

DEPARTAMENTO DE PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA

TÉCNICA Y EJECUCIÓN DE LA FIGURA EN EL ARTE
RUPESTRE LEVANTINO. HACIA UNA DEFINICIÓN
ACTUALIZADA DEL CONCEPTO DE ESTILO: VALIDEZ Y
LIMITACIONES

INÉS DOMINGO SANZ

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2005

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 11 de Març de 2005 davant un tribunal format per:

- D. Mauro S. Hernández Pérez
- D^a. Pilar Utrilla Miranda
- D. Joan Bernabeu Auban
- D^a. Claire Smith
- D. Bernat Martí Oliver

Va ser dirigida per:

D. Valentín Villaverde Bonilla

D. Rafael Martínez Valle

©Copyright: Servei de Publicacions
Inés Domingo Sanz

Depòsit legal:

I.S.B.N.:84-370-6233-0

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història
Departament de Prehistòria i d'Arqueologia.

**Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre
Levantino. Hacia una definición actualizada del
concepto de estilo: validez y limitaciones.**

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

Inés Domingo Sanz

DIRIGIDA POR:

Dr. Valentín Villaverde Bonilla

Dr. Rafael Martínez Valle

València, 2004

*A vosotros, Dídac, hermanas y mamá,
gracias por creer en mi ...*

AGRADECIMIENTOS.

Como todo trabajo de investigación, la realización de esta Tesis Doctoral ha sido posible gracias a la colaboración de numerosas personas y entidades a nivel científico, a nivel de financiación y a nivel humano.

Sin duda su inicio no hubiera sido posible sin la aceptación del Dr. Valentín Villaverde, director del trabajo y del proyecto en el que se inscribe “Arte Rupestre Levantino y ocupación humana en la prehistoria de Gasulla-Valltorta”, y con el que hemos trabajado en estrecha colaboración desde que en 1995 nos brindara la posibilidad de participar en sus excavaciones en la Cova de les Cendres. Su interés en formar un equipo de investigación y documentación de Arte Rupestre Levantino nos llevó a desarrollar una nueva metodología de documentación, basada en el tratamiento informático de imágenes digitalizadas, que esconde un gran número de horas de trabajo de campo y laboratorio, en las que siempre se involucró y que sin duda no podemos dejar de agradecer. Así mismo, debemos agradecer que nos facilitara el libre acceso a su despacho y a su archivo personal fotográfico y bibliográfico, que nos fue de gran ayuda.

En el marco del citado proyecto se estableció una colaboración con el Museu de la Valltorta (Tírig, Castelló), que explica la centralización de nuestro trabajo en algunos yacimientos de ese enclave y la codirección de esta Tesis por el Dr. Rafael Martínez Valle, a quien agradecemos que nos facilitara el acceso a algunos de los conjuntos analizados, que nos acompañara en algunas de nuestras visitas y que la citada institución financiara parte de nuestras estancias durante el proceso de documentación.

El trabajo de equipo tiene como más estrecha colaboradora a Esther López Montalvo, ya que prácticamente nos formamos de forma simultánea y casi hasta el final hemos trabajado codo con codo en el proceso de documentación de la mayor parte de los conjuntos estudiados. El trabajo común ha supuesto grandes ventajas en el proceso de documentación, ya que no sólo se produce un mayor avance cuando se trabaja en grupo, sino que ha hecho más amenas las horas de campo y laboratorio y más llevadera la resolución de problemas gracias a que el peso ha sido siempre compartido. Pero sin duda este trabajo no ha estado exento de algunos problemas derivados de la realización de dos tesis paralelas, centradas en dos aspectos sumamente complementarios e inseparables como son el estilo y la composición, máxime cuando ambos trabajos se centran en los mismos yacimientos. Esto nos ha obligado a ser cautos en nuestras observaciones acerca de la composición en los yacimientos analizados, aunque algunas apreciaciones han sido fundamentales para nuestro estudio estilístico. No obstante con nuestras pequeñas intromisiones en el tema no hemos querido alterar el desarrollo de su trabajo, que sin duda es complementario al nuestro.

La obtención de una beca predoctoral de investigación, del programa ‘V Segles’ de la Universitat de València, nos brindó la financiación necesaria para realizar este trabajo en el Dpt. de Prehistòria i d’Arqueologia. Así mismo, las ayudas para estancias en centros extranjeros convocadas por la citada Institución y por la Conselleria de Cultura, Educació y Ciència de la Generalitat Valenciana nos permitieron realizar tres estancias que han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación. En primer lugar debemos agradecer a las Dras. Meg Conkey, Claire Smith y Joan Gero su aceptación a sus respectivos departamentos sin apenas referencias nuestras.

Nuestra estancia en el Dpto. de Antropología de la Universidad de Berkeley (California) resultó clave para la elaboración del capítulo sobre el papel del concepto de estilo en la investigación arqueológica. La Dr. Meg Conkey atendió pacientemente

nuestras preguntas en nuestras citas semanales y nos proporcionó toda la bibliografía de su archivo personal. Queremos agradecer el impulso que sus aportaciones dieron a nuestro trabajo y la confianza que depositó en nosotros facilitándonos incluso la llave de su despacho.

Igualmente fructífera fue nuestra estancia en el Dpto. de Arqueología de la Universidad de Flinders (Adelaide, Australia), en la que nuestra visión teórica del concepto de estilo se vio enriquecida por las aportaciones etnográficas de la investigación australiana. Las aportaciones de la Dra. Claire Smith a este trabajo son incalculables, tanto por la documentación que nos facilitó como por sus orientaciones en cuanto a la forma de abordar nuestra investigación. Así mismo, nos brindó la posibilidad de vivir una de las experiencias más soñadas por cualquier arqueólogo, convivir con una comunidad aborigen y enriquecernos con toda la información etnográfica de la que tanto ella como el etnógrafo Gary Jackson disponen. Ambos dieron un giro a nuestra visión del arte rupestre, mostrándonos su papel como mecanismo para la comunicación de identidades. A la comunidad de Wugularr y en especial a Jimmy (Old Kotjoc) y Glen (Gammang) debemos agradecer su hospitalidad y el enseñarnos a relativizar la importancia otorgada a la cultura material y el desarrollo tecnológico como indicador de la complejidad social de los grupos humanos. Así mismo nos enseñaron a valorar la importancia del contexto social en la interpretación del arte rupestre y de su distribución espacial.

Por último, nuestra estancia en Washington resultó provechosa para acceder a cierta bibliografía en la Library of Congress y en la biblioteca de Antropología del Museo de Historia Natural de la Smithsonian Institution, que de otro modo no hubiéramos podido consultar.

La accesibilidad del Dr. Bernat Martí para responder a nuestras dudas y orientar pacientemente nuestras lecturas y nuestra redacción merece nuestro más sincero agradecimiento. La incorporación de las últimas novedades bibliográficas de algunos capítulos no hubiera sido posible sin sus sugerencias.

Así mismo, en nuestras discusiones sobre el concepto de estilo merecen mención especial el Dr. Eduardo Serafín, que siempre encontraba argumentos para desarmar nuestras teorías, y Pablo García-Borja, que en su estudio sobre el estilo en las cerámicas neolíticas tropezó con problemas similares a los de este trabajo. Las discusiones sobre el contexto con Javier Fernández siempre resultaron provechosas.

El Dpt. de Prehistòria i d'Arqueologia de la Universitat de València ha sido durante todos estos años como nuestra segunda casa. A todos sus integrantes, y en especial a sus directores durante estos años, Emili Aura, Jose Luís Jiménez y Valentín Villaverde, queremos transmitir nuestro agradecimiento. La Dra. Tina Badal mostró siempre abiertamente su confianza en nuestro trabajo y nos apoyó en todo momento para seguir adelante. Sin su equipo de administración, y especialmente Concha Francés, hubiera sido difícil cumplir con todos los plazos de renovación y todas las solicitudes que hemos tenido que tramitar a lo largo de estos años. Becarios, ex-becarios y contratados hicieron las horas de trabajo más amenas y a ellos acudimos siempre con nuestros problemas informáticos y burocráticos, especialmente Yolanda Carrión, Esther López, Maria Ntinou, Magdalena Gómez, Rosa García, Guillermo Pascual, Tomás Hurtado, Guillem Pérez, Agustín Díez y un largo etc.

Para la maquetación del trabajo hemos seguido los siempre sabios consejos del Dr. Manuel Gozalbes, inspirándome en su reciente Tesis Doctoral.

En nuestro trabajo de campo debemos agradecer la colaboración del Dr. Pere M. Guillem, la amena compañía de Eugenio Barreda, guarda del núcleo de la Gasulla, y la hospitalidad de Javier Fernández y Virginia Salom. Así mismo, en nuestras estancias en el extranjero debemos agradecer la hospitalidad de numerosas personas que nos facilitaron el alojamiento y lo hicieron más agradable. Entre ellos no podemos olvidar a Gary Jackson, Claire y Jimmy Smith, Heather Burke, Andrew Warner, Stephanie Ford, Nieves Ehrenberg y su familia (John, Perla y Natalia), Eduardo, Goretty, Mio, Mayu y Paul.

Sin el empuje y la sed de aventura de Juan Salazar jamás me hubiera lanzado a la aventura australiana. Su amistad y su apoyo han sido fundamentales tanto a nivel intelectual como personal.

Al resto de amigos y familiares les agradezco su paciencia y que no me tengan en cuenta las horas que les he robado para poder finalizar este trabajo. En especial a M^a Antonia, Miguel, Borja y Pablo, a Vicent, Teresa y Lali y a mis amigas más fieles Rosa y Cristina.

Sin mi madre y mis hermanas nunca hubiera llegado hasta aquí. Mi madre nos enseñó a tener ilusiones y luchar por ellas sin tirar la toalla y ha representado siempre los sólidos cimientos de un edificio, que se mantienen invisibles bajo tierra, pero que son el pilar básico para que la construcción se mantenga en pie. Gracias mamá.

Por último, a Dídac le he de agradecer su paciencia, su apoyo, su cariño y su disposición a ayudarme tanto a nivel profesional como personal. Su lectura paciente de la mayor parte de este trabajo me ha ayudado a alcanzar la confianza necesaria para poder finalizarlo.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS DEL TRABAJO.	3
II. MARCO TEÓRICO.	7
1. Reflexión teórica sobre la utilidad del concepto de estilo en la disciplina arqueológica	9
1. Introducción.	9
2. Evolución histórica del concepto de estilo.	12
- Estilo: herramienta descriptiva para la construcción de cronologías.	12
- <i>Cronología y estilo en el Arte Rupestre. Un concepto no definido</i>	13
- Estilo: herramienta analítica para el estudio de las sociedades pasadas.	14
- <i>Teoría de la interacción social</i>	15
- <i>Estilo y función</i>	15
- <i>Teoría del intercambio de información</i>	17
- <i>Estilo activo versus pasivo</i>	19
- <i>Estilo como texto</i>	21
- <i>Estilo tecnológico</i>	22
- <i>Estudios tecnológicos y arte rupestre</i>	24
- Crisis del concepto de estilo.	25
- <i>Crisis del concepto en Arte Rupestre</i>	
3. Epílogo.....	28
2. Estilo y arte rupestre Levantino. Un medio de aproximación a las sociedades pasadas.	31
3. Revisión historiográfica del concepto de estilo en el Arte Levantino.	37
1. ¿Qué entendemos por Arte Rupestre Levantino?.....	37
- Un arte rupestre al aire libre	
- Próximo al litoral pero en parajes de serranía	
- Naturalismo y dinamismo de las representaciones	
- Límites geográficos precisos	
- La cuestión de la cronología	
2. Revisión historiográfica de los estudios estilísticos en el A.R.L.....	45
a. Secuencias individuales.....	46
b. Secuencias de carácter regional.....	50
c. Secuencias de carácter global.....	64
3. Epílogo.....	73
4. La técnica en el Arte Rupestre Levantino.	75
1. Introducción.	
2. Técnica y arte rupestre levantino. Estado de la cuestión y temas pendientes.....	77
1. Selección y preparación del soporte.....	77
1. <i>La elección de los abrigos en el paisaje</i>	82
2. <i>La elección del espacio de dibujo y la posible preparación de la superficie</i>	84

3. <i>La incidencia de la superficie escogida sobre técnicas y estilo</i>	90
2. Técnicas de ejecución o géneros artísticos en el A.R.L.....	91
1. <i>Técnicas de sustracción: el grabado en el A.R.L.</i>	92
2. <i>Técnicas de adición: la pintura</i>	94
a. <i>El aprovisionamiento de materias primas</i>	95
d. <i>Los colores</i>	97
c. <i>Las recetas empleadas</i>	98
1. <i>Elaboración del pigmento</i>	103
2. <i>Agentes desgrasantes o fijadores</i>	104
d. <i>Técnicas de aplicación del pigmento</i>	106
e. <i>Técnicas de diseño</i>	108
3. <i>Problemática de las superposiciones</i>	113
3. Técnica y estilo en el Arte Levantino.....	115
III. APLICACIÓN PRÁCTICA.	117
1. Metodología empleada para la sistematización estilística del A.R.L.	119
1. Criterios de definición estilística.....	120
a. <i>Descripción formal de las representaciones</i>	
b. <i>Pautas de adición, asociación y distribución topográfica.</i>	
<i>El abrigo como unidad básica de análisis.</i>	
c. <i>Análisis de distribución espacial</i>	
2. Fuentes de análisis.....	127
a. <i>Acceso directo a los abrigos</i>	
b. <i>Documentación de archivo</i>	
c. <i>Documentación bibliográfica</i>	
3. Yacimientos objeto de estudio.....	129
2. Análisis de los yacimientos seleccionados.	
a. Les Coves del Civil III	
1. <i>Introducción</i>	131
2. <i>Inventario de motivos</i>	133
3. <i>Análisis interno</i>	137
4. <i>Caracterización tipológica de las figuras humanas</i>	152
5. <i>Síntesis del comportamiento estilístico</i>	178
b. Abric de Centelles.	
1. <i>Introducción</i>	181
2. <i>Análisis interno</i>	182
3. <i>Caracterización tipológica de las figuras humanas</i>	195
4. <i>Formas de articulación escénica</i>	206
5. <i>Conclusiones</i>	208
c. Cingle de la Mola Remigia IX.....	211
1. <i>Inventario de motivos</i>	214
2. <i>Análisis interno</i>	215
3. <i>Caracterización tipológica de las figuras humanas</i>	228
4. <i>Conclusiones</i>	240
d. Cingle del Mas d'en Josep.	
1. <i>Introducción</i>	243
2. <i>Inventario de motivos</i>	243

3. <i>Análisis interno</i>	245
4. <i>Caracterización tipológica de las figuras humanas</i>	257
5. <i>Conclusiones</i>	264
e. Coves de la Saltadora VII, VIII y IX.....	267
1. <i>Inventario de motivos</i>	269
2. <i>Análisis interno</i>	276
3. <i>Caracterización tipológica de las figuras humanas</i>	307
4. <i>Conclusiones</i>	320
f. Cova dels Cavalls II	
1. <i>Introducción</i>	321
2. <i>Inventario de motivos</i>	321
3. <i>Análisis interno</i>	326
4. <i>Caracterización tipológica de las figuras humanas</i>	344
5. <i>Conclusiones</i>	357
3. Síntesis estilística. Las representaciones humanas levantinas en el núcleo Gasulla-Valltorta y su contexto regional	359
1. <i>Introducción</i>	359
2. <i>Variantes formales de la figura humana e implicaciones estilísticas</i>	361
- <i>Tipo Centelles</i>	362
- <i>Tipo Civil</i>	370
- <i>Tipo Mas d'en Josep</i>	375
- <i>Tipo Tolls</i>	380
- <i>Tipo Cingle</i>	382
- <i>Tipo Lineal</i>	387
3. <i>Propuesta evolutiva y pautas de variación de las convenciones gráficas levantinas</i>	394
- <i>Secuencia evolutiva de la figura humana</i>	394
- <i>Evolución de las convenciones gráficas</i>	395
- <i>Técnicas de representación</i>	396
- <i>Proporciones anatómicas</i>	397
- <i>Modelado anatómico</i>	399
- <i>Indumentaria y ornamentos</i>	401
- <i>Armamento</i>	402
- <i>Temática</i>	404
4. <i>Conclusiones</i>	408
IV. EPÍLOGO	413
V. BIBLIOGRAFÍA	419
VI. ANEXO GRÁFICO	441
- Láminas 1 a 3: Coves del Civil-III	
- Láminas 4 a 12. Coves de la Saltadora VII, VIII y IX.	
- Láminas 13 a 15. Cova dels Cavalls II.	

I. INTRODUCCIÓN.

I. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.

La vertiente mediterránea de la Península Ibérica atesora uno de los vestigios arqueológicos más excepcionales y vulnerables que nos han legado nuestros antepasados prehistóricos, el Arte Rupestre Levantino. El incalculable valor histórico y arqueológico de estas manifestaciones rupestres ha sido reconocido a nivel mundial a raíz de su declaración, en diciembre de 1998, como Patrimonio de la Humanidad. Pero a pesar de su importancia, las incógnitas en torno a su cronología y modos de vida de sus autores permanecen en el seno de la investigación científica.

Su descubrimiento fortuito en tierras turolenses en 1903 desencadenó una importante labor de investigación por parte de dos de las Instituciones más prestigiosas de aquella época, l'Institut d'Estudis Catalans y el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid y de numerosos investigadores entre los que destacan Breuil, Cabré, Obermaier, etc. El trabajo de estos investigadores, conjuntamente con la colaboración de vecinos y curiosos, comportó una progresiva multiplicación de los descubrimientos que fueron ampliando su distribución geográfica hasta constituir una nueva provincia artística, que denominaron levantina, y que hoy se extiende desde el prepirineo aragonés hasta Almería y Jaén.

Su inusitado carácter narrativo contrastaba con la pasividad y el estatismo de las representaciones paleolíticas conocidas hasta el momento. Unas manifestaciones cuyo emplazamiento se localizaba en el interior de cuevas profundas en contraste con los abrigos al aire libre de las nuevas manifestaciones. Esa diferencia supuso el inicio de un intenso debate en torno a su cronología y significación que todavía hoy, cuando ya celebramos el centenario de su descubrimiento, permanece abierto.

La originalidad y el particularismo de su contenido escénico residen fundamentalmente en el naturalismo de sus escenas, en las que hombres y mujeres, reproducidos con diversos grados de naturalismo, se dispersan a lo largo de la superficie de los abrigos rupestres en actitudes muy dinámicas y realistas para desarrollar actividades de índole diversa. Entre ellas destacan las escenas de caza, en las que arqueros levantinos tensan sus arcos apuntando, desde posturas diversas, a una cierta variedad de especies animales como cabras, ciervos, jabalíes, bóvidos y équidos; escenas de recolección de la miel, protagonizadas por individuos que trepan por cuerdas o algún tipo de elemento vegetal hasta alcanzar los panales; escenas de enfrentamiento o encuentro entre dos agrupaciones de arqueros, escenas de ajusticiamiento, escenas de índole sexual, en las que se llega a reproducir el momento del parto, o simplemente agrupaciones de arqueros que parecen dispersarse por el territorio. La interpretación de estas escenas como un reflejo vivo de las actividades cotidianas que practicaban los autores levantinos implicó la adscripción de estas manifestaciones a grupos de economía caza-recolectora. Pero las interpretaciones basadas en la lectura literal de las actividades reproducidas en escenas narrativas resultan peligrosas, ya que estas actividades continúan vigentes en periodos posteriores, si bien su papel en la dieta de los nuevos grupos humanos sufre ciertas variaciones. El carácter narrativo de la iconografía religiosa cristiana nos servirá de ejemplo para apoyar tal afirmación. La interpretación literal de una escena en la que reconocemos a una pareja y a un niño en el interior de un establo, con dos cabezas de ganado junto a ellos, nos da poca información acerca de la importancia de aquel nacimiento en el seno de la religión cristiana y puede inducir a interpretaciones erróneas por lo que respecta a las tareas de subsistencia de aquella familia. Del mismo modo que su interpretación permanece exclusiva para los miembros de esta religión, el mensaje transmitido por las manifestaciones rupestres prehistóricas es tan sólo

accesible para los miembros de una determinada sociedad y por tanto no pueden utilizarse como único argumento para la defensa de la cronología del Arte Levantino.

La problemática datación de estas manifestaciones rupestres se acentúa por la dificultad de asociar yacimientos artísticos a contextos arqueológicos concretos. En las inmediaciones de los diversos núcleos con Arte Rupestre Levantino se han descubierto restos de actividad humana de diversas cronologías, pero la ausencia de contacto físico entre manifestaciones rupestres y sedimentos arqueológicos impide el establecimiento fiable de su cronología. Tan sólo el recubrimiento total o parcial de paneles pintados por sedimentos arqueológicos garantiza la anterioridad de las representaciones pintadas. Sin embargo, hasta la fecha no contamos con ningún recubrimiento de este tipo. No obstante, las hipótesis que defienden la cronología neolítica del Arte Levantino son, a día de hoy, las más aceptadas en el seno de la investigación arqueológica.

En este contexto de incertidumbre, los estudios estilísticos empiezan a desarrollar un papel importante en la comprensión y, tal vez, en la adscripción cronológica de este arte. Los estudios estilísticos se basan fundamentalmente en el análisis sistemático de las pautas de representación que caracterizan a las manifestaciones rupestres que, por norma general, muestran variaciones a lo largo del espacio y del tiempo en función de la identidad, la voluntad y las necesidades de sus autores.

A través de los estudios estilísticos tratamos de reconocer las unidades sociales que se esconden detrás de los vestigios arqueológicos, y en concreto de las manifestaciones rupestres, ya que todas ellas dejan marcas más o menos evidentes, con objeto de reflejar su identidad de manera consciente o inconsciente. Esas marcas o evidencias se materializan en cambios, más o menos perceptibles, en cualquier etapa del proceso de producción de las manifestaciones rupestres: cambios en la temática, en la morfología y dimensiones de los motivos representados, en la técnica de ejecución, en la forma de articular los motivos con objeto de reproducir escenas, en la selección de los emplazamientos a ser pintados, etc. La aparente unidad del Arte Levantino a nivel temático, formal y/o de composición, resulta ficticia cuando analizamos los espacios gráficos de manera detenida. Y así, observamos que bajo la misma denominación se incluyen representaciones muy diversas desde el punto de vista formal, con individuos y animales claramente naturalistas que comparten espacio, y en ocasiones incluso escena, con otros más esquemáticos, en los que sus rasgos anatómicos han quedado reducidos a simples trazos con objeto de reproducir únicamente la estructura básica del cuerpo humano. Estas representaciones se distribuyen a lo largo de las superficies decoradas formando escenas de temática diversa, como las enunciadas previamente, y que así mismo muestran formas particulares de articulación escénica y de aprovechamiento del espacio disponible o de la morfología de la superficie y de los cambios estructurales del soporte, que pueden traducir igualmente pautas vinculadas a unidades sociales específicas claramente acotadas en espacio y tiempo.

Los conjuntos levantinos son, por tanto, conjuntos complejos, en muchos casos producto de acumulaciones diacrónicas resultado de la adición gradual de motivos en acontecimientos progresivos, como demuestra la variabilidad morfológica, métrica, temática y de composición previamente aludida. La constante reutilización de los mismos abrigos revela la importancia que debieron tener determinados emplazamientos para nuestros antepasados prehistóricos a lo largo de diversas generaciones. La superposición de motivos sobre representaciones previas sin respetar emplazamiento o la transformación temática de las escenas a partir de la incorporación de nuevas figuras (como la transformación de bóvidos aislados en escenas de caza

mediante la adición de arqueros que los rodean desde diversos ángulos) demuestras una ruptura con la tradición anterior que es tan sólo explicable a partir de un cambio a nivel socio-cultural. Del mismo modo, se documentan intervenciones que, con objeto de respetar las escenas o las representaciones anteriores, utilizan espacios periféricos o vacíos en el espacio gráfico tratando de no modificar las representaciones previas. A pesar de la imposibilidad de establecer los lapsos temporales que transcurren entre las diversas intervenciones u horizontes de representaciones, el análisis detallado de las pautas de adición de motivos nos permite reconstruir su orden de incorporación. La comparación de los resultados obtenidos en diversos conjuntos permitirá, así mismo, sugerir una propuesta de seriación evolutiva del Arte Rupestre Levantino, de gran importancia a nivel científico para avanzar en la comprensión de nuestro patrimonio.

Así mismo, el estudio sistemático de las pautas de variación en cualquiera de las variables enumeradas nos ha de permitir delimitar las áreas de distribución de los diversos grupos humanos inmersos en la misma tradición, las rupturas internas que sufren y su evolución a lo largo del tiempo. Los cambios estilísticos a nivel espacial permitirán reconocer los límites territoriales de grupos sociales coetáneos, evidentemente condicionados por los accidentes geográficos que determinan sus áreas de influencia y sus relaciones sociales, lo que explicaría la mayor interrelación entre los núcleos de Castelló, Tarragona y Bajo Aragón, por un lado; y los de Murcia y Albacete por otro; y por la evolución de las relaciones sociales en los diversos períodos.

El objetivo último de un estudio estilístico de esta índole es poder comparar los resultados obtenidos a partir del estudio sistemático del Arte Rupestre Levantino con estudios similares aplicados a otros componentes de la cultura material, no limitándonos, como hasta ahora, a análisis comparativos de distribución espacial entre el poblamiento prehistórico y el Arte Levantino entendido como un arte homogéneo, sino analizando la dispersión de las diversas fases individualizadas. Un tipo de análisis que en el futuro podría permitir la identificación de comportamientos similares entre las diversas fases del Arte Levantino y otros componentes de la cultura material (cerámica, industria lítica, etc) que nos permitan perfilar, con un margen de error más reducido, la cronología de esta manifestación rupestre, pero que evidentemente, en el estado actual de nuestras investigaciones, estamos lejos de conseguir.

Pese al siglo de investigaciones que nos precede, la documentación generada por los diversos investigadores a lo largo de ese periodo es en muchos casos deficiente para un estudio de este tipo, lo que sin duda ralentiza de manera considerable la obtención de resultados inmediatos, al requerir la ejecución de una nueva documentación. La introducción de nuevas tecnologías de digitalización y tratamiento informático de imágenes para la documentación del arte rupestre ha supuesto una gran innovación, ya que nos permite la obtención de calcos de mayor calidad, en los que destaca la reducción de la subjetividad del proceso y con los que evitamos la degradación de la superficie decorada durante el proceso de documentación, al evitar el contacto directo con el soporte.

Con los objetivos enunciados, en el presente trabajo analizaremos de forma crítica el concepto de estilo en arqueología y su aplicación pasada, presente y futura para el estudio del Arte Rupestre Levantino, centrandó nuestro análisis en un marco regional específico, el núcleo Gasulla-Valltorta, y en un motivo concreto, las representaciones humanas, ya que su grado de variación formal es mucho mayor que el que observamos en las representaciones zoomorfas y, por tanto, se presta más a una caracterización tipológica, que a partir de un análisis comparativo nos permita proponer su seriación. La estructuración del trabajo en dos bloques temáticos facilita su lectura y nos permite

dotarlo de cierta coherencia interna. El primer bloque es eminentemente teórico y está integrado por los capítulos dedicados a los conceptos de estilo y técnica y su aplicación a los estudios del Arte Rupestre Levantino, que nos permite extraer conclusiones interesantes para plantear una metodología de estudio apropiada para el análisis del Arte Levantino. El segundo bloque engloba a los capítulos dedicados a la aplicación práctica de nuestro análisis a seis conjuntos rupestres, en los que a partir del estudio formal, técnico, temático y compositivo de las representaciones tratamos de reconstruir la secuencia evolutiva. La comparación de los resultados obtenidos en los citados yacimientos y la contextualización de los resultados en el ámbito más inmediato, nos permite trazar una primera propuesta evolutiva de esta manifestación rupestre en el ámbito Gasulla-Valltorta, que tiene en cuenta no sólo los aspectos de la variación temporal y regional sino también la posible coexistencia sincrónica de dos variantes con funcionalidades distintas.

II. MARCO TEÓRICO.

II-1. REFLEXIÓN TEÓRICA SOBRE LA UTILIDAD DEL CONCEPTO DE ESTILO EN LA DISCIPLINA ARQUEOLÓGICA.

1. INTRODUCCIÓN.

El punto de partida para profundizar en la compleja cuestión de la variación estilística en el Arte Levantino y aproximarnos a las posibles causas de dicha variación es establecer *a priori* qué entendemos por estilo y tratar de averiguar qué atributos de un artefacto o “*arte-facto*” nos permiten determinar la existencia de diversos estilos y qué información nos dan las agrupaciones estilísticas susceptibles de individualización. Una reflexión teórica que no es novedosa, sino que cuenta con numerosos precedentes en la historia de la investigación arqueológica (Conkey, 1989; Conkey and Hastorf, 1990; Hegmon, 1992, Lorblanchet y Bahn, 1993; Plog, 1983, Smith, 1994; Carr and Nietzel, 1995; Boast, 1997; Wobst, 1999; entre otros...), en respuesta a los intentos de investigadores y arqueólogos de aproximarnos a las sociedades pasadas, a los procesos socio-culturales y a las distintas formas de organización social que las rigieron, a través de un estudio sistemático de las evidencias materiales que nos han legado.

Ese deseo de aproximación a la dimensión social y humana de la cultura material y, por tanto, de delimitar agrupaciones de artefactos con una significación crono-cultural, entendida como “les démarches qui, [...], permettent de mesurer les héritages entre une culture et celle qui la precede ou la suit, de connaître les impacts eventuels de cultures voisines, de périodiser une culture et d'évaluer son degré de regionalisation” (Constantin, 1994: 248), llevó a la adopción del concepto de estilo en los estudios etnográficos y arqueológicos como criterio para la ordenación espacio-temporal de la cultura material a partir del análisis detallado de sus pautas de distribución y comportamiento.

Tradicionalmente los dos ejes de variación material manejados para el análisis y la clasificación del registro arqueológico han sido forma y distribución (Carr and Nietzel, 1995:3). Dos ejes que han servido de plataforma para la individualización de grupos sociales o tradiciones, para la delimitación de sus áreas de distribución y sus fronteras, para la caracterización de fenómenos de aculturación e intercambio o para la identificación de unidades sociales menores como grupos lingüísticos, clanes, comunidades, grupos familiares, grupos de sexo o edad u otros segmentos sociales, redes de influencia de un artesano o incluso la identificación de un único individuo o autor. Pero, como ha quedado patente en numerosos estudios, las inferencias que podemos hacer sobre estructuras y entidades sociedades a partir del análisis de la cultura material son notablemente más amplias en los estudios etnográficos y etnoarqueológicos que en los estudios puramente arqueológicos, debido a los límites de nuestros conocimientos sobre las pautas de funcionamiento de las sociedades pasadas.

Presente en cualquier componente de la cultura material (arte rupestre y mueble, cerámica, industria lítica, cestería, estructuras de hábitat, arquitectura, etc), el estilo ha sido universalmente entendido como **variación formal** (Hodder, 1990, Sackett, 1982; Wiessner, 1990, Hegmon, 1992) y, más concretamente, como aquellas pautas de la variación formal que muestran una cierta regularidad a nivel temporal y/o espacial (Conkey y Hastorf, C; 1990:1), de tal modo que pueden considerarse representativas de una determinada época o región. Las discrepancias afloran al tratar de enumerar los criterios válidos para su identificación o de establecer qué variables pueden condicionarlo o qué tipo de información es susceptible de ser transmitida a través de

variables estilísticas, ya que, como señala Gosselein, la naturaleza impredecible del comportamiento humano supone un límite importante para establecer inferencias fiables a partir del análisis de los artefactos (Gosselein, 1992).

Mientras que algunos investigadores lo definen como “*a way of doing*” (Hodder, 1990; Wiessner; 1990) o “*a characteristic manner of doing something*” (Sackett, 1977: 370) y creen poder identificarlo “*in every way of doing things that are historically developed*” (Hodder, 1990), otros lo restringen a aquellos aspectos de la variabilidad formal que no son adaptativos y que, por tanto, quedan una vez identificados los atributos funcionales, (Dunnell, 1978:199), es decir, aquellos atributos seleccionados en base a la función utilitaria de los objetos, y los atributos tecnológicos (Binford, 1965:199-203), condicionados por el desarrollo tecnológico y la disponibilidad de materias primas. Sin embargo, aunque es evidente que ciertas variables de los objetos están condicionadas por su **funcionalidad**, los rasgos funcionales también tienen valor estilístico en sí mismos, en el sentido de que pueden ser seleccionados de manera intencional entre “un amplio espectro de alternativas equivalentes, que son igualmente viables para conseguir un mismo fin en el proceso de manufactura y/o uso de cualquier objeto material” (Sackett, 1990: 33-34).

La variación estilística se esconde, así mismo, en el propio proceso tecnológico que lleva a la realización de una determinada forma y, por tanto, es susceptible de ser localizada en cualquiera de las fases de lo que Leroi-Gourhan denominó **Chaîne Operatoire** (Leroi-Gourhan, 1964). Según esta hipótesis, cada elección en el proceso de elaboración de un artefacto puede ser seleccionado de forma intencional según el criterio del autor, su contexto y su época, ya sea con objeto de manifestar su identidad de forma consciente o simplemente por la repetición de una pautas de manufactura que ha aprendido. Esas elecciones efectuadas durante el proceso tecnológico pueden incluso permitir la identificación de ciertas identidades o unidades sociales que no necesariamente aparecen reflejadas en los atributos formales y/o funcionales del objeto acabado, ya que diferentes cadenas operativas pueden resultar en objetos con funciones y formas análogas.

Por tanto, la expresión estilística puede localizarse en cualquier atributo de un artefacto, si bien es cierto que no todos sus componentes reflejan los mismos aspectos culturales e incluso pueden surgir de procesos distintos (Gosselein, 1992: 104). De hecho, dentro de un mismo artefacto puede coexistir estilos que revelan su autoría a diversas escalas (desde el individuo o autor, a su lugar de origen, su época, sus redes sociales, etc) (Carr, 1995a: 165). Por ello, es evidente que para que los estudios estilísticos sean integrales deberán contemplar los tres niveles de análisis enunciados: formal, funcional y tecnológico, con el fin de aproximarnos de forma más objetiva a las pautas de comportamiento de las sociedades pasadas, tratando de delimitar diversas unidades sociales y acotarlas en espacio y tiempo.

El debate sobre el concepto de estilo no se da por concluido una vez establecidas las variables a tener en cuenta, sino que se extiende a otras cuestiones como el tipo de información que podemos inferir a partir de este tipo de análisis o a la forma en que los mensajes han sido investidos en los objetos, es decir, si los actores sociales los han introducido de forma intencional o activa con objeto de remarcar su identidad de forma consciente (Wiessner, 1989, 1990; Hodder, 1990), bien como elemento de cohesión para reforzar la unidad del grupo o las relaciones sociales inter o intra-grupales, bien como elemento de diferenciación frente a otros; o por el contrario los introducen de forma inconsciente, es decir, son un reflejo pasivo (Sackett, 1986, 270) de un determinado entorno social o familiar, probablemente producto de un comportamiento o un modo de hacer aprendido que Bourdieu define como “*habitus*”

(Bourdieu, 1977).

Aceptado como un elemento clave para la comunicación de identidades desde la propuesta efectuada por Wobst (1977), el papel del estilo en la construcción de secuencias evolutivas ha sido enfatizado por la investigación europea, y fundamentalmente en el ámbito del Arte Rupestre, por la dificultad de encontrar otros métodos de datación absoluta o relativa. No obstante, en la década de los 90, su valor como marcador cronológico en la secuenciación del arte rupestre ha sido cuestionado como consecuencia de la obtención de dataciones absolutas a partir de análisis químicos de pigmentos de yacimientos paleolíticos, como analizaremos más adelante (Lorblanchet y Bahn, 1993).

La importancia del concepto para la investigación arqueológica contrasta con la disparidad de interpretaciones que se han ofrecido a lo largo de más de un siglo de investigaciones, lo que demuestra que el estilo no es un fenómeno unidimensional, ya que ninguna teoría por sí misma puede explicar todos los aspectos de la variación en la cultura material (Hegmon, 1992: 522). Es por ello que el punto de partida de nuestras investigaciones debe recoger de forma explícita la definición de estilo que va a regir nuestro análisis, y a qué escala nos interesa definir la variación observada en la cultura material, es decir, si queremos llegar a la identificación del autor o nos interesa localizar agrupaciones con significación más amplia.

Los intentos de Carr por construir una teoría unificada de estilo, integrando las propuestas de las diversas escuelas de investigación (Carr, 1995a y b), no han logrado superar las dificultades de llegar a un consenso e incluso han derivado en posturas críticas que afirman la muerte del estilo, por considerarlo un concepto excesivamente amplio y ambiguo, poco útil debido a su grado de indefinición y proponen que debe ser enterrado y superado (Boast, 1997; Schiffer and Skibo, 1997). Sin embargo, para otros investigadores el estilo sigue jugando un papel determinante en cualquier intento de aproximación a las sociedades pasadas a través del análisis sistemático de los diversos componentes de la cultura material, por lo que Wobst no duda en señalar que “hablar de la muerte del estilo es como hablar sobre el fin de la historia” (Wobst, 1999: 119).

Una de las limitaciones de los estudios estilísticos, y fundamentalmente de aquellos que centran su atención en la problemática del concepto a nivel teórico, es su aplicación desigual a los diferentes componentes de la cultura material, ya que se centran fundamentalmente en el estudio de los artefactos muebles (sobre todo a cerámica e industria lítica), pero no tanto en el estudio del arte rupestre, por lo que algunas de las propuestas interpretativas teóricas planteadas por diversos investigadores son difícilmente aplicables al estudio de esta manifestación cultural, como iremos viendo a lo largo de estas líneas. Del mismo modo, los atributos susceptibles de aportar información estilística y el tipo de información que portan varían en función de los componentes de la cultura material analizados.

La amplitud bibliográfica de las propuestas de definición del concepto de estilo y de su aplicación a estudios concretos (ya sean de arte o de otros componentes de la cultura material -cerámica, industria lítica, etc-), nos han obligado a poner un límite en la revisión bibliográfica y seleccionar aquellas publicaciones que abordan de una forma teórica la problemática del concepto de estilo, dejando de lado aquellos basados en su aplicación práctica a determinados yacimientos o a determinados aspectos de la cultura material.

La selección de publicaciones eminentemente teóricas ha provocado que el peso de esta revisión recaiga fundamentalmente en las publicaciones de la corriente anglófona,

mucho más proclives a los planteamientos teóricos, que en la corriente europea, más enfocada hacia las aplicaciones prácticas.

El objetivo de esta revisión es poder desarrollar una propuesta metodológica para abordar el análisis de la variación estilística en el arte levantino y tratar de inferir su significado, ya que una de las principales carencias de los estudios de Arte Rupestre en general y del Arte Levantino en particular, es el planteamiento de propuestas de análisis teóricas que marquen las pautas a seguir en el estudio e interpretación de su variabilidad interna.

2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CONCEPTO DE ESTILO.

Estilo: herramienta descriptiva para la construcción de cronologías.

Desde principios del siglo XX y hasta aproximadamente los años 60, el modelo de interpretación imperante en la investigación arqueológica, y especialmente en la corriente anglo-americana, fue “The Culture-history” (Conkey,1990), cuyo objetivo era básicamente la descripción del registro arqueológico y la ordenación de los acontecimientos del pasado en esquemas evolutivos espacio-temporales que permitieran observar el progreso de las sociedades pasadas a partir del análisis de la cultura material que nos han legado.

Según Dunnell, a principios del siglo pasado algunos investigadores comenzaban a plantearse que si era posible conocer y reconstruir el orden de los depósitos arqueológicos, los artefactos que contenían, descritos de forma metódica -que Kroeber denominó posteriormente estilo- debían presentar una distribución específica y regular (Dunnell, 1978) que permitiera proceder a su ordenación espacio-temporal. El potencial de esa observación para desarrollar un método de ordenación de los artefactos fue rápidamente reconocido, y los conceptos de tipo (Krieger, 1944; Ford, 1954 y Gifford, 1960) y estilo, entendido este último como variación formal y utilizado como herramienta puramente descriptiva, pasaron a jugar un papel determinante en la interpretación del registro arqueológico.

Las similitudes y diferencias entre artefactos se concebían como pruebas diagnósticas de la existencia de relaciones históricas entre agrupaciones de artefactos en espacio y tiempo, lo que permitió a los investigadores la creación de tipologías que se consideraban sensibles a los cambios temporales (Krieger, 1944) y que, por tanto, permitían la creación de secuencias tipológicas, que en las primeras etapas se traducían fundamentalmente en modelos evolutivos unilineales. Pero la principal crítica a este enfoque vino con el desarrollo de la Nueva Arqueología, que le reprochaba su estancamiento en el desarrollo de una arqueología básicamente descriptiva, que se limitaba a ordenar el registro arqueológico, pero que no trataba de explicar las causas de las variaciones espacio-temporales documentadas. Según ese planteamiento, la única finalidad del estilo en este enfoque primigenio era la búsqueda de similitudes homólogas entre artefactos, por lo que los únicos procesos que podían ser utilizados para explicar el registro quedaban restringidos a aquellos susceptibles de explicar ese tipo de similitudes: difusión, comercio, persistencia o migración (Dunnell, 1986: 31).

No obstante, y a pesar de las deficiencias del método, es lícito resaltar su importancia por la herencia que ha supuesto en la interpretación arqueológica, ya que la ordenación sistemática del registro material mediante la creación de tipologías ha

sido usada durante décadas, y aun hoy se recurre a ella, tanto como complemento a otros sistemas de datación (absoluta o relativa) como fundamentalmente cuando se carece de ellos.

*Cronología y estilo en el Arte
Rupestre. Un concepto no
definido.*

En la tradición investigadora del arte rupestre europeo, el estilo ha sido uno de los ejes fundamentales para la ordenación del registro gráfico, y sin embargo ha carecido de una definición teórica exhaustiva hasta prácticamente la década de los 80, en la que Delporté (1982) procede a su definición tomando como base los trabajos previos de Leroi-Gourhan. A pesar de ello, el estilo ha sido utilizado durante más de un siglo de investigaciones como sinónimo de fase cronológica y ha permitido la individualización de diversos horizontes artísticos en base al análisis formal de las representaciones. Un análisis formal que, fundamentalmente en las primeras etapas, llevó a la definición de propuestas evolutivas lineales basadas en la caracterización de diversos estadios figurativos cuya evolución se interpretaba de lo simple a lo complejo y del naturalismo al esquematismo.

A partir de los trabajos de Laming-Emperaire y, fundamentalmente, de Leroi-Gourhan, ambos inspirados en las propuestas de Max Raphäel, se inició la que ha venido denominándose *corriente o fase estructuralista* de la investigación del arte rupestre paleolítico en Europa (Delporté, 1995: 188), en la que el análisis de la variación formal de las representaciones deja de ser la única variable susceptible de aportar información estilística y se le otorga mayor importancia a la distribución de las representaciones, a sus relaciones espaciales y sus pautas de asociación, con el fin de establecer su evolución en el tiempo y su distribución en el espacio.

La indefinición teórica del concepto de estilo en los trabajos de Leroi-Gourhan, no impide deducir, a partir de la revisión de los mismos, que para él vendría definido por la repetición de una serie de pautas de representación en espacio y tiempo que, analizadas de forma sistemática, permiten realizar agrupaciones que evidencian “hechos estéticos e ideológicos” (Leroi-Gourhan, 1984: 58). Con ese fin, establece que el análisis “debe partir de un dato figurativo total, nunca de figuras desgajadas de su contexto y sí del conjunto figurado, caverna, abrigo o bloque rocoso, considerado como un todo global, cuyos aportes sucesivos han sufrido en la influencia del soporte-contenedor y de los contenidos anteriores” (Leroi-gourhan, 1984: 58). Un análisis sistemático que para él engloba no sólo la forma de los motivos individuales (perspectiva, animación, formas de articulación de sus diversas partes anatómicas, proporciones, tratamiento del contorno, detalles figurativos, técnica, etc.), sino también la localización de las representaciones, las formas de composición (animación, encuadre, superposición, etc.) y de asociación.

La falta de definición explícita del estilo en los trabajos de Leroi-Gourhan, la consideración del estilo como una herramienta básicamente de definición cronológica y la rigidez de su propuesta de evolución estilística del arte rupestre paleolítico no impide, sin embargo, reconocer el legado que sus trabajos han supuesto para la investigación en el terreno del arte rupestre, ya que ofrece una metodología para el análisis integral de las manifestaciones rupestres que engloba todos los aspectos de la variación que en la actualidad se consideran susceptibles de aportar información estilística. Unos estudios cuya herencia ha sido recogida en numerosos trabajos posteriores centrados en el estudio del arte rupestre paleolítico.

**Estilo: herramienta analítica
para el estudio de las sociedades
pasadas.**

El surgimiento de la Nueva Arqueología en la década de los 60 supone un cambio importante en la investigación arqueológica, fundamentalmente por lo que respecta a las pautas de análisis del registro material y a la forma de interpretarlo. Siguiendo a White, Binford propone ofrecer “*una estructura teórica más consistente con la realidad social*” (Binford, 1965:195) y para ello considera necesario el establecimiento de un nuevo concepto de cultura que permita explicar correctamente los procesos culturales (de ahí el concepto de arqueología procesual). Su principal argumento se centraba en afirmar que determinados aspectos de la organización social prehistórica podían ser inferidos a través del análisis de la variabilidad estilística de los artefactos, por lo que, a su juicio, el estilo dejaba de ser una herramienta meramente descriptiva para convertirse en una herramienta analítica de aproximación a las sociedades pasadas.

La variabilidad formal es percibida como una prioridad analítica, ya que se interpreta como un modo de acceso a los grupos sociales y a los cambios que se dan en su interior, pero para Binford, no todos los aspectos de la variabilidad pueden asociarse al estilo sino que algunos están relacionados con la función (entendida como la finalidad utilitaria o instrumental de los objetos) o con condicionantes tecnológicos (entendidos como las técnicas y los materiales usados en la producción primaria de los objetos). Para él, tan sólo son estilísticos aquellos aspectos de la variabilidad relacionados con la tradición, entendida como “la continuidad en aquellos atributos formales que varían dentro de contexto de manufactura, salvo aquellos que están relacionados con el uso de los artefactos” (Binford, 1965: 203). Bajo esta nueva definición, el estilo es separado de función y tecnología y considerado únicamente una clase “residual” de variabilidad formal, por lo que algunos investigadores consideran que el estilo es aislado del sistema cultural que lo produjo (Wobst, 1977: 337). Pero a pesar de la crítica, a partir de ese momento los estudios estilísticos (incluyendo al propio Wobst) quedan restringidos básicamente al análisis de la variación formal, dejando a un lado las variaciones funcionales (Conkey, 1990: 10).

Siguiendo la definición de cultura propuesta por White, “medio extra-somático de adaptación humana”, (Binford, 1965: 168), la cultura material pasa a ser vista simplemente como los componentes adaptativos de un sistema cultural en funcionamiento en el que en ningún caso se enfatiza el papel activo de los artefactos. A la hora de analizar los componentes de la cultura material, ya no se basan en la búsqueda de similitudes homólogas sino que la búsqueda se traslada a las similitudes análogas que consideran van a revelar esa adaptación de los sistemas culturales. Pero Conkey considera que esas similitudes análogas, al no tener en cuenta el proceso de producción que llevó a la existencia de las variaciones formales, o el contexto en el que fueron usados los artefactos, proporcionan principalmente analogías descontextualizadas de determinados aspectos del comportamiento humano, fundamentalmente de los aspectos sociales (Conkey, 1990, 10).

Fruto de esa concepción fue el desarrollo de una serie de trabajos, agrupados por Sackett bajo el término *Ceramic Sociology* (Sackett, 1977), que mediante el análisis estilístico de los diseños cerámicos, trataban de hacer inferencias sobre diversos aspectos de la organización social y enfatizaban el papel de la interacción social en la distribución estilística.

Teoría de la Interacción social.

A partir de las teorías de Binford, y durante la década de los 60, los estudios de sociología cerámica, (Deetz, 1965; Hill, 1967 y 1970; Whallon, 1968 y Longacre, 1970, según cita Plog 1978 en su revisión de esta teoría) enfatizaron la importancia del término interacción para explicar las causas de la variación estilística, en base al principio de que “el grado de similitud estilística entre individuos, grupos residenciales o poblaciones es directamente proporcional al grado de interacción social existente entre esos individuos, grupos residenciales o poblaciones” (Plog, 1983:126).

Dejando a un lado el papel de la identidad individual o de la identidad grupal, los investigadores de la sociología cerámica consideraban que la manufactura de la cerámica era un proceso que se transmitía socialmente y en el que destacaba la importancia del proceso de aprendizaje en el sentido normativo (Voss and Young, 1995: 81), asumiendo que el estilo utilizado por una persona en el proceso de elaboración de un artefacto es aquel que aprendió durante la infancia, condicionado por toda una serie de normas sociales propias del ámbito social o familiar en el que es enculturado como miembro (Carr, 1995a: 153).

El excesivo peso atribuido al proceso de aprendizaje y aculturación fue la base de la crítica a esta teoría, ya que dejaba de lado la importancia del contexto y de los procesos sociales como posibles causas de la variación estilística (Wobst, 1977: 318), por lo que fueron considerados factores insuficientes para explicar las decisiones que llevan a la variación estilística (Wiessner, 1983).

Estilo y función.

Una de las premisas implantadas desde la perspectiva sistémica de Binford, la idea de que las dos principales fuentes de variabilidad en el registro arqueológico, estilo y función, deben analizarse separadamente en los estudios de la cultura material (Binford, 1965), fue reafirmada con posterioridad por investigadores como Dunnell (1978) o Meltzer (1981), que consideraban que no todos los aspectos de la variabilidad formal de los artefactos eran estilísticos, sino que algunos eran meramente funcionales, al estar condicionados por la finalidad del artefacto.

Siguiendo a Dunnell, Meltzer restringe el término estilo para referirse a “those forms in a cultural system that do not have detectable value: those forms are adaptatively ‘neutral’” (Meltzer, 1981: 314). Formas ‘adaptativamente neutras’ en el sentido de que pueden ser creadas libremente, reemplazadas o eliminadas en un sistema cultural sin causar un impacto nocivo en el funcionamiento del sistema (Dunnell, 1978:199). Meltzer considera que a diferencia del estilo, la reproducción de rasgos funcionales no depende directamente de factores de transmisión o interacción entre grupos sino que pueden ser el resultado de adaptaciones o actividades similares en medio ambientes afines (Meltzer, 1981: 314). El estilo, por tanto, como atributo ‘residual’ se considera añadido por razones puramente sociales, de tal modo que en los estudios cerámicos el estilo queda reducido a la decoración y en los líticos a aquellos aspectos formales que difieren entre dos artefactos funcionalmente afines.

En la misma línea, Sackett diferencia entre atributos estilísticos y funcionales, y

considera que la función “*concerns the ends it serves, the roles it performed in what was going on, the manner in which it behaved as an integral part of the cultural system*” (Sackett, 1977: 370). Pero aunque los define como dos aspectos diferenciados, establece que ambos son complementarios y que el estilo no puede restringirse únicamente a los atributos decorativos sino que debe considerarse también como “the specific ethnically bounded isochrestic choice assumed by functional form” en la que la selección *isochrestic* se refiere al “amplio espectro de alternativas equivalentes, entre opciones igualmente viables para conseguir un determinado fin en el proceso de uso y/o manufactura de un artefacto” (Sackett, 1990: 33-34).

Esa separación entre estilo y función es considerada artificial y forzada por un gran número de investigadores que coinciden en que la información social no puede inferirse únicamente a partir del análisis de la decoración. Pero a pesar de la crítica, durante varias décadas se retiene la idea de Binford de que el estilo es básicamente variación formal.

Por otro lado, la existencia de dos tipos de función en los objetos (función utilitaria y función social) permite a Sackett establecer una distinción entre dos tipos de objetos:

- objetos utilitarios, cuya forma está condicionada por sus fines tecnológicos y cuya función primaria puede subyacer en la esfera social, material o ideológica de la vida cultural; y
- objetos no utilitarios, que funcionan principalmente en la esfera social e ideológica y que sirven como vehículos para la expresión de ideas, valores, relaciones sociales, seres espirituales, etc (Sackett, 1977: 370).

Ambas funciones, material e ideológica, pueden coexistir y condicionar el resultado final, por lo que la función es un aspecto a tener en cuenta en los estudios estilísticos tanto cuando hablamos de objetos utilitarios (en los que ambas funciones pueden coexistir) como cuando hablamos de aspectos de la cultura material no utilitarios, como el arte rupestre, cuya variabilidad puede estar condicionada por la función a la que está destinado, abriendo la posibilidad de que exista una variabilidad sincrónica de tipo funcional, y que por tanto la variación no sea sinónimo exclusivamente de variación temporal o espacial.

Son varios los investigadores que señalan la coexistencia en una misma cultura de más de un estilo (Schapiro, 1952: 294; Layton, 1991: 151; Smith, 1994: 253), que por lo general responde al desempeño de funciones diversas, de tal modo que “el arte religioso difiere del profano y el civil del doméstico” (Schapiro, 1952: 294). Una dicotomía que observa así mismo Smith al analizar el sistema artístico de los Aborígenes Australianos de Barunga, entre los que documenta un estilo figurativo de finalidad no ceremonial y un estilo geométrico de finalidad ceremonial (Smith, 1994: 241).

Por tanto, y como afirma Taçon “en cualquier discusión acerca del estilo, la relación entre forma y función no debe pasarse nunca por alto y a menudo es la clave para entender la coexistencia de diversos tipos de manifestaciones creativas y también la naturaleza de los cambios de estilo (o la falta de ellos) a lo largo del tiempo”. Añade además que “existe una continua interacción entre forma, estilo, significado y función, y que todos ellos se hallan influenciados por el sentido estético compartido por el artista y la audiencia a nivel consciente e inconsciente” (Comentarios de Taçon en Franklin, 1986: 129-130).

Teoría del Intercambio de Información.

El carácter pasivo o “residual” asignado al estilo por algunos investigadores, que lo interpretaban separado de su función (Dunnell, 1978; Sackett, 1977: 370), quedó pronto relegado con el desarrollo de la teoría del *Intercambio de Información* planteada por Wobst, en la que el estilo pasa a ser interpretado como “aquellos aspectos de la variabilidad en la cultura material que pueden estar relacionados con la participación de los artefactos en procesos de intercambio de información” (Wobst: 1977:321).

Con anterioridad a Wobst algunos investigadores (Schapiro, 1953; Binford, 1965) ya habían advertido el papel del estilo en la comunicación de ciertos mensajes, aunque rara vez se le hacía intervenir en los debates sobre la cultura material y se le consideraba más bien un agente pasivo con un escaso papel en los sistemas culturales (Hegmon, 1992: 519). Sin embargo, a partir del trabajo de Wobst, el estilo deja de ser el residuo que podemos encontrar una vez identificada la función de un objeto y se abre la posibilidad de entender su aspecto activo, en el que interviene como medio para la construcción de identidades, para facilitar la integración de grupos sociales o para remarcar los procesos de diferenciación social y mantener las límites intergrupales (Wobst, 1977: 327-328).

El estilo se sigue entendiendo como “variabilidad formal”, aunque ya no se relaciona tan sólo con el contexto social de manufactura, sino mas bien con la participación de los artefactos en procesos de intercambio de información (Wobst, 1977: 321), en los que los objetos son instrumentos en los que inscribir identidades y significados, tales como identidad (estados emocionales, pertenencia a una clase o un grupo social o económico, rango social), propiedad, autoría, filiación religiosa o política, prescripción (es decir, comunicar reglas o mandatos) o proscripción (comunicar prohibiciones) o información déctica (Wobst, 1977: 324). Por tanto, decoración y morfología son interpretadas como mensajes cuyo papel es actuar como marcador social, aceptándose que el estilo cumple una función en los sistemas culturales estudiados.

En esta nueva teoría, el estilo no se define como un fenómeno estático, sino como un fenómeno multidimensional y dinámico, en el que dependiendo del contenido y la visibilidad del mensaje, del contexto social al que están expuestos los artefactos y de la matriz social en que se produce la comunicación estilística, diversos artefactos serán portadores de diferentes tipos de mensajes, y las formas estilísticas tendrán diferentes significados, por lo que tan sólo algunos artefactos portarán información sobre filiación social (Wobst, 1977: 335).

Este nuevo enfoque, que enfatizaba la importancia del intercambio de información en el establecimiento y mantenimiento de las redes sociales, es adoptado por diversos investigadores a la hora de interpretar las pautas de variación observadas en la cerámica (Plog, 1980 y Pollock, 1983), en las puntas de proyectil (Wiessner, 1983), en el arte rupestre (Conkey, 1982; Smith, 1992a y b y 1994) o en el arte mueble (Gamble, 1990).

La defensa del rol activo del estilo en la negociación de relaciones sociales lleva incluso a afirmar que el estilo “resultará más apropiado para expresar filiación social en situaciones de estrés” (Wiessner, 1983: 273). Una idea que Gamble aplica a su estudio de las venus paleolíticas y que Smith somete a un test etnográfico en el que compara el arte aborigen australiano secular de dos regiones distintas: Arnhem Land *versus* Western Desert. Como señala Smith, la ventaja de su estudio es que se conocen

a priori las variables cronología, medioambiente y densidad de población, de tal forma que el arte puede ponerse en relación con las redes sociales en las que se produjo (Smith, 1994: 34). En ambos casos los investigadores concluyen que la homogeneidad estilística refleja redes u organizaciones sociales abiertas, relacionadas con periodos de baja densidad de población y escasez de recursos, en los que los límites territoriales están vagamente definidos; mientras que la heterogeneidad estilística traduce periodos de mayor riqueza medio ambiental y densidades poblacionales elevadas que lleva a un aumento de la conflictividad y a una reafirmación de las identidades con objeto de mantener los derechos sobre los recursos en sus propios territorios (Gamble, 1990, Smith, 1994:34).

A pesar de la aceptación y el éxito de la teoría del intercambio de información, no faltan opiniones críticas que sugieren matizaciones a los planteamientos de Wobst y a los de otros defensores de este enfoque. Para Hegmon, debe descartarse la idea de Wobst de que la información estilística se documenta principalmente en contextos visibles, ya que una variación sutil en el registro analizado puede acarrear información importante sobre relaciones sociales próximas (Hegmon, 1992: 520), como demuestra, entre otros, el estudio de las cerámicas Luo del oeste de Kenya efectuado por Dietler y Herbich. En su estudio etnográfico, Dietler y Herbich observan que ciertas variaciones sutiles en el modelado de la cerámica permiten la identificación de unidades familiares ya que, tradicionalmente, las mujeres Luo aprenden de sus suegras los métodos de fabricación cerámica tras el matrimonio. De este modo, el estilo tecnológico, transmitido como un 'hábito' en contextos familiares limitados, adquiere un papel importante en la identificación de unidades familiares y, sin embargo, su valor queda diluido cuando ampliamos el análisis a unidades mayores. Por tanto, el valor del estilo en el contexto de producción se pierde prácticamente en el contexto de intercambio (Dietler y Herbich, 1998).

Esta constatación permite a Hegmon defender que el estilo no aparece tan sólo en contextos visibles y que su grado de visibilidad está en relación con el tipo de información transmitida estilísticamente. Según él, los materiales visibles en ámbitos exclusivamente privados estarán más relacionados con sistemas rituales o de creencias, mientras que los materiales visibles en ámbitos más abiertos podrían traducir límites intergrupales o étnicos (Hegmon, 1992: 521).

En segundo lugar afirma que la teoría del intercambio de información no explica todos los aspectos de las variaciones estilísticas y de la cultura material, ya que enfatiza un solo componente del estilo "the use of style-bearing objects", y presta poca atención a los procesos de producción o perpetuación. A su juicio, estas limitaciones podrían superarse mediante la combinación de esta teoría con la de la *Interacción Social* en la que se enfatiza la importancia del proceso de aprendizaje. Una idea que es defendida por Voss, al observar que en la cerámica neolítica TRB del noroeste europeo ciertas características de los diseños están distribuidas en conformidad con predicciones de la teoría del intercambio de información mientras que otros atributos de los mismos vasos están distribuidos de acuerdo con predicciones de la teoría de la interacción social (Voss, 1982, según cita en Voss and Young, 1995).

Por último, Hegmon estima que, si bien el enfoque de Wobst tiene en cuenta el papel activo del estilo, en el sentido de que funciona en un sistema cultural, deja de lado el papel activo de los individuos que lo crean (Hegmon, 1992: 522). Sin embargo, en su aplicación de esta teoría, Wiessner reconoce el papel activo de los individuos al señalar que el estilo puede reflejar dos facetas de la identidad, la identidad social y la identidad individual, que permite hablar de dos conceptos de estilo:

- *Emblemic Style*, que siguiendo a Wobst define como aquella variación formal de la cultura material “que tiene un referente claro y que transmite un mensaje manifiesto a una población definida sobre afiliación social o identidad, como puede ser un emblema o una bandera” y que “transporta información sobre la existencia de grupos y fronteras y no sobre el grado de interacción que se produce entre ellos” Un tipo de variación que sirve para delimitar y garantizar el mantenimiento de fronteras y que por tanto, a su juicio, debería distinguirse a nivel arqueológico por su uniformidad (Wiessner, 1983: 257).
- *Assertive Style*, más próximo al enfoque planteado por la teoría de la *Interacción Social* y que define como aquella variación formal de la cultura material que tiene un referente personal y que transmite información acerca de la identidad individual, diferenciando a una persona de sus semejantes y traduciendo su pertenencia a varios grupos”. Un tipo de estilo que puede ser utilizado tanto de forma consciente como inconsciente (Wiessner, 1983: 258). Al no estar destinado al mantenimiento de fronteras puede darse tanto en su interior como rebasar los límites impuestos por ellas.

Al margen de esta interpretación, otros investigadores consideran que la teoría del *Intercambio de Información* es demasiado limitada porque no todos los componentes de la variabilidad estilística funcionan en ese intercambio (Hill, 1985) o que el énfasis en la transmisión de información a individuos socialmente distantes inhibe el reconocimiento del comportamiento estilístico dentro de unidades residenciales (Hodder, 1982).

Por su parte, Sackett considera que los propulsores de esta teoría enfatizan en exceso la idea de que la transmisión de los mensajes se hace de manera consciente e intencional, mientras que para él la mayor parte del estilo que observamos es pasivo y por tanto, inconsciente (Sackett, 1985: 157). Tal afirmación abrió un importante debate en los 80 a cerca del papel del estilo, cuyos principales protagonistas fueron Sackett y Wiessner.

Estilo activo versus pasivo. Como señala Conkey, en los años 80 surge una postura crítica en la investigación arqueológica que cuestiona la naturaleza y los límites del conocimiento arqueológico y lleva a una revisión de los conceptos de cultura y grupo y como consecuencia del concepto de estilo. Este replanteamiento rebate la noción de cultura material como producto o reflejo de las entidades sociales y pasa a considerarla como un elemento activo de la práctica social en la que se pone especial énfasis en la importancia del contexto (corriente postprocesualista). A partir de este momento se considera que los estudios estilísticos permiten no sólo la identificación de grupos sociales sino que a su vez aporta información acerca de los contextos en los que estos aparecen (Conkey, 1990:13).

En este contexto, en el que se refuerza el papel de los factores contextuales que rodean la producción y uso de los artefactos, se enmarca la discusión de los investigadores Sackett y Wiessner en torno al papel del estilo en la comunicación de

identidades. Ambos investigadores coinciden en que el estilo debe residir tanto en los atributos decorativos como en los funcionales pero, sin embargo, el énfasis en el papel activo o intencional del estilo en la comunicación de identidades defendido por los partidarios de la teoría del *Intercambio de Información* es rechazado por Sackett.

Sackett señala que el estilo reside en las elecciones hechas por los artesanos entre el repertorio de alternativas equivalentes, desde el punto de vista funcional, en cuanto al modo de hacer las cosas. A esas elecciones las denomina '*Isochrestic*', y a las pautas o variaciones resultantes, '*Isochrestic Variation*', que viene a significar equivalentes en uso (Sackett, 1982: 72-73). Pero considera que esas elecciones se realizan de forma pasiva o inconsciente, ya que el artesano se halla condicionado por la tradición artesana en la que ha sido enculturado (entendiendo enculturación como el proceso de aprendizaje o instrucción de un individuo en las normas que rigen una determinada tradición artesana) como miembro de un grupo social. Por tanto establece que al tratarse de pautas socialmente impuestas los estudios estilísticos tan sólo aportarán información sobre contextos sociales o fenómenos de interacción social.

Frente a su propuesta, adopta el término "*Iconological Approach*" (Sackett, 1982: 82) para referirse a aquellos investigadores (Wobst, 1977; Conkey, 1978; Hodder, 1979; Wiessner, 1983) que defienden el papel activo del estilo en la transmisión de información étnica y consideran que ha sido creado y manipulado de forma intencional por los artesanos con finalidades sociales.

Como hemos visto en líneas anteriores, Wiessner, defensora del papel activo de la cultura material en la comunicación de identidades, propone además que el estilo, utilizado en "fundamental human cognitive process of identification via comparison" (Wiessner, 1989: 58), tiene múltiples facetas y transmite información sobre identidades tanto personales como sociales, que le permiten diferenciar entre dos clases de estilo: '*Emblemic*' (que refleja identidad de grupo) y '*Assertive*' (que refleja identidad individual) (Wiessner, 1983). Aunque pone mayor énfasis en el papel activo o '*iconological*' del estilo reconoce que algunos componentes de la cultura material se explican mejor a través de la variación *isochrestic*. Incluso está de acuerdo con Sackett en que "*the isochrestic variation is a source of variation to be reckoned with in its own right, and that there is need for an archaeological theory of isochrestic variation*". (Wiessner, 1985: 160). Así mismo, en su estudio sobre las puntas de proyectil de los San del desierto del Kalahari, parece demostrar que los atributos estilísticos pueden pasar de activos a pasivos dependiendo del contexto social.

Por su parte, Sackett, aunque enfatiza la variación *isochrestic* (equivalentes en uso), que comporta solamente un tenue relación con procesos sociales activos, no rechaza el enfoque *iconologic*, e incluso baraja la posibilidad de que la variación *isochrestic* pudiera, en determinadas circunstancias, asumir significados culturales iconográficos (como cuando una tradición inconsciente se convierte en étnicamente significativa en periodos de conflictos étnicos) (Sackett, 1985: 158).

La multiplicidad de estilos y la posibilidad de que su papel pueda variar de activo a pasivo (o viceversa) dependiendo del contexto de uso, ha sido así mismo enfatizada por otros investigadores. Claire Smith, en su estudio sobre estilo en el arte aborígen australiano, observa que "while much information is encoded in art with intentionality, since artists verbalise its existence, basic social information can be encoded without intentionality, through reference to a "right" (or normative) way of doing" (Smith, 1994: 246).

Por su parte, Prior y Carr amplían el concepto de estilo para abarcar tanto lo procesos pasivos como los activos, definiendo como activos aquellos que "are or can

be directly controlled by the individual artisan. These include the well-known general processes of messaging, as in the stylistic communication of group membership within and between groups or among individuals. However active processes also include the manipulation of power relations between high- and low-status individuals or families”; y por pasivos “those that are less directly controlled by the artisan. These include processes that result from social organizational, or historical constraints at the cultural or family levels; uncontrollable technological constraints on style content of which the artisan is not aware”. (Prior y Carr 1995: 260)

La proliferación de términos utilizados para definir la multiplicidad de estilos identificados en la cultura material no hace más que complicar la interpretación arqueológica, ya que a los estilos *iconological/stochrastica* de Sackett, y *assertive/emblemic* de Wiessner, hay que añadir los estilos *panache* (procesos sociales que enfatizan al individuo y por tanto sinónimo de *assertive*) y *protocol* (procesos sociales destinados a promover la identidad del grupo y por tanto estilo *emblemic*) definidos por Macdonald en su estudio de depósitos de cadáveres en las llanuras americanas (Macdonald, 1990: 53), o el estilo *stochastic* de Franklin, que en contraposición al estilo *emblemic* define como aquel que “relates to the individual’s perception of the world from a culturally-shaped perspective”, que varía independientemente de los límites geográficos (Franklin, 1986). Franklin afirma que como el arte rupestre australiano no varía como debería hacerlo si fuera estilo *emblemic* (es decir, las variaciones estilísticas no coinciden con fronteras tribales o étnicas) se explica mejor ejemplificado como estilo *stochastic*.

Estilo como texto.

Estudios más recientes relacionados con la función de comunicación de la cultura material pasan a interpretar el estilo como un medio de expresión simbólica, que en ocasiones ha llevado a una percepción de la cultura material no únicamente como variabilidad formal sino más bien como un código sobre el contexto social que debe ser descifrado. Y por tanto como comunicación, como marcas sociales, como señales culturales producidas en determinados contextos sociales (Conkey, 1990: 10), y en definitiva, como un texto para ser leído.

Ian Hodder (1990) y Christopher Tilley (1991) fueron los principales propulsores de la metáfora de la cultura material como un tipo de texto, para explicar cómo se inscriben los significados en la cultura material. De este modo el estilo se convierte en el idioma que nos permitirá hablar tanto de la intención del autor como de la del lector. Su concepto de código material remarca nuevamente la dicotomía entre estilo (entendido como un tipo de señal material) y función (Boast, 1997: 179). Pero como señala Conkey, la interpretación del estilo como texto a leer implica la asunción de que las variaciones estilísticas pueden ser consideradas lenguaje, que los rasgos de la cultura material son tratados como productos de un sistema cultural extinguido más que como participantes activos producidos y usados por actores humanos y que como tales solamente son reflejo de fenómenos socioculturales y por tanto no son elementos constitutivos activos de la práctica social (Conkey, 1990).

Dietler y Herbich consideran que tanto la interpretación del estilo como comunicación como las que lo interpretan como un texto a ser leído comparten una confusión básica entre los conceptos de comunicación y significación, y además no prestan atención al contexto social de manufactura, centrándose exclusivamente en el análisis del contexto de uso (Dietler y Herbich, 1998: 241). Ambos consideran que la

relación entre la intención del artesano o autor y el significado adjuntado al objeto en un contexto de consumo es menos directa y más compleja y ambigua que la lectura de un texto.

Estilo tecnológico.

En la historiografía angloamericana, la relación entre estilo y tecnología ha variado notablemente desde aquellas primeras etapas en las que Binford cuestionaba el papel de la tecnología y la función en la sistematización estilística. Como señalamos en líneas anteriores, Binford y la Nueva Arqueología consideraban que el estilo se localiza en aquellos atributos de los objetos que no juegan un papel en su función utilitaria en el contexto de uso (el dominio de la función) y que no resultan de limitaciones técnicas en el contexto de manufactura (el dominio tecnológico), de tal modo que el estilo, considerado como un atributo residual, era añadido a los objetos por razones relacionadas con procesos y demandas sociales. Una interpretación que significaba que en los estudios de la cerámica el estilo quedaba reducido a la decoración y en la industria lítica a aquellos aspectos formales que difieren entre dos artefactos con una misma función (Dietler, y Herbich, 1998: 236).

Ese concepto binfordiano de cultura como ‘medio extrasomático de adaptación’, todavía es mantenido por algunos investigadores (O’Brien et al. 1994; Rice, 1996) que consideran que el uso y manufactura de vasos cerámicos está gobernado por un gran número de limitaciones ecológicas y físicas, que les lleva a considerar que los comportamientos tecnológicos se explican mejor como estrategias adaptativas que como elecciones sociales o culturales. Y además mantienen la antigua distinción entre estilo y función, que, según Gosselain, priva a los arqueólogos de una herramienta muy valiosa para aproximarnos a la identidad social y a los límites culturales (Gosselain, 1992: 79).

Frente a esta interpretación, en las últimas décadas se tiende a enfatizar la importancia de los estudios tecnológicos ya que el estilo “results most immediately from techniques, and it is only by studying techniques, with the full range of social and physico-technical constraints to which they respond, that we can arrive at an understanding of the social forces and relations that condition materiel culture” (Dietler, y Herbich, 1998: 236). La selección de tecnologías diversas “constitute culturally grounded systems in which the choice of actors, raw materials, tools, and processing modes does not merely relate to natural pressures, but also to symbolic, religious, economic and political ones”, (Gosselain, 1998: 4). Lo que quiere decir que los comportamientos técnicos no parecen escogidos al azar sino que son disposiciones socialmente adquiridas (Dietler y Herbich, 1994: 465) que encierran en sí mismas un valor estilístico.

A pesar de la importancia que se concede en la actualidad a los estudios tecnológicos en la investigación anglo-americana, la génesis de estos estudios se halla en la investigación europea y más concretamente en lo que se ha denominado escuela tecnológica francesa (Mauss, 1935; Leroi-Gourhan, 1943 y 1945; Cresswell, 1976; Lemonnier, 1986 y 1992; etc). Leroi-Gourhan, inspirándose en las ideas del etnólogo y sociólogo francés Marcell Mauss, que en su obra *Les Techniques du Corps* (1935) consideraba la tecnología como un hecho social, entendió que la secuencia de gestos que lleva a la producción de un artefacto estaba enraizada en tradiciones étnicas. Como arqueólogo interesado en la comprensión de las sociedades pasadas, introdujo un método analítico para detallar con precisión la secuencia de operaciones técnicas

implicadas en toda producción cultural y las estrategias utilizadas para la transformación de las materias primas, al que denominó *Chaîne Operatoire* (Leroi-Gourhan, 1964). Leroi-Gourhan consideraba que esas cadenas operativas eran constituyentes, más que productos de una cultura, que abarcaban desde la manufactura de un útil lítico a la ejecución de representaciones rupestres y que las convenciones utilizadas eran aprendidas en el seno de la sociedad. Estas cadenas operativas estaban organizadas en sistemas técnicos más amplios, dirigidos por un número limitado de principios técnicos, que reconocía no eran los únicos posibles y que emergían de contextos culturales y trayectorias histórico-evolutivas. (White, R; 1997: 94). Unas ideas que le llevaban a interpretar como estilo la variación regional en los sistemas técnicos (White, R; 1997: 94).

Por tanto, Leroi-Gourhan fue el que introdujo en la investigación arqueológica la necesidad de ir más allá de la forma y la función de los objetos hacia un interés en la dinámica de la historia de los artefactos (Dobres, 1999:128).

Su concepto de cadena operativa fue retomado y remodelado con posterioridad por una nueva generación de investigadores que enfatizan la importancia de los estudios tecnológicos y defienden que la tecnología no es sólo una secuencia de operaciones sino también ideas, conocimientos y experiencia (Dobres and Hoffman, 1994: 230).

En 1977, Lechtman, afirmaba que no sólo los artefactos contienen estilo sino que “que las propias actividades que llevan a la producción de artefactos son estilísticas en sí mismas” (Lechtman, 1977: 634), lo que le permitió acuñar el término de “estilo tecnológico”, que será retomado con posterioridad por numerosos investigadores. Lechtman consideraba que la tecnología no sólo expresa ideología sino que además juega un papel importante a la hora de perpetuar y, posiblemente, de cambiar conceptos ideológicos básicos e incluso relaciones de estatus social, ya que según ella “Las tecnologías son sistemas totalmente integrados que manifiestan elecciones y valores culturales” (Letchman, 1977: 633). En su estudio sobre el papel de la tecnología en el estado Inka comprueba que la tecnología fue incluso utilizada para cimentar y, ocasionalmente, para reforzar los cambios que se estaban produciendo en las relaciones de poder (Lechtman, 1993: 250).

Por su parte Lemonnier (1986 y 1992), inspirado en las ideas de Mauss y sobre todo de Leroi-Gourhan, establece igualmente que “las elecciones técnicas son estrategias dinámicas relacionadas a menudo con la identidad y las diferencias sociales” (Lemonnier, 1993). A partir de su estudio de los sistemas técnicos en Papua Nueva Guinea afirma que las elecciones técnicas efectuadas en el proceso de producción de los artefactos son producto de procesos sociales de aprendizaje que en ocasiones son usados para marcar diferencias de grupo.

A partir de las propuestas de Lechtman y Lemonnier, son muchos los investigadores que han resaltado la importancia de los estudios tecnológicos y más concretamente del estudio y la experimentación de la cadena operativa para inferir información sobre los contextos tecnológicos, sociales e ideológicos (Hantman y Plog, 1982; Dobres y Hoffman, 1994: 221, Constantin, 1994; Roe, 1995; White, 1997: 94; Dietler, M y Herbich, I; 1998; Gosselain, 1998; Dobres, 1999 y 2000).

Gosselein opina que si el estilo está presente siempre que se da una selección entre opciones que son igualmente viables, como señalaba Sackett, entonces puede residir en cada una de las etapas del proceso de manufactura y por tanto en cada rasgo técnico del objeto manufacturado (Gosselain, 1998: 82). Eso no quiere decir que se reproduzca de forma sistemática en cada fase, ya que como él mismo observa al analizar las cerámicas del Cameroon, el único estadio que refleja ciertas variantes que

permiten la identificación de límites culturales más o menos precisos, es el del modelado y no la selección, el procesado o la cocción de la arcilla (Gosselain, 1998: 92). En defensa de la validez y la importancia del estilo tecnológico, afirma que si bien los estilos formales y ornamentales pueden ser fácilmente manipulados, imitados o rechazados al utilizarse con finalidades sociales, el estilo tecnológico ofrece la oportunidad de explorar las facetas más duraderas de la identidad social, ya que al partir de comportamientos inconscientes y autómatas, esta forma de expresión estilística es mucho más estable.

Por tanto, parece evidente que los estudios estilísticos deben abarcar todos los aspectos tecnológicos, decorativos, formales y funcionales de la cultura material, ya que los estudios tecnológicos pueden revelar que objetos aparentemente similares desde el punto de vista morfológico y funcional, pueden pertenecer a grupos sociales diversos que sólo podemos distinguir a partir del análisis de la cadena operativa, ya que cadenas operativas diversas pueden desembocar en un resultado similar.

*Estudios tecnológicos y arte
rupestre*

Dentro de esta corriente interpretativa del estilo tecnológico surgieron una serie de estudios encaminados al establecimiento de la autoría de los artefactos (Hosler, 1986; Lechtman, 1984 según cita de Conkey, 1990:

14) análogos a los efectuados en el Arte Paleolítico por Apellaniz, con objeto de identificar en el arte rupestre cantábrico “la mano” del maestro y la existencia de “talleres o escuelas” y determinar su radio de acción (Apellaniz, 1983, 1984, 1986 y 1991). Una línea de trabajo que ha sido adoptada por otros investigadores, como Fernández-Lombera en su análisis de una serie de plaquetas grabadas paleolíticas (Fernández-Lombera, 2003), persiguiendo un objetivo similar.

Aplicados al arte rupestre y, fundamentalmente, al arte mueble, los estudios tecnológicos tratan de ir más allá de la mera observación directa de los originales y analizarlo de forma más exhaustiva mediante la utilización de lupa binocular o microscopio electrónico de barrido combinados con la experimentación. El objetivo de estos trabajos es determinar la dinámica de ejecución de figuras y paneles, la secuencia de gestos asociados a la realización de un determinado motivo, establecer el sentido y el orden de ejecución del trazo y su nivel de desgaste con el fin de precisar el instrumento utilizado en su realización o el uso del espacio gráfico, etc.

A principios de los 70, el análisis directo de los trazos documentados en diversos objetos de arte mueble paleolítico efectuado por Marshack (1970), le permitió constatar la combinación, en una misma pieza, de trazos dispares efectuados mediante instrumentos diversos. Esa variedad le llevó a la conclusión de que los objetos habían sido reutilizados en diversos momentos y que por tanto los trazos eran producto de una acumulación diacrónica que interpretó como sistemas de notación o calendarios. A partir de esa hipótesis D’Errico aplicó estudios similares al arte grabado aziliense (1991), aunque en contraposición a la hipótesis de Marshack, concluye que el arte aziliense se realizó en un periodo de tiempo limitado y por tanto de manera rápida (D’Errico, 1991).

Delporte y Mons (1977), trataron de ir más allá de la comparación de los trazos y pretendían reconstruir, mediante estudios experimentales aplicados al arte mueble, el tipo de útiles empleados, el procedimiento de trabajo, la duración del proceso de grabado y la variedad de trazos resultantes, etc.

Ese creciente interés por comprender y reconstruir la forma en que los artistas paleolíticos preparan y ejecutan su obra se evidencia por la progresiva multiplicación de estudios que van en esta línea, entre los que destacan los trabajos de Roussot, Rigaud, Dauvois (según cita Delporte, 1990) aplicados al arte mobiliario; y los de Lorblanchet (1979 y 1996), Couraud (1988), Barrière (1982), Fritz y Tosello (2000) aplicados al arte parietal. Fuera del ámbito francés destacan así mismo los trabajos de Moure y González-Morales (1988) y Cremades (1989) en España.

Una aproximación a las manifestaciones artísticas prehistóricas de esta índole nos permitirá ratificar si representaciones aparentemente homogéneas desde el punto de vista formal lo son así mismo desde el punto de vista tecnológico, permitiéndonos, de forma más objetiva, efectuar inferencias a cerca de la movilidad, los contactos o la territorialidad de los grupos humanos, determinar los ámbitos de las influencias culturales, la perduración y el alcance geográfico de una determinada tradición tecnológica, y en definitiva, toda una serie de cuestiones acerca de las sociedades autoras de las manifestaciones objeto de estudio.

Crisis del concepto de estilo.

La incesante proliferación de propuestas de definición del concepto de estilo a lo largo del siglo que nos precede y la generalización de su uso para referirse a agrupaciones de artefactos de magnitud muy dispar, llevó a algunos investigadores a considerarlo como un término cada vez más confuso e inadecuado para el estudio de las sociedades pasadas en base a diversos argumentos. Boast considera que al tratarse de un concepto contemporáneo es únicamente aplicable a la sociedad de consumo en la que fue concebido, pero no puede ser extrapolado al estudio de las sociedades pasadas (Boast, 1997: 191). Por su parte Schiffer y Skibo abogan no sólo por el abandono de este concepto sino también por el de función, al considerarlos inútiles para el análisis de la cultura material (Schiffer, y Skibo, 1997: 27). Pero a pesar de su obstinación en negar la validez de ambos conceptos, no dudan en incidir en la necesidad de analizar los artefactos de forma sistemática con el fin de hacer inferencias a cerca de las sociedades que se esconden tras ellos.

Por nuestra parte, no dudamos de la validez del concepto de estilo para hacer inferencias a cerca de las sociedades pasadas y consideramos que la problemática ambigüedad del concepto se puede superar aceptando que el estilo puede operar a diversas escalas y, en función de ellas, tener diversos significados (estilo como identidad, ya sea individual o de autor, escuela, taller, grupo social inter o intragrupal, etc; estilos coetáneos con funciones distintas, etc); y especificando los objetivos, criterios y escala de análisis del estudio que vamos a realizar.

Crisis del concepto en Arte Rupestre.

Ligado a la investigación arqueológica, pero restringido al terreno del Arte Rupestre, la idea imperante en la tradición europea durante todo un siglo de investigaciones de que el estilo tenía una connotación preferentemente cronológica que permitía la caracterización de diversos horizontes artísticos en el arte parietal se vio sometida a un importante debate en la década de los 90. La controversia en torno a la validez del estilo como marcador cronológico surgió a raíz del simposio de la Cairns International Conference on Rock Art: "The Post-Stylistic Era: Where Do We Go From Here?" (Lorblanchet y Bahn,

1993). Con la expresión “post-stylistic era”, estos investigadores no pretendían sugerir la muerte del estilo sino tan sólo cuestionar su valor como marcador cronológico para el establecimiento de secuencias evolutivas, de tal modo que el estilo quedaba restringido para la definición de “convencionalismos, autores, grupos regionales, etc” (Lorblanchet y Bahn, 1993: VII).

El origen de la controversia fue el desarrollo y la consecuente proliferación de sistemas de datación directa de pigmentos, fundamentalmente de aquellos que contenían carbón vegetal (Van der Merwe et al., 1987; Clottes et al., 1992; Valladas et al., 1992; David, 1992; Cruz, 1995; Corchón et al. 1996; Moure et al. 1996; Fortea, 2002; Carrera y Fábregas, 2002, Sanchidrián y Valladas, 2002; Valladas, 2003, etc.); pero también mediante la datación de otros componentes del pigmento, como los aglutinantes (Loy et al., 1990; Watchman and Cole, 1993; Hyman, M. y Rowe, M., 1997) o la cera de abejas utilizada en algunas representaciones australianas (Nelson et al., 1995; Watchman y Jones, 2002). Así mismo la datación de concreciones de oxalatos presentes en la superficie de las rocas o de concreciones orgánicas de superficies silíceas (Watchman 1991, 1992, 1993 y 1994 y Cole et al. 1995, según cita en Rosenfeld y Smith, 1997)- permitían la datación de pinturas y grabados (para una síntesis sobre los sistemas de datación desarrollados ver Bednarik, 2002). De todos los sistemas de datación desarrollados, el de mayor impacto en la investigación fue el desarrollo de los sistemas de datación por AMS, ya que los resultados ofrecidos en diversos yacimientos permitieron constatar la existencia de una serie de divergencias entre las dataciones propuestas en base al estilo de las representaciones y las dataciones absolutas. Dos ejemplos paradigmáticos los constituyen los yacimientos paleolíticos de Cosquer y Chauvet, atribuidos al Magdaleniense en base al estilo, pero que a partir de las dataciones absolutas resultaron envejecidos hasta el 28.000 ka y al 32.000 ka respectivamente.

La controversia se acrecentó a raíz de las disputas surgidas en 1995 en torno a las dataciones obtenidas sobre los grabados de Foz Côa, para los que se barajaron cronologías que iban desde el paleolítico (en base al estilo), (Zilhão, 1995) al siglo XVIII d.C. (según las dataciones absolutas), (Bednarik, 1995). Esto vino a demostrar las dificultades que, aun hoy, muestra la aplicación de métodos de datación directa sobre grabados y pigmentos, en unos casos porque todavía se hallan en fase experimental y en otros por la contaminación de las muestras.

La datación directa de pigmentos se ha ido incrementando a lo largo de esta década y su estricta aplicación en Europa a yacimientos paleolíticos ha empezado a extenderse a yacimientos de cronologías postpaleolíticas, como las pinturas esquemáticas de la Cueva de la Pileta (Sanchidrián y Valladas, 2002) o las megalíticas de diversos monumentos con túmulos (Cruz, 1995; Carrera, F y Fábregas, 2002). Sin embargo, y aunque en muchos casos las dataciones parecen confirmar la adscripción cronológica propuesta a partir de estudios estilísticos, en otros tantos los resultados no están exentos de polémica al constatar de nuevo esas divergencias entre dataciones tradicionales y dataciones directas (Fortea, 2002).

En el caso de Chauvet, aunque algunos aceptan las dataciones AMS obtenidas sobre ácido húmico (Valladas y Clottes, 2003), otros consideran que su excesivo envejecimiento con respecto a las propuestas estilísticas se debe o bien a la utilización, por parte del pintor prehistórico, de carbones antiguos dispersos por la superficie del yacimiento (Pettitt y Bahn, 2003: 136) o bien a la contaminación de las muestras (Pettitt y Bahn, 2003).

La polémica actual ha puesto en evidencia la necesidad de revisar no sólo de las

dataciones estilísticas, como proponen algunos investigadores (Valladas y Clottes, 2003), sino también las propias dataciones absolutas, ya que en diversos yacimientos se han obtenido dataciones contradictorias a partir de muestras procedentes de una misma representación (Fortea, 2002). Tras la polémica son varias las premisas que debemos retener:

- La primera es la aceptación generalizada de que no podemos seguir aceptando una evolución lineal a nivel cronológico y homogénea a nivel espacial de las manifestaciones rupestres, y en concreto de las manifestaciones paleolíticas como proponía Leroi-Gourhan, sino que debemos admitir la existencia de variaciones regionales plurilineales.
- Se admite el hecho de que la datación de pigmentos permite datar la materia prima pero no cuándo fue utilizada (Pettitt y Bahn, 2003:135).
- Se asume, así mismo, la posibilidad de que las muestras se hallen contaminadas por carbono antiguo o reciente, que podría provocar el envejecimiento o rejuvenecimiento de las dataciones resultantes. Los análisis efectuados han permitido determinar que la contaminación por carbono puede ser de origen inorgánico (carbonatos, oxolatos), que proviene de la propia superficie de representación a partir de carbonatos fósiles o de percolaciones, costras o depósitos, o incluso por ingestión de carbón atmosférico; o de origen orgánico, consecuencia de invasiones microbiológicas que actúan sobre el pigmento (Carrera y Fábregas, 2002:163; Fortea, 2002; Pettitt y Bahn, 2003). Entre los sistemas de datación de carbón que se están desarrollando, se admite de forma generalizada que el más fiable es la datación de la fracción soluble de *ácido húmico* que puede ser aislada del carbón vegetal (Fortea, 2002; Valladas y Clottes, 2003).
- La revisión de los procesos y la utilización de tratamientos químicos diversos trata de poner fin a la problemática enunciada, destacando la utilización de plasma de oxígeno y argón a baja temperatura y presión con el fin de extraer la fracción orgánica del pigmento, aunque no este compuesto por carbón vegetal (Carrera y Fábregas, 2002:163). Un sistema que, según estos investigadores, permite la ampliación de las dataciones directas a pigmentos que no cuentan entre sus componentes con carbón vegetal pero que conservan otro tipo de materia orgánica susceptible de ser datada.
- La posibilidad de que los tratamientos aplicados a las muestras, previos a la datación, sean una fuente de error lleva a la mayor parte de los investigadores a considerar necesario que los resultados de un laboratorio sean corroborados por otros (Pettitt y Bahn, 2003 y Valladas y Clottes, 2003).

Con toda la problemática hasta ahora enunciada, el papel del estilo en la establecimiento de la secuencia cronológica del arte rupestre se ha visto revalorizado frente a las dataciones directas (Fortea, 2002:24 y Pettitt y Bahn, 2003), en las que hace tan sólo una década se había depositado todas las esperanzas. Por el momento, la imposibilidad de efectuar un número suficiente de dataciones que permita fijar la duración de las diversas convenciones y técnicas artísticas, las diferentes fases de un yacimiento o la relación entre los motivos de diversos conjuntos o diversas regiones (Clottes, 1997: 50) y el hecho de que no todos los pigmentos conserven materia orgánica, impone el uso del estilo como principal herramienta para la secuenciación del arte rupestre.

3. EPÍLOGO.

Como hemos visto a lo largo de todas las definiciones del concepto de estilo, no se trata de un fenómeno unidimensional y no hay una teoría que, por sí misma, explique todos los aspectos del estilo o todas las facetas de las variaciones en la cultura material.

A lo largo de la historia de la investigación se han identificado diversas categorías de estilo que incluso pueden cohabitar en un mismo objeto y que pueden ser interpretadas de diversas formas en función del contexto. Lo que demuestra que el estilo puede jugar una multiplicidad de papeles en el seno de la sociedad en la que fue creado.

Ese “modo de hacer” particular puede afectar tanto a los atributos formales y decorativos, como a los atributos funcionales y tecnológicos, ya que como hemos visto en la revisión efectuada, es susceptible de ser localizado en cualquier fase de la cadena operativa de un artefacto o “*arte-facto*”. Ello no implica que aparezca de forma sistemática en todos y cada uno de los atributos de un objeto, ya que el autor puede incorporarlo en cualquiera de ellos dependiendo del contexto de manufactura y uso. Esa introducción puede efectuarse de forma intencional, es decir con la finalidad de comunicar identidad a distintos niveles (individual, grupos de género o edad, familias, escuelas de artesanos, grupos sociales de entidad diversa, etc) o de forma inconsciente, al reproducir pautas aprendidas en el seno de la sociedad o entidad social en la que el autor ha sido enculturado. E incluso la intencionalidad puede pasar de activa a pasiva o viceversa como consecuencia de cambios socio-culturales de entidad diversa (aumento o distensión de la conflictividad social, cambio de funcionalidad, etc).

La principal dificultad de la investigación arqueológica es establecer los criterios adecuados para la sistematización estilística y para la caracterización de las entidades sociales que se encuentran tras las pautas de comportamiento de los artefactos. Pero como hemos visto a lo largo de estas líneas, difícilmente podemos proponer una convención universalmente válida y establecer a priori qué atributos de los artefactos son susceptibles de portar información estilística o qué procesos o entidades sociales reflejan en cada caso.

Es cierto que la tendencia a generalizar la utilización del término estilo para referirnos a todas aquellas variaciones en la cultura material susceptibles de aportar información acerca de las sociedades que las produjeron a diversas escalas (individuo, familia, escuela o taller, grupo social de entidad diversa, etc...) confiere a este término una cierta ambigüedad, que incluso ha generado que algunos investigadores prefieran obviar su utilización decantándose por otros términos para conseguir un mismo fin. Sin embargo, consideramos que la solución más adecuada para enfrentarnos a esta cuestión no es restringir la utilización del término estilo a determinados aspectos de la variación, sino especificar en cada caso a qué nos estamos refiriendo, qué tipo de estilo nos interesa rastrear o qué valor atribuimos a la variación que hemos observado (estilo individual, estilo grupal o intergrupal, estilo cronológico, estilo funcional, etc).

De este modo y a nuestro entender, el término estilo puede ser aplicado tanto para referirse al Arte Levantino como un estilo artístico post-paleolítico definido en contraposición a los estilos Macroesquemático y Esquemático (con las consabidas dificultades que en ocasiones presenta la atribución a uno u otro estilo de determinadas representaciones); como para referirse a las variantes internas que encontramos en el Arte Levantino tanto a nivel cronológico como espacial.

Por tanto, y para concluir, consideramos estilísticos aquellos atributos de un

artefacto o “*arte-facto*” (ya sean formales, decorativos -formas de distribución, composición y utilización del espacio gráfico-, tecnológicos o funcionales) que, reproducidos de forma más o menos sistemática en espacio y/o tiempo, permiten reconocer agrupaciones significativas que reflejan entidades sociales de diversa magnitud y, por ende, permiten entender el estilo como un medio de comunicación de identidad, ya sea consciente o inconsciente, que nos permite aproximarnos a las sociedades pasadas y que debe ser analizado a diversas escalas con la finalidad de reconocer la dimensión de las entidades sociales que lo produjeron.

II.2- ESTILO Y ARTE RUPESTRE LEVANTINO. UN MEDIO DE APROXIMACIÓN A LAS SOCIEDADES PASADAS.

La elaboración de cualquier componente de la cultura material, y en concreto de las manifestaciones rupestres, constituye un proceso complejo que debe ser entendido dentro del contexto histórico y social en el que fue concebido.

Como arqueólogos interesados en el estudio de las sociedades pasadas, no podemos entender los abrigos rupestres como meras “galerías de arte” sino como un componente más de la cultura material susceptible de aportar información acerca de ellas a distintos niveles: no sólo a nivel simbólico (entendiendo por simbólico aquello que trasciende la esfera de lo material y guarda mayor relación con lo social, lo ideológico y lo espiritual que con los fines tecno-económicos y funcionales de los vestigios materiales en sí mismos), que es el valor que tradicionalmente se ha atribuido a las manifestaciones rupestres, sino también a nivel social y cultural. Si aceptamos que las representaciones rupestres pueden formar parte de los mecanismos sociales de identidad y que las sociedades prehistóricas están regidas por una serie de normas sociales con la finalidad de garantizar su funcionamiento, entonces asumiremos que las diferencias estilísticas pueden ser utilizadas para la identificación de grupos o entidades sociales a diversas escalas.

Los estudios estilísticos aplicados al Arte Rupestre Levantino se han centrado fundamentalmente en el establecimiento de su secuencia evolutiva pero a penas en la comprensión de las entidades y los procesos sociales que se esconden tras las pautas de representación identificadas. Sin embargo, la descomposición metódica de la superficie decorada y los análisis de distribución espacial de variantes formales, técnicas, cadenas operativas, temática y fórmulas de composición pueden reflejar pautas específicas de articulación del territorio y facilitar la identificación de fronteras o límites intergrupales, del tipo de relación existente entre comunidades próximas (en función del grado de homogeneidad de las representaciones), de la estructuración del espacio interno perteneciente a un mismo grupo humano (mediante análisis de la funcionalidad de los conjuntos), de los cambios en la ocupación del territorio a nivel diacrónico, etc. Los resultados obtenidos deben, sin embargo, relativizarse ya que tanto estudios de arte paleolítico como estudios etnográficos han demostrado que:

- manifestaciones que son relativamente homogéneas desde el punto de vista cronológico, presentan variaciones considerables entre ellas a nivel técnico y estilístico (Delporte, 1982: 273);
- que una misma comunidad o unidad social puede desarrollar dos o más estilos que presentan funcionalidades diversas (Layton, 1991: 151; Smith, 1994: 253);
- que los límites que muestra la distribución de un determinado estilo rupestre no tienen porqué coincidir con el territorio de un determinado grupo social (Franklin, 1986); y
- que, en ocasiones, las influencias estilísticas entre grupos socialmente distintos son mayores que las de grupos pertenecientes a una misma entidad social. Así, por ejemplo, en su estudio de los grupos aborígenes de la península de Cape York (Australia), Thompson observa que “*donde el territorio ocupado por una tribu era muy extenso, los clanes de uno de los lados del territorio tribal tenían más en común con los clanes de las tribus vecinas que con aquellos de su propia tribu situados al otro extremo del territorio*” (Thomson, 1972 según cita de David y Chant, 1995: 368).

Por tanto, las pautas documentadas en el arte rupestre no pueden vincularse de forma sistemática a entidades sociales bien definidas sino que pueden reflejar conexiones intergrupales que traspasan esas fronteras sociales (con la finalidad de reflejar solidaridad, cooperación intergrupales, etc) u otro sin fin de entidades y procesos socio-culturales de índole diversa.

Hemos visto que en la historiografía no hay unanimidad a la hora de definir el concepto de estilo en arqueología o de establecer qué variables son susceptibles de transportar información estilística. Y es que a medida que avanzamos en la investigación sobre este tema advertimos que no hay una clave única y común a todos los componentes de la cultura material, sino que el estilo es adaptativo, en el sentido de que las variables transmisoras de esa información varían en función del elemento de la cultura material analizado y de la escala geográfica y socio-cultural de nuestro análisis.

La identificación de las variables con valor estilístico encierra cierta dificultad porque el proceso de elaboración de las manifestaciones rupestres es un proceso complejo que abarca desde la decisión de realizar la representación (por qué, donde, cuándo y cómo) hasta que ésta se da por concluida. Tradicionalmente se ha considerado la variabilidad formal como la variable clave en la sistematización estilística del arte rupestre, sin embargo la revisión historiográfica del concepto de estilo en arqueología demuestra que tanto la función como todos los estadios del proceso de ejecución de la obra o *cadena operativa* de Leroi-Gourhan, (desde la selección de materia prima hasta el acabado final), son del mismo modo susceptibles de portar información estilística a distintos niveles (autor, familia, grupo, tradición, etc). Por ello un estudio estilístico completo debería englobar no sólo el análisis formal de las representaciones sino también un análisis tecnológico y funcional, complementado con estudios de distribución espacial de motivos y temáticas a todos los niveles (abrigo, territorio, región, global), con el fin caracterizar las normas y criterios que rigen la producción artística levantina e individualizar los procesos o entidades sociales que aparecen reflejados en espacio y tiempo.

El desconocimiento del contexto socio-cultural de las representaciones levantinas y de la estructuración y prácticas sociales de las sociedades autoras de este arte va a limitar su interpretación en muchos sentidos, ya que carecemos de información acerca de:

- **quiénes podían efectuarlas en el seno de una sociedad.**

Lewis-Williams afirma que el arte rupestre y el uso de imágenes en el Paleolítico estaban inmersos en estructuras de poder y concentrados en manos de unos pocos chamanes, como ocurría en el siglo XIX con el arte Bushman (Lewis-Williams, 1994: 286). Una concentración en determinadas manos que observamos así mismo entre las comunidades aborígenes australianas de Arnhem Land, y concretamente entre los *Jawoin*, en los contextos ceremoniales. En estos contextos, tan sólo el *Junggayi* (hombre sabio y guardián de su comunidad) tiene derecho a pintar o incluso a repintar, respondiendo a su deber de custodiar y preservar su territorio y reavivar sus tradiciones, pero siempre con el permiso del *Gitjan* (o dueño del territorio de la comunidad) y respetando un canon de representación tradicionalmente establecido. Ese derecho se hace extensivo a los Mimmi (seres del Tiempo del Sueño) (comunicación personal de C. Smith y G. Jackson, 2004). Una restricción de estas características podría implicar que la producción artística se halla regulada y limitada y que, por tanto, el solapamiento de múltiples

figuras efectuadas por manos diversas reflejaría una producción dilatada en el tiempo, de modo que la diversidad estilística actuaría como indicador temporal. Sin embargo, esa restricción afecta tan sólo a los contextos ceremoniales, mientras que en los contextos cotidianos cualquier persona puede efectuar manifestaciones rupestres, como Smith y Jackson tuvieron la ocasión de comprobar en sus estudios etnográficos, en los que vieron a mujeres y niños efectuar representaciones artísticas, si bien es cierto que tan sólo pueden realizar estas actividades de forma casual y esporádica (comunicación personal de C. Smith y G. Jackson, 2004). De este modo, mientras que en los contextos ceremoniales las reglas de ejecución de las manifestaciones están claramente pautadas, en los contextos cotidianos las posibilidades de variación con respecto a la norma son más amplias. Una constatación que aunque va referida a un grupo humano determinado, pone en evidencia las dificultades que entraña el estudio e interpretación de la variación formal en el Arte Rupestre, máxime cuando nos referimos a manifestaciones prehistóricas.

- **qué grado de libertad tenían los autores,**

Ya que aunque condicionados por reglas preestablecidas en el seno de una sociedad, dependiendo de la capacidad de innovación permitida a los artistas, cada individuo puede efectuar sus propias interpretaciones a partir de esas reglas.

En su estudio sobre el arte aborígen australiano Smith señala que “En teoría el artista puede pintar lo que desee, pero en la práctica no ocurre de ese modo, ya que el comportamiento humano está gobernado por instituciones simbólicas y sociales que controlan la producción artística mediante el establecimiento del rango de elecciones de las que el artista puede disponer”. (Smith, 1992b: 28). Señala así mismo que las posibilidades de introducir innovaciones dependen del contexto social, ya que por ejemplo el arte destinado a los contextos ceremoniales se halla regido por estructuras sociales que inhiben las innovaciones para evitar cambios en la percepción social del “modo adecuado de producir arte” (Smith, 1994: 245).

- **en qué momentos y con qué motivo se llevaban a cabo** (ritual o prosaico; público o privado, en momentos de agregaciones inter-grupales o intra-grupales, etc.),

- **a quién va dirigido:**

En ocasiones las manifestaciones rupestres se conciben en contextos locales y la participación de los individuos en los eventos en los que se producen depende del contexto social (es decir, de la edad, el género o el grado de iniciación de los individuos). Pero así mismo se han documentado ejemplos en los que el arte rupestre se produce en contextos de interacción de larga distancia, en los que participan los miembros de varias tribus dependiendo igualmente de su grado de iniciación. Como señala Wright, en Australia, el acceso a mitos y ritos lleva implícito un considerable prestigio e implica que algunos individuos lleguen a recorrer grandes distancias para participar (comentarios de Bruce Wright en Franklin, 1986).

- **cuántos individuos participaban simultáneamente en la elaboración de una obra:**

Lewis-Williams parece identificar en Lascaux obras de carácter colectivo, como la pared de los uros, y otras de tipo individual, como la sala de los felinos, considerando que aunque ambos formarían parte de un ritual, definen y reproducen relaciones sociales de forma diferente (Lewis-Williams, 1994: 285),

- **qué densidad de población ocupó esa área a nivel sincrónico y diacrónico**, ya que, puesto en relación con la variedad tipológica de las representaciones documentadas nos permitiría elucidar el periodo de tiempo en el que fueron ejecutadas las representaciones.
- **qué grado de movilidad tenían los grupos humanos autores de este arte**, ya que dependiendo del grado de movilidad la distribución de un determinado estilo podría responder a factores diversos. Así, la distribución territorial extensiva de un determinado estilo podría deberse a un solo grupo humano cuyas estrategias de supervivencia se basan en la movilidad por el territorio (ya sean grupos caza-recolectores o grupos ganaderos), o a diversos grupos humanos relativamente sedentarios que comparten un mismo estilo artístico debido al mantenimiento de unas redes de interacción social fluidas.
- Etc.

La falta de información a cerca del contexto limitará, por tanto, las inferencias que podemos hacer a cerca del ritmo de ejecución de las manifestaciones rupestres. Sin embargo, un estudio minucioso a diversas escalas nos puede facilitar una aproximación a esas sociedades si somos capaces de trazar una metodología de trabajo que permita descubrir las pautas que regulan las diversas fases de ejecución de las representaciones artísticas.

En este sentido **consideraremos estilísticas** todas aquellas variables del proceso de ejecución de las manifestaciones rupestres (ya sean formales, compositivas, temáticas, funcionales o tecnológicas), que muestren unas pautas de repetición más o menos constantes en espacio y tiempo y que por tanto permitan identificar agrupaciones significativas de “*arte-factos*” en sentido cronológico o social-cultural, al margen de si esas variables han sido seleccionadas por los autores levantinos de forma consciente con objeto de manifestar su identidad o no. En este trabajo, nos interesa fundamentalmente la identificación de las grandes unidades que articulan este arte y no de las pequeñas variaciones con respecto a la norma que hacen referencia a individuos concretos, por lo que interpretaremos la relativa homogeneidad en el registro artístico como un rasgo de continuidad de la práctica social (ya sea a nivel espacial o temporal) y las posibles divergencias como indicadores de discontinuidad, ruptura o territorialización.

Si bien ya hemos destacado la necesidad de incluir estudios tecnológicos en la sistematización estilística de la cultura material, en nuestro estudio aplicado al Arte Rupestre Levantino abordaremos este aspecto tan sólo desde el punto de vista teórico, analizando las diferentes fases del proceso de producción a partir de un análisis bibliográfico. En la práctica nos ceñiremos al análisis formal (forma y desarrollo de las decoraciones) y funcional (en base a los temas representados) por la imposibilidad de abordar un estudio de tal magnitud.

Como señalan diversos investigadores (Wiessner, 1983: 272; Carr, 1995) no es posible predecir, a priori, qué atributos de un artefacto son susceptibles de aportar información estilística, ya que dependiendo del contexto y de los actores sociales las características enfatizadas para reflejar su identidad, sus límites étnicos u otra

información de índole socio-cultural pueden variar. Por tanto, para la definición de los rasgos que permitan la individualización de agrupaciones significativas partimos de una revisión historiográfica de los estudios de Arte Levantino que, desde que fuera descubierto a inicios del pasado siglo, han tratado de ordenar su registro gráfico interno. A partir de esa revisión hemos elaborado una metodología para la sistematización estilística del Arte Levantino, en la que a priori hemos tenido en cuenta todos los rasgos de las figuras y de las composiciones en las que se integran, si bien a posteriori hemos podido observar que tan sólo algunas convenciones gráficas facilitan la ordenación espacio-temporal de los motivos.

Si bien el objetivo final de un estudio de esta índole es la caracterización espacio-temporal del Arte Levantino a nivel general, consideramos que el procedimiento más adecuado para lograr ese fin es comenzar por escalas de análisis menores -una región- con el fin de definir con mayor precisión las variaciones a nivel espacio-temporal. Una caracterización regional que nos permitirá ser críticos con las propuestas de evolución estilística globales que no reconocen la especificidad de las variaciones regionales y que obvian que esta manifestación rupestre no muestra una evolución lineal sistemática. Sólo a partir de un conocimiento exhaustivo de las convenciones regionales podremos proceder a la comparación interregional y alcanzar un conocimiento global del comportamiento de esta manifestación rupestre.

Como ocurre en otros ámbitos geográficos, una de las principales limitaciones de nuestro estudio es la cuestión cronológica: es decir, las dificultades de atribuir las representaciones estilísticas a un horizonte concreto, que nos permita analizar con seguridad su contexto y emparentar arte rupestre y cultura material. Por lo que, por el momento, nos tendremos que conformar con la ordenación de las representaciones en una estructura espacio-temporal relativa basada en el análisis de las representaciones, en las superposiciones y en los modos de adición.

Nuestro estudio se centrará fundamentalmente en el análisis exhaustivo de las convenciones artísticas levantinas del núcleo castellonense de Gasulla-Valltorta, y en la comparación de los resultados con los rasgos propios de los núcleos más próximos. La comparación exhaustiva entre las diversas regiones levantinas excede nuestro objetivo, ya que los estudios sistemáticos a nivel regional son más bien escasos (salvo el caso del Taibilla a partir del estudio de Alonso y Grimal, 1996).

II.3. EL ESTILO EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO.

1. ¿QUÉ ENTENDEMOS POR ARTE RUPESTRE LEVANTINO?

El término Arte Levantino deriva del inicial apelativo “arte del levante”, acuñado por Breuil a principios del siglo XX a raíz del descubrimiento, en la fachada oriental de la Península Ibérica, de un arte rupestre figurativo de tendencia naturalista, que mostraba ciertas diferencias con respecto al arte rupestre de la vertiente franco-cantábrica, al que consideraba su coetáneo. Un término que en origen aspiraba únicamente a expresar la peculiaridad del área geográfica donde se ubicaba esa nueva expresión artística. Frente a ese arte franco-cantábrico, que en aquellos momentos se caracterizaba por el protagonismo de las representaciones animales, generalmente aisladas, estáticas, ubicadas en las profundidades de cavernas y en el que las representaciones humanas eran más bien escasas, por no decir nulas, Breuil (1912; Cartailhac y Breuil, 1908; Breuil y Cabré, 1909, etc.) adoptó el término levantino para referirse a:

- un arte rupestre al aire libre,
- situado en las proximidades del litoral mediterráneo pero en parajes de serranía,
- en el que la figura humana, ausente en el Arte Paleolítico, se convertía en la gran protagonista que dominaba y vertebraba las escenas levantinas,
- en el que destacaba el naturalismo de las representaciones, ciertamente más acentuado en las representaciones faunísticas, pero con tal realismo de detalles que durante décadas se ha considerado un testimonio directo de los modos de vida, comportamiento, vestimenta o armamento de los autores de las representaciones levantinas,
- en el que esos hombres y animales comparten escenas impregnadas de gran actividad y dinamismo en contraste con el arte franco-cantábrico,
- en el que destaca la complejidad de las escenas, de carácter narrativo y temática variada, aunque con cierta insistencia en los temas cinegéticos,
- y que en un primer momento mostraba unos límites geográficos precisos que abarcaban un área física concreta de la Península Ibérica: el levante peninsular, desde Cogull a Alicante con ramificaciones hacia el interior que comprendían las provincias de Teruel, Cuenca y Albacete.

Las peculiaridades enunciadas llevaron al abate a considerar al levantino como una facies de clima templado del arte paleolítico cuya autoría fue atribuida por Obermaier a un pueblo diferente del franco-cantábrico, de filiación africana, denominado capsense (Obermaier, 1916). Pero tras un siglo de investigaciones, prospecciones y continuos debates, los sucesivos descubrimientos fueron introduciendo toda una serie de matices en cada una de las premisas enunciadas que llevaron incluso a cuestionar la validez del término levantino, ya que bajo un mismo término quedaba enmascarada una manifestación gráfica sometida a una cierta diversidad cronológica y regional.

*Un arte rupestre al
aire libre.*

No cabe duda que el Arte Levantino se ubica de forma predominante en abrigos al aire libre y que los motivos localizados hasta la fecha en el interior de cavidades profundas son de atribución más bien dudosa, como el équido de las Arañas del Carabassí (Santa Pola) o las representaciones de la Cueva de las Palomas (Cehegín), de la Cueva de las Conchas (Cehegín) o de la Cueva del Humo (Cehegín)). Sin embargo, su ubicación en abrigos al aire libre no es un

rasgo privativo de esta manifestación parietal ya que, en la propia fachada mediterránea, emplazamientos similares son igualmente utilizados para la ejecución de otras manifestaciones post-paleolíticas Macroesquemáticas y Esquemáticas. Así mismo, el descubrimiento de yacimientos paleolíticos al aire libre en las últimas décadas del siglo pasado (Fornols-Haut, Piedras Blancas, Siega Verde, Foz Côa, Domingo García, Mazouco, Roca Hernando o l'Abri d'En Melià) (para más detalle ver Villaverde, 2002: 331-365) rompe con el tradicional binomio arte paleolítico-cuevas profundas / arte levantino - aire libre, utilizado como uno de los criterios claves de diferenciación entre ambas manifestaciones y fundamental para la atribución de significaciones diversas a cada uno de ellos. Por tanto, aunque sin duda se trata de una manifestación rupestre que de forma preferente selecciona para su emplazamiento abrigos al aire libre, la localización de manifestaciones en espacios abiertos no es un argumento suficiente para atribuirles a este arte.

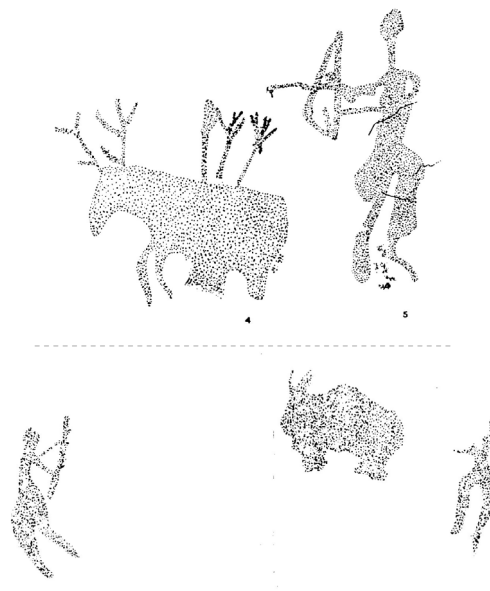


Fig. 1. Representación de la Cueva del Humo de Cehegín (según Beltrán y San Nicolás, 1985).

Por otra parte, su emplazamiento en lugares abiertos ha constituido uno de los argumentos clave para defender su papel como marcados territorial, su reproducción de actividades cotidianas y en definitiva su escaso valor simbólico. Sin embargo, el emplazamiento al aire libre no implica necesariamente que resulte accesible a toda la colectividad, ya que a pesar de su carácter narrativo, su significado no tiene porque ser evidente, ni siquiera para todos los miembros del grupo, e incluso en ocasiones, como se ha confirmado en algunas comunidades aborígenes actuales, el significado puede variar dependiendo del lector (comunicación personal de Claire Smith). Así mismo, el grado de visibilidad es relativo, ya que la estructuración del paisaje por los grupos humanos puede conllevar la existencia de determinados emplazamientos geográficos de acceso restringido a determinados segmentos de la población, como tuvimos la ocasión de comprobar en Australia cuando Old Kotjoc, *Junggayi* de la comunidad

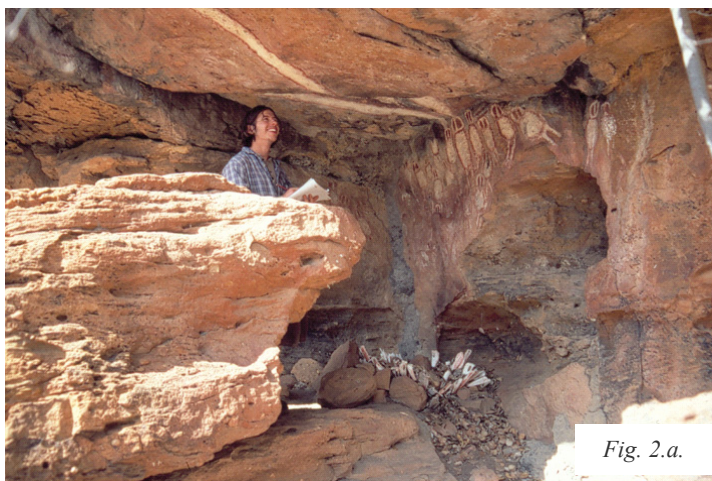


Fig. 2.a.

aborigen de Wugularr (Arnhem Land, Australia), nos indicó la existencia de un área sagrada en el entorno de *Wimol* a la que no podíamos acceder. Algo similar a lo que ocurre con un yacimiento de Kangaroo Lands (Wugularr) (Fig. 2.a.), ubicado en un abrigo abierto junto a la desembocadura de un río, (Fig. 2.b.) con

representaciones muy vistosas por sus colores y tamaño, pero cuyo acceso se haya restringido a los individuos que participan en los ritos de iniciación, que se efectúan precisamente en ese punto del río.



Fig. 2.b. Kangaroo Land. Nacimiento del río sobre el que se abre el abrigo con pinturas rupestres de la imagen anterior (fig. 2.a). A pesar de su emplazamiento en un lugar abierto, su acceso se halla restringido por su vinculación con los ritos de iniciación.

Próximo al litoral pero en parajes de serranía.

Un emplazamiento interior cuyos límites han sido trasgredidos tras el descubrimiento de yacimientos próximos al mar, como las pinturas de la Joquera (Borriol), l'abric del Barranc de la

Palla (Tormos), l'abric de Pinos (Benissa) y el équido de las Arañas de Carabassí (Santa Pola); o en la misma línea de la costa, en la Cueva del Cochino o de la Higuera (Mazarrón, Cartagena). Y aunque en los dos últimos casos los motivos representados se alejan de lo propiamente levantino (Fig. 3), el resto de conjuntos mencionados suponen una ampliación de la distribución geográfica de este arte a las áreas montañosas más inmediatas al litoral mediterráneo.

La progresiva intensificación de las prospecciones en las áreas litorales de la fachada Mediterránea de la Península Ibérica, a las que tradicionalmente se prestó un interés secundario, va a cambiar sin duda nuestra concepción a cerca de la distribución espacial de esta manifestación rupestre. No obstante, es evidente que las posibilidades de expansión hacia el litoral se hallan condicionadas por la proximidad de las cadenas montañosas a la línea de costa.

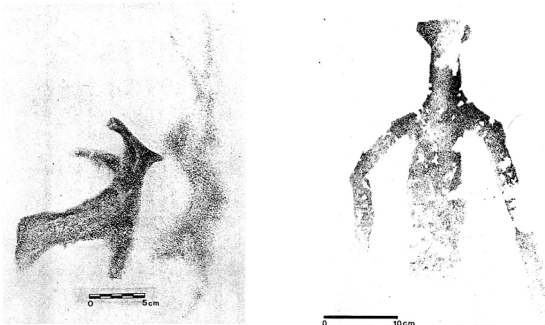


Fig. 3. Representación del Abrigo de la Higuera (según Martínez Andreu, 1985).

Naturalismo y dinamismo de las representaciones.

Frente a representaciones que se ajustan plenamente a este esquema encontramos otras que, por no ser estrictamente esquemáticas, ni responder a los rasgos propios del arte

Macroesquemático, se incluyen dentro de lo levantino. Por tanto, bajo un mismo término se esconden representaciones muy heterogéneas que no sólo muestran una cierta variabilidad formal (relativa a las proporciones anatómicas, grado de naturalismo, detalle de los rasgos somáticos o adornos corporales, etc.), sino también

técnica, temática y de composición. Una variabilidad que sin duda se debe a su amplia distribución geográfica, que genera toda una serie de especificidades regionales, y a una relativa perduración temporal, que explicaría la variabilidad interna documentada en los diversos núcleos con Arte Rupestre Levantino. Esa evidente ausencia de unidad interna nos insta a dejar de lado la cuestión de la caracterización global de esta manifestación rupestre, tan ansiada en periodos anteriores, para profundizar en la caracterización interna de los diversos horizontes susceptibles de individualización en un núcleo concreto, el núcleo Gasulla-Valltorta (Castelló), teniendo en cuenta las posibles pautas de variación regional y temporal.

El concepto de naturalismo, considerado durante décadas como uno de los criterios claves para la individualización del arte levantino frente al esquemático y, a partir de los 80, frente al Macroesquemático, no es un rasgo exclusivo del Arte Levantino, ni todas las representaciones englobadas bajo este término pueden considerarse estrictamente naturalistas. La propia subjetividad implícita en un término tan ambiguo y flexible se acentúa de forma considerable cuando centramos nuestro análisis en las representaciones humanas levantinas, ya que se hallan sometidas a un mayor grado de variación interna que los animales, que va desde figuras que muestran cierto respeto por las proporciones y el volumen real de la anatomía humana, a figuras que exageran de forma intencional ciertos rasgos anatómicos, como el volumen de las extremidades o la longitud del tronco, o que quedan reducidas a simples trazos que recogen exclusivamente el esquema básico del cuerpo humano, sin que ello afecte al carácter narrativo y compositivo de las escenas ni a la reiteración de determinadas temáticas durante diversos horizontes gráficos. Este hecho supone la incorporación de representaciones muy dispares, desde el punto de vista formal, bajo la denominación de Levantino, otorgando un gran protagonismo a los aspectos técnicos (la utilización de finos y cuidados trazos, frente a los gruesos y toscos del arte Macroesquemático y Esquemático), a los temáticos y a los compositivos a la hora de determinación la adscripción artística de nuevos hallazgos a esta manifestación rupestre.

En cuanto al **dinamismo**, que en fechas tempranas jugó un papel clave en la diferenciación entre el arte franco-cantábrico y el Levantino, es otro aspecto que debe relativizarse a la hora de precisar la adscripción artística de nuevas manifestaciones rupestre, ya que dentro de lo levantino se engloban representaciones dotadas de un grado variable de animación que comparten el espacio gráfico con otras, fundamentalmente animales, en actitudes más estáticas y reposadas que se aproximan más al concepto estático atribuido al Arte Paleolítico (bóvidos de los conjuntos de Albarraín, cérvidos de la Sarga I (Alcoi), etc).

Por otra parte, y en relación a las posibles fases internas del Arte Levantino, es importante tener en cuenta que el grado de dinamismo de las representaciones humanas no depende tanto del horizonte gráfico de representación como de la temática representada, de tal modo que en un mismo horizonte gráfico pueden coexistir figuras en disposiciones estáticas y otras en disposiciones más dinámicas en función de la temática de la escena en la que se integran.

Por tanto, aunque ambos conceptos -naturalismo y dinamismo- van a ser manejados en la caracterización interna del Arte Levantino, no deben considerarse como únicos definidores de este arte sino como dos aspectos más a tener en cuenta en el análisis estilístico de sus diversos horizontes gráficos. De este modo, en nuestro estudio de las representaciones humanas levantinas, el grado de naturalismo de las representaciones nos permitirá diferenciar diversos horizontes, pero a través de parámetros que permiten calcular de forma más objetiva esa variación interna, como el cómputo de las proporciones anatómicas o el tamaño de las figuras, las pautas de

modelado anatómico o los índices de presencia/ausencia de determinados detalles somáticos como la morfología de la cabeza, la incorporación de detalles faciales o de manos, o el tipo de adornos y ornamentos que acompañan a los individuos. No obstante, no son solamente los rasgos formales enumerados los que caracterizan a los diversos horizontes internos del Arte Levantino sino también la temática desarrollada -que va a condicionar las disposiciones y el grado de dinamismo de las representaciones-, y las pautas de composición. Como veremos a lo largo de estas líneas, las pautas de composición muestran cierto grado de variación entre las diversas fases a la hora de aprovechar el espacio gráfico, que en unos casos se traduce en escenas de carácter extensivo que aprovechan grandes superficies -como las agrupaciones de arqueros de gran tamaño de les Coves del Civil o de l'Abri de Centelles- y en otras son de carácter intensivo, es decir se ubican en espacios más reducidos y compactos. Así mismo existen diferencias entre los diversos horizontes a la hora de aprovechar los accidentes topográficos del soporte para simular elementos estructurales del paisaje o a la hora de concebir agrupaciones de figuras, en disposiciones lineales, consecutivas o afrontadas, en disposición radial, etc., con cambios en los planos de representación que varían de horizontal a oblicuo en función de la sensación de velocidad que se quiere infundir a la escena o de las características del espacio en el que se desarrolla la acción. Por último también observamos diferencias interesantes en las relaciones espaciales que mantienen entre sí las figuras de una misma escena, ya que mientras en unos horizontes la cohesión de grupo o la alineación de figuras se obtiene mediante el recurso a la yuxtaposición estrecha, aunque no evitan la superposición parcial con respecto a otras alineaciones de la misma escena (como las figuras humanas de la agrupación de arqueros de les Coves del Civil), en otros horizontes optan por la superposición parcial de los individuos para reforzar la idea de cohesión del grupo y dotarles de cierta perspectiva, mientras evitan a toda costa la superposición con respecto a otras alineaciones de la misma escena, resultando en una gran limpieza expositiva (figuras de la agrupación de arqueros de gran tamaño de Centelles o Cavalls, o falanges de arqueros de la Cova Remigia y el Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestre, Castelló). Así mismo, es interesante detenernos en las pautas de adición a la escena de los diversos horizontes individualizados, ya que serán claves para la sistematización estilística del arte levantino, fundamentalmente si tenemos en cuenta la escasez de superposiciones que permitan confirmar el orden de las adiciones. De este modo veremos que mientras determinados horizontes actúan siempre como motivos fundamentales a la hora de constituir nuevas escenas, es decir, forman escenas por sí mismos sin tener en cuenta a los motivos previos (como los arqueros de la agrupación de les Coves del Civil o los de l'Abri de Centelles), en otros horizontes las figuras pueden actuar como motivos fundamentales en algunos yacimientos, mientras en otros actúan como motivos complementarios al adherirse a escenas o motivos preexistentes, bien respetando la temática representada, bien provocando una transformación temática (como los arqueros que integran la escena bélica del Cingle de la Mola Remigia IX, cuyos homónimos de la Cova dels Cavalls (motivos 8, 24a y 50a) actúan como motivos complementarios al adherirse a dos escenas de caza o transforman a dos cápridos afrontados en una posible escena de contenido cinegético).

Por tanto, son diversos los parámetros que nos van a permitir determinar si una representación es de tipo Levantino y a qué fase u horizontes gráfico podría pertenecer dentro de esta manifestación parietal.

Límites geográficos precisos.

Actualmente el término levantino ya no tiene connotaciones geográficas férreas al haber trasgredido las áreas más próximas del levante peninsular, abarcando la totalidad del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica, desde el Prepirineo aragonés hasta Almería y Jaén, con un avance hacia el interior peninsular que, con ciertas dudas, alcanza hasta la provincia de Guadalajara (Abrigos del Llano, Guadalajara) (Balbín et al., 1989) (Fig. 4).

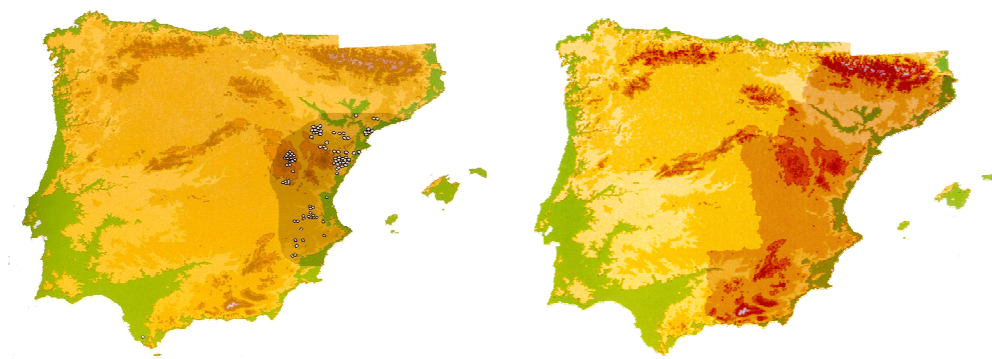


Fig. 4. Cambios en la distribución geográfica del Arte Levantino.

No cabe duda de que la progresiva intensificación de las prospecciones en áreas que, hasta ahora, habían permanecido olvidadas por considerarse poco apropiadas para la localización de este tipo de manifestaciones, aportará novedades importantes acerca de su distribución geográfica, como ha venido ocurriendo en las últimas décadas. Sin embargo, ni el incremento del número de yacimientos levantinos, ni la ampliación a nuevas áreas van a introducir grandes novedades si no somos capaces de profundizar en los aspectos de regionalización y diacronía que parecen indicar las variantes formales, técnicas, temáticas y compositivas que observamos en los conjuntos hasta ahora conocidos.

La cuestión de la cronología.

No es nuestra intención pormenorizar en estas líneas el intenso debate que a lo largo de todo un siglo ha generado la polémica cuestión de la cronología del Arte Levantino, ya que este aspecto ha sido rigurosamente expuesto en diversos trabajos recientes (Martí, 2003; Molina, García-Puchol y García-Robles, 2003; Aura y Fortea, 2002; Martí y Juan-Cabanilles, 2002, Utrilla, y Calvo, 2000; Baldellou, 2000; Alonso, 2000; Soria y López, 2000, entre otros); y analizado desde una revisión del contexto arqueológico por diversas tesis de nuestra área de estudio (García-Puchol, O., 2002, García-Robles, 2003 y Fernández, J.). Un debate que, de forma simplificada, podríamos resumir en un progresivo rejuvenecimiento de esta manifestación rupestre desde momentos pleistocenos hasta el neolítico avanzado, que hasta fechas recientes coincidía en atribuir un modo de vida caza-recolector a sus autores acorde con la temática más representada en sus escenas, pero que en los dos últimos años ha visto emerger una nueva propuesta que atribuye su autoría a grupos de economía plenamente neolítica (Martí y Juan-Cabanilles, 2002; Martí, 2003) que empieza a tomar fuerza en el debate cronológico (Molina, García-Puchol y García-Robles, 2003).

Son pocas las novedades que podemos ofrecer sobre esta cuestión, dado que

nuestro estudio es puramente gráfico y en ninguno de los yacimientos analizados existen niveles arqueológicos que nos permitan aportar novedades a esta polémica cuestión. Por otra parte ya hemos señalado en trabajos previos (López-Montalvo y Domingo, e.p.) la problemática que comporta la utilización del registro gráfico como argumento cronológico, ya que nuestras posibilidades de acceder a la verdadera finalidad o al significado del Arte Levantino desde una perspectiva actual son limitadas y es relativamente fácil efectuar una selección de motivos o escenas en función de la teoría que queramos defender. Un ejemplo significativo para defender nuestras reticencias a atribuir valor etnográfico a los temas u objetos representados es el grado de variación interna patente en el diseño de las representaciones humanas. Dicha variación, lejos de perseguir un comportamiento fiel con la realidad, responde a una interpretación, deformación o idealización del modelo original que no se debe a una falta de dominio técnico o a un desconocimiento de la anatomía humana sino a una búsqueda de nuevas formas de expresión acordes con el carácter del artista y su contexto o con el sentido o mensaje de la obra. Una interpretación del original que nos lleva a ser cautos a la hora de atribuir un valor etnográfico a las representaciones de adornos o a la morfología del armamento representado (fundamentalmente las puntas de flecha), ya que al igual que ocurre con la figura humana, probablemente adorno y armamento responden así mismo a una interpretación personal del modelo que tan sólo pretende facilitar la identificación del objeto representado sin que sea necesario reproducir rigurosamente el original. De hecho, en nuestra área de estudio llama la atención la similitud formal de las flechas representadas a pesar de las variaciones formales de la figura humana, ya que salvo escasas excepciones, la mayor parte de los motivos exhiben flechas de ápice simple y reducen la emplumadura a una forma compacta elipsoidal que nos aporta poca información acerca de su verdadera morfología.

En este contexto, serían por tanto las modificaciones puntuales con respecto a ese modelo estándar las que tal vez pudieran aportar algún dato más próximo a la realidad, quizá por el deseo de un artista de precisar en un momento determinado el valor de un objeto. Un ejemplo paradigmático lo constituye la flecha que sujeta uno de los arqueros de la agrupación de arqueros de les Coves del Civil (motivo 62a) (Fig. 5), ya que se trata de la única flecha de la escena que detalla el formato de la punta, de apéndice lateral –para la que no encontramos ningún paralelo en la zona- y de la



Fig. 5. Arquero 62a de les Coves del Civil y detalle de flecha.

emplumadura, de tipo cruciforme, que se aleja del modelo estándar de emplumadura lanceolada que exhiben la práctica totalidad de los arqueros de este núcleo, para reproducir de forma más realista la adición de varias plumas en el extremo proximal, cuya finalidad es la de estabilizar el vuelo y facilitar la precisión del disparo asegurando una trayectoria rectilínea. Por tanto, por

norma general consideramos que tanto el diseño de adornos como el de armamento nos informan de su presencia pero no obligatoriamente de su verdadera morfología o del material en el que han sido diseñados y tan sólo en casos puntuales en los que se pretende dar un mayor protagonismo al objeto representado pudieran ser más afines a su referente real, por lo que difícilmente podremos extraer información etnográfica de este tipo de objetos que vaya más allá de la constatación de su presencia o ausencia.

Toda la problemática enunciada y las claras connotaciones geográficas del término levantino llevaron a diversos investigadores a proponer denominaciones alternativas, como la de Arte Naturalista, en contraste a los horizontes subnaturalista y subesquemático (Bosch-Gimpera), que no hicieron más que complicar la situación, ya que lo que algunos investigadores interpretaban como pinturas “levantinas esquematizadas”, para otros eran simplemente figuras esquemáticas. Incluso a raíz de la propuesta de Fortea y Aura de denominar al Arte Macroesquemático “Arte Cardial” (Fortea y Aura, 1987: 117), Mesado propone una denominación alternativa para el Levantino, Arte de Neolítico Inciso (Mesado, 1989:71), que tampoco tuvo la más mínima repercusión. La no aceptación de toda esa variedad de denominaciones fue debida a una falta de consenso entre los investigadores, que esconde una problemática más compleja, la ausencia de estudios globales que permitan sistematizar la diversidad de motivos que se engloban bajo el término Levantino. Un trabajo que se ha visto ralentizado por la falta de un corpus completo y riguroso que englobe la totalidad de conjuntos descubiertos hasta la fecha y que prime una homogeneización de los criterios de documentación, como ya señalamos en trabajos previos (López-Montalvo y Domingo, e.p.).

Por tanto, las nuevas líneas de investigación que se están gestando en el seno de los estudios del Arte Levantino enfatizan la necesidad de profundizar en la caracterización formal, temática y compositiva de este arte teniendo en cuenta las especificidades regionales y temporales y tratando de ir más allá de la simple búsqueda de un término más adecuado para definir esta provincia artística, claramente heterogénea.

Uno de los criterios básicos utilizados para la caracterización interna de las representaciones rupestres ha sido el concepto de estilo. Un concepto que, como veíamos en el capítulo anterior, es algo heterogéneo y ambiguo debido a la falta de consenso a la hora de establecer los parámetros más adecuados para su definición, a pesar de que se acepta de forma generalizada su vinculación con la identidad y territorialidad de los grupos humanos. Y esa falta de consenso que observamos a la hora de definir el concepto de estilo en los estudios arqueológicos, se observa así mismo al efectuar una revisión historiográfica de los estudios estilísticos aplicados al Arte Levantino. Una indefinición del concepto de estilo que no implica, sin embargo, que a partir de los criterios empleados en cada caso podamos afirmar que en líneas generales **se entiende por estilo** el modo de hacer o el carácter propio que infunde un artista a su obra y que puede resumirse en una interpretación personal del modelo influido por su época y su contexto, y condicionado por la técnica y el soporte que piensa emplear. Un estilo propio que queda patente tanto en la forma de las figuras, cuando nos referimos al arte rupestre, como en las pautas de composición y utilización del espacio gráfico y en la temática representada. Esto no quiere decir que desde las primeras etapas de la investigación en el terreno del arte rupestre levantino forma, temática y composición fueran considerados elementos clave en la sistematización estilística, sino que es casi exclusivamente la forma la gran protagonista de las secuencias evolutivas propuestas, aunque de manera progresiva algunos investigadores apuntan hacia la importancia de las otras dos cuestiones enunciadas.

2. REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DE LOS ESTUDIOS ESTILÍSTICOS EN EL A. R. L.

Las aludidas variaciones internas existentes entre los motivos y los temas representados en el Arte Levantino no pasaron desapercibidas al gran número de investigadores que durante más de un siglo se ocuparon del estudio de esta manifestación rupestre y trataron de sistematizar las pautas de continuidad y cambio que se observan en su secuencia y que, sin duda, se deben a factores como su amplia distribución geográfica o su relativa perduración temporal.

Unos estudios que, fundamentalmente en las primeras etapas, primaron el análisis de la variación formal de las representaciones como fórmula para el establecimiento de cronologías, a las que consideraban sensibles a los cambios tecnológicos y a las que, basándose en un concepto evolucionista del arte, se atribuía una evolución lineal que en la actualidad está siendo matizada. No obstante las primeras secuencias evolutivas propuestas supusieron el punto de arranque y el marco de referencia para la investigación actual, ya que muchas de las premisas apuntadas desde las primeras etapas de la investigación continúan vigentes en la actualidad. Este enfoque se hallaba claramente emparentado con el enfoque histórico-cultural y su máximo exponente en relación al levantino fue el abate Breuil, cuya trayectoria se hallaba fuertemente emparentada con el estudio del arte paleolítico, al igual que la de otros investigadores como Obermaier. No es de extrañar, por tanto, que siendo los mismos investigadores los que se encargaban del análisis de ambas manifestaciones, a las que además consideraban sincrónicas, la metodología empleada para el estudio y documentación de ambas respondiera a los mismos parámetros. No obstante, las continuas discusiones en torno a la cronología del levantino y la progresiva aceptación de las propuestas que desde los años 20 cuestionaban su atribución al paleolítico implicaron un distanciamiento entre los estudios aplicados a ambas manifestaciones, y mientras el arte levantino quedaba estancado en la polémica cuestión de la cronología, el arte paleolítico se vio inmerso en una nueva corriente de investigación protagonizada por las teorías estructuralistas de Max Raphael, Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan, a finales de los 50 y principios de los 60, que rompían con el enfoque normativo anterior. A partir de ese momento el arte levantino quedó prácticamente al margen de las progresivas transformaciones teóricas y metodológicas experimentadas por el arte paleolítico.

A pesar de la evidente ralentización de los estudios de Arte Levantino, no podemos negar la existencia de continuas propuestas que trataban de sistematizar las variaciones internas evidentes entre sus motivos, en base fundamentalmente al aludido análisis formal y al análisis de las superposiciones. Un análisis formal que, sin embargo, no está consensuado, ya que cada investigador fundamenta sus argumentos estilísticos en diversos parámetros. Así mismo y de forma progresiva, algunos aspectos relativos a la técnica, a la temática o a las pautas de composición, que a nuestro juicio juegan un papel importante en la sistematización estilística, empezaron a ser analizados de forma somera por diversos investigadores a la hora de ordenar las representaciones levantinas en secuencias temporales que, como tendremos la ocasión de observar a lo largo de estas líneas, tan sólo en las últimas décadas del siglo pasado incluyen así mismo alguna referencia a la variabilidad regional.

En líneas generales, los investigadores coinciden en afirmar la dificultad de identificar tipos específicos y de atribuirles una significación, máxime cuando la sorprendente cantidad de variaciones que es posible identificar en los conjuntos dificulta su agrupación puesto que, como señalan Obermaier y Wernert, “no son raros los tipos intermedios” o la presencia de tipos, muchas veces aislados, que difícilmente podían englobarse en un tipo general y que ellos mismos, en el caso de Valltorta, no

sabían si “en efecto representan un determinado ‘tipo de estilo’ o si sólo deben atribuirse a la habilidad o a la torpeza individual del dibujante” (Obermaier y Wernert, 1919: 93-94).

Las propuestas resultantes comprenden diversas escalas:

- Algunos se limitan a ofrecer la **secuencia individual de un yacimiento**, y aunque establecen comparaciones con motivos de otros conjuntos, sus propuestas son difíciles de extrapolar a todo el Arte Levantino.
- Otros amplían el área de estudio para proponer secuencias de **carácter regional**,
- Y por último, los más ambiciosos proponen **secuencias globales** que tratan de caracterizar las grandes tendencias de este arte con el fin de facilitar la ordenación de los diversos motivos. Unas propuestas que, por tanto, responden a uno de los grandes objetivos de la investigación.

La clasificación estilística no tiene porque ir vinculada de forma sistemática a propuestas cronológicas y puede centrarse exclusivamente en un análisis más o menos objetivo de las representaciones pero, dado el afán de la mayoría de los investigadores por desvelar la cronología de esta manifestación artística, la mayor parte de las secuencias evolutivas propuestas, fundamentalmente aquellas referidas a lo globalidad del arte levantino, llevan incorporadas una referencia cronológica, generalmente vinculada a periodos de larga duración.

Los conceptos de naturalismo, estilización y esquematismo se convierten en los parámetros clave de la sistematización estilística durante décadas, aunque se trata de conceptos ciertamente ambiguos y elásticos, con numerosas transiciones entre ellos que dificultan la adscripción de algunas representaciones a uno u otro tipo.

La multiplicidad de propuestas existentes nos obliga a ceñirnos a una revisión somera de aquellas que tuvieron mayor repercusión en la historiografía y remitimos al trabajo de Sebastián (1993 y 1997) para un análisis más detallado de la evolución de las investigaciones a lo largo de todo el siglo que nos precede.

Secuencias individuales.

Se trata de las propuestas más numerosas desde las primeras etapas de la investigación, ya que constituyen la base de cualquier estudio que aspire a la sistematización del arte rupestre a cualquier escala y generalmente acompañan a la publicación de nuevos conjuntos. Por tanto, tan sólo haremos referencia a las de mayor repercusión o a las que introducen ciertas novedades a la hora de analizar el arte rupestre.

En las primeras etapas destacaron, por la singularidad de los conjuntos y por el carácter pionero, las propuestas de Cabré para Val del Charco del Agua Amarga (Cabré: 1915: 158-159), la de Breuil para Minateda (Breuil, 1920) o las observaciones técnicas, formales y compositivas de Porcar en su estudio de las pinturas rupestres de la Cova Remigia (Porcar, Obermaier y Wernert, 1935). Ya desde las primeras etapas, no sólo el análisis de la fauna representada sino también de los atuendos que exhiben las representaciones humanas que pueden dar información etnográfica, tratan de enriquecer las propuestas evolutivas con la búsqueda de paralelos que permitan afinar la cronología de estas manifestaciones y de sus diversas fases internas.

Cabré Cabré plantea por primera vez la existencia de paralelos para los atuendos e instrumentos representados, tratando de justificar la cronología paleolítica que propone para las tres fases del conjunto, pertenecientes a su juicio al Magdaleniense antiguo (tan sólo representaciones zoomorfas), al pleno (composiciones de hombres y animales) y al final (figuras de tipo filiforme). La presencia de brazaletes y jarreteras en diversos enterramientos paleolíticos y el análisis tipológico de las puntas de flecha, le permiten puntualizar que “parece lógico que de la flecha apendiculada sin aletas del solutrense se evolucionara a la de un solo diente (las de Alpera, Magdaleniense antiguo) y luego a la de dos barbas o aletas (Val del Charco del Agua Amarga, Magdaleniense Medio)”, lo que le sirve como argumento para proponer una secuencia artística en la que “las figuras de cazadores de Valle del Charco del Agua Amarga son de una época un poco posterior a ciertas imágenes de individuos de Alpera” (Cabré, 1915: 166) y por tanto “que aquellas son de Magdaleniense Inferior y estas del Medio”. Pero como se ha señalado en numerosas ocasiones, el establecimiento de cronologías o secuencias artísticas en base al análisis de la iconografía representada es ciertamente complejo dado el grado de interpretación al que son sometidas las representaciones, fundamentalmente las humanas, con el fin de facilitar su identificación. Un proceso que, como ya hemos señalado, debió afectar del mismo modo al armamento o a los ornamentos representados, máxime cuando las escenas levantinas parecen mostrar más interés en la reproducción de determinadas acciones o temáticas, probablemente por su valor simbólico, que en la caracterización individual de los motivos representados. Por tanto, descartamos el recurso a la búsqueda de paralelos etnográficos para los atuendos representados como sistema para la ordenación estilística de este arte, ya que esos mismos atuendos que Cabré ubica en el Paleolítico son posteriormente atribuidos al Neolítico, al Calcolítico o incluso al Bronce por otros investigadores (Jordá, 1971a y b, 1974 y 1975a y b; Galiana, 1986).

Breuil Por otra parte, las 13 fases propuestas por Breuil para el emblemático yacimiento de **Minateda** constituyeron durante muchos años la base de la teoría breuiliana de la secuencia cronológica del arte levantino y su continuidad en el esquemático (Ripoll, 1994: 163). Unas fases que deduce a partir del análisis de diversos aspectos formales y de las técnicas de representación y que, a su juicio, se inician con representaciones cuyos rasgos morfológicos se sitúan a caballo entre el naturalismo y el esquematismo, que de forma progresiva evolucionan hacia figuras plenamente levantinas en tinta plana en las primeras fases y listadas en las ulteriores, y que experimenta una progresiva degeneración que acaba desembocando en motivos esquemáticos. El carácter lineal de su propuesta evolutiva marcará las décadas sucesivas, ya que tan sólo en las últimas etapas de la investigación las especificidades regionales empiezan a jugar un cierto papel en las propuestas de diversos investigadores. Por otra parte, la propuesta evolutiva de las técnicas de representación supone una novedad importante, ya que la seriación estilística no puede basarse exclusivamente en el análisis formal, si bien es cierto que, como veremos al analizar el papel de la técnica en el arte levantino, las técnicas de representación no parecen mostrar unas pautas evolutivas precisas que permitan atribuirles un valor determinante en el establecimiento de la secuencia evolutiva del Arte Rupestre Levantino, salvo la precisión de que las figuras humanas en tinta plana parecen anteriores a las de tipo filiforme, que aunque sujetas a un cierto grado de variabilidad interna de índole temporal y/o espacial parecen situarse en las últimas fases de la secuencia. Sin embargo es difícil establecer qué lugar ocupa la técnica del listado en el Arte Levantino, ya que ni siquiera figuras humanas y animales

parecen incorporarla con la misma finalidad ni de forma simultánea. Además, y como veremos a lo largo de estas líneas, figuras humanas análogas desde el punto de vista formal aparecen indistintamente en tinta plana o listadas en el núcleo de Albacete, por lo que referida a figuras humanas parece una técnica destinada a reproducir diseños corporales o de vestimenta, sin tener un referente temporal claro.

Porcar Por otra parte, y como gran novedad en los estudios de Arte Levantino, en la publicación de Porcar, Obermaier y Wernert sobre las pinturas rupestres de la Cova Remigia (Ares del Maestre, Castelló) (1935), la experiencia y los conocimientos técnicos y artísticos de Porcar en su faceta de pintor le sirven para efectuar un análisis de los paneles mucho más atento a los posibles rasgos de variación estilística teniendo en cuenta aspectos formales, técnicos, temáticos y compositivos que, a su juicio, permiten distinguir diversas etapas de ejecución.

En este sentido resulta interesante su observación a cerca de la reiteración de una misma temática, el ajusticiamiento de un individuo, en un mismo emplazamiento durante diversas fases, lo que demuestra una cierta continuidad en la que sin embargo los pintores quieren plasmar su personalidad y diferenciarse del resto mediante cambios en las formas de las figuras o en el sentido de movimiento de la escena (Porcar, 1936: 69).

Su análisis de la forma y proporciones de la figura humana resulta así mismo acertado. Porcar señala que las figuras humanas siguen un esquema básico teniendo en cuenta la realidad anatómica que “los artistas rupestres mueven en distintas formas, como marionetas, para expresar acciones animadas”. Analiza así mismo la mecánica articular, que por lo general “presenta un movimiento formal y realista, a excepción de algunas figuras que en la acentuación de su dinamismo dan una actitud forzada, traspasando la palanca articular los límites de su tróclea”. Unas pautas de articulación anatómica que, a nuestro juicio, resultan determinantes en algunos casos para diferenciar diversos horizontes gráficos. Así mismo, coincide con la mayor parte de los investigadores en que el modelado anatómico juega un papel determinante en la sistematización estilística, cuando afirma que “el revestimiento muscular de estos ejes presenta una gran variedad de formas, que son las que acusan en este arte estilos, épocas o carácter peculiar del artista” (Porcar, 1935: 85). A partir de esas observaciones propone una clasificación de la figura humana en la que el tamaño juega un papel importante en la diferenciación de tipos, que le permiten definir tres variables básicas, que sin embargo resultan demasiado simplificadas para recoger toda la variedad formal existente entre las figuras del núcleo Gasulla-Valltorta, en las que centra su análisis (Fig. 6).

A pesar de su novedosa forma de estudiar el Arte Levantino teniendo en cuenta aspectos técnicos, formales, temáticos y compositivos, que sin duda son fundamentales para la comprensión de la dinámica evolutiva de esta manifestación artística, sus observaciones y procedimiento tuvieron poca repercusión en los estudios posteriores hasta prácticamente fines del siglo pasado, cuando en su estudio sobre la *Composición en el Arte Levantino*, Sebastián reconoce la importancia de los análisis y observaciones efectuadas por este investigador, al que considera pionero fundamentalmente por lo que se refiere a su forma de analizar la perspectiva, los movimientos de las figuras y las relaciones que mantienen entre ellas (Sebastián, 1993: 28-29). Un tipo de análisis que resulta imprescindible para determinar el carácter unitario o aditivo de una escena, y el orden de las incorporaciones,

fundamentalmente cuando carecemos de superposiciones que permitan definir con certidumbre ese orden de adición.

PROPUESTA TIPOLOGICA DE LA FIGURA HUMANA DE PORCAR, en base al tamaño de las representaciones (en Porcar, Obermaier y Breuil, 1935).	
Pequeñas	La mayoría de las figuras pequeñas presentan la forma muscular sujeta al trazo directo del pincel, consiguiendo en algunas resultados prodigiosos tanto en forma y nomenclatura como en expresión y movimiento.
Medianas	Entre las de tamaño mediano aparecen algunas de una proporción y corrección muscular que encaja dentro de nuestro canon académico, sin que por estas cualidades decaigan en la expresividad de las primeras.
Grandes	En las de tamaño mayor predomina el clásico tipo “civilista” de la Valltorta cuyos caracteres son el dejar el tronco en su parte abdominal más los miembros superiores en una marcada estilización lineal, así como también la cabeza y los pies diminutos; esto hace robustecer de una manera voluptuosa los miembros inferiores, los cuáles según línea realista, son revestidos de formas mórbidas y rollizas dando al conjunto de la imagen un gigantismo atlético.

Fig. 6. Propuesta tipológica de Porcar.

A partir de esas propuestas iniciales son múltiples las secuencias individuales que se publican, ya que por lo general el descubrimiento de nuevos yacimientos lleva pareja su publicación tratando de dar a conocer no sólo los motivos representados sino también el orden de incorporación al conjunto.

Almagro En la década de los 50 destaca la propuesta de Almagro para el célebre yacimiento de **Cogull** (Almagro, 1952), basada en el estudio de las superposiciones (elemento fundamental para el establecimiento de cronologías relativas, pero que no está exento de cierta polémica por las dificultades que entraña en numerosas ocasiones la determinación del orden de las adiciones sin recurrir a análisis de laboratorio) y en el cromatismo de las representaciones, un aspecto complejo dado la escasa variabilidad cromática que existe en el Arte Levantino, en el que observamos un claro predominio del rojo frente al negro o blanco y en el que las diferencias cromáticas no siempre pueden atribuirse a diversas intervenciones sino a problemas de conservación diferencial. En su propuesta evolutiva, Almagro coincide a grandes rasgos con el fenómeno señalado para Minateda de que las primeras figuras humanas responden básicamente a estilizaciones, que evolucionan en la fase subsiguiente hacia un mayor naturalismo, para en última instancia desembocar en representaciones de tipo esquemático. Las diferencias entre ambas propuestas residen básicamente en el número de fases de adición identificadas en cada conjunto, ya que Almagro identifica cinco momentos y, al igual que ya hicieran en 1919 Obermaier y Wernert (ver propuestas de carácter regional) defiende la perduración de las representaciones animales de gran tamaño en actitudes más o menos estáticas (y más concretamente de bóvidos) a lo largo de toda la secuencia, confirmada por la superposición de un bóvido sobre dos representaciones femeninas formalmente afines a las que protagonizan la supuesta “danza fálica” (Almagro, 1952: 28-29). Tal superposición contradice, por tanto, la idea imperante en el arte levantino de que las representaciones estáticas son características de las primeras etapas y obliga a profundizar en los aspectos regionales

para una mejor caracterización de este fenómeno artístico, ya que el comportamiento evolutivo de dos áreas distintas puede ser diverso.

A partir de esas fechas se observa una progresiva multiplicación de las propuestas evolutivas individuales, que acompañan a los sucesivos descubrimientos, y que sirven de base para el planteamiento de secuencias de carácter más regional o global, lo que nos exime de efectuar una revisión exhaustiva de todas ellas, que no haría sino alargar nuestro estudio sin aportar más datos que los ya recogidos en las propuestas de tipo general.

Secuencias de carácter regional.

Ya desde las primeras etapas de investigación de esta manifestación rupestre, diversos investigadores tratan de ordenar la variedad gráfica existente en los conjuntos de diversos núcleos artísticos en base a algunos de los criterios señalados con anterioridad.

Obermaier y Wernert.

A partir de su estudio de las pinturas rupestres del barranco de la Valltorta, y más concretamente de los conjuntos de Cavalls, Civil y Saltadora, Obermaier y Wernert presentan una de las primeras propuestas evolutivas de carácter regional que, aunque referida exclusivamente a figuras humanas, tendrá una gran repercusión en la historiografía posterior (Obermaier y Wernert, 1919). Su propuesta se basa únicamente en el grado de realismo, proporcionalidad y detalles anatómicos que caracterizan a los motivos representados, dejando de lado otros aspectos como las disposiciones adoptadas, la temática propia de cada una de esas variantes o las formas de composición. Y aunque de ella ha trascendido básicamente lo que denominan tipo cestosomático, paquípedo y nematomorfo (Fig. 7), estos tres tipos constituían tan sólo tres sub-variantes de uno de los 4 tipos individualizados, tres de ellos referidos exclusivamente a este núcleo y un cuarto, el tipo de Alpera, ausente en el área estudiada (Fig. 8 y 10).



Fig. 7. Propuesta de Obermaier y Wernert de las variedades tipológicas de las figuras humanas del núcleo de la Valltorta.

Como veremos a lo largo de este trabajo las variantes caracterizadas por ambos investigadores se han mantenido, a grandes rasgos, hasta la actualidad, no sin ciertas matizaciones que obligan a la adición de nuevos tipos y a enfatizar la idea de que se trata de una propuesta de carácter regional que no pretende ser extrapolada al conjunto

del Arte Levantino, a tenor de las especificidades regionales que caracterizan a otras áreas y que difícilmente podemos ordenar en una secuencia cronológica única y lineal.

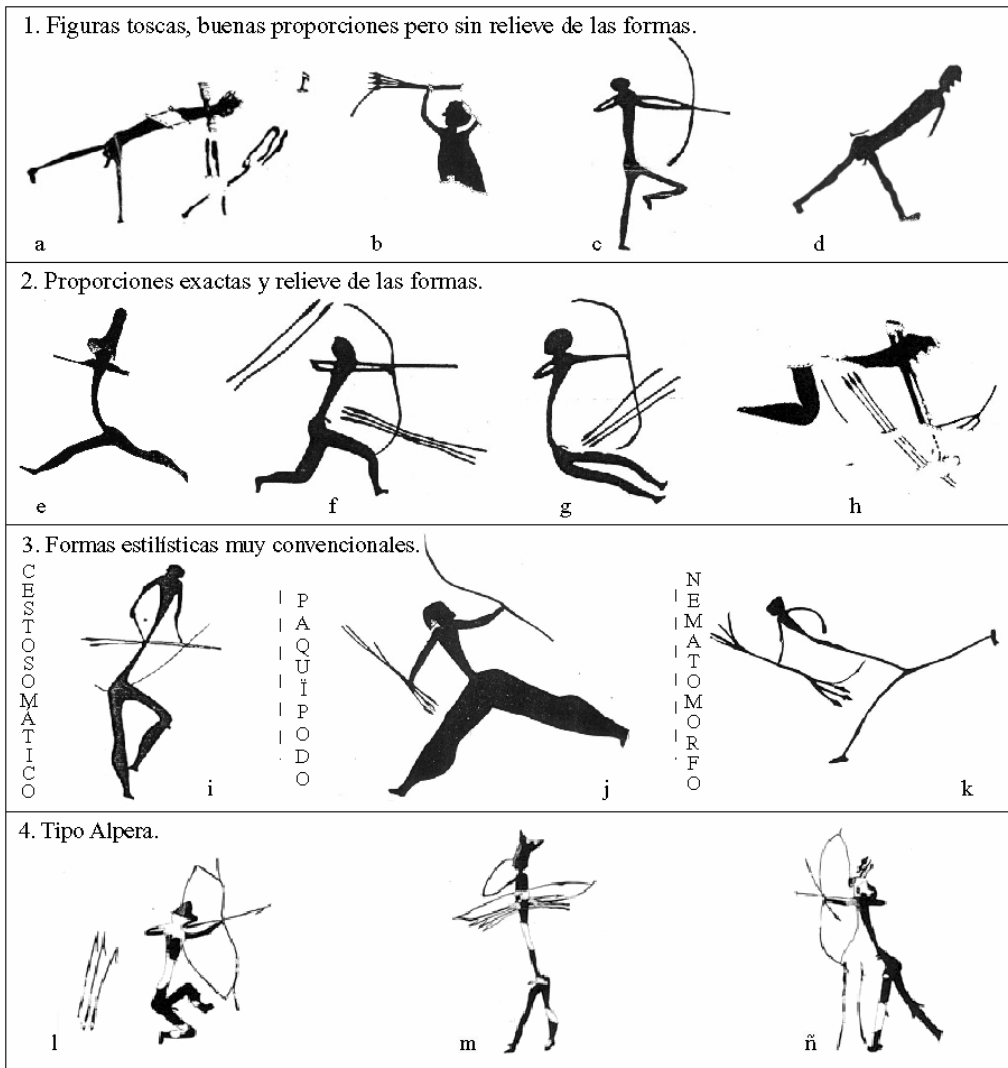


Fig. 8. Representación gráfica de las variantes humanas individualizadas por Obermaier y Wernert, 1919, a partir de algunos motivos de la Cova dels Cavalls (a-d, f-h, j y k), les Coves del Civil (e, i) y Alpera (l-ñ). Calcos según los mismos autores.

