PÉREZ, E.J. (1952): "Las caídas del Salbime, Mazaleón (Teruel), nuevo yacimiento bajoaragonés con arte rupestre". *Caesaraugusta*, 4: 31-40.

PERICOT GARCÍA, L. (1940): "Nuevas pinturas rupestres levantinas". *Ampurias*, II: 167.

PERICOT GARCÍA, L. (1950): *El arte rupestre español*. Argos. S.A. Barcelona.

PERICOT GARCÍA, L. (1965): "Sobre algunos problemas del arte rupestre del levante español". En *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*: pp. 151-158. Soltax, University of Chicago. Barcelona.

PERICOT GARCÍA, L. (1974): "La vida social de los cazadores paleolíticos y epipaleolíticos españoles a través del arte levantino". *Miscelánea Arqueológica*. vol. II: 173-195 Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona.

PERINET, G Y ORONATI, G. (1987) : « À propos des colorants rouges préhistoriques: la présence d'hématite désordonnée es bien l'indice qu'ils ont été obtenus par cuisson de goethite ». *Revue d'Archéométrie*, 11 : 49-51.

PICAZO, J; LOSCOS, R; MARTÍNEZ, M Y PERALES, M.P. (2001-2002): "Las pinturas rupestres de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)". *Kalathos*, 20-21: 27-83.

PICAZO MILLÁN, J.V. (1992): "Avance sobre el conjunto con pinturas rupestres de la Coquinera (Obón, Teruel)". En *Aragón/ litoral mediterráneo: intercambios culturales durante la prehistoria*: 455-465. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.

PICAZO MILLÁN, J. Y BURILLO MOZOTA, F. (1981): "Nuevo hallazgo de pinturas levantinas en el Barranco del Hocino de Chornas. Obón (Teruel)". *Kalathos*, 1 : 75-91.

PIGEAUD, R (2000) : « Les proportions des Chevaux sculptés magdaléniens: Cap-Blanc,

Commarque, La Chaire à Calvin, Angles-sur-L'Anglin ». *Bulletin de la Société d'études de recherches préhistoriques des Eyzies*, 49.

PIÑÓN VARELA, F. (1979): "Superposiciones y repintados en la serranía de Albarracín: elementos para el establecimiento de una cronología relativa". En *Altamira Symposium*: 411-426. Ministerio de Cultura. Madrid.

PIÑÓN VARELA, F. (1980): "El núcleo rupestre de Albarracín". *Revista de Arqueología*, 8: 6-11.

PIÑÓN VARELA, F. (1981): "Dos nuevos grupos con pinturas rupestres en la serranía de Albarracín (Teruel)". *Teruel*, 66: 75-86.

PIÑÓN VARELA, F. (1982): *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Monografías de Investigación y Museo de Altamira. 6 Ministerio de Cultura. Santander.

PIÑÓN VARELA, F. (1983): " El Abrigo del Tío Campano. (Albarracín, Teruel)". En *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*. vol. 1: 371-397 Ministerio de Cultura. Madrid.

PODESTÁ ET AL. 1991 "Función e interacción a través del análisis temático en el Arte Rupestre". EN Podestá, Hernández y Renard (eds) *Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*: 40-52.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B: "Breuil y las tierras de Castellón". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*: 244-246

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1932): "La pintura rupestre de la Joquera". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XIII: 228-236.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1934): "Pinturas rupestres en el Barranco de la Gasulla". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XV: 343-347.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1935): "Noves pintures rupestres en el terme d'Ares". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XVI, 3: 30-32 .

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1943): "Sobre las pinturas rupestres de Ares del Maestre". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XVIII: 15-16.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1943): "El trazo por impresión directa y el trazo caligráfico en el arte rupestre de Ares del Maestre". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XVIII: 262-266.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1944): "El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XX: 7-16.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1944): "Pinturas rupestres arrancadas de Cueva Remigia". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XIX: 35-41.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1945): "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta". *Boletín de la Sociedad de Cultura Castellonense*, XXI: 145-152.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1945): "Interpretacions sobre el arte rupestre". *Archivo de Prehistoria Levantina*, II: 31-38.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1946): "Iconografía rupestre de La Gasulla y Valltorta. Escenas bélicas". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXII: 48-62.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1947): "Iconografía rupestre de Gasulla y Valltorta. Representación pictográfica del toro, sus características y particularidades que ofrece". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XIII:314-24.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1949): "Iconografía rupestre de Gasulla. Representación de insectos. Características y particularidades que ofrece" *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXV, vol. I: 169-182 .

PORCAR RIPOLLÉS, J.B.(1949): " Interpretación y sugerencia en torno a las pinturas rupestres del abrigo décimo del Cingle de Mola Remigia" *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXV, vol II: 642-648. PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1950): "Algunas pinturas del arte rupestre levantino atribuidas al período eneolítico". I Congreso Nacional de Arqueología: 53-57. Junta Municipal de Arqueología y del Museo de Cartagena. Cartagena.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1953): "Ares del Maestre (Castellón). Cueva Remigia". *Noticiario Arqueológico Hispano*, 1: 19-24.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1953): "Las pinturas rupestres del Barranco de "Les Dogues". *Archivo de Prehistoria Levantina*, IV: 75-80.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1965): "Arte rupestre. Las pinturas de Racó Molero". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLI: 244-247.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1965): "Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo". En *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*: 159-166. Chicago.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1965): "Las pinturas del Racó Gasparo". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLI: 176-179

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1969): "Las pinturas del Cingle de la Mola Remigia". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLV: 1-9.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1970): "El Mas Grande (abrigo II del Cingle de Mola Remigia)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLVI, vol. III: 58-60.

Q

QUESADA LÓPEZ, J.M (1998). *La Caza en la prehistoria*. Cuadernos de Historia, 56. Madrid.

R

RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1983): "Aportaciones cronológicas para el estudio de la pintura parietal". *Zephyrus*, XXXVI: 239-244.

RAPHAËL, M: *L'Art pariétal paléolithique*.

RIBERA, A; GALIANA, M.F.; TORREGROSA, P Y LLÍN, V. (1995): " L' Abric de la Penya. Noves pintures rupestres postpaleolítiques a Moixent (València)". *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4: 121-133.

RIBERA I GÓMEZ, A. (1989.): "La Cova del Capellà i els abrics de Les Finestres. Pintures rupestres en la capçalera del riu d'Ontinyent". *Revista de Festes d'Ontenyent*.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1951): "La Cueva Hipólito en Alacón (Teruel)". *Teruel*, 6: 27-34.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1953): "Noticia de hallazgos en el término de Alacón, provincia de Teruel": *Caesaraugusta*, 2: 125-126.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1961): *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*. Monografías de Arte Rupestre. Arte levantino, 1. Instituto de Prehistoria y Arqueología (Diputación Provincial de Barcelona.). Barcelona.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1975): "Un cens de població rupestre de les pintures del Barranc de la Gasulla". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LI: 4-9.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1975): "El Abate Breuil y las pinturas rupestres del Cingle" *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LI-III: 185-190.

PORCAR RIPOLLÉS, J.B; OBERMAIER, H Y BREUIL, H. (1935): *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*. Memoria de la Junta Superior del Tesoro Artístico. Junta Superior del Tesoro Artístico. Madrid.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1962): "Representación de un jinete en las pinturas rupestres del "Cingle de la Gasulla", *Zephyrus*, XIII: 91-93.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1963): "*Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)*". Monografías de Arte Rupestre. Arte Rupestre Levantino, 2. Diputación de Barcelona. Wenner Gren Foundation for Anthropological Research. (N.York). Barcelona.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1965): "Para una cronología relativa del arte levantino español". En *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*: 167-173. Wenner Gren Foundation for Anthropological Research. Chicago.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1965): "Una pintura de tipo paleolítico en la Sierra del Montsiá (Tarragona) y su posible relación con los orígenes del arte levantino". En *Miscelánea en Homenaje al Abate Henri Breuil*. vol. II. pp. 297-305. Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1968): "Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". *Simposio Internacional de Arte Rupestre*: 165-192 Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1970): "Acerca del problema de los orígenes del Arte Levantino". En *Valcamonica Symposium*: 57-67. Centro Camuno di Studi Preistorici. Capo di Ponte.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1970): "Noticia sobre l' estudi de les pintures rupestres de "La Saltadora" (Barranc de la Valltorta, Castellón)". *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, XIX:9-24.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1975): "Pinturas rupestres en Ulldecona (Tarragona)". *Información Arqueológica*, 17: 177-178.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1984): "El llamado "alce" de Cueva Remigia (Ares del Maestre, Castellón)". En *Scripta Praehistorica. F. Jordá Oblata Salmanticae*: 431-438. Universidad de Salamanca. Salamanca.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1988): "Cartas al Abate H.Breuil referentes al descubrimiento de Minateda (Albacete)". En *Homenaje a Samuel de los Santos*: 59-64. Diputación de Albacete. Albacete.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1990): "Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I*, 3: 71-104.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1991): "La catalogación del arte prehistórico: el Corpus de pinturas rupestres de Cataluña". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I*, 4: 313-324.

S

SAN JUAN, C. (1991): "El estudio de las materias colorantes prehistóricas: últimas aportaciones y normas prácticas de conservación". *XX Congreso Arqueológico Nacional*: 105-112.

SAN NICOLÁS DEL TORO, M.; LÓPEZ, J.M. Y ALONSO, A. (1988): "Avance al estudio del Conjunto con Pinturas Rupestres de El Milano, Mula (Murcia)". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 341-346.

SÁNCHEZ GÓMEZ, J.L. (1983): "Acerca de la coloración en las pinturas rupestres prehistóricas". *Zephyrus*, XXXVI: 245-253.

SÁNCHEZ GÓMEZ, J.L. (1983): "Ensayo metodológico para el estudio de arte rupestre". XVI Congreso Nacional de Arqueología: 407-415. Zaragoza.

SÁNCHEZ GOZALBO, A. (1934): "Una excursión a las cuevas de la Mola Remigia". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XV: 360-367.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1991-1992): "En los orígenes de la controversia sobre la cronología del arte rupestre levantino". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 7-8: 65-73.

ROBERT, J Y ROUX, M : » Analyse des donées sur L' Art Préhistorique ». *Les Cahiers de L'Analyse des donées* vol.I,1 :61-70.

ROMEU, J. Y VIÑAS VALLVERDU, R. (1978): " Noves descobertes rupestres a Les Ermites d' Ulldecona (Montsià)". *Fonaments. Prehistòria i Món Antic als Països Catalans*, 1: 203-205.

ROSSELLÓ, V (1995): *Geografia del País Valencià*. Universitat de València València.

ROUSSOT, A (1984) : « Approche statistique du bestiaire figuré dans l'art pariétal ». *L'Anthropologie*, 88, 4: 485-498

RUBIO BLAYA, M (1995): "Aproximación al estudio de las figuras zoomorfas representadas en el Arte Rupestre Levantino". *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4: 103-109.

RUBIO MORA, A. (1989): "Figuras humanas flechadas en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Castellón". *XIX Congreso Nacional de Arqueología*. vol II: 439-450. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

SANCHIDRIÁN TORTI, J.L (1991-1992): "Códigos gráficos en algunos santuarios solutrenses de Andalucía". *Zephyrus*, 44-45: 17-32.

SANCHIDRIÁN TORTI, J.L. (1994): "Arte paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica". *Complotvm*, 5: 163-195.

SANTOS ESTÉVEZ, M (1998): "Los espacios del arte: el diseño del panel y la articulación del paisaje en el arte rupestre gallego". *Trabajos de Prehistoria*, 55, 2: 73-88.

SANTOS ESTEVEZ, M Y CRIADO BOADO, F (1998): "Espacios rupestres: del panel al paisaje". *Arqueología Espacial*, 19-20: 579-595.

SANTOS GALLEGO, S. Y ZORNOZA SÁNCHEZ, B. (1975): "Nuevas aportaciones al estudio de la pintura rupestre levantina en la zona de Nerpio (Albacete)". XIII Congreso Nacional de Arqueología: 203-218. Zaragoza.

SARRIÀ BOSCOVICH, E. (1983): "Las pinturas del Barranc dels Cirerals, Ares del Maestre (Castellón de la Plana)". *Zephyrus*, XXXVI: 255-258.