Al margen de la propuesta tipológica, son pocas las apreciaciones que hacen a propósito de su ordenación temporal debido a la escasez de superposiciones, limitándose a señalar que “el tipo cestosomático, tan clásicamente representado en la Cueva del Civil, no distará demasiado, en cuanto a la cronología, del tipo principal de Alpera. Puede que sea de edad algo más remota que el tipo paquípedo, y el tipo nematomorfo, a su vez, un poco más reciente que este último” (Obermaier y Wernert, 1919: 120) (Fig. 9).

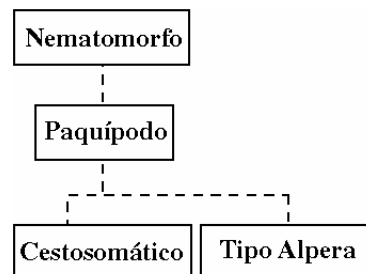


Fig. 9. Propuesta evolutiva de Obermaier y Wernert.

Llama la atención que a pesar de documentar la existencia de una superposición entre diversas figuras humanas y animales en la Cova del Civil (motivos 70 a 75), no se detienen en su análisis minucioso, ya que consideran que todas las figuras humanas superpuestas corresponden a un mismo tipo humano. Sin embargo, y como veremos al analizar el citado yacimiento, a nuestro juicio se trata de una superposición clave que nos permite constatar la anterioridad de su tipo paquípedo con respecto al cestosomático, en contra de la hipótesis planteada por ambos investigadores.

PROPUESTA TIPOLÓGICA DE OBERMAIER Y WERNERT, 1919.		Cestosomático
Tipo 1	Figuras toscas (Cavalls, 17), de siluetas con buenas proporciones corporales, pero sin el debido relieve de las formas. (Cavalls 8, 24, 40 y 50).	“Dibujos de figuras exageradamente alargadas (25 cm. de long. Media), estiradas, con cabeza aplanada discoidal, con pecho ancho “triangular”, torso delgado y sumamente largo, sostenido por piernas largas y muy robustas, cuyas pantorrillas están cuidadosamente ejecutadas”.
Tipo 2	Siluetas con proporciones corporales a grandes rasgos, todavía exactos y al mismo tiempo con el relieve de las formas, fuertemente acentuado en algunos trozos (Civil, 15; Cavalls 7, 25, 26, 44 y 47).	Un arquetipo cuyos máximos exponentes estaban constituidos por los motivos 27, 46, 47, 51 y 82 y de les Coves del Civil y para los que encontraron paralelos en el Barranco dels Gascons (Calapatá) y reminiscencias en Val del Charco del Agua Amarga.
Tipo 3	“Formado también a base realista, pero ya con formas “estilísticas muy convencionales”, ejecutadas a expensas de la exactitud de las proporciones del cuerpo con relación al relieve de la forma”. En el distinguían tres tipos diferenciados a los que denominaron:	Paquípedo
Tipo 4	Tipo de Alpera, definido por Breuil como “ <i>gran conjunto realista compuesto por figuras humanas bien proporcionadas y con bueno y hasta clásico relieve de las formas</i> ” (Breuil, 1925) y, a juicio de Obermaier y Wernert, ausente en este núcleo.	“Figuras relativamente cortas, con cabeza grande y generalmente de perfil anguloso, torso corto y delgado, sostenido por piernas sumamente gruesas y robustas”, bien representados por los motivos 93 de les Coves del Civil y 2, 38, 49, 51, 57 y 58, de la Cova dels Cavalls, de los que las figuras 14 y 15 de ese último yacimiento constituían simples variantes.
		Nematomorfo
		“Figuras de técnica linear y extremada estilización; desproporcionadas, pero, no obstante, llenas de vida y movimiento”, caracterizadas a partir de los motivos 18 a 21 de les Coves del Civil y 1, 37 y 42 de la Cova dels Cavalls y para los que identificaban paralelos en los abrigos de Saltadora y Val del Charco del Agua Amarga (Obermaier y Wernert, 1919: 94-96).

Fig. 10. Propuesta tipológica de las figuras humanas levantinas de Obermaier y Wernert, 1919.

También interesante resulta la superposición de un bóvido naturalista, de gran tamaño sobre un arquero y un ciervo de pequeño tamaño en la Cova dels Cavalls, que pone en entredicho, ya desde fechas tempranas, la teoría de algunos investigadores de que las primeras etapas del Arte Levantino se caracterizan por la presencia de

animales de gran tamaño en posiciones estáticas y por la ausencia de la figura humana. Una superposición que les permite afirmar que “las figuras de animales de gran tamaño perduran por todas las fases del arte de Levante y que no preceden cronológicamente a las pinturas de hombres y animales de pequeño tamaño” (Obermaier y Wernert, 1919:119), al menos por lo que se refiere al núcleo de Gasulla-Valltorta en el que tanto Obermaier y Wernert, como nosotros mismos estamos desarrollando nuestras investigaciones.

Tal constatación contradice la propuesta efectuada casi simultáneamente por Hernández-Pacheco a raíz de su estudio de las pinturas de Morella (1918), que perfecciona con posterioridad en su análisis de las Cuevas de la Araña (1924), en la que sostiene que los animales de gran tamaño en posiciones estáticas son propios de la primera etapa del Levantino. Como sus predecesores, Hernández-Pacheco se basa en las superposiciones y el grado de realismo de las representaciones para plantear una secuencia evolutiva lineal, vinculada a una progresiva introducción del dinamismo en las figuras que van perdiendo realismo hasta advertirse una degeneración artística en las últimas fases. Un dinamismo, que como venimos señalando, no podemos vincular de forma sistemática con diversos horizontes cronológicos sino que se halla condicionado por la temática representada en cada caso, ya que figuras humanas formalmente afines se representan en disposiciones estáticas - o de reposo- o dinámicas en función de la temática de la escena en la que intervienen, por lo que más que de una progresiva introducción del dinamismo deberíamos hablar de un progresivo cambio temático. Además, el hecho de que una figura se halle en actitud de descanso no quiere decir que carezca de animación, ya que para figurar dicha actitud es necesaria la concepción de la figura en posturas realistas en las que participen todas sus partes anatómicas, adoptando disposiciones acordes con la posición de descanso de las extremidades sin que ello suponga una total ausencia de sensación de movimiento. De hecho, tanto en les Coves del Civil como en l’Abric de Centelles documentamos la presencia de figuras sedentes que están dotadas de un cierto dinamismo conseguido mediante la flexión de los troncos o la disposición de los brazos en actitud de disparo. Por tanto no podemos aceptar que la disposiciones de descanso o sedentes implican estatismo.

Volviendo a la propuesta de Hernández-Pacheco, la secuencia evolutiva que propone para el conjunto de la Araña incluye 6 fases, ampliadas en su propuesta general del arte rupestre español al incluir al arte paleolítico y al esquemático (Fig. 11). Tres manifestaciones rupestres que, a su juicio, mostraban distribuciones geográficas específicas, pero que a día de hoy sabemos que comparten no sólo los mismos territorios sino en ocasiones incluso las mismas cavidades, fundamentalmente por lo que a las manifestaciones esquemáticas y levantinas se refiere.

PROPUESTA EVOLUTIVA DE HERNÁNDEZ-PACHECO, 1924.		
Arte Troglodita. Zona cántabro-aquitana.	1º Fase	Fase inicial de época auriniense, con figuras de extrema sencillez.
	2ª Fase	Animales de expresión realista, de técnica sencilla, en línea de contorno y sin detalles o éstos muy escasos. Magdaleniense inferior.
	3ª Fase	Animales de expresión realista, técnica más compleja que las anteriores: rellenos de tinta plana, líneas interiores acusando el modelado o en policromados. Magdaleniense superior.

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.

Arte de estilo naturalista realista. Área focal: montañas levantinas.	4ª Fase	Animales de estilo realista, análogas a la fase 3ª, de la que deriva. Figuras con línea de contorno y detalles, relleno de tinta plana o líneas interiores acusando el modelado; tamaño grande en relación con el de las otras figuras de la serie. Fase final del Magdaleniense.
	5ª Fase	Figuras animales y humanas con cierto carácter idealista, tendiendo a la estilización y a la expresión del movimiento y al impresionismo a veces. Abundan las representaciones de escenas complejas, principalmente de combate y caza, llegando el arte a su culminación. Diversidad de tipos y cronología mesolítica.
	6ª Fase	Figuras de animales y humanas degeneradas y toscas, tendiendo hacia la esquematización y exageración de los caracteres más salientes del modelo. Época final del mesolítico.
Arte de estilo esquemático y simbólico. Zona de montañas de NE. Y N de Andalucía y Extremadura.	7ª Fase	Abundancia de figuras esquemáticas y de animales, reducidas a trazos lineales sin expresión ni realismo. A veces figuras toscas realistas, producto muy degenerado de la 6ª fase. Signos variados de carácter geométrico. Neolítico y eneolítico.
	8ª Fase	Esquematación cruciforme de la figura humana. Representaciones animales en extremo esquematizados y signos variados. Dominando los conjuntos de círculos concéntricos, etc. Eneolítico y hasta inicio del Bronce.

Fig. 11. Propuesta evolutiva del Arte Rupestre Prehistórico de Hernández-Pacheco.

La idea de una ausencia de figuras humanas en las primeras etapas y de una progresiva animación de motivos y escenas a medida que avanzamos en la secuencia son dos conceptos que serán defendidos posteriormente por otros investigadores.

Tan sólo unas décadas más tarde, la propuesta de Jordá y Alcácer (1951), efectuada a partir de las pinturas rupestres del núcleo de Dos Aguas, retoma de nuevo la secuencia evolutiva de Minateda, que defiende también Almagro para Cogull tan sólo un año después (Almagro, 1952), reiterando una evolución lineal desde una cierta estilización, hacia el naturalismo y culminando con una esquematización a lo largo de sus cuatro grandes fases (Fig. 12), que muestran una perduración prolongada que abarca del mesolítico al bronce.

Jordá y Alcácer.

PROPUESTA TIPOLOGICA DE JORDÁ Y ALCACER, 1951.	
Primer estilo	La figura humana se caracteriza por la simplicidad y el empleo del trazo simple, para el diseño de formas algo estilizadas e idealizadas, mientras que los volúmenes (la tinta plana) son exclusivos de los animales. Advierte una perfecta captación del movimiento y la representación de escenas sencillas (mesolítico)
Segundo estilo	Representaciones naturalistas que se articulan en escenas complejas de dinamismo expresivo (junto al tercer estilo abarcarían todo el neolítico).
Tercer estilo	Al que denominan “arte naturalista incorrecto”, en el que se producen estilizaciones y “el movimiento se expresa mediante la dislocación de los distintos miembros”.
Cuarto estilo	O “Arte esquemático puro” (correspondiente al bronce I).

Fig. 12. Propuesta evolutiva del Arte Rupestre Levantino de Jordá y Alcácer.

Su propuesta no es por tanto novedosa sino que repite ideas anteriormente introducidas, lo que demuestra el progresivo estancamiento de estos estudios. No

obstante incorpora como novedad una breve referencia al grado de complejidad de las escenas representadas, que a su juicio evoluciona de lo simple a lo complejo a medida que avanzamos en la secuencia. Sin embargo, a nuestro juicio y en base a las conclusiones que hemos podido extraer en nuestro estudio, no podemos hablar de una fase inicial de composiciones simples, al menos por lo que se refiere a las figuras humanas, ya que en el área estudiada las figuras humanas que protagonizan los primeros horizontes se articulan en escenas en las que participan un número elevado de individuos, articulados en alineaciones consecutivas por superposición parcial, como observamos en los protagonistas de la agrupación de arqueros de gran tamaño de l'Abric de Centelles, que para nada podríamos calificar de composición de tipo simple.

Durante los 60 las secuencias que centran la atención de los investigadores son las planteadas por Ripoll, Pericot y Beltrán, secuencias que tratan de ordenar la totalidad del Arte Levantino y que por tanto analizaremos con mayor detenimiento en el apartado siguiente.

Ya en los 80 son varios los investigadores que se hacen eco de la necesidad de “**regionalizar** estilísticamente para acotar variantes” (Fortea y Aura, 1987:119) debido “a la amplitud de los marcos espacial y temporal” de esta manifestación rupestre (Martí y Hernández, 1988: 89-90). Frente a la tradicional consideración de que el Arte Levantino mostraba una evolución unilineal, estos investigadores insisten en que “la regionalización y la periodización interna” de esta manifestación rupestre “no puede desligarse de la propia evolución cultural desarrollada en cada una de las áreas” en las que se documenta, marcadas sin lugar a duda por especificidades regionales, sincrónicas y diacrónicas (Martí y Hernández, 1988: 89-90). Esta nueva concepción del Arte Levantino se materializa en diversos estudios de carácter regional entre los que destacan el de **Viñas** para la Valltorta (Viñas, 1982), basado en los conceptos planteados previamente en su trabajo sobre el abrigo de Ermites de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona) (Viñas, 1975), el de **Piñón** para Albaracín (Piñón, 1982), que al margen del análisis formal, para el que repite algunos conceptos de la propuesta de Viñas, tiene en cuenta la estratigrafía cromática; el de **Galiana** (1992) para el Bajo Aragón y Bajo Ebro, o el de **Alonso y Grimal** (1996) para el núcleo del Taibilla.

Los conceptos de naturalismo, estilización y esquematismo siguen siendo los ejes centrales de las clasificaciones tipológicas de la mayor parte de estos investigadores. Unos conceptos insuficientemente precisados, que repite así mismo **Sebastián** en su estudio de la composición (Sebastián, 1993), al considerar al estilo un concepto clave a la hora de analizarla, y cuya subjetividad se acentúa al complementarlos con términos como toscos, estilizados, impresionista, expresionista o pseudoesquemático (Sebastián, 1993).

Viñas El estudio de **Viñas** para el núcleo de la Valltorta (Viñas, 1982), basado en las proporciones anatómicas y el grado de naturalismo de las representaciones, le lleva a proponer la existencia de dos grandes familias a nivel global, los proporcionados y los estilizados para las figuras humanas y los naturalistas compactos y los naturalistas estilizados para los animales. Dos agrupaciones que a su vez subdivide en toda una serie de tipos y variantes en base a los rasgos anatómicos y ornamentales que les caracterizan (Fig. 13 y 14). No cabe duda de que ambos conceptos –proporciones y naturalismo– son claves para la sistematización estilística de este arte, pero sin duda son dos conceptos

complementarios que deben tener en cuenta otras variables a la hora de individualizar diversos tipos, ya que como veremos más adelante, un mismo concepto figurativo puede mostrar variaciones marcadas en las proporciones anatómicas, como las figuras de la agrupación de arqueros de la Cova del Civil, y no por ello debemos hablar de tipos humanos diferenciados. La rigidez a la hora de aplicar los conceptos de proporcionado y desproporcionado le llevan a individualizar un número excesivo de variantes humanas que es poco práctico para tratar de ordenar las figuras humanas en un esquema evolutivo que tenga en cuenta los aspectos de regionalización y diacronía. Por tanto es necesario analizar este concepto de forma más flexible, aceptando la existencia de tipos intermedios y la existencia de un cierto grado de variación interna entre los individuos de un mismo horizonte.

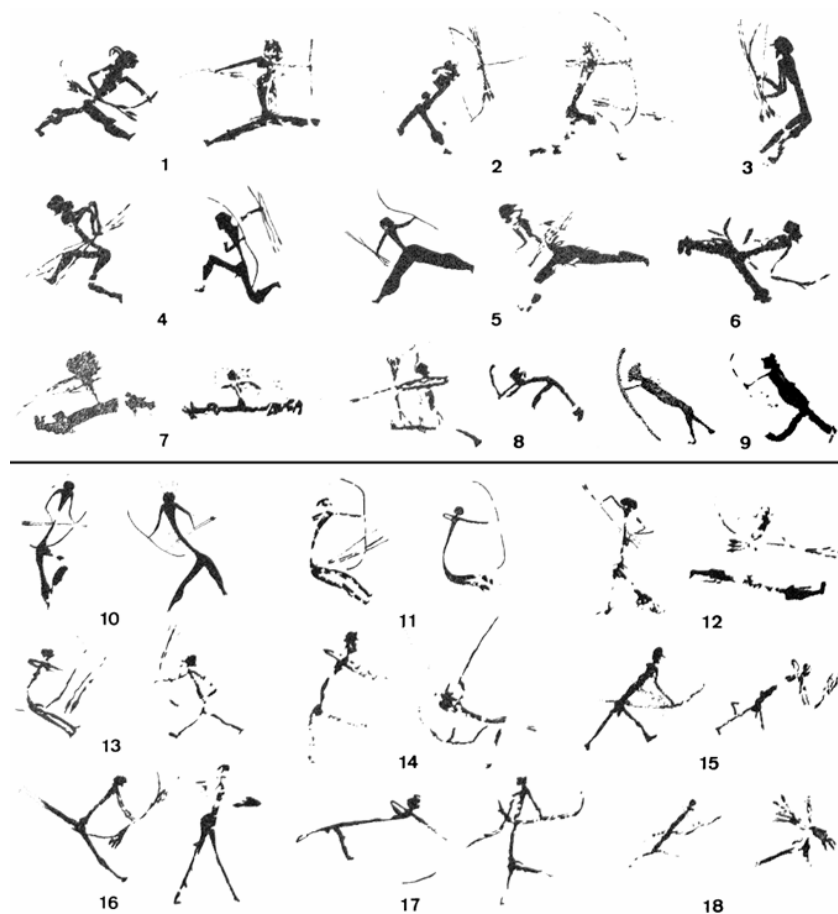


Fig. 13. Tabla estilística de figuras humanas de Valltorta según Viñas (1982: 175).

Proporcionados: 1. Rasgos naturalista y adornos corporales; 2. Tiradores con rasgos estilizados sin adornos; 3. Rasgos estilizados y detalles faciales; 4. Tronco y figura estilizada y relieve en las piernas; 5. Gran relieve en las piernas; 6. Gran relieve en las piernas, tobilleras y rasgos faciales; 7. Cuerpo desproporcionado, tronco corto y relieve en piernas y cabeza; 8. Cuerpo lineal y escaso relieve muscular; 9. Cuerpo irregular y deforme. **Desproporcionados:** 10. Remarcado diseño en las pantorrillas; 11. Tiradores con escaso relieve muscular; 12. Tronco lineal que contrasta con las pantorrillas gruesas y adornadas; 13-14. Tipo lineal; 15. Tronco grueso y piernas lineales; 16. Largas piernas; 17. Cortas piernas; 18. Trazo esquemático.

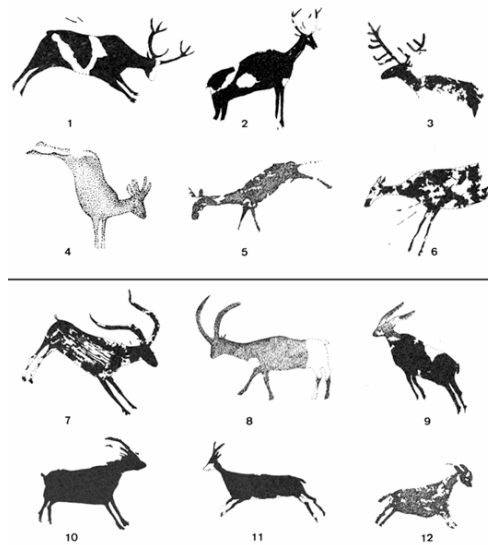
Fig. 14. Cuadro estilístico de las representaciones faunísticas de ciervos y cabras de la Valltorta, según Viñas (1982: 179).

Ciervos (parte superior):

1 y 4. Cuerpo naturalista-compacto;
2, 5 y 6. Cuerpo naturalista estilizado.
3. Cuerpo naturalista de rasgos esquemáticos.

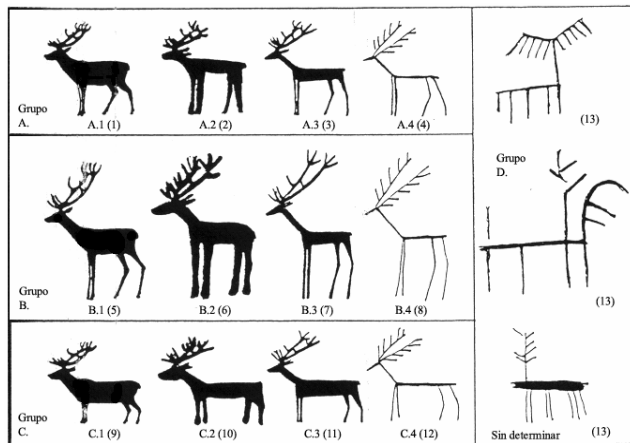
Cabras (parte inferior):

7 y 8. Cuerpo naturalista con gran cornamenta; 9 y 10. Cuerpo compacto con pequeña cornamenta; 11. Cuerpo estilizado con pequeña cornamenta; 12. Cuerpo tosco con pequeña cornamenta.



A largo plazo, esta propuesta acaba derivando en una nueva de carácter general, basada igualmente en las proporciones corporales, que distingue 3 variantes entre los animales (Fig. 15):

- **Proporcionados o mediolíneos:** de proporciones medias,
- **Desproporcionados leptolíneos:** en los que predomina la altura sobre la longitud;
- **Desproporcionados longilíneos:** en los que predomina la longitud sobre la altura.



- | | |
|--|--|
| 1. Proporcionado naturalista. | } Mediolíneos |
| 2. Proporcionado semi-naturalista. | |
| 3. Proporcionado semi-esquemático. | |
| 4. Proporcionado esquemático. | } Brevilíneos-altilíneos o leptolíneos |
| 5. Desproporcionado naturalista. | |
| 6. Desproporcionado semi-naturalista. | |
| 7. Desproporcionado semi-esquemático. | |
| 8. Desproporcionado esquemático. | } Longilíneos |
| 9. Desproporcionado naturalista. | |
| 10. Desproporcionado semi-naturalista. | |
| 11. Desproporcionado semi-esquemático. | } Sin determinar |
| 12. Desproporcionado esquemático. | |
| 13. Esquemático. | |

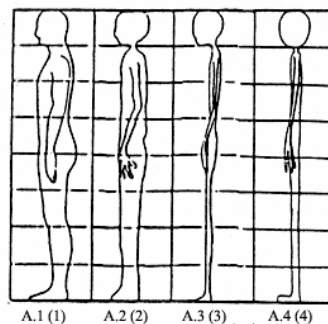
Fig. 15. Propuesta de clasificación estilística de representaciones animales según Viñas, 1988.

Y que para las figuras humanas descansa en las relaciones métricas entre las diversas partes anatómica y, tomando como referencia el tamaño de la cabeza, resulta en lo que Viñas denomina tipos constitucionales (Fig. 16):

- **Leptosomático**, “delgado con escasa musculatura, tórax estrecho y largo, abdomen aplanado y miembros largos”;
- **asténico**, parecido al anterior “pero más delgado, su aspecto es de persona débil y mal nutrida”;
- **atlético**, “presenta un amplio desarrollo muscular, esqueleto fuerte, anchura de hombros y tórax con tronco trapezoidal”;
- **pícnico**, “de estatura mediana y rechoncha, trazo ancho, poca anchura de hombros y con cierta tendencia a la obesidad” (Viñas, 1988: 118-119).

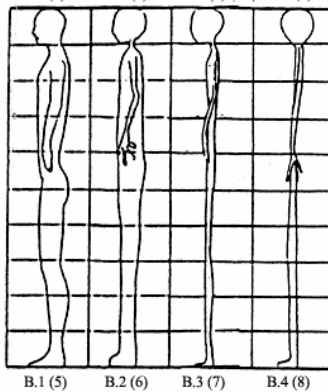
GRUPO A: PROPORCIONADOS
Proporción cabeza/cuerpo 1/8.

- Tipo A.1.*
Tipo constitucional: atlético.
Rasgo estilístico: naturalista.
- Tipo A.2.*
Tipo constitucional: pícnico.
Rasgo estilístico: semi-naturalista.
- Tipo A.3.*
Tipo constitucional: asténico.
Rasgo estilístico: semi-esquemático.
- Tipo A.4.*
Tipo constitucional: asténico.
Rasgo estilístico: esquemático.



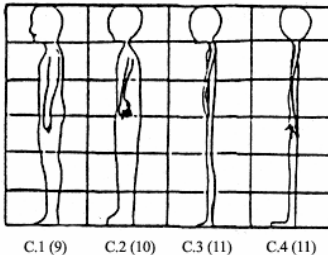
GRUPO B: DESPROPORCIONADOS

- Proporción cabeza/cuerpo 1/9 o más.
- Tipo B.1.*
Tipo constitucional: leptosomático atlético.
Rasgo estilístico: naturalista.
- Tipo B.2.*
Tipo constitucional: leptosomático pícnico.
Rasgo estilístico: semi-naturalista.
- Tipo B.3.*
Tipo constitucional: leptosomático asténico.
Rasgo estilístico: semi-esquemático.
- Tipo B.4.*
Tipo constitucional: leptosomático asténico.
Rasgo estilístico: esquemático.



GRUPO C: DESPROPORCIONADOS

- Proporción cabeza/cuerpo 1/7 o menos.
- Tipo C.1.*
Tipo constitucional: enanismo atlético.
Rasgo estilístico: naturalista.
- Tipo C.2.*
Tipo constitucional: enanismo pícnico.
Rasgo estilístico: semi-naturalista.
- Tipo C.3.*
Tipo constitucional: enanismo asténico.
Rasgo estilístico: semi-esquemático.
- Tipo C.4.*
Tipo constitucional: enanismo asténico.
Rasgo estilístico: esquemático.



GRUPO D: SIN DETERMINAR

- Tipo constitucional: sin determinar.
Rasgo estilístico: esquemático.

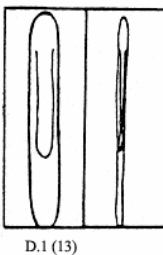


Fig. 16. Propuesta de clasificación estilística de representaciones humanas según Viñas, 1988.

La combinación de estas variantes con el grado de naturalismo o esquematización de las figuras se traduce en lo que denomina cuadros tipo-estilísticos cuyo objetivo es ayudar a la sistematización de las representaciones levantinas (figs 15 y 16). Pero a pesar de la exhaustividad del análisis formal, algunos aspectos necesarios para la sistematización estilística permanecen al margen, como los adornos corporales, las actitudes o disposiciones adoptadas, las técnicas empleadas o las pautas de composición que sin duda juegan un papel importante en la caracterización de diversos horizontes de representación, ya que dos tipos humanos aparentemente dispares desde el punto de vista exclusivamente formal podrían ser coetáneos.

Así mismo, el elevado número de variantes resultantes y la dificultad de atribuir las representaciones a uno u otro tipo repercutieron en la escasa difusión que alcanzó la terminología propuesta por este investigador. En suma se trata de una propuesta eminentemente tipológica y teórica, ya que tiene por objeto la clasificación formal de los motivos pero no su seriación y no tiene en cuenta la posibilidad de que exista un cierto grado de variación interna entre los motivos de un mismo horizonte gráfico. La amplitud de variantes resultantes diluyen la información que queremos extraer a partir de los análisis estilísticos, ya que cualquier rasgo de variación es considerado suficiente para individualizar un tipo, de modo que nos aproximamos más a las variaciones de autor que a variantes con una cierta entidad espacial que nos permitan reconocer un horizonte gráfico bien definido. Es necesario, por tanto efectuar un mayor esfuerzo de síntesis si el objeto de nuestra sistematización estilística es aproximarnos a los grandes horizontes que caracterizan a los diversos ámbitos regionales de este arte, tratando de aceptar la existencia de un cierto margen de variación interna entre las representaciones de una misma fase. Un aspecto que queda bien reflejado en escenas en las que participan un cierto número de personajes de concepto afín, como ocurre en los conjuntos de la Cova dels Cavalls, l'Abri de Centelles, la Cova del Civil o el abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia, que nos permiten deducir el grado de variación interna existente entre los motivos de un mismo horizonte y nos facilita la posterior incorporación de motivos de otros conjuntos a los citados horizontes.

Galiana

Algo más sintética y referida de forma exclusiva a representaciones humanas, Galiana establece una secuencia temporal de las figuras del Bajo Aragón integrada por tres variantes (Fig. 17).

PROPUESTA TIPOLÓGICA DE GALIANA, 1992.	
Grupo I	Figuras de acentuado naturalismo, caracterizadas por tronco triangular, cintura estrecha y las extremidades superiores e inferiores de rasgos anatómicos marcados.
Grupo II	Figuras que tienden a la estilización, caracterizadas por el tronco recto o ligeramente triangular y las extremidades rectas, es decir, sin rasgos anatómicos marcados.
Grupo III	Figuras tienen una tendencia a la rigidez con tronco y extremidades rectas, resultando ser lineales sin ningún rasgo anatómico. Son las que tienden al esquematismo.

Fig. 17. Propuesta evolutiva de Galiana.

El aspecto más novedoso de su propuesta es que no se limita al análisis y clasificación de los motivos en base a sus aspectos formales sino que trata de

profundizar en la distribución espacial y cronológica de cada una de las variantes individualizadas. Tal aproximación constituye el paso subsiguiente a la individualización de los tipos humanos que perseguimos en este trabajo y que nos permitirá aproximarnos a la “significación” de cada una de las variantes tipológicas individualizadas, teniendo en cuenta no sólo su grado de dispersión espacial o su lugar en la secuencia sino también su posible vinculación a determinados elementos estructurales del paisaje que pudieran informarnos acerca de su funcionalidad, ya que sin duda un estudio estilístico no puede quedarse en la simple individualización de diversas variantes sino que debe tratar de profundizar en la significación del cambio estilístico como medio para aproximarnos a las sociedades autoras de este arte.

Sin embargo, a pesar de las novedades de su estudio, el resultado muestra ciertas limitaciones a la hora de determinar las posibles causas de la variación formal, como consecuencia de la dificultad que entraña un estudio de esta magnitud, al igual que ocurre con nuestra propia investigación.

Alonso y Grimal

De las propuestas enunciadas, la más novedosa a la hora de establecer las variantes estilísticas, por el modo de analizar las representaciones, es la de Alonso y Grimal (1996). Su propuesta ratifica nuevamente el valor del análisis de la proporción y del tratamiento aplicado a las distintas partes anatómicas en la sistematización estilística, pero no se limita a una simple enumeración de tipos, ya sea animales o humanos, sino que trata de analizar, al igual que ya hiciera Galiana, si cada una de las variantes individualizadas adopta una distribución espacial específica que traduzca la existencia de especificidades regionales dentro del Arte Levantino.

La caracterización estilística de la fauna representada se efectúa en base a lo que denominan “estructuras morfosomáticas básicas”, comunes a todas las especies (figs. 18 y 19), y al tratamiento particular de los rasgos somáticos propios de cada especie. Su análisis les permite individualizar tres variantes que *a posteriori* revelan la existencia de pocas variaciones internas entre los motivos animales, más fieles a la reproducción de su anatomía real, y que por tanto van a tener un valor relativo en la determinación de posibles comarcas o regiones artísticas y, en general, en el proceso evolutivo de esta manifestación rupestre (Alonso y Grimal, 1996: 160). Un aspecto que tuvimos la ocasión de comprobar en nuestro análisis de las representaciones de bóvidos y jabalíes, en el que concluimos que las diferencias regionales se marcan más por composición que por estilo (Domingo et al., 2003: 46) y que nos llevan a descartar el análisis de las representaciones faunísticas levantinas en este trabajo a favor de la figura humana, sometida a un mayor grado de variación interna.

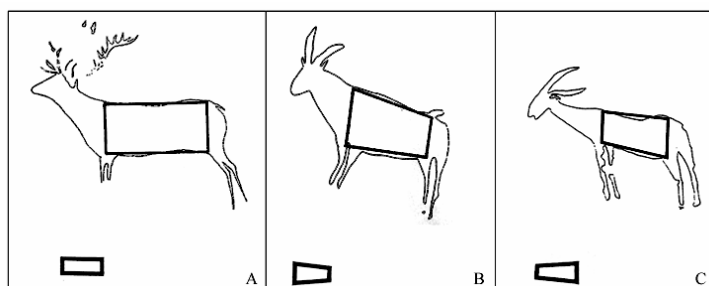


Fig. 18. Estructuras morfosomáticas de la figura animal según Alonso y Grimal, 1996.

ESTRUCTURAS MORFOSOMÁTICAS DE LA FAUNA LEVANTINA, según Alonso y Grimal, 1996.	
I	Línea de dorso-lomo recta y paralela a la ventral, configurando una estructura rectangular, que en ocasiones se prolonga extraordinariamente.
II	Línea dorso-lumbar recta y línea ventral con tendencia convergente hacia las extremidades posteriores. Tren delantero más potente que el trasero.
III	Línea dorsal recta y la de pecho y abdomen con trazado divergente a partir del inicio del cuello. Tren trasero más potente que el delantero.

Fig. 19. Estructuras morfosomáticas de la figura animal según Alonso y Grimal, 1996.

En cuanto a las figuras humanas, y más concretamente a las representaciones masculinas o asexuadas, tienen en cuenta tres niveles de análisis:

- los **conceptos de representación**, contruidos a partir de las disposición que adoptan los ejes cabeza-tórax y caderas piernas, y que les permiten identificar un total de 17 variantes (Fig. 20), que a nuestro juicio se hallan más vinculadas con la temática representada que con las variantes tipológicas susceptibles de individualización.

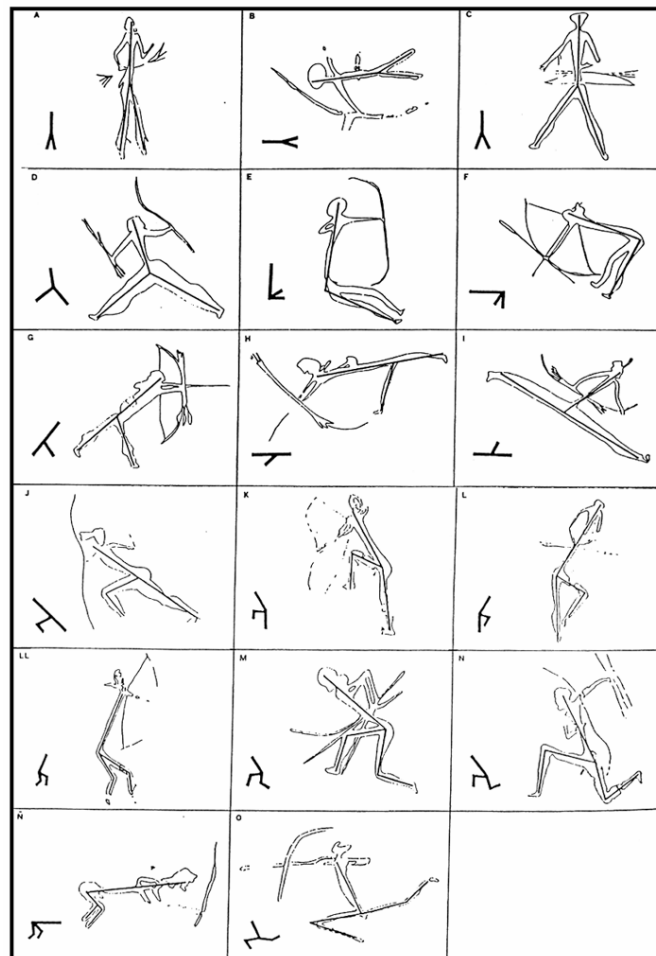


Fig. 20. Conceptos de representación de la figura humana según Alonsos y Grimal, 1996.

- Las **proporciones** anatómicas, que ya hemos señalado juegan un papel determinante en la sistematización estilística, y que calculan en base a las relaciones métricas existentes entre los dos ejes anteriormente citados:
 - I. Mayor longitud del eje cabeza-tronco;
 - II. Mayor longitud de las extremidades,
 - III. Figuras proporcionadas.

- El **tratamiento anatómico**. Otra de las variables fundamentales en la sistematización estilística y que manejan la mayor parte de los investigadores.
 - Tronco triangular y piernas con masas musculares.
 - Tronco triangular y piernas rectas.
 - Tronco recto y en las piernas masas musculares insinuadas.
 - Tronco y piernas diseñadas mediante trazos rectos.

El análisis de los aspectos enunciados les permite extraer ciertas conclusiones interesantes relativas a la existencia de posibles unidades territoriales diferenciadas:

- “El predominio de los conceptos E y A en el Taibilla, frente al predominio de los conceptos I y D en Val del Charco y Sierra de la Pietat (yacimientos seleccionados aleatoriamente como representativos del área septentrional)”. Una afirmación que debe relativizarse si tenemos en cuenta la aparición de diversas figuras humanas en disposición sedente en los conjuntos de Civil y Centelles (Castelló) (ver análisis de ambos yacimientos en el presente estudio).
- “Exclusividad del concepto I, es decir, la representación de figuras humanas “al vuelo”, en el núcleo del maestrazgo y de las áreas próximas”, por lo que sin duda se trata de un recurso gráfico de carácter regional, que como veremos no se documenta en los primeros horizontes de representación, pero que con posterioridad se repite en las fases sucesivas.
- “Exclusividad del concepto B, es decir, aquel en el que las representaciones aparecen tumbadas boca arriba, en el área meridional y más concretamente de los núcleos de Taibilla y Alicante”. No obstante el análisis de algunos motivos de l’Abric de Centelles (Albocàsser, Castelló) nos permiten certificar la existencia de un individuo que adopta una disposición similar en el citado conjunto.
- En cuanto a las proporciones corporales, observan marcadas diferencias territoriales entre el sector septentrional y el meridional., con una clara preferencia por el tipo I en el área del Taibilla. Una apreciación que no resulta acertada, ya que aunque en el área septentrional existen tipos proporcionados, el predominio del tren superior en la relación tronco/extremidades es así mismo abundante en otros tipos humanos como veremos a lo largo de nuestro estudio. Por tanto el cambio en las preferencias por cuerpos proporcionados o estilizados no parece deberse a una cuestión regional sino más bien a un factor de orden temporal.
- Así mismo señalan la existencia de diferencias regionales en base al tratamiento anatómico de las figuras, con un predominio de los tipos lineales en el área del Taibilla. No obstante, los tipo lineales son también abundantes en las últimas fases de representación del área del maestrazgo, lo que tal vez pudiera indicar

una expansión tardía del Arte Levantino desde el área septentrional a la meridional más que esa diferenciación regional

Todo ellos les permite considerar “el núcleo albacetense-murciano como una entidad evidente en lo que respecta a las figuras humanas” (Alonso y Grimal, 1996: 173).

La ordenación cronológica de las pautas observadas en base a las superposiciones les permite hablar de 4 etapas en las que los cambios se producen de forma paulatina.

PROPUESTA EVOLUTIVA DE ALONSO Y GRIMAL, 1996.	
Etapa I	Figuras humanas de pequeño tamaño, con pocas referencias a la realidad y que componen escenas de varios integrantes, a veces muy numerosas, con distribución espacial. Animales de pequeño y mediano tamaño que también forman composiciones. Tratamiento anatómico y tamaños divergentes entre hombres y animales.
Etapa II	Predominio de las narraciones de cazas individuales frente a las colectivas. Arqueros de mayores dimensiones y rasgos anatómicos más marcados. Aparecen así mismo animales de tamaños medios y medios-grandes sin integrarse escénicamente.
Etapa III	Se mantiene la escena venatoria individual. Aumento del tamaño de los cazadores lográndose una auténtica “singularización” del personaje, especialmente por la dotación de elementos ornamentales. Los cuadrúpedos pueden alcanzar tamaños considerables, apareciendo aislados o formando agrupaciones de varios ejemplares.
Etapa IV	Momentos finales del Arte Levantino e irrupción de la pintura esquemática.

Fig. 21. Propuesta evolutiva de Alonso y Grimal, 1996.

Una secuencia artística para la que defienden un comportamiento evolutivo inverso al propuesto hasta el momento por la mayor parte de los investigadores, ya que parte de figuras filiformes, de pequeño tamaño e integradas en escenas complejas, que se van simplificando a medida que aumenta el tamaño y la mayor caracterización de los individuos y que culmina con representaciones de gran tamaño y animales solitarios. Tal interpretación no hace sino dificultar todavía más la elaboración de secuencias estilísticas globales, potenciando el valor de los estudios regionales como eslabón necesario para la comprensión del Arte Rupestre Levantino, aunque sorprende el comportamiento completamente inverso al que nosotros mismos observamos en el núcleo Gasulla-Valltorta en base a las superposiciones que hemos podido documentar en los conjuntos de Cavalls, Civil, Saltadora VII, VIII y IX, Centelles, Cingle de la Mola Remigia IX y Mas d'en Josep.

La validez del análisis estilístico de Alonso y Grimal ha sido puesta en evidencia en diversas ocasiones por la subjetividad de algunos de los términos utilizados, por la existencia de errores en los recuentos y por el excesivo número de conceptos que podrían resumirse en 4 o 5 (Mateo, 1999: 221-224; Hernández, 2000: 73). Su conclusiones aportan sin duda datos interesantes para avanzar hacia el estudio de la territorialización del Arte Levantino, aunque atribuyen un valor excesivo a los conceptos estilísticos como clave para individualización de tipos humanos distintos. Sin embargo, si bien en algunos casos las posturas adoptadas pueden ser propias de un único tipo y tener un claro referente temporal o geográfico, por lo general, las disposiciones vienen determinadas por la acción desarrollada y, por tanto, se hallan más emparentadas con la temática representada o las pautas de composición.

Secuencias de carácter global.

Si a nivel regional la búsqueda de arquetipos formales que permitan la creación de secuencias evolutivas ya es ciertamente compleja y muchos motivos quedan al margen de las secuencias propuestas, la cuestión es más confusa cuando tratamos de desarrollar propuestas de carácter global, dado el elevado número de rasgos regionales que impiden la construcción de secuencias unilineales. Las variables manejadas para la sistematización estilística repiten las manejadas con anterioridad por otros investigadores -naturalismo, tamaño, proporciones anatómicas y el grado de animación- y cuyo papel ya hemos analizado en líneas anteriores, por lo que nos limitaremos a enumerar de forma sintética las propuestas más sobresalientes.

Ripoll

En 1960, **Ripoll** plantea el primer esquema evolutivo general del Arte Levantino, basado en cierta medida en premisas formuladas previamente por otros investigadores. Una propuesta que simplifica en 4 fases (Fig. 22), poco atentas a las especificidades regionales, que podemos resumir en una pérdida progresiva del naturalismo y del tamaño de las figuras, que se compensa con una gradual dinamización de las mismas, para abocar en el esquematismo propio de la última fase. Pero a pesar de sus deficiencias, el esquema propuesto es secundado posteriormente por numerosos investigadores y continúa vigente hasta la actualidad para muchos investigadores, como Utrilla, quien sin embargo reconoce que las figuras humanas del estilo estilizado estático (Los Chaparros, El Arquero, Las Olivanas y El Garroso) y del estilizado dinámico (El Garroso, La Vacada, Ángel, Secans, Cerraó, Val del Charco) suelen ser las mismas, con la única diferencia es que en el primer caso las figuras se hallan en actitud de reposo y en el segundo se lanzan a la carrera., por lo que defiende que es improbable que exista entre ellos una variación cronológica (Utrilla, 2000:36-49). No obstante, esta investigadora engloba en esta misma variante, que denomina “tipo clásico” los tipos humanos de tronco corto y piernas gruesas, los de tronco estilizado similares a las figuras de la Cova del Civil y otras individuos intermedios cuya altura media del cuerpo se sitúa a la mitad de su longitud y que a nuestro juicio, y en base a lo observado en algunos conjuntos del núcleo Gasulla-Valltorta, podrían estar definiendo tres fases bien diferenciadas, en las que una vez más el grado de dinamismo se halla emparentado con la temática representada y no con la predilección del autor por una postura determinada.

PROPUESTA EVOLUTIVA DE RIPOLL, 1960 y 1964	
Fase Naturalista	Animales naturalistas de gran tamaño. Compuesta por una primera fase de grandes toros (Toros de Albarracín) y seguida por un segundo momento en el que se incorporan ciervos de notable tamaño (Ciervos de Calapatá).
Fase estilizada estática	Los animales conservan en buena parte el naturalismo de la fase anterior aunque experimentan una reducción de tamaño y se incorpora la figura humana estilizada.
Fase estilizada dinámica	En la que se incorpora el movimiento a las representaciones.
Fase de transición a la figura esquemática	Las figuras presentan una progresiva rigidez que aboca hacia un esquematismo.

Fig. 22. Propuesta evolutiva de Ripoll, 1960 y 1964.

Poco después, y siguiendo la misma línea argumental, propone una secuencia evolutiva de las figuras humanas levantinas, que va de la estilización de las primeras fases – entendiendo estilización como una representación convencional en la que tan sólo se incluyen los rasgos más característicos- a la abstracción total de las últimas fases de la Edad de los Metales (Ripoll, 1977: 418). Un concepto de **estilización** que difiere del empleado por nosotros, ya que por estilización entendemos el alargamiento al que son sometidas diversas partes anatómicas (generalmente el tronco) en algunas fases, y que de no aparecer bien definido nos puede inducir a error en la lectura de las interpretaciones de otros investigadores. Frente a ese concepto define los de **realismo o naturalismo** –con representaciones que reproducen fielmente los rasgos naturales e incluyen aquellos detalles que permiten la identificación apropiada de lo representado- y **esquematismo** –entendido como una progresiva reducción de los detalles de las representaciones, quedando reducidas a un número mínimo de líneas que permiten al menos una identificación aproximada-, con objeto de restarles ambigüedad y facilitar la descripción de las representaciones. Su propuesta evolutiva resulta interesante (Fig. 23), aunque no incorpora los argumentos que le llevan a proponer dicha evolución. No compartimos, sin embargo, el orden propuesto para algunos individuos, ni entendemos la separación de individuos que resultan formalmente afines, ya que consideramos coetáneas las figuras 4 y 6, ambas del Mas d'en Josep (Castelló), y posteriores a la figura 5 (de la Cova dels Cavalls, Castelló). Así mismo, aunque no conseguimos

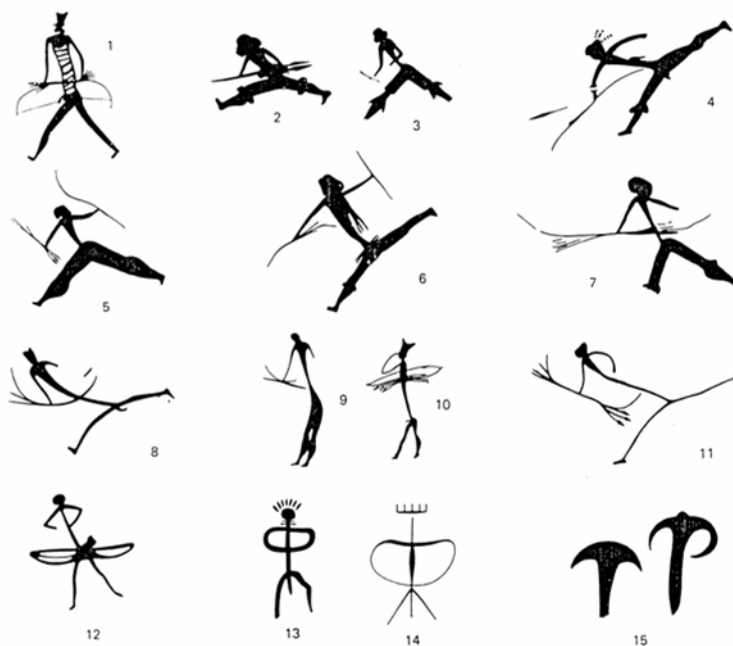


Fig. 23. Evolución de la figura humana según Ripoll, 1977. 1. Olivanas. 2. Cueva del Garroso. 3. Els Secans. 4 y 6. Mas d'en Josep. 5, 8, 9 y 12. Cova dels Cavalls. 7. Val del Charco del Agua Amarga. 9. Cova del Civil. 10. Cueva de la Vieja. 13 y 14. Cueva de la Graja. 15. Arabí.

establecer con seguridad el orden de la figura 9 (Cova del Civil, Castelló) en la secuencia regional, no cabe ninguna duda de que las figuras de tipo lineal, como las figuras 8 y 11 (ambas de la Cova dels Cavalls) son posteriores a ese horizonte. Por tanto, aunque existe una cierta evolución interna dentro del Arte Levantino hacia la estilización de la figura, entendida como el alargamiento progresivo del tronco en relación a la longitud de las extremidades, no se trata de una evolución unilineal ni

coincidimos con el orden propuesto por este investigador.

Beltrán

Poco después, en su trabajo de síntesis *El Arte Rupestre Levantino*, Beltrán reproduce el esquema propuesto por Ripoll, introduciendo tan sólo pequeñas variaciones en la

primera fase, al incluir algunos signos geométricos y figuras de aire esquemático (Fig. 24). Una propuesta que irá matizando en décadas posteriores al ampliar las 4 fases iniciales a 6, como consecuencia de la incorporación a la secuencia de las otras dos manifestaciones post-paleolíticas características de la vertiente mediterránea, el Arte Macroesquemático (descubierto a principios de los 80 por Hernández y el Centre d'Estudis Contestans, y al que, junto al Lineal-geométrico Beltrán denomina fase prelevantina) y el esquemático (Fig. 25). Sin embargo, la adición de estas manifestaciones no supone ningún cambio importante en el esquema evolutivo propuesto desde los 60 para el Arte Levantino, aunque de forma progresiva irá reconociendo que bajo el término levantino se engloba una gran diversidad de conceptos, con focos geográficos relativamente independientes que no mantienen una evolución uniforme.

PROPUESTA EVOLUTIVA DE BELTRÁN, 1968.	
I. Fase antigua o naturalista,	(coincide con la fase A de Ripoll y sus dos periodos) en la que, además de animales naturalistas, cabe incluir algunos signos geométricos y figuras de aire esquemático observadas en las superposiciones de la Sarga, la Araña y Cantos de la Visera.
II. Fase plena,	(estilizada estática de Ripoll) desaparición progresiva de toros y abundancia de ciervos y cabras, aparición de la figura humana escasamente naturalista, mientras que los animales siguen la tradición de la fase anterior.
III. Fase de desarrollo,	(estilizada-dinámica de Ripoll). La figura humana lanzada a la carrera y la corrección del naturalismo animal mediante el movimiento.
IV. Fase final.	(transición a la figura esquemática en el esquema de Ripoll). Vuelta al estatismo y tendencia esquematizante, e introducción de elementos neolíticos, como palos de cavar o domesticación de animales (perros de Alpera y más tardíamente caballos y asnos).

PROPUESTA EVOLUTIVA DE BELTRÁN, 1986.	
I. Fase Prelevantina	Anterior al 6000. Grandes figuras antropomorfas, signos fantásticos, temas geométricos y esquemáticos, de estilo radicalmente distinto del Levantino, pero coincidiendo con figuras de este arte y, en ocasiones, superposición clara de este sobre aquel. En esta fase engloba el arte Macroesquemático y el lineal-geométrico.
II. Fase antigua o naturalista,	De grandes animales rojos, con ausencia o escasa aparición de la figura humana, actitudes reposadas o estáticas. Se iniciaría en el Epipaleolítico y podría extenderse entre el 6000 y el 3500.
III. Fase de plenitud	Desaparición progresiva de los toros y los grandes animales, y aparición de ciervos y cabras, de color rojo o negro, con insistente aparición del hombre, escasamente naturalista, pero no estilizado. A partir del 4000.
IV. Fase de desarrollo,	Notorio dinamismo y principios de estilización. El movimiento como elemento fundamental de las escenas. Abundantes representaciones humanas, a veces lanzadas a la carrera y el naturalismo de los animales muy afectado por las posiciones movidas. Entre el 3500 y el 2000.
V. Fase final.	Con vuelta al estatismo e incluso a la rigidez, estilización por una parte y torpeza de forma por otra. Escenas agrícolas, de domesticación o pastoriles. Recibe las influencias del arte esquemático en símbolos y signos que se añaden a los frisos levantinos o se yuxtaponen a ellos. Eneolítica.
Arte Esquemático	Simbolismo, esquematización de las figuras y abstracción. Edad del Bronce y Hierro.

Fig. 24. Propuesta evolutiva de Beltrán, 1968 y 1986.

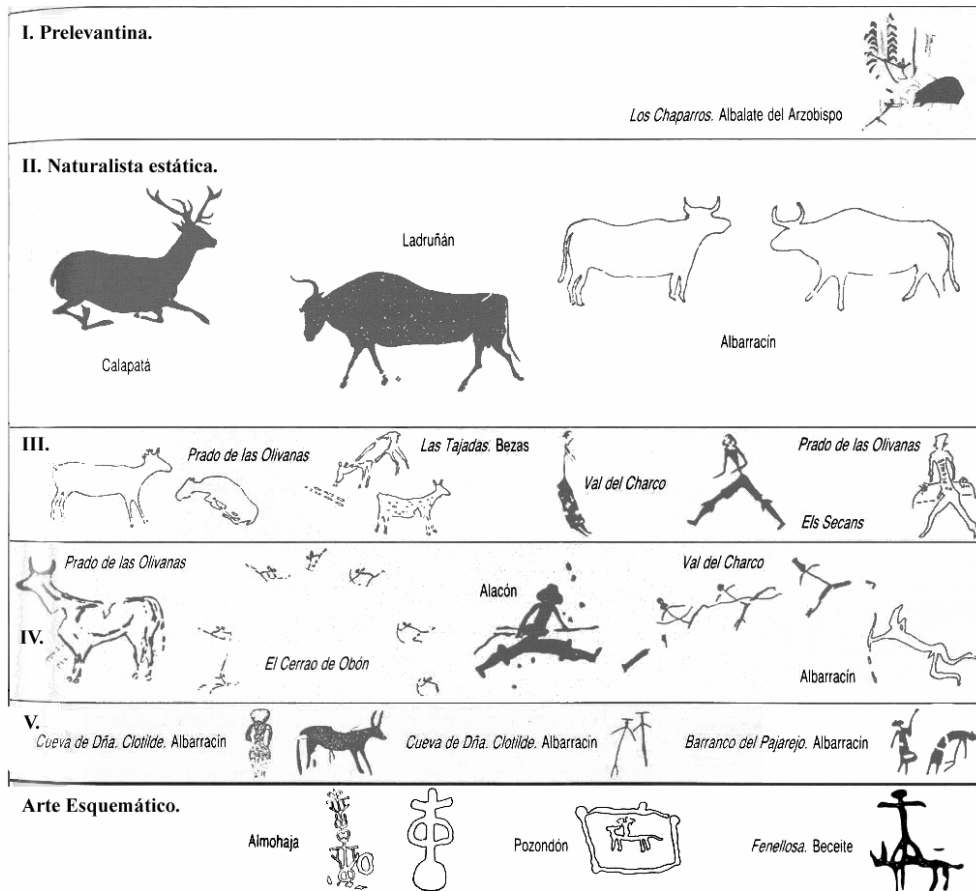


Fig. 25. Propuestas evolutiva de Beltrán.

A su juicio, la evolución formal de la figura humana va acompañada de una evolución en la temática muy vinculada a su concepción del arte levantino como un arte de caza-recolectores, ya que propone que las representaciones de caza corresponden en su mayoría a las fases antiguas, mientras que las agro-pastoriles corresponderían a los momentos más avanzados. En este sentido, es cierto que en el área estudiada para este trabajo observamos también una evolución en la temática representada, aunque la primera fase de representación, protagonizada por arqueros de gran tamaño y relativamente proporcionados en los conjuntos de Centelles o Cavalls (motivo 5, Fig. 23) (para más detalle ver capítulos dedicados al análisis de ambos conjuntos), no protagonizan escenas precisamente cinegéticas sino de lo que hemos denominado de contenido “social”, en las que destaca la total ausencia de representaciones animales, que sin embargo aparecen en las fases inmediatamente anterior y posterior. Las escenas explícitamente cinegéticas, en las que la importancia del individuo pierde peso a favor de la temática representada, ya que los arqueros comparten protagonismo con las presas objeto de caza, no aparecen hasta la fase subsiguiente, protagonizada por arqueros de menor tamaño, de troncos algo más estilizados, que llevan a situar la altura media del cuerpo a la mitad de su longitud, y piernas con modelado somero y detalle de jarreteras, del tipo de las localizadas en el Cingle del Mas d’en Josep (motivos 4 y 6, Fig. 23). Tanto la morfología de sus cabezas como ciertos adornos corporales recuerdan a los individuos de la fase anterior, de la que no debieron alejarse excesivamente desde el punto de vista cronológico, pero

el cambio temático entre las dos fases es importante, ya que a partir de este segundo momento la temática es predominantemente cinegética. Por otra parte, y siguiendo los argumentos de Beltrán, las figuras humanas de las últimas fases, las de concepto lineal, aparecen integradas en escenas de temática diversa, pero en ningún caso encontramos escenas explícitas de las denominadas por Beltrán de tipo “agropastoril”, sin que ello implique la negación de la cronología neolítica de esta manifestación parietal.

En revisiones posteriores Beltrán sigue introduciendo pequeñas modificaciones, como la subdivisión de la fase pre-levantina en dos nuevas fases: Fase de estilo Petracos o "macro-esquemática", con una distribución geográfica muy precisa que se limita al área situada entre Mogente (Valencia) y Cocentaina (Alicante), y Fase lineal-geométrica, relacionada con las figuras geométricas que van desde las plaquetas de La Cocina a las pinturas esquemáticas del 12000 BP del Riparo Villabruna A. (Beltrán, 1993:98). Sin embargo, su esquema evolutivo del Arte Levantino continúa inmutable, defendiendo una evolución que "se inicia en el naturalismo, de figuras en reposo, de gran tamaño y detallistas, y avanza en las estilizaciones e idealizaciones en la fase más avanzada que pueden llegar en un momento final de la edad del bronce hasta el esquematismo" (Beltrán, 1993: 52). Una estilización progresiva que aboca hacia su conversión en un arte imaginativo, con formas cada vez más planas y angulosas y cuerpos cada vez más largos, acusándose la desproporción, aunque reconoce que estos cambios no tienen porque corresponder únicamente a una evolución formal sino que pueden deberse a bases conceptuales distintas, o lo que es lo mismo, a cambios socio-culturales. Reconoce así mismo que su propuesta evolutiva deja de lado todas las diferencias regionales y comarcales (Beltrán, 1993: 98), que son fundamentales para la comprensión de este arte y que, una vez más, pone en evidencia la necesidad de avanzar en la caracterización regional de esta manifestación rupestre como base para la comprensión global del Arte Levantino y de las pautas de distribución de cada una de sus fases, con objeto de determinar su origen y sus pautas de expansión territorial.

El esquema evolutivo de Ripoll y Beltrán es secundado así mismo, y de forma más o menos coetánea, por **Pericot**, que plantea una secuencia similar en 5 fases, a la que considera puramente teórica y en la que las diferencias enumeradas entre las diversas fases pueden tener tanto un sentido cronológico como ser producto de diferencias regionales (Pericot, 1974: 181). Al igual que los investigadores previos, la evolución hacia el esquematismo, la progresiva introducción del movimiento y los cambios temáticos de escenas cinegéticas a escenas más emparentadas con el neolítico será el hilo conductor de sus argumentos evolutivos. Algunas sus apreciaciones

PROPUESTA DE PERICOT, 1974.	
1ª etapa	Representaciones de animales en posturas de reposo, de gran tamaño y de estilo similar en todo al de las figuras septentrionales. (Finales del Paleolítico)
2ª etapa	Figuras incorporadas en las relativamente estáticas escenas de caza. (Epipaleolítico).
3ª etapa	Figuras más pequeñas, movimientos más definidos. Escenas de batalla y caza, de ademanes violentos, “carrera al vuelo”. Escenas descriptivas alcanzan su apogeo.
4ª etapa	Derivación del tipo precedente. Figuras mucho más estilizadas (guerreros luchando y bailando de Morella), uso de figuras de tamaño muy pequeño, verdaderas miniaturas en estilo caligráfico (combate de les Dogues) o en extrañas posturas.
5ª etapa	Degeneración. Escenas de naturaleza doméstica que indican inicio del amaestramiento. Antes de transformación en completamente esquemático.

Fig. 26. Propuesta evolutiva de Pericot, 1974.

no resultan del todo acertadas, al igual que ocurriría con Ripoll y Beltrán, ya que las primeras figuras humanas representadas, las de gran tamaño similares a las de Centelles o Cavalls (motivo 5 de la Fig. 23), no resultan para nada estáticas, ya que muestran las piernas abiertas en V invertida sin llegar a alcanzar la horizontal pero en clara actitud de carrera, y no parecen integrarse en escenas de temática cinegética sino en grandes agrupaciones de individuos en actitud de marcha. Así mismo, su disposición en actitudes más reposadas -como la del arquero del abrigo del Arquero (Teruel) o los tres individuos de les Coves de la Saltadora IX (Castelló)-, no implica una falta de movimiento, ya que brazos y piernas se articulan de forma realista para reproducir dicha actitud. Así mismo, no se trata de figuras poco realistas, sino más bien al contrario, constituyen las figuras más afines a su referente real, a pesar del excesivo volumen de las extremidades. Por tanto, no podemos hablar de un primer horizonte de figuras estáticas y poco realistas, que se insertan en escenas cinegéticas poco dinámicas, sino de un primer horizonte de figuras de gran tamaño, naturalistas y relativamente proporcionadas en la relación tronco / extremidades, que adoptan disposiciones acordes a la temática representada, dominada exclusivamente por la figura humana. Sus actitudes resultan en unos casos más dinámicas, cuando reproducen marchas territoriales, encuentros de individuos o ajusticiamientos de arqueros (como el arquero de Saltadora VII-20)-, y en otros más reposadas, cuando sus actividades no requieren desplazamientos, como las escenas de fertilidad o procreación, pero nunca carentes de movimiento y realismo.

Más acertada resulta la apreciación de que la disposición de “carrera al vuelo” aparece en un segundo momento, paralelamente al inicio de las escenas cinegéticas, y restringida, como ya señalaran Alonso y Grimal (1996), al área septentrional (maestrazgo y alrededores). Una disposición muy sugerente, que ayuda a enfatizar la sensación de velocidad de los arqueros, que corren tras las presas en carrera oblicua descendente, y que, a pesar de los cambios formales que experimenta progresivamente la figura humana, se mantendrá en esta área hasta el fin de la secuencia levantina (Fig.27)

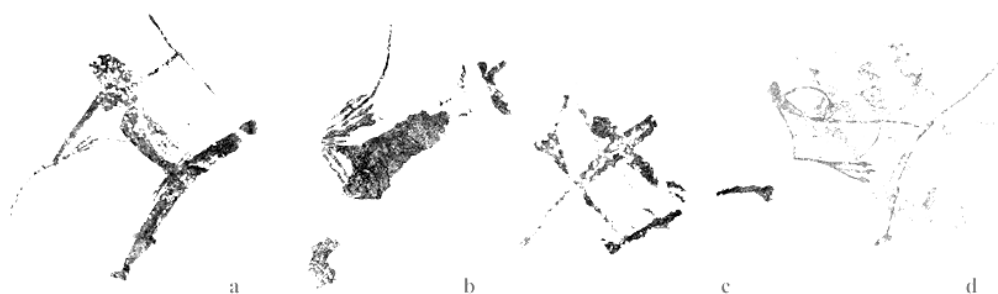


Fig. 27. Mantenimiento de la disposición de “carrera al vuelo” a lo largo de la secuencia a. Mas d’en Josep. b y d. Cova dels Cavalls. c. Coves de la Saltadora VII.

A partir de los años 80, el giro hacia la regionalización del arte levantino que señalábamos al analizar las propuestas de carácter regional, se observa así mismo en las propuestas globales que empiezan a plantearse a partir de esas fechas.

La búsqueda de posibles provincias artísticas en base al análisis formal de las representaciones humanas, dado el naturalismo y la escasa evolución que parecen mostrar las representaciones zoomorfas, tiene como principal protagonista la propuesta de Blasco (1981).

Blasco al analizar las propuestas evolutivas de diversos investigadores, observa que el ciclo artístico levantino parece iniciarse de forma diferente según los casos, ya que unas veces comienza con representaciones exclusivamente naturalistas (generalmente animales), otras con estilizaciones antropomórficas, o como apunta Beltrán, con la combinación de figuras naturalistas y signos abstractos o incluso esquematizaciones. Unas contradicciones que entiende producto de un desconocimiento a cerca de cuáles son las primeras fases del levantino, qué frisos son los más antiguos o incluso cuánto tiempo fue necesario para la elaboración de un friso. Descarta por completo la posibilidad de aplicar una misma secuencia a todos los conjuntos, ya que como muy bien afirma, la mayor parte de ellos debieron ser efectuados en un tiempo inferior al de la duración total del Arte Levantino. Una afirmación que le lleva a reivindicar la necesidad de que los estudios estilísticos partan de la determinación del número de fases que aparecen representadas en un friso dentro de la evolución general del Arte Levantino y de sus principales características.

Con una muestra de 1236 figuras humanas procedentes de 53 abrigo, Blasco propone un cuadro tipológico a partir del análisis de la forma, pero también de las proporciones, el tamaño y la movilidad de las diversas partes anatómicas, con el fin de determinar si existe una diversidad cronológica o regional.

En base a un sistema de ordenación decimal, los tres primeros aspectos (forma, tamaño y proporciones) permiten una primera clasificación en 4 grandes grupos representados por las centenas, que a su vez muestran una serie de variantes en función del grado de movilidad de los motivos, representadas por las decenas, y que sufren ciertas matizaciones con las unidades, referidas a pequeñas variaciones relacionadas con la actitud del personaje o a pequeños cambios en las proporciones.

PROPUESTA ESTILÍSTICA DE BLASCO, 1981.	
Tipo 1.0.0.	Figuras bastante naturalistas que presentan una correcta proporción entre el tronco y las extremidades.
Tipo 2.0.0.	Figuras de tendencia estilizada, cuyas piernas suelen ser la parte más detalladamente ejecutada, mientras que el tronco ha quedado reducido a una línea prácticamente filiforme.
Tipo 3.0.0.	Figuras estilizadas cuyo tronco y extremidades han quedado reducidos a un trazo, frecuentemente filiforme, en el que generalmente no se reproduce ningún tipo de formas anatómicas.
Tipo 4.0.0.	Figuras totalmente esquemáticas.
SUBTIPOS SEGÚN EL GRADO DE MOVILIDAD	
1.0.	Figuras bastante estáticas, pero de ademanes naturales que no suelen formar parte de grandes escenas.
2.0.	Figuras movidas formando parte, generalmente de actividades colectivas o individuales, más o menos cotidianas.
3.0.	Figuras poco movidas con síntomas de degeneración o esquematismo, cuyas actitudes parecen estar provocadas muchas veces, por la dislocación de los miembros.

Fig. 28. Propuesta evolutiva de Blasco, 1981.

El resultado es relativamente práctico por lo que se refiere a las centenas, es decir, cuando la clasificación se realiza en base al tamaño, proporciones y formas de modelado anatómico, aunque a nuestro juicio engloba dentro de una misma variante figuras que a partir del análisis espacial y de las superposiciones hemos comprobado

que pertenecen a momentos distintos. Por otra parte, la subdivisión en decenas en base a la disposición adoptada por las figuras nos obliga a recordar, una vez más, que las posturas se hallan emparentadas con la temática representada en cada caso y no tanto con el horizonte gráfico de representación, ya que dos figuras en disposiciones diversas pueden pertenecer a un mismo horizonte, o una misma disposición, como la “carrera al vuelo” que mencionábamos con anterioridad, puede perdurar como recurso gráfico para enfatizar la actitud de carrera durante diversas fases.

Por otra parte, y al margen de algunas observaciones obvias como la inexistencia de áreas donde se represente exclusivamente un solo tipo de figuras o la constatación de que las figuras humanas son tan sólo homogéneas en aquellos conjuntos en los que se da una única intervención; extrae una serie de conclusiones interesantes desde el punto de vista de la territorialización, aunque algo ambiguas en algunos casos:

- “que las figuras de tronco estilizado (tipos 2.0.0 y 2.0.1), son dominantes en los conjuntos castellanenses y del Bajo Ebro”; lo que no significa que no existan representaciones de tronco estilizado en el área meridional, como la representación femenina de Cañada de la Cruz (Pontones, Jaen).
- que “las de mejores proporciones son más frecuentes en la zona de Valencia y Albacete”;
- Que “los subtipos de mejor arte, con movimientos más correctos, se centran en un área que comprende la mayor parte de los abrigos del Bajo Ebro, Castellón, Valencia y los de Alpera en Albacete, mientras que las representaciones de tendencia estilizada, menos movidas y con actitudes más distorsionadas, son más frecuentes de algunos conjuntos de Tarragona, Serranías de Albarracín y Cuenca, y provincias de Albacete y Murcia”. Dos aspectos, estos últimos, que nos parecen más vinculados con determinadas fases internas que con simples variantes regionales.

Las pinceladas trazadas sobre el tema de la territorialización durante la década de los 80 son retomadas y ampliadas en las décadas sucesivas por diversos investigadores, que hacen hincapié en la necesidad de partir de esquemas evolutivos de carácter local o regional que tengan en cuenta las especificidades propias de cada núcleo.

En esa búsqueda de las pautas de estructuración del territorio levantino, **Rubio** procede al análisis estadístico de las formas de reproducción de las figuras zoomorfas, convencida de que la amplitud de los marcos espacial y temporal ponen de manifiesto la existencia de culturas diferentes (Rubio, 1993: 830). Sin embargo, la escasa variabilidad interna que muestran las representaciones faunísticas, en contraste con las figuras humanas, le impiden el establecimiento de una tipología y de una propuesta evolutiva. No obstante, la existencia de repintes, superposiciones y figuras añadidas le permiten defender la larga duración de este arte, si bien es cierto que es difícil establecer el lapso temporal que media entre las diversas intervenciones y que algunos repintes podrían ser fruto del propio proceso de reproducción de la figura, que o bien parte de un boceto inicial o bien es rediseñada por problemas de encuadre.

A partir de su estudio Rubio llega a individualizar dos grandes áreas geográficas cuyo límite viene marcado por el río Júcar: el área septentrional y el área meridional, con diferencias que no se apoyan en el ámbito estrictamente formal sino que tienen en

cuenta así mismo diferencias en la estructuración de los grupos de abrigos (con pequeños y grandes núcleos en el área Norte y tan sólo grandes núcleos en la sur) y en la dispersión de los distintos tipos de animales. Señala así mismo que cada grupo de abrigos posee una serie de rasgos que permiten individualizarlos, no sólo de los colindantes, sino también de todo el conjunto.

Sus conclusiones suponen un punto de arranque para la realización de estudios similares a menor escala, que traten de caracterizar las pautas de continuidad y cambio existentes en los diferentes ámbitos para proceder, a posteriori, a la comparación de los diversos núcleos a gran escala. Sin embargo, para llegar a ese nivel de análisis es necesario partir de un buen conocimiento de la totalidad de abrigos de un ámbito geográfico determinado, bien sistematizado desde el punto de vista estilístico, si queremos llegar a profundizar en las pautas de continuidad y cambio que observamos entre las distintas fases, no sólo a nivel estilístico sino también a nivel espacial: es decir, si hay una continuidad en el uso de los espacios, qué dispersión geográfica abarca cada uno de los horizontes gráficos individualizados, si existe una jerarquía interna entre los diversos abrigos y su relación con posibles lugares de hábitat, etc. Un nivel de análisis excesivamente ambicioso para este trabajo, máxime si tenemos en cuenta que en nuestra área de estudio hay un porcentaje elevado de conjuntos que permanecen inéditos y por tanto poco podemos avanzar a nivel de distribución espacial.

**Soria y
López.**

Un trabajo interesante en esa línea es el efectuado por Soria y López (1999) en torno a la territorialización y expansión del Arte Levantino en las Sierras del Segura y Valle del Guadalquivir. Ambos investigadores parten de la idea de la posible existencia de un punto central que actuaría como foco de expansión, el núcleo albacetense, en el que se documentan las distintas fases de representación, y focos tardíos como el Guadalquivir, en los tan sólo se evidencian las fases finales, que a su juicio se hallan protagonizadas por las representaciones zoomorfas.

El análisis formal y técnico de las representaciones les permite concluir que tanto las representaciones levantinas de las Sierras del Segura como las de Aldequemada denotan una expansión que proviene del núcleo de Nerpio, geográficamente próximo, mientras que descartan un origen similar para el núcleo de Quesada. Unas observaciones que sería interesante poder efectuar en otros núcleos con el fin de determinar la existencia de un posible foco inicial que dio origen al Arte Levantino y las pautas de su progresiva expansión y su cambio.

Su secuencia evolutiva es similar a la anteriormente defendida por Alonso y Grimal para el núcleo del Taibilla, que se inicia con figuras humanas de concepto lineal muy estilizadas, que son reemplazadas por una fase más naturalista y más dinámica. Una secuencia que vuelve a contradecir secuencias evolutivas tradicionales como las de Ripoll y Beltrán, y las observaciones que hemos podido efectuar en el núcleo Gasulla-Valltorta, en el que las figuras lineales parecen protagonizar las últimas fases de la secuencia.

En cuanto a la relación entre el Arte Levantino y el esquemático, señalan que la expansión del Arte Levantino hacia el Guadalquivir se produjo cuando en aquella área ya se había iniciado el Arte Esquemático, por lo que descartan la posibilidad de que la fase final del Levantino pudiera iniciar algo que ya estaba iniciado.

3. EPÍLOGO.

Aunque a nivel teórico son pocos los investigadores que se han parado a definir el concepto de estilo y los criterios que permiten su caracterización, la revisión de las principales propuestas de evolución estilística que se han formulado desde su descubrimiento evidencian una evolución progresiva del concepto desde las primeras etapas, en las que tan sólo los rasgos formales (proporciones, tamaño y rasgos anatómicos) eran utilizados como criterios para la caracterización de diversos horizontes y que progresivamente vieron introducir otros aspectos relativos a la técnica, la temática o las pautas de composición, aunque estos últimos no se analizaran de forma sistemática.

Las propuestas evolutivas enumeradas en líneas anteriores, entre las que con toda probabilidad hemos descuidado algunas importantes, muestran que, aunque con cambios en el número de fases propuestas, durante décadas se aceptó de forma generalizada que, a nivel global, el Arte Levantino parte de representaciones de gran tamaño y en actitudes relativamente estáticas que progresivamente van experimentando una reducción de tamaño, una mayor participación de la figura humana, que poco a poco se convierte en la verdadera protagonista, y un progresivo aumento del dinamismo y de la complejidad de las escenas, a pesar de que algunos investigadores como Obermaier y Wernert (1919) o Almagro (1952) señalaran desde fechas tempranas la perduración de representaciones de animales de gran tamaño y en posiciones estáticas a lo largo de toda la secuencia.

Sin embargo, en las últimas décadas, los estudios de Alonso y Grimal (1996) y de Soria y López (1999) ponen en evidencia un comportamiento inverso de la secuencia, al menos por lo que respecta al área septentrional que ellos analizan, y que, como ya señalábamos a lo largo de este capítulo, viene a complicar el establecimiento de una secuencia evolutiva global de esta manifestación rupestre. Como consecuencia, el peso de los estudios estilísticos recae en los estudios regionales, que como veíamos se han ido introduciendo desde la década de los 80 y que sin duda van a ser los verdaderos protagonistas de la seriación estilística de este arte. Y es que la tendencia de las primeras etapas a considerar el Arte Levantino como una unidad cuya evolución era prácticamente lineal ha experimentado un cambio en las últimas décadas, al implantarse la idea de que el Arte Levantino se halla sometido a una multiplicidad de variantes regionales, que no muestran una evolución similar y cuyos inicios podrían situarse en momentos diversos.

Ese carácter discontinuo, dinámico y variable de la secuencia levantina a escala temporal y espacial puede estar condicionado por factores muy diversos, como la adaptación de los grupos humanos al medio ambiente de cada región, la existencia de límites naturales que provocan la desconexión entre distintas zonas o de corredores naturales que facilitan la fluidez de la comunicación entre otras, o por una progresiva regionalización de las redes sociales, como se ha documentado en el arte rupestre australiano. Esa progresiva regionalización del arte australiano se ha interpretado como consecuencia de una mejoría climática que permite la subsistencia de los grupos humanos en territorios más acotados (como observa Layton en Arnhem Land (David y Chant, 1995: 513) o vinculada a una ruptura de las redes de interacción en unidades menores como consecuencia de un aumento demográfico que lleva parejo un aumento de la conflictividad social y que impacta, así mismo, en el arte rupestre (como observan David y Chant en su estudio sobre la península de Cape York (Australia): David y Chant, 1995: 513). Unas conclusiones a las que tan sólo podremos llegar a partir de un conocimiento exhaustivo del contexto arqueológico y de las pautas de distribución espacial de los diversos horizontes gráficos individualizados, que

permitan determinar si existen cambios marcados en las estrategias de articulación del territorio.

No es necesario repetir, por evidente, el peso de la polémica cuestión de la cronología en la sistematización estilística, ya que la mayor parte de las secuencias incluyen propuestas cronológicas para las diversas fases identificadas. Sin embargo el excesivo énfasis vertido sobre esta cuestión deja de lado un aspecto tan interesante como las posibles causas de la variación estilística. Una cuestión para la que deberíamos tener en cuenta el comportamiento estilístico de otros componentes de la cultura material, con objeto de determinar si muestran unas pautas similares que permitan avanzar hacia el establecimiento de la cronología del Arte Levantino.

La evolución interna del Arte Levantino, con cambios paulatinos y rupturas que trataremos de caracterizar, es más evidente en las representaciones humanas que en la fauna representada, lo que nos lleva a seleccionar a las representaciones humanas como parámetros clave para avanzar hacia la sistematización estilística del Arte Levantino en el núcleo castellonense Gasulla-Valltorta. Para ello tendremos en cuenta el corpus completo de rasgos que caracterizan a cada motivo, mediante la elaboración de una base de datos exhaustiva, si bien es cierto que a partir de la revisión bibliográfica de los estudios estilísticos en el Arte Levantino hemos podido determinar que en la individualización de diversos tipos humanos las convenciones artísticas claves son fundamentalmente aquellas relacionadas con la forma (modelado anatómico, tamaño y proporciones). Sin embargo, y como veremos a continuación en el capítulo metodológico, ni la perspectiva ni el grado de animación o las disposiciones anatómicas permiten la individualización de variantes significativas a nivel estilístico, ya que prácticamente todas las figuras (ya sean en posiciones estáticas o dinámicas) muestran un tipo de animación coordinada compleja en la que participan de forma solidaria las diversas partes anatómicas. Además, sus disposiciones no se hallan condicionadas por los diversos horizontes de representación, sino por la temática de la escena en la que participan, y aunque determinadas posturas, como la disposición de “carrera al vuelo” parecen exclusivas de un área concreta, dicha disposición se repite a lo largo de diversos horizontes gráficos de ese área, que le restan valor para el establecimiento de la secuencia evolutiva regional.

Por tanto, no existe un único rasgo que permita la individualización de diversos tipos humanos sino que es la combinación de modelado anatómico, tamaño y proporciones la que nos da la clave. Así mismo, el análisis de las pautas de adición y distribución en el panel de las representaciones nos permitirá determinar si dos o más tipos humanos integran un solo horizonte gráfico (como observamos en l’abric de Centelles), o si un tipo humano constituye por sí mismo un solo horizonte de representación independiente y muestra unas convenciones formales, temáticas y compositivas propias que lo diferencian del resto.

¿Pero cual es el papel de la técnica en la sistematización estilística del Arte Levantino? Un aspecto que, como hemos señalado, analizaremos a nivel teórico dado que la magnitud de este tipo de análisis escapa a nuestras posibilidades para la realización de este trabajo.

II.4. LA TÉCNICA EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO.

1. INTRODUCCIÓN.

La elaboración de las manifestaciones rupestres en cualquier sociedad humana engloba una serie de actividades que requieren una inversión de esfuerzo y de energía que sólo se justifica por la trascendencia que deben adquirir en el seno de las sociedades humanas en las que fueron concebidas. Una inversión de esfuerzo y energía que repercute no sólo en la fase de elaboración de las representaciones sino en todas las actividades asociadas a ella, desde la localización de los lugares de aprovisionamiento hasta que la obra se da por concluida. Por tanto, los estudios tecnológicos deben contemplar todas esas fases del proceso (o cadena operativa) ya que, como vimos en el capítulo anterior, cada una de ellas es susceptible de aportar información estilística, en el sentido de revelar la existencia de particularismos técnicos que transmiten un carácter cultural, de escuela, taller o de individuo característicos de una época y un área geográfica determinada, y condicionar el resultado final de la obra, aunque al mismo tiempo puede hallarse supeditada a los medios disponibles.

Por tanto, si nuestro objetivo es aproximarnos a las manifestaciones rupestres considerándolas un aspecto más de la cultura material de las sociedades pasadas, debemos tener en cuenta todos los eslabones del proceso técnico vinculados con su ejecución, entre las que destaca:

- el **aprovisionamiento de las materias primas** necesarias para la elaboración de pinceles, pigmentos y aglutinantes,
- el procesado de los útiles necesarios para el diseño: fundamentalmente **pinceles y pigmentos.**
- la **selección y preparación de los soportes,**
- la **elección de los colores,**
- la **elección de la técnica de representación** (grabado o pintura, tipo de trazo o de tinta a utilizar, ritmo de diseño, etc.), etc.

En las últimas décadas el análisis de pigmentos y materias colorantes ha empezado a jugar un papel importante en la interpretación del arte rupestre ya que, como veremos a lo largo de estas líneas, ha permitido la identificación de sus componentes, la determinación de las áreas de captación de recursos, la identificación de la presencia de materia orgánica (imprescindible para la obtención de dataciones absolutas) y la caracterización de diversos tipos de recetas que, comparadas a diversas escalas, pueden reflejar variaciones que nos permitan establecer el grado de simultaneidad de la ejecución de determinados paneles, la intervención de un mismo individuo o grupo humano en diversos conjuntos, etc. Así, por ejemplo, la identificación de diversos “potes de pintura” y de diversas técnicas de aplicación del pigmento en las manos en negativo del yacimiento de Gargas permite proponer su ejecución dilatada en el tiempo en contraste con la propuesta de una ejecución unitaria de Leroi-Gourhan (Groenen, 2000: 60). Por tanto, el recurso a estos sistemas de análisis aplicados al Arte Levantino podría ayudarnos a desvelar al grado de simultaneidad que implica la ejecución de determinadas escenas, como la escena *bélica* de les Coves del Civil o el contingente de arqueros del Abric de Centelles y, en consecuencia, a determinar la perduración temporal de los tipos humanos documentados en cada una de ellas.

Por otra parte, es interesante analizar el papel de las técnicas de representación

como posibles marcadores cronológicos o culturales. Lorblanchet señala que, como ocurre en los artes primitivos de comunidades aborígenes actuales, el arte paleolítico debía estar regido por una serie de reglas y condicionantes sociales que determinaban no sólo los temas a representar, sino también las técnicas y los pigmentos que debían utilizarse en cada caso. Entre los aborígenes australianos en ocasiones los sistemas de parentesco o la división sexual rigen la distribución geográfica e individual de motivos y colorantes, de tal modo que determinadas técnicas o temáticas quedan restringidas a ciertos individuos (en unos casos hombres y en otros mujeres), para momentos y/o ceremonias específicas. Influido por esa idea, observa que en el arte paleolítico algunos temas aparecen asociados preferentemente a determinados colores, como los signos de l'Ariège, el Castillo o la Pasiega, entre los que predomina el rojo sobre el negro; y afirma que la distribución topográfica de los colores en el interior de la cavidad está cargada de significado (Lorblanchet, 1995: 63-64).

Esa vinculación del color o de la técnica a determinados temas o motivos ha sido enfatizada así mismo por varios ancianos de comunidades aborígenes australianas, quienes apuntan que mientras las figuras de animales o peces en *estilo de rayos-X* representan a animales vivos, las de relleno listado o en tinta plana representan especies muertas o incluso cocinadas, ya que mientras las criaturas vivas exhiben en su piel una multiplicidad de colores, estos tienden a desaparecer o a atenuarse tras su muerte. Una transformación que se acentúa mucho más en el caso de los peces y los reptiles. Como consecuencia, en las representaciones rupestres australianas las criaturas vivas se hallan vinculadas al color, mientras que su ausencia se asocia con la muerte (Taçon, 1989: 246).

Los datos hasta aquí enunciados nos llevan a afirmar que la identificación de identidades a partir de los estudios de arte rupestre no debe basarse exclusivamente en análisis de la variabilidad formal de las representaciones sino que también debe tener en cuenta los datos generados a partir de análisis de pigmentos y de los aditivos utilizados, que pueden reflejar identidad de forma análoga: a escala individual, familiar o de grupo.

La reconstrucción de las diversas fases del proceso de elaboración de las representaciones rupestres es sin duda necesaria para aproximarnos a las sociedades autoras de las pinturas levantinas, aunque la principal dificultad de un estudio de esta índole es la necesaria participación de equipos interdisciplinarios (fundamentalmente químicos y geólogos). La imposibilidad de proceder en esta tesis a un estudio de tal magnitud nos obliga a ceñirnos a una simple revisión bibliográfica de los estudios que se han efectuado hasta el momento, fundamentalmente en relación al Arte Levantino, pero enriquecida con información procedente de los estudios de arte rupestre en general y con algunos datos etnográficos, que nos permitirá subrayar la importancia de avanzar en este ámbito en futuras investigaciones con el fin de situar al Arte Levantino a la altura de las investigaciones del Arte Rupestre mundial. En cambio, analizaremos de forma más detenida la cuestión de las técnicas de representación y de los colores seleccionados para su elaboración con el fin de determinar si hay una gradación temporal y/o espacial en las técnicas empleadas y, por tanto, les podemos atribuir un cierto valor estilístico que nos ayude a dibujar la secuencia evolutiva del arte levantino y vincularla a grupos sociales específicos.

2. TÉCNICA Y ARTE RUPESTRE LEVANTINO. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y TEMAS PENDIENTES.

La temática y la polémica cuestión de la cronología constituyeron, durante todo un siglo, el eje central de los principales debates surgidos en el seno de la investigación en el terreno del arte rupestre levantino, permaneciendo a la cola en las investigaciones que sobre aspectos tecnológicos se comenzaron a efectuar sobre otras manifestaciones rupestres (fundamentalmente arte paleolítico) desde hace cuatro décadas. Sin embargo, si leemos entre líneas las publicaciones generadas desde el descubrimiento del arte levantino a inicios del pasado siglo, no faltan alusiones a algunas cuestiones tecnológicas que evidencian una cierta curiosidad por reconstruir y comprender algunos aspectos del proceso (tipo de pigmento, preparación del soporte, tipo de pinceles, tipo de trazo, etc), aunque el carácter superficial de la mayor parte de esas observaciones sitúa a los estudios tecnológicos entre las asignaturas pendientes de la investigación en el terreno del arte rupestre levantino.

A pesar de hallarnos rezagados en estos aspectos, el papel desempeñado por algunos investigadores en cuestiones relativas a determinados aspectos técnicos no debe ser pasado por alto. En primer lugar queremos llamar la atención sobre la labor desempeñada por el investigador Cabré, uno de los pioneros en los estudios de arte levantino, en la identificación de dos técnicas de representación que a penas tuvieron eco en la historiografía y que a día de hoy parecen confirmarse cuando a punto estamos de conmemorar el centenario de su síntesis, *El Arte Rupestre en España*. Nos estamos refiriendo a las técnicas de grabado y bicromía que analizaremos con posterioridad.

Por otro lado, las observaciones de Porcar marcan un primer punto de inflexión en la investigación sobre el Arte Rupestre Levantino, ya que es el primero en analizar de forma más o menos sistemática cuestiones técnicas relativas al diseño y composición de las figuras y escenas levantinas. En sus trabajos no faltan alusiones al tipo de trazos o la variedad de tintas empleadas para la ejecución de los motivos levantinos (Porcar, 1943), si bien muestra una especial predilección por el análisis de aspectos técnicos relativos a las formas de composición. En sus observaciones destaca fundamentalmente la importancia del soporte para la escenificación del paisaje, el binomio horizontalidad versus oblicuidad como disposiciones privativas de las actitudes de descanso y movimiento (o incluso velocidad) o el empleo de esquemas de dirección del orden descriptivo y esquemas de fuga en los que el predominio de las fugas descendentes de derecha a izquierda le permiten concluir la existencia de un mayor número de pintores diestros (Porcar, 1944). Unas observaciones que, con posterioridad, han sido recogidas y ampliadas por otros investigadores en sus estudios de la composición (Beltrán, 1968; Sebastián, 1993; Alonso y Grimal, 1996, etc).

Dejando a un lado estas apreciaciones, pasaremos a analizar de forma somera las diversas fases del proceso de elaboración de las representaciones rupestres, recogiendo las apreciaciones de diversos investigadores relativas a cada una de ellas.

2.1. Selección y preparación del soporte.

El Arte Levantino es una manifestación artística eminentemente parietal, ya que hasta la fecha carecemos de paralelos muebles consistentes que no se hallen sujetos a cierta polémica. La identificación de tres representaciones faunísticas de tendencia naturalista en dos fragmentos de cerámica impresa procedentes de la Cova de l'Or, supusieron el arranque de una hipótesis que defiende la existencia de un paralelismo

entre diversos diseños cerámicos y las representaciones levantinas, que permitirían concluir la adscripción neolítica de este arte (Martí y Hernández, 1988). Pero aunque observamos una coincidencia entre las especies representadas en los fragmentos de este vaso y las dominantes en el Arte Rupestre Levantino (cáprido, ciervo y bóvido), no podemos considerarlo como un argumento suficiente para defender su simultaneidad, ya que se trata de las especies propias de la fauna autóctona de la vertiente mediterránea que constituyen así mismo las especies dominantes en el inventario de motivos zoomorfos de las plaquetas paleolíticas de Parpalló (según el inventario de Villaverde, 1994). Por tanto, tan sólo el análisis técnico y formal de los motivos nos permitirá aproximarnos a la cuestión de su contemporaneidad. En primer lugar es evidente que existen claras diferencias en cuanto a la técnica de ejecución, si bien la utilización de trazos continuos y paralelos para proceder al relleno interno de los motivos podría figurar una variante de la tinta plana. Este procedimiento les permite diseñar figuras dotadas de una cierta masa corporal que recuerda en gran medida a las representaciones levantinas. Por tanto, podríamos aceptar que las diferencias técnicas podrían deberse al tipo de soporte, como señalan Fortea y Aura (1987: 117), pero no así las diferencias formales que observamos a la hora de trazar la cornamenta del ciervo o las extremidades del supuesto bóvido, que se alejan totalmente del concepto naturalista que caracteriza a la fauna levantina y las aproxima más al horizonte esquemático. Si nos centramos en el análisis del ciervo, la única cuerna conservada se caracteriza por su carácter sintético y poco naturalista y además adopta una disposición incorrecta desde el punto de vista anatómico al dibujar los candiles hacia atrás (fig. 1).

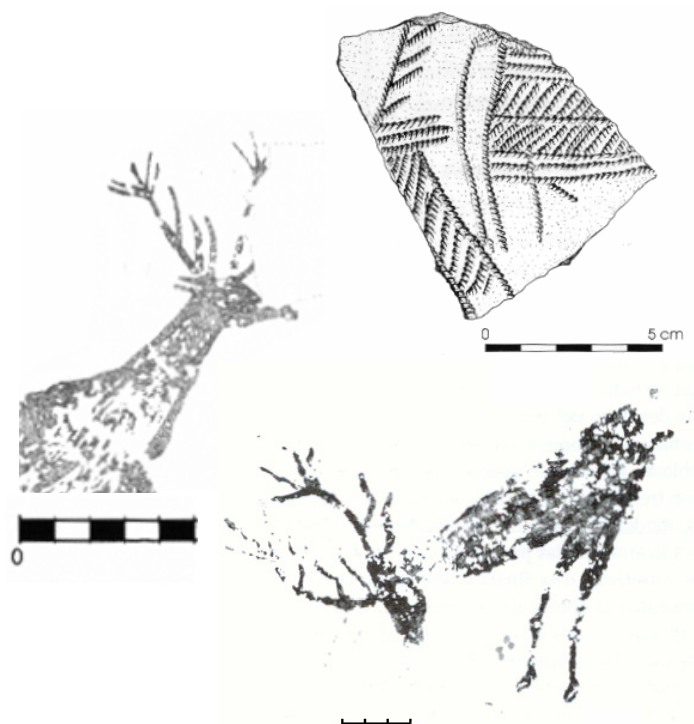


Fig. 1. a. Fragmento cerámico de la Cova de l'Or (según Martí y Juan-Cabanilles, 2002). b. Ciervo 13 (panel II cavidad 1 de La Sarga (Alcoi), según Hernández, Ferrer y Catalá, 2002). c. Ciervo 23 de Mas d'en Josep (según Domingo et al. 2003).

Esta disposición es claramente distinta a la que por lo general se documenta en

A.L., al margen de las limitaciones técnicas y la habilidad del pintor, y es más afín a las manifestaciones esquemáticas. No obstante, la incorrecta disposición de la cornamenta de un ciervo del Mas d'En Josep (Tírig, Castelló) (Domingo et al, 2003), podría jugar a favor de esta hipótesis, si bien el diseño de sus candiles es bastante más realista. Por otra parte, la representación del detalle de orejas es un aspecto afín a las representaciones levantinas, aunque la convención seleccionada y el diseño de tres trazos en vez de dos difieren notablemente de lo puramente levantino. No obstante, como nos apunta Villaverde (comunicación personal), la morfología de los trazos debe ser valorada en relación a la técnica, ya que hay una esencial diferencia entre la impresión y el dibujo a la hora de proceder al diseño de determinadas partes anatómicas.

También afín a las representaciones levantinas es la forma de resolver la cornamenta del macho cabrío que se documenta en el otro fragmento cerámico. Su resolución, mal encajada en su articulación con la cabeza, resulta similar a la de algunos motivos levantinos. Sin embargo, el modelado de las líneas de articulación es claramente dispar, ya que el cambio brusco del trazo genera formas de articulación angulares nada propias del Arte Levantino. Y si bien esta convención podría ser consecuencia de las limitaciones que impone la técnica seleccionada, la forma redondeada que adopta la cornamenta nos obliga a descartar tal hipótesis y pone en evidencia que se trata de una pauta de delineación del contorno adoptada de forma voluntaria (fig. 2).

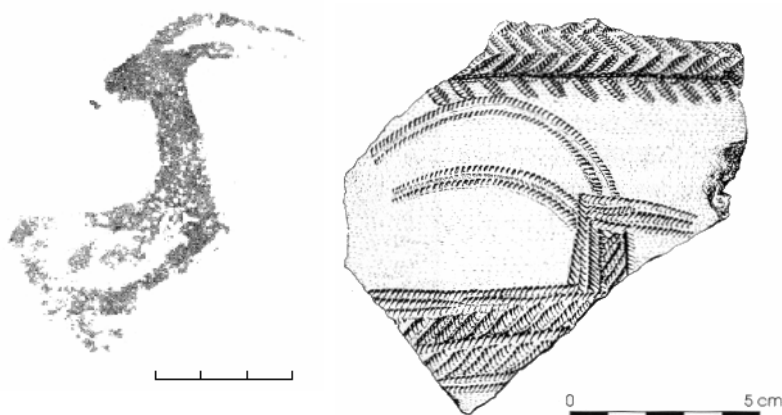


Fig.2. a. Cáprido Mas d'En Josep (Castelló). b. Frag. cerámico de la Cova de l'Or (según Martí y Juan-Cabanilles, 2002).

El carácter parcial de todos los animales documentados y la ausencia de las extremidades en todos los casos, salvo en el 'supuesto' bóvido, en cuyo caso nada tienen que ver con lo levantino, nos impide profundizar más en la comparación de especies y deja abierta la posibilidad de que las diferencias enunciadas se deban a una convención seleccionada exclusivamente para los diseños cerámicos.

Por otra parte, la vinculación que proponen Martí y Juan-Cabanilles (2002: 156) entre el árbol identificado en un fragmento cerámico de la Cova de las Sarsa, publicado en trabajos anteriores como un antropomorfo de tipo esquemático (Pérez, 1999 y 2001), con los dos arboriformes del panel II (cavidad 1) de la Cova de la Sarga, es algo más sugerente, tal vez por la propia singularidad de esa representación entre el inventario de motivos levantinos, si bien encontramos de nuevo ciertas diferencias formales, tanto en la morfología de la copa como en la forma de resolver las ramas o el tronco, ausente en los ejemplares parietales (fig. 3). Dichos elementos

arboriformes se integran en una escena de vareo (Fortea y Aura, 1987) constituida por la transformación de una escena protagonizada por diversos arqueros que parecen representar una demostración de guerreros o parada militar, mediante la adición de la vara y de los elementos vegetales (Villaverde, Domingo y López-Montalvo, 2002: 125), por lo que, de aceptar el supuesto paralelismo entre el vaso y la decoración rupestre, el primero nos permitiría precisar la cronología de la fase de adición y por tanto supondría un *terminus ante quem* para la datación de las escenas previas, que situaría a algunas de las fases del arte levantino en el neolítico antiguo.

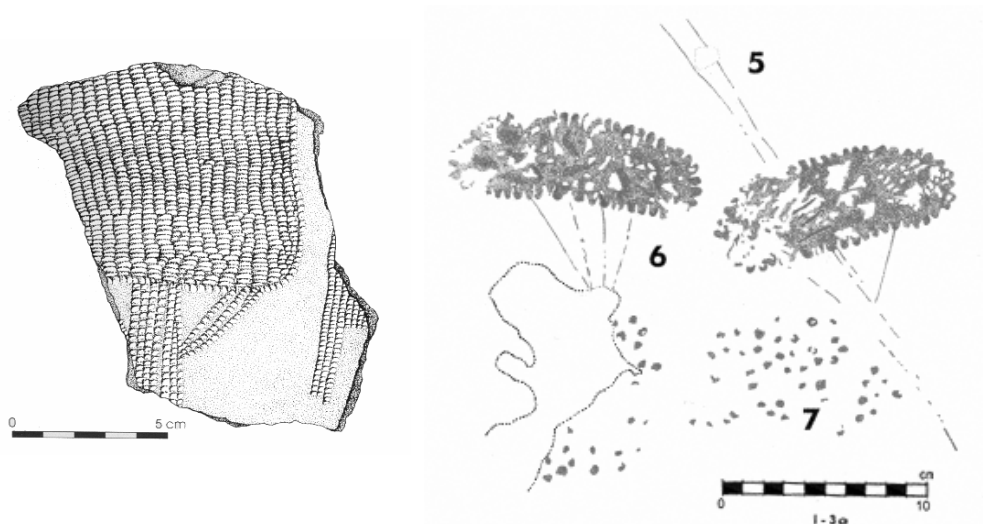


Fig. 3. a. Cova de la Sarsa (según Martí y Cabanilles, 2002). b. Cova de la Sarga (cavidad 1, panel I) (según Hernández, Ferrer y Catalá, 2002).

En cuanto a las representaciones humanas localizadas en un vaso con decoración cardinal de la Cova de l'Or (fig. 4), es evidente que en este caso nada tienen que ver con su referente levantino, salvo por la presencia de un tocado de cabeza, como señalan Martí y Juan-Cabanilles (2002: 156). Sus rasgos formales son netamente distintos y no pueden justificarse por las limitaciones técnicas que podría implicar su diseño sobre soporte cerámico sino que parecen responder a unas pautas de ejecución previamente planificadas que, tanto por la disposición de los brazos alzados como por la de las extremidades, evocan más a algunas representaciones macroesquemáticas. Sin embargo, la búsqueda de posibles paralelos parietales para este tipo de representaciones humanas nos lleva al yacimiento catalán de la Cova del Gran (Montblanc) (Castells y Hernández, 1994), en el que al menos dos representaciones humanas que protagonizan una escena cinegética, reproducen con gran

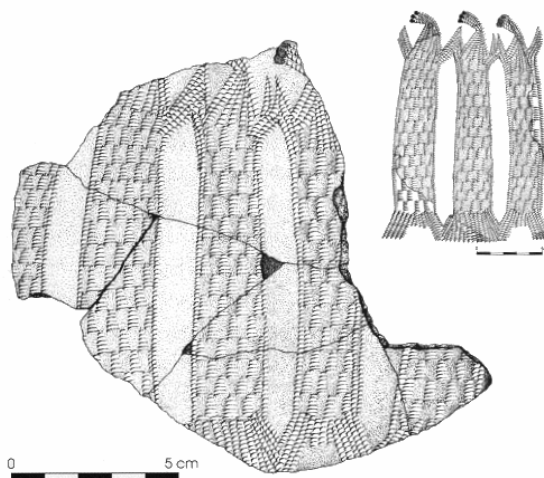


Fig. 4. Cova de l'Or (según Martí y Juan-Cabanilles, 2002)

fidelidad las formas y proporciones anatómicas que caracterizan a los individuos efectuados sobre soporte cerámico, con cuerpos excesivamente alargados y gruesos que contrastan con la escasa longitud de las extremidades (fig. 5). Un nuevo paralelismo que sin duda viene a complicar más la problemática datación del A.L., ya que si admitimos que este tipo de representaciones son posteriores a este ¿cómo es posible que sus paralelos muebles sean anteriores? De admitir tal paralelismo, la única explicación viable es que se produzca una coexistencia espacio-temporal de ambas manifestaciones en algunas áreas y que el arte Macroesquemático y el esquemático se hallen claramente vinculados, (como ya señalaron Martí y Hernández, 1988 o Torregrosa y Galiana, 2001), ya que sus diferencias en muchos casos se reducen básicamente a cuestiones de tamaño.

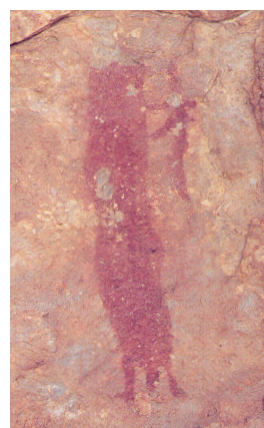


Fig. 5. a. Antropomorfo cardial de la Cova de l'Or (según Martí y Juan-Cabanilles, 2002). b. Cova del Gran (Montblanc). Escena cinagética protagonizada por dos arqueros y diversos animales de tipo esquemático. Calcos según Alonso (Castells y Hernández (coords), 1994).



A pesar de las diferencias formales y técnicas enunciadas entre los motivos cerámicos y sus posibles paralelos parietales, la existencia de diversas variantes formales y técnicas entre las propias representaciones rupestres debidas a factores de identidad, ya sean individuales, temporales y/o geográficos, nos obliga a ser cautos a la hora de descartar la vinculación de los fragmentos cerámicos enunciados (salvo el de las figuras humanas) con las manifestaciones levantinas, ya que podría tratarse de una variante tecno-morfológica vinculada al soporte cerámico. Unos paralelos que situarían al levantino en momentos avanzados del neolítico antiguo, como ya indicaran Martí y Juan-Cabanilles (2002: 164), y al esquemático de la Cova Gran en ese mismo período. Por tanto, y a la espera de que nuevos hallazgos vengán a incrementar el inventario de posibles paralelos muebles para el Arte Levantino que nos ayuden a fijar su cronología con mayor precisión, nos limitaremos a analizar las que, con seguridad,

consideramos representaciones levantinas: las manifestaciones parietales.

Por lo que se refiere al **soporte parietal**, ya en 1944 Porcar insistía en que “en toda creación de plástica se requiere un diálogo entre las imágenes preparadas en la retina y las formas accidentales” del soporte (Porcar, 1942: 12). No cabe duda de que en el arte rupestre, como en toda manifestación artística, la obra y el soporte constituyen un todo que tiene que ser examinado con minuciosidad, ya que sin duda su morfología y naturaleza puede condicionar tanto la selecciones de las técnicas como el resultado final. Pero si nos centramos en el estudio del Arte Rupestre Levantino ¿qué podemos deducir de esa posible relación entre soporte, técnica y estilo?

Para responder a esta pregunta deberíamos centrar la atención sobre tres aspectos a los que aludiremos de forma somera:

- 1. La elección de los abrigos a nivel espacial,
- 2. La elección del espacio de dibujo dentro del abrigo y la posible preparación de la superficie,
- 3. La incidencia de la superficie escogida sobre técnicas y estilo.

2.1.1. La elección de los abrigos en el paisaje,

La importancia de los estudios del paisaje para la comprensión de las sociedades pasadas está cada vez más patente en la investigación del arte rupestre a nivel mundial (Nash and Chippindale, 2002:2) y ha llevado a algunos investigadores a señalar que la decoración de determinados emplazamientos se halla concebida en lo que vienen a denominar *socialización del paisaje* (Bradley, 2000; Martínez, 2000). Sin embargo, y aunque contamos con algunos estudios que incluyen referencias someras al Arte Levantino (Díaz-Andreu, 2002; Fairén, 2002 y 2004; Mateo, 2003: 97-110, Utrilla, 2000: 29-33, Martínez y Villaverde, 2002: 200; Beltrán, 1998: 103-107; Baldellou et al., 2000: 82-85; Piñón, 1982: 170-171; etc.), algunos de ellos siguiendo las pautas propuestas para el arte esquemático por Martínez (2000), carecemos de análisis exhaustivos que contemplen la variación en la distribución y el emplazamiento de estas manifestaciones en base a los diversos estilos que se pueden individualizar en su seno. Aunque somos conscientes de esa deficiencia, no es nuestro objetivo ofrecer aquí un estudio de estas características, ya que la prioridad es poder sistematizar en primer lugar los estilos englobados dentro de este arte como paso previo para profundizar en la relación entre arte y contexto. No obstante, y a pesar de que nuestro estudio carece de un trabajo de campo exhaustivo a nivel de distribución macro-espacial, ciertamente necesario en futuras investigaciones, queremos destacar ciertos aspectos que, en cualquier caso, son evidentes.

Es indudable que la localización de las manifestaciones rupestres levantinas no se debe al azar, aunque tampoco parece que la predisposición hacia determinadas cavidades se halle condicionada por la naturaleza de su superficie rocosa (composición del sustrato rocoso o características morfológicas), ya que abrigos con rasgos geomorfológicos similares localizados en el interior de los mismos barrancos carecen de evidencias de haber sido utilizados. Por tanto, parece que la distribución de los conjuntos es más bien producto de una estrategia de articulación territorial de las poblaciones levantinas en la que las características del emplazamiento geográfico juegan un papel determinante. Un emplazamiento que mientras para unos prima la visibilidad, con objeto de garantizar el control de las rutas de paso, o la disposición a

lo largo de corredores naturales que actúan de vías de comunicación entre diversas áreas (Fairén, 2002: 72 y 2004), para otros responde a un deseo de sacralización de determinados emplazamientos (Díaz-Andreu, 2002) o a una búsqueda de emplazamientos adecuados para ser utilizados como oteros o puestos de caza (Piñón, 1982: 171).

Para avanzar en este sentido es evidente que el arte rupestre levantino tiene que ser analizado a nivel espacial en relación no sólo a su contexto arqueológico (lugares de hábitat y enterramiento) sino también a los principales rasgos físicos de su emplazamiento (grado de visibilidad, recursos hídricos y enclaves naturales que podrían haber jugado un papel importante a nivel simbólico en el seno de las sociedades prehistóricas objeto de análisis), ya que puede mostrarnos cambios en la funcionalidad de los diversos estilos o temas representados. Así por ejemplo, en Australia, donde todavía hoy los etno-arqueólogos cuentan con la ayuda de aborígenes para interpretar algunos aspectos relativos a la ubicación del arte rupestre, observan que la distribución de este arte se halla en relación no sólo con los lugares de hábitat y enterramiento, sino también con emplazamientos que son importantes desde el punto de vista económico y/o simbólico. Dentro de estos últimos engloban emplazamientos que no muestran evidencias de modificación antrópica, pero a los que los aborígenes atribuyen un nombre al asociar su singularidad con determinadas creencias. Entre ellos destacan rocas de gran tamaño o que exhiben formas específicas, oquedades en las rocas, lomas o crestas montañosas, árboles o agrupaciones concretas de éstos, llanos aluviales, depresiones, senderos o incluso determinadas paredes rocosas (Morwood, 2002: 187). Una línea que para el Arte Levantino abren las consideraciones efectuadas por Martínez y Villaverde sobre la posible carga simbólica que pudieron tener para los pintores levantinos “determinados elementos del paisaje como los meandros, las grandes rocas modeladas por la erosión y aspectos menos tangibles como la especial sonoridad de determinados lugares”. Así mismo descartan la influencia de la búsqueda de puntos de agua semipermanentes que enfatizaba Viñas (1982) en la selección de los emplazamientos, al menos por lo que se refiere al núcleo de la Valltorta, por el hallazgo de evidencias de existencia de agua abundante en el entorno del barranco hasta fechas recientes (para más detalles ver Guillem, 2002); y el papel de la visibilidad en la elección de los emplazamientos más destacados, ya que mientras el enclave de algunos conjuntos muestra un amplio dominio visual (caso de l’Abric de Centelles), éste se reduce de forma considerable en otros conjuntos (como Cavalls y Saltadora), hasta casi desaparecer en el conjunto de Civil, que a pesar de su complejidad estilística se halla encajado en un punto del barranco de escasa visibilidad (Martínez y Villaverde, 2002: 200), pero en el que destaca tanto su ubicación, junto a un salto de agua del barranco, como su “magnífico eco que repite hasta cuatro sílabas” (Del Arco, 1917). Lo que sin duda traduce la variabilidad funcional de los diversos emplazamientos que deberá contrastarse con la variabilidad estilística y temática existente en cada uno de ellos.

Pero sin duda, en el estado actual de nuestros estudios sobre arte levantino es primordial efectuar primero una sistematización de las variedades tipológicas y las temáticas en él representadas, al menos a escala regional, para que un estudio de esta índole nos permita determinar la función de cada variante tipológica y su comportamiento en espacio y tiempo.

En cuanto a la **naturaleza de los soportes**, en el Arte Levantino parece determinada fundamentalmente por las características geológicas de cada núcleo, de tal modo que aunque se constata un claro predominio del soporte calcáreo, no faltan representaciones ejecutadas en superficies de rodano en aquellas áreas donde estas

formaciones son predominantes, como la Joquera (Borriol), el núcleo de Albarracín y el núcleo de Villar del Humo. En este último caso Díaz-Andreu señala que la selección del soporte de rodano para el emplazamiento de las manifestaciones rupestres no se debe a la mayor disponibilidad de este tipo de soporte en el área señalada, si no a que la “impresionante” topografía y el color de las formaciones de rodano de ese núcleo debieron gozar de un significado sagrado que, a su juicio, incitó a su utilización en detrimento de las formaciones calizas de las inmediaciones en las que, por el momento, no se han documentado manifestaciones rupestres (Díaz-Andreu, 2002).

Por tanto, es evidente que la composición del soporte no va a jugar un papel importante en la sistematización estilística del arte levantino, fundamentalmente por lo que se refiere a nuestra área de estudio, ya que prácticamente todas las formaciones rocosas del área estudiada son formaciones calcáreas y no dan lugar a la elección intencional más que por lo que se refiere a su emplazamiento.

2.1.2. La elección del espacio de dibujo y la posible preparación de la superficie.

El protagonismo del soporte en la sistematización estilística es algo mayor por lo que se refiere a la selección del espacio de dibujo en el interior de las cavidades, ya que sus pautas pueden mostrar una cierta constancia en relación a las diversas variantes tipológicas individualizadas en cada conjunto y esto nos permitiría atribuir a la composición un papel claramente estilístico, que sin duda nos interesa rastrear. Sin embargo, la realización de otra tesis centrada en este tema en nuestro mismo proyecto de investigación nos obliga a tratar este aspecto de forma somera.

Ya desde la década de los 60, y concretamente desde las teorías estructuralistas de Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan, empezó a plantearse en los estudios de arte paleolítico la importancia de la distribución espacial de las representaciones en el interior de las cavidades y el papel del soporte, siempre en concordancia con las imágenes (Leroi-Gourhan, 1984: 302). Sin embargo, el arte levantino permaneció al margen de estos planteamientos y hasta la fecha son pocas las referencias que encontramos en este sentido que vayan más allá de la distribución espacial y articulación de motivos a nivel escénico, planteadas desde fechas tempranas por Porcar (1942) y retomadas con posterioridad en los trabajos de Sebastián (1993) o de Alonso y Grimal (1996).

En esta línea, trataremos de analizar las pautas de utilización del espacio vinculadas a los diversos horizontes de intervención sobre la cavidad y más concretamente a las variantes tipológicas humanas que logremos individualizar, con el fin de determinar si se observa un aprovechamiento diferencial de la superficie y si cada uno de esas variantes muestran unas pautas constantes de distribución y comportamiento con respecto a los horizontes anteriores (superposición, respeto o transformación) a las que atribuir un valor estilístico. Pautas que nos pueden ayudar a determinar el grado de relación existente entre las diversas intervenciones, si el acceso es individual o colectivo, y tal vez el volumen de audiencia al que parecen destinadas las diversas escenas en base a su grado de visibilidad (deducido a partir de las variables emplazamiento, tamaño y dispersión).

¿Cuáles son las áreas de utilización preferente en relación a cada estilo? ¿Guardan alguna relación con la temática representada en cada caso y por tanto tienen un papel funcional? ¿Coincide el espacio de dibujo con el campo manual o lo excede y por tanto requiere un cambio de ubicación del pintor?

A nivel general, el proceso de diseño de los paneles levantinos no requiere la construcción de estructuras para facilitar el acceso a la superficie gráfica, como propone Leroi-Gourhan para la realización de las representaciones paleolíticas de Lascaux (Leroi-Gourhan, 1984: 265) y a lo sumo, si su desarrollo gráfico supera el campo manual del pintor (es decir el espacio gráfico abordable por un individuo sin modificar su postura o emplazamiento) o las composiciones se hallan dispuestas en diversos planos, podría imponer su desplazamiento o la adopción de una postura diversa. Sin embargo, y al igual que ocurre en arte paleolítico, existen algunas excepciones que sin duda requieren la construcción de algún tipo de andamio o la utilización de cuerdas para alcanzar la superficie escogida, cuya altura con respecto a la base del abrigo la hace inalcanzable (ejemplo, bóvido del abrigo VII Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestre). Así mismo, las posturas adoptadas por el pintor para el diseño de los paneles varían de unas composiciones a otras, ya que no siempre el campo de dibujo coincide con los espacios más accesibles y la ubicación de las representaciones varía en función de la fisonomía del soporte. Así, en la Cova dels Cavalls, el diseño de las figuras de la unidad 1.2, requiere trepar ligeramente por la pared para alcanzar el campo de dibujo adoptando posturas complicadas que dificultan el trabajo y, sobretodo, la sujeción de los instrumentos necesarios para depositar el pigmento y que podrían sugerir la intervención de más de un individuo que pudiera ayudar al pintor, ya que la precisión de los detalles de las figuras nos lleva a descartar el empleo de pinceles de empuñadura largo que facilitarían el diseño manteniendo una relativa distancia con respecto a la pared. Por tanto, observamos que el diseño del arte rupestre levantino requiere una multiplicidad de posturas que varían en función del campo de dibujo seleccionado, y que van desde paneles que requieren la adopción de una postura sedente (Mas d'En Josep), a paneles que sin duda se diseñan de pie o mediante la utilización de andamios.

Aunque el análisis de este aspecto pudiera parecer innecesario para la sistematización estilística, las conclusiones obtenidas por Múzquiz al analizar las posturas adoptadas por el pintor de los bisontes policromos de Altamira muestran resultados interesantes para determinar el grado de unidad de la obra. Así, Múzquiz, deduce la intervención de un único pintor a partir de la reconstrucción de las dos únicas posturas adoptadas para el diseño de todos ellos, que confirma así mismo al descubrir la similitud del ritmo de diseño de su contorno. En este sentido señala que aunque la analogía formal de dos representaciones puede resultar de la intervención de dos o más individuos no ocurre lo mismo con los ritmos de ejecución, que considera exclusivos de un único autor. Tal planteamiento le lleva a afirmar la intervención de una única mano con claro planteamiento de composición y unidad (Múzquiz, 1998: 73). Por tanto, los dos aspectos técnicos analizados deben sumarse a la lista de aspectos técnicos de la obra susceptibles de aportar información estilística.

Por otro lado, y como han señalado diversos investigadores, fundamentalmente en el terreno del arte paleolítico, es evidente que existe una clara vinculación entre las manifestaciones artísticas (tanto parietales como muebles) y el soporte que actúa como lienzo. Una relación que llevó a Leroi-Gourhan a definir al soporte “como ‘campo’ susceptible de determinar por sus formas o por sus dimensiones reacciones conscientes o mecánicas, personales en el ejecutante, pero limitadas por el cuadro de las tradiciones figurativas del grupo social al que pertenecían” (Leroi-Gourhan, 1984: 94). El análisis de la **relación entre forma y soporte**, llevó a este investigador a establecer 4 variantes, de las que tan sólo dos pueden ser aplicadas al arte parietal:

- *Independencia de la obra en relación al soporte*, una forma de utilización del soporte que a su entender supone la consideración del mismo como una

simple superficie disponible seleccionada en función de las figuras que van a ser ejecutadas.

- *Integración del soporte en la obra*, que supondría la existencia de una consonancia entre obra y soporte, que se ha elegido en base a su forma, situación, dimensiones y relieve, de tal forma que la pared interviene como encuadre, o sus volúmenes y morfología se utilizan en la ejecución tanto de motivos individuales como de escenas (Leroi-Gourhan, 1984: 94)..

Es evidente que, como señala Leroi-Gourhan, la superficie rocosa seleccionada por los artistas levantinos como lienzo para la plasmación de su obra va a determinar la morfología y el desarrollo gráfico de motivos y agrupaciones, ya que por lo general no se trata de un lienzo uniforme y regular sino de una superficie dotada de volumen e integrada por multitud de irregularidades y accidentes topográficos de naturaleza diversa. De este modo, y como ya señalamos en trabajos anteriores, los rasgos topográficos que en ciertos abrigos sirven para marcar una ruptura entre dos escenas, para aislar unos motivos respecto a otros, para enmarcar una figura o para simular elementos estructurales del paisaje, en otros quedan integrados en la escena sin que su existencia modifique el sentido narrativo. Incluso en el interior de un mismo abrigo, el papel de los accidentes topográficos en el discurso gráfico puede variar tanto entre los motivos de una misma fase como entre las diversas fases de utilización de la cavidad. En consecuencia, las distintas formas de explotación de la superficie pétreo y de sus cambios estructurales en relación al diseño gráfico podrían mostrar pautas vinculadas a diversas fases de intervención, de modo que nuevamente un rasgo técnico del proceso de elaboración de las representaciones podría englobar información estilística que debe ser analizada con detenimiento en relación al arte rupestre levantino.

Y aunque por lo general parece manifestarse una relativa independencia entre obra y soporte, no faltan ejemplos en los que su morfología o sus irregularidades se integran en la escena para figurar accidentes naturales concretos (oquedad en la roca que sirve para figurar un panel de abejas en las Cuevas de la Araña, grieta de la que surge el bóvido de Mas d'en Ramón d'en Bessó, rodets estalagmíticos que parecen reproducir elementos estructurales del paisaje en la Cova dels Cavalls, etc...), para dar relieve a las representaciones, como sugiere Mesado para los jabalíes del Abrigo "A" del cingle de Palanques: *"fueron utilizadas dos claras turgencias de la pared para dar relieve a los corpachos de dos jabalíes en perspectiva diagonal ascendente"* (Mesado, 1995: 50); o simplemente para enmarcar y destacar determinadas figuras o escenas, como en el abrigo IX de les Coves de la Saltadora, en el que un cáprido joven es diseñado en el centro de una hornacina como si tratara de centrar la atención del espectador (López-Montalvo, 2000).

A pesar de la ausencia de unas pautas constantes de explotación del relieve, es evidente que su morfología condiciona la lectura e interpretación de ciertas representaciones e incluso ayuda al investigador a determinar, en ocasiones, si existe o no continuidad gráfica entre motivos, por lo que se trata de un rasgo a tener en cuenta a la hora de analizar los diversos horizontes de intervención.

Del mismo modo, la fase previa a la ejecución de las representaciones podría llevar implícito un proceso de **preparación del soporte**, entendido como la aplicación de cualquier tipo de tratamiento a la superficie pétreo con objeto de acondicionarla para ser utilizada a modo de lienzo. Este tratamiento puede implicar tanto el alisamiento del soporte mediante el raspado de su superficie como la aplicación de algún tipo de materia (pintura, barro, etc.) previo a la ejecución de las representaciones. Incluso

podríamos considerar tratamiento previo el borrado de manifestaciones anteriores con objeto de acondicionar el panel para el diseño de la nueva obra.

Pero en líneas generales los artistas levantinos proceden a la ejecución directa de las representaciones sin proceder a una alteración previa del estado natural de la roca, adaptando las representaciones a las irregularidades del soporte mediante diversas soluciones. En la concepción de las composiciones, los cambios estructurales y las dimensiones del abrigo generan composiciones dispuestas en distintos planos y concebidas desde una multiplicidad de puntos de vista, mientras que en la ejecución de motivos individuales, los accidentes que en algunos casos condicionan la aplicación del pigmento, la trayectoria del trazo y la disposición de determinadas partes anatómicas en otros no parecen incidir de manera significativa (López-Montalvo y Domingo, e.p.), como veremos más adelante.

No obstante, en contadas ocasiones algunos investigadores creen documentar ciertos vestigios de una posible preparación. Las alusiones de Beltrán a una técnica de estas características son bastante ambiguas (Beltrán, 1968:27), mientras que otros investigadores puntualizan algo más, señalando la presencia de una coloración rosácea infrapuesta a determinadas representaciones como una fase de preparación previa de la roca receptora (Porcar, 1964: 162; Alonso en Cabra Freixet (en Castells y Hernández, 1994); Mesado, 1989: 33 en la Cova dels Rossegadors). Un pigmento similar se documenta así mismo en el abrigo IX de les Coves de la Saltadora por debajo de la representación de un ciervo naturalista (López-Montalvo, 2000). Pero se trata de un fenómeno poco usual, que no podemos asegurar responda a una acción intencional y bien pudiera tratarse de simples oxidaciones naturales, de un emborronamiento del pigmento consecuencia de la exudación de la roca o de algún intento de borrado para efectuar correcciones o rectificar la posición inicial de una figura por motivos de encuadre, como documentamos en nuestro estudio de la Cova dels Cavalls (Villaverde et al., 2002: 116).

El tema de las **correcciones** es, así mismo, un aspecto interesante del proceso técnico de elaboración de las representaciones rupestre ya que, sin duda, el diseño de las cavidades debió partir de una planificación previa de la escena y de los motivos protagonistas que probablemente requería la ejecución de un boceto inicial. Es incuestionable que escenas de tal complejidad fueron previamente ideadas antes de ser plasmadas y que debieron sufrir continuas correcciones en su proceso de elaboración. Un aspecto que ha recibido poca atención en los estudios de arte levantino, a pesar de que son numerosos los ejemplos que muestran figuras incompletas y restos de pigmento y trazos que tan sólo pueden explicarse a partir de una hipótesis como la mencionada.

En las representaciones levantinas, aunque la destreza y experiencia de los pintores está notablemente constatada por la perfección de los trazos y la calidad de las representaciones, no faltan ejemplos de correcciones, transformaciones o abandono de figuras que veremos repetirse en los diversos conjuntos analizados en esta tesis. Entre ellos destacan:

- figuras inacabadas que nos permiten reconstruir el diseño de la figura a partir de un boceto inicial: motivo 15 de les Coves del Civil y motivo 6bis (unidad 13) de l'Abric de Centelles, (ver capítulos III-2a y 2b respectivamente) y que sin duda se hallan condicionados y condicionan a su vez el resultado final. Por tanto, la caracterización de esta fase del proceso puede mostrar rasgos de definición estilística que no debemos obviar.

- motivos en los que se observa una sucesiva transformación de la figura, de su género o incluso de la especie representada resultado del propio proceso de ejecución inicial, sin que se produzca un lapso temporal entre las diversas intervenciones. Un ejemplo interesante es el del ciervo 30 de Cavalls en el que observamos hasta 2 modificaciones consecutivas de la silueta y fundamentalmente de la posición de las orejas de la cierva que nos llevaron a interpretarla erróneamente como un ciervo joven (Villaverde et al., 2002: 113) (fig. 6). En la misma línea podríamos añadir la modificación de la silueta de la línea de quijada de un bóvido del abrigo VII de les Coves de la Saltadora (Domingo, 2000: 9) o la superposición que a modo de transformación de la especie representada se documenta en Cantos de la Visera y que el análisis de pigmentos efectuado por Montes y Cabrera ha revelado ejecutada de forma simultánea, ya que no constatan la existencia de un lapso temporal entre las diversas intervenciones (Montes y Cabrera, 1994: 73). ¿Podríamos hablar por tanto de una primera fase de ejecución de las representaciones (o boceto) que se realiza en una tinta más clara o diferente a la de la consumación de la figura?

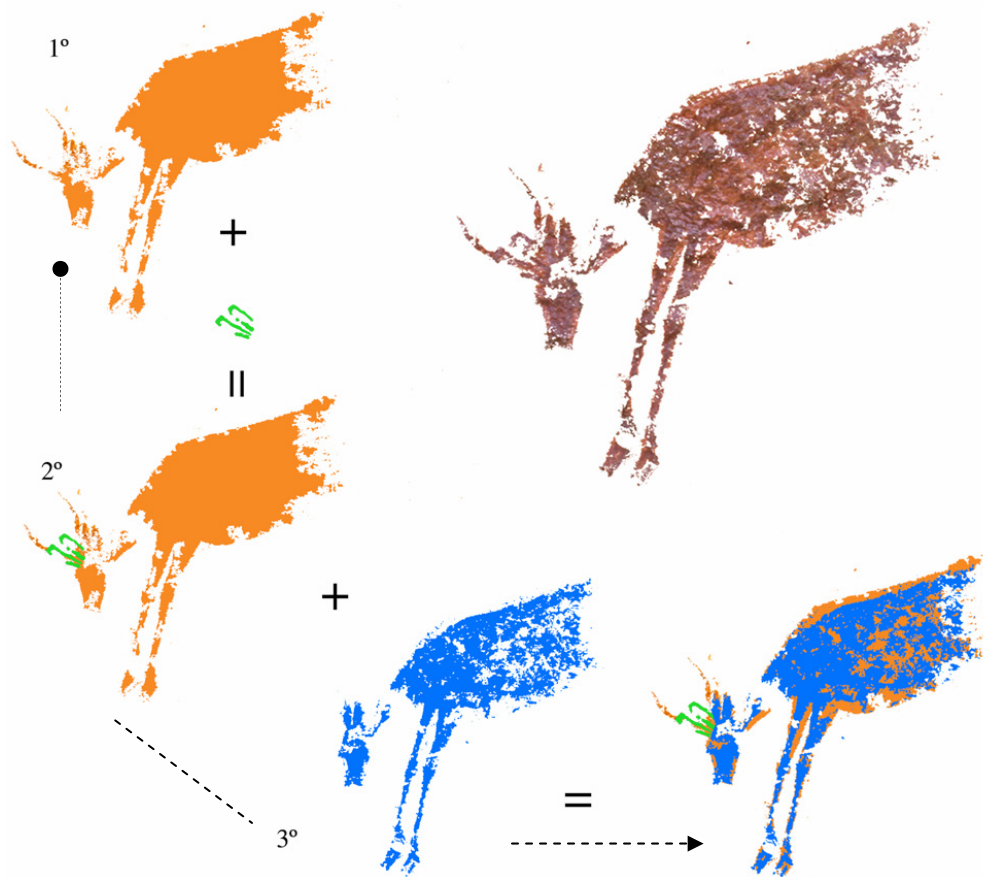


Fig. 6. Progresión de las correcciones de la figura 30 de la Cova dels Cavalls: 1º- Se procede al diseño de un cérvido, en cuyo cabeza se detallan las orejas y dos trazos a modo de cornamenta que se abandona sin concluir. Pigmento similar al resto de figuras del panel. 2º- Se redibuja el cérvido con un pigmento más oscuro para disimular la cornamenta inicial y transformarlo en cierva. Se procede al cambio de ubicación de las orejas, de las que en esta fase tan sólo se diseña el contorno y de nuevo no se concluye. 3º- Por tercera vez consecutiva se redibujan las orejas en la posición inicial y se concluye el cérvido sin hacer coincidir su silueta con la del diseño inicial.

Una hipótesis que nos ayudaría a explicar el borrón que aparece en la parte correspondiente a la cabeza, la cola y las patas posteriores del cérvido 29a de la misma escena de caza de la Cova dels Cavalls, o la tinta más clara empleada para el diseño de la flechas del arquero 25a o de la cierva 35a. Sin embargo, en este último caso el mayor grosor del trazo con respecto a las flechas que asaetean al resto de ciervas de la escena nos sugiere más bien un cambio en la disposición de una de las extremidades anteriores de la cierva.

- **Cambios en la ubicación inicial de las representaciones por motivos de encuadre.** En la Cova dels Cavalls, el informe 32b se halla constituido por los restos de un cambio de ubicación de la cabeza del ciervo 33 y, tal vez, de un arquero cuya disposición se asemeja a la del arquero 26 (fig. 7), si bien es cierto que las dificultades de lectura de esta representación nos obligan a señalar la incertidumbre de la segunda propuesta. Así mismo, el manchón 36, cuyo contorno superior recuerda a la línea cérvico-dorsal de las ciervas de la escena, podría corresponder a un cambio de ubicación de una de ellas. A estos ejemplos podríamos añadir los restos que encontramos junto a diversas figuras humanas en el conjunto del Civil (motivos 47 y 63a) y que interpretamos así mismo como un cambio en la ubicación inicial de las representaciones (motivos 46b y 63b) (ver capítulo III-2a). La hipótesis planteada, podría ser ratificada con un análisis de pigmentos que permitiera constatar el grado de similitud de las mezclas empleadas.

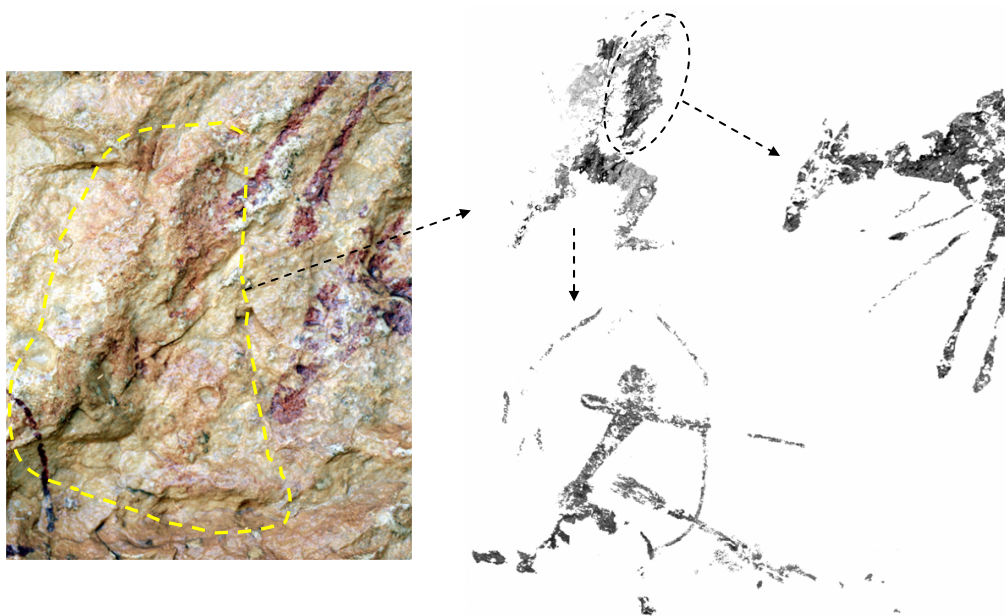


Fig. 7. Cambio en la ubicación inicial de dos motivos de la Cova dels Cavalls por razones de encuadre. El motivo 32b se halla compuesto por restos de pigmento diluido, cuya morfología recuerda a la cabeza de la cierva 33 y a las extremidades del arquero 26a.

No cabe duda que los aspectos enunciados en estas líneas debieron repetirse en el resto de conjuntos levantinos, y sin duda tenerlos en cuenta nos ayuda no sólo a reconstruir parte del proceso de elaboración de las representaciones rupestres y tal vez el orden de las incorporaciones, sino también a explicar la existencia de trazos o restos de pigmento que en muchas ocasiones no éramos capaces de interpretar y que tendíamos a considerar como restos de figuras anteriores que denotaban un progresivo

proceso de adición. Por tanto, en muchos casos, la interpretación de algunos restos como producto del proceso técnico de diseño de la escena intercederá a favor de la concepción unitaria de la misma y no de su ejecución en diversas fases. Una hipótesis que sin duda debería ser confirmada o invalidada mediante la realización de análisis de pigmentos, ya que la determinación de las mezclas empleadas revelaría si se han empleado o no los mismos componentes, y si las diferencias cromáticas denotan recetas diversas o se deben tan sólo a procesos de erosión diferencial o a la cantidad de carga colorante que les interesa añadir en cada una de las fases del proceso de ejecución, y por tanto son unitarias.

2.1.3. Incidencia de la superficie escogida sobre técnicas y estilo.

Es evidente que la fisonomía y la naturaleza del soporte pueden influir tanto en las técnicas empleadas para la ejecución de las manifestaciones rupestres, como en la forma y distribución de los motivos, como venimos insistiendo a lo largo de estas líneas.

La rugosidad del soporte puede condicionar:

- la **regularidad de los perfiles de los trazos**, resultando en trazos más sinuosos o babosos, que podrían dar la sensación de tosquedad y llevarnos a interpretaciones erróneas en la asignación estilística de las representaciones si no detectamos que se debe a morfología de la superficie;
- **el formato de las representaciones**, aunque en el arte levantino no parece que las soluciones adoptadas para resolver las figuras, cuando éstas se ven afectadas por irregularidades del soporte, sean estandarizadas. Así observamos que en ocasiones los cambios estructurales condicionan la ejecución o la morfología de determinadas partes anatómicas para ceñirse al espacio disponible (tamaño del jabalí de Saltadora VII y disposición de una de sus extremidades para ceñirse al espacio de la laja), mientras que en otros sobrepasan esos cambios adaptándose a las alteraciones con mayor o menor destreza (arquero 20 de Saltadora VII), lo que puede provocar la articulación forzada de determinadas partes anatómicas que nada tienen que ver con el estilo de las figuras (arquero 35 de Cavalls) (ver figuras en anexo).

Por otra parte, la **tonalidad del soporte** podría condicionar la selección de determinados colores en detrimento de otros con el fin de garantizar la visibilidad de las representaciones (como los motivos en blanco efectuados sobre soporte de rodano en el núcleo de Albarracín). Sin embargo, la presencia de motivos efectuados en otros colores en ese mismo núcleo demuestra que no siempre fue así.

Así mismo se podría constatar una cierta incidencia de los diversos planos que constituyen la superficie decorada en la morfología de las representaciones, que en ocasiones puede resultar en motivos que tendemos a considerar como deformados como consecuencia de la diversidad de puntos de vista existentes en una cavidad. En esta línea destacan algunas apreciaciones que se han efectuado al respecto en los estudios de arte paleolítico, aunque poco o nada se ha señalado en relación al arte levantino. En este sentido Groenen recoge los ejemplos documentados en ciertos yacimientos paleolíticos por diversos investigadores (Aujoulat, Lorblanchet, Clottes y Simonnet; y Moure y González-Morales), en los que sugieren que el artista introduce una deformación voluntaria del animal figurado con la finalidad de que tan sólo muestre sus proporciones reales si se observa desde un determinado emplazamiento (Groenen, 2000: 102), lo que implica que el punto de vista “correcto” de visualización

de un figura o una escena podría resultar impuesto por el artista. A nuestro juicio, y aunque no puede generalizarse para la explicación de la totalidad de las representaciones que muestran cierta estilización, algunos de los motivos levantinos localizados en los conjuntos analizados en esta tesis parecen responder a una técnica similar a la citada para el paleolítico. Son varios los ejemplos que nos parece documentar en un mismo yacimiento: Mas d'en Josep. La representación del prótomo de un bóvido en una hornacina del soporte cuya superficie está constituida por un plano oblicuo lleva a representar un bóvido cuyo cuello es excesivamente alargado si nuestro punto de vista es perpendicular al plano de representación del motivo, pero que se acerca más a las dimensiones reales si por el contrario lo observamos desde la perpendicular a la pared de la cavidad. Del mismo modo, el ciervo de la escena de caza, cuyo cuello es así mismo excesivamente alargado, parece mostrar unas dimensiones más reales si observamos la escena desde un plano distinto.

Se trata por tanto de un nuevo aspecto técnico que puede condicionar la sistematización estilística de no percatarnos de que la deformación generada se ha introducido de forma intencional por el artista como un recurso técnico para fijar el punto de vista idóneo para la correcta visualización de la figura o de la escena en la que participa, y no para dotar a la representación de mayor gracilidad o estilización, como ocurre sin embargo con las figuras humanas de la escena central de les Coves del Civil.

Por otra parte, los cambios en la rugosidad y permeabilidad del soporte pueden influir en la receta de elaboración del pigmento, condicionando el tipo o la densidad del pigmento necesaria para garantizar su fijación y absorción. Por tanto debemos ser prudentes a la hora de interpretar los cambios que se documentan en los componentes del pigmento, (cantidad o tipo de aglutinante) o en la tonalidad del mismo, ya que pueden deberse no sólo a la intervención de diversas manos o diversos grupos humanos con tradiciones culturales distintas, sino también a exigencias predeterminadas por la naturaleza del soporte.

2.2. Técnicas de ejecución o géneros artísticos en el Arte Levantino.

Sanchidrián, en su *Manual de Arte Prehistórico* (Sanchidrián, 2001: 206) sugiere una clasificación elemental de las técnicas de ejecución del arte rupestre prehistórico, también denominadas géneros artísticos (Delporte, 1982: 244), a las que agrupa en tres categorías fundamentales:

- *la adición*: que “*implica un aporte al soporte de una sustancia*” y engloba las técnicas de dibujo y pintura.
- *La sustracción*: que implica “*la eliminación o destrucción de parte del soporte*” y englobaría grabados, relieves y esculturas,
- *La modificación*, que *no añade ni elimina sustancia del soporte sino que lo transforma*, y que engloba la técnica del modelado.

De todas ellas, en el Arte Levantino tan sólo se han documentado dos de sus variantes:

- la pintura entre las aditivas, aunque en algún caso podríamos hablar incluso de dibujo más que de pintura,
- y el grabado entre las de sustracción.

Y aunque la primera es sin duda la técnica hegemónica, no cabe duda de que el grabado también jugó su pequeño papel en los conjuntos levantinos como veremos a

continuación.

2.2.1. Técnicas de sustracción: el grabado en el A.R.L.

La atribución de representaciones grabadas al A.R.L. ha despertado diversas polémicas en la historia de la investigación. El número de conjuntos en los que se documentaba su empleo era bastante reducido, lo que unido al hecho de que hasta fechas recientes quedará básicamente restringido al diseño de representaciones zoomorfas llevaba a los investigadores a atribuirles una cronología paleolítica.

En todos los casos se trataba de un grabado fino, en ocasiones a penas un raspado, y por tanto de difícil identificación, y se documentaba tanto aplicado a la totalidad de las representaciones como aplicado como técnica complementaria a la pintura.

- **Como técnica complementaria a la pintura.** Fue el investigador Cabré el primero en documentar su empleo en algunas representaciones de la Roca dels Moros de Calapatá. En su estudio sobre este yacimiento señalaba que “la silueta o contorno de todo el animal, fue indicada antes por una línea grabada que, a pesar de su finura, trazose con una seguridad pasmosa, sin titubeos ni enmienda alguna. Los detalles interiores del contorno, particularmente de la cabeza, los ojos, la nariz y la boca, jamás se ven omitidos, sucediendo lo mismo con la musculatura de la parte superior de las extremidades. Sin embargo este lujo de detalles no es fácil el apreciarlo, porque la superposición del color cuando recubre todo el grabado, lo hace imperceptible” (Cabré, 1915: 137). Uno de sus ejemplos claves es la representación de un bóvido, en el que el diseño de algunas partes anatómicas, como los cuernos, se ha efectuado tan sólo mediante el grabado, mientras en otros puntos del contorno el grabado se deja entrever por debajo de la pintura. Un procedimiento similar al que documenta en el diseño de los ciervos “del peñón de frente al Barranco dels Gascons” (Cabré, 1915: 142).

Años después el investigador Almagro observa un grabado similar en el contorno de los bóvidos pintados de la Roca dels Moros de Cogul (Lleida) (Almagro, 1952), y de forma progresiva los hallazgos se multiplican en otros conjuntos aragoneses como Los Toricos de Prado del Navazo, la Cocinilla del Obispo y la Ceja de Piezarrodilla (Piñón Varela, 1982: 201). Sin embargo no todos admiten su adscripción al arte levantino, sino que algunos consideran que el grabado inciso que contornea ciertas figuras, como la cierva de Tajadas de Bezas, un toro del abrigo de las Olivanas, otro de la Coquinera de Obón o las figuras pintadas de la Cocinilla del Obispo, pudieron efectuarlos los primeros investigadores que estudiaron el conjunto (Utrilla, 2002: 33), al igual que ocurre con el silueteado a lápiz que observamos en la actualidad en algunas representaciones de la Cova Remigia (Ares del Mestre, Castelló) y cuya finalidad no era otra que ayudar al investigador en el proceso de identificación y documentación de motivos.

Como **técnica exclusiva**, fueron los investigadores Breuil y Cabré los primeros en documentar su existencia tras descubrir las representaciones grabadas de la Fuente del Cabrerizo: un équido, de grabado profundo (fig. 8) y un pequeño cérvido efectuado mediante incisiones someras (Breuil y Cabré, 1911). La interpretación de la primera de ellas abrió un amplio debate acerca de su adscripción cronológica, ya que mientras Obermaier (1916: 281) defendían su mimetismo con el onagro o asno salvaje para proponer su cronología cuaternaria, otros investigadores lo consideraban más afín a un caballo (Cabré, 1915; Hernández Pacheco, 1924) y no sólo dudaban de su adscripción paleolítica sino también de su adscripción al levantino (Hernández-Pacheco, 1924;

Almagro, 1952: 59; Piñón Varela, 1982) dilatando incluso su ejecución hasta la edad del hierro (Beltrán, 1968: 25).

En su síntesis del *Arte Rupestre en España* Cabré ampliaba el inventario de motivos grabados a otros conjuntos aragoneses localizados en las proximidades de la roca dels Moros de Calapatá, a las que consideraba de adscripción paleolítica y más concretamente auriñaciense. Entre ellas destacaba una cabeza de cabra inscrita en un signo ovalado de unos 50 cm. de largo en una cavidad y un caballo y diversas cabezas de toros y cabras, infrapuestos a otros motivos pintados, en otra abrigo al que denominaba “del peñón de frente al Barranco dels Gascons” (Cabré, 1915: 141-142). A estas representaciones añadía la de un ciervo grabado ubicado en una peña al aire libre a unos 100 m. de Val del Charco del Agua Amarga, del que apenas pudo apreciar las astas y el ojo y del que faltaban las extremidades, (Cabré, 1915: 152, nota 2; 155 y 158).

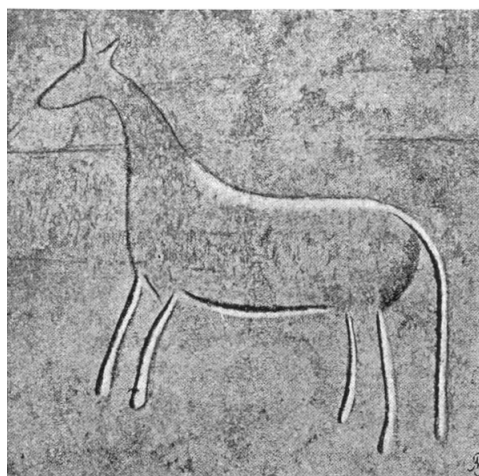


Fig. 8. Équido de la Fuente del Cabrerizo.

Al inventario de grabados citados por Cabré se fueron añadiendo nuevas representaciones faunísticas documentadas en otros conjuntos, entre las que destacan:

- Un bóvido en Racó Molero (Beltrán, 1965), prácticamente descartado tras la revisión efectuada por los miembros del Instituto Valenciano de Arte Rupestre (comunicación personal de Pere Guillém).
- Varios ejemplares en el yacimiento de Cogul (un bóvido, un pez, una cabrita, un cuadrúpedo, dos caballitos, etc), que Almagro atribuye a diversas etapas de intervención sobre la cavidad, ya que en unos casos aparecen infrapuestos a las figuras pintadas y en otros superpuestos. Sin embargo puntualiza que los de grabado más fino, compuestos por incisiones apenas perceptibles, son sin duda los más antiguos y entre ellos destaca no sólo motivos exclusivamente grabados sino también las siluetas de varios bóvidos pintados de gran tamaño claramente levantinos (Almagro, 1952).
- Las totalidad de las representaciones del abrigo del **Barranco Hondo** (Castellote) (Sebastian, 1988), (fig. 9) entre las que identificaba dos cérvidos (un macho y una hembra) y restos de otras figuras indeterminadas, de trazo simple, inciso, muy seguro y poco profundo. Motivos a los que la citada investigadora considera levantinos, pero que por incluir en su inventario tan sólo representaciones zoomorfas otros investigadores los atribuyeron al paleolítico (Utrilla y Calvo, 2000: 41; Utrilla, 2000: 33).

A pesar de las reticencias a aceptar el grabado como una técnica empleada en la ejecución de representaciones levantinas, la reciente revisión del Abrigo del Barranco Hondo por un equipo dirigido por Utrilla y Villaverde (e.p.), parece confirmar la existencia de representaciones humanas de estilo claramente levantino entre las representaciones animales que ya en su día documentó Sebastián. La singularidad de esta cavidad radica no sólo en que el grabado es la única técnica empleada para la

totalidad de las representaciones identificadas, sino que además éstas se disponen en el panel conformando una escena de carácter cinegético similar a las escenas pintadas en otros conjuntos levantinos (comunicación personal de Valentín Villaverde).

Este descubrimiento viene a ratificar la utilización de esta técnica en el Arte Levantino casi un siglo después de los primeros descubrimientos. Su carácter de incisiones finas de difícil identificación y las reticencias a aceptar su empleo en esta tradición pictórica, justifica el escaso número de hallazgos con los que contamos en la actualidad.

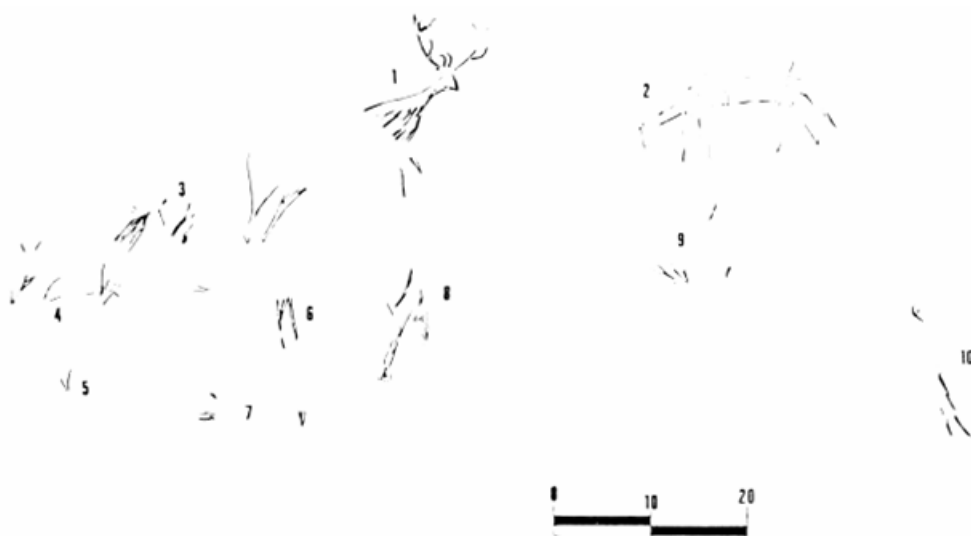


Fig. 9. Representaciones grabadas levantinas en el abrigo del Barranco Hondo (según Sebastián, 1988).

Tradicionalmente se ha considerado que la mayor plasticidad de la pintura frente al grabado podría haber condicionado la elección de esta técnica para la ejecución de representaciones naturalistas, pero lo cierto es que los motivos del citado conjunto, así como el resto de las representaciones faunísticas enumeradas, se caracterizan por su gran naturalismo e incluso repiten procedimientos técnicos documentados previamente en la pintura: como el listado interno. Por tanto, no cabe duda de que esta técnica se utilizó en el arte levantino y probablemente futuras prospecciones permitirán aumentar el número de conjuntos en los que se constate su utilización, de tal modo que nos permitan determinar si se trata de una técnica de representación generalizada o su ámbito de distribución se halla circunscrito a un área concreta.

A la espera de que la publicación de este conjunto salga a la luz poco más podemos avanzar sobre el estilo de las representaciones humanas ejecutadas mediante esta técnica.

2.2.2. Técnicas de adición: la pintura.

Se trata de la técnica predominante y conlleva un proceso complejo que va desde la selección de la materia prima y los colores, hasta la preparación de las recetas y de los instrumentos para proceder a su aplicación.

El proceso de elaboración del pigmento se ha considerado como un proceso

cargado de significación simbólica entre las sociedades aborígenes, en las que se inserta en rituales en los que se le llega a atribuir poderes sobrenaturales. Un valor simbólico que el investigador Lewis-Williams extrapola al Arte Paleolítico (Lewis-Williams, 1994: 285). Sin embargo, es difícil inferir qué valor atribuían las sociedades levantinas a la totalidad del proceso de manufactura de sus representaciones rupestres, máxime cuando no tenemos información alguna acerca de las áreas de aprovisionamiento o de la existencia de redes de intercambio de determinados ocreos que pudieran considerarse de mejor calidad y cuando ni siquiera somos capaces de averiguar el significado o la finalidad de las escenas pintadas o de llegar a un acuerdo acerca del tipo de sociedad en la que se crearon las pinturas, ya que el debate sobre su cronología permanece abierto.

a. El aprovisionamiento de materias primas.

El estudio de las materias primas puede aportar información acerca de la distribución espacial de las sociedades pasadas, ya que la localización de las fuentes de aprovisionamiento a partir de la comparación de los pigmentos parietales con los colorantes naturales del área de análisis nos ayuda a delimitar el territorio explotado por un grupo humano. Unos límites que permitirían profundizar en la cuestión de la regionalización del arte levantino que se deduce a través del análisis comparativo de las representaciones rupestres.

En los afloramientos naturales de materias colorantes, los minerales se hallan ligados a elementos-traza particulares, variables según los yacimientos o incluso según sectores del mismo, que han servido de marcadores para la localización del origen de las materias colorantes a diversos investigadores (Couraud, 1988: 22-23; Onoratini, 1985; Hameau et al., 1995; Bello y Carrera, 1997; Smith y Pell, 1997; Mooney, Geiss y Smith, 2002; Stafford et al., 2003). La identificación de las áreas de aprovisionamiento vinculadas a tres periodos distintos en la región de l'Haute-Garonne y l'Ariege (Francia), permitió a Couraud observar un cambio paulatino en la extensión de los desplazamientos que implica o bien una progresiva ampliación de las áreas de captación de recursos o bien una ampliación de las redes de intercambio a medida que avanzamos hacia fechas más recientes¹. Por su parte, Onoratini observa que en el sudeste francés las materias primas utilizadas en la prehistoria se hayan influidas por la disponibilidad del entorno más inmediato (Onoratini, 1985: 65)². Un hecho que también constatan Bello y Carrera (1997: 825) en relación a la procedencia del caolín utilizado para la decoración del interior de los ortostatos del dolmen de Dombate

No obstante las posibilidades abiertas por estos estudios deben tener en cuenta ciertas limitaciones, ya que en ocasiones el aprovisionamiento de colorantes sobrepasa el área de captación de recursos de un grupo humano por el valor simbólico que alcanzan los colorantes de determinados emplazamientos exógenos, que originan desplazamientos de larga distancia o que se obtienen mediante trueque o intercambio. Un ejemplo significativo se documenta en Australia, donde a pesar de la relativa

¹ Distancias medias calculadas por Couraud para el aprovisionamiento de materias primas en diversos periodos: Paleolítico, recorridos de 11 km de media para la búsqueda de rojos (óxidos de hierro) y de 19 para los negros (manganeso y magnetita); Aziliense (radio de acción de unos 17 km para la búsqueda de rojos), y Holoceno (distancias medias de 20 km para la búsqueda de óxidos de hierro al ser el rojo el color predominante).

² Onoratini observa que en las áreas donde la hematita escasea pero la goetita es abundante se recurría con regularidad a su calentamiento para la obtención de pigmento rojo, sobre todo a partir del Mesolítico.

abundancia de materias colorantes en áreas inmediatas, bien en forma de nódulos en lechos de riachuelos o bien en amplios estratos geológicos, la existencia de minas de gran calidad en emplazamientos concretos origina desplazamientos de larga distancia o el desarrollo de largas redes de intercambio (en torno a los 600 km.) con el fin de adquirirlos. Los aborígenes justifican esos desplazamientos al vincular el origen y calidad de esos ocres con el “Tiempo del Sueño”, lo que les confiere un carácter simbólico que contrasta con el carácter mundano de los colorantes existentes en las inmediaciones (Morwood, 2002: 110-111 y 195 y Smith y Pell, 1997). Algo similar ocurre entre los Basotho de Sud-Africa, para los que el “*qhang qhang*”, o pigmento procedente de las montañas de basalto, es considerado una “medicina poderosa” cuyos poderes sobrenaturales exigen la realización de rituales durante el proceso de elaboración del pigmento (Lewis-Williams, J.D., 1994: 281). En la misma línea, Malinowski señala que el polvo procedente de una mina de hematite de Polonia, explotada durante el mesolítico y el neolítico y ubicada en las montañas de Swietokrzyskie, alcanzó una dispersión de unos 400 km. (Swietokrzyskie, 1980 según Couraud, 1988: 22).

Menores desplazamientos, pero igualmente importantes para concluir la significación simbólica de determinados colorantes, son los documentados por Hameau et al. (1995) en su estudio de pigmentos de las pinturas esquemáticas del Sudeste francés. El predominio de la bauxita o la hematita en el entorno inmediato de las pinturas no se corresponde con los resultados de los análisis, en los que se observa así mismo un empleo importante del ocre, ausente en el área inmediata, o del talco, procedente de la parte oriental de los Pirineos o de los Alpes, lo que les lleva a afirmar que “la elección de cada pigmento puede tener un sentido simbólico bien definido y deberse a la significación de la figura que va a ser representada” y por tanto, que su utilización se debe fundamentalmente a prácticas de orden socio-cultural y no a limitaciones relacionadas con el grado de disponibilidad de cada colorante (1995: 360).

Estos ejemplos ponen en evidencia que tanto la localización como la interpretación del origen de los colorantes es extremadamente delicada. Sin embargo, como señala Lorblanchet, la comparación de los límites territoriales trazados a partir del estudio de las materias colorantes con los reconstruidos a partir de estudios similares de otras materias primas (lítica, elementos de adorno, etc) podría ayudarnos a delimitar el área de explotación de un grupo humano o incluso a determinar si una fuente de materias primas concreta ha sido explotada por más de un grupo o su explotación está reservada a un sólo clan (Lorblanchet, 1995: 150).

La identificación de las fuentes de aprovisionamiento puede mostrar, así mismo, los cambios en las dinámicas y la movilidad de las poblaciones a lo largo del tiempo, o dar a conocer la existencia de redes de intercambio y sus límites. Incluso el análisis del proceso de manufactura puede aportar datos acerca de las sociedades autoras y de las pautas de organización social que se esconden tras la elaboración de las representaciones, aunque no siempre sea posible llegar a reconstruirlos. En su estudio de las representaciones rupestres de Lascaux, Leroi-Gourhan (1984: 265) señala que la elaboración de la pared de los uros en la galería axial sólo pudo ser fruto de un trabajo colectivo, dado el esfuerzo que requería tanto la construcción de andamios para facilitar el acceso al espacio de dibujo, cuyos restos se han conservado; como la preparación de las grandes cantidades de pigmento y grasa necesarias para la ejecución de la obra y la iluminación de la sala (se han documentado más de 130 lámparas). Tal afirmación permite a Lewis-Williams proponer la existencia de obras colectivas, como la citada, y obras individuales (como la sala de los felinos de

Lascaux, a la que considera elaborada por unos pocos pinceles), cuya ejecución se hallaría inmersa en rituales que implican la definición y reproducción de ciertas relaciones sociales, pero que sin duda conllevan implicaciones distintas (Lewis-Williams, 1994: 285), que sería interesante contrastar con la temática representada, las características del emplazamiento y el grado de visibilidad de cada una de ellas.

Por otra parte y como hemos señalado en estas líneas, el abastecimiento de materias primas requería desplazamientos de media o larga distancia, por lo que la recogida de material pudo comportar el posterior almacenamiento de recursos, como se documenta en el yacimiento francés de Cougnac, donde las materias colorantes obtenidas mediante un complejo proceso de decantación de la arcilla, fueron almacenadas en pequeñas cubetas de un metro de diámetro localizadas en la misma sala de las pinturas (Lorblanchet et al. 1990). Sin embargo, en relación al A.L. carecemos de cualquier tipo de información acerca de los recipientes utilizados para el transporte, almacenamiento y elaboración de las materias primas, salvo que, aceptando su autoría por grupos neolíticos, recurramos a los recipientes cerámicos que, en yacimientos como la Cova de l'Or, todavía conservan en su interior importantes cantidades de materia colorante (Martí, 1977 y García-Borja et al., 2005), a otra serie de recipientes cerámicos de pequeño tamaño localizados en el mismo yacimiento que conservan ocre en su interior y que por sus sistemas de suspensión serían aptos para el transporte de materia colorante (Pascual, 1998: 228), o a toda una serie de instrumentos como machacadores, elementos de molturación o paletas, que en ocasiones se documentan en contextos arqueológicos y que los restos de colorante que muestran en su superficie delatan su utilización para esta u otras finalidades.

b. Los colores.

La determinación de los colorantes utilizados en la elaboración de las representaciones y el análisis de las materias primas disponibles en el entorno inmediato permite deducir si la utilización de los diversos colores se ve condicionada por su disponibilidad en el entorno o se debe a una elección socio-cultural, que nos ayudaría a aproximarnos a las sociedades autoras del Arte Levantino.

En esta línea, David y Chant, en su análisis del arte rupestre del sudeste de la península de Cape York (Australia), observan una división norte-sur en el uso de los colores que, sin embargo, no se corresponde con la disponibilidad de materias primas locales aparentemente similar en ambas áreas, lo que les permite deducir que la división norte-sur constatada “podría indicar una discontinuidad en el fenómeno socio-cultural” (David y Chant, 1995: 501), de gran interés a nivel estilístico.

A pesar del enorme interés de este tipo de análisis, en los estudios de Arte Levantino a penas se ha profundizado en la cuestión del color o de la predilección por ciertos colores, tratando de establecer si se debe a una elección cultural o simplemente a la disponibilidad de colorantes que hay en las inmediaciones.

Los colores básicos utilizados en los conjuntos levantinos son el **rojo, el negro y el blanco**, con tonalidades y matices diversos causados por procesos erosivos diferenciales, por cambios en la densidad, en la composición o en la concentración de colorante que presentan las recetas empleadas o por la tonalidad de la roca base. Pero sin duda alguna destaca la hegemonía del rojo, aunque las dificultades de conservación que presentan tanto el negro como el blanco podrían estar generando una visión errónea en los recuentos y en la importancia atribuida a cada color. En este sentido, Beltrán, al analizar las técnicas documentadas en el Arte Levantino señala

como interesante “*la observación que realizó Breuil en las figuras de los abrigos de tendencia naturalista de Almería, donde al lavar las pinturas rojas el color se avivaba pero en cambio el negro desaparecía*” (Beltrán, 1993: 51).

En cuanto al blanco, Beltrán enfatiza así mismo la dificultad que implica su visualización ya que en ocasiones tan sólo son visibles mediante el empleo de luz alógena (Beltrán, 1993: 51). Un color que, utilizado de forma individual, parece casi exclusivo de la serranía de Albarracín, donde destacan los conjuntos de Prado del Navazo, Cocinilla del Obispo, las Tajadas de Bezas, las Cabras Blancas, la Ceja de Piezarrodilla o la Paridera (Tormón), en los que se aplica de forma preferente a motivos zoomorfos y de forma minoritaria a figura humanas; y que combinado con el rojo para representar figuras claramente bícromas parece exclusivo del núcleo de la Valltorta (ver capítulos III-2a y 2b).

El análisis de las superposiciones entre motivos efectuados con colores diversos lleva a algunos investigadores a proponer secuencias cromáticas que son difíciles de extrapolar al Arte Levantino en su conjunto. En la Ceja de Piezarrodilla, Piñón documenta la mayor antigüedad del color blanco, frente al anaranjado y al negro, ya que en este orden un bóvido fue repintado hasta en tres ocasiones. Ese mismo orden se reproduce parcialmente en la Cocinilla del Obispo, donde un bóvido blanco es repintado en rojo con posterioridad (Piñón Varela, 1982) y en la Roca dels Moros de Cogul, donde Almagro documenta una sucesión de colores que se inicia con un rojo claro que es reemplazado por el negro para, en última instancia, volver a un rojo de tonalidad más intensa (Almagro, 1952). ¿Pero hasta que punto podemos defender una secuencia cromática de esas características cuando a penas han llegado hasta nuestros días representaciones en negro y blanco?

Por otra parte, cabe la posibilidad de que el predominio del blanco en la Serranía de Albarracín se deba al deseo de los pintores levantinos de utilizar un color que garantice la visualización de las representaciones, ya que sin duda el blanco resalta mucho más sobre una superficie rojiza que el propio rojo, si bien en algunos yacimientos como en el Piauí, el soporte rojizo se pinta también en rojo y blanco y ambos pigmentos parecen resaltar por igual. Además, y como hemos señalado en líneas anteriores, observamos como en los conjuntos de Albarracín se documentan así mismo representaciones en negro y rojo, que aunque parecen minoritarias invalidan la posibilidad de que la elección se deba tan sólo a una cuestión de vistosidad. ¿Responde el empleo del blanco a una mayor disponibilidad de ese colorante en las inmediaciones o por el contrario el grado de disponibilidad de otros colorantes es similar y por tanto las diferencias cromáticas indican una elección a nivel socio-cultural? Una cuestión que refuerza la necesidad de avanzar en los estudios del proceso tecnológico del arte rupestre levantino con el fin de aproximarnos a las sociedades autoras y de perfeccionar las propuestas de seriación estilística de sus motivos y escenas.

c. Las recetas empleadas.

Gracias a los sucesivos avances técnicos y al trabajo interdisciplinar, **las recetas** empleadas para la fabricación del pigmento (tanto las materias colorantes como las cargas que las acompañan) pueden deducirse a partir del análisis químico de micromuestras en laboratorio. El carácter destructivo de este tipo de análisis explica las reticencias de numerosos investigadores a recurrir a ellos, máxime cuando no se sabe con seguridad si la fosilización de los pigmentos ha provocado la desaparición de la materia orgánica contenida en ellos y, por tanto, limita los resultados a la

identificación de los componentes minerales e imposibilita la obtención de dataciones absolutas. Sin embargo, las investigaciones más recientes destacan que los avances técnicos permiten trabajar con muestras tan pequeñas, que la cicatriz resultante sobre las representaciones es casi imperceptible al ojo humano (Lorblanchet, 1995: 146; Clottes, J; 1997: 38), lo que hace viable la multiplicación de estos estudios sin riesgos excesivos y su aplicación incluso a diversas partes de una misma figura para responder a diversas problemáticas. Además, durante el proceso de análisis las muestras ya no son destruidas, lo que permite su reutilización o su preservación para comprobaciones posteriores (Clottes, J; 1997: 38). Así mismo, si la muestra se toma en profundidad, es decir, alcanzando la roca base, se puede lograr una estratigrafía que puede informar sobre las posibles preparaciones previas o en el caso de documentarse repintes o superposiciones permitiría establecer su orden de adición (Montes y Cabrera, 1994).

Si nos centramos en el Arte Levantino, son pocas las alusiones que encontramos en la historiografía referidas al recurso a sistemas de análisis de pigmentos en laboratorio y, cuando aparecen, por lo general no muestran los resultados obtenidos de forma sistemática sino que ofrecen tan sólo comentarios ambiguos. La primera noticia la debemos a Obermaier, quien menciona un primer análisis químico-espectrográfico aplicado a algunos restos de pigmento procedentes de diversas estaciones del núcleo de la Valltorta y de la Cova Remigia (Ares del Maestre) con objeto de determinar la cronología cuaternaria de las representaciones levantinas. Pero el estudio, realizado por los doctores Estoia y Treib de Berlín, les permitió tan sólo determinar que el color estaba muy fosilizado y se había unido totalmente a la roca (Obermaier, 1938).

De forma similar, Ripoll recoge los resultados obtenidos por el Dr. Codina (Universidad de Barcelona) al aplicar un análisis espectrográfico a un fragmento del soporte que se le desprendió al propio Ripoll durante el proceso de documentación del conjunto de La Vacada. En la composición del pigmento consigue identificar la presencia de hierro, aluminio, manganeso y trazas de cobre, señalando la total desaparición de “toda huella de excipiente graso”; mientras que el soporte se halla constituido por silicio, calcio (estroncio y bario), magnesio y sodio (Ripoll, 1961). Resultados que son subrayados con posterioridad por Beltrán en sucesivas publicaciones (Beltrán, 1968 y 1993).

De mayor trascendencia son sin duda los análisis efectuados a inicios de los 90 por Montes y Cabrera sobre muestras de pigmento rojo y negro procedentes de diversas representaciones levantinas y esquemáticas de 20 conjuntos murcianos. Los análisis efectuados les permiten identificar los principales componentes de las mezclas, destacando que los dos pigmentos principales, el rojo y el negro, son siempre de la misma naturaleza:

- El pigmento **negro**: “es siempre negro orgánico finamente dividido en partículas amorfas y opacas”, al que denominan “negro de humo”. Y aunque no llegan a especificar el origen de la materia orgánica, aseguran que en ningún caso se ha recurrido al empleo de minerales como el manganeso. Además, la ausencia de elementos aglutinantes entre los componentes identificados les permite hablar de dibujos al carboncillo más que de pintura.
- El pigmento **rojo** se compone de forma invariable de “un silicato de aluminio ferruginoso, de composición muy similar al ocre, pero más compacto y untuoso”, al que denominan “Bol Rojo”. Los estratos superficiales revelan la presencia de lípidos, que a su juicio no intervienen en la elaboración del pigmento sino que se trata de impurezas añadidas. Como aglutinante documentan la presencia de yeso, aunque atribuyen su existencia a la

exudación de la roca.

En sus conclusiones hay varios aspectos interesantes sobre los que llamar la atención. En primer lugar señalan que la variedad y complicación de las mezclas observadas en los pigmentos paleolíticos “desaparece en el panorama levantino donde la gama de colores se reduce drásticamente y además no se aprecian mezclas de ningún tipo”. Añaden además que los intentos de documentar las diversas gamas cromáticas de un mismo color son absurdos ya que las variaciones se deben fundamentalmente a la presencia de impurezas o a factores fortuitos como la incidencia de la iluminación o del agua o la tonalidad del soporte base (Montes y Cabrera, 1994: 74). Sin embargo, sería interesante observar si se producen cambios en la cantidad de carga agregada en cada caso o si aparecen elementos traza que nos permitan localizar las fuentes de aprovisionamiento.

Por otro lado destacan que la alternancia de colores, documentada en algunos yacimientos con representaciones levantinas, evidencia la existencia de repintes en diversos yacimientos de Yecla, Jumilla y Cieza. Pero mientras en el caso de Jumilla las alternancias de color muestran la existencia de lapsos temporales entre las diversas intervenciones que revelan un claro reaprovechamiento de la obra anterior, la superposición de un bóvido sobre un ciervo en Cantos de la Visera II les parece inmediata, ya que el pigmento negro del bóvido que recubre a la representación anterior se mezcla con el rojo evidenciando la ausencia de un espacio temporal intermedio (Montes y Cabrera, 1994: 74). Por tanto, el cambio en la especie representada y en el color del pigmento debió efectuarse en el mismo momento de ejecución de la obra. Y aunque la finalidad de una acción de estas características se nos escapa, sin duda abre nuevas posibilidades de interpretación que hasta el momento no se habían barajado.

En última instancia, destacan una dicotomía evidente entre las muestras procedentes de manifestaciones naturalistas y esquemáticas, lo que les permite asignarlas a dos mundos claramente diferenciados, ya que mientras “las naturalistas resultan en su composición simples, sencillas, sin capas ni repintes”, las esquemáticas “son de extraordinaria complejidad en este sentido” (Montes y Cabrera, 1994). Una apreciación que nos parece interesante pero que debe ser contrastada a partir de los datos procedentes de otros conjuntos y que, con el fin de facilitar la comparación de los resultados de diversos estudios, debería incorporar el inventario de componentes identificados en cada una de las muestras.

En fechas recientes se ha efectuado un estudio de características similares en diversos conjuntos por el Instituto Valenciano de Arte Rupestre, entre los que destaca el del yacimiento de la Sarga, en el que las muestras se han tomado de representaciones macroesquemáticas y levantinas (Martínez, 2002: 200), cuya publicación aportará sin duda datos interesantes acerca de esta manifestación artística. Los informes resultantes permanecen todavía inéditos, por lo que desconocemos los componentes identificados, si se detecta la presencia de algún tipo de materia orgánica que interviniera como aglutinante o si se ha documentado la utilización de recetas homogéneas, como proponen Montes y Cabrera a partir de los conjuntos murcianos, o por el contrario hay una cierta variedad en su composición.

A pesar de los progresivos avances que se están produciendo en este campo son pocas los datos que hasta la fecha ha proporcionado el estudio del Arte Levantino, que quedan restringidos a un mero inventario de componentes, lo que nos obliga a acudir a los estudios efectuados sobre manifestaciones rupestres de otras cronologías para

ampliar la información disponible en la actualidad sobre composición y elaboración de pigmentos.

En contraposición al Arte Levantino, en arte paleolítico las primeras propuestas en cuanto a la composición de pigmentos se remontan a fechas tempranas. A principios del siglo XX, los investigadores Henri Moissan y Courty pudieron precisar, de forma simultánea pero independiente, la composición mineral de diversos fragmentos de colorante procedentes de los yacimientos paleolíticos de Font de Gaume y La Mouthe; y de Laugerie-Haute, respectivamente. Se trataba en ambos casos de hematites y óxido de manganeso mezclados con cuarcita y pequeños granos de cuarzo, aunque fue imposible determinar la presencia de materia orgánica (Clottes, J; 1997: 37). Sin embargo hubo que esperar hasta finales de los 70 y la década de los 80 para que se produjera una aplicación más sistemática de métodos físico-químicos para la determinación de los mezclas. En 1977, la aplicación de rayos-X a muestras procedentes de la cueva de Altamira permitió al Dr. Martí identificar la utilización de carbón vegetal y de dos variedades de óxido de manganeso para la obtención de pigmento negro, y de limonite con restos de goethite para los rojos. Un año más tarde su propuesta se confirma por los análisis efectuados por Cabrera sobre muestras del mismo yacimiento, comprobando que los negros proceden fundamentalmente de carbón animal (polvo de huesos, asta o dientes quemados) mientras que los rojos presentan hematite y oligisto con un aditivo formado por un polvo de ámbar fósil (Cabrera según cita en Lorblanchet, 1995: 145), que de forma hipotética pudo pulverizarse sobre las pinturas con la intención de aportar un componente traslúcido al pigmento y dar transparencia (Montes y Cabrera, 1994: 70).

El interés de los análisis llevó a su aplicación a otros conjuntos, como Lascaux, Niaux, Quercy, Cougnac, Marcenac, Pech Merle, Les Trois-Frères o Fontanet, y en algunos de ellos empezaron incluso a obtenerse dataciones directas (ver capítulo II-1). Pero esa proliferación de análisis aplicados a conjuntos rupestres de cronología paleolítica contrasta con la falta de estudios de este tipo aplicados a conjuntos de cronología post-paleolítica y en concreto al arte rupestre levantino.

Los análisis anteriormente enumerados sumados a información procedente de estudios etnográficos nos permiten comprobar que el número de materias colorantes utilizadas en la realización de representaciones rupestres es ciertamente limitado, con un predominio de las tierras naturales (Couraud, 1987: 378) entre las que destacan los ocreos u otros minerales, aunque no faltan ejemplos de componentes orgánicos. Así:

- el **Rojo** se obtiene a partir de una gran variedad de ocreos y minerales u óxidos de hierro (*haematite* y *jarosite*), pero cuando estos minerales no están disponibles puede obtenerse mediante el calentamiento de *goethite* (hidróxido de hierro amarillo), a una temperatura igual o superior a 260° C que da como resultado una hematites desordenada, ausente en estado natural (Onoratini, 1985:50 y Perinet y Onoratini, 1987:49), que evidencia un calentamiento intencional antrópico ya documentado en los niveles musterienses de Arcy-sur-Cure (Yonne, France) (San Juan, 1990: 108 Couraud, 1987: 378), en diversos yacimientos paleolíticos (San Juan, 1990; Minzoni-Déroche, A., Menu, M. y Walter, P., 1995) y que aun hoy se documenta entre ciertas comunidades aborígenes australianas (Morwood, 2002).
- el **Negro** procede tanto de materias minerales, entre las que se documentan diversas variedades de óxido de manganeso; como de materias primas de origen orgánico, tanto animal (huesos, asta o dientes quemados) como fundamentalmente vegetal. Y aunque en la mayor parte de los casos es difícil

determinar las especies utilizadas, en otros se han conseguido identificar, como el *juniperus* identificado en 4 muestras del Salon Noir de Niaux (Airèze) (Clottes, 1997: 37), o el pino identificado en Altamira, especie diversa a las documentadas en los hogares del yacimiento que permite a Bernaldo plantear la existencia de una selección consciente de las materias primas en base a sus condiciones de dureza y resinosidad que garanticen además un mejor deslizamiento por superficies pétreas irregulares sin romperse (Bernaldo de Quirós, 1998: 45).

- el **Blanco** se obtiene a partir de diversos minerales, como calcita, caolín, *huntite*, *gypsum* y *selenite* quemada, aunque en algún yacimiento también se ha documentado el uso de huesos calcinados (Wainwright et al., 2002).
- a modo de curiosidad, ya que este color no se documenta entre las representaciones levantinas, los **amarillos** se obtienen generalmente a partir de ocre y minerales como *limonite* y *goethite*, pero en algunas comunidades aborígenes australianas lo obtienen de la suciedad de algunos nidos de hormigas o de determinadas variedades de hongos.

Por otro parte, la identificación de cambios en la composición de las recetas debe interpretarse con precaución y no asociarse de manera sistemática a cambios sociales dilatados en el tiempo ya que, como señala Lorblanchet, la realización instantánea de un panel puede requerir el empleo de recetas distintas por diversas razones: renovación del pigmento, adaptación ritual de los pigmentos a los motivos, imperativos sociales, intervención colectiva en la ejecución en la que diferentes individuos son “propietarios” de colores diferentes, etc. (Lorblanchet, 1995: 151). Prueba de ello es el ejemplo de los Basotho de Sud-África, entre los que existe un tipo específico de colorante (el anteriormente aludido “*qhang qhang*”) que es el único que pueden mezclar con sangre de Eland (Lewis-Williams, J.D., 1994: 281-282), lo que no impide que esos mismo individuos utilicen simultáneamente otras mezclas para la elaboración de sus manifestaciones rupestres.

Reiterando la propuesta de Lorblanchet (1995: 151), la información que aportan los análisis efectuados sobre muestras de pigmento debe ser complementada y contrastada con datos provenientes de estudios estilísticos, ya que de este modo podría confirmar que una determinada agrupación de figuras es una composición, que otra es un agrupación heteróclita, que la decoración de una cueva es obra de una misma mano o que el mismo artista ha efectuado obras en diferentes santuarios.

Si trasladamos esas cuestiones al arte levantino son varias las vías de investigación que se abren ante nosotros, y que deben partir en primer lugar de un análisis regional que nos permita responder a diversas cuestiones:

- A nivel microespacial (un solo abrigo), ¿muestran recetas similares las representaciones que consideramos homogéneas desde el punto de vista formal?, ¿qué grado de variación se observa entre las muestras procedentes de figuras formalmente dispares?, ¿revela el cambio de recetas un cambio en las fuentes de aprovisionamiento que permita determinar una alteración en las áreas de distribución y captación de recursos entre las diversas fases de intervención documentadas en una cavidad y por tanto corroborar el valor estilístico de la variación tipológica?
- A nivel macroespacial ¿Hay una continuidad en el tipo de recetas o en las fuentes de aprovisionamiento entre las figuras de uno o varios yacimientos que

responden al mismo concepto formal?

- ¿Qué relación guardan los pigmentos documentados en el arte rupestre con aquellos aparecidos en niveles estratigráficos o asociados a otros componentes de la cultura material de yacimientos ubicados en el entorno de las pinturas? El análisis de las fuentes de aprovisionamiento y la constatación de cambios en su uso que fueran comunes en las pinturas rupestres y en la cultura material podría aportar nuevos datos a la polémica cuestión de la cronología del arte rupestre levantino.

Por tanto, no cabe duda de que la realización de análisis de este tipo debe ser incluida en los estudios de estas manifestaciones rupestres con el fin de avanzar en el esclarecimiento de multitud de hipótesis sobre estilo y composición que por el momento tan sólo podemos plantear a nivel teórico.

c.1. elaboración del pigmento.

Es evidente que para la realización del pigmento es necesario proceder al triturado y transformación en polvo de las materias primas que van a proporcionar el color, aunque los ocreos o el carbón pueden utilizarse también de forma directa a modo de lápiz, como constatan Montes y Cabrera en su análisis de pigmento procedente de representaciones levantinas y esquemáticas efectuadas en negro en diversos conjuntos murcianos (Montes y Cabrera, 1994). La información que tenemos sobre esta fase en relación al arte levantino es prácticamente nula, por lo que nuevamente tenemos que recurrir a estudios exógenos para obtener algunos datos sobre este proceso y su posible significación.

Como señalan Stafford et al., el procesado de las materias colorantes depende en gran medida de su naturaleza y de las características de las fuentes de aprovisionamiento. Su localización en minas implica necesariamente el procedimiento a algún sistema de extracción del mineral, como documentan en el yacimiento paleolítico de Powar II, una mina de ocre y hematite en la que ambos colorantes se obtienen excavando en los depósitos mediante un pico o un palo cavador (tal vez los numerosos huesos con puntas pulidas y redondeadas documentadas en el yacimiento), para realizar pozos en los que obtener ocre fresco inalterado por los agentes atmosféricos, y a continuación moliendo o raspando los fragmentos resultantes para obtener polvo (como revelan los numerosos raspadores y las marcas existentes en los filos de numerosas lascas) (Stafford et al. (2003).

Algunos estudios etnográficos han permitido determinar que el raspado de la superficie de los nódulos de ocre para la obtención de polvo es más eficiente que la molturación (Simpson, 1951, según cita en Stafford et al, 2003: 87). En la misma línea, los estudios sobre la composición mineralógica y granulométrica de las pinturas megalíticas del dólmen de Dombate, concretamente de la capa blanca que recubre el interior de los ortostatos, comparados con los de muestras procedentes de diversas minas de caolín de las inmediaciones permiten concluir que aunque la composición mineralógica de todas las muestras es bastante similar, la menor cantidad de cuarzo, feldespato y micas en las muestras de pigmento permite descartar la existencia de un proceso de triturado, que en tal caso hubieran revelado una composición similar, y proponer un proceso previo de tamizado con el fin de obtener directamente un polvo blanco, que explicaría esa menor presencia de cuarzo, feldespato y micas por ser precisamente las partículas más gruesas (Bello, y Carrera, 1997: 825). Sin embargo, la existencia de numerosos útiles de molienda con restos de ocre en contextos neolíticos

demuestra que ambos sistemas fueron utilizados para la obtención del polvo necesario para la preparación de pigmentos.

En cuanto a la posible significación o relevancia social del proceso, son de nuevo los estudios etnográficos los que revelan su trascendencia en algunas sociedades, entre las que destacan los Basotho de Sud-África, para los que esta fase se halla inmersa en un ritual en el que juegan un papel importante las relaciones de género, ya que son las mujeres las encargadas de “calentar el pigmento al aire libre cuando hay luna llena hasta que está al rojo vivo, y es entonces cuando proceden a machacarlo entre dos piedras hasta que se transforma en polvo” (Lewis-Williams, 1994: 281). Así mismo, la presencia de puntas de flecha en el yacimiento paleoíndio de Powar II, claramente desvinculadas del proceso de extracción y procesado de materias colorantes, permite a Stafford et al. proponer que su presencia en la mina se halla relacionada con las creencias de los paleoíndios que vinculan la caza o la adquisición de animales con el ocre rojo y que, por tanto, podrían interpretarse como una ofrenda a la fuente de ocre, a la que atribuían un importante valor simbólico (Stafford et al., 2003: 88).

El calentamiento de la materia colorante con la finalidad de facilitar su machacado se ha documentado no sólo en el caso de la goetita, como veíamos en líneas anteriores, sino también en el caso del Manganeso utilizado para el diseño del friso negro de Pech Merle (Guineau et al., 2001: 222). Una actividad que consideran que no sólo debió desempeñar un papel práctico sino también ritual.

A pesar de estas interesantes evidencias, es imposible determinar qué tipo de actividades sociales o culturales se hallaban asociadas al proceso de preparación del pigmento entre los grupos levantinos y en qué contexto se realizaba.

c.2. agentes desgrasantes o fijadores.

Una vez procesada la materia colorante, la elaboración del pigmento líquido a partir del polvo obtenido requiere la utilización de algún tipo de fluido que actúe a modo de disolvente, y tal vez otro tipo de materias que aglutinen la mezcla. Las propuestas que se han formulado a nivel teórico en relación al Arte Levantino incluyen entre los posibles aglutinantes agua, sangre, miel líquida, clara de huevo, jugos vegetales, resinas o grasas animales, etc. (Beltrán, 1968: 27; Utrilla, 2000: 36; etc).

Los trabajos experimentales efectuados por Alonso y Grimal, les permitieron confirmar que tanto las resinas como el huevo ofrecían resultados similares a los observados en algunas representaciones levantinas, de igual forma que la sangre, aunque en este último caso provocaba un oscurecimiento del pigmento y generaba un halo teñido a su alrededor que no obstante se atenuaba con el tiempo (Alonso y Grimal, 1996: 191). Sin embargo, estas suposiciones teóricas no parecen confirmadas por los análisis de pigmentos de Montes y Cabrera, en los que no documentan la presencia de aglutinantes (Montes y Cabrera, 1994).

Nuevamente los estudios etnográficos y los de Arte Paleolítico confirman la utilización de algunos de los componentes propuestos por diversos investigadores para el Arte Levantino.

A nivel experimental, el agua es considerada el disolvente universal más comúnmente utilizado pero del mismo modo se ha propuesto el empleo de otro tipo de fluidos orgánicos tales como grasas o sebo, que debe ser sometida a una fuente de

calor para pasarlas a estado líquido y mantener su temperatura durante el proceso de ejecución para preservar ese estado; leche, huevos, miel, resinas, jugos vegetales o algún tipo de cola o pegamento obtenido a partir de la piel, las pezuñas o las astas de determinados animales o de la ebullición de materias ricas en colágeno (como huesos de aves o piel y huesos de pescados no grasos, que constituyen tejidos conectivos que producen gelatina al hervirlos).

La adición de elementos grasos a modo de aglutinante se ha confirmado en diversos yacimientos paleolíticos, como Fontanet, Enlène y Les Trois Frères, (Pepe et al. según cita en Clottes, 1997: 41) y en algunos casos incluso se ha determinado su origen animal, como en Ornolac, Ussat-les Bains, Ariège y Tito Bustillo (Navarro y Gómez, 2003:171), o en el dolmen de Dombate en el que se llega a determinar el empleo de grasa láctea y mantequilla. (Bello y Carrera, 1997). Sin embargo, la presencia de lípidos o ácidos grasos en algunas muestras puede deberse así mismo a la contaminación de las capas superficiales por la presencia de líquenes (García et al., 2001: 159-161) o a la contaminación causada por pesticidas, que incluyen en sus compuestos aceites esenciales o aromatizantes, y que son utilizados en las proximidades de las pinturas, como ocurre en el yacimiento de las Yurdivas II, aunque tampoco se descarta la posible utilización de esos aceites esenciales en fechas prehistóricas extraídos de plantas aromáticas para su empleo como aglutinante, como aditivo con fines terapéuticos o con fines mágico religiosos (García y Hortolá, 2003).

Bello y Carrera señalan que la immisibilidad del agua y la grasa para conseguir una masa homogénea es una labor compleja que implica necesariamente un proceso de amasado. Un proceso para el que no han podido determinar las cantidades agregadas de cada componente, aunque barajan la posibilidad de que se adhiriera del orden del 1 al 3% de aglutinante, o si la grasa se utilizó licuada en caliente, al ser imposible de demostrar a pesar de ser una posibilidad razonada (Bello y Carrera, 1997: 825).

En cuanto al uso de la sangre como elemento aglutinante, que tanta expectación ha generado entre investigadores y curiosos, su empleo parece bastante minoritario ya que por el momento tan sólo se ha documentado en algunas comunidades aborígenes australianas (Loy et al., 1990) y en el caso de los Basotho de Sud-África, quienes una vez triturado el mineral añadían “la sangre de un Eland recién matado” (How: 1962 según cita de Lewis-Williams, 1994: 281), por que si la sangre no era fresca se coagulaba y no penetraba en la roca. Esa necesidad de sangre fresca implicaba que la pintura debía realizarse inmediatamente después de una cacería con éxito (Lewis-Williams, 1994: 281). Ese uso de sangre en representaciones rupestres africanas parece confirmarse en algunas muestras de pigmento de Rose Cottage Cave, concretamente a dos muestras de colorante amarillo (Williamson, 2000). Y aunque por el momento tan sólo se ha documentado la presencia de hemoglobina, cabe la posibilidad de identificar su origen y, por tanto, de esclarecer si se trata de sangre humana, de eland o de otra especie.

Al margen de los aglutinantes, en la elaboración de pigmentos también se ha documentado la adición de minerales que actúan como aditivos para controlar el color y la fluidez del pigmento, como el cuarzo en Lascaux (Vandiver según cita en Clottes, J; 1997: 41), el cuarzo y el ámbar en Altamira, (Groenen, 2000: 62), el feldespato potásico de La Vache, Salón Noir de Niaux y de Fontane, o el talco y la biotita en Niaux (Clottes, J; 1997: 41); y de fibras vegetales cuya exudación viscosa aumenta la consistencia y adherencia del pigmento, como las orquídeas utilizadas en la región de Laura (Australia) (Cole y Watchman, 1992: 33) o una cactácea (*Opuntia*) documentada en Argentina, que actúa no como vehículo sino como colorante (Boschín et al. 2002: 185).

En ambos casos, la interpretación de su presencia debe hacerse con precaución, ya que los “presuntos” aditivos pueden haberse introducido en la mezcla de forma accidental. Los aditivos minerales pueden aparecer asociados a los colorantes en los afloramientos naturales o adherirse al pigmento procedentes del propio soporte o de las exudaciones del mismo (como el carbonato cálcico), aunque en tales casos aparecen en cantidades ínfimas (Lorblanchet, 1995: 147). De ahí la importancia del estudio de las fuentes de aprovisionamiento. En cuanto a los aditivos vegetales, pueden aparecer asociados originariamente a los componentes inorgánicos o provenir de los recipientes o instrumentos utilizados en el proceso de recogida, preparación o aplicación del pigmento y no siempre haber sido introducidos como agentes fijadores (Cole y Watchman, 1992).

Por tanto, es evidente la necesidad de aplicar estudios de estas características al arte levantino con el fin de conocer las pautas de fabricación del pigmento que caracterizaron a estas poblaciones.

d. Técnicas de aplicación del pigmento.

Determinar los instrumentos utilizados para la aplicación de pigmentos en el Arte Rupestre Levantino ha centrado la atención de numerosos investigadores puesto que esta tradición pictórica se caracteriza por el predominio de trazos muy finos, a veces inferiores a 1 mm, con los que se obtienen detalles anatómicos de gran precisión que evidencian la destreza y el dominio técnico de los pintores levantinos y que mereció la calificación de Hernández-Pacheco de “acertada pincelada” (1959: 531).

Pero la falta de evidencias arqueológicas y de estudios tecnológicos y de composición de pigmentos en el Arte Levantino hace que las interpretaciones acerca de los pinceles utilizados sean meramente hipotéticas y basadas en algunos casos en pruebas experimentales.

La propuesta más unánimemente aceptada por los investigadores a nivel teórico es la del uso de pinceles (Hernández Pacheco, 1918: 6; Porcar et al., 1935: 66; Beltrán, 1970: 99; Hernández et al. 1988: 217; Utrilla, 2000: 34), aunque no hay ningún acuerdo en torno a la naturaleza de los mismos.

A nivel experimental destaca el trabajo efectuado por Alonso y Grimal, quienes tras un análisis minucioso de las variedades de trazos documentados en las manifestaciones levantinas del Río Taibilla llegan a la conclusión de que su relativa homogeneidad se debe a la utilización de un único instrumento, común a todos los artistas levantinos, la pluma, a la que consideran un rasgo definitorio del Arte Levantino.

Sus experiencias con elementos vegetales (ramas, raíces, etc...) no les resultaron plenamente satisfactorias al no conseguir bordes definidos y tener dificultades para el diseño de trazos curvos, lo que les lleva a descartar su empleo en el A.L. Sin embargo, las pruebas efectuadas en colaboración con el pintor Vicent Román, nos permitieron constatar que se trata simplemente de una cuestión de destreza y experiencia y que los resultados pueden ser análogos a los trazos levantinos si se domina la técnica adecuada para cada tipo de instrumento.

Su experiencia con los pinceles de pelo de animal resultó más positiva y sin embargo descartan su utilización por la dificultad que, a su juicio, entraña su fabricación a pesar de que las materias primas necesarias se hallan accesibles en el entorno inmediato. Para sostener su hipótesis aducen que el análisis de las obras muestra el empleo exclusivo de finos trazo, incluso en el relleno de las representaciones de gran tamaño, que no se explican de haber tenido la habilidad de fabricar pinceles de calibres diversos, es decir, más gruesos para el relleno o las representaciones de mayor tamaño y más finos para representaciones o partes que

requieren mayor precisión. Todo ello les lleva a la conclusión de que las plumas, por su innecesaria manipulación previa, facilidad de uso, disponibilidad y excelente resultado en la obtención de trazos finos, son el instrumento más adecuado, ya que permiten obtener líneas finas de gran longitud, debido a su capacidad de retención de carga, trazos curvilíneos gracias a su flexibilidad e incluso trazos más gruesos si se ejerce mayor presión sobre el soporte. De entre ellas rechazan las **coberteras**, por la excesiva flexibilidad del raquis o eje, y aunque las **timoneras** mostraban buenos resultados, estos fueron superados por las **remeras primarias** (o plumas largas de los bordes de las alas), por su morfología apuntada (Alonso y Grimal, 1996: 194-195).

Por nuestra parte, no podemos aceptar hipótesis basadas en la negación de la capacidad técnica para la fabricación de pinceles a sociedades prehistóricas cuyo conocimiento del medio y de las posibilidades que éste ofrece han quedado de sobra demostrados a partir del estudio de otros componentes de la cultura material. Del mismo modo, el conocimiento del medio que muestran los grupos humanos que viven en sociedades tradicionales o las sociedades aborígenes actuales, y la destreza técnica que presentan para la elaboración de cuantos instrumentos requieren para el desarrollo de sus actividades cotidianas, prueba sobradamente la inteligencia respecto al medio de las sociedades humanas presentes y pasadas. Por tanto, aun cuando pudiera probarse la utilización de la pluma como instrumento único en la elaboración de las representaciones levantinas, no creemos que su empleo se debiera exclusivamente a una incapacidad de fabricar otro tipo de pinceles. Además, el empleo de plumas permitiría tanto el trazado de líneas como efectuar el relleno interno más uniforme y homogéneo si utilizamos el extremo de la pluma de forma transversal, lo que no parece documentarse entre las representaciones que analizan, por lo que la realización del relleno mediante la sucesión de trazos es sin duda intencional y no consecuencia de una falta de medios técnicos.

Así mismo, los estudios etnográficos muestran como representaciones rupestres que se caracterizan, al igual que el arte levantino, por la calidad y sutileza de los trazos, han sido efectuados mediante instrumentos de origen diverso. Lewis-Williams señala que los Basotho de Sud-África obtienen trazos realmente finos y detalles de gran delicadeza, a menudo tan finos como los conseguidos mediante una mina de lápiz, similares a los que Mapote, un hombre Sotho que aparentemente pintaba con los San (How, 1970, según cita en Williamson, 2000), realizan mediante pequeños pinceles de plumas o finas raíces, aunque las líneas más finas las consiguen mediante una punta afilada de hueso (observación de How según cita Lewis-Williams, 1994: 282). Los instrumentos documentados en el caso australiano son también diversos, y aunque el inventario incluye las plumas no faltan pinceles efectuados deshilachando el extremo de diversos tipos de hierbas, tiras de corteza, raíces, ramas o palos (Morwood, 2002: 112; Flood, 1997: 16-17). Un estudio efectuado sobre las fibras vegetales identificadas en pigmentos de pinturas rupestres de la región de Laura (al norte de Queensland, Australia), muestra que los pinceles fueron efectuados con el tallo y la corteza de un arbusto denominado *kapoc* (*Cochlospermum fraseri*) (Cole y Watchman, 1992: 33) que sirvió igualmente para el diseño de representaciones efectuadas con trazos finos.

Así mismo, el empleo de pinceles ya fue constatado para el arte paleolítico cuando en el análisis de las pinturas de Altamira para determinar la naturaleza de sus enfermedades se documentaron diversos restos de trazas y arañazos producidos por filamentos (Montes y Cabrera, 1994: 76). Por lo que contamos con un nuevo argumento para defender la necesidad de efectuar estudios de pigmentos de representaciones levantinas con el fin de determinar si quedan vestigios de la utilización de pinceles y concretar su naturaleza.

e. Técnicas de diseño.

Uno de los rasgos que caracterizan al arte levantino es la selección de un modo de representación austero en el que las figuras quedan reducidas a los rasgos anatómicos esenciales de su silueta, es decir, aquellos que permiten la correcta caracterización del motivo representado (humano o animal), su género (hombre o mujer; macho o hembra), o su especie (bóvido, cérvido, cáprido, équido, etc.), incluyendo todos aquellos atributos físicos y ornamentales susceptibles de ser percibidos en su perfil y obviando la práctica totalidad de los atributos internos, que en el mejor de los casos recogen algún tipo de decoración corporal pero nunca atributos físicos como ojos, nariz, boca, etc., salvo escasas excepciones (bóvido de Cogull en el que parece esbozarse el detalle de ojo (Almagro, 1952)). El resultado son motivos que aunque decoran superficies tridimensionales, muestran un aspecto bidimensional al obviar las líneas internas que modelan la anatomía corporal. Sin embargo esas carencias se solventan mediante la articulación naturalista de las extremidades en perspectiva, en actitudes que denotan un cierto movimiento, que les permite dotarlas de una cierta profundidad de campo produciendo un efecto más tridimensional. Pero sin duda el objetivo fundamental es el reconocimiento del motivo representado, ya que incluso la perspectiva seleccionada para la representación de las diversas partes anatómicas queda supeditada a la correcta identificación de los atributos que se quieren destacar, de tal modo que en una misma representación se combinan diversas formas de perspectiva que resultan en apariencias poco realistas.

En líneas generales, el concepto de representación hasta ahora descrito es común a la mayor parte de las figuras levantinas. Sin embargo, su grado de naturalismo varía en función de la técnica seleccionada para su diseño. Las variantes documentadas han sido objeto de sistematización en trabajos previos (Viñas, 1988; Alonso y Grimal, 1996:195-199), aunque una de ellas ha pasado casi inadvertida a pesar de su hallazgo en fechas tempranas: el listado bícromo documentado por Cabré en les Coves del Civil (Cabré, 1925) (para más detalle ver capítulo III-2a).

El inventario sistemático de las técnicas empleadas, en base a la información bibliográfica que hemos manejado, nos permite proponer la existencia de 3 técnicas básicas: la tinta lineal, la tinta plana y el listado (fig. 10), a las que se asocian una serie de variantes que enumeraremos a continuación.

1. Tinta lineal.

Se trata de una técnica de diseño en la que la línea (o el trazo) es la mera limitadora de la forma. Una línea, que en el Arte Levantino es siempre continua, pero que muestra dos variantes a la hora de modelar los detalles de la figura, que serán determinantes para la posterior sistematización estilística de las representaciones:

- **Trazo Simple:** trazo regular, no muy ancho, que recoge las líneas básicas de la representación sin mostrar ningún tipo de modelado, más que el relativo a las articulaciones elementales.
- **Trazo Modelante:** que mediante adelgazamientos o ensanchamientos intencionados y el recurso al trazo curvado busca representar el relieve muscular y la realidad anatómica de las representaciones.

El empleo del trazo como elemento limitador de la forma muestra dos variantes en el arte levantino:

- la técnica del **silueteado**, es una técnica minoritaria que consiste en la

delimitación del contorno de las figuras mediante una mera línea de silueteado. Se trata de un modo de representación que parece más un dibujo o boceto que una pintura, y que en arte levantino queda casi restringido a la representación de figuras zoomorfas, salvo escasas excepciones (2 figuras humanas del núcleo de Taibilla) (Alonso y Grimal, 1996: 198).

- **Trazo preciso o filiforme**, (el trazo caligráfico de Porcar, 1943), exclusivo de las representaciones humanas entre las que supone un porcentaje elevado a escala global. Mediante esta técnica la simplificación formal es llevada a su extremo, ya que un simple trazo configura la estructura corporal básica, reproduciendo de este modo el esquema más elemental del esqueleto humano. Alonso y Grimal la consideran una mera modalidad de la tinta plana, aunque a nuestro juicio, el elevado número de representaciones humanas que responden a este concepto le confiere una entidad por sí misma. Es cierto que determinadas representaciones efectuadas de este modo muestran un ligero ensanchamiento del torso que se rellena con tinta plana, pero a pesar de ello las consideraremos de trazo preciso o filiformes. No obstante, cuando ese sutil modelado afecta también a las pantorrillas, deberemos plantearnos la posibilidad de incluirlas entre las de tinta plana o, como mínimo, hablar de figuras filiformes de tipo naturalista. Una acepción que ya entra más en la cuestión de la sistematización estilística y que por tanto dejamos pendiente para un capítulo posterior.







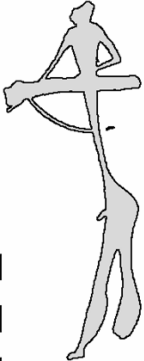


TINTA LINEAL		TINTA PLANA		RELLENO LISTADO	
					
					
Silueteado	Trazo preciso	Tinta parcial	Silueta marcada	Bandas horizontales	Listado blanco

Fig. 10. Técnica de representación en el Arte Levantino.

2. Tinta plana (o trazo por impresión directa de Porcar, 1943).

Se trata sin duda de la técnica dominante en el A.R.L., ya que se documenta en prácticamente todos los conjuntos aplicado a representaciones humanas y/o zoomorfas, y consiste en el diseño de representación mediante una superficie coloreada más o menos homogénea o uniforme, que delimita la silueta de la figura y cubre su interior sin ninguna intencionalidad de recoger el volumen corporal o los detalles internos. El procedimiento básico consiste en la ejecución previa del contorno de la figura antes de proceder al relleno interno. Un contorneado que en ocasiones contrasta de forma evidente con el relleno, mientras que en otras queda desdibujado por la similitud cromática del pigmento usado en ambas fases de ejecución. Alonso y Grimal muestran ciertas reticencias a utilizar este término cuando hablamos de representaciones levantinas y proponen denominar a este procedimiento “superficie uniforme de color” (Alonso y Grimal, 1996: 189). Sin embargo, la necesidad de utilizar un vocabulario común cuando hablamos de manifestaciones rupestres, sea cual sea su atribución cronológica, y la generalización del uso del concepto tinta plana para referirse a manifestaciones efectuadas mediante la mencionada técnica justifica nuestra decisión de optar por su empleo.

La aplicación de la tinta plana puede ser **parcial**, es decir, aplicada tan sólo a una parte del relleno interno, o **cubriente**, al recubrir la totalidad de la figura. Con un claro predominio de la segunda variante en las representaciones levantinas.

3. Técnica del relleno listado:

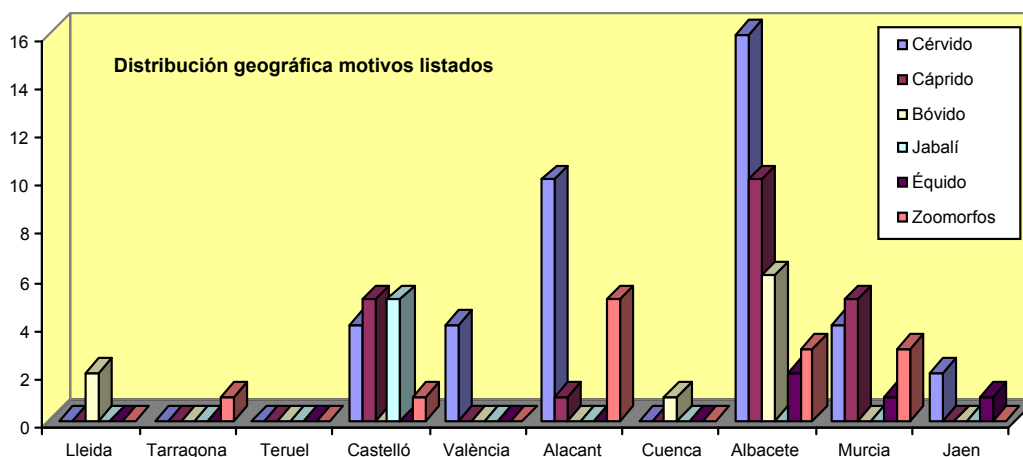
A nivel general consiste en el diseño de las representaciones mediante una línea de silueteado, que se rellena a posteriori mediante una sucesión de trazos consecutivos y paralelos o subparalelos. El elevado número de variantes documentadas dificulta su definición exhaustiva, ya que puede aparecer como técnica exclusiva aplicada a la totalidad de la representación, con variaciones en cuanto a la dirección, amplitud o grado de proximidad de los trazos, o asociada a otras técnicas, como la tinta plana, ya sea repartiéndose el espacio interno o superponiéndose. Por ello, su identificación objetiva entraña serias dificultades aun cuando es posible la observación directa del original.

Su empleo en el Arte Rupestre Levantino ha suscitado diversas interpretaciones, y mientras unos la consideran una técnica de relleno interno a la que atribuyen carácter regional (Beltrán; Alonso y Grimal: 1996) o significación cronológica (Jordá, 1980: 103-104), otros le asignan un valor funcional cuya finalidad es dotar de volumen a la representación o conferirle un mayor realismo mediante la incorporación de detalles de pelaje (Mateo Saura, 1999: 257) o indumentaria (tal vez del tipo de tejidos) (Jordá y Alcácer, 1951: 37; Jordá, 1974: 220; Almagro, 1952: 80; Hernández, Ferrer y Catalá, 1999) que otros investigadores rebaten por utilizarse así mismo en el relleno interno de representaciones faunísticas (Alonso y Grimal, 1996b: 48 y 49).

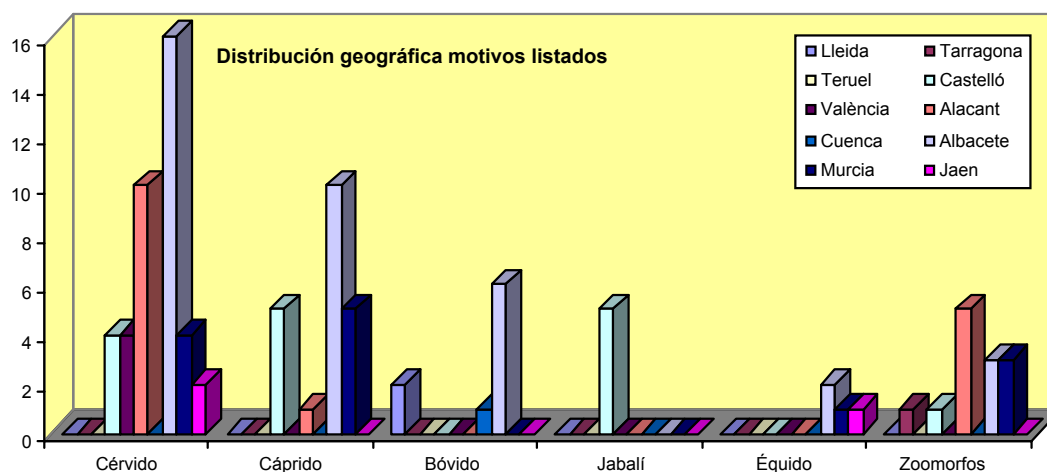
El análisis detallado de las pautas de repetición de la técnica de relleno listado y de su distribución geográfica, fundamentalmente por lo que se refiere a las representaciones zoomorfas, nos permitió establecer su carencia de significación estilística (López-Montalvo et al; 2001; Villaverde, Domingo y López-Montalvo, 2002), ya que:

- Su empleo no se asocia a una única especie, y aunque predominan las representaciones de cérvidos, se documenta también en caprinos, bóvidos, équidos y jabalíes.

- Los individuos listados de una misma especie carecen de unidad tipológica, tanto a nivel general como regional, por lo que la técnica del listado no encierra una significación crono-cultural.
- Desde el punto de vista geográfico, el mayor recurso a esta técnica en el área meridional (Alacant, Albacete y Murcia) podría sugerir la existencia de un rasgo estilístico de carácter regional en el Arte Levantino. Pero su presencia, más o menos marginal, en otros núcleos con este arte confirma su escasa significación estilística de carácter regional.



- Sin embargo, a nivel de especies, sí se advierte una cierta territorialización, con una concentración del jabalí listado en el núcleo de Castellón, de équidos en el área meridional y de bóvidos en Albacete. Ahora bien, las pautas de regionalización de jabalíes y équidos listados se explica por la propia dinámica de distribución geográfica de estas especies, si bien en el caso de los jabalíes, los individuos listados tan sólo representan un 14,3% e incluso en dos de los casos las listas internas figuran el pelaje de los jabatos. Tan sólo en el caso de los bóvidos, cuya presencia como especie se documenta en todos los núcleos levantinos de forma más o menos abundante (para datos cuantitativos ver Domingo et al., 2003), la mayor concentración de listados en Albacete denota un claro componente regional, si bien tan sólo el 20,65% de los individuos han sido efectuados mediante esta técnica y carecen, además, de unidad morfológica.



Esto nos lleva a concluir que las pautas de representación que muestra la técnica del listado en relación a las representaciones de fauna no llega a constituir un rasgo estilístico en sí mismo sino que debe ser considerada un recurso técnico carente de significación crono-cultural y, en la mayoría de los casos, regional.

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando analizamos las pautas de representación y distribución de esta técnica en relación a las figuras humanas? Una cuestión que analizaremos con detenimiento a lo largo de esta tesis.

En cuanto al cromatismo de las representaciones, en Arte Levantino podemos hablar de dos tipos de tintas:

- **Tinta Monócroma**, que consiste en el diseño de las figuras mediante un solo color y es la técnica predominante en el A.L.
- **Tinta bícroma**, escasa en el A.L. pero documentada desde fechas tempranas por Cabré entre las representaciones humanas de les Coves del Civil (Cabré, 1925) y de forma análoga en el Abric de Centelles (comunicación personal Rafael Martínez). Se trata de una técnica que combina la tinta plana con un relleno interno de trazos, que se aplica a posteriori, y que en cierta medida recuerda visualmente a los motivos efectuados con la técnica del listado (fig. 11). ¿Podríamos considerarlas dos técnicas análogas cuya aplicación tiene la misma finalidad? A pesar de la temprana identificación de Cabré, pocos investigadores se hicieron eco de su existencia (Porcar, 1964) e incluso algunos se afanan en negarla, al ser fruto de una “*apreciación defectuosa*” (Beltrán, 1993: 51).

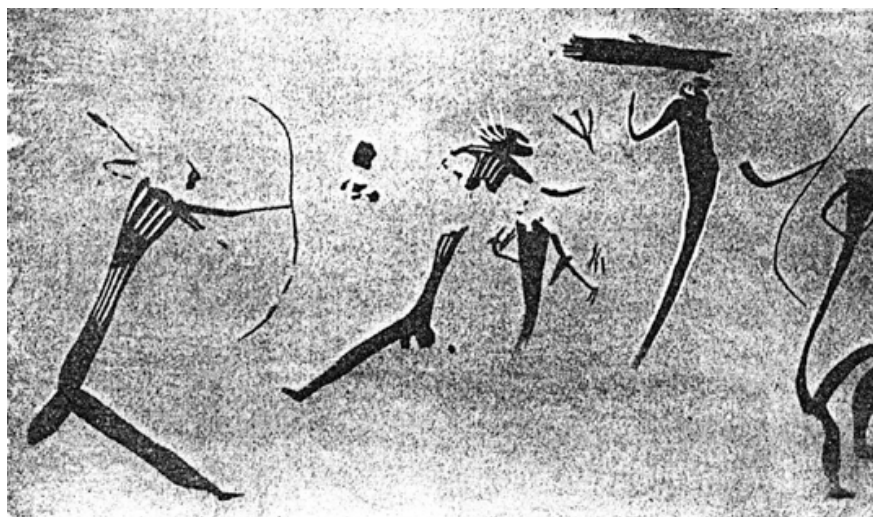


Fig. 11. Representaciones bícromas de les Coves del Civil (según Cabré, 1925)

También bícromas parecen, según Porcar, las armas que ostentan un grupo de individuos del núcleo de Gasulla, cuyo diseño en rojo contrasta con el negro que ostenta el resto de la figura (Porcar, 1964: 162). Sin embargo en esta ocasión debemos ser cautos en la interpretación ya que las citadas figuras parecen más bien producto de un repinte que de una acción unitaria que de forma intencional procede al diseño de representaciones bícromas (fig. 12). Por otra parte, la existencia de policromías en el Arte Levantino suele ser fruto del repinte de algunas representaciones, cuya finalidad

es reavivar el color con el fin de hacer perdurar su significación o bien transformar la especie o el motivo representado. Una convención artística que no debemos confundir con la bicromía. Por último, no debemos olvidar que en otras ocasiones algunas figuras muestran diversas tonalidades como consecuencia de la oxidación de la pintura roja.

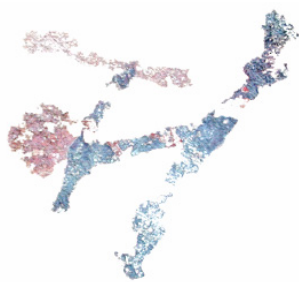


Fig. 12. Cingle de la Mola Remigia IV – 3.

2.3. Problemática de las superposiciones.

Uno de los sistemas tradicionalmente utilizados para el establecimiento de cronologías relativas en la secuencia del Arte Rupestre es el análisis de las superposiciones. Un sistema que, sin embargo, no está exento de polémicas por las dificultades que entraña:

- la correcta determinación del orden de las superposiciones, bien por la similitud de las tintas empleadas, bien por la consabida tendencia a considerar los pigmentos de tonalidad más oscura como la fase de repinte;
- y el establecer a ciencia cierta el lapso temporal que media entre las diversas intervenciones (que no siempre son producto de actuaciones dilatadas en el tiempo, sino que pueden ser simultáneas buscando el reflejo de la tercera dimensión mediante el recurso a la superposición parcial, o deberse a simples correcciones o repintes que responden más bien a tareas de mantenimiento de la obra).

Por tanto, cuando en los paneles rupestres encontramos superposiciones entre motivos surge un cierto debate en cuanto a su interpretación, ya que en un deseo de reconstruir los procesos y etapas de ejecución tratamos de deducir si el dispositivo gráfico es el resultado de un evento único o de una serie de intervenciones sobre una misma pared. En tal interpretación puede ayudarnos el análisis formal y técnico de las representaciones, así como el estudio de la composición de los pigmentos que puede permitirnos establecer a ciencia cierta el orden de las adiciones o la utilización de recetas distintas atribuibles a diversos momentos.

El propio Lorblanchet (1995), en su propuesta de interpretaciones de las superposiciones señala que existen dos teorías imperantes a la hora de interpretarlas, la teoría del “palimpsesto” de Breuil y sus discípulos, y la teoría estructuralista de Max Raphaël, Laming-Empeaire y Leroi-Gourhan de la “composición instantánea”, interpretada por Max Raphaël como una representación del espacio por la transparencia de los cuerpos. Breuil atribuía sistemáticamente un valor cronológico a la acumulación de motivos sobre una misma superficie, proponiendo su cronología

estilística sobre la base de que toda figura que recubre a otra es más reciente que la anterior. Por el contrario, los estructuralistas interpretaban las superposiciones como las asociaciones o aproximaciones intencionales entre motivos parietales a las que atribuían un valor simbólico y no cronológico. Y aunque ambas teorías admiten que las superposiciones implican necesariamente el transcurso de un cierto intervalo temporal entre ellas, difieren en el grado de dilación atribuido de esos intervalos, de cierta duración para los primeros y relativamente cortos para los segundos. Una divergencia entre dos corrientes que se acentúa al atribuir un valor diverso a las diferencias tecno-estilísticas documentadas entre los motivos superpuestos, claramente minimizados entre los estructuralistas (Lorblanchet, 1995: 263-264). Frente a estas teorías, Lorblanchet señala que ambas hipótesis pueden ser válidas, ya que en el Friso Negro de Pech Merle, unas carecen de valor cronológico y otras son claras evidencias de cronología relativa. Considera además que, al margen de las superposiciones, otro elemento importante para el establecimiento de cronologías relativas es el análisis de las relaciones espaciales que mantienen entre sí los motivos yuxtapuestos, ya que tanto su ubicación y su tamaño como su disposición pueden estar condicionados por la existencia de motivos anteriores y por tanto delatar su orden de incorporación. Destaca el ejemplo de las manos negras que rodean el contorno de un équido en ese mismo conjunto y que, por tanto, sólo pueden ser posteriores (Lorblanchet, 1995: 264).

Lo que no es tan evidente y queda abierto a constantes replanteamientos teóricos, a falta de dataciones absolutas, es el intervalo de tiempo que transcurre entre las diversas intervenciones y que sin duda debe tener en cuenta aspectos como la variación temática o formal de las nuevas incorporaciones. El carácter mágico o sagrado otorgado a diversos emplazamientos puede justificar la constante reutilización de ese mismo lugar por uno o varios grupos humanos en intervalos temporales de entidad diversa, y la naturaleza o finalidad de cada intervención ha sido objeto de diversas interpretaciones.

La falta de respeto con respecto a las intervenciones previas es interpretada por Troncoso como un deseo de anexión de lo ajeno o, lo que es lo mismo, de apropiación simbólica del espacio mediante lo que él interpreta como “exhibiciones de poder, de un poder capaz de romper las reglas de lo local y de modificar los referentes locales dentro de una nueva forma de construir los motivos” (Troncoso, 2002: 151). Sin embargo, la obligación de garantizar la perduración de la tradición entre determinadas comunidades aborígenes australianas obliga a constantes repintes que incluyen la adición de nuevos motivos, que por lo general conduce a superposiciones o incluso al borrado de motivos previos (Bowdler, 1988: 520), sin que ello suponga una ruptura de la tradición, ya que “para que el poder intrínseco de una imagen permanezca efectivo tiene que ser renovado cíclicamente del mismo modo que la naturaleza es cíclicamente renovada” (Mowaljarlai et al; 1988: 692).

Esas actividades implican que en ocasiones “paneles enteros han sido repintados, eliminando el panel original cubriéndolo con una capa de pintura blanca y después pintando temas similares pero no idénticos sobre las pinturas originales” (Mowaljarlai et al; 1988: 693). Y si bien el concepto europeo de conservación implica la preservación de las imágenes estáticas a lo largo del tiempo, la conservación desde la perspectiva aborígen implica una continuidad visible y tangible del contenido espiritual de la imagen, por lo que las pinturas ancestrales deben ser espiritualmente renovadas y refrescadas mediante repintes como único medio para mantener su significación y poder para las generaciones presentes y futuras (Mowaljarlai et al; 1988: 693).

Todas las cuestiones expuestas no hacen más que poner en evidencia que la

defensa de cronologías relativas en base a superposiciones cromáticas comporta cierta problemática, que debe tratar de paliarse mediante análisis exhaustivos de las pautas formales, técnicas y compositivas de cada conjunto. Aun así, las interpretaciones resultantes llevan implícitas una cierta subjetividad que deberíamos paliar en investigaciones futuras mediante el recurso a análisis de pigmentos que no sólo certifiquen la cronología de las mismas sino el orden de las superposiciones o las características de las mezclas, obteniendo un mayor número de datos que permitan verificar nuestros planteamientos teóricos.

Mucho más fiables son las superposiciones que se producen sobre desconchados que afectan a motivos previos, lo que sin lugar a duda evidencia una ejecución posterior. Pero son pocos los ejemplos que encontramos en Arte Levantino, y por tanto insuficientes para la sistematización estilística que perseguimos en este trabajo.

4. Técnica y estilo.

Como hemos visto a lo largo de estas líneas, no sólo los aspectos formales de las representaciones rupestres son susceptibles de aportar información estilística que nos permita asociarlos a grupos humanos concretos, distintivos de una época o un territorio determinado, sino que cada uno de las fases del proceso de producción o cadena operativa son así mismo susceptibles de aportar información acerca de ellos, desde la localización de las fuentes de aprovisionamiento y los cambios en su uso, al análisis del proceso creativo, los planteamientos del autor, las posturas adoptadas para la ejecución de la obra o los ritmos de trazado de las figuras, que pueden evidenciar el número de individuos que intervienen en el proceso y la existencia de cambios significativos atribuibles a periodos diversos.

La mayor parte de estos análisis requieren la participación de equipos interdisciplinarios o la utilización de microscopía para observar determinados aspectos del diseño, fuera de nuestro alcance para la elaboración de esta tesis. Sin embargo, sí haremos hincapié en aquellos aspectos que podamos analizar a nivel macroscópico, como las pautas de utilización del soporte, las técnicas de representación y sus pautas de uso en relación con las figuras humanas, las pautas de composición y adición que puedan aportar información a nivel estilístico, etc.

III. APLICACIÓN PRÁCTICA.

III. 1. METODOLOGIA EMPLEADA PARA LA SISTEMATIZACIÓN ESTILÍSTICA DEL ARTE RUPESTRE LEVANTINO.

Como hemos señalado en los capítulos anteriores, el objetivo de este trabajo es identificar las pautas de continuidad y cambio en las representaciones rupestres levantinas con el fin de establecer una propuesta de sistematización del Arte Rupestre Levantino a escala regional. Nuestro estudio se basa en un análisis comparativo de las representaciones a nivel formal, lo que limita las posibilidades de comparación a los motivos similares (individuos de la misma especie). La escasa variabilidad interna de las representaciones faunísticas justifica nuestra selección de la figura humana como objeto de estudio. No obstante, su interpretación no puede ser radicalmente separada de las representaciones faunísticas con las que comparten panel, ya que el peculiar carácter narrativo y el marcado componente escénico de los conjuntos levantinos concibe las representaciones integradas en agrupaciones que condicionan tanto su lectura como su interpretación. De este modo, aludiremos a las representaciones animales cuantas veces sea necesario en el discurso interpretativo.

La sistematización estilística de las representaciones humanas tiene en cuenta tres niveles de análisis que vamos a pormenorizar en estas líneas:

- Descripción formal de la figura.
- Pautas de adición, asociación y distribución topográfica. El abrigo como unidad básica de análisis.
- Distribución espacial (para la que nos limitaremos al ámbito regional más inmediato).

A nuestro juicio, y según hemos podido deducir de los estudios previos y de nuestra propia investigación, tamaño, forma (proporciones y modelado)¹ y factura (técnica y medio)², son las convenciones gráficas con los que juega el artista para determinar su propio estilo a la hora de proceder a la reproducción de motivos individuales, aunque a su vez debe seleccionar una temática determinada y unas pautas de composición (distribución topográfica de las representaciones en el abrigo, planos de representación, utilización de las irregularidades del soporte, formas de agrupación de las representaciones, formas de perspectiva escénica y comportamiento respecto a los horizontes anteriores) que revelan así mismo información sobre la identidad del artista o del grupo humano al que debemos atribuir su autoría.

Del mismo modo, las pautas de distribución territorial de los diversos horizontes aportan información importante acerca de las áreas de dispersión, captación de recursos o las redes de influencia de un grupo humano, en un espacio y un tiempo determinados, aunque para profundizar en estos aspectos es necesario partir de una buena sistematización estilística de la totalidad de las representaciones de un núcleo artístico, que constituye el núcleo fundamental de este trabajo.

Es cierto que en cada manifestación artística o cultural sus autores seleccionan unos rasgos determinados como distintivos de su identidad, bien sean seleccionados de forma consciente para marcar sus diferencias frente a otros o simplemente reproducidos a partir de unos conocimientos impuestos o aprendidos en el seno de una

¹ Forma: incluye las proporciones anatómicas (relación métrica entre los miembros representados entre sí y con respecto a su referente real) y el modelado (referido a las diversas formas de diseñar el relieve y los detalles anatómicos y ornamentales, ya que se pueden realzar, exagerar o suavizar) y se presta a una interpretación convencional, ya que la figura puede alargarse, ensancharse, idealizarse o esquematizarse.

²Factura: técnica (tipo de trazo o de tinta, color, etc.) y medio (soporte, pigmento e instrumento).

sociedad, en un tiempo y un espacio determinados. No obstante, en un estudio arqueológico, en el que no existe el contacto directo con las sociedades autoras (a diferencia de lo que ocurre con los estudios etnoarqueológicos), es el arqueólogo el que debe deducir qué parámetros son susceptibles de aportar información acerca de sus autores. No obstante, es difícil establecer *a priori* qué convenciones gráficas van a aportarnos dicha información y a qué nivel (individual, grupo social, redes sociales de larga distancia, etc.). Por ello, en nuestro estudio partimos de un análisis exhaustivo de todos y cada uno de los rasgos que caracterizan a las figuras humanas documentadas en los conjuntos estudiados, para facilitar el establecimiento de análisis comparativos en base a la búsqueda de analogías a diversas escalas (abrigo, núcleo, región o globalidad), que nos permitan la creación de agrupaciones tipológicas significativas. No obstante, los tipos humanos individualizados pueden no constituir un horizonte gráfico por sí mismos sino combinarse entre sí en una misma fase a criterio del artista o entidad social que lo creó. De hecho, el análisis de l’Abric de Centelles nos permitió constatar que en algunas de sus escenas, de concepción unitaria, intervienen tipos humanos morfológicamente dispares, lo que supone un cambio importante en la tradicional presunción de que la coexistencia de morfotipos distintos en una misma escena o cavidad respondía a una adición paulatina.

Lo cierto es que el análisis formal nos permite el establecimiento de agrupaciones tipológicas en base a la búsqueda de analogías entre los individuos representados, pero tan sólo el análisis de las superposiciones y de las pautas de composición y adición de las figuras nos ayudará a determinar la existencia de estilos bien definidos, con implicaciones crono-culturales férreas, en las que dos o más tipos podrían tener cabida. Por tanto utilizaremos el término **tipo** para referirnos a las diversas variantes formales susceptibles de individualización y **estilo** cuando una o más variantes se correspondan con un horizonte bien definido a nivel cronológico y/o espacial, constituyendo escenas en las que la fauna representada puede tener cabida. En ausencia de superposiciones el establecimiento del orden de las incorporaciones es más problemático, aunque resulta de gran ayuda el análisis detallado de los restos del proceso de ejecución de la escena, como posibles repintes, transformaciones, cambios en la disposición de la figura, de alguna de sus partes anatómicas o en su ubicación inicial por motivos de encuadre, etc. Una tarea compleja pero que ha dado sus frutos en yacimientos como la Cova dels Cavalls, en la que pudimos deducir el carácter sincrónico de la manada de cérvidos y de un cierto número de arqueros a partir del análisis de las posturas adoptadas por las figuras (en muchos casos condicionadas por la disposición de las representaciones previas), de sus pautas de ordenación espacial y de la existencia de restos de pigmento que evidenciaban un proceso complejo de concepción de la escena en el que tuvo lugar diversas modificaciones en la ubicación inicial de ciertos motivos (para más detalle ver análisis del yacimiento).

1. CRITERIOS DE DEFINICIÓN ESTILÍSTICA.

A. Descripción formal de las representaciones.

Se trata del nivel básico de análisis y tiene por objeto la elaboración de una base de datos exhaustiva en la que de forma sistemática registramos todas las convenciones gráficas que caracterizan a cada uno de los motivos estudiados. No obstante no incluimos en este trabajo ese análisis individual por su excesiva extensión, sino el análisis global de todos los rasgos que caracterizan a los individuos que hemos agrupado dentro de un mismo tipo en cada uno de los yacimientos estudiados. La descripción sistemática de cada motivo permitirá a posteriori y mediante la aplicación

del método analógico, la incorporación de nuevos hallazgos dentro de lo ya conocido, aun a sabiendas de que se trata de un método dotado de cierta carga subjetiva.

Descripción formal

- a. Descripción pormenorizada de los **rasgos anatómicos**, teniendo en cuenta su forma, disposición y proporciones y analizando de manera individualizada cabeza (formato y presencia/ausencia de rasgos faciales), tronco, brazos y piernas.
- b. Descripción exhaustiva de los **adornos corporales** exhibidos en las diversas partes anatómicas (tocados de cabeza, brazaletes, cintas colgantes a ambos lados de la cintura, faldellín, falda, pantalón ancho, jarreteras, pinturas corporales, etc) y del **armamento y atuendos** que aparecen vinculados a ellos.
- c. **Modelado anatómico**. Teniendo en cuenta si se diseña o se obvia el relieve muscular y si su modelado es somero o exagera los volúmenes.
- d. Resulta así mismo interesante analizar las **formas de articulación**, entendidas como la forma en que se resuelve la yuxtaposición de dos partes anatómicas (si se incluye el detalle de cuello en la articulación de tronco y cabeza, si las extremidades muestran la flexión de las articulaciones, etc).

Proporciones anatómicas

Llamamos proporciones anatómicas a la relación de proporcionalidad que mantiene una figura con respecto a su referente real. Para calcular las proporciones anatómicas de los diversos tipos humanos es necesario establecer las dimensiones que vamos a considerar teóricamente ideales y que nos permitirán llevar a cabo las comparaciones. El canon seleccionado es el canon de representación proporcionada de 8 cabezas, que en la relación tronco extremidades se traduce en el canon 3:5. No obstante dicho canon considera la altura media del cuerpo a la altura del ombligo, pero las dificultades de identificar ese punto en las figuras levantinas, efectuadas en tinta plana, nos lleva a trasladar la medición al punto de arranque de los glúteos (fig. 1, en la que viene determinada por la línea de puntos suspensivos) y que se traduce en el canon 3'35:4,65, ya que ese punto es fácil de identificar en los motivos levantinos.

A partir de esas proporciones hemos calculado el índice de proporcionalidad de la relación tronco/extremidades, $3,35/4,65=0,72$, que actúa como indicativo de la proporción ideal y que nos servirá de límite para diferenciar entre figuras:

- Proporcionadas y desproporcionadas con tendencia al acortamiento del tronco, cuando su relación tronco/extremidades $\leq 0,72$.
- Desproporcionadas con tendencia al acortamiento de las extremidades las figuras cuya relación tronco/ extremidades $> 0,72$.

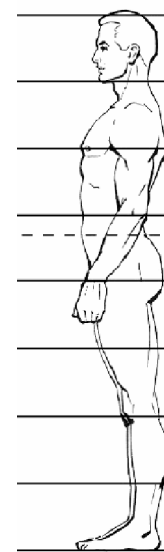


Fig. 1.

Dentro de las figuras desproporcionadas hemos documentado dos cánones

diferenciados:

- Figuras en las que la altura media del cuerpo se ubica a la mitad de su longitud, con un índice de proporcionalidad entorno a 1,1, (aunque englobaremos en esta variante a todas aquellas cuyo índice ronde entre 0,8 y 1,35);
- Figuras en las que la altura media del cuerpo se traslada al tercio inferior, con un índice de proporcionalidad $\geq 1,4$.

El cálculo de la relación tronco/ extremidad de las figuras levantinas incluye el cómputo de la cabeza, por lo que se refiere a la mitad superior del cuerpo, y el de los pies en la mitad inferior. Aunque un cierto número de individuos quedan fuera del recuento como consecuencia de la erosión de alguna de las partes anatómicas computadas, por lo general el resultado obtenido, teniendo en cuenta diversos conjuntos, nos parece suficientemente representativo para observar el comportamiento general de cada tipo humano.

Los índices calculados son reproducidos en un gráfico (fig. 2) que resulta muy visual y facilita la búsqueda de agrupaciones significativas entorno a los tres índices de proporcionalidad establecidos.

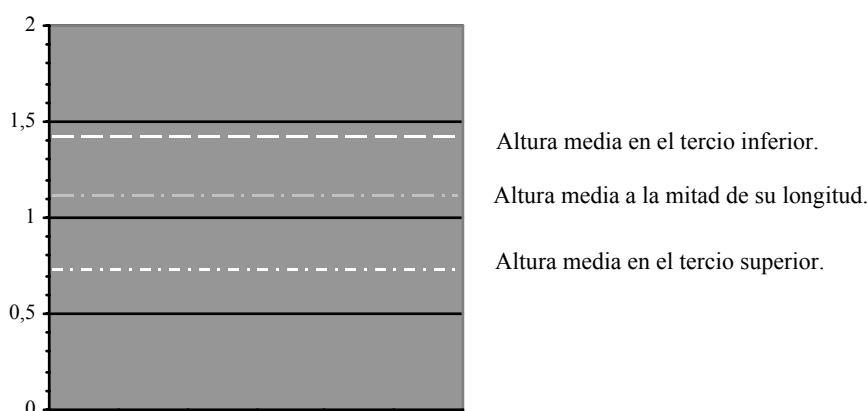


Fig. 2. Formato del gráfico en el que recogeremos la relación tronco/extremidades de los individuos analizados.

Animación y actitud

“Que analiza el movimiento tal y como está sugerido por la postura de las diversas partes del cuerpo, en sí mismas, o las unas en relación a las otras” (Delporte, 1995: 64). La animación se halla íntimamente relacionada con la temática representada y no implica tanto el diseño de figuras en movimiento como la articulación coordinada de dichos movimientos. De este modo, figuras humanas en disposición de descanso o sedentes pueden mostrar un grado de animación similar al de figuras humanas dispuestas a la carrera, ya que sus diversas partes anatómicas coordinan sus movimientos para reproducir dicha disposición sin implicar necesariamente velocidad. Y si hay algo que caracteriza a las representaciones levantinas, tanto en disposiciones dinámicas como en actitud de descanso, es el realismo de la descripción y la fuerza de expresión del movimiento.

En este apartado, resulta interesante observar si las posturas reproducidas son posturas naturales y posibles, que respetan los límites de las articulaciones, o hay una

idealización del movimiento que se traduce en disposiciones imposibles, como la disposición al vuelo, que consiste en el diseño de las extremidades abiertas hasta alcanzar la horizontal. Una licencia artística que busca enfatizar la sensación de velocidad.

Así mismo, trataremos de determinar si la disposición de las representaciones presta atención al mantenimiento del equilibrio, como ocurre en la realidad, o se adoptan posturas insólitas. Ya que en la realidad, cuando el tronco bascula hacia un lado, hacia delante o hacia atrás, instintivamente los brazos se elevan y extienden en sentido opuesto.

Enumeradas las diversas posturas (sedentes, descanso, marcha, carrera, carrera al vuelo, etc) trataremos de determinar si existe una vinculación entre determinadas posturas y determinados tipos humanos, si bien es cierto que se trata de un aspecto íntimamente ligado a la temática.

Técnica de representación

Entendemos como técnica de representación el tipo de tinta y el color seleccionado para el diseño de las representaciones. Las variantes analizadas han sido definidas en el capítulo de la técnica en el Arte Rupestre Levantino (II-4), lo que nos exime de volver sobre ello en este apartado.

Perspectiva individual

Normalmente se analiza teniendo en cuenta la totalidad de la figura. No obstante no todas sus partes anatómicas adoptan necesariamente disposiciones solidarias. El estudio de la perspectiva en el Arte Levantino se halla seriamente limitado por la selección de un modo de representación atento exclusivamente al diseño de siluetas, por lo que generalmente en la representación de las diversas partes anatómicas se prima el ángulo de visión que permita la identificación adecuada de la parte representada. Así mismo, la ausencia de líneas internas dificulta la comprensión del escorzo.

La perspectiva de cada una de las partes anatómicas representadas en la figura humana se puede determinar en base al eje de simetría vertical de la figura, de tal modo que mientras la perspectiva frontal se identifica por el diseño de perfiles simétricos, la lateral y la de perfil se reproduce mediante el diseño de perfiles asimétricos.

Por otra parte, y a pesar de tratarse de representaciones planas, la sensación de perspectiva parece recrearse mediante la sugerencia de un horizonte imaginario que viene determinando por la convergencia de las formas y miembros del cuerpo humano hacia un punto de fuga, evidenciado por la prolongación de la línea de los hombros, codos, rodillas y pies. Pero se trata de una convención gráfica que comparten todos los tipos humanos y que por tanto resulta poco útil para la sistematización estilística del Arte Levantino.

A partir de la combinación de las diversas variables mencionadas procedemos a la agrupación de las representaciones humanas en diversos tipos, que se engloban bajo una definición que recoge sus rasgos de individualización de forma concisa. No obstante, la amplitud del estudio y las referencias constantes a cada uno de los tipos individualizados exigía la búsqueda de una **terminología** más precisa que nos

permitiera referirnos a cada tipo humano de forma abreviada sin repetir cada vez la definición completa, por lo que tras barajar diversas nomenclaturas (numéricas, por letras, etc.) decidimos que resultaba más apropiado, para facilitar la visualización de un concepto formal determinado, atribuirle el nombre del yacimiento que nos permitió preceder a su definición, sin que con ello queramos implantar una terminología claramente regional para el resto de estudios de arte rupestre levantino. Por tanto, el nombre atribuido remite directamente a una definición y la única finalidad de esta terminología es agilizar la narración y la posterior lectura e interpretación.

Así por ejemplo, hablaremos de Tipo Civil para referirnos a un tipo humano en el que el alargamiento y estilización del tronco, contrasta con el naturalismo de las extremidades atentas al modelado muscular de glúteos y pantorrilla.

B. Pautas de adición, asociación y distribución topográfica. El abrigo como unidad básica de análisis.

Como ya hemos señalado en diversas ocasiones, si el análisis de la forma resulta fundamental para la realización de análisis comparativos que permitan identificar la continuidad en el uso de determinadas convenciones gráficas, son las pautas de composición, asociación y adición de los motivos a una determinada escena o panel las que nos permitirán determinar si dos o más variantes tipológicas resultan sincrónicas o diacrónicas, y en tal caso el lugar que ocupan en la secuencia artística.

Estructuración topográfica del conjunto.

Las pautas de utilización del espacio gráfico en los abrigos que van a ser utilizados a modo de lienzo varía de unos horizontes a otros, ya que mientras en unos horizontes los autores levantinos no dudaron en utilizar gran parte de la superficie para desarrollar decoraciones longitudinales de tipo extensivo, en otras etapas la selección del espacio de dibujo parece condicionada por los cambios estructurales del soporte que permiten acortar unidades menores. Por tanto, es difícil establecer subdivisiones internas de los conjuntos que resulten acordes a todos los horizontes de representación. No obstante, y con la única finalidad de facilitar la lectura de las decoraciones, proponemos una subdivisión interna de los abrigos en base a los rasgos topográficos que rompen la continuidad de su superficie (Domingo y López-Montalvo, 2002: 76-77), aunque no necesariamente guarda relación con la concepción que tuvieron los pintores levantinos de la topografía de los emplazamientos analizados.

El **Abrigo**, constituye la unidad topográfica básica definida por su estructura y concavidad con respecto a la pared. En su interior distinguimos a su vez:

- las **cavidades**, que constituyen las divisiones fundamentales de cada abrigo, definidas en base a criterios topográficos que permiten aislar superficies de cierta entidad caracterizadas por su concavidad continuada o la falta de interrupciones importantes en su superficie más o menos aplanada,
- y las **unidades**, divisiones topográficas de menor envergadura, como coladas, escalonamientos menores u otro tipo de accidentes que incidan en la disposición de los motivos.

Adición de las decoraciones.

Las formas de adición de las decoraciones a las entidades topográficas descritas se hallan condicionadas por múltiples factores, en las que el criterio estético del pintor y su época juega un papel fundamental. En su socialización del paisaje, el artista levantino puede seleccionar cavidades nuevas que suponen la creación de nuevos espacios culturales o adherir nuevas representaciones a conjuntos previamente socializados. En tal caso, el pintor puede aprovechar los espacios disponibles para crear nuevas escenas, adherir motivos a escenas previas - manteniendo la coherencia narrativa y escénica, pero diferenciándose mediante la introducción de figuras formalmente dispares- o reaprovechar motivos previos para integrarlos en nuevas escenas. Así mismo, el propio pintor decide el tamaño del campo de dibujo, la ubicación de los motivos con respecto al suelo, la ordenación de las decoraciones y los límites de su desarrollo escénico. Por tanto, una vez individualizados los tipos humanos a partir del análisis formal trataremos de buscar regularidades en sus formas de aprovechamiento de las cavidades y en su desarrollo gráfico: grado de dispersión de las representaciones, grado de respeto con respecto a figuraciones anteriores, tamaño de los motivos con respecto al espacio disponible, pautas de utilización del soporte, pautas de superposición, etc. Rasgos que pueden ayudarnos a determinar si existen unas reglas de ordenación y composición diferenciales entre diversos horizontes, y en definitiva, a la caracterización y secuenciación estilística del Arte Levantino en el ámbito geográfico de estudio.

El punto de partida para proceder a las comparaciones es analizar de forma exhaustiva las decoraciones tratando de determinar las relaciones que mantienen los motivos entre sí. Con ese objetivo, en el análisis interno de las decoraciones establecemos una distinción entre:

- **representaciones únicas o motivos exclusivos** (según la terminología de Alonso y Grimal, 1996) que presiden la cavidad o la unidad sin compartirla.
- **representaciones aisladas**, que comparten espacio con otras representaciones pero suficientemente alejadas como para considerarlas aisladas del resto.
- **Composiciones**: Se trata de un concepto al que se le han atribuido diversos significados en la investigación y que en ocasiones lleva implícito una confusión con respecto al término escena. En este trabajo utilizamos el término composición como sinónimo de agrupación de figuras, que puede ser resultado de intervenciones sincrónicas o diacrónicas y presentar o no unidad escénica. Su individualización en una unidad puede realizarse en base a la distancia que media entre las representaciones. No obstante, el principal inconveniente de basarnos en criterios métricos es que los conjuntos que han llegado hasta nosotros se hallan sesgados y cómo consecuencia podemos llegar a interpretaciones erróneas debido a la desaparición de las representaciones intermedias. La composición puede ser escénica o no, e incluso podría estar integrada por diversas escenas o por asociaciones no escénicas de motivos, sin que sea necesario que mantengan una coherencia interna. En consecuencia, en su interior podemos distinguir entre:
 - **Figuras inconexas**: es decir, aquellas que por su actitud, estilo, técnica, etc, no parecen relacionarse con otras de la composición.
 - **Asociaciones no escénicas**: Coexistencia de dos o más representaciones sin que seamos capaces de determinar la existencia de una acción común. Se trata de un tipo de asociación característico en el Arte Paleolítico pero poco frecuente en el Levantino, aunque hay algunos ejemplos en los que, al no ser capaces de determinar el significado de una asociación, los

podríamos englobar en este apartado.

- **Escenas**, representaciones gráficas integradas por dos o más motivos, ya sean representaciones humanas o zoomorfas, que desarrollan una acción común y mantienen una cierta coherencia interna. La escena refleja una acción específica, de tiempo definido, que puede ser descrita aunque no seamos capaces de reconocer o comprender su significado. Implica, por tanto, la descripción de una actividad. Para su definición debemos atender a diversos aspectos: tratar de determinar cuál es la acción o el tema representado y contabilizar el número de individuos que intervienen en la acción. Su ejecución no tiene porque ser necesariamente sincrónica sino que puede ser producto de la adición paulatina de nuevas representaciones, por lo que el grado de homogeneidad de los motivos nos informará sobre el grado de rapidez en la ejecución de la obra. No obstante, aunque su ejecución sea corta, el periodo de uso puede ser largo, como evidencian las adiciones, los repintes y las transformaciones. En su definición juegan un papel fundamental la orientación, la actitud y la trayectoria de las figuras.

En las escenas y composiciones las figuras se pueden adherir mediante **yuxtaposición estrecha** o mediante **superposición parcial**, recurso técnico utilizado para figurar la perspectiva escénica y enfatizar la idea de cohesión de grupo. Así mismo, en su ordenación espacial pueden adoptar un desarrollo escénico:

- **extensivo** (que alcanza una cierta dispersión y requiere de ángulos visuales amplios) o **intensivo** (que utiliza espacios más ajustado que requieren de una mirada más puntual),
- **horizontal** u **oblicuo**, con figuras alineadas en hileras consecutivas, afrontadas u opuestas, simétricas o disimétricas o en disposiciones paralelas, escalonadas o tal vez de tipo radial;

Por último, por su modo de agregación al conjunto, y siguiendo a Troncoso (2002), distinguimos entre:

- motivos **fundamentales**, que forman escenas por si mismos sin agregarse a escenas previas:
- motivos **complementarios**, que se incorporan a escenas protagonizadas por otros tipos humanos. En tal caso nos interesa determinar si existe una continuidad del discurso gráfico o se produce una ruptura o apropiación del mismo. No obstante, la introducción de figuras formalmente distintas, aun cuando hay un mantenimiento del discurso gráfico, traduce una cierta voluntad de individualización.

Este tipo de análisis resulta determinante para la reconstrucción de la secuencia evolutiva del Arte Rupestre Levantino, ya que a pesar de la escasez de superposiciones, la determinación de la existencia de zonas centrales y zonas marginales y de las pautas de articulación escénica (es decir, si es aleatoria o existen unas pautas de asociación calculadas tanto en su disposición como en sus dimensiones), nos ayudan así mismo al establecimiento de la secuencia de ocupación de la cavidad.

C. Análisis de Distribución espacial.

Una vez individualizas las diversas variables tipológicas nos interesa analizar su trayectoria en espacio y tiempo. Para ello observaremos la temática que desarrollan, sus pautas de distribución espacial y su grado de dispersión (es decir, si se limitan a un núcleo o exceden esos límites y aparecen en núcleos adyacentes o incluso se extienden por todo el territorio levantino), con el fin de determinar el grado de regionalización o territorialidad al que se halla sometida un área y el nivel de estrés o conflictividad social o intergrupala existente en las diversas fases. No obstante, resulta complejo determinar con seguridad la significación de la variación estilística, ya que en algunas sociedades prehistóricas la idea de propiedad de la tierra no está arraigada como la conocemos en la actualidad, por lo que los límites intergrupales pueden estar diluidos en épocas de distensión de la conflictividad social y la homogeneidad estilística a lo largo de un territorio no tiene porque implicar que estamos ante una única entidad social. Además, las entidades sociales pueden mostrar diversas escalas, ya que como observamos en sociedades aborígenes actuales, como la australiana, aunque la unidad primaria de pertenencia de la tierra es el clan, las actividades económicas, sociales y religiosas de los individuos transgreden los límites del clan siguiendo determinados encuentros con clanes vecinos, movimientos estacionales, ceremonias religiosas, etc, que sirven así mismo para garantizar la continuidad del grupo evitando la consanguinidad.

En este trabajo partimos por tanto del nivel de definición básico, que es el abrigo, para poco a poco adentrarnos en el siguiente nivel de análisis, el local, en el que a través de la comparación de las secuencias de los yacimientos estudiados trataremos de obtener información acerca de la articulación del territorio a nivel sincrónico y diacrónico. No obstante partimos de ciertas limitaciones derivadas de la deficiente publicación de muchos de los conjuntos y del descubrimiento de otros tantos que todavía permanecen inéditos y que sin duda provocarán cambios importantes en el panorama hasta hoy estudiado. A partir de documentación bibliográfica trataremos de avanzar algunos datos relativos a los otros dos niveles de análisis: regional y global, con el único fin de esbozar algunas ideas que deberemos retomar en trabajos posteriores a partir de la revisión y documentación de nuevos conjuntos.

2. FUENTES DE ANÁLISIS.

El estudio de los yacimientos analizados en el presente trabajo se efectúa a partir de tres tipos de fuentes básicas:

- A. Acceso directo a los abrigos.
- B. Documentación de archivo.
- C. Información bibliográfica.

Acceso directo a los abrigos

El acceso directo a algunos de los conjuntos del área estudiada (Coves de la Saltadora VII, VIII y IX, Cova dels Cavalls II y Cingle del Mas d'en Josep) nos permitió la elaboración de una nueva documentación gráfica, mediante el tratamiento informático de imágenes digitalizadas, siguiendo los criterios de documentación publicados en trabajos previos (Domingo y López-Montalvo, 2002; López-Montalvo y Domingo, e.p.; Domingo, 2004). La elaboración de una nueva documentación resulta imprescindible para el estudio estilístico, máxime

cuando la documentación antigua no presenta criterios unificados, aunque por otra parte supone una ralentización del estudio, ya que la elaboración de una documentación precisa exige de una inversión importante de tiempo.

La documentación de los abrigos VIII y IX de les Coves de la Saltadora se debe a López-Montalvo y fue presentada en su trabajo de investigación (López-Montalvo, 2000), mientras que la del abrigo VII corresponde a la documentación efectuada para nuestro trabajo de investigación (Domingo, 2000). La documentación de los abrigos restantes fue efectuada por ambas en el marco del proyecto “Arte rupestre levantino y ocupación humana en la Prehistoria de Gasulla-Valltorta”, dirigido por el Dr. Valentín Villaverde, y fue objeto de diversas publicaciones (Villaverde y Martínez, (coords), 2002; Domingo et al., 2003).

Por último, el acceso directo a los abrigos del Cingle de la Mola Remigia IX (también incluido en el proyecto previamente enunciado) y Coves del Civil III nos permitió comprobar la documentación antigua publicada (Ripoll, 1963 y Obermaier y Wernert, 1919, respectivamente) y proceder a la documentación parcial de la mayor parte de las figuras del primer conjunto, para complementar los calcos de Ripoll, y de algunas figuras inéditas del segundo, que deben ser consideradas provisionales y en ningún caso proceder a su difusión, ya que el conjunto se halla en proceso de estudio por miembros del Instituto Valenciano de Arte Rupestre.

Documentación de archivo

El acceso a documentación gráfica y fotográfica de los fondos del Museo de la Valltorta (Tírig, Castelló) y al archivo personal del Dr. Valentín Villaverde nos permitió comprobar las figuras de algunos conjuntos rupestres del propio parque cultural Gasulla-Valltorta, con objeto de buscar paralelos para los diversos horizontes gráficos individualizados a partir de la selección de conjuntos estudiados. Por otra parte, el acceso a los calcos y a documentación fotográfica del conjunto de Centelles resultó fundamental para la caracterización de uno de sus horizontes gráficos, concretamente el horizonte Centelles. El estudio de este conjunto es parcial y la documentación gráfica ofrecida es meramente orientativa, por su carácter parcial y por estar efectuada a mano alzada con el único objetivo de facilitar la lectura de nuestros argumentos. El acceso directo al conjunto no fue posible, por lo que la medición y análisis de las representaciones se efectuó sobre los calcos depositados en el Museo, todavía inéditos y pendientes de estudio y publicación por miembros del Instituto Valenciano de Arte Rupestre, por lo que no se debe proceder a su difusión.

Documentación bibliográfica

Por último, el acceso a documentación bibliográfica ha sido fundamental en la búsqueda de paralelos en el propio entorno del núcleo Gasulla-Valltorta y en el área septentrional de distribución del Arte Rupestre Levantino. No obstante, en muchos casos se trata de documentación deficiente o parcial, por lo que las interpretaciones pueden verse sujetas a ciertos cambios si se procede a la revisión *in situ* de los conjuntos mencionados. Cuando la documentación no ha sido efectuada por la autora, se menciona en todos los casos la procedencia de las fuentes.

3. YACIMIENTOS OBJETO DE ESTUDIO.

La concepción de este trabajo en el proyecto de investigación “Arte Rupestre Levantino y ocupación humana en la prehistoria de Gasulla-Valltorta”, dirigido por el Dr. Valentín Villaverde, condicionó desde un principio la selección de los emplazamientos analizados en este trabajo, ya que uno de los primeros objetivos de este proyecto fue la puesta en práctica de un nuevo sistema de documentación de las representaciones rupestres levantinas, basado en la aplicación de las nuevas tecnologías de digitalización y tratamiento informático de imágenes. La colaboración con el Instituto Valenciano de Arte Rupestre (Museu de la Valltorta, Tírig, Castelló), llevó a la selección de algunos de los conjuntos del Parque Cultural Gasulla-Valltorta para la aplicación de esta metodología, seleccionando en primer lugar uno de los conjuntos más emblemáticos del Parque: La Cova dels Cavalls, cuya reciente limpieza superficial facilitaría el proceso de documentación.

El criterio de selección primado fue la búsqueda de yacimientos que tuvieran una cierta entidad a nivel estilístico y compositivo para facilitar la elaboración de esta tesis y del trabajo paralelo y complementario de Esther López-Montalvo, centrado en el estudio de la composición en el Arte Levantino, y que al mismo tiempo presentaran un nivel adecuado de conservación que permitiera elaborar la nueva documentación sin necesidad de proceder a la limpieza previa del conjunto. Con ese criterio, se procedió a la documentación de los conjuntos de Cavalls, Saltadora VII, VIII y IX y Abric del Mas d'en Josep. La elaboración de nueva documentación es uno de los pasos previos necesarios para los estudios estilísticos y de la composición, pero al mismo tiempo ralentiza el proceso de estudio, por lo que limita seriamente el número de yacimientos estudiados de forma directa.

Al margen de los mencionados yacimientos, la sistematización del Arte Rupestre Levantino a escala regional exigía la búsqueda de conjuntos en los que el número de figuras correspondientes a un mismo horizonte gráfico fuera numeroso, permitiéndonos analizar el grado de variabilidad interna tolerado en un mismo horizonte gráfico. Por ello, en la selección de nuevos conjuntos para completar nuestra investigación primamos la búsqueda de yacimientos con esas características, entre los que seleccionamos como fundamentales les Coves del Civil III y l'Abric de Centelles, aunque el principal inconveniente residía en que se trataba de conjuntos parcialmente publicados y en proceso de estudio por miembros del Instituto Valenciano de Arte Rupestre, lo que limitó nuestras posibilidades de estudio y documentación, que en el caso de Centelles se limita a analizar un único horizonte gráfico: las representaciones que hemos denominado de Tipo Centelles.

Por último, la magnitud del conjunto del Cingle de la Mola Remigia, integrado por 10 abrigos y seleccionado como próximo yacimiento de estudio en el proyecto de documentación mencionado previamente, nos impidió proceder a la documentación de todas sus representaciones, por lo que escogimos únicamente el abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia, por ser la figura humana la principal protagonista de sus escenas y contener superposiciones interesantes para la sistematización estilística.

Sobre ese núcleo central de yacimientos (fig. 4), estudiados con mayor detalle en base a las pautas de análisis de la figura y de las composiciones mencionadas en líneas anteriores, procedimos a la búsqueda de paralelos para los horizontes gráficos identificados, en los yacimientos publicados del maestrazgo castellonense y de las áreas más próximas del área septentrional del Arte Levantino, con las que mantiene una clara vinculación geográfica gracias a la existencia de corredores naturales que han actuado durante miles de años como vías de comunicación entre la costa levantina y las sierras pre-litorales del Noreste de Teruel y del Sur de Tarragona.

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.

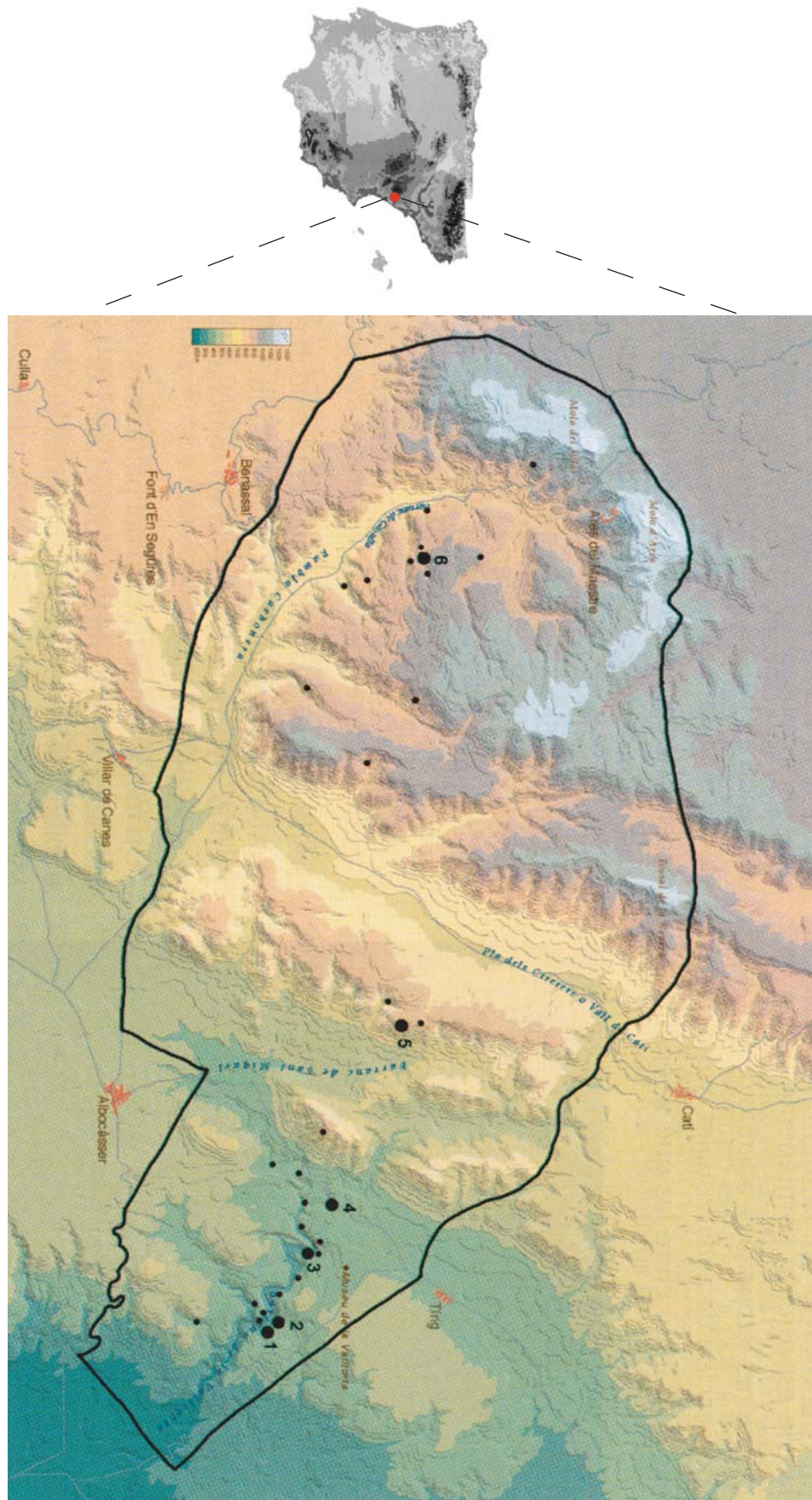


Fig. 4. Parque cultural Gargas-Vallhorna y localización de los principales conjuntos con Arte Levantino (según Martínez-Vallé, 2002, modificado). Yacimientos estudiados: 1. Coves de la Salladora, VII, VIII y IX; 2. Cingla del Mas d'en Josep; 3. Cova dels Cavalls, II; 4. Coves del Civil, III; 5. Abric de Centelles; 6. Cingla de la Mola Remigia I.

III-2.a. LES COVES DEL CIVIL (ABRIGO III).

1. INTRODUCCIÓN.

El conjunto rupestre de les Coves del Civil (Tírig, Castelló), descubierto en 1917 por A. Roda, se halla integrado por un total de tres abrigos. Aunque todos ellos contienen representaciones levantinas, sus diferencias a nivel cuantitativo son considerables, ya que en los dos primeros tan sólo se conservan algunos restos de pigmento y un único cáprido (Viñas, 1982: 118), que contrasta notablemente con la riqueza estilística y compositiva del abrigo 3, sobre el que centraremos nuestra atención.

Atendiendo a criterios topográficos, el abrigo 3 se subdivide a su vez en tres cavidades menores, que en determinados momentos limitan la extensión del desarrollo escénico, pero que en otros son rebasadas por la prolongación de una escena más allá de la superficie de una cavidad única, como veremos a lo largo de estas líneas. A su vez, la cavidad 1 está constituida por tres unidades, separadas entre sí por coladas estalagmíticas de entidad menor (Fig. 1).

Este abrigo, constituye un conjunto ciertamente complejo, de formación aparentemente diacrónica, resultado de una adición gradual de motivos en eventos paulatinos, como demuestra la variabilidad morfométrica, temática y compositiva de las representaciones que lo componen. Su complejidad, puesta ya en evidencia desde su descubrimiento por diversos investigadores (Obermaier y Wernert, 1919; Cabré, 1925), se ha visto incrementada tras su reciente restauración, como consecuencia de la aparición de nuevas representaciones, todavía inéditas, que en algunos casos repiten los tipos anteriormente documentados y en otros procuran nuevas variantes. La riqueza resultante aporta, sin duda, cierta información a los estudios de A.L. tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista estilístico, por lo que su análisis exhaustivo es imprescindible para un estudio de esta índole.

- **Aportaciones técnicas.**

Desde el punto de vista técnico la Cova del Civil aporta un ejemplo clave para el **análisis de los procesos de ejecución de la figura** y ofrece algunas novedades con respecto a los **colores y tintas** hasta ahora documentados en el Arte Levantino. Además presenta fenómenos interesantes como **repintes, correcciones y transformaciones**, así como bocetos o imitación de formas anteriores con objeto, bien de reiterar su significado, bien de transformarlo.

- **Aportaciones estilísticas.**

Su aportación a los estudios estilísticos va a ser clave en la **definición de uno de los tipos** más característicos del núcleo del maestrazgo: el tipo **cestosomático** de Obermaier y Wernert (1919); y en la **secuenciación** de este tipo con respecto a los tipos Centelles y Lineales (en su variante naturalista), a partir del análisis de las superposiciones, las pautas de adición y su distribución espacial.

Para proceder a un análisis más exhaustivo de las cuestiones enumeradas partimos de los calcos efectuados por Benítez Mellado y la numeración de figuras propuesta por Obermaier y Wernert (1919), que hemos complementado mediante la revisión *in situ* del conjunto y documentación fotográfica efectuada por Pascual Mercé (fondos del Museo de la Valltorta), Valentín Villaverde y la propia autora.

A partir de esta última documentación hemos efectuado calcos preliminares de algunos de los motivos documentados tras la restauración, aunque en ningún caso han

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.

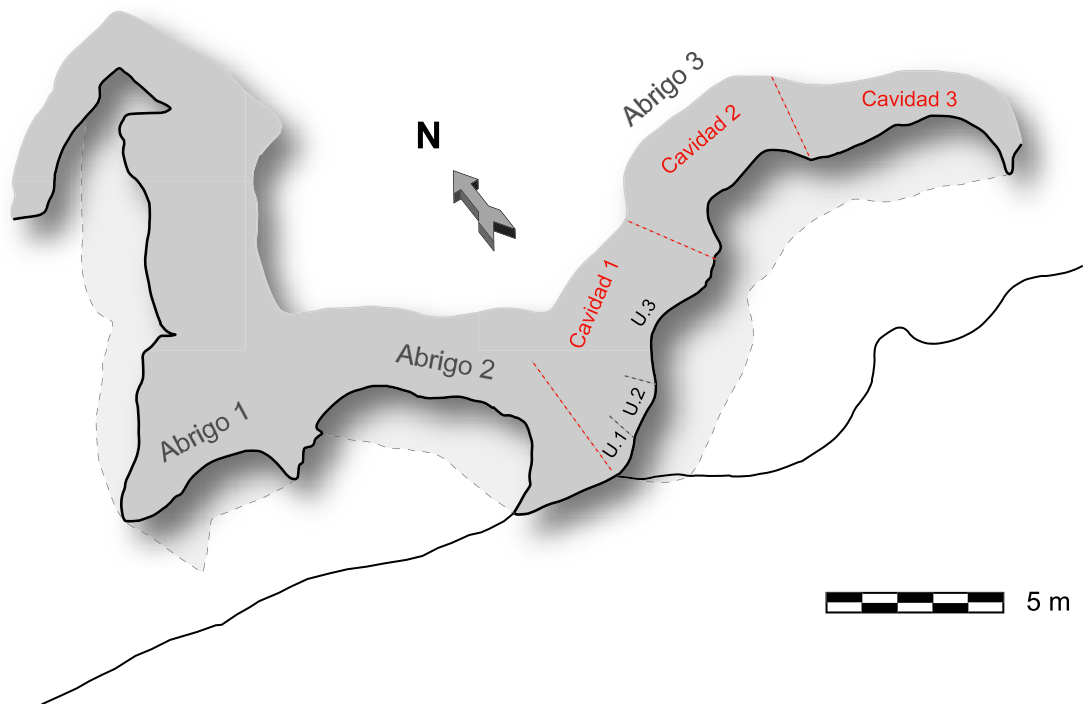


Fig. 1. Vista general de les Coves del Civil y topografía del conjunto (según Viñas, 1982, modificado).

sido efectuados sobre fotografías de alta calidad y resolución, ni se han comprobado los resultados ante el original al tratarse de un conjunto en proceso de estudio por parte del Instituto Valenciano de Arte Rupestre. Por tanto los calcos ofrecidos deben ser considerados meramente orientativos y su finalidad única es la guiar la argumentación defendida en este estudio. Los tamaños de los motivos han sido respetados de manera exhaustiva aunque, por el contrario, su ubicación es inexacta, y se ha efectuado a partir de fotografías y superponiendo los motivos a los restos que en su día documentó Benítez Mellado.

A los nuevos motivos documentados les adjudicamos la numeración de un motivo adyacente, a la que añadimos una letra con la finalidad de facilitar su identificación, siguiendo los criterios utilizados en trabajos anteriores (Domingo et al, (2003) y Domingo y López-Montalvo, (2002).

Aunque nuestro análisis se centra fundamentalmente en las representaciones humanas, objeto de sistematización en este estudio, su interpretación no puede ser radicalmente separada de las representaciones faunísticas con las que comparten panel, ya que el peculiar carácter narrativo y el marcado componente escénico de los conjuntos levantinos concibe las representaciones integradas en agrupaciones que condicionan tanto su lectura como su interpretación. De este modo, aludiremos a las representaciones animales cuantas veces sea necesario en el discurso interpretativo. En cuanto a la articulación escénica, aspecto fundamental en los estudios estilísticos, la mencionaremos tan sólo cuando sea estrictamente necesario para la sistematización estilística, ya que será analizada con mayor detalle en otra tesis inscrita en el mismo proyecto de investigación. No olvidemos que tanto la distribución espacial como el modo de articular el espacio gráfico pueden mostrar formas peculiares de asociación y de ejecución que encierran, igualmente, un componente estilístico, en el sentido de traducir pautas vinculadas a unidades sociales específicas, claramente acotadas en espacio y tiempo.

2. INVENTARIO DE MOTIVOS.

El análisis minucioso del abrigo 3 de les Coves del Civil nos ha permitido determinar la existencia de un mínimo de 159 representaciones, (que con toda seguridad aumentará al proceder a la documentación exhaustiva del conjunto), entre las que se incluyen motivos levantinos (158) y otros de tipo esquemático (2) (Fig. 2 y documentación gráfica adjunta en el anexo).

Aunque nuestro trabajo se centra en el análisis de la variabilidad estilística de las representaciones humanas de tipo Levantino, la existencia de motivos de “tipo esquemático”, infrapuestos a ellos (Martínez-Valle y Guillem, e.p.), evidencia de nuevo la posterioridad de este estilo y constituye un nuevo argumento en pro de la cronología neolítica del Arte Levantino.

Entre los motivos levantinos destaca el claro predominio de las **representaciones humanas**, que suponen el 76,58 % del total (Fig. 3). Su clasificación más elemental en base al género de las figuras se efectúa con cierta dificultad, ya que tan sólo el 15,7% incorporan alguna de las convenciones que, de forma manifiesta, facilitan la identificación del género representado (Fig. 4), lo que nos permite afirmar la escasa importancia que juega la distinción sexual en el desarrollo escénico de este conjunto.

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.

Abrigo	Fig.	Representación
Coves del Civil	3 1	Cuadrúpedo
Coves del Civil	3 2a	Indeterminado
Coves del Civil	3 2b	Arquero
Coves del Civil	3 3	Cuadrúp. (Cérvido?)
Coves del Civil	3 4	Ciervo
Coves del Civil	3 5	Cuadrúp. (Cérvido?)
Coves del Civil	3 6	Fig. humana
Coves del Civil	3 7	Cierva
Coves del Civil	3 8	Cuadrúpedo
Coves del Civil	3 9	Fig. humana
Coves del Civil	3 10	Arquero
Coves del Civil	3 11	Fig. humana
Coves del Civil	3 12	Cierva
Coves del Civil	3 13	Arquero
Coves del Civil	3 14	Jabalí
Coves del Civil	3 15a	Fig. humana
Coves del Civil	3 15b	Arquero
Coves del Civil	3 16	Macroesquem. ?
Coves del Civil	3 17	Cuadrúpedo
Coves del Civil	3 18a	Indeterminado
Coves del Civil	3 18b	Fig. humana
Coves del Civil	3 18c	Fig. humana
Coves del Civil	3 18d	Fig. humana
Coves del Civil	3 18e	Fig. humana
Coves del Civil	3 19	Arquero
Coves del Civil	3 20	Arquero
Coves del Civil	3 21a	Arquero
Coves del Civil	3 21b	Arquero
Coves del Civil	3 21c	Cáprido
Coves del Civil	3 21d	Cáprido
Coves del Civil	3 22a	Fig. humana
Coves del Civil	3 22b	Arquero
Coves del Civil	3 22c	Fig. humana
Coves del Civil	3 22d	Arquero
Coves del Civil	3 22e	Ciervo
Coves del Civil	3 23	Arquero
Coves del Civil	3 24	Arquero
Coves del Civil	3 25	Fig. humana
Coves del Civil	3 26	Arquero
Coves del Civil	3 27	Arquero
Coves del Civil	3 28	Fig. humana
Coves del Civil	3 29	Fig. humana
Coves del Civil	3 30	Équido
Coves del Civil	3 31	Arquero
Coves del Civil	3 32	Fig. humana
Coves del Civil	3 33	Figs. hums. (frags)
Coves del Civil	3 34	Figs. hums. (frags)
Coves del Civil	3 35a	Fig. humana
Coves del Civil	3 35b	Arquero
Coves del Civil	3 36a	Arquero
Coves del Civil	3 36b	Fig. humana
Coves del Civil	3 37	Fig. humana
Coves del Civil	3 38a	Fig. humana
Coves del Civil	3 38b	Arquero
Coves del Civil	3 38c	Arquero
Coves del Civil	3 38d	Arquero
Coves del Civil	3 39a	Fig. humana

Abrigo	Fig.	Representación
Coves del Civil	3 39b	Fig. humana
Coves del Civil	3 39c	Fig. humana
Coves del Civil	3 39d	Arquero
Coves del Civil	3 39e	Arquero
Coves del Civil	3 40a	Fig. humana
Coves del Civil	3 40b	Arquero
Coves del Civil	3 40c	Informe
Coves del Civil	3 41	Fig. humana
Coves del Civil	3 42	Arquero
Coves del Civil	3 43	Arquero
Coves del Civil	3 44	Arquero
Coves del Civil	3 45	Fig. humana
Coves del Civil	3 46a	Arquero
Coves del Civil	3 46b	Fig. humana
Coves del Civil	3 47	Arquero
Coves del Civil	3 48	Fig. humana
Coves del Civil	3 49	Fig. humana
Coves del Civil	3 50a	Arquero
Coves del Civil	3 50b	Arquero ?
Coves del Civil	3 50c	Arquero
Coves del Civil	3 51	Arquero
Coves del Civil	3 52	Arquero
Coves del Civil	3 53	Arquero
Coves del Civil	3 54a	Arquero
Coves del Civil	3 54b	Jabalí
Coves del Civil	3 55	Fig. humana
Coves del Civil	3 56a	Arquero
Coves del Civil	3 56b	Fig. humana
Coves del Civil	3 56c	Arquero
Coves del Civil	3 57	Arquero
Coves del Civil	3 58	Arquero
Coves del Civil	3 59	Arquero
Coves del Civil	3 60	Trazo
Coves del Civil	3 61a	Arquero
Coves del Civil	3 61b	Fig. humana
Coves del Civil	3 62a	Arquero
Coves del Civil	3 62b	Repre. femenina
Coves del Civil	3 63a	Arquero
Coves del Civil	3 63b	Fig. humana (frag.)
Coves del Civil	3 64	Arquero
Coves del Civil	3 65	Arquero
Coves del Civil	3 66	Arquero
Coves del Civil	3 67a	Cuadrúpedo
Coves del Civil	3 67b	Arquero
Coves del Civil	3 67c	Arquero
Coves del Civil	3 68a	Arquero
Coves del Civil	3 68b	Fig. Humana
Coves del Civil	3 68c	Fig. humana
Coves del Civil	3 68d	Fig. humana
Coves del Civil	3 68e	Fig. humana
Coves del Civil	3 69a	Fig. humana
Coves del Civil	3 69b	Fig. humana
Coves del Civil	3 69c	Fig. humana
Coves del Civil	3 69d	Fig. humana
Coves del Civil	3 69e	Arquero
Coves del Civil	3 69f	Arquero
Coves del Civil	3 70-73b	Arquero

Abrigo	Fig.	Representación
Coves del Civil	3 71	Ciervo
Coves del Civil	3 72-73a	Arquero
Coves del Civil	3 74	Arquero
Coves del Civil	3 75	Arquero
Coves del Civil	3 76	Arquero
Coves del Civil	3 77a	Arquero
Coves del Civil	3 77b	Arquero
Coves del Civil	3 78	Repre. femenina ?
Coves del Civil	3 79a	Arquero
Coves del Civil	3 79b	Repre. femenina
Coves del Civil	3 79c	Arquero
Coves del Civil	3 80	Cierva
Coves del Civil	3 81	Arquero (restos).
Coves del Civil	3 82	Arquero
Coves del Civil	3 83	Cuadrúpedo
Coves del Civil	3 84	Cuadrúpedo
Coves del Civil	3 85	Arquero
Coves del Civil	3 86	Arquero
Coves del Civil	3 87	Arquero
Coves del Civil	3 88a	Informe
Coves del Civil	3 88b	Repre. femenina
Coves del Civil	3 88c	Fig. humana
Coves del Civil	3 88d	Fig. humana

Abrigo	Fig.	Representación
Coves del Civil	3 89	Équido
Coves del Civil	3 90	Cuadrúpedo
Coves del Civil	3 91	Arquero
Coves del Civil	3 92	Fig. humana
Coves del Civil	3 93	Arquero
Coves del Civil	3 94	Cuadrúpedo
Coves del Civil	3 95	Cáprido
Coves del Civil	3 96	Ele. vegetal ?
Coves del Civil	3 97a	Arquero
Coves del Civil	3 97b	Cáprido ?
Coves del Civil	3 98a	Cáprido
Coves del Civil	3 98b	Cáprido
Coves del Civil	3 99	Indeter.
Coves del Civil	3 100a	Arquero
Coves del Civil	3 100b	Arquero
Coves del Civil	3 100c	Trazo
Coves del Civil	3 100d	Cuadrúpedo
Coves del Civil	3 100e	Arquero
Coves del Civil	3 101a	Cáprido
Coves del Civil	3 101b	Jabalí
Coves del Civil	3 102a	Arquero
Coves del Civil	3 102b	Arquero

Fig. 2. Inventario de motivos del abrigo 3 de les Coves del Civil.

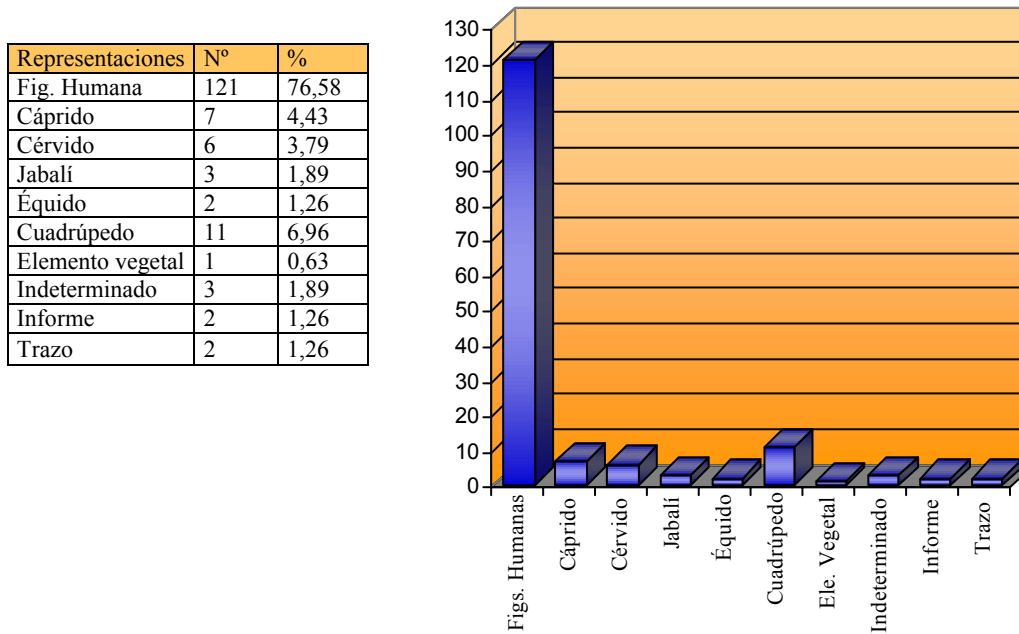


Fig. 3. Inventario de motivos del abrigo 3 de les Coves del Civil.

Género	Motivos	38c	38d	44	56a	57	59	61b	62a	62b	63a	64	65	66	68a	74	78	79b	88b	100a
Sexo o estuche fálico		*	*	*	*?	*	*	*	*?	—	*	*?	*	*	*?	*?	—	—	—	*
Falda		—	—	—	—	—	—	—	—	*	—	—	—	—	—	—	*	*	*	—

Fig. 4. Representación explícita de convenciones gráficas de género.

No hay, por tanto, una necesidad evidente de explicitar el género de forma sistemática porque tal vez es una información redundante para el mensaje que se pretende transmitir, lo que nos lleva a pensar que su adición parece más bien un rasgo aleatorio. Su representación no se vincula a un único tipo humano o a una escena concreta, ya que si bien aparece de forma preferente en individuos que participan en la escena *bélica*, también se documenta en el individuo 100a, que realiza una acción de tipo cinagético.

De los 19 motivos, 15 incorporan el detalle de sexo o estuche fálico, si bien en ciertos casos la definición de este rasgo anatómico es algo dudosa. Así mismo, no podemos descartar que el recuento actual difiera del original, ya que la identificación de este atributo topa con la difícil lectura que ofrecen en la actualidad algunos motivos como consecuencia de la erosión. Por otra parte, la representación de faldas en los cuatro motivos restantes permite asociarlas al género femenino, si bien ninguna de ellas incluye la representación de los senos. La asignación a este género del motivo 78 la hacemos con ciertas dudas debido a la erosión que afecta a la zona de las extremidades.

La clasificación de los motivos en base a su armamento e indumentaria nos permite definir un único perfil: el arquero, cuyos efectivos ascienden a 73 y se reparten entre las representaciones masculinas y aquellas en las que se ha prescindido de la representación explícita del sexo. Ninguna de las representaciones femeninas lleva indumentaria asociada, salvo la figura 88b, que sostiene una especie de bolsa o cesto en la mano adelantada. El resto de motivos carecen de indumentaria o armamento, aunque probablemente por cuestiones de conservación. Sin embargo, su disposición o participación en escenas que requieren la intervención de individuos armados nos incita a suponer que en origen debieron constituir parte de ese colectivo (motivo 22a, que muestra una postura similar al motivo 67b; motivos 25 y 48, asociados a un cesto o bolsa y a una serie de trazos que tal vez podrían constituir restos de su armamento; motivos 28, 29, 31, 32, 36b, 37, 38a, 39c, 40a, 41a, 49, 55, 61b y 68b, actualmente deteriorados o desaparecidos pero cuyas posturas concuerdan claramente con su participación en la escena en la que se integran y tal vez los individuos de las dos falanges: -68c,d,e y 69b,c,d- y los individuos que participan en actividades cinagéticas -motivos 9 y 11-). Esta apreciación no hace más que confirmar la imprecisión de los recuentos basados en representaciones con elevados índices de deterioro.

A pesar de que la indumentaria nos habla de un único colectivo, éste protagoniza escenas de temática diversa en las que, o bien constituyen los únicos personajes (la célebre escena *bélica*, que se desarrolla en la parte central de la cavidad); o bien la comparten con animales de diversas especies -**cápridos** (21c y d, 95, 97b, 98a y b, y 101a), **cérvidos** (4, 7, 12, 22e, 71, 80) y **jabalíes** (14, 54b, 101b)- sobre los que ejercen sus actividades cinagéticas. A estas especies, hay que añadir una cuarta, de presencia más modesta pero igualmente destacable en los conjuntos levantinos: los **équidos**, cuyos efectivos ascienden a 2 en el conjunto (motivos 30 y 89). Ambos presentan rasgos morfométricos y tratamiento anatómico dispar y ninguno de ellos parece asociado, en la actualidad, a figuras o escenas concretas, por lo que difícilmente podemos determinar su papel en el conjunto. Así mismo, contamos con

un total de 11 cuadrúpedos (1, 3, 5, 8, 17, 67a, 83, 84, 90, 94 y 100d) cuyo estado de conservación o carácter tosco impide establecer con seguridad la especie representada, pero que en dos de los casos podría tratarse de representaciones de cérvidos (motivos 3 y 5). Aunque no vamos a tratar en detalle estas representaciones, es imprescindible tenerlas en cuenta para proponer una secuencia evolutiva de los tipos humanos con los que comparten el espacio gráfico y, a veces, la narración reproducida. Por tanto, haremos referencia a:

- las diversas superposiciones documentadas (motivos 22c, d y e; motivos 40a, b y c; motivos 54a y b; motivos 70 a 73), de notable importancia en el establecimiento de cronologías relativas.
- Los vínculos formales entre algunos de los animales que protagonizan las superposiciones y otros ejemplares dispersos por la superficie gráfica (motivos 22e y 40c; 54b, 101b, 21c y d), que a priori podrían indicar su pertenencia a un mismo horizonte crono-cultural.
- La relación escénica que mantienen con diversos tipos humanos (motivos 9, 10, 11, 13 y 14; motivos 12 y 15; motivos 19, 20, 21a, b, c y d; motivos 2b y 4; motivos 97 y 98; motivos 100a y 101a; motivos 100b y 100d), nuevamente con objeto de determinar la secuencia de ejecución de los motivos analizados.

Todas estas cuestiones serán analizadas a lo largo de estas líneas como argumentos cuyo peso es determinante para establecer una propuesta de seriación del conjunto.

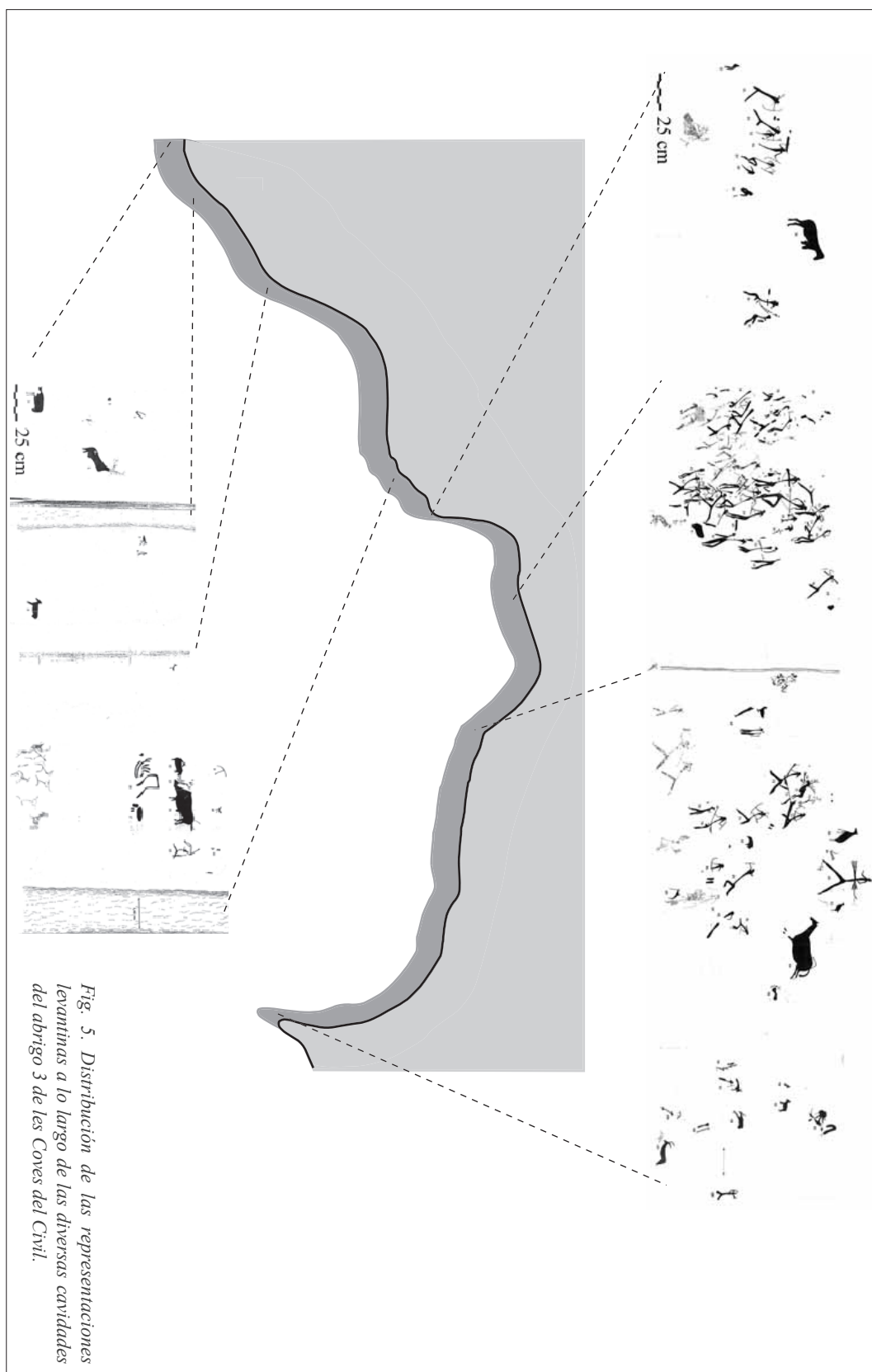
3. ANÁLISIS INTERNO.

La decoración levantina de les Coves del Civil es ampliamente conocida desde fechas tempranas pero no podemos iniciar su análisis sin hacer una breve referencia a los motivos y escenas representados y a la distribución espacial que adoptan en el interior del abrigo (Fig. 5). Dos cuestiones condicionan claramente su lectura en la actualidad, la parcialidad de las representaciones conservadas, producto de la desaparición de ciertos motivos y el consecuente aislamiento de otros, y la progresiva adición de motivos en eventos paulatinos, que implica la creación de escenas a partir de motivos preexistentes, bien manteniendo su significado inicial, bien introduciendo variaciones en su temática.

Rompiendo el esquema que tradicionalmente venimos usando para la descripción de las agrupaciones, es decir, de izquierda a derecha, comenzaremos nuestro análisis por la escena central, y más sobresaliente del abrigo, y de ahí nos extenderemos hacia las áreas periféricas con el fin de analizar de forma somera su desarrollo gráfico.

Segunda cavidad (Lámina 2)

Como ya señalaran Obermaier y Wernert (1919), y Cabré (1925), la cavidad central (cavidad 2) y más profunda del abrigo, se halla prácticamente dominada por la que coincidieron en denominar *escena bélica*. El aparente enfrentamiento o encuentro entre dos grupos de arqueros, cuyas trayectorias confluyen hacia el centro de esta cavidad, muestra dos agrupaciones claramente desequilibradas en cuanto al número de efectivos y en cuanto a la variedad de tipos humanos que componen sus filas. Así, la agrupación de la izquierda, con tipos humanos de naturaleza formal bastante homogénea y constituida tan sólo por unos 10 efectivos (motivos 22a, 22b, 22c, 22d, 23, 24, 25, 26, 27, 28), o máximo 13 (si contabilizamos los motivos 29, 31 y 32 de Obermaier y Wernert, actualmente



desaparecidos) se desarrolla en un área más restringida que espacialmente se ciñe al espacio disponible en la parte izquierda de esta cavidad central. En contraste, la agrupación de la derecha, no sólo cuenta con un mayor número de efectivos, que supera los 52 (motivos 33 a 38a-d; 39c-e; 40ayb; 50 a 54a; 55, 56a, 56c a 59; 61a-b a66; 67b-c y 68a-b) sino que, además, su desarrollo compositivo sobrepasa los límites naturales impuestos por ella y se prolonga por la cavidad lateral derecha (cavidad 3), situada en un plano más sobresaliente y en la que al menos otros 26 individuos (68c a 69f; 70/73b; 72/73a; 74 a 79a; 81, 82, 85 a 87; 92 y tal vez los motivos 79b y c, y 100e) adquieren actitudes y trayectorias que, sin lugar a duda, los vinculan a ella. A diferencia de la agrupación izquierda y a pesar de la aparente unidad que muestran la mayor parte de las figuras de esta segunda agrupación, la adición de figuras, cuyos rasgos formales se alejan de los que comparten la mayoría (motivos 68c, 68d, 68e, 77a y 77b), revela una composición concebida en diversas intervenciones, sin que podamos establecer los lapsos temporales que median entre ellas.

Ese aparente dominio de los arqueros en la cavidad central se ve alterado por la existencia, entre los efectivos enumerados, de restos pertenecientes a:

- animales de diversas especies (ciervo 22e, al parecer infrapuesto a los arqueros 22c y d; el supuesto équido 30, el jabalí 54b, que ocupa el lugar dejado por la desaparecida cabeza del arquero 54a; y el cuadrúpedo 67a),
- restos de un posible horizonte de representación esquemático infrapuesto a la agrupación de la derecha (Cabré: 1925), (Fig. 6.A.), aunque su identificación es más bien dudosa y podría corresponder a simples modificaciones de la escena representada. Además, el supuesto pectiniforme que cree identificar en el motivo 40, corresponde en realidad a los restos de un posible animal infrapuesto a tres arqueros de tipo Civil (Fig. 6.B.).
- una mancha (40c), que tal vez pudo corresponder a un cuadrúpedo del mismo horizonte que el ciervo 22e;
- y dos individuos de pequeño tamaño y de tendencia filiforme (motivos 39b y 56b). El primero ocupa el lugar de la desaparecida mitad inferior del individuo 38a y el segundo parece infrapuesto al arquero 56a y superpuesto al 50c.

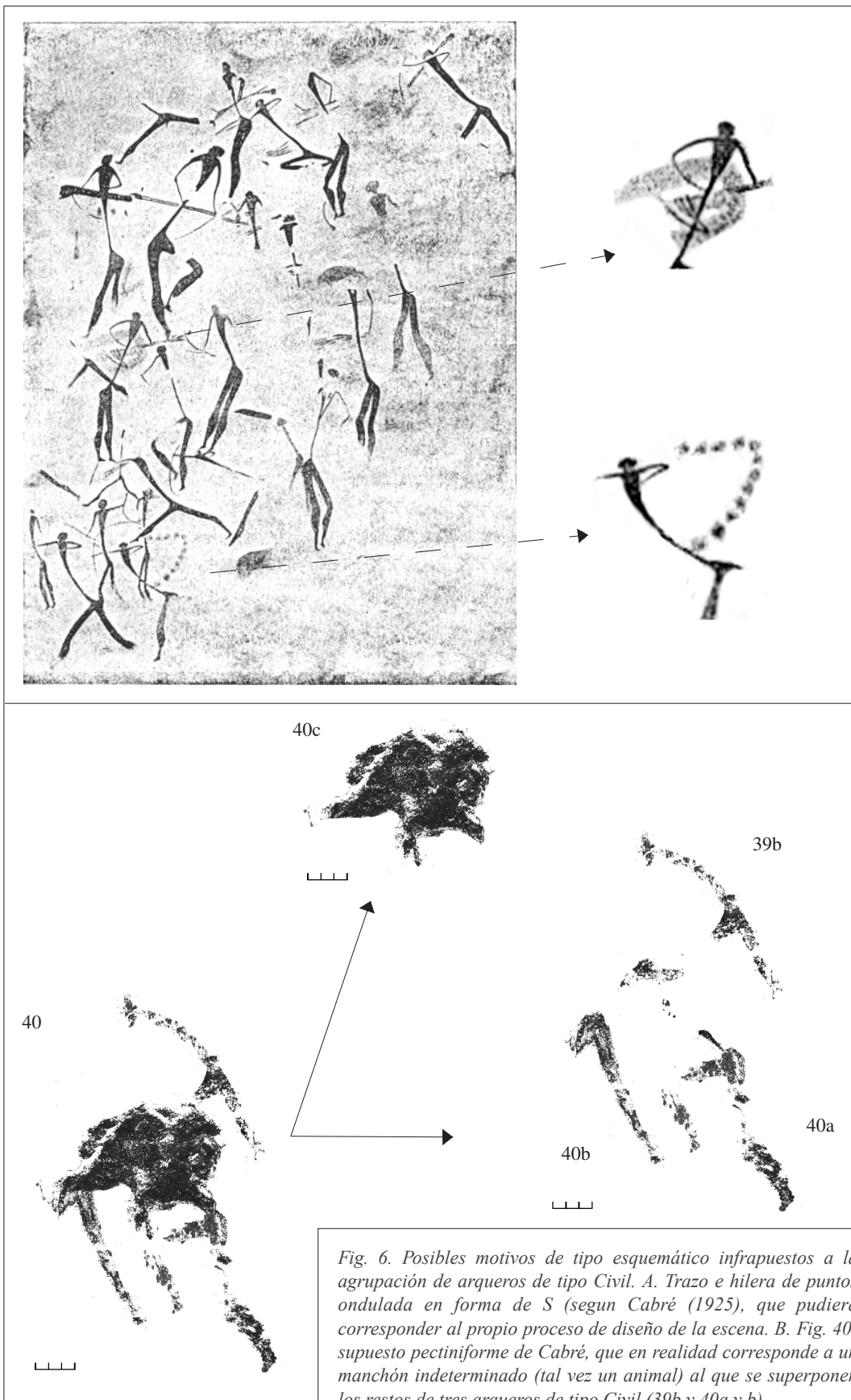
Todos estos motivos, claramente desvinculados de la escena *bélica*, revelan un proceso de uso de la cavidad dilatado en el tiempo, en el que, de forma simplificada, podemos individualizar un mínimo de 4 fases de ejecución. Fases en las que difícilmente encajan la totalidad de motivos enumerados y que en su incorporación al panel desdibujan o transforman a los horizontes anteriores:

Fase 1. ¿Motivos esquemáticos de Cabré?

Fase 2. Ciervo de gran tamaño (22e), tal vez coetáneo del cuadrúpedo 67a y de la mancha 40c;

Fase 3. Escena *bélica* o congregación de arqueros, constituida por un importante contingente de arqueros y figuras humanas cuyos rasgos somáticos obedecen, en su mayor parte, al tipo *cestosomático* definido por Obermaier y Wernert -y que a partir de ahora denominaremos tipo Civil- a la que, en etapas sucesivas, se adhieren nuevas figuras.

Fase 4. Adición del jabalí 54b y de la figura humana 39b, sin vinculación escénica, como parece deducirse de su ubicación en puntos alejados entre sí, por lo que dudamos sean coetáneos.



Excepto la fase 4, que se ciñe al espacio cedido por la desaparición de parte de las figuras 38a y 54a, aprovechando esos vacíos en el espacio gráfico para evitar las superposiciones, los otros tres episodios artísticos suponen una ruptura con lo anterior ya que en su adición no tienen en cuenta a las representaciones previas.

Al mismo tiempo, la fase 3, o escena *bélica*, parece producto de diversas adiciones, ya que no todas las superposiciones que se documentan entre los motivos representados pueden explicarse por cambios de ubicación de figuras durante el proceso de ejecución de la escena, o como un convencionalismo gráfico destinado a expresar la cohesión del grupo, la perspectiva escénica o a figurar el carácter masivo de la agrupación. No obstante, parece que hay un cierto mantenimiento del discurso gráfico previo, ya que los nuevos motivos comparten actitudes, tamaños, proporciones y ciertos rasgos anatómicos con las figuras anteriores, lo que traduce una cierta continuidad del discurso probablemente por la vinculación de las figuras a una misma tradición cultural con una cierta perduración temporal. El análisis de las pautas de representación y adición que muestran los protagonistas de esta escena es extremadamente interesante, por lo que entraremos en detalle más adelante al desglosar los rasgos que caracterizan a este tipo humano.

Por su parte, el supuesto équido 30, de rasgos anatómicos bastante toscos y aparentemente desvinculado de cualquier motivo de la cavidad, se integra con dificultad en la secuencia propuesta. No somos capaces de determinar su relación con los motivos adyacentes ni su orden de ejecución. Del mismo modo, su ubicación en un lugar periférico con respecto a la escena *bélica* no constituye argumento suficiente para asegurar su pertenencia a un horizonte posterior, ya que podría constituir, así mismo, el único representante de una fase anterior conservado precisamente gracias a ese emplazamiento periférico. Tal vez pudo estar vinculado a la fase 2, aunque sus rasgos anatómicos escasamente naturalistas difieren notablemente de los del ciervo conservado (motivo 22e).

Algo más compleja es la interpretación del motivo 56b, por la dificultad en determinar a ciencia cierta su posición en la secuencia artística. Se trata de una figura humana, de pequeño tamaño y rasgos filiformes, aunque con ligero ensanchamiento del torso en la parte superior y un sutil modelado de pantorrilla que la aleja de los filiformes estrictos y la convierte en algo más naturalista. De hecho, sus rasgos formales y su tendencia estilizada concuerdan en gran medida con los atributos que caracterizan al resto de figuras de la agrupación de arqueros, exceptuando su reducido tamaño. La similitud del pigmento de las figuras 50c, 56a y 56b, impide establecer con precisión el orden de las superposiciones que se producen entre ellas. A nivel macroscópico dedujimos, con cierta inseguridad, que la figura 56b parecía intercalada entre la 50c, al superponerse sobre uno de sus pies, y la 56a, que con su adición produjo el ocultamiento parcial de la cabeza del pequeño individuo y de parte de su torso y piernas. La revisión de estas superposiciones a nivel microscópico (microscopio de 100 aumentos) permitió confirmar tal interpretación, si bien es cierto que seguimos manteniendo nuestras dudas al respecto por varias cuestiones: la primera por la dificultad de determinar el orden de las superposiciones entre pigmentos, ya que por lo general corremos en peligro de dejarnos traicionar por la tonalidad o el grado de conservación que muestran las diversas tintas utilizadas y tendemos a considerar al pigmento más oscuro como el superpuesto; y en segundo lugar por la dificultad en aceptar la ubicación intermedia de este personaje de pequeño tamaño debido a la homogeneidad formal del resto de motivos de la escena.

Al margen de su orden de ejecución, las vías de interpretación que, desde el punto de vista técnico, abre esta representación son sugerentes, ya que el mimetismo que

guarda su postura con la de la contigua 56c sugiere un ejercicio de **imitación** a pesar de la disparidad de tamaños. De nuevo la imposibilidad de establecer su orden de ejecución con respecto a la figura adyacente dificulta su interpretación ya que podría tratarse tanto de un **boceto** para la ejecución de la figura 56c, como de la yuxtaposición intencional de dos motivos en posturas afines con objeto de representar un dimorfismo de edad. De ser así, la posible intervención de un individuo de tamaño menor podría simbolizar la incorporación de individuos jóvenes al mundo de los adultos, para los que el proceso de aprendizaje y adquisición de habilidades vitales para garantizar la supervivencia del grupo, transmitidas de generación en generación, requiere la imitación de los actos observados en ellos. La constante adición de parejas o tríos en los que se observa una repetición de las posturas adoptadas, podría corroborar tal hipótesis, si bien es cierto que en el resto de los casos no observamos diferencias notables en el tamaño de las figuras que pudieran evidenciar esa participación de individuos jóvenes. Sin embargo esa redundante duplicación de posturas podría esconder una intencionalidad didáctica, más que una monumental exhibición de fuerzas o un simulacro de guerra, y vincular esta escena con un proceso de aprendizaje.

La aludida repetición de posturas se produce, así mismo, en otros puntos de la escena, ya que la disposición de los restos conservados tras la figura 46a, y que denominamos 46b, recuerdan la postura adoptada por las extremidades del arquero 47. ¿Podría tratarse de nuevo de restos de bocetos que sirven de apunte al artista para la realización de la obra? Una idea atractiva, que incidiría de nuevo en la complejidad del proceso técnico y el dominio artístico de los autores levantinos. Sin embargo, en determinados casos parece más factible otra interpretación ya que, en ocasiones, la aparición de restos junto a determinados motivos que repiten sus posturas y rasgos formales parecen producto de un **cambio en la ubicación inicial de la figura**, que más bien obedece a razones de encuadre, que a repintes o imitaciones posteriores, como ocurre con los motivos 46b y 63b. En ambos casos, los restos conservados repiten la disposición de las figuras que se hallan junto a ellas (motivos 47 y 63a, respectivamente) y su presencia sugiere simplemente esa posible corrección de la ubicación adoptada inicialmente por razones de encuadre. Un proceso que no es novedad de este conjunto sino que ya tuvimos la ocasión de documentar en el abrigo II de la Cova dels Cavalls, con el motivo 32b (Villaverde et al, 2002: 116) y, con toda probabilidad, con el ciervo 30 (ver capítulo II-4 y III-2.f). De ser así, podríamos concluir que las escenas levantinas parten de una concepción previa del espacio gráfico, en el que se procede a la realización de un esbozo inicial que va sufriendo modificaciones a medida que el artista avanza hacia el resultado final.

No debemos descartar, sin embargo, una tercera posibilidad, que deducimos a partir de las observaciones etnográficas que llevamos a cabo en Arnhem Land (Australia). Así, en las sociedades aborígenes actuales todavía persiste la obligación de repintar las cavidades que se van deteriorando con el fin de renovar y reavivar las creencias y el significado simbólico de los diversos lugares. La desaparición progresiva de determinados motivos podría implicar su repinte, en la misma posición o en posiciones diversas, con el único fin de reavivar su significado y garantizar su perduración. De este modo aseguran la pervivencia de las tradiciones culturales y del valor simbólico de diversos enclaves, que va más allá del momento puntual en el que se realiza la obra. Algo similar se observa en la región de Kimberly (Australia), donde el repinte del arte rupestre forma parte de la tradición cultural, ya que los aborígenes consideran que “para que el poder intrínseco de una imagen permanezca efectivo tiene que ser renovado cíclicamente del mismo modo que se renueva la naturaleza” (Mowaljarlai et al; 1988: 692). Esas actividades de repinte “pueden incluir el repinte

de trabajos previos y la adición de motivos nuevos, lo que generalmente conduce a superposiciones o incluso al borrado de los motivos anteriores” (Bowdler, 1988: 520). Incluso en alguna ocasión “paneles enteros han sido repintados, eliminando el panel original mediante la aplicación de una capa de pintura blanca y después pintando temas similares pero no idénticos sobre las pinturas originales” (Mowaljarlai et al; 1988: 693). Aunque esta posibilidad también es viable, nos parece más acorde con la adición de motivos a la escena *bélica* en momentos sucesivos, en los que aunque se observa un respeto por la disposición, el tamaño y las proporciones corporales, ciertos rasgos anatómicos particulares denotan la intervención de manos diversas en momentos que pueden estar o no dilatados en el tiempo.

Por tanto, en la escena analizada, documentamos tres tipos de intervenciones que condicionan la interpretación de la misma:

- la posible realización de **bocetos** cuya finalidad es la de guiar el diseño posterior de motivos y escenas.
- La existencia de restos que parecen corresponder a motivos inacabados, que evidencian una concepción compleja de la escena en la que la ubicación de los motivos ha sufrido un **desplazamiento por razones de encuadre** y que en algunos casos quedan plasmados por la imposibilidad de borrar el pigmento, que a lo sumo muestra un aspecto decolorado.
- La existencia de **repintes posteriores** con el fin de reavivar el valor simbólico de la escenas representada o del emplazamiento, que en un principio respetan la morfología y la temática de las representaciones obedeciendo a una tradición común, pero que a largo plazo puede suponer la adición de cambios formales o temáticos que rompen con lo anterior.

La ampliación del estudio a las cavidades adyacentes complica y enriquece la secuencia propuesta para la cavidad central, por la aparición de nuevas superposiciones y de nuevos tipos humanos.

Primera cavidad
(*Lámina 1*)

Si nos centramos en el análisis de las representaciones de la cavidad 1, la ausencia de superposiciones dificulta el establecimiento de una secuencia relativa sin acudir a comparaciones formales con los motivos de las cavidades adyacentes.

La unidad 1 incorpora dos ciervos naturalistas de tamaño medio (ciervos 3 y 4) y restos de un tercero (motivo 1), cuya vinculación escénica es difícil de establecer al mantener trayectorias divergentes. En un fase probablemente posterior, al ciervo 4 se adhiere un arquero (motivo 2b), de pequeño tamaño, de tipo filiforme y rasgos proporcionados que, en actitud poco dinámica, lo acecha desde la parte posterior.

Otros 8 animales de rasgos naturalistas (motivos 5, 7, 8, 12, 14, 17, 21c y 21d) se distribuyen a lo largo de las unidades de esta cavidad, aunque la disparidad de tamaños y de tratamiento anatómico evidencia su ejecución en diversas fases cuya secuencia no podemos establecer por la ausencia de superposiciones.

Por otro lado, destaca la aparición, en la unidad 3, de motivos que responden a los rasgos que caracterizan al horizonte esquemático (motivo 16). Sobre un desconchado que afecta a estas figuras se observa unos restos de pigmento que, según Cabré (1925: 211) corresponden a la cabeza de un arquero levantino vista de perfil. Por lo que nos hallamos ante una nueva superposición que muestra la anterioridad de este horizonte

esquemático en el núcleo de la Valltorta, como defienden Martínez-Valle y Guillem (e.p.).

De notable interés para la secuencia son las agrupaciones de motivos 9 a 15, y 18 a 21, ubicadas en la unidad 3 de esta primera cavidad.

En el primer caso, una serie de arqueros de pequeño tamaño y rasgos formales claramente dispares (9, 10, 11, 13 y 15b), se articulan en disposición radial mediante trayectorias convergentes, para rodear a un gran jabalí, de rasgos naturalistas y actitud estática. Su estatismo, acentuado por la rigidez de las extremidades y su ubicación en un plano de representación horizontal, contrasta con la presencia de flechas insertadas en sus cuartos traseros, lo que parece un argumento suficiente para defender el carácter aditivo de la escena resultante. Esta hipótesis queda confirmada por la enunciada disparidad formal de las figuras humanas, si bien difícilmente podemos intuir el orden de las adiciones.

A pesar de la falta de superposiciones, nos aventuramos a plantear una hipótesis de ejecución en base a otros argumentos que se desprenden del análisis detallado de los motivos y de las trayectorias que dibujan. Aunque a priori, el motivo 15b parece vinculado a la caza del jabalí, su relación escénica con la cierva 12 tampoco parece descabellada a juzgar por la trayectoria que adopta la flecha que va a disparar y por la actitud de la cierva, que gira la cabeza hacia el punto donde se halla el arquero. El carácter marcadamente naturalista y proporcionado de ambas representaciones y la concordancia de sus tamaños relativos parecen acordes con esta interpretación, que no es más que hipotética. Si aceptamos las propuestas de diversos investigadores sobre la incorporación tardía de las representaciones de jabalíes a las escenas levantinas, confirmada por las superposiciones documentadas en diversos yacimientos (como l'Abric de Centelles), la incorporación posterior del jabalí produciría la ruptura de la escena previa y la vinculación errónea del arquero 15b con la nueva escena.

En relación física directa con este arquero se halla el motivo 15a que, como veremos más adelante, aporta un ejemplo clave para el estudio de las pautas de ejecución de las figuras levantinas. El solapamiento evidente entre ambas figuras, que parecen dispares desde el punto de vista formal, aporta un nuevo elemento de cronología relativa, aunque el deterioro de ambos motivos imposibilita la determinación de su orden de ejecución. Los rasgos formales del arquero 15b no resultan del todo discordes con los del resto de las representaciones de la agrupación central de arqueros de tipo Civil, máxime si tenemos en cuenta que entre los citados arqueros, todos de torso estilizado, existe una enorme variación interna que va desde individuos de torsos muy próximos a las proporciones reales, entre los que se incorporaría este individuo, a individuos cuya estilización del torso lleva a situar la altura media de su cuerpo en su tercio inferior. Su estado de conservación impide determinar la morfología de su cabeza o la presencia de algún tipo de adorno corporal, por lo que poco más podemos avanzar acerca de la atribución estilística de este personaje.

Aceptada la adición posterior del jabalí queda pendiente el establecimiento del orden de adición de las figuras 9, 10, 11 y 13 con respecto al mismo. La adición de flechas de pequeño tamaño a los cuartos traseros del suido sugiere su incorporación posterior, aunque la variabilidad formal de las figuras humanas que le rodean permite proponer diversas interpretaciones. La primera figura, de tipo filiforme y muy deteriorada, difiere totalmente del resto de individuos ubicados entorno al animal, por lo que difícilmente podremos establecer su relación con la escena. Por otra parte, la excesiva proximidad del arquero 13 al morro del jabalí y la analogía de su forma y

disposición con respecto a los arqueros 20 y 21a y b, nos lleva a plantear la anterioridad de esta figura con respecto al jabalí y su vinculación escénica con los citados individuos, a los que ciertamente se asemeja por su tendencia filiforme, su cabeza redondeada y la disposición de sus brazos elevados por encima de su cabeza para sostener el armamento.

En cuanto a los dos motivos restantes, no cabe duda de que son contemporáneos por la similitud de sus tintas, la coherencia de sus tamaños relativos y el paralelismo de sus rasgos formales. Se trata de dos representaciones de pequeño tamaño y tendencia naturalista, efectuadas en tinta plana, y de las que destaca su cabeza, de tendencia piriforme, y la profusión de detalles y adornos corporales que contrastan con su reducido tamaño: detalle de mano y brazaletes (motivo 10) y adorno de cintas en la cintura (motivo 11). Ambos motivos presentan trayectorias convergentes hacia el punto donde se halla el jabalí, del que disienten claramente respecto al tamaño. Sin embargo, la adición de flechas de pequeño tamaño en la parte posterior del jabalí y la revisión de las pautas de adición de figuras a bóvidos y suidos en una fase tardía de la evolución del Arte Rupestre Levantino (para más detalles ver Domingo et al., 2003) nos obligan a decantarnos por la incorporación posterior de los arqueros 10 y 11, originando la transformación de la figura del jabalí solitario en una escena de caza. Atendiendo a la alineación de los arqueros en relación al suido observamos que la composición adopta una disposición radial similar a la que documentamos en otras escenas de adición de motivos a bóvidos y suidos en el área septentrional de distribución de este arte (Domingo et al., 2003). En cuanto a la atribución estilística de estos arqueros, es difícil de establecer dado el carácter parcial de ambos individuos.

En la parte inferior de esta unidad 3 encontramos otra de las composiciones ampliamente citadas en la bibliografía. Se trata de una composición compleja en la que se produce la agrupación de un mínimo de 10 representaciones en un espacio bastante reducido. No obstante, la persistencia de algunos restos de pigmento delata la desaparición de otros tantos. Entre ellas se produce un claro predominio de las representaciones humanas que, desde el punto de vista formal, podemos agrupar en dos tipos:

- figuras 19, 20, 21 a y b, y tal vez la 18c: representaciones de concepto Lineal, y cuerpos de tendencia proporcionada, a juzgar por las dimensiones del motivo 19, ya que la postura y el carácter incompleto del resto dificulta su descripción. A pesar de su carácter lineal, denotan cierto naturalismo por la ejecución del detalle de pantorrilla y el ligero ensanchamiento del torso en su parte superior. Todas ellas parecen vinculadas al motivo 18a, una acumulación de trazos de difícil interpretación que Sebastián describe como una supuesta falange de arqueros (Sebastián, 1993:677), similar a las que encontramos en otros conjuntos del vecino núcleo de la Gasulla. Por su parte, Obermaier y Wernert también creen adivinar la presencia de extremidades humanas entre los trazos conservados, aunque no se definen de forma explícita. La posibilidad de que se trate de una panoplia guerrera, de la que los arqueros están extrayendo sus armas, o de la representación de un curso de agua tampoco hay que descartarla. Esta última hipótesis resulta muy sugerente por la proximidad del cauce del barranco al abrigo, ya que permitiría explicar la postura de los arqueros 20 y 21a y b, con los brazos alzados por encima de sus cabezas, como si estuvieran atravesando el cauce para alcanzar la cavidad en la que tiene lugar el encuentro de individuos de tipo civil. Los arqueros se hallan dispuestos en dos hileras subparalelas, que convergen hacia el punto en el que se halla un cáprido, recientemente descubierto (motivo 21c), en disposición de afrontamiento con respecto a ellos. Se trata de una representación

peculiar, compuesta por la superposición de dos ejemplares de la misma especie: uno de mayor tamaño y ejecutado en tinta plana de color rojizo; y uno de menor tamaño efectuado con la técnica de relleno listado de color negruzco. Aunque la lógica lleva a suponer la superposición del de mayor tamaño sobre el de tamaño menor, ya que a la inversa la visualización de este último sería complicada, la observación directa del original conduce a la idea contraria, si bien es cierto que el orden de las superposiciones cromáticas es difícil de inferir a nivel macroscópico cuando uno de los pigmentos es más oscuro, ya que tiende a parecer el superpuesto. Desde el punto de vista formal, el citado cáprido listado es análogo al cáprido 21c. La superposición de este último sobre restos que parecen corresponder a figuras humanas afines a los arqueros 19 a 21b, nos lleva a pensar en una adición posterior de los cápridos. La disposición en hilera de los arqueros, la sujeción del armamento por encima de sus cabezas y el número de individuos que interviene parece más acorde con las escenas denominadas *bélicas* que con las de carácter cinegético, lo que constituye un argumento a favor de la hipótesis de adición planteada. La incorporación de los cápridos supondría por tanto una transformación de la escena original. Así mismo, esa agrupación de arqueros (a los que adherimos el arquero 13), pudo suponer una adición a la escena *bélica* central, respetando la temática pero incorporando tipos humanos parcialmente distintos, que revela una cierta voluntad de individualización pero mostrando al mismo tiempo un respeto por el discurso narrativo previo.

- A los motivos hasta ahora enunciados, se adhieren con posterioridad las representaciones humanas 18b y e, dos figuras de pequeño tamaño y de rasgos naturalistas algo toscos, que parecen asociados a manchas de tonalidad similar ubicadas frente al individuo 18e y sobre los motivos 18c y d. Su inconexión con los cápridos listados es evidente, como revela su disposición en direcciones opuestas. La ausencia de armamento o de otros motivos asociados a ellos impide, así mismo, determinar su papel en el conjunto aunque creemos que se trata de una adición posterior, como revela la citada superposición de pigmento de tonalidad similar sobre los motivos 18c y d.

La dispersión de los diferentes motivos y agrupaciones a lo largo de la superficie de esta primera cavidad dificulta la reconstrucción de la secuencia de ejecución de los diversos motivos y, por tanto, de los intervalos temporales que median entre ellos, por lo que difícilmente podemos deducir una secuencia relativa que vaya más allá de lo enunciado hasta el momento.

Tercera cavidad Si pasamos a la tercera cavidad, observamos
(*Lámina 3*) nuevamente un predominio de las representaciones de tipo civil, asociadas a la escena *bélica* o *concentración de arqueros* (68c a 69f; 70/73b; 72/73a; 74 a 79a; 81, 82, 85 a 87; 92 y tal vez los motivos 79b y c, y 100e). Pero al igual que en la cavidad 2, advertimos de nuevo su coexistencia con motivos animales y humanos formalmente dispares, que delatan la existencia de diversos episodios gráficos.

De esta cavidad destaca la superposición de los motivos 70 a 75, constituida no sólo por una superposición cromática sino también por una reutilización de un desconchado que afecta a los motivos iniciales, lo que garantiza la precisión de la cronología relativa que de ella se desprende. Así, observamos una primera representación, que corresponde a una figura humana de grandes dimensiones (motivos 72-73a), con extremidades abiertas de forma exagerada pero sin llegar a la

horizontal, y con adorno de cintura, que recuerda formalmente a las figuras humanas de tipo Centelles. Su notable deterioro nos impide averiguar su papel en el conjunto aunque sus rasgos formales parecen afines a los del también incompleto motivo 93. Sobre ella se adhieren dos figuras de tipo civil (motivos 70-73b y 75), claramente vinculadas a la escena *bélica*, y que por tanto nos sirven de argumento para la defensa de la posterioridad del horizonte gráfico en el que se inscriben este tipo de representaciones.

Por último, en el espacio cedido por el desprendimiento de parte del soporte en el que se inscribían las citadas representaciones, se integra con posterioridad la representación de un cérvido, de rasgos poco naturalistas, semejante a los motivos 80 y 83. Se trata de 3 cérvidos, diseñados en trayectorias oblicuas ascendentes paralelas entre sí, y no muy alejadas desde el punto de vista espacial.

La existencia de otros motivos ajenos a estos tres horizontes gráficos revela un mayor número de intervenciones sobre la superficie analizada.

La agrupación de motivos 87, 88a, b, c, d, es también interesante para la secuencia del conjunto. La desaparición de las extremidades del arquero 87, un arquero cuyos rasgos formales lo vinculan al tipo civil, es aprovechada para la ejecución de nuevas representaciones humanas, y otros motivos de difícil interpretación, que por tanto deben ser posteriores. En el lugar de las citadas extremidades observamos en la actualidad un trazo lineal que parece reproducir las extremidades del arquero, pero que no son acordes a este tipo humano, caracterizado por la posesión de extremidades de tipo naturalista. Asociados a ese nuevo trazo se documenta el tren interior de dos figuras humanas (88c) y una representación femenina (88b), de ejecución algo tosca y poco naturalista. El tamaño y la forma de la falda (aunque no la técnica de ejecución) recuerdan al motivo 79b. Sin embargo, el mayor naturalismo de esta última, pudiera vincularla a los motivos de la escena *bélica*, aunque su tamaño es algo menor.

Junto al motivo 88a y afrontado a él, observamos así mismo un arquero filiforme de pequeño tamaño (88d) que, sin embargo, nada tiene que ver con esa agrupación.

Siguiendo nuestro recorrido hacia la periferia de la cavidad, destaca por su realismo, naturalismo, tamaño y proporciones, la figura de un équido de silueteado marcado, que se dirige a la carrera hacia el centro del abrigo (motivo 89). La importancia de esta representación se acentúa mediante su ubicación en un lugar preferente dentro de esta cavidad lateral. Un lugar que, de ser inicial en la secuencia, ha sido respetado claramente en los procesos de adición. Su vinculación con el resto de motivos de la cavidad es imposible de establecer en la actualidad.