SARRIÀ BOSCOVICH, E. (1988-89): "Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)". *L'ocentoum*, VII-VIII : 7-33.

SAUVET, G (1988) : « La communication graphique paléolithique (de l'analyse quantitative d'un corpus de données à son interprétation sémiologique) ». *L'Anthropologie*, 92 : 3-16.

SAUVET, G (1990) : « Les signes dans l'art mobilier ». En *Colloque International d'art mobilier paléolithique*. t. 2 : 83-100.

SAUVET, G (1993) : « La composition et l'espace orné ». en *L'art Pariétal Paléolithique. Techniques et méthodes d'étude* : 297-309. Ed. du CTHS

SAUVET, G (1994) : « Rhétorique de l'image paléolithique ». En *Psychanalyse et Préhistoire. Monographies de la Revue Française de Psychanalyse* : 83-115. PUF Paris

SAUVET, G Y SAUVET, S (1978): "Por una interpretación semiológica del arte rupestre cuaternario. Análisis de un corpus de datos". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Castellón*, 5.

SAUVET, G Y SAUVET, S (1979): "Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique". *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 76 : 340-354.

SAUVET, G Y WLODARCZYK (2000-2001) : « L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques ». *Zephyrus*, 53-54 : 217-240.

SAUVET, G Y WLODARCZYK A (1977) : "Essai de sémiologie préhistorique. Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme" *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 74 : 545-558.

SAUVET, G Y WLODARCZYK A (1995) : « Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique » *L'Anthropologie*, t.99 : 193-211.

SEBASTIÁN, A. (1985): "Arte rupestre levantino: Metodología e Informática". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III: 23-35.

T

TAMAIN, G. (1963) : « Les peintures rupestres du "Cerro del Guindo", "Los Guindos" (Espagne) »..

SEBASTIÁN, A. (1986-87): "Escenas acumulativas en el arte rupestre levantino". *Bajo Aragón Prehistórica*, VII-VIII: 377-397.

SEBASTIÁN, A (1988): "Nuevos datos sobre la cuenca del Río Guadalupe. El Abrigo del Barranco Hondo y el Abrigo de Ángel". *Teruel*, 79, II: 77-92.

SEBASTIÁN, A (1989): "Avance sobre el Abrigo de Ángel, Ladruñán (Teruel)". *XIX Congreso Nacional de Arqueología* vol.II: 133-146.

SEBASTIÁN, A (1993): *Estudio sobre la composición en el Arte Levantino*. Tesis Doctoral inédita. Universitat de València.

SEGURA BELTRÁN, F.S. (1990): *Las ramblas valencianas. Algunos aspectos de hidrología, geomorfología y sedimentología*. Universitat de València València

SEGURA MARTÍ, J.M (2002): "Las pinturas de la Sarga. Historiografía (1951-2001)". En "Sarga. Arte y Territorio". Hernández y Segura (coords): 15-32 Ajuntament d'Alcoi Alcoi.

SHIRLEY CHESNEY: "Max Raphael's contribution to the Study of Prehistoric Symbol Systems". En *Rock Art and Prehistory*

SOLEILHAVOUP, F (1996) : « À propos des universaux symboliques dans l'Art Rupestre. Les empreintes gravées animales". *L'Anthropologie*, 100, 2-3: 383-419.

SORIA LERMA, M Y LÓPEZ PAYER, M. (1988-89): "Aproximación al estudio del significado de la pintura rupestre postpaleolítica del sureste peninsular". *Ars Praehistorica*, VII-VIII: 167-182

SORIA LERMA, M Y LÓPEZ PAYER, M. (1999): "Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir". *Bolskan*, 16: 151-175.

SORIA LERMA, M Y LÓPEZ PAYER, M. (1999): *Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra del Segura. Patrimonio de la Humanidad*. Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura Jaén

Bulletin de la Société Préhistorique Française, LX : 623-630.

THYMULA, S (2002): *L'art solutréen du Roc de Sers (Charente)*. Documents d'Archéologie Française.

TORREGROSA GIMÉNEZ, P. (1993): "El arte prehistórico y sus técnicas". En *Prehistoria en Alicante*: 33-34. Museo Arqueológico Provincial. Diputación Provincial de Alicante. Alicante.

TORREGROSA GIMÉNEZ, P (2000-2001): "Pintura rupestre esquemática y territorio: análisis de su distribución espacial en el Levante Peninsular". *Lucentum*, XIX-XX.

TRONCOSO, A. 1998. Petroglifos, agua y visibilidad: el arte rupestre y la apropiación del espacio en el curso superior del río Putaendo, Chile. *Valles, Revista de Estudios Regionales*, N°4: 127-137. 1998

U

UCKO, P.J Y ROSENFELD, A (1966): *L'Art Paléolithique*. Hachette. L'Univers des Connaissances.

UCKO, P.J (1989): "Preámbulo e Historia". En *Cien Años después de Sautuola. Estudios en Homenaje a Marcelino Sanz de Sautuola en el centenario de su muerte*: 285-350.

ULLASTRE-MARTORELL, J (1978): "Contribución al conocimiento geomorfológico de la Valltorta (Castellón de la Plana)". *Speleon*, 24: 133-141

UTRILLA, P. (1986-87): "Nuevos datos sobre la relación entre el arte rupestre y yacimientos arqueológicos del Valle del Ebro". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 323-329.

TRONCOSO, A. 1999. De las sociedades en el espacio a los espacios de las sociedades: sobre Arqueología y Paisaje. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* N°28: 37-46.

TRONCOSO, A. 2001: Arte rupestre en Chile central: formas y estilos. *International Newsletter on Rock Art* N°28: 6-15.

UTRILLA, P. (2000): *El arte rupestre en Aragón*. Colección CAI, 100. Zaragoza.

UTRILLA, P. (2002): "Epipaleolíticos y Neolíticos del Valle del Ebro. En *El paisaje en el Neolítico Mediterráneo*. SAGUNTUM EXTRA-5:179-208.

UTRILLA, P; MONTES, L; MAZO, C Y RODANÉS, J.M. (1988): "Algunas figuras inéditas rupestres del Bajo Aragón". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 211-221.

UTRILLA, P Y CALVO, M^a. J. (1999): "Cultura material y arte rupestre "levantino": la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000". En *Jornadas de Alquézar sobre Arte Rupestre y Territorio*. Bolskan, 16: 39-70.

V

VAL, M.J. DE (1977): "Yacimientos líticos de superficie en el Barranc de la valltorta (Castellón)". *Cuadernos de prehistoria y arqueología castellonenses*, 4: 45-77.

VALERO, A (1997): *El arte de la Pintura en la Prehistoria. Instinto, armonía y construcción*. Ajuntament d'Alboraia Alboraia

VALLESPÍ, E. J. (1953): "Nuevas pinturas rupestres en el Bajo Aragón". *Caesaraugusta*, 2: 137.

VALLESPÍ, E. J. (1987): "Sobre las pinturas rupestres del Barranco dels Gascons (Calapatá, en Cretas, Teruel)". *Caesaraugusta*, 9-10: 133-136.

VÁZQUEZ ROZAS, R (1993a): "Los Petroglifos gallegos: selección de su emplazamiento y selección de las rocas grabadas". *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología*: 69-73.

VÁZQUEZ ROZAS, R (1993b): "El espacio y la animación en los petroglifos gallegos". *Gallaecia*, 13: 51-63. Universidad de Santiago. Departamento de Historia.

VÁZQUEZ ROZAS, R (1997): *Petroglifos de las Rías Baixas Gallegas. Análisis artístico de un arte prehistórico*. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Pontevedra.

- VÁZQUEZ ROZAS, R (1999): "Pre-historic open-air rock art in Galicia, north-west Spain: characteristics and principal iconography". *Rock Art Research*, 16,2: 113-126.
- VEGA TOSCANO (2001): "Aplicación de la metodología de los programas de investigación al análisis historiográfico del paleolítico" *Complutum*, 12: 185-215.
- VIALOU, D (1982): « Niaux, une construction symbolique magdalénienne exemplaire ». *Ars Praehistorica*, 1 :19-45.
- VIALOU, D (1982): « Une lecture scientifique de l'art préhistorique ». *La Recherche*, 139 :1484-1487.
- VIALOU, D (1983): « Peintures rupestres préhistoriques du Levant espagnol ». *L'Anthropologie*, 87,3 :353-368.
- VIALOU, D (1983): « Art Pariétal paléolithique Ariégeois ». *L'Anthropologie*, 87, 1: 83-97.
- VIALOU, D (1983): « Les images préhistoriques ». *La Recherche*, 144 : 586-597.
- VIALOU, D (1985): « Ethnoculture des données symboliques au sein d'une cultura lithique régionale ». En *BAR International Series " La signification culturelle des industries lithiques"*, 239 : 310-327. Great Britain.
- VIALOU, D (1985): « Representations préhistoriques du corps humain ». *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, 11 : 9-23.
- VIALOU, D. (1986): « D'un tectiforme à l'autre ». En *Actes du XXXIX Congrès d'études regionales*. Sarlat- France.
- VIALOU, D (1989): « Chronologie des styles de l'art paléolithique selon André Leroi-Gourhan ». En *Le Temps de la Préhistoire*. Tomo 1 : 31-35.
- VIALOU, D (1995-1996): « L'art paléolithique: entre découvertes et nouveautés ». *L'art préhistorique*, 209 :4-19
- VIALOU, D (1998): « Problématique de l'interprétation de l'art paléolithique ». *Rivista de Scienze Preistoriche*, XLIX: 267-281.
- VICENT, J.M.(1994): " La digitalización del archivo de arte rupestre postpaleolítico del Departamento de Prehistoria del centro de Estudios Históricos (C.S.I.C.)". *Boletín Informativo del I.A.P.H*, 7: 41-43.
- VICENT, J.M ET AL (1995): « Proceso digital de imagen y arte prehistórico: la digitalización del archivo de arte rupestre pos-paleolítico del Departamento de Prehistoria del centro de Estudios Históricos (C.S.I.C.)". *First Annual Meeting. European Ass. Archaeology*: 109. Santiago.
- VILASECA ANGUERA, S. (1944): "Las pinturas rupestres naturalistas y esquemáticas de Mas del Llorc en Rojals (Provincia de Tarragona)". *Archivo Español de Arqueología*, XVII: 301-324.
- VILASECA ANGUERA, S. (1947): "La pinturas rupestres de la Cueva del Polvorín (Puebla de Benifazá, provincia de Castellón)". *Informes y Memorias*, 17: 7-42.
- VILASECA ANGUERA, S. (1950): "Nuevos hallazgos de pinturas rupestres naturalistas en el Barranco del Llorc, Rojals (provincia de Tarragona)". *Archivo Español de Arqueología*, XIII: 371-383.
- VILLAVERDE BONILLA, V (1994): *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. Diputación de València. S.I.P. 2 vols.
- VILLAVERDE BONILLA, V; PEÑA SÁNCHEZ, J.L. Y BERNABEU, J. (1981): "Dos nuevas estaciones con arte levantino en Millares". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI: 307-318.
- VILLAVERDE, V; MARTÍNEZ VALLE, R; DOMINGO, I; LÓPEZ-MONTALVO, E Y GARCÍA ROBLES, R (1999): "Abric de Vicent: un nuevo abrigo con Arte Levantino en Millares (València) y valoración de otros hallazgos en la zona" En. *Actas del 3º Congreso da Arqueología Peninsular, volume IV, Pré-historia recente da Península Ibérica*: 433-445. Porto.
- VILLAVERDE, V; DOMINGO, I Y LÓPEZ-MONTALVO, E (2002): "Las figuras levantinas del Abric I de La Sarga: aproximación a su estilo y composición". en *Sarga. Arte y Territorio*. Hernández y Segura (coords): 101-127 Ajuntamet d'Alcoi Alcoi.
- VILLAVERDE BONILLA, V; DOMINGO, I; LÓPEZ MONTALVO, E Y GARCÍA ROBLES, R (2002): " Descripción de los motivos pintados del Abric II de la Cova dels Cavalls". En *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta. Monografías del Instituto de Arte Rupestre*. Museu de la Valltorta, nº 1: 83-133.
- VILLAVERDE BONILLA, V; LÓPEZ MONTALVO, E; DOMINGO, I; Y MARTÍNEZ VALLE, R. (2002):

“Estudio de la composición y el estilo”. En *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta. Monografías del Instituto de Arte Rupestre*. Museu de la Valltorta, nº 1:135-189.