Para finalizar, en el extremo derecho observamos diversas escenas de carácter cinegético y otra serie de animales, todos ellos de pequeño tamaño. Su carácter periférico ha servido como argumento para defender su ejecución tardía en la secuencia del yacimiento, deduciendo que su ubicación demuestra un respeto por las representaciones anteriores. Sin embargo, tal argumentación nos parece inválida para el establecimiento de cronologías relativas, ya que del mismo modo podrían haber sido iniciales en la secuencia del conjunto y haberse conservado precisamente gracias a su carácter periférico. Entre los motivos enunciados destaca la figura humana 100a, representación incompleta que, a juzgar por los restos conservados, se asemeja en cierta medida a las figuras 19-21b (cavidad 1) y 39b (cavidad 2), lo que confirmaría su posterioridad en la secuencia con respecto a las representaciones de tipo civil. Su vinculación escénica con el cáprido 101a parece evidente, como muestra su disposición en afrontamiento y la trayectoria que marca la flecha empuñada del arquero. En un momento posterior, se incorpora entre ambos la representación de un

jabalí de pequeño tamaño y realizado mediante la técnica del listado. Adición que recuerda a la de dos cápridos listados que se adhieren a la escena protagonizada por los individuos 19-21b (cavidad 1) o la de otro jabalí listado (motivo 54b) que se adhiere a la escena bélica, en el lugar que ocupaba la desaparecida cabeza del arquero 54a. Cabe la posibilidad de que las cuatro representaciones animales, 2 jabalíes y 2 cápridos de pequeño tamaño y efectuados mediante la técnica del listado, sean coetáneas. De ser así, la técnica del listado, si nos limitamos a las representaciones animales, adquiere un cierto valor estilístico en el yacimiento. No obstante son los rasgos formales y cromáticos los que permiten confirmar la vinculación de estas representaciones y no únicamente la técnica de representación.

Conclusiones

Para determinar la secuencia evolutiva del yacimiento debemos recurrir una vez más a la comparación de las representaciones de las tres cavidades en busca de una cierta analogía formal. Una secuencia en la que, inevitablemente, algunas figuras quedan excluidas por la imposibilidad de determinar su relación con el resto. Ese aludido paralelismo formal nos permite asignar a un mismo horizonte o fase de ejecución representaciones documentadas en distintas cavidades e integradas en escenas así mismo inconexas, pero que comparten ciertos rasgos comunes como tamaños, disposiciones, pautas de distribución o de uso del espacio gráfico, etc.

A partir del análisis de un análisis de esas características hemos tratado de recomponer el orden relativo de la secuencia artística del Abrigo 3 de les Coves del Civil, que recogemos en el siguiente diagrama, inspirado en los diagramas matrix utilizados para reflejar la secuencia estratigráfica de yacimientos arqueológicos (Fig. 7). Las dudas que nos surgen tanto en cuanto al orden de adición de determinados motivos como en cuanto a la afiliación a un mismo horizonte de motivos que parecen formalmente afines han sido enunciadas en párrafos anteriores, por lo que no volveremos sobre ellas. Así mismo, las relaciones cronológicas entre las diferentes secuencias unilineales son difíciles de determinar hasta que se produce la superposición de un horizonte de representación posterior sobre varias de ellas que pone fin a su evolución independiente. Como ejemplo destacamos la dificultad de establecer el orden cronológico entre el horizonte protagonizado por los ciervos de tamaño medio-grande, representado fundamentalmente por el ciervo 22e (cavidad2), el horizonte de motivos esquemáticos y el horizonte protagonizado por las representaciones de tipo centelles, dada la ausencia de conexión física entre ellos. Sin embargo la superposición del horizonte “civil” sobre todos ellos, documentada en las cavidades 2 y 3, confirma su anterioridad en la secuencia.

Fase Esquemática

Corresponde a la problemática Fase 1 de la cavidad 2, y que junto a los restos de trazos infrapuestos a determinados individuos de la escena *bélica*, estaría constituida así mismo por los trazos que integran el motivo 16 de la cavidad 1. Se trata, al menos por lo que se refiere a los motivos de la primera cavidad, de representaciones de tipo esquemático, como proponen Martínez-Valle y Guillem (e.p.).

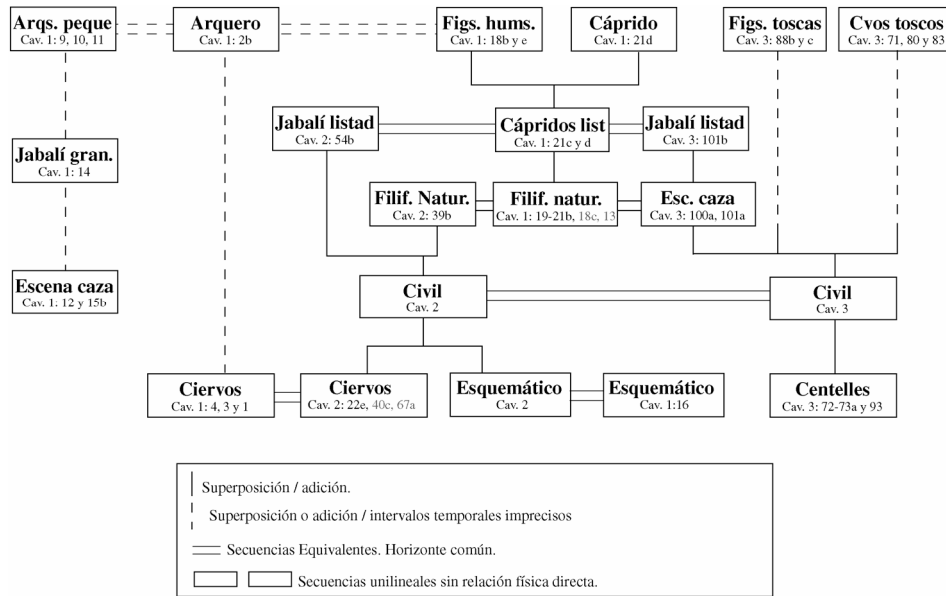


Fig. 7. Propuesta evolutiva del abrigo 3 de les Coves del Civil.

Fase Ciervos Naturalistas

Se trata de figuras de tamaño medio-grande, cuya relación estratigráfica con respecto a las fases 1 y 3 es imprecisa debido a la falta de superposiciones y a que la adición de la fase 4 sobre ellas dificulta su lectura. Está constituida por la citada fase 2 de la cavidad 2, compuesta por un ciervo de tamaño medio-grande, recientemente descubierto (motivo 22e), y al que asociábamos, con importantes dudas, el informe 40c y el cuadrúpedo 67a, (de estructura corporal más robusta y corta y de cabeza poco naturalista). Igualmente con dudas adscribimos a esta fase los ciervos de la cavidad 1 (motivos 1, 3 y 4). La analogía formal patente entre los motivos 3, 4 y 30 (équido) a la hora de resolver el arranque de las extremidades, abre un interrogante acerca de su pertenencia a un mismo horizonte, aunque la tosca resolución de la cabeza de este último nos plantea ciertas dudas al respecto. Se trataría por tanto de un horizonte caracterizado por la representación de animales de tamaño medio-grande, preferentemente cérvidos, a los que no parecen asociarse representaciones humanas más que en fases posteriores, a juzgar por la disparidad de tamaños y tratamiento anatómico que muestra el único individuo incorporado tras el ciervo 4 (arquero 2b).

Fase Centelles

Integrada por las representaciones humanas de tipo Centelles, de cuerpos proporcionados con tendencia al acortamiento del tronco y piernas modeladas excesivamente gruesas. Este horizonte de representación se halla notablemente alterado en la actualidad, ya que ni siquiera las dos representaciones conservadas (motivos 70-73a, y 93) se hallan completas. Su desarrollo narrativo abarcó claramente a la cavidad 3, pero es difícil determinar si utilizaron así mismo las cavidades 1 y 2, siguiendo las pautas de explotación del espacio gráfico que caracterizan a este tipo humano en la Cova dels Cavalls y l'Abriç de Centelles, y el tipo de escena que protagonizaron. Su relación con la fase dos es imprecisa, ya que no tenemos testimonios directos, tales como superposiciones o

vinculaciones escénicas, que nos permitan establecer cuál de ellas fue anterior. La similitud en las pautas de composición adoptadas por las figuras 68c-e, con las observadas en el vecino yacimiento de Centelles, en el que la asociación de varios tríos de figuras se produce mediante la yuxtaposición parcial de sus extremidades, nos llevan a considerar su posible inclusión en este horizonte, aunque sus tamaños son relativamente inferiores y sus extremidades, muy incompletas, no parecen reproducir el característico aspecto macizo y exagerado de las figuras de este horizonte.

Fase Civil

Protagonizada exclusivamente por figuras humanas cuyos rasgos formales nos han permitido definir el que vamos a denominar tipo civil y que describimos a continuación. Esta fase es claramente posterior a las ya enumeradas, como demuestran las diversas superposiciones descritas. Su perduración temporal debe abarcar un cierto desarrollo, ya que a las figuras que obedecen de forma rigurosa a los rasgos que caracterizan a este tipo, se adhieren ciertos motivos que, respetando sus pautas de estilización y tamaño, introducen ciertas variaciones en el modelado de las extremidades o en la morfología de la cabeza (motivos 22d, 77a y 77b) o incluso motivos totalmente dispares pero cuya actitud y sentido descriptivo parece acorde con la temática representada (motivo 79b). Su ejecución en la parte central del abrigo, superponiéndose claramente a las fases anteriores, podría interpretarse como una muestra de poder por apropiación del espacio gráfico, que marca una clara ruptura con respecto a las fases previas, sin mostrar ningún tipo de respeto por ellas. Sobre esta fase volveremos con posterioridad al analizar en detalle los tipos humanos que la conforman. Se trata de un horizonte que incluye tan sólo representaciones humanas, la mayor parte armadas con arco y flechas, pero que no parecen desarrollar una acción bélica (a no ser que reproduzca un simulacro de guerra de carácter más bien simbólico), como demuestra la inexistencia de flechas empuñadas, de arqueros heridos, de diferencias fisonómicas entre los supuestos bandos enfrentados, la existencia de individuos con trayectorias opuestas en el bando de la derecha o la intervención de personajes femeninos. Parece más bien un lugar de encuentro en el que se hace ostentación del armamento y la indumentaria guerrera, con una finalidad didáctica, demostrativa o tal vez persuasoria.

Motivos lineales naturalistas

Claramente posteriores a la fase 4, como demuestra su ejecución en los espacios cedidos por la desaparición de determinadas partes anatómicas de algunos arqueros, documentábamos en la escena central un arquero filiforme de pequeño tamaño (39b) y un jabalí (54b) ejecutado mediante la técnica del listado. El tamaño y modelado anatómico del citado arquero coincide, a grandes rasgos, con los de otros motivos del conjunto estudiado. Concretamente los arqueros 19, 20, 21a y 21b; a los que también parecen asemejarse los restos conservados del arquero 100a. De ser coetáneos, protagonizarían un horizonte de adición que se caracteriza por el respeto de las representaciones anteriores ubicándose, o bien en los espacios periféricos sobrantes o bien en el interior de escenas en las que ocupan los espacios dejados por la desaparición de motivos previos. Sus diferencias anatómicas y métricas con respecto a los motivos de las etapas anteriores evidencian un deseo de individualización, pero sin que se produzca una destrucción de lo anterior. Así mismo, aunque se trata de motivos de concepto Lineal, la morfología de la cabeza y el modelado anatómico que muestran en la parte correspondiente al torso y a las pantorrillas, recuerda a los protagonistas de la escena bélica, por lo que no

descartamos cierta imitación de lo anterior. Además, tampoco descartamos que las figuras 19 a 21b se adhirieran inicialmente con objeto de complementar la citada escena central, ya que sus actitudes y trayectorias son acordes con la temática representada. Como ya señalamos, en una fase posterior, a estas figuras se les adhiere tres representaciones de cápridos, al parecer en dos momentos sucesivos. La técnica de ejecución de dos de ellos (listado), sus rasgos anatómicos y su tamaño concuerdan con los de otros dos animales del abrigo, dos jabalíes (54b y 101b), que también son adheridos a escenas previas, por lo que estos animales pasan a conformar la fase sucesiva.

*Fase pequeños
animales listados.*

Compuesta por la adición de figuras animales, de pequeño tamaño y ejecutadas mediante la técnica del listado, a escenas anteriores, bien transformando su contenido en una escena de carácter cinegético (motivos 19 a 21), bien manteniendo la temática original (motivos 100a y 101a), bien sin vinculación clara con el resto de la composición (motivo 54b).

*Fase individuos
naturalistas toscos.*

Englobaría a una serie de representaciones humanas de carácter más tosco que el resto de motivos (motivos 88 b y c), que ocupan el espacio dejado por la desaparición del tren inferior del arquero 87. Obedecen por tanto a una intervención posterior a la ejecución de la escena *bélica*, pero no somos capaces de determinar su orden de ejecución con respecto al motivo 88d. La parquedad de estas representaciones recuerda al carácter tosco de los ciervos ubicados en la parte superior de esta misma cavidad (motivos 71, 80 y 83) por lo que podrían ser coetáneos aunque no mantienen relación escénica.

*Jabalí naturalista de
gran tamaño.*

Se trata de un ejemplar de gran tamaño (motivo 14), ubicado en la tercera unidad de la primera cavidad, que podría haber sido adherido de forma individual, pero que posteriormente es incorporado a una escena de tipo cinegético mediante la adición de flechas y de arqueros que lo rodean desde diversos ángulos.

*Fase arqueros de
pequeño tamaño.*

En dos de los casos parecen transformar las representaciones previas en escenas de carácter cinegético, aunque no buscan la concordancia entre su tamaño y el de los animales a los que se adhieren: motivo 2b que se ubica en la parte posterior de un ciervo de gran tamaño (motivo 4) y motivos 10 y 11 que se incorporan a la representación de jabalí. El mal estado de conservación de la figura 2b nos impide reconocer sus rasgos anatómicos y por tanto determinar si su adición es coetánea a la de los arqueros que protagonizan la caza del jabalí. Tal vez en relación con este horizonte de adición se hallen así mismo los motivos 18b, c y e, aunque en este caso no van ataviados con arcos o adornos corporales, ni podemos integrarlos en escenas de caza. Se trata sin duda de una de las últimas fases de intervención en el conjunto, aunque el mal estado de conservación de los arqueros que

la integran no podemos proceder a la caracterización de un horizonte gráfico, como sí nos permiten las representaciones de tipo Centelles o las de tipo Civil.

4. CARACTERIZACIÓN TIPOLÓGICA DE LAS REPRESENTACIONES HUMANAS.

El análisis pormenorizado de las pautas de representación de las figuras humanas y de sus formas de distribución espacial, uso del espacio gráfico y de los accidentes del soporte, composición escénica y adición nos permitirá elucidar si las variantes formales identificadas en el conjunto se asocian a horizontes de representación específicos, que nos permiten hablar de estilos diversos, o por el contrario dos o más tipos corresponden a un mismo horizonte y, por tanto, debemos reservar el término “estilo” para el horizonte en sí y mantener el término “tipo” para las diversas variantes formales.

La descripción pormenorizada de la totalidad de las representaciones existentes en el conjunto del civil nos ha permitido concluir la existencia de ciertos tipos humanos bien diferenciados, y de una serie de variantes, que podríamos calificar de intermedias, y que evidencian la ausencia de rupturas drásticas entre algunos horizontes de representación. Así mismo, existe una serie de individuos que probablemente debieron constituir un horizonte de representación diferenciado (como las arqueros de pequeño tamaño que se adhieren al jabalí 14) pero que no podremos caracterizar a partir de este yacimiento por las limitaciones que impone su mal estado de conservación. Por tanto, nos centraremos en la definición de las variantes humanas mejor tipificadas en este conjunto. Algunos de los tipos individualizados cuentan con pocos efectivos en el conjunto, que así mismo se encuentran muy deteriorados, por lo que su descripción será concisa y para más detalle remitimos a los conjuntos en los que cuentan con un mayor número de efectivos, como ocurre con las representaciones de tipo Centelles.

Tipo Centelles. (Fig. 8) A partir del estudio del vecino conjunto de la Cova dels Cavalls, determinamos la existencia de una variante formal de figuras humanas que definíamos como “representaciones humanas de componente naturalista, con piernas abultadas y cuerpo corto” (Villaverde et al. 2002: 181), que coincide básicamente con el tipo que Obermaier y Wernert denominaron *paquípedo* y definieron como “figuras relativamente cortas, con cabeza grande y generalmente de perfil anguloso, torso corto y delgado, sostenido por piernas sumamente gruesas y robustas” (1919).

Respondiendo a esta definición global, en el conjunto del Civil, contamos tan sólo con dos representaciones, ambas sumamente deterioradas e incompletas, pero que comparten ciertos rasgos que responden a los cánones estéticos propios de un horizonte inicial del Arte Rupestre Levantino. Se trata de representaciones de tamaño medio-grande, ya que por lo general superan los 20 cm, realizadas en tinta plana y caracterizadas por su naturalismo, carácter relativamente proporcionado en la relación tronco-extremidades, en las que la altura media del cuerpo se sitúa generalmente en el tercio superior, y en las que destaca fundamentalmente el volumen y la corpulencia del tren inferior y la profusión de ornamentos, que revelan un deseo de mayor caracterización de los individuos en contraste con la austeridad propia de otros tipos humanos. Una exhibición de atributos que no se limita a determinadas partes anatómicas, sino que afecta a la totalidad de la figura y que en este conjunto se manifiesta en:

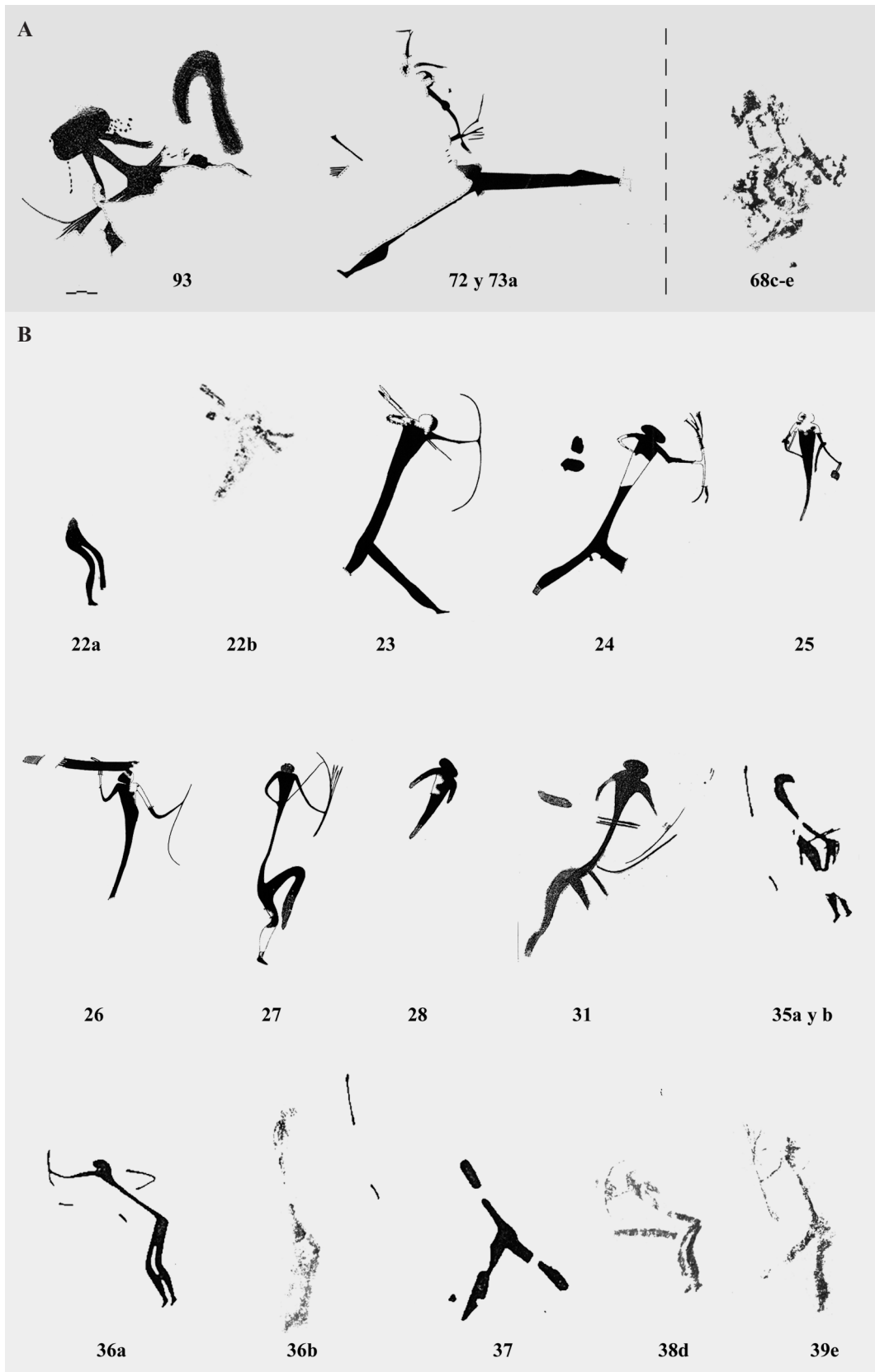


Fig. 8. Variantes formales de la figura humana de les Coves del Civil III. a. Tipo Centelles. b. Tipo Civil.

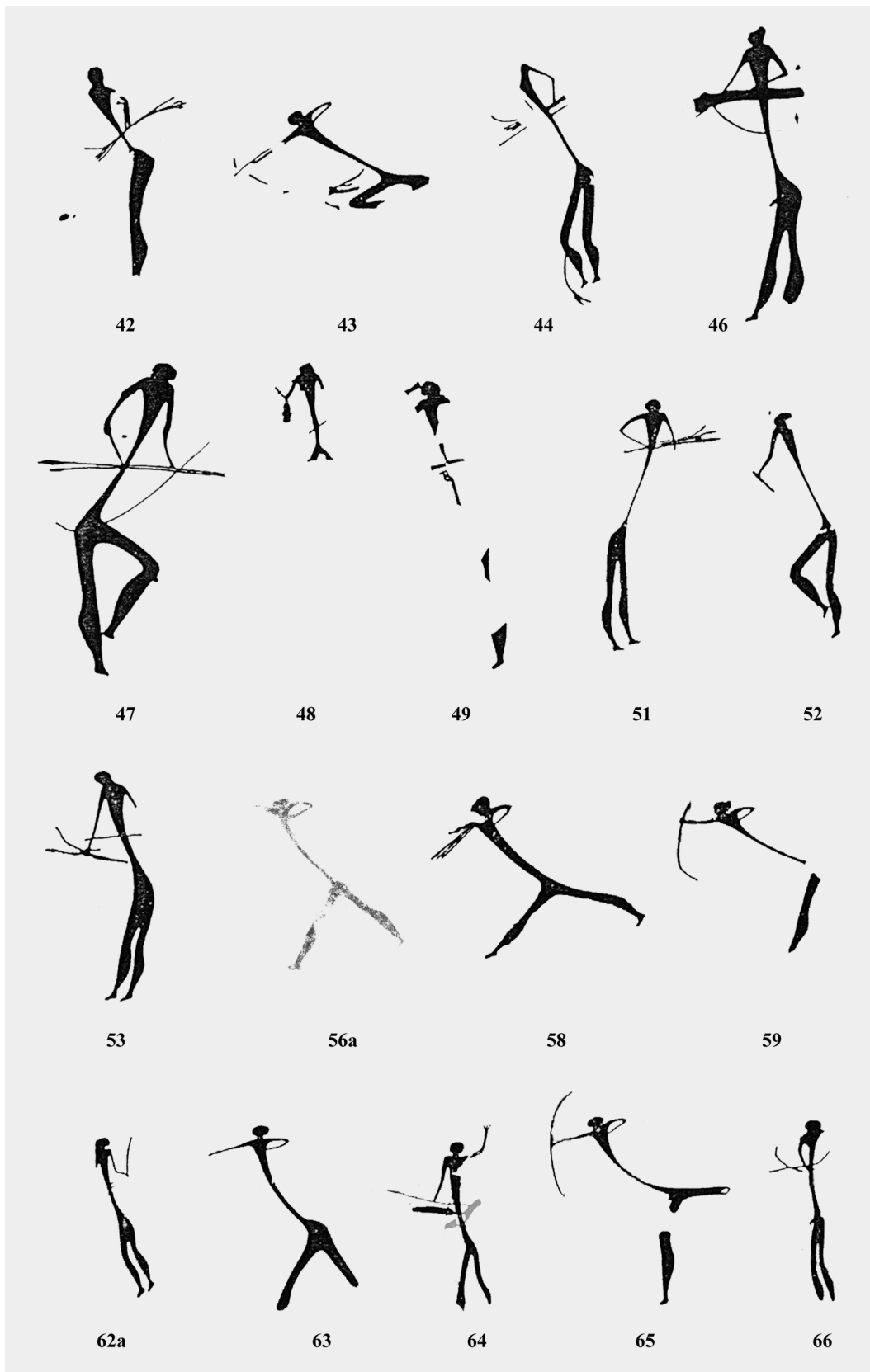


Fig. 9. Variantes formales de la figura humana de les Coves del Civil III. Tipo Civil.

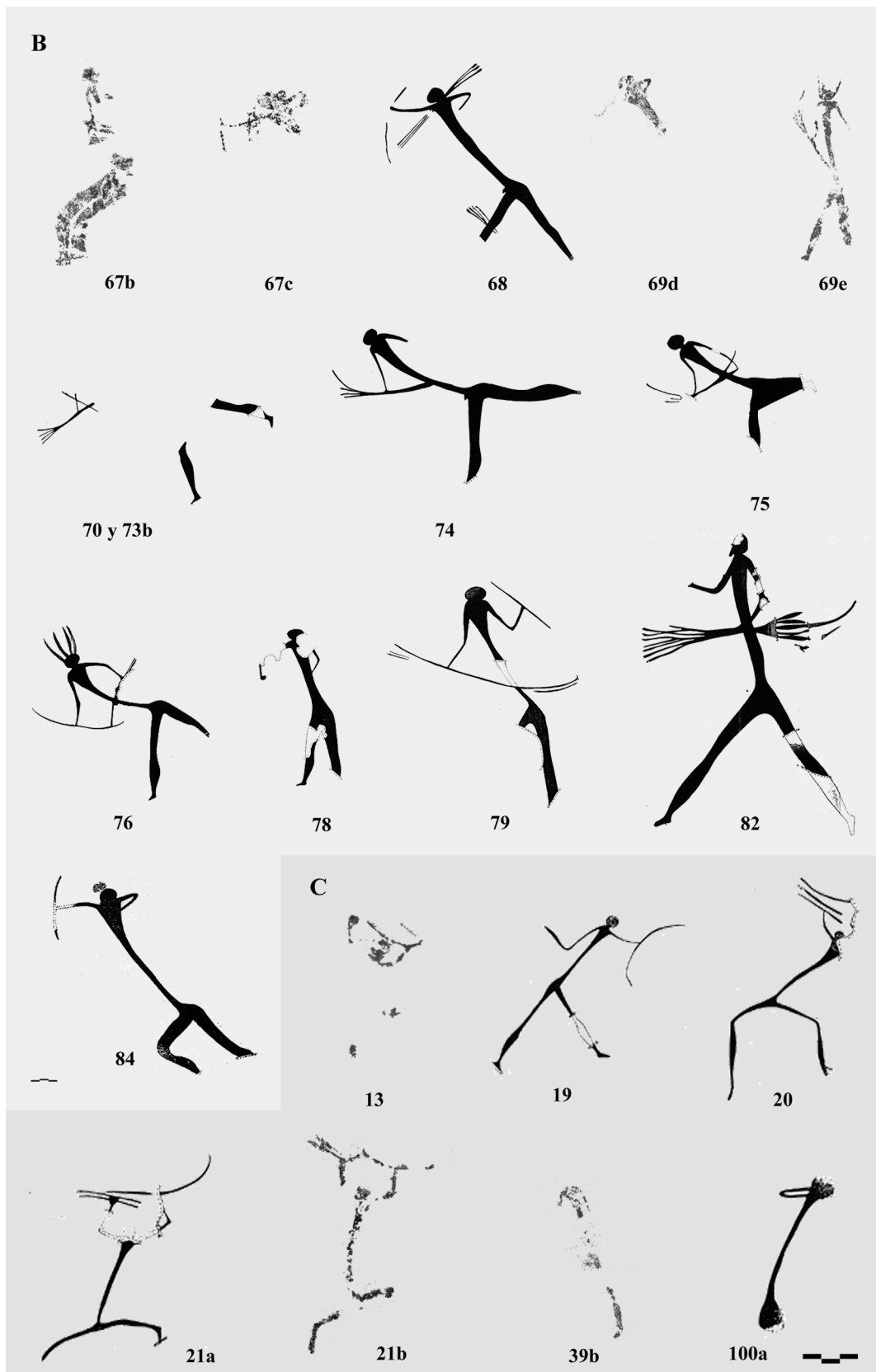


Fig. 10. Variantes formales de la figura humana de les Coves del Civil III. b. Tipo Civil. c. Lineales naturalistas

- una única **cabeza** desproporcionada (motivo 93), de morfología globular y de la que penden diversos trazos a modo de cintas, obtenidas mediante trazo continuo en la parte izquierda y sucesión de puntos en la derecha. Su excesivo tamaño desdibuja tanto el cuello como la línea de los hombros, por lo que recuerda, más que a un tocado, a los fardos que transportan sobre sus cabezas diversas figuras del Abric de Centelles (Fig. 11).



Fig. 11. Arqueiro 93. Tocado de cabeza, brazaletes y detalle de mano (Obermaier y Wernert, 1919).

- **Torsos** relativamente proporcionados y naturalistas, en los que la melena desdibuja la silueta de los hombros, no obstante efectuados en perspectiva frontal como demuestra su regularidad con respecto al eje de simetría vertical (motivo 93). Su articulación con las extremidades se traduce en formas suaves de tendencia redondeada (motivo 93), con cinturas estrechas, en ocasiones ceñidas por cinturones de los que penden diversas cintas (motivos 72-73a).
- **Brazos** de tipo naturalista, que secundan la visión frontal del tórax, ya que aparecen a ambos lados del torso, en posición más o menos simétrica sin que a penas se observe la articulación del codo, ya que aunque los brazos estuvieran flexionados la flexión a penas se vería en posición frontal. En ambos casos muestran un ligero modelado anatómico y ostentan brazaletes de tipo simple a la altura del codo. Destaca así mismo el diseño de los dedos del motivo 93.
- **Piernas** alargadas y relativamente voluminosas, diseñadas de perfil con la finalidad de marcar el relieve anatómico, especialmente evidente en la pantorrilla (motivos 72-73a), que son rematadas con pies excesivamente pequeños y carentes de los detalles de talón y dedos. Su excesiva abertura no llega, sin embargo, a la horizontal.
- El deterioro de ambas representaciones impide determinar si hubo o no representación explícita del sexo.

En ambos casos, transportan armamento en la mano que extienden hacia delante. Armamento que se compone de arco simple aplanado, de tamaño medio-grande, y haz de flechas, de punta y emplumadura indeterminadas como consecuencia del deterioro.

En su diseño destaca el realismo de la descripción y la fuerza de expresión del movimiento, que en todo caso trata de traducir posturas realistas. De este modo, aunque las piernas se abren de forma excesiva, evitan llegar a la horizontal para no sobrepasar las articulaciones reales. Una licencia artística que parece encaminada a enfatizar la acción.

Como hemos visto, el ángulo de visión de las diversas partes anatómicas no es común sino que, al igual que observamos en el resto de motivos levantinos, se halla más relacionado con la identificación adecuada de las diversas partes anatómicas. Un recurso artístico que no implica una falta de dominio técnico, sino que se ve condicionado por la elección de la tinta plana como técnica de ejecución. Esta técnica limita las posibilidades de recoger la perspectiva, ya que impide la reproducción de los volúmenes internos y por tanto resulta en motivos que responden a dos dimensiones y en las que entraña cierta dificultad llegar a determinar lo que está delante y lo que está detrás.

Por ello, las posibilidades de recoger la perspectiva general de la figura quedan

seriamente limitadas y parece recrearse mediante la sugerencia de un horizonte imaginario que viene determinando por la convergencia de las formas y miembros del cuerpo humano hacia un punto de fuga, evidenciado por la prolongación de la línea de los hombros, de la cintura y de los pies (entre otras). La parcialidad de las representaciones aquí analizadas dificulta su identificación ya que tan sólo se observa la línea de fuga dibujada por los hombros del motivo 93 al bascular hacia la izquierda para mantener el equilibrio en su actitud de avance, pero la analizaremos con mayor detalle en otros conjuntos en los aparece este mismo horizonte.

La actitud de los dos arqueros analizados es similar y la disposición de sus extremidades dibuja de forma implícita un suelo ficticio que se aleja claramente de la horizontal. En su carrera, la articulación de las diversas partes anatómicas muestra el conocimiento que tenían los autores levantinos de la anatomía humana y las limitaciones de sus posturas, ya que el movimiento efectuado responde fielmente a las posibilidades reales, respetando incluso el sentido del equilibrio. Así, en su marcha hacia la derecha, los arqueros inclinan el tórax en el sentido de la marcha y recogen el vaivén natural de los brazos, que en la realidad se produce de forma contraria al de las piernas. Así mismo, la articulación de los brazos, algo más marcada en el arquero 72-73a, no excede en ningún caso las posibilidades que ofrece la flexión real del codo.

Este dominio técnico nos lleva a pensar que el excesivo volumen que en estas representaciones se otorga a las extremidades supone una modificación intencional del modelo real acorde con la finalidad de la obra y no a una limitación de su capacidad de dibujo.

Si pasamos al análisis de este horizonte en su conjunto, observamos que la distancia que media entre las figuras, el deterioro que sufren y la dificultad de vincularlas con cualquier otra representación del panel impide determinar la acción desarrollada o si fueron concebidas de forma unitaria recreando una acción común. Sin embargo la revisión de las formas de distribución espacial y las acciones protagonizadas por figuras análogas en los conjuntos de Cavalls y Centelles, permite determinar un horizonte de representación coherente caracterizado por la dispersión de las figuras a lo largo de toda la superficie disponible en un abrigo, que podría definirse como decoración extensiva, cuyo desarrollo escénico no se ve cuartado por los cambios estructurales del soporte sino que, por el contrario, tiende a aprovecharlos para evocar elementos del paisaje (Cavalls). Siguiendo estas pautas, arqueros de tamaño medio-grande, se distribuyen por el espacio disponible compartiendo dirección y trayectoria, como si de una marcha territorial se tratara, ya que no encontramos figuras afrontadas del mismo horizonte que interrumpen su avance. En estas agrupaciones resaltan más los ornatos personales que el armamento transportado, al no hacer alarde de posturas de disparo que permitan asociarlos con actividades guerreras o cinegéticas. Evocan por tanto escenas de contenido más bien social.

La superposición de motivos de tipo Civil sobre una el arquero 72-73a, permite presuponer que el desarrollo gráfico de este horizonte, claramente anterior, pudo haber afectado inicialmente a las cavidades 1 y 2, en las que sin embargo no observamos restos de ella. En el caso de la cavidad 2 sería explicable por el desarrollo gráfico que abarca el horizonte posterior y que prácticamente ocupa la totalidad de la superficie disponible, aunque no ocurre lo mismo en la cavidad 1.

El escaso número de individuos adscribibles a este horizonte impide establecer el grado de homogeneidad que mantienen entre sí con el fin de determinar la perduración temporal de este horizonte.

Al margen del desarrollo que originalmente pudo tener, el tamaño y la distancia

que media entre los dos únicos representantes de este horizonte traduce una concepción escénica acorde con la enunciada, que requiere para su visualización el mantenimiento de una cierta distancia con respecto al soporte. La amplitud del campo visual propia de este horizonte se documenta así mismo en Cavalls y Centelles y podría estar indicando escenas cuyo mensaje podría ir destinados a una gran concurrencia.

Antes de pasar al siguiente tipo humano documentado en este yacimiento, queda abierta la problemática atribución estilística de los arqueros 68c-e. Se trata, en realidad, de dos falanges paralelas de individuos, de los que tan sólo 3 se observan con cierta claridad. A pesar de mantener disposiciones lineales, equiparables a las de los pares y tríos de arqueros característicos de las figuras de tipo Civil que analizaremos a continuación, los individuos de estas falanges paralelas muestran ciertas diferencias tanto en la forma de las figuras (más proporcionadas, con melenas triangulares que recuerdan a las representaciones de tipo Centelles y tipo Mas d'en Josep, pero cuya asimetría con respecto al eje de la figura traduce una perspectiva lateral o en 3/4, arranque de extremidades en V invertida sin modelado de glúteos y piernas con aparente modelado naturalista aunque no excesivamente masivo), como en la ordenación espacial, con dos composiciones en hilera paralelas entre sí y obtenidas mediante la yuxtaposición de los individuos por recubrimiento parcial. En su avance, los motivos mantienen trayectorias oblicuas descendentes, con apenas desnivel, y muestran una perspectiva escénica bastante realista, con un plano de fuga común obtenido mediante la reducción progresiva del tamaño de las figuras a medida que se alejan del primer plano (Fig. 12). Ambas características parecen más afines a los motivos de tipo Centelles, aunque su tamaño menor y la mayor proporción de las

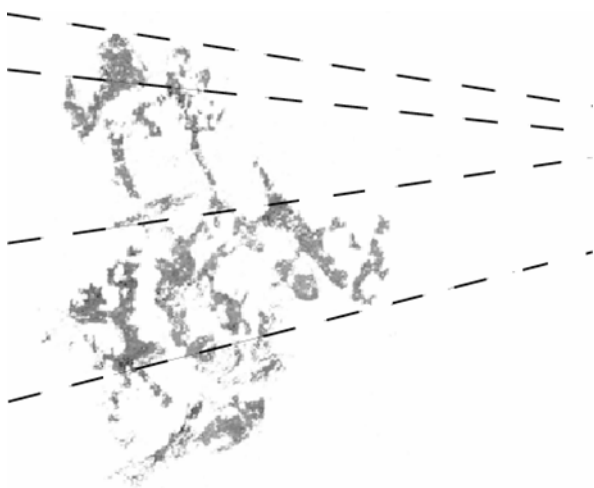


Fig. 12. Por sus pautas de articulación escénica los arqueros de esta falange parecen más próximos al horizonte Centelles, aunque su tamaño inferior y la ausencia de ornamentos nos hacen dudar acerca de tal atribución.

extremidades recuerda a los rasgos que caracterizan al tipo Mas d'en Josep, que por el contrario nunca recurren en las escenas que protagonizan a la agrupación de motivos mediante superposición parcial. Por otra parte, la carencia de ornamentos contrasta con la profusión de estos que muestran los arqueros de los dos morfotipos aludidos y las aproxima más al tipo civil, y sobretodo a la pareja de arqueros 77a y b que definiremos a continuación. Su fuerte grado de deterioro nos impide profundizar mucho más en su caracterización, pero no queremos dejar de señalar la posibilidad de que estuvieran

integrados en el primer horizonte de representación de este conjunto.

Tipo Civil.
(figs. 8, 9 y 10)

En 1919 fue ya definido de forma genérica por Obermaier y Wernert a partir de este mismo conjunto, ya que en él se produce la mayor concentración de motivos de este morfotipo. Es por ello que hemos elegido el nombre de este yacimiento para facilitar su identificación. Bajo el término *Cestosomático*, Obermaier y Wernert, englobaban lo que definieron como “dibujos de figuras exageradamente alargadas (25 cm de long. media), estiradas, con cabeza alargada discoidal, con pecho ancho “triangular”, torso delgado y sumamente largo, sostenido por piernas largas y muy robustas, cuyas pantorrillas están cuidadosamente ejecutadas”. Entre ellas destacaron como más característicos los motivos 27, 46, 47, 51 y 82, para los que encontraban paralelos en el Barranco dels Gascons (Calapatá, Teruel), y “reminiscencias” en Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel), (Obermaier y Wernert, 1919). Pero el análisis detallado de las representaciones de esta cavidad permite reconocer ciertos detalles que no fueron incluidos en su definición y que, a nuestro entender, debemos destacar con la finalidad de precisar su grado de variabilidad interna.

En primer lugar las figuras de tipo civil **parten de un esquema o boceto de partida básico que va a condicionar su morfología.**

Afirmar que ciertas representaciones levantinas parten de un silueteado que se completa a posteriori mediante algún tipo de relleno interno no supone una gran aportación a los estudios de A.L., puesto que ha sido sugerido en numerosas ocasiones. Pero el proceso de ejecución de la figura puede ser matizado a partir del estudio detallado de las formas que constituyen el esquema inicial (o boceto) de los diferentes tipos humanos documentados. Por lo general, el acabado de las representaciones impide proceder a un análisis de estas características, aun cuando algunas de ellas conservan claramente la línea de silueteado, de tonalidad diversa.

Sin embargo, el carácter incompleto de la figura 15a nos brinda la posibilidad de profundizar en el proceso, al haber sido abandonada cuando apenas se había esbozado el esquema de partida (Fig. 13). Un trazo rectilíneo ligeramente inclinado esboza la disposición del tronco, actuando probablemente de eje central o lateral para el modelado del mismo. Por su parte, el diseño de las extremidades parte de formas cilíndricas, de lados paralelos (muslos) o convergentes (pantorrillas), que al yuxtaponerse originan la articulación de rodilla y cadera, como se desprende del análisis de su extremidad anterior.

La comparación de este esquema con los individuos que integran la escena *bélica* parece mostrar que las representaciones de tipo Civil fueron concebidas mediante la repetición de ese mismo esquema. El resultando son muslos tubiformes, que carecen de cualquier tipo de modelado anatómico que haga referencia al ensanchamiento natural del muslo en su parte proximal y que contrasta con el modelado de la parte inferior, en la que destaca la prominencia de la pantorrilla y un progresivo adelgazamiento hacia el tobillo. El acabado incluye la representación del pie, pequeño y con detalle de talón y, ocasionalmente, del puente.

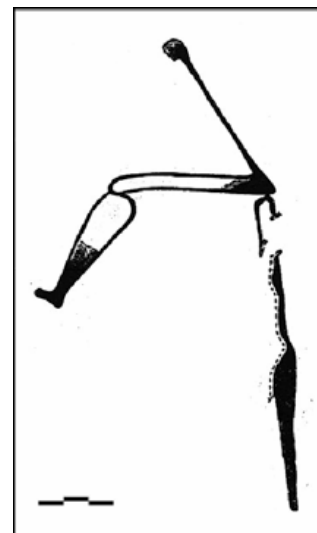


Fig. 13. Motivo 15a.

Partiendo de ese esbozo inicial se procede al relleno interno, ya iniciado en el pie, y al acabado de las articulaciones, ya que las representaciones de este tipo se caracterizan por modos de articulación redondeados sin cambios bruscos en el recorrido del trazo. En esta misma fase de ejecución, la inflexión entre tronco y piernas se suavizaría, procediendo, así mismo, al modelado de los glúteos (Fig. 14).

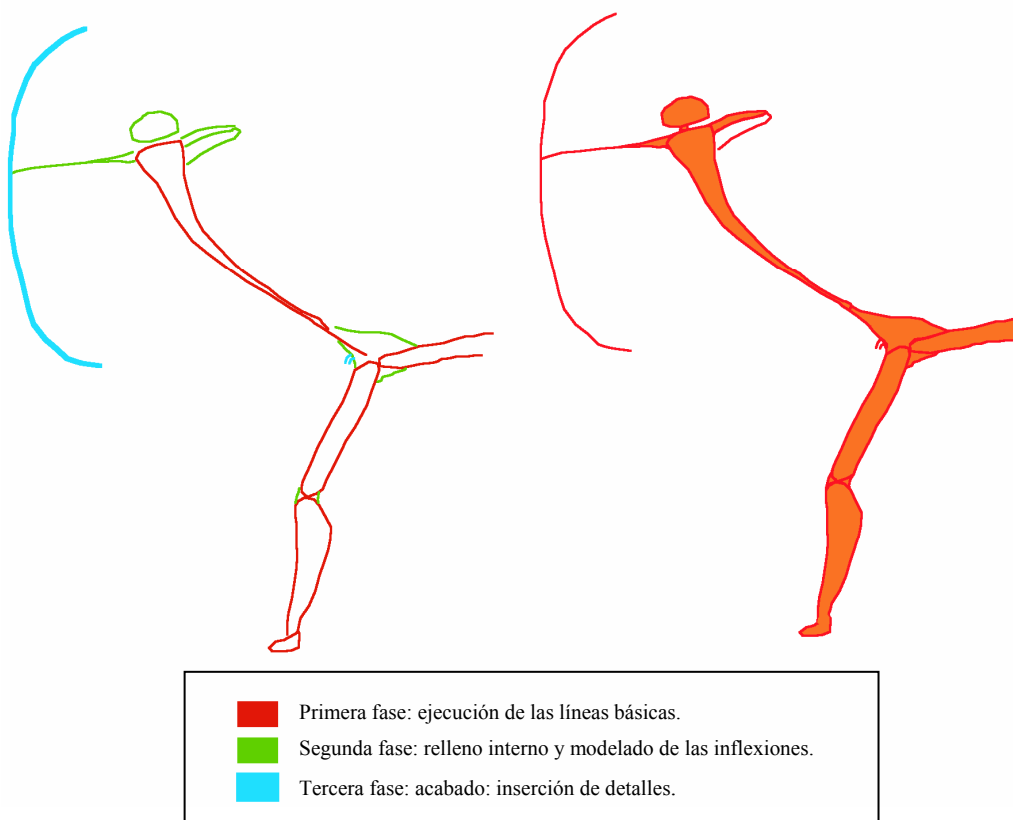


Fig. 14. Reconstrucción hipotética del proceso de construcción de las figuras humanas de tipo civil a partir de la fig. 65.

Por otro lado, la consistencia y tonalidad del pigmento empleado en el relleno provoca, por lo general, la desaparición de la línea de contorno, lo que dificulta el análisis posterior del proceso de ejecución.

Los cambios en la longitud de las formas geométricas que constituyen las extremidades se traducen en piernas más o menos proporcionadas, pero su modelado anatómico marcado y sus articulaciones redondeadas son un rasgo que caracteriza a todas las representaciones de este tipo. Se produce por tanto una estandarización del proceso que resulta en individuos bastante homogéneos desde el punto de vista formal. Una secuencia de gestos que parece exclusiva para la ejecución de este tipo humano, lo que nos permitiría hablar de rasgos estilísticos en el propio proceso de ejecución y no sólo en el resultado final.

El análisis técnico de estas representaciones aporta así mismo novedades relativas a los **colores y técnicas** de relleno utilizados en la confección de las figuras humanas levantinas.

Destaca en primer lugar la utilización del **blanco**, que hasta ahora se creía exclusivo del núcleo aragonés. Pero lo novedoso no es tan sólo su aparición en el

núcleo del maestrazgo, sino que su combinación con el rojo en una misma figura permite constatar **el recurso a la bicromía en el Arte Levantino**. La superposición del blanco sobre tinta plana roja, permite obtener contrastes cromáticos que parecen utilizados para destacar lo que, a priori, nos sugieren pinturas corporales o vestimentas con decoraciones peculiares (fig. 15).

No se trata de un hallazgo reciente, sino que ya fue advertido por Cabré tras el descubrimiento de esta cavidad (Cabré, 1925), aunque pasó desapercibido a otros investigadores (Obermaier y Wernert, 1919; Duran i Sampere, 1923) que incluso llegan a negar su existencia (Beltrán, 1968: 26) al considerar que es fruto de una “apreciación defectuosa” (Beltrán, 1993: 51). Cabré ya observó entonces como varios detalles de las figuras parecían destacados “con líneas de color blanco, contemporáneas, a mi entender, de la tinta roja oscura con que se pintaron todos ellos” (Cabré, 1925: 215).

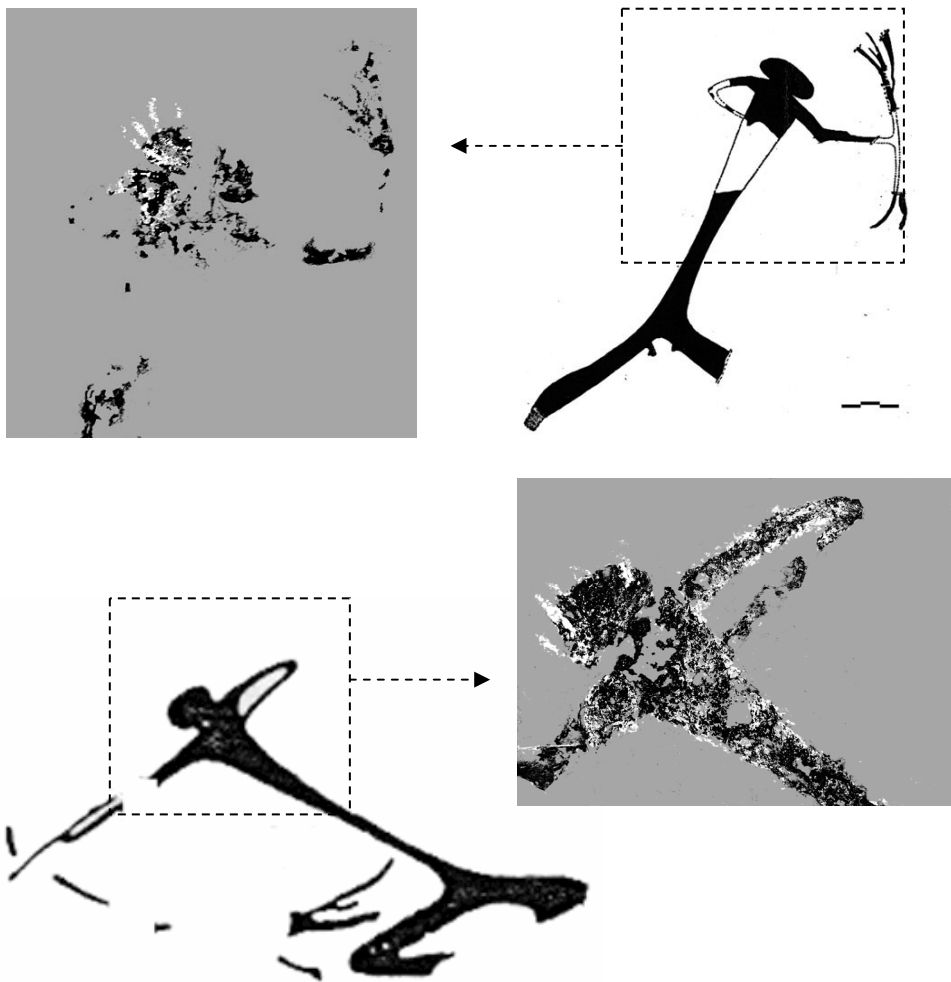


Fig. 15. El recurso a la bicromía para el diseño de adornos corporales es visible en diversos arqueros, como el arquero 24 (parte superior) y el arquero 43 (parte inferior).

Líneas que en unos casos tan sólo delimitan la silueta de la figura (figs. 17 y 18), pero que en otros diseñan su interior mediante trazos paralelos que recuerdan a la técnica del listado o incluso conforman los tocados de cabeza que ostentan algunos individuos. Así mismo, algunas figuras presentan el interior de la cabeza decorado con motas de pigmento blanco como ya observara el propio Cabré (Fig. 16). Aunque la revisión de la cavidad permite confirmar el hallazgo de Porcar, el inventario de figuras bícromas se ha incrementado tras la restauración del conjunto como demuestran los dos cuadros adjuntos.



Fig. 16. Decoración bícroma en los arqueros 68 y 76 (Cabré, 1925).

Fig.		23	24	26	46a	47	49	58	68a	68b	76
Listado	tronco	*	*	—	—	—	—	—	—	—	—
	piernas	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Silueteado		—	—	*	*	*	*	*	*	—	*
Adorno cabeza		—	5 t	1 t	—	4 t	5 t	—	4 t	4 t	4 t

Fig. 17. Representaciones bícromas según Cabré.

Fig		23	24	26	28	41	43	44	46a	47	49	51	52	58	59	61a	68a	68b	69e	74	75	76
Listado	Tronco	*	*	*	*?	—	—	*?	—	—	i.s.c	—	—	*?	—	*	*	*	*?	*?	*	—
	Piernas	—	—	—	—	—	—	—	—	—	i.s.c	—	—	*?	—	*	—	—	—	—	*	—
Silueteado		—	—	—	—	*	*	—	—	*?	i.s.c	*	*	*	*	—	*	—	—	*	—	*
Adorno cabeza	Trazos	—	4t?	—	—	—	4t?	—	—	—	i.s.c	—	—	—	—	—	4 t	—	1 t	—	2t	?
	Moteado	—	*	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	*	*	—	—	—	—	*

Fig. 18. Representaciones bícromas visibles tras la restauración.

A las ya enumeradas por Cabré habría que añadir los motivos 28, 41, 43, 44, 51, 52, 59, 61a, 69e, 74 y 75 y descontar aquellos en los que la erosión ha diluido el

pigmento blanco (motivo 46a y el tocado de los motivos 47 y 68b). La parcialidad de los motivos, consecuencia de la erosión, impide confirmar si la totalidad de las representaciones de esta escena fueron concebidas mediante técnica similar. Su aparición abre nuevos interrogantes que en algunos casos difícilmente podremos responder:

- ¿se trata de una técnica equiparable al relleno listado?
- ¿qué papel juega cuando únicamente marca las siluetas? ¿son figuras incompletas y tan sólo las que muestran el relleno interno listado se hallan íntegras?
- ¿Es tan sólo una técnica o su empleo está destinado a transmitir información sobre determinadas identidades?

Cabré interpreta ese listado interno como posibles tatuajes que caracterizan a los jefes de la tribu invasora, que según él se sitúan espacialmente a la izquierda de la escena. Pero en el bando de la derecha aparecen figuras con idéntica decoración, como él mismo confirma en párrafos posteriores. Por tanto la homogeneidad técnica y formal de los individuos que integran las dos agrupaciones demuestra que su función no es la de introducir un elemento de distinción intra-grupal entre las agrupaciones afrontadas.

La documentación de la bicromía en el conjunto de Centelles, (ver capítulo dedicado a ese conjunto), confirma el escaso valor estilístico de esta técnica, ya que no podemos asociarla a un horizonte concreto de la secuencia evolutiva del Arte Levantino, al aparecer en representaciones formalmente dispares. Debemos destacar, sin embargo, que en el citado conjunto las decoraciones en blanco, visibles en individuos que responden a tres morfotipos diversos, se componen de bandas oblicuas o trazos punteados, que difieran claramente de los observados en Civil. No descartamos, sin embargo, que se trate de una técnica de carácter regional, ya que por el momento tan sólo se ha documentado en estos dos conjuntos del maestrazgo castellonense.

Si pasamos al **análisis formal**, las representaciones tipo civil responden básicamente a la definición mencionada en publicaciones anteriores: *“representaciones humanas de cuerpo estilizado y alargado y piernas modeladas”* (Villaverde et al. 2002: 182) obtenidas a partir de un boceto de partida básico que va a condicionar su morfología.

Su singularidad reside básicamente en la estilización de sus cuerpos, reflejada sobre todo en su tren superior mediante el alargamiento y simplificación del tronco. El resultado son torsos esbeltos, en los que la cintura queda reducida a un sutil trazo de pincel, y que contrasta con el modelado naturalista de las extremidades, especialmente cuidado al diseñar la silueta de glúteos y pantorrillas. La gracilidad de las figuras, acentuada por el diseño de la altura media del cuerpo a la mitad de su longitud, no impide, sin embargo, que su aspecto responda al de individuos más bien atléticos.

En contraste con el tipo anterior (Centelles), caracterizado por la exhibición de ornamentos, en los motivos de tipo civil destaca la ausencia de rasgos fisonómicos y ornamentales que trasciendan la mera identificación de un ser humano. Salvo pequeñas excepciones, no se documenta una profusión de rasgos que pudieran hablar de una personalización de caracteres, lo que de este modo reafirma el peso de la escena o agrupación frente al individuo.

Su alta calidad técnica demuestra que la simplificación de las formas y la deformación de los motivos no implica un desconocimiento de la anatomía humana sino que resulta de un claro dominio técnico, que lleva a la necesidad de nuevas formas de expresión en las que la interpretación o idealización del original pasa a jugar un papel importante, acorde con el carácter del artista o con el sentido o mensaje de la obra.

Más de 80 figuras de este conjunto responden a esta definición global (motivos 22a-d, 23 a 29, 31 a 38a-d; 39c-e; 40ayb; 50 a 54a; 55, 56a, 56c a 59; 61a-b a 66; 67b-c y 68a-b, 69a-f; 70/73b; 72/73a; 74 a 79a; 81, 82, 85 a 87; 92 y tal vez los motivos 79c y 100e) a las que agregamos las representaciones femeninas 62b y 78a y, con ciertas dudas, la 79b). Pero su análisis detallado muestra cierta variabilidad interna que se manifiesta en diversas formas de resolución de los detalles anatómicos, que podrían deberse a factores múltiples (licencia de autor o, tal vez, intervención de diversas manos, a nivel sincrónico o diacrónico, que tratan de reproducir ese tipo humano pero que, de forma intencional o accidental, introducen pequeñas variaciones con respecto al modelo).

Se trata de representaciones de tamaño medio-grande, con oscilaciones métricas que varían entre los 10-12 cm de los individuos menores (motivos 69b-d) y los 35 de los individuos más sobresalientes (47, 55 y 82). Sin embargo el canon métrico dominante oscila entre los 20-30 cm.

La estandarización formal de este tipo humano se traduce en los siguientes convencionalismos:

- En la ejecución de las **cabezas** predomina su idealización mediante el diseño de formas geométricas que nada tienen que ver con la realidad. El equilibrio cuantitativo entre las formas elipsoidal (25 individuos) y globular (23 individuos), en las que se descarta la incorporación del detalle de pelo, traduce una tipificación de este rasgo anatómico. Sin embargo, algunos individuos muestran variaciones hacia formas geométricas más triangulares (22d, 38d, 53, 68a, 82) que las alejan del modelo formal estándar e insinúan algún tipo de peinado más propio de otros morfotipos. El patrón formal seleccionado, sumamente alejado de la realidad anatómica, dificulta la descripción de la perspectiva de las cabezas, a no ser que las diferencias entre las formas globular y elipsoidal respondan a las visiones lateral y frontal.
- En consonancia con la idealización de las cabezas, estas rara vez ostentan tocados o adornos. En 4 ocasiones el interior parece decorado *a posteriori* mediante un moteado blanco (motivos 61a, 24, 68a, 76) a modo de pinturas corporales.

Los escasos **tocados** documentados son, así mismo, estandarizados y se componen por trazos convergentes que coronan las cabezas a modo de plumas. Las variaciones entre ellos se producen en cuanto al número de trazos (entre 1 y 4, seguramente como consecuencia de la erosión), y en cuanto a los colores empleados: rojo (68b, 69f y 76) y blanco (24, 43, 58, 68a, 69e), aunque la diversidad cromática no se halla vinculada a uno u otro bando sino que es más bien aleatoria. El deterioro que presentan la mayoría de las representaciones impide descartar que el número de individuos tocados originariamente fuera superior.

- La omisión del diseño de melenas no implica que en la articulación de cabeza y torso se introduzca de forma generalizada el diseño del cuello. De los 37 motivos que conservan su tren superior, tan sólo 14 incluyen el cuello, que se combina con

los dos tipos de cabeza enunciados. En el resto de los motivos la cabeza reposa directamente sobre la línea de los hombros.

- Línea de los hombros que los modela de forma naturalista, cuando la disposición de los brazos permite su diferenciación en la realidad. Este modelado confiere al **torso** una morfología triangular acentuada mediante su adelgazamiento progresivo conforme nos acercamos a la cintura. Ninguna de las figuras presenta ornamentación asociada a esta parte anatómica, aunque por el contrario, y como ya hemos enunciado al analizar las técnicas de representación en párrafos anteriores, unos 12 individuos presentan el interior del torso decorado con listas paralelas blancas que sugieren algún tipo de decoración corporal o de indumentaria peculiar (Fig. 18), a los que habría que sumar aquellos únicamente silueteados.
- Los **brazos**, de tipo naturalista, reproducen de forma fiel posturas reales que en ningún caso sobrepasan las posibilidades de articulación viables. Así mismo recogen el modelado anatómico de brazo y antebrazo, con progresivo adelgazamiento hacia la zona de la muñeca. La articulación de la muñeca se obvia de forma generalizada, aunque es posible observarla en el arquero 27. El detalle de la **mano** es aleatorio y tan sólo se reproduce en 6 ocasiones. En tres de ellas se insinúa mediante un ligero ensanchamiento del trazo que coincide con el punto de unión con el arco y por tanto podría ser consecuencia casual de la finalización del mismo (motivos 27, 39e y 59), y en otros 3 se introduce el detalle de dedos (3 en el individuo 26, en la mano que sujeta el carcaj; y 4 en los individuos 64 y 77b, rematando el brazo que levantan en ademán de saludo u orden de avance. Recordemos, sin embargo, que el individuo 77b no lo incluimos en el recuento de este morfotipo sino que lo consideramos una adición).

Los brazos rara vez incluyen ornamento, salvo los individuos 25 y 47 (este último con ciertas dudas), que parecen ostentar brazaletes simples por encima del codo.

- En cuanto a la **cintura**, siempre estrecha, se observan dos variantes en función de su grosor, ya que mientras en la mayor parte de los individuos se reduce al grosor del trazo del pincel, en una porción reducida se representa algo más gruesa, confiriéndoles un aspecto menos estilizado a pesar de mantener la desproporción entre tronco y extremidades. Esta agrupación viene a coincidir con motivos cuyo tamaño no sobrepasa los 20 cm (salvo los arqueros 23 y 24 de la agrupación de la izquierda y el arquero 82, cuyo torso más que triangular parece de tipo barra). ¿A que se debe esa diferenciación en dos grupos?
- La articulación de tronco y caderas se efectúa de forma naturalista recurriendo a modulaciones del trazo, y no a cambios bruscos en su recorrido, con las que por lo general se remarcan los glúteos bajo la forma de un saliente redondeado. Este detalle implica la visión claramente lateral de las figuras por lo que se refiere a esta parte anatómica.
- Una visión lateral que coincide con la de las extremidades, con muslos tubiformes de tendencia proporcionada, que se alargan excesivamente en las figuras 44, 61, 64 y 68, como resultaría de ser diseñados desde un ángulo de visión superior. La articulación de muslos y pantorrillas deja entrever la prominencia de la rodilla en las extremidades flexionadas de algunos individuos, pero el diseño marcado de la pantorrilla es común a todos ellos.

La asociación de adornos a esta parte anatómica no es común, salvo en el individuo 47, que ya destacaba del resto por su superposición sobre todos ellos, la

ostentación de un brazalete y sus casi 35 cm de altura. En su pierna adelantada se observa un pequeño abultamiento a la altura de la rodilla, de difícil interpretación, y asociados a ambas pantorrillas, una serie de trazos que, de no ser producto de su superposición sobre motivos anteriores, sugieren la representación de jarreteras.

- El naturalismo de las piernas contrasta con el reducido tamaño de los pies, en los que a lo sumo se detalla el talón. Son pies de formas redondeadas y compactas, salvo en los individuos 46a y 50, en los que destaca su apuntamiento distal.
- Por último, entre los más de 80 individuos predominan los asexuados, si bien el **sexo** es más que evidente en los motivos 38c, 38d, 44, 57, 59, 61b, 63a y 65, y tal vez en los motivos 56a, 62a, 64, 68a y 74. No obstante, y como ya hemos señalado previamente, no descartamos que el número de individuos sexuados fuera superior, ya que muchas representaciones se hallan seriamente deterioradas. En todos los casos, la representación del sexo no se sitúa entre las piernas sino sobre ellas y a la altura de la cintura, a modo de apéndice lateral, coincidiendo con el lado hacia el que se dirige el individuo. Su ubicación muestra, por tanto, una visión de perfil. En los individuos 57 y 65, la representación de este rasgo anatómico es algo diversa, ya que se compone por dos trazos paralelos.

Pasando al análisis de las **proporciones corporales**, tratamos de determinar los parámetros métricos que caracterizaban a las representaciones de esta agrupación en base a la relación torso/extremidades, si bien a simple vista observamos que hay un predominio de la parte superior. Esa relación torso/ extremidades incluye el cómputo de la cabeza, por lo que se refiere al tren superior, y el de los pies en el tren inferior. Aunque un gran cierto número de individuos quedan fuera del recuento como consecuencia de la erosión de alguna de las partes anatómicas computadas, la muestra nos parece suficientemente representativa para observar el comportamiento general de este tipo humano.

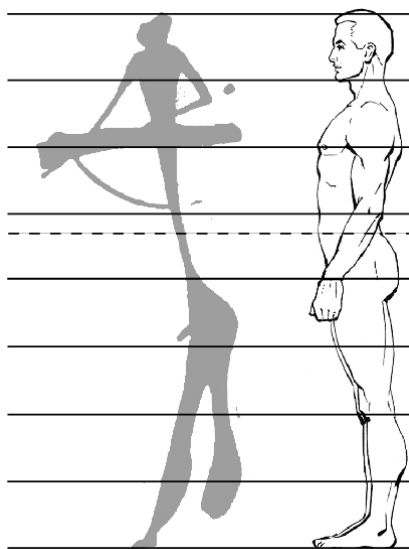


Fig. 19. Relación tronco/extremidades de los individuos de tipo Civil en base al canon de representación 3:5.

A partir del canon de representación proporcionada 3:5 (Fig. 19), calculamos la longitud de tronco y extremidades y de su división sacamos el índice que nos permitirá hablar de representaciones proporcionadas o desproporcionadas. El índice obtenido 0,72 nos permitirá considerar:

- proporcionadas las figuras cuya relación tronco / extremidades $\leq 0,72$.
- desproporcionadas las figuras cuya relación tronco / extremidades $> 0,72$.

A su vez, entre las figuras desproporcionadas establecemos una distinción entre aquellas cuya altura media del cuerpo se sitúa a la mitad de su longitud, y cuya relación tronco/extremidades $\cong 1,1$ (aunque englobaremos en esta variante a todas aquellas cuyo índice ronde entre 0,8 y 1,35); y aquellas cuya altura media del cuerpo pasa a situarse en

su tercio inferior y cuya relación tronco/extremidades $\geq 1,4$.

El gráfico adjunto nos muestra que prácticamente todas las representaciones muestran un mayor alargamiento del torso (Fig. 20). Pero los índices de esa desproporción muestran un comportamiento variable, con individuos notablemente próximos a las proporciones reales (la representación femenina 62b) y otros con torsos excesivamente alargados que casi trasladan la altura media del cuerpo al tercio inferior de la figura. Esas variaciones parecen más aleatorias que condicionadas por la disponibilidad espacial, a excepción del individuo 57, cuyo torso se prolonga de manera excesiva hasta un vacío en el soporte para poder diseñar cabeza y brazos.

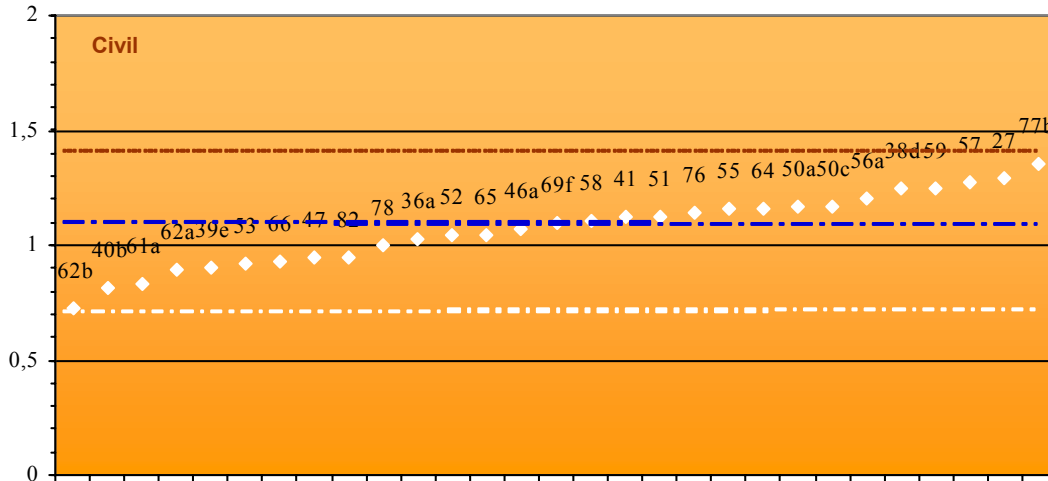


Fig. 20. Relación tronco/extremidades de las figuras humanas de tipo Civil.

En cuanto a la **perspectiva**, se documentan variaciones en función de las partes anatómicas representadas con el fin de facilitar su identificación. Llama la atención las variaciones en la ejecución de las extremidades en función de la postura adoptada. Así, las piernas separadas parecen responder a una visión de perfil, mientras que las representadas en posición de descanso responden más bien a una biangular oblicua o posición de tres cuartos. Así mismo, la ubicación de los pies en un plano inclinado con respecto a la horizontal sugiere su visualización desde un ángulo superior.

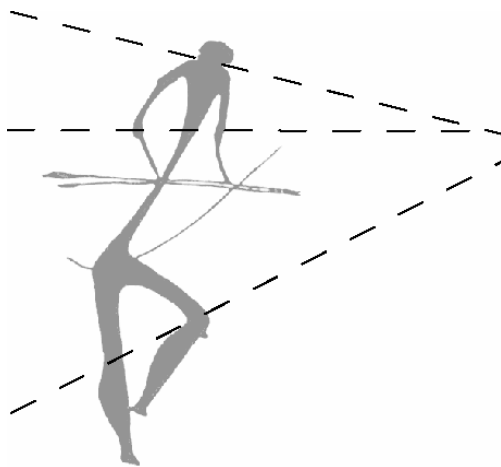


Fig. 21. Fórmula de perspectiva individual.

Las soluciones enumeradas no son exclusivas de este morfotipo sino que son comunes a la mayor parte de ellos, ya que como comentamos al analizar el morfotipo anterior, las posibilidades de figurar la perspectiva cuando se opta por representaciones en tintas planas quedan notoriamente reducidas. Esas carencias se solventan mediante la articulación de las extremidades, adoptando disposiciones que permiten reflejar cierta perspectiva global, complementada por la convergencia de las líneas de fuga de hombros, brazos, codos, caderas, rodillas y pies (Fig. 21); y las variaciones en el equilibrio entre los dos perfiles de la figura con

respecto al eje de simetría vertical.

Por otra parte, a pesar de que todos los motivos se integran en una acción unitaria destaca la variedad de posturas que adoptan. Se trata de posturas muy dinámicas, que responden con gran realismo a las disposiciones viables para las diversas articulaciones de la anatomía humana. Todas las figuras de este morfotipo, sin excepción alguna, muestran el tronco inclinado en el sentido de la marcha al margen de la disposición adoptada. Y esa inclinación del torso lleva a la búsqueda del equilibrio mediante la participación solidaria del resto de las partes anatómicas. De este modo:

- en los motivos en disposición de disparo, la inclinación excesiva del tronco se compensa mediante la abertura de las piernas en V invertida para mantener el equilibrio (motivos 23, 37, 38c, 39d, 39e, 50, 56, etc.), salvo cuando el espacio disponible les lleva a diseñar posiciones impracticables (motivo 38d y 65).
- En posición de descanso, una de las piernas se mantiene firme para mantener el peso del cuerpo, quedando la otra relajada mediante una ligera flexión de la rodilla (motivos 44 y 61) o estirada si la extendemos hacia delante, provocando la inclinación del torso para mantener el equilibrio (motivos 46a).
- En posición de firme el peso se reparte entre ambas piernas por lo que la columna vertebral permanece recta (motivo 66). En algunos motivos, sin embargo, el torso se inclina hacia delante adquiriendo una postura irreal, que tal vez responda a problemas de encuadre (motivo 50).
- Alzar una pierna flexionada, tal vez para apoyarla sobre alguna superficie, implica cargar el peso sobre la otra pierna, que debe permanecer firme para evitar la caída (motivos 47 y 52).
- Las figuras sentadas (motivos 22a y 57b), en las que la disposición de las piernas figura una postura bastante real, inclinan así mismo el cuerpo hacia delante adoptando una postura algo más cómoda y realista (motivo 57b).

Sin embargo, a estas posturas lógicas hay que añadir algunas insólitas entre las que destaca la inclinación del torso de algunos individuos, no secundada por la posición de las extremidades, que se mantienen unidas y ligeramente flexionadas (motivos 35a y b, 36a, 38d, 50c). No obstante, la ligera flexión de las piernas y la proyección hacia atrás de los glúteos parece responder a un intento de compensar la inclinación del tronco hacia delante. Las pequeñas variaciones formales, métricas o de disposición que observamos entre las diversas figuras podrían estar dirigidas a simular la participación en la acción de individuos de estatus social diverso.

La parquedad de ornamentos asociados a estos motivos contrasta con un mayor equipamiento destinado a sus actividades guerreras, que se exhibe mediante la reproducción de todas las disposiciones viables para sostenerlo (en posición de marcha, carga o disparo, con las flechas insertadas en un carcaj sujeto en una de las manos o sobre la cabeza; o simplemente agrupadas en haces sujetos en la mano o cruzados en la espalda). Entre los arcos, bastante deteriorados o incompletos, predominan los de tipo simple, aunque aplanados en la parte central al ser de tamaño medio-grande. En algunos casos presentan una ligera curvatura en la zona de la empuñadura que al ser muy somera no permite englobarlo entre los de tipo biconvexo (motivo 76). Los arcos carecen de detalle de escotadura y cuerda aun cuando se hallan en disposición de disparo. Tan sólo en una ocasión tenemos dudas al respecto (motivo 27), si bien, finalmente, nos inclinamos a interpretarlo como el astil de una flecha que va a ser cargada ya que el trazo parte de la mano del arquero y no llega a tocar el arco.

La postura del arquero, alzando una de las piernas, parece recoger la tensión de ese momento.

El número de arqueros en posición de disparo es elevado y, sin embargo, las flechas tan sólo se detallan cuando los individuos se hallan en posición de carga o las transportan en un haz cruzado en la espalda (22c, 58 y 68) o sujeto en la mano. Salvo una excepción, las flechas presentan emplumadura lanceolada y ápice simple, y aunque en general el astil es recto algunos individuos presentan astiles un tanto quebrados (39e, 82). Sin embargo, una flecha de emplumadura cruciforme y punta con apéndice lateral, parece vinculada con el arquero 62a, aunque no se produce contacto físico entre ambos que permita ratificar tal vinculación. ¿Qué nos indica esa diferencia? ¿Podría deberse a una adición posterior? o ¿tal vez, al ser la única flecha que muestra protagonismo con respecto al haz es la más fiel a su referente real y el resto responden a una estandarización del diseño cuya única finalidad es simplemente la de emular una flecha? De ser así, este diseño adquiere un valor etnográfico importante, que revela una punta de apéndice lateral, tal vez vinculadas a microlitos geométricos, emplumada por tres plumas cuya finalidad es la de dirigir el disparo. La estandarización que sufren las flechas en el resto de motivos, vinculadas o no a los haces de flechas, obvia el diseño de la punta y reduce la emplumadura a una forma compacta elipsoidal.

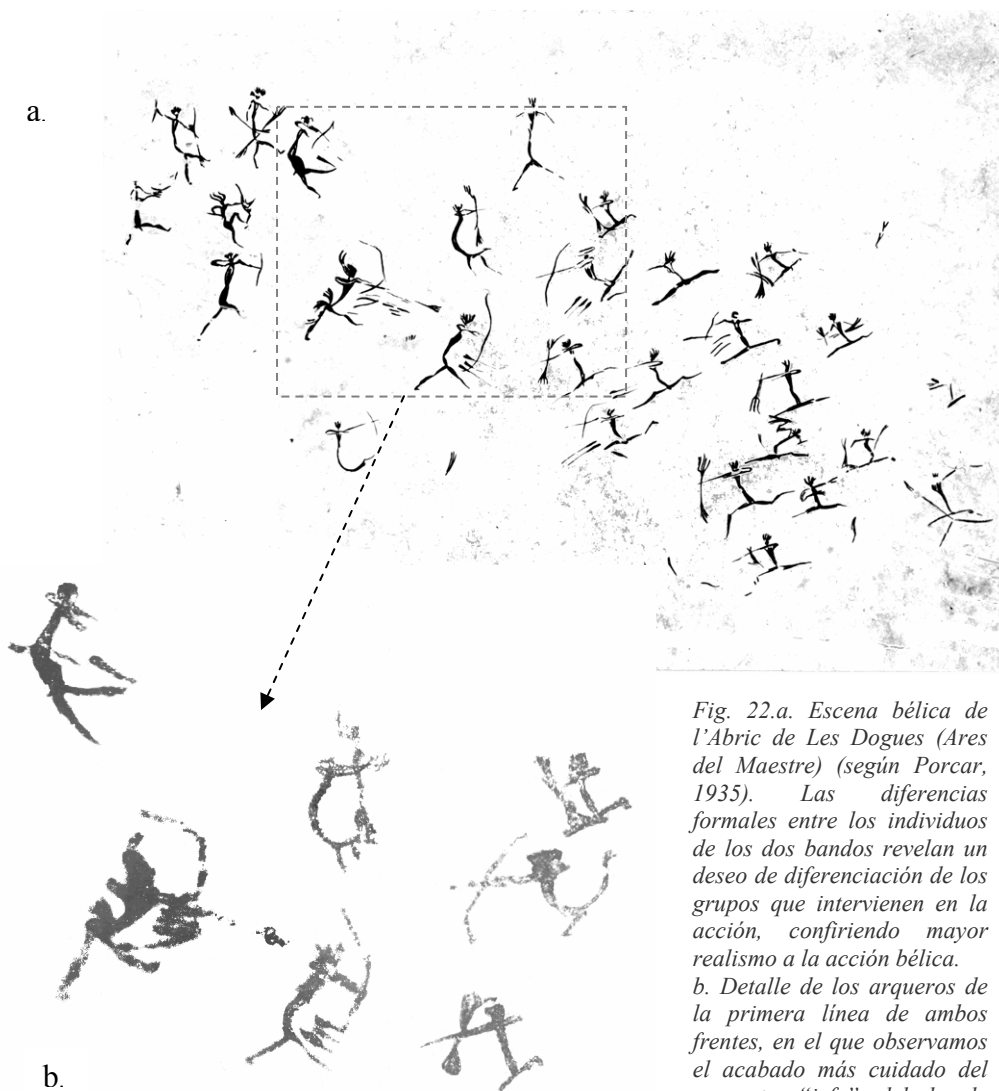
El armamento se complementa con diversos “carcaj”, con detalle de asa e incluso flechas que sobresalen por un lateral (motivos 26 y 46a), y son transportados de modos diversos: sobre la cabeza (motivo 26), asidos con la mano (motivos 46a, 62, 64, 79c) o depositado sobre un suelo ficticio (motivo 38d).

El último complemento lo constituyen las bolsas de pequeño tamaño que transportan dos individuos en uno de sus brazos (motivos 25 y 48), cuya utilidad, al menos por lo que respecta a esta escena, es difícil de establecer.

Formas de articulación escénica.

Desde el punto de vista espacial, las figuras de este morfotipo muestran un comportamiento parecido al anterior en cuanto a la ocupación del espacio, ya que aprovechan la mayor parte del espacio disponible para desarrollar su escena, con motivos de tamaño medio-grande, y no parecen condicionados por los cambios estructurales del soporte sino que los integran en su desarrollo escénico para figurar el paisaje. De este modo, todas las figuras de la cavidad lateral se dirigen hacia la central en actitud de marcha y sin cargar sus arcos, como si acudieran al lugar de encuentro. Sin embargo, los motivos de la cavidad central se dispersan a lo largo de la superficie para participar en el afrontamiento de maneras diversas. Un porcentaje elevado se dispone en actitud de disparo, dirigiendo siempre sus arcos hacia el bando contrario, aunque en ningún caso presentan flechas cargadas. Esto nos induce a pensar que tal vez no se trate de un enfrentamiento real sino de un encuentro entre grupos culturalmente afines o una simple agrupación de individuos con el fin de desarrollar alguna actividad (tal vez ceremonial) en la que se exalta fundamentalmente la actividad guerrera, y que bien pudiera representar un simulacro de guerra o tener una finalidad meramente didáctica, demostrativa o tal vez persuasoria. En apoyo a esta idea intervienen la ausencia de diferencias marcadas entre los individuos de ambos bandos, la ausencia de arqueros heridos o flechas disparadas, la representación de figuras que dan la espalda al bando enemigo en la agrupación de la derecha o la presencia de algunas representaciones femeninas que rara vez aparecen vinculadas a este tipo de escenas. Unos rasgos que sí observamos en otros conjuntos en los que

parece más probable la representación de un episodio bélico, como en Les Dogues (Ares del Maestre, Castelló (Fig. 22), en el que además de las diferencias formales entre los integrantes de los dos bandos, de troncos más estilizados los de la izquierda y más compactos los de la derecha, y de su formación relativamente ordenada, existe un individuo en cada agrupación cuyo diseño más cuidado lleva algunos investigadores a atribuirle el calificativo de jefe.



*Fig. 22.a. Escena bélica de l'Abri de Les Dogues (Ares del Maestre) (según Porcar, 1935). Las diferencias formales entre los individuos de los dos bandos revelan un deseo de diferenciación de los grupos que intervienen en la acción, confiriendo mayor realismo a la acción bélica.
b. Detalle de los arqueros de la primera línea de ambos frentes, en el que observamos el acabado más cuidado del supuesto "jefe" del bando izquierdo.*

Siguiendo con el análisis de la escena de Civil, llama notablemente la atención la insistencia en determinadas disposiciones mediante la reiteración de las posturas adoptadas por los individuos que, de forma visible, coordinan su acción. Posturas que, por otra parte, no reflejan acciones cotidianas sino específicas de la actividad que se va a desarrollar. Tanto las disposiciones como las formas de sujetar el armamento transportado parecen reflejar todas las variantes existentes como si de una exhibición o de una escena didáctica se tratara.

Así mismo, es interesante detenernos brevemente en el análisis de las formas de adición de las figuras a la escena, las consideremos o no de ejecución sincrónica. Dentro del aparente desorden que caracteriza a la agrupación derecha de la cavidad 2, la adición de motivos parece pautada mediante una agregación sucesiva de parejas y tríos de motivos. Las figuras que integran cada una de esas agrupaciones comparten rasgos formales y posturas afines y se articulan entre sí mediante yuxtaposición estrecha evitando cualquier tipo de recubrimiento parcial entre ellas, aunque no con respecto a representaciones anteriores.

La yuxtaposición se produce en disposiciones lineales, más o menos oblicuas, que pueden ser (Fig. 23):

- **consecutivas simétricas**, es decir, en la que los motivos que integran la pareja reproducen una acción prácticamente similar (58 y 59 y tal vez 35 y 36; 42 y 44), con a penas cambios en la disposición de sus extremidades.
- **consecutivas asimétricas**, en las que a pesar de la concordancia de tamaños y disposiciones cada individuo desarrolla una actividad independiente, (63 y 65; 62, 64 y 66; tal vez 50b y 50c o 39d y 39e, si bien estas últimas muestran una estructura escalonada más que lineal). Llama la atención la divergencia en las formas de composición entre estos motivos y a los del apartado anterior, ya que en los dos primeros casos parecen mostrar una disposición ordenada de menor a mayor, inversa a lo que sería un plano de fuga y en el tercero una ordenación en dos planos paralelos en lo que parece un intento de perspectiva de grupo pero que no se perfecciona mediante la disminución del tamaño de la figura que se halla más alejada del primer plano. Sin embargo no hay duda de que consigue dotar a la composición de una cierta profundidad de campo.
- **afrentadas disimétricas** (51 y 53), en las que destaca la similitud de su posición de firme caracterizada por una rigidez excesiva de sus extremidades inferiores. Aunque ambos individuos sostienen su armamento, el arquero de la derecha separa una de sus flechas en una secuencia previa a la carga del arco.
- y **opuestas disimétricas** (46 y 47). Su ejecución parece simultánea, y aunque ambas se hallan en posición de descanso, la disposición que adoptan sus extremidades es algo dispar.

La complejidad estriba en establecer si la adición de esos pares o tríos de motivos se produjo de forma simultánea o por intervalos más o menos regulares, dilatados en el tiempo, ya que la dificultad de establecer el orden de las superposiciones, tras analizarlas tanto a nivel macroscópico como microscópico, nos impide reconstruirlo con certeza.

Si en vez del índice de proporcionalidad, que analizábamos en párrafos anteriores, nos detenemos en el análisis de la relación tronco/extremidades en base a las dimensiones reales de los individuos (gráfico 3), sí que observamos agrupaciones diferenciadas a pesar de que la mayoría de las figuras muestra un comportamiento relativamente homogéneo. Las dos agrupaciones diferenciadas se hallan integradas por un lado por las dos supuestas representaciones femeninas (motivos 45 y 62b) y por otro, por las figuras que rompen las alineaciones de pares y tríos de arqueros de la agrupación de la derecha.

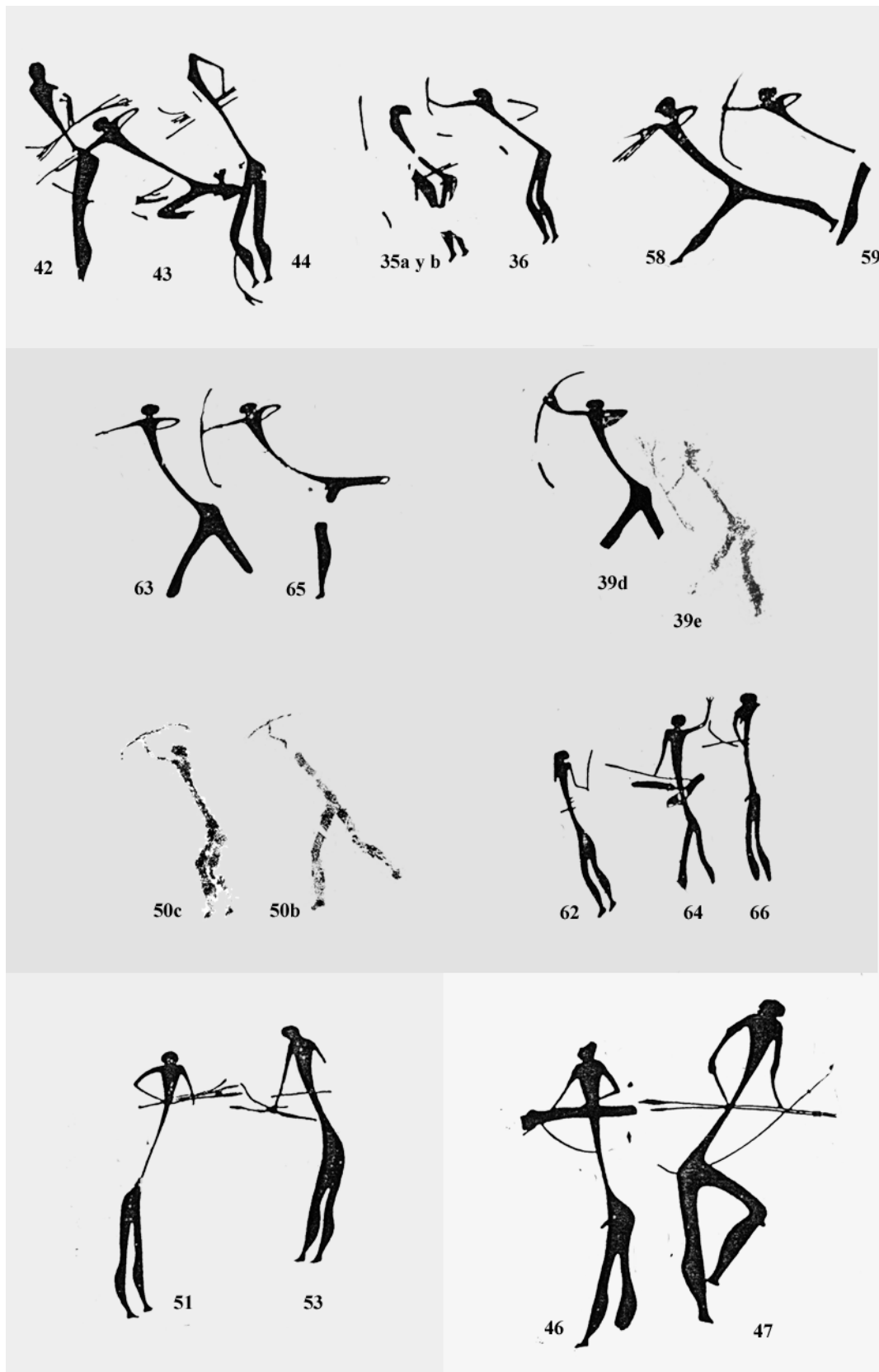


Fig. 23. Disposición de las alineaciones de figuras de la agrupación de arqueros: a. consecutivas simétricas. b. Consecutivas asimétricas. c. afrontadas disimétricas. d. opuestas disimétricas.

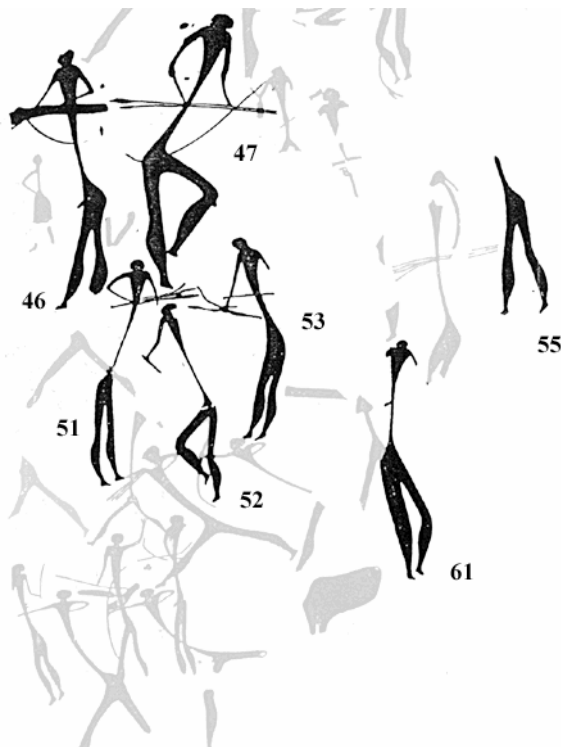


Fig. 24. Arqueiros que protagonizan un cambio en las pautas de composición de la escena.

Sus diferencias son evidentes en sus tamaños relativos, algo superiores a la media, y en los aspectos compositivos, ya que no sólo rompen la orientación de la mayor parte de la agrupación mediante la disposición de los arqueros 47, 51 y 61a en dirección opuesta, sino que además las figuras ya no muestran una yuxtaposición en alineaciones consecutivas que dotaba de cierto orden interno a dicha agrupación (Fig. 24 y 25). El análisis de las superposiciones parece revelar que al menos algunas de ellas son posteriores o han sufrido un proceso de repinte (arqueros 46 y 47), aunque la significación de este cambio compositivo no sabemos interpretarla, ya que desde el punto de vista formal las figuras son muy afines.

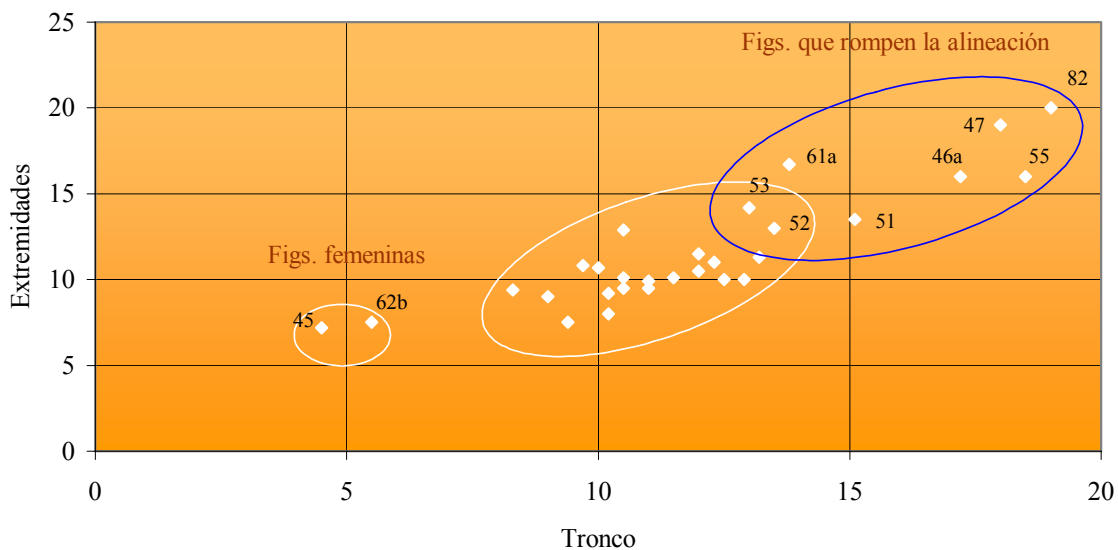


Fig. 25. Relación tronco /extremidades de las figuras de tipo Civil en base a sus relaciones métricas reales.

Siguiendo las ideas de Clegg en relación al significado de los cambios estilísticos y al repinte de las cavidades, en el arte rupestre la renovación de las escenas a intervalos regulares implica una simetría inicial en los motivos representados que conforme se va dilatando en el tiempo supone pequeñas deformaciones, no sujetas a corrección, que son irrelevantes para el significado y la función de los artefactos (Clegg, 1987) y que, por tanto, no implican una ruptura de la tradición. Sin embargo, a largo plazo, las

transformaciones se van incrementando y pueden provocar incluso un cambio en la temática.

Esta interpretación no nos parece descabellada para explicar la aglomeración de motivos que protagonizan esta escena. Así, las primeras adiciones se producirían manteniendo de forma bastante fiel los rasgos formales, con pequeñas variaciones insignificantes. Esto explicaría las superposiciones entre los motivos 50a, 50b, 51 y 46, que no pueden interpretarse como un mero recubrimiento parcial coetáneo al casi desdibujar a la primera figura, o las que se documentan entre el resto de individuos de los englobados en este tipo. La adición de los motivos 46, 47, 50 y 61, la mayor parte en dirección opuesta a la de su agrupación, podría suponer las primeras variaciones en la temática, mientras que la adición de las figuras 77a y b, podrían suponer otra fase consecutiva de adición en la que se respeta la temática, como demuestra su postura y disposición, pero que van introduciendo deformaciones algo más acentuadas desde el punto de vista formal (motivos 77a y b).

Siguiendo las interpretaciones de Wiessner, la copia del estilo utilizado por otros individuos enmascara las diferencias existentes entre ellos, permitiendo una acción de grupo más unificada. Añade además que tomar prestados ciertos elementos de otros estilos puede expresar solidaridad sin ofender la identidad de otros, y que el deseo de diferenciarse puede tanto acentuar los límites como crear complementariedad, permitiendo al intercambio social proceder de manera efectiva. (Wiessner, 1984: 194). Sea cual sea el proceso de adición lo cierto es que en la incorporación de los motivos hay un deseo evidente de respetar la temática representada, y que las pequeñas modificaciones que se observan con respecto a la norma deben responder a una mezcla de las deducciones de Clegg y Wiessner; es decir, que la intervención en fases sucesivas produce a medio plazo pequeñas modificaciones con respecto a las pautas establecidas, a las que no se les otorga importancia y que en todo caso sirven para acentuar la idea de complementariedad y de continuidad.

Los motivos 77a y b, probablemente adheridos con posterioridad, concuerdan con los de la escena tanto en las proporciones anatómicas como en actitud y disposición, y

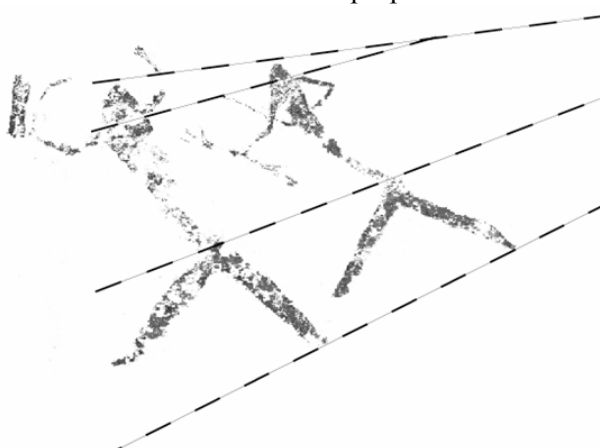


Fig. 26. Formal de articulación escénica de los motivos 77a y b.

su armamento, compuesto por arco, flechas y un carcaj, es así mismo acorde con los de la agrupación de arqueros. Del mismo modo, su adición en pareja, conformando una composición en hilera por yuxtaposición estrecha que evita el recubrimiento parcial, concuerda con los pares y tríos anteriormente enunciados, aunque a diferencia de ellos sus pautas de perspectiva escénica son algo más realistas, ya que recurren a una reducción progresiva del tamaño de la figura ubicada en el plano

posterior, otorgando a la composición una mayor profundidad de campo. Así mismo sus cabezas triangulares simétricas, a modo de melena en perspectiva frontal, y el escaso modelado de sus extremidades las diferencia del resto (Fig. 26).

Por otro lado nos queda la cuestión de si la superposición de motivos de este panel podría explicarse como un modo de resolver la perspectiva escénica. Si nos centramos

en el análisis de la parte inferior de la agrupación derecha, lo cierto es que el diseño de motivos en alineaciones integradas por pares y tríos de figuras que llevan trayectorias comunes y paralelas o sub-paralelas, y que se ordenan mediante la superposición parcial de las diversas alineaciones, otorgan a la agrupación una cierta perspectiva de grupo, que sin embargo se ve truncada con la adición de motivos en trayectorias opuestas (motivos 47, 50 y 61) o cuyos tamaños exceden de manera considerable la media alcanzada por el resto de individuos (motivos 46, 47 y 61). Esto nos lleva a considerar su adición posterior. Así mismo, los motivos ubicados en la parte central de esta agrupación derecha parecen mostrar una ordenación espacial algo más aleatoria y desordenada (motivos 38a-d; 56a-c; 50a, 336b, 37) que podría responder a un proceso de ejecución en varias fases. Sin embargo, como ya hemos señalado, la homogeneidad formal de la mayor parte de los motivos hace difícil defender una concepción de la escena muy dilatada en el tiempo y parece indicar un periodo de intervención relativamente corto, asociado tal vez a visitas esporádicas de un mismo grupo social, que van ocasionando una progresiva alteración y desorganización de la escena primigenia.

Por último, nos queda destacar que, al igual que el morfotipo anterior, el tamaño y dispersión alcanzada por las figuras de este tipo traduce una monumentalización del lugar que requiere el mantenimiento de una distancia relativa con respecto al soporte para la visualización completa de la escena. Un alejamiento que es relativamente posible gracias a las dimensiones de la plataforma del abrigo, que sobresalen unos 5 metros con respecto a la pared en las áreas de mayor profundidad, y que por tanto permitiría la visualización completa de la escena. Sus cerca de 70 m² (Fig. 27) permitirían la afluencia simultánea de un cierto número de individuos y por tanto el desarrollo de algún tipo de actividad de índole social o cultural que llevara parejo el diseño de representaciones parietales. La ubicación de esta escena en la parte central, acaparando la cavidad más profunda del abrigo y superponiéndose a todos los horizontes anteriores, implica una ruptura respecto a ellos y una evidente apropiación del espacio gráfico.

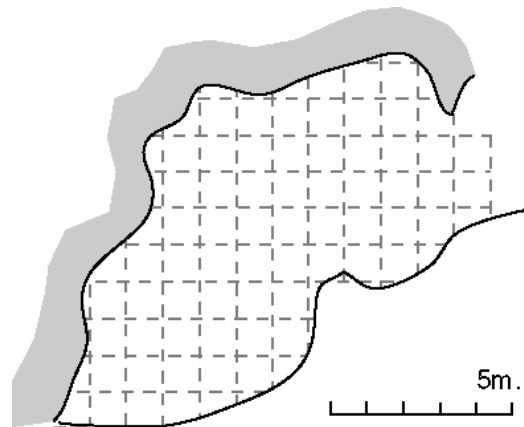


Fig. 27. Dimensiones de la plataforma del abrigo 3 de les Coves del Civil.

Tipo Lineal naturalista. (fig. 10)

variantes aparecen en función del grosor del trazo, de su longitud, de su comportamiento a la hora de modular la realidad anatómica y sus formas de articulación, o de su repetición en determinados puntos para generar formas más gruesas. Elementos que, como veremos, juegan un papel clave en la definición de variantes formales.

Por su parte, y como es ya sabido, las representaciones de tipo Lineal surgen de un esquema de partida previo en el que la línea configura la estructura corporal básica, y las

En su estudio de esta cavidad, ya Obermaier y Wernert definieron este tipo humano: "Figuras de técnica lineal y extremada estilización; desproporcionadas, pero, no obstante, llenas de vida y movimiento" al que denominaron *Nematomorfo* (Obermaier y Wernert, 1919). En ellas la simplificación formal es llevada a su extremo, quedando reducida a la estructura básica del esqueleto.

Respondiendo a tal descripción destacan los motivos 13, 18c, 19, 20, 21 a y b, 39b, 100b y tal vez 56b, que se distribuyen en escenas de temática diversa. Estas figuras se caracterizan por combinar el trazo simple, aplicado a la práctica totalidad de motivos filiformes, con un modelado somero de torso y pantorrilla obtenido mediante la repetición del trazo en ese punto. El resultado es un tipo que se engloba entre los filiformes por el tipo de trazo, pero en su variante naturalista por el modelado anatómico al que aludimos.

La singularidad que muestran las figuras 19 a 21 en su proceso de ejecución nos hace detenernos brevemente en su análisis como simple curiosidad. Singularidad que reside básicamente en el proceso seguido para la conformación de su estructura básica y que tal vez podríamos extrapolar al resto de figuras de este morfotipo.

La estructura básica de tronco y piernas parece obtenida a partir de dos trazos únicos, contiguos y paralelos, en la parte correspondiente al tronco, que se bifurcan en su extremo inferior para representar, sin rupturas en el trazo, tanto las extremidades como el detalle de los pies (Fig. 28). En su recorrido se someten únicamente a cambios de sentido en su trayectoria con el fin de reproducir las inflexiones de rodilla y tobillo. Una vez obtenida la morfología básica, se agregan los detalles de pantorrilla mediante repeticiones sucesivas del trazo modelante.

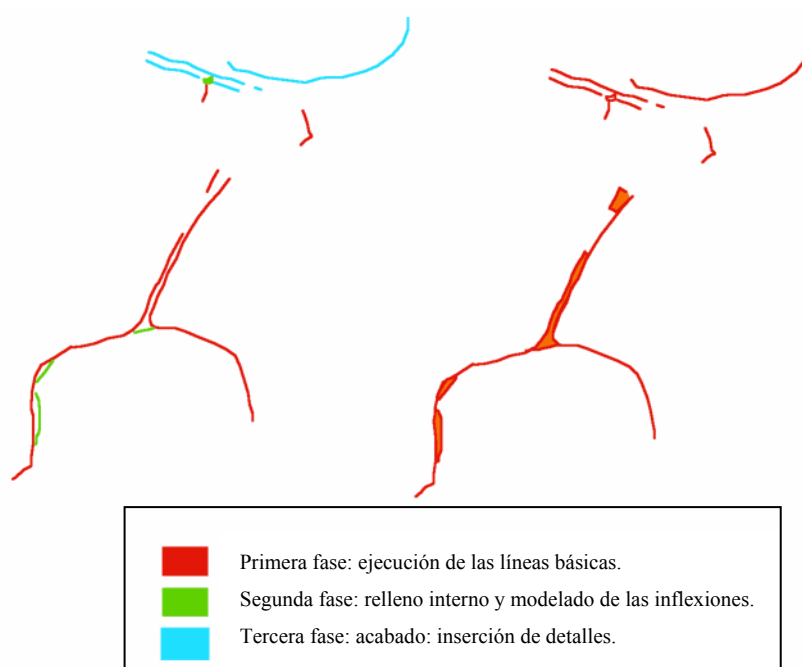


Fig. 28. Reconstrucción hipotética del proceso de construcción de las figuras humanas de tipo lineal en su variante naturalista.

En todos los casos, el trazo se efectúa mediante tinta de color rojo en la que la variedad cromática parece responder a la oxidación y erosión a la que se hallan sometidas.

Desde el punto de vista **métrico**, los tamaños documentados no sobrepasan en ningún caso los 11 cm, aunque la mayoría de las representaciones se hallan incompletas.

Desde el **punto de vista formal** muestran un comportamiento semejante a las representaciones del morfotipo anterior. Destaca en primer lugar la tendencia al alargamiento o estilización del torso, aunque menos pronunciada que en el tipo anterior, y una ausencia de elementos ornamentales y fisonómicos que, una vez más, dan mayor protagonismo a la escena o al tipo frente al individuo. Esas coincidencias se extienden a su vez a la morfología de las cabezas, de tipo elipsoidal en los motivos que la conservan, a la morfología del torso, de tendencia triangular, y al diseño marcado de pantorrilla. Así mismo, el mayor naturalismo de los motivos 19 y 39b, reproduce también el modelado de los glúteos, que contrasta con los individuos 20 y 21a y b, en los que la articulación de tronco y piernas se efectúa mediante un cambio brusco y anguloso del trazo.

Como señalamos en la introducción, la temática, trayectoria y actitud de los motivos 13, 19, 20 y 21a y b, con los brazos levantados por encima de la cabeza para sostener arco y flechas, concuerdan con las de la escena bélica, a pesar de la disparidad de tamaños, por lo que no descartábamos que originariamente se realizaran para adherirse a ella. Los arcos, de tipo simple aplanado, y las flechas, de ápice simple y emplumadura lanceolada (motivos 20, 21a y 21b), secundan así mismo esa idea.

Desde el **punto de vista espacial**, las dos agrupaciones en las que intervienen estos motivos (motivos 18 a 21 y motivos 100a – 101a), muestran un cambio de concepción importante con respecto a los morfotipos anteriores, ya que no sólo se sitúan en los espacios periféricos evitando la superposición sobre fases previas, sino que además, cuando se incorporan a sus escenas lo hacen así mismo en los espacios vacuos resultantes de la desaparición de algunos motivos. Actitud que implica respeto frente a lo anterior.

Su tamaño reducido y el consecuente reducido espacio que ocupan en el panel implica así mismo un cambio en el grado de accesibilidad a la información transmitida, ya que la visualización de la escena requiere una mayor aproximación del receptor al soporte.

En cuanto a los modos de articulación escénica, en ambas agrupaciones prima la disposición lineal por yuxtaposición estrecha de los individuos que intervienen, sin recurrir al recubrimiento parcial. Las dos disposiciones lineales se articulan entre sí en disposición paralela ligeramente convergente, mostrando una perspectiva escénica en la que sin embargo no observamos una reducción del tamaño de los individuos acorde con su alejamiento con respecto al primer plano. Una pauta de representación que vuelve a coincidir con la de los pares y tríos de figuras incorporados en la agrupación central de esta cavidad.

Por su modo de agregación al conjunto, y siguiendo a Troncoso (2002) podríamos distinguir dos tipos de motivos:

- motivos fundamentales, que forman escenas por sí mismos sin agregarse a escenas previas:
- motivos complementarios, que se incorporan a escenas protagonizadas por otros tipos humanos.

Así, mientras los horizontes anteriores (Centelles y Civil) se comportan en su incorporación al soporte como motivos fundamentales, las representaciones filiformes naturalistas aquí analizadas actúan en unos casos como motivos fundamentales (13, 19, 20, 21a y b, a los que a su vez se adhieren motivos complementarios en fases posteriores) y en otros como motivos complementarios, que se adhieren a escenas previas adecuándose a los espacios disponibles (39b y 56b).

Figuras humanas de pequeño tamaño de las últimas fases de adición.

Al margen de las tres variantes humanas anteriormente enunciadas, debemos recordar la existencia de otra serie de figuras de tamaño menor, que se van adecuando a los espacios disponibles y que no muestran unidad formal entre ellas, por lo que sin duda son producto de diversas intervenciones y por lo general se incorporan a los paneles como motivos complementarios, que se adhieren a escenas preexistentes transformando el contenido escénico hacia escenas de temática cinegética. Su adición sigue las pautas del tipo anterior, ocupando espacios vacíos, pero ya no lo hacen en disposiciones lineales sino que cuando actúan en grupo se articulan en disposición radial convergente sin concordancia métrica con las representaciones a las que se adhieren.

Desde el punto de vista formal tenemos tipos filiformes (6, 9, 88d, 100b), tipos de tendencia más naturalistas, con adornos corporales (motivos 10 y 11) o sin ellos, pero con una cierta prominencia abdominal (motivos 18b y e).

La caracterización de estas representaciones y su ordenación en diversos horizontes es difícil de efectuar a partir de un solo yacimiento por lo que deberemos esperar al análisis de un mayor número de conjuntos para tratar de sistematizar sus pautas de representación en base a analogías formales, técnicas y compositivas. Es evidente que sus diferencias formales traducen diversas intervenciones, que parecen producto de acciones más puntuales, de concepto claramente diferenciado al de las grandes escenas que acaparan el conjunto y que deben ir vinculadas al desarrollo de alguna actividad de gran entidad.

5. SÍNTESIS DEL COMPORTAMIENTO ESTILÍSTICO DE LAS REPRESENTACIONES HUMANAS DEL CONJUNTO DEL CIVIL.

Aunque prácticamente hemos hecho referencia a todos los rasgos de continuidad y ruptura que observamos entre los diversos morfotipos humanos documentados en este yacimiento, volveremos a recoger de forma sintética aquellos que permiten definir con claridad su pertenencia a diversos horizontes, de ejecución dilatada en el tiempo y por tanto, afirmar la existencia de estilos diversos.

Como enunciamos desde el principio, no sólo los rasgos individuales de los motivos (forma, técnica, tamaño y perspectiva) sino también su distribución espacial, temática, formas de incorporación a escenas y soporte y de articulación escénica, son susceptibles de aportar información que nos permita concluir la existencia de estilos diversos en el interior de una misma unidad de análisis (el abrigo).

No debemos perder de vista que el comportamiento de algunas variables, que en el interior del abrigo parece estilístico, en el sentido de parecer vinculado a un único horizonte (técnica del listado aplicada a los animales de pequeño tamaño, o bicromía aplicada únicamente a las representaciones de tipo civil), no muestran el mismo comportamiento cuando ampliamos el análisis a unidades mayores (núcleo, territorio o globalidad), como demuestra la aplicación de la bicromía a representaciones de tipo Centelles en el conjunto homónimo, que por el contrario sí podría traducir una técnica regional; o la técnica del listado aplicada a representaciones animales de diversos horizontes (López-Montalvo et al, 2000 y Villaverde, Domingo y López, 2002).

La superposición de motivos en un mismo yacimiento revela la importancia del propio emplazamiento frente a la temática o estilo de las representaciones, si bien los

cambios formales y temáticos nos dan información sobre continuidad y ruptura entre diversas tradiciones.

Ningún rasgo por sí mismo nos da información estilística sino la combinación de todos ellos, aunque no siempre adquieren el mismo peso en todos los horizontes.

Así, las proporciones anatómicas, en la relación tronco/extremidades, marcan la diferencia entre el horizonte Centelles (proporcionado) y los horizontes Civil y Lineal Naturalista (desproporcionados), quienes a su vez se diferencian por los rasgos anatómicos, métricos y ornamentales.

El horizonte Centelles destaca por el mayor protagonismo del individuo, evidenciado por la suntuosidad y profusión de ornamentos, frente al tipo; mientras que los horizontes civil y filiforme naturalista, que se diferencia entre sí por los tamaños relativos, destacan la importancia del tipo y la escena frente al individuo, formalmente estandarizado y parco en ornamentos, aunque en el morfotipo civil se produce un incremento del equipamiento asociado al armamento (carcaj, bolsas).

Por sus pautas de agregación, los dos primeros horizontes se componen de motivos fundamentales, que integran escenas por sí mismos, mientras que el tercero combina los fundamentales con los complementarios, ya que se adhieren a las escenas preexistentes aunque sin transformar su contenido, lo que indica una cierta perduración de la tradición. También complementarios, los motivos de pequeño tamaño que protagonizan las últimas fases del conjunto se diferencian del horizonte filiforme naturalista por causar la transformación temática de las escenas a las que se incorporan, lo que muestra una ruptura con respecto a las fases anteriores. Una ruptura que muestra así mismo la superposición del horizonte civil sobre los anteriores, y acaparando el espacio central.

Las rupturas enunciadas permiten por tanto considerar estilísticos a las representaciones que obvian o transforman las escenas anteriores, y tan sólo una perduración de una tradición dilatada en el tiempo a los que mantienen el mensaje transmitido e introducen pequeños cambios o “accidentes” con respecto a las pautas establecidas.

Por tanto, de los morfotipos enunciados, tan sólo las variantes centelles y civil propiamente estilísticas, ya que muestran un comportamiento más o menos pautado y que se repite en más de un conjunto, mientras que las figuras Lineales naturalistas parecen más bien una evolución del horizonte civil.

En su ocupación del espacio, los dos primeros horizontes se comportan de forma análoga, monumentalizando el lugar mediante la dispersión extensiva de las representaciones, que parece traducir un mensaje destinado a una amplia concurrencia y vinculado al desarrollo de algún tipo de actividad de cierta entidad que pudo requerir la presencia de un cierto número de individuos. Sin embargo, los horizontes subsiguientes muestran un cambio importante en la concepción del espacio, ya que utilizan los espacios periféricos, y sus tamaños reducidos requieren una aproximación al soporte para contemplar la escena desarrollada, por lo que parecen destinados a una menor concurrencia. Además, reiterando lo que hemos señalado en líneas anteriores sus diferencias formales traducen diversas intervenciones de carácter puntual.

Por último, queremos recordar que la posibilidad de interpretar la narración escénica no implica la comprensión del mensaje que transmite, que por lo general trasciende a lo representado y queda restringido a aquellos individuos insertados en una determinada entidad o estructura socio-cultural.

III-2.b. ABRIC DE CENTELLES.

1. INTRODUCCIÓN.

El *Abric de Centelles* fue descubierto en 1982 por Manuel Centelles, antiguo guarda del núcleo de la Valltorta, a raíz del interés mostrado por los investigadores Viñas y Sarriá por prospectar las sierras N. y NO. del término municipal de Albocàsser. La noticia de su hallazgo fue publicada en una breve reseña ese mismo año (Viñas y Sarriá, 1981), en la que se daba a conocer una de sus composiciones de arqueros, concretamente la de la unidad 9. Sin embargo, y aunque la fama del conjunto se ha difundido en nuestro entorno de investigación por la peculiaridad de algunas de sus escenas, en la actualidad se halla todavía inédito.

Las representaciones se distribuyen a lo largo de sus más de 60 m de longitud, aunque la mayor concentración de motivos y escenas se localiza en las dos cavidades que se abren en el extremo derecho del paredón rocoso y en sus áreas más inmediatas (fig. 1). A pesar del fuerte deterioro que muestran la mayor parte de ellas, el número de motivos conservados (más de 125 según el primer recuento de Viñas y Sarriá), la variedad formal de las figuras humanas que contiene y las novedades técnicas y temáticas que aporta a nuestra visión sobre el Arte Rupestre Levantino, lo convierte en uno de los conjuntos rupestres más interesantes del núcleo Gasulla-Valltorta.

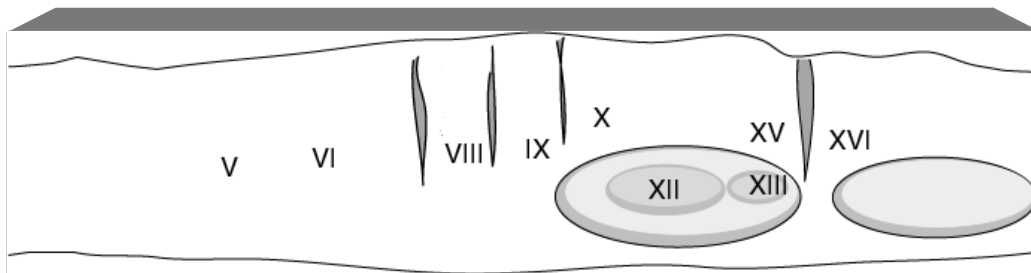


Fig. 1. Croquis de l'Abric de Centelles.

En la documentación del conjunto efectuada por Chiner, P; Herrero, M. y Nieto, E. entre noviembre de 1991 y febrero de 1992 por encargo de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, depositada en los fondos del Instituto Valenciano de Arte Rupestre (Museu de la Valltorta, Tirig, Castelló), se contabilizan un total de 16 abrigos (que nosotros denominaremos unidades) cuyas características morfológicas difieren de los criterios por nosotros enunciados para describir los conjuntos (Domingo, 2000: 20; López-Montalvo, 2000: 14; Domingo y López-Montalvo, 2002: 76). Sin embargo, como el objetivo de este trabajo no es documentar el conjunto sino analizar tan sólo algunos de sus motivos, utilizaremos la numeración propuesta por los citados investigadores. Sus calcos, junto con los efectuados por Juan de Dios de las unidades 8, 9 y 13 y las fotografías del archivo Gil-Carles (todo ellos depositados en los fondos del Museo), nos sirvieron de base para la revisión del conjunto. Sin embargo, al tratarse de documentación en proceso de estudio por los investigadores de la citada institución, las observaciones que podemos hacer sobre motivos y temas van a ser limitadas. Así mismo, la imposibilidad de proceder a la comprobación *in situ* de los motivos y a su localización exacta, nos impide ofrecer un levantamiento topográfico y unos calcos exhaustivos que faciliten la lectura de nuestras interpretaciones. A pesar de ello, ofrecemos un croquis de la ubicación de algunas de las cavidades que vamos a citar y de algunos de los motivos,

salvo en el caso de la cavidad IX, de la que incluimos los calcos publicados por Viñas y Sarriá (1981). Las dificultades de analizar un conjunto que se halla en fase de estudio no nos impidieron, sin embargo, efectuar una selección de algunos de los motivos y escenas en él representados, ya que la importancia del conjunto para la definición de uno de los tipos humanos característicos de este núcleo: al que denominaremos tipo Centelles para facilitar su identificación, lo convierte en referencia obligatoria para nuestra investigación. Así mismo, extenderemos el análisis al resto de representaciones humanas que parecen vincularse a su mismo horizonte artístico, ya que el análisis efectuado nos permitió constatar que en algunas de sus escenas, de concepción unitaria, intervienen tipos humanos morfológicamente dispares (unidades 12 y 13). Tal constatación supone un cambio importante en la tradicional presunción de que la coexistencia de morfotipos distintos en una misma escena o cavidad respondía a una adición paulatina y nos confirma la idea de que el análisis formal de las representaciones no es suficiente, por sí mismo, para afirmar adscripciones crono-culturales distintas o hablar de estilos diversos y, por tanto, considerar que este tipo de escenas son de carácter acumulativo.

Dado que el estudio que vamos a efectuar del conjunto es parcial y se ciñe tan sólo a alguna de sus figuras y escenas, el esquema de análisis que vamos a seguir para su descripción va a ser distinto al utilizado para los conjuntos anteriores, obviando la realización de un inventario exhaustivo de motivos y la descripción pormenorizada de las escenas existentes. Para facilitar la lectura de nuestras interpretaciones hemos asignado una numeración provisional a las representaciones, que consta del número de identificación de la unidad seguido del número asignado a la figura.

2. ANÁLISIS INTERNO.

El gran protagonista de este conjunto es sin duda la figura humana, que acapara la mayor parte de las unidades estructurales analizadas y que en muchos casos se convierte en la única protagonista de sus escenas.

La variedad tipológica de las figuras, la existencia de diversas superposiciones entre ellas y la coexistencia de escenas de temática diversa que se distribuyen a lo largo de toda su superficie, son prueba evidente de que el conjunto es el resultado de sucesivas intervenciones, lo que viene a confirmar la importancia del emplazamiento durante diversos periodos. Pero a diferencia de lo que observamos en otros conjuntos, las escenas cinegéticas son minoritarias y aunque son igualmente llamativas, la espectacularidad, el tamaño y el desarrollo extensivo que alcanzan las escenas de “contenido social” protagonizadas por las representaciones de tipo Centelles reduce el protagonismo que ostentan en otros conjuntos.

En su dispersión por el abrigo, las representaciones de tipo Centelles aparecen documentadas con entidad diversas a lo largo de nueve unidades (fig. 2).

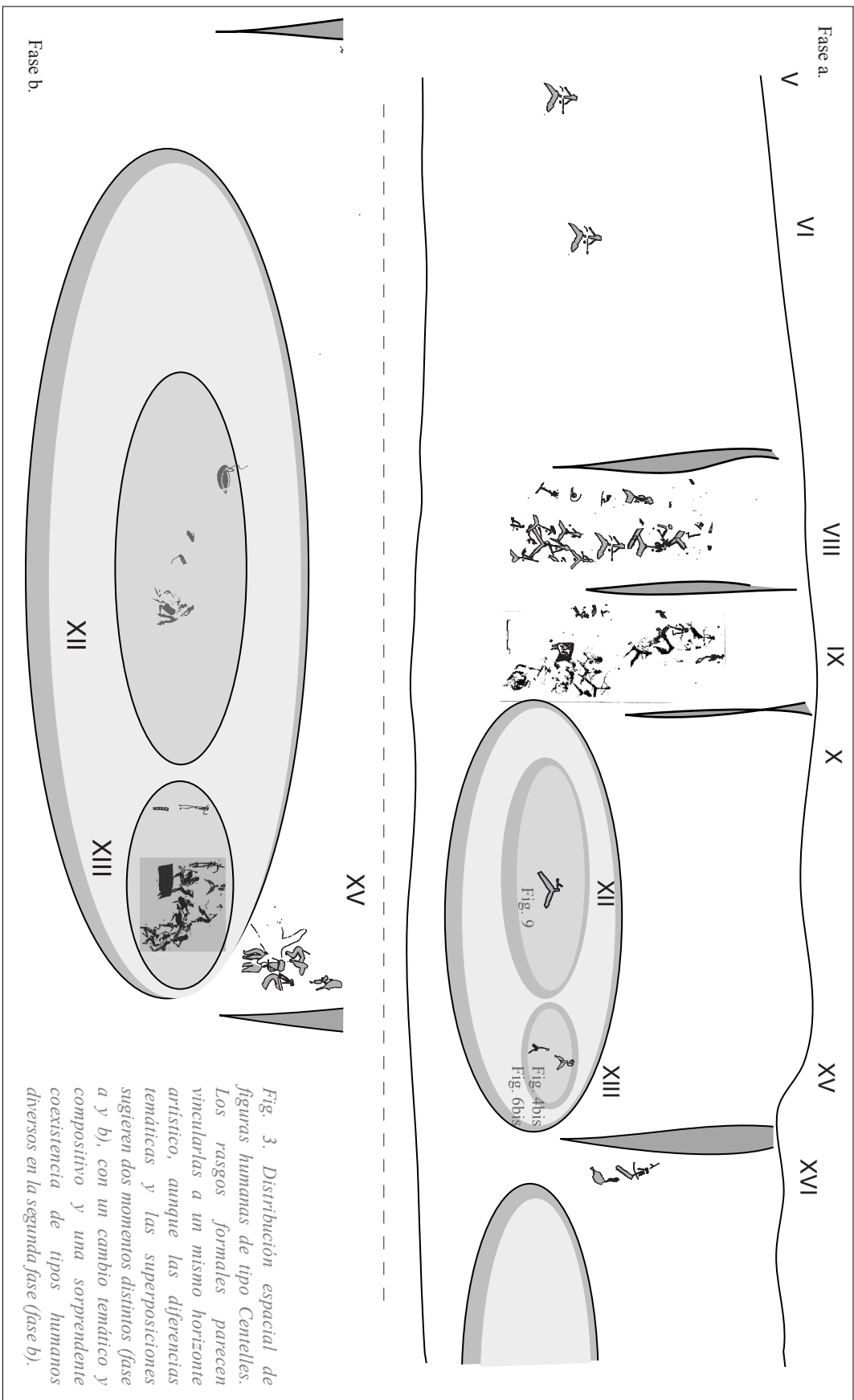
Unidad	C-5	C-6	C-8	C-9	C-10	C-12	C-13	C-15	C-16	Total
Nº Figs.	1	1	≥ 13	≥ 15	≥ 2	≥ 5	≥ 6	≥ 6	2	51

Fig. 2. Distribución de las figuras de tipo Centelles en las distintas cavidades del conjunto.

Pero el recuento de motivos que ofrecemos, que sobrepasa el medio centenar, es sin duda parcial ya que tanto los motivos como las unidades en las que se integran se

hallan muy deteriorados.

La existencia de superposiciones entre motivos englobados en este tipo y su articulación en dos escenas de contenido diverso nos lleva a cuestionar su ejecución unitaria (fig. 3). Por un lado, los motivos de las unidades 5, 6, 8, 9 y 10 comparten actitud y trayectoria, constituyendo un **amplio contingente de figuras humanas** que, en su avance hacia la derecha, transportan consigo armamento y fardos de naturaleza diversa y parecen acompañados por mujeres y niños (comunicación personal de Rafael Martínez) (fig. 4). En todos los casos en los que se documentan superposiciones, los motivos que integran esta escena parecen infrapuestos (unidad 9: la oreja del jabalí 14 parece superpuesta a los fardos de la figura 15. Unidad 12: sobre los restos del arquero 9 se diseña un ciervo de unos 29 cm de longitud máxima, un arquero de tipo filiforme de pequeño tamaño y tal vez los restos de una figura que recuerda a las representaciones de Mas d'En Josep), por lo que desde el punto de vista cronológico, ocupa el primer lugar en la secuencia del yacimiento. Una interpretación que concuerda, tanto desde el punto de vista temático como desde el cronológico, con lo hasta ahora visto en los yacimientos de Cavalls y Civil. Sin embargo, la existencia de representaciones afines en las unidades 12, 13 y 16 que muestran trayectorias opuestas a las de estos individuos nos plantea ciertas dudas respecto a su interpretación, ya que la tendencia en los yacimientos anteriores era a que la totalidad de las representaciones mostraran una dirección única y común. En las unidades 12 y 13, las figuras de tipo Centelles en disposición de marcha (motivos 9-12 y 4 y 6bis-13) aparecen además en un plano de representación distinto, ya que ocupan el área de mayor concavidad del abrigo y no su parte superior y externa, como ocurre con las figuras anteriormente enumeradas, por lo que rompen las pautas de distribución espacial apuntadas por el resto de arqueros. El notable deterioro de la figura 9-12 permite efectuar pocas interpretaciones al respecto. Sin embargo, el extraordinario parecido formal de la figura 4-13 (fig. 5 y ver documentación gráfica en CD adjunto), con una de las representaciones femeninas que cargan fardos sobre su cabeza en la unidad 9, concretamente el motivo 17, nos obliga a considerarlas coetáneas. No obstante, las dos representaciones de la unidad 13 presentan una tonalidad mucho más clara, lo que unido al carácter incompleto de la figura 6bis nos sugiere la ejecución de un borrador inicial de la escena que se abandona sin retocar para proceder a un cambio de ubicación de los motivos. Por otro lado, la infraposición del motivo 6bis-13 bajo la figura femenina 6-13, que integra la segunda escena protagonizada por las representaciones de tipo Centelles (fig. 5), nos permite afirmar la posterioridad de esta escena con respecto a la marcha territorial hasta ahora analizada. Pero las dudas enunciadas con respecto a la temática, resueltas en cierta medida por lo que se refiere a las figuras de las unidades 12 y 13, son más difíciles de rebatir al observar las representaciones de la unidad 16, ya que ambas figuras, dispuestas en un mismo eje vertical, avanzan en actitud de marcha y siguiendo una trayectoria relativamente horizontal, hacia la izquierda. Además, se ubican en el plano superior y periférico de la citada cavidad, eludiendo el área de mayor concavidad, en concordancia con la posición de las figuras de la escena de marcha. Por tanto, lo que comenzamos analizando como una escena en la que un gran contingente de figuras humanas protagonizaba un desplazamiento por el territorio parece transformarse en una reunión o encuentro de individuos (arqueros, mujeres y niños) que confluyen hacia un mismo punto y cuya finalidad se nos escapa. Sin embargo, no cabe duda que nada tiene que ver con la segunda escena representada por individuos de este concepto formal, ya que los motivos 9 (unidad 12), 4 y 6bis (unidad 13) que dirigen su marcha hacia la izquierda, ya han sobrepasado y dejado tras de sí a las figuras que integran la segunda escena, por lo que difícilmente podemos defender su vinculación y su



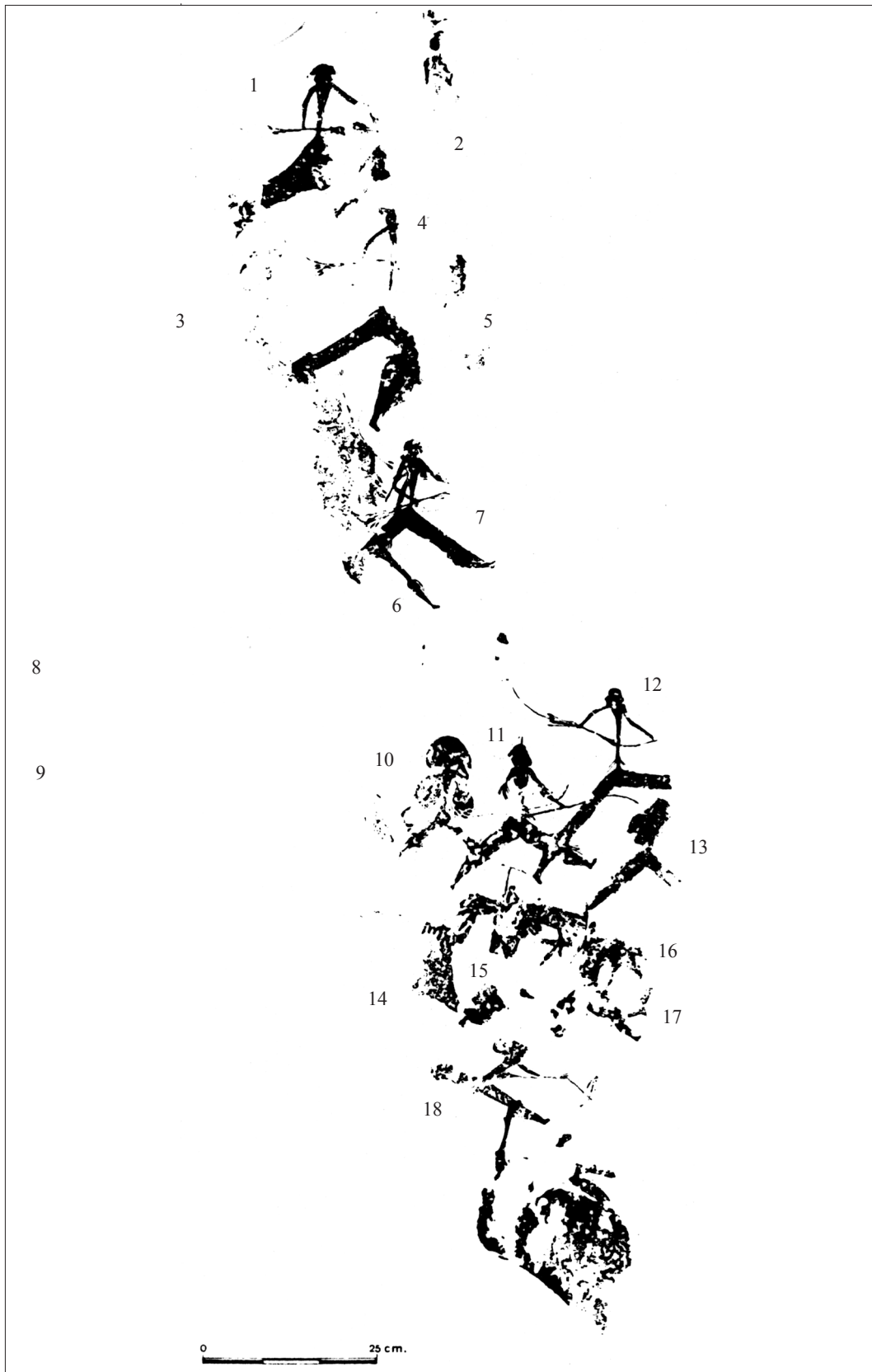


Fig. 4. Agrupación de arqueros de tipo Centelles de la unidad 9 (motivos 1 a 13 y 15 a 17). Sobre ellas jabalí (motivo 14) y otras figuras y restos informes (calcos según Viñas y Sarriá, 1981).



contemporaneidad, a no ser que reproduzcan dos episodios de una acción o una narración que no están entrelazados entre sí con pautas escénicas (es decir, recurriendo al diseño de los motivos en trayectorias convergentes hacia el punto en el que se halla la agrupación central).

En segunda escena a la que aludimos está protagonizada por una serie de representaciones que interpretamos como femeninas (ver más adelante la descripción de motivos) y que en la mayor parte de los casos aparecen representadas en posición sedente y entrecruzando los brazos por delante del abdomen (motivos 16 (unidad 12) (fig. 6), 6, 8 y 9 (unidad 13) (fig. 5) y tal vez 1, 2 y 5 (unidad 15), para los que carecemos de documentación gráfica más allá del primer croquis (fig. 3).

En la unidad 13, dos mujeres más se adhieren a la escena, una de pie pero con el torso inclinado sobre una representación masculina, que yace bajo ella y rodea las extremidades de la mujer con las suyas, y otra ubicada por debajo de ambas, con las extremidades flexionadas, los pechos indicados y un cierto prognatismo ventral que nos incita a interpretarla como una mujer en proceso de gestación. Los rasgos formales del citado individuo (motivo 10) nada tienen que ver con los que caracterizan a las representaciones que monopolizan este conjunto, ya que muestra un torso excesivamente prolongado y rectangular y extremidades de tipo lineal, que detallan la flexión de la rodilla y los pies pero que obvian el modelado anatómico de las mismas. Destaca así mismo la representación bastante realista del sexo, que no cabe duda representa a un sexo desnudo en el que se detalla incluso el escroto y que, sin embargo, no se halla en posición erecta. De rasgos similares, aparecen asociados a esta escena un mínimo de otras 6 figuras que, representadas con el sexo erecto, se yuxtaponen a las representaciones femeninas en distintas actitudes. Una primera (motivo 7) se interpone entre dos representaciones sedentes extendiendo sus brazos como si tratara de sujetar por la espalda a una de las mujeres que se contrae sobre sí misma. Las otras tres (motivos 15, 17 y 18), con el sexo igualmente erecto en dos de los casos (motivos 15 y 18), rodean en disposición radial convergente a la mujer embarazada que parece sentada en una especie de columpio, figurado por una trazo que la rodea y que en el extremo superior se une y traza una inflexión a modo de gancho. En la parte izquierda de la escena aparecen las dos últimas representaciones de este tipo, orientadas hacia la derecha y representadas en un mismo eje vertical en actitud poco dinámica.

Las dudas que nos surgen a la hora de interpretar esta escena son múltiples. En primer lugar nos cuestionamos sobre la simultaneidad de ejecución de las representaciones femeninas y de los individuos con los que comparten la acción. Es evidente que sus rasgos formales son dispares, lo que por lo general induce a interpretar este tipo de escenas como producto de la adición. Sin embargo tanto la técnica como el color de las figuras sugieren su contemporaneidad. La mayor parte de las representaciones de esta escena presentan decoración bícroma obtenida mediante la superposición de pigmento blanco sobre tinta plana roja con el fin de diseñar decoraciones corporales o de vestimenta. Una decoración que encontramos así mismo en la figura 3 de esta misma escena, cuyo papel desconocemos y cuyos rasgos formales difieren de nuevo de los de las figuras hasta ahora mencionadas. Se trata de un arquero de gran tamaño (23 cm conservados, aunque cabe destacar la desaparición de la mayor parte del tren superior), y de rasgos filiformes aunque en una variante más naturalista que, en actitud de descanso, flexiona ambos brazos hacia atrás mientras sostiene el armamento. En las extremidades inferiores presenta adorno de jarreteras con detalle de cintas.

Este hecho nos hace cuestionarnos varios aspectos. ¿Podemos afirmar a partir de

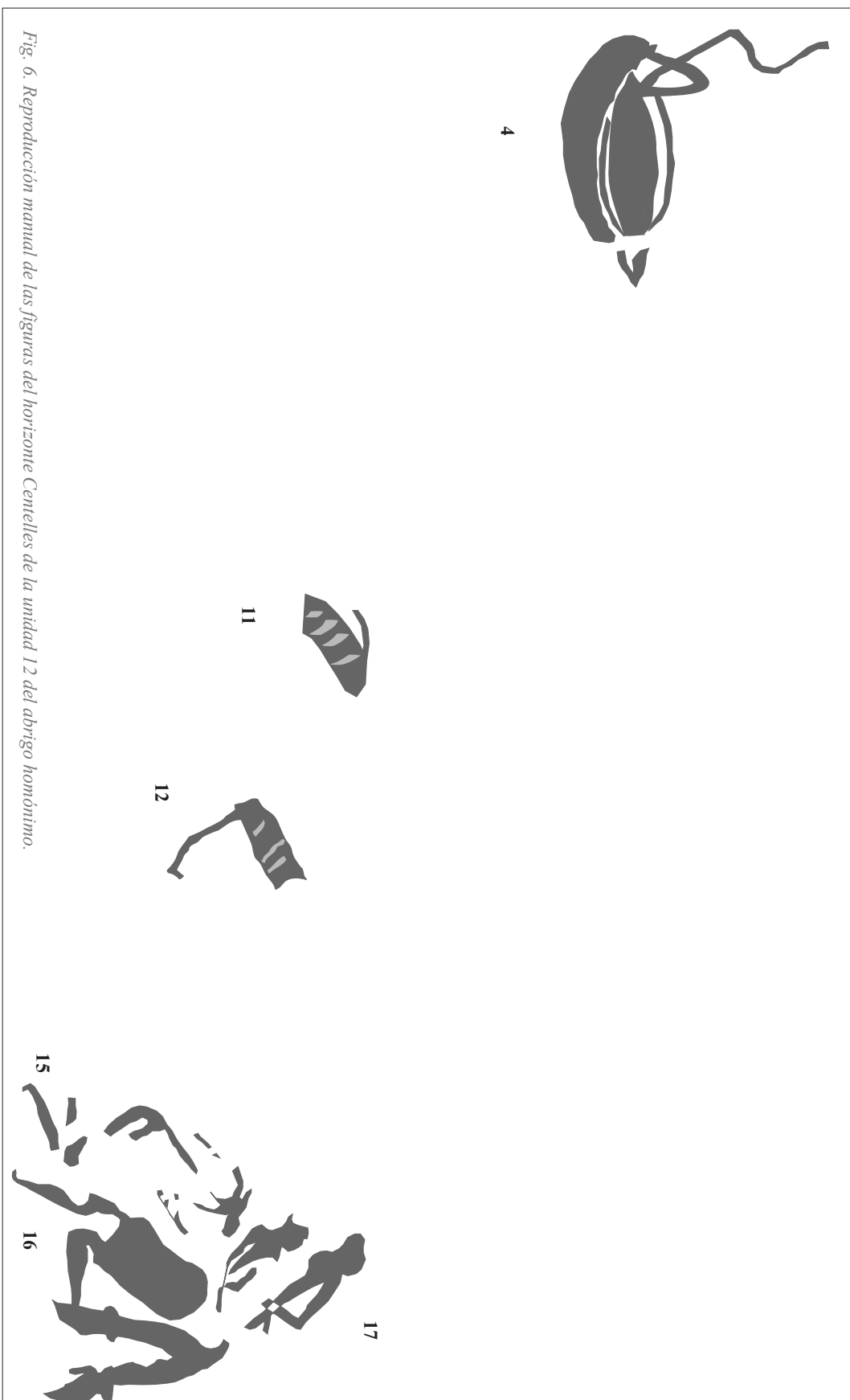


Fig. 6. Reproducción manual de las figuras del horizonte Cenelles de la unidad 12 del abrigo homónimo.

los datos enumerados la contemporaneidad de estos tres tipos humanos?, ¿es significativa de dicha contemporaneidad la utilización de pigmento blanco en representaciones femeninas, arquerio de concepto Lineal y figuras sexuadas? ¿O por el contrario estamos hablando de más de una intervención que implicaría o bien la perduración de la técnica de la bicromía o bien el repinte de las figuras en la última actuación?

Al margen de la técnica, hay otros aspectos que nos llevan a relacionar las representaciones sexuadas con el horizonte centelles. Y es que en la mayoría de ellas llama la atención la presencia de bolsas de tamaño medio que penden sobre sus espaldas (motivos 7, 15, 17 y 18) y cuya morfología y tamaño recuerda a las que observamos en la figura 4bis de esta unidad y en las figuras 10, 13 o 16 de la unidad 9. Así mismo, mientras el brazo adelantado de la mujer 11 parece superponerse al torso del individuo que yace frente a ella, sus extremidades parecen infrapuestas, lo que tan sólo podría explicarse de haber sido realizadas de forma simultánea. Además, la cabeza de la figura 18 parece cubierta por los trazos que diseñan el hipotético columpio en el permanece sentada la mujer embarazada (figura 16), evidenciando la posterior ejecución de esta última. Es cierto que los rasgos formales de la mujer “embarazada” difieren de los del resto de figuras femeninas, dado el excesivo alargamiento del torso y el volumen menor de las extremidades, lo que podría llevarnos a pensar en una adición posterior, pero el hecho de que se ciña sin ningún problema al espacio disponible entre los motivos 15, 17 y 18, y que la disposición de brazos extendidos de estos dos últimos evidencien el desarrollo de una acción común, incide a favor de la idea de su concepción unitaria. Además, las diferencias formales entre las representaciones femeninas podrían explicarse por el hecho de que todas ellas se hallan vestidas salvo la figura 16.

En cuanto a la temática de esta escena, es también difícil de determinar, ya que escapa a lo hasta ahora visto en el arte levantino. Es evidente que la representación del sexo masculino alcanza gran importancia, pero hay ciertos aspectos que nos llevan a restar peso a la posibilidad de que se trate de una escena meramente sexual y que esté más bien relacionada con la procreación o la fertilidad. No cabe duda de que en las sociedades prehistóricas la natalidad era un hecho importante para garantizar la pervivencia del grupo y que, con toda probabilidad, las comunidades prehistóricas conocían la existencia de una conexión directa entre copulación y procreación, por lo que esta temática pudo alcanzar cierta importancia en su simbología, en sus creencias religiosas o incluso en sus rituales.

Destaca en primer lugar la presencia de la figura femenina 16, en la que parece representarse (a pesar de los desconchados) una figura femenina (de lo que no hay duda por la representación de los senos), con las extremidades flexionadas y asida con ambas manos a un entramado de trazos que, a modo de cuerdas sujetas al techo, sugiere la representación de un “columpio”, que circunscribe completamente a la figura ya que su trazado se diferencia con claridad incluso en la parte correspondiente a los glúteos y en la espalda. La postura que mantiene la mujer es sin duda la postura natural para facilitar el parto y permitir la participación de la madre en el proceso, ya que en esta posición la mujer puede pujar de forma más efectiva ayudada por la propia gravedad que facilita la caída del bebé y garantiza así mismo el control de la madre sobre la situación. La posibilidad de que, efectivamente, los trazos que la rodean representen un columpio o algún tipo de cordaje para facilitar su sujeción vendría a corroborar dicha interpretación. Tradicionalmente el parto de la mujer se efectúa en posición vertical o erguida, manteniendo las piernas flexionadas y el torso ligeramente inclinado hacia delante con el fin de facilitar el paso del bebé por el canal del parto. Y

en ocasiones una de las posturas adoptadas, y que hasta el siglo pasado aun se documentaba en algunas áreas del propio maestrazgo (comunicación personal de Virginia Salom), consistía en colgar a la parturienta o hacer que se sujetara en algún elemento vertical para facilitar dicha disposición y ayudarla a mantenerla. La postura vertical obliga a quien asiste el nacimiento a arrodillarse frente a la mujer, lo que podría explicar la presencia de una figura humana que se inclina frente a la representación femenina y extiende sus brazos hacia la zona del bajo vientre, tal vez simbolizando el paso previo a la extracción del bebé. La presencia de otra figura tras ella completaría la escena, ya que rodeándola con sus brazos por la parte trasera respalda a la parturienta y le ayuda a permanecer en la postura adecuada. Una escena análoga se repite en la unidad adyacente entre las figuras 15 a 17 (unidad 12), si bien en este caso la hipotética parturienta se halla vestida, como muestra la presencia de la falda y la ausencia del detalle de senos, y carece de prominencia abdominal. A su vez, en esa misma unidad se documentan dos figuras humanas incompletas que se asemejan a las representaciones sexuadas de la unidad 13 e incluso presentan decoración de bandas transversales blancas en el torso. Y ambas figuras parecen provenir del punto donde se encuentra lo que, a nuestro juicio, podría interpretarse como la representación de un feto o un bebé que yace sobre un lecho y que muestra las extremidades flexionadas y lo que podría ser el cordón umbilical, representado por un trazo largo y sinuoso en sentido ascendente. Y aunque esta interpretación pudiera parecer descabellada, la presencia de otra representación humana con gran prominencia abdominal en la unidad 15, constituyendo un nuevo ejemplo de mujer gestante, podría confirmar lo hasta ahora enunciado.

Por otra parte, y manteniendo la misma idea, la contorsión del resto de las representaciones femeninas (motivos 6, 8 y 9) pudieran representar lo que O'Donnell deduce de algunas representaciones femeninas paleolíticas: las posturas típicas de la segunda fase del parto, es decir, las posturas adoptadas durante las contracciones cuya finalidad es la dilatación del cuello uterino. Y es que una vez iniciadas las contracciones, la postura más indicada es la posición en cuclillas, sentada o semi-sentada, con los muslos flexionados sobre el abdomen de modo que permite a la mujer ejercer mayor esfuerzo. Según esta investigadora, y apoyándose en diversos estudios etnográficos, en contextos prehistóricos el parto conlleva un enorme simbolismo y toda una serie de rituales debido a la peligrosidad que implica el proceso, no tanto para el hijo como para la madre. Y añade que ese simbolismo puede ser instigado por las asistentes de la parturienta, tal vez como un punto de mira, un elemento didáctico relacionado con la posición óptima de cada estadio del parto o como el resultado deseado de un estadio particular del proceso (O'Donnell, 2004). La presencia de dos trazos de entidad diversa que surgen de la parte inferior de las figuras 6 y 8, concretamente a la altura de las ingles, sugiere la representación de algún tipo de fluido corporal que bien pudiera representar la rotura de aguas, de aceptar la hipótesis del parto. Así mismo, la presencia de un elemento que sobresale en la parte izquierda de la cabeza de la figura 6 a la altura de la boca podría representar bien un adorno de cabeza ligeramente desprendido, bien un objeto sólido que sujeta entre los dientes para ayudarse a la hora de hacer fuerza durante las contracciones.

A modo de curiosidad y sin pretender extrapolar datos etnográficos al estudio del Arte Levantino, un paralelo etnográfico australiano, en el que se reproduce una escena de parto en la que diversas mujeres asisten a la parturienta, habla a favor de la hipótesis planteada dado las analogías formales en la disposición adoptada por las figuras protagonistas de la escena australiana y la que documentamos en la unidad 13 (figuras 16 a 18) (fig. 7). En la parte inferior aparece representada una mujer *Mimi* de cuclillas dando a luz. Otra mujer ubicada en su parte posterior extiende sus brazos

rodeando a la parturienta para actuar como respaldo, mientras que una tercera se aproxima por la parte anterior y extiende sus brazos hacia la región púbica para asistir al bebé.

Sin embargo, en detrimento de esta interpretación, no logramos entender la presencia de figuras masculinas durante una actividad de estas características, ya que el acto del alumbramiento es un acto tradicionalmente reservado a la mujer, que hasta época reciente tan sólo era asistida por otras mujeres y que, por norma general, se efectuaba en contextos apartados de la actividad cotidiana. La persistente representación del sexo erecto y el hecho de que el personaje que yace frente a una de ellas (motivo 10) parezca rodear las extremidades de la mujer (motivo 11) nos inclinan a pensar en una temática de contenido sexual, lo que tampoco es discordante con las escenas de parto al tratar todas ellas sobre el tema de la fertilidad y la procreación.

Así mismo, las diferencias formales entre los individuos de tipo centelles y los personajes masculinos aquí representados pudieran implicar la representación de algún tipo de personaje fantástico, acorde con el carácter simbólico que se atribuye a este evento no sólo en las poblaciones prehistóricas sino también en un gran número de sociedades tradicionales actuales (México, Papua, etc). Esta posibilidad sería más acorde con la interpretación anterior y en tal caso podríamos admitir la participación de personajes masculinos como asistentes al proceso del parto.



Fig. 7. Una mujer Mimi de rodillas dando a luz. Una mujer la sostiene por detrás mientras que otra asiste al bebé. (Matthews, 1899).

La documentación de paralelos temáticos en otros núcleos con Arte Levantino constituye otro argumento a favor de la hipótesis planteada. Así por ejemplo en el yacimiento turolense de los Chaparros (Utrilla, 2000) se documenta una representación femenina con detalle de senos y un exagerado prognatismo ventral que redundaría a favor de su interpretación como un mujer en proceso de gestación, a pesar de la negación de tal hipótesis de Alonso y Grimal (1995), que observan un prognatismo similar en varios arqueros de la misma escena que a su juicio resta fiabilidad a tal interpretación (fig. 8). Por otra parte, en el Racó dels Sorellets (Castell de Castells, Alacant) (Hernández, Ferrer y Cátala, 1998), dos personajes sedentes y en disposición afrontada, pudieran reproducir otra escena de temática afín, ya que mientras la figura de la derecha sujeta un niño entre los brazos, la de la izquierda flexiona los brazos a la altura de los senos, que pudieran estar representados por la protuberancia que la figura parece extender hacia el niño. Por último, y sin salirnos del contexto Gasulla-Valltorta, la postura adoptada por la supuesta parturienta (motivo 16-13) de Centelles es análoga a la conocida “venus” de la Valltorta (Covetes del Puntal). Una similitud que nos permite extrapolar la misma interpretación a esta representación femenina, en la que parecen intuirse así mismo algunas puntuaciones en blanco en la



Fig. 8. Posibles paralelos temáticos para la escena de fertilidad en el propio ámbito de Gasulla-Valltorta (Covetes del Puntal) y en otros núcleos del territorio levantino.

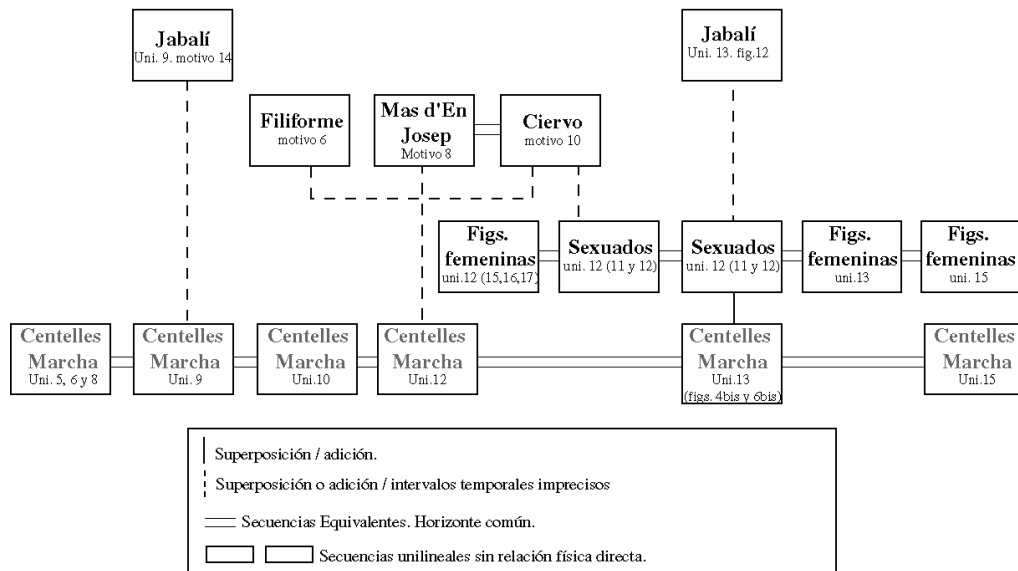
silueta de las extremidades a modo de tatuajes o decoraciones corporales. Además, en ese mismo yacimiento, aunque algo alejado de la citada representación, se documenta una figura en posición fetal invertida tradicionalmente interpretada como un hombre muerto, aunque a nuestro juicio bien pudiera constituir la representación de un bebé en el momento del parto (fig. 8).

Además de las representaciones enumeradas, en las unidades 13 (motivo 5) y 15 (3 y 4) aparecen otras representaciones de arqueros orientados a la izquierda, que responden a las características formales de las figuras de tipo Centelles pero que a diferencia de ellas se muestran en actitudes mucho más estáticas. Su relación con las escenas anteriormente enumeradas es difícil de determinar, aunque no descartamos su vinculación por las citadas similitudes formales. No obstante la falta de documentación gráfica nos impide profundizar en su análisis.

Volviendo al tema de las superposiciones con el fin de determinar el orden de las escenas representadas y admitiendo la contemporaneidad de las escenas en las que intervienen las representaciones femeninas de las unidades 12, 13 y 15, debemos destacar la superposición de un ciervo de gran tamaño (unidad 12) sobre las dos representaciones de cuerpo grueso y piernas filiformes de esa misma unidad, que muestra la anterioridad de estas escenas de “contenido social” frente a las escenas de caza de cérvidos que se desarrollan posteriormente en esta misma unidad. Nos estamos refiriendo al mismo ciervo que en líneas anteriores veíamos se superponía a un arquero de tipo Centelles.

De este modo, el orden de las representaciones quedaría como sigue:

ABRIC 3 DE CENTELLES. Propuesta de evolución relativa de parte de la secuencia artística.



Una evolución que nos permite concluir un mínimo de 6 fases de intervención relacionadas de manera directa con los dos horizontes protagonizados por las representaciones de tipo Centelles y que, a pesar de que no podemos determinar los intervalos temporales que median entre ellas, nos proporciona datos suficientes como para atribuir las representaciones humanas de tipo Centelles a un horizonte inicial en la secuencia artística del Arte Rupestre Levantino.

Centrándonos exclusivamente en las temáticas representadas la secuencia artística

resultante a partir de los datos hasta aquí enumerados quedaría de la siguiente manera (fig. 9):

La **primera fase** estaría constituida por un primer horizonte de representaciones humanas de tipo Centelles. Se trata de una fase en la que el único protagonista es la figura humana que, en su desarrollo extensivo, ocupa las unidades 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13 y 16, para representar una escena de agrupación o encuentro de individuos que nada

tiene que ver con el desarrollo de actividades o marchas bélicas, ya que si bien la mayor parte de los individuos transportan su armamento básico, también intervienen en la acción mujeres ataviadas con fardos de gran volumen, poco prácticos para el desarrollo de actividades cinegéticas, y niños transportados sobre los hombros de su madre o caminando junto a ella. En ningún caso podemos hablar de representaciones estáticas, ya que las figuras que intervienen en esta escena muestran una gran animación acorde a la acción que están desarrollando que, sin embargo, no se acentúa con el recurso a la oblicuidad que observamos en etapas posteriores para enfatizar la actitud de carrera.

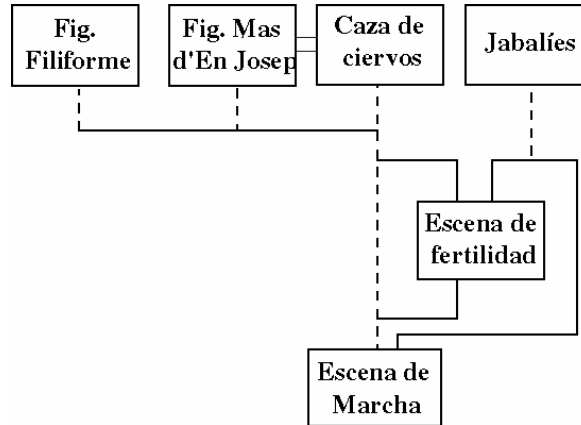


Fig. 9. Propuesta evolutiva parcial de las representaciones de tipo Centelles del abrigo homónimo, en relación a otros horizontes gráficos.

En un **segundo momento** se procede al diseño de la escena de fertilidad que afecta a las unidades 12, 13 y probablemente 15. En la selección de la superficie de dibujo se descarta el área periférica del soporte empleada en la fase anterior para enmarcar las escenas en un área más delimitada como si se tratara de recrear un ambiente más exclusivo: el área de mayor concavidad. La morfología de las figuras humanas es bastante similar a las de la fase anterior, si bien se produce una coexistencia con figuras que responden a un morfotipo diverso y que por tanto rompen con la interpretación tradicional de que figuras morfológicamente dispares corresponden a dos momentos distintos. Su desarrollo escénico prima así mismo el desarrollo horizontal, aunque las escenas se distribuyen en diversos planos. El carácter sedente de un cierto número de representaciones no resta dinamismo a la escena, ya que las figuras reproducen contorsiones que reflejan una gran animación.

Con posterioridad a estos dos horizontes se produce la adición, en distintos momentos y sin posibilidad de determinar el orden entre ellas, de un mínimo de 3 fases de representación que en todos los casos se superponen al primer horizonte y en uno de ellos también al segundo:

- ciervos de tamaño medio grande (en torno a los 30 cm de long. máxima) que son objeto de actividades cinegéticas protagonizadas por figuras humanas de rasgos similares a las documentadas en Mas d'En Josep o el abrigo 3 de les Coves de les Saltadora.
- Un horizonte de figuras humanas de tipo filiforme,
- Un jabalí que se superpone al primer horizonte (motivo 14-9), y un cuadrúpedo de gran tamaño, probablemente otro jabalí que se superpone a una figura de la escena de fertilidad de la unidad 13 (motivo 12).