VILLAVERDE BONILLA, V Y MARTÍNEZ VALLE (2002): “Consideraciones finales”. En *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta. Monografías del Instituto de Arte Rupestre*. Museu de la Valltorta, nº 1: 191-202.

V VINNICOMBE, P (1967): “Rock- painting analysis”. *South African Archaeological Bulletin*, 22: 129-141.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1971): “Peligro de las pinturas del arte levantino. Barranco de la Valltorta (Castellón)” *Speleon*, 18: 75-79.

VIÑAS VALLVERDÚ, R (1977): “ El Abrigo V de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Castellón*, 4: 21-44.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1975): “El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona)”. *Speleon*: 115-151.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1978): “Informe sobre un microorganismo detectado en las pinturas rupestres de la Valltorta”. *Cuaderno de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 5: 361-367.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1979): “Els ultims descobriments d’Art rupestre a Bicorn (Valencia)”. *Información Arqueológica*, 29: 139.

VIÑAS VALLVERDÚ, R.(1979-1980): “ Figuras inéditas del Barranco de la Valltorta”. *Ampurias*, XLI, XLII: 1-34. VIÑAS VALLVERDÚ, R (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*. Ed.Castell. Barcelona.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1982-1983): 2 *La Valltorta i el seu conjunt rupestre*”. *Llansol de Romani*, 3: 13-16.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1988): “Programa y codificación de una base de datos para la documentación e investigación del arte postpaleolítico”. *Caesaraugusta*, 65: 111-147.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1992): “El arte rupestre en Cataluña: estado de la cuestión sobre las manifestaciones pictográficas”. En *Aragón/Litoral mediterráneo. Intercambios culturales durante la prehistoria*: 415-434.

VIÑAS VALLVERDÚ, R; ALONSO, A Y SARRIÀ BOSCOVICH, E. (1987): “Noves dades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros (Cogul, Les Garrigues, Lleida)”. *Tribuna d’Arqueologia*: 31-39.

VIÑAS VALLVERDÚ, R; BADER, K Y BADER, M. (1981): “Noticia sobre una nueva estación de arte rupestre en Albarracín (Teruel)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 8: 307-309.

VIÑAS VALLVERDÚ, R; BADER, M Y BADER, K. (1986-87): “Una composición faunística en el “Abric de la Tenalla”. La Pobla de Benifassà (Castellón)”. *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 359-368.

VIÑAS, R; MARTÍNEZ, R Y ECIGA, E (2001): “ La interpretación en el arte rupestre”. *Millars*, XXIV: 199-222.

VIÑAS VALLVERDÚ, R; ROMEU, J Y TEN, R. (1975): “Noticia sobre un conjunto de arte rupestre en Ulldecona (Tarragona)”. *Pyrenae*, XI: 145-149.

VIÑAS VALLVERDÚ, R; SARRIÀ, E. (1981): “Noticia de un nuevo conjunto de pinturas rupestres en Albocàsser”. *Cuaderno de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 8: 301-305.

VIÑAS VALLVERDÚ, R; SARRIÀ, E Y MONZONÍS, F. (1979): “Nuevas manifestaciones de arte rupestre en el Maestrazgo (Castellón de la Plana)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 6: 97-120.

VIÑAS VALLVERDÚ, R; TEN, R; ROMEU, J Y MIQUEL, D. (1977): “Un nuevo conjunto de arte rupestre en Catalunya”. *XIV Congreso Nacional de Arqueología*: 227-230. Zaragoza.

VIÑAS VALLVERDÚ, R Y ALONSO TEJADA, A. (1978): “L’ Abri de “Los Toros”, Las Bojadillas, Nerpio (Albacete)”. *Bulletin de la Société Préhistorique de l’Ariège*, XXXIII: 95-114

VIÑAS VALLVERDÚ, R Y ROMEU, J. (1976): “Acerca de algunas pinturas rupestres de las Bojadillas (Nerpio,Albacete). Friso de los toros”. *Speleon*, 22: 241-249.

VIÑAS VALLVERDÚ, R Y RUBIO, A. (1988): “Un nuevo ejemplo de figura humana flechada en el conjunto de La Valltorta (Castellón)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 13: 83-93.

VIÑAS VALLVERDÚ, R Y SARRIÀ BOSCOVICH, E. (1978): “Las representaciones faunísticas del término de Ares del Maestre (Castellón de la

Plana)". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 5:143-161.

VIÑAS VALLVERDÚ, V Y SARRIÁ BOSCOVICH, E: "Una inscripción ibérica en pintura roja en el abrigo del Mas del Cingle. Ares del Maestre

(Castellón de la Plana)". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Castellón*, 5: 375-383.

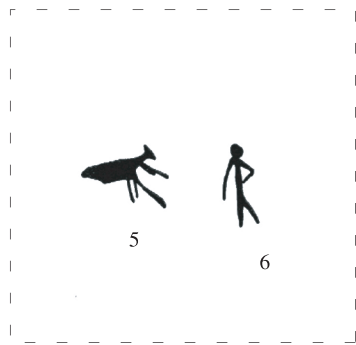
VIÑAS, R Y SAUCEDO, R (2000): "Los cérvidos en el Arte Rupestre Postpaleolítico". *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21: 53-67.

W

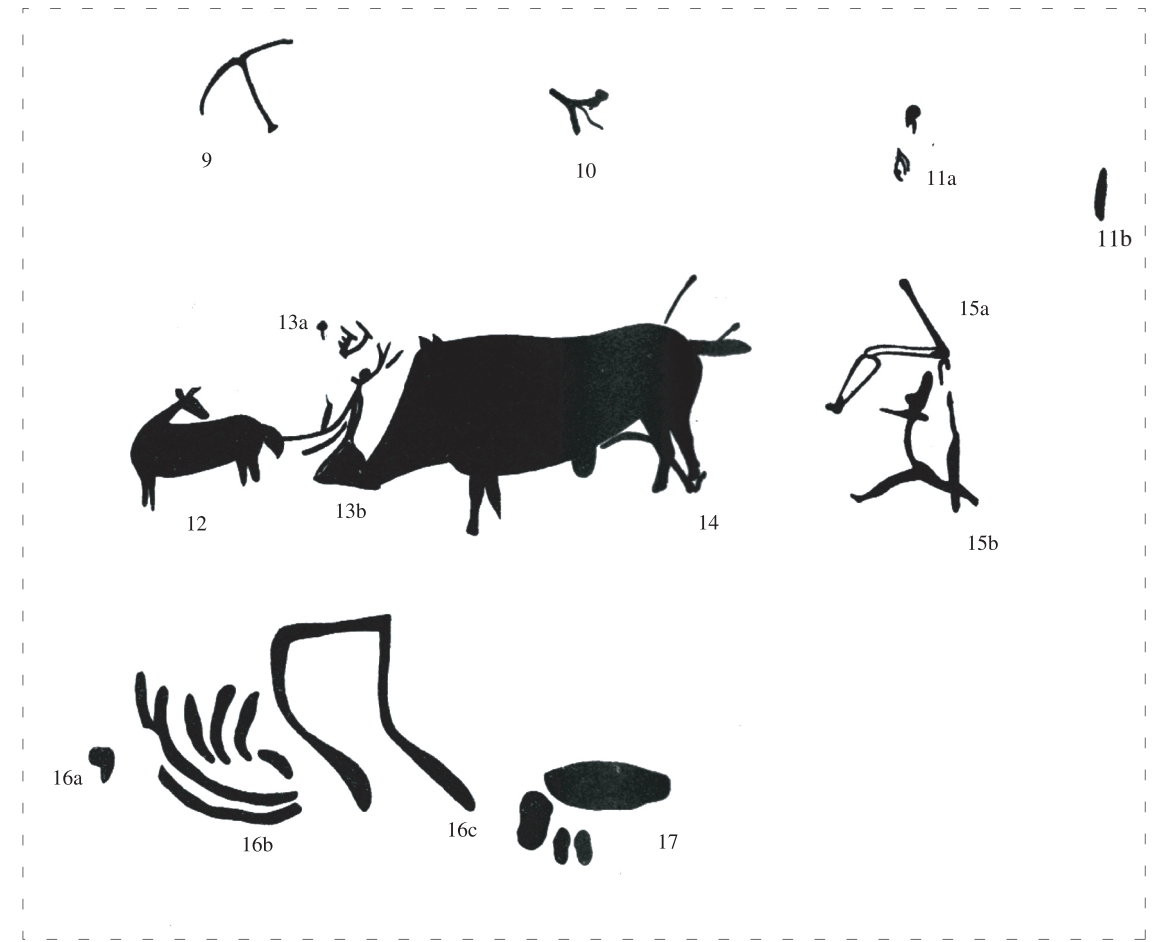
WERNERT, P. (1917): "Nuevos datos etnográficos para la cronología del arte rupestre de estilo naturalista del oriente de España". *Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*. nota 13.

ANEXO PARTE GRÁFICA

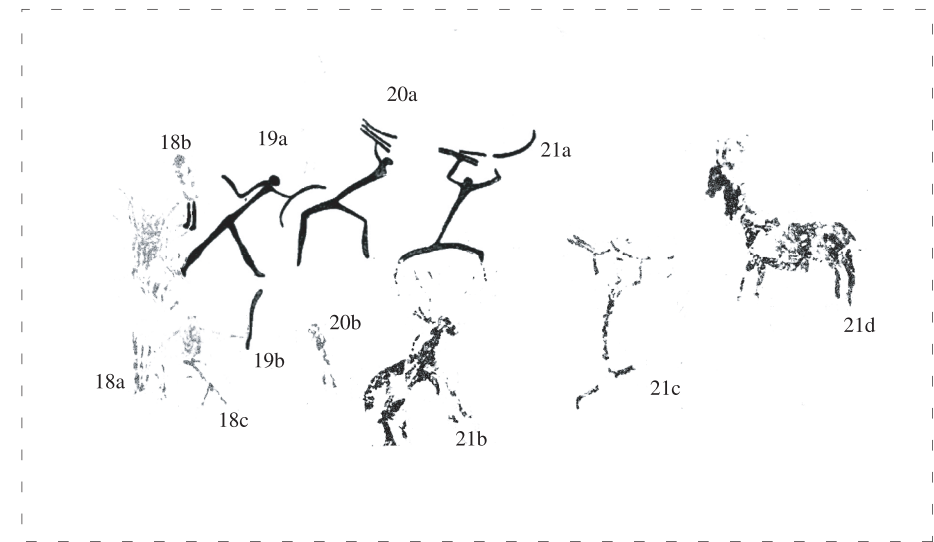
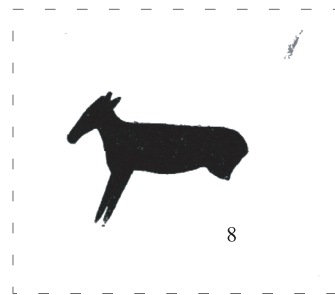




Primera agrupación



Segunda Agrupación



Tercera Agrupación

Fig. 7.17

ABRIC III DE LA COVA DEL CIVIL- Unidad III.1.B

(A partir del calco publicado por Obermaier y Wernert (1919) insertamos la restitución provisional de las figuras documentadas tras la limpieza del abrigo)