No obstante, y como hemos reiterado desde el comienzo del análisis de este conjunto, nuestro objetivo no es proceder al análisis exhaustivo de todas sus representaciones y horizontes gráficos, sino caracterizar a las figuras del horizonte Centelles y determinar su lugar en la secuencia del yacimiento. Parece claro, por tanto, que las figuras de este tipo protagonizan dos horizontes consecutivos y que el primero de ellos, o agrupación de arqueros, podría haber constituido la decoración ex-novo de este enclave.

3. CARACTERIZACIÓN TIPOLÓGICA DE LAS REPRESENTACIONES HUMANAS.

Tipo Centelles.

Como ya señalamos al analizar los conjuntos de Cavalls y Civil, en el núcleo de Valltorta se documenta una variante tipológica de figuras humanas, que Obermaier y Wernert denominaron *Paquípodu* (Obermaier y Wernert, 1919) y que se distingue por su tamaño medio-grande (por lo general superan los 20 cm), su carácter marcadamente naturalista, su relativa proporción en la relación tronco/ extremidades, en la que la altura media del cuerpo se sitúa generalmente en el tercio superior; y en las que destaca fundamentalmente la marcada corpulencia del tren inferior y una profusión de ornamentos que revelan un deseo de mayor caracterización de los individuos en contraste con la austeridad propia de otros tipos humanos. Una definición que, si bien recoge algunos de los rasgos más propios de este tipo humano, resulta demasiado sintética y no permite reconocer ciertas especificidades que, en algunos casos, resultan claves para la individualización de diversas fases dentro de un mismo horizonte estilístico.

Desde el **punto de vista técnico**, la documentación de una representación incompleta en la unidad 13 (fig. 10) permite deducir algunos pasos del proceso de construcción de la figura, aunque en ningún caso hemos podido cotejar la dinámica advertida en el resto de figuras del panel, ya que la tinta aplicada en la fase de acabado

es sumamente homogénea e impide precisar el procedimiento a nivel macroscópico.

Al igual que observamos en los Coves del Civil, las figuras parten de un boceto inicial que se va remodelando hasta obtener la morfología deseada. Pero a diferencia del tipo humano allí descrito, que parte de una yuxtaposición de figuras geométricas, en este caso el boceto parece constituido por una sucesión de trazos que van confiriendo la forma definitiva a la figura.

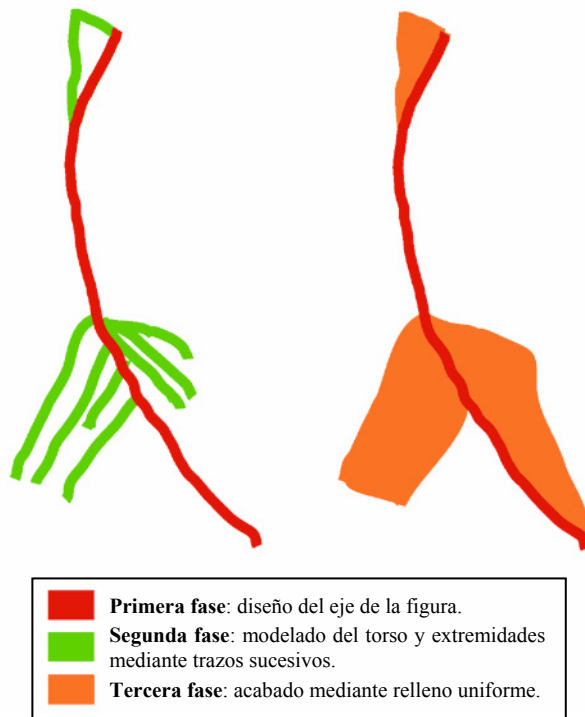


Fig. 10. Figura 6bis (unidad 13). Su estado incompleto nos permite reconstruir el proceso de construcción de la figura.

La ejecución de un primer trazo vertical ligeramente arqueado actúa de eje central para el diseño anatómico y a partir de él, y mediante la adición de diversos trazos, se procede al esbozo de torso y extremidades. Los trazos se van yuxtaponiendo de forma sucesiva hasta alcanzar el grosor y modelado deseado, ya que si algo distingue a las representaciones de este tipo es el carácter masivo de su tren inferior. Aunque en este caso es difícil de precisar, probablemente la delineación de la pantorrilla se efectuaría del mismo modo, es decir, mediante un continuo remodelado del contorno. Para concluir, se procedería al relleno interno (que en este caso no se ha efectuado) y a la definición de los ornamentos que caracterizan a este tipo humano.

En todos los casos documentados en este conjunto, las representaciones se han efectuado en tinta plana de tonalidad rojiza, aunque con diversas gamas cromáticas, y en algún caso el diseño se ha completado mediante el recurso a la bicromía que ya observamos en el yacimiento de Civil. De nuevo el pigmento blanco se utiliza para reproducir algún tipo de decoración corporal o de la vestimenta, aplicado a modo de relleno de listas verticales que recorren el interior de diversas representaciones masculinas y femeninas (fig. 11). Pero la diferencia en la aplicación de este pigmento entre ambos sexos reside en que mientras en las representaciones masculinas de la escena de marcha el listado interno se obtiene mediante la yuxtaposición de trazos lineales paralelos similares a los observados en los Coves del Civil, en las

figuras femeninas de la escena de fertilidad las bandas verticales que decoran el interior de su torso y faldas se obtienen mediante una progresión de puntos para los que desconocemos la existencia de paralelos en otros conjuntos levantinos (fig. 12).

Como ya señalamos al analizar el conjunto de Civil, la asociación de esta técnica a tipos humanos que sin duda pertenecen a horizontes crono-culturales distintos, impide atribuirle un papel estilístico, al menos en lo que a su faceta cronológica se refiere. Por el contrario, si nos ceñimos al análisis de sus pautas de distribución espacial, su vinculación con yacimientos ubicados de forma exclusiva en la red hidrográfica del *Riu de les Coves* (concretamente en les Coves del Civil y l'abric de Centelles) podemos atribuirle un carácter marcadamente regional.

Por otra parte la aparición de decoraciones corporales en algunas escenas de los yacimientos enunciados nos lleva a considerarlas de alto valor simbólico, ya que en las comunidades aborígenes actuales, el uso de pigmentos para el diseño de decoraciones corporales aparece generalmente asociado a contextos rituales de naturaleza diversa. Esto nos incita a pensar que, si bien el arte levantino pudo jugar un papel importante en la articulación del territorio y en la señalización de diversos emplazamientos, su realización tuvo que concebirse, sin duda, en el seno de actividades de marcado valor social, ya fueran rituales sagrados o profanos, y seamos incapaces de llegar a reconstruirlos o de entender el significado de las escenas representadas.

		Figs. Masculinas			Figs. femeninas				
Unidad		VIII		IX	XIII				
Fig.		7	8	12	1	6	8	9	11
Cabeza		—	—	—	—	—	—	—	—
Tronco	Listado		*?	*?	*	—	—	—	—
	Barras	n.s.c.	—	—	—	—	—	—	—
	Punteado		—	—	—	*	—	—	*
Piernas	Listado	*	*	*?	—	—	—	—	—
	Barras	—	—	—	—	—	—	*?	—
	Trazo	—	—	—	—	—	—	—	—
	Punteado	—	—	—	—	*	*	*	*

Fig. 11. Inventario de figuras con decoración bicroma.

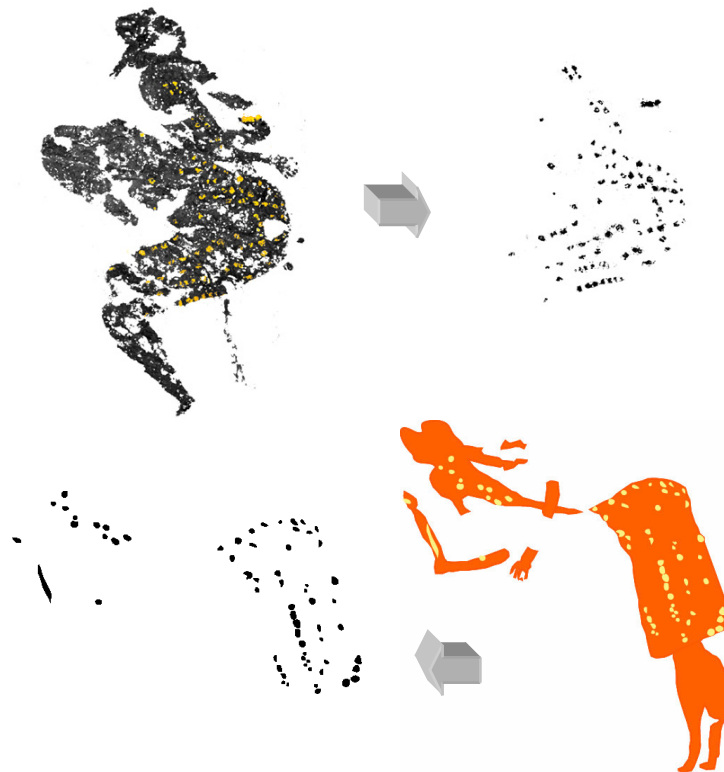


Fig. 12. La decoración en blanco de las representaciones femeninas reproduce trazos relativamente paralelos constituidos por la yuxtaposición estrecha de puntuaciones. Parte superior. Figura 6-13. Calco digital sin comprobación en el abrigo. Parte inferior. Figura 11- 13. Reproducción manual sobre foto.

Si procedemos a la **caracterización formal** de las representaciones englobadas en este morfotipo observamos que comparten una serie de rasgos formales, temáticos y compositivos que permiten su vinculación a una misma tradición cultural y traducen la existencia de un modelo formal estándar que se caracteriza por un cierto realismo morfológico, materializado en un respeto de las proporciones reales y una mayor precisión de detalles y ornamentos. Pero el respeto a un canon de representación establecido no implica la reproducción exhaustiva e invariable de una única variante formal, sino que se observa la búsqueda de una cierta caracterización de los individuos que participan en las escenas representadas. Ese deseo de caracterización se observa tanto en la escena de marcha como en la de fertilidad. En el primer caso no sólo por el grado de variación formal que se documenta entre las figuras masculinas, sino también por la incorporación de representaciones femeninas e individuos infantiles, cuya heterogeneidad refleja de forma verídica lo que podría ser un desplazamiento de un grupo humano por el territorio. Una variabilidad que se enriquece todavía más en el segundo caso al introducir, junto a las representaciones femeninas de rasgos formales propios de este morfotipo, otra serie de figuras humanas con las que concuerdan en tamaño, color, temática y pautas de composición y de las que sin embargo difieren en cuanto a los rasgos formales.

Cuando analizábamos las representaciones de la *agrupación de arqueros* de les Coves del Civil, la reproducción casi exhaustiva de los rasgos formales que caracterizan a ese tipo humano nos permitió determinar la ejecución de la escena en diversas fases a partir de la observación de pequeños cambios con respecto a la norma. Sin embargo, en el caso que ahora nos ocupa, tan sólo el análisis compositivo nos permitirá delucidar si la escena representada es de concepción unitaria o producto de

la adición debido a que la heterogeneidad formal de las representaciones que intervienen podría ser producto de ese deseo de caracterización que hemos señalado y no sólo deberse a la intervención de diversas manos de forma sincrónica o diacrónica.

Las representaciones englobadas bajo este morfotipo muestran figuras de tamaño grande, cuyas dimensiones oscilan entre los 20 y los 40 cm, aunque algunas rebasan ambos límites. Si nos centramos en los individuos de la unidad 9 (única escena difundida de manera gráfica), observamos que las figuras de menor tamaño corresponden precisamente a los cuatro individuos que transportan fardos (motivos 10, 13, 15 y 16) y a otros de pequeño tamaño que se distinguen junto a ellas. ¿Podría deberse su diferencia de tamaños a un deseo de manifestar la existencia de un dimorfismo sexual y de edad? Al menos en dos de los casos (motivos 15 y 16) los citados individuos podrían constituir personajes femeninos, máxime cuando al analizarlos con detenimiento descubrimos entre sus fardos la silueta de dos individuos de pequeño tamaño y tal vez un tercero (motivo 17) caminando junto a ellas, que podrían representar individuos infantiles (comunicación personal de Rafael Martínez). Ambas mujeres muestran un atuendo diverso al del resto de individuos de la escena, constituido por una especie de pantalón de camales anchos que no sobrepasan la altura de la rodilla y cuya analogía con los que ostentan algunas de las representaciones de la escena de fertilidad nos permite interpretar como femeninas a todas ellas. Sin embargo, las otras dos representaciones que cargan fardos (motivos 10 y 13) muestran un atuendo que apenas difiere del ostentado por el resto de motivos de la escena y únicamente se diferencian de ellos por su tamaño y el tipo de carga que transportan. ¿Podría tratarse así mismo de representaciones femeninas? De ser así, dificultaría la diferenciación sexual de las representaciones humanas que se documentan en el arte levantino cuando no se detallan los atributos sexuales o los convencionalismos de atuendo asignados de manera tradicional a uno u otro sexo. Al margen de la finalidad de la escena aquí proyectada, lo cierto es que esta agrupación de individuos parece una instantánea de lo que debieron constituir los grupos sociales prehistóricos autores de estas pinturas.

Su análisis detallado nos permite perfilar los rasgos anatómicos propios de este tipo humano:

- El realismo que caracteriza a estas figuras se manifiesta en primer lugar en la morfología y proporciones que adoptan sus **cabezas**, en las que su silueta modela de forma naturalista y relativamente proporcionada un peinado de tipo piriforme asociado tradicionalmente a la reproducción de una melena corta (16 individuos), que no presenta grandes diferencias entre los individuos masculinos y los femeninos. El grado de simetría de su silueta permite deducir la perspectiva de representación, que en este conjunto muestra una mayor tendencia hacia la visión lateral como demuestran sus perfiles preferentemente asimétricos.
- En un cierto número de casos las cabezas quedan totalmente desdibujadas al transportar sobre ellas **fardos** de naturaleza diversa. Uno de los individuos transporta un objeto de morfología semicircular y aspecto dúctil al adaptarse morfológicamente a la cabeza del individuo (unidad 9: motivo 10), mientras que en los dos ejemplos restantes, la carga está constituida por una serie de trazos paralelos y de aspecto rígido, que sugieren la representación de un haz de leña, de palos o tal vez de armamento, sobre los que transportan a dos individuos infantiles sentados y con los brazos extendidos probablemente para sujetarse (fig. 13). El deseo de facilitar la identificación de los fardos y su naturaleza lleva a su diseño en perspectiva frontal, de tal forma que la figura adopta una disposición un tanto irreal.

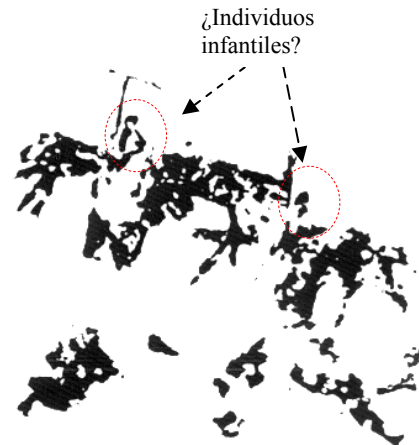


Fig. 13. Las figuras 15 y 16 (unidad 9) transportan sobre la cabeza una especie de fardos de aspecto rígido, tal vez leña o armamento, entre los que se descubre la silueta de dos figuras de pequeño tamaño.

- La exhibición de **adornos corporales** se inicia en las propias cabezas, aunque su presencia queda restringida a un reducido número de arqueros (concretamente 4), morfológicamente dispares y que no parecen ocupar espacios preferentes dentro de la agrupación de individuos (fig. 14). Por tanto no podemos deducir su vinculación a miembros destacados del grupo. Los adornos, compuestos por uno o dos trazos, adoptan una forma de antena corta incurvada que en algunos casos recuerda a los ejemplos documentados en la Cova dels Cavalls (Villaverde et al., 2002: 128 y 133). No obstante se trata de un tipo de adorno que no es exclusivo de este horizonte sino que se repetirá en fases sucesivas en los individuos de tipo Mas d'en Josep e incluso en los de tipo Cingle.



Fig.14. Adornos de cabeza.

- Tanto en las representaciones masculinas como en las femeninas, la articulación de cabeza y torso obvia el diseño del **cuello**, que probablemente queda oculto por la melena, salvo en el individuo 11 de la unidad 9. Esto implica que la silueta del cabello descansa directamente sobre los hombros, llegando a desdibujarlos en algunos individuos.
- El realismo anatómico de estas representaciones concibe torsos relativamente proporcionados, de tendencia triangular, que por lo general responden a una visión frontal como demuestra la aparente simetría de sus siluetas. Tal disposición se halla condicionada por el recurso a la tinta plana como técnica de representación, cuyas limitaciones obligan a la combinación de diversas perspectivas que resultan en disposiciones anatómicas un tanto irreales con el fin de facilitar la identificación de la realidad anatómica. Esas formas de representación se repiten tanto en las figuras de la escena de marcha como en las mujeres de la escena de fertilidad, a excepción de la mujer embarazada, cuyo

torso se ha diseñado de perfil con el fin de mostrar el prognatismo ventral. A su vez, la selección de la tinta plana como técnica de representación obliga a diseñar los detalles que se quieren figurar en la silueta, por lo que los senos aparecen representados en el lado izquierdo en una disposición un tanto irreal en la que se descarta el diseño en perspectiva correcta en pro de su adecuada identificación.

- A pesar de las restricciones que supone la realización de diseños en tinta plana, la disposición irreal del torso se compensa con la articulación de las extremidades en posturas más lógicas y realistas. Los brazos recogen con fidelidad el modelado anatómico de brazo y antebrazo y la correcta articulación del codo. Así mismo, el detalle de manos con indicación de los dedos, que en este conjunto documentamos en una representación masculina de la escena de marcha y en tres femeninas de la escena de fertilidad, es un recurso bastante común en este morfotipo, ya que también aparece en algunos individuos análogos de la Cova dels Cavalls y la Cova del Civil. Y aunque no se documenta en la totalidad de las representaciones, parece que el diseño exhaustivo de las manos incorporando el detalle de los dedos es un rasgo exclusivo de las representaciones de tipo centelles.
- Otro elemento común asociado a este morfotipo es la exhibición de brazaletes por individuos tanto masculinos como femeninos de ambas escenas (fig. 15). Prácticamente todos los llevan ajustados en el antebrazo o a la altura del codo, y su morfología es bastante similar aunque muestran diversas variantes: brazaletes simples ((fig. 8, unidad 11) y brazaletes dobles (motivos 6 y 8, unidad 13), que llegan a combinarse en una misma figura (motivo 7, unidad 9 y motivos 9 y 11, unidad 13). Además de los modelos enumerados, destaca la exclusividad del adorno de brazos que exhibe el individuo 11 (unidad 9), compuesto por cintas que se anudan a la altura del antebrazo dibujando una especie de lazo. Un tipo de adorno corporal que parece exclusivo de este tipo humano, al menos por lo que se refiere al ámbito Gasulla-Valltorta, ya que tan sólo hemos podido documentar un adorno similar en un arquero de tipo Civil en el yacimiento homónimo.



Fig. 15. Adornos de brazo.



Fig. 16. Adorno de cintura.

- El progresivo adelgazamiento del torso permite individualizar la cintura, en la que diversos individuos se ciñen adornos compuestos por un número variable de cintas colgantes (fig. 16). De los 28 individuos de las unidades 8 y 9, al menos 13 conservan todavía dos o más de las cintas que constituían sus adornos. Adornos que en ningún caso aparecen asociados a representaciones femeninas pero que sin embargo no son exclusivos de este tipo humano al documentarse así mismo en las representaciones que hemos denominado de tipo

Mas d'en Josep, documentadas en el yacimiento homónimo (Domingo et al., 2003) y en el abrigo VII de les Coves de la Saltadora (Domingo, 2000).

- Asociado igualmente al torso, diversos individuos transportan fardos de gran tamaño y de forma elíptica, de los que se diferencia claramente el asa o cinta que les permite colgárselos sobre los hombros. Su morfología recuerda más a una bolsa que a algún tipo de elemento asociado a armamento. Estos fardos son transportados tanto por representaciones femeninas (motivos 15 y 16, unidad 9 y

tal vez 10 y 13 de la misma unidad, y 4bis, unidad 13) como por arqueros (motivo 8 y tal vez 14). Incluso una de las representaciones transporta una a cada lado, y una tercera sobre su cabeza (fig. 17). La presencia de bolsas asociadas a arqueros de tipología diversa no es novedosa en la iconografía levantina, pero la morfología y el tamaño relativamente grande de las que se documentan en este conjunto sí que parecen exclusivas de este horizonte inicial. Su presencia numerosa habla a favor de la temática propuesta, ya que el desplazamiento de un grupo humano por el territorio debía entrañar la carga de los enseres necesarios para el desarrollo de sus actividades cotidianas.



Fig. 17. Fardos sobre cabeza y hombros.

- La articulación entre torso y extremidades muestra diversas variantes asociadas a la disposición que adoptan las representaciones. En las figuras que se hallan en actitud de marcha, la articulación entre tronco y caderas se diseña en forma de “v” invertida abierta, con un modelado casi imperceptible de los glúteos, que resulta en una articulación redondeada en la parte posterior y algo más angulosa en la anterior con la finalidad de marcar la divisoria entre ambas partes anatómicas. En las representaciones en disposición sedente y en las representaciones femeninas de la escena de fertilidad la transición entre ambas partes anatómicas es acentuada por el diseño algo más exagerado de los glúteos. Sin embargo, en la mujer gestante dicha transición tan sólo se intuye por un cambio brusco del trazo en la parte anterior que indica el arranque de las extremidades. Por tanto, la disposición adoptada por los motivos juega un papel determinante en el modo de articulación de las partes anatómicas analizadas, con una cierta diferenciación entre las dos fases de figuras de tipo centelles.
- La representación del sexo masculino se ha obviado en la totalidad de las representaciones de este tipo, probablemente porque todas ellas muestran detalle de pantalón que sin duda ocultaría su miembro viril. Sin embargo, los personajes masculinos que comparten escena con las mujeres de la unidad 13 muestra el sexo bien diferenciado y marcadamente naturalista, lo que sin duda traduce el importante papel que juega el diseño de esa parte anatómica en la escena desarrollada.
- La perspectiva frontal del torso contrasta en todos los morfotipos con el diseño de las extremidades en perspectiva normal. Extremidades que en este tipo humano se caracterizan por su longitud y voluptuosidad. Las figuras de la escena de marcha, muestran sin embargo un volumen menos exagerado que las homólogas de la *Cova dels Cavalls* a las que sin embargo se asemejan en la excesiva abertura de las extremidades, que roza los límites de la realidad pero no llega a la horizontal, en la modulación de las pantorrillas y en la incorporación de jarreteras con adornos de cintas. Estas jarreteras contienen un cierto valor etnográfico al revelar la presencia de un tipo de pantalón corto o calzón que las incorpora para ceñirse a la pantorrilla. Las figuras femeninas de esta misma escena y algunas de las representadas en las escenas de fertilidad llevan un tipo de pantalón diferente, mucho más amplio, que finaliza igualmente por debajo de la rodilla pero sin ceñirse a ella. Por último, tres representaciones femeninas de la segunda fase de este horizonte visten faldas relativamente ajustadas que les ocultan las piernas hasta la altura de la rodilla. La variedad resultante confirma la existencia de tres variedades distintas de prendas de vestir, que en todos los casos cubren tan sólo la

parte superior de las extremidades dejando las pantorrillas al descubierto: pantalones ceñidos a la pantorrilla mediante jarreteras, pantalones de camal ancho y faldas estrechas.

- A diferencia de las representaciones del primer horizonte, las figuras femeninas de la segunda fase, y más concretamente las de la unidad 13, muestran una perspectiva de las extremidades algo diferente, ya que combina la perspectiva lateral con un ángulo de visión superior. Un recurso cuyo objetivo es diseñarlas en posturas sedentes o semi-sedentes y remarcar la disposición entreabierta de sus extremidades, que difícilmente se puede figurar si se recurre a una perspectiva exclusivamente lateral. Por tanto, la perspectiva de representación en el arte levantino, y más concretamente en este horizonte, no parece tener un valor estilístico clave para la individualización de diversos horizontes, sino que sus variaciones se deben exclusivamente a la variedad de posturas que se pretenden figurar.
- En la totalidad de las representaciones de este horizonte las extremidades aparecen rematadas por el detalle de los pies, de tipo simple y tamaño reducido, en contraste con el naturalismo que caracteriza al resto de su anatomía. Tan sólo en un individuo (motivo 5, unidad 13) se detallan los dedos de uno de los pies, en lo que parece más bien un dato puntual asociado tal vez con la temática de la escena que una pauta de representación característica de este tipo humano.

En cuanto a las **proporciones corporales**, nos basamos de nuevo en el índice de proporcionalidad que calculamos al analizar las representaciones de los Covés del Civil, en el que en base al canon de representación proporcionada 3:5, consideramos como indicativo de la proporción ideal el límite 0,72, que nos permitirá distinguir entre:

- Figuras proporcionadas cuya relación tronco / extremidades $\leq 0,72$.
- Figuras desproporcionadas cuya relación tronco / extremidades $> 0,72$ y en las que diferenciamos dos variantes: figuras con altura media del cuerpo a la mitad de su longitud, cuya relación tronco/extremidades $\cong 1,1$; y figuras cuya altura media del cuerpo se traslada al tercio inferior y cuya relación tronco/extremidades $\geq 1,4$.

La aplicación de estos índices a las representaciones de tipo Centelles (fig. 18) nos revelan que, por regla general, estas figuras mantienen un equilibrio en la relación entre ambas partes anatómicas bastante fiel a la realidad (Fig 19.c).

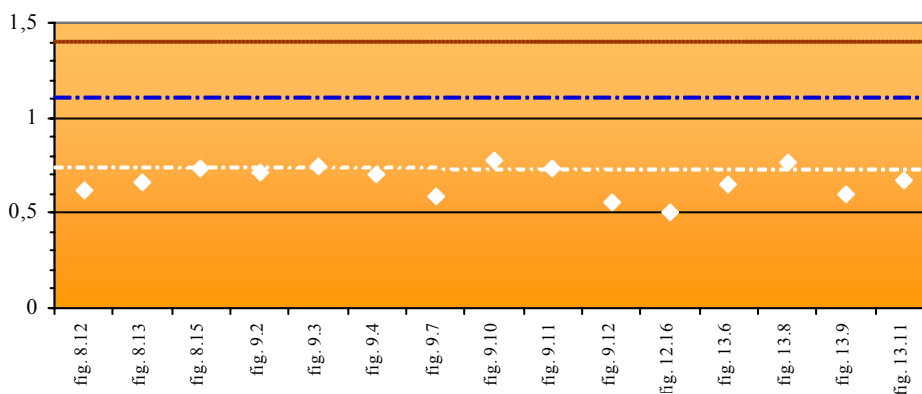


Fig. 18. Relación tronco/extremidades de las figuras de tipo Centelles.

Un equilibrio que raras veces tiende hacia una estilización del torso sino que bien al contrario, en los casos en los que observamos cierta desproporción (motivo 12, unidad 9) son las piernas las que muestran una mayor prolongación que resulta en individuos de aspecto piernilargo (Fig. 19.a).

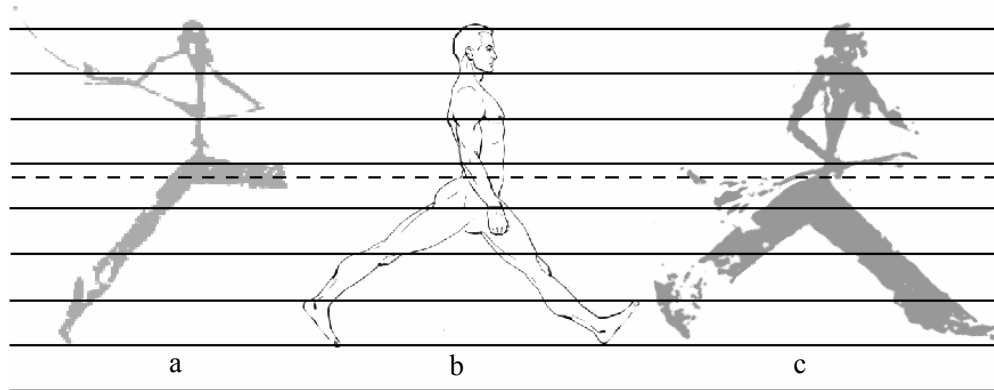


Fig. 19. Proporciones corporales de las representaciones humanas de tipo Centelles.

Constituye una excepción a estas pautas de proporcionalidad la mujer en proceso de gestación de la unidad 13, en la que se observamos una mayor prolongación del torso que atribuimos al deseo de acentuar el prognatismo ventral.

En cuanto a la **perspectiva** general de la figura, y como hemos señalado en líneas anteriores, observamos que el diseño de las diversas partes anatómicas responde a distintos puntos de vista con el fin de facilitar la identificación de sus rasgos más destacados y que puede sufrir modificaciones en función de la postura adoptada por el individuo representado. Algo que también observamos en otros morfotipos y que es consecuencia de las limitaciones que impone el recurso a la tinta plana como técnica

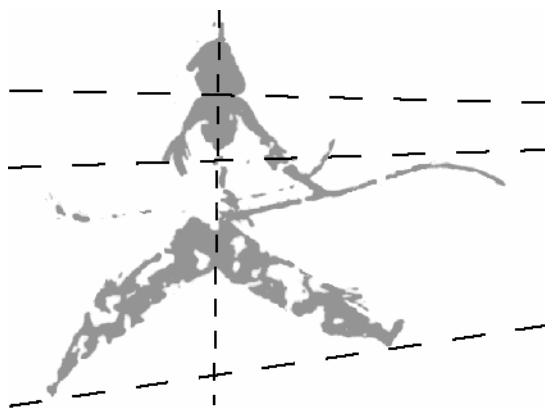


Fig. 20. Fórmula de perspectiva individual.

de representación. Pero al igual que sugerimos al analizar las representaciones de tipo Civil, la solución adoptada para dotar de cierta perspectiva a las figura consiste en la articulación coordinada de sus diversas partes anatómicas de modo que proyecten líneas de fuga que simulen una representación en tres dimensiones y que se complementa con la introducción de variaciones entre los dos perfiles de la figura con respecto al eje de simetría vertical (fig. 20).

En cuanto a la animación de los individuos, no es necesario que se dispongan en actitudes dinámicas para que las posturas que adoptan traduzcan con cierto realismo una sensación de vida y movimiento. Posturas que, al igual que ocurría con las representaciones de tipo Civil, respetan en todo caso las posibilidades de articulación que permite la anatomía humana y buscan el equilibrio de la figura mediante la

participación solidaria de las diversas partes anatómicas. La práctica totalidad de las representaciones del primer horizonte protagonizado por este tipo humano muestran una disposición similar de las extremidades, abiertas en “v” invertida con el fin de evidenciar su actitud de marcha. La abertura de las extremidades es la propia de una zancada, más que un paso, pero en ningún caso se llega a la horizontal, respetando la abertura máxima que permite la realidad física humana. Tan sólo un individuo excede las posibilidades reales y adopta una postura impracticable que provoca un excesivo alargamiento de las extremidades por razones de encuadre (motivo 12, unidad 9), ya que trata de evitar su superposición sobre la figura 13. Este hecho nos indica por tanto, que en la configuración de la escena, los arqueros adyacentes (motivos 11 y 13) fueron diseñados con anterioridad condicionando su diseño que debía ceñirse al espacio disponible. A su vez, la totalidad de las representaciones de esta escena muestran una disposición del tronco casi vertical acorde con el desplazamiento horizontal que protagonizan y que explica el balanceo de los brazos de la totalidad de los individuos que carecen de fardos.

Junto a la riqueza de ornamentos, de prendas de vestir y fardos que transportan, que como hemos visto difiere de unos individuos a otros confirmando mayor realismo a la escena, destaca la homogeneidad del **armamento** que transportan y que en ningún caso se exhibe en disposición de carga o disparo, sino que siempre se mantiene perpendicular al cuerpo. Ese armamento está constituido básicamente por arcos y flechas, herramientas necesarias para garantizar la subsistencia alimenticia y la defensa del grupo. Los arcos son de tamaño grande y entre ellos se combinan los de tipo simple con los biconvexos y en todos los casos llevan asociados un haz de flechas (hasta un máximo de 5) de ápice simple y emplumadura lanceolada, salvo el individuo 11 (unidad 9) que transporta únicamente dos arcos (tal vez uno de ellos podría corresponder al individuo que marcha tras él y que va cargado con tres fardos).

**Figuras sexuadas de torso
estilizado y voluminoso y
extremidades lineales.**

Se trata de una variante tipológica humana para la que no conocemos paralelos hasta el momento y cuya singularidad reside en su ejecución simultánea a otros individuos, preferentemente mujeres, de tipo Centelles. Se trata de representaciones humanas, de torso

estilizado y grueso, sin diferencias entre la anchura del pecho y la de la cintura, resultando en torsos de tipo rectangular aunque con ligero modelado anatómico. Las extremidades son de tipo lineal, en la que se obvia el modelado muscular pero no la articulación de la rodilla y el detalle de los pies. La adición del detalle realista de sexo, en la mayor parte de los casos erecto, en el que se detalla incluso el escroto evidencia que se trata de representaciones masculinas.

La coherencia narrativa y la similitud de sus dimensiones, color, técnica y realismo de detalles con respecto a las representaciones englobadas bajo el tipo Centelles nos lleva a considerarlas como una variante formal de este tipo humano que traduce ese deseo de individualización formal de los diversos segmentos sociales que integran una colectividad humana, y que en la escena de marcha se traducían en la representación diferenciada de hombres, mujeres y niños.

Sin embargo, a diferencia de ellos algunos de sus rasgos son irreales, como la excesiva prolongación del torso, la morfología ovalada de sus cabezas o la excesiva delgadez de sus extremidades que les confiere un aspecto más imaginario que real y que nos lleva a plantear la posibilidad de que simulen personajes ficticios o

imaginarios, tal vez propiciadores de la fertilidad o la procreación, que pudieran estar relacionados con algún mito y no necesariamente personajes reales desarrollando alguna actividad de tipo cotidiano. No obstante, si tenemos en cuenta el respeto por las proporciones reales de las representaciones de tipo Centelles con las que comparten escena, y atendiendo a las pautas de crecimiento humano desde la infancia a la época adulta, las proporciones de estas figuras se asemejan a las de los individuos de corta edad en los que sus extremidades constituyen únicamente una tercera parte de la longitud de su cuerpo.

Al igual que en las figuras de tipo centelles, muestran **decoraciones corporales** que se diseñan mediante el recurso a la policromía (fig. 21). Pero a diferencia de los tipos anteriores, la aplicación de la tinta blanca se realiza en bandas paralelas a modo de barras, que muestran un trazado oblicuo y que sirven para decorar el torso y, en algún caso, también las extremidades y las bolsas que transportan adosadas al torso (motivos 7, 17 y 18, unidad 12). **Bolsas** cuya morfología recuerda a algunas de las documentadas en la escena de marcha pero cuyo tamaño se asemeja más al de un petate o zurrón. En el individuo que yace frente a la representación femenina, la tinta blanca recubre así mismo el interior de su sexo (motivo 10) y en la figura 15, sirve para diseñar un tocado de cabeza compuesto por tres barras paralelas que adoptan una disposición radial (fig. 22).

Cavidad		XII		XIII						
Fig.		11	12	1	7	10	15	17	18	19
Cabeza		n.s.c.	n.s.c.	—	—	—	3t	—	—	—
Tronco	Listado	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	Barras	*	*	*	*	*	*	*	*	*?
	Punteado	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Piernas	Listado	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	Barras	—	—	—	*	—	—	—	—	—
	Trazo	—	—	*	—	—	*	*	—	—
	Punteado	—	—	—	—	*	—	—	—	—

Figura 21. Inventario de motivos con decoración bícroma.

Estas decoraciones corporales unidas a la desproporción corporal que les caracteriza, y que contrasta con el realismo del resto de las figuras de esta escena, permiten defender ese carácter simbólico que atribuíamos a esta escena en párrafos anteriores.

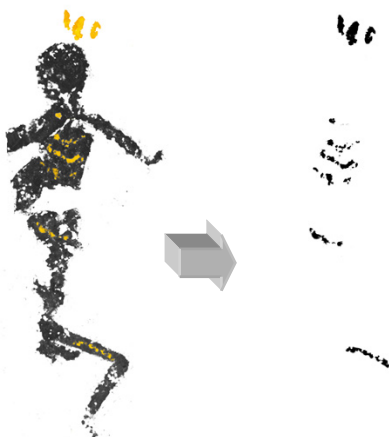


Fig. 22. La decoración bícroma detalla tanto el adorno de cabeza como los adornos corporales

Siguiendo con su descripción formal, los individuos de este tipo humano son parcos en ornamentos o en detalles de vestimenta, que quedan reducidos a la presencia de las citadas bolsas que penden de sus hombros o cuellos, y un adorno de cintas que aparece suspendido de la cintura del individuo 7 (unidad 7) y que cuelga sobre sus glúteos.

A pesar de su carácter irreal, las posturas que adoptan son sin duda realistas y muestran una articulación natural de las diversas partes anatómicas que concuerda con lo observado para las representaciones del tipo anterior. Y al igual que observábamos en aquel caso, la diversidad de posturas que adoptan obliga a

recurrir a diversas formas de perspectiva que sin duda se hallan condicionadas por las disposiciones que se pretende recrear. De este modo, observamos como dos representaciones han sido diseñadas con el torso y los brazos vistos de perfil por las exigencias de la postura que adoptan (motivos 7, 17 y 18), mientras que otra los muestra de frente (motivo 15) y una tercera, que yace en el suelo, responde a un punto de vista ligeramente lateral y claramente superior.

4. FORMAS DE ARTICULACIÓN ESCÉNICA.

La consideración de las escenas analizadas como de concepción unitaria nos obliga a realizar un análisis conjunto de sus formas de articulación escénica como único medio para proceder a la caracterización del horizonte artístico al que se inscriben ambos morfotipos.

Como señalamos al iniciar el análisis del conjunto, las figuras humanas que protagonizan la escena en la que se reproduce el desplazamiento de un contingente numeroso y heterogéneo de individuos (hombres, mujeres y niños) por el territorio, y que parecen confluír hacia un punto central, muestra un desarrollo extensivo que abarca la totalidad de la superficie exterior que rodea a la cavidad 1 (unidades 5, 6, 8, 9, 10 y 16). La existencia de pequeños cambios estructurales en el soporte y de coladas que en la actualidad interrumpen el desarrollo escénico al provocar la desaparición de un cierto número de motivos, no consigue sesgar la imponente escena que acapara en su desarrollo horizontal más de 6 m de longitud como si tratara de recrear las dimensiones reales del territorio por el que transitan. En esa vasta extensión los motivos adquieren dimensiones considerables, que oscilan entre los 20 y los 40 cm y que incluso son superadas por alguno de ellos ofreciendo al visitante una visión deslumbrante que sin duda estaba destinada a ser vista por una gran colectividad, pero que en la actualidad a penas se percibe como consecuencia del deterioro. La heterogeneidad formal de las figuras representadas, de los adornos que exhiben y de los atuendos que transportan, contrasta con la similitud de sus posturas, con el torso vertical y las piernas abiertas, en una marcha coordinada que simula un verdadero grupo humano que se desplaza por el territorio y acude a un encuentro cuya finalidad se nos escapa.

Esa heterogeneidad formal, que incorpora un cierto número de variantes nos impide establecer con seguridad si la escena representada fue concebida de una sola vez o es producto de diversas intervenciones, máxime cuando ha sido imposible proceder al análisis *in situ* de las representaciones de este conjunto por hallarse en proceso de estudio por miembros del Instituto de Arte Rupestre (Museo de la Valltorta). Tan sólo dos superposiciones nos plantean ciertas dudas en ese sentido (fig. 23), la que observamos en la figura 1 (unidad 9) y la que se documenta entre los motivos 6 y 7 de esa misma unidad. En el primer caso se trata, sin duda, de una acción de repinte más que de una superposición diacrónica de dos motivos, en la que se observa una corrección en la ubicación del arco, que provoca la existencia de dos arcos paralelos; y en la silueta de las extremidades, que le confiere un grosor excesivo. Un repinte que a nuestro juicio debió realizarse en el propio proceso de concepción de la escena con el fin de reorganizar los motivos y conseguir una distribución espacial ordenada. La segunda muestra la superposición de un arquero de gran tamaño sobre los restos de otro cuya extremidad conservada se asemeja a la del individuo que carga tres fardos (motivo 10) en esta misma escena y que queda desdibujado por la superposición del arquero. Esta superposición podría evidenciar una realización de la escena en diversas intervenciones o tal vez una nueva corrección de la ubicación de

los motivos, pero a falta de la revisión *in situ* del conjunto, preferimos no realizar afirmaciones que no podemos verificar.



Fig. 23. Superposiciones de motivos en la unidad 9. a. Repinte o corrección de la silueta de una misma figura (motivo 1). b. Superposición entre dos motivos (motivos 6 y 7). (Calcos según Viñas y Sarriá, 1981; el primero modificado manualmente).

En cuanto a las formas de asociación observamos de nuevo unas pautas peculiares, que en cierta medida recuerdan lo que advertimos en las figuras de tipo Civil del conjunto homónimo, pero que incorporan rasgos propios que nos permiten individualizarlos. Así observamos que, en su dispersión por el panel, las figuras se agrupan en pares o tríos de figuras que integran pequeñas composiciones lineales consecutivas, aunque claramente disimétricas, en las que la yuxtaposición de los motivos se recurre a la superposición parcial de las extremidades, generalmente a la altura de las rodillas. Esta yuxtaposición parcial traduce un deseo de representar una cierta perspectiva de grupo, que sin embargo no se acompaña con una reducción progresiva del tamaño de los individuos sino que estos muestran tamaños claramente dispares y sin orden aparente. A diferencia de lo que observábamos en los Coves del Civil, en el que las alineaciones de pares y tríos de figuras articulados mediante yuxtaposición estrecha se superponían entre ellos simulando cierta perspectiva colectiva, en el caso que nos ocupa la a superposición parcial se produce solamente entre los motivos de una misma alineación pero nunca entre motivos de alineaciones diversas. De este modo la escena resultante se caracteriza por su gran claridad y limpieza expositiva, adecuando las figuras a los espacios existentes e incluso provocando su deformación o su diseño en posturas algo irreales (motivo 12-9) con el fin de evitar tales superposiciones. Esa misma forma de composición, en la que la búsqueda de la claridad expositiva lleva a evitar las superposiciones entre motivos que vayan más allá de una pequeña superposición parcial se observa así mismo en el resto de escenas protagonizadas por las representaciones de este tipo en los conjuntos de Cavalls o Saltadora.

Si pasamos a la unidad 13 (fig. 5), que recordemos hemos analizado de forma parcial, observamos como aunque el diseño de la escena busca un desarrollo más conciso y delimitado, probablemente relacionado con la temática a desarrollar, y selecciona para ello el área de mayor concavidad del conjunto, en el espacio seleccionado las representaciones muestran una disposición extensiva que acapara toda el área disponible y en la que el contacto físico entre motivos se limita a lo estrictamente necesario para la composición escénica (contacto entre brazos (motivos

7 y 8), ligera superposición de las piernas de dos representaciones femeninas que se ciñe a los tobillos (motivos 8 y 9), superposición de las extremidades del individuo que yace (motivo 10) sobre la mujer que se halla de pie (motivo 11), etc). Así mismo, la escena presenta de nuevo un desarrollo preferentemente horizontal, con una alineación de figuras en planos paralelos, que sólo se rompe en el caso de los motivos 15 a 18, que se disponen de forma radial entorno a la mujer embarazada.

En esa disposición lineal se combinan diversas formas de asociación, en hilera (motivos 7 y 8), en disposición afrontada (motivos 8 y 9; motivos 10 y 11) y en oposición (figuras 6 y 8), que impiden que la visión se centre en un punto concreto del panel acaparando el protagonismo. Y aunque esa peculiar forma de asociación pudiera encerrar una significación específica, somos incapaces de deducirla.

Al haber efectuado el análisis de este conjunto de forma parcial, sin hacer mención a la totalidad de las escenas representadas y sin haber efectuado una comprobación *in situ* de las mismas, hay algunas cuestiones que quedan pendientes, y ello nos impide averiguar el número de intervenciones que fueron necesarias para generar la totalidad de las representaciones humanas que se integran en el horizonte Centelles. Sin embargo, la homogeneidad formal de las representaciones que integran los dos horizontes que hemos podido definir con mayor claridad en base a la temática representada, nos obliga a defender un periodo de uso relativamente corto que nos remite a una misma tradición cultural. No obstante, es probable que el cambio en la temática que observamos entre los dos horizontes individualizados, se deba a un cambio en la funcionalidad de este emplazamiento. Cambio que delata así mismo las dimensiones y el lugar que ocupa cada una de estas escenas, aunque en ambos casos se ubiquen entorno a la misma cavidad, tal vez por ser el área más valorada del conjunto. En el primer caso la superficie seleccionada corresponde al área más visible (la parte exterior de la cavidad) y la dispersión que alcanzan las figuras requiere para su completa visualización el mantenimiento de cierta distancia con respecto a la pared, por lo que como señalábamos anteriormente la escena representada podría estar destinada a una cierta colectividad. En el segundo caso, aunque el tamaño de las figuras es bastante similar al de las de la escena anterior, seleccionan una ubicación mucho más discreta que coincide con la parte más interior de la cavidad, donde se centraliza y enmarca. Esa ubicación interna va a condicionar el número de personas que pueden visualizar la escena de forma simultánea, tanto por el tamaño de la misma como por el de la repisa del abrigo a la que hay que acceder para visualizarla, por lo que sugiere un carácter más restrictivo destinado a un público más reducido.

5. CONCLUSIONES.

Es evidente, por tanto, que aunque los horizontes de representación de los tipos centelles y civil muestran una distribución extensiva que tiende a acaparar la práctica totalidad del espacio disponible, el grado de variación interna y las formas de distribución espacial varían entre los dos morfotipos. Así, destaca el mayor énfasis en el individuo y sus ornamentos en el tipo centelles frente al tipo y su armamento en el segundo; con una concepción distinta del espacio de dibujo, en la que prima la claridad expositiva frente a la perspectiva de grupo en el primer caso y la perspectiva de grupo frente a la limpieza escénica en el segundo. Estas variaciones nos permiten definir dos horizontes de representación bien diferenciados y por tanto dos estilos artísticos distintos. Así mismo, si atendemos a la temática, mientras el tipo centelles protagoniza escenas donde se enfatizan fundamentalmente los aspectos sociales, las de tipo civil hacen mayor hincapié en la exhibición del armamento y de posturas bélicas

que, sin que consideremos que se trate de la representación de una escena bélica, enfatizan la vertiente guerrera de los grupos humanos representados, por lo que su funcionalidad, atendiendo a los dos yacimientos enumerados, es sin duda distinta.

Por otra parte, si admitimos la interpretación sugerida para las escenas de fertilidad, son varias las conclusiones que debemos retener:

- La documentación de una temática de estas características nos permite atribuir al arte levantino un papel fundamental en la articulación del territorio, por lo menos en lo que respecta a este horizonte artístico. Y aunque la finalidad de las representaciones no tiene porque ser inicialmente la de señalar y articular el territorio, sino tal vez la de singularizar las actividades desarrolladas en las proximidades de los abrigos o en los propios conjuntos, la consecuencia es la delimitación del espacio en base a las actividades que se desarrollan en los diversos puntos del territorio. Como hemos señalado en líneas anteriores, el proceso del parto en la prehistoria implicaba un alejamiento del ámbito cotidiano, aunque así mismo se buscaba la reutilización de lugares usados con anterioridad para otros partos con éxito. Durante un periodo determinado de tiempo, el entorno del Abric de Centelles o el mismo abrigo pudieron estar destinados al desarrollo de dicha actividad. Como apuntábamos en líneas anteriores, la similitud de la figura 16 (unidad 13) con respecto a la conocida “venus” de les Covetes del puntal permite extrapolar la misma función a este yacimiento, en el que además se documenta una figura humana en posición fetal invertida que, aunque tradicionalmente se ha interpretado como un hombre muerto, podría constituir la representación de un bebé en el momento del parto.
- La idea generalizada de que el arte levantino debió efectuarse exclusivamente por hombres debe ser matizada. En este sentido, Díaz-Andreu consideraba el arte levantino como la representación del mundo de los hombres ya que, si bien es cierto que en algunas comunidades aborígenes se ha documentado la participación femenina en la caza, este siempre se produce sobre animales de pequeño tamaño y, sin embargo, en el Arte Levantino la totalidad de las escenas cinegéticas se centran en la caza de herbívoros de gran tamaño (Díaz-Andreu, 2002: 170). Pero la documentación de una temática exclusiva del ámbito femenino nos lleva a plantear la posibilidad de que la autoría de las representaciones esté en función del contenido y finalidad de las mismas, ya que cabe la posibilidad de que existieran ceremonias o actividades de acceso restringido a hombres, o a mujeres o a determinados segmentos de la población.
- A partir de los rasgos enumerados en base al análisis de las figuras humanas de tipo Centelles y de las temáticas que representan observamos que, frente a otros tipos humanos, las representaciones de este estilo se hallan fundamentalmente vinculadas a escenas de temática social o socio-cultural y no de contenido económico, aunque debemos matizar que el hecho de que las escenas cinegéticas constituyan la temática dominante en otras fases no implica que su significación sea estrictamente económica sino que podría estar relacionada con la exaltación del cazador o de las actividades cinegéticas como actividades que encierran un cierto prestigio social. La introducción de esa temática cinegética en periodos posteriores implica ciertamente un cambio socio-cultural importante, si bien es cierto que las dificultades de precisar la cronología y autoría de esta manifestación rupestre nos impiden aproximarnos al significado de ese cambio temático y estilístico.

III-2.c. EL CONJUNTO RUPESTRE DEL CINGLE DE LA MOLA REMIGIA.

El conjunto rupestre del Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestre, Castelló), descubierto en 1934 por Modesto Fabregat y Gonzalo G. Espresati (Porcar, 1935), está integrado por un total de 10 abrigos con suficiente entidad como para constituir por sí mismos unidades independientes (Fig. 1). Sin embargo, su proximidad y su alineación contigua en una mismo farallón rocoso, que comparten a su vez con la Cova Remigia, ubicada a escasa distancia, llevó a Porcar, Obermaier y Breuil (1935) a englobarlos bajo una misma denominación. La subdivisión interna propuesta por los citados investigadores fue respetada con posterioridad por Ripoll en su monografía dedicada al conjunto (Ripoll, 1963), por lo que mantendremos dicha numeración para facilitar posibles comprobaciones. En su estudio del conjunto Ripoll llegó a contabilizar un total de 259 representaciones distribuidas de forma desigual por las distintas cavidades.

Abrigo	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	Total
Nº Figs.	6	4	9	21	25	39	4	39	54	58	259

Fig. 2. Inventario de motivos de los 10 abrigos del Cingle de la Mola Remigia, según Ripoll, 1963.

Sin embargo, el enorme deterioro al que se hallan sometidas por la ausencia de visera y por la escorrentía superficial ha provocado la casi total desaparición de los motivos de los tres primeros abrigos, en los que a penas se observan algunos restos, y fuertes pérdidas en los abrigos contiguos, si bien es cierto que algunas de las representaciones que prevalecen en la actualidad pasaron inadvertidas.

Su riqueza estilística y sobre todo temática y compositiva, inspiró diversos trabajos de Porcar relativos a las representaciones de individuos sacrificados (Porcar, 1945), escenas bélicas (1946), insectos y trepadores (1949) o a las grandes representaciones de bóvidos que, solitarias pero en actitudes unas veces estáticas y otras algo más dinámicas, se distribuyen a lo largo de sus paneles (Porcar, 1947).

La documentación completa del conjunto, siguiendo los criterios empleados en la reproducción de los abrigos de Cavalls, Saltadora o Mas d'en Josep, excede nuestras posibilidades debido a su magnitud, por lo que creemos más adecuado centrar nuestro análisis en el abrigo que ofrece más información para la sistematización estilística del arte levantino: el abrigo IX. Su diversidad estilística, que incluye una nueva variante humana con suficientes individuos como para permitir la caracterización de su variabilidad interna, y la existencia de superposiciones, necesarias para el establecimiento de una secuencia relativa, nos ha inclinado a priorizar su análisis, procediendo a la reproducción de algunos de los motivos más representativos o de aquellos que no fueron recogidos en los calcos de Ripoll. La revisión del conjunto se ha realizado mediante la comprobación *in situ* de las representaciones del abrigo y a partir de material fotográfico efectuado por Villaverde, dentro del proyecto de documentación del conjunto, y por la propia autora.

Aunque nuestra prioridad es el citado abrigo no queremos dejar de destacar la entidad que adquieren las figuras de tipo Lineal en el ámbito de la Gasulla, entre las que predominan los formatos medio y pequeño, pero que en el Cingle y sobretudo en la Cova Remigia llegan a alcanzar dimensiones verdaderamente ínfimas que no superan los 4 cm. Este particularismo llevó a Porcar a acuñar el término trazo

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.

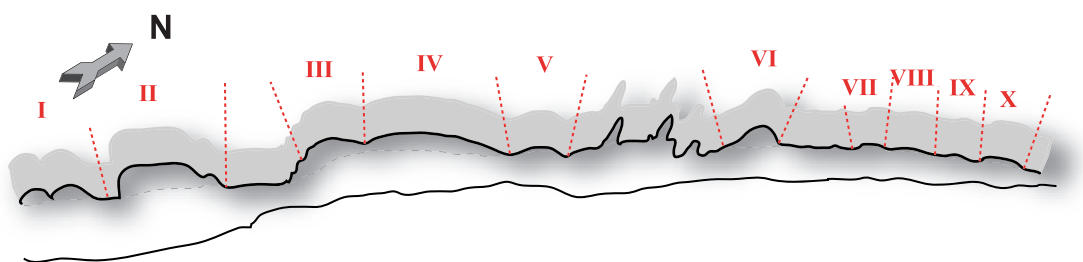
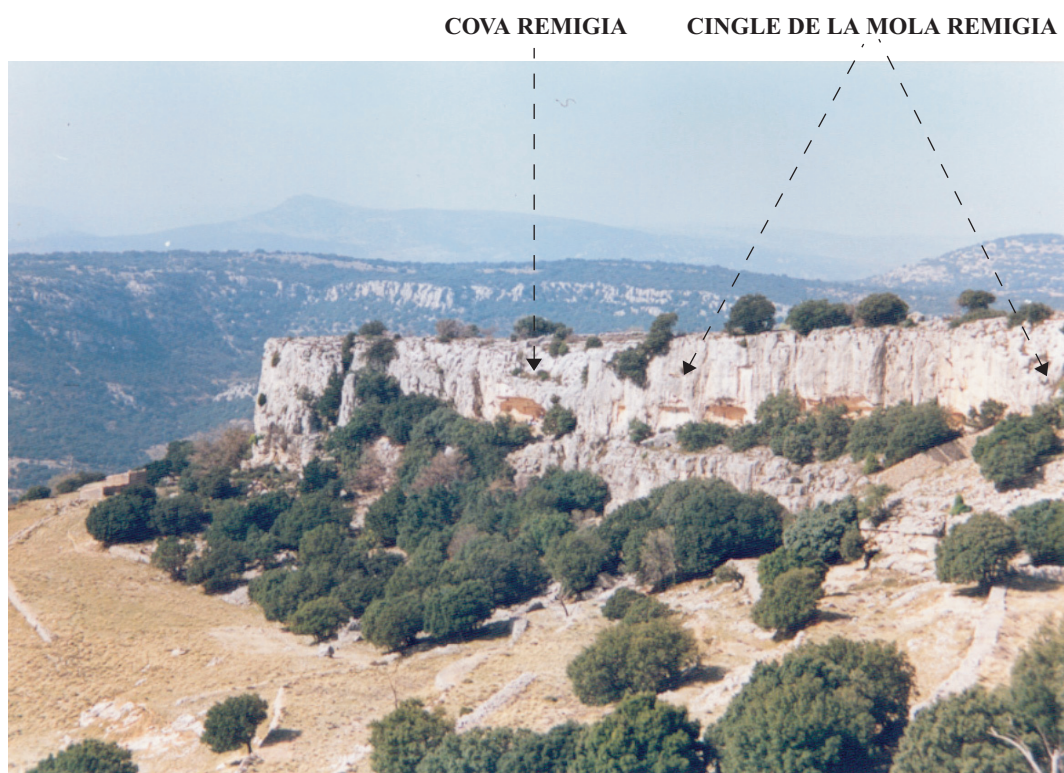


Fig. 1. Vista general del conjunto del Cingle de la Mola Remigia y topografía según Ripoll, 1963 (modificada.)

caligráfico para referirse a este tipo de representaciones, que en el ámbito valenciano, y más concretamente en la Cueva de la Araña (Bicorp), merecieron el calificativo de hombres-mosquito propuesto por Hernández-Pacheco (1924). No obstante, bajo el calificativo genérico de figuras Lineales englobamos toda una serie de representaciones cuya variabilidad formal nos obliga a señalar que, al igual que no consideramos a las representaciones efectuadas en tinta plana como un tipo unitario, tampoco podemos englobar a todas las representaciones cuyo diseño corporal queda reducido a la ejecución de simples trazos a un solo tipo humano con implicaciones crono-culturales precisas (Fig. 3). Sin embargo, esa misma reducción de la figura a los rasgos más esenciales de la anatomía humana dificulta su ordenación en diversas variantes en base a sus rasgos formales, a no ser que nos centremos en cuestiones como el grosor o la repetición del trazo o las proporciones corporales de la figura. Una tipo de clasificación que para obtener resultados significativos debe tener en cuenta la totalidad de las representaciones de un determinado ámbito regional, ya que de lo contrario podemos caer en agrupaciones que se deban más a convencionalismos de autor que a convencionalismos propios de un horizonte estilístico. Por ello, tan sólo consideraremos rasgos definitorios de un estilo u horizonte gráfico a aquellos convencionalismos que muestren una cierta continuidad o unas pautas de repetición relativamente constantes a nivel espacial.

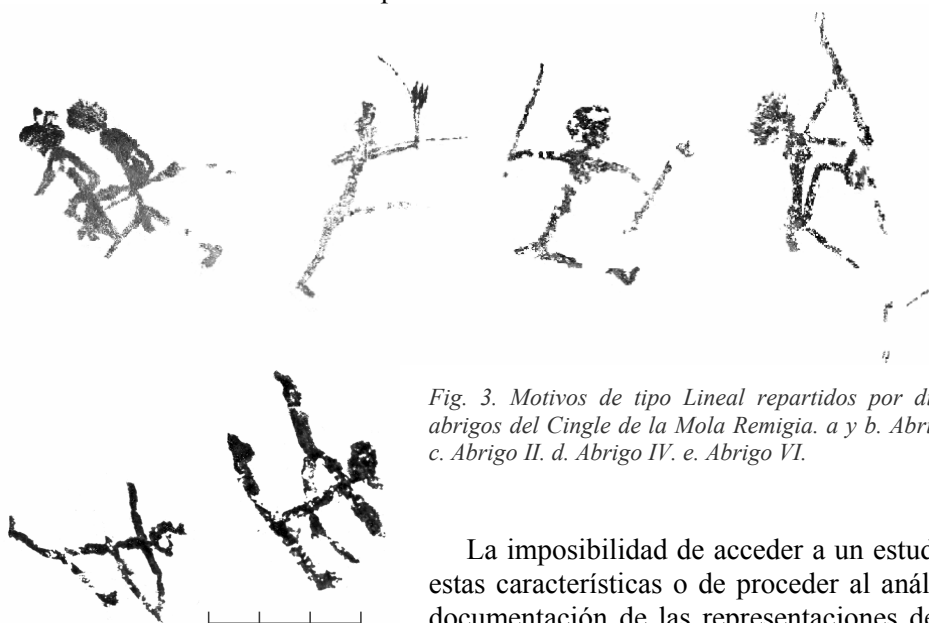


Fig. 3. Motivos de tipo Lineal repartidos por diversos abrigos del Cingle de la Mola Remigia. a y b. Abrigo III. c. Abrigo II. d. Abrigo IV. e. Abrigo VI.

La imposibilidad de acceder a un estudio de estas características o de proceder al análisis y documentación de las representaciones de tipo Lineal de las diez cavidades del Cingle nos obliga a relegar para un trabajo futuro la caracterización interna de este horizonte gráfico. No obstante, a nivel temático observamos que junto a las clásicas escenas cinegéticas en las que individuos de concepto Lineal participan unas veces como motivos fundamentales y otras como motivos complementarios, surgen una serie de individuos que desarrollan una nueva actividad: los trepadores, individuos que ascienden por elementos vegetales o cuerdas, unas veces insertados en escenas de tipo cinegético (como vimos en el Cingle del Mas d'en Josep (Domingo et al, 2003), otras ajenas a las actividades que se desarrollan en su entorno (Cingle de la Mola Remigia IV) (Fig. 3.d) y otras vinculados a la explotación de la miel. Prácticamente en todos los casos, salvo uno de los individuos de la escena de recolección de la miel de la Cova de la Araña (Bicorp), esta nueva actividad es desarrollada por individuos de concepto Lineal, por lo que se trata de una actividad que empieza a adquirir cierta importancia en las últimas fases del desarrollo del Arte Levantino, al menos por lo que se refiere al área septentrional de distribución de este arte.

ESTUDIO DEL ABRIGO IX DEL CINGLE DE LA MOLA REMIGIA.

1. INVENTARIO DE MOTIVOS.

El abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia cuenta con una de las escenas más emblemáticas del núcleo de la Gasulla, la falange de arqueros constituida por una alineación de 5 individuos integrados en una escena bélica de cierta envergadura, que cubre prácticamente la parte central y más cóncava del citado abrigo.

Como señalaba Ripoll, la superficie de esta cavidad se halla muy deteriorada por la exudación de la roca y la escorrentía superficial, lo que ha provocado el deterioro o la casi total desaparición de un cierto número de motivos. Dichas alteraciones dificultan en gran medida la correcta lectura de la escena bélica y la identificación de las posibles fases de adición. No obstante, la existencia de tintas de tonalidad diversa y de representaciones cuyas dimensiones son poco coherentes entre sí, permite afirmar que la escena es producto de la adición de motivos en dos momentos distintos. Así mismo, por debajo de ella existió un horizonte anterior protagonizado por diversos cápridos de gran tamaño, tal vez solitarios o tal vez integrados en una escena de caza de difícil lectura.

Abrigo		Fig.	Representación	Abrigo		Fig.	Representación
Cingle de la M.R.	IX	1	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	26b	Restos fig. h.
Cingle de la M.R.	IX	2	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	22	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	3	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	28	Indeterminado
Cingle de la M.R.	IX	4	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	29	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	5	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	30	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	6	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	31	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	7	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	32	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	8	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	33	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	9	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	34	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	10	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	35	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	11	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	36	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	12	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	37a	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	13a	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	37b	Restos cáprido?
Cingle de la M.R.	IX	13b	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	38a	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	14	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	38b	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	15	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	39	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	16	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	40	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	17	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	41	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	18	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	42	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	19	Indeterminado	Cingle de la M.R.	IX	43	Fig. humana
Cingle de la M.R.	IX	20	Cáprido	Cingle de la M.R.	IX	44	Indeterminado
Cingle de la M.R.	IX	21	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	45	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	22	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	46	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	23	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	47	Arquero
Cingle de la M.R.	IX	24	Cáprido	Cingle de la M.R.	IX	48	Restos
Cingle de la M.R.	IX	25a	Arquero	Cingle de la M.R.	IX	49	Restos
Cingle de la M.R.	IX	25b	Restos fig. h.	Cingle de la M.R.	IX	50	Fig. humana
Cingle de la M.R.	IX	26a	Fig. humana				

Fig. 4. Inventario de motivos del Abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia.

Al inventario de figuras ofrecido por Ripoll habría que añadir otros tantos, motivos

ubicados en el mismo espacio, que pasaron inadvertidos, y a los que, siguiendo los criterios empleados en la documentación de nuevos conjuntos, les adjudicamos la numeración de un motivo adyacente diferenciándolo mediante la adición de una letra. Así mismo, en las zonas periféricas de la escena bélica y casi alcanzando los límites del abrigo es posible visualizar los restos de otras figuras, entre las que destacan dos cuadrúpedos de tamaño medio, que sin embargo no incluiremos en el presente estudio al no aportar datos acerca de la seriación estilística de las representaciones del abrigo. Por tanto, relegamos su documentación al estudio completo del conjunto previsto en el futuro proyecto de estudio que tenemos pendiente.

El predominio de las representaciones humanas es uno de los rasgos que caracterizan a esta cavidad. En ningún caso los individuos representados incorporan alguna de las convenciones que facilitan la identificación explícita de su género, ya que el apéndice que muestran entre las piernas un cierto número de motivos responde más bien a algún tipo de faldellín triangular que a la representación explícita del sexo. Por otra parte, prácticamente todas las figuras, al margen de su horizonte de representación, responden a un único perfil, el arquero, si bien el notable deterioro de algunos de ellos impide identificar su característico armamento. Pero a pesar de que la figura humana es la gran protagonista del conjunto, la presencia de dos cápridos de gran tamaño en la parte central de la escena delata que en origen las representaciones humanas no fueron los únicos protagonistas.

2. ANÁLISIS INTERNO.

A primera vista, y siguiendo las interpretaciones de Porcar (1946), Ripoll (1963) y Sebastián (1993), prácticamente todas las representaciones humanas del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia (Fig.5) parecen integradas en una única escena en la que se reproduce un enfrentamiento bélico entre dos bandos de arqueros de factura diversa. En su descripción de la batalla, Porcar habla de un “choque de dos bandos, divididos por una primera línea de combate de marcada oblicuidad”, de una falange de arqueros en el ángulo superior izquierdo, “de marcado paso y armas al aire”, complementada por “otras alineaciones de guerrilleros, de mano y factura más torpe” ubicados inmediatamente por debajo de ella, y de una última agrupación de arqueros ubicados en la parte más baja del panel que “luchan a quemarropa formando uno de los extremos del frente” (Porcar, 1946: 58). Los tres investigadores consideran que las diferencias formales entre los individuos revelan que la escena es el fruto de diversos episodios gráficos, que para Sebastián y Ripoll tienen su origen en la inicial representación de la falange (motivos 1 a 5), que motiva la posterior incorporación de arqueros en su parte inferior para reproducir un episodio bélico. Esa segunda fase, o adición de arqueros reproduciendo una batalla, podría constituir, a juicio de Ripoll, un horizonte intermedio entre la citada falange y los arqueros “de estilo caligráfico del conjunto de les Dogues” (Ripoll, 1963: 54).

La falta de superposiciones entre los individuos del pelotón y el resto de arqueros del panel impide ratificar tal suposición. Sin embargo, el parecido formal y cromático de estos individuos con la mayor parte de los integrantes de la escena bélica nos lleva a considerarlos como un mismo horizonte gráfico que nos va a permitir caracterizar un nuevo tipo humano, el **tipo Cingle**, sobre el que entraremos con más detalle a lo largo de estas líneas. Este horizonte no constituye la decoración *ex-novo* del abrigo, sino que se superpone a una serie de figuras previas entre las que destacan los restos de dos cápridos de gran tamaño (motivos 20 y 24), ubicados en la parte central del panel, y cuatro arqueros de concepto formal, métrico y cromático distinto al de las figuras de tipo Cingle, pero afines al horizonte Centelles, aunque de dimensiones menores



(motivos 7, 14, 27 y 29). Por tanto, la escena bélica descrita por estos investigadores no constituye la escena primigenia sino que se adhiere al panel en una intervención posterior provocando la desarticulación de la escena o de los horizontes previos, al menos por lo que a los cápridos se refiere (Fig. 6).

La comprensión del conjunto requiere, por tanto, el análisis ordenado de los diversos horizontes que lo integran con el fin de observar los rasgos formales, temáticos y compositivos que caracterizan a cada uno de ellos y las implicaciones que esconden las sucesivas incorporaciones.

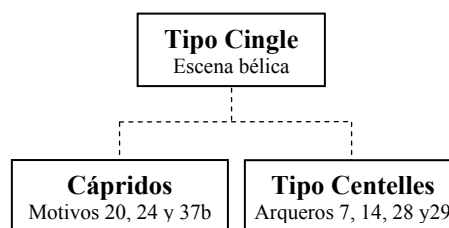


Fig. 6. Fases de adición en el abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia.

Primera fase (figura 7)

El deterioro de las representaciones infrapuestas a la escena bélica impide determinar si nos hallamos ante uno o dos horizontes de representación, ya que es difícil establecer el grado de relación existente entre las representaciones faunísticas (motivos 20 y 24) y los mencionados arqueros (motivos 7, 14, 27 y 29) y, en consecuencia, si se trata de una escena unitaria de contenido cinegético o si arqueros y animales fueron concebidos en dos momentos diferentes y en qué orden se incorporaron.

El análisis cromático de las representaciones revela la afinidad de las tintas entre ambos horizontes y su disparidad con respecto a la escena bélica posterior aunque, como hemos señalado en diversas ocasiones, el cromatismo de las representaciones no puede considerarse como un argumento suficiente para afirmar la existencia de un vínculo temporal o escénico entre dos o más motivos. Tampoco es de gran ayuda el análisis formal ya que, como hemos visto en numerosas ocasiones, el tratamiento recibido por figuras animales y humanas en el arte levantino es claramente dispar y tan sólo el análisis de la composición nos ayuda a determinar su grado de coherencia narrativa, aunque no su carácter unitario.

Si aislamos estos motivos del resto de las representaciones del panel observamos que ese primer horizonte se halla constituido por los restos de, al menos, dos cápridos (motivos 20 y 24) de tamaño considerable y cuya distribución espacial, aparentemente desordenada, evoca una escena muy realista en la que los cápridos aprovechan los accidentes topográficos del propio cingle para trepar a la parte superior del farallón rocoso. Una escena que aun hoy es posible contemplar desde las proximidades de este abrigo (comunicación personal de Eugenio Barreda, guarda de las pinturas) y que sorprende a los propios lugareños por la dificultad que entraña el ascenso, ya que la verticalidad de la pared provoca que, según advierte Eugenio, “parezca como si los cápridos llevaran ventosas en los pies o se hallaran pegados a las rocas impidiéndoles desplomarse por el abrupto roquedo”.

La superposición de diversas representaciones humanas sobre los restos de ambos cápridos confirma su anterioridad (Fig. 8. a y b) y, a su vez, nos permite interpretar los restos de tonalidad similar visibles bajo el arquero 37 como restos de un tercer cáprido que, orientado hacia la izquierda, se disponía a trepar o descender por el mismo lugar (Fig. 8c). La reproducción ofrecida por Ripoll se limita a recoger la cabeza del cáprido 24, obviando la incorporación de otros restos de pigmento de tonalidad similar visibles por debajo de la citada figura. Unos restos que o bien pertenecen a la misma y por tanto el citado cáprido fue diseñado con la cabeza vuelta, o bien pertenecen a un cuarto ejemplar, aunque en tal caso se hallaría excesivamente próximo al cáprido 24.



Fig. 7. Primeros horizontes de representaciones del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia (calco del cáprido 20 según de Ripoll, 1963)

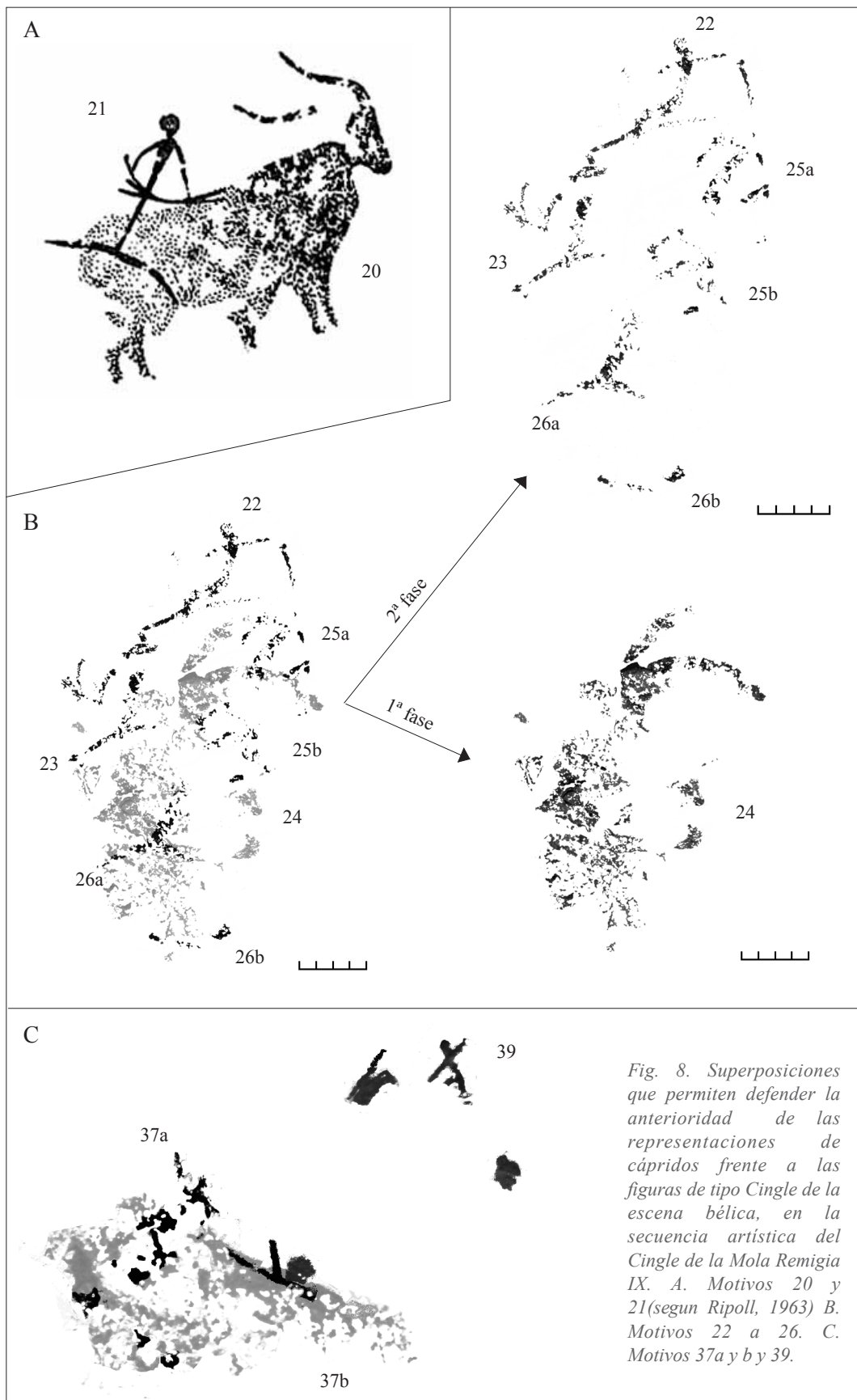


Fig. 8. Superposiciones que permiten defender la anterioridad de las representaciones de cápridos frente a las figuras de tipo Cingle de la escena bélica, en la secuencia artística del Cingle de la Mola Remigia IX. A. Motivos 20 y 21(según Ripoll, 1963) B. Motivos 22 a 26. C. Motivos 37a y b y 39.

Al margen de la disposición adoptada por este ejemplar, lo cierto es que la escena representada revela una vez más el grado de conocimiento del medio y de las pautas de comportamiento propias de cada una de las especies representadas en el Arte Levantino, que en numerosas ocasiones se diseñan como si las observáramos en su entorno natural ajenas a la acción de los humanos. La falta de figuración gráfica del paisaje no impide que tanto la disposición de las figuras como la observación directa del medio circundante en el que se representan nos permitan advertir el realismo de la composición.

Segunda fase

En la parte superior del panel descubrimos, entre los arqueros de tonalidad violácea que componen la escena bélica, los restos de cuatro individuos de tonalidad rojiza que parecen corresponder a un horizonte anterior. Una conclusión que extraemos a partir del análisis de las pautas de distribución de los arqueros de la escena bélica que, tratando de respetar la ubicación de estas cuatro figuras previas, se ubican en sus áreas periféricas evitando cualquier tipo de superposición. De este modo los cuatro arqueros iniciales quedan integrados con posterioridad en la nueva escena bélica, al menos desde el punto de vista espacial (Fig. 9a).

La atribución estilística de los cuatro arqueros de la fase inicial es difícil de determinar, ya que ninguno de ellos se conserva completo. Sin embargo, y como veremos a continuación al profundizar en la cuestión estilística, nos inclinamos a considerarlos como representaciones de tipo Centelles, por la morfología piriforme de la cabeza del arquero 7 y el tamaño de su tronco, por la relativa proporción corporal del arquero 14, que aunque no conserva su cabeza, la ubicación del hombro indica que su tronco no debía ser excesivamente estilizado, y por el formato de las extremidades de dicho arquero, en “v” invertida, incorporando el detalle de jarretera en forma de rodete. Su tamaño es relativamente inferior al de las figuras del mismo horizonte documentadas en l’Abric de Centelles, la Cova dels Cavalls o les Coves de la Saltadora, y sus pautas de composición no repiten el recurso a la superposición parcial de los arqueros, que sí observábamos en aquellos conjuntos, ni las alineaciones de figuras dibujan planos horizontales sino más bien oblicuos descendentes. No obstante, tan sólo se conservan restos muy incompletos de esa fase, por lo que tal vez en origen pudo incorporar algunos de esos aspectos. Desde el punto de vista espacial, sí se produce una repetición de las pautas documentadas en aquellos conjuntos, ya que una vez más seleccionan la parte superior de los paneles para desarrollar su escena. Su temática es difícil de determinar, ya que en esta ocasión las figuras no avanzan en una única dirección, como ocurre en la Cova dels Cavalls, sino que sus trayectorias oblicuas descendentes confluyen hacia la parte central como si acudieran a un mismo punto de encuentro.

Recordemos que desde el punto de vista temático el horizonte Centelles se caracteriza por reproducir escenas cuya temática prima los aspectos de tipo “social” frente a la temática cinegética o de tipo “económico” y por tanto se centra exclusivamente en la representación de figuras humanas. Si tenemos en cuenta dicha consideración, en el análisis de este conjunto prestaremos poca atención a la similitud cromática de los cápridos de la parte inferior con respecto a los 4 arqueros mencionados. No obstante, llama la atención la disposición inclinada de los torsos de los personajes, que nos lleva a cuestionarnos a cerca de esa posible relación. ¿Cabría la posibilidad de que los arqueros estuvieran ubicados en la parte superior del farallón rocoso del Cingle desde donde observan el ascenso de los cápridos? La existencia de dos agrupaciones de individuos en disposición afrontada y convergente hacia el punto

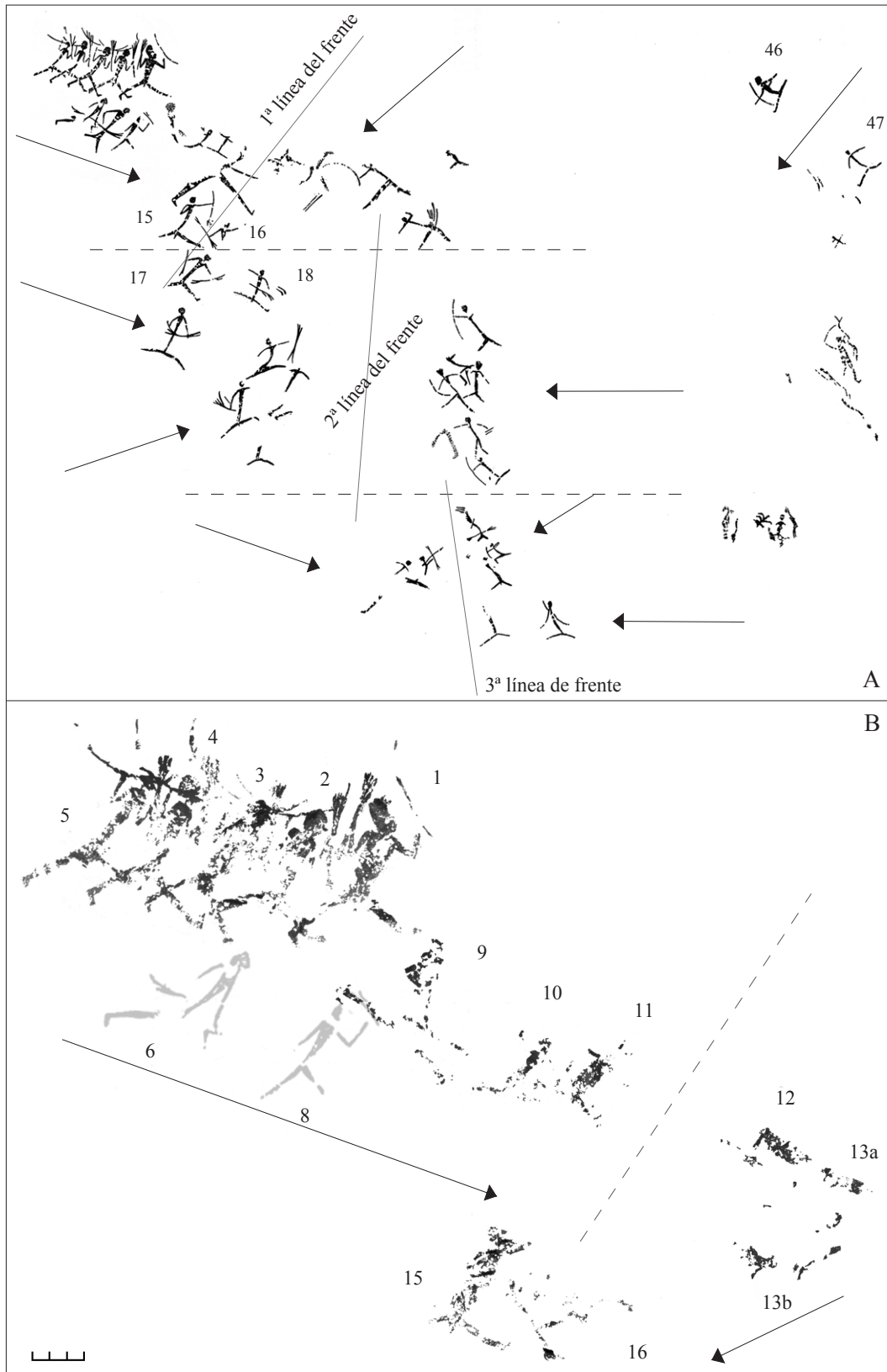


Fig. 9. A. Subsecciones del enfrentamiento bélico en base a la ubicación de la línea de combate (calco modificado a partir de Ripoll, 1963). B. Primera línea de combate marcada por la convergencia de ambos contingentes hacia el encuentro frontal protagonizado por las figuras 15 y 16.

donde pudiera finalizar la grieta del farallón utilizada por los cápridos en su ascenso, invita a pensar que los arqueros integran la escena cinegética simulando la espera de los cápridos que van a ser objeto de sus actividades cinegéticas. La actitud de los cápridos representados, aparentemente ajena a la presencia de arqueros en la parte superior del farallón, se interpreta generalmente como una muestra de la adición de los individuos en una fase posterior. Sin embargo, no podemos descartar la posibilidad de que recoja con gran realismo la atmósfera necesaria para el desarrollo de una cacería con éxito, ya que los arqueros deben asegurarse de no ser vistos para no provocar la estampida de las presas. No obstante, y aunque se trata de una hipótesis viable, nos inclinamos por la primera interpretación en la que arqueros y cápridos comparten un mismo espacio gráfico sin que ello signifique el desarrollo de una actividad común, ya que el horizonte al que parecen pertenecer los arqueros excluye de forma sistemática a las representaciones faunísticas de su imaginario, a juzgar por las pautas observadas en los conjuntos de Centelles, Cavalls y Saltadora anteriormente mencionados.

*Tercera fase
(figuras 9 y 10).*

La disposición de las figuras humanas de tipo Centelles en dos alineaciones afrontadas es aprovechada en la fase posterior para incorporarlas entre los contingentes de arqueros que integran la nueva escena bélica, sin que su actitud y disposición resulte discordante. No obstante, en ningún caso los nuevos autores tratan de imitar sus rasgos estilísticos, ya que las nuevas representaciones introducen una importante variación métrica y formal, que traduce una voluntad de distanciamiento con respecto al horizonte anterior, acentuada mediante una ruptura temática y mediante un ocultamiento parcial de los cápridos del horizonte previo. Como señalábamos con anterioridad, sobre los cuartos traseros del cáprido 20 se diseña la parte inferior del arquero 21 (Fig. 8a), pero la observación detallada de la parte interna del cáprido revela la presencia de restos de otro individuo cuya identificación es bastante compleja. De igual modo, sobre los restos conservados del cáprido 24 se superponen parcialmente los arqueros 23, 25 y 26 y toda otra serie de manchas de tonalidad similar que prueban la existencia de un mayor número de representaciones en la escena original (Fig. 8b). Por último, nos queda recordar la superposición del arquero 37a sobre los restos de un tercer cáprido (motivo 37b) que corrobora una vez más la posterioridad en la secuencia de la escena bélica (Fig. 8c).

Si nos centramos en el análisis de la escena bélica, dejando al margen los cuatro arqueros del horizonte anterior, las representaciones humanas muestran una cierta variabilidad formal que podría deberse a una ejecución paulatina en diversas fases o a un tratamiento diferencial en base a la importancia otorgada a los individuos que intervienen (Fig. 9). Lo cierto es que, a pesar de las diferencias, hay una serie de rasgos generales comunes a todos ellos que nos permiten individualizar un nuevo tipo humano, que denominaremos **tipo Cingle**, y que se caracteriza por la reproducción de cabezas de morfología heterogénea, con una cierta tendencia a incorporar algunos detalles faciales, predominio del tren superior en la relación tronco/extremidades que resulta en representaciones de torso estilizado y piernas cortas en las que la altura media del cuerpo se traslada al tercio inferior; troncos gruesos de amplitud variable y extremidades lineales sin ningún tipo de modelado anatómico. Así mismo, la similitud cromática de todas ellas (a excepción del arquero 39 de tonalidad rojiza y tamaño inferior, similar al de la figura 41) intercede a favor de la interpretación del conjunto como una escena unitaria, que define a un tipo humano abierto a una cierta variación interna para otorgar mayor realismo a la acción representada. A favor de tal interpretación juega también la distribución espacial de las figuras, yuxtapuestas en diversas alineaciones consecutivas, paralelas entre sí, que convergen hacia el frente de

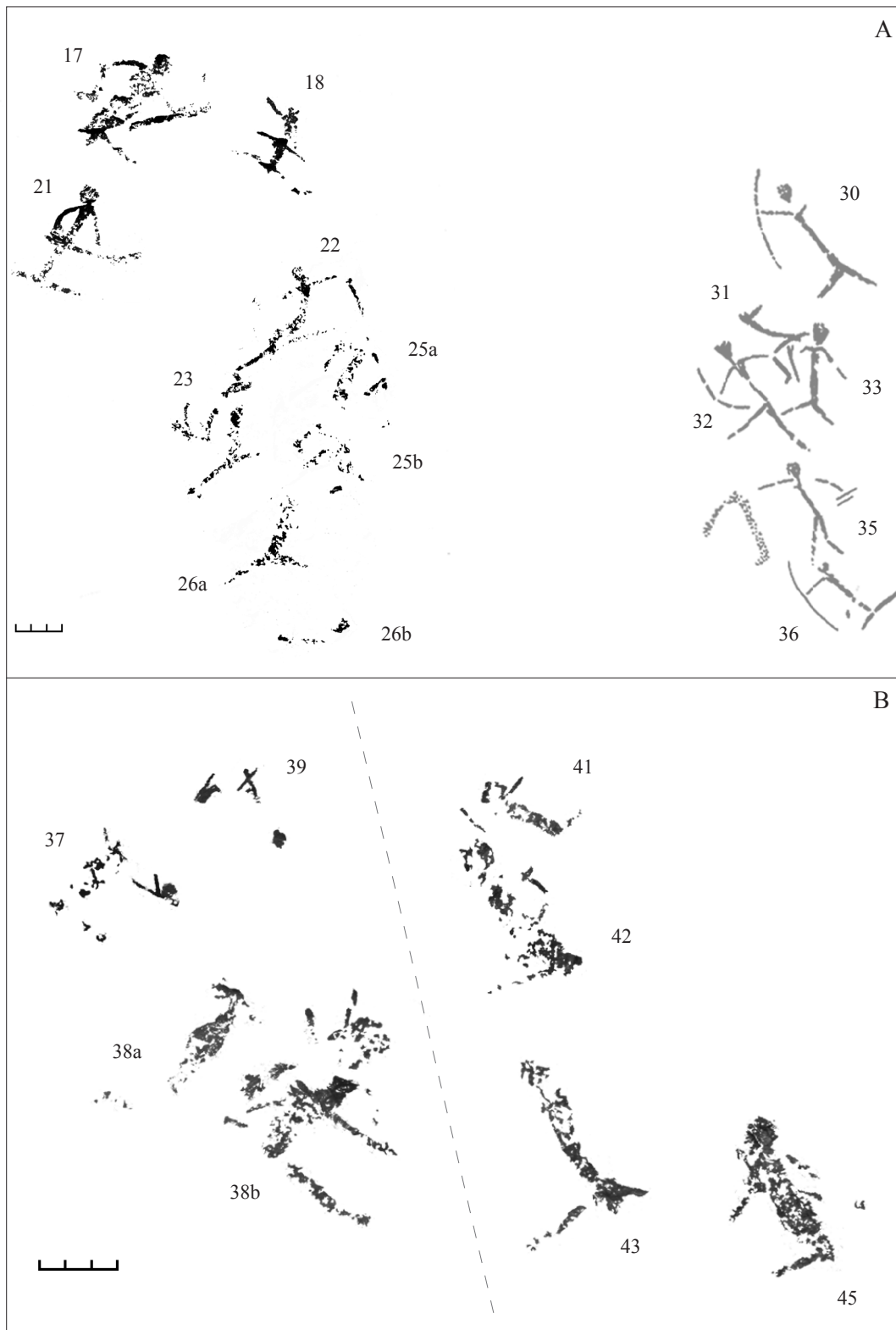
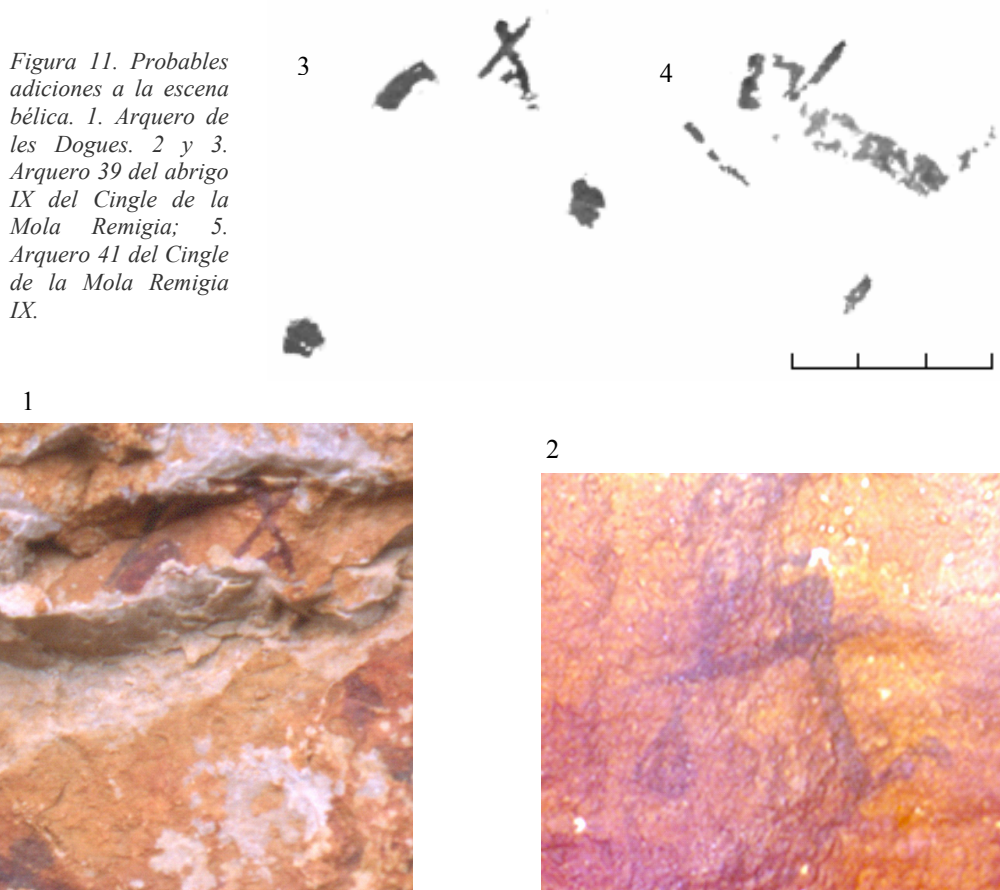


Fig. 10. A. Segunda línea de combate (las figuras de tonalidad más clara y uniforme corresponden a los calcos de Ripoll -1963- que no hemos vuelto a documentar debido a su compleja lectura). B. Tercera línea de combate en la que incorporamos algunos de los arqueros no documentados por Ripoll (1963).

combate. En las diversas alineaciones los arqueros coordinan sus movimientos evitando la superposición parcial para lograr una mayor claridad expositiva, salvo en el caso de la falange ubicada en el ángulo superior izquierdo (motivos 1 a 5). La figura 39 escapa también a tal apreciación, ya que sigue una dirección claramente dispar a la del resto de motivos de su agrupación y casi superpone el extremo de su pie al arco del motivo 37a, lo que nos lleva a proponer su incorporación posterior. Son pocas las consideraciones tipológicas que podemos efectuar sobre este motivo, ya que tan sólo conserva la cabeza, parte del armamento y el extremo de la pierna que extiende hacia atrás, pero tanto su tamaño y disposición, como la morfología de su cabeza y del haz de flechas que transporta recuerda a algunos arqueros del vecino conjunto de les Dogues (Fig. 11). El tamaño reducido de la figura 41 y su solapamiento parcial con el brazo de la figura 42 parece delatar, así mismo, la existencia de una nueva adición, aunque no seamos capaces de determinar su orden en la secuencia y ni su color ni su dirección resulten discordantes con respecto al resto de arqueros de la batalla.



Algo similar ocurre con la figura 18, de tronco tipo barra, de apenas 3,7 cm de longitud, y piernas lineales, cuyo orden en la secuencia es así mismo difícil de determinar. Las diferencias formales de este individuo con respecto al situado inmediatamente a su izquierda son más que evidentes y su explicación en base a la existencia de una cierta variabilidad interna entre los motivos de este horizonte es algo problemática, ya que aunque sus colores y su trayectoria son afines, las diferencias somáticas sitúan a este personaje en la línea de la figura de les Dogues anteriormente aludida (fig. 12-1). La lectura de su extremidad posterior es algo compleja como consecuencia del deterioro, pero muy interesante para nuestra interpretación por las

implicaciones que su correcta identificación podría tener para la secuenciación del Arte Levantino. Si nos fijamos en su extremidad posterior, y más concretamente en la curvatura que dibuja la parte conservada del trazo que la esboza, todo parece indicar que el desaparecido pie del arquero debía estar ubicado sobre la cornamenta del cáprido 20, coincidiendo con un desconchado reciente (Fig. 12-3). Una ubicación que, de ser así, indicaría que el citado arquero fue adherido con posterioridad al cáprido, como el resto de los integrantes de la escena bélica. Sin embargo, si seguimos el trazo que dibuja dicha extremidad a lo largo del escalón del soporte, observamos como en su parte inferior se conservan restos de pigmento cuya tonalidad no resulta discordante con la del arquero 18, aunque su lectura es algo compleja por la continuación del desconchado y por las sombras que proyecta la roca (Fig. 12-2 y 4).

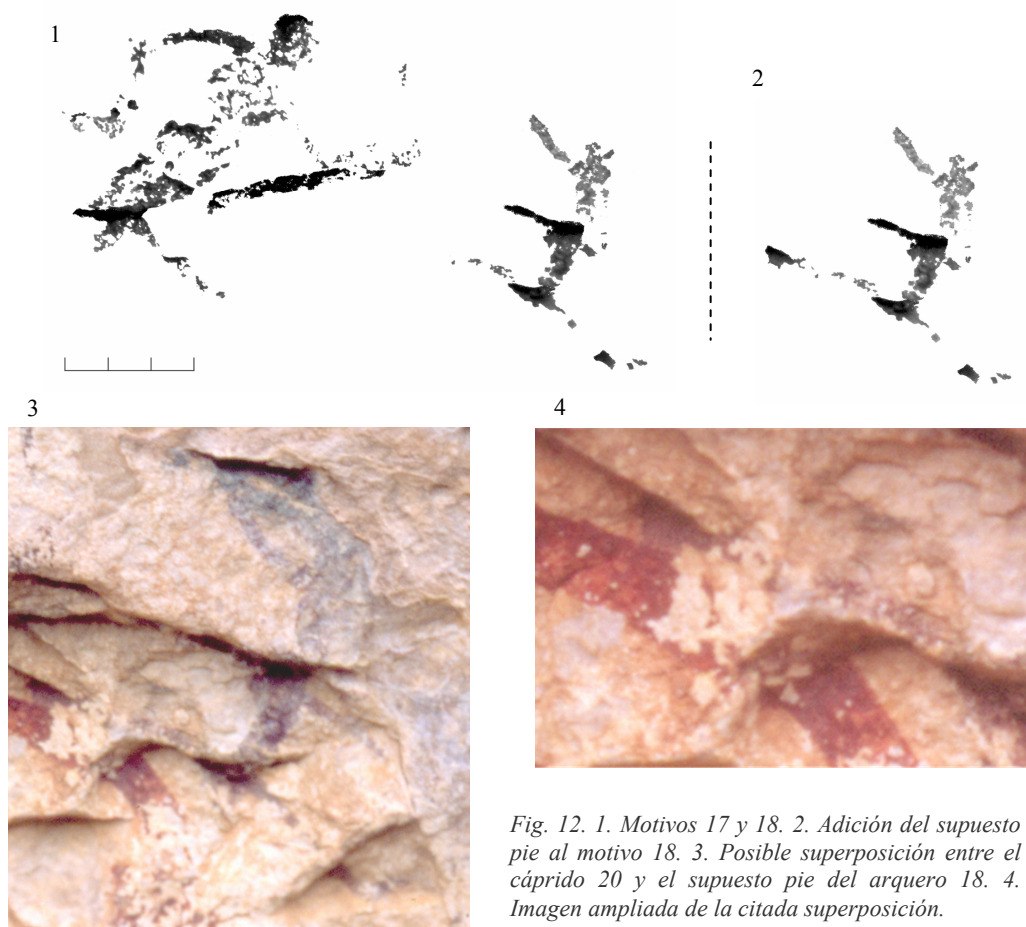


Fig. 12. 1. Motivos 17 y 18. 2. Adición del supuesto pie al motivo 18. 3. Posible superposición entre el cáprido 20 y el supuesto pie del arquero 18. 4. Imagen ampliada de la citada superposición.

La posibilidad de que esos restos correspondan al pie del arquero y que se hallen por debajo de la cornamenta del cáprido supondría la contradicción de nuestra propuesta de seriación estilística de este conjunto y de la idea generalizada entre los investigadores de que las figuras de tendencia Lineal ocupan un lugar tardío en la secuencia. No obstante, hay ciertos aspectos que debemos mencionar antes de inclinarnos hacia una u otra propuesta. En primer lugar la ya citada curvatura de la extremidad posterior, a la que hay que añadir el excesivo grosor del trazo conservado para representar un pie, dado que se aleja de la morfología adoptada por el de la extremidad anterior. En segundo lugar el hecho de que la morfología del supuesto pie se halle condicionada por el desconchado que nos podría estar ofreciendo una visión sesgada del mismo. Además, de formar parte de esa figura la longitud de la

extremidad posterior sería excesiva en relación a la anterior, un recurso que resulta cuanto menos extraño, ya que aunque hay una tendencia generaliza a acortar una de las extremidades cuando los arqueros son representados al vuelo, por norma general la extremidad que muestra una reducción es la posterior. En tercer lugar, el hecho de que prácticamente todas las figuras del panel que muestran la misma tonalidad de este arquero se hallen claramente superpuestas a los cápridos. Y en cuarto lugar la problemática que presenta la determinación del orden de las superposiciones entre tintas de dos tonalidades cuando una de ellas se halla diluida, como sería el caso del supuesto pie. Por todo ello consideramos que la hipótesis más probable es la de la incorporación posterior del arquero, descartando su vinculación con la mancha conservada sobre la defensa del cáprido.

Al margen de las tres representaciones mencionadas, el resto de motivos parecen efectuados en una única intervención (motivos 1 a 6, 8 a 13, 15 a 19, 21 a 23, 25, 26, 37a y b, 38a y b, 40 a 47 y tal vez algunos de los restos de las figuras 30 a 36, muy mal conservadas en la actualidad, pero a según Ripoll constituían la primera línea de combate del contingente armado de la derecha). En su desarrollo gráfico la escena bélica alcanza una dispersión horizontal aproximada de 1,5 m, un espacio reducido que, unido al numeroso contingente de arqueros que van a protagonizar la escena (un mínimo de 26 en el contingente de la izquierda y de 16 en el de la derecha, mucho más deteriorado), va a limitar las dimensiones de las figuras que en ningún caso llegan a exceder los 10 cm.

El deterioro de la escena genera una visión sesgada de la misma que dificulta su lectura, por lo que para facilitar su descripción hemos decidido fraccionar la composición en tres subsecciones en base a los cambios de ubicación que observamos en la línea de combate (Fig. 9a). La sección superior englobaría a los arqueros 1 a 16 (Fig. 9b), y son precisamente los dos últimos los que marcan la línea del frente, de recorrido NE-SO. Los arqueros de ambos contingentes siguen una trayectoria oblicua descendente, mucho más acentuada a partir de la figura 6, lo que nos lleva a cuestionar el grado de relación de la falange con respecto a la escena. Una duda que se acentúa si tenemos en cuenta el mayor esmero con el que se ha procedido a su ejecución y su composición lineal en hilera por yuxtaposición estrecha, que no se repite en ningún otro punto del panel. La trayectoria de las figuras 9 a 11 las conduce hacia los arqueros 12 y 13a y b, integrantes del contingente opuesto que en su carreta se dirigen hacia el arquero 16a, que ya ha rebasado la línea de combate del bando enemigo marcada por los arqueros 17 y 18, lo que lo convierte en el único arquero del bando de la derecha que traspasa el frente contrario, marcado por una alineación oblicua de dirección NO-SE.

La segunda sección, integrada por los arqueros 17 a 36) es la que muestra un mayor deterioro ((Fig. 9a y 10a), tanto en el flanco derecho, donde apenas se perciben los restos de algunas de las figuras identificadas por Ripoll, como en el izquierdo, en el que salvo las figuras 17 y 21, el resto se hallan muy deterioradas y su identificación es en muchos casos compleja por hallarse superpuestas a los restos del cáprido 24. Las pérdidas nos impiden identificar así mismo la ubicación exacta de la línea de batalla y el punto de encuentro entre ambos frentes, que sin embargo se ha trasladado hacia la derecha con respecto a la sección anterior y parece marcada por un eje más vertical.

La tercera sección de la escena bélica, ubicada en la parte inferior derecha del panel, se halla integrada por los motivos 37 a 45 (Figs. 9a y 10b), algunos de ellos inexistentes en los calcos de Ripoll (1963). La línea de frente, ubicada entre las figuras 38b y 43, sufre un nuevo cambio de ubicación hacia la derecha y muestra un cambio en su trayectoria que ahora parece de recorrido NO-SE. Los individuos protagonistas se distribuyen en alineaciones más o menos paralelas, siguiendo una trayectoria

convergente hacia el punto de encuentro central.

Por último, la escena se cierra en el ángulo superior derecho por los arqueros 46 y 47 (Fig. 9a), que desde la retaguardia acuden al refuerzo de sus compañeros en una trayectoria oblicua descendente que les dirige hacia la sección central de la enfrentamiento.

El enorme deterioro de la escena entorpece el análisis compositivo y por tanto el deducir si la distribución de las figuras responde a algún tipo de táctica o estrategia guerrera similar a la descrita por Porcar (1946) para el vecino yacimiento de los Dogues. En un intento de reconstruir tales pautas Molinos (1987: 300) reproduce el supuesto sistema de formación de esta escena (Fig. 13), algo discutible al no tener en cuenta la dinámica de adición de las figuras y al incorporar a algunos individuos del flanco inferior izquierdo en la alineación de los del derecho. No obstante, los restos conservados revelan pocas diferencias formales y técnicas entre los individuos de ambos bandos que permitan caracterizar a dos poblaciones claramente diferenciadas. De hecho son más las pequeñas diferencias que encontramos entre los propios individuos del bando izquierdo, que las de estos con respecto a sus adversarios. Tampoco el análisis del armamento permite extraer conclusiones en ese sentido, ya que la búsqueda de diferencias entre ellos en base al tamaño o a la morfología de arcos y flechas se ve imposibilitada por las dificultades que encontramos para su correcta identificación. Por último, las aludidas diferencias perceptibles entre los arqueros que

integran la falange y el resto de individuos de la escena, que nos hacían dudar de su simultaneidad, podrían explicarse por un mayor deseo de caracterizar a los guerreros levantinos, ya que las diferencias formales son así mismo patentes entre los individuos que integran la propia falange, que sin duda es de concepción unitaria. Por tanto, al margen de los arqueros que integraban la escena de caza previa y de las figuras 39, 41 y tal vez 18, el resto de individuos distribuidos por el panel conforman una única escena unitaria de tipo bélico cuyas figuras hemos englobado bajo el tipo Cingle, que trataremos de caracterizar en el apartado siguiente con el fin de avanzar hacia la sistematización estilística del arte levantino.

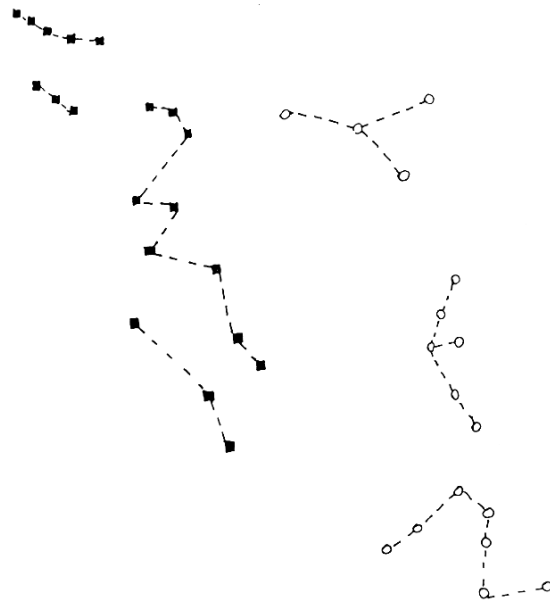


Fig. 13. Propuesta de Molinos sobre la estrategia guerrera que adopta cada uno de los bandos de la escena bélica del Abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia.

3. CARACTERIZACIÓN TIPOLÓGICA DE LAS REPRESENTACIONES HUMANAS.

Como señalábamos en líneas anteriores, el análisis formal de las representaciones humanas del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia y de sus pautas de distribución espacial y composición escénica nos ha permitido determinar la existencia de dos horizontes estilísticos claramente diferenciados, un primer horizonte de representaciones que responden a los rasgos propios del que venimos denominando horizonte Centelles y un segundo al que, a partir de los rasgos observados en los participantes de la escena bélica, vamos a denominar horizonte Cingle. Sobre el segundo horizonte podría haberse producido la adición de algunos arqueros de tamaño menor, que se asemejan formalmente a algunos de los protagonistas de la escena bélica de los Dogues (motivos 18, 39 y 41), aunque se tratan de 3 figuras de poca entidad que debieron ser producto de una intervención esporádica que apenas modifica el contenido escénico.

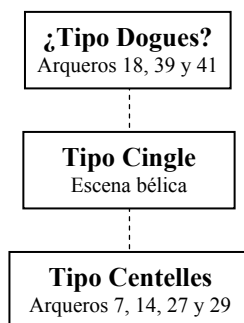


Fig. 14. Secuencia relativa del Cingle de la Mola Remigia IX.

Tipo Centelles. (figura 15)

La definición formal de las representaciones humanas que protagonizan este primer horizonte de representación es algo compleja, dado el elevado grado de deterioro al que se hallan sometidas. Tan sólo 4 individuos resultan parcialmente reconocibles (motivos 7, 14, 27 y 29), aunque la presencia de manchas de tonalidad similar en diversos puntos del panel traduce la existencia de un mayor número de representaciones en la escena original (motivos 28 y 34). Esa carencia de figuras completas nos obliga a proceder a su caracterización formal a partir de la lectura de la mitad superior del arquero 7 y la inferior del 14. Una lectura que nos habla de figuras relativamente proporcionadas, en las que la altura media del cuerpo debió situarse en su tercio superior, a juzgar por la longitud del tronco del arquero 14 desde la cintura al hombro, y que presentan torso triangular, cintura estrecha y piernas modeladas que incluyen el detalle de las jarreteras. Estas características recuerdan a las observadas en las representaciones de tipo centelles, pero en la variante formal de menor desarrollo muscular que encontramos en la Cova dels Cavalls (motivo 53a) o en l'Abric de Centelles (motivos 6 o 10, abrigo IX). Por tanto, será el análisis comparado de esas figuras con los restos de arqueros conservados en el presente conjunto el que nos permitirá determinar si nos hallamos ante motivos coetáneos o, por el contrario, las diferencias que se documentan entre ellas traducen dos momentos distintos.

Por una lado la afinidad formal entre el motivo 14 del Cingle y el 53a de la Cova dels Cavalls (Fig. 16-1), apunta a favor de su concepción sincrónica, si bien es cierto que el deterioro que muestran ambas representación podría invalidar esta propuesta. El paralelismo entre ambas figuras no afecta exclusivamente a los aspectos puramente formales, como el formato del tronco o el modelado y resolución de las extremidades, sino también a la disposición que adoptan ambos arqueros y al modo de sujetar el armamento. Dos aspectos que nos llevan a encontrar también cierto paralelismo entre los restos conservados del arquero 29 de esta cavidad y el 2 de la Cova dels Cavalls y que incluso nos facilita la lectura del primero, del que tan sólo se conserva la parte correspondiente a la cintura y al arranque de las piernas (Fig. 16-3). En ambos casos, tanto la trayectoria como la disposición de arco y flechas es muy similar e incluso la emplumadura lanceolada de las flechas es semejante, a pesar de que este aspecto es

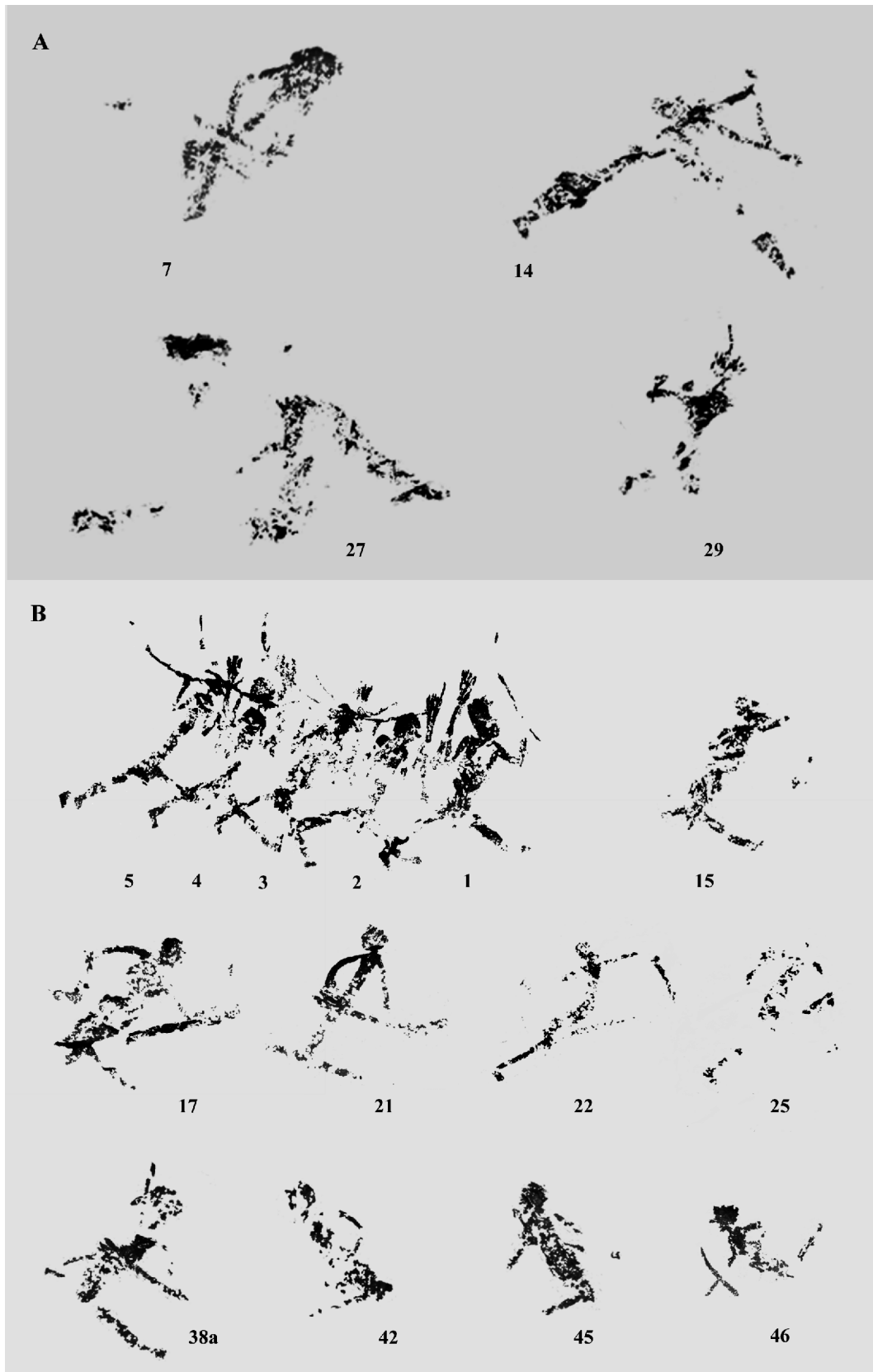


Fig. 15. Variantes formales de la figura humana del Abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia. a. Tipo Centelles. b. Tipo Cingle.

poco significativo ya que la mayor parte del armamento que transportan las figuras del núcleo Gasulla-Valltorta responde a estos parámetros.

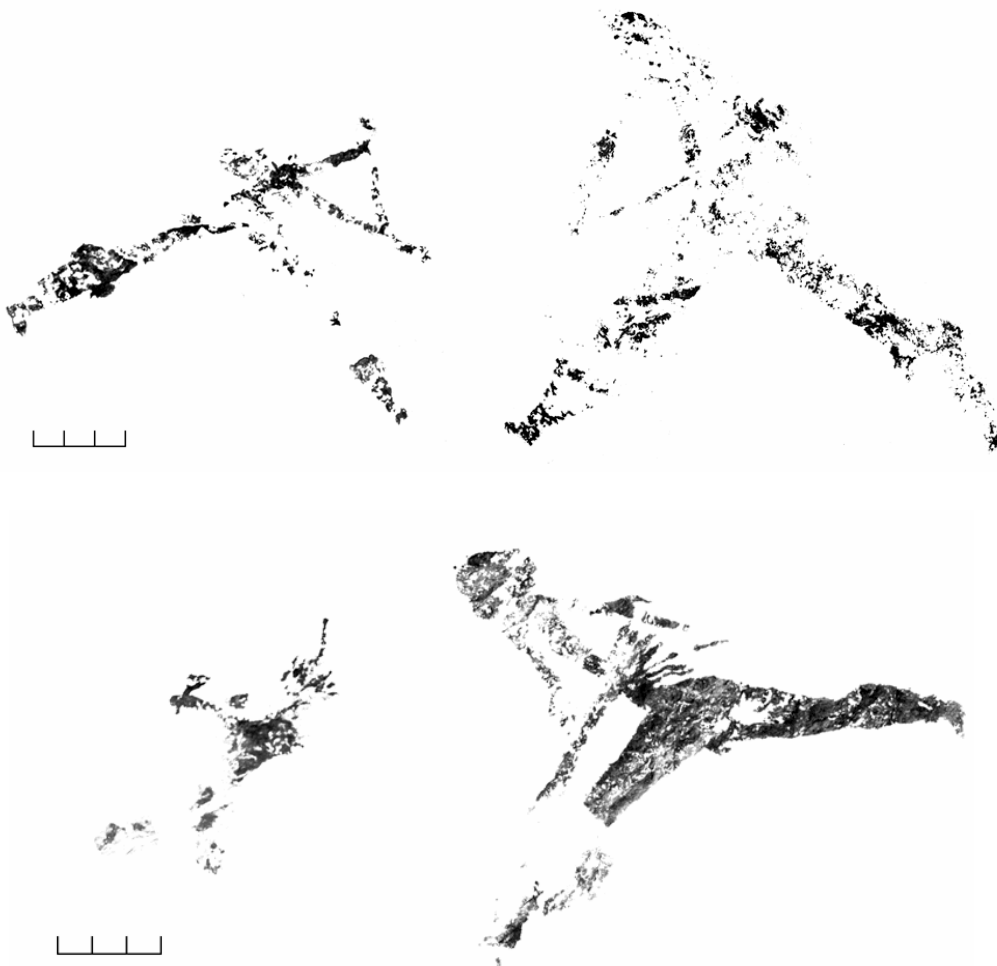


Fig. 16. Figuras de tipo Centelles en su variante de modelado anatómico menos pronunciado. 1. Fig. 14 del Cingle de la Mola Remigia IX; 2. Fig. 53a del Abric II de la Cova dels Cavalls; 3. Fig. 29 del Cingle de la Mola Remigia IX; 4. Fig. 2 del Abric II de la Cova dels Cavalls.

Así mismo, la morfología de la **cabeza** del único individuo que la conserva (motivos 7) es similar al formato característico de las figuras tipo Centelles: el tipo piriforme, un peinado singular que reproduce la silueta propia de una melena corta, que al tropezar con los hombros genera una característica protuberancia en la parte inferior. Las irregularidades del soporte condicionan el diseño de esta parte anatómica, por lo que a primera vista pudiera parecer que presenta una morfología de tendencia globular. Pero analizada en detalle, y teniendo en cuenta los rasgos físicos del soporte, observamos como puede responder sin dificultades a un melena de tipo piriforme aunque algo achatada para adaptarse al espacio disponible (Fig. 17). El diseño de la melena oculta una vez más el detalle del cuello, lo que origina que la cabeza descansa directamente sobre los hombros, desdibujando incluso su silueta.

Por otro lado y a juzgar por los restos conservados, las dimensiones de las figuras del Cingle rondan a penas los 16 cm de longitud, lo que las aleja del tamaño medio de las figuras de tipo Centelles que, salvo escasas excepciones, superan los 20 cm. Un

aspecto que bien pudiera deberse a la menor entidad del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia, con respecto a los abrigos de Cavalls y Centelles, donde las dimensiones del abrigo proporcionan un mayor espacio gráfico para su desarrollo escénico, que como recordaremos se caracterizaba por la dispersión de motivos de gran tamaño a lo largo de grandes superficies, eligiendo fundamentalmente los espacios superiores del panel.



Fig. 17. Arquero 7 del Cingle de la Mola Remigia IX.

Desde el punto de vista espacial, son escasas las consideraciones que podemos efectuar acerca de estas cuatro figuras, ya que como venimos señalando, ninguna de ellas se conserva en su totalidad. No obstante, llama la atención su diseño en trayectorias oblicuas descendentes, contrariamente a lo que hemos observado en los conjuntos de Cavalls, Saltadora o Centelles, en los que los arqueros avanzan alineados siguiendo una trayectoria relativamente horizontal. Pero al margen de esta cuestión, todo parece indicar que nos encontramos ante un primer horizonte de figuras humanas de tamaño medio-grande, que responden a la definición de los motivos englobados en el horizonte Centelles, es decir, un tipo de figuras humanas que se caracterizan por su naturalismo, su relativa proporción en la relación tronco/extremidades, en la que la altura media del cuerpo se sitúa generalmente en el tercio superior y en las que destaca el desarrollo masivo de las extremidades y la profusión de ornamentos.

Tipo Cingle.

(figura 15 y 18)

Como señalábamos al analizar los horizontes de representación de este conjunto, sobre las figuras humanas de tipo Centelles y sobre los restos de tres cápridos de gran tamaño se produce la adición de más de 40 individuos que, organizados en dos agrupaciones afrontadas tras una primera línea de combate, protagonizan una de las escenas bélicas que más ha trascendido en la historiografía.

A pesar de las pequeñas diferencias formales que se documentan entre ellos, lo cierto es que, como señalábamos en líneas anteriores, los protagonistas de esta escena responden a un patrón formal específico: **troncos anchos y relativamente estilizados que contrastan con el diseño lineal de las extremidades**. Una descripción excesivamente somera que nos sirve para agrupar a todos estos individuos en un sólo morfotipo, pero que no recoge las variantes internas del mismo, cuya descripción pormenorizada nos ayudará a determinar si estamos ante uno o varios momentos.

Desde el punto de vista técnico podemos extraer pocas conclusiones, salvo que nos hallamos ante un tipo humano que combina la tinta plana, aplicada fundamentalmente al diseño de la cabeza, el tronco y los adornos corporales, y la tinta lineal, utilizada para el diseño de las extremidades, que mediante un simple cambio en la dirección del trazo distingue el brazo del antebrazo o incorpora el detalle del pie.

El proceso de ejecución que pudimos intuir en otros morfotipos gracias a la existencia de figuras inacabadas es prácticamente imposible de reconstruir en esta ocasión como consecuencia del deterioro y del acabado que muestran las figuras. Una figuras que en todos los casos han sido efectuadas en tinta plana monocroma de color

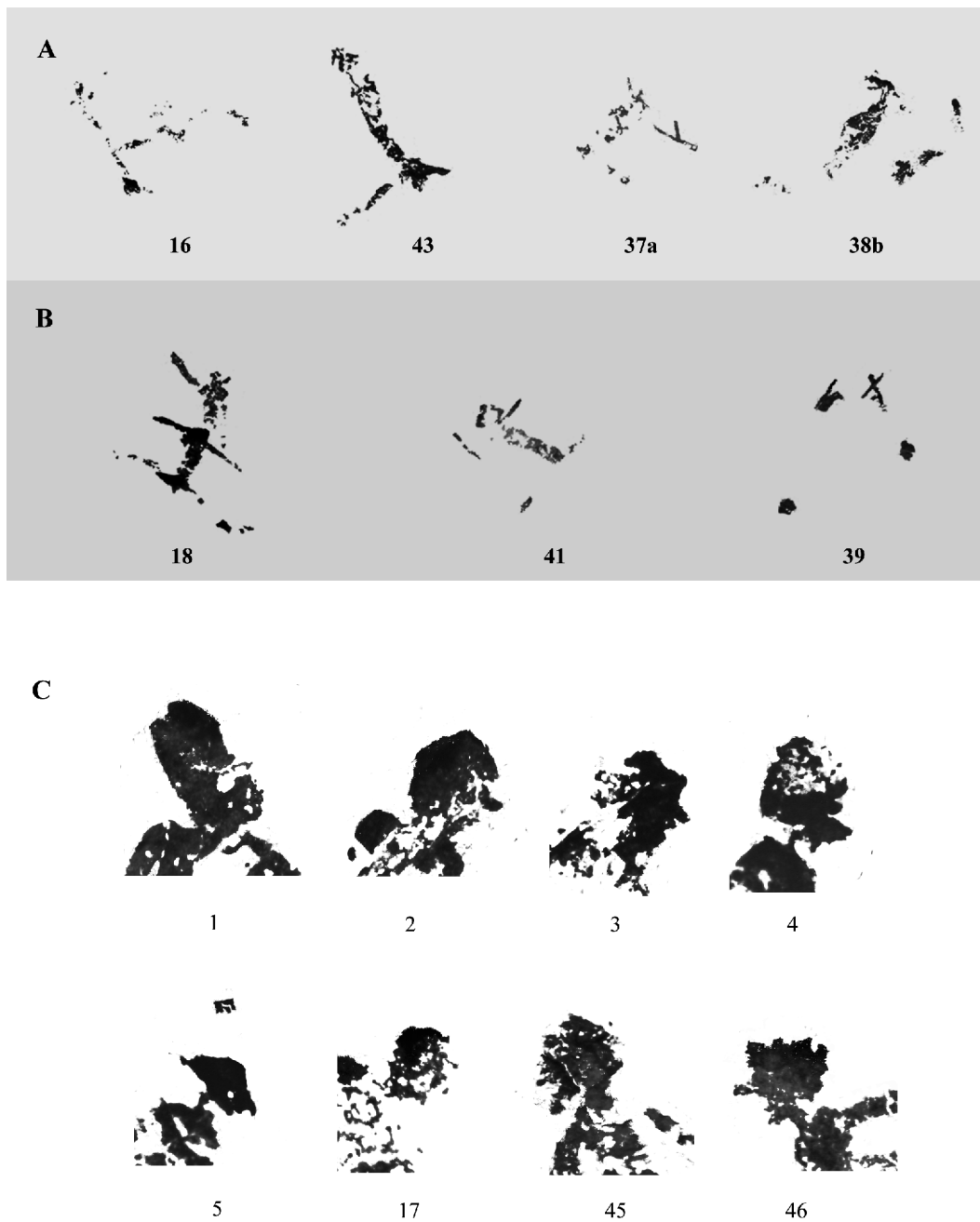


Fig. 18. a y b. Variantes formales de la figura humana del Abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia. a. Tipo Cingle. b. Afines a las representaciones de l'Abri de les Dogues. c. Adornos corporales y rasgos faciales de algunas representaciones humanas de tipo Cingle.

violáceo, salvo en el caso de la figura 47, cuyos autores parecen aprovechar la existencia de un trazo previo de tonalidad rojiza para figurar los brazos del nuevo arquero, que resultan excesivamente largos y contrastan con el color del resto de la figura conservada (Fig. 19).

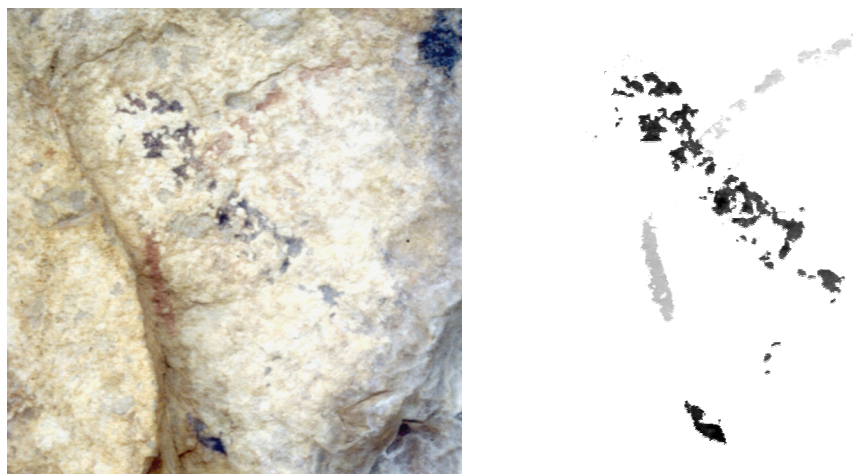


Fig. 19. Motivo 47 del Cingle de la Mola Remigia IX. La aparente bicromía parece producto del reaprovechamiento de un trazo previo.

Si pasamos a la caracterización formal de estos individuos observamos que, a pesar de la existencia de una serie de rasgos comunes, hay ciertos aspectos que nos permiten hablar de una relativa variabilidad interna patente ya entre las propias figuras que integran la falange de arqueros. Y es precisamente esa variabilidad interna de la falange, sobre la que exponíamos nuestras dudas acerca de su fase de incorporación, la que nos lleva a considerar que la escena responde a una concepción relativamente unitaria en la que la variación tiene cabida como medio para la caracterización de los individuos que participan en la acción.

Los individuos de la falange, mejor conservados que la mayoría de los arqueros de la escena, muestran un tratamiento más detallado y una mayor individualización en la que prevalece el individuo frente al tipo, ya que aunque adoptan una disposición prácticamente idéntica, sus rasgos somáticos nos permiten diferenciar a individuos diversos por sus variaciones tanto en cuanto a los rasgos faciales como en la anchura del torso o en el tipo de tocado de cabeza.

La disposición que adoptan, con piernas en V invertida, en clara actitud de marcha, y brazos flexionados para sujetar el armamento en la mano izquierda y el arco en la derecha, alzado por encima de la cabeza, sugiere una marcha militar encabezada por el único individuo que transporta el armamento de forma inversa y que ostenta un tocado alto que lo diferencia del resto como si tratara de otorgársele mayor entidad. La longitud del tocado provoca un acortamiento del tronco para mantener la altura del resto de la falange, por lo que el aspecto final de este individuo es algo más naturalista, al aproximarse más a las proporciones reales. Una diferenciación que ha servido de argumento para aplicarle el calificativo de “jefe” de la falange (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935: 51 y Ripoll, 1996: 50). Sin embargo, y a pesar de esas diferencias, los tocados que ostentan el resto de individuos no son para nada uniformes, en un intento de destacar únicamente al supuesto jefe, sino que muestran una gran variabilidad interna que incluso en el individuo que cierra la falange incorpora un adorno de tres plumas largas, como ya documentara Porcar (Porcar,

Obermaier y Wernert, 1935), de las que tan sólo se conservan algunos restos en la actualidad. Por tanto, las diferencias entre el jefe y el resto del pelotón se basan únicamente en las proporciones corporales, en la altura del tocado o en la disposición que adopta, ya que tanto su armamento como su supuesta vestimenta, compuesta únicamente por una especie de faldellín triangular que otros investigadores interpretaban como el detalle del sexo, es similar a la del resto de individuos.

Sus similitudes formales con respecto a las figuras 15, 17, 21, 38a, 42, 45 y 46 y tal vez a los restos de las figuras 6, 8, 9 a 13, 16, 22, 23, 25, 26, 38b, 43, 47 y otros restos que no aparecen en los calcos de Ripoll, nos permiten detallar los rasgos definitorios del tipo atendiendo a las pautas de diseño de sus diversas partes anatómicas, a las proporciones, a su temática y a sus pautas de composición. Unos aspectos que nos permiten concluir que en este tipo humano se presta mayor atención al diseño de su parte superior, y fundamentalmente de la cabeza, no sólo por la incorporación de los detalles faciales y ornamentales sino también porque están sometidas a un cierto grado de variación interna. En contraste su parte inferior parece mostrar un interés secundario, ya que está sujeto a un canon de representación más rígido, que no da juego a la variación interna y en el que las extremidades han quedado reducidas a simples trazos lineales que eluden cualquier tipo de modelado anatómico.

- El diseño de la **cabeza** ofrece una forma relativamente proporcionada y realista, en la que se presta especial atención a la definición de aquellos rasgos anatómicos que sobresalen en el perfil facial y que nos permiten hablar de verdaderos retratos en los que las diferencias parecen testimoniar la realidad fisonómica de cada personaje, por lo que los individuos anónimos que caracterizan a otros tipos humanos parecen aquí dotados de identidad. De ese modo el perfil nasal adopta morfologías diversas en 7 de los 9 individuos que conservan la cabeza (motivos 2-5, 17, 45 y 46), mientras que la boca se intuye tan sólo en los motivos 2, 3 y 5 y los motivos 4, 45 y 46 incorporan el detalle de barba o de mentón apuntado que los diferencia del resto (Fig. 18c). Esa voluntad de destacar los rasgos de identidad de cada individuo obliga a recurrir como fórmula de perspectiva al perfil absoluto.
- La variedad de adornos de cabeza que exhiben los personajes de la falange, entre los que se incluyen una tiara (motivo 1), posibles cascos (motivos 2, 3 y 4) y un tocado de plumas (motivo 5), contrasta con la austeridad de las cabezas de los individuos que se dispersan por el resto de la escena, si bien es cierto que en todos los casos la lectura de esta parte anatómica es incompleta. Este hecho destaca a estos individuos en formación frente al resto de participantes en la escena bélica, como si tratara de conferirles una mayor entidad cuya finalidad se nos escapa.
- El diseño naturalista de la cabeza, en la que se descarta la incorporación de la melena característica de otros tipos humanos, deja visible el cuello en la mayor parte de los individuos. Un detalle anatómico que facilita a su vez el modelado y definición de la línea de los hombros, con la que se han diseñado individuos que responden a complexiones anatómicas diversas, entre los que destaca la corpulencia o anchura de espalda de los individuos 1, 2, 3 y 17 frente al resto, cuyos hombros son proporcionalmente más estrechos.
- La simetría de los hombros con respecto al eje de simetría vertical de la figura revela una vez más que su diseño responde a una perspectiva frontal, pero lo peculiaridad de los personajes de esta escena es que frente a esa perspectiva frontal del torso, en algunos individuos el tronco ha sido diseñado de perfil como demuestra la prominencia abdominal de los individuos 17 y 45 y tal vez

15 y 42, que resulta en personajes barrigudos. Al margen de esa prominencia abdominal, lo cierto es que otro de los rasgos propios de este tipo humano es el diseño de troncos relativamente amplios, de tórax triangular, como es propio de los humanos, que apenas se reduce a la altura de la cintura resultando en troncos más realistas. Sin embargo, su realismo relativo se rompe por su excesivo desarrollo longitudinal en relación a las extremidades.

- En cuanto a las extremidades, mientras los brazos recogen al menos la articulación de antebrazo y brazo, siempre condicionados por las posturas representadas, las piernas quedan reducidas a un simple trazo lineal, carente de cualquier tipo de modelado anatómico o de articulación, salvo la referida a los pies, efectuados mediante un simple cambio en la dirección del trazo. Unas extremidades que en la mayoría de los casos se hallan en disposición de marcha, figurada mediante su diseño en V invertida abierta, que tan sólo en algunos casos llega a la horizontalidad, como si se dispusieran al vuelo (motivos 21 y 22).
- La ausencia de modelado muscular característica de este tipo humano se observa así mismo en el punto de articulación de tronco y extremidades, ya que en ningún caso se incluye el modelado de los glúteos.
- Por último, al menos 10 de los individuos de esta escena incorporan un apéndice entre las piernas, que más que al detalle del sexo parece corresponder a algún tipo de faldellín triangular. De ser así, constituiría el único detalle de vestimenta evidente en este tipo de representaciones, a excepción de los adornos de cabeza de los individuos que integran la falange, anteriormente descritos.
- Su perfil de arquero se hace evidente por la indumentaria que les acompaña, compuesta por arcos de tipo simple, que no incluyen los detalles de cuerda o escotadura, y flechas o haces de éstas de ápice simple y emplumadura lanceolada. Un armamento cuyas características son afines a las del resto de tipos humanos documentados en este núcleo y que demuestra que, al igual que la figura humana, el armamento es reducido a un esquema básico que permite su identificación pero que presta poca atención a la definición fiel de los aspectos característicos de cada momento, por lo que su valor en la sistematización estilística del arte levantino es más bien escaso. No obstante llama al atención la forma en que los individuos de la falange sujetan el haz de flechas, ya que mientras por lo general la emplumadura suele situarse en la parte inferior o trasera (dependiendo del modo de sujeción) y el ápice en la superior o delantera, los individuos de la falange los asen de forma inversa, con las emplumaduras en la parte superior. Un aspecto que nuevamente refleja ese deseo de individualización de los arqueros de este horizonte con respecto al resto y cuya finalidad difícilmente podremos deducir.

Las **proporciones corporales** de los individuos que protagonizan el enfrentamiento bélico son relativamente afines entre sí, si bien es cierto que son pocos los individuos que se hallan completos y que por tanto nos permiten calcular el índice de proporcionalidad en base a los criterios establecidos en capítulos anteriores. Recordemos que en base al canon de representación proporcionada 3:5, consideramos como indicativo de la proporción ideal el índice 0,7 como límite para la distinción entre figuras:

- proporcionadas, con una relación tronco/extremidades $\leq 0,72$.
- desproporcionadas cuya relación tronco / extremidades $> 0,72$.

Este índice revela que las figuras aquí analizadas muestran una clara desproporción entre ambas partes anatómicas en detrimento de las extremidades, que resultan excesivamente cortas y que son a su vez las que reciben un menor tratamiento a la hora de proceder al modelado anatómico. Las figuras que integran la falange muestran unas proporciones bastante homogéneas entre sí, lo que les otorga cierta unidad, aunque tampoco se alejan en exceso del resto. Como señalábamos en líneas anteriores, es interesante destacar que la figura 1, si descontamos la longitud de la tiara en el cálculo de su índice de proporcionalidad, resulta más próxima a las proporciones reales (figs. 20 y 21) ya que en un deseo de representar una falange de individuos de alturas homogéneas, la incorporación de un tocado alto de cabeza ha supuesto la reducción de la longitud de su torso. Sin embargo, si en el cálculo incluimos la longitud de la tiara (Fig. 20-1bis), observamos como su tren superior alcanza una longitud similar a la del individuo situado inmediatamente a su izquierda.

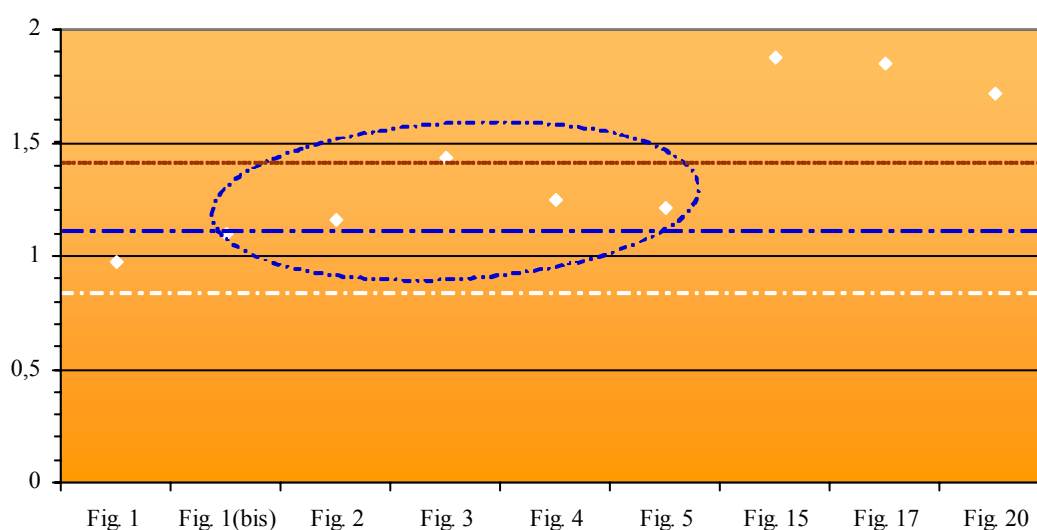


Fig. 20. Índice de proporcionalidad de las figuras de Tipo Cingle.

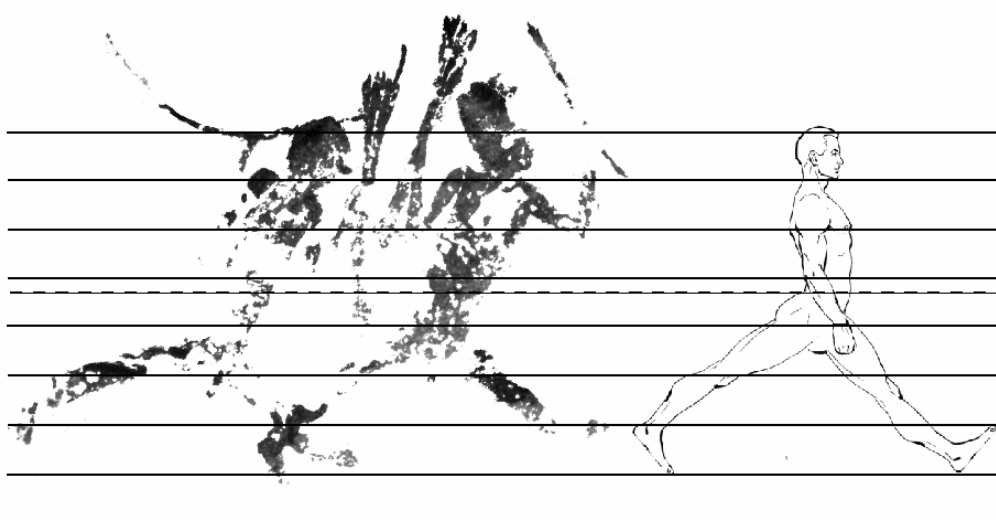


Fig. 21. Representación gráfica de las proporciones anatómicas de las figuras de tipo Cingle.

Por otra parte, si tenemos en cuenta las dimensiones absolutas de los individuos que conservan completo al menos el tren superior, observamos que los tamaños se muestran relativamente homogéneos y que mientras la longitud del tronco oscila entre los 5 y los 7 cm, la de las extremidades se mueve entre los 3 y los 5 (Fig. 22). De nuevo las figuras de la falange se muestran más homogéneas entre sí, con torsos de longitud similar con a penas unos milímetros de variación y extremidades con un índice de variación que no supera el centímetro; mientras el resto de individuos muestran troncos relativamente más largos, que oscilan entre los 6 y los 7 cm, aunque poco podemos decir de las extremidades, únicamente completas en 3 individuos.

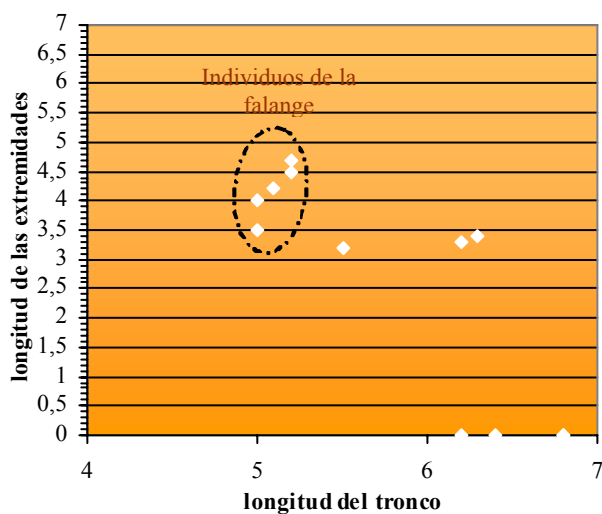


Fig.	Tronco	Extremid.
1	5,2	4,7
2	5,2	4,5
3	5	3,5
4	5	4
5	5,1	4,2
15	5,2	3,3
17	6,3	3,4
21	6,8	n.s.c.
22	5,5	3,2
42	6,4	n.s.c.
45	6,2	n.s.c.

Fig. 22. Relación tronco/extremidades en las figuras tipo Cingle.

No obstante una vez más el deterioro de la escena impide profundizar en el grado de variación interna que muestran estos individuos entre sí, en cuanto a sus dimensiones, debido al escaso número de motivos que se conservan completos. Pero al margen de estas limitaciones no cabe duda de que en todos los casos se trata de individuos desproporcionados, en los que de forma intencional se ha otorgado un

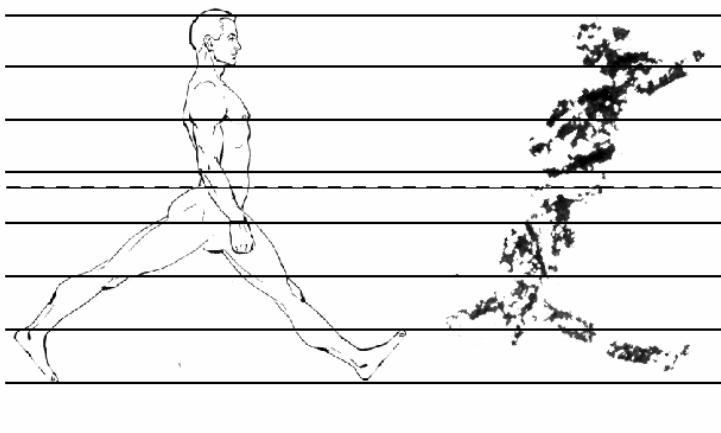


Fig. 23. Proporciones anatómicas de las figuras humanas de tipo Cingle.

mayor protagonismo a su parte superior, tanto en cuanto a sus dimensiones como en cuanto al tratamiento anatómico recibido (Fig. 23). La calidad de los motivos nos obliga a señalar que, en ningún caso, su desproporción se debe a una falta de dominio técnico, sino más bien todo lo contrario, ya que la deformación del individuo con respecto al modelo original podría responder a una interpretación personal del mismo, fruto de un deseo de buscar nuevas formas de expresión artística

que permitan plasmar la identidad de un nuevo artista o grupo humano frente a los horizontes previos.

En cuanto a la **perspectiva**, se trata nuevamente de un aspecto al que se otorga escasa importancia en la construcción de la figura, ya que el empleo de la tinta plana como técnica de representación obliga a que en la selección de la perspectiva adecuada para el diseño de las diversas partes anatómicas prime la correcta identificación de cada miembro o el diseño de la postura deseada frente a la construcción adecuada de la figura desde un punto de vista único. No obstante, la disposición flexionada de los brazos en posturas que tratan de reproducir acciones realistas y la proyección de las líneas de fuga de sus diversas partes anatómicas, dotan una vez más a las figuras de cierta perspectiva individual, si bien es cierto que en las figuras de la falange y en el motivo 45, la simetría de la figura con respecto al eje vertical y la representación de los brazos en perspectiva frontal provoca más que nunca un efecto visual más propio de figuras planas que de figuras dotadas de cierto volumen (Fig. 24-motivo 2), que se contrarresta en el resto de motivos con el diseño de contornos disimétricos con respecto al eje vertical reproduciendo posturas más realistas (Fig. 24-motivo 17).

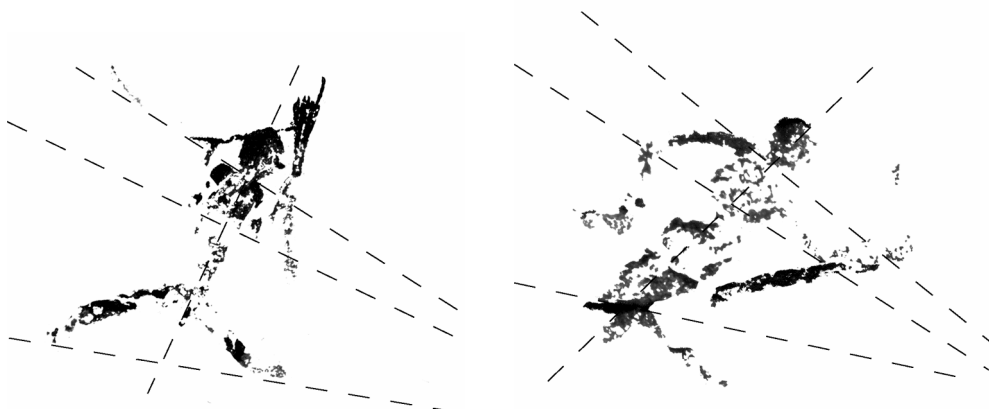


Fig. 24. Motivos 2 y 17. La proyección de las líneas de fuga dota a la figura de una cierta perspectiva individual.

Al margen de la desproporción y del escaso modelado característico de estas representaciones, lo cierto es que tanto las posturas adoptadas como la articulación de las diversas partes anatómicas respeta las posibilidades de articulación real para reproducir a una serie de individuos en actitud de carrera, como revela la abertura de sus extremidades, que supera la abertura propia del paso y se aproxima a la zancada. Las figuras 21 y 22 constituyen la única excepción, ya que se hallan prácticamente al vuelo en una postura totalmente irreal cuyo objetivo es acentuar la sensación de velocidad. Una sensación que se enfatiza así mismo mediante la inclinación de los torsos en el sentido de la marcha, que compensa a su vez la abertura de las extremidades, mediante el balanceo de los brazos propio de la actitud representada y mediante la concepción de las figuras en trayectorias oblicuas descendentes.

La **articulación escénica** de estas figuras muestra un aprovechamiento extensivo del panel, dado que en su dispersión alcanzan los extremos del mismo, si bien es cierto que las dimensiones del soporte seleccionado, delimitado por la relativa concavidad de la parte central, no supera los 2m de longitud. Unas dimensiones que, como decíamos, limitan el desarrollo longitudinal y el tamaño de las figuras al representar una escena en la que intervienen numerosos personajes. Esto explica que en ningún caso las figuras superen los 10 cm de longitud y por tanto nos permiten hablar de representaciones de tamaño pequeño, sobre las que en una fase posterior se añaden

verdaderas microfiguras que a penas rozan los 5 cm. Las figuras se disponen a ambos lados del panel integrando dos agrupaciones de arqueros que, de forma ordenada y evitando la superposición, se agrupan mediante yuxtaposición estrecha para adquirir la cohesión propia de un bando armado. A pesar de las dificultades de lectura, no parece que su ordenación espacial trate de reproducir alineaciones de arqueros como las que pudimos identificar entre las figuras de los conjuntos de Civil o Centelles, sino que la organización interna de los bandos enfrentados responde más bien a las pautas observadas por Porcar en el vecino conjunto de les Dogues, en el que encontramos figuras que constituyen una primera línea de combate, que se hayan reforzadas por arqueros que respaldan su ataque en una posición inmediata y en cuyo auxilio acuden diversos individuos que, ubicados en la retaguardia y dispuestos a la carrera, cierran la escena en ambos ángulos superiores. Como ya señalara Ripoll, tanto la distribución de los arqueros como los cambios de inclinación en su trayectoria, mucho más acentuada en los individuos de la parte superior y más cercana a la horizontal en los de la parte inferior, parece evocar un paisaje en el que el combate directo se produce en el fondo de un barranco, mientras que las figuras que acuden a reforzar sus frentes descienden desde lo alto del mismo. La ausencia de superposiciones parece buscar una mayor limpieza expositiva para facilitar la lectura de la escena representada, en la que a pesar de que las figuras muestran una pauta de composición convergente, no existe un único núcleo central de atracción sino todo un eje longitudinal con diversos focos de enfrentamiento que impide centrar la atención del espectador en un solo punto del panel.

Tan sólo las figuras de la falange escapan a las consideraciones enunciadas, ya que su disposición en una composición en hilera obtenida mediante la superposición parcial de las extremidades de los individuos no se repite en otro punto de la escena. Como ya señalábamos en líneas anteriores, tal comportamiento nos hace dudar sobre la simultaneidad de ejecución de estas representaciones, a pesar de las similitudes formales y métricas, a no ser que su finalidad sea dotar de mayor importancia a estos personajes que, integrados en la escena, representan un segmento de la misma que debe ser leído de forma individual para poder caracterizar mejor a los componentes de un destacamento armado, pero que forma parte del mismo argumento y como tal se integra en la escena. Una interpretación que nos obligaría a tomar en consideración la posibilidad de que algunos paneles levantinos integraran de forma simultánea diversos segmentos de una misma acción o argumento, concebido en diversas secuencias.

El recurso a la superposición parcial como fórmula de perspectiva de grupo no impide que las figuras se hayan representado en una misma línea de horizonte como se desprende de la similitud de las dimensiones de todos los individuos y de la escasa oblicuidad de su línea de fuga. Tan sólo la figura que encabeza el pelotón escapa a la proyección dibujada por el resto de los arqueros acentuando una vez más su individualización con respecto al resto (Fig. 25).

La incorporación de los arqueros a esta cavidad se efectúa sin tomar en consideración la existencia de al menos un horizonte de representación previo, si aceptamos la simultaneidad de las representaciones humanas de tipo Centelles y de los cápridos documentados en la parte media y baja del panel. En su incorporación al panel practican una clara apropiación del espacio gráfico, ya que por un lado ignoran la existencia de los cápridos superponiéndose sobre ellos, y por otro incorporan a los arqueros previos a su narración transformando el mensaje anterior y proyectando una nueva identidad mediante el diseño de individuos formalmente alejados del horizonte inicial y mediante un cambio evidente con respecto a la temática.

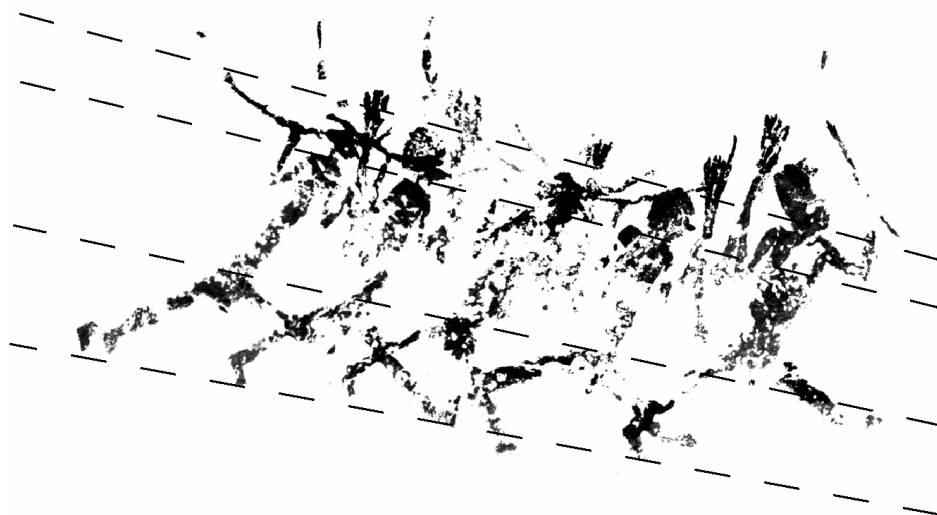


Fig. 25. Falange de arqueros (motivos 1 a 5). Salvo el primer individuo, el resto de integrantes del pelotón muestran una línea de fuga común, que bien pudiera explicar la progresiva disminución del grosor del tronco de los arqueros como fórmula de perspectiva de grupo.

4. CONCLUSIONES.

El análisis detallado de las representaciones humanas documentadas en el Abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia nos ha permitido caracterizar un mínimo de tres horizontes de representación, de cierta entidad temática y estilística, la agrupación de cápridos, el horizonte Centelles y la escena bélica protagonizada por arqueros de tipo Cingle, sobre los que en diversos momentos se producen intervenciones puntuales, de escasa entidad, que vienen únicamente a complementar la escena preexistente mediante la adición de algún individuo pero sin que se produzca una clara ruptura con respecto a lo anterior.

El primer horizonte nos vuelve a mostrar el carácter inicial de las figuras humanas de tipo Centelles entre las variantes humanas levantinas, ya que de nuevo protagonizan el primer horizonte de representación en el que actúan como motivos fundamentales, es decir, formando escena por sí mismos y por tanto marcando su identidad con la creación de espacios culturales nuevos. La presencia de los cápridos ubicados inmediatamente por debajo de estas figuras, efectuados con una tinta de tonalidad próxima a la de estos arqueros, nos llevó a plantear la posibilidad de que hubieran integrado una escena cinegética de forma conjunto, aunque en base a lo observado en otros yacimientos del entorno de Gasulla-Valltorta, las figuras humanas de tipo Centelles protagonizan escenas en las que constituyen los únicos protagonistas y cuya temática nunca se halla relacionada con actividades venatorias, lo que nos llevó a descartar su posible relación escénica. No obstante, la falta de superposiciones entre las figuras de estos dos horizontes gráficos impide determinar cual de los dos constituyó la decoración *ex-novo* de este abrigo.

Sobre ese primer horizonte, observamos la adición de una nueva escena de tipo bélico que actúa sobre el horizonte anterior acaparando el espacio gráfico y originando la ruptura del discurso previo mediante el ocultamiento parcial de algunos de sus motivos y mediante la incorporación de otros a la nueva temática. Los nuevos motivos experimentan un cambio formal con respecto al horizonte anterior que traduce un cambio en la identidad de sus autores. La escasa atención en el modelado de la figura,

fundamentalmente por lo que respecta a su tren inferior, se compensa con la incorporación de sus rasgos faciales que permiten una individualización del personaje. Unos rasgos faciales que se limitan a aquellos que son visibles en el perfil facial debido, una vez más, a las limitaciones que implica la selección de la tinta plana como técnica de representación.

Sobre estos dos horizontes estilísticos se producen diversas intervenciones puntuales, como la adición de arqueros de pequeño tamaño cuyos rasgos formales son afines a los del vecino Abric de les Dogues, pero que no permiten una caracterización precisa de su horizonte artístico por el deterioro y la escasez de figuras.

La reutilización de un conjunto sobre el que se había intervenido con anterioridad indica una vez más la importancia que adquieren los emplazamientos en el seno de las sociedades humanas que habitaron el núcleo Gasulla-Valltorta, sin que por el momento seamos capaces de determinar las causas del cambio estilístico.

III-2.d. ABRIC DEL CINGLE DEL MAS D'EN JOSEP.

1. INTRODUCCIÓN.

El Cingle del Mas d'en Josep (Tírig, Castelló) es un conjunto rupestre ubicado en un farallón rocoso de unos 40 m de longitud en el que se pueden distinguir, a partir de los rasgos topográficos del soporte, dos abrigos de cierta entidad, que a su vez se subdividen en diversas cavidades cuya individualización es algo compleja como consecuencia de la multitud de accidentes topográficos, aristas, escalones y cambios de pendiente que integran su superficie (Fig. 1). Su escasa entidad en cuanto al número de motivos conservados, a penas 25, contrasta con el cierto interés que despierta la temática de algunas de las escenas representadas y con su riqueza en cuanto a la variedad de especies, que incluye ciervos, jabalíes, un cáprido y un bóvido. Pero a pesar de ello y de su descubrimiento en fechas tempranas (1917) tan sólo algunas de sus representaciones habían sido reproducidas en ciertas publicaciones (Obermaier y Wernert, 1919; Duran i Sampere, 1923; Viñas, 1979-80; Viñas, 1982; Dams, 1984; Alonso y Grimal, 2001, etc.) sin que ninguna ofreciera un estudio sistemático hasta que el pasado año tuviéramos la oportunidad de proceder a su documentación. La reciente publicación de nuestro estudio (Domingo et al., 2003) nos exime de reiterar en estas líneas la totalidad de nuestras observaciones, por lo que tan sólo incidiremos en aquellos aspectos que nos aportan nuevos datos para la sistematización estilística del Arte Levantino y remitimos a la citada publicación para la comprobación del inventario exhaustivo de los motivos y de otros aspectos que no aportan datos al presente estudio.