Unidad III.2.A



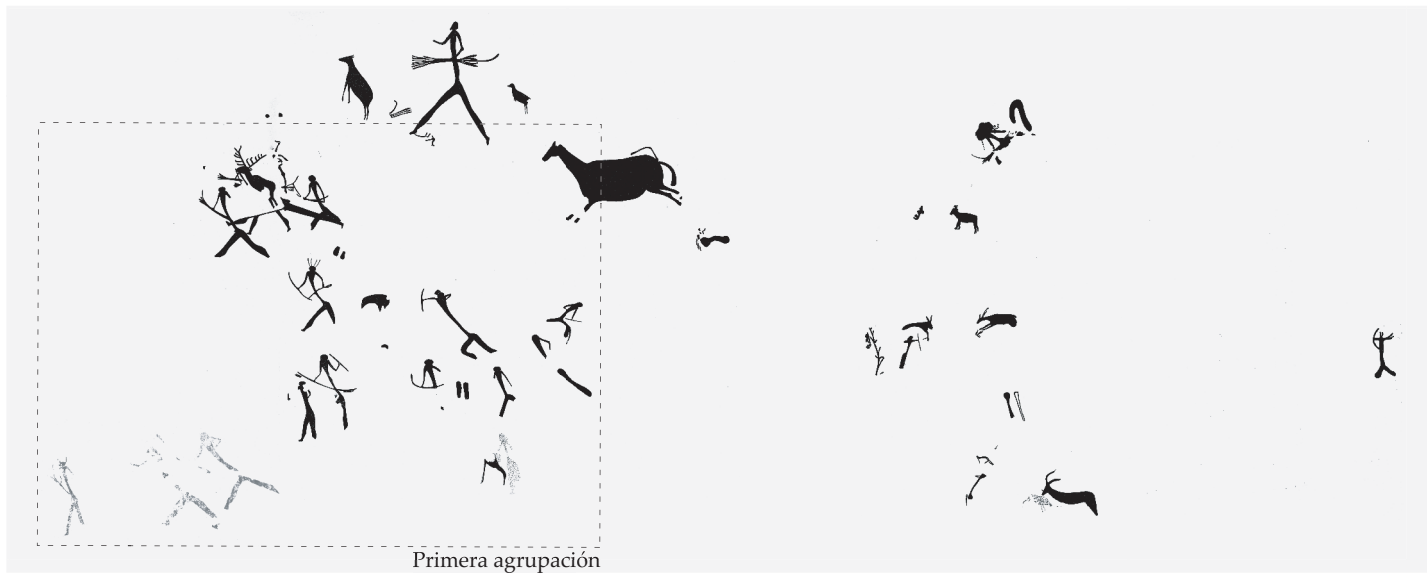
Fig. 7.20

Abri III de El Civil- Unidad III.2.A
(a partir de la documentación de Obermaier y Wernert, 1919)

Fig. 7. 21

Abri III de El Civil- Unidad III.2.A
(a partir de la documentación de Obermaier y Wernert (1919) hemos insertado algunas de las figuras inéditas tras la limpieza)





Primera agrupación

Fig. 7.36
Abri III de El Civil- Unidad III.3.A
 Primera agrupación
 (a partir de la documentación de Obermaier y Wernert (1919)
 hemos integrado algunas de las nuevas figuras documentadas tras la limpieza).



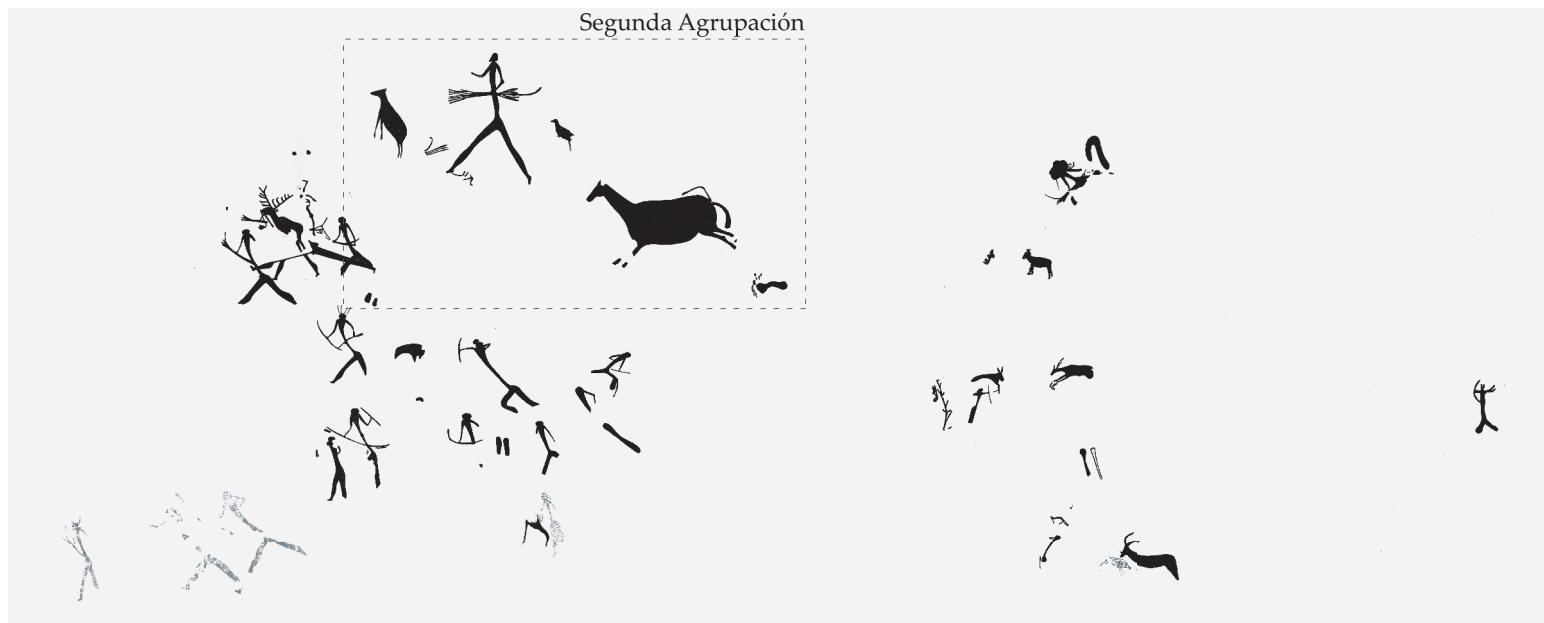


Fig. 7.38
Abric III de El Civil
Unidad III.3.A
Segunda Agrupación



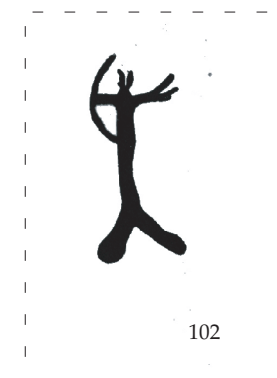
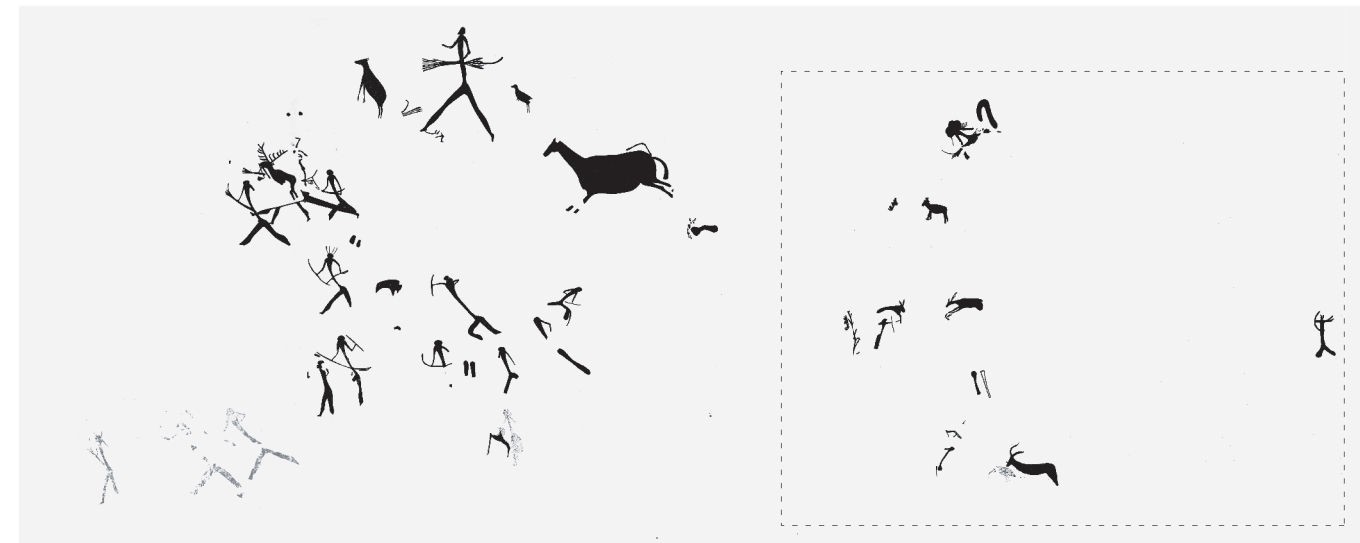
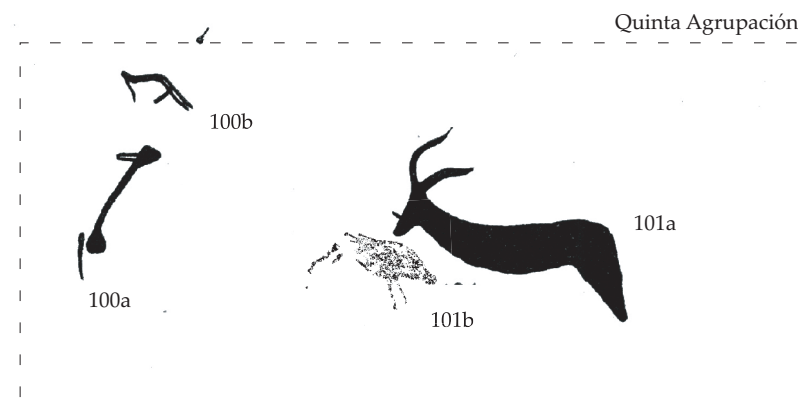
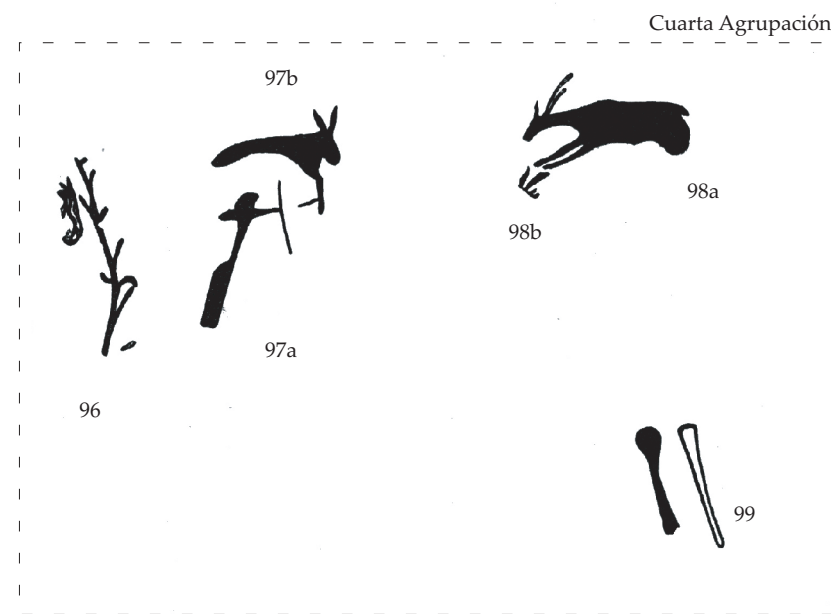
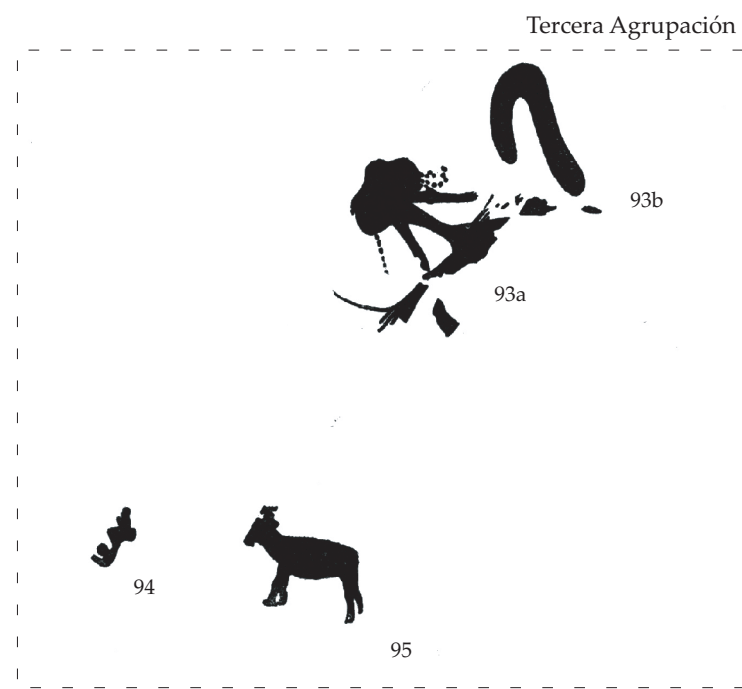
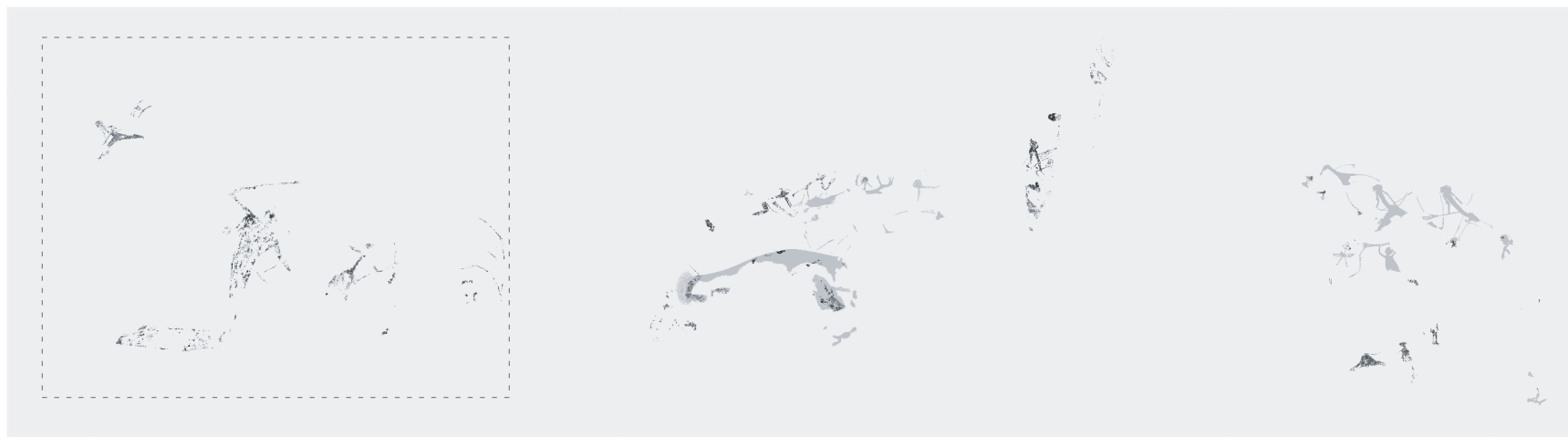
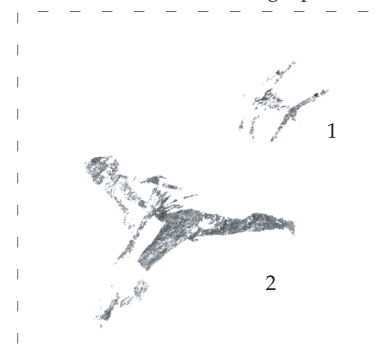


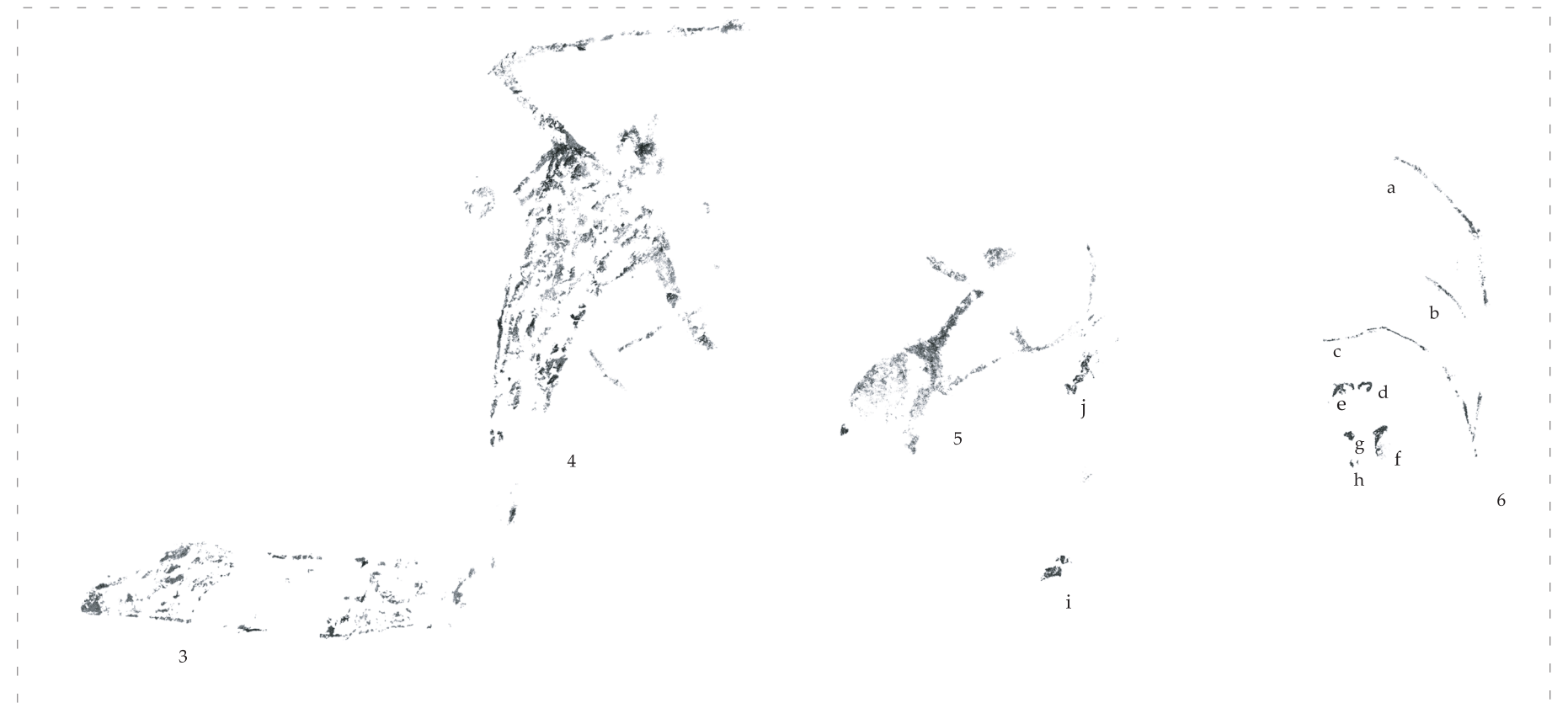
Fig. 7.40
Unidad III.3.A
 Tercera- Quinta agrupación
 Figura aislada
 (a partir de Obermaier y Wernert, 1919)

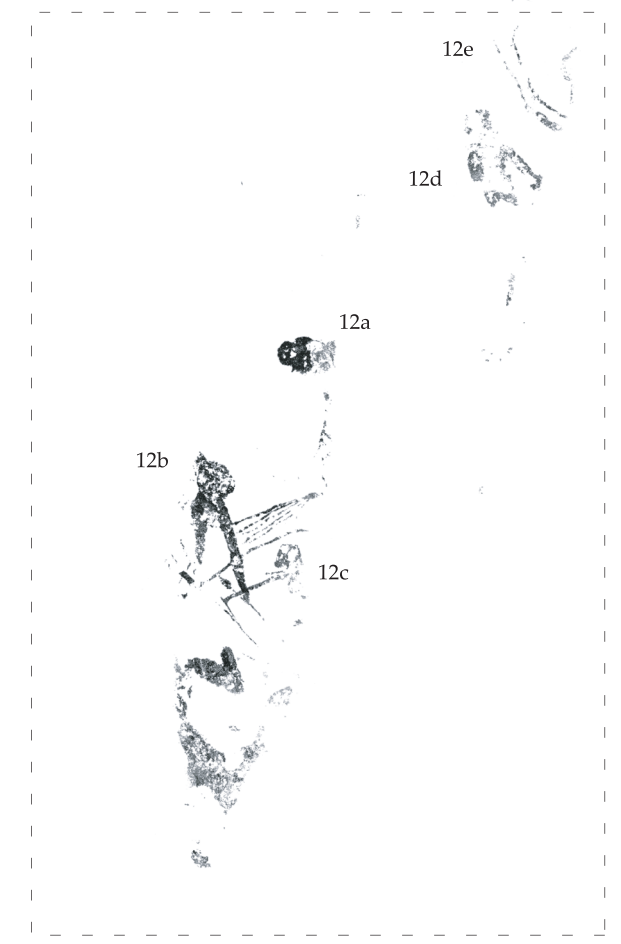


Primera Agrupación



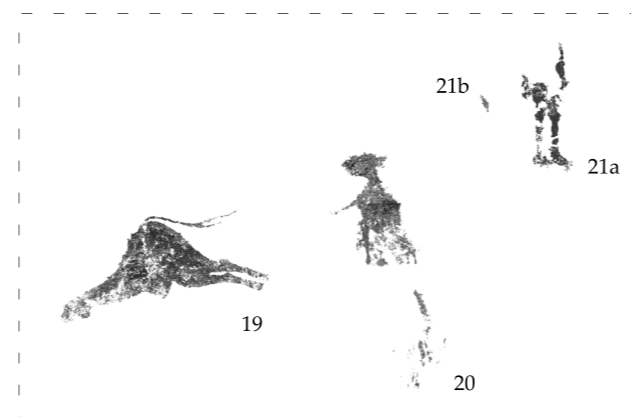
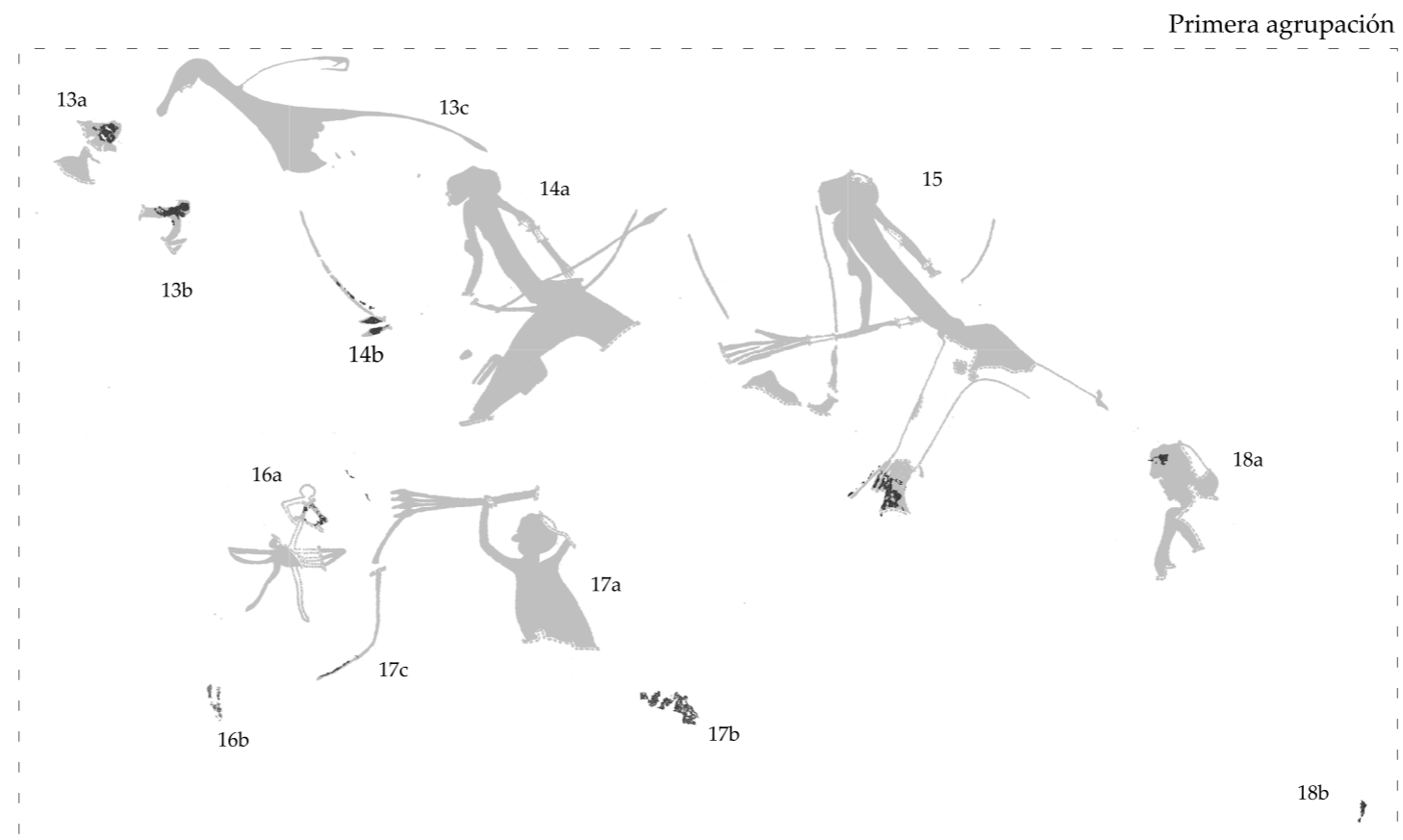
Segunda Agrupación