Los dos abrigos que integran este conjunto se hallan cubiertos por una visera que actúa de protección frente a las inclemencias atmosféricas, lo que no ha impedido la desaparición de un cierto número de representaciones como prueba la conservación de numerosos restos de difícil identificación, la presencia de un cierto número de asociaciones no escénicas y la inexistencia de representaciones en amplias áreas de la superficie disponible, si bien es cierto que este último aspecto podría responder a una acción voluntaria. Los enormes espacios vacuos que median entre las agrupaciones identificables nos permiten aislar diversas unidades de análisis cuyo estudio interno abordaremos de forma individualizada.

2. INVENTARIO DE MOTIVOS.

En base a la distancia que media entre los motivos conservados, en el Cingle del Mas d'en Josep hemos podido individualizar un total de 5 composiciones integradas tanto por asociaciones no escénicas como por escenas en las que participa un número variable de motivos. Sin embargo, el carácter narrativo propio del Arte Levantino nos permite suponer que la falta de unidad escénica entre los motivos conservados en las diversas agrupaciones debe ser resultado de varias intervenciones diacrónicas que se han visto alteradas por el deterioro de la cavidad. Entre los motivos documentados hay un claro predominio de los levantinos, aunque en los mismos espacios pudimos documentar figuras tanto humanas como animales cuyo trazo grueso, tonalidad anaranjada y escaso naturalismo nos llevó a considerarlos más afines al Arte Esquemático, a pesar de que los rasgos somáticos del cuadrúpedo 8a, de trazo relativamente modelado y cierto volumen corporal se alejen de la característica estructura barrada de los cuadrúpedos de este momento (Domingo et al., 2003: 21). No obstante la falta de superposiciones entre los dos horizontes impide ofrecer mayores apreciaciones acerca de su orden de adición al panel.

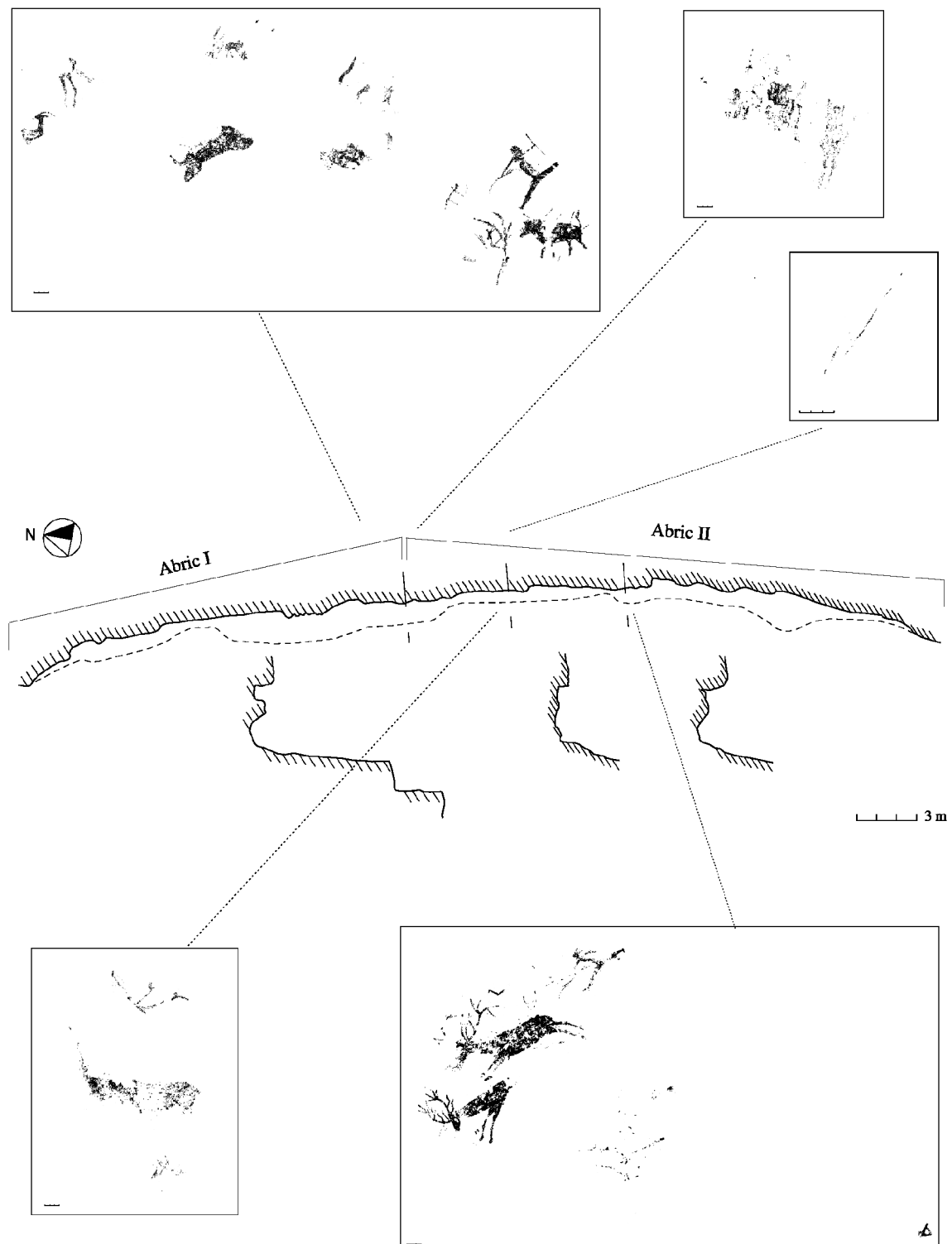


Fig. 1. Topografía del Cingle del Mas d'en Josep según Viñas, 1982, modificado y distribución espacial de las unidades individualizadas (según Domingo et al., 2003).

Abrigo	Uni.	Fig.	Representación	Horizonte
C. del Mas d'en Josep	1	1	Cérvido	Levantino
C. del Mas d'en Josep	1	2	Cáprido	Levantino
C. del Mas d'en Josep	1	3	Jabalí	Levantino
C. del Mas d'en Josep	1	4	Bóvido	Levantino
C. del Mas d'en Josep	1	5	Indeterminado	Esquemático
C. del Mas d'en Josep	1	6	Cuadrúpedo	Esquemático
C. del Mas d'en Josep	1	7	Fig. humana	Esquemático
C. del Mas d'en Josep	1	8a	Cuadrúpedo	Esquemático
C. del Mas d'en Josep	1	8b	¿Jinete?	Esquemático
C. del Mas d'en Josep	1	8c	¿Cuadrúpedo?	Esquemático
C. del Mas d'en Josep	1	8d	Informes	Esquemático
C. del Mas d'en Josep	1	8e	¿Cuadrúpedo?	Esquemático
C. del Mas d'en Josep	1	8f	Indeterminado	Esquemático
C. del Mas d'en Josep	1	9	¿Fig. humana?	Esquemático
C. del Mas d'en Josep	1	10	Arquero	Levantino
C. del Mas d'en Josep	1	11	Arquero	Levantino
C. del Mas d'en Josep	1	12	Trepador	Levantino
C. del Mas d'en Josep	1	13	Jabalí	Levantino
C. del Mas d'en Josep	2	14	¿Cuadrúpedo?	Levantino
C. del Mas d'en Josep	3	15	Trazo	Levantino
C. del Mas d'en Josep	4	16	Arquero	Levantino
C. del Mas d'en Josep	4	17	Cérvido	Levantino
C. del Mas d'en Josep	4	18	Cérvido	Levantino
C. del Mas d'en Josep	4	19	Arquero	Levantino
C. del Mas d'en Josep	5	20	¿Fig. humana?	Levantino
C. del Mas d'en Josep	5	21	Arquero	Levantino
C. del Mas d'en Josep	5	22	Cérvido	Levantino
C. del Mas d'en Josep	5	23	Cérvido	Levantino
C. del Mas d'en Josep	5	24	Indeterminado	Levantino
C. del Mas d'en Josep	5	25	Indeterminado	Esquemático

Si centramos nuestro análisis en los motivos claramente levantinos observamos un relativo equilibrio entre el número de figuras animales y humanas, propio de la temática dominante en el conjunto: las actividades cinegéticas (Fig. 2). Y es que prácticamente todas las figuras humanas representadas, salvo una de ellas que se halla incompleta (motivo 20), responden al perfil de arquero y se integran en escenas de caza, ya sea como motivos fundamentales o como complementarios. Incluso el trepador 12 se halla asociado a sendas panoplias ubicadas en su parte posterior que

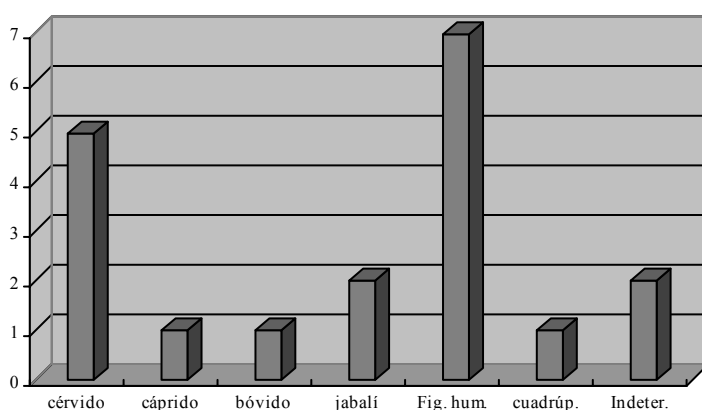


Fig. 2. Inventario de motivos del Abric del Mas d'en Josep.

permiten vincularlo al desarrollo de esta actividad, como veremos a lo largo de estas líneas. Ese predominio del arquero en las escenas representadas no lleva pareja en ningún caso la representación explícita del sexo, ni en aquellos individuos dotados de cierto volumen corporal ni

en los de tipo Lineal, por lo que su incorporación parece más bien aleatoria.

Por otra parte, y como señalábamos en párrafos anteriores, el conjunto del Mas d'en Josep destaca porque a pesar del escaso número de representaciones levantinas que conserva, a penas 14, entre ellas podemos documentar las 4 especies más representativas de esta manifestación rupestre: cérvido, cáprido, bóvido y jabalí, aunque con predominio del primero. Sin embargo, y como hemos reiterado en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo, la escasa variación formal patente entre los individuos de una misma especie debido al concepto de naturalismo y realismo que rige sus pautas de representación, resta importancia a este tipo de figuras a la hora de establecer la secuencia evolutiva de un conjunto. A lo que hay que sumar las dificultades que conlleva el recurso a comparaciones formales entre individuos de diversas especies. Por tanto remitimos a la reciente publicación anteriormente aludida para observar algunos aspectos estilísticos interesantes relativos a la fauna representada, a las pautas de diseño de bóvidos y jabalíes en el Arte Levantino y a los rasgos de territorialidad que se derivan de su estudio y pasamos a centrarnos en el análisis de las representaciones humanas de este conjunto sin que ello suponga su desvinculación del resto de las figuras del panel.

3. ANÁLISIS INTERNO.

La reciente publicación de este trabajo limita las novedades que podemos aportar acerca de la seriación estilística del Arte Levantino que no fueran enunciadas en aquellas líneas. No obstante tornaremos de nuevo sobre aquellos aspectos que nos permiten caracterizar los diversos horizontes susceptibles de individualización en esta cavidad, describiendo de forma somera las diversas unidades que llegamos a individualizar.

Primera unidad

(Fig. 3 a y b y Fig. 4)

La primera agrupación de motivos (motivos 1-13) se halla ubicada en la última cavidad del abrigo I, y ocupa un espacio de unos 2,6 m de longitud máxima en la que las figuras se van acoplando mediante convenciones diversas a los abundantes cambios estructurales que integran el soporte y que incluso en el caso del bóvido va a condicionar su lectura como ya señalamos en el capítulo II-4 (La técnica en el A.R.L.). La escasa altura de estos motivos con respecto a la plataforma que permite circular por el abrigo condiciona claramente la disposición tanto del pintor como de la audiencia, ya que su lectura se efectúa con mayor facilidad en disposición agachada o de cuclillas. La visera que enmarca la parte izquierda de la agrupación debió facilitar la conservación de estas representaciones, mientras que su ausencia por la parte derecha explica el enorme deterioro del cérvido 1, del que tan sólo se conservan los cuartos traseros, y el cáprido 2, cuya alteración nos impide establecer con seguridad si se trata de un cáprido en disposición rampante que se dirige hacia la izquierda o un cáprido con la cabeza vuelta, y en trayectoria horizontal hacia la derecha.

Pero al margen de su disposición, no resulta fácil establecer la existencia de una vinculación escénica entre ambos motivos, ni tampoco con respecto a los motivos adyacentes, es decir, el prótomo del bóvido 4 o el jabalí 3, cuyo tamaño podría sugerirnos la representación de un individuo joven pero cuyos colmillos revelan que se trata claramente de un ejemplar adulto, de rasgos formales dispares a los del jabalí 13 y por tanto de ejecución obviamente diacrónica. No obstante, ni la distribución

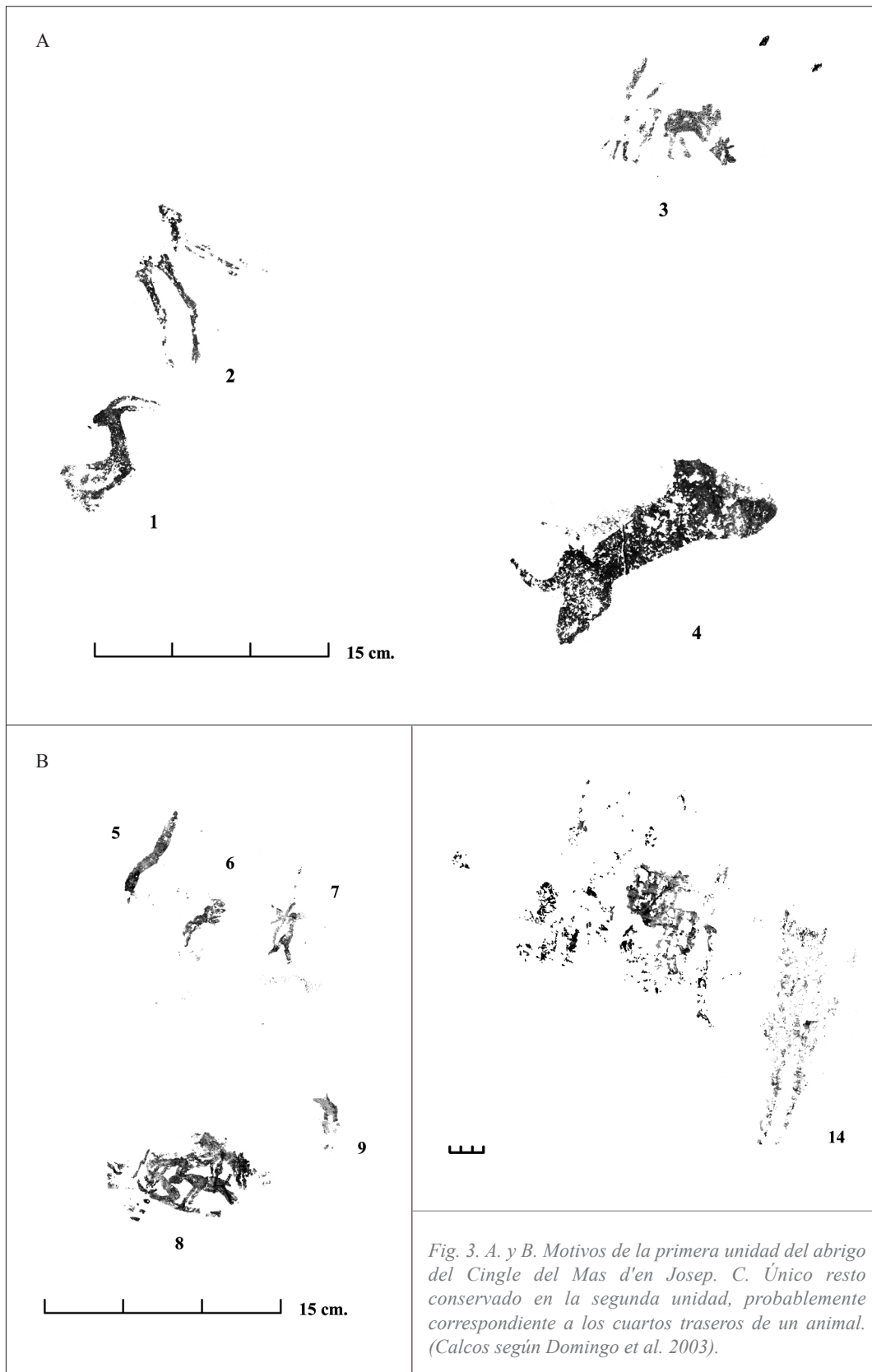


Fig. 3. A. y B. Motivos de la primera unidad del abrigo del Cingle del Mas d'en Josep. C. Único resto conservado en la segunda unidad, probablemente correspondiente a los cuartos traseros de un animal. (Calcos según Domingo et al. 2003).



*Fig. 4. Motivos de la primera unidad del abrigo del Cingle del Mas d'en Josep.
(calcos según Domingo et al., 2003)*

espacial de las figuras conservadas, ni las superposiciones, inexistentes en esta cavidad, permiten reconstruir el proceso de adición de las especies enunciadas por lo que su estudio aportará pocos datos para la sistematización estilística que perseguimos en este trabajo. Sin embargo, la disposición dinámica que adoptan los restos del cérvido 1, cuya ligera abertura de las patas posteriores parece indicar el movimiento propio de la marcha, o el jabalí 3, con la cabeza agachada como si se hallara comiendo (Fig. 5) y restos de una posible flecha sobre su lomo, sugiere que la agrupación conservada debió ser más compleja en origen formando parte de diversas escenas, como revela su disposición en distintos planos y en trayectorias opuestas, que quedaron desfiguradas como consecuencia de la erosión.



Fig. 5. La disposición agachada de su cabeza sugiere la representación de un jabalí comiendo.

Inmediatamente a la derecha y aprovechando un cambio de plano en la superficie del soporte aparecen los motivos 5 a 9, que calificábamos de más afines al arte esquemático y que por tanto añaden poca información a nuestro estudio.

Por último, y cerrando esta cavidad por su parte derecha aparece la única agrupación de figuras de esta primera unidad que mantiene una asociación escénica, aunque los motivos que la integran parecen producto de intervenciones paulatinas, ya que los conceptos de representación de las tres figuras humanas responden a dos tipos bien diferenciados, una en la que se opta por remarcar el volumen corporal mediante la selección de la tinta plana como técnica de representación (motivo 10) mientras que las otras dos responden a un tipo de figura lineal en la que más que el individuo parece destacar la acción desarrollada (motivos 10 y 12). Estas diferencias parecen suficientes para defender esa formación de la escena por adición, si bien la mayor dificultad estriba en establecer qué figuras constituyen la escena primigenia. No obstante, la similitud cromática del arquero y el jabalí y la constatación de que las figuras de tipo filiforme suelen actuar como motivos complementarios en las escenas levantinas incorporándose a eventos protagonizados originariamente por otros tipos humanos nos lleva a considerar como la escena primigenia a las figuras 11 y 13 y como fase de adición a ambos arqueros filiformes. Unas pautas que nos permiten distinguir un mínimo de dos fases de intervención en el conjunto analizado, de comportamiento estilístico diferenciado, como tendremos la ocasión de observar a lo largo de estas líneas, pero que podemos resumir en un primer horizonte de figuras humanas de concepto naturalista en tinta plana, en las que destaca su relativa proporción en la relación tronco/extremidades, aunque con una ligera estilización del torso, el modelado somero de su anatomía corporal, la incorporación del detalle de jarreteras o

la proliferación de adornos corporales en tronco, cintura o piernas, sobre la que se adhieren sendas figuras humanas, cuya anatomía ha quedado reducida a un esquema básico mediante la yuxtaposición de trazos lineales, sin intención alguna de recoger el modelado corporal salvo a la hora de articular las diversas partes anatómicas, que quedan individualizadas mediante un simple cambio en la dirección del trazo.

Los motivos de la primera fase parecen reproducir una escena cinegética, a tenor de la disposición del arquero 11 que en su carrera oblicua descendente se dispone prácticamente al vuelo mientras sostiene el armamento (arco y haz de flechas) en la mano adelantada y una flecha en la que extiende hacia atrás como si tratara de reproducir el momento previo a la carga del arco. Una disposición al vuelo y en trayectoria oblicua que contrasta con la disposición relativamente horizontal del jabalí 13, igualmente en marcha aunque más pausada, reproduciendo de forma realista el avance del animal mediante la extensión de la pata posterior izquierda que revela su actitud de marcha. Al contrario de lo cabría imaginar, en ocasiones los jabalíes alarmados prefieren avanzar en silencio sobre la punta de los pies tratando de pasar desapercibidos entre la maleza (Fig. 6) que emprender una carrera veloz, dado que su estructura corporal masiva y sus cortas extremidades le impiden moverse con rapidez (Huerta y Palaus, 1969: 30-32). Un hecho que podría explicar el diseño de ambas figuras en trayectorias diversas, con el fin de enfatizar la velocidad del cazador y la lentitud y pesadez del jabalí, que además se halla herido por 5 flechas. Las multitudinarias flechas que asaetan al animal nos remiten de nuevo a un aspecto verídico de la caza de esta especie, ya que incluso en la actualidad su captura requiere de una enorme precisión del tiro, al ser pocas y de pequeñas dimensiones sus áreas vitales, por lo que no resulta extraño que el animal logre sobreponerse de las heridas. Este hecho podría explicar la insólita disposición del arquero sobre el animal en lugar de tras él, en yuxtaposición estrecha vertical en vez de oblicua, como suele ser la norma general, como si se pretendiera insinuar que el arquero trata de interceptar la trayectoria del animal avanzando a mayor velocidad. Sin embargo, la lectura del soporte nos impide descartar la posibilidad de que tal ubicación sea consecuencia de la mayor irregularidad de la superficie adyacente. La inquietud del animal herido parece acentuada por la disposición alzada de la cola, si bien es cierto que algunos expertos consideran que tal disposición es indicativa de género ya que mientras los machos suelen correr con la cola baja las hembras la extienden horizontalmente en su carrera (Huerta y Palaus, 1969: 28). Una consideración que contrasta, sin embargo, con el diseño de los colmillos bien desarrollados y retorcidos propio de los machos.

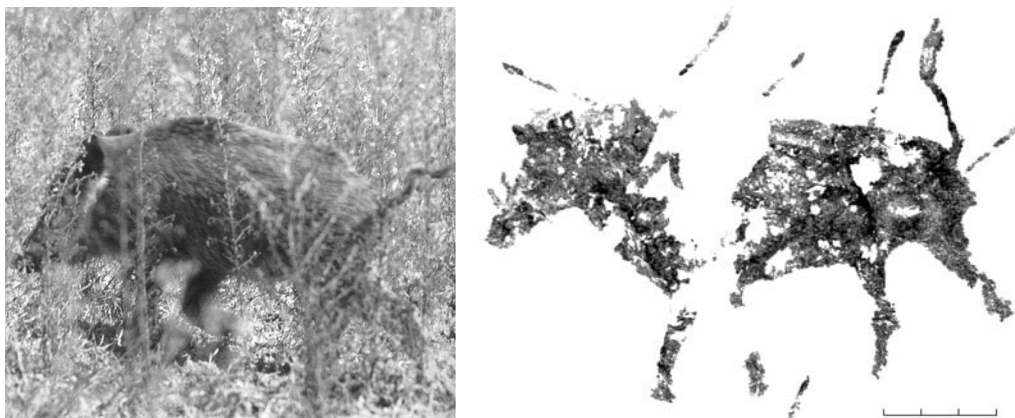


Fig. 6. En ocasiones los jabalíes prefieren avanzar en silencio entre la maleza que emprender una carrera veloz, ya que su anatomía no está adecuada para la velocidad.

Es difícil establecer si la totalidad de las flechas fueron incorporadas en la primera o en la segunda fase de intervención, ya que su morfología es muy similar, un astil rectilíneo en el que apenas se insinúa la emplumadura. No obstante su trayectoria indica en todos los casos, salvo en la flecha insertada en la zona de la cruz, que proceden de la parte posterior y que probablemente se diseñaron en la primera fase.

Esa aparente reproducción de una táctica de caza en la fase inicial se repite o completa con la incorporación de los arqueros 10 y 12, quienes respetando la temática y la ubicación de la escena original se sitúan en el espacio disponible a la izquierda, mucho más accidentado, para reproducir una modalidad distinta e igualmente verosímil de la caza del jabalí: la caza a la espera. La dificultad que conlleva el abatimiento de este animal supuso el desarrollo de una táctica de caza alternativa en la que los cazadores, grandes conocedores de la etología de las presas, se ocultan en un refugio desde el que es posible interceptar su trayectoria tras sus salidas nocturnas. La ubicación de ambos arqueros frente a la trayectoria de este individuo podría revelar una táctica similar, ya que mientras el arquero 10 se ubica en un plano superior desde el que empuña su arco en actitud de disparo y evita de este modo la posible embestida del jabalí, el arquero 12 trepa a un elemento vegetal, probablemente un árbol en el que se detallan las ramas, que le servirá de refugio durante la espera. Y aunque su ascenso podría sugerir la representación de un individuo que huye del ataque de la presa, como mencionamos en nuestra publicación del conjunto (Domingo et al., 2003: 16), la selección de la copa de un árbol como puesto de espera continua vigente en la actualidad (Fig. 7) y nos permite descartar la primera hipótesis que más bien reflejaría la cobardía del individuo, y por tanto poco acorde con la tendencia de los pintores levantinos a ensalzar las acciones desarrolladas por los individuos representados. No obstante, de aceptar tal interpretación, el hecho de que no se halle en disposición de disparo estaría indicando dos momentos de una misma acción.



Fig. 7. La posible utilización de la copa de un árbol como refugio para practicar la caza a la espera no parece descabellada, máxime cuando se trata de una táctica cinegética que todavía persiste en la actualidad.



Fig. 8. Escena de caza de la Cova Remigia III.
Calcos según Porcar, Obermaier y Breuil, 1935.

Una táctica de caza que se repite en el vecino núcleo de la Gasulla, y concretamente en la cavidad III de la Cova Remigia, en el que los protagonistas, nuevamente dos figuras humanas de concepto Lineal, reproducen una escena similar en la que sendos arqueros tratan de abatir de forma simultánea a un jabalí atacándole desde un ángulo superior y desde la copa de lo que podría ser otro elemento arboriforme, si bien los calcos publicados por Porcar, Obermaier y Breuil (1935) (Fig. 8) impiden efectuar mayores apreciaciones al respecto.

2ª y 3ª unidad.

(Fig. 3.c)

Dejando a un lado la primera unidad debemos desplazarnos unos 3,2 y otros 3m a la derecha para alcanzar respectivamente las **unidades 2 y 3**, dos unidades que no aportan ningún dato a nuestro estudio por conservar tan sólo algunos restos indeterminados, que en el caso de la unidad 2 podrían haber correspondido a un cuadrúpedo de grandes dimensiones a juzgar por la apariencia que adoptan parte de las manchas y que permiten discernir unas patas traseras.

Cuarta unidad

(Fig. 9)

Si continuamos por la plataforma que facilita la circulación por el abrigo, a penas 1 m a la derecha podemos descubrir, no sin cierta dificultad, la **cuarta unidad de análisis** compuesta por los motivos 16 a 19. En ella dos arqueros de tipo Lineal comparten espacio con dos ciervos consecutivos, seriamente afectados en la zona que media entre ellos y que nos impide determinar si constituyen una composición en hilera por yuxtaposición estrecha o por superposición parcial. La prolongación de las líneas de fuga de ambos arqueros y la orientación de su trayectoria nos permiten determinar que mientras el arquero 16 parece ejercer sus actividades cinegéticas sobre los mencionados ciervos, el arquero 19, ubicado en un plano inferior, dirige su disparo en dirección opuesta a la ubicación de los ciervos, por lo que sin duda debió formar parte de otra escena prácticamente desaparecida en la actualidad. Así mismo, la lectura de los dos arqueros es bastante confusa, la del arquero 19 por hallarse muy perdido y la del 16 por la existencia de un desconchado que afecta a toda su parte media y porque la longitud del que podría ser el brazo extendido hacia delante y del supuesto armamento es excesiva y se aleja de las pautas que generalmente observamos en este tipo de figuras. Poco más podemos decir de estas escenas, salvo que una vez más parece que nos encontramos ante escenas concebidas de forma paulatina por la adición en una fase posterior de arqueros de componente Lineal. A pesar de las dificultades de lectura y como ya señalamos en la publicación del conjunto, cabe la posibilidad de que los ciervos sean coetáneos del ciervo 1 y tal vez del ciervo 22 de la unidad subsiguiente, lo que nos permitiría definir un mínimo de tres fases de intervención en la cavidad como veremos a continuación.



*Fig. 9. Motivos de la cuarta unidad del abrigo del Cingle del Mas d'en Josep.
(calcos según Domingo et al., 2003).*

Quinta unidad (Fig. 10)

A poco más de siete metros de la agrupación descrita encontramos la única concavidad realmente destacada de todo el conjunto del Mas d'en Josep. Aprovechando la morfología relativamente plana que presenta el soporte en el área superior y previa a la abertura de dicha cavidad se representa la última agrupación de motivos (motivos 20 a 24) en la que destaca una escena cinegética protagonizada por dos cérvidos a la carrera, uno de ellos reducido a su tren anterior, que son acosados por un arquero que en actitud similar mantiene la diagonal trazada por el ciervo 22 en su huida, figurando una persecución.

Lo que a primera vista podría parecer una escena unitaria, dada su coherencia narrativa interna, analizado en detalle podemos comprobar que se trata de nuevo de una creación diacrónica en la que a la inicial cacería individual de un cérvido se adhiere en un segundo momento otro ejemplar, que difiere no sólo en el tratamiento técnico y formal recibido sino también en su trayectoria, ligeramente desviada aunque tal vez impuesta por el cambio de pendiente que experimenta el soporte en ese área. Desde el punto de vista formal contrasta el naturalismo del ciervo 22 con la mala articulación de las diversas partes anatómicas del cérvido 23, con la cornamenta mal insertada y en dirección opuesta que impide la representación de las orejas, el cuello excesivamente alargado o las rodillas mal articuladas provocando una flexión poco naturalista de sus extremidades anteriores. Desde el punto de vista técnico, ambos herbívoros difieren no sólo en cuanto al color sino también en cuanto a la fórmula de relleno que en el segundo ejemplar se efectúa mediante la técnica del listado. Por último destaca el carácter incompleto del cérvido 23, reducido a su tercio anterior. Una convención que no parece forzada por la falta de espacio disponible sino que parece voluntaria y que recuerda, al igual que la excesiva prolongación del cuello de este animal, a las pautas de diseño que observamos en el bóvido 4, reducido así mismo a la representación del prótomo y cromáticamente próximo a este ejemplar. ¿Podríamos considerar la repetición de estas pautas un argumento suficiente para defender el carácter sincrónico de ambas manifestaciones? Un argumento interesante que sin embargo difícilmente podremos verificar al tratarse de dos ejemplares de herbívoros de especies diferentes, lo que limita las inferencias que podemos hacer en este sentido a partir de análisis comparativos.

Junto a la mencionada escena de concepción diacrónica se observan los restos de otros motivos de difícil identificación, entre los que destaca un posible fragmento de la extremidad de trazo lineal de un individuo (motivo 20) situado en un plano inmediatamente superior al del cérvido 22 pero cuya trayectoria permite desvincularlo de la escena cinegética ya que le llevaría a interceptar la carrera del arquero 21; una serie de manchas que descartamos pudieran representar restos de sangre o pisadas (motivo 24) (Domingo et al., 2003: 21) y un motivo esquemático, ubicado a un metro de distancia de la figura anterior y ya en el centro de la cavidad que delimita la escena por su parte inferior derecha. De nuevo la presencia del motivo esquemático no va acompañada de superposiciones que permitan deducir su orden de incorporación al panel.

Conclusiones

A partir de los aspectos enunciados podemos deducir la existencia de tres horizontes de representación más o menos definidos, aunque no todas las figuras de este conjunto pueden ajustarse a la secuencia propuesta. Un **primer horizonte** de escenas cinegéticas en las que arqueros de tipo naturalista, en tinta plana, de relativa proporción en la relación tronco extremidades aunque con



*Fig. 10. Representaciones de la quinta unidad del Cingle del Mas d'en Josep.
(Calcos según Domingo et al., 2003).*

ligera estilización del torso y en las que se observa una cierta profusión de adornos corporales, actúan sobre ejemplares de diversas especies (cérvidos y jabalíes) (Fig. 11). La relativa homogeneidad formal de los cérvidos 1, 17, 18 y 22 nos lleva a plantear su representación relativamente sincrónica, si bien muchos de estos ejemplares se hallan excesivamente deteriorados y las tintas difieren entre ellos, ya que mientras unos se diseñan en tinta plana, otros muestran un relleno interno listado (motivo 17) similar al del jabalí 13, al que consideramos coetáneo, pero también al del cérvido 23 que se adhiere con posterioridad. Un nuevo ejemplo que viene a sumarse a la lista de individuos listados efectuados en horizontes diversos y que nos permitieron concluir en trabajos anteriores la carencia de significación estilística de esta técnica de relleno, al menos por lo que respecta a las representaciones de animales (López-Montalvo et al; 2001; Villaverde, Domingo y López-Montalvo, 2002).

Sobre ese primer horizonte se documentan dos intervenciones diacrónicas cuyo orden secuencial no somos capaces de determinar. Por un lado la adición de arqueros de tipo Lineal que complementan o transforman las escenas cinegéticas pero sin introducir un cambio temático y por otro la adición del ciervo 23, de cuello excesivamente desarrollado y carácter incompleto análogo a los rasgos del bóvido 4 de la primera unidad. La adición de un animal a una escena de caza previa es un aspecto interesante que queremos resaltar, ya que por regla general las adiciones que hemos tenido la ocasión de comprobar implican la incorporación de nuevos arqueros pero rara vez de nuevas presas. Un aspecto que por tanto deberemos tener en cuenta en futuros estudios a la hora de establecer las secuencias internas.

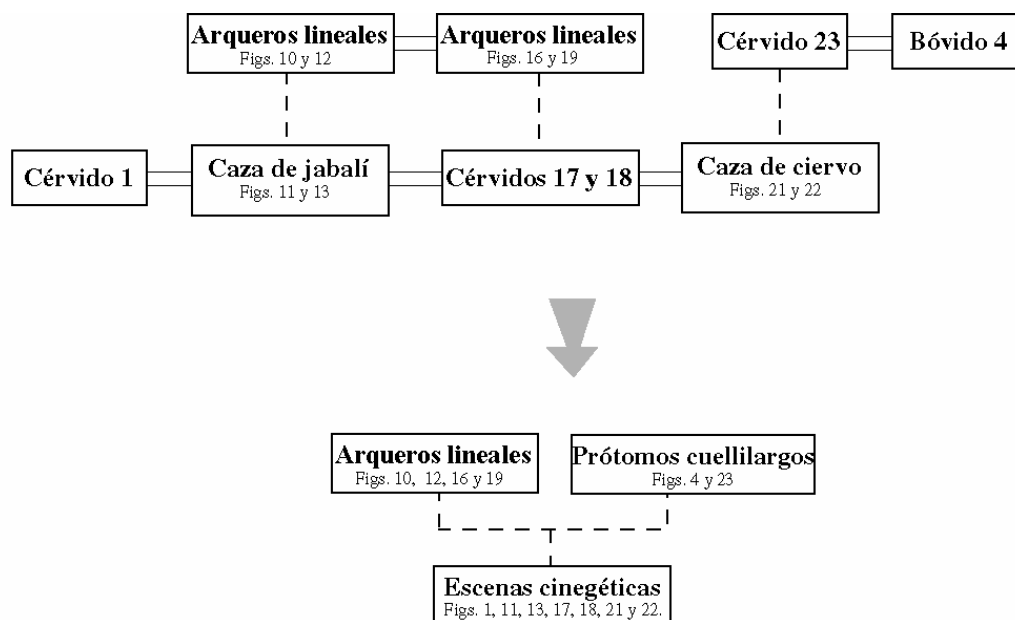


Fig. 11. Propuesta de evolución estilística de las representaciones levantinas del Cingle del Mas d'en Josep.

4. CARACTERIZACIÓN TIPOLÓGICA DE LAS REPRESENTACIONES HUMANAS DEL CINGLE DEL MAS D'EN JOSEP.

El análisis del conjunto del Mas d'en Josep nos ha permitido determinar la existencia de dos variantes tipológicas entre las representaciones humanas que parecen definir dos horizontes estilísticos bien diferenciados en los que difícilmente podemos englobar la totalidad de las representaciones del conjunto. La **primera variante**, en la que el deseo de reproducir el volumen corporal de las representaciones lleva a la selección de la tinta plana como técnica de representación, se caracteriza por el diseño de individuos en los que la relación tronco/extremidades es relativamente proporcionada aunque tiende a la estilización del torso, con modelado anatómico somero que a la altura de la pantorrilla incluye el diseño de jarreteras y que muestra una cierta profusión de adornos corporales o complementos en cabeza, torso y cintura. Un tipo de representaciones que para facilitar su identificación vamos a denominar tipo Mas d'en Josep. La **segunda variante** se halla integrada por arqueros de concepto Lineal, que carecen de cualquier tipo de modelado anatómico salvo el correspondiente a la articulación de los diversos miembros y que tan sólo muestran algún rasgo de individualización en la cabeza por la incorporación de algún tipo de tocado.

El cómputo de individuos de cada variante es más bien escaso aunque, al menos por lo que respecta al primer horizonte, nos permite su caracterización interna gracias a la participación de estos individuos en dos escenas diferenciadas que repiten las mismas pautas y que por tanto les otorgan una cierta unidad.

Tipo Mas d'en Josep (Fig. 11.a.) Tan sólo dos representaciones humanas se engloban dentro de esta variante tipológica que parece protagonizar el primer horizonte de intervención en el Cingle del Mas d'en Josep. Un cómputo muy reducido para poder definir los parámetros característicos de todo un horizonte figurativo pero que daremos por válido por integrar dos escenas distintas y físicamente alejadas, y por mostrar rasgos tan afines que permiten incluso proponer su realización por una misma mano. No obstante, será la búsqueda de paralelos en el ámbito regional la que nos permitirá concluir si estamos o no ante un horizonte bien definido y sus pautas de variación interna.

Así pues, a partir de estas dos representaciones podemos definir que el tipo humano que pasamos a denominar Mas d'en Josep para facilitar su identificación, responde a unas figuras de tamaño medio (entre los 11 y los 16 cm), marcadamente naturalistas, relativamente proporcionadas en la relación tronco/extremidades aunque con tendencia a la estilización del torso que provoca que la altura media del cuerpo se desplace a la mitad de su longitud, y con un modelado muscular somero de las extremidades que incorporan el detalle de jarreteras. La profusión de adornos o complementos de cabeza, torso y cintura es otro rasgo propio de estos individuos, que impide hablar de una fórmula estricta de representación sino que dentro de un canon específico permite una cierta individualización de los protagonistas.

Si nos detenemos en el análisis pormenorizado de ambas representaciones observamos que:

- La cabeza es de tipo proporcionado y en ambos casos parece reproducir una melena de tipo piriforme, muy evidente en el arquero 11 y poco definida en el 21 a raíz de los desconchados que desdibujan su contorno. Un tipo de melena muy afín al peinado característico del horizonte Centelles pero con perfiles

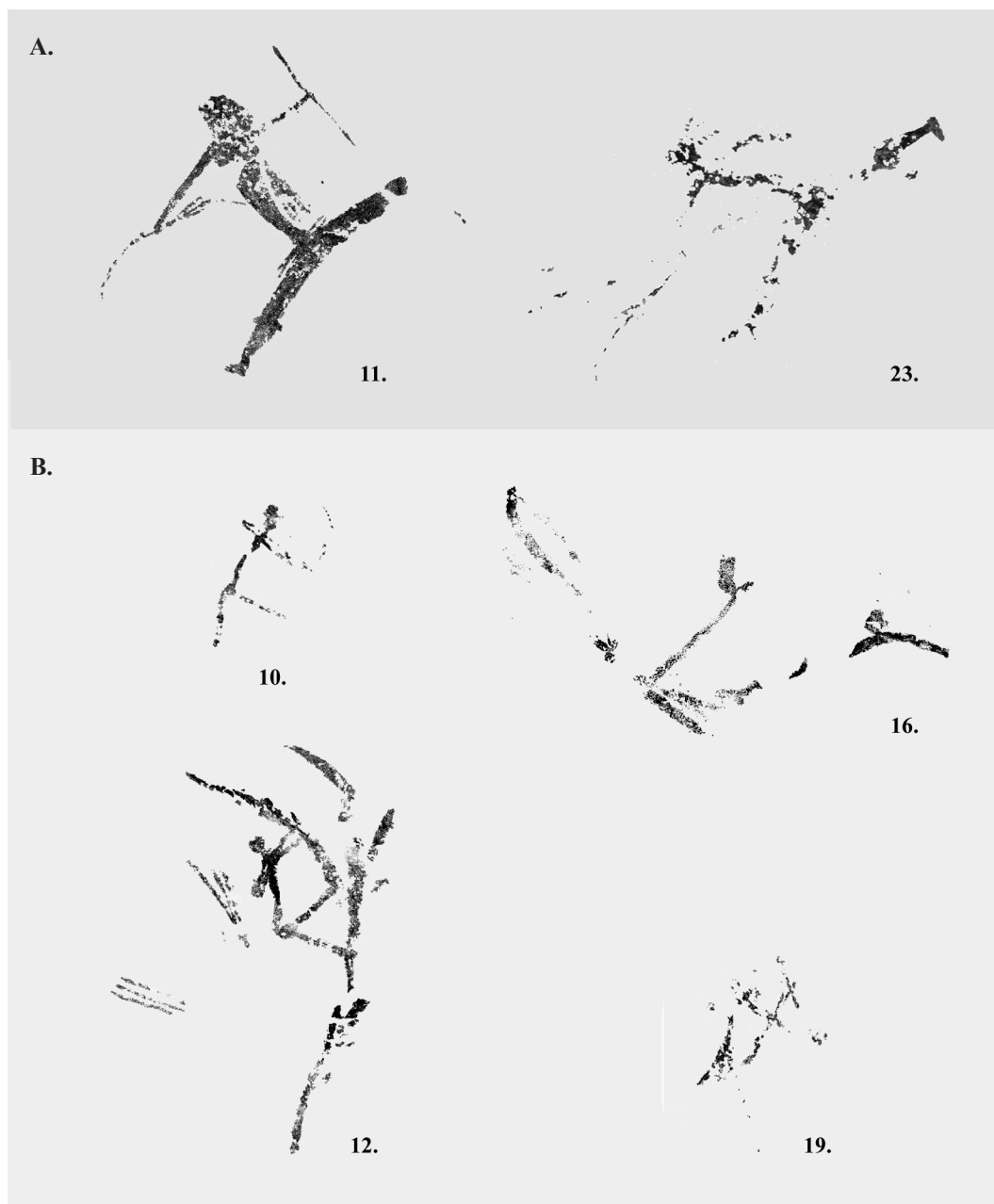


Fig. 11. Variantes tipológicas de la figura humana en el Cingle del Mas d'en Josep. A. Tipo Mas d'en Josep. B. Tipo Lineal.

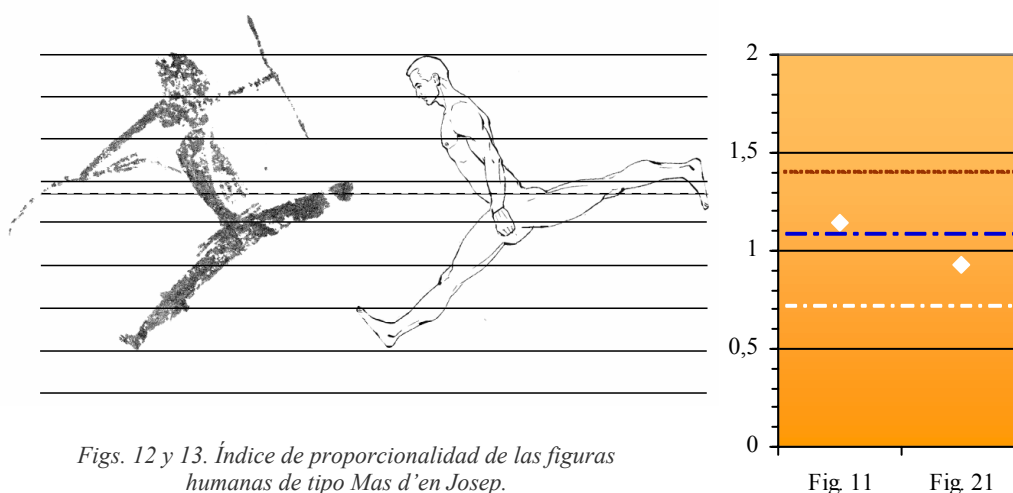
asimétricos que indican su visión de perfil.

- En el individuo 21 la citada melena aparece coronada en su parte superior por un adorno compuesto por tres cintas diseñadas mediante una yuxtaposición de puntos. Un tipo de tocado que documentamos así mismo en dos representaciones del horizonte Centelles localizadas en los yacimientos de Cavalls (motivo 49) y Civil (motivo 93).
- Una vez más este tipo de melena oculta el detalle del cuello, por lo que la articulación de cabeza y tronco desdibuja la línea de hombros al descansar la melena directamente sobre ellos. No obstante el diseño de los brazos en una abertura totalmente horizontal provoca así mismo la indefinición de su contorno. Un aspecto que se repite en otros tipos humanos cuando adoptan determinadas posturas, como brazos alzados o posiciones de disparo que desdibujan la silueta de los hombros en la propia realidad.
- Los brazos, con apenas modelado y articulación somera del codo, se disponen simétrica y excesivamente abiertos a ambos lados de la figura, sugiriendo un braceo exagerado que acompaña a la igualmente extraordinaria abertura de las piernas, que adoptan la famosa disposición al vuelo exclusiva del área septentrional del Arte Rupestre Levantino. Una disposición insólita e impracticable que roza los 180° de abertura y que no traduce una falta de dominio técnico del pintor, claramente visible en el modelado y naturalismo de la figura, sino una licencia artística consagrada a enfatizar la desenfadada celeridad de los cazadores, que se acentúa mediante el tradicional recurso a la oblicuidad tanto individual como escénica.
- El torso triangular y simétrico traduce una vez más su visión frontal, reiterada por la disposición de los brazos que obligarían a un ocultamiento parcial de uno de ellos en caso de recurrir a una visión lateral o de perfil. Llama la atención la dificultad que genera la caracterización del brazo adelantado del arquero 11, es decir si se trata del brazo derecho o del izquierdo, ya que la visión frontal del torso obligaría a adelantar el derecho y retrasar el izquierdo al dirigir su carrera a la izquierda, y tan sólo su visión lateral o de espaldas permitiría una disposición inversa. Si se trata de un individuo diestro, la lógica apunta a que la extracción de la flecha del haz para cargar el arco la efectuaría con la derecha, sujetando el arco con la izquierda para estar preparado para el disparo. Una constatación que abre tres posibilidades de interpretación: o bien que estamos ante un individuo zurdo, o bien que se halla de espaldas, posibilidad que directamente descartamos o bien que una vez más el pintor levantino subordina la realidad a la lectura de la disposición que pretende representar y aplica una fórmula convencional de representación sin implicaciones en cuanto al carácter diestro o zurdo del individuo. Ello implicaría que frente a la visión frontal del torso, los brazos se representan de perfil y por tanto cualquiera de los dos podría extenderse hacia atrás provocando una articulación muy forzada en los individuos que se dirigen a la izquierda, pero que parece confirmada por los motivos de la escena de la congregación de arqueros del Civil. Así, los individuos de la agrupación derecha en disposición de disparo flexionan su brazo derecho hacia atrás, mientras que los de la izquierda flexionarían así mismo el derecho a no ser que todos fueran zurdos, lo que provoca una articulación extraña por la visión frontal del torso que adopta una forma triangular simétrica. Esta fórmula se repite en los individuos que sostienen una flecha en el brazo que extienden hacia atrás preparada para cargar el arco (motivos 53, 62, 66, 77a y 79 de Civil y el 14a de Cavalls). No hay duda por

tanto de que se trata de una convención artística generalizada que una vez más obvia la realidad a favor de la temática o la disposición que se quiere representar y por tanto que pasa por alto la realidad anatómica combinando perspectivas diversas en función de la parte anatómica representada. Llama la atención, sin embargo, el individuo 12b de Cavalls, un arquero en disposición casi frontal y en todo caso ligeramente hacia la derecha que evidentemente sostiene una flecha en su mano izquierda, un caso aislado en el que nos detendremos al analizar la citada cavidad.

- El torso es de tipo triangular y muestra un progresivo adelgazamiento a medida que nos acercamos a la cintura, que sin embargo no llega a mostrar la estilización que observábamos en las figuras de tipo civil. Los complementos que acompañan a este tipo de figuras se materializan en el propio torso, donde ambos arqueros transportan, probablemente suspendidas de los hombros, sendas bolsas o zurrones rematados por diversas cintas a modo de flecos. Bolsas de escasa capacidad a juzgar por sus dimensiones y que por tanto servirían para transportar enseres básicos tal vez relacionados con las actividades cinegéticas, pero que nada tienen que ver con los grandes fardos que documentamos en l'Abric de Centelles.
- A la altura de la cintura, el arquero 11 exhibe un tipo de cinturón muy característico de este núcleo, compuesto por diversas cintas que se distribuyen a un lado y a otro del torso. Unas cintas que en origen también exhibía el arquero 21, a juzgar por los calcos publicados por Obermaier y Wernert (1919), pero imposibles de identificar en la actualidad. Este tipo de adorno lo comparten, como tantos otros, con algunas figuras de tipo Centelles.
- Pero el poco desarrollo muscular de las extremidades es uno de los rasgos que nos permite individualizarlas con respecto al citado horizonte. Una diferencia que se acentúa por la anteriormente citada disposición al vuelo de estas figuras y por su trayectoria oblicua que contrasta con la trayectoria horizontal de las de tipo Centelles, aunque ambos aspectos podrían hallarse más vinculados con la temática representada que deberse a una cuestión de estilo.
- El detalle de jarreteras es otro de los aspectos que comparten con el horizonte anterior, por lo que los ornamentos no van a ser en ningún caso determinantes para la adscripción a uno u otro tipo, sino que deberemos tener en cuenta las proporciones anatómicas, la temática o las pautas de asociación y composición y sobretudo el desarrollo muscular y el volumen de las extremidades.
- Lo que a simple vista parecen representaciones relativamente proporcionadas en la relación tronco/extremidades, el cómputo de sus dimensiones y del índice de proporcionalidad revela que en realidad se trata de representación de tronco estilizado (Figs. 12 y 13). Pero dentro de este tipo de representaciones observamos a su vez dos variantes:
 - **Proporcionadas** o desproporcionadas con tendencia al acortamiento del tronco, con una relación tronco/extremidades $\leq 0,72$, que indica que la longitud media del cuerpo se halla en el tercio superior.
 - **desproporcionadas** cuya relación tronco / extremidades $> 0,72$:
 - $\approx 1,1$, proporción media del cuerpo a la mitad de su longitud.
 - $\geq 1,4$, proporción media del cuerpo en el tercio inferior.

La media de su índice, ubicada entorno a 1, revela que estamos ante un tipo de figuras de tronco estilizado en los que la altura media del cuerpo se ubica a la mitad de su longitud y por tanto resultan en cuerpos relativamente realistas aunque de tendencia patiocorta.



- Por último, la disposición insólita de las extremidades provoca que, en su articulación con la cadera, los glúteos queden totalmente indefinidos. Así mismo tal disposición deja poco juego a la **perspectiva individual**, más lograda por la disposición de los arqueros en un plano oblicuo que indica cierta fuga que por las disposiciones que adoptan brazos y piernas que para nada sugiere la existencia de diversos planos. Así mismo, y como ya observábamos en las figuras del Cingle, la simetría de la figura con respecto al eje vertical provoca ese efecto visual más propio de figuras planas que de figuras dotadas de una cierta perspectiva, que tan sólo queda contrarrestado por el diseño asimétrico de la melena propio de una visión de perfil.
- En cuanto al **armamento**, una vez más se halla compuesto por arco y flechas que se agrupan en un haz y en las que a penas se insinúa la emplumadura lanceolada mediante un leve ensanchamiento del trazo en la parte final, al menos por lo que a las figuras de este conjunto se refiere. Por tanto y aunque la emplumadura lanceolada pueda ser un rasgo de caracterización regional, por ser más abundante en el área septentrional del arte levantino frente a la de tipo cruciforme más propia del área meridional, lo cierto es que en el ámbito regional que estamos analizando ni la morfología de los arcos, ni la de las flechas, ni la forma de transportarlos o empuñarlos refleja unas pautas específicas de una fase o un área determinada.

Por último, los motivos que integran este horizonte de representación, en los que figuras humanas y animales se articulan mediante yuxtaposición estrecha para conformar escenas de temática cinegética, muestran unas pautas de **composición** bastante homogéneas, con un recurso a planos de representación oblicuos figurados por la disposición que adoptan los protagonistas, que se introducen para enfatizar la sensación de velocidad de arqueros y animales cuando estos se hallan a la carrera, pero

que no dudan en recurrir a planos de recorrido horizontal cuando se pretende reproducir actitudes más pausadas (caso del jabalí 13). Así mismo, en la segunda de estas cacerías individuales, o caza de un ciervo, se consigue una cierta perspectiva escénica mediante la disposición del arquero en la diagonal que dibuja la trayectoria de la presa en su huída, si bien es cierto que esta disposición no se repite en la primera escena o caza de jabalí, tal vez por un deseo de reproducir dos tácticas de caza diferenciadas en función de la especie sobre la que se actúa, o tal vez condicionados por la morfología del soporte, que les lleva a seleccionar la superficie menos accidentada, si bien es cierto que la disposición del jabalí herido en una trayectoria horizontal nos lleva a inclinarnos por la primera interpretación.

Por otra parte, la reproducción de escenas en las que sólo intervienen dos motivos, el arquero y su presa, da poco juego a la interpretación del uso del soporte propio de este horizonte, es decir, si es un uso extensivo que trata de acaparar todo el espacio disponible, o es intensivo y por tanto se centra en un espacio reducido del panel. Un aspecto que deberemos retomar cuando analicemos el contexto regional para determinar si este tipo de figuras humanas participan siempre en escenas de tipo individual, en las que la decoración alcanza un desarrollo gráfico reducido con el fin de dotar de cierta cohesión a la escena al intervenir pocos individuos, o si su grado de dispersión está en función del número de participantes. Lo que no hay duda es de que a la hora de conformar escenas, este tipo humano actúa como **motivo fundamental**, es decir, que conforman escena por sí mismos sin adherirse a motivos o escenas previas y en todo caso son ellos los que son objeto de transformación en fases posteriores por la adición de arqueros filiformes o de nuevas presas.

Tipo Lineal. (Fig. 11.b.)

Una vez más el análisis de este tipo de figuras y su consideración conjunta conlleva cierta problemática, ya que si bien tienen en común el hecho de que las figuras han sido diseñadas mediante un solo trazo lineal que no incluye ningún tipo de modelado anatómico salvo el correspondiente a la articulación de las diversas partes anatómicas, ni sus proporciones, ni el grosor del trazo, ni la forma de diseñar el armamento o los atuendos que acarrear parecen mostrar un único horizonte de representación. ¿Pero se trata de un argumento suficiente para separarlas en dos agrupaciones con entidad cronológica propia o sus diferencias se deben únicamente a su ejecución por diversas manos pero sin suficiente entidad como para considerarlos dos tipos estilísticos diferenciados? Como ya hemos avanzado en diversas ocasiones, el diseño de figuras en tinta plana no es considerado un rasgo estilístico sino que con la misma técnica han sido diseñadas figuras humanas que responden a conceptos figurativos diferenciados no sólo a partir de la forma de las figuras sino también de sus pautas de utilización del espacio gráfico, sus pautas de composición o las temáticas que protagonizan. Sin embargo, las figuras de técnica lineal o filiforme quedan simplificadas de tal manera que en ocasiones es difícil individualizar diversos horizontes dentro de este concepto figurativo, fundamentalmente si nos ceñimos al análisis de sus rasgos formales.

Así mismo, o al menos en el caso de las figuras que analizamos en este conjunto, sus pautas de composición son bastante afines, ya que al menos tres de las cuatro figuras de concepto Lineal (motivos 10, 12 y 16), actúan como motivos complementarios, es decir, yuxtaponiéndose a motivos o escenas previas para protagonizar nuevas escenas de temática cinegética en los que se utilizan tanto planos horizontales (motivo 12) como oblicuos (motivos 10 y 16).

El análisis detallado de las pautas de diseño tampoco aporta mucha más luz a cerca de este aspecto ya que:

- el diseño de la cabeza incluye en dos de los casos un tocado alto (motivos 10 y 16), justamente en dos motivos que en principio consideramos diacrónicos (Domingo et al, 2003), mientras que el tercer individuo muestra una cabeza de tipo globular (motivo 12).
- El tronco queda reducido en todos los casos a un simple trazo lineal, que con un mero cambio de dirección pasa a diseñar las extremidades, que en ningún caso incluyen detalle anatómico alguno, ni siquiera la articulación de rodilla, y que únicamente se diferencian por la disposición adoptada, en todos los casos en V invertida pero de abertura más acentuada en el individuo 16 que sin embargo no parece llegar a la horizontal.
- El diseño de los brazos tampoco muestra grandes diferencias, ya que no incluyen ningún tipo de modelado o articulación, salvo en el individuo 10 que flexiona el brazo en actitud de disparo. Tan sólo llama la atención el prolongamiento excesivo del brazo adelantado del individuo 16, que nos lleva cuestionar la posibilidad de que los trazos que se observan en su parte anterior correspondan a su armamento y no a los restos de otras figuras, y que la prolongación del brazo se deba a que en la actualidad brazo y flecha preparada en el arco se confundan en un solo trazo. Una hipótesis difícil de corroborar debido al enorme deterioro de esta representación, a la que un desconchado ha privado de su tronco y uno de los brazos, pero que nos parece más viable a tenor de lo observado en otros conjuntos del mismo núcleo.
- El carácter escueto y sintético de estas representaciones no impide, sin embargo, que las acciones desarrolladas se reproduzcan con gran realismo mediante la disposición de los arqueros en actitudes muy dinámicas, ya sea cargando el arco o trepando por un elemento vegetal, cuyo diseño se adecua a las irregularidades del soporte, para buscar un refugio desde el que cargar contra la presa. Ese realismo se acentúa con el diseño de una bolsa que pende de los hombros del trepador, ligeramente separada de su espalda como consecuencia del ascenso y de la disposición arqueada de la espalda del individuo. Lo que una vez más revela que ni el tamaño de las figuras, ni su diseño sintético puede considerarse como un factor que revela una falta de dominio técnico sino como una elección voluntaria y meditada con la que se pretende plasmar la identidad del artista diferenciada de otros horizontes previos.
- El análisis de las proporciones anatómicas, que en un primer examen visual consideramos clave para atribuir a dos tipos diferenciados a los motivos 10 y 11 frente al 16 (Domingo et al, 2003), ha quedado invalidado al recurrir a análisis cuantitativos, ya que en la proporción tronco/extremidades el único individuo que se aleja de la media es el arquero 10, más afín a los tipos de tronco estilizado en los que la longitud media del cuerpo se sitúa en el tercio inferior, aunque sus extremidades parecen incompletas. Sin embargo, los motivos 11 y 16

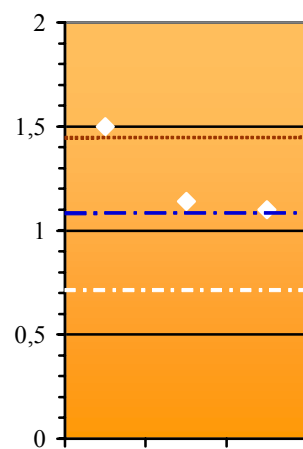


Fig. 10 Fig. 11 Fig. 16

Fig. 14. Índice de proporcionalidad.

muestran unas proporciones bastante coherentes entre sí, que rondan el índice de proporcionalidad 1,1 propio de figuras de torso de tendencia estilizada pero en las que la altura media del tronco se ubica entorno a la mitad de la figura (Fig. 14). Una constatación que nos impide atribuir las a dos momentos distintos en base a sus proporciones.

Por tanto, y a la espera de que el análisis regional confirme o desmienta las hipótesis planteadas para este conjunto, las tres figuras enumeradas protagonizarían un segundo horizonte figurativo, en el que arqueros de concepto Lineal se integran en escenas previas como motivos complementarios mediante yuxtaposición estrecha, combinando planos horizontales u oblicuos en función de la táctica de caza que se quiere reproducir y que en ningún caso desdibujan los horizontes previos mediante el recurso a ocultamientos parciales sino que respetan la ubicación de las figuras anteriores. La temática cazadora vuelve a ser la gran protagonista, en la que se introducen novedades con respecto a la fase anterior, como el diseño de arqueros en posición de disparo o la introducción de elementos del paisaje tales como un elemento arboriforme para reproducir con mayor realismo las tácticas de caza. Un aspecto estilístico que nos lleva a deducir la primacía de la acción representada sobre el individuo, que queda reducido a la estructura básica del cuerpo humano.

5. CONCLUSIONES.

El análisis detallado de los motivos levantinos del conjunto rupestre del Cingle de la Mola Remigia nos ha permitido concluir la existencia de dos horizontes estilísticos bien diferenciados, al menos por lo que a las figuras humanas se refiere.

- Un **primer horizonte** de representación, protagonizado por arqueros que hemos denominado de tipo Mas d'en Josep, que actúan como motivos fundamentales para protagonizar escenas de temática cinegética en las que la caza individual efectuada sobre presas de especies diversas (cérvidos y jabalíes) es la gran protagonista.
- Un **segundo horizonte** en el que arqueros de concepto Lineal actúan como motivos complementarios mediante su adición a representaciones previas para, manteniendo la temática cinegética, reproducir nuevas tácticas de caza.

Los rasgos formales de las figuras humanas del primer horizonte, fundamentalmente aquellos relativos al naturalismo, al empleo de la tinta plana, al diseño de melenas de tipo piriforme, a la profusión de adornos y complementos como bolsas, tocados de cabeza, adornos de cintura compuestos por cintas o detalle de jarreteras o a la disposición del armamento, siempre transportado paralelo al cuerpo sin reproducir actitudes de disparo, o su carácter de motivos fundamentales en las asociaciones escénicas, recuerda a las representaciones del horizonte Centelles, de las que no deben hallarse muy alejadas en el tiempo. Sin embargo se documentan ciertas diferencias que nos permiten individualizar ambos horizontes y que deberemos corroborar a partir de análisis comparativos de escala regional. Estas diferencias se materializan en la disposición de la cabeza, de perfiles asimétricos en este horizonte, en la morfología de las bolsas o de las jarreteras, en los planos de representación, relativamente horizontales en el horizonte Centelles y más proclives a la oblicuidad en este horizonte; en las fórmulas de composición, en las que frente a la superposición parcial de los motivos de tipo Centelles los de tipo Mas d'en Josep optan por la yuxtaposición estrecha; y fundamentalmente en las proporciones anatómicas, con un

predominio de las figuras proporcionadas en las que la altura media del cuerpo se encuentra en el tercio superior de la figura en los motivos de tipo Centelles, en los que destaca a su vez el carácter masivo del tren inferior, frente al escaso desarrollo muscular de los motivos de Mas d'en Josep, de tronco más estilizado en los que la altura media del cuerpo se localiza a la mitad de su longitud. Además, parece que ambos tipos humanos reproducen escenas de temática diversa, ya que mientras en el horizonte civil observamos un predominio de escenas de temática más social, agrupaciones o concentraciones de grupos humanos en los que participan hombres, mujeres y niños o escenas de fertilidad o de tipo sexual, las figuras de Mas d'en Josep protagonizan escenas de tipo claramente cinegético, lo que se traduce no sólo en un cambio de identidad de los autores de ambos horizontes sino también en un cambio social en los que las actividades que merecen el desarrollo de una simbología experimentan cambios importantes que deberíamos localizar en otros aspectos de la cultura material.

Un cambio que es mucho más acentuado entre los motivos de tipo Mas d'en Josep y los de concepto Lineal que se adhieren a ellos en este yacimiento, ya que mientras en el primer horizonte el protagonismo del arquero viene marcado por su grado de caracterización, en el segundo horizonte el peso parece recaer en la temática y en las tácticas de caza más que en los propios individuos que quedan reducidos a simples trazos. Sin embargo, en este caso es necesario profundizar en las pautas regionales que muestran las figuras de concepto Lineal, no sólo para determinar la posible existencia de diversos horizontes en su seno, sino también para determinar el tipo de temática que desarrollan y por tanto el tipo de cambios sociales que deben llevar asociados a su aparición.

III-2.e. LOS ABRIGOS VII, VIII Y IX DE LES COVES DE LA SALTADORA.

El descubrimiento de les Coves de la Saltadora, cuyo nombre deriva de un salto de aguas torrenciales ubicado en la parte Norte del farallón rocoso en el que se abren los abrigos (Viñas, 1982: 146), debe inscribirse en el contexto de las prospecciones arqueológicas iniciadas en el barranco de la Valltorta en 1917 a raíz del hallazgo de las pinturas rupestres de la Cova dels Cavalls.

La reconocida importancia del conjunto, no sólo por su magnitud sino también por el número de figuras que contiene, no llevó pareja su publicación sistemática, sino que su estudio quedó relegado durante cerca de un siglo a la publicación de diversas notas y artículos de carácter parcial (Beltrán, 1965 y 1968; Ripoll, 1970; Viñas, 1979 y 1982; Dams, 1984 y Sebastián, 1993). Sin duda, los estudios más completos fueron los de Ripoll, en el que incluía la reproducción de las escenas de los abrigos IV y IX y algunas figuras sacadas de contexto, y Viñas (1979), que incluía parcialmente las escenas del abrigo VIII y otras tantas figuras descontextualizadas del resto de abrigos. No obstante, la documentación completa del conjunto parece que fue realizada por el investigador Cabré, quien según sus propias manifestaciones la presentó en una exposición realizada en la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias en Sevilla en 1917 (Cabré, 1923: 108), aunque tal documentación permanece extraviada y nunca fue objeto de publicación.

En 1999 nuestra vinculación a un proyecto de documentación de arte rupestre, impulsado por el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universitat de València en colaboración con el Instituto Valenciano de Arte Rupestre, nos brindó la posibilidad de proceder al estudio y documentación del abrigo VII de les Coves de la Saltadora, que constituyó nuestro Trabajo de Investigación defendido en julio de 2000 en la citada Universitat y que, junto al trabajo defendido en la misma fecha por nuestra compañera López-Montalvo, centrado en el estudio y documentación de los abrigos VIII y IX, pasó a formar parte de una publicación monográfica que revisa y amplía nuestros trabajos de investigación y que aun permanece inédita en la actualidad (Domingo et al; e.p.).

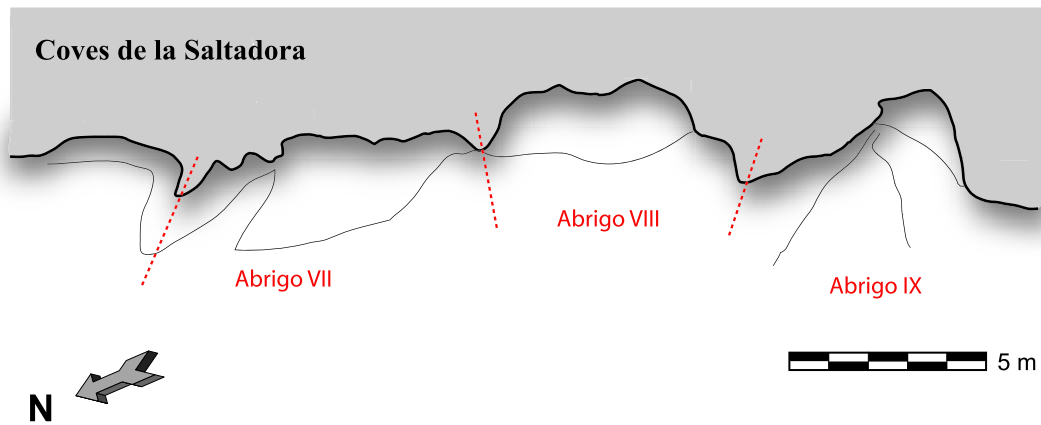
El tiempo transcurrido desde la redacción de ambos trabajos nos permite proceder a una revisión crítica de los mismos introduciendo una serie de novedades importantes que no afectan excesivamente a la descripción de motivos y escenas pero sí a la clasificación estilística propuesta, objetivo último de este trabajo.

Es cierto que el estudio que presentamos es un estudio nuevamente parcial, ya que se limita a tres de los 9 abrigos del conjunto, pero nuestra elección se justifica tanto por el enorme deterioro de los abrigos ubicados en el sector norte de este farallón rocoso, que requieren de un proceso de limpieza previo a su estudio por la deposición de una capa de barro en su superficie, como por el hecho de que cada uno de los abrigos tenga suficiente entidad como para merecer un estudio individualizado.

Su ubicación en la base de un amplio farallón rocoso de unos 200 m de longitud le confiere cierta unidad, ya que una cornisa facilita la circulación entre los diversos abrigos (Fig. 1). Sin embargo, la existencia de un área intermedia de unos 45 m de long., prácticamente inaccesible en su base, justifica la subdivisión en dos sectores (Norte y Sur) propuesta por Viñas (1982).

La falta de consenso entre los investigadores en cuanto al cómputo de abrigos y cavidades que integran el conjunto nos llevó a proponer una nueva numeración en base a los criterios seguidos en trabajos anteriores (Martínez y Villaverde, (coords.), 2002).

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.



Topografía del sector Sur a partir de Viñas, 1982.

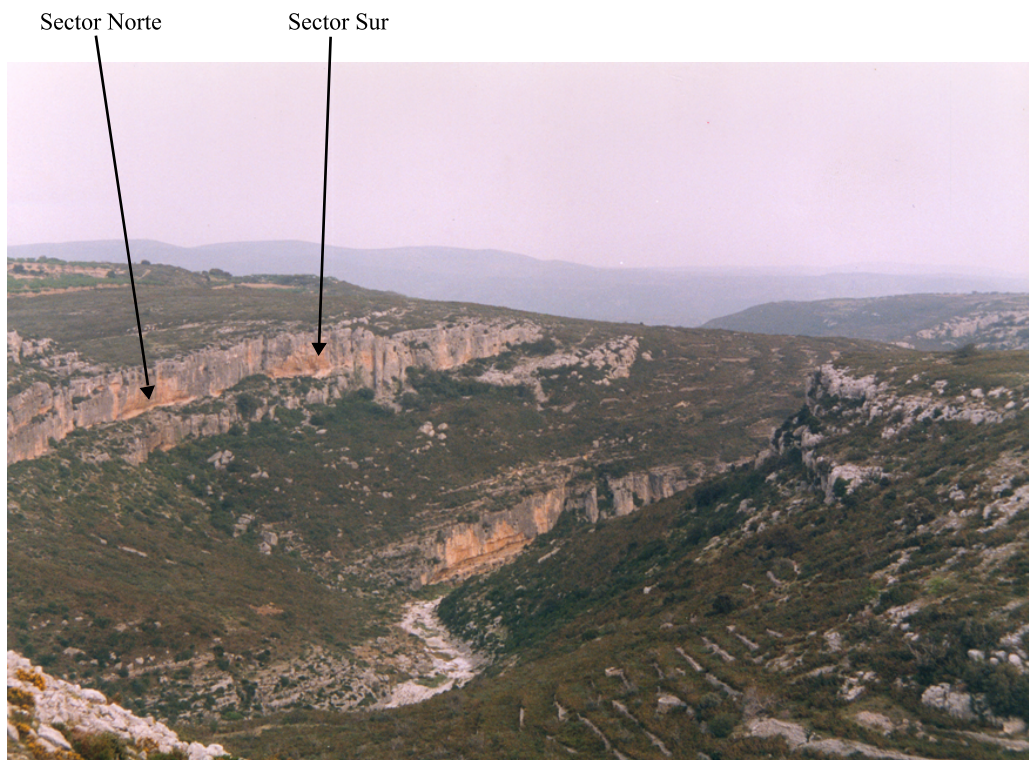


Fig. 1. Topografía del sector Sur de les Caves de la Saltadora (en base a propuesta de Viñas, 1982) y vista general de la totalidad del conjunto.

NUEVA NUMERACIÓN		Durán y Pallarés, 1923	Ripoll, 1970.	Viñas, 1982.	Sebastián, 1993
Abrigos	Cavidades				
Abrigo I.				1 a 7. Sector N.	Cavidad I
Abrigo II.				8 a 11. Sector N.	Cavidad I
Abrigo III.	5 cavidades	Cavidad I	Cavidad I	12 a 16. Sector N	Cavidad II
Abrigo IV.	2 cavidades	Cavidad II	Cavidad II	17. Sector N.	Cavidad III
Abrigo V.	3 cavidades			18. Sector N.	Cavidad IV
Abrigo VI	1 cavidad			1. Sector S.	Cavidad V
Abrigo VII.	3 cavidades	Cavidad III Cavidad IV	Cavidad III Cavidad IV	2 a 4. Sector S.	Cavidad VI Cavidad VII
Abrigo VIII.	3 cavidades	Cavidad V	Cavidad V	5 y 6. Sector S.	Cavidad VIII
Abrigo IX.	3 cavidades	Cavidad VI	Cavidad VI	7 y 8. Sector S.	Cavidad IX

Propuesta de numeración de los abrigos de les Coves de la Saltadora.

En la zona intermedia entre ambos sectores, a la que denominamos Abrigo V, localizamos un total de tres cavidades, ya que en el recuento también incluimos aquellas que carecen de representaciones, lo que nos permite distinguir una primera cavidad, que corresponde a la 18 de Viñas y a la IV de Sebastián y contiene algunas representaciones; una segunda, no enumerada con anterioridad por carecer de representaciones y una tercera tampoco inventariada porque al hallarse cubierta por matorrales y una losa pasa prácticamente inadvertida. Por tanto, desconocemos si contiene representaciones.

1. INVENTARIO DE MOTIVOS.

Abrigo VII

El análisis minucioso de los restos conservados en el abrigo VII nos ha permitido identificar un total de 99 representaciones (Fig. 2). El elevado número de restos informes, puntiformes y trazos, cuyo cómputo asciende al 54% del total, revela que la lectura actual del conjunto es notablemente parcial, lo que dificulta la individualización de las diversas fases de intervención (Fig. 3).

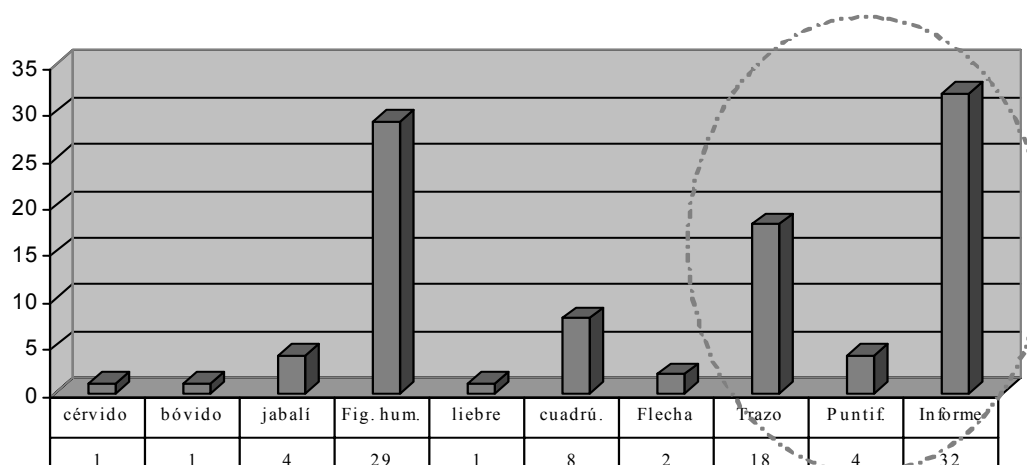


Fig. 3. Inventario de motivos del abrigo VII de les Coves de la Saltadora.

De las 14 representaciones de fauna conservada, tan sólo 7 permiten su correcta identificación, si bien entre los cuadrúpedos incluimos dos ejemplares que dudamos si

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.

Yacimiento		Nº Figura	Representación	Color (tabla Munsell)
Coves de la Saltadora	VII	01	Informe	7.5 R; 3/4
Coves de la Saltadora	VII	02	Informe	7.5 R; 3/4
Coves de la Saltadora	VII	03	Informe	7.5 R; 3/4
Coves de la Saltadora	VII	04 a y b	Cuadrúpedo (Cérvido o cáprido?)	7.5 R; 3/4
Coves de la Saltadora	VII	05	Informe	7.5 R; 3/4.
Coves de la Saltadora	VII	06 (a y b)	Informe	7.5 R; 3/4.
Coves de la Saltadora	VII	07	Informe	7.5 R; 3/4
Coves de la Saltadora	VII	08	Informe	7.5 R, 3/4.
Coves de la Saltadora	VII	09	Bóvido	7.5 R; 3/6.
Coves de la Saltadora	VII	10	Informe	10 R; 4/6
Coves de la Saltadora	VII	11	Arquero	10 R; 4/6.
Coves de la Saltadora	VII	12	Flecha	7.5 R; 2'5/4
Coves de la Saltadora	VII	13	Fig. humana	7.5 R; 3/6.
Coves de la Saltadora	VII	14	Fig. humana	7.5 R; 3/6.
Coves de la Saltadora	VII	15 a	Fig. humana	7.5 R; 4/6.
Coves de la Saltadora	VII	15 b	Trazo	7.5 R; 4/6.
Coves de la Saltadora	VII	16	Cuadrúpedo (bóvido?)	7.5R; 4/6.
Coves de la Saltadora	VII	17	Cuadrúpedo	Anterior 7.5R; 3/6; posterior 7.5R; 4/6.
Coves de la Saltadora	VII	18 (a y b)	Informe	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	19	Flecha	7.5R, 2.5/4.
Coves de la Saltadora	VII	20	Arquero	7.5R; 3/8 con tendencia 3/6.
Coves de la Saltadora	VII	21 (a-d)	Informe	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	22 a 25, 27 y 28.	Fig. humana flechada ?	7.5R, 2.5/4.
Coves de la Saltadora	VII	26	Arquero	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	29	Fig. humana	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	30	Informe	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	31	Fig. humana	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	32	Informe	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	33	Informe	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	34	Puntiforme	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	35 (a-g)	Informe	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	36 (a-c)	Informe	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	37	Fig. humana	7.5R, 3/8
Coves de la Saltadora	VII	38	Trazo	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	39 a	Informe	7.5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VII	39 b	Puntiforme	7.5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VII	40 (a-c)	Trazos	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	41	Informe	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	42	Arquero	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	43	Cuadrúpedo	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	44	Jabalí	7.5R, 2.5/4-2.5/2
Coves de la Saltadora	VII	45	Jabalí	7.5R, 2.5/4-2.5/2
Coves de la Saltadora	VII	46	Arquero (?)	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	47	Arquero	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VII	48	Arquero	2.5 YR, 2.5/0
Coves de la Saltadora	VII	49	Trazo	7.5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VII	50	Fig. humana (?)	2.5 YR, 2.5/2
Coves de la Saltadora	VII	51	Informe	2.5 YR, 2.5/2
Coves de la Saltadora	VII	52	Trazos	2.5 YR, 2.5/2
Coves de la Saltadora	VII	53	Fig. humana	2.5 YR, 2.5/2
Coves de la Saltadora	VII	54	Trazo	2.5 YR, 2.5/2
Coves de la Saltadora	VII	55	Cuadrúpedo (ciervo o cáprido).	2.5 YR, 2.5/1
Coves de la Saltadora	VII	56 a	Arquero	10 R, 2.5/2

III-2.e. Coves de la Saltadora VII, VIII y IX.

Coves de la Saltadora	VII	56 b	Puntiforme	
Coves de la Saltadora	VII	57 (a y b)	Trazos	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	58 a	Trazos	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	58 b	Trazos	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	59	Arquero	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	60	Cuadrúpedo	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	61	Fig. humana	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	62	Cuadrúpedo (jabalí)	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	63	Trazo	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	64	Fig. humana	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	65	Cuadrúpedo (jabalí)	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	66 (a y b)	Trazos y manchas	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	67	Fig. humana (?)	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	68 (a-e)	Trazos	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	69	Cuadrúpedo	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	70	Fig. humana	2,5 YR, 2,5/2
Coves de la Saltadora	VII	71	Trazo	7,5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VII	72	Arquero	7,5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VII	73	Informe	7,5R, 5/8
Coves de la Saltadora	VII	74	Trazo	7,5R, 5/8
Coves de la Saltadora	VII	75	Trazos	7,5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VII	76	Informe	7,5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VII	77	Trazos (arco?)	7,5R, 5/8
Coves de la Saltadora	VII	78	Arquero	7,5R, 2,5/4
Coves de la Saltadora	VII	79	Ciervo	7,5R, 2,5/4
Coves de la Saltadora	VII	80	Trazo	7,5R, 3/4
Coves de la Saltadora	VII	81	Puntiforme	7,5R, 3/4
Coves de la Saltadora	VII	82	Fig. humana	7,5R, 3/4 y 7,5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VII	83	Informe	7,5R, 3/4
Coves de la Saltadora	VII	84	Informe (restos de fig. humana?)	7,5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VII	85	Informe	7,5R, 3/8
Coves de la Saltadora	VII	86	Trazo	7,5R, 3/8
Coves de la Saltadora	VII	87	Informe	7,5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VII	88 a	Informe	7,5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VII	88 b	Informe	7,5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VII	89	Informe	7,5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VII	90	Fig. humana	7,5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VII	91	Informe	7,5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VII	92	Informe (Fig. humana (?))	7,5R, 3/4
Coves de la Saltadora	VII	93	Informe (Fig. humana (?))	7,5R, 3/4
Coves de la Saltadora	VII	94	Informe	7,5R, 3/4
Coves de la Saltadora	VII	95	Arquero	7,5R, 3/8
Coves de la Saltadora	VII	96	Informe	7,5R, 3/8
Coves de la Saltadora	VII	97	Arquero	7,5R, 3/8
Coves de la Saltadora	VII	98	Arquero	7,5R, 3/6 y 10R, 4/8 arco y trazo
Coves de la Saltadora	VII	99	Lepórido	7,5R, 3/6

Coves de la Saltadora	VIII	1	Cuadrúpedo	7,5R, 3/8
Coves de la Saltadora	VIII	2	Huellas	5R, 2,5/6
Coves de la Saltadora	VIII	3	Informe	5R, 2,5/6
Coves de la Saltadora	VIII	4	Arquero	5R, 2,5/6
Coves de la Saltadora	VIII	5	Ciervo	5R, 2,5/6
Coves de la Saltadora	VIII	6	Ciervo	5R, 2,5/6
Coves de la Saltadora	VIII	7	Ciervo	5R, 2,5/6
Coves de la Saltadora	VIII	8	Arquero	5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VIII	9	Ciervo	5R, 2,5/6

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.

Coves de la Saltadora	VIII	10	Fig. humana ?	5R, 2.5/6
Coves de la Saltadora	VIII	11	Ciervo ?	5R, 2.5/6
Coves de la Saltadora	VIII	12	Ciervo?	
Coves de la Saltadora	VIII	13	Arquero	5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VIII	14	Arquero	5R, 2.5/6
Coves de la Saltadora	VIII	15	Informe	5R, 2/6
Coves de la Saltadora	VIII	16	Fig. humana	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VIII	17	Informe	5R, 2.5/3
Coves de la Saltadora	VIII	18	Prótomo ciervo	5R, 2.5/3
Coves de la Saltadora	VIII	19	Fig. humana	7.5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	VIII	20	Trazo	5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VIII	21	Informe	5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VIII	22	Trazo	5R, 2.5/3
Coves de la Saltadora	VIII	23	Informe	5R, 2.5/6
Coves de la Saltadora	VIII	24 a y b	Fig. humana y restos informes	5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VIII	25	Informe	7.5R, 3/8
Coves de la Saltadora	VIII	26	Informe	7.5R, 3/8
Coves de la Saltadora	VIII	27	Fig. humana	5R, 3/6
Coves de la Saltadora	VIII	28	Informe	7.5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VIII	29	Trazos informes	7.5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VIII	30	Informe	7.5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VIII	31	Informe	7.5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VIII	32	Informe	7.5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VIII	33	Fig. humana	7.5R, 4/8
Coves de la Saltadora	VIII	34	Fig. humana	5R, 3/6

Coves de la Saltadora	IX	1	Informe	7.5R, 3/8
Coves de la Saltadora	IX	2	Informe	7.5R, 3/6
Coves de la Saltadora	IX	3	Informe	7.5R, 3/6
Coves de la Saltadora	IX	4	Arco (2) biconvexos	5R, 3/6
Coves de la Saltadora	IX	5	Fig. humana	5R, 2.5/3
Coves de la Saltadora	IX	6	Fig. humana	5R, 2.5/3
Coves de la Saltadora	IX	7	Fig. humana	5R, 2.5/3
Coves de la Saltadora	IX	8	Ciervo	7.5R, 3/6 sobre mancha 7.5R, 3/8
Coves de la Saltadora	IX	9	Informe	7.5R, 3/6
Coves de la Saltadora	IX	10	Cáprido	5R, 2.5/2
Coves de la Saltadora	IX	11	Ciervo	7.5R, 2.5/0
Coves de la Saltadora	IX	12	Ciervo	7.5R, 2.5/0
Coves de la Saltadora	IX	13	Informe	7.5R, 3/6
Coves de la Saltadora	IX	14	Arquero	5R, 2.5/3
Coves de la Saltadora	IX	15	Arquero	5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	IX	16	Ciervo	5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	IX	17	Ciervo	5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	IX	18	Informe	5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	IX	19	Arquero	5R, 2.5/4
Coves de la Saltadora	IX	20	Panoplia	5R, 2.5/4

Fig. 2. Inventario de motivos de los Abrigos VII, VIII y IX de les Coves de la Saltadora.

representarían a cérvidos o cápridos (motivos 4 y 55) y otros dos que podrían constituir dos ejemplares de bóvidos de pequeño tamaño (motivos 16 y 17). No obstante, lo que llama verdaderamente la atención es la presencia de 4 jabalíes, una especie minoritaria entre los motivos levantinos pero especialmente concentrada en el núcleo del maestrazgo (para más detalles ver Domingo et al., 2003). Las variaciones formales, temáticas y compositivas entre los cuatro ejemplares de esta especie evidencian dos horizontes bien diferenciados, que en el primer caso se caracteriza por representaciones más naturalistas insertadas en una escena de tipo cinegético (motivos 44 y 45) mientras que en el segundo responden a un concepto bastante tosco, en el que ni las proporciones ni la definición de los detalles anatómicos están muy trabajadas, y se integran en una secuencia gráfica que parece reproducir el procesado o manipulación de la presa (motivos 62 y 65). La tosquedad de estos ejemplares nos llevó a plantearnos la reproducción de dos équidos, por la prolongación excesiva del cuello y la posible representación de la crinera (Domingo, 2000), un rasgo este último que es también propio de los jabalíes ya que los individuos de esta especie desarrollan un pelaje invernal de cerdas largas y finas que forman una extensa crin eréctil sobre el dorso que justificaría su presencia en los ejemplares aquí reproducidos (Huerta y Palaus, 1969: 28). Posteriormente, la analogía formal entre los citados jabalíes y los protagonistas del panel VII del Racó de Nando, nos llevaron a descartar dicha posibilidad, como veremos más adelante, si bien es cierto que la estructura corporal se aleja del tipo de tronco robusto y extremidades cortas características de estos animales.

Por otro la representación de un lepórido en la última unidad de este abrigo merece una mención especial, ya que se trata de una especie minoritaria entre las representaciones levantinas, cuyas escenas venatorias se centran fundamentalmente en la captura, persecución o acecho de las grandes especies de caza mayor y que por tanto supone una novedad importante a tener en cuenta.

En cuanto a las **representaciones humanas** tan sólo incluyen la representación explícita de sexo en 3 ocasiones, en las que individuos de concepto Lineal pero de proporciones variables intervienen en escenas de temática cinegética. El deterioro de los motivos con los que comparten escena impide comprobar si la incorporación de este rasgo es una constante o es un rasgo aleatorio sin excesiva significación. No obstante, no se documenta ninguno de los rasgos definitorios del género femenino, detalle de senos o falda, que nos permita inferir la presencia de mujeres entre los protagonistas de estos abrigos. Por otro lado, la indumentaria vuelve a revelar el predominio de los arqueros, cuyo cómputo asciende a 14 pero que originariamente debió ser superior a juzgar por el deterioro que muestran la mayoría de individuos.

Abrigo VIII

El elevado número de representaciones inventariado en el abrigo anterior contrasta con los escasos 34 motivos que López-Montalvo (2000) llega a identificar en esta cavidad (Fig. 2), en la que destaca de nuevo el gran porcentaje de restos informes y trazos, que suponen en 44,42% del total y que traducen una vez más el precario estado de conservación que presentan la mayor parte de los conjuntos levantinos (Fig. 4).

Si nos detenemos en el análisis de la fauna representada, salvo un ejemplar de dudosa atribución levantina (motivo 1), al que algunos consideran obra del pintor castellanense Puig Roda, el resto de motivos pertenecen a una misma especie, el ciervo, minoritaria en el abrigo anterior y que ahora se convierte en la gran

protagonista. En todos los casos se trata de representaciones naturalistas de machos adultos, a juzgar por el desarrollo que alcanzan sus cornamentas, y excepto el ciervo 18, reducido al diseño del prótomo (convención que se repite en el abrigo IV de Saltadora y en otras especies del Cingle del Mas d'en Josep), los ejemplares restantes integran una única escena de temática cinegética.

En cuanto a las figuras humanas, tan sólo una parece incorporar el detalle de sexo (motivo 16) y en ningún caso hemos podido identificar alguno de los rasgos propios de las representaciones femeninas. La presencia de arcos y flechas delata una vez más el protagonismo de los arqueros, aunque su identificación tan sólo es viable en 4

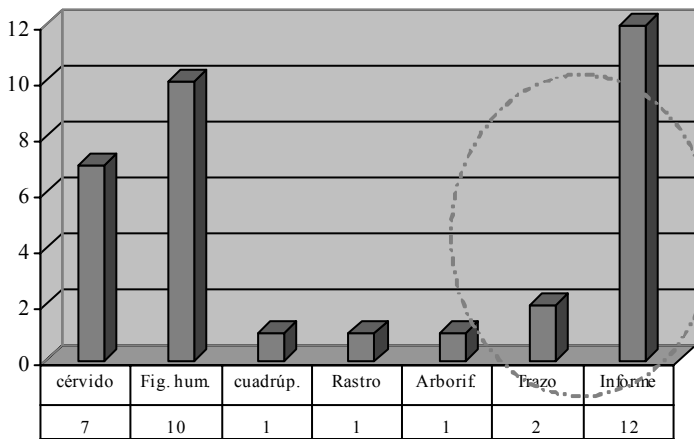


Fig. 4. Inventario de motivos del abrigo VIII.

ocasiones como consecuencia del deterioro que afecta a la mayor parte de las figuras.

Por último, llama la atención la representación de un posible arboriforme, idea que deducimos por la similitud de su trazado con respecto al arboriforme al que trepa un arquero

filiforme en el vecino Mas d'en Josep para proceder a la caza de un jabalí. No obstante la presencia de un desconchado en su parte media dificulta enormemente su lectura.

Abrigo IX

Por último, el abrigo IX incluye tan sólo 20 representaciones (figs. 2 y 5), entre las que los restos informes constituyen el 20 %, lo que traduce un menor deterioro. El reducido número de motivos se explica no sólo por las menores dimensiones de abrigo sino también por el enorme tamaño de la mayor parte de los ejemplares representados, lo que apenas proporciona espacios vacíos donde incorporar nuevos motivos en etapas sucesivas.

Como en el abrigo anterior, a nivel de especies el gran protagonista es el ciervo, y más concretamente el macho adulto, que nuevamente se integra en una misma agrupación pero que en esta ocasión es producto de una adición paulatina de ejemplares a juzgar por sus diferencias formales y fundamentalmente técnicas, ya que mientras unos ejemplares han sido efectuados en tinta plana de tonalidad rojiza,

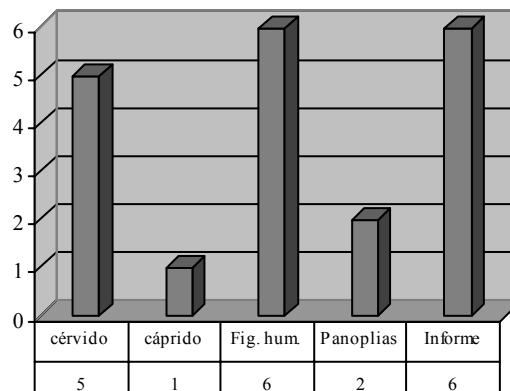


Fig. 5. Inventario de motivos del abrigo IX.

otros han sido representados en negro y con la técnica del relleno listado. Por último, la representación de un cáprido de menor tamaño en el centro de una hornacina situada inmediatamente debajo del gran panel de los ciervos rompe con la hegemonía de la especie anterior.

El inventario de figuras humanas es también reducido, ya que tan sólo contabilizamos 6 individuos que integran diversas escenas. Ninguno de ellos presenta el detalle de sexo y prácticamente todos llevan el tradicional armamento que permite calificarlos como arqueros, si bien los motivos 6 y 7 lo muestran exento a modo de panoplia integrada por dos arcos de tipo biconvexo y un haz de, al menos, 5 flechas de emplumadura lanceolada.

Conclusiones

El análisis comparativo de los tres conjuntos nos permite observar una cierta diferenciación entre el abrigo VII y los dos adyacentes a nivel de individuos y especies representadas, sin tener en cuenta la temática escénica ni las pautas compositivas (Fig. 6). Frente a la mayor diversificación de especies del abrigo VII, entre las que además predominan los ejemplares de pequeño tamaño y las especies minoritarias en el Arte Levantino (bóvido, jabalí y liebre), los abrigos VIII y IX muestran una hegemonía de los ciervos, no sólo por sus dimensiones sino por ser los únicos representantes del mundo animal, a excepción del cáprido documentado en una pequeña hornacina del abrigo IX. En todos los casos las representaciones de cérvidos reproducen a individuos machos adultos, ya que sus cornamentas muestran un enorme desarrollo. No obstante, las diferencias entre los cérvidos de los abrigos VIII y IX son suficientes como para defender su ejecución diacrónica.

Las representaciones humanas son más abundantes en el primer abrigo y además predominan nuevamente los individuos de pequeño tamaño, mientras que su número se reduce en los conjuntos contiguos aunque sus tamaños son variables dependiendo de la agrupación en la que se integran. En ningún caso hemos podido identificar la representación explícita del sexo femenino, mientras que la representación del sexo masculino queda reducida a 4 individuos.

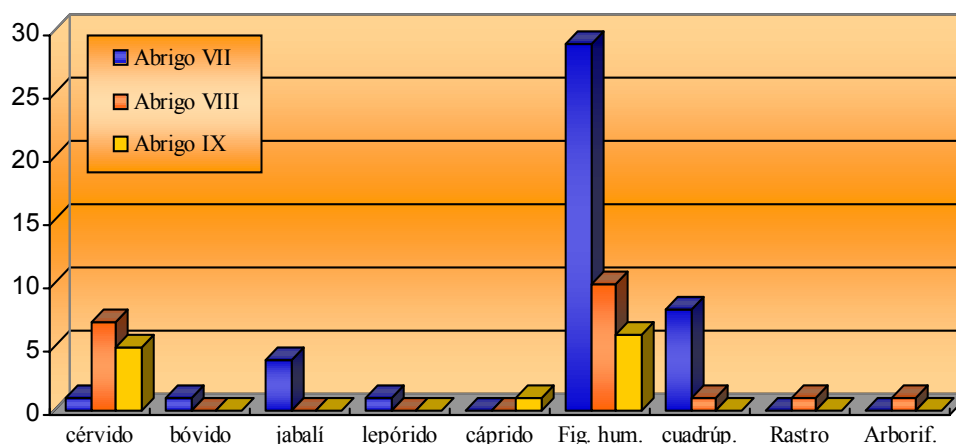


Fig. 6. Inventario de motivos de los abrigos VII, VIII y IX.

2. ANÁLISIS INTERNO.

La complejidad temática y compositiva del abrigo VII, y fundamentalmente de su cavidad 2, en la que la adición progresiva de figuras, hasta un total de 53, dificulta incluso la individualización de las diversas fases, contrasta con la limpieza narrativa y expositiva de las cavidades adyacentes y de los abrigos VIII y IX, por lo que consideramos oportuno analizar en primer lugar el contenido gráfico de cada una de ellas para, a continuación, establecer la seriación estilística que se desprende del análisis del conjunto.

Abrigo VII

Sus cerca de 10 m de longitud se hallan delimitados por dos coladas estalagmíticas de cierta entidad que lo individualizan del resto. La ausencia de visera ha provocado el lavado superficial del soporte y la desaparición de un cierto número de figuras que han quedado reducidas a simples manchas. La existencia de cambios estructurales en su superficie permite individualizar 3 cavidades, como ya señalara Viñas (1982: 147) y una serie de unidades internas (Fig. 7), aunque como veremos a lo largo de estas líneas, las pautas de distribución espacial de los diversos horizontes llevan a que los cambios estructurales que en unos casos marcan los límites de una asociación escénica en otros sean excedidos sin que su presencia altere el desarrollo narrativo de un horizonte figurativo.

La **primera cavidad**, con un desarrollo longitudinal de 215 cm, se halla integrada por dos unidades contiguas: 1.A (motivos 1 a 8) y 1.B (motivos 9 a 17), separadas por una colada de cierta potencia. Pero su individualización topográfica no impide que algunas de las figuras de la unidad 1.B, y concretamente el arquero 11, pudiera estar integrando una composición de amplio desarrollo longitudinal que abarca parte de la cavidad 2. La **segunda cavidad**, de unos 290 cm, se halla también integrada por dos unidades, 2.A (motivos 18 a 79) y 2.B (71 a 77), entre las que media de nuevo una colada de menor entidad. Y por último, la **tercera cavidad** de unos 260 cm muestra una superficie algo más accidentada que permite individualizar hasta 4 unidades: 4.A (motivos 78 y 79), 4.B (motivos 80 a 86), 4.C (motivos 87 a 90) y 4.D (motivos 92 a 99).

El análisis individualizado de las diversas unidades nos facilitará su comprensión interna, si bien es cierto que alguno de los horizontes estilísticos parece mostrar una distribución extensiva que comprende parte de las cavidades 1 y 2.

Unidad VII.1.A. (Lámina 4).

A lo largo de sus 75 cm de anchura hemos podido individualizar 4 agrupaciones entre las que predominan los restos informes, salvo en la primera, ubicada en la parte superior izquierda, en la que es visible la representación de un cuadrúpedo naturalista, tal vez un cáprido o un cérvido muy incompleto (Fig. 4 a y b), cuya actitud de carrera, insinuada por la ligera extensión de las extremidades posteriores, revela su pertenencia a algún tipo de escena prácticamente desaparecida en la actualidad.

Unidad VII.1.B. (Lámina 4).

En esta unidad se documenta una única agrupación de figuras (motivos 9 a 17), en la que la ausencia de unidad técnica, formal y escénica delata su ejecución en diversas fases. Su enorme deterioro queda patente tanto por el

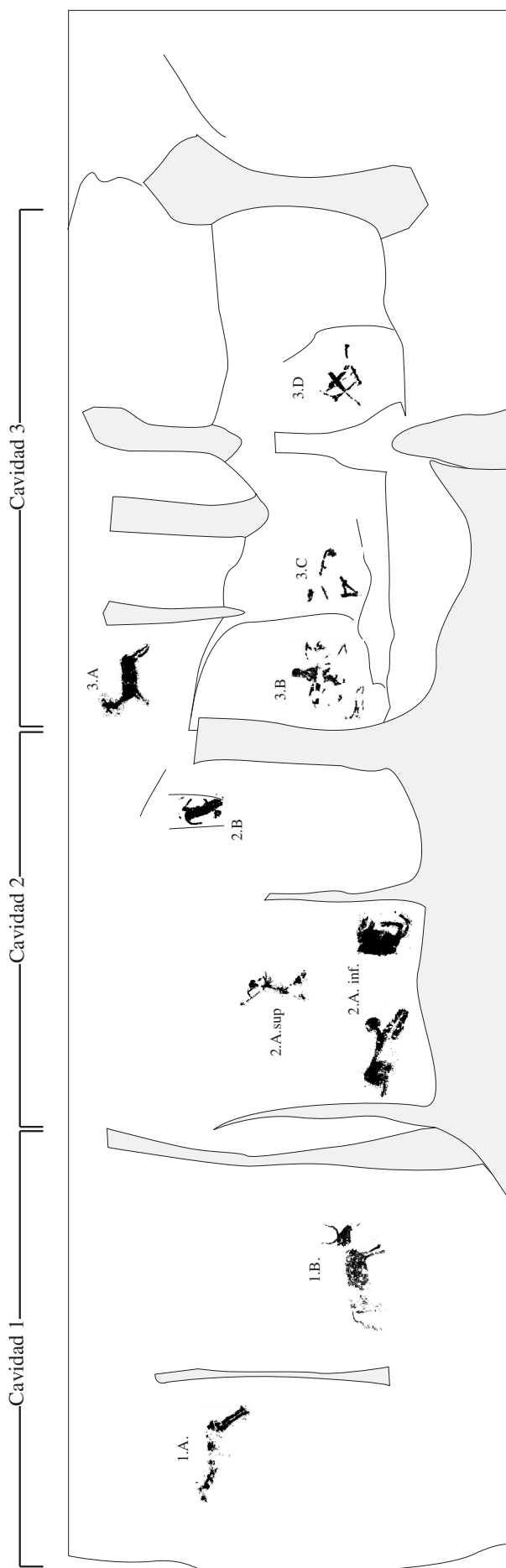


Fig. 7. Croquis del Abrigo VII de les Coves de la Saltadora. Su finalidad es ofrecer una visión frontal del abrigo que nos facilite la localización de las diversas cavidades y unidades que hemos individualizado para facilitar la lectura e interpretación de las representaciones y sus fases de adición. Al tratarse de un croquis, las dimensiones no son reales.

carácter incompleto de la mayor parte de las figuras como por la pérdida de intensidad de sus colores, muy evidente en el cuadrúpedo 17 cuya mitad anterior se asemeja a las figuras 13 y 14 y la posterior a las figuras 15 y 16. Por tanto, una vez más el análisis del color dará poca información acerca de la seriación estilística de esta agrupación, otorgando mayor importancia a aspectos como el tamaño, la variación formal y la trayectoria a la hora de individualizar los diversos horizontes y escenas existentes en esta unidad.

Así pues, a partir del tamaño podemos individualizar dos agrupaciones. La **primera agrupación**, integrada por el bóvido 9, el arquero 11 y la flecha 12, corresponde a un tipo de figuras de tamaño grande pero que muestran a su vez una cierta desproporción interna, ya que la figura del toro es proporcionalmente menor que la del arquero. Bóvido y arquero siguen trayectorias horizontales afrontadas que, al ubicarse en dos planos paralelos diferenciados, difícilmente permiten defender su vinculación escénica, por lo que se trata de tres representaciones inconexas cuya lectura debemos efectuar de forma individualizada. No obstante, si bien la reproducción de bóvidos aislados es una constante en el Arte Levantino (para más datos acerca de las pautas de representación de esta especie ver Domingo et al., 2003) lo que sí nos sorprende es el presunto aislamiento del arquero 11, un tipo humano característico de este núcleo que rara vez se representa aislado sino que suele protagonizar escenas en las que el único protagonista es la figura humana. Un tipo de figuras que documentamos en Centelles, Cavalls y Civil y definíamos como figuras de marcado carácter naturalista, relativa proporción en la relación tronco/ extremidades, en las que la altura media del cuerpo se sitúa generalmente en el tercio superior y en las que destaca fundamentalmente el desarrollo masivo del tren inferior y la profusión de ornamentos. Las pautas de desarrollo gráfico características de este tipo humano, en las que los accidentes topográficos no limitan el desarrollo escénico, nos llevaron a revisar las agrupaciones inmediatas con el fin de determinar la posible vinculación de esta figura con alguna de las figuras en ellas representadas. Una posibilidad que no nos planteamos en nuestro trabajo de investigación (Domingo, 2000) pero que en la actualidad parece mostrar sus frutos tras la revisión de algunos motivos de l'Abri de Centelles cuya analogía con respecto a algunos de los restos conservados en la cavidad 2 de este abrigo (motivos 20, 22 a 25 y 28; y 30 a 32), nos permite determinar que el arquero 9 estuvo integrado en una escena de mayor envergadura que probablemente reproducía un contingente de figuras humanas análogo al del citado yacimiento (ver capítulo III-2.b). Y aunque la ausencia de superposiciones con respecto al bóvido y a la escena cinegética adyacente impide establecer el orden en la secuencia del arquero 9, el carácter inicial de las representaciones de tipo Centelles deducido a partir de las superposiciones de Cavalls, Centelles y Civil nos permite proponer su posición así mismo inicial en la secuencia artística de este yacimiento.

La **segunda agrupación** abarca los motivos 13 a 17, tres individuos y dos cuadrúpedos bastante coherentes en tamaño y trayectoria, de forma que podemos hablar de una asociación escénica, pero cuyas diferencias formales evidencian que la escena se ha concebido por acumulación. Los arqueros responden a dos conceptos formales diferenciados, ya que mientras los dos primeros han sido efectuados en tinta plana (motivos 13 y 14), el tercero es de tipo Lineal, aunque el deterioro de los dos primeros impide proceder a la caracterización del tipo y por tanto compararlos con el resto de arqueros documentados en este núcleo. Su armamento es imposible de identificar aunque en ningún caso se disponen en actitud de disparo sino a la carrera y sus trayectorias, ligeramente oblicuas descendentes y convergentes hacia el punto donde se hallan los cuadrúpedos, revelan que la escena reproduce la persecución de la presa herida. El enorme deterioro que afecta así mismo la lectura de los dos

cuadrúpedos impide tanto la identificación de la especie representada, que optamos por interpretar como bóvidos por la excesiva prolongación de la cola del cuadrúpedo 16, como la caracterización formal del tipo, fundamental para la secuenciación del Arte Levantino. La representación de las figuras en planos sub-paralelos de trayectorias ligeramente convergentes introduce una cierta profundidad de campo que confiere mayor realismo a la escena y parece reproducir de forma implícita el escenario en el que tienen lugar la persecución. Por otro lado, la diferencia de tamaños entre los cuadrúpedos 16 y 17, podría deberse tanto al diseño de las figuras en perspectiva oblicua, lo que indicaría que el cuadrúpedo 17 se halla a mayor distancia, como a un dimorfismo de edad que implicaría la representaciones de un animal joven y otro adulto.

*Unidad VII.2.A.
(Lámina 5).*

Se trata de la unidad más compleja de toda la Saltadora, ya que en un espacio de apenas 180 cm de longitud se documenta un total de 53 motivos sin unidad escénica, cuya concentración masiva complica enormemente la identificación de escenas y horizontes estilísticos. La existencia de un área intermedia desierta desde el punto de vista gráfico permite individualizar dos grandes agrupaciones: una superior (motivos 18 a 49) y otra inferior, que discurre paralela a la anterior (motivos 50 a 70).

La **agrupación superior** se halla integrada por un total de 26 motivos y presenta un desarrollo eminentemente horizontal que viene a coincidir con una superficie irregular y ligeramente cóncava, delimitada por dos concreciones laterales y un ligero saliente en la parte superior. En ella se diferencian: un arquero flechado (motivo 20) y tal vez otro que identificamos con reservas y que incluye los motivos 22, 23, 24, 25, 27 y 28, cuatro figuras humanas (motivos 29, 37 y 46 y una integrada por los antiguos motivos 30a32), cuatro arqueros (motivos 26, 42, 47, 48), una flecha (Fig. 19), un animal indeterminado (motivo 43), dos jabalíes (motivos 44 y 45), cinco agrupaciones de trazos que indican figuras muy deterioradas (motivos 35, 36, 38, 40 y 49), dos puntiformes (motivos 34 y 39b) y restos de 7 figuras indeterminadas (motivos 18, 21, 33, 39a y 41). El elevado porcentaje de restos indeterminados muestra el enorme deterioro que ha sufrido el panel, por lo que el carácter sesgado de la agrupación puede inducirnos a interpretaciones erróneas. No obstante, la diversidad técnica y formal de las figuras que la integran sugiere, de entrada, que la presente agrupación es resultado de un proceso de adición paulatina, sin que la única superposición existente, la que se produce entre las figuras 22 y 26, nos ayude a fijar el orden de incorporación.

Atendiendo al color pueden establecerse diversas agrupaciones: una formada por figuras de tonalidad rojiza, que oscilan entre las gamas 7.5R, 3/6 – 3/8, (motivos 20, 37 y 39), a la que hay que añadir la pequeña mancha localizada entorno al extremo superior de la figura 22; otra de figuras de tonalidad violácea, que se mueven en las gamas 7.5 R, 2.5/4 – 2.5/2, que engloba al resto de las representaciones a excepción de la figura 48, de color negro y que constituiría la tercera variante. En cualquier caso las variedades cromáticas engloban estilos de representación muy diversos por lo que la relativa homogeneidad cromática de las figuras, unida a su carácter incompleto, dificulta más que ayuda a la caracterización de tipos y escenas. Tampoco el tamaño va a ser significativo para el establecimiento de la secuencia, aunque nos parece interesante destacar el predominio de las representaciones de pequeño tamaño, frente al tamaño medio-grande característico de los dos abrigos contiguos.

Es por tanto el análisis formal, combinado con los aspectos temáticos y

compositivos, el que nos va a dar mayor juego a la hora de individualizar las diversas intervenciones, si bien es cierto que la ausencia de superposiciones que venimos mencionando en estas líneas nos impide profundizar en la cuestión evolutiva.

La primera figura que llama nuestra atención es el arquero 20, una de las figuras más citadas en la historiografía (Obermaier, 1916: 292; Beltrán, 1968: 54; Ripoll, 1970: 18; Viñas, 1982: 155; Blasco, 1992), que se individualiza del resto por sus rasgos naturalistas y el excesivo volumen corporal de sus extremidades, su tamaño superior a la media y, fundamentalmente, su disposición, que parece dar cuenta de su desplome como consecuencia de las flechas que le hieren. Una caída espectacular que se deduce por la excesiva elevación de su extremidad posterior, actualmente desaparecida pero reproducida en los calcos de Obermaier, 1925, por la disposición del armamento y por la inclinación de cabeza y torso hasta prácticamente sobrepasar la horizontal, lo que provoca el desprendimiento del adorno que exhibía en la cabeza. Situado en el extremo superior izquierdo de la composición, este arquero se dirige a la izquierda dibujando una trayectoria oblicua descendente, con lo que se aleja del resto y nos lleva a considerarla como una representación aislada. Sus paralelos temáticos se hallan en el propio entorno Gasulla-Valltorta, entre los que destacan dos figuras de Cova Remigia (Porcar, 1945: 147), relativamente afines desde el punto de vista formal, y otra de la Cova Alta del Llidoner (Viñas y Rubio, 1988: 88), formalmente dispar (Fig. 8).

En cuanto a la significación atribuida a este tipo de representaciones Sarriá (1989) señala su posible vinculación con sacrificios “*relacionados con normas jurídicas sobre el territorio de caza*”, mientras que Viñas y Rubio sugieren dos tipos de sacrificio: “muertes por aplicación de reglas jurídicas o políticas, o bien muertes por rituales estrictamente religiosos” (Viñas y Rubio, 1988: 93). Si recurrimos a la etnografía, con todas las limitaciones y polémicas que plantea la búsqueda de paralelos etnográficos, observamos como la práctica social de algunas comunidades aborígenes de Arnhem Land (Territorio del Norte, Australia) lleva pareja toda una serie de normas internas que regulan el funcionamiento de la sociedad. La violación de alguna de esas reglas o normas internas supone la aplicación de una punición que consiste en ser asaetado en las piernas por varios miembros de la comunidad en un lugar alejado del grupo. Una vez recibido el castigo, el condenado es perdonado y se olvida la infracción cometida sin que sea necesario recurrir a sistemas de reinserción similares a los nuestros. Una práctica que por lo general no deja secuelas, ya que los infractores se reponen sin demasiada dificultad de las heridas provocadas por las flechas, aunque en ocasiones provoca la invalidez parcial (o cojera) del infractor y rara vez su muerte (comunicación personal de Jackson y Smith, en 2002; etnoarqueólogos que trabajan en Arnhem Land con las comunidades de Barunga y Wugularr). Es evidente que la convivencia en sociedad, sea cual sea el tamaño del grupo, requiere una serie de normas que deben ser respetadas por el bien del comunidad y que, aunque no seamos capaces de reconstruirlas, debieron existir de forma similar en la prehistoria. Unas normas que bien pudieron quedar reflejadas en este tipo de representaciones, bien como aviso, bien como delimitación de los espacios dedicados a tal fin, bien como recordatorio, aunque tampoco debemos descartar las opciones planteadas por otros investigadores o su vinculación con temas bélicos. Sin embargo, el hecho de que tan sólo un individuo sea objeto de punición, y que en horizontes gráficos posteriores de la misma Cova Remigia, en la que encontrábamos paralelos para los arqueros flechados individualmente, un único individuo sea flechado por todo un pelotón de arqueros (Cova Remigia) hace viable nuestra propuesta y, desde luego, muestra la continuidad de esta práctica social en un yacimiento tan paradigmático como la Cova Remigia, a lo largo de varias fases de su secuencia evolutiva. No

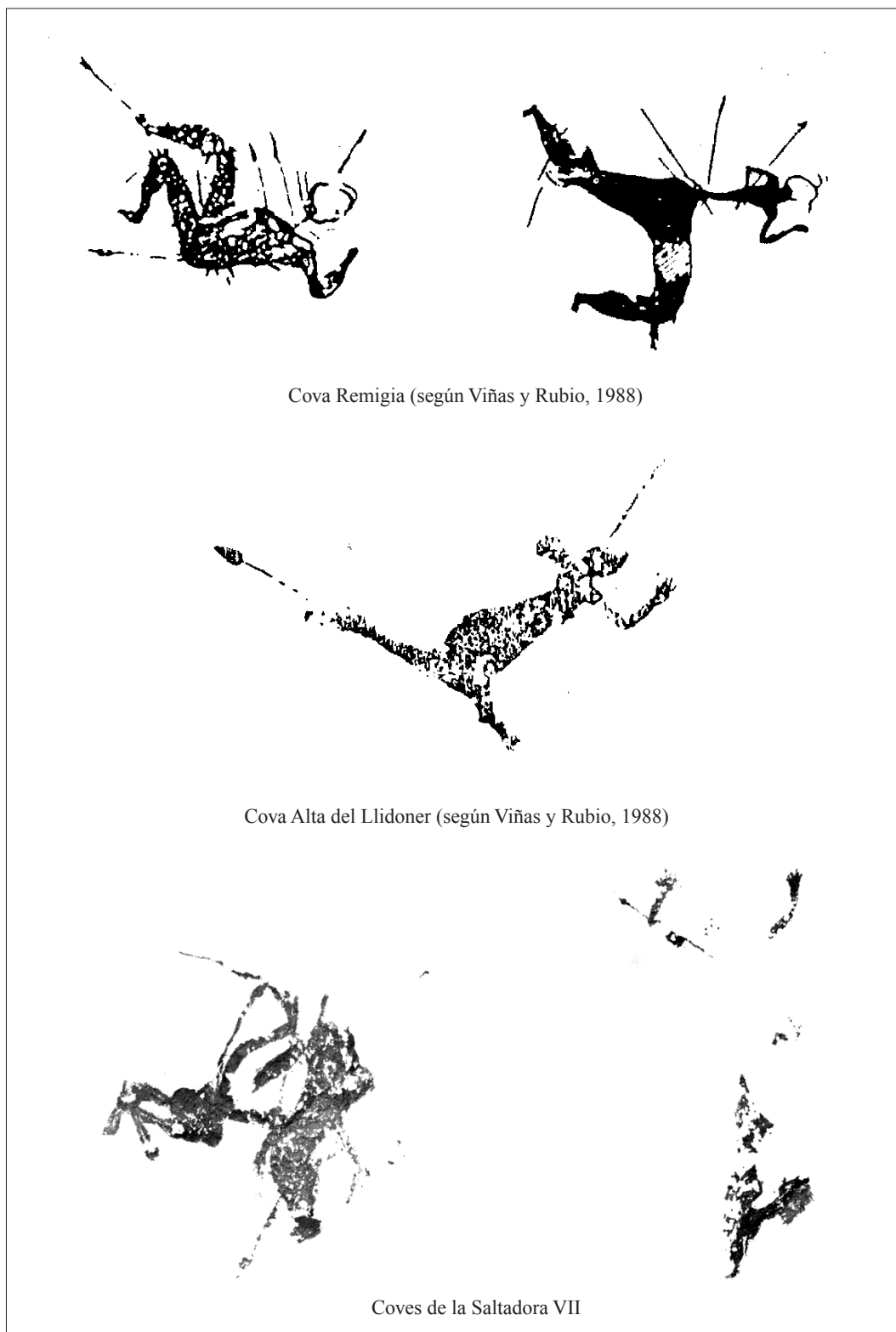


Fig. 8. Representaciones de arqueros heridos del entorno Gasulla-Valltorta (Castelló).

obstante, en las representaciones documentadas en el Arte Levantino no se observan unas pautas de inserción de las flechas que nos permitan deducir un tipo de punición que tan sólo hiera al arquero, ya que las flechas afectan a prácticamente todos los miembros del cuerpo. Sin embargo, también la muerte de un miembro del grupo aparece justificada en determinadas ocasiones entre las comunidades aborígenes previamente mencionadas cuando se comenten ciertas acciones contrarias a la práctica social.

La continuidad de esta práctica en la Cova Remigia parece repetirse en el propio abrigo VII de Saltadora, ya que prácticamente debajo del arquero 20, la presencia de dos brazos alzados (motivos 22 y 24), de una flecha de procedencia desconocida que se inserta en ellos (motivo 25), similar a otra aislada que se dirige hacia abajo procedente desde lo alto del panel (motivo 19), y de toda una serie de restos de tonalidad similar (motivos 23, 27 y 28) podrían corresponder a otro arquero flechado, cuyo aspecto formal no podemos precisar si respondía al del tipo anterior, naturalista, proporcionado y de piernas masivas, o se asemeja más al individuo localizado en la Cova Alta del Llidoner por Viñas y Rubio (1988), dada su similitud en el diseño de los brazos en los que aparecen detallados los dedos de la mano. Así mismo es difícil reconocer su orden de ejecución con respecto a los arqueros 20 y 26, en el primer caso por la falta de superposición y en el segundo por la similitud de las tintas. Sin embargo parece más viable su diseño anterior al arquero 26 ya a que tanto el arco como las flechas del citado arquero aparecen en el espacio que debió corresponder al cuerpo del arquero flechado, en caso de que la interpretación propuesta fuera cierta.

Inmediatamente a la derecha del supuesto arquero flechado aparecen dos representaciones de tonalidad similar pero de interpretación nuevamente compleja. La primera parece corresponder al tercio superior de un individuo visto de frente, de cuerpo elipsoidal similar al de algunos individuos localizados en el Cingle, con los que coincide también en el diseño de cabeza, de tipo globular, y en el de los brazos, de tipo lineal. No obstante la ausencia de sus extremidades unido a su desvinculación escénica dificulta la identificación del tipo. La segunda, cuyo deterioro y nuestra inexperiencia nos llevó a interpretarlo como un posible équido en perfil absoluto asociado a un individuo con los brazos extendidos que interpretamos como un posible jinete

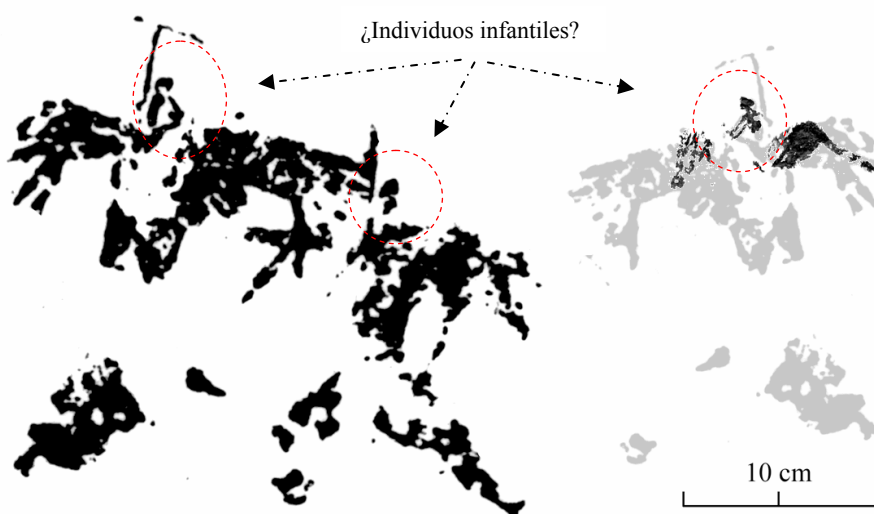


Fig. 9. Arqueiros 14 y 15 (cavidad) del Abric de Centelles. La presencia de dos individuos infantiles ubicados en la parte superior de la carga que transportan ambos personajes nos facilitó la interpretación de los restos 30, 31 y 32 como posibles restos de un arquero de similares características.

(Domingo, 2000: 196), parece responder más bien a las pautas de representación de dos figuras del vecino Abric de Centelles (cavidad 9, motivos 15 y 16). Dos figuras humanas, tal vez mujeres, cuya carga está constituida por una serie de trazos paralelos y de aspecto rígido, que sugieren la representación de un haz de leña, de palos o tal vez de armamento, sobre los que transportan a dos individuos infantiles sentados y con los brazos extendidos probablemente para sujetarse (Fig. 9). La analogía con respecto a estas representaciones incluye no sólo la representación de un individuo de pequeño tamaño con los brazos extendidos en disposición similar, sino también el diseño de los supuestos fardos mediante trazos continuos. Una posibilidad que nos lleva a vincular esta representación, enormemente alterada e incompleta, con la figura 9 de la cavidad adyacente y que podría implicar la reproducción de una escena de características análogas a la que documentamos en el Abric de Centelles, si bien es cierto que su tamaño es algo superior.

Si continuamos a la derecha, pero en un nivel superior, localizamos los restos de otra posible figura humana incompleta, de rasgos esquemáticos (motivo 37), que no parece relacionarse con ninguna figura de la agrupación, a no ser que proyectemos su trayectoria hasta el supuesto cesto (motivo 39) al que se asemeja desde el punto de vista cromático. No obstante poco podemos inferir acerca de su significación o de su orden en la secuencia del yacimiento.

El resto de motivos identificables de la agrupación (motivos 26 y 41 a 48) muestran una trayectoria oblicua descendente que converge hacia la parte central de la misma, dando lugar a lo que interpretamos como una composición escénica que parece concebida por adición a juzgar por las diferencias formales de los arqueros que la integran. No obstante, la distancia que media entre las figuras y la multitud de restos que se interponen entre ellas dificulta la interpretación de la escena y de su orden de ejecución. La relación entre los jabalíes 44 y 45 y los arqueros 46 y 47 parece lógica, ya que en su huida hacia la izquierda los jabalíes trazan una trayectoria oblicua descendente, cuya diagonal es aprovechada para ubicar a los arqueros 46 y 47 como pauta para enfatizar la idea de persecución y la carrera de los cazadores. Unas pautas que repiten las observadas en otros conjuntos en los que el jabalí es la presa de las actividades cinegéticas. Reafirmando esta idea, el jabalí 45 presenta al menos una flecha clavada en su lomo procedente de la parte posterior, lo que redundaría en la idea de una persecución protagonizada por individuos ubicados en su parte posterior. Una persecución en la que pudo haber intervenido también la figura 49, tal vez correspondiente a los restos de un tercer arquero, pero no así la 48, un arquero igualmente filiforme pero que difiere del resto tanto desde el punto de vista cromático como por su actitud y trayectoria, prácticamente horizontal. La presencia de un desconchado en su parte anterior podría haber provocado la pérdida de otras figuras relacionadas con ella.

Las pautas compositivas de la pareja de jabalíes, vinculados mediante yuxtaposición estrecha y en la que uno de ellos se ubica sobre el otro en disposición invertida, con las extremidades posteriores en extensión rígida y las anteriores replegadas figurando un animal muerto, repiten las observadas en la cavidad V de Cova Remigia (Ares del Maestre), en la que un mínimo de 5 arqueros de tronco estilizado y torso triangular, relativa proporción en la relación torso /extremidades y piernas con ligero modelado muscular en las que se incluye el detalle de jarreteras, se disponen al vuelo para proceder a la persecución de dos jabalíes (Fig. 10.a). Las pautas que caracterizan a los arqueros protagonistas son más afines a las de los arqueros 26 y 42 de Saltadora que a los de tipo Lineal, lo que nos lleva a reconsiderar la escena analizada ya que, a nuestro juicio, los horizontes artísticos de la secuencia

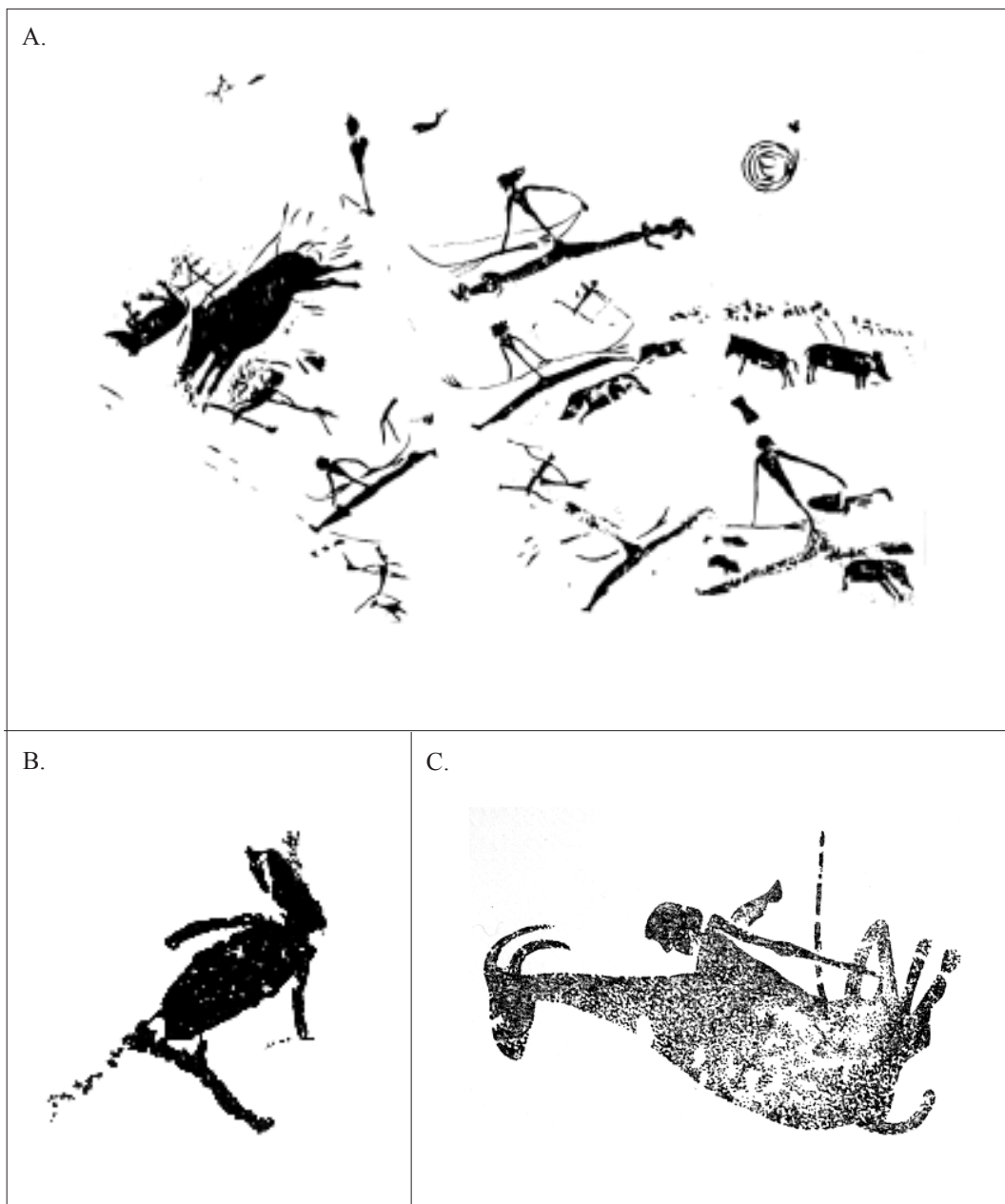


Fig. 10. A. Escena de caza de jabalíes de la Cova Remigia (Ares del Mestre, Castelló) (según Porcar, Obermaier y Breuil, 1935). B. La Joquera (Borriol, Castelló) (según Alonso y Grimal, 2002). C. Personaje manipulando un animal muerto en el Cingle de la Mola Remigia VI (Ares del Mestre, Castelló), (según Ripoll, 1963)

del Arte Levantino repiten ciertas pautas formales, temáticas y compositivas que son las que los hacen susceptibles de individualización. De este modo, los jabalíes 44 y 45 debieron estar vinculados en origen a los arqueros 26 y 42, dos individuos de torso estilizado y triangular, de extremidades ligeramente modeladas con detalle de jarreteras y en los que la altura media del cuerpo se sitúa a la mitad de su longitud, como observamos en los protagonistas de las escenas cinegéticas de Mas d'en Josep, de los que tomaremos el nombre. La trayectoria de ambos arqueros, oblicua descendente la del primer individuo que se halla al vuelo (al igual que los arqueros de Cova Remigia y de Mas d'en Josep) y relativamente horizontal la del segundo, cuyo vaivén de los brazos pudiera estar vinculado con su intento de impregnar las flechas con el veneno que pudiera transportar en la bolsa de pequeño tamaño que se aprecia en su torso, parece dirigida a interceptar la del jabalí en su estampida. Una estampida que pudo estar provocada por otros arqueros del mismo tipo ubicados en la parte posterior, (hipótesis esta última que no podemos certificar), en la actualidad desaparecidos y sustituidos por arqueros de componente Lineal, que también se adhieren a otras escenas protagonizadas por arqueros de tipo Mas d'en Josep en el abrigo epónimo y en la propia Cova Remigia. Por tanto, estamos ante la representación de una escena de caza de jabalíes, ampliamente documentada, como señalamos anteriormente, no solo en el entorno Gasulla-Valltorta, con los clásicos ejemplos de Mas d'en Josep y de la cavidad V de Cova Remigia; sino también en el resto del Maestrazgo y Teruel, como ya señalamos en publicaciones anteriores (Domingo et al., 2003), en las que los protagonistas originales son arqueros de tipo Mas d'en Josep, a los que en fases posteriores se adhieren arqueros de tipo Lineal sin modificar la temática cinegética.

Por último, alrededor de la escena e incluso en el centro de la misma se documentan diversas figuras que parecen ajenas a la acción. Por una lado los restos del animal 43, cuyo desarrollo corporal se ve seriamente limitado por la presencia del arquero 42 y que al hallarse incompleto no sabemos como interpretar. Por otra toda una serie de trazos que pudieron corresponder a figuras vinculadas con el primer horizonte de representación de la unidad, protagonizado por las que denominamos

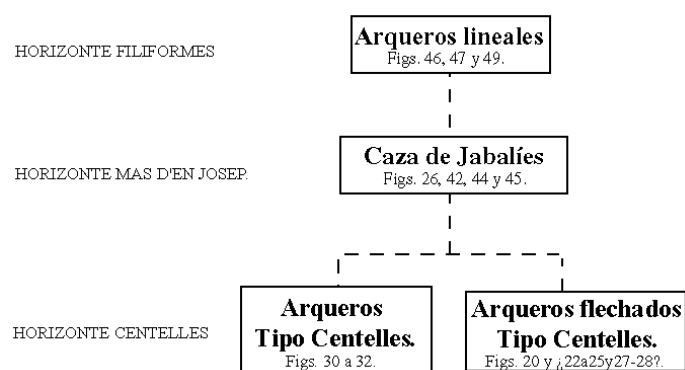


Fig. 11. Propuesta de evolución estilística de la agrupación superior de la unidad VII.2.A.

figuras de tipo Centelles, o con cualquiera de las fases de intervención posteriores, que a nuestro juicio y de forma consecutiva estarían integradas por la escena de caza de jabalíes protagonizada por arqueros de tipo Mas d'en Josep, sobre los que en una fase posterior se adhirieron arqueros de componente Lineal (Fig. 11).

Si pasamos a la **agrupación inferior**, de desarrollo igualmente horizontal, se halla integrada por un total de 21 motivos sin unidad formal ni asociación escénica: seis figuras humanas (Fig. 53, 56a, 59, 61, 64, 70), más otras dos dudosas (Fig. 50 y 63); un cérvido o cáprido (Fig. 55), dos posibles jabalíes de carácter tosco (figs. 62 y 65), restos de dos cuadrúpedos indeterminados (figs. 60 y 69) y toda una serie de informes

cuya presencia delata el enorme deterioro que ha sufrido el panel (figs. 51, 52, 54, 56b, 57, 58, 66, 67 y 68).

Si comenzamos su análisis por la izquierda observamos una primera agrupación de motivos (motivos 50 a 52) que se individualizan del resto por la morfología y el tamaño de los trazos pero cuya lectura es ciertamente compleja como consecuencia del deterioro. Tan sólo el motivo 50 parece reproducir una figura humana cuyo carácter tosco se ve acentuado por el grosor excesivo de los brazos y la insólita disposición que adopta, arrodillado en el suelo y extendiendo sus brazos hacia delante. Una disposición que cuenta con escasos paralelos en el Arte Levantino -como algunos motivos del abrigo de Falfiguera (Chulilla, Valencia), (Martínez-Valle, 2002: 72)- y cuya significación se nos escapa. Además, el mal estado de conservación que presenta esta figura impide profundizar en la caracterización estilística de este tipo humano.

Por debajo de estos motivos encontramos una segunda agrupación, esta vez de carácter escénico, a pesar de las diferencias cromáticas entre los dos protagonistas, un individuo de tonalidad rojiza del que tan sólo se conserva el tercio superior, que exhibe un tocado alto y dirige su mirada a la derecha como si estuviera observando desde lo alto la posición insólita del animal 55, diseñado en negro, que en su carrera descendente se dispone casi al vuelo. La pérdida de la parte inferior de la figura 53 y la ausencia de armamento nos impide considerarlo como un arquero, aunque no descartamos tal posibilidad. En cualquier caso, la posición de sus brazos, oblicuos al cuerpo, no parece reflejar una disposición de disparo. Entre ambas figuras se conserva un trazo de difícil interpretación y de tonalidad similar a la figura 53, que Sebastián (1993: 769) interpreta como un cáprido de gran cornamenta. Sin embargo, el examen minucioso del soporte permite comprobar que los trazos que interpretó como la cornamenta del animal corresponden, en realidad, a dos grietas de la roca. El deterioro del individuo protagonista impide profundizar en la cuestión estilística, si bien la parte conservada recuerda en cierta medida al arquero de La Joquera, tanto por la morfología de su tocado como por su disposición (Fig. 10.b), quien a su vez se asemeja, desde el punto de vista formal, a los arqueros de la escena bélica del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia. Un aspecto en el que profundizaremos a la hora de elaborar la síntesis regional de las representaciones levantinas (Capítulo III.3).

Avanzando hacia la izquierda encontramos una nueva agrupación heterogénea de motivos humanos y animales que traducen una vez más una composición producto de la adición, pero en la que predominan los tipos humanos de concepto Lineal y los animales escasamente naturalistas. Tan sólo el individuo 56 escapa a tal descripción, al ser de tipo naturalista proporcionado, a pesar de la morfología de su cabeza, excesivamente achatada como consecuencia de la morfología del soporte. Junto al arquero 59, este individuo se halla representado en la parte superior de la composición, donde ambos se dirigen a la izquierda aparentemente ajenos a la escena que se desarrolla en su parte inferior. Es difícil establecer el grado de relación existente entre ambos, ya que responden a dos conceptos de representación diferenciados a pesar de mostrar una trayectoria y unas dimensiones similares.

Por otra parte, la existencia de una zona de mayor concavidad por debajo de ambos individuos parece enmarcar a los motivos 58 a 66, quienes podrían reproducir diversas secuencias de una misma acción relacionada con la manipulación de animales. La actitud insólita de los animales 62, 65 y 69, dispuestos en posición vertical como si reprodujeran animales muertos o despenados, confiere a estas representaciones una cierta unidad de planteamiento. Sin embargo las diferencias formales entre los animales reproducidos, de tipo naturalista el cuadrúpedo 69 y mucho más toscos los otros dos ejemplares, parecen reflejar más bien una inercia imitativa en la disposición

de las representaciones fruto de la progresiva adición de figuras a la composición, si bien es cierto que difícilmente podemos establecer el orden de las incorporaciones. Las figuras 62 y 65 no sólo comparten tamaño, estilo y disposición, sino que en ambos casos aparecen claramente vinculadas a una figura humana, mientras que la figura 69, se halla junto a un individuo de tipo Lineal pero su asociación es simplemente por yuxtaposición estrecha sin que se produzca un contacto directo entre ambas que nos permita vincularlos al tema de la manipulación de animales.

Si nos centramos en las figuras 61 a 65, es difícil definirse sobre el carácter sincrónico o diacrónico de figuras humanas y animales. Sin embargo, las similitudes cromáticas nos inclinan a pensar, en contra de la opinión de Sebastián (1993), que se trata de una asociación escénica de tipo sincrónico concebida con una intencionalidad narrativa, dado el carácter repetitivo de la acción representada. El individuo 61 se sitúa a la izquierda del animal 62, cuya consonancia con las proporciones y rasgos anatómicos de los jabalíes representados en el Racó de Nando, coincidentes incluso en la excesiva prolongación del cuello de alguno de los ejemplares (Fig. 12), nos permite identificarlos como jabalíes.



Fig. 12. La búsqueda de paralelos formales en el entorno regional del núcleo Gasulla-Valltorta nos ayuda identificar la especie representada por los motivos 62 y 65. Racó de Nando VII (calcos según González Prats, 1974).

El citado personaje extiende sus brazos hacia el lomo del jabalí, sin que sea fácil reconocer la acción representada, a no ser que se trate de una escena de manipulación

o de recuperación de un animal abatido. Una temática que no parece descabellada dada la existencia de algunos paralelos en el Cingle de la Mola Remigia VI (Fig. 10.c), y que podríamos vincular a la necesidad de eviscerar a la presa en el propio lugar de caza tras abatirla debido a que en poco tiempo el animal empieza a hincharse por efecto de la fermentación de la comida que lleva en su estómago, lo que puede llegar a contaminar la carne de la presa (Stilmann, 2004).

La acción prosigue con las figuras adyacentes (motivos 64 y 65), cuya interpretación sólo es posible por comparación con las figuras anteriores debido a su deterioro. En esta ocasión el personaje se traslada a la parte inferior del animal, correspondiente al morro, donde extiende sus brazos. El animal presenta las extremidades en su parte superior, lo que unido al cambio de plano de la figura, que dibuja una trayectoria oblicua descendente, nos sugiere la posibilidad de que el personaje estuviera arrastrando los restos del animal muerto.

Entre las dos asociaciones descritas se localizan restos de una posible figura humana (figura 63), de estilo y tamaño similares a las 61 y 64, sin que pueda establecerse en la actualidad su pertenencia a la escena. Y una consideración similar se puede efectuar de la figura 67, que por analogía podría representar una figura humana con brazos extendidos hacia una representación cuya morfología recuerda a la cabeza de los dos jabalíes previamente descritos. Al margen de que aceptemos o no esta última interpretación, lo cierto es que nos encontramos ante una composición compleja de temática repetitiva que parece recoger en acción encadenada reproducida en diversas secuencias consecutivas.

Por último, la relación entre las figuras 59 y 70 no acaba de estar definida por su enorme deterioro, sus diferencias métricas y cromáticas y su diseño en planos distintos. Así mismo, existe una cierta similitud formal entre los motivos 59 y 70, dos individuos de concepto Lineal y cabeza globular diseñados en disposiciones análogas. La existencia de toda una serie de restos de difícil identificación en la zona que media entre ambas figuras parece indicar que esta zona de la composición estuvo dotada de mayor complejidad de la que hoy podemos valorar. La disposición periférica de estas figuras no es un argumento suficiente para defender su carácter tardío en la secuencia de esta agrupación inferior, ya que podrían constituir los únicos representantes de una fase previa a la de las escenas de manipulación de jabalíes, conservados precisamente por su ubicación en las áreas marginales. Por tanto, ningún argumento nos permite establecer el orden de las adiciones individualizadas en esta parte inferior de la unidad 2.A. ni tampoco con respecto a los motivos de la agrupación superior.

En esta unidad documentamos un total de 7 figuras entre las que predominan los trazos y los restos informes, y en los que tan sólo la figura 72 es identificable. La similitud formal de los trazos dispersos por la unidad podrían traducir la existencia de una composición de arqueros Lineales, pero su mal estado de conservación impide avanzar en esa dirección.

En cuanto al arquero 72, se trata de un individuo de gran formato y torso triangular que contrasta con el carácter lineal de sus brazos, en los que sostiene un arco y un haz de flechas. El individuo se halla enmarcado por dos coladas de desarrollo vertical que parecen previas a la ejecución del arquero y que por tanto debieron condicionar su ejecución y aprovecharse para encuadrar la figura. Un aspecto técnico y compositivo que se repite en la vecina Cova dels Cavalls, en la que tres arqueros de tipo Centelles aparecen enmarcados por dos coladas de cierta entidad y aparentemente previas, como

si reprodujeran algún elemento estructural del paisaje. El mal estado de conservación que presenta este arquero, del que prácticamente han desaparecido la cabeza y las extremidades, impide precisar la tipología de esta figura y aunque el tamaño de los restos conservados y el aprovechamiento del soporte para el desarrollo escénico resultan acordes con las figuras del horizonte Centelles, no así la morfología de los brazos, excesivamente lineales.

Unidad VII.3.A. Esta unidad, diferenciada a partir de un
(Lámina 7). escalonamiento de la superficie bien visible, posee una
 única asociación escénica integrada por dos motivos
 vinculados por yuxtaposición estrecha: un arquero de tipo

Lineal (motivo 78) y un cérvido (motivo 79)., que parecen aprovechar las irregularidades y cambios de plano del soporte para reproducir un instante concreto de la caza en el que el arquero se aproxima a la presa para interceptar su trayectoria, sin que esta parezca advertir su presencia. La coherencia cromática y métrica revela su carácter unitario, a pesar de que el tratamiento recibido por ambas representaciones es marcadamente dispar, en el que contrasta el naturalismo y cuidada ejecución del cérvido con la simplicidad de trazos del arquero.

La disposición que adopta el arquero es algo peculiar, con la pierna derecha dirigida verticalmente hacia abajo mientras la izquierda se extiende horizontal hacia adelante, sin que resulte evidente si se halla en disposición de marcha o de apoyo, ajustado a la irregularidad del soporte, en disposición de acecho para la caza. El brazo derecho se extiende hacia abajo, acercándose a lo que, a pesar de la curvatura e irregularidad de los trazos, debe representar un haz de flechas, aunque sus movimientos no parecen los propios del momento de empuñar el arco para el disparo sino tal vez de la fase previa, cuando se dispone a preparar la flecha para montar el arma. Por su parte, el cérvido no muestra una actitud propia de la huida, ya que si bien se halla a la carrera, se dirige a la izquierda aproximándose al arquero como si ignorara su presencia.

Atendiendo a criterios estilísticos, la figura del arquero se encuadra con claridad entre las representaciones de tipo Lineal, individualizándose por el tamaño y la excesiva estilización del tronco, que sitúa la altura media del cuerpo en el tercio inferior resultando en un individuo excesivamente patiocorto para el que encontramos pocos paralelos. Por su parte el cérvido presenta una tendencia similar al alargamiento corporal, que deriva en una estructura corporal grácil más propia de un ejemplar joven que de un adulto. Esa apariencia de individuo joven se enfatiza a su vez por el escaso desarrollo de la cornamenta, que teniendo en cuenta las pautas de crecimiento de esta especie, se asemeja a la cuerna propia de los ejemplares que tras el primer año de vida desarrollan una cuerna sin ramificaciones en forma de vara que en algunos ejemplares incorpora una única ramificación similar a la reproducida en esta representación. No obstante, el lavado superficial que afecta a la zona de la cabeza podría estar ofreciendo una visión sesgada que podría inducir a errores en la interpretación.

A diferencia de lo que ocurre en otras unidades de este abrigo, ambas figuras han sido reproducidas por Viñas, aunque debemos llamar la atención sobre el hecho de haberlas publicado sin establecer ninguna relación entre ellas y sin ofrecer su localización exacta, ya que, publicó por un lado la figura del cérvido como perteneciente a otra cavidad del sector Norte de la Saltadora (Viñas, 1982: 148; 149, fig. 222; y 179, fig. 255, 11), y por otro, el calco del arquero, sin indicar a que localidad pertenece (Viñas, 1982: 175, fig. 252,17).

Unidad VII.3.B. Esta unidad, ubicada en la parte inferior de la anterior, se halla integrada por 7 motivos indeterminados (motivos 80, 81, 83, 84, 85 y 86) y una figura humana (motivo 82) que constituyen una única composición no escénica, en la

que podemos diferenciar varias intervenciones a juzgar por los cambios cromáticos y las dimensiones de los restos conservados.

La interpretación de Sebastián sobre los motivos 82 y 83, a los que describe como “*personaje ¿jugando con un animal?*”, tal vez una mujer o a un niño que enlaza o captura a un cánido o cáprido de orejas agachadas y extremidades anteriores levantadas, (Sebastián, 1993: 775-776), no la acabamos de ver, aunque tampoco es fácil ofrecer una interpretación alternativa debido a la superposición de pigmentos que se documenta en esa área. No obstante, si nos detenemos en el análisis de su tren superior, el individuo 82 muestra unos rasgos afines a los del arquero 20, del que difiere en cuanto a tonalidad y disposición, mientras que la postura de sus brazos, entrecruzados por delante del torso, recuerda a la de las representaciones femeninas de tipo Centelles. Unas rasgos que en todo caso parecen indicar su posible relación con ese horizonte inicial de figuras de gran tamaño, relativa proporción en la relación tronco/extremidades y piernas masivas, que protagonizan escenas de temática eminentemente social. Sin embargo, su tren inferior la aleja de este tipo de representaciones, ya que la lectura de las piernas es algo compleja y contrasta notablemente con el relativo naturalismo que muestra la ejecución de su parte superior, por la disposición de piernas abiertas y excesivamente rígidas que articularían de manera muy forzada con un torso orientado claramente a la derecha. Por tanto, es difícil que nos definamos acerca de la caracterización tipológica de esta figura a no ser que su extraña disposición se deba a un proceso de repinte, que sin embargo no es muy evidente por la similitud de la tinta de las partes conservadas. La ubicación del supuesto animal 83 parece más propia de la ubicación de las extremidades del individuo 82, aunque la erosión que afecta a la parte central de la figura ha provocado la desconexión anatómica de los trazos y restos a los que podría vincularse.

Por otro lado, los motivos 84 y 86 son claramente ajenos a los previamente descritos y recuerdan, tanto por su color como por su actitud y orientación al arquero 90 de la unidad contigua. No obstante, su mal estado de conservación impide avanzar en su interpretación, que no parece del todo descabellada.

En resumen, debemos contentarnos con señalar tan solo con seguridad la representación de una figura humana en el centro del panel, que no podemos integrar en ninguna escena, rodeada de una serie de trazos, que por su tonalidad, parecen realizados en momentos distintos y que tal vez podríamos relacionar con las representaciones de la tercera unidad de esta misma cavidad, pero solo de forma hipotética.

Unidad VII.3.C. Más deteriorada si cabe que la unidad anterior, con la que podría haber guardado cierta relación escénica, la unidad 3.C. se halla integrada por una figura humana de tipo Lineal en actitud muy dinámica, como indica la

disposición de sus extremidades prácticamente al vuelo y la inclinación del torso en el sentido de la marcha hasta casi llegar a la horizontal, y cuatro restos indeterminados (motivos 87, 88, 89 y 91), si bien dos de ellos pudiera haber correspondido a dos figuras humanas de concepto similar a la figura 90 (motivos 89 y 91), a la que se

asemejan desde el punto de vista técnico y cromático.

La similitud cromática de estas representaciones y las de la unidad previa (motivos 64 y 86) y su concepto Lineal nos llevan a proponer su reproducción simultánea formando una composición escénica que excedería los límites impuestos por las irregularidades del soporte que nos llevaron a considerarlas como dos unidades diferenciadas. Sin embargo, el mal estado de conservación de todas estas representaciones nos impide profundizar en la temática representada o en las pautas de diseño y composición.

*Unidad VII.3.D.
(Lámina 8).*

Esta última unidad del abrigo VII se halla integrada por un total de 8 motivos: 3 arqueros (motivos 95, 97 y 98), dos restos que pudieran corresponder a dos figuras humanas por el tipo de trazo (motivos 92 y 94), una figura zoomorfa que reproduce los rasgos característicos de un lepórido, tanto por la morfología del morro, corto, y de las orejas, largas y derechas, como por la forma de resolver las extremidades, mucho más desarrolladas las traseras que las delanteras por su adaptación a la carrera (motivo 99), y dos figuras indeterminadas (motivos 94 y 99).

La composición se desarrolla a lo largo de un panel de unos 72 cm de alto por 108 de ancho, de superficie bastante irregular como consecuencia del desprendimiento de diversas lajas, lo que acentúa su concavidad. No obstante, si proyectamos los planos a partir de los desconchados da la impresión de haber presentado una superficie más homogénea en la que junto a los motivos conservados se hallarían probablemente otros motivos sobre los que los arqueros ejercerían sus actividades cinegéticas. La pérdida de parte de los motivos 97 y 98 parece producto del desprendimiento de una misma laja, mientras que otros desconchados, situados en la parte izquierda del panel, han provocado la desaparición de la parte superior de la figura 93 y probablemente del objeto de caza de la figura 95.

En líneas generales las figuras presentan un tamaño y una tonalidad bastante similares, que se mueve en la gama de los rojos entre 7.5R, 3/4 y 3/6, a excepción del arco y el adorno corporal del arquero 98, de tonalidad ligeramente más pálida. Desde el punto de vista formal observamos así mismo una cierta unidad, a pesar de que tan solo dos de los arqueros representados se hallan completos (motivos 95 y 98), dos arqueros de tipo Lineal que no presentan ningún tipo de modelado anatómico y cuya disposición al vuelo acentúa su actitud dinámica. Junto al individuo 97, los dos arqueros se hallan en actitud de disparo, aunque difieren de él en su orientación, ya que ambos muestran un plano oblicuo descendente común y opuesto al del arquero 97 cuyo disparo muestra una trayectoria oblicua ascendente hacia el punto donde se halla la figura 95, sin que quede evidencia de la presa objeto de caza. El espacio disponible entre ambas representaciones no parece suficiente como para permitir la ubicación de un animal, ya que el soporte presenta un saliente desde la parte superior de ambas figuras y por tanto, de representarse alguna figura, se hallaría en un plano prominente. Esto nos lleva a cuestionarnos si realmente ambas figuras están integradas en una misma escena.

Los restos conservados en la unidad no nos permiten hablar de la representación de presas, por lo que la interpretación se complica, si bien tampoco podemos descartar tal posibilidad, ya que tal vez los restos del indeterminado 96 pudieran corresponder a un animal, y los desconchados ya señalados en la parte izquierda de la figura 95 podrían haber provocado la pérdida de alguna figura.

Frente a la homogeneidad de las representaciones analizadas contrasta las características de la figura 99, una figura que, como señalábamos en líneas anteriores, recuerda a un lepórido a pesar de que el aspecto de las extremidades posteriores es análogo al de los arqueros 95 y 98, y su terminación recuerda más al diseño de un pie humano. No obstante, la disposición flexionada que adoptan las extremidades posteriores es la propia que suelen presentar los ejemplares de esta especie (13), por lo que

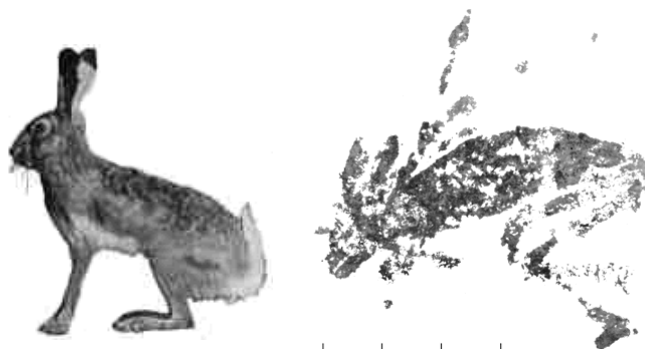


Fig. 13. Los rasgos formales de la figura 99 recuerdan a la silueta de un lepórido, una especie poco habitual en los conjuntos levantinos.

a pesar de que en nuestro primer estudio de esta cavidad (Domingo, 2000) nos inclinamos por ofrecer dos posibles interpretaciones, teniendo en cuenta la existencia de figuras humanas con rasgos animalísticos en conjuntos ubicados en este núcleo (14.b), en la actualidad consideramos que es más acertada su interpretación como una liebre que es objeto de caza de un arquero filiforme, ya que este tipo de representaciones con rasgos animalísticos parecen documentarse en un horizonte previo, al menos por lo que se refiere a este núcleo, y la similitud técnica y cromática de los dos arqueros filiformes y la supuesta presa nos impide atribuir esta representación a un horizonte anterior. La similitud formal de sus extremidades y de la flecha que se inserta en su lomo con respecto a los arqueros 95, 97 y 98 anteriormente citados nos permite defender su ejecución unitaria. De hecho, la flecha que presenta en su parte superior parece provenir del arquero 98, pero a pesar de que la postura de este último indica un disparo de trayectoria oblicua descendente, la trayectoria insinuada

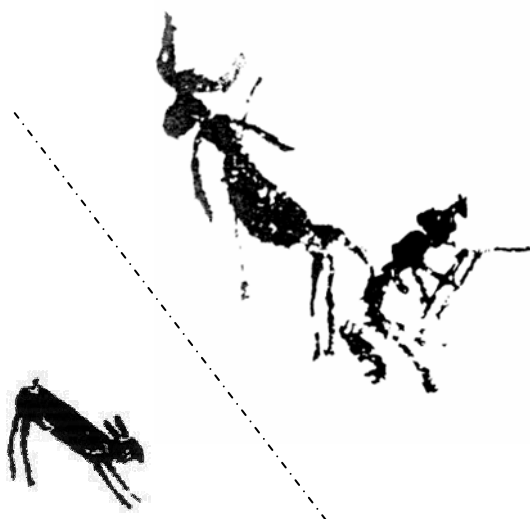


Fig. 14 a. Lepórido del Torcal de las Bojadillas (Nerpio, Albacete) (según Alonso y Grimal, 1996). b. Cingle de la Mola Remigia (según Alonso y Grimal, 2002).

por su brazo y sus extremidades sobrepasaría a la figura inferior por su lado izquierdo. No obstante, no podemos descartar que la ubicación del arquero se halle condicionada por las características del soporte, ya que en la diagonal trazada por la trayectoria del lepórido existe un escalón que dificulta el diseño de una representación. Por otra parte, la actitud de carrera del arquero contrasta con la del supuesto lepórido, ya que muestra las extremidades replegadas como si se hallara agazapado o tumbado, aunque tal vez su postura trate de reflejar el éxito de la caza y, por tanto, que el animal se halla muerto. La posibilidad de que la extraña

figura 99 estuviera integrada por los restos de dos motivos superpuestos la descartamos sin ninguna duda ya que no encontramos diferencias en cuanto a la tonalidad del pigmento y tampoco parece observarse ruptura alguna entre su parte anterior y sus extremidades posteriores. La búsqueda de paralelos para esta especie nos obliga a traspasar los límites del maestrazgo, ya que su carácter minoritario es confirmado por la existencia de un único ejemplar en el Torcal de las Bojadillas (Nerpio, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996) (14.a).

En resumen, la unidad VII.3.D. muestra una composición de formación bastante homogénea en la que el tipo humano protagonista está constituido por figuras de concepto Lineal o filiforme, que participan en actividades de naturaleza cinegética. Se trata en cualquier caso de motivos fundamentales, que forman escena por sí mismos sin adherirse a una escena preexistente, y cuyo objeto de caza, de aceptar la interpretación de la figura 99 como un lepórido, indica una diversificación en la selección de las presas que incluye nuevas especies que no aparecen representadas en periodos anteriores. No obstante debemos ser precavidos con este tipo de lecturas ya que por el momento tan sólo hemos podido documentar un ejemplar de esta especie.

Abrigo VIII

Se trata de un abrigo de unos 7,8 m de longitud. Aunque su relativa concavidad, más pronunciada en la parte derecha, ha facilitado la protección de las pinturas contra las inclemencias del tiempo, su conservación se ha visto afectada por el desprendimiento de algunas de las lajas que conforman su accidentada superficie y por diversas coladas de entidad menor. Atendiendo a criterios topográficos, López –Montalvo (2000) propone una subdivisión del abrigo en tres cavidades, aunque tan sólo en las dos primeras existen manifestaciones rupestres:

La **primera cavidad** (VIII-1), con un desarrollo longitudinal de 340 cm, se halla integrada por dos unidades de desarrollo horizontal y paralelas entre sí: la unidad superior o VIII-1.A (motivos 1 a 15) y la inferior o VIII-1.B (motivos 16 a 23). La **segunda cavidad** (VIII-2), de unos 310 cm de longitud presenta una única unidad (VIII.2.A) en la que los motivos se hallan bastante deteriorados (motivos 24 a 34). Por último, la **tercera cavidad** (VIII-3), de unos 220 cm, se ubica en la parte derecha y más externa del abrigo y carece de cualquier tipo de evidencia artística (Fig. 15).

De nuevo el análisis individualizado de cada uno de las unidades nos facilitará su comprensión interna, aunque una vez más la falta de superposiciones supone un obstáculo para el establecimiento de la secuencia evolutiva de este abrigo.

Unidad VIII.1.A. (Lámina 9).

Se halla integrada por 4 figuras humanas que responden a conceptos formales diversos (motivos 4, 8, 13 y 14) y tal vez otro individuo de lectura compleja (motivo 10), restos de 5 cérvidos (motivos 5, 6, 7, 9, 11) y probablemente un sexto el que se intuyen a duras penas las extremidades posteriores (motivo 12), un rastro (motivo 2), un cuadrúpedo de tipo esquemático, tal vez un ciervo (motivo 1) y otra serie de restos indeterminados (motivos 3 y 15). Prácticamente todos los motivos identificables parecen integrar una única escena de carácter cinegético, si bien es cierto que las diferencias formales existentes entre los individuos que intervienen en la acción evidencian que la escena actual es producto de diversas intervenciones. Tan sólo los motivos 1 y 10 parecen ajenos a la acción reproducida.



Fig. 15. Croquis del Abrigo VIII de les Coves de la Saltadora. Su finalidad es ofrecer una visión frontal del abrigo que facilite la localización de las diversas cavidades y unidades que hemos individualizado para facilitar la lectura e interpretación de las representaciones y sus fases de adición. Al tratarse de un croquis, las dimensiones no son reales. (Calcos según López-Montalvo, 2000).

El motivo 1, un posible cérvido de concepto más próximo a los motivos esquemáticos permanece aislado en la parte izquierda del panel. Su exención de la escena de caza queda patente no sólo por sus diferencias formales y métricas, sino también por su ubicación a unos 75 cm de ella y su orientación hacia la izquierda dejando tras de sí al resto de motivos del panel. No debemos olvidar además que, como señalábamos líneas arriba, algunos investigadores consideran que su autoría se debe al pintor castellonense Puig Roda.

Por su parte el motivo 10, bastante deteriorado, podría corresponder a los restos de un arquero de tipo Lineal representado a la carrera que parece incluir el detalle de sexo. Su ubicación, excesivamente próxima al cérvido 9, y su orientación contraria a la del resto de figuras que integran la escena nos hace dudar no sólo acerca de su relación con la misma sino también acerca de la posibilidad de que se trate efectivamente de una representación humana. La calidad y el cromatismo del trazo que diseña a la citada figura es tan similar a los de cornamenta del cérvido 9 que nos planteamos la posibilidad de que se trate en realidad de los restos de un primer boceto de la cornamenta de un cérvido que tal vez se abandona para reubicar la figura por motivos de encuadre.

Si pasamos al análisis de los cérvidos, no cabe duda de que nos encontramos ante una manada de machos adultos, a juzgar por el desarrollo que alcanzan sus cornamentas. Un carácter de manada que se transmite gráficamente mediante la agrupación de los individuos por yuxtaposición estrecha, evitando las superposiciones para facilitar la limpieza expositiva, pero recurriendo a diversos planos y no a una composición lineal para dar mayor sensación de grupo. La coherencia escénica se enfatiza a su vez mediante el diseño de todos los ejemplares en disposiciones similares, más bien pausadas, y siguiendo una misma dirección que les lleva a toparse de frente con un arquero de tipo naturalista, relativamente proporcionado en la relación tronco extremidades, aunque con ligera estilización del torso que lleva a ubicar la altura media del cuerpo a la mitad de su longitud. Un tipo humano que venimos denominando de tipo Mas d'en Josep para facilitar su identificación y que, al igual que este individuo, incluye entre sus rasgos de individualización la incorporación de adornos corporales y complementos tales como el detalle de jarreteras o el de una bolsa de pequeño tamaño que pende de sus hombros y corre paralela al tronco y que en este caso se distingue del perfil del torso por la presencia de un abultamiento a la altura de los riñones que se desdibuja en la parte superior por la presencia de un desconchado. La desaparición de la cabeza impide confirmar la adscripción estilística que proponemos para este personaje a partir del tipo de tocado. No obstante la amplitud de los restos conservados sobre la línea de hombros podría deberse al diseño de un peinado de tipo piriforme similar al del arquero 11 de Mas d'en Josep, como confirma el calco publicado por Obermaier a principios del siglo pasado (Fig. 25.b).

La ejecución simultánea de arquero y cérvidos parece evidente por la similitud cromática y la coherencia métrica de las representaciones, siguiendo la propuesta de López-Montalvo (2000) contraria a la propuesta de Sebastián (1996: 778-781) de considerarla diacrónica. Así mismo, un rastro de pigmento ubicado en la parte posterior del arquero parece actuar como nexo de unión entre cazador y presas, si bien es cierto que la falta de conexión física entre el rastro y el arquero o los cérvidos nos impide establecer con seguridad si se trata de las huellas dejadas por los animales en sus desplazamientos por el territorio que son seguidas por el arquero en busca de posibles presas, si se trata de restos de sangre dejados por uno de los animales herido con anterioridad y que el arquero persigue para rematarlo o si son las huellas del propio cazador. No obstante es evidente que la escena no reproduce la persecución de

un animal herido, como las que observamos en la Cova dell Tolls Alts o en la Cova Remigia IV en las que los arqueros siguen la trayectoria del animal que avanza en la misma dirección, ya que el arquero de esta escena no avanza tras ellos sino que se los topa de frente, por lo que consideramos más afortunada la primera interpretación dada la importancia que juega la identificación y persecución de las huellas en las actividades cinegéticas de sociedades pasadas y presentes.

Sobre la escena descrita, que a nuestro juicio debió constituir la escena primigenia, se incorporan en una fase posterior diversos arqueros que, a juzgar por la morfología de los restos conservados, debieron ser de concepto Lineal o filiforme (motivos 8, 13 y 14). En su incorporación, el desarrollo horizontal que caracteriza a la primera fase pasa a incorporar un desarrollo oblicuo ya que los arqueros avanzan hacia la manada desde un ángulo superior derecho como si trataran de reproducir una táctica diversa de caza que consiste en acorralar a las presas por la parte posterior obligándoles a avanzar en la dirección deseada donde se ubican los cazadores que procederán a su captura y que en este caso representaría el arquero 4. Una táctica de caza colectiva que pasaría a sustituir la caza individual reproducida en el primer horizonte artístico, repitiendo las pautas observadas en el vecino conjunto del Mas d'en Josep y que de nuevo confirma la posterioridad de las figuras de tipo Lineal con respecto a los tipos humanos relativamente naturalistas y proporcionados análogos al arquero 4. Así mismo, en su incorporación a la escena los arqueros filiformes no se ajustan a las dimensiones de las representaciones previas, que guardaban cierta coherencia, sino que reducen el tamaño de forma considerable y al parecer consciente como signo de individualización frente a los horizontes anteriores.

*Unidad VIII.1.B.
(Lámina 10).*

El deterioro de esta unidad, ubicada en la parte inferior de la anteriormente descrita, es más que evidente atendiendo al predominio de los restos informes entre las figuras documentadas (motivos 19 a 23). Tan sólo la agrupación integrada por la yuxtaposición estrecha de los motivos 16, 17 y 18 es claramente legible en la actualidad, un individuo con los brazos alzados que avanza hacia la derecha (motivo 16) y un prótomo de ciervo orientado a la izquierda (motivo 18) entre los que se interponen una serie de trazos paralelos y sumamente quebrados de recorrido horizontal que Sebastián interpreta como un agrupación de figuras humanas asaetadas (1996: 783) y Viñas como un manojo de flechas (1978: 25) o las extremidades del prótomo de ciervo representando el descuartizamiento del mismo (Viñas, 1982: 157), pero que bien pudieran representar así mismo un elemento arboriforme.

La asociación física de estos tres motivos no implica que entre ellos se produzca una vinculación escénica, tanto por sus diferencias cromáticas como por la ubicación de individuo y ciervo en dos planos paralelos de desarrollo horizontal que impiden su concurrencia, necesaria para el desarrollo de una actividad común. Así mismo sus rasgos formales son bastante dispares, ya que frente al naturalismo del cévido, atento al modelado de la silueta y del detalle de orejas y a la reproducción realista de las luchaderas, el individuo 16 responde a un concepto de representación de tendencia lineal, aunque de torso tipo barra, que incluye detalles como el sexo o los pies pero que descuida las proporciones anatómicas reales para representar a un individuo en el que la longitud media del cuerpo se desplaza al tercio inferior, en línea con los protagonistas de la escena bélica del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia. No obstante las diferencias formales entre figuras humanas y animales no son un argumento válido para defender su diacronía, ya que como es bien sabido el

tratamiento recibido por ambos en el Arte Levantino suele ser bastante dispar.

Por último, la falta de superposiciones vuelve a impedir la reconstrucción del orden de las incorporaciones.

*Unidad VIII.2.A.
(Lámina 11).*

Al igual que en la unidad previamente analizada el predominio de restos informes refleja el enorme deterioro que ha sufrido el panel. Se trata, en su mayoría, de combinaciones de trazos que pudieron formar parte de figuras humanas de concepto Lineal o filiforme afines a los individuos 24 y 27. Pero su deficiente conservación tan sólo nos permite inclinarnos por tal interpretación en el caso de los motivos 29 y 33, que aceptamos con ciertas dudas por su semejanza con respecto a los restos de los arqueros filiformes que se adherían a la escena de caza de la manada de ciervos machos adultos de la unidad VIII.1.A. No obstante, en ningún caso es posible determinar si se trata realmente de arqueros, ya que resulta imposible identificar su armamento, o el tipo de acción desarrollada, por lo que el análisis de esta unidad nos ofrece pocos datos para la sistematización estilística de las representaciones levantinas del conjunto de la Saltadora e impide profundizar en cuestiones como la distribución espacial o las pautas de composición.

Abrigo IX

Con unas dimensiones de 720 cm de anchura por 152 cm de profundidad máxima, el abrigo IX cierra el conjunto de los Coves de la Saltadora por su extremo derecho. En base a los cambios estructurales del soporte López-Montalvo (2000) propone su subdivisión interna en tres cavidades de las que tan sólo la cavidad central, de unos 350 cm de longitud, contiene representaciones levantinas, ya que los restos de pigmento visibles en la primera cavidad sirven únicamente para constatar que en origen las manifestaciones rupestres debieron ocupar una mayor extensión. La presencia de una marcada inflexión en el desarrollo longitudinal de la cavidad central permite a su vez distinguir dos unidades, la unidad IX.2.A, de a penas 110 cm, que engloba a los motivos 1 a 7 y la unidad IX.2.B., de 290 cm, integrada por los motivos 8 a 20 (Fig. 16). La deposición de una capa de carbonato cálcico sobre la superficie de la primera unidad dificulta la lectura de las representaciones, mientras que la segunda muestra un mejor estado de conservación gracias a la visera que actúa como protección frente a las inclemencias climáticas. No obstante, una pequeña surgencia de agua en forma de colada ha afectado a la parte central del ciervo 16 y a la cabeza del ciervo 17, provocando su desaparición.

Los cambios estructurales del soporte parecen claves para la individualización de las tres escenas que podemos apreciar en este abrigo, por lo que no cabe duda de que no pasaron desapercibidos a los autores levantinos que los supieron aprovechar para encuadrar sus escenas. De este modo, la escena más espectacular del abrigo, quizás por ser la mejor se conservada, integrada por una agrupación de 5 ciervos de gran tamaño sobre los que el arquero 19 va a efectuar sus actividades cinegéticas, se desarrolla en la parte central, poco accidentada y de mayor extensión longitudinal y al mismo tiempo la más sobresaliente del abrigo, lo que acentúa su visibilidad y les confiere un carácter dominante con respecto al resto de figuras. Así mismo, la existencia de una concavidad bastante pronunciada en su parte inferior enaltece todavía más su grandeza. Por otra parte, la pequeña hornacina ubicada en la parte inferior de los ciervos 8 y 11 es aprovechada en un momento determinado para ubicar la representación de un cáprido solitario joven, a juzgar por el escaso desarrollo que



Fig. 16. Croquis del Abrigo IX de les Coves de la Saltadora. Su finalidad es ofrecer una visión frontal del abrigo que facilite la localización de las diversas cavidades y unidades que hemos individualizado para facilitar la lectura e interpretación de las representaciones y sus fases de adición. Al tratarse de un croquis, las dimensiones no son reales. (Calcos según López-Montalvo, 2000).

alcanza su cornamenta, sobre el que se adhieren en dos momentos sucesivos dos arqueros cuya ubicación en la parte superior y prominente de la hornacina parece dar cuenta del paisaje accidentado en el que se desarrolla la cacería. Por último, la famosa agrupación de tres figuras humanas (motivos 5 a 7) cuya interpretación con respecto al género o a la temática representada ha planteado una interesante polémica, se ubica en la parte lateral e inferior de la escena central desde donde las figuras parecen asomarse a la izquierda como reproduciendo una situación veraz, ya que si nos ubicamos en la parte central de este abrigo, es imposible admirar el resto del conjunto si no nos asomamos hasta superar el obstáculo visual representado precisamente por la pared en la que ubican.

Al margen del papel que parece jugar el soporte en el desarrollo escénico de este abrigo nos interesa analizar con mayor detenimiento las escenas representadas con el fin de determinar su orden de adición, analizando los rasgos que caracterizan a los diversos tipos humanos de las dos unidades de esta cavidad.

*Unidad IX.2.A.
(Lámina 12).*

La primera unidad de este abrigo, ubicada en su segunda cavidad, se halla integrada por tres figuras humanas claramente coetáneas (motivos 5 a 7), una panoplia, compuesta por dos arcos biconvexos y un único haz de flechas, que parece vinculada a las tres figuras humanas (motivo 4) y toda una serie de restos informes cuya ubicación demuestra que prácticamente toda la superficie de esta unidad debió incluir manifestaciones rupestres y que por tanto la visión que tenemos en la actualidad del conjunto se halla ciertamente sesgada. Un hecho que limita nuestras interpretaciones fundamentalmente por lo que respecta a la acción desarrollada por los 3 individuos previamente citados.

Es interesante recordar en estas líneas la polémica surgida entorno a la interpretación de estas tres figuras que fue bien sintetizada por el trabajo de Beltrán (1965) y reproducida y ampliada por Viñas (1982) y López-Montalvo (2000). Se trata de tres representaciones de gran tamaño, que rondan los 25 cm de altura y que muestran tres individuos relativamente proporcionados en la relación tronco/extremidades cuya altura media del cuerpo se ubica en el tercio superior resultando incluso en individuos algo patilargos, en los que destaca además el marcado desarrollo muscular de las extremidades. Un tipo humano que responde a grandes rasgos a la definición de los individuos de tipo Centelles que protagonizan las primeras fases de la secuencia del arte levantino, en contraposición a la interpretación de Durán (1923) y Viñas (1982) que las consideran más afines a las representaciones de tipo Civil. El excesivo desarrollo de sus caderas llevó a algunos investigadores a considerar que se trataba de tres representaciones femeninas (Kühn, según cita de Beltrán, 1965), aunque otros se inclinan por interpretarlas como representaciones masculinas, cuya disposición podría vincularse con la reproducción de una danza (Almagro, 1947) o simplemente a una instantánea que reproduce a tres individuos conversando, observando algún suceso (Beltrán, 1965: 90) o practicando una ceremonia de iniciación en la que participan tres arqueros, a juzgar por la presencia de los arcos ubicados en su parte superior (Viñas, 1982: 157). La vinculación con la panoplia ubicada en su parte superior no parece aceptada por todos los investigadores, ya que según Sebastián su ubicación no es la propia del Arte Levantino, que cuando reproduce armamentos exentos los ubica a los pies de los arqueros o tras ellos pero nunca abandonados en su parte superior.

La posibilidad de que las tres representaciones reproduzcan una combinación de individuos masculinos y femeninos también ha sido planteada por Sebastián (1993) y López-Montalvo (2000), aunque mientras la primera investigadora sugiere que la representación femenina podría ser la figura 5, cuya disposición de brazos, elevados y flexionados a la altura de la cabeza recuerda a la “Venus” de les Covetes del Puntal y su relativo ensanchamiento por debajo de estos podría indicar la representación de los senos (Sebastián, 1993: 793), la segunda considera que, de haber una figura femenina, sin duda estaría representada por la figura 6, que es precisamente la que muestra un mayor desarrollo de las caderas, aunque la pérdidas de pigmento en el torso le impiden identificar la representación de los senos. Señala además que la presencia de dos únicos arcos en la panoplia sería afín con esta interpretación de que tan sólo dos figuras serían masculinas (López-Montalvo, 2000: 137-137).

Por nuestra parte ambas interpretaciones parecen válidas, aunque las posibilidades son sin duda múltiples y difíciles de corroborar. Es cierto que la búsqueda de paralelos formales y temáticos abre diversas posibilidades. La figura 5, presenta, como bien señala Sebastián, los brazos flexionados a la altura de los hombros en una disposición poco común en el Arte Levantino para la que tan sólo encontramos paralelos en la citada figura femenina de les Covetes del Puntal. Una figura que considerábamos coetánea de la escena de fertilidad identificada en l’Abric de Centelles y que abre la posibilidad de que la presente agrupación reproduzca una escena de temática afín. No obstante, esta figura se halla de pie y no en cuclillas, a diferencia de las figuras de Centelles y Covetes del Puntal, aunque la inclinación de los individuos adyacentes hacia ella la convierte en el foco de atención de lo que queda de la escena. La presencia o ausencia del detalle de senos no puede considerarse determinante para la identificación de figuras femeninas, ya que en el propio Abric de Centelles algunas figuras femeninas que visten faldas o pantalones anchos no incorporan este detalle anatómico. Sin embargo, no es posible identificar este tipo de indumentaria en ninguna de las figuras representadas debido al deterioro que han sufrido. Por otro lado, tampoco parece descabellada la posibilidad de que la representación femenina sea la figura ubicada en la parte central, a la que el individuo 7 trata de sujetar por el brazo. Pero en ningún caso podemos comprobar las hipótesis planteadas debido al enorme deterioro de las representaciones y tampoco deberíamos descartar la posibilidad de que se trate de tres representaciones de arqueros, que dos de ellos han depositado su armamento en la parte superior mientras el tercero (motivo 5) lo sujeta con ambas manos suspendido de sus hombros, lo que justificaría la disposición de los brazos flexionados y la presencia de dos trazos que corren paralelos a ambos lados de su tronco. De hecho los tres individuos muestran una disposición similar que dirige sus miradas hacia la izquierda y hacia delante como si se asomaran desde el lugar en el que se hallan ubicados.

Al margen de la interpretación que queramos ofrecer, lo cierto es que los tres individuos no sólo se asemejan desde el punto de vista formal a las representaciones de tipo Centelles sino que además reproducen unas pautas de composición características de ese horizonte que consiste en la asociación de tres individuos por superposición parcial reproduciendo una misma acción solidaria que les otorga cierta cohesión de grupo. No obstante, en esta ocasión los individuos representados no se hallan en disposición de marcha sino en relativa disposición de descanso, a juzgar por la ligera flexión de sus extremidades extendidas. Una disposición que no implica que las representaciones se hallen en actitud estática, ya que la postura que adoptan, con una ligera flexión del tronco hacia delante y con los brazos articulados en distintas posturas, evidencia un cierto dinamismo que sin duda se halla vinculado con la temática reproducida, en la actualidad difícil de precisar.

La determinación de su orden de representación en la secuencia del abrigo es algo compleja, fundamentalmente por la falta de superposiciones. Lo cierto es que su ubicación en la parte izquierda del abrigo nos podría sugerir que los tres arqueros son posteriores a los grandes cérvidos de la unidad siguiente, que ocupan el lugar central y más sobresaliente del abrigo, por ocupar un área marginal. Sin embargo, si tenemos en cuenta las superposiciones documentadas en otros conjuntos las representaciones de tipo Centelles ocupan un lugar inicial en la secuencia de los yacimientos, por lo que nos inclinamos a penas que su ubicación lateral pudo ser intencional o tal vez estar condicionada únicamente por la presencia, en la cavidad central, de la primera fase de representación de la escena de cérvidos pero no por la escena de caza completa, ya que, a juzgar por lo que hemos podido determinar en otros abrigos, las escenas de caza parecen representar una fase posterior .

Unidad IX.2.B.
(Lámina 12).

En cuanto a la siguiente unidad, y última del conjunto, a lo largo de sus 290cm de superficie incluye un total de 13 motivos relativamente bien conservados. Entre ellos destacan 5 representaciones naturalistas de ciervos machos adultos (motivos 8, 11, 12, 16 y 17), bastante coherentes desde el punto de vista métrico pero cuyos rasgos formales y técnicos permiten deducir diversas intervenciones; un cáprido, igualmente naturalista pero de dimensiones menores (motivo 10), tres arqueros que responden a conceptos formales diversos (motivos 10, 15 y 15) y que intervienen en dos escenas diferenciadas, una posible panoplia (motivo 20) integrada por una serie de trazos entrecruzados que nada tienen que ver con las representaciones de arcos y flechas exentos cuyo ejemplo más próximo encontramos en la unidad anterior y 3 restos informes (motivos 3, 9 y 18) que al menos en uno de los casos pudo haber correspondido a un cuadrúpedo de pequeño tamaño y de definición bastante compleja por el enorme deterioro que presenta en la actualidad (motivo 9).

Como señalábamos en líneas anteriores, los cambios estructurales del soporte juegan un papel determinante en la individualización de las escenas representadas en esta unidad. De este modo la parte superior, cuya superficie relativamente homogénea se halla mejor condicionada para la recepción de manifestaciones rupestres, ha sido aprovechada a lo largo de toda su extensión para la representación de una agrupación diacrónica de ciervos de gran tamaño sobre los que un único arquero va a ejercer sus actividades cinegéticas. Sin alterar de modo alguno la escena anterior, la existencia de una pequeña hornacina en la parte inferior de esta escena ha sido aprovechada para enmarcar la representación de un cáprido joven que se ubica en su parte central y al que, probablemente en diversas fases, se han adherido dos representaciones de arqueros que aprovechan el límite inferior de la cornisa donde se abre esta unidad, cuya trayectoria oblicua finaliza precisamente en la hornacina en la que aparece la cabra, para procurar cierta sensación espacial a la cacería.

La limpieza expositiva que caracteriza a esta unidad, en la que las escenas emplean espacios bien definidos sin interponerse entre ella y en las que las sucesivas adiciones respetan de tal modo a los motivos previos que no se produce ningún tipo de superposición parcial, dificulta el establecimiento del orden de incorporación de los diversos motivos. No obstante, el análisis de las pautas de composición de la agrupación de cérvidos permite deducir parcialmente su orden de adición pero no de estos con respecto a la figura humana a la que aparecen asociados.

La primera fase de intervención, al menos por lo que se refiere a la agrupación de

cérvidos, podría estar integrada por los ciervos 11 y 12, dos ejemplares naturalistas de machos adultos, de unos 27,5 cm de longitud máxima, que acaparan la parte central del panel. La asociación de estas dos representaciones, evidentemente sincrónicas como delata su similitud formal, métrica, cromática (color negro) y técnica (listado), no implica que su asociación sea de orden escénico ya que ambas figuras, siguiendo trayectorias opuestas, aparecen enlazadas mediante el recurso a la superposición parcial de sus cuartos traseros. Una disposición muy próxima a la simetría invertida, aunque ligeramente desviada, que a priori podríamos considerar forzada por la preexistencia de los cérvidos 8 y 16, y que por tanto explicaría la superposición parcial y la inclinación de las representaciones por una necesidad de ajustar los motivos al espacio disponible. Sin embargo, la existencia en l'Abric de Pinós (Benissa, Alacant) de dos ciervos listados que repiten la misma disposición, en simetría invertida ligeramente desviada, nos lleva a considerar que en realidad se trata de un tipo de composición deliberadamente seleccionada y no impuesta por cuestiones de encuadre. Esta apreciación nos permite defender el carácter inicial de estas dos representaciones, de las que sin duda la figura 11 debió constituir la primera representante, como se desprende de la disposición inclinada de las extremidades posteriores del ciervo 12 que, forzadas por la presencia del ciervo anterior, convergen hacia adentro adoptando una postura irreal.

La presencia de ambos cérvidos actúa como foco de atracción para, en una fase posterior, adherir nuevos ejemplares de esta especie (motivos 8, 16 y 17) que se ajustan al espacio disponible en las áreas periféricas. La dispersión que alcanzan los nuevos motivos deriva en una creación de orden más escénico en la que la atención del espectador ya no se centra en un solo punto del panel sino que, como es propio de las escenas levantinas, el campo visual adopta un amplio desarrollo horizontal más propio de la narración. De hecho, los ejemplares 8 y 16 se sitúan en la misma trayectoria oblicua ascendente trazada por el ciervo 12, resultando en una composición en hilera por yuxtaposición estrecha bastante coherente, lograda mediante la reproducción de animales métricamente afines que adoptan una disposición mucho más dinámica. No obstante, la presencia del ciervo 11 provoca la ruptura del ascenso de los animales y la ligera desviación de la trayectoria del cérvido 8 por motivos de encuadre. Sin embargo, la incorporación del ciervo 17 en la misma dirección del ciervo 11, aunque en trayectorias diversas, consigue salvar la ruptura impuesta por el citado ciervo y confiere a la escena un aspecto más propio de una manada que se dispersa tranquilamente por el paisaje, a juzgar por sus movimientos pausados. Ninguno de los cérvidos aparece asaetado, lo que nos podría llevar a pensar que no estamos ante una representación de caza sino ante una simple agrupación de animales de la misma especie. Sin embargo, la presencia de un arquero en la parte izquierda del panel transforma el contenido escénico en una narración de índole venatoria, aunque la ausencia de animales heridos es bastante acorde con la disposición que adopta el arquero, que tras haber depositado parte de su armamento en el suelo (motivo 20) para agilizar su disparo se aproxima sigilosamente hacia la manada de cérvidos, ocultándose entre la maleza para no ser percibido., lo que explicaría su disposición con ambas extremidades flexionadas y los brazos extendidos hacia atrás mientras sujeta el armamento. Una disposición que algunos investigadores interpretaron como la representación de una danza (Ripoll, 1970: 21), tal relacionada con la veneración de los ciervos (Viñas, 1982: 152).

El carácter unitario de la escena final es más que evidente, aunque las dificultades estriban en establecer el número de intervenciones que fueron necesarias hasta reproducir la escena que observamos en la actualidad. El deseo de individualizar las intervenciones se traduce en un cambio de índole técnica a la hora de proceder al

diseño de los nuevos cérvidos, ya que a diferencia de los anteriores, cuya ejecución en negro mediante trazo listado parece más propia del dibujo que de la pintura, los nuevos ejemplares son diseñados en tinta plana de color rojo. Los nuevos motivos responden a un concepto de representación naturalista con especial atención en el modelado de los detalles anatómicos perceptibles en la silueta del animal, por lo que tan sólo el análisis minucioso de los pequeños detalles permitirá deducir si fueron incorporados en una o en diversas fases, y su grado de relación con respecto al arquero. En este sentido son diversas las hipótesis que se han planteado, ya que mientras algunos investigadores consideran que la escena venatoria incluye a la totalidad de la manada (Duran, 1923: 451; Sebastián, 1993), para otros la caza se centraría únicamente en el cérvido 17 (López-Montalvo, 2000: 144) o incluso animales y cérvidos constituyen representaciones inconexas (Ripoll, 1970). Pero analicemos con mayor detalle las nuevas incorporaciones.

La primera figura que se incorpora por la izquierda es un ciervo de gran tamaño cuyo naturalismo llega al extremo de incorporar incluso el detalle del sexo del animal, insinuado por dos protuberancias esféricas que es posible identificar entre las extremidades posteriores. Un detalle poco común entre las representaciones levantinas de cérvidos, pero que cuenta con diversos paralelos entre los bóvidos, entre los que cabe destacar tres ejemplares del núcleo de Villar de Humo (Cuenca), un ejemplar de la Roca dels Moros de Cogull (Lérida) y otro del Torico del Pudial (Teruel). No obstante, a pesar de su naturalismo, las cuernas del animal son realmente exageradas, no por su tamaño, acorde con las proporciones de la figura, sino por el excesivo número de puntas que incorpora en la corona, ciertamente insólito. Un dato que se repite en la figura 16 y que es determinante para asegurar la contemporaneidad de ambas figuras, que se asemejan así mismo en técnica, en su disposición de marcha y en general en el tratamiento formal que implica la representación de dos ciervos robustos, de cruz marcada, cuello macizo, detalle de cola que resulta de una prolongación de la línea cérvico-dorsal y amplia cornamenta efectuada mediante un trazo grueso. Sin embargo observamos pequeñas variaciones en su gama cromática que llevaron a López-Montalvo (2000) a considerarlas diacrónicas, aunque a nuestro juicio las diferencias cromáticas podrían deberse a la búsqueda de una tonalidad más oscura para la representación del cérvido 8, con el fin de hacerlo resaltar sobre el pigmento de tonalidad rojiza sobre el que se halla representado, ya que los rasgos formales son demasiado afines para considerarlas diacrónicas.

Como acabamos de mencionar, por debajo del primer ciervo se observa un mancha de color rojo intenso que rodea a la totalidad de la figura y cuya interpretación es algo compleja, como ya señalábamos en capítulos anteriores (capítulo II.4), ya que se trata de un fenómeno poco usual que no sabemos si responde a un desplazamiento del pigmento como consecuencia de la exudación de la roca, a una preparación previa del soporte o es producto de una rectificación o un cambio de la posición inicial de la figura. La presencia de manchas similares, pero de entidad radicalmente menor, entorno a la cuerna anterior del ciervo 16 y a la cabeza del arquero 19 nos inclina a pensar que estamos ante simples correcciones, que en el caso de la figura 8 debió implicar un desplazamiento íntegro de la representación mientras que en los otros dos tan sólo comportó pequeños retoques.

Algo más compleja resulta la determinación del grado de relación existente entre los ciervos 8 y 16 y el cérvido 17. Es cierto que desde el punto de vista cromático la presente figura es bastante afín al ciervo 16, pero la pérdida de la cabeza limita seriamente su lectura, ya que es imposible determinar si nos hallamos ante un ciervo macho o hembra, o si la morfología de su cornamenta, en caso de que la tuviera,

respondería a los parámetros observados en dichos ejemplares, claves para determinar su ejecución unitaria. No obstante, y a pesar de su deterioro, estamos ante un cérvido de tamaño relativamente menor y mucho más grácil. Una diferencia que o bien se debe a su carácter diacrónico o a la representación de un ejemplar joven o de una hembra.

En cuanto al arquero 19, se trata de una figura de concepto naturalista cuyo modelado somero tiene en cuenta el mayor ensanchamiento de pecho, el modelado del glúteo y la pantorrilla e, insólitamente, la mayor anchura del muslo en su parte proximal o el ensanchamiento del puño en su contacto con el armamento. Destaca además que la disposición de brazos y piernas responde con bastante fidelidad al modelo real, logrando una perspectiva individual ciertamente veraz. Un naturalismo extremo para el que encontramos pocos paralelos en el Arte Levantino y que nos plantea serias dudas a la hora de establecer su atribución estilística, como veremos más adelante. Tanto su color como la intensidad del pigmento son bastante afines a los de los ciervos 8 y 16 lo que, a pesar de nuestra insistencia en que las similitudes o diferencias cromáticas no deben ser consideradas como un aspecto determinante para establecer el grado de vinculación existente entre dos o más motivos, nos inclina a pensar que su diseño fue sincrónico. Además, si proyectamos la trayectoria del citado individuo observaremos como parece dirigirse hacia el ciervo 16, por lo que no cabe duda del deseo de vinculación escénica de ambas figuras aunque no podamos certificar su ejecución sincrónica. Una cuestión que tal vez podría resolverse con la realización de un análisis de pigmentos que permitiera establecer el grado de similitud entre las recetas empleadas. Pero a falta de este tipo de estudios, nos conformaremos con la búsqueda de paralelos que nos ayuden a defender nuestra interpretación.

En el vecino conjunto de Mas d'en Josep, la presencia de cacerías protagonizadas por un solo individuo de tipo naturalista, que ejerce sus actividades cinegéticas sobre animales de concepto igualmente naturalista, nos sirve de paralelo para argumentar la ejecución unitaria de escenas de caza en las que figuras animales y humanas reciben un tratamiento formal bastante similar atento a las proporciones reales y al modelado naturalista de los detalles anatómicos. Es cierto que las escenas del citado yacimiento y la que ahora analizamos no pueden ser atribuidas a una misma mano, dadas las notables diferencias en la ejecución de las cornamentas de los cérvidos, en la morfologías de sus extremidades o en el tratamiento recibido por las figuras humanas, mucho más proclives a la profusión de ornamentos en el conjunto del Mas d'en Josep. Sin embargo el modelado de la cabeza del arquero 19, de tipo piriforme y diseñado de perfil, o la estilización del torso, de modo que a pesar de su relativa proporción la altura media del cuerpo se sitúa a la mitad de su longitud y no en el tercio superior, es bastante afín al concepto de representación que dedujimos como propio del horizonte artístico representado por las figuras de Mas d'en Josep. Un horizonte que se caracterizaba así mismo por la temática de sus escenas, de tipo cinegético, en las que se reproducen diversas tácticas de caza y en las que la caza al acecho aquí representada tendría cabida sin demasiadas dificultades.

Por tanto, consideramos que arqueros y cérvidos en tinta plana pudieron corresponder a una sola intervención que desde el punto de vista estilístico corresponde al horizonte de tipo Mas d'en Josep, caracterizado por la representación de escenas de temática cinegética en las que se reproducen diversas tácticas de caza y en las que figuras animales y humanas reciben un tratamiento formal bastante similar atento al modelado naturalista de los detalles anatómicos. Un horizonte que debió tener una cierta perduración a juzgar por la existencia de rasgos diferenciadores entre las escenas de los diversos abrigos, que traducen la participación de más de un pintor.

No obstante, es difícil de justificar las diferencias de tamaño entre arquero y cérvidos, que no son tan marcadas en el conjunto de Mas d'en Josep, pero que en esta abriga pudieran estar justificadas por un intento de adecuar el tamaño de los nuevos cérvidos a los dos ciervos previos a los que se incorporan para constituir una manada.

La última escena de este conjunto o **caza de un cáprido**, se halla integrada por tan sólo tres motivos, un cáprido naturalista de unos 12,6 cm de longitud y dos arqueros que responden a dos conceptos de representación distintos, lo que nos permite afirmar que la escena es producto de diversas fases de adición (Fig. 17).

La figura del cáprido solitario parece constituir *a priori* la fase inicial de representación, cuya presencia justificaría posteriormente la adición de ambos arqueros con objeto de reproducir una escena en la que los protagonistas proceden a la persecución del animal herido que se aleja tranquilamente sin disponerse a la carrera. Se trata en cualquier caso de la representación de un cáprido joven, dado el escaso desarrollo que presenta su cornamenta, en el que se reproduce que con gran precisión el modelado anatómico y los detalles de orejas, cola, corvejones y pezuñas. La relativa pasividad que traducen sus extremidades, dispuestas en actitud de marcha pausada, contrasta con la presencia de una flecha clavada en su lomo, aunque la similitud cromática de cáprido y flecha nos obliga a considerarlos de ejecución sincrónica. Además las diferencias cromáticas entre los arqueros y la flecha nos impiden ponerla en relación con alguno de ellos.



Fig. 17. Unidad IX.2.B. Caza de un cáprido (calco según López-Montalvo, 2000).

En cuanto a los arqueros, aunque muestran una trayectoria coherente con la persecución del animal, sus diferencias son notables tanto desde el punto de vista métrico y cromático como desde el punto de vista formal, aspecto este último de definición problemática debido al deterioro que afecta a ambas representaciones. Del mismo modo la disposición que adoptan es también dispar, ya que mientras el primero parece parado o en actitud de marcha pausada, acorde con la del cáprido, el segundo se dispone al vuelo extendiendo sus extremidades hasta alcanzar prácticamente la horizontal. Así mismo sus diferencias de tamaño no parecen justificables únicamente por un deseo de dotar a la escena de cierta perspectiva. En cuanto a su modelado anatómico, ambos parecen efectuados mediante un simple trazo que apenas da cuenta del volumen corporal, pero que en el primer individuo parece atento al modelado anatómico mientras en el segundo presta más atención al diseño de adornos corporales

tales como el adorno de cintas que ostenta a la altura del codo en el brazo que extiende hacia atrás o el adorno de jarreteras (Fig. 18).

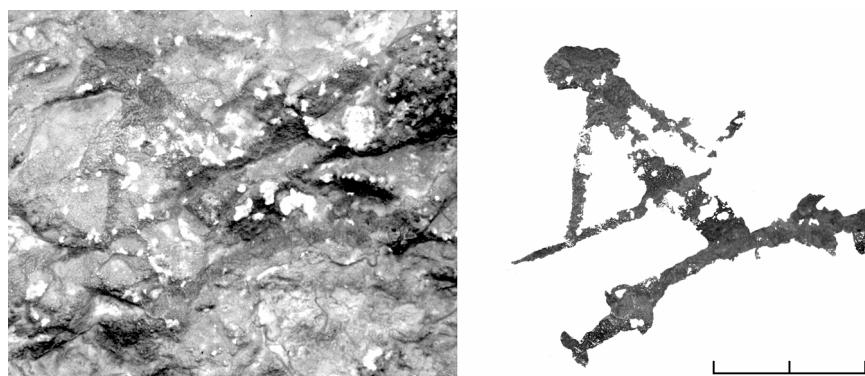


Fig. 18. Arqueiro 15. El deterioro que afecta fundamentalmente a su parte central dificulta su lectura y nos obliga a interpretar el calco con cierta precaución, sobretudo por lo que al diseño de tronco y brazos se refiere. (Calco según López-Montalvo, 2000).

Ni la morfología de las cabezas, ni el diseño de los brazos o del tronco permiten grandes consideraciones, ya que en ambos casos su definición es más bien dudosa. Lo que sí llama la atención es la morfología del arco del individuo 14, un arco de tipo biconvexo que incluye los detalles de cuerda y escotadura, homólogo, incluso en cuanto a dimensiones y tipo de trazo, de los arcos exentos de la unidad adyacente (motivos 4 de la unidad IX.2.A) (Fig. 19). La disparidad de tamaños entre arco y arquero, ya que el arco supera claramente las dimensiones del individuo, sugiere la representación de un individuo infantil o adolescente, a no ser que el citado arco fuera añadido con posterioridad. El deterioro del arquero impide profundizar en sus rasgos formales con objeto de proponer su adición a un horizonte gráfico concreto. No

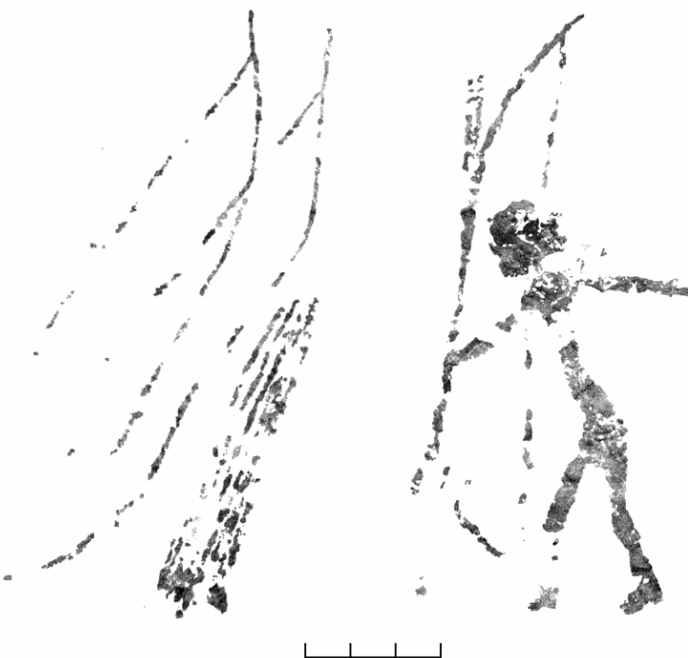


Fig. 19. Comparación formal de los arcos exentos (motivo 4) y del arco del arquero 14 (Calco según López-Montalvo, 2000).

obstante, si atendemos a sus proporciones anatómicas se aproxima a las representaciones de tipo Mas d'en Josep, en las que la altura media del cuerpo se ubica a la mitad de su longitud. En cuanto a la similitud de los arcos, podría deberse a su adición posterior a los arqueros 5, 6 y 7, cuando el presente individuo es incorporado al cáprido herido, a no ser que se deba simplemente a un ejercicio de imitación posterior, o que incluso en ambos casos se trate de una adición.

Si volvemos sobre la

escena, el arquero 15 resulta de trazo mucho más tosco y su relación tronco extremidades corresponde a un individuo desproporcionado, en el que la altura media del cuerpo se sitúa en el tercio inferior resultando en un individuo patiocorto, afín a los motivos de la escena bélica del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia, salvo por la incorporación de los adornos de brazo y jarreteras de los que carecen aquellos individuos, lo que nos provoca ciertas dudas acerca de su atribución estilística. Su paralelo más evidente se encuentra, como ya señalara López-Montalvo, en la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona), mientras que la búsqueda de paralelos en su entorno más inmediato se ve seriamente limitada, aunque en el Abrigo B del Cingle de Palanques existe un personaje tipo Cingle que muestra igualmente este tipo de adorno corporal (Mesado, 1995). Sin embargo no cabe duda de que la publicación de nuevos conjuntos que todavía permanecen inéditos traerá importantes novedades para la clasificación de este tipo de figuras.

3. CARACTERIZACIÓN TIPOLOGICA DE LAS REPRESENTACIONES HUMANAS DE LOS ABRIGOS VII, VIII Y IX DE LES COVES DE LA SALTADORA.

El análisis de las tres cavidades del sector Sur de les Coves de la Saltadora que contienen manifestaciones levantinas nos ha permitido determinar la existencia de una serie de variantes formales, entre las representaciones humanas, que no pueden ser sino fruto de una adición paulatina. El respeto gráfico que muestran las sucesivas adiciones por las representaciones de los horizontes previos se traduce en una gran limpieza expositiva, pero como consecuencia la falta de superposiciones dificulta el establecimiento de una secuencia de adiciones objetiva. Es por ello que mientras el análisis formal juega un papel determinante a la hora establecer el grado de relación existente entre las figuras y su pertenencia a un mismo horizonte, el peso de la secuenciación recae fundamentalmente en el análisis compositivo y, sobre todo, en la búsqueda de paralelos en el entorno inmediato. Las dificultades que implica el análisis compositivo y la multiplicidad de lecturas que ofrece, fundamentalmente en aquellas unidades en las que interviene un elevado número de representaciones que responden a conceptos estilísticos diversos, obliga a tomar con precaución nuestras interpretaciones, máxime cuando la progresiva adición de motivos implica la apropiación o transformación de los horizontes previos y el deterioro de los paneles nos ofrece una lectura sesgada de los mismos. Por otro lado las interpretaciones temáticas entrañan una gran problemática y aunque no hemos evitado el proceder a la interpretación de las escenas, estas deben considerarse como meras hipótesis y probablemente otras muchas lecturas serían viables.

Al margen de las cuestiones enumeradas, las diferencias entre los abrigos VIII y IX con respecto al abrigo VII son notables por lo que respecta al número de representaciones y escenas que contienen en sus diversas unidades estructurales, en cuanto al tamaño medio de sus representaciones y en cuanto a la limpieza expositiva de las escenas representadas, de tal modo que mientras las escenas representadas en los dos últimos abrigos parecen acaparar unidades estructurales diferenciadas y las nuevas adiciones parecen integrarse en la misma escena, el amalgama de motivos que integran las cavidades del abrigo VII y fundamentalmente su unidad VII.2.A dificulta la individualización de las agrupaciones escénicas a pesar de la ausencia de superposiciones.

Las agrupaciones estilísticas que hemos podido individualizar a partir del análisis de los tres conjuntos han sido posibles gracias a la realización de análisis comparativos con respecto a los tipos humanos que individualizamos en los conjuntos

de Cavalls, Centelles, el Cingle y Mas d'En Josep. Es cierto que la incorporación de algunos motivos a los diversos tipos es algo compleja y, de hecho algunas representaciones quedan al margen de la clasificación, pero lo cierto es que debemos recordar que la clasificación estilística que pretendemos en este trabajo no debe basarse en la búsqueda de rasgos homólogos, que serían más propios de similitudes resultantes de la intervención de una misma mano, sino en rasgos análogos que tienen en cuenta no sólo el formato de las figuras sino también la temática representada y las pautas de composición, ya que de lo contrario resultaría en una multiplicidad de agrupaciones que no nos ayudarían a la caracterización de los diversos horizontes que parecen deducirse de nuestro análisis. Ello quiere decir que dentro de las agrupaciones debemos dar cabida a ciertos rasgos de variación propios de la intervención de más de una mano y, tal vez, de cierta perduración temporal de un mismo concepto o canon de representación. De este modo, las figuras de estos abrigos tienen cabida en el marco de cuatro grandes conceptos figurativos o tipos humanos a los que, para facilitar su identificación, aplicamos el nombre de cada una de las cavidades que nos permitieron su definición. En tal clasificación el análisis de las pautas de modelado anatómico y fundamentalmente las proporciones corporales han jugado un papel determinante, de tal modo que calculando la proporción tronco/extremidades de las representaciones que se conservan completas en los tres abrigos observamos que (Fig. 20):

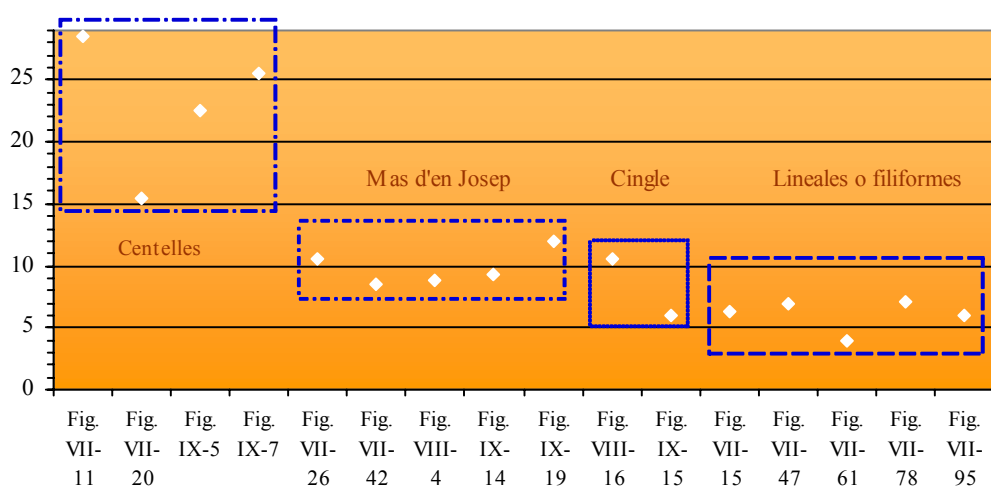


Fig. 20. Relaciones métricas entre los tipos humanos individualizados.

- las representaciones que agrupamos bajo el epígrafe de **tipo Centelles**, muestran unas proporciones anatómicas bastante homogéneas que se traducen en individuos relativamente proporcionados en los que la relación tronco-extremidades revela que su altura media del cuerpo se sitúa en el tercio superior resultando incluso en individuos algo patilargos. Así mismo se individualizan por su tamaño grande que, salvo escasas excepciones supera los 20 cm (figs 21 y 22).
- Las de **tipo Mas d'en Josep** se caracterizan por ser individuos relativamente proporcionados pero en los que la altura media del cuerpo se sitúa a la mitad de su longitud, resultando en individuos de tronco algo estilizado. Desde el punto de vista métrico se trata de motivos de tamaño medio-pequeño, que en este conjunto oscilan entre los 8 y los 12 cm, pero que llegan alcanzar los 16 en Mas d'en Josep. Unas dimensiones que los individualizan del tipo anterior pero que comparten con otras variantes.

- Las de **tipo Cingle** se caracterizan por su desproporción, con un desarrollo excesivo del tronco que provoca que la altura media del cuerpo se sitúe en su tercio inferior resultando en individuos patiocortos.
- Y por último, las figuras de tipo Lineal o filiforme, que se agrupan básicamente por su diseño mediante simples trazos, no muestran unas proporciones anatómicas homogéneas a pesar de que hay una cierta tendencia a la estilización del tronco. Y es que en los individuos de tipo Lineal la figura humana es sometida a tal grado de síntesis que es difícil identificar qué particularidades se deben a la intervención de distintas manos y cuáles permiten deducir un único horizonte artístico. No obstante se trata, por lo general de individuos de tamaño pequeño que no suelen superar, al menos en este conjunto, los 8 cm de longitud máxima.

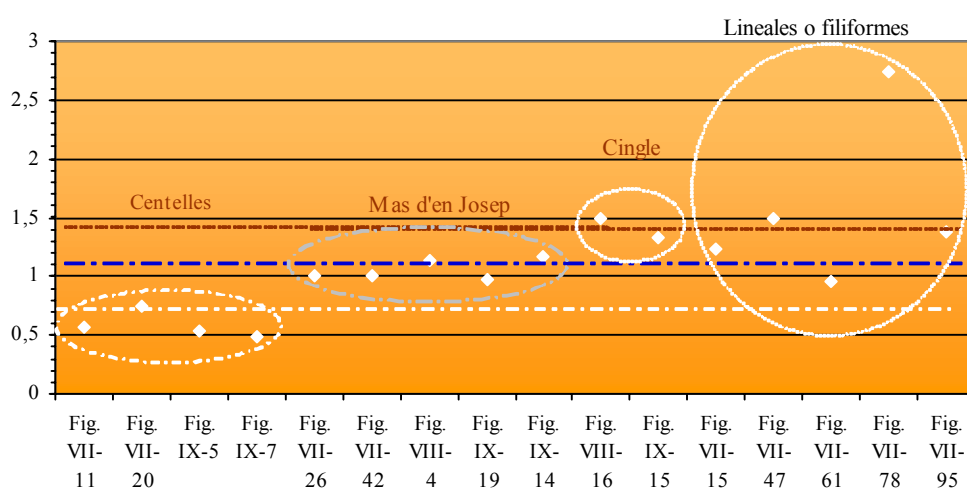
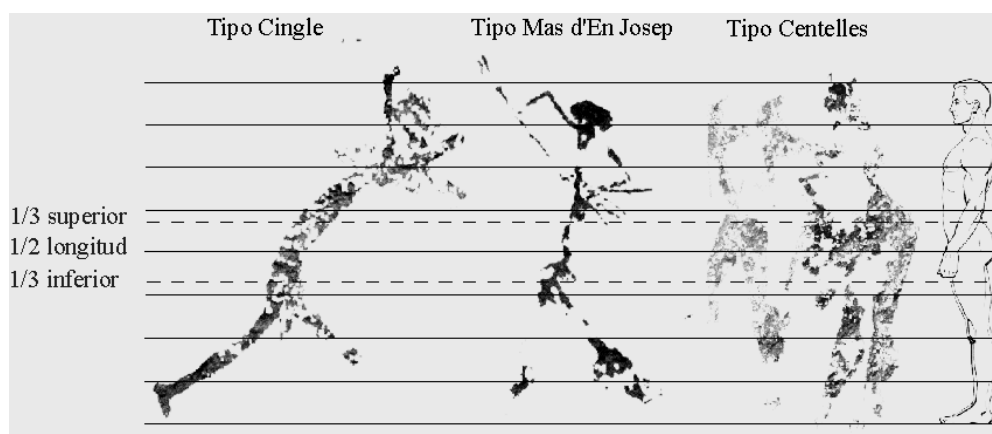


Fig. 21. Índice de proporcionalidad de los tipos humanos individualizados en la Saltadora.

Fig. 22. Diferencias en la proporción anatómica de los tipos humanos identificados.



No obstante debemos profundizar algo más en los rasgos de individualización de cada uno de los horizontes identificados.

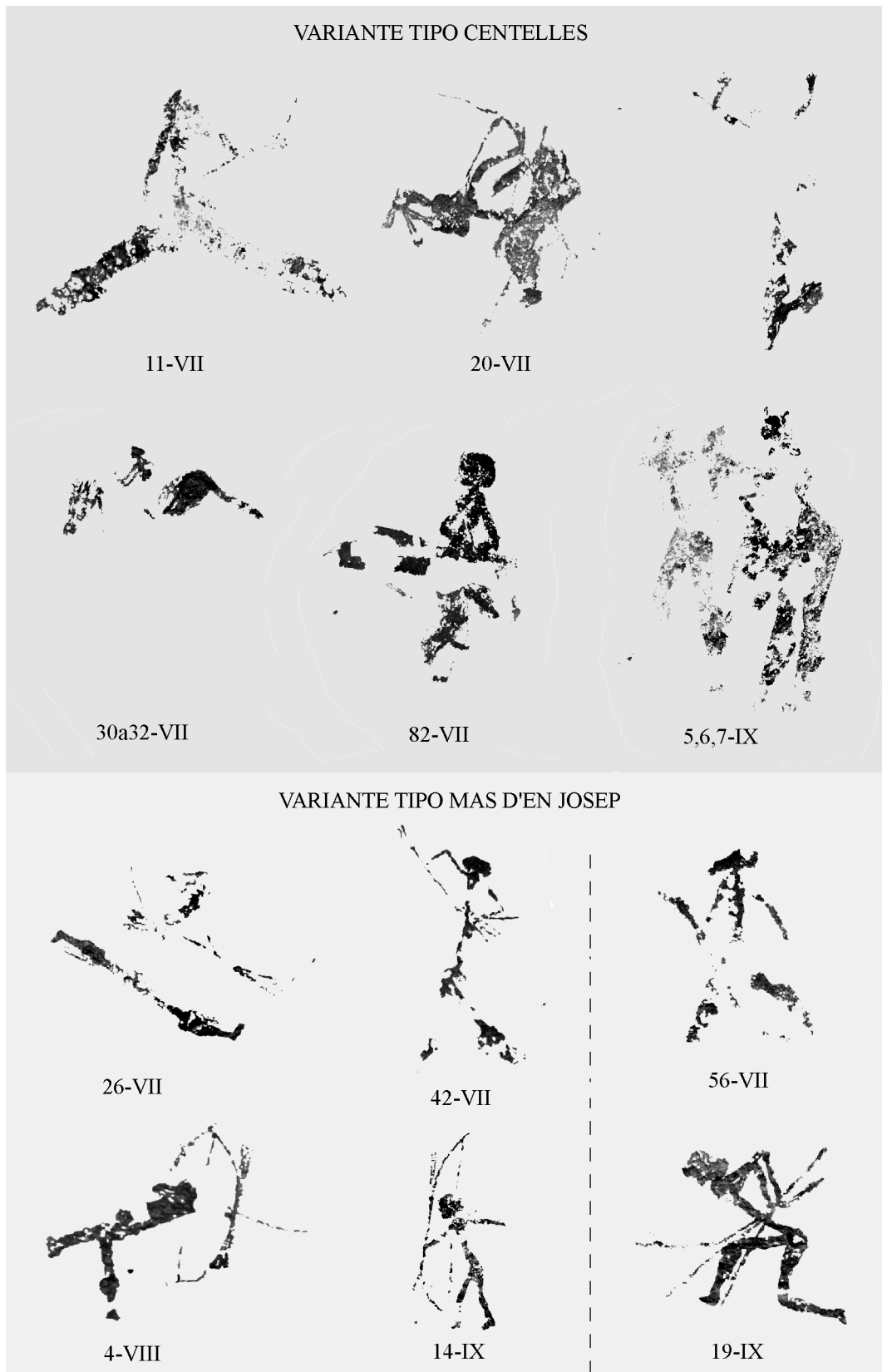


Fig. 23. Variantes de la figura humana en los abrigos VII, VIII y IX de les Coves de la Saltadora.

Tipo Centelles.

Bajo este epígrafe englobábamos a un tipo de representaciones que, desde el punto de vista formal, se caracterizan por su tamaño medio-grande (por lo general superan los 20 cm), su carácter marcadamente naturalista, su relativa proporción en la relación tronco/ extremidades, en la que la altura media del cuerpo se sitúa generalmente en el tercio superior; y en las que destaca fundamentalmente el desarrollo masivo del tren inferior y la profusión de ornamentos que revelan un deseo de caracterización de los individuos que contrasta con la austeridad de otros tipos humanos. Bajo esta definición, y apoyados en aspectos temáticos y compositivos que señalamos en el apartado anterior y sintetizaremos aquí de nuevo, hemos englobado a los motivos 11, 20, (22 a 25 y 28), (30 a 32) y 82 de 1 abrigo VII y 5, 6 y 7 del abrigo IX (Fig. 23).

Si recordamos algunas de las pautas que dedujimos al analizar las representación del yacimiento homónimo (para la descripción completa ver capítulo III-2.b), se trata de representaciones efectuadas en **tinta plana** de color rojo, que en algunas fases van acompañadas de un recurso a la policromía para la reproducción de algún tipo de pintura corporal o de diseño de la vestimenta pero que no parece repetirse en este abrigo.

Así mismo, observamos un dominio absoluto de los diseños de **cabeza de tipo piriforme**, adornados con diversos tipos de ornamentos tales como una diadema con plumas o un tipo de adorno compuesto por dos trazos, que adoptan una forma de antena corta incurvada (Fig. 24) similar a las observadas en la Cova dels Cavalls o en l'Abric de Centelles. Ese tipo de melena provoca, como recordaremos, la indefinición del cuello al quedar oculto por el peinado, por lo que la melena descansa directamente sobre la línea de hombros.

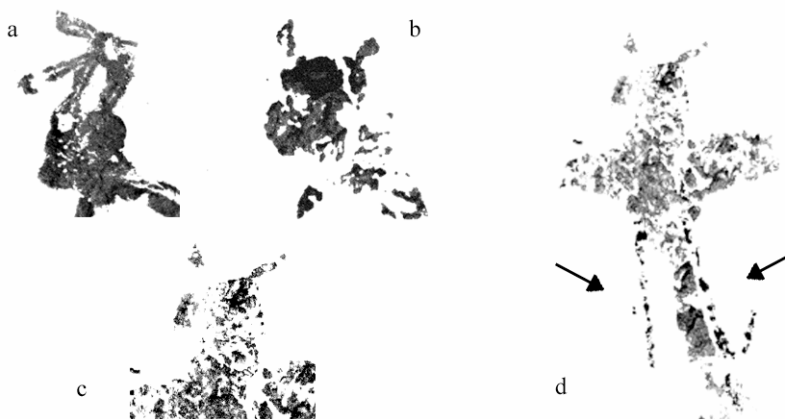


Fig. 24. Ornamentos de las figuras de tipo Centelles. Tocados de cabeza. a. Motivo 20-VII. b. Motivo 7-IX. c. Motivo 5-IX. Detalles de torso. d. Motivo 5-IX

El diseño del **tronco** suele tener en cuenta el mayor ensanchamiento del torso y en ocasiones incorpora algún tipo de adorno, de los que el más característico es un adorno de cintura compuesto por cintas que se distribuyen a ambos lados del cuerpo y que en este conjunto se documenta en el individuo 11-VII. El individuo 5-IX presenta un adorno particular compuesto por dos trazos que corren paralelos al cuerpo y que podrían corresponder tanto a algún tipo de adorno de cintas que penden de los hombros como a la representación del armamento que sujeta con las manos a la altura de los hombros, ya que la inflexión del trazo que se observa en su parte derecha podría

corresponder al diseño del arranque de la cuerda del arco.

La articulación de tronco y extremidades incorpora la silueta de los glúteos en algunos individuos, ciertamente pronunciada en los personajes 5, 6 y 7 – IX, hasta el punto de que, como mencionábamos con anterioridad, algunos investigadores las han llegado a considerar como representaciones femeninas.

En las **extremidades** destaca su modelado anatómico y su volumen exagerado, y la incorporación de detalles de vestimenta tales como jarreteras, faldas o pantalones anchos, pero que no podemos identificar en ninguna de las figuras que atribuimos a este horizonte debido al enorme deterioro que padecen. Unas extremidades que tan sólo en el individuo 20-VII conservan el detalle del pie, excesivamente pequeño en relación a la longitud y masividad de las piernas. Esa misma figura incorpora otro de los rasgos que observamos en las representaciones de este horizonte, el detalle de mano con indicación de los dedos visible en el brazo que extiende hacia delante y que apoya en la rodilla que flexiona como consecuencia de la caída.

La fórmula de **perspectiva** individual sigue las pautas observadas en los yacimientos hasta ahora analizados, por lo que no insistiremos de nuevo en una cuestión que parece propia del arte levantino más que de un horizonte específico, es decir, la disposición de las distintas partes anatómicas en la perspectiva más adecuada para su correcta identificación. Lo que sí que parece propio de algunos tipos humanos son determinadas **posturas**, aunque es cierto que por lo general su selección se halla condicionada por la temática de la escena en la que se integra. En esta línea, los motivos de tipo Centelles se caracterizan por adoptar posturas reales, que respetan las posibilidades de articulación de la anatomía humana y tan sólo en las figuras representadas en actitud de marcha, como el motivo 11-VII, exceden ligeramente la abertura normal de las piernas pero sin llegar a la horizontal propia de los horizontes posteriores. Las diversas posturas identificadas en estos abrigos y las distancias que median entre las representaciones atribuidas a este horizonte evidencian escenas de temática dispar que sin duda debieron concebirse de forma paulatina, como se desprende de las pequeñas diferencias que observamos entre las figuras a pesar de mostrar unos rasgos generales que nos permiten hablar de un mismo concepto figurativo, ya que mientras unos parecen formar parte de un contingente de individuos en actitud marcha que pudo ser similar al de Centelles (motivos 11 y tal vez “30a32” - VII), otros parecen constituir representaciones individuales de arqueros flechados (motivos 20 y “22a25y28” - VII) que nada tienen que ver con las representaciones anteriores, y otros se disponen en actitudes más pausadas sin que podamos determinar su finalidad (motivos 5, 6 y 7 -IX y 82 -VII). Pero lo cierto es que las representaciones de este horizonte parecen integrar escenas en las que los protagonistas son exclusivamente las representaciones humanas que desarrollan temáticas de tipo social (congregaciones de arqueros, aplicación de reglas jurídicas o castigos relacionados con el buen funcionamiento de la sociedad, escenas de fertilidad, etc.) pero nunca de tipo bélico o cinegético.

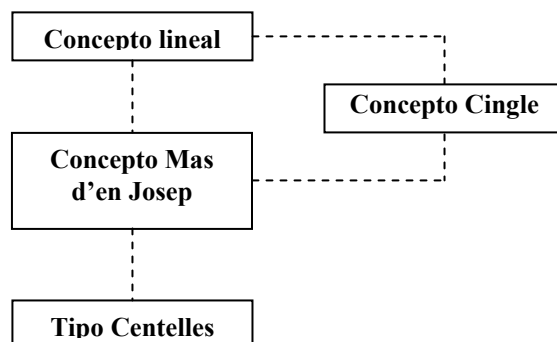
El dinamismo de las representaciones es similar tanto en las figuras que se hallan en actitud de marcha o caída (motivos 11-VII y 20-VII) como en las que se diseñan paradas (motivos 5, 6, 7-IX y 82-VII)., ya que en este último caso el dinamismo se logra de forma veraz mediante la disposición inclinada del tronco y la articulación de los brazos en posturas que a su vez dotan a la figura de una cierta perspectiva individual. El tren superior del individuo 82-VII muestra una disposición de brazos que parece repetirse en las figuras femeninas de este horizonte, no sólo en l’Abric de Centelles sino también de otros conjuntos del entorno Gasulla-Valltorta: la disposición de brazos cruzados por delante del vientre, aunque en este caso la interpretación de su

tren inferior es algo compleja.

Entre sus principales pertenencias, los motivos de este horizonte incluyen su armamento básico, compuesto por una combinación de arcos de tipo simple, arcos biconvexos y haces de flechas que nunca muestran en actitud de disparo, y toda una serie de fardos de naturaleza diversa, que en este caso tan sólo documentamos en el motivo “30a32”-VII, una posible representación humana que transporta sobre la cabeza una carga compuesta por trazos rectilíneos, tal vez armas o fardos de leña, y sobre la que se observa una pequeña figura humana, tal vez un niño, del que tan sólo se conserva la carga y el niño y cuya interpretaciones efectuamos gracias a su analogía con respecto a algunas representaciones de Centelles. Los arcos rara vez incluyen el detalle de cuerda y escotadura, un argumento más para dudar acerca de la simultaneidad de las representaciones 5, 6 y 7-IX y los arcos exentos ubicados sobre ellos (motivo 4-IX) y de morfología similar al del arquero 14-IX, por lo que la balanza se inclina hacia la hipótesis de su posible adición posterior, cuando se diseña el arquero 14-IX, a no ser que queramos justificar su diseño realista por el hecho de que se representan exentos. La desvinculación entre los arcos y los tres individuos situados en su parte inferior abre la posibilidad de vincular a estas figuras con la temática de las escenas de Covetes del Puntal y Abric de Centelles, en las que el protagonismo recae en las representaciones femeninas.

Desde el punto de vista **espacial y compositivo**, las figuras de este horizonte muestran una vez más la tendencia a la agrupación de las figuras en tríos apostados en un mismo plano de representación horizontal, integrando una composición lineal disimétrica en la que los individuos se asociación mediante superposición parcial (motivos 5, 6 y 7-IX). Unas pautas de composición que quizás repitieron los maltrechos arqueros 11-VII o “30a32”-VII (una posible representación humana que transporta sobre la cabeza una carga compuesta por trazos rectilíneos, tal vez armas o fardos de leña, y sobre la que se observa una pequeña figura humana, tal vez un niño, del que tan sólo se conserva la carga y el niño y cuya interpretaciones efectuamos gracias a su analogía con respecto a algunas representaciones de Centelles), a los que consideramos integrados en una misma escena, a pesar de hallarse en dos unidades diferentes pero contiguas. Y es que si recordamos la distribución espacial que muestran estas figuras en Centelles, se trata de composiciones de carácter extensivo, que no se ven limitadas en su desarrollo escénico por la existencia de cambios estructurales del soporte y que se comportan como motivos fundamentales en la conformación de escenas, es decir, que no se adhieren a horizontes previos. De hecho, en los conjuntos en los que se documentan superposiciones (Cavalls, Civil y Centelles) parecen constituir los primeros horizontes de representación, por lo que planteamos la posibilidad de que las representaciones de este abrigo englobadas bajo este concepto figurativo constituyan los primeros horizontes de representación, y que las diferencias evidentes entre unas y otras figuras traduzcan diversas intervenciones que suponen una cierta perduración de este estilo que le confiere cierta entidad a nivel socio-cultural.

Sobre estas figuras y en diversos momentos, se adherirían los otros tres estilos identificados sin que seamos capaces de establecer a ciencia cierta el orden de las incorporaciones si no es en base a las superposiciones que documentamos en otros conjuntos. Es difícil establecer el orden de incorporación entre las de tipo Mas d'en Josep y las de tipo Cingle, pero de lo que no hay duda es de que las de tipo Lineal o filiforme se adhieren con posterioridad a las del tipo Mas d'en Josep, como observamos en el conjunto homónimo, por lo que hipotéticamente consideramos que el orden sería el siguiente.



Tipo Mas d'en Josep Definidas a partir del yacimiento homónimo, las figuras de este horizonte estilístico se caracterizan por su tamaño medio-pequeño (entre los 8 y los 16 cm) y su carácter marcadamente naturalista, no sólo a la hora de proceder al modelado anatómico sino también en la relación tronco/extremidades, aunque tienden a la estilización del torso provocando que la altura media del cuerpo se sitúe a la mitad de su longitud. Al igual que el tipo anterior, del que se individualiza por los rasgos previamente enunciados y por un cambio en la temática de las escenas, este tipo de figuras muestran una cierta profusión de ornamentos en cabeza, tronco, cintura y extremidades, en las que por lo general incorporan el detalle de jarreteras. Unos rasgos que combinan de forma aleatoria otorgando cierta especificidad a cada individuo. Así mismo, ese canon general muestra ciertas variaciones internas propias de una cierta perduración de las pautas de representación y de la intervención de más de un autor en los diversos conjuntos, que se traduce en pequeños cambios en el modelado anatómico, tal vez por una menor dominio técnico, tal vez por el uso de pinceles de diverso grosor, que provoca individuos con un aspecto visual más estilizado (motivos 26 y 42-VII) frente a otros con mayor volumen corporal (motivos 4-VIII y tal vez 19-IX), pero que sin embargo mantienen unas proporciones anatómicas homogéneas (Fig. 23).

Los arqueros 26 y 42-VII, y 4-VIII se engloban sin demasiada dificultad en este tipo humano, pero tenemos ciertas dudas en cuanto a la incorporación del arquero 56-VII, del que no hemos podido calcular las proporciones anatómicas como consecuencia de la desaparición de su parte central y cuya lectura es algo compleja no sólo a nivel formal sino también temático; y el arquero 19, que coincide con este tipo por el formato de la cabeza, las proporciones anatómicas, el modelado somero de sus extremidades y su participación en una escena de temática cinegética pero que carece de cualquiera de los ornamentos que consideramos característicos de este tipo humano.

Salvo el arquero 19-IX, cuya **cabeza** de tipo piriforme de perfiles asimétricos responde sin lugar a dudas a la que establecimos como propia de este horizonte, el resto de individuos conservan incompleta su cabeza. No obstante, los calcos de los arqueros 42-VII y 4-VIII publicados por Obermaier recogen dos cabezas de tipo piriforme disimétrico afines a este concepto, que incluso incorporan un detalle de cabeza compuesto por dos trazos divergentes a modo de plumas en uno de ellos (Fig. 25).

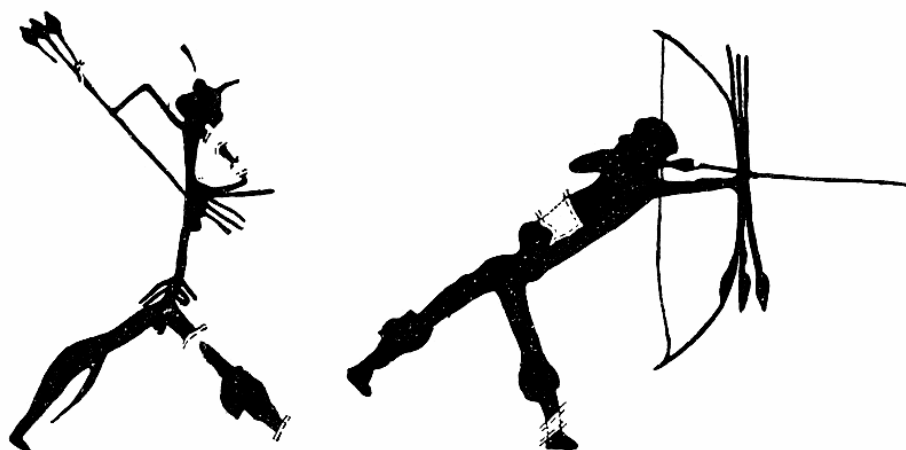


Fig. 25. Arqueros 42-VII y 4-VIII, según Obermaier, 1925.

El **tronco**, de tipo triangular y ligeramente estilizado, se caracteriza por la profusión de adornos y complementos. En su parte central, ya sea dorsal o ventral, se yuxtaponen pequeñas bolsas o zurrone de diversos formatos (motivos 42-VII y 4-VIII), pero que nunca llegan a alcanzar las dimensiones que observábamos en los individuos de tipo Centelles. Y es que el desarrollo de actividades cinegéticas requiere un equipo que no limite a movilidad del cazador por su peso excesivo, por lo que su utilización debió estar vinculada con el transporte de algún material necesario para el desarrollo de dichas actividades, como el veneno con el que la figura 42-VII pudiera estar impregnando sus flechas. La progresiva estilización del tronco a la altura de la cintura es especialmente pronunciada en el individuo 42-VII, quien se ciñe un adorno compuesto por cuatro cintas que se distribuyen a ambos lados del torso, de las que en la actualidad tan sólo se conservan 3.

Las **piernas**, al contrario que en el tipo Centelles, son de formato proporcionado y, en todo caso, tienden a ser cortas en relación al torso. Además su modelado anatómico es somero e incorporan adornos de pantorrilla a modo de jarreteras, entre los que diferenciamos dos formatos, uno compuesto por una especie de rodete (motivo 4-VIII) y otro compuesto por cintas colgantes (motivos 26 y 42-VII) (Fig. 25), que podrían marcar la diferencia entre varias sub-fases. Sus disposiciones se hallan siempre relacionadas con las diversas modalidades de caza que protagonizan, y aunque por lo general muestran articulaciones anatómicas realistas, especialmente en el individuo 16 que se aproxima de cuclillas hacia sus presas practicando la caza al acecho, cuando se disponen a la carrera su abertura alcanza la horizontal en lo que se ha denominado disposición al vuelo. Una disposición que trata de enfatizar la actitud de carrera y que desde el punto de vista de la secuencia artística arranca con este tipo humano y se perpetúa como un rasgo regional al ser imitado en las etapas sucesivas. Y aunque la mayoría de las posturas adoptadas confieren a las figuras una cierta perspectiva individual, cuando se disponen al vuelo extienden los brazos de forma similar de modo que adquieren un aspecto visual de figuras planas.

El **armamento** que transportan no difiere en gran medida del horizonte anterior, ya que se compone igualmente de arco y flechas de ápice simple y emplumadura lanceolada, y aunque predominan los arcos que carecen del detalle de cuerda y escotadura, ambos aparecen indicados en el arquero 4-VIII.

Desde el punto de vista **compositivo** las tres escenas de caza de este horizonte se construyen mediante la yuxtaposición estrecha de los motivos que en ningún caso se superponen garantizando la limpieza expositiva. Y aunque el resultado final es una escena compuesta por diversos planos, estos se integran por diversas alineaciones de figuras que pueden ser horizontales u oblicuos. Planos horizontales u oblicuos que se combinan en función de la disposición de los protagonistas en actitudes pausadas (motivos 42-VII y 4-VIII), que no significa que sean poco dinámicas, o en actitudes de acecho o carrera (motivos 26-VII y 19-IX). Sus actividades venatorias muestran una especialización en la caza de ciervos y jabalíes, en cacerías individuales o en batidas de caza, en las que se actúa sobre ejemplares solitarios o sobre manadas completas. En el caso de los cérvidos siempre se actúa sobre ciervos machos adultos, que se representan solitarios o en manada como es propio de la conducta de esta especie, ya que fuera de la época de celo machos y hembras no comparten los mismos territorios y estos últimos pueden vivir en grupo o en solitario. Esto demuestra que los autores levantinos, al menos por lo que respecta a este horizonte, conocían perfectamente los patrones de conducta de estos animales y los explotaban en su provecho para desarrollar con éxitos sus actividades cinegéticas orientadas hacia una caza selectiva en las que se respeta las edades y los sexos. La aproximación a las manadas de los abrigos VIII y IX, ambas con una distribución espacial extensiva que aprovecha al máximo el panel y ocupando un lugar destacado del mismo, recoge dos momentos distintos de la caza. En la primera escena el arquero (4-VIII) tensa su arco con la flecha dispuesta para el disparo en el momento preciso en el que la manada (o al menos lo que queda de ella) parece haber advertido su presencia, como revela su disposición relativamente parada y erguida sobre las cuatro extremidades mirando al cazador, lo que le otorga tan sólo unos instantes para abatirlos antes de que los ejemplares salgan en dirección opuesta. Las huellas dejadas por los animales (motivo 2) fueron probablemente las que permitieron al arquero localizar a la manada, ya que la disposición de los ciervos nos permite descartar la posibilidad de que entre ellos hubiera un animal herido, pues en tal caso los animales huyen en dirección contraria a la del cazador tratando de encontrar un refugio. En la segunda escena el cazador (19-IX) se dirige con sumo cuidado hacia sus presas, tal vez camuflado entre la maleza, sin que los cérvidos parezcan alarmados, ya que continúan caminando o comiendo (como parece desprenderse de la posición agachada de la cabeza del motivo 17-IX indicada por la orientación del cuello) totalmente desprevenidos del peligro que les acecha. Es por tanto la caza la temática clave de este horizonte, lo que lo individualiza claramente del anterior.

Tipo Cingle Definidas a partir de la escena bélica del Cingle de la Mola Remigia IX, las figuras humanas que englobamos bajo este epígrafe se caracterizan por reproducir un patrón formal específico compuesto por troncos anchos

y relativamente estilizados que contrastan con el diseño lineal de las extremidades y que resultan en individuos cuya altura media del cuerpo se sitúa en su tercio inferior. Su grado de variación interna en ese conjunto nos permitió una definición más completa en la que destaca la especial atención que parecen mostrar en la reproducción del tren superior y fundamentalmente en la cabeza, no sólo por la incorporación de detalles faciales y ornamentales sino porque además están sometidas a un cierto grado de variación interna, con troncos anchos y gruesos combinados con otros casi filiformes, mientras que el tren inferior muestra un interés secundario ya que está sujeto a un canon más rígido que no da juego a la variación interna y en el que las extremidades quedan reducidas a simples trazos lineales que eluden cualquier tipo de

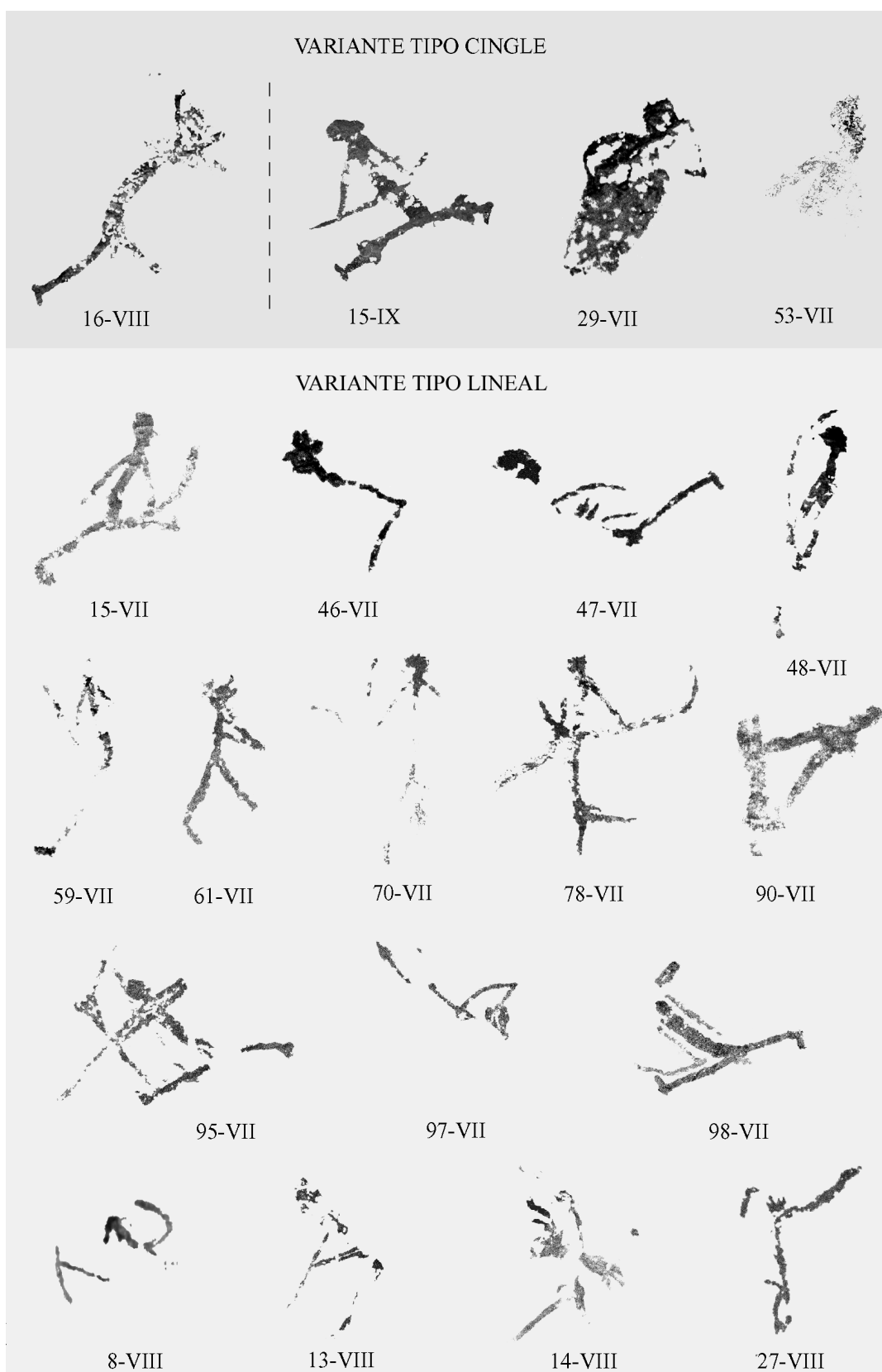


Fig. 26. Variantes de la figura humana en los abrigos VII, VIII y IX de les Coves de la Saltadora.

modelado anatómico. Sin embargo la entidad que ese tipo de figuras alcanzaba en el conjunto homónimo queda seriamente restringida en estos tres abrigo de la Saltadora, ya que los posibles paralelos no sólo son escasos sino también dudosos (Fig. 26).

La anchura del tronco y las piernas lineales de los individuos 16-VIII y 15-IX, así como su desproporción en la relación tronco extremidades a favor del primero, nos llevan a incorporarlos a esta variante, si bien es cierto que el primer personaje no conserva la cabeza y el segundo es de lectura compleja y sus extremidades muestran un adorno de jarreteras que no es nada propio de este tipo humano, pero que excepcionalmente muestra ciertos paralelos en algunas figuras del Cingle de Palanques B (Mesado, 1995). Por otra parte, la similitud del individuo 29-VII con respecto al arquero 17 de la escena bélica del Cingle, tanto por su volumen corporal como por la disposición arqueada del brazo posterior, nos inclina a incorporarlo en este concepto, si bien es cierto que nada podemos decir acerca de su vinculación escénica con el resto de motivos con los que comparte panel. Por último, su parecido formal con respecto al arquero de la Joquera, quien a su vez nos recuerda al arquero 53-VII, nos permite justificar así mismo la adscripción de este último personaje a este tipo humano (Fig. 27). Pero las cuatro figuras aportan poca información a la descripción de los rasgos característicos de este horizonte figurativo, tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista compositivo, por lo que remitimos al análisis del abrigo IX del Cingle para más información y damos por concluido nuestro análisis de las representaciones de este abrigo, que no nos permitiría más que especulaciones.



Fig. 27. Paralelismo formal entre los arqueros de La Joquera (Borriol) (según Alonso y Grimal, 2002), Cingle de la Mola Remigia (Ares del Mestre) y Saltadora VII.

Concepto Lineal

Frente al tipo anterior, las figuras de concepto Lineal o filiforme alcanzan una cierta importancia en este conjunto, ya que su número supera los 16 individuos (Fig. 26) si admitimos que una gran parte de los trazos que se conservan en los paneles de los tres abrigo pudieron corresponder a personajes de estas características. La agrupación de los 16 individuos en un mismo tipo humano vuelve a ser problemática dado que, aunque estamos ante un tipo de representación en la que los rasgos anatómicos han quedado reducidos a simples trazos, ni sus proporciones anatómicas (como veíamos líneas arriba), ni el grosor del trazo, ni los adornos de cabeza, ni la forma de diseñar el armamento parecen corresponder a un solo horizonte, a no ser que queramos atribuirlos a simples variaciones de autor o a una mayor perduración temporal que las representaciones de los horizontes previos. Es

cierto que las dimensiones de los motivos de este conjunto son relativamente homogéneas, y que a la hora de articular sus diversas partes anatómicas no incluyen en ningún caso la articulación de la rodilla, ni la de los brazos, salvo cuando estos aparecen flexionados en actitud de disparo. Por otra parte, la distinción entre motivos proporcionados y desproporcionados tampoco es de gran ayuda, ya que ni unos ni otros muestran rasgos coherentes entre sí. Tan sólo los motivos integrados en una misma escena son claramente análogos.

Las **cabezas** son la única parte de su anatomía que parece incorporar algún tipo de adorno o peinado, aunque las variaciones incluyen desde cabezas globulares (61-VII, 70-VII y 95-VII), a tocados altos (15-VII y 47-VII) o diversos tipos de peinados (46-VII, 48-VII, 97-VII), que difieren incluso entre los personajes que forman parte de una misma escena. Las protuberancias visibles en la silueta del arquero 15-VII no pueden considerarse como la delineación de los rasgos faciales, ya que se deben a las irregularidades del soporte.

La repetición del trazo en el diseño del **tronco** de algunos personajes les confiere un aspecto algo peculiar (motivos 15-VII, 95-VII y 98-VII), que no nos parece suficiente para individualizar una fase interna en base únicamente a las representaciones de este yacimiento, pero que retomaremos en la síntesis final, para la que buscaremos paralelos formales en el entorno más inmediato. Así mismo los torsos tienden a la ligera estilización, exagerada únicamente en el caso del arquero 78-VII, y en ningún caso parecen incorporar ornamentos, ya que la línea paralela al torso del arquero 98-VII, que en su día interpretamos como un posible adorno de cintas colgantes (Domingo, 2000), nos sugiere más bien un cambio en la posición de la cuerda del arco, bien para representar de forma intencional las dos posiciones de la cuerda en el momento del disparo, bien por un error en la ejecución. Una interpretación que basamos en la similitud del trazo y de su tonalidad con respecto al arco que tensa dicho arquero.

A diferencia de lo que ocurre en los horizontes previos, salvo en las representaciones de tipo Cingle, los arqueros filiformes incorporan con cierta frecuencia el detalle del **sexo**, bien a modo de estuche fálico que se yergue sobre las extremidades (motivos 78-VII y tal vez 14-VIII), bien insinuado entre las piernas mediante un simple trazo (motivo 98-VII y tal vez 47-VII y 90 VII).

En cuanto a las **piernas**, nunca incorporan detalles ornamentales ni modelado anatómico, y tan sólo recogen el detalle del pie. Sus posturas dependen nuevamente de la escena representada, pero al igual que los dos horizontes anteriores la disposición de carrera se reproduce mediante una abertura exagerada de las piernas hasta alcanzar la horizontal para enfatizar la acción.

El **armamento** se compone una vez más de arcos y flechas, entra las que dominan las de ápice simple y emplumadura lanceolada, salvo una excepción, la flecha de punta triangular que empuña el arquero 97-VII. Entre los arcos domina el tipo simple mientras que la incorporación del detalle de cuerda (motivos 95-VII y 98-VII) y de escotadura (motivo 8-VIII) parece un rasgo aleatorio. En la disposición de disparo el brazo que sujeta el arco se individualiza de la flecha empuñada, aunque no es exclusivo de este tipo humano sino que ya lo observábamos en el arquero 4-VIII de tipo Mas d'en Josep.

Desde el punto de vista temático y por lo que se refiere a este conjunto, en todos los casos que podemos identificar la escena completa reproducen acciones de tipo venatorio en las que intervienen sobre cérvidos, bóvidos y jabalíes. Por lo general, en su incorporación a dichas escenas cinegéticas actúan como motivos complementarios,

ya que se adhieren, mediante yuxtaposición estrecha, a escenas concebidas en fases anteriores para complementar la caza al rececho (motivo 15-VII) o por batida (motivos 46-VII y 47-VII; y 8-VIII, 13-VIII y 14-VIII) en las que personifican a los batidores que buscan empujar a las presas hacia el punto en el que se encuentran apostados los tiradores. Tan sólo algunos individuos actúan como motivos fundamentales protagonizando escenas venatorias de tipo unitario: el arquero 78-VII que parece coetáneo del ciervo 79-VII al que se aproxima; y el individuo 61-VII que parece desollar a un jabalí de concepción tosca.

Su posición final en la secuencia artística del arte levantino parece confirmarse en todos los casos, ya que mientras su condición de motivos complementarios lo atestigua sin lugar a dudas por su carácter de adiciones posteriores, cuando actúan como motivos fundamental destaca la ubicación de las escenas en áreas marginales o menos acondicionadas para la recepción de representaciones rupestres por mostrar una superficie más accidentada que parece forzada por la selección de espacios vacuos que no han sido ocupados en horizontes anteriores.

4. CONCLUSIONES.

El análisis de los abrigo VII, VIII y IX de los Coves de la Saltadora nos ha permitido determinar la existencia de 4 horizontes artísticos bien definidos en base al análisis de las pautas formales, la temática y las formas de composición de las figuras humanas, si bien es cierto que algunas agrupaciones muestran mayor consistencia que otras. La limpieza narrativa de los abrigo VIII y IX y la ausencia de superposiciones nos ha dificultado el establecimiento de la secuencia evolutiva, por lo que el recurso a la búsqueda de paralelos formales en el entorno inmediato ha sido clave para confirmar alguna de las hipótesis que podíamos deducir a partir de análisis de distribución espacial.

De este modo las primeras fases del conjunto están protagonizadas por figuras humanas de tipo Centelles, que protagonizan escenas de temática social (agrupaciones de arqueros, aplicación de normas jurídicas, etc) pero nunca de tipo cinegético y que fueron producto de diversas intervenciones que parecen demostrar que dicho concepto de representación tuvo una cierta perduración temporal.

En una segunda fase se observa un cambio importante a nivel temático, ya que las escenas son exclusivamente de tipo cinegético y las figuras humanas experimentan una reducción de tamaño y un cambio en las proporciones anatómicas aunque conservan ciertos detalles de la fase anterior como el tipo de ornamentos o la morfología de los peinados, de tipo piriforme. Así mismo parecen constituir las primeras protagonistas en recurrir al diseño de las extremidades en disposición prácticamente horizontal para enfatizar la actitud de carrera, una disposición que se repite en las fases posteriores constituyéndose en rasgo de identidad regional en el área septentrional de distribución del arte levantino.

Sobre ese horizonte se adhieren dos nuevas fases cuyo orden de adición no podemos deducir a partir de las representaciones de este conjunto: las figuras de tipo Cingle, que cuentan con pocos representantes que aportan poca información acerca de este horizonte que definíamos en base al Cingle de la Mola Remigia IX; y las figuras de tipo Lineal, que muestran una enorme variación interna y que intervienen fundamentalmente como motivos complementarios, y en algunas ocasiones como motivos fundamentales para reproducir escenas de temática exclusivamente cinegética.

III-2.f. LA COVA DELS CAVALLS, II.

1. INTRODUCCIÓN.

El conjunto rupestre de la Cova dels Cavalls es sin lugar a duda uno de los referentes de la historia de la investigación del Arte Levantino, no sólo por la importancia numérica y cualitativa de sus representaciones y escenas, sino por constituir el primer conjunto descubierto en el núcleo de la Valltorta en 1917. Tan sólo dos años después de su descubrimiento, la decoración de este conjunto fue objeto de estudio y publicación de manos de los investigadores Obermaier y Wernert (1919), quienes basaron sus interpretaciones en los calcos efectuados por Benítez Mellado, proponiendo la primera tipología de las figuras humanas del núcleo de la Valltorta en base al análisis formal de las representaciones de este y otros conjuntos. El deterioro del abrigo desde aquella publicación inicial y la aparición de algunas figuras inéditas tras su restauración en 1998 justificó la revisión del yacimiento y la realización de una nueva documentación gráfica a partir de la aplicación de las nuevas tecnologías de digitalización y tratamiento informático de imágenes que publicamos recientemente (Martínez y Villaverde, (coords.) 2002). Por ello remitimos a la citada monografía para la comprobación de cuestiones relativas a la descripción de su entorno geográfico y arqueológico, a la historia de la investigación o a la descripción individual de los motivos, lo que nos permite centrarnos exclusivamente en su análisis estilístico.

El conjunto rupestre de la Cova dels Cavalls se halla integrado por dos abrigos (Fig. 1.a y b), uno de entidad menor, de poca concavidad y sin apenas visera, en el que tan sólo se conserva una cierva muy deteriorada publicada por Viñas (1980: 11) y diversos restos informes que permanecen inéditos, y otro de mayor envergadura y concavidad que constituye el tradicionalmente conocido como Cova dels Cavalls. Es sobre este segundo abrigo sobre el que centraremos nuestro análisis.

Los cambios estructurales de su superficie nos permitieron subdividir su espacio interno en dos cavidades a partir de un cambio en la concavidad del soporte a la mitad de su recorrido (Villaverde et al. 2002: 135), aunque se trata de un cambio poco marcado cuyo papel en el desarrollo de las decoraciones ha variado en las distintas fases de intervención en el conjunto, de modo que mientras en la primera fase no condiciona el comportamiento extensivo de la escena representada, cuyo desarrollo longitudinal abarca la casi totalidad del espacio disponible, en las fases sucesivas limita el desarrollo de las escenas actuando de encuadre. Lo mismo ocurre con las 4 unidades que individualizamos en el interior de la primera cavidad en base a la existencia de coladas estalagmíticas.

2. INVENTARIO DE MOTIVOS.

La elaboración de una nueva documentación del conjunto tuvo como punto de partida la confrontación de los calcos realizados por Benítez Mellado frente al original, lo que nos permitió comprobar el enorme deterioro sufrido por el panel desde su descubrimiento, como prueba la desaparición total o parcial de un número importante de motivos (Fig. 2). Sin embargo, la fidelidad de los calcos publicados por Obermaier y Wernert (1919) nos permitió incluir las representaciones desaparecidas en los recuentos y en la nueva documentación generada, en la que se individualiza mediante una gama cromática diferente, que ya fue objeto de publicación (Martínez y Villaverde, (coords.) 2002). Del mismo modo, y como señalábamos en líneas anteriores, la restauración del conjunto reveló la existencia de dos nuevas representaciones que habían pasado desapercibidas (motivos 35b y 37d), aunque una

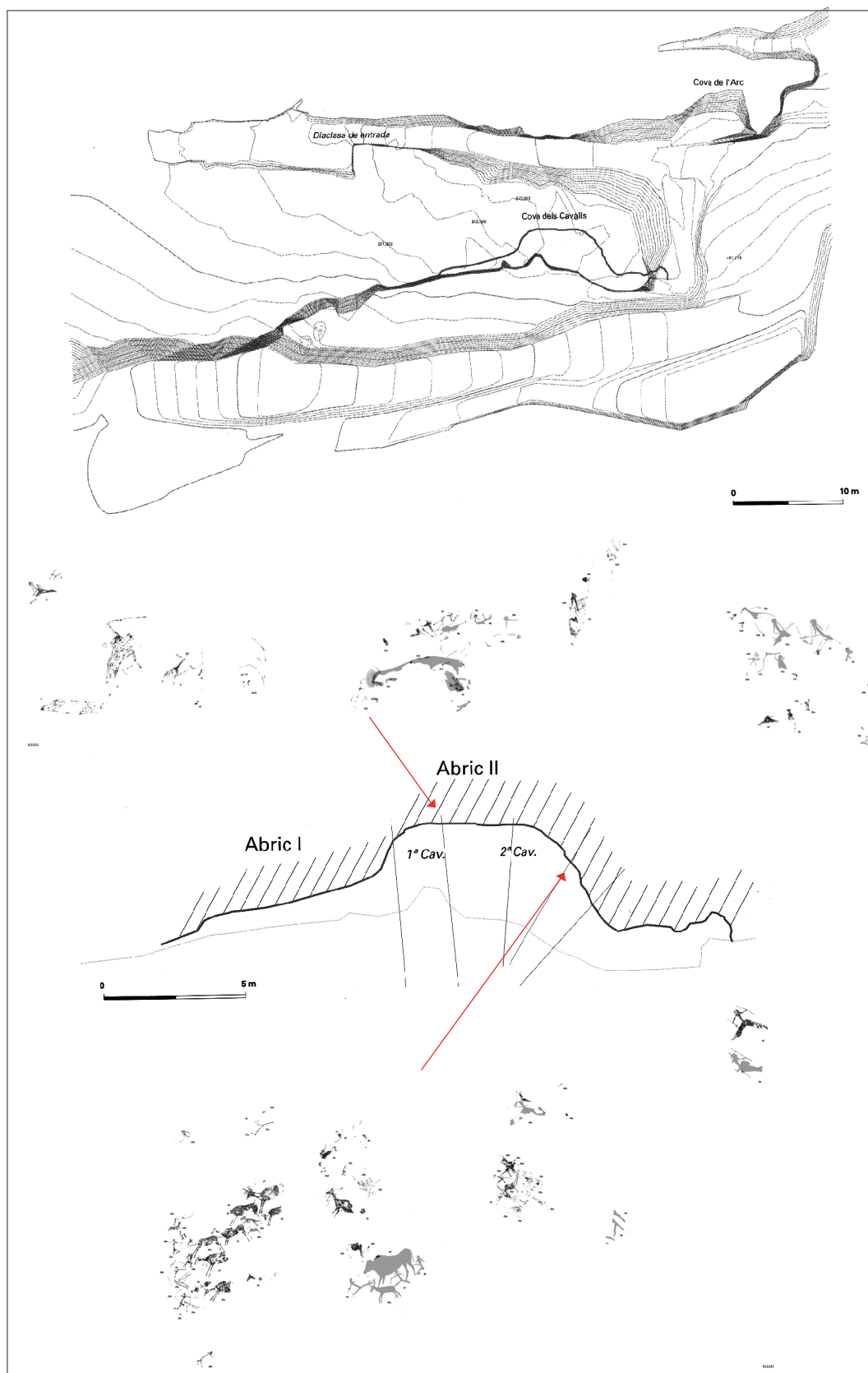


Fig. 1a. Planta y topografía de la Cova dels Cavalls (según Martínez y Villaverde (coords) 2002) y ubicación de los motivos en las dos cavidades.



Fig. 1.b. Vista de la Cova dels Cavalls.

Yacimiento	Abrigo	Figura	Representación	Color	Estado respecto a calcos de 1919.
Cova dels Cavalls	II	1	Figura humana	7,5 R 3/6	
Cova dels Cavalls	II	2	Arquero	7,5 R 5/8	
Cova dels Cavalls	II	3	Informe	7,5 R 3/4	
Cova dels Cavalls	II	4	Fig. humana (?)	7,5 R 3/4	
Cova dels Cavalls	II	5	Arquero	7,5 R 4/6	
Cova dels Cavalls	II	6	Trazos y manchas	2,5 R 2,5/4	
Cova dels Cavalls	II	7	Arquero	Entre 5R 2,5/4 y 7,5 R 3/6	
Cova dels Cavalls	II	8	Arquero	5 R 2,5/4	
Cova dels Cavalls	II	9	Fig. humana (?)	7,5 R 4/6	Incompleta
Cova dels Cavalls	II	10	Fig. humana (?)		Desaparecida
Cova dels Cavalls	II	11	Informe		Incompleta
Cova dels Cavalls	II	12a	Arquero	5R 2,5/3	
Cova dels Cavalls	II	12b	Arquero	5R 2,5/3	
Cova dels Cavalls	II	12c	Arquero	5R 2,5/3	
Cova dels Cavalls	II	12d	Fig. humana	5R 2,5/4	
Cova dels Cavalls	II	12e	Trazos	5R 2,5/4	
Cova dels Cavalls	II	13a	Informe	5R 2,5/3	
Cova dels Cavalls	II	13b	Informe	5R 2,5/3	
Cova dels Cavalls	II	13c	Informe		Desaparecida
Cova dels Cavalls	II	14a	Arquero		Desaparecida
Cova dels Cavalls	II	14b	Arco y flechas	5R 2,5/3	
Cova dels Cavalls	II	15	Arquero	5R 2,5/3	Incompleta
Cova dels Cavalls	II	16a	Arquero (?)	7,5R 3/6	Incompleta
Cova dels Cavalls	II	16b	Trazos		
Cova dels Cavalls	II	17a	Arquero		Desaparecido
Cova dels Cavalls	II	17 (b-c)	Trazos y manchas	7,5R 3/6	
Cova dels Cavalls	II	18	Fig. humana (?)		Desaparecida

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.

Cova dels Cavalls	II	19	Bóvido	5R 2,5/2	
Cova dels Cavalls	II	20	Fig. humana	7,5R 3/6	
Cova dels Cavalls	II	21 (a y b)	Fig. humana	5R 2,5/2	
Cova dels Cavalls	II	22a	Fig. humana		Desaparecida
Cova dels Cavalls	II	22b	Informe		
Cova dels Cavalls	II	23a	Arquero	5R 2,5/4	
Cova dels Cavalls	II	23b	Cuadrúpedo	5R 2,5/4	
Cova dels Cavalls	II	24(a y b)	Arquero	5R 2,5/4	
Cova dels Cavalls	II	25(a y b)	Arquero	5R 2,5/4	
Cova dels Cavalls	II	26(a - c)	Arquero	5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	27	Ciervo	7,5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	28	Cierva	7,5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	29a	Cervato	7,5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	29b	Cervato	7,5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	30	Ciervo	5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	31	Cierva	5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	32a	Cierva	5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	32b	Informe producto de rectificación	5R 3/6 - 3/8	Nueva
Cova dels Cavalls	II	33	Cierva	5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	34	Cierva	5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	35a	Cierva	5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	35b	Arquero	5R 2,5/4 - 2,5/2	Nuevo
Cova dels Cavalls	II	36	Informe	7,5R 3/6 - 3/8	
Cova dels Cavalls	II	37 a-c	Arquero	5R 2,5/3	
Cova dels Cavalls	II	37 d	Arquero	7,5R 3/6	Nuevo
Cova dels Cavalls	II	38	Arquero	5R 2,5/2	
Cova dels Cavalls	II	39	Fig. humana	5R 2,5/2	Incompleto
Cova dels Cavalls	II	40	Fig. humana	5R 2,5/2	Incompleto
Cova dels Cavalls	II	41	Cierva	5R 2,5/3	
Cova dels Cavalls	II	42 a y b	Arquero	5R 3/6	
Cova dels Cavalls	II	42 c y d	Informe	5R 3/6	
Cova dels Cavalls	II	43 a y b	Cuadrúpedo. Cáprido?	5R 2,5/4	
Cova dels Cavalls	II	44 a y b	Fig. humana	7,5R 3/4	Desaparecido
Cova dels Cavalls	II	45 a	Ciervo		Desaparecido
Cova dels Cavalls	II	45 b	Informe		Nuevo
Cova dels Cavalls	II	46	Bóvido	5R 2,5/4	Desaparecido
Cova dels Cavalls	II	47	Arquero		Desaparecido
Cova dels Cavalls	II	48	Arquero		Desaparecido
Cova dels Cavalls	II	49 a-d	Arquero	7,5R 3/4	Incompleta
Cova dels Cavalls	II	50a	Arquero	5R 2,5/2	
Cova dels Cavalls	II	50 b	Arquero (?)	7,5R 3/4	
Cova dels Cavalls	II	50 c y d	Informe		
Cova dels Cavalls	II	51	Arquero	7,5R 3/4	
Cova dels Cavalls	II	52 a	Cáprido	7,5R 3/4	
Cova dels Cavalls	II	52 b	Cáprido	7,5R 3/4	
Cova dels Cavalls	II	52 c	Trazo	7,5R 3/4	
Cova dels Cavalls	II	53 a	Arquero	7,5R 3/4	
Cova dels Cavalls	II	53 b	Cuadrúpedo. Cáprido?	7,5R 3/4	
Cova dels Cavalls	II	53 c	Trazo		
Cova dels Cavalls	II	54	Cuadrúpedo		Desaparecido
Cova dels Cavalls	II	55	Fig. humana		Desaparecido
Cova dels Cavalls	II	56	Fig. humana		Desaparecido
Cova dels Cavalls	II	57	Arquero		Arrancado.
Cova dels Cavalls	II	58	Arquero	7,5R 2,5/4	Desaparecida

Fig. 2. Inventario de motivos de la Cova dels Cavalls II.

de ellas, el motivo 35b, ya fue publicada por Viñas en 1980.

El resultado es un conjunto en el que, teniendo en cuenta las representaciones desaparecidas, se observa un predominio absoluto de la **figura humana** (Fig. 3), aunque su peso varía en función de la temática representada en los diversos episodios artísticos que es posible individualizar.

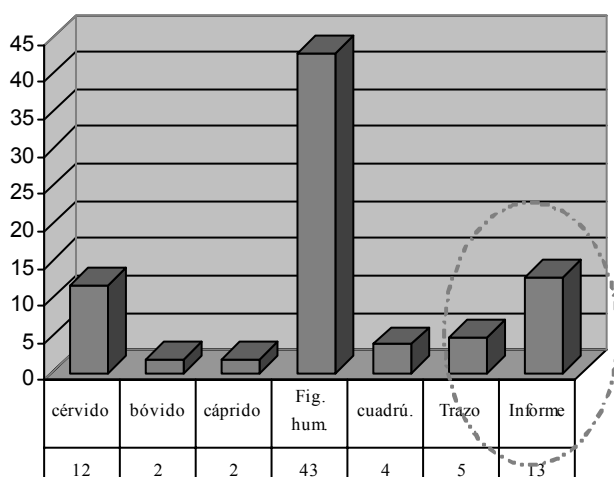


Fig. 3. Inventario de motivos del abrigo II de la Cova dels Cavalls.

Llama la atención que de las 43 figuras humanas identificadas ninguna de ellas muestra los atributos característicos de las representaciones femeninas y tan sólo 8 individuos incorporan el detalle explícito del **sexo** masculino (motivos 1, 2, 8, 37a, 50a, 47 –este último según las observaciones de Obermaier y Wernert, ya que esta figura ha desaparecido- y tal vez el motivo 24a -ya que en este caso no podemos descartar la representación de un

faldellín-). En la publicación del conjunto descartábamos la identificación del apéndice lateral que muestra el arquero 25a a la altura de la cintura como representación del sexo, por considerar que tal posición resultaba incoherente con la representación de ese detalle anatómico y resultaba más afín con la figuración de un adorno (Villaverde et al., 2002: 106). Sin embargo el análisis de las representaciones de la agrupación de arqueros de Civil nos permitió constatar que prácticamente todas los arqueros que incorporan el sexo lo exhiben en dicha posición, por lo que nos inclinamos a pensar que el apéndice de este individuo figura sin lugar a dudas dicho detalle anatómico. La presencia de este atributo debe relacionarse sin duda con el estilo de las representaciones, ya que mientras algunos motivos parecen incorporarlo como respuesta a unas pautas de representación específicas de un determinado horizonte figurativo, en otros casos su adición es más aleatoria. En cuanto a la figura 5, que Obermaier y Wernert interpretaron como una representación femenina en la que se incorporaba el detalle de falda, ya mostramos nuestras reticencias hacia tal interpretación debido al deterioro de la figura. De hecho, la supuesta falda parece más bien producto de la desaparición de las piernas de un arquero, tal vez de tipo Centelles, de piernas voluminosos y exageradas (Villaverde et al., 2002: 89), en cuya mano sostiene los restos de un arco y un haz de flechas que al menos confirman la representación de un arquero. Por otra parte, el 61,1% de los individuos transportan arco y flechas, aunque no podemos descartar su presencia en otro tanto por cien de los mismos a juzgar por la temática de las escenas en las que se integran. Por tanto, al margen de la temática representada, en cada horizonte los arqueros vuelven a ser los verdaderos protagonistas.

En cuanto a la **fauna** representada destaca el predominio de los **cérvidos**, debido a la representación de una manada completa integrada por un macho adulto, un mínimo de 7 hembras y dos cervatillos en los que se han detallado las manchas características de su pelaje. No obstante encontramos otras dos representaciones de cérvidos que no

parecen coetáneas de la manada, a juzgar por sus diferencias formales, aunque se sitúan en sus proximidades, la cierva 41 y el ciervo 45a, publicados por Obermaier y Wernert pero en la actualidad desaparecidos.

Los **cápridos** son la segunda especie que cuenta con un mayor número de efectivos, ya que a los ejemplares enfrentados 52a y 52b, claramente coetáneos, habría que añadir otros dos individuos que interpretamos como cuadrúpedos (motivos 43a y 53b) al conservar tan sólo sus cuartos traseros, pero cuyo modelado anatómico y estructura corporal compacta es similar a la de las dos representaciones anteriores, de las que podrían haber sido coetáneas.

Por último, los dos **bóvidos** identificados (motivos 19 y 46), de los que en la actualidad tan sólo se conservan los cuartos traseros del 19, fueron sin duda efectuados en dos episodios distintos, ya que aunque ambos incluyen el modelado de la giba y la grupa o el diseño de un rabo largo característico de esta especie, sus diferencias son notables en actitud y dimensiones. Es interesante señalar que mientras el segundo ejemplar responde a las pautas tradicionalmente consideradas como propias de los bóvidos levantinos, estructura masiva, disposición estática y tamaño considerable; el primero, mucho más reducido de tamaño, se ha reproducido en una actitud muy dinámica de carrera, simulada tanto por la extensión de las patas posteriores como por su ubicación en un plano de representación oblicuo descendente. Unas diferencias que, si nos dejamos llevar por la tradición investigadora, nos llevarían a considerar al primero como tardío en la secuencia y al segundo como propio de un horizonte inicial. Sin embargo, es precisamente ese ejemplar estático y de gran tamaño el que parece ocupar un lugar tardío en la secuencia del yacimiento, a juzgar por la superposición de este ejemplar sobre un ciervo naturalista de pequeño tamaño y tres figuras humanas (motivos 45a, 47 y 48), según apuntan Obermaier y Wernert (1919). Es cierto que la desaparición de estas figuras impide comprobar la veracidad de tal observación. No obstante, las reflexiones de ambos investigadores en relación al resto de figuras conservadas se corroboran sin dificultad, lo que nos obliga a aceptar tal superposición.

La identidad de los otros dos cuadrúpedos (motivos 23b y 54) es más difícil de determinar. En el primer caso se trata de los restos de la parte superior de un animal que se superpone al arquero 23b y que planteábamos, con ciertas dudas, la posibilidad de que representara a un cánido que acompaña a los arqueros (Villaverde et al. 2002: 160). No obstante, los paralelos de esta especie que se documentan en el Arte Levantino nada tienen que ver desde el punto de vista formal con esta representación, ya que sus cuerpos son menos masivos y alargados, lo que nos hace dudar acerca de esta interpretación sobre la que volveremos más adelante. Del segundo cuadrúpedo, totalmente desaparecido en la actualidad, tan sólo tenemos evidencias a partir de los calcos publicados por Obermaier y Wernert, aunque ya por aquellas fechas se conservaba únicamente una de sus extremidades posteriores, lo que aporta pocos datos para su identificación.

Por último, el porcentaje de informes y trazos, unido al número de figuras desaparecidas en la actualidad revela una vez más la parcialidad de las escenas que han llegado hasta nosotros y pone en relieve las limitaciones de nuestro análisis.

3. ANÁLISIS INTERNO.

La concepción del espacio gráfico disponible en el abrigo II de la Cova dels Cavalls es notablemente distinta en las diversas fases de intervención, ya que mientras en alguna fase los autores levantinos no dudaron en utilizar gran parte de la superficie

para representar una escena, en otras etapas la selección del área de dibujo parece condicionada por los cambios estructurales del soporte que permiten acotar unidades menores. Por tanto, en base a los cambios estructurales que observamos en la actualidad, proponemos una subdivisión del abrigo en dos cavidades que a su vez descomponemos en diversas unidades con la única finalidad de facilitar la lectura.

Primera cavidad

Si comenzamos el análisis por la izquierda, la primera cavidad queda subdividida en 4 unidades a partir de las coladas estalagmíticas que rompen su desarrollo longitudinal. La lectura individualizada de las diversas unidades nos facilitará la descripción del conjunto.

Unidad I.1. (Lámina 13).

La primera unidad queda enmarcada entre el inicio del abrigo y la primera colada vertical que encontramos en nuestro avance hacia la derecha y engloba un total de 6 motivos: 3 figuras humanas (motivos 1, 2 y 5), 2 informes (motivos 3 y 4) y una acumulación de manchas y trazos de difícil interpretación (motivo 6). Excepto el motivo 2, un arquero naturalista que roza los 16 cm de longitud, el resto se hallan notablemente deteriorados dificultando su interpretación. El citado arquero se dispone en actitud de marcha hacia la izquierda, alejándose del resto de las representaciones del panel y dirigiéndose hacia el exterior de la cavidad sin que podamos determinar su objetivo, ya que a su izquierda no encontramos restos de ninguna representación que pudieran justificar su marcha, y la cierva del abrigo adyacente, o abrigo I, se encuentra a suficiente distancia como para que podamos descartar su vinculación. En su retaguardia, y siguiendo la misma trayectoria, encontramos los restos de pigmento que configuran el motivo 1 y que con cierta dificultad interpretamos como una representación humana, de piernas relativamente lineales, torso ancho y detalle de sexo, aunque su estado de conservación impide profundizar en su atribuciones estilística. El análisis de las unidades adyacentes permite observar dos cuestiones interesantes: que el arquero 2 se halla integrado en una escena en la que arqueros de tipo Centelles protagonizan una marcha que abarca la práctica totalidad del panel y que la yuxtaposición de una figura de concepto distinto a figuras relativamente naturalistas parece repetirse en otros puntos del panel como veremos más adelante.

Al margen de estas dos representaciones, que se ubican en el ángulo superior izquierdo de la unidad, encontramos otras cuatro sin aparente relación escénica. Las figuras 3 y 4 son de lectura compleja, pero su relación parece evidente a juzgar por su similitud cromática y técnica, ya que ambas han sido diseñadas mediante la técnica del trazo listado. La interpretación de la primera es prácticamente imposible, mientras que Obermaier y Wernert consideran a la segunda como una representación humana de gran tamaño que nosotros no somos capaces de identificar. A su derecha encontramos la anteriormente mencionada figura 5, una figura humana que, como ya hemos mencionado, Obermaier y Wernert interpretaban como una representación femenina, pero que tampoco podemos descartar que hubiera correspondido a un arquero de piernas gruesas, ya que en una de sus manos conserva parte del arco y las flechas. En la otra mano se observa el detalle de los dedos, un rasgo que parece concordar con las representaciones que englobábamos dentro del horizonte Centelles. Sin embargo, y a diferencia del resto de figuras de esta cavidad que englobamos en ese horizonte, la presente figura se dirige a la derecha, como se desprende de la inclinación de su torso

en esa dirección, rompiendo la unidad escénica del resto, lo que nos hace dudar acerca de tal adscripción. La presencia de toda una serie de manchas y trazos junto a ella (motivo 6) permite deducir que la agrupación fue más compleja en origen, pero en la actualidad poco más podemos avanzar acerca de esta unidad.

Unidad I.2.
(Láminas 13 y 14).

La presencia de una colada inmediatamente a la izquierda del motivo 6 produce la primera ruptura visual de la decoración rupestre de este abrigo. Inmediatamente a su derecha encontramos la siguiente unidad (motivos 7 a 11), que queda encajada entre la citada colada y otra de mayor entidad ubicada inmediatamente a su derecha. La altura de las representaciones con respecto al suelo actual del abrigo, constituido por la roca madre, implica que su ejecución debió efectuarse trepando a la pared de la cavidad, tal vez ayudado por las coladas, a no ser que el fondo del abrigo hubiera tenido una cierta sedimentación en el momento de la ejecución. Algo similar a lo que ocurre con algunos de los motivos de las dos unidades adyacentes.

De los motivos documentados por Obermaier y Wernert tan sólo se conservan en buen estado los arqueros 7 y 8b, dos arqueros de concepto formal diverso que parecen resultado de dos episodios gráficos distintos pero que integran una actividad común, probablemente de caza, a juzgar por su disposición coordinada en actitud de disparo hacia un mismo punto. En ese punto Obermaier y Wernert documentaron la existencia de una serie de manchas y trazos que pudieron corresponder a una presa, pero que ya por aquellas fechas era prácticamente indefinible (motivo 8b). Las surgencias de agua ubicadas inmediatamente a la derecha del arquero 8a han provocado la práctica desaparición de los individuos que ambos investigadores documentaron en esa área (motivos 9b, 10 a y b). En su parte inferior documentaron la presencia de un animal de gran tamaño (motivo 11) del que, en la actualidad, tan sólo se conservan una serie de manchas inconexas que impiden certificar tal apreciación. Por tanto, se trata de una agrupación de figuras en bastante mal estado de conservación, lo que nos obliga a ser cautos en nuestras apreciaciones ciñéndonos exclusivamente a señalar que estamos ante dos representaciones humanas conceptualmente distintas, ya que mientras una es de tipo naturalista y recoge el modelado muscular con cierto realismo (motivo 7), la segunda es algo más sobria a la hora de reproducir la anatomía corporal dotando tan sólo de cierta entidad a su mitad superior, con un tronco tipo barra que se arquea para reproducir la trayectoria descendente del disparo y unas piernas lineales rígidas que ni siquiera recogen la articulación de la rodilla. Un concepto al que, si añadimos la representación del sexo o de un tipo de faldellín, recuerda a las figuras que englobamos bajo el epígrafe de tipo Cingle. Si nos centramos en esta escena únicamente, no hay ningún argumento que nos permita establecer el orden de incorporación de las dos figuras mencionadas. Sin embargo, la búsqueda de paralelos parece indicar que son los motivos de tipo Cingle los que se adhieren o insertan en escenas protagonizadas por motivos previos de tipo naturalista.

En cuanto al arquero 7, su naturalismo, su cabeza de tipo piriforme y el desarrollo masivo de sus extremidades recuerda a las representaciones de tipo Centelles, pero no así sus proporciones anatómicas, más próximas a los individuos de tipo Mas d'en Josep, en las que destaca un mayor desarrollo del tren superior, que sitúa su altura media del cuerpo a la mitad de su longitud. Así mismo, su participación en una supuesta escena de caza o la forma de resolver la flecha que se halla cargada, es decir, detallando la emplumadura y el astil de modo que se diferencian claramente del brazo que sujeta el arco, parecen más propios de ese último concepto a pesar de que no

conserva ninguno de los adornos característicos de este tipo humano. Una cuestión sobre la que volveremos más adelante al sintetizar los horizontes estilísticos de este conjunto. En cuanto a su disposición, claramente orientada hacia abajo, como revela la inclinación de la figura, destaca la presumible extensión de una de las extremidades hacia atrás, como parece deducirse de las manchas de pigmento que se conservan en su parte posterior. Una disposición que encuentra sus paralelos más próximos en varios arqueros del abrigo IV de les Coves de la Saltadora, que también muestran las extremidades flexionadas (Fig. 4).

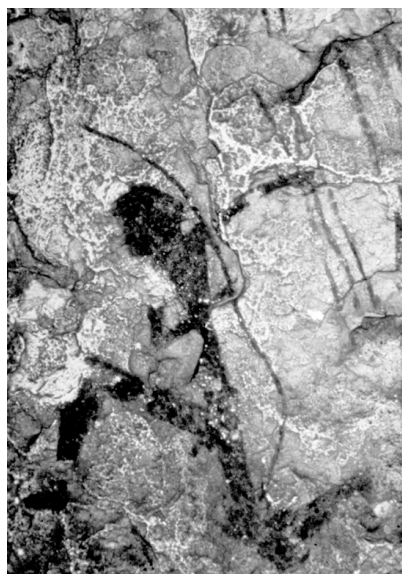


Fig. 4. Arqueiro del abrigo IV de les Coves de la Saltadora.

*Unidad I.3.
(Lámina 14).*

La tercera unidad queda definida por una sola colada estalagmítica que se bifurca pocos centímetros después de su origen formando dos brazos calcáreos que enmarcan a tres representaciones humanas (motivos 12a, 13b y 12c). Su individualización con respecto a la unidad consecutiva se basa fundamentalmente en criterios topográficos, ya que las tres representaciones enmarcadas por la colada se asemejan formalmente a algunos individuos de la unidad adyacente de los que debieron ser contemporáneos. De hecho la presencia de una formación de líquenes en el extremo izquierdo de la unidad 4 provoca la desconexión de dos de sus figuras (motivos 12d y e) por lo que para facilitar la lectura las englobamos en esta unidad.

La representación de 3 arqueros en la parte central de la colada la interpretamos como un deseo de “integrar las figuras representadas en el paisaje, mediante una fórmula de perspectiva por omisión” (Villaverde et al., 2002: 96), como parece deducirse de la parcialidad de los tres individuos y de su reproducción en tres planos diferenciados. Así, el primer individuo (motivo 12a) asoma la cabeza, de tipo piriforme, y uno de sus brazos desde la parte superior derecha, dejando a la vista su armamento compuesto por un arco y un haz de 4 flechas de ápice simple (Fig. 5). El extremo de su arco se superpone al arquero ubicado frente a él y en un plano inferior (motivo 12b) lo que evidencia su orden de ejecución. Dicho arquero es el único de la agrupación que se conserva relativamente completo, lo que nos permite definir los rasgos formales de esta agrupación. Se trata de un individuo de cabeza gruesa, aunque no podemos asegurar que sea de tipo piriforme al conservarse parcialmente (Fig. 6). Los brazos, relativamente modelados, sujetan el arco en la mano derecha y una flecha de emplumadura lanceolada en la



Fig. 5. Motivo 12a.

izquierda. La lectura del tronco y de su forma de articulación con las extremidades se halla limitada por las pérdidas, pero las extremidades son masivas y parecen recoger el modelado anatómico, lo que nos permite englobar a estas figuras sin demasiada dificultad dentro del que venimos denominando horizonte Centelles.



Fig. 6. Motivo 12b.

Por último, en la parte alta y externa de la colada se observa con cierta nitidez el tercio superior de un individuo que parece responder al mismo concepto de representación, aunque no es fácil determinar si la morfología de su cabeza responde al denominado tipo piriforme (motivo 12d) (Fig. 8). No obstante los restos conservamos evidencia una figura de cierto tamaño, de torso ancho y triangular y brazos naturalistas y articulados, que se dirige a la izquierda como si fuera a descender o penetrar en la colada en la que asoman los tres individuos previamente mencionados.

A su derecha y en un plano superior se conservan una serie de trazos y restos de pigmento que han sido parcialmente cubiertos por una película ennegrecida por la presencia de líquenes que aprovechan la humedad provocada por una surgencia ubicada en su parte superior. La lectura de estos restos es algo complicada pero su morfología sugiere la presencia de una figura humana de concepto similar que avanza

Además, la mano que sostiene la flecha parece diferenciarse del brazo siguiendo una pauta que se repite en otras representaciones de ese horizonte. Su superposición parcial con respecto al arquero ubicado en la parte inferior derecha (motivo 12c) parece indicar que la escena analizada comenzó con el diseño del arquero inferior, al que de forma sucesiva se adherieron el arquero 12b y por último el superior o 12a, lo que explicaría así mismo que el último arquero fuera representado parcialmente condicionado por el espacio cedido por las representaciones efectuadas en primer lugar.

En cuanto al arquero ubicado en la parte inferior, conserva tan sólo la cabeza, de tipo piriforme, uno de sus brazos, que extiende hacia delante para sujetar el arco, y algunos restos de pigmento que podrían corresponder a su tronco y extremidades, aunque es difícil de asegurar. Su tamaño es relativamente inferior al de las otras dos representaciones con las que comparte espacio por lo que, de ser intencional, podría estar representando a un individuo más joven que avanza a la cabeza del grupo (Fig. 7).



Fig. 7. Motivo 12b.

así mismo hacia la izquierda y de la que tan sólo se conservan parte de su cabeza, de tipo piriforme, y de uno de sus brazos. Los trazos que se conservan frente a él podrían corresponder a su armamento. Por tanto, se trata de dos figuras humanas que se aproximan a la colada como si su intención fuera penetrar en ella para descender por el mismo punto en el que se hallan los arqueros 12a, b y c, cuya yuxtaposición parcial en 3 planos diferenciados sugiere así mismo su descenso y evoca una narración en la que el posible deseo de recrear el paisaje de las inmediaciones se traduce en un aprovechamiento intencional de las formaciones estalagmíticas del soporte, como apuntábamos en la publicación del conjunto: “la cercanía de la diaclasa de acceso incita a pensar, casi sin quererlo, en la reproducción voluntaria de un elemento del entorno, con un encuadre que casi podríamos calificar de pictórico o fotográfico” (Villaverde et al., 2002: 96).

Al margen de la vinculación de estas cinco representaciones, si analizamos el abrigo en su totalidad observamos la existencia de otras figuras de concepto formal similar con las que sin duda estos individuos debieron formar una escena, que como venimos señalando no se limita a la utilización de espacios acotados por pequeñas inflexiones en el soporte sino que las aprovecha para el desarrollo extensivo de su narración. Por tanto, esta unidad no puede considerarse como una unidad escénica sino que se trata de una división teórica hecha desde una perspectiva actual para facilitar la descripción del conjunto.



Fig. 8. Motivo 12d y e.

*Unidad I.4.
(Lámina 14).*

La última unidad de esta primera cavidad engloba a los motivos 13 a 22, una agrupación bastante copiosa de la que tan sólo se conservan parcialmente un bóvido (motivo 19) y dos individuos (motivos 20 y 21). No obstante la documentación de Obermaier y Wernert revela la presencia de dos arqueros de tipo Centelles en la parte superior (motivos 14a y 15) que debieron guardar relación con las figuras de la unidad previa, hacia las que dirigen su marcha y de los que tan sólo se conservan algunos restos; un supuesto pato (motivo 13c) y dos figuras humanas de concepto diverso prácticamente desaparecidos, y toda una serie de manchas que ya por aquellas fechas ponían en evidencia que la complejidad inicial del conjunto debió ser mayor (motivos 13a y b, 16b, 17b y c, 18 y 22a y b).

La deficiente conservación de esta unidad impide profundizar en su análisis y establecer una propuesta evolutiva en base a los escasos restos conservados. No obstante, a nuestro juicio y en base a lo observado en otros conjuntos, nos parece probable que la primera intervención estuviera representada por los arqueros de tipo Centelles, que no son más que la continuación de una escena que se extiende por todas las unidades, y a ellos se van adhiriendo el resto de figuras sin que podamos determinar su relación escénica o su orden de adición, aunque todo parece indicar que se trata únicamente de una adición de carácter acumulativo sin intencionalidad escénica. El individuo 17, un arquero que conserva exclusivamente su parte superior, se caracteriza por su cabeza de tipo naturalista, que incluye el detalle anatómico de la nariz y un cuerpo grueso, que nos recuerda a alguno de los protagonistas de la escena bélica del Cingle de la Mola Remigia IX. Por su parte, el individuo 16a permite pocas

apreciaciones dado que ya por aquellas fechas se hallaba muy incompleto. Así mismo, la relación escénica entre el individuo 20 y el bóvido 19, que se precipita carrera abajo como si tratara de huir, es difícil de establecer debido a la deficiente lectura del personaje. Lo que no cabe duda es de que el individuo 21a, del que tan sólo se conservan sus curiosas extremidades, que incluyen la silueta de la rodilla y el detalle de los dedos de los pies, nada tiene que ver con esos dos motivos ya que se dirige en dirección opuesta.

Segunda cavidad La segunda cavidad muestra una superficie bastante homogénea que permite considerarla como una única unidad. Las diferencias formales y cromáticas de las representaciones traducen una serie de episodios aditivos que en ocasiones son claramente de carácter escénico, ya que se yuxtaponen a motivos o escenas previas tratando de reproducir una narración unitaria, mientras que en otros parecen únicamente de carácter acumulativo.

A partir de la distancia que media entre los motivos se pueden distinguir tres agrupaciones de carácter no escénico que facilitan la descripción del conjunto, aunque de nuevo se trata de una subdivisión irreal condicionada por el carácter incompleto del panel y que disgrega a los motivos de tipo Centelles en diversas agrupaciones cuando sin duda debieron integrar una sola narración.

Primera agrupación (Lámina 15). La primera agrupación consta de los motivos 23 a 48, entre los que se integra la escena de caza de cérvidos que más ha trascendido en la historiografía. La restauración del conjunto mejoró notablemente la visibilidad de las representaciones e incluso supuso el descubrimiento de un par de arqueros. No obstante, si comparamos la documentación actual con la de Obermaier y Wernert observamos la desafortunada desaparición de una agrupación completa de gran interés (motivos 44 a 48), tanto por la cantidad de figuras que la integraban como por contener una de las pocas superposiciones de motivos que hubiera aportado datos muy interesantes acerca de la seriación estilística del Arte Levantino. Como señalábamos en líneas anteriores, parece ser que el bóvido 46 superponía una de sus extremidades sobre un ciervo adulto de pequeño tamaño y resolución discordante con respecto a los cérvidos de la escena de caza (motivo 45a) y ocultaba de forma parcial la cabeza de un arquero (motivo 47). Las características del bóvido, naturalista, relativamente estático y de gran tamaño (rozando los 27 cm) nos llevarían a considerarlo como característico del primer horizonte de representación del Arte Levantino si nos dejáramos llevar por la tradición investigadora y, sin embargo, la mencionada superposición parece demostrar lo contrario. Esta constatación nos permite insistir en la necesidad de abordar nuestro estudio estilístico del Arte Levantino partiendo de un buen conocimiento del ámbito regional, de las fases de adición y de las áreas de influencia, sin tratar de imponer a priori las pautas observadas en otros conjuntos o en otros ámbitos regionales.

La escena en la que parecen integrarse la mayor parte de los motivos de esta agrupación reproduce una **batida de caza** en la que intervienen hasta un total de 13 arqueros que se distribuyen entre batidores, o individuos que tratan de dirigir a la manada en una dirección preestablecida, estrechando progresivamente su cerco, y los tiradores, que se han apostado en el puesto de tiro ubicado en la vía de escape hacia la que se dirige la manada acosada por los batidores. Estos últimos (motivos 37a, 38, 39,

40, 42a y tal vez 37d, 44, 47 y 48) se distribuyen por el terreno de forma relativamente paralela sin dejar excesivos huecos entre sí para impedir la dispersión de las reses. La escena reproducida recoge precisamente el punto final de la caza en el que los tiradores proceden a abatir con éxito y de forma sistemática a la totalidad de las presas, como demuestra el hecho de que la mayoría de los cérvidos presenten una flecha clavada. Un resultado acorde con esta práctica cinegética en la que no podemos hablar de caza selectiva sino sistemática, en la que se abate a todas las reses sin tener en cuenta las edad, el sexo o el tamaño, con objeto de conseguir un aprovisionamiento de caza abundante sin excesivos esfuerzos físicos (Stilmann, 2004).

El carácter aditivo de la escena parece evidente, a juzgar por las diferencias formales de las representaciones humanas que intervienen en la acción y que nos permiten discriminar un mínimo de 5 intervenciones. Un **primer tipo** estaría integrado por los motivos 23a, 25a y 26a, individuos cuyos rasgos formales les sitúan en el horizonte de figuras de tipo Civil, de tronco estilizado y piernas ligeramente modeladas y en las que destaca la ausencia de cualquier tipo de adorno corporal, como veremos en el análisis estilístico, y al que probablemente podrían adherirse los arqueros 37a, 39 y 40. Un **segundo tipo** estaría integrado por los desaparecidos arqueros 44, 47 y 48, cuyos rasgos formales nos llevan a interpretarlos como de tipo Mas d'en Josep. Un **tercer tipo** estaría representado por el arquero 24a, en el que el relativo modelado de la mitad superior contrasta con el diseño de unas extremidades de tipo lineal, que recuerda a la figura 8 de esta cavidad y a las figuras que integramos dentro del denominado tipo Cingle. Un **cuarto tipo** estaría representado por el arquero 38, cuyas paralelos más próximos, a juzgar por el desarrollo masivo de sus extremidades abiertas hasta llegar a la horizontal, se encuentran en el vecino yacimiento del Tolls del Puntal, del que tomaremos el nombre, o en el abrigo IV de les Coves de la Saltadora. Y por último, el **quinto tipo** estaría representado por los arqueros de concepto Lineal, prácticamente filiformes (motivos 37a y 42). Lo que es más difícil de establecer es si la manada de cérvidos es anterior a la totalidad de las representaciones humanas, como señalábamos en la publicación del conjunto (Villaverde et al., 2002: 167) o por el contrario fue concebida como una escena de caza desde el principio y, en tal caso, qué figuras humanas forman parte de ese primer horizonte. No parece que los análisis comparativos de la forma de las representaciones pueda ayudarnos en este sentido, ya que es difícil comparar entre sí representaciones humanas y animales para determinar si son o no unitarios, por lo que en esta ocasión el análisis de las pautas de composición será determinante para establecer el orden de adición de las figuras.

Si nos centramos en las representaciones de cérvidos (motivos 27 a 35a), sus rasgos formales revelan un canon de representación homogéneo que presta especial atención al modelado anatómico de la silueta, de líneas redondeadas, que incluye la inflexión dorsal de la cruz y de la grupa y que recoge los detalles anatómicos de orejas, cola, rodilla en las extremidades anteriores y espolón en las posteriores, y el detalle de las pezuñas que, salvo en el ejemplar 30 que reproduce el carácter bisulco, en el resto de cérvidos responde a una visión de perfil. Unos rasgos de los que tan sólo se aleja parcialmente el cérvido 41, que sin duda fue adherido con posterioridad como demuestra a su vez su plano de representación distinto al de la manada.

El naturalismo de las representaciones no se limita a su aspecto formal sino que la propia composición de la manada, integrada por 7 hembras, dos crías y un macho adulto, y su disposición espacial resulta así mismo bastante realista. Si atendemos a las pautas de conducta de este animal, durante la mayor parte del año machos y hembras no comparten los mismos territorios, sino que se agrupan en manadas distintas y las

hembras permanecen agrupadas junto a los animales jóvenes. Entre los meses de mayo y junio las hembras dan a luz a sus crías, quienes durante los primeros seis meses de vida presentan como característica el moteado blanco de su pelaje. La indicación de este detalle en dos de los ejemplares de la manada (motivos 29a y 29b) constituye un primer testimonio sobre el desarrollo temporal de esta escena. La incorporación de un macho adulto cerrando la manada podría deberse a un factor que nos informa así mismo sobre la temporalidad de la escena, ya que el comportamiento de esta especie es sumamente estacional. A mediados de septiembre y principios de octubre, cuando las crías todavía mantienen su pelaje moteado, los machos tratan de reunir al mayor número de hembras, que defienden ante posibles rivales durante el periodo de apareamiento, por lo que la manada de Cavalls podría estar recogiendo ese momento específico. La acción coordinada de la manada se consigue mediante la yuxtaposición estrecha de los ejemplares que comparten actitud y disposición en un plano oblicuo descendente que acentúa su carrera y que tan sólo rompen los dos cervatillos, bien por razones de encuadre, bien por el deseo de acentuar la veracidad de la escena situando a los pequeños bajo la protección de la madre. Ambas posibilidades justificarían así mismo la superposición que se produce entre las patas de la cierva 28 y las del cervatillo 29a.

La complejidad de reproducir una escena de estas características queda reflejada en el panel por la existencia de numerosos restos de pigmento que no encuentran otra justificación que la corrección de errores en el diseño de las figuras (motivos 29a, 30 y 35a, que presentan modificaciones en distintas partes de la figura) o en su ubicación inicial (motivos 32 y 36) y que van a jugar un papel determinante en la reconstrucción de las pautas de diseño de la escena (Fig. 9). El motivo 32b parece integrado por los restos de dos figuras que en el proceso de construcción de la escena han sido cambiadas de ubicación: la cabeza del ciervo 33 y, con ciertas dudas, un posible arquero similar al arquero 26. Así mismo, el manchón 36 podría corresponder a un cambio de ubicación del ciervo 35a también por razones de encuadre. La interpretación de la parte izquierda del motivo 32a como correspondiente a un arquero similar al motivo 26 es algo compleja y nos provoca ciertas reticencias por las implicaciones que tendría la aceptación de tal hipótesis, ya que supondría que al menos parte de los tiradores apostados frente a los cérvidos fueron diseñados en sincronía con la manada. Una hipótesis que tampoco podemos descartar dada la disposición de carrera de los cérvidos, poco común en las agrupaciones de esta especie que no comparten escena con representaciones humanas, y la ordenación que adopta la agrupación de cérvidos en su parte frontal, conformando una alineación vertical (Fig. 10) lograda mediante la disposición de los ciervos en 3 planos paralelos, que sólo sabemos justificar por la presencia o el deseo de incorporar a los arqueros frente a ellos. Además, los arqueros siguen perfectamente la trayectoria marcada por la carrera de los cérvidos, adaptándose al espacio disponible entre los animales y una grieta del soporte que limita la escena por la izquierda. Un espacio que, de concebirse de forma diacrónica, podría haber ocupado algún ejemplar de la manada.

Si analizamos en detalle la distribución espacial de la escena, salvo escasas excepciones, las figuras parecen ordenadas según un esquema reticular que, en cierta medida, nos ayuda a entender algunas superposiciones y cambios de figuras (Fig. 11) y en el que se incorporan con gran precisión los arqueros 23a (frente a la trayectoria del ciervo 27), 25a (frente a la de la cierva 33) y el 26a (frente a la de las ciervas 34 y 35a). Tan sólo el arquero 24a rompe ese esquema reticular confirmando la posible adición que sugeríamos a partir del análisis formal.

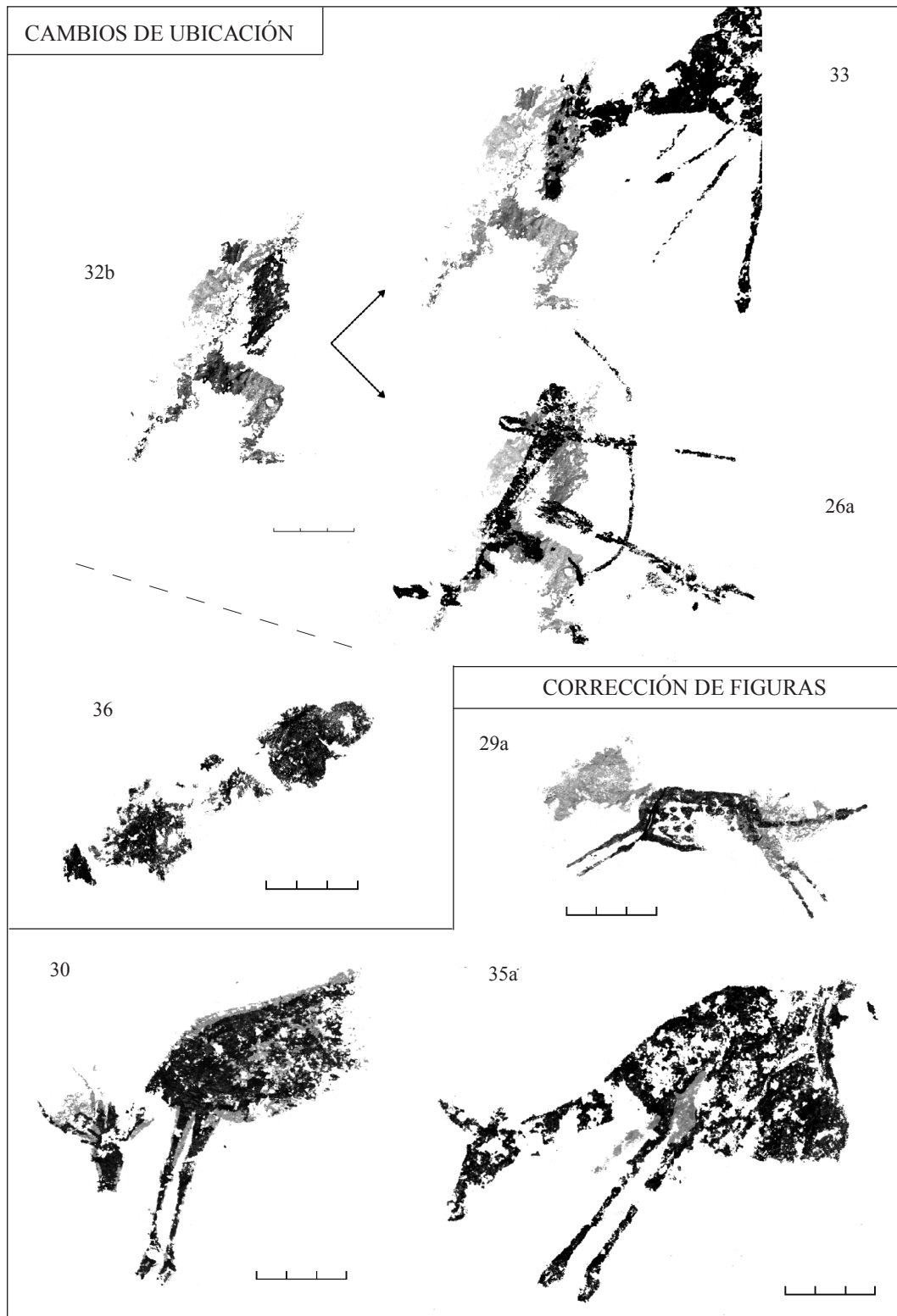


Lámina 9.A. Manchones debidos a cambios en la ubicación inicial de determinados motivos por razones de encuadre. B. Algunas figuras conservan restos de pigmento de tonalidad más clara que parecen responder al boceto inicial. La cierva 30 presenta cambios en la línea de contorno y en el diseño de las orejas. Los restos de tonalidad anaranjadas visibles frente al pecho de la cierva 35 parecen debidos a un cambio de ubicación de las extremidades anteriores más que al diseño de una flecha.

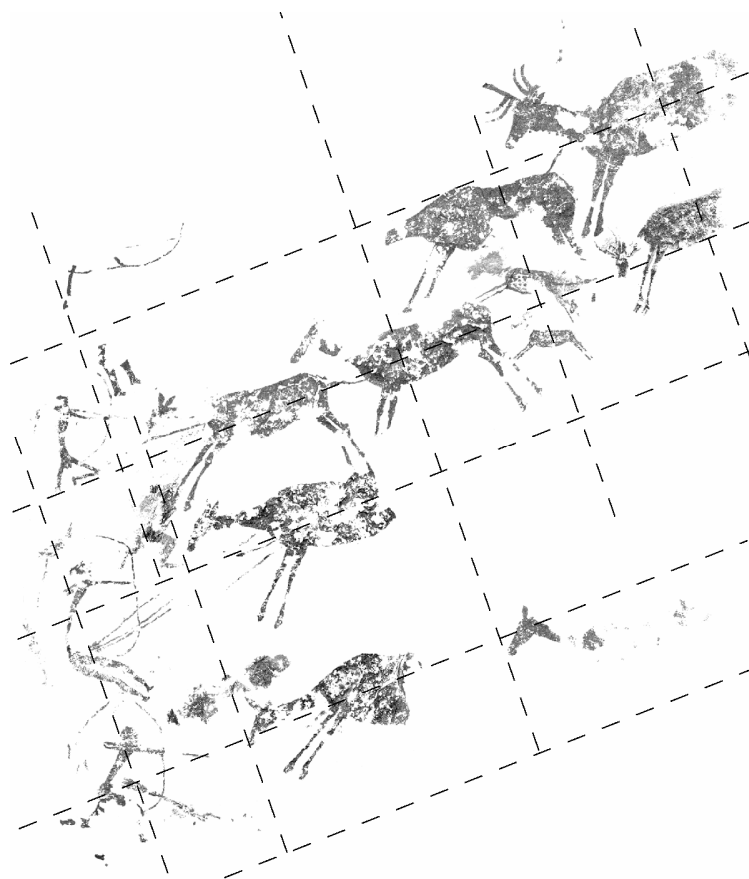


Fig. 10. Ordenación espacial de las figuras de la escena de caza.

A simple vista los cérvidos aparecen dispuestos en diversas alineaciones consecutivas integradas por pares o tríos que se disponen de forma paralela en 4 planos distintos. Las alineaciones se configuran por motivos en yuxtaposición estrecha que evitan cualquier tipo de superposición y tan sólo parecen parcialmente truncadas por la ligera desviación de la cierva 28, producto del propio proceso de composición, y los pequeños cervatillos que se adhieren en último lugar, como revela la superposición de una de las patas traseras del 29a sobre la pezuña de la cierva 28. Cabe incluso la posibilidad de que, al menos por lo que se refiere al cervatillo superior, sufriera un proceso de repinte o fuera incluido en una fase posterior, dado que la flecha que lo hiere y la mancha anaranjada visible por debajo de ella ocupan el lugar dejado por las desaparecidas extremidades posteriores de la cierva 28. Pero las alineaciones de figuras no sólo mantienen paralelos los planos de sustentación sino también su ordenación vertical, ligeramente inclinada (Fig. 11.a). Esa alineación es exacta en las tres ciervas que se hallan a la cabeza y algo más descuidada entre las ciervas 28 y 34, los cervatillos 29a y 29b y los cérvidos 27 y 30. La única cierva que escapa a la alineación es la 31.

Todo parece indicar que la manada de ciervos se configura a partir de un eje central al que, con posterioridad, se van adheriendo nuevos motivos tratando de adecuarse al espacio disponible. A nuestro juicio el punto de partida se halla en el eje NE.-SO trazado por las ciervas 28, 31 y 33, ya que su alineación se ajusta con precisión no sólo en la cabeza, sino también en las extremidades posteriores, y llama la atención la

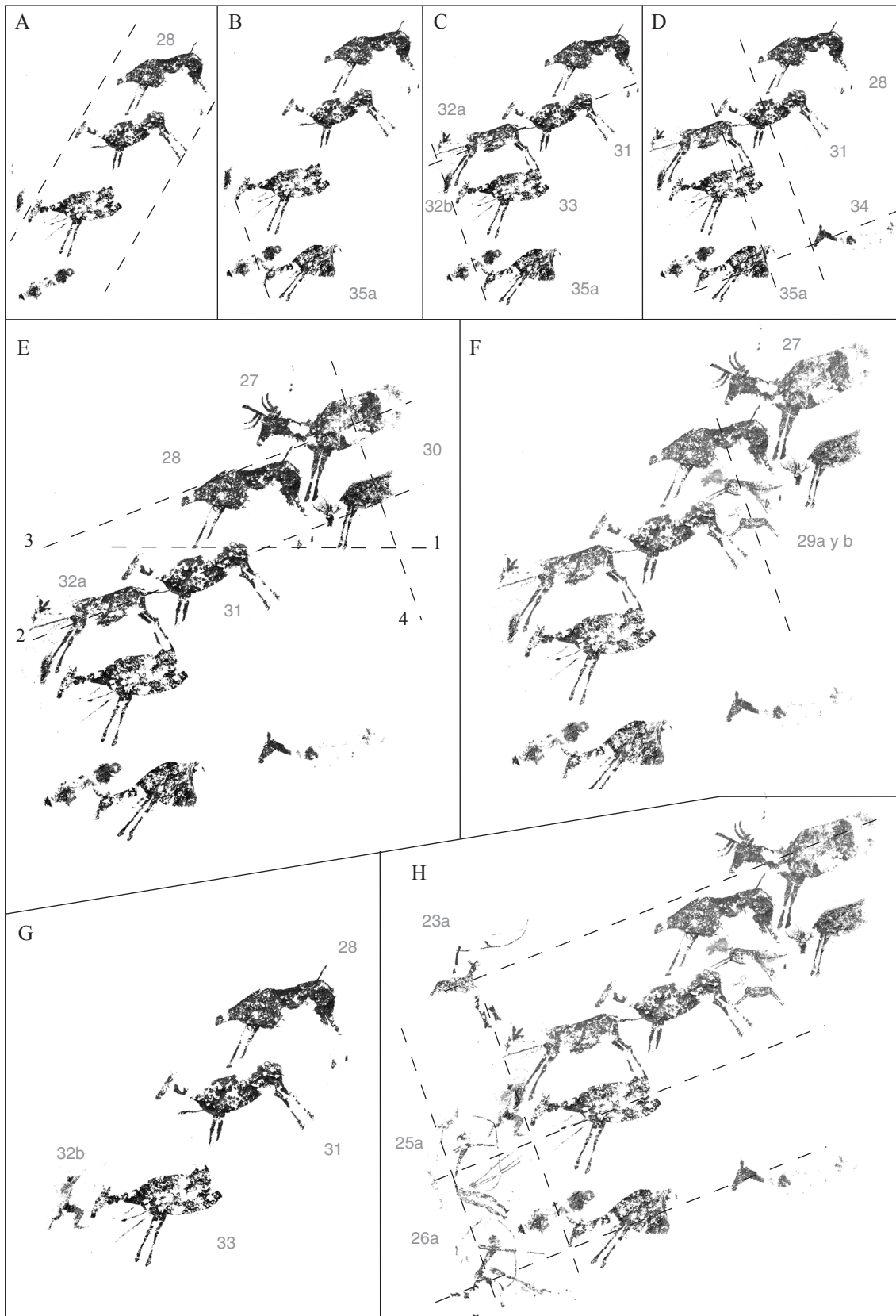


Fig. 11. Propuesta de construcción de la caza de cérvidos de la Cova dels Cavalls. Lo interesante no es tanto el orden de adición de cada figura, como la ordenación final, con alineaciones paralelas de motivos que repiten la ordenación observada en los arqueros de tipo Civil del conjunto homónimo.

coherencia en la distancia que media entre ellas y en las dimensiones, ya que se trata de las figuras que guardan una mayor homogeneidad (Fig. 11.a). De hecho esa búsqueda de una alineación precisa podría explicar el cambio de ubicación de la cierva 33, que mencionábamos con anterioridad, tratando de mantener el eje trazado por las dos representaciones previas. Siguiendo ese eje inicial el pintor comienza el diseño de una nueva cierva (motivo 36), pero bien por el deseo de dejar un espacio disponible en la parte izquierda para la representación de los arqueros, bien por buscar otra alineación de las figuras que permitiera ampliar la manada de forma ordenada, cambia su ubicación (motivo 35a) para dibujar un nuevo eje de orientación NO-SE (Fig. 11.b). La presencia del manchón anterior obliga a diseñar la nueva res con la cabeza agachada para evitar una superposición que pudiera dificultar su lectura. El deseo de incorporar una nueva cierva en el espacio disponible en la intersección de los ejes trazados por las ciervas 33 y 35a y la cierva 31 obliga a reducir el tamaño de la nueva figura (32a), que además se superpone parcialmente a la cierva inferior (33) y al manchón que revela su primera ubicación (32b) por razones de encuadre (Fig. 11.c). Una superposición que de haberse representado en primer lugar se habría evitado, ya que si algo caracteriza a este horizonte es la búsqueda de la limpieza expositiva, evitando cualquier tipo de superposición.

A este eje central se van adhiriendo de forma progresiva nuevas representaciones, tratando de mantener la ordenación reticular y evitando en todo caso las superposiciones. De este modo, probablemente el tamaño de la cierva 35a provoca que en la adición de un nuevo ejemplar (34) sea inviable mantener la alineación oblicua marcada por la cabeza de la cierva 31, por lo que se retrasa hasta coincidir con la alineación de la cierva 28 (Fig. 11.d). Por último la ubicación del macho 27 trata de mantener un plano paralelo al de las ciervas 31 y 32a (Fig. 11.e.2 y 3) ya que de ubicarse en el plano de la cierva 28 (excesivamente horizontal) (Fig. 11.e.1) rompería la ordenación reticular de la escena. Su disposición condiciona a su vez el diseño de la cierva 30, a la que la ubicación de las extremidades de la cierva 28 impide mantener la alineación de las figuras 31 y 32a, o alinearse perfectamente con el ciervo 27, por lo que no sólo ve reducido su tamaño, sino que también tiene que agachar la cabeza para evitar las superposiciones y mantenerse, en la medida de lo posible, en la intersección que le corresponde (Fig. 11.e.2 y 4). Las dificultades que entraña su ejecución son visibles en la propia cabeza, en la que las orejas se han cambiado sucesivamente de posición (ver capítulo II-4) y en la conservación del primer boceto de la figura, de tonalidad más anaranjada.

La concepción simultánea de algunos de los arqueros es algo más compleja de determinar y depende de si admitimos o no la interpretación de la parte izquierda del indeterminado 32b como restos de un arquero similar al 26a. De ser así, todo parece indicar que el presunto arquero debió ser anterior a la representación de la cierva 33, ya que de otra forma no podríamos explicar su ubicación tan próxima a la citada cierva hasta casi superponerse. El diseño de la cierva pudo obligar a un cambio de ubicación de arquero planeado, que adoptando la misma disposición se traslada al ángulo inferior izquierdo (arquero 26a). No obstante, y como señalábamos previamente, la concepción de la manada a la carrera y la ubicación de los arqueros de tipo Civil perfectamente alineados con los cérvidos nos lleva a proponer su ejecución unitaria, al margen de la aceptación del manchón 32 como el boceto inicial de un arquero. Así mismo, las pautas de composición señaladas, con diversas alineaciones paralelas de pares o tríos de figuras en las que se evitan las superposiciones, son afines a las observadas en la composición de arqueros de Civil, aunque en tal caso sí que se documentan superposiciones, pero nunca entre motivos de una misma alineación. Los arqueros 23a y 25, muy parecidos en cuanto a forma y disposición, no presentan el

detalle de la flecha cargada, mientras el 26 todavía la mantiene en posición de disparo, aunque no podemos precisar si se ha diferenciado del brazo que sostiene el arco o ambos se diluyen en un solo trazo. Lo cierto es que la falta del diseño de la flecha empuñada es un rasgo característico de las representaciones de la agrupación de arqueros de Civil que nos sirvió para definir este tipo humano, lo que a priori nos permite aseverar la pertenencia de los arqueros 23a y 25 a este horizonte. Sin embargo, la flecha indicada en el arquero 26 nos hace dudar acerca de su atribución estilística. No obstante, hay un detalle escénico que no debemos pasar por alto, ya que podría explicar la ausencia de flecha en los dos primeros individuos y su incorporación en el tercero. Y es que mientras los cérvidos que se hallan frente y bajo los dos primeros individuos (ciervas 31, 32 y 33a) presentan flechas clavadas en el pecho, hiriendo a las presas en uno de los puntos clave para asegurar la muerte del animal: el tórax; la cierva ubicada frente al arquero inferior no se halla herida, ya que el trazo que presenta a la altura del pecho, de tonalidad distinta, parece responder más bien a un cambio de ubicación de las extremidades anteriores, como señalábamos previamente. Por tanto, mientras los arqueros 23a y 25 ya han disparado sus proyectiles, el arquero 26 está a punto de proceder al disparo. Un dato que nos lleva a plantear la posibilidad de que la ausencia del detalle de la flecha empuñada en el conjunto del Civil se halle más vinculada a la temática de la escena, en la que deliberadamente no se quiere diseñar este detalle (ya que sí que aparecen flechas detalladas cuando los arqueros se hallan en otras disposiciones), y no tanto con la definición del tipo a nivel global. En apoyo a esta hipótesis, el arquero 23a incorpora otro rasgo poco común entre las representaciones de tipo Civil del conjunto homónimo, el detalle de la cuerda del arco.

Con la reconstrucción del orden de ejecución de las representaciones que integran la batida de caza no queremos cerrar las puertas a otras posibles interpretaciones, ya que nuestro objetivo no es tanto reconstruir el orden verídico de incorporación como certificar que la escena es producto de una concepción del espacio y de una ordenación de las representaciones compleja, y que dicha ordenación espacial no es aleatoria ni parece responder al capricho puntual de un artista levantino. Sus similitudes con respecto a la escena protagonizada por este tipo humano en el vecino conjunto de les Coves del Civil III, nos permite determinar la existencia de unos criterios de ordenación propios de un horizonte artístico, con alineaciones de figuras integradas por motivos en yuxtaposición estrecha, que se distribuyen en diversos planos paralelos, que integran una composición de tipo convergente que dirige la mirada del espectador hacia un punto de encuentro central.

Complementando la batida de caza, algunos arqueros ubicados tras las presas pudieron corresponder a esta primera fase (motivos 37d, 39 y 40), aunque la casi total desaparición de los que podrían haber presentado unas pautas formales afines, nos obligan a ser cautos en nuestra interpretación ya que podemos hacer pocas apreciaciones a partir de los calcos publicados por Obermaier y Wernert.

Tras su diseño, la batida de caza se convierte en punto de atracción para los visitantes del abrigo, que en episodios sucesivos van completando la escena mediante la adición de nuevos personajes que se diferencian por sus rasgos formales, por un deseo de mantener la identidad del autor, pero que respetan tanto la temática de la escena como la ubicación de las representaciones previas, sobre las que no se produce superposición alguna. Un recurso que resulta en una gran limpieza expositiva, pero que va a limitar las posibilidades de averiguar el orden de las incorporaciones. No obstante, el formato corporal de los arqueros 44, 47 y 48, actualmente desaparecidos, parece afín al tipo Mas d'en Josep. Su paralelo más próximo se encuentra en el mismo yacimiento en la figura 7, sobre la que con posterioridad se adhiere un arquero tipo

Cingle, análogo al adherido en la escena de caza (motivo 24a), lo que nos indica, cuando menos, que los arqueros tipo Mas d'en Josep que cierran la batida por su parte posterior son adheridos previamente al arquero tipo Cingle. ¿Pero se adhieren realmente a la escena de caza o se trata de representaciones previas cuya ubicación es reaprovechada con posterioridad para complementar la nueva escena? Un cuestión que es ciertamente difícil de determinar, aunque la coherencia de sus tamaños y trayectorias nos lleva a decantarnos por la primera interpretación. Así mismo, el carácter tardío de las figuras de tipo Lineal en la secuencia del Arte Levantino nos lleva a proponer su adición posterior (Fig. 12).

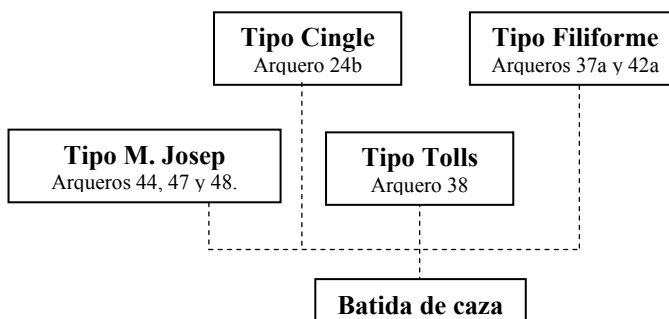


Fig. 12. Fases de adición de la batida de caza.