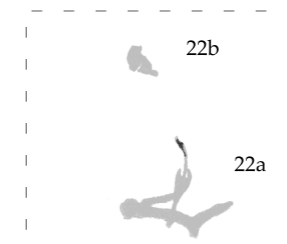


Unidad II.1.C





Segunda Agrupación



Tercera Agrupación

Fig. 8.22
 Abric II de la Cova dels Cavalls
 Unidad II.2.A

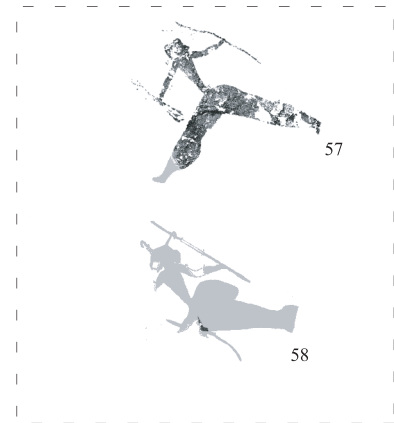
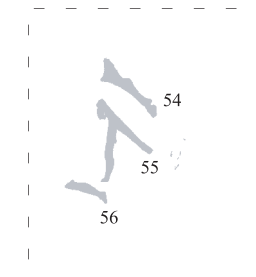
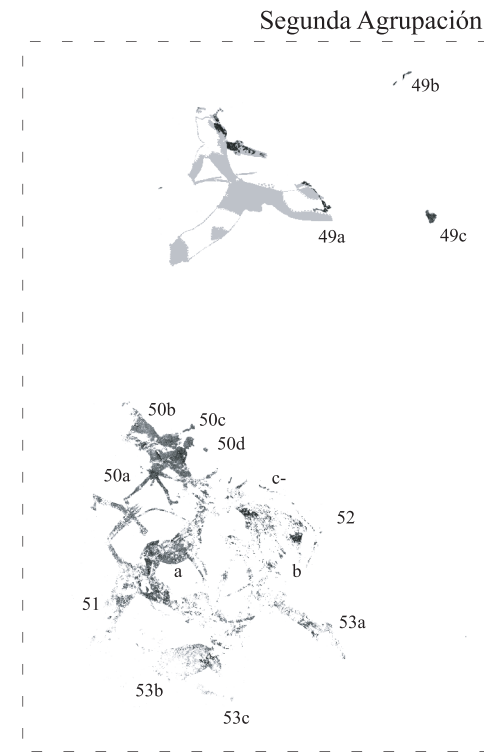




Fig. 7.42. Distribución espacial de los arqueros incluidos en el Tipo Centelles.
 (Los imperativos de maquetación nos obligan a falsear la distancia entre las distintas agrupaciones.
 No obstante, indicamos la medida real del espacio que dista entre cada una de ellas).

Unidad I.2.A



Unidad I.2.B

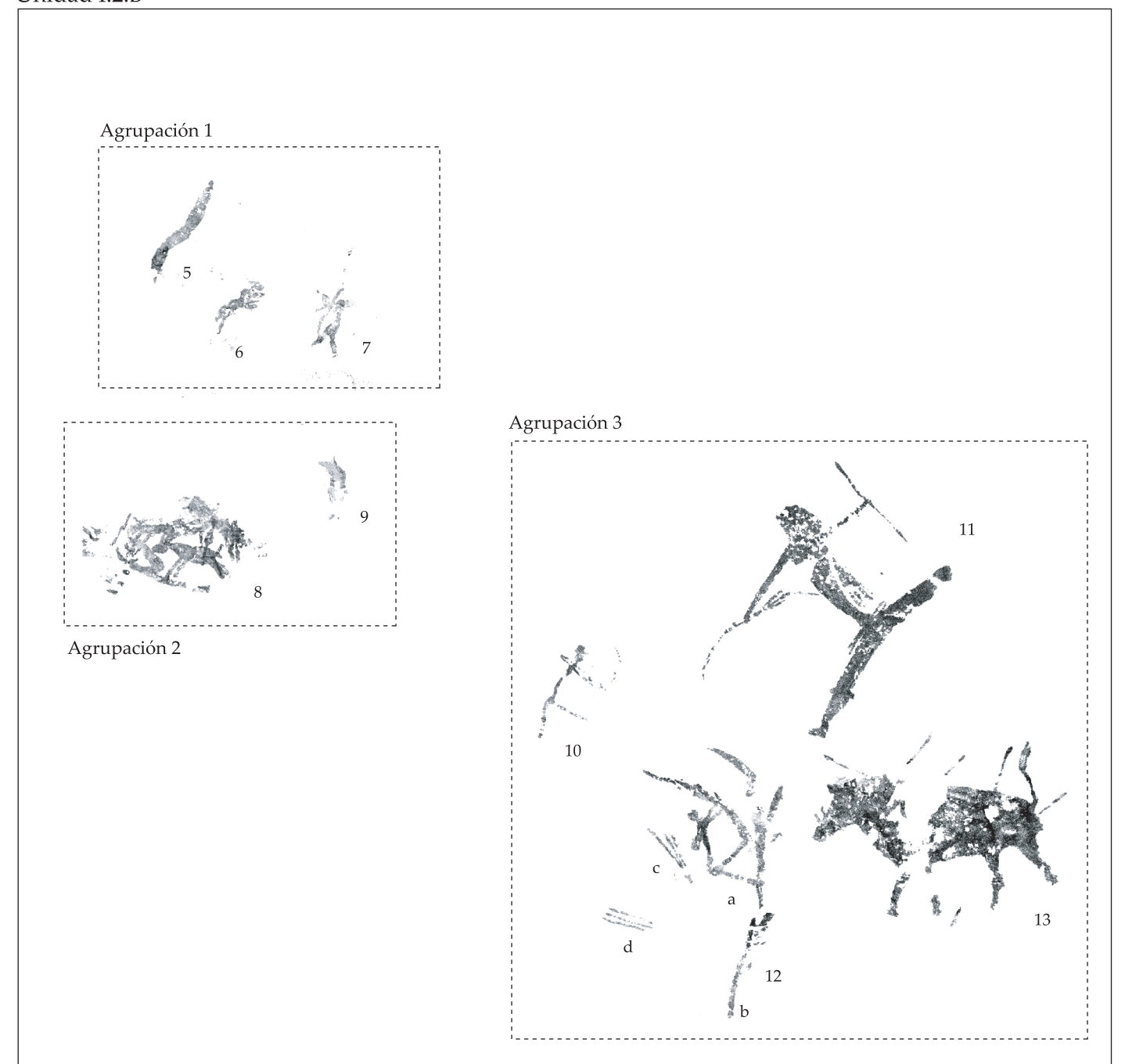
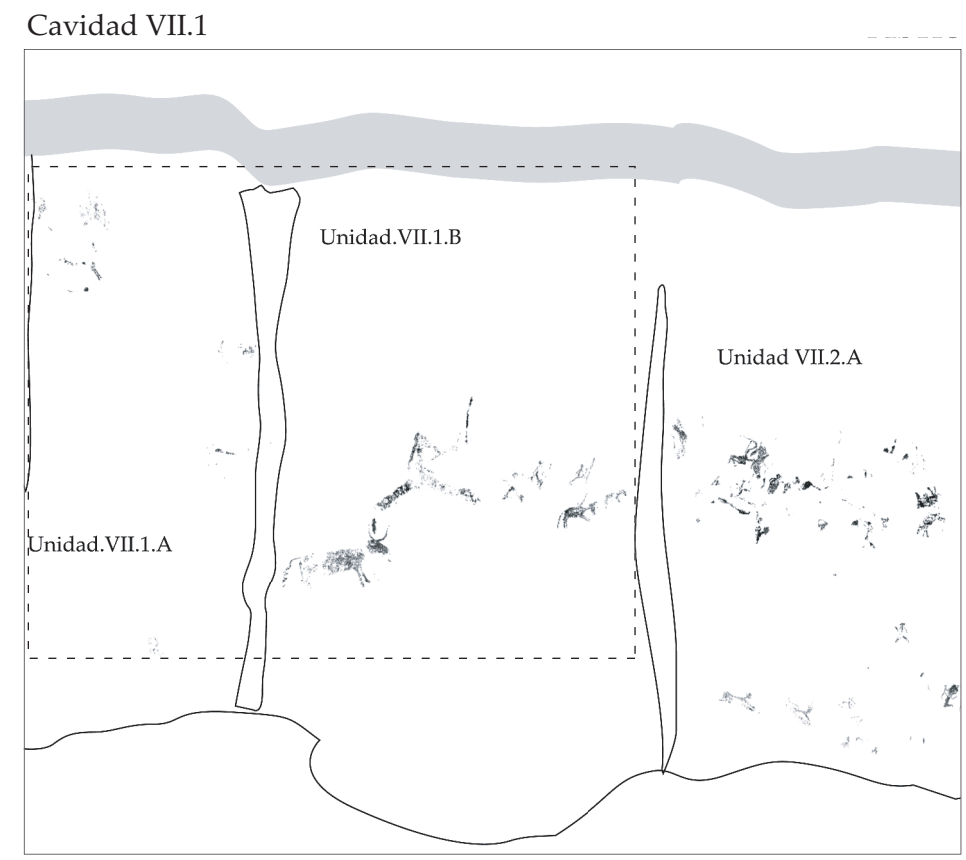
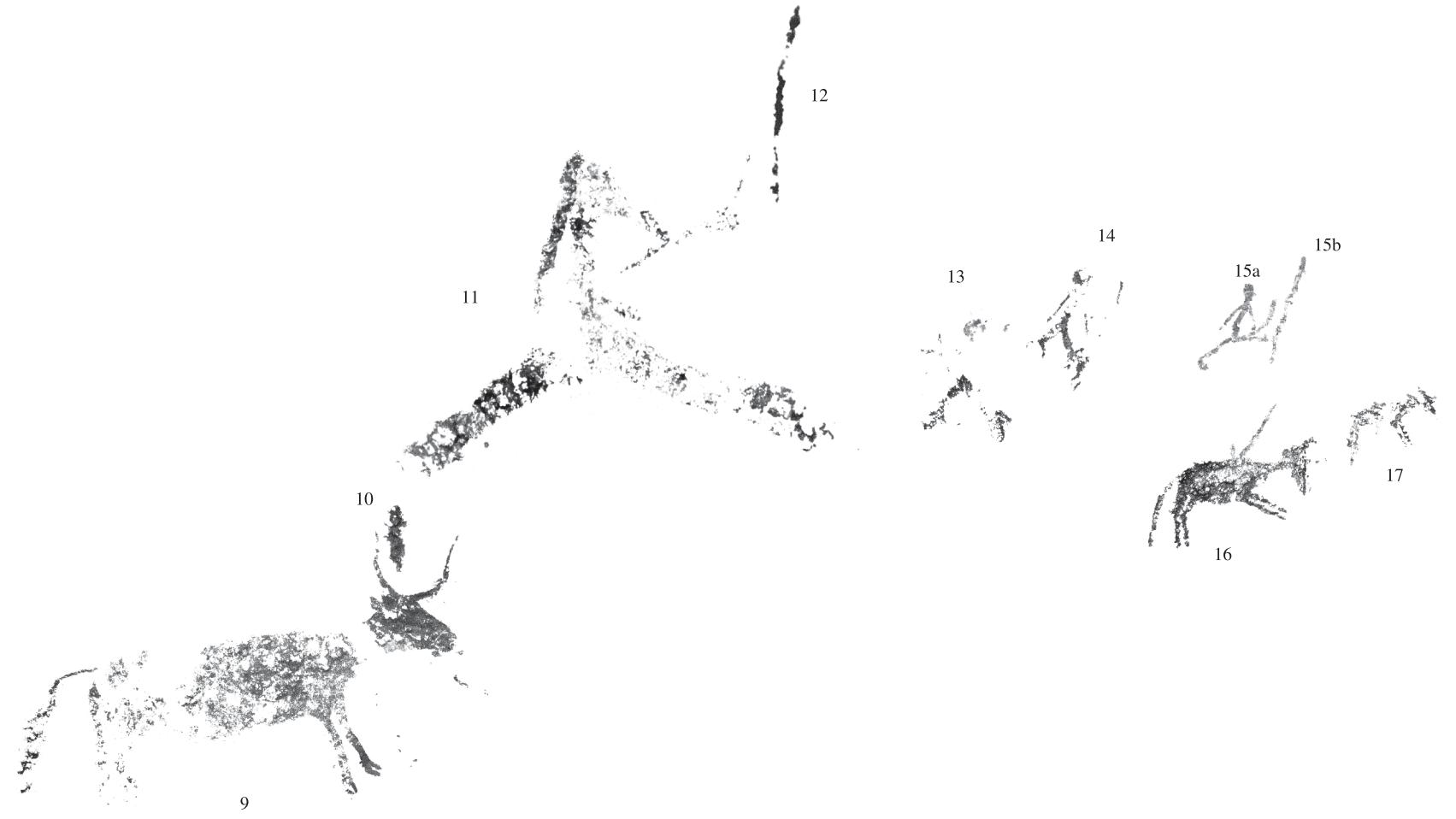
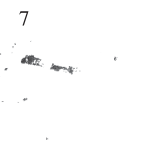
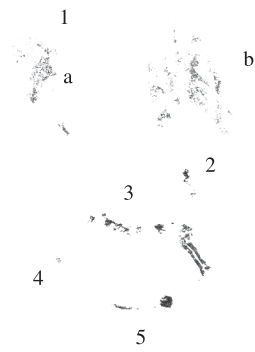


Fig. 9.13

Cavidad I.2 Cingle del Mas d'en Josep

(a partir de la documentación publicada en Domingo et al, 2003)

Fig. 10.30
Abric VII. Cavidad VII.1-Unidad VII.1.A y B
(Calco según Domingo, 2000)



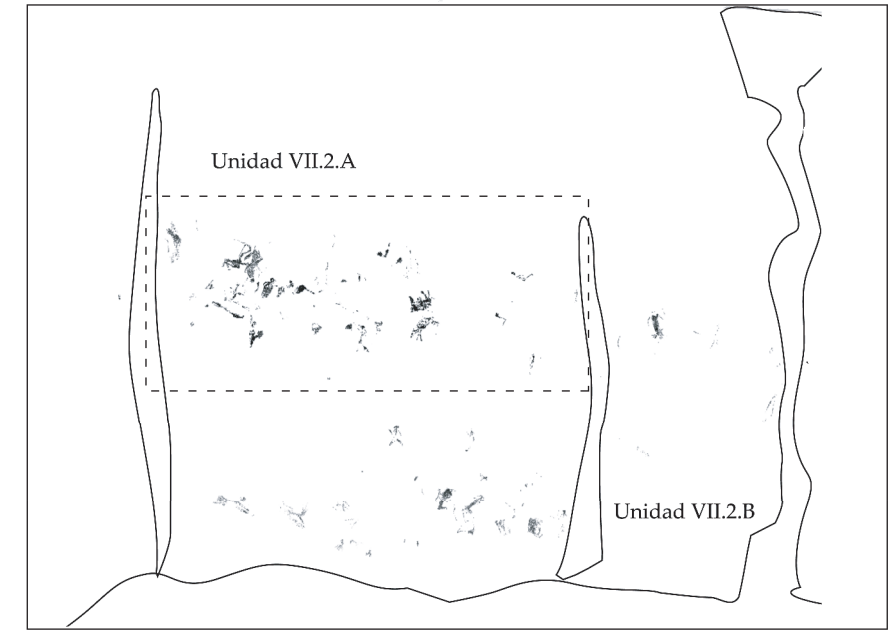
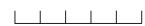


Fig. 10.32 superior
Abric VII de La Saltadora- Cavidad VII.2.A (superior)
 (Calco según Domingo, 2000)



(Presentamos la decoración de esta cavidad a un mayor tamaño debido a la densidad de figuras y a la dificultad de lectura que presentan algunos motivos en ella documentados)

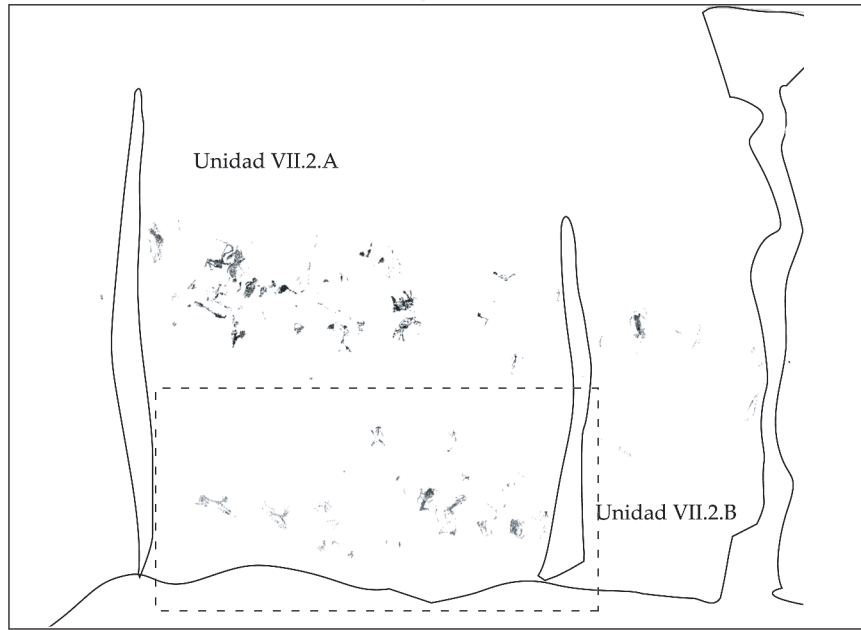
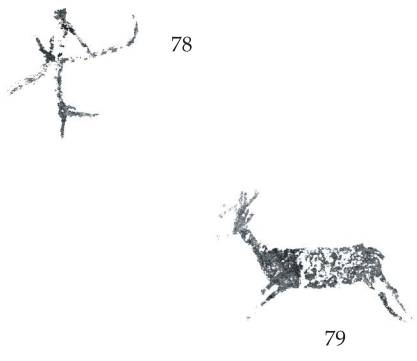


Fig. 10.32 inferior.
Abric VII de La Saltadora- Cavidad VII.2.A (inferior)
 (Calco según Domingo, 2000)



(Presentamos la decoración de esta cavidad a un mayor tamaño debido a la densidad de figuras y a la dificultad de lectura que presentan algunos motivos en ella documentados)



Cavidad VII.3.

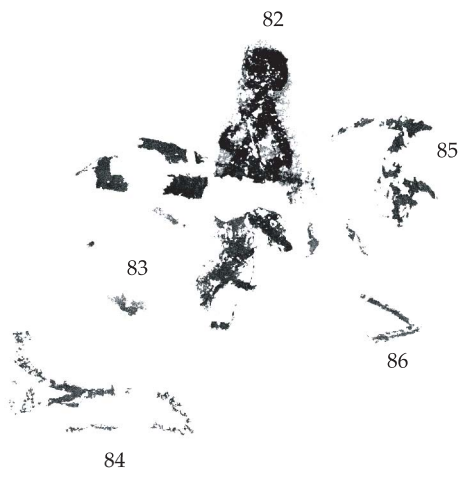
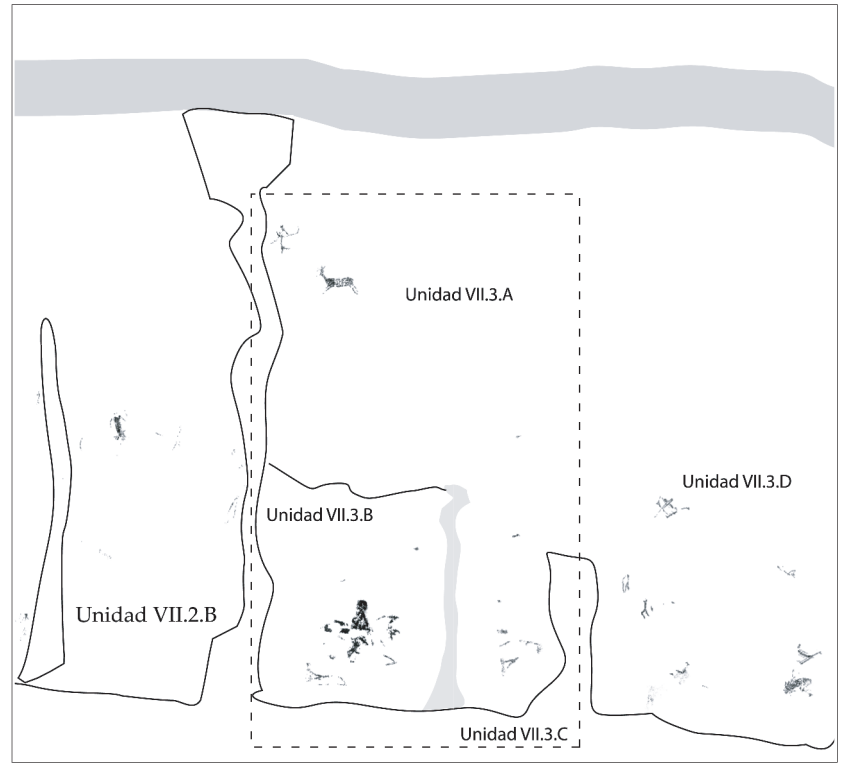


Fig. 10.39
Abric VII de La Saltadora- Cavidad VII.3.A-C
 (Calco según Domingo, 2000)



Cavidad VII.3

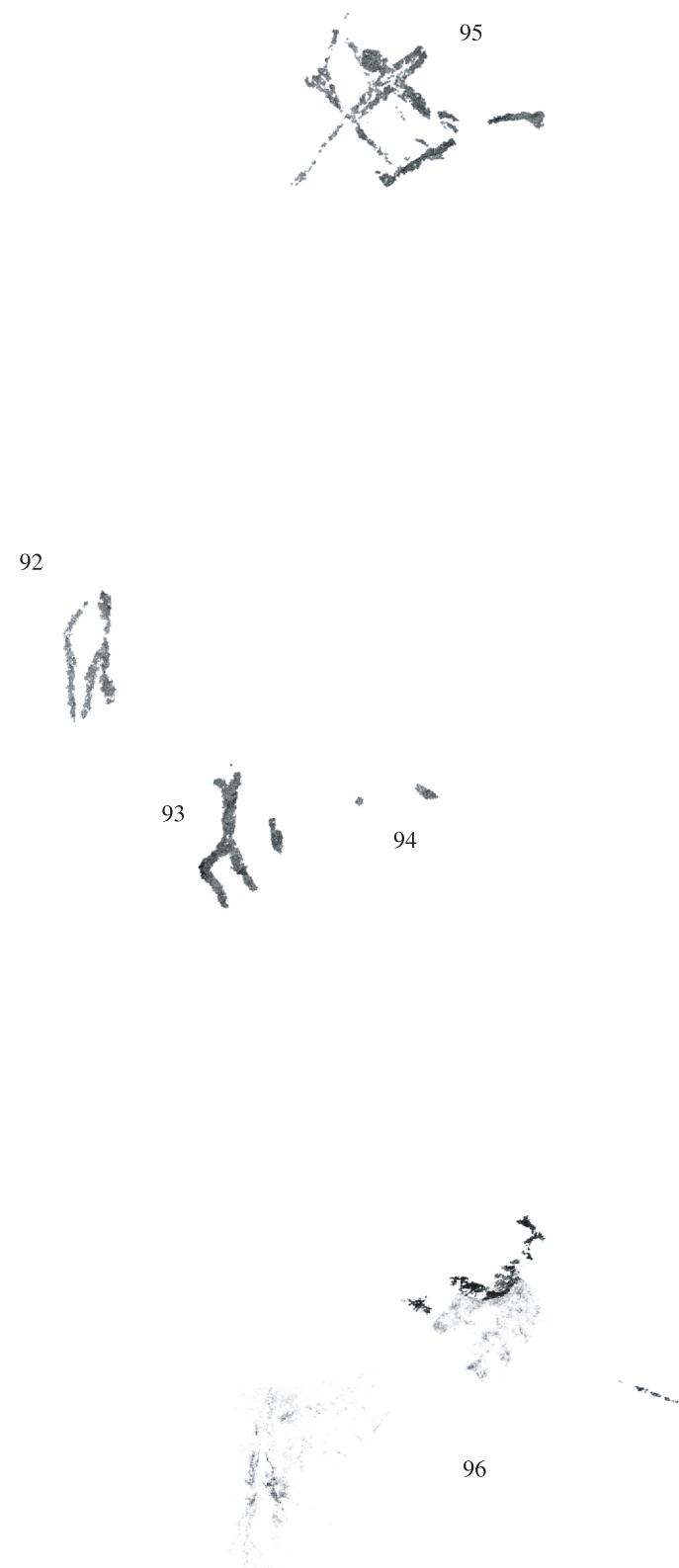
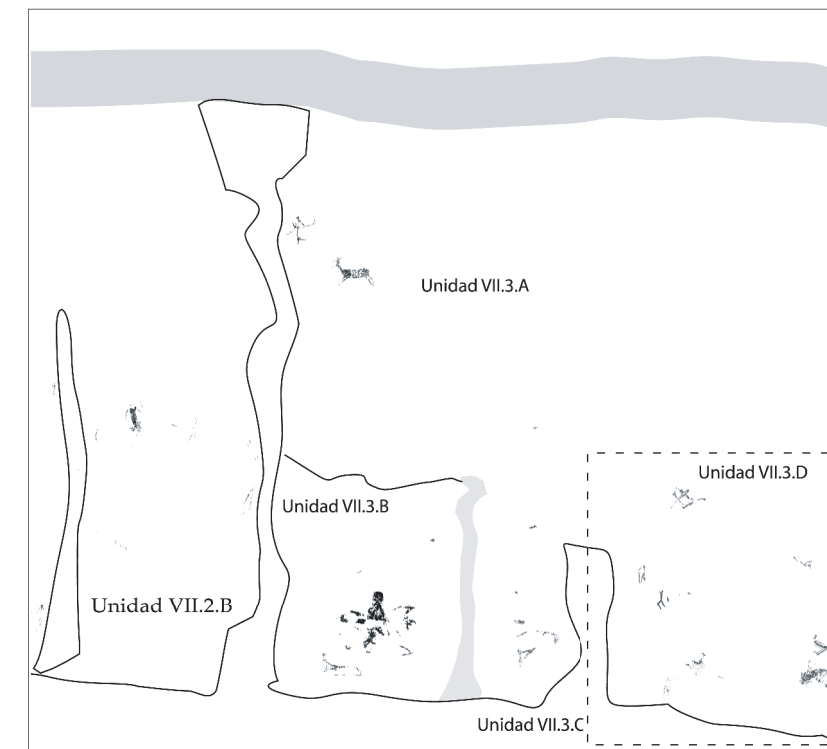


Fig. 10.40
Abri VII de La Saltadora. Cavidad VII.3-Unidad VII.3.D.
(Calco según Domingo, 2000)



Fig. 10.42
Abric VIII de la Saltadora -Unidad VIII.1.A
(Calco según López Montalvo -2000)



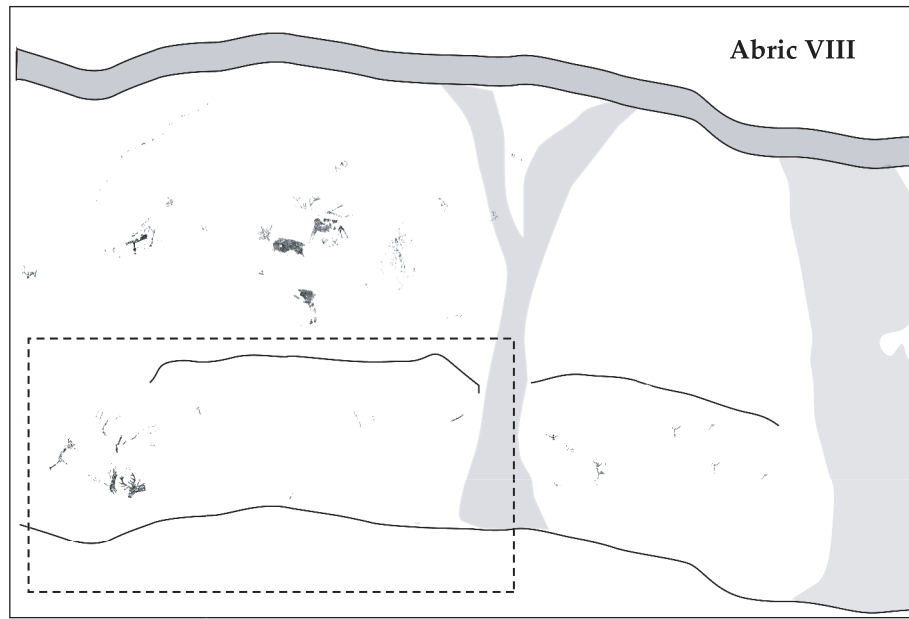



Fig. 10.45
Abric VIII de la Saltadora -Unidad VIII.1.B

(Calco según López Montalvo -2000)

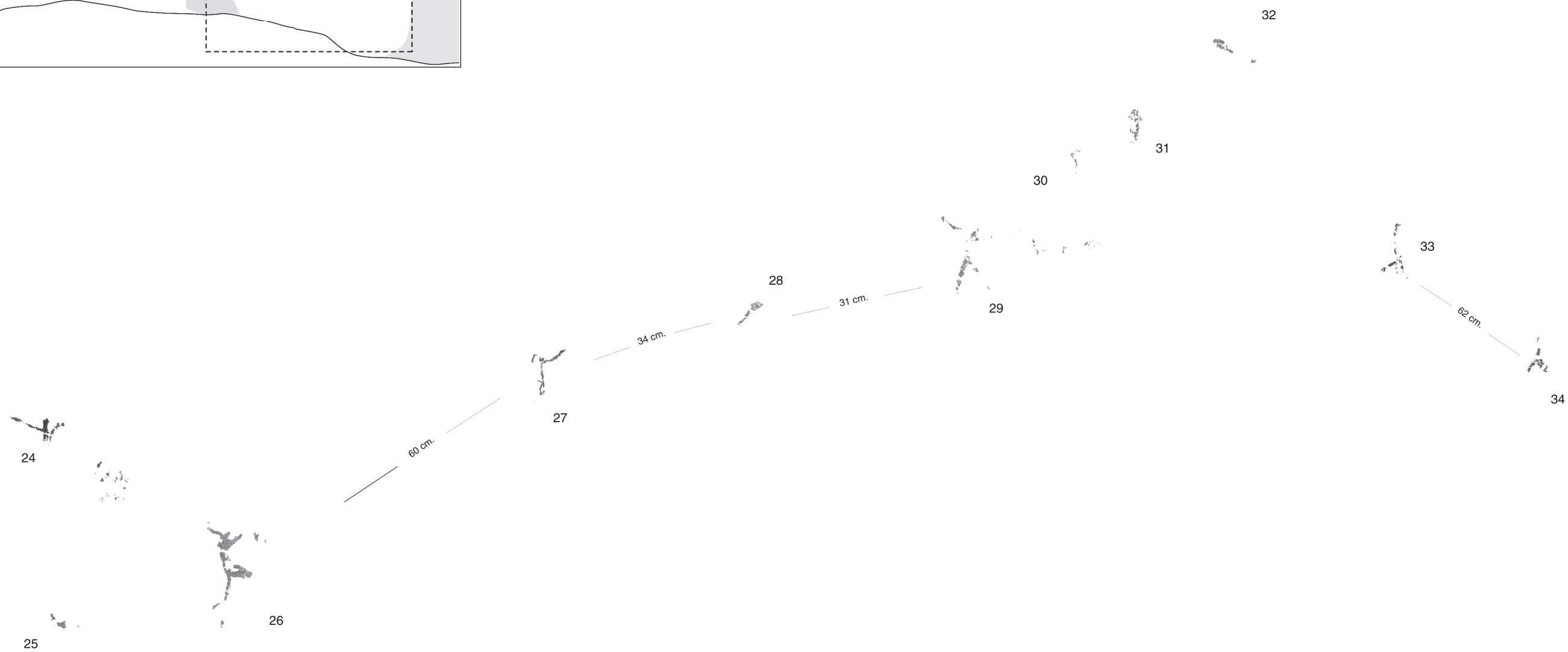
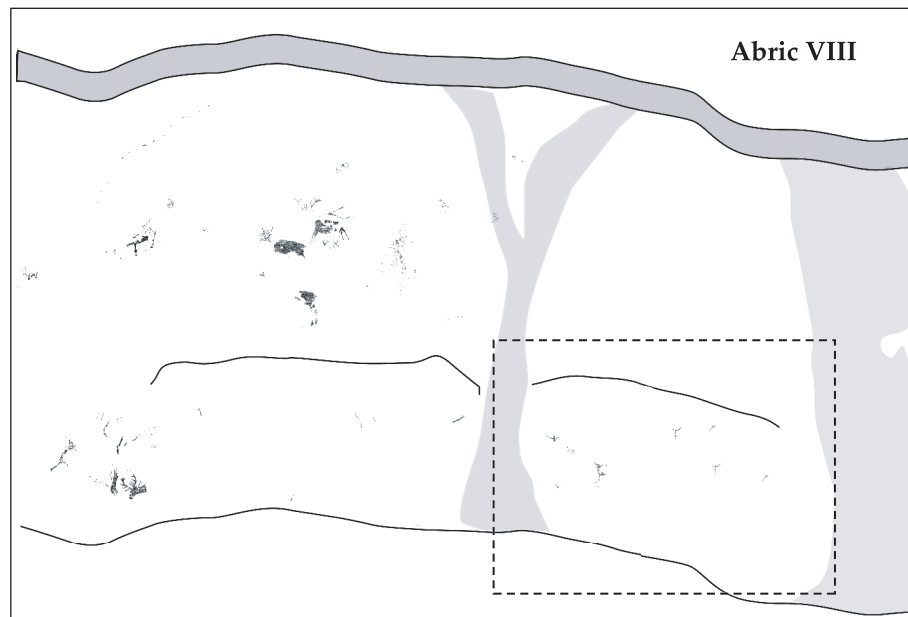


Fig. 10.47
Abric VIII de la Saltadora -Unidad VIII.2.A
 (Las distancias entre figuras están falseadas por imperativos de la edición.
 Indicamos la distancia real entre cada una de las agrupaciones.
 Calco según López Montalvo -2000)




Fig. 10.49
Abri IX de la Saltadora -Cavidad IX.2

(Calco según López Montalvo -2000)

Fig.11.11

Abric IX del Cingle de la Mola Remigia

(Calco provisional. La relación espacial entre figuras se ha obtenido mediante triangulación y apoyándonos en documentación fotográfica).