Para finalizar el análisis de esta primera agrupación debemos hacer referencia al arquero 35b, ubicado en la parte inferior de la mencionada escena. Se trata de un arquero cuya anatomía ha quedado reducida a simples trazos, salvo por la mayor amplitud del pecho, y que presenta algunas particularidades formales producto de su adecuación al espacio disponible en la laja sobre la que se ha diseñado. Y es que las irregularidades del soporte provocan un cambio en el recorrido del trazo que diseña su extremidad anterior produciendo una articulación de la rodilla poco realista. Si en la descripción ignoramos tal apreciación podríamos inducirnos a error a la hora de proceder a la clasificación estilística de esta representación, ya que nos llevaría a deducir una falta de dominio técnico del pintor. Su integración en la escena anterior queda prácticamente descartada, ya que se halla en un plano inferior y además su trayectoria no guarda ninguna relación con la citada escena. Sin embargo sus rasgos anatómicos son bastante próximos a los del arquero 24a, fundamentalmente por lo que se refiere a la forma de resolver la disposición de disparo y a la diferenciación del brazo que sujeta el arco con respecto a la flecha que empuña.

La segunda agrupación se halla integrada por los motivos 49 a 56, cuyo estado de conservación es notablemente diferente al que pudieron documentar Obermaier y Wernert. El motivo 49, un arquero de gran tamaño y de rasgos formales afines al horizonte Centelles, ha quedado reducido a una pequeña sección de la cabeza, en la que conserva parte del tocado, y el brazo que extiende hacia atrás, adornado con un brazaletes a la altura del codo, y en el que se incluye el detalle de los dedos de la mano. Correspondientes a ese mismo horizonte y situados por debajo de este individuo se hallan los arqueros 50b (fragmento de pierna gruesa con detalle de jarreteras), 51 y 53a, todos ellos afines a los arqueros 2, 12a-e, 14, 15, 57 y 58, con los que parecen integrar una escena de carácter extensivo que acapara toda la amplitud del abrigo para reproducir una agrupación arqueros que avanzan por el territorio, transportando su armamento, sin que seamos capaces de determinar su objetivo (Fig. 13).

Segunda agrupación
(Lámina 15).

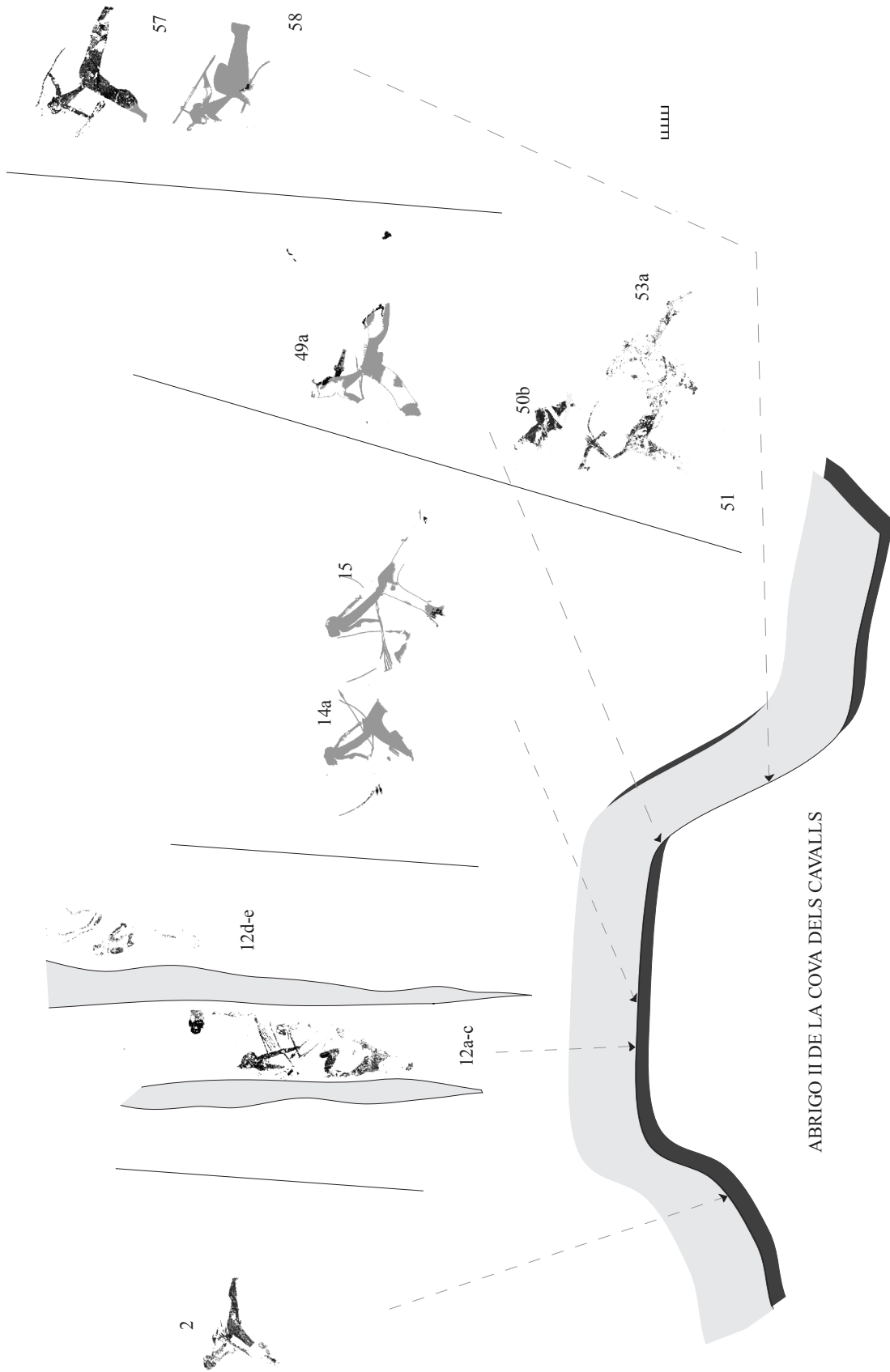


Fig. 13. Agrupación de arqueros de tipo Centelles, cuyo desarrollo longitudinal extensivo acapara la práctica totalidad del panel y queda delimitado únicamente por los límites naturales del abrigo. Las irregularidades del soporte se insertan en la narración que reproduce una marcha de dirección común. La distancia que media entre las figuras es irreal y con ella se pretende facilitar la visión del conjunto.

Estos tres arqueros se ubican en un punto del soporte que atrajo la atención de los pintores levantinos en varios periodos, quienes no dudaron en superponer las representaciones a los motivos previos sin respetar la temática representada, lo que resulta en un verdadero palimpsesto en el que no es fácil delimitar el contorno de las figuras a la hora de proceder a su reproducción, ni deducir el orden de las incorporaciones. La pierna del arquero 53a cubre parcialmente los restos de un cuadrúpedo de tonalidad rojiza y de pequeño tamaño, cuyos rasgos formales son afines a los cápridos 52a, que parece a su vez infrapuesto a los arqueros 51 y 52c. Estas superposiciones rompen una vez más con la tradicional presunción de que los primeros horizontes de representación del Arte Levantino están protagonizados por figuras animales de gran tamaño en actitudes estáticas, al menos por lo que se refiere a este ámbito regional.

Por tanto, todo parece indicar que el primer horizonte de representación de esta zona del abrigo está constituido por los cápridos 52a, 52c y 53b, cuyos rasgos formales se aproximan al cuadrúpedo 43a, tanto en la morfología del cuerpo, compacto y de silueta atenta a las inflexiones anatómicas, como en la posición de la cola, breve y bastante baja, como es característico en los ejemplares de esta especie (Fig. 14). Los dos primeros se hallan

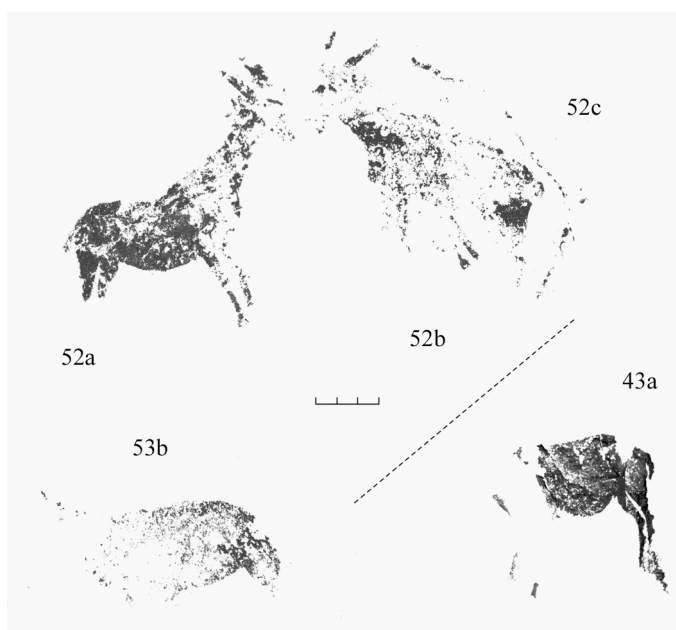


Fig. 14. Cápridos infrapuestos a sendos arqueros de tipo Centelles.

afrentados, adoptando una disposición característica de esta especie durante los enfrentamiento que se producen entre machos por la posesión de las hembras durante el periodo de apareamiento, aunque no observamos en los machos una clara actitud de investida, ni sus defensas, más bien cortas, parecen propias de machos adultos.

Sobre estas figuras, que tal vez integraron una manada de cápridos de mayor entidad, se adhieren en un segundo episodio 3 arqueros de tipo Centelles que formarían parte de una escena de mayor entidad (Fig. 15). Y en última instancia, sobre la extremidad posterior del arquero 50b, del que tan sólo se conserva precisamente esa parte anatómica, se adhiere un nuevo arquero, cuyos rasgos formales responden a los englobados bajo el epígrafe tipo Cingle, caracterizados entre otras cosas por la incorporación de los rasgos faciales de los individuos. Un personaje cuya inclinación del torso hacia abajo responde una intención de transformar la agrupación de cápridos anteriormente mencionada en una escena cinegética.

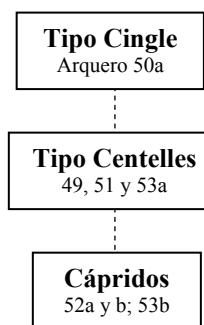


Fig. 15. Fases de adición de la segunda agrupación.

En cuanto a las figuras 54 a 56, ya se hallaban

enormemente deterioradas cuando se produjo el descubrimiento de la cavidad, a juzgar por los calcos publicados por Obermaier y Wernert. Tres figuras que a su juicio constituían restos de dos representaciones humanas y un cuadrúpedo, que tan sólo ponen en evidencia la complejidad de un conjunto, que sin duda debió ser mayor en origen.

*Tercera agrupación
(Lámina 15).*

La tercera y última agrupación del conjunto, integrada por los arqueros 57 y 58, se individualiza tan sólo a consecuencia del deterioro del panel que ha provocado un gran vacío gráfico entre estas dos representaciones y el arquero situado a su izquierda (49), con el que sin lugar a duda, y como venimos insistiendo a lo largo de estas líneas, conforman una misma escena. Su estudio lo podemos efectuar únicamente gracias a los calcos publicados por Obermaier y Wernert, ya que la segunda representación se halla totalmente perdida y la primera fue arrancada de su ubicación original y en la actualidad se encuentra depositada en el Museu de Cervera (Lleida).

Conclusión.

En base al análisis interno de las diversas unidades y paneles hemos podido ordenar algunas de las fases de adición de este abrigo. Si aceptamos la superposición entre los arqueros de tipo Centelles de la segunda agrupación de la cavidad 2 y los cápridos de esa misma agrupación, todo parece indicar que la agrupación de cápridos constituyeron la decoración *ex-novo* de este abrigo. Sobre ellos, y en una fase posterior, se procedió a la representación de una gran escena, que acapara el panel sin respetar a los motivos previos y que se halla integrada por un mínimo de 14 arqueros que se dirigen en marcha hacia la izquierda incorporando las irregularidades del soporte a la narración, con los que pretenden figurar elementos estructurales del paisaje (Fig. 16).

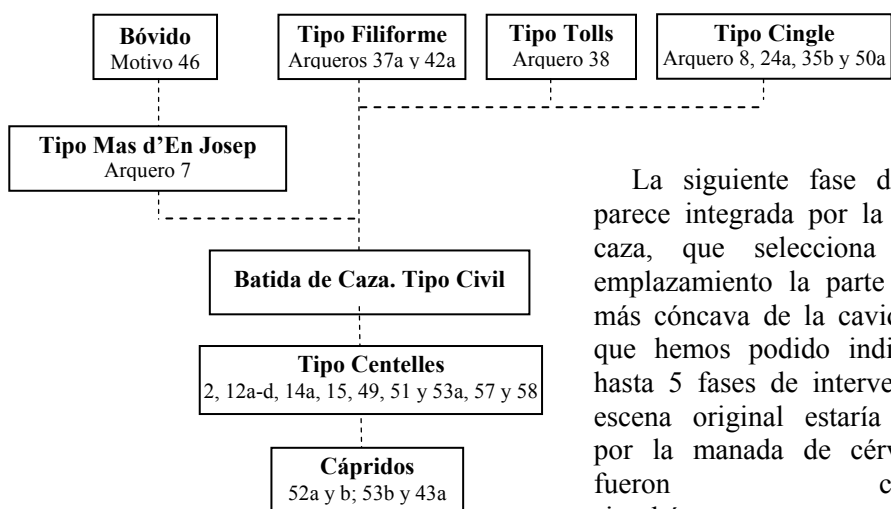


Fig. 16. Propuesta de las fases de adición del abrigo II de la Cova dels Cavalls.

La siguiente fase de adición parece integrada por la batida de caza, que selecciona para su emplazamiento la parte central y más cóncava de la cavidad, en la que hemos podido individualizar hasta 5 fases de intervención. La escena original estaría integrada por la manada de cérvidos que fueron concebidos simultáneamente a diversos arqueros de tipo Civil, que desarrollan sobre ellos sus actividades cinegéticas. La adición

de los arqueros de tipo Mas d'en Josep y tipo Tolls pudieron constituir las fases

posteriores, aunque la ausencia de superposiciones impide asegurar tal apreciación. En cuanto al arquero tipo Cingle, la adición de un arquero similar a otra figura de tipo Mas d'en Josep de este mismo conjunto (motivo 7) nos permite asegurar su lugar posterior en la secuencia, al igual que las figuras de tipo Lineal (37a y 42a).

4. CARACTERIZACIÓN TIPOLOGICA DE LAS REPRESENTACIONES HUMANAS DE L'ABRIC II DE LA COVA DELS CAVALLS.

El análisis detallado de la Cova dels Cavalls II permite determinar la existencia de 6 tipos humanos diferenciados, en base a sus proporciones y modelado anatómico y a la riqueza y variedad de ornamentos que ostentan.

Si nos centramos en las **proporciones anatómicas** (Fig. 17) y en el **tamaño** (Fig. 18), los tipos humanos individualizados muestran unas pautas parcialmente exclusivas, similares a las que hemos observado en conjuntos previamente analizados.

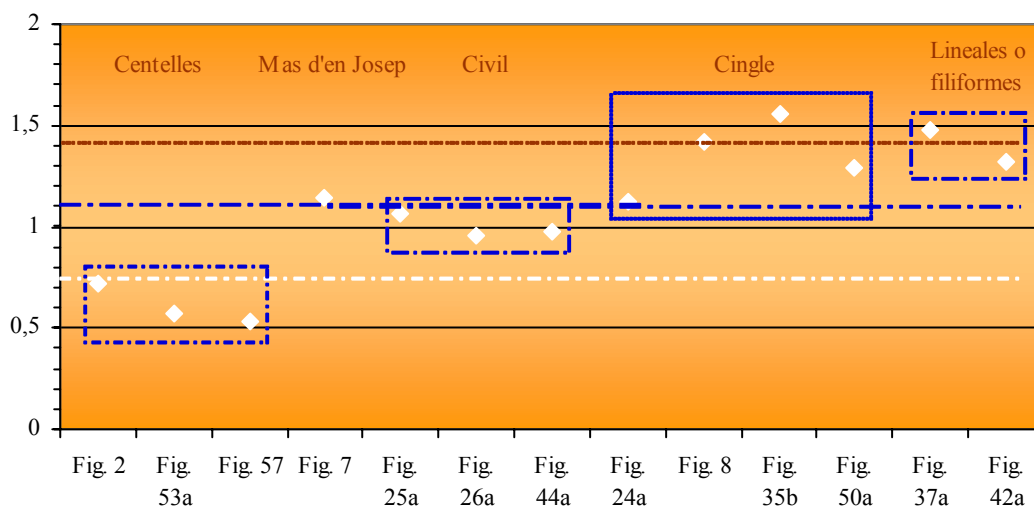


Fig. 17. Índice de proporcionalidad de las representaciones humanas del Abric II de la Cova dels Cavalls.

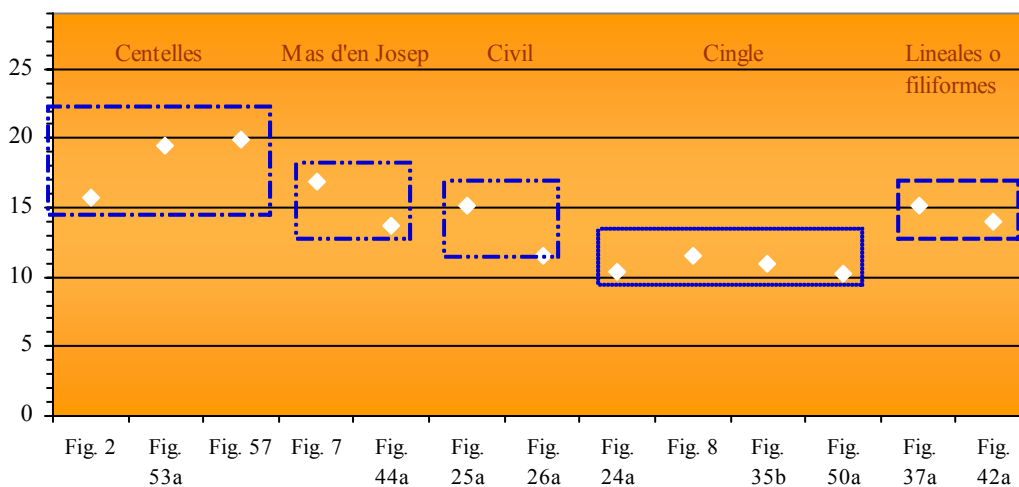


Fig. 18. Relaciones métricas entre los tipos humanos individualizados.

Así, una vez más:

- las representaciones de **tipo Centelles** se caracterizan por ser tipos relativamente proporcionados, en los que la altura media del cuerpo se sitúa en el tercio superior e incluso, en ocasiones resulta en individuos patilargos. Unas proporciones anatómicas que son exclusivas de este tipo humano. Así mismo, si tenemos en cuenta sus dimensiones (Fig. 18), se trata de las figuras de mayor tamaño del panel, que por lo general rondan y superan los 20 cm, aunque no faltan excepciones, como la propia figura 2 de este conjunto.
- Los individuos cuya altura media del cuerpo se sitúa a la mitad de su longitud se reparten entre los horizontes **Mas d'En Josep** y **Civil**, resultando en individuos relativamente proporcionados pero con cierta tendencia a la estilización del torso. No obstante, las representaciones de tipo Civil muestran una mayor variación interna y tienden a la estilización exagerada del torso. Por tanto los criterios para distinguir si las representaciones pertenecen a uno u otro tipo son preferentemente formales y, sobretodo, ornamentales. En cuanto a sus dimensiones, mientras el primer tipo suele ser más homogéneo, en el segundo las variaciones son muy marcadas, como vimos en la Cova del Civil, aunque los tres arqueros de esta cavidad se caracterizan por su tamaño medio.
- Las figuras de **tipo Cingle** se caracterizan por la estilización del torso, que representa dos terceras partes de su cuerpo, resultando en individuos paticortos. Tan sólo la figura 24a, adherida a la batida de caza, presenta unas proporciones diversas que se aproximan a las figuras de tipo Civil protagonistas de dicha escena. Un aspecto que tal vez se debe a un deseo de imitar a ese primer horizonte o a que el cálculo de sus proporciones se ha realizado teniendo en cuenta la longitud de la pierna flexionada, ya que su pierna extendida ha desaparecido parcialmente. Las dimensiones de estas representaciones no superan los 12 cm y muestran una gran homogeneidad aun a pesar de que los cuatro representantes de este horizonte se integran en escenas distintas. Incluso en el individuo 24a se mantiene dentro de los parámetros propios de este tipo humano.
- Por último, y aunque las representaciones de **tipo Lineal** están sometidas a un enorme grado de variación tanto en sus proporciones anatómicas como en sus tamaños, en esta ocasión los dos representantes de este abrigo presentan proporciones y tamaños muy homogéneos, en los que destaca la excesiva estilización del torso en relación a las extremidades, resultando en dos individuos paticortos.
- En cuanto al individuo que hemos denominado **tipo Tolls**, poco podemos avanzar en cuanto a sus proporciones corporales, ya que el único representante de este horizonte presente en este abrigo se halla incompleto.

El análisis formal repite también las pautas que hemos observado en los diversos horizontes a partir de los yacimientos que nos permitieron su caracterización y de los que tomamos su nombre. No obstante nos detendremos en un análisis algo más exhaustivo de las figuras humanas de esta cavidad.

Tipo Centelles.
(Fig. 19)

Una vez más, bajo esta denominación englobábamos a un tipo humano caracterizado por su tamaño medio-grande (por lo general superan los 20 cm), su naturalismo, su relativa proporción en la relación tronco/

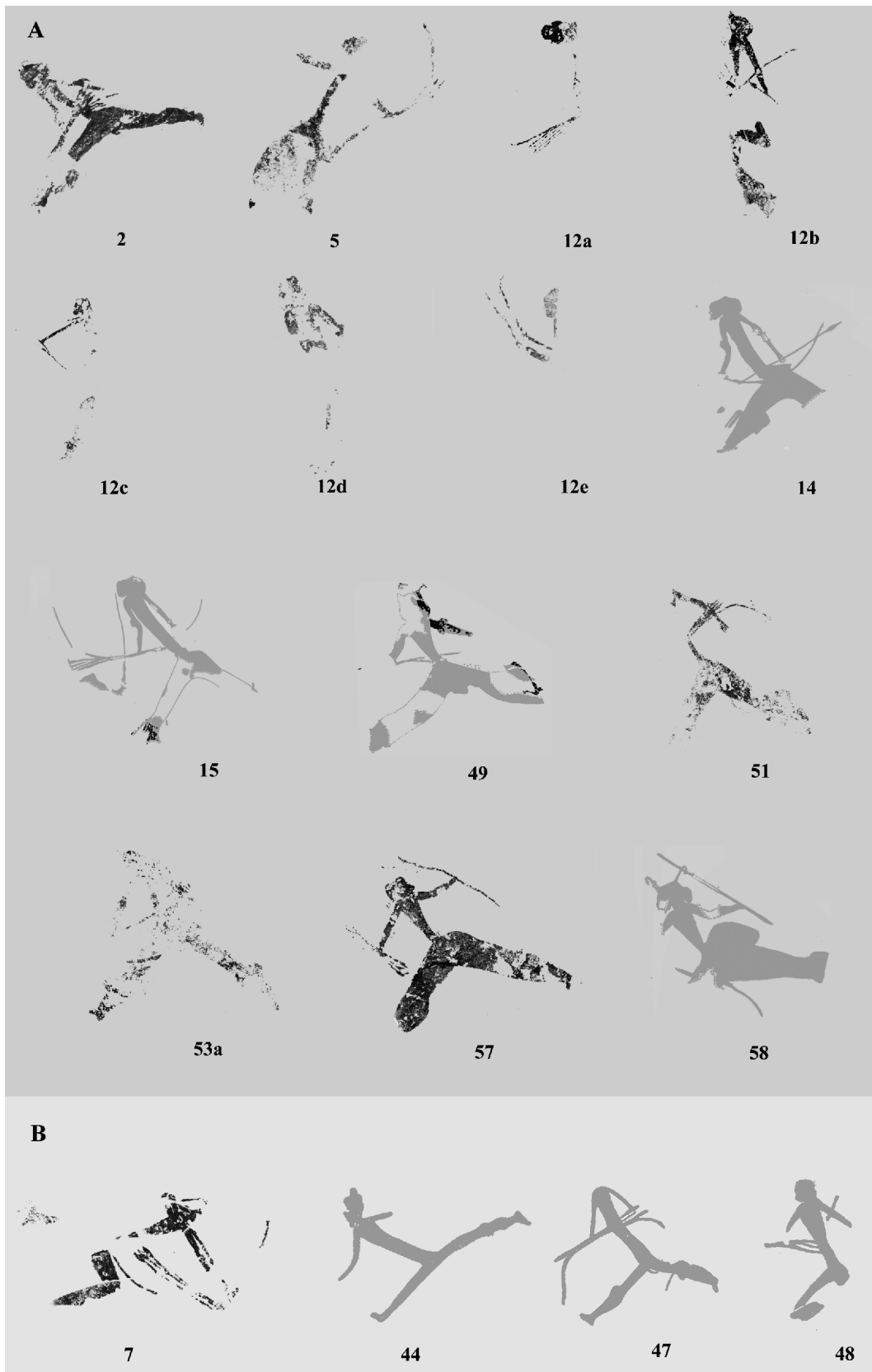


Fig. 19. Variantes de la figura humana en la Cova dels Cavalls II. A. Tipo Centelles. B. Tipo Mas d'en Josep.

extremidades, en la que la altura media del cuerpo se sitúa generalmente en el tercio superior; y en las que destaca fundamentalmente el desarrollo masivo del tren inferior y la profusión de ornamentos que revelan un deseo de caracterización de los individuos que contrasta con la austeridad de otros tipos humanos.

Desde el punto de vista **técnico**, se trata de representaciones en tinta plana de tonalidad rojiza, aunque con diversas gamas cromáticas.

A nivel **formal**, destaca en primer lugar el tipo de **cabeza**, que vuelve a repetir el formato grande y piriforme característico de este horizonte, que produce el ocultamiento del detalle del cuello. Algunos individuos incorporan así mismo el clásico adorno de cabeza formado por dos trazos ligeramente incurvados a modo de antenas (motivo 58), que en ocasiones se diseña mediante una yuxtaposición de puntos (motivos 2 y 49) (Fig. 20). Los **torsos** muestran dos formatos diversos, uno de tendencia triangular (motivos 49, 57 y 58) y otro en forma de barra de diverso grosor (motivos 4, 14a y 15), pero esas variaciones no son suficientes para argumentar dos momentos diferenciados. Los **brazos**, relativamente naturalistas, incorporan el detalle de mano en algunos individuos (motivo 12b), en los que incluso es visible el detalle de los dedos en la mano que extienden hacia atrás (motivos 14, 49 y 51, y tal vez el 5 si aceptamos su incorporación en este horizonte con toda la problemática que plantea). Tampoco faltan los característicos adornos de brazos en forma de lazos (motivo 2) o de brazaletes ubicados a la altura del codo (motivos 14a, 15 y 49).

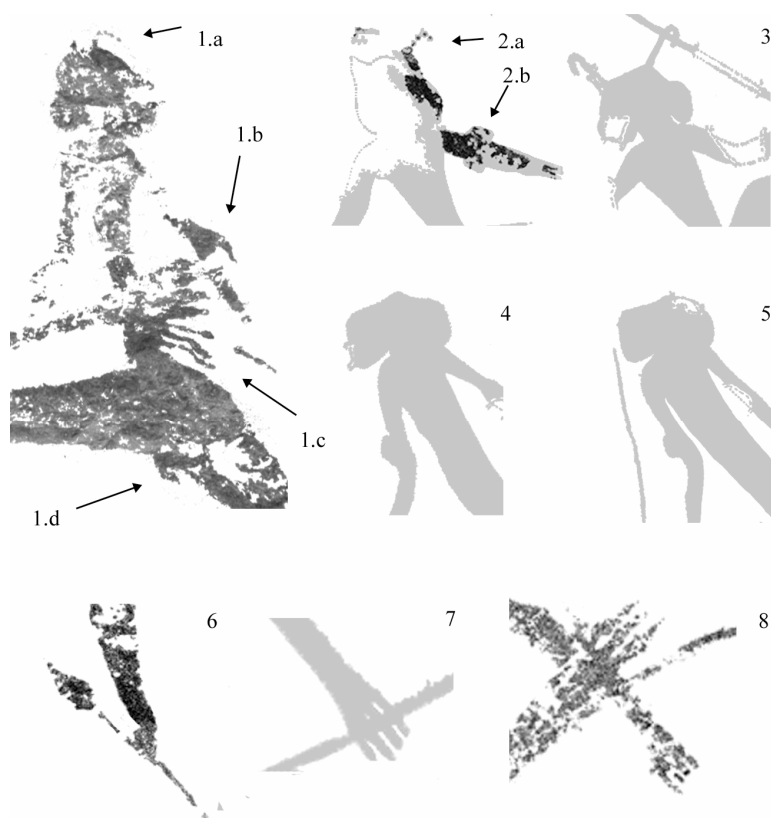


Fig. 20. Ornamentos característicos del horizonte Centelles. 1.a, 2.a y 3: Antenas incurvadas que adornan la cabeza (motivos 2, 49 y 58). 1.b: Adorno de brazo en forma de lazo (motivo 2). 4 y 5: Brazalete (motivos 15 y 49). 1.c: Cintas colgantes en la cintura. 1.d: Detalle de sexo poco común en este horizonte. 6: Detalle de mano (motivo 12b). 7 y 8: Indicación de dedos (motivos 57 y 58).

La silueta de los **glúteos** se delinea en todos los individuos, salvo en el arquero 49 que incorpora en ese punto una especie de fardo de gran tamaño, de formato distinto a los observados en el Abric de Centelles. Tan sólo un arquero incorpora el característico **cinturón** son cintas colgantes a un lado de la cintura (motivo 2). Un individuo que incorpora así mismo el detalle de **sexo**, visible entre las piernas, lo que resulta insólito en los individuos de este horizonte. Las **extremidades** se caracterizan fundamentalmente por su masividad, al margen de que tan sólo modelen la musculatura (motivo 57), o incorporen algún tipo de vestimenta, como las características jarreteras con flecos (motivos 14 y 15) o en forma de rodete (motivos 51 y 53a), un pantalón largo ceñido al tobillo (motivo 2) o un posible pantalón ancho (motivo 49) similar al de algunos individuos del Abric de Centelles.

Las **posturas** adoptadas por estos individuos recrean nuevamente la disposición de marcha, reproducida mediante el diseño de las extremidades en “V” invertida abierta, que ya veíamos en los conjuntos de Centelles y Saltadora, salvo en uno de los individuos que avanza entre de la colada (motivos 12b), representado en perspectiva frontal y, por tanto, con las extremidades paralelas. En su marcha, arcos y flechas aparecen en disposiciones diversas, y aunque ninguno se prepara para el disparo, el arquero 12b sujeta una flecha en la mano izquierda que pudiera tener preparada. Las flechas repiten el formato de ápice simple y emplumadura lanceolada que hemos visto en la mayoría de las representaciones de este núcleo, y los arcos, de gran tamaño, parecen de tipo simple a juzgar por los restos que conservan algunos arqueros.

Desde el punto de vista **temático y compositivo** los individuos de este conjunto repiten las pautas observadas en l’Abric de Centelles, a pesar de que entre el colectivo de arqueros no podemos distinguir la presencia de mujeres y niños. Se trata de motivos que en su incorporación al panel actúan como motivos exclusivos, ya que no se adhieren a escenas previas sino que conforman escena por si mismos. Su desarrollo gráfico acapara la práctica totalidad del panel, y aunque parecen ocupar la parte más alta del abrigo, lo cierto es que la presencia de los individuos 51 y 53a en un plano inferior nos permite señalar que probablemente la escena inicial tuvo una mayor entidad y tan sólo se conservan los individuos ubicados en las áreas periféricas, ya que en intervenciones posteriores las áreas centrales son reaprovechadas por otros artistas. A pesar de la ligera inclinación de sus torsos en el sentido de la marcha, lo cierto es que reproducen planos de representación relativamente horizontales, salvo el individuo 2, precisamente condicionado por la pronunciada concavidad del soporte en ese punto. En su avance aguas arriba, los arqueros franquean un accidente geográfico representado por un colada estalagmítica que lleva a representar a los arqueros desde un punto de vista frontal (motivos 12a-c). El recurso a la superposición parcial que observábamos en Centelles se repite también en algunos de los pares (motivos 51 y 53a) y tríos de figuras (motivos 12a-d). Y una vez más la temática no parece vinculada con el desarrollo de actividades cinegéticas, sino con una marcha por el territorio cuya finalidad podría vincularse con una posible delimitación territorial, dado que la escena se ha representado en un posible lugar de paso y que el propio tamaño de las figuras y el desarrollo de la escena suponen una monumentalización del lugar que requiere el mantenimiento de una distancia relativa con respecto al soporte para la visualización completa de la escena. Una distancia que es viable mantener por el tamaño de la plataforma interior del abrigo, de unos 100 m², que en el punto más alejado permite distanciarse del soporte unos 9 m. Así mismo, existe otra plataforma exterior ubicada en un nivel más bajo que permitiría alejarse algo más del abrigo para facilitar la visualización completa de la escena, aunque en cualquiera de los ángulos de visualización seleccionado sería necesaria la rotación de la cabeza del orden de unos 45° para observar todas los motivos al tratarse de una superficie cóncava (Fig.1).

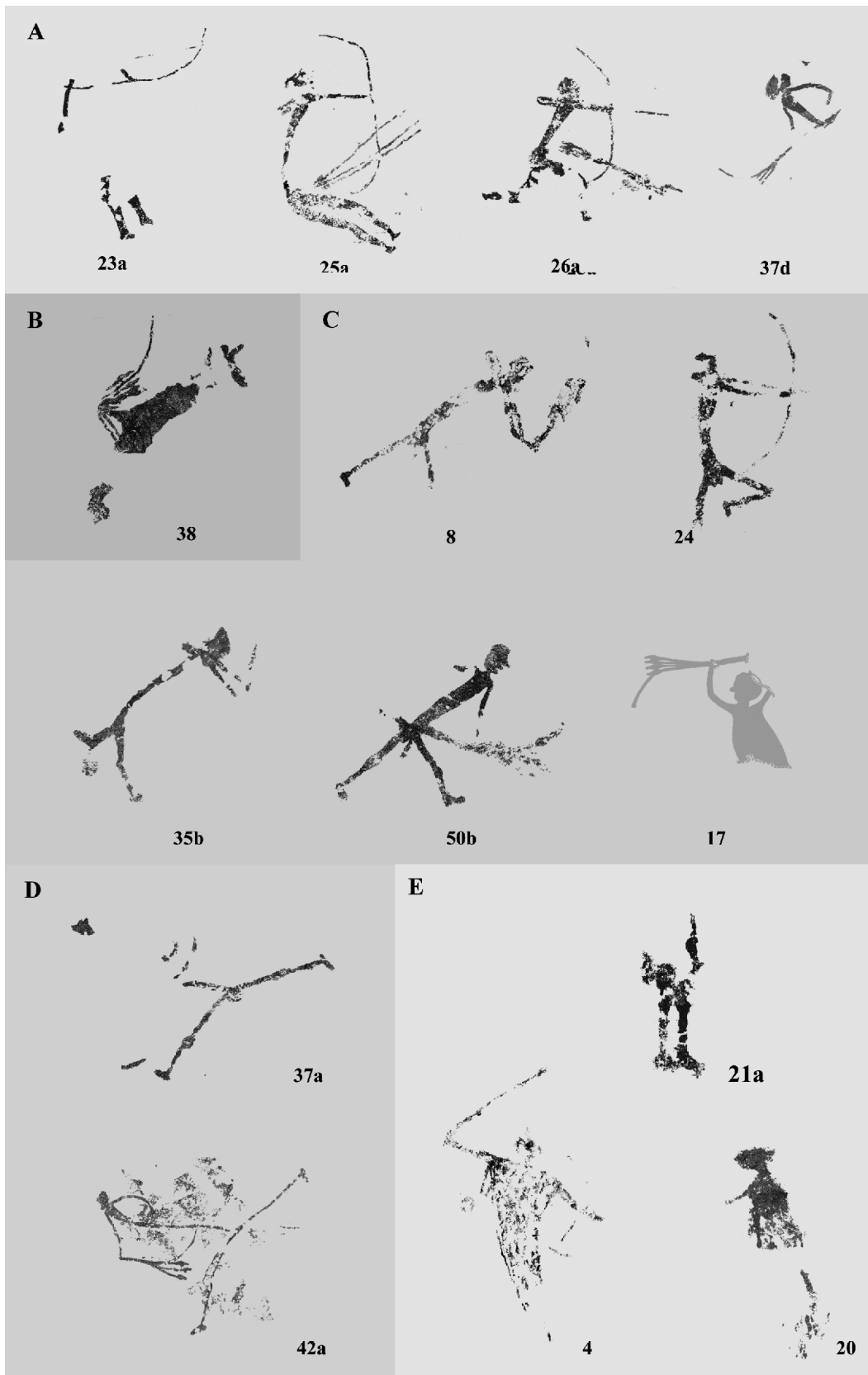


Fig. 21. Variantes de la figura humana en la Cova dels Cavalls II. A. Tipo Civil. B. Tipo Tolls. C. Tipo Cingle. D. Tipo Lineal (variante naturalista). E. Indeterminados.

Por último, a diferencia de lo que ocurre en el Abric de Centelles, en el que las representaciones de este horizonte parecen constituir la decoración *ex-novo*, en este abrigo parece documentarse un horizonte anterior representado por una agrupación de cápridos de tamaño medio-pequeño, que aparecen infrapuestos a los arqueros 51 y 53a. Una superposición interesante porque indica un horizonte previo de representación en la que ni las figuras son de tamaño grande, ni se hallan en posiciones estáticas, ni reproducen las especies que se consideran propias del primer horizonte: bóvidos y cérvidos.

Tipo Civil.
(Fig. 21)

En este tipo humano englobamos con cierta seguridad a los motivos 23a, 25a, 26a y 37d, y con ciertas dudas los motivos 39 y 40, al resultar inviable la comprobación de sus rasgos formales como consecuencia de su enorme deterioro. Se trata, como ya hemos señalado, de representaciones en las que la altura media del cuerpo se sitúa a la mitad de su longitud, resultando en troncos algo estilizados, cuyos rasgos formales y ausencia de ornamentos nos llevan a englobarlos dentro del horizonte Civil caracterizado a partir del yacimiento homónimo. La percepción que tenemos de la figura 23a en la actualidad es bastante incompleta y por ello da la impresión de que su torso sería algo más estilizado que el del resto de arqueros. Sin embargo, si superponemos el motivo 25a sobre él, un arquero que repite las misma disposición salvo por lo respecta a la forma de empuñar el arco, observamos que sus proporciones anatómicas debieron resultar bastante afines (Fig. 22).

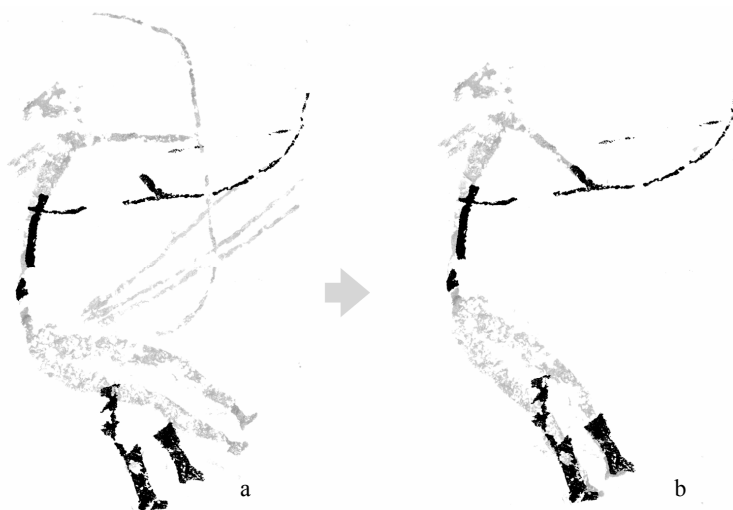


Fig. 22. a. La superposición de los restos del arquero 23a sobre el arquero 25a nos permite hacernos una idea de las proporciones anatómicas de este último, aunque se trata de una reconstrucción puramente hipotética.

La morfología de sus **cabezas** parece repetir las dos variantes que encontrábamos en el vecino conjunto de Civil, de tipo elipsoidal (motivo 37d) y de tipo globular (motivo 26a). Y en todos los casos carecen de cualquier tipo de adorno, que nos llevaba a considerar la existencia de un modelo estándar rígido, que no da pie a la variación interna, ni en la cabeza ni en otras partes anatómicas, salvo en lo que a las posturas se refiere.

Los **brazos**, articulados, adoptan diversas disposiciones según se hallen en actitud de marcha (motivo 37d) o disparo (25a y 26a). En este último caso, y según observábamos en el conjunto del Civil, las figuras de este horizonte no incluyen ni el detalle de la cuerda del arco, ni el de la flecha que va a ser disparada. Sin embargo, las figuras de Cavalls no parecen repetir esas pautas, por lo que tal vez se trate de convenciones gráficas que se incorporan o eluden en función de la temática representada o de la voluntad del artista. La figura 23a, que ya ha disparado su flecha, presenta el arco en posición horizontal, en el que se da cuenta del detalle de la cuerda distendida y de la escotadura. Por su parte, el arquero 25a ha efectuado así mismo el disparo, aunque todavía mantiene dicha posición., como se desprende de la ausencia de la flecha empuñada que ya ha herido al animal que se encuentra frente a él. Por último, el arquero 26 mantiene la flecha cargada, sin que podamos determinar si se funde o no en un solo trazo con el brazo que sostiene el arco. La presencia de la flecha empuñada explicaría por qué el animal que se encuentra frente a él es el único animal del frente de la manada que todavía no se halla herido, como señalábamos con anterioridad.

La característica ausencia de ornamentos de este horizonte no impide la representación del **sexo** en algunos individuos (motivo 25a), que de forma convencional lo exhiben en la parte anterior de las extremidades y no entre las piernas, como ya pudimos constatar en el vecino conjunto del Civil. Por tanto, y aunque en la publicación del conjunto (Villaverde et al, 2002: 106) nos inclinamos a interpretarlo como un posible adorno de cintura, el análisis de las representaciones de tipo Civil en el conjunto homónimo nos permite verificar que se trata sin duda de ese detalle anatómico, aunque no siempre es visible en todos los individuos.

Respetando las convenciones de ese horizonte, las **piernas** de estos tres arqueros reproducen con esmero el modelado anatómico, que al margen de la disposición adoptada suele incluir la articulación de la rodilla. Pero en ningún caso se incorporan adornos como jarreteras, ni el modelado anatómico resulta excesivo. La prominencia de los glúteos depende de la postura adoptada, de tal modo que mientras en la posición sedente (motivo 25a) queda prácticamente desdibujado, en otras posturas queda recogido en la silueta (motivo 26a).

En cuanto al **armamento**, los arcos son de tamaño grande y de tipo simple aplanado, y en todos los casos se tensan sin incorporar el haz de flechas en la mano que lo empuña, sino que son depositadas en el suelo para facilitar el disparo. Una disposición acorde con la idea de que los individuos se hayan apostados en la zona de tiro a la espera de la llegada de las presas y no van tras ellas portando consigo todo el armamento. Sin embargo, los arqueros que participan como batidores transportan arco y flechas en una sola mano (motivo 37d). En contraste con las figuras de les Coves del Civil, las de este conjunto no complementan su equipo de caza con la utilización de carcajs ni bolsas de pequeño tamaño, lo que podría permitirnos diferenciar entre el armamento bélico que se exhibe en Civil y el cazador de este abrigo.

Desde el punto de vista **compositivo**, a diferencia de la escena de Civil, en la que la superposición de figuras evidencia diversos episodios gráficos, la batida de caza en la que participan estos arqueros se caracteriza por la limpieza expositiva, en la que los motivos se yuxtaponen en 4 planos paralelos oblicuos descendentes que proporcionan a la composición un plano de fuga que acentúa la velocidad de las presas, que van a desembocar al punto en el que aguardan los tiradores apostados en disposición de disparo. Esa disposición en agrupaciones lineales integradas por pares, tríos o cuartetos de figuras ordenadas mediante yuxtaposición estrecha reproduce unas pautas que observábamos así mismo en el vecino Civil, actuando como nexo de unión entre

ambas escenas, que sin duda debieron pertenecer a un mismo horizonte gráfico. El cambio temático con respecto a las representaciones de Civil podría estar revelando una funcionalidad distinta de los dos emplazamientos estudiados.

Por último, desde el punto de vista espacial, las figuras de este horizonte seleccionan, al igual que ya hicieran en les Coves del Civil, la parte central y más cóncava del abrigo para reproducir su escena. No es posible determinar si en su incorporación al panel se superponen sobre horizontes previos, ya que no hemos podido documentar superposición alguna sobre representaciones de tipo Centelles. Pero es evidente que de nuevo se comportan como motivos fundamentales, ya que conforman escena por sí mismos sin prestar atención a la temática reproducida por representaciones previas. La posible adición de los arqueros tipo Mas d'en Josep (44, 47 y 48) a la batida de caza en una fase posterior nos confirmaría el orden en la secuencia de estos dos horizontes gráficos, aunque se trata de una adición en la que carecemos de superposiciones y que por tanto nos impide asegurar si realmente son posteriores o se trata de motivos reaprovechados para la nueva temática precisamente por su coherencia narrativa.

Tipo Mas d'en Josep.

(Fig. 19)

La adscripción a este horizonte de una figura de la Cova dels Cavalls la efectuamos con ciertas dudas debido al deterioro que presenta la citada figura (motivo 7). A partir del yacimiento homónimo y de las figuras de les Coves de la Saltadora que englobamos en dicho horizonte, pudimos definir a este tipo humano como un tipo de figuras de tamaño medio (entre los 11 y los 16 cm), marcadamente naturalistas y proporcionadas en la relación tronco/extremidades aunque con tendencia a la estilización del torso que provoca que la altura media del cuerpo se desplace a la mitad de su longitud, y con un modelado muscular somero de las extremidades que en ocasiones incorporan el detalle de jarreteras. La profusión de adornos o complementos de cabeza, torso y cintura es otro rasgo propio de estos individuos, que los diferencia con respecto a las figuras de tipo Civil que mantienen proporciones anatómicas similares.

El individuo aquí representado no conserva ninguno de estos rasgos ornamentales, ya que la parte inferior de su tronco ha desaparecido y tan sólo conserva una de sus extremidades, flexionada, en la que falta el detalle del pie. No obstante su relación tronco extremidades sitúa la altura media de su cuerpo a la mitad de su longitud, como es propio de este horizonte y también de algunas representaciones de tipo Civil. Pero hay ciertos aspectos que nos inclinan a favor de su incorporación en el primer horizonte. El primer rasgo que cabe destacar es la morfología de su **cabeza**. A diferencia de los arqueros de tipo Civil, el presente individuo exhibe un peinado de tipo piriforme y morfología asimétrica, como es característico del horizonte Centelles (Fig. 23). Así mismo, a la hora de representar la actitud de disparo, el astil y la empuñadura de la **flecha** empuñada se individualiza con claridad del brazo que sujeta el arco, un rasgo nada propio de las representaciones de tipo Civil y que sí documentamos en alguna representación de tipo Mas d'En Josep (Saltadora, Fig. 4-VIII). Esa forma de empuñar la flecha, al igual que la disposición de carrera al vuelo, parecen dos aspectos gráficos que arrancan en este horizonte, pero se repiten en las fases sucesivas como observamos en este mismo abrigo en las representaciones que hemos englobado bajo el epígrafe tipo Cingle.

De conformidad con este horizonte figurativo el arquero 7 debe estar integrado en una escena de caza, a juzgar por su disposición, aunque la posible presa se halla totalmente desaparecida en la actualidad, por lo que poco más podemos señalar acerca de las pautas compositivas de la escena en la que estuvo insertada esta representación.

También de este horizonte parecen los desaparecidos arqueros 44, 47 y 48, atentos al modelado anatómico de tronco y extremidades

y que en esta ocasión sí incluyen adornos de jarreteras visibles en los sujetos 44 y 47. No obstante, su práctica desaparición impide ofrecer una definición más exhaustiva.



Fig. 23. Arquero de tipo Mas d'en Josep. Cabeza piriforme asimétrica y detalle de flecha emplumada.

Tipo Cingle.

Definido a partir del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia, las figuras englobadas en este horizonte gráfico se caracterizan por una relativa desproporción en la relación tronco/extremidades que resulta en individuos patiocortos, en lo que la altura media del cuerpo se sitúa en el tercio inferior. El peso de la figura recae precisamente en su parte superior, ya que las extremidades quedan reducidas a simples trazos, que no prestan atención al modelado anatómico, salvo la articulación de la rodilla en contados casos.

En su ejecución el artista combina la tinta plana, empleada en el diseño de cabeza y tronco, con la tinta lineal, que dibuja las extremidades. Sus parámetros métricos se mantienen dentro de los observados en las figuras del Cingle, en las que la longitud del tronco oscila entre los 5 y los 7 cm y la de las piernas entre los 3 y los 5, por lo que sus dimensiones son bastante coherentes y en ningún caso parecen superar los 12 cm.

A nivel formal, destaca la morfología de la **cabeza**, que en algunos casos incorpora detalles faciales, como la nariz y la boca del arquero 50a. El **tronco**, de tipo barra, se ensancha ligeramente a la altura del torso en algunos individuos y por lo general no incluye ningún tipo de adorno o complemento. El único **complemento** que documentamos en este individuo es el adorno triangular que muestran algunos individuos a modo de faldellín (motivo 24a), aunque en otros casos el sexo queda visible en ese mismo punto (motivos 8 y 50a). Las **piernas**, lineales y excesivamente cortas que en el conjunto del Cingle no mostraban ningún tipo de articulación, en este caso recogen la articulación de la rodilla, para flexionar la pierna preparándose para el disparo (motivo 24a) o en su actitud de carrera (motivo 35b).

Su **armamento** se integra una vez más por arcos y flechas y en su actitud de disparo diferencian siempre la flecha cargada del brazo que sostiene el arco. Una convención gráfica que no es originaria de este horizonte sino que tiene su origen en las representaciones de tipo Mas d'En Josep, como la figura 7 de Cavalls a la que se adhiere el arquero 8 con posterioridad. Dicha adición, junto con la del arquero 24a a la batida de caza protagonizada por arqueros de tipo Civil, nos indica la posterioridad de este horizonte con respecto a los dos anteriores (horizontes Mas d'en Josep y Civil). Del mismo modo, la superposición del arquero 50a sobre una pierna de arquero de

tipo Centelles nos revela su posterioridad con respecto a este tipo. Sin embargo, carecemos de evidencias claras que permitan establecer su relación temporal con respecto a las figuras de tipo Tolls (motivo 38) y a las de tipo filiforme (motivos 37a y 42a).

Desde el punto de vista **compositivo**, al menos 3 de las 5 representaciones que hemos englobado en este tipo (motivos 8, 24 y 50a) se comportan como motivos complementarios en su incorporación al abrigo, ya que se adhieren a representaciones previas, bien complementando la escena anterior (motivos 8 y 24), bien transformándola en una escena de tipo cinagético (motivo 50b). El respeto temático del arquero 24a en su incorporación a la batida de caza no se traduce así mismo en un respeto de la organización espacial de la escena, ya que en su incorporación no se sitúa frente a la trayectoria de ninguna de las alineaciones de cérvidos, lo que junto a sus diferencias formales nos ayudó a considerarla como una adición posterior.

Tipo Tolls. (Fig. 21)

Se trata de una variante humana que no hemos documentado con anterioridad en ninguno de los conjuntos analizados y que en la Cova dels Cavalls cuenta tan sólo con un representante bastante incompleto. La morfología de sus extremidades, gruesas y con detalle de jarreteras, nos recuerda a las representaciones del horizonte Centelles, aunque destaca la ausencia de modelado anatómico, resultando en extremidades de lados paralelos que tan sólo flexionan el trazo para incorporar el detalle de jarreteras. Del mismo modo, su disposición al vuelo no resulta acorde con el citado horizonte y discrepa notablemente de la disposición que adoptan la totalidad de las representaciones de tipo Centelles que documentamos en la Cova dels Cavalls. Una disposición que impide a su vez prestar atención al modelado de los glúteos. Dichas discrepancias nos llevaron a la búsqueda de paralelos formales en su entorno más inmediato, la Valltorta, donde dichos rasgos se repiten en la Cova del Rull, en les Coves de la Saltadora IV y en l'abric dels Tolls Alts, en el que son los únicos protagonistas de la cavidad y por ello optamos por dicha denominación para referirnos a esta nueva variante.

Sus proporciones corporales también resultan afines a las representaciones de tipo Centelles, ya que en la relación tronco/extremidades la longitud media del cuerpo se sitúa en el tercio superior, resultando en individuos proporcionados e incluso en ocasiones patilargos (Fig. 24).

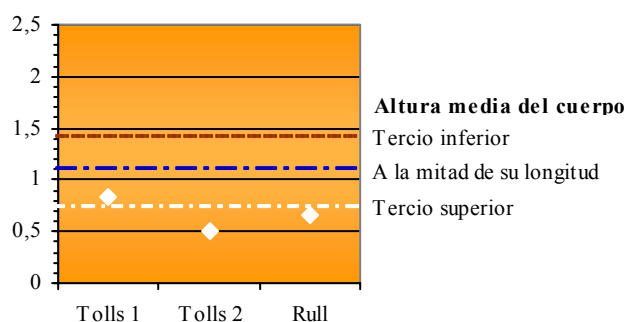


Fig. 24. Índice de proporcionalidad de las figuras humanas tipo Tolls.



Fig. 25. Figuras tipo Tolls. a. Cova dels Cavall. b. Cova del Rull. c y d. Abric dels Tolls Alts. f. Coves de la Saltadora IV.

Sus **cabezas**, atentas a la inserción de ornamentos y peinados voluminosos, resultan algo exageradas, aunque sus tocados son de nuevo afines al horizonte Centelles. La afinidad de los ornamentos no se limita exclusivamente a los de la cabeza, sino también al **adorno** de cintura en forma de cintas colgantes que incorpora el arquero 38 de Cavalls o al detalle de jarreteras visible en casi todos los ejemplos aportados (Fig. 25). Todo ello nos lleva a cuestionarnos si realmente estamos ante un tipo humano distinto o tan sólo ante una variante de tipo funcional, ya que los motivos que hemos englobado en este tipo participan en escenas de temática cinegética, y concretamente en la caza de cápridos en los conjuntos de Tolls Alts y Saltadora IV, en oposición a los motivos que protagonizan el horizonte Centelles, insertados en escenas de contenido más bien social que económico. No obstante, la coexistencia en la misma Cova dels Cavalls de figuras tipo Centelles y tipo Tolls insertadas en escenas distintas nos indica, cuanto menos, que entre las dos variantes hay un cierto lapso temporal.

En cuanto a los aspectos **compositivos**, en ningún caso las figuras englobadas en esta variante se han representado en planos horizontales, como suele ser la tónica general de las representaciones de tipo Centelles, ni aparecen en composiciones lineales o agrupados mediante la yuxtaposición parcial de sus extremidades, aunque este último aspecto podría justificarse por los requisitos gráficos que exige en cada caso la temática que protagonizan, ya que el recurso a la superposición parcial en el horizonte Centelles procura una mayor cohesión de grupo a las agrupaciones de arqueros.

Es difícil establecer el lugar que ocupa el arquero 38 en la secuencia de este abrigo,

ya que no observamos ninguna superposición que nos permita deducirlo. Sin embargo, parece que su trayectoria lo vincula con la manada de cérvidos de la batida de caza, lo que *a priori* nos lleva a suponer su incorporación posterior con objeto de complementar la escena sin provocar cambios en su contenido narrativo. No obstante somos conscientes de que podría tratarse de una representación anterior que se ha reaprovechado para quedar integrada en la nueva escena, como hemos documentado en otras ocasiones, o que simplemente comparte el espacio gráfico de dicha escena sin que los autores de uno u otro horizonte tuvieran la intención de vincularlos. La verificación de la primera hipótesis nos permitiría ratificar que estamos ante un horizonte distinto del horizonte Centelles, aunque por el momento no podemos aseverar tal interpretación.

Tipo Lineal.

(Fig. 21)

Por último nos queda analizar las figuras que hemos englobado dentro del concepto de representación Lineal, concepto que va referido básicamente a la técnica de representación y no a los aspectos formales de la figura.

Queremos insistir de nuevo en que la multitud de variaciones visibles entre las representaciones agrupadas bajo este concepto nos obligan a recordar que dentro de una misma agrupación estamos englobando variantes que sin duda debieron concebirse en momentos distintos. Sin embargo, tan sólo el estudio exhaustivo de todas las representaciones de tipo Lineal de un ámbito concreto nos permitirán deducir qué variaciones se deben tan sólo a convencionalismos de autor y cuáles muestran unas pautas de repetición constantes a nivel espacial de modo que podamos hablar de un mismo horizonte. Y es que las representaciones de tipo Lineal son las más abundantes en el ámbito de estudio y al mismo tiempo las más difíciles de caracterizar, ya que su condición sintética deja poco juego a la variación que vaya más allá de cambios en las proporciones anatómicas o de cambios en el grosor del trazo por repetición de la pincelada.

Las dos representaciones de tipo Lineal localizadas en este conjunto (motivos 37a y 42a) parecen de tipo filiforme, entendiéndose como tal representaciones que se han efectuado mediante un simple trazo, fino y único, que tan sólo es sometido a cambios de dirección para diseñar las diversas partes anatómicas. Sin embargo, un ligero engrosamiento a la altura de la rodilla del arquero 37a, podría reproducir o bien este rasgo anatómico o bien la prominencia de la pantorrilla. Este rasgo, junto a la morfología de su cabeza, que ostenta una especie de tocado coronado por tres protuberancias, y la incorporación del detalle de sexo lo diferencian del otro individuo, de cabeza globular y silueta totalmente lineal. Así mismo, presentan totalidades distintas que podrían delatar autores o momentos distintos, si bien su disposición es prácticamente similar, con extremidades abiertas al vuelo y torso inclinado hacia delante hasta alcanzar la horizontal para acentuar su actitud de carrera.

En cuanto a sus **proporciones** anatómicas, ambas figuras muestran una estilización del tronco algo exagerada que lleva a situar la altura media de su cuerpo en el tercio inferior, resultando en individuos patiocortos.

Desde el punto de vista **compositivo** ambas representaciones actúan como motivos complementarios incorporándose a la batida de caza sin alterar la narración desarrollada. En su incorporación respetan la trayectoria marcada por la carrera de la manada y también el tamaño medio de los arqueros protagonistas. Sin embargo, no tratan de imitar sus rasgos formales, lo que revela una vez más ese deseo de individualización como rasgo de identidad. Su lugar en la secuencia es difícil de

establecer con respecto a las otras variantes que se incorporan a la batida de caza (tipo Cingle y tipo Tolls) pero sin duda son posteriores a las variantes tipo Civil y tipo Centelles.

5. CONCLUSIONES.

L'Abric II de la Cova dels Cavalls constituye uno de los grandes conjuntos del barranco de la Valltorta cuya entidad, en cuanto a sus dimensiones y ubicación, actuaron como foco de atracción para el diseño de manifestaciones rupestres en al menos 7 episodios distintos.

A diferencia de otros conjuntos en los que el horizonte Centelles constituye la primera fase de intervención, en la Cova dels Cavalls las representaciones de tipo Centelles parecen superpuestas a una agrupación de cápridos de tamaño medio en la parte derecha del abrigo. Una superposición que contradice la tradicional interpretación de que las figuras de las primeras fases del Arte Levantino responden a animales de gran tamaño, sobre todo cérvidos y bóvidos, en actitudes estáticas, por lo menos por lo que se refiere a este ámbito regional. Además, la presencia de un bóvido de estas características superpuesto a un cérvido naturalista de pequeño tamaño y a diversas figuras humanas de tipo Mas d'en Josep corrobora dicha hipótesis. En su incorporación al panel los motivos de tipo Centelles obvian a las representaciones previas para proceder al desarrollo extensivo que les caracteriza, acaparando la práctica totalidad del soporte, fundamentalmente su parte alta, con figuras de tamaño grande que superan los 20 cm. Desde el punto de vista gráfico, no sólo no se hallan condicionados por las irregularidades del soporte –como coladas estalagmíticas que en otros horizontes limitan el desarrollo escénico- sino que o bien las obvian o bien las reaprovechan para simular elementos estructurales del paisaje.

Al igual que documentamos en el vecino yacimiento de les Coves del Civil III, sobre el horizonte Centelles se adhiere un nuevo horizonte que obvia a las representaciones anteriores, acaparando el espacio central y más cóncavo de la cavidad para reproducir una escena de temática distinta protagonizada por figuras humanas de tipo Civil, que en esta ocasión comparten escena con una manada de ciervos sobre las que ejercen sus actividades cinegéticas, pero que se asemejan a las figuras del yacimiento homónimo tanto desde el punto de vista formal como en las pautas de composición de la escena.

Manteniendo dicha temática, las figuras de tipo Mas d'en Josep parecen constituir el horizonte consecutivo, que se diferencia básicamente del anterior por la profusión de adornos corporales. En su adición al conjunto participan en dos escenas distintas, una que pudiera ser de tipo cinegético, a juzgar por la postura adoptada por el arquero 7, mientras que el resto parece adherirse a la batida de caza por la retaguardia.

Sobre los dos horizontes anteriores se produce la adición de las figuras de tipo Cingle, que a diferencia de los episodios previos no constituyen escenas por sí mismos sino que se adhieren a escenas previas. En su adición a ellas incorporan rasgos formales diferenciales, pero respetan las dimensiones de las figuras anteriores y también las actividades que desarrollan, salvo el motivo 50a que transforma la agrupación de cápridos inicial en una escena cinegética.

Por último, las representaciones de tipo Tolls y tipo Lineal actúan así mismo como motivos complementarios, ubicándose en las áreas periféricas de la batida de caza en la que pudieran integrarse, respetando el tamaño de las figuras previas, la trayectoria marcada por la manada en estampida y la temática representada. El orden de estos tres

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.

últimos horizontes es difícil de establecer, al menos por lo que respecta a este conjunto, dada la ausencia de superposiciones.

III-3. SÍNTESIS ESTILÍSTICA. LAS REPRESENTACIONES HUMANAS LEVANTINAS EN EL NÚCLEO GASULLA-VALLTORTA Y SU CONTEXTO REGIONAL.

1. INTRODUCCIÓN.

El análisis de diversas estaciones con Arte Rupestre Levantino de los núcleos castellanenses de Gasulla y Valltorta nos ha permitido constatar la existencia de una cierta variabilidad formal, técnica, temática y compositiva entre las representaciones humanas que no puede ser sino fruto de la adición paulatina, resultado de la reutilización de los mismos emplazamientos a los largo de diversos horizontes. La reutilización de los espacios no implica siempre unas mismas pautas de adición, sino que mientras en ocasiones las nuevas intervenciones respetan las temáticas previas, adaptándose a los espacios sobrantes, otras veces tratan de complementarlas adhiriendo nuevas figuras o proceden a una apropiación del espacio gráfico superponiéndose a lo anterior como un modo de reafirmar una nueva identidad, que conlleva cambios formales, temáticos y compositivos. Esa constante reutilización de los mismos enclaves lleva pareja una serie de ventajas e inconvenientes para la sistematización estilística del Arte Levantino. Entre las ventajas, permite reconstruir la secuencia evolutiva de esta manifestación parietal en base al análisis exhaustivo de las pautas de adición y de las superposiciones, pero el principal inconveniente es que no siempre resulta fácil identificar el orden de las adiciones cuando no se produce superposición física, y aun cuando se produce, no siempre es posible determinar con fiabilidad el orden de las superposiciones cromáticas, ni siquiera analizadas a nivel microscópico. Las dificultades que conlleva el análisis compositivo y las multiplicidad de lecturas viables para una misma composición, fundamentalmente cuando estamos ante composiciones complejas en las que interviene un número importante de motivos que responden a conceptos estilísticos diversos, obliga a tomar con precaución algunas de nuestras interpretaciones, máxime cuando la progresiva adición de motivos implica la apropiación o transformación de los horizontes previos y el deterioro de los paneles nos ofrece una lectura sesgada de los mismos. Lo mismo ocurre con la interpretación de ciertas temáticas, abiertas a diversas interpretaciones, o la adición de ciertos motivos intermedios a alguno de los horizontes individualizados. Pero lo importante a nuestro juicio no son los casos particulares sino la definición global de los horizontes, que no se individualizan a partir de una sola figura sino en base a la continuidad espacio-temporal de ciertas convenciones gráficas o de ciertas pautas de representación.

Por tanto, en este tipo de análisis mientras los rasgos formales son determinantes para establecer agrupaciones tipológicas significativas que pudieran hallarse vinculadas a una determinada época o región, (ya que no nos interesa la determinación del autor), de tal forma que la repetición de determinadas convenciones gráficas se convierte en una norma que adquiere valor estilístico, el peso de la secuenciación recae fundamentalmente en el análisis de las pautas de composición y adición, que nos permitirá determinar si dos o más tipos resultan sincrónicos (debidos a diferencias funcionales coetáneas y/o a variaciones regionales sincrónicas) o diacrónicos.

Nuestra investigación parte del análisis de los conjuntos castellanenses de Cova dels Cavalls II, Coves de la Saltadora VII, VIII y IX, Mas d'en Josep, Cingle de la Mola Remigia IX, Coves del Civil y Abric de Centelles, y nos ha permitido caracterizar un mínimo de 6 horizontes gráficos de cierta entidad a nivel espacio-temporal. No obstante recordemos que nuestra aproximación a estos conjuntos ha sido desigual, ya que mientras en los tres primeros enclaves procedimos al análisis exhaustivo de la totalidad de sus representaciones, de sus variantes estilísticas y compositivas y a la realización de una nueva documentación gráfica junto con López-

Montalvo, (Martínez y Villaverde, 2002; Domingo, 2000; López-Montalvo, 2000 y Domingo et al. 2003), en los dos últimos nuestro acceso a documentación inédita o a la realización de una nueva documentación gráfica se ha visto restringido por hallarse en proceso de estudio por miembros del Instituto Valenciano de Arte Rupestre (Museu de la Valltorta, Tírig, Castelló). Por ello nuestra aproximación a esos conjuntos debe considerarse parcial.

La diferenciación de diversos horizontes gráficos no engloba a la totalidad de las representaciones de estos conjuntos, ya que siempre encontramos tipos intermedios o variantes que no encajan en ninguno de ellos y para los que no hemos encontrado paralelos en el entorno inmediato que nos permitan definir un horizonte de cierta entidad, sino que en ocasiones parecen más bien producto de intervenciones puntuales que no se adecuan a las normas o a los cánones de representación de horizontes bien definidos.

Por otra parte, hemos complementado nuestras observaciones con la revisión de los calcos de otros conjuntos del Maestrazgo castellonense publicados por diversos investigadores, que nos permiten confirmar algunas de nuestras observaciones y comprobar la entidad espacial de cada una de las fases individualizadas. Así mismo, los vínculos geográficos que existen entre esta área y el noreste de Aragón y el sur de Tarragona, nos han llevado a la revisión de los conjuntos publicados de aquellas áreas para comprobar las posibles relaciones existentes entre ambos núcleos en sus diversas fases. Sin embargo, esta aproximación no cuenta con una revisión *in situ* de los calcos publicados, ni hemos podido acceder a documentación fotográfica que nos facilitara las comprobaciones, por lo que algunas de las apreciaciones efectuadas únicamente sobre calcos, obtenidos con criterios muy dispares, nos podrían inducir a error.

Las fases individualizadas a partir de los conjuntos enumerados resultan bastante consistentes, salvo algunas excepciones, como las figuras de tipo Lineal que con toda seguridad engloban más de un horizonte interno, difícil de caracterizar por el grado de síntesis al que han sido sometidas las representaciones, pero que podremos disgregar en diversas fases, con toda seguridad, si en futuros trabajos podemos ampliar el número de conjuntos analizados. Así mismo, el estudio exhaustivo de la totalidad de las representaciones de los conjuntos de Civil, Centelles o el Cingle de la Mola Remigia aportarán novedades importantes, sobre todo por lo que se refiere al establecimiento de la secuencia evolutiva de los diversos horizontes individualizados.

Cada uno de los horizontes caracterizados muestra unas pautas formales, métricas, técnicas, temáticas y compositivas que lo diferencian del resto, aunque ninguna de estas variables es suficiente por sí misma para proceder a dicha caracterización, sino que se complementan entre sí. Además, existen algunos nexos de unión entre ellas que nos permiten hablar de la perduración de diversas convenciones gráficas a lo largo de varios episodios. La búsqueda de conjuntos que incluyeran escenas en los que participaran un cierto número de motivos formalmente afines nos permitió determinar el grado de variación interna permitida en cada fase y en qué variables. Así, mientras en el horizonte Centelles hay una cierta variabilidad formal entre los motivos, que exhiben ornamentos distintos fruto de un deseo de mayor caracterización de los individuos, en el horizonte civil las figuras se hallan sujetas a un canon muy rígido presidido por la austeridad, que da poco juego a la variación formal y sin embargo muestra una enorme variabilidad en las proporciones anatómicas de las representaciones, con figuras relativamente próximas a las proporciones reales y otras en las que la altura media del cuerpo ronda el tercio inferior de su longitud.

2. VARIANTES FORMALES DE LA FIGURA HUMANA E IMPLICACIONES ESTILÍSTICAS.

Las variantes individualizadas responden a una definición somera que recoge los principales rasgos del tipo. Sin embargo, y como ya hemos señalado en diversas ocasiones a lo largo de este estudio, la extensión de las definiciones nos llevó a buscar términos más concisos que faciliten la identificación de cada tipo, para ser más directos. La entidad que algunas de las fases individualizadas adquiere en determinados conjuntos o cavidades del núcleo Gasulla-Valltorta nos llevó a seleccionar el topónimo de dichos enclaves como término definidor del tipo, sin que con ello queramos imponer esta terminología para la totalidad del Arte Levantino, sino simplemente facilitar la proyección mental de la imagen que se esconde tras el término propuesto, siempre vinculado a una locución que engloba los rasgos definitorios de forma más amplia. Sin embargo, en uno de los tipos el término que lo define no va referido a un yacimiento, sino más bien a la técnica de representación: el tipo Lineal, ya que este concepto recoge en sí mismo el principal rasgo de diferenciación del tipo. No obstante, se trata de un tipo en el que se engloban diversas variantes que son igualmente susceptibles de individualización. De este modo hablaremos de:

- **Tipo Centelles**, para referirnos a representaciones naturalistas y relativamente proporcionadas, de tamaño medio-grande, que se caracterizan por sus cabezas de tipo piriforme, la exhibición de ornamentos y vestimenta (jarreteras, faldas o pantalones anchos), el carácter masivo de sus extremidades y su relativa variabilidad interna que revela un predominio del individuo frente al tipo.
- **Tipo Civil**, para referirnos a representaciones sometidas a un fuerte convencionalismo basado en la simplificación de las formas y la deformación del modelo mediante el alargamiento y estilización del tronco, que contrasta con el naturalismo de las extremidades atentas al modelado muscular de glúteos y pantorrilla. Su parquedad de ornamentos contrasta con una mayor variedad de su equipamiento bélico, lo que redundará en un predominio del tipo o la agrupación frente al individuo.
- **Tipo Mas d'en Josep**, para referirnos a representaciones naturalistas y relativamente proporcionadas, aunque con tendencia a la estilización del tronco que traslada la altura media de su cuerpo a la mitad de su longitud y con un modelado muscular somero de las extremidades que incorporan el detalle de jarreteras. Repite los ornamentos del tipo Centelles, salvo los brazaletes.
- **Tipo Tolls**, individualizada con ciertas dudas y que tal vez constituye únicamente una variante funcional del tipo Centelles o una variante de autor del tipo Mas d'en Josep, ya que participa en escenas de temática cinegética. Se asemeja al tipo Centelles por sus proporciones anatómicas y la morfología de sus extremidades, masivas y con detalle de jarreteras, pero de las que se aleja por la ausencia de modelado anatómico, resultando en extremidades de lados paralelos. Así mismo, adopta la disposición de carrera al vuelo nada propia de las representaciones englobadas en el tipo Centelles.
- **Tipo Cingle**, se caracterizan por presentar troncos anchos y relativamente estilizados que contrastan con el diseño lineal de las extremidades. Existe una cierta variabilidad interna en la ejecución de la cabeza, que en numerosas ocasiones incluye detalles faciales, y del tronco, cuya amplitud varía entre troncos casi lineales y otros de prominencia abdominal. Se trata de individuos desproporcionados en los que la altura media del cuerpo se traslada al tercio inferior, resultando en sujetos piernicortos.

- **Tipo Lineal**, en los que la línea configura la estructura corporal básica y las variantes aparecen en función del grosor y la longitud del trazo o en la forma de articular sus diversas partes anatómicas.

Una de las cuestiones más complejas ha sido la determinación del orden que ocupa cada una de estas fases en la secuencia evolutiva del núcleo Gasulla-Valltorta. Para ello ha sido fundamental la búsqueda de superposiciones y el análisis de las pautas de adición de cada una de las fases a los diversos conjuntos que, salvo escasas excepciones, se caracterizan por su carácter acumulativo. Y es que, por lo general, la entidad de ciertos conjuntos, en cuanto a sus dimensiones y ubicación espacial, actúa como foco de atracción para la ejecución de manifestaciones rupestres en diversas fases. La intervención sucesiva sobre una misma cavidad conlleva diversas implicaciones, como observa Clegg en el Arte Rupestre australiano en relación a los cambios estilísticos y a los repintes sucesivos. Y es que la renovación de las escenas en intervalos regulares implica una simetría inicial en los motivos representados, que van sufriendo pequeñas modificaciones a medida que se dilata el tiempo de intervención. Esas modificaciones, que a medio plazo son irrelevantes para el significado y la función de los artefactos (Clegg, 1987) o “*arte-factos*”, a las que no se otorga importancia y que en todo caso sirven para acentuar la idea de complementariedad y de continuidad, a largo plazo pueden conducir a verdaderos cambios temáticos, formales y compositivos que implican cambios sociales de cierta magnitud y que encierran una intención expresa de diferenciarse de lo anterior por razones que por el momento se nos escapan. Por tanto, a la hora de analizar los diversos horizontes y sus pautas de adición hemos diferenciado entre motivos fundamentales, es decir, motivos que constituyen escena por sí mismos al margen de la existencia de representaciones previas, y motivos complementarios, es decir, motivos que se adhieren a escenas previas, bien complementando la acción desarrollada, bien reaprovechando a las figuras anteriores para reproducir una nueva temática. En este último caso, corremos el riesgo de considerar adheridas a la nueva escena representaciones cuyo emplazamiento fue simplemente respetado sin que existiera una intención expresa de incorporarlas a las nuevas temáticas y que por tanto tan sólo comparten espacio gráfico. No obstante, si su actitud y trayectoria resulta acorde con la temática representada las hemos considerado como adheridas a la nueva escena.

Al margen de todo lo señalado, somos conscientes de que la adición de algunas figuras a las fases individualizadas es más problemática que otras. Pero dejando a un lado esos casos puntuales, lo cierto es que los horizontes individualizados tienen suficiente entidad como para defender su diferenciación. Por tanto, de forma sintética recordaremos los rasgos que caracterizan a cada uno de los horizontes individualizados y su posible lugar en la secuencia y buscaremos paralelos en el entorno inmediato que nos permitan determinar su entidad espacial.

Horizonte Centelles.



Caracterizado a partir del yacimiento homónimo, las representaciones de tipo Centelles corresponden a las que ya en su día Obermaier y Wernert agrupaban bajo el término paquípedo, y que en nuestra revisión de la Cova dels Cavalls II definíamos como “representaciones humanas de componente naturalista, con piernas abultadas y cuerpo corto” (Villaverde et al., 2002: 181).

Su naturalismo, sus proporciones anatómicas, el

carácter masivo de sus extremidades y la exhibición de una cierta variedad de ornamentos son los principales rasgos definitorios del tipo a nivel formal. Unos rasgos que se repiten en diversas figuras humanas de l'Abric de Centelles, la Cova dels Cavalls II, les Coves de la Saltadora VII y IX y el Cingle de la Mola Remigia IX, y que ponen de manifiesto la entidad de este horizonte gráfico.

Desde el punto de vista **técnico** se opta por la tinta plana como recurso para reproducir figuras dotadas de volumen corporal y no muy alejadas de su referente real. Tinta plana que por lo general es monocroma, pero que en determinados casos se transforma en bicromía para destacar ciertos adornos de vestimenta o diseños corporales, como ocurre en la segunda fase de representación de este horizonte individualizada en l'Abric de Centelles y tal vez en la 'venus' de les Covetes del Puntal, ambas escenas relacionadas con la procreación. Tal restricción en el uso de esta técnica nos lleva a considerarla como reservada a determinados contextos en los que pudo adquirir una cierta significación ideológica o ceremonial.

En el cálculo de las **proporciones anatómicas** incluimos algunos paralelos del entorno más próximo del Maestrazgo castellonense que conservan figuras completas, Racó Gasparo (Viñas, 1982: 91), Cingle de Palanques A (Mesado, 1995), Mas del Ous (Meseguer, 1981) y Cova de Montllor (Viñas, Sarriá y Monzonís, 1979), en los que efectuamos el cálculo a partir de la documentación publicada. El resultado revela que estamos ante un tipo humano proporcionado y relativamente homogéneo, con un índice de proporcionalidad medio de 0,6, propio de individuos que, en todo caso, tienden a la reducción de la longitud del tronco, resultando en ocasiones algo piernilargos. Tal sólo las dos mujeres que interpretamos en proceso de gestación (Abric de Centelles y 'venus' de les Covetes del Puntal) escapan a dichas proporciones. Una licencia artística que no consideramos indicativa de su ejecución en otra fase sino producto de un deseo de acentuar la prominencia ventral por medio del alargamiento del tronco (Fig. 1).

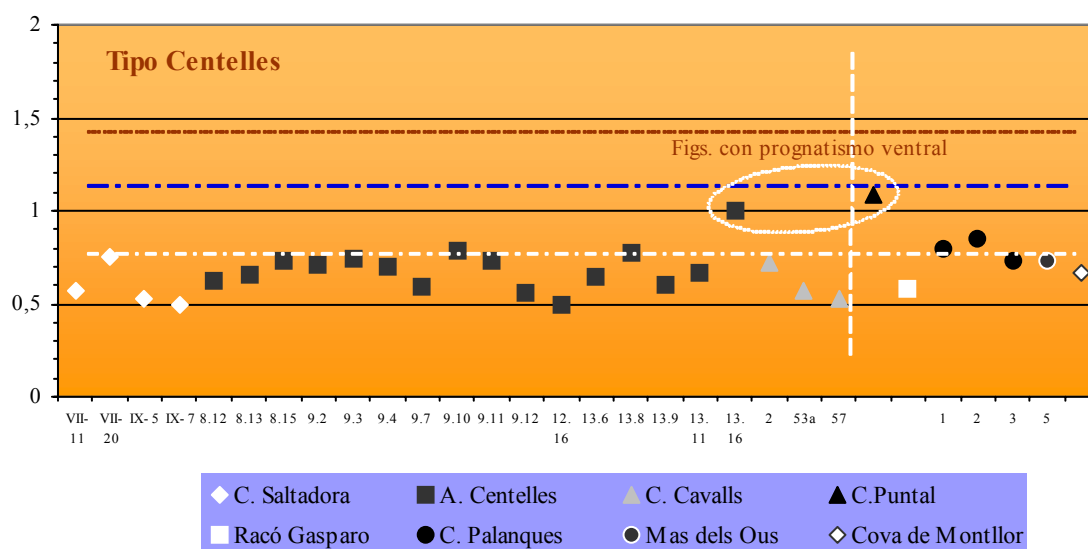


Fig. 1. Proporción tronco/extremidades del tipo Centelles.

El **modelado anatómico** es naturalista y en ocasiones incluso exagerado y se traduce en individuos de cabeza piriforme, generalmente de perfiles simétricos, convencionalismo propio de un ángulo de visión frontal, que responde a un tipo de melena que provoca el ocultamiento del cuello; torsos triangulares que adelgazan

progresivamente en su prolongación hacia la cintura, piernas gruesas que incluyen el modelado anatómico; brazos naturalistas que en ocasiones detallan la mano, e incluso los dedos, y pies pequeños que contrastan con el excesivo volumen de las extremidades. La búsqueda de una caracterización de las diferencias sexuales y de edad entre los individuos que participan en algunas de sus escenas se logra mediante la incorporación de figuras que se alejan de estos parámetros (como ocurre en la escena de fertilidad o procreación de l'Abric de Centelles) (Fig. 2) o mediante la reducción de sus dimensiones para figurar la presencia de niños, que son transportados sobre la carga de diversos adultos en l'Abric de Centelles 15-9 y 16-9 y les Coves de la Saltadora, 30a32-VII y para el que contamos con un paralelo en el motivo 55 del yacimiento turolense de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz) (Beltrán (dir.), 2002).

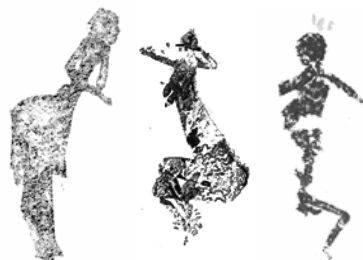


Fig. 2. Variabilidad formal de las figuras de este horizonte. Representaciones femeninas según Viñas, 1982.

La profusión de **ornamentos** es otro de los rasgos característicos de este tipo humano, que de forma aleatoria los incorporan en:

- Cabeza, en las que predominan los tocados compuestos de dos trazos incurvados a modo de antenas, efectuados mediante un simple trazo o mediante la yuxtaposición estrecha de puntuaciones, aunque constatamos también la presencia de una diadema en el arquero flechado que se desploma en les Coves de la Saltadora (VII-20) y de unas cintas colgantes en uno de los arqueros de les Coves del Civil;
- Cintura, en la que incorpora el típico cinturón con cintas colgantes que después repiten otros tipos humanos;
- Brazos, en los que se adhieren diversos tipos de brazalete, simples, dobles o a modo de lazo, que parecen exclusivos de este tipo humano y que en ocasiones combina una misma figura;
- Piernas, atentas al detalle de la vestimenta, que adquiere diversos formatos: jarreteras, pantalón corto ancho, pantalón largo o falda, que se combinan para dar mayor realismo a las escenas y cierta diversidad a los individuos. La distinción entre hombres y mujeres es posible gracias a la indumentaria, ya que salvo escasas excepciones no se detalla el sexo de forma explícita. Por otra parte la representación explícita de figuras femeninas parece exclusiva los primeros horizontes de la secuencia, es decir, los horizontes Centelles y Civil, al menos por lo que respecta al núcleo Gasulla-Valltorta.

Al margen de los ornatos personales, de los cuales algunos son exclusivos de esta fase y otros, como los tocados de antenas, los cinturones con cintas o las jarreteras perduran en fases sucesivas, los individuos de este horizonte incorporan un **equipamiento** compuesto por arcos y flechas y en ocasiones grandes fardos, poco prácticos para el desarrollo de actividades cinegéticas (Abri de Centelles-motivos 10, 13, 15 y 16-9), Cova dels Cavalls II -motivo 58-, Coves de la Saltadora VII-30a32). La naturaleza de los mismos es difícil de determinar, pero mientras unos muestran un aspecto rígido como si de un fardo de leña o armamento se tratara (Centelles 15 y 16-9 y Saltadora VII-30-32), otros muestran un aspecto más mórbido y redondeado (Centelles 10-9) que adquiere forma de bolsas de gran tamaño cuando se transportan sobre los hombros (Centelles 10 y 13-9) o asidos a la cintura (Cavalls II-58). Entre los

arcos, siempre de gran tamaño, combinan los simples aplanados con los de tipo biconvexo, mientras que las flechas son en todos los casos de ápice simple y emplumadura lanceolada. Una convención gráfica que nos permite identificar el objeto representado pero que no necesariamente debe considerarse fiel a su referente real, ya que constituye el tipo mayoritario a lo largo de las diversas fases u horizontes gráficos individualizados en la secuencia artística de este núcleo. Llama la atención que la presencia de armamento no implica el desarrollo de actividades bélicas o cinegéticas y nunca aparecen empuñados en disposición de disparo, por lo que en las escenas de este horizonte adquiere gran importancia el individuo y la exhibición de ornamentos.

Desde el punto de vista **temático**, hemos observado que las figuras de este horizonte desarrollan una temática específica lejana a la tradicional concepción del Arte Levantino como un arte centrado fundamentalmente en la plasmación de actividades y tácticas cinegéticas. No hemos podido constatar la participación de las figuras de este horizonte en escenas de esta índole, ni tampoco su vinculación a representaciones faunísticas, sino que en este horizonte la única protagonista es la figura humana en sus diversas variantes (figuras masculinas, femeninas, niños y tal vez seres fantásticos) que intervienen en escenas que hemos denominado de tipo más bien “social”.

Por un lado encontramos grandes agrupaciones de individuos, en ocasiones integradas tan sólo por arqueros (Cova dels Cavalls II) y en otras por hombres, mujeres y niños (Abric de Centelles), que protagonizan marchas territoriales en las que todos los personajes avanzan en la misma dirección aguas arriba (Cova dels Cavalls II) o figuran un encuentro al que acuden todos o al menos gran parte de los integrantes de un grupo humano, con fardos y enseres de gran volumen, destinados al desarrollo de alguna actividad que se nos escapa (Abric de Centelles y tal vez Coves de la Saltadora VII). Por otra parte, encontramos agrupaciones de pocos individuos (Coves de la Saltadora IX -motivos 5, 6 y 7-, con un cierto paralelismo en el Abrigo del Arquero (Ladruñán, Teruel) en el que según Sebastián, (1993) se produce el encuentro de tres personajes), en posturas animadas que no comportan necesariamente el movimiento de las extremidades y cuya acción no somos capaces de determinar. En tercer lugar encontramos las que hemos denominado escenas de procreación (tal vez vinculadas con la fertilidad o la maternidad), que protagonizan la segunda fase de este horizonte en l’Abric de Centelles y que cuenta con paralelos en el propio núcleo de la Valltorta en les Covetes del Puntal. Y por último, algunos arqueros de este horizonte protagonizan la supuesta ejecución de un individuo, en la que tan sólo se representa el sujeto asaetado, sin que podamos identificar el origen de las flechas que lo hieren (Saltadora VII-20 y Cova Remigia). Una temática que pudiera estar vinculada con la aplicación de normas sociales o jurídicas, cuya finalidad es garantizar el funcionamiento de la sociedad y que pudieron quedar reflejadas en este tipo de representaciones, bien como aviso, bien como delimitación de los espacios dedicados a tal fin, bien como recordatorio. Y aunque no podemos descartar su posible vinculación con temas bélicos, las escenas de ejecución de un individuo a manos de un pelotón que encontramos en la propia Cova Remigia en fases posteriores nos inclina a pensar en una perduración de esta práctica social que pudo llevarse a cabo en este mismo yacimiento o en sus proximidades (para más detalle ver capítulo III-2.e).

En base a estas apreciaciones, las figuras de tipo Centelles, que parecen constituir el primer horizonte de representación del Arte Levantino, siempre refiriéndonos a las figuras humanas, no participan en escenas de tipo cinegético sino de tipo social. Y aunque no tenemos argumentos contundentes para garantizar que la finalidad de este

horizonte gráfico sea la de señalar y articular el territorio, sino tal vez la de singularizar las actividades que se desarrollan en los propios abrigos o en las proximidades, el resultado es la delimitación del espacio en base a las actividades que se desarrollan en los diversos enclaves. Así mismo, si aceptamos la interpretación de las escenas de Centelles y Covetes del Puntal como escenas de procreación, tal vez debamos plantearnos la posibilidad de que el Arte Levantino no sea una manifestación rupestre exclusivamente efectuada por hombres, ya que durante la prehistoria, y aun hoy en muchas sociedades tradicionales, el tema del parto es exclusivo del ámbito femenino. Por tanto, deberíamos dejar abierta la posibilidad de que la autoría del arte rupestre esté en función del contenido y la finalidad del mismo, tal vez vinculado a actos o ceremonias de acceso restringido a determinados segmentos de la población (hombres, mujeres, adultos, etc).

Desde el punto de vista **compositivo**, también observamos ciertas pautas que son características de este horizonte y que nos sirven para diferenciarlo de las fases posteriores. En líneas generales y al margen de la temática representada, observamos un dominio de los planos de representación horizontales en los que las figuras se agrupan formando pares y tríos mediante el recurso a la superposición parcial como fórmula de perspectiva de grupo y como recurso gráfico que acentúa la sensación de cohesión del grupo o el carácter coordinado de la acción desarrollada. Por otra parte, y salvo la escena de procreación de la segunda fase del horizonte Centelles del conjunto homónimo, las figuras de tipo Centelles tienden a acaparar la práctica totalidad del espacio longitudinal disponible para reproducir escenas de carácter extensivo y de gran visibilidad que requieren el mantenimiento de una cierta distancia con respecto al soporte para visualizar el conjunto, fundamentalmente cuando se trata de la representación de grupos humanos numerosos. En ese desarrollo extensivo las figuras se ordenan en planos horizontales que en unos casos resultan de desarrollo continuo y consecutivo (como en las marchas territoriales) y en otros se produce un afrontamiento, a modo de simetría en espejo, de modo que se dirige la mirada del espectador hacia un foco central o punto de encuentro. Las irregularidades del soporte no parecen constituir un obstáculo para el desarrollo de sus decoraciones e incluso en ocasiones esos accidentes topográficos son aprovechados para figurar elementos estructurales del paisaje, como vemos en la Cova dels Cavalls II. Además, en la selección del espacio escogen la parte alta y más visible del lienzo, al menos por lo que se refiere a las grandes agrupaciones de individuos. Se trata de escenas que pudieron estar dirigidas a una cierta colectividad y tan sólo en el caso de la escena de maternidad parecen seleccionar un espacio más recogido, tal vez por el carácter más restrictivo de la escena representada. No obstante, recordemos que el grado de accesibilidad a una escena depende no sólo de su grado de visibilidad sino de la posible existencia de restricciones en la circulación o acceso a determinados enclaves geográficos, a los que se pudo atribuir un valor sagrado.

En cuanto a sus pautas de adición al panel, las figuras de tipo Centelles suelen actuar como decoración *ex-novo* y constituyen escenas por sí mismas que nos permiten considerarlas como motivos fundamentales. Tan sólo en la Cova dels Cavalls II aparecen superpuestas a varias representaciones de cápridos naturalistas de pequeño tamaño, pero en el resto de conjuntos constituyen la escena primigenia sobre la que se adhieren motivos de tipo Mas d'en Josep -Abric de Centelles y Cova dels Cavalls II-, de tipo Civil -Coves del Civil, Cova dels Cavalls II y tal vez Cova dels Rossegadors o del Polvorí, (Mesado, 2004)-, de tipo Tolls -Cova dels Cavalls-, de tipo Cingle -Cingle de la Mola Remigia IX, Cova dels Cavalls II y Abrigo A del Cingle de Palanques (Mesado, 1995)- y de tipo Lineal -Abric de Centelles y Cova dels Cavalls II.

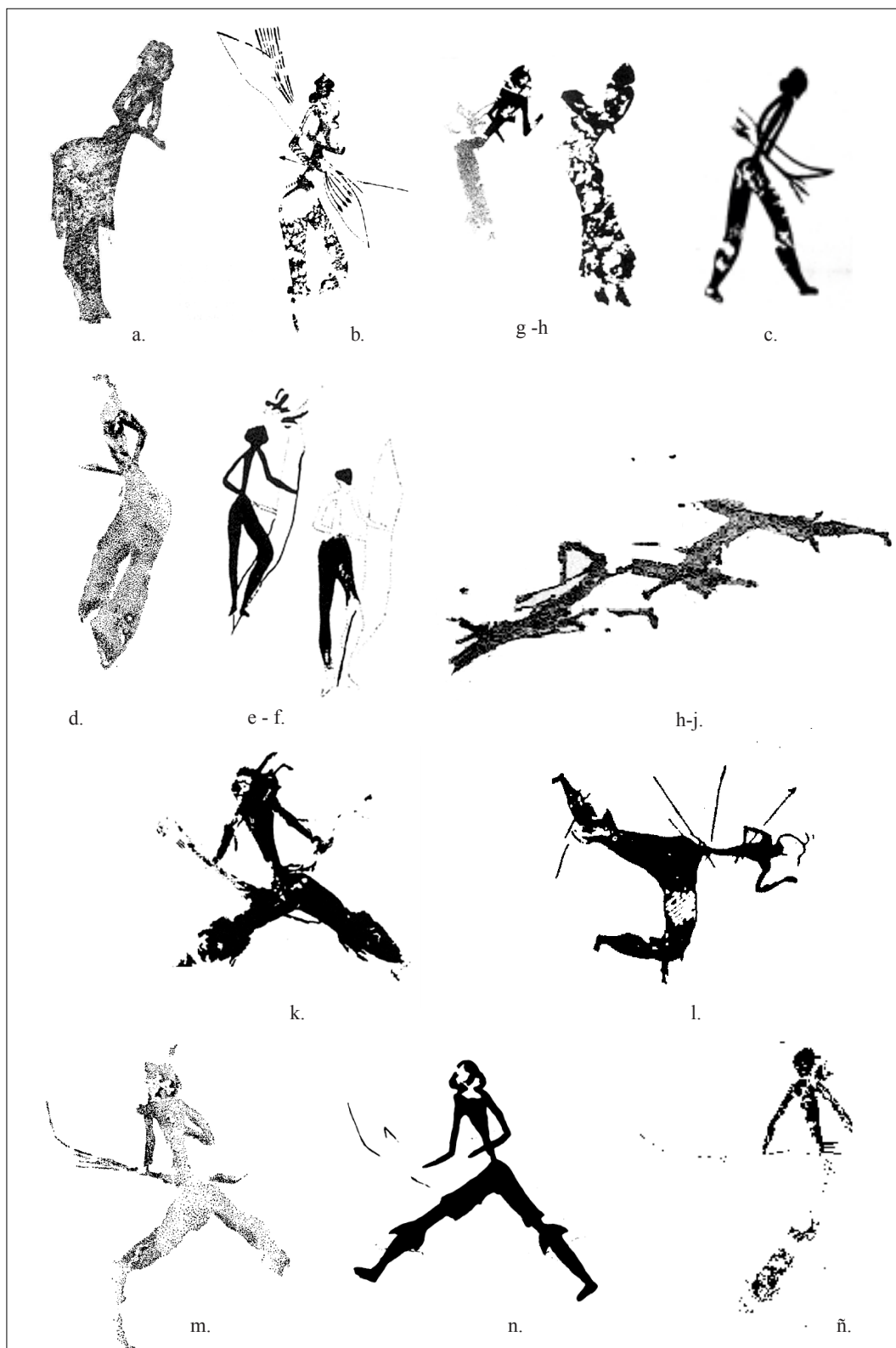


Fig. 3. Paralelos de las figuras humanas de tipo Centelles. a. Racó Gasparo (según Viñas, 1982). b. El Arquero (según Ripoll). c. Abrigo de Montllor (según Elisa, Sarriá y Monzon'is, 1979). d y m. Cingle de Palanques, B (según Mesado, 1995); e y f. Gascons (Según Cabré, 1915). g-i. Val del Charco del Agua Amarga (según Beltrán, (dir), 2002). j. Cova del Polvori). k. Mas del Ous (según Alonso y Grimal, 2002). l. Cova Remigia (según Viñas y Rubio, n. Secans (según Utrilla, 2000). ñ. Cabra Feixet ((según Alonso)

La documentación de dos fases diferenciadas de motivos de este horizonte en l'Abric de Centelles y la variabilidad interna que observamos entre todos los motivos adscritos a este horizonte gráfico nos permite defender una relativa perduración de este concepto de representación, si bien es difícil establecer su duración temporal.

En cuanto a su distribución espacial, no se limita exclusivamente al núcleo Gasulla-Valltorta, sino que se extiende a diversos conjuntos del Maestrazgo castellonense (Cingle de Palanques A, Cova del Polvorí o dels Rossegadors, Mas dels Ous (Xert), a otros enclaves abiertos a dos afluentes del Ebro ubicados al Norte de la provincia de Teruel, concretamente a los ríos Guadalope y Martín y sus afluentes -con los yacimientos de Els Gascons, Els Secans (Mazaleón), algunas figuras de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz), El Arquero (Santolea), la Vacada (Castellote) y el gran arquero de los Chaparros (Albalate del Arzobispo)- y a un conjunto catalán, Cabra Feixet (Fig. 3 y 4).

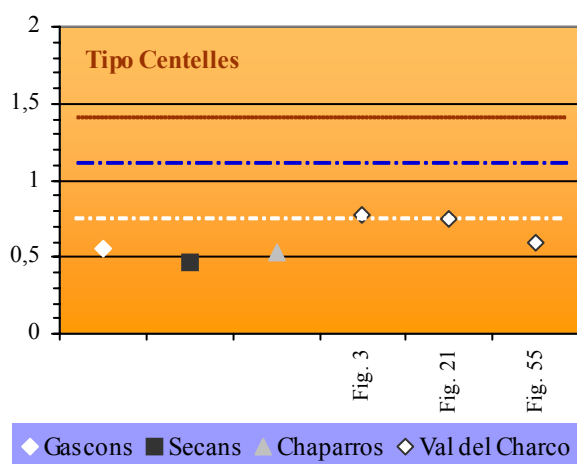


Fig. 4. Proporción tronco/extremidades del tipo Centelles (provincia de Teruel).

hidrográfico desde el que divergen sus aguas hacia el N y NW (ríos Guadalope, Bergantes y el Alfambra, afluentes del Ebro) y hacia el E. (ramblas que drenan el Maestrat y desembocan directamente en el Mediterráneo), ha contribuido a que sus cuencas fluviales constituyeran tradicionalmente vías de penetración o de comunicación naturales que conectaban las sierras ibéricas de alta y media montaña con la llanura litoral mediterránea. Una serie de corredores naturales que han condicionado sin duda la dirección de los desplazamientos humanos a lo largo de la historia, que fueron utilizados históricamente como vías de trashumancia y que parecen haber servido de ejes de comunicación entre las poblaciones levantinas del Maestrazgo castellonense, del sur de Tarragona y del NE de Teruel.

En la mayoría de los conjuntos del área turolense es difícil determinar la temática en la que participan las figuras de tipo Centelles, al menos en base a los calcos publicados que, salvo escasas excepciones, resultan parciales. No obstante, en el conjunto de Val del Charco encontramos una agrupación de arqueros que recuerda a las de Cavalls o Centelles, si bien es cierto que a nuestro juicio no todas las representaciones en disposición de carrera hacia la izquierda corresponden a esta fase, sino tan sólo las figuras de mayor tamaño que muestran proporciones anatómicas afines a este horizonte (motivos 3, 21 y 55) y probablemente los arqueros 48, 49 y 50, que por conservarse incompletos no podemos calcular su índice de proporcionalidad, pero que muestran unas pautas de composición similares a las observadas en Centelles y únicas en este abrigo: una composición lineal integrada por tres arqueros en actitud

Sin duda alguna la conexión geográfica entre ambas zonas facilitó la interacción cultural, que explicaría la expansión del horizonte Centelles por ese territorio aprovechando, tal vez, las conexiones fluviales que hasta este siglo han servido de vías de paso para el desarrollo de actividades de trashumancia. Una interacción en la que, sin embargo, el núcleo de Albarracín se mantuvo al margen. Y es que las características orográficas de la Sierra de Gúdar y sus estribaciones, con un nudo

coordinada de carrera, vinculados mediante la superposición parcial de sus extremidades. A ellos se une por la parte posterior el arquero 55, que repite una imagen que ya observábamos en l’Abric de Centelles: un sujeto que en su marcha transporta sobre los hombros una carga que algunos investigadores describen como “una serie de trazos que podrían corresponder a pieles, filamentos, ramas o trenzados”, sobre los que carga “un animal, con la pequeña cabeza erguida, cuerpo alargado y patas traseras separadas y colgantes, posiblemente un cabrito” (Beltrán (dir.), 2002: 128). La ausencia de armas en este personaje y el carácter erguido de la supuesta cabeza del animal, contrariamente a lo que ocurriría de transportar a una presa muerta, les lleva a interpretarlo como “una especie de crióforo sin armas que estaría más de acuerdo con un acto de pastoreo o ritual que de uno de caza” (Beltrán (dir.), 2002: 128). Sin embargo si recordamos algunas figuras del encuentro de arqueros de Centelles, que visten pantalones cortos anchos similares a los de este personaje, nos parece más probable la interpretación propuesta por Martínez-Valle de que se trata de representaciones femeninas que transportan sobre su carga a un individuo infantil (comunicación personal) y que parece repetir la incompleta figura de les Coves de la Saltadora VII (motivo 30-32) (Fig. 5). Las proporciones anatómicas del resto de las figuras de esta agrupación de arqueros parecen más afines al horizonte Mas d’en Josep, en el que las figuras humanas ven reducida la masividad y longitud de las extremidades, de tal modo que la altura media del cuerpo se traslada a la mitad de su longitud, resultando en individuos cuya cabeza y tronco muestran una extensión similar a la de las piernas. Así mismo muestran un cambio en las pautas de composición, ya que aunque respetan la trayectoria y el plano de representación ya no recurren a la superposición parcial como fórmula de perspectiva de grupo que otorga así mismo cierto grado de cohesión.



Fig. 5. Arquero 55 de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel)
(según Beltrán, (dir.), 2002).

Las pautas de adición a las escenas protagonizadas por figuras de tipo Centelles nos han confirmado su carácter inicial en la secuencia levantina, como veíamos en líneas anteriores. Sin embargo, es difícil establecer qué horizonte gráfico constituye el inmediatamente posterior ya que entre algunos de los horizontes individualizados, y concretamente entre los horizontes que hemos denominado Mas d’en Josep y Civil, no se producen superposiciones que permitan asegurar su lugar en la secuencia (Fig. 6). No obstante, la posible adición de figuras de tipo Mas d’en Josep (motivos 44, 47 y 48) a la batida de caza protagonizada por varios arqueros de tipo Civil en la Cova dels Cavalls nos lleva a considerar que el horizonte Civil podría constituir el inmediatamente posterior. Sin embargo, la desaparición de esas representaciones, cuya existencia conocemos tan sólo a partir de los calcos publicados por Obermaier y

Wernert (1919), nos impide confirmar si se trata realmente de una adición o si se trata únicamente de una coincidencia espacial sin intención escénica y por tanto pudieron ser anteriores.

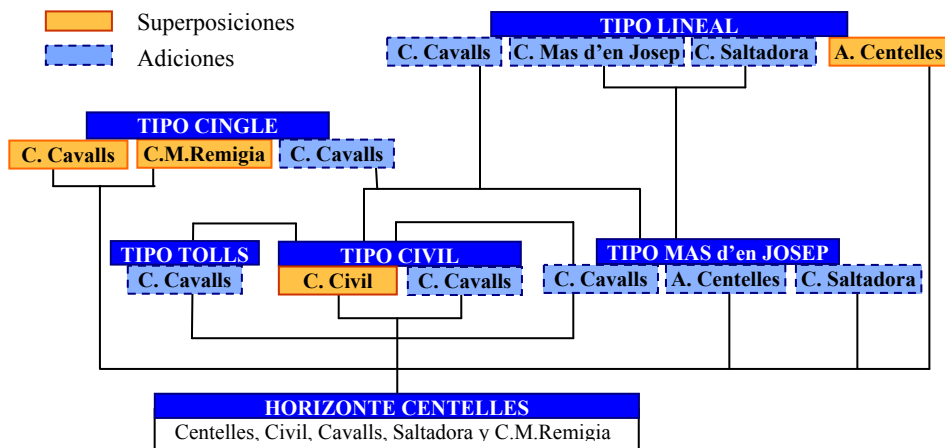


Fig. 6. Superposiciones y adiciones de los tipos humanos individualizados en los yacimientos estudiados. Cada tipo lleva asociado en la parte inferior los yacimientos en los que se documenta, enmarcados por una línea continua cuando protagonizan superposiciones y discontinua cuando se trata de adiciones.

Tipo Civil.



Caracterizado a partir del conjunto homónimo, las representaciones de tipo Civil corresponden a las que ya en su día Obermaier y Wernert (1919) agrupaban bajo el término genérico de *cestosomático* y cuya singularidad reside en la estilización y alargamiento del tronco, el modelado naturalista y somero de las extremidades y la casi total ausencia de ornamentos.

La deformación de la anatomía humana y la simplicidad de las formas son los parámetros que rigen la producción artística de este horizonte. Unos parámetros que no se deben a una falta de dominio técnico sino a un deseo de individualización con respecto a otros horizontes, que lleva a la búsqueda de nuevas formas de expresión en las que la interpretación o idealización del original juega un papel importante, al menos por lo que a la figura humana se refiere. El resultado son individuos esbeltos y ágiles, a juzgar por la variedad de posturas adoptadas, en los que la ausencia de rasgos fisonómicos y ornamentales que trasciendan la mera identificación del individuo permite reafirmar el peso de la escena, de la agrupación y en definitiva del tipo frente al individuo. La entidad del grupo se acentúa, a su vez, mediante el hacinamiento de numerosos personajes en la cavidad central de les Coves del Civil, que confiere a la agrupación un carácter compacto y a la vez numeroso. Una acción en grupo que se subraya así mismo en las escenas de contenido cinegético, como la de la Cova dels Cavalls II.

Desde el punto de vista **técnico**, la tinta plana monocroma sigue siendo la técnica dominante, una técnica que permite recoger el volumen corporal y que en algunos individuos de les Coves del Civil se combina con la bicromía para resaltar algunos detalles ornamentales. El recurso a esta técnica no resulta exclusivo de este horizonte, ya que advertimos su presencia en algunas representaciones del tipo anterior localizadas en el abrigo homónimo, pero que en esta ocasión se aplica de forma

distinta, ya que frente a los punteados y bandas oblicuas de l'Abric de Centelles, en las figuras de este horizonte la tinta blanca destaca la silueta de la figura mediante un trazo modelante continuo y cuando se aplica en el relleno interno del tronco y/o de las extremidades, lo hace a modo de trazos continuos listados que recuerda a la técnica del listado. En algunos sujetos destaca así mismo el punteado interno aplicado a la cabeza o los tocados, compuestos por trazos convergentes que adoptan una disposición radial y que se han efectuado tanto en blanco como en rojo. Por tanto, aunque observamos una continuidad en el uso de la bicromía se observan cambios interesantes en su modo de aplicación que marcan sin duda el deseo de individualización con respecto a la fase anterior.

La construcción de la figura parte de un esquema básico o un esbozo inicial en el que las extremidades se configuran a partir de la yuxtaposición de formas cilíndricas de lados paralelos (muslos) o convergentes (pantorrillas), que resultan en muslos tubiformes que contrastan con el modelado de la pantorrilla. El tronco parte a su vez de un simple trazo que actúa de eje central o lateral, y a partir de ese esquema se redondean las formas y se procede al relleno interno y a la inserción de los detalles de cabeza, pies y equipamiento (para más detalle ver análisis de les Coves del Civil). La estandarización de este procedimiento técnico resulta en individuos de una cierta uniformidad, en los que las diferencias se basan únicamente en el grado de alargamiento que muestran las diversas partes anatómicas y en las que el nivel de variación en la **relación tronco/extremidades** es bastante dilatado, ya que engloba desde individuos que se aproximan a las proporciones reales (índice de proporcionalidad 0,72) a individuos en los que la altura media del cuerpo roza el tercio inferior (índice de proporcionalidad 1,4), resultando en personajes piernicortos (Fig. 7). Su índice de proporcionalidad medio se sitúa en 1,07, próximo al índice 1,1 que indica que la altura media del cuerpo se ubica a la mitad de la longitud, o lo que es lo mismo, que tronco y extremidades muestran una longitud casi similar. Unos parámetros métricos muy próximos a los de las representaciones que denominamos Tipo Mas d'en Josep, y de los que se diferencian básicamente desde el punto de vista formal, por la ausencia de ornamentos y de detalles de vestimenta. Este cambio en las proporciones anatómicas inicia una tendencia progresiva hacia la deformación de la figura humana mediante el alargamiento del tronco.

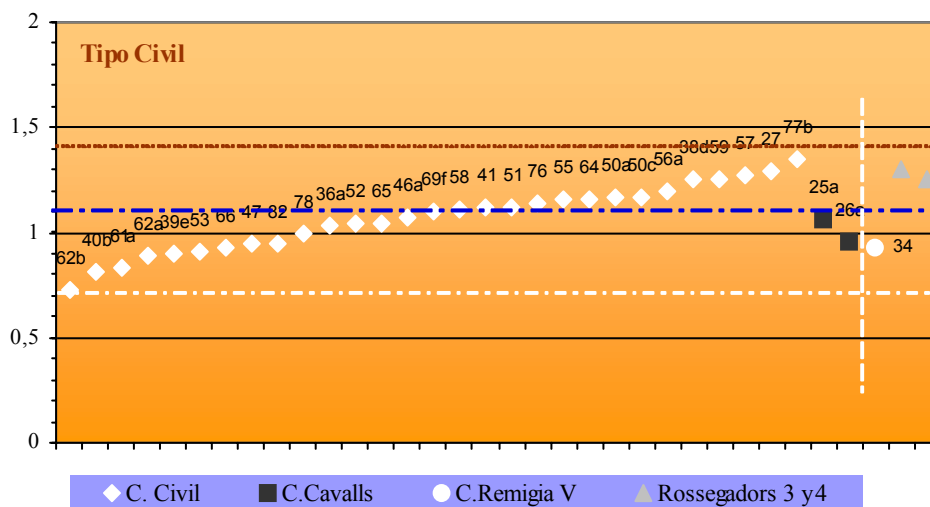


Fig. 7. Índice de proporcionalidad del Tipo Civil. Cálculo de las proporciones de Cova Remigia V y Cova dels Rossegadors o Polvorí, grupos 3 y 4, a partir de calcos de Sebastià, 1993 y Vilaseca en Mesado, 2004, respectivamente.

En contraste con el tipo anterior, caracterizado por la exhibición de ornamentos, los individuos de este tipo humano se caracterizan por su austeridad. A nivel **formal**, la idealización de las formas se inicia en la propia cabeza, en la que predominan las formas geométricas elipsoidal y globular, alejadas de la realidad anatómica, que dejan poco juego a la personificación y que en ningún caso incorporan detalles de melena. La omisión de la melena no implica la reproducción sistemática del cuello, aunque sin embargo permite modelar la silueta de los hombros de forma realista, que resulta en troncos triangulares sumamente estilizados, que combinan cinturas realmente sutiles, que apenas superan el grosor de una fina pincelada, con otras algo más gruesas. Los brazos son de tipo naturalista y recogen el modelado anatómico de brazo y antebrazo y en ocasiones incluso el de la mano, bien mediante un sutil ensanchamiento, bien mediante la indicación de los dedos. El modelado redondeado de las formas se muestra atento al relieve anatómico de glúteos y pantorrillas. La distinción sexual se consigue mediante la incorporación del detalle explícito del sexo en los personajes masculinos, cuya singularidad reside en su reproducción en la parte anterior de la figura, por encima de la pierna adelantada, y el diseño de faldas en los personajes femeninos.

Su austeridad no implica la total ausencia de **ornamentos**, aunque son más bien escasos y cuando aparecen podrían estar destinados a ensalzar la importancia de algunos miembros en particular. La parquedad de ornamentos contrasta con la mayor variedad del **equipamiento** destinado a las actividades guerreras en el yacimiento de les Coves del Civil, ya que junto a los tradicionales arcos y flechas, exhibidos en una enorme variedad de posturas (en posición de marcha, carga, disparo o simplemente agrupadas en haces que sujetan en la mano o se cruzan en la espalda), observamos la presencia de diversos carcaj, que sujetan en una mano o transportan sobre la cabeza.

Volviendo a los ornamentos, se trata de una variedad de tocados de cabeza, integrados por una serie de trazos convergentes, diseñados en blanco o en rojo pero formalmente homogéneos, que coronan las cabezas de varios individuos. Tan sólo se constatan en algunos personajes de la agrupación de arqueros del Civil, pero no en los individuos análogos que participan en la escena de caza de la Cova dels Cavalls II o La Cova Remigia V, o en otros personajes formalmente afines del Cingle dels Tolls del Puntal o de los grupos 2 y 3 de la Cova dels Rossegadors, cuya actividad no hemos podido determinar (Fig. 8). Algo similar ocurre con las dos bolsas de pequeño tamaño que transportan dos personajes de les Coves del Civil o el único brazalete que exhibe uno de ellos. La exclusividad de estos ornamentos y del uso de la bicromía en la Cova del Civil nos lleva a destacar la singularidad de este enclave y de la **temática** representada, tradicionalmente considerada como la reproducción de un episodio bélico. Sin embargo, a nuestro juicio, existen diversos argumentos que nos permiten descartar dicha interpretación, como la ausencia de rasgos de diferenciación entre los individuos de ambos bandos, a no ser que el enfrentamiento se produzca entre grupos humanos culturalmente afines; la ausencia de arqueros heridos o flechas disparadas, la representación de individuos en dirección opuesta a la agrupación contraria en el bando de la derecha o la presencia de personajes femeninos rara vez vinculados a este tipo de actividades. Todo ello nos lleva a considerar que tal vez no estemos ante un enfrentamiento bélico sino ante un encuentro entre grupos culturalmente afines o una simple agrupación de individuos que van a desarrollar algún tipo de actividad (tal vez ceremonial) en la que la exaltación de la vertiente guerrera juega un papel fundamental y que podría representar un simulacro de guerra, un rito de iniciación o tener una finalidad meramente didáctica, demostrativa o persuasoria. Una posibilidad que reafirma las disposiciones adoptadas por los individuos, reiteradas de forma insistente por los personajes agrupados en una misma composición lineal consecutiva, integrada



Fig. 8. Paralelos de las figuras humanas de tipo Civil. a. Cingle dels Tolls del Puntal (según Viñas, 1980). b. Cova Remigia (según Sarriá, 1989). c. Abrigo del Chopo (según Picazo et al., 2002).

por pares y tríos. Esa redundante duplicación de posturas podría esconder una intencionalidad didáctica, más que una monumental exhibición de fuerzas o un simulacro de guerra, y vincular esta escena con un proceso de aprendizaje. Los paralelos temáticos son más bien escasos y se limitan, no sin dudas, a la agrupación de arqueros de este tipo localizados en el conjunto turolense del Chopo (Picazo et al., 2002 y Picazo, 2003). Un yacimiento singular no sólo por el tamaño espectacular de sus personajes, que rondan el metro de altura y que muestran un tronco excesivamente alargado, sino también por su ubicación.

Al margen de esta temática, individuos formalmente afines protagonizan a su vez escenas de tipo cinegético entre las que destaca la batida de caza de la Cova dels Cavalls II, en la que se procede a la caza indiscriminada de todos los integrantes de una manada de cérvidos; y la caza de un ciervo en la Cova Remigia V. Por tanto, la especificidad temática del horizontes previo, en la que destaca el protagonismo exclusivo de la figura humana y la reiteración de temas de tipo ‘social’, muestra una diversificación en esta fase, con escenas que podríamos calificar de “contenido social” sincrónicas a otras de tipo cinegético, que no por ello deben tener menor importancia social. Ambas temáticas se desarrollan en enclaves distintos por lo que resulta factible su ejecución sincrónica por un mismo grupo humano.

Desde el punto de vista **compositivo**, son varios los aspectos que llaman la atención. Tanto en la escena de les Coves del Civil como en la batida de caza de la Cova dels Cavalls II las figuras se hallan ordenadas en composiciones lineales disimétricas (consecutivas, afrontadas u opuestas) obtenidas mediante la yuxtaposición estrecha de diversos motivos. Dichas composiciones se ordenan a su vez en diversos planos paralelos y ligeramente descendentes de forma que el resultado final es el de una narración relativamente ordenada en diversas alineaciones paralelas, con un desarrollo oblicuo convergente que coincide con el encuentro de los dos grupos enfrentados, ya sean arqueros o arqueros y sus presas. La diferencia fundamental entre ambos conjuntos estriba en la progresiva superposición de figuras que se documenta en les Coves del Civil, que llega a desdibujar a algunos motivos previos y que altera la ordenación inicial de los motivos. Un desorden aparente que debe ser resultado de diversas intervenciones paulatinas, en las que los lapsos temporales que median entre ellas no debieron estar muy dilatados en el tiempo, a juzgar por las similitudes formales de los arqueros (para más detalles remitimos al análisis individual de ambos conjuntos).

En la elección del espacio de dibujo hay una búsqueda de la parte central y más cóncava de la cavidad, al menos en los dos conjuntos mencionados, en los que protagonizan una clara apropiación del espacio gráfico, pero no de la temática o las representaciones previas, ya que se superponen sobre ellas sin ninguna intención de incorporarlas a la nueva narración, en lo que parece un voluntad de anulación de lo anterior. Sus desarrollo gráfico es de tipo extensivo en les Coves del Civil, ya que las representaciones se dispersan por las cavidad central y la lateral izquierda, sin que los cambios estructurales del soporte supongan un límite para su desarrollo escénico. Sin embargo, en la Cova dels Cavalls II la decoración es más bien de tipo intensivo, ya que los motivos se hallan más concentrados y la escena ocupa un espacio más acotado. La observación de ambas escenas requiere de ángulos visuales relativamente amplios debido al tamaño y grado de dispersión de las figuras que participan en ambas escenas. No obstante, sería conveniente comprobar si las pautas de composición y utilización del espacio gráfico documentadas en ambos enclaves se repiten en otros conjuntos, de modo que podamos considerarlas como rasgos definitorios del tipo, o son de carácter puntual. Por último, en las dos escenas hemos podido documentar la

existencia de restos de pigmentos que responden a cambios en la ubicación inicial de algunos motivos o a cambios de disposición de alguna de sus partes anatómicas por razones de encuadre, lo que pone de manifiesto la complejidad de reproducir escenas de tal magnitud.

Los paralelos formales de este tipo humano exceden el propio ámbito de Gasulla-Valltorta (Coves del Civil, Cova dels Cavalls II, Cingle dels Tolls del Puntal y tal vez Cova Remigia V), y siguen la distribución regional que documentamos en relación a los dos horizontes previamente enumerados, destacando el paralelismo formal de algunas figuras de l'Abric dels Rossegadors (Pobla de Benifassà), de la Serra de la Pietat (Uldecona, Tarragona) o la Cueva del Chopo (Obón, Teruel). No obstante, consideramos necesaria la comprobación *in situ* de las citadas representaciones con objeto de determinar con mayor seguridad su posible vinculación y profundizar en sus rasgos formales y pautas de composición y adición.

A juzgar por los datos enunciados, el horizonte Civil refleja una voluntad de ruptura respecto al horizonte previo, como se deduce del cambio radical que observamos en el formato de las figuras, en la pérdida de importancia del individuo frente al tipo, en sus pautas de adición al lienzo y en el cambio temático que supone la introducción del mundo cinegético entre la temática representada. Tan sólo podríamos hablar de cierta continuidad en los tamaños de la figuras, en el uso extensivo del espacio gráfico, en el recurso a la bicromía en determinadas temáticas y en la agrupación de individuos en una cavidad sin relación alguna con la figura animal. Sin embargo incluso en estos aspectos se observa una cierta voluntariedad de ruptura, ya que la bicromía se aplica con pautas distintas y la temática de las agrupaciones de arqueros no guarda relación alguna. Y aunque podríamos plantear la idea de una cierta complementariedad entre ambos horizontes, la superposición de diversos arqueros de tipo civil sobre una figura de tipo Centelles en la Cova del Civil permite descartar tal posibilidad ya que se trata de una clara anulación del horizonte previo.

Tipo Mas d'en Josep.



Bajo esta denominación englobamos a un tipo de figuras humanas caracterizado por su relativo naturalismo, tanto en el modelado anatómico como en las proporciones corporales en la relación tronco/extremidades, aunque con tendencia al alargamiento del tronco que sitúa la altura media del cuerpo a la mitad de su longitud.

Desde el punto de vista formal muestra ciertas similitudes con respecto al tipo Centelles, que podrían traducir el mantenimiento de ciertos vínculos entre ambos horizontes, pero con suficientes peculiaridades formales, temáticas y compositivas como para considerarlo un tipo distinto. Unos rasgos que definimos a partir de su documentación en los conjuntos de Mas d'en Josep (motivos 11 y 22), Coves de la Saltadora VII-26 y 42, VIII-4 y IX-19, y Cova dels Cavalls II (motivo 7 y probablemente 44, 47 y 48). No obstante su aparición también se constata en l'Abric de Centelles, aunque no procedimos a su análisis en ese conjunto por las razones anteriormente enunciadas.

Como el tipo anterior, las figuras de este horizonte recurren a la tinta plana como **técnica** de representación que permite la figuración relativamente naturalista del volumen corporal, aunque se trata siempre de tinta plana monocroma y en ningún caso

exagera los volúmenes, como observábamos en el horizonte Centelles, sino que los reproduce de forma relativamente realista, más próxima al tipo Civil.

La **relación tronco/extremidades** sigue las pautas del tipo anterior aunque reduciendo el rango de variación interna. Se trata de un tipo que se aleja ligeramente de la realidad, ya que la altura media del cuerpo no se sitúa en el tercio superior, como sería lo propio de la realidad anatómica humana, sino que se traslada a la mitad de la longitud del cuerpo resultando en individuos algo piernicortos (Fig. 9). Su índice de proporcionalidad medio se sitúa en 1, indicando una tendencia hacia la proporcionalidad (índice 0,72) dentro de su relativa desproporción, al situar la altura media de su cuerpo próxima a la mitad de su longitud (índice 1,1).

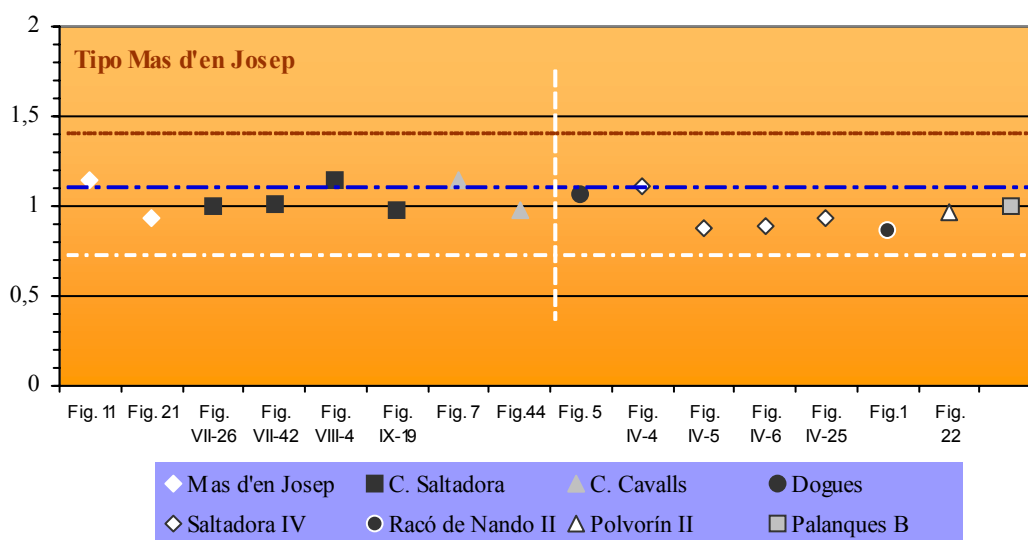


Fig. 9. Relación tronco/extremidades del Tipo Mas d'en Josep. A los conjuntos estudiados añadimos figuras de otros yacimientos del entorno castellonense a partir de los calcos publicados por diversos investigadores: Dogues (según Viñas, Sarriá y Monzonís, 1979); Saltadora IV (según Sebastián, 1993); Racó de Nando (según González Prats, 1974); Polvorín II (Mesado, 1989) y Palanques B (Mesado, 1995:53).

Su **tamaño** oscila entre los 8 y los 16 cm. y es por tanto notablemente inferior a los horizontes previos, al menos en los conjuntos directamente analizados, por lo que el progresivo alargamiento del tronco de la figura va acompañado de una progresiva reducción del tamaño de los motivos.

Desde el punto de vista **formal** recupera algunos de los rasgos del tipo Centelles que habían sido abandonados por las figuras de tipo Civil, protagonizando una relativa vuelta a lo anterior. En la cabeza domina el tipo piriforme, pero a diferencia del tipo Centelles muestra una preferencia por los perfiles disimétricos propios de una visión lateral o de perfil. Sus tocados de cabeza resultan similares a los del tipo Centelles, constituidos por dos trazos incurvados a modo de antenas. Los brazos son de concepto más lineal, tal vez como consecuencia de la reducción del tamaño de las figuras, y las piernas incluyen el modelado muscular de forma naturalista sin recurrir a volúmenes exagerados. En cuanto al género de las figuras no encontramos ninguna referencia explícita de género masculino o femenino, ya que en ningún caso se incluyen las convenciones gráficas utilizadas tradicionalmente como indicativas del género: sexo, senos o faldas, al menos en los conjuntos estudiados. La profusión de **ornamentos**

repite también lo observado en el primer horizonte, tanto en cantidad como en tipos (antenas en la cabeza y cinturón con cintas colgantes ceñido a la cintura), salvo los brazaletes que parecen exclusivos del tipo Centelles o la variedad de indumentaria asociada a las extremidades que ahora se reduce a diversas variantes de jarretera.

Su **equipamiento** incluye, además de los consabidos arcos y flechas, bolsas de pequeño tamaño o zurroneas suspendidas en los hombros, cuyos formatos varían entre bolsas redondeadas (Coves de la Saltadora VII-42 y VIII-4) y otras finalizadas en flecos (Cingle del Mas d'en Josep-11 y 22), probablemente acordes con su finalidad y cuyo tamaño les permite transportar enseres básicos para el desarrollo de sus actividades cinegéticas, que no reducen su movilidad a diferencia de los grandes fardos transportados por las figuras del horizonte Centelles. Arcos y flechas repiten el formato del tipo anterior, por lo que aportan pocos datos para la sistematización estilística. Sin embargo, un aspecto que sí parece propio de este tipo humano es, en los arqueros que se hallan en actitud de disparo, la individualización del astil de la flecha empuñada con respecto al brazo que sostiene el arco. Un rasgo que arranca en este horizonte y mantienen con posterioridad las figuras de tipo Cingle y de tipo Lineal.

Desde el punto de vista **temático**, mantienen la transformación de contenidos iniciada en la fase anterior, pero en esta ocasión abandonan totalmente la temática 'social' para centrarse de forma exclusiva en el mundo cinegético, reproduciendo de forma realista diversas tácticas de caza. Sus actividades venatorias revelan una ampliación de las especies cazadas, aunque especializada en la caza de ciervos machos adultos y de jabalíes, en solitario o en manada, en cacerías individuales (Abric del Mas d'en Josep, Saltadora VIII y IX y tal vez Cova dels Cavalls II) o colectivas (Saltadora IV y VII). Dicha temática nos permite constatar que las representaciones de jabalíes no ocupan un lugar tardío en la secuencia artística del Arte Levantino, sino que son objeto de caza desde que la temática cazadora irrumpe en el escenario levantino, al menos por lo que se refiere al núcleo estudiado. Así mismo, la representación de rastros de huellas o sangre arranca en esta fase (Coves de la Saltadora, VIII-3). Una convención gráfica que actúa de nexo de unión entre cazador y presa y que, al margen de si se trata de un rastro de huellas o de sangre, testimonia la importancia que juega la identificación y persecución de las huellas en las actividades cinegéticas pasadas y presentes. Los paralelos estilísticos documentados fuera del ámbito castellanense nos permiten constatar su participación en la cacería de un cáprido en el yacimiento turolense de Val del Charco del Agua Amarga (motivos 79 y 80), por lo que a las dos especies previamente mencionadas, ciervos y jabalíes, deberíamos añadir los cápridos fuera del núcleo Gasulla-Valltorta. No obstante, si aceptáramos finalmente la adscripción a este horizonte del arquero 14 de los Coves de la Saltadora IX, tendríamos el primer ejemplo de participación en la caza de un cáprido en nuestro ámbito de estudio.

Sus pautas de **composición** también muestran ciertas diferencias con respecto a las dos fases anteriores. Las escenas se componen por motivos en yuxtaposición estrecha, que combinan planos de representación horizontal con planos oblicuos en función de la táctica de caza reproducida. La perspectiva escénica no se obtiene mediante la superposición parcial de motivos sino mediante el recurso a planos de representación oblicuos, fundamentalmente cuando se figura la persecución de un animal, lo que permite dotar de mayor dinamismo a la escena. Las actitudes de carrera de los arqueros se acentúan mediante el recurso a una convención característica del área septentrional de este arte, la disposición de 'carrera al vuelo' (Alonso y Grimal, 1996), que consiste en el diseño de las extremidades abiertas hasta alcanzar la horizontal. Una disposición poco realista, que arranca en esta fase y que se repetirá en fases

posteriores como recurso para acentuar la sensación de velocidad. Pero dicho recurso provoca una pérdida en la sensación de perspectiva individual de la figura, que por lo general se consigue mediante la articulación de las diversas partes anatómicas en posturas realistas, provocando un efecto visual más propio de figuras planas que de figuras dotadas de una cierta perspectiva y que tan sólo compensa el diseño asimétrico de la melena, propio de una visión lateral o de perfil.

En su incorporación al soporte, las escenas representadas por los individuos de este tipo humano se hallan condicionadas por los cambios estructurales de la superficie, que actúan como línea divisoria para el desarrollo escénico. De este modo, la presencia de coladas estalagmíticas, que en los horizontes Centelles y Civil eran superadas para reproducir un desarrollo escénico extensivo, en esta fase constituyen el límite máximo del desarrollo escénico y, por tanto, actúan como marco de la narración reproducida. Por tanto, al margen del número de figuras que intervienen en la acción, a partir de este horizonte se produce una reducción del espacio gráfico empleado para el desarrollo escénico, lo que implica que las escenas centran la atención en un área más restringida y perfectamente acotada, con campos de dibujo menores más asequibles para el pintor.

La selección de conjuntos combina tanto abrigos en los que se documentan horizontes previos, como los conjuntos de Cova dels Cavalls II, Coves de la Saltadora VII o Abric de Centelles, como cavidades en los que parecen constituir la decoración *ex-novo*, como Saltadora VIII o Cingle del Mas d'en Josep. En los casos de adición, evita siempre las superposiciones, buscando espacios que han quedado vacíos en la fase anterior o en los que han desaparecido las representaciones previas, por lo que en cualquier caso hay una búsqueda intencional de una cierta limpieza expositiva y un respeto por las representaciones previas. Sobre estas representaciones observamos la adición de figuras de tipo Lineal y tipo Cingle, por lo que sin duda esos dos horizontes son posteriores. Sin embargo la relación temporal propuesta entre las figuras de este horizonte y las de tipo Civil se mantiene sobre argumentos todavía débiles, debido a la ausencia de superposiciones cromáticas entre ellos que ratifiquen la secuencia, a pesar de compartir abrigo e incluso formar parte de una misma escena (Cova dels Cavalls II).

En cuanto a su distribución geográfica, excede una vez más los límites del núcleo Gasulla-Valltorta, como observábamos con las figuras previas, y se expande prácticamente por el mismo territorio (NE. de Teruel y Maestrazgo castellonense) aunque cuenta con un menor número de efectivos en territorio turolense. Y mientras en líneas generales parecen comportarse siempre como motivos fundamentales en su adición al panel, es decir, formando escenas por sí mismos (Coves de la Saltadora IV, Abric de les Dogues (Ares del Mestre), Racó de Nando II (Benassal), Cova del Polvorí o del Rossegadors II (Pobla de Benifassà), Abric B del Cingle de Palanques (Palanques), Val del Charco del Agua Amarga -80 (Alcañiz) y con ciertas dudas El Garroso), en una de las escenas del yacimiento turolense de Val del Charco del Agua Amarga parecen adherirse a la agrupación de arqueros en marcha de tipo Centelles, comportándose como motivos complementarios en una escena que no parece guardar relación con la temática cinegética. Por último, nos queda plantear nuestras dudas acerca de la consideración de las figuras de la cacería de jabalíes de Cova Remigia V y del arquero homólogo del Cerrao (Obón), ya que exceden las dimensiones del resto de arqueros de este tipo y sus proporciones anatómicas se sitúan a medio camino entre los motivos de este horizonte y los de tipo Centelles (Figs. 10 y 11). No obstante, su participación en una escena cinegética, al menos por lo que se refiere a la Cova

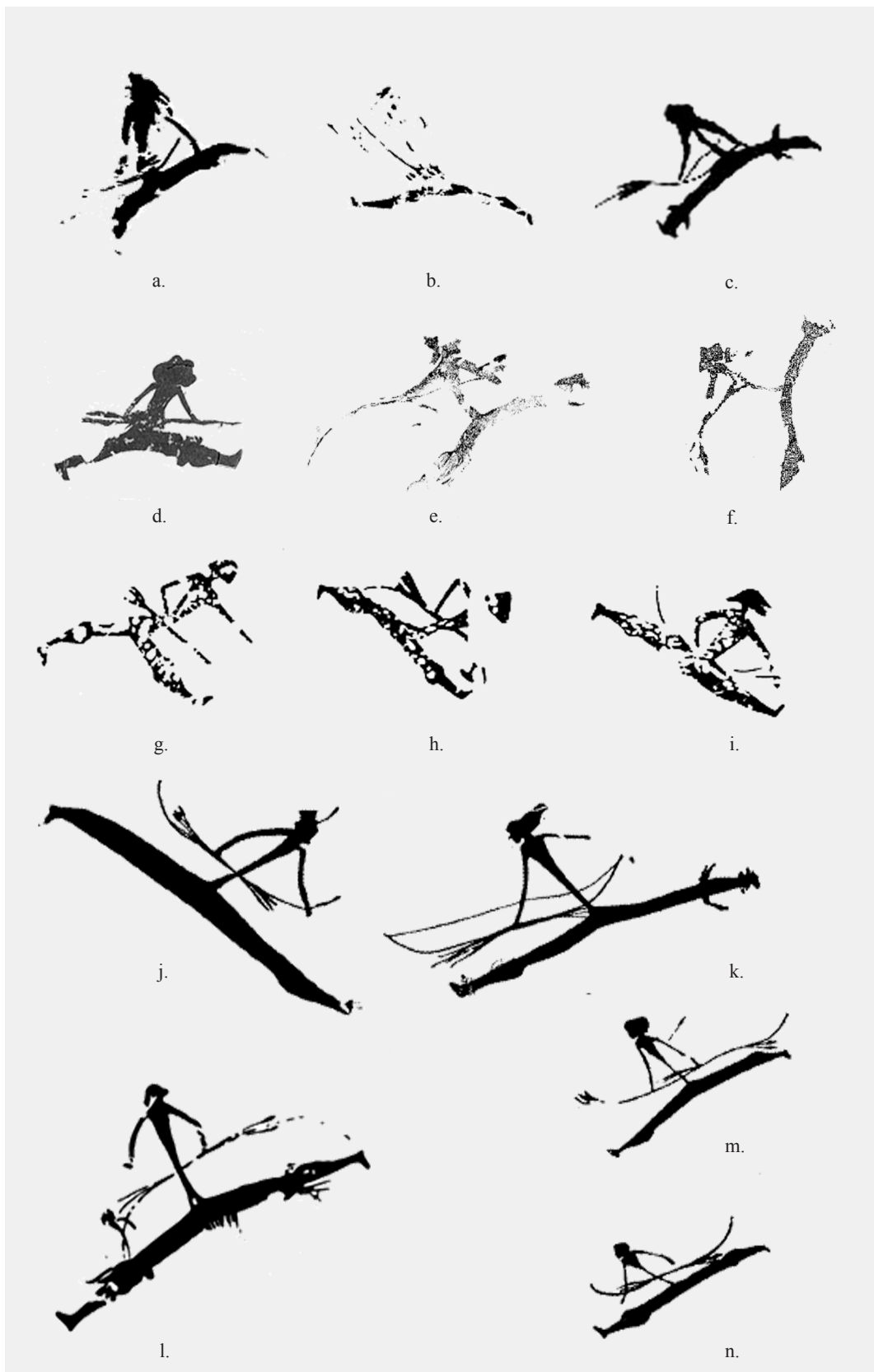


Fig. 10. Paralelos de las figuras humanas de tipo Mas d'en Josep. a-b. Abric de les Dogues (según Viñas, Sarría y Monzonis, 1979). c. Racó de Nando II (González Prats, 1974). d. Cueva del Garroso. e. Cueva del Polvorín II (Mesado, 1989). f. Val del Charco del Agua Amarga (Beltrán, 2002). g-i. Coves de la Saltadora IV (Ripoll, 1970). j-k, m-n. Cova Remigia (Porcar; Obermaier y Breuil, 1935). l. El Cerrao (Beltrán, 1993).

Remigia, y la abertura de sus extremidades hasta alcanzar la horizontal, nada propia del horizonte anterior, nos lleva a considerarlas más afines a este horizonte.

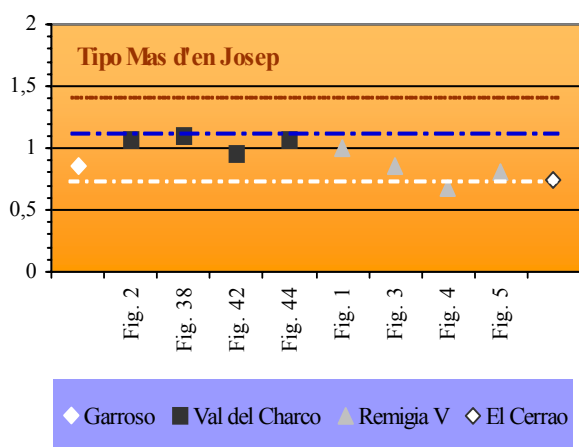


Fig. 11. Proporción tronco/extremidades del tipo Mas d'en Josep (provincia de Teruel) y dudosos (Cova Remigia V y El Cerrao).

A pesar de las similitudes formales entre los motivos de este tipo y los del horizonte Centelles, a nuestro juicio deben corresponder a dos horizontes diferenciados a nivel temporal, y no a dos variantes tipológicas sincrónicas con diferencias de tipo funcional en las que las grandes figuras participan en escenas de tipo 'social' y las de menor tamaño y menor exageración volumétrica realizan actividades de tipo

cinagético. Una conclusión que se desprende de la coexistencia de algunas escenas protagonizadas por ambos tipos humanos en los mismos abrigos, en los que las escenas de tipo Mas d'en Josep interrumpen el desarrollo escénico de las de tipo Centelles (Cova dels Cavalls II, Coves de la Saltadora VII). Dicha coexistencia no es compatible, en nuestra opinión, con una estructuración espacial que reserva espacios específicos para el desarrollo de diversas actividades, como es propio de las sociedades humanas, por lo que consideramos que debió existir un cierto lapso temporal entre ambas intervenciones, aunque no sepamos determinar el tiempo real transcurrido entre ellas. Además, si admitimos la adición de los arqueros 44, 47 y 48 de la Cova dels Cavalls a este horizonte y, al mismo tiempo, su adición posterior a la escena cinagética protagonizada por el tipo Civil en ese mismo horizonte, no cabe duda de que se trata de dos horizontes independientes entre los que mediaría el horizonte Civil, aunque recordemos que esta última afirmación se realiza con serias dudas.

Tipo Tolls.



Bajo esta denominación hemos englobado un número reducido de representaciones humanas de rasgos anatómicos afines al tipo Centelles, pero con ciertas especificidades que nos llevan a proponer su individualización. En el análisis de la Cova dels Cavalls II, el arquero 38 constituía el único sujeto de piernas masivas cuya disposición y dirección no concordaba con el resto de motivos de tipo Centelles, ya que se halla en carrera oblicua descendente, mientras el resto de arqueros de tipo Centelles protagonizan un marcha de recorrido horizontal, y la abertura de sus extremidades alcanza la horizontal. Una abertura que no hemos documentado en ninguna otra representación atribuida al horizonte Centelles y que parece iniciarse con el tipo Mas d'en Josep.

Su carrera lo vincula directamente con la batida de caza ubicada en su parte inferior izquierda y aunque no es posible confirmar si se trata de una simple coincidencia espacial o hay una intencionalidad expresa de incorporarla a la narración, a nuestro juicio su actitud de carrera, su orientación y su ubicación en el ángulo superior

derecho parece acorde con el puesto de los batidores en una batida de caza. Así mismo es difícil determinar si su presencia es anterior o posterior a dicha batida, aunque la ausencia de elementos infrapuestos a la escena que pudieran hablarnos de un horizonte anterior nos lleva a plantearnos su incorporación posterior.

Desde el punto de vista **formal** su descripción concuerda con la del tipo Centelles, es decir, representaciones naturalistas de cuerpo corto y piernas masivas, relativamente proporcionadas en la relación tronco/extremidades. Sin embargo, estos motivos no prestan atención al modelado muscular de las extremidades, lo que se traduce en piernas de lados paralelos que tan sólo modulan el trazo para incorporar el detalle de jarreteras y que adoptan disposiciones insólitas (carrera al vuelo), nada propias del tipo Centelles, vinculadas al desarrollo de actividades cinegéticas. Una actividad que tampoco hemos documentado entre las representaciones de tipo Centelles. Exhiben cabezas con peinados voluminosos y tocados afines a los del tipo Centelles. Una similitud que se extiende así mismo al adorno de cintura integrado por un cinturón con cintas colgantes, que nos lleva a plantearnos si realmente estamos ante un tipo humano distinto o simplemente ante una variante sincrónica de tipo funcional, ya que estos motivos participan en escenas de temática cinegética. No obstante, la citada coexistencia de ambos tipos en la Cova dels Cavalls II, participando en escenas distintas, nos indica, cuanto menos, que entre las dos variantes media un cierto lapso temporal.

Sus diferencias a nivel **compositivo** resultan más numerosas, ya que en las escenas de caza en las que participan evitan el recurso a la superposición parcial como fórmula de perspectiva de grupo y recurren a la disposición de las representaciones en trayectorias oblicuas que otorgan cierta fuga a la escena representada. Una convención gráfica que resulta más afín al tipo Mas d'en Josep. No obstante y como ya señalamos en nuestro análisis de la Cova dels Cavalls II, esas diferencias compositivas podrían justificarse por los requisitos gráficos que exige en cada caso la temática representada, ya que el recurso a la superposición parcial en el horizonte Centelles procura una mayor cohesión de grupo a las composiciones lineales de arqueros, que resulta innecesaria en las escenas cinegéticas. Por otra parte, en los conjuntos de la Cova dels Tolls Alts y Saltadora IV las figuras se comportan como motivos fundamentales, que ejercen sus actividades cinegéticas sobre cápridos y cérvidos, en los que actúan de forma indiscriminada sobre machos y hembras. En el primer conjunto constituyen la decoración *ex-novo* sobre la que no se producen adiciones posteriores, lo que revela la utilización de nuevos espacios que no siempre se hallan vinculados a los grandes conjuntos y que denotan una ampliación de los espacios socializados. Por su parte, el arquero de la Cova dels Cavalls II parece de tipo complementario, al adherirse a la mencionada escena de caza ocupando un vacío gráfico, a no ser que, como ya hemos mencionado en diversas ocasiones, se trate de una representación previa que ha sido incorporada a la nueva escena aprovechando la coherencia de su disposición con la nueva temática o que simplemente comparte el espacio gráfico con ella, sin intención expresa de insertarla en la nueva escena.

En cuanto a su distribución geográfica parece limitada al núcleo de la Valltorta, y más concretamente a tres yacimientos consecutivos visibles entre sí (Cova dels Cavalls, Cova dels Tolls y Cova del Rull) y un tercero algo alejado (Coves de la Saltadora IV) lo que nos hace dudar si estamos realmente ante un horizonte gráfico bien definido y de cierta entidad o simplemente ante una variante sincrónica de tipo funcional del tipo Centelles o a una variante de autor del tipo Mas d'en Josep, a la que se asemeja desde el punto de vista ornamental, temático y compositivo, pero que no presenta una gran continuidad ni temporal ni espacial.

Tipo Cingle.



Definido a partir del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia, las figuras tipo Cingle se caracterizan por presentar troncos anchos y relativamente alargados que contrastan con el diseño lineal de las extremidades. El grado de variación interna es elevado, tanto en el formato de la cabeza, como en el tipo de tocados o en la anchura del torso, con troncos que oscilan entre el formato lineal y el tipo barrigudo o con marcada prominencia abdominal. Una variación que admitimos como propia de un mismo horizonte gracias a su coexistencia en una misma escena que parece de tipo unitario. Por tanto, se trata de un tipo humano en el que, una vez más, adquiere

cierta importancia la caracterización del individuo frente al tipo.

Desde el punto de vista **técnico** se trata de representaciones efectuadas en tinta monocroma, que combinan la tinta plana aplicada al diseño de cabeza y tronco, a los que se dota de cierto volumen corporal, con la tinta lineal aplicada al diseño de las extremidades, a las que otorgan escasa importancia a juzgar por la ausencia de rasgos somáticos o de la articulación de la rodilla y por la reducción de su longitud hasta suponer tan sólo una tercera parte de la longitud del cuerpo. Un formato sumamente desproporcionado que lleva a su extremo el progresivo alargamiento del tronco que se inicia en la secuencia del Arte Rupestre Levantino con las figuras de tipo Civil.

El índice de **proporcionalidad** medio se sitúa en 1,44, algo por encima del índice 1,4, indicativo de que la altura media del cuerpo se halla en el tercio inferior. Por tanto, se trata de individuos exageradamente piernicortos, aunque observamos una cierta variabilidad interna, más acentuada en los conjuntos del Cingle de la Mola Remigia IX y Cova dels Cavalls II, que en los yacimientos del Cingle de Palanques, Cova Alta del Llidoner (acerca de la atribución estilísticas de las figuras de esta cavidad ver box 1) y Rossegadors (Fig. 12).

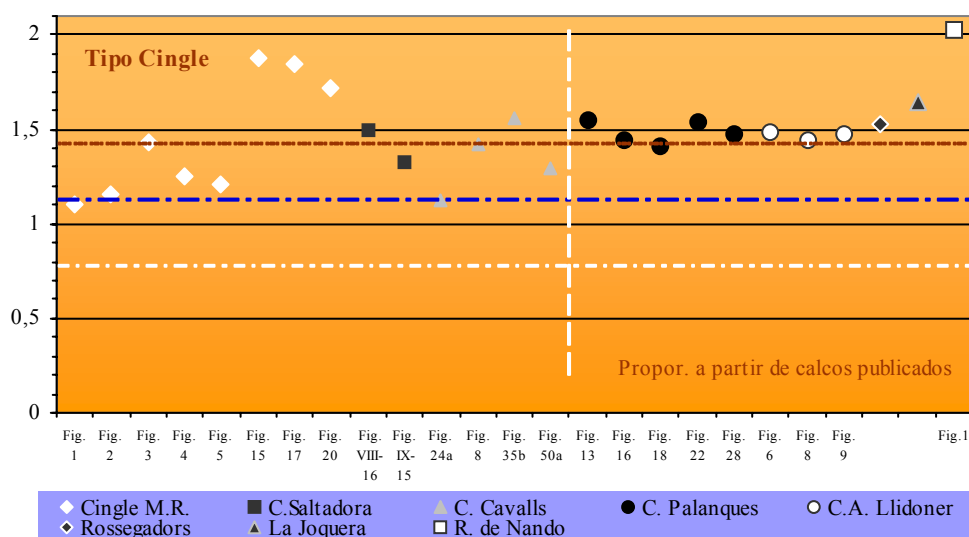


Fig. 12. Índice de proporcionalidad de las representaciones de tipo Cingle. Cálculo de las proporciones de las figuras de Cingle de Palanques, Cova Alta del Llidoner, Rossegadors, la Joquera y Racó de Nando a partir de los calcos de Mesado, 1995; Sebastián, 1993, Mesado, 2004; Alonso y Grimal, 2002 y González Prats, 1974 respectivamente.

BOX 1: COVA ALTA DEL LLIDONER.

De este conjunto tan sólo analizamos las figuras humanas que intervienen en una cacería de cápridos ubicada en la parte derecha de la cavidad (Viñas, 1982: 142-143), a partir de los calcos publicados por Viñas (1982), de las fotografías del Archivo Gil-Carles depositadas en los fondos del Museo de la Valltorta (Tírig, Castellón) y de los calcos y apreciaciones efectuados por Sebastián en su Tesis Doctoral (1993: 745-748) (Figs. 13 y 14).

En origen y *a priori*, todo parece indicar que nos encontramos ante una cacería de cápridos en la que los arqueros emplean una táctica cinagética específica: la batida, ya que se distribuyen a ambos lados de las reses, unos ubicados en la parte frontal o punto de tiro, posiblemente sentados a la espera de la llegada de la manada y con el armamento preparado (al menos el arquero 1), y otros que corren tras ellas sin tensar sus arcos, probablemente tratando de encaminarlas hacia el punto donde se hallan los tiradores (arqueros 6, 7, 8 y 9, del que el 7 se halla totalmente perdido según afirma Sebastián).

A pesar de la aparente unidad escénica, lo cierto es que las diferencias cromáticas y métricas existentes entre los arqueros parecen revelar que la escena es producto de diversas adiciones. Desde el punto de vista cromático destaca la similitud de los arqueros 3, 6, 8 y 9, de tonalidad más oscura y similar a la de los cápridos, frente al arquero 1, de tonalidad más clara (Sebastián, 1993: 748). Una diferencia que se constata también a nivel formal, ya que mientras el arquero 1 es claramente de **tipo lineal** y, a pesar de su estilización, la altura media de su cuerpo se ubica a la mitad de su longitud, los arqueros restantes se asemejan a los arqueros de **tipo Cingle**, de torsos anchos y cabezas adornadas, que contrastan con el escaso interés en mostrar los detalles anatómicos de las extremidades, que quedan reducidas a un solo trazo.

Además, al igual que las figuras de este horizonte localizadas en el abrigo homónimo, observamos una cierta variabilidad interna en el grosor del torso, que en el arquero 9 es casi lineal y nos llevaría a incluirlo dentro de los filiformes de no conservarse el resto de las figuras de la escena. En sus proporciones anatómicas (Fig. 15) destaca la desproporción exagerada del tronco que lleva a trasladar la altura media del cuerpo a la mitad de su longitud. Sus tamaños oscilan entre los 9 y los 12 cm. por lo que resultan también afines a los motivos del horizonte propuesto. Desde el punto de vista compositivo destacan dos aspectos interesantes que vuelven a coincidir con las observaciones efectuadas en el conjunto del Cingle de la Mola Remigia. Por un lado, las figuras se distribuyen en planos paralelos y ligeramente descendentes dirigiendo su carrera hacia los cápridos centrales, una disposición similar a la del citado conjunto, que evita las superposiciones en pro de la limpieza expositiva. Por otro, hay un intento de figurar el paisaje en el que se reproduce la acción, conseguido mediante esa ubicación en distintos planos. Pero en esta ocasión la simulación del paisaje es mucho más realista, ya que, como señalan Sebastián y Viñas, el pintor aprovecha una cornisa del soporte para ubicar a los arqueros reproduciendo de este modo el carácter accidentado del territorio de caza.

A pesar de la falta de superposiciones entre los protagonistas de esta escena, el arquero 1 podría constituir el personaje adherido, ya que tanto su orientación y disposición parece afín a la escena reproducida y se ubica en el espacio no utilizado por las figuras de tipo Cingle. No obstante no se trata de un argumento suficiente para garantizar su lugar en la secuencia ya que de ser anterior a la cacería, precisamente su disposición podría haber justificado su incorporación a la escena.

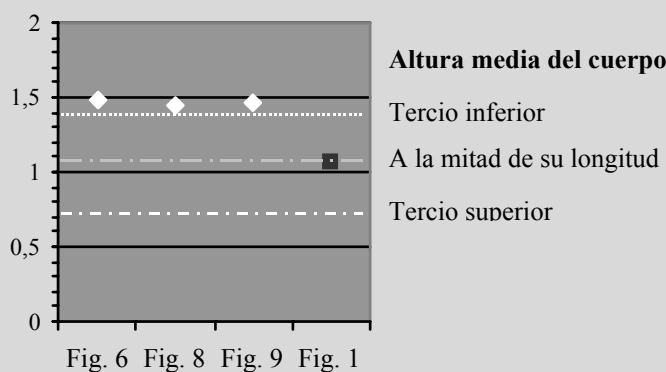


Fig. 15. Índice de proporcionalidad de las figuras humanas de la Cova Alta del Llidoner.

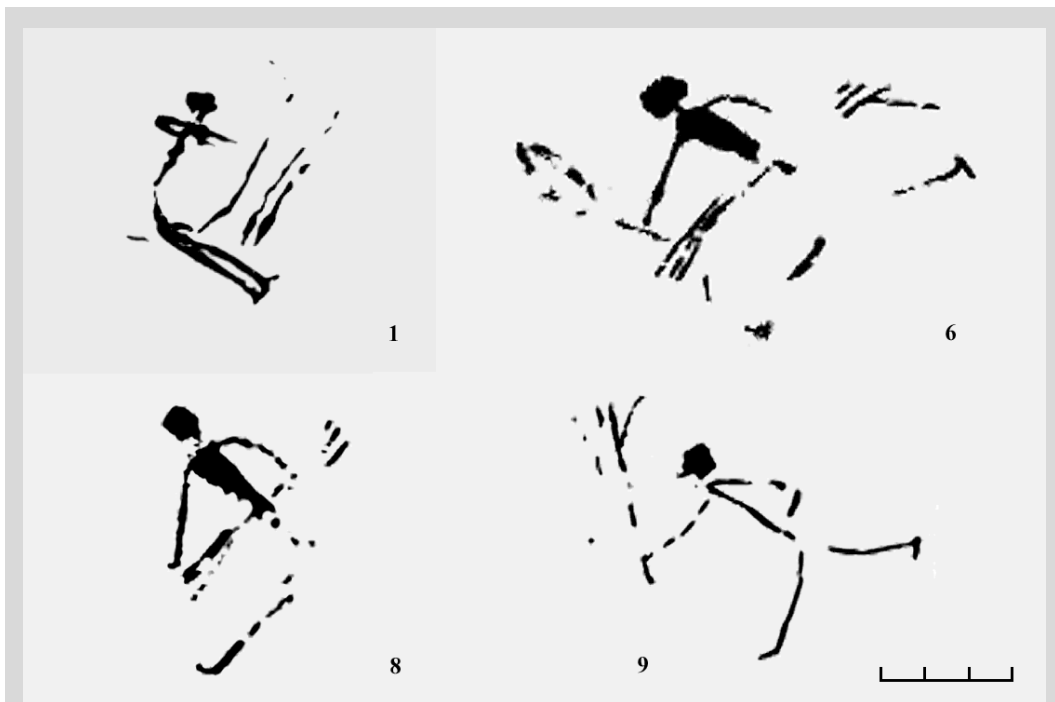


Fig. 13. Variedad tipológica de las figuras humanas de la Caza de Cápridos de la Cova Alta del Llidoner. Figuras tipo Lineal (arquero 1). Figuras tipo Cingle (arqueros 6, 8 y 9). (Calcos según Viñas, 1982).

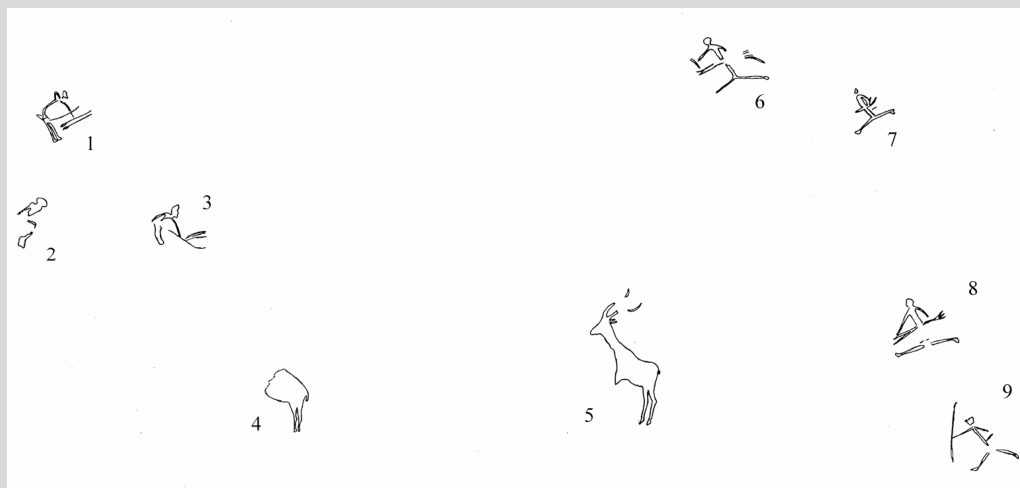


Fig. 14. Distribución espacial de la escena de caza de cápridos de la Cova Alta del Llidoner, (según Sebastián, 1993).

Desde el punto de vista **formal**, no se advierte ningún síntoma de continuidad con respecto a los horizontes previos, ya que las figuras se alejan totalmente del naturalismo propio de las fases anteriores en una búsqueda de nuevas formas de expresión de la identidad, que no implican una falta de dominio técnico sino más bien un dominio artístico que les permite jugar con las formas de la anatomía humana. Lo primero que llama la atención es el formato de cabeza, relativamente proporcionada y en la que prima el diseño de los rasgos faciales como si trataran de proyectar la identidad de los personajes. En líneas generales el formato de la cabeza reproduce el perfil craneal sin detallar el cabello, aunque en algunos sujetos, como los de la falange del C.M. Remigia IX, la cabeza se cubre con una cierta variedad de tocados que los individualiza del resto (tocados altos, cascos y tocados de plumas). La ausencia del detalle de cabello deja visible el cuello y permite definir la silueta de los hombros, que son representados desde diversas perspectivas. En el diseño del tronco predomina el tipo barra, pero no faltan individuos barrigudos y otros de aspecto más lineal. Las extremidades son siempre lineales y adoptan diversas posturas entre las que predomina la disposición en V invertida propia de la actitud de marcha. No obstante, no faltan algunos personajes dispuestos al vuelo, repitiendo una disposición que se inicia con el tipo Mas d'en Josep. Como excepción, documentamos un individuo que, en su incorporación a una escena previa, flexiona la rodilla en actitud de apoyo de acuerdo con el lugar que ocupa en una batida de caza: el lugar de los tiradores que aguardan la llegada de las presas. Tal disposición resulta poco común entre los motivos de este horizonte y a nuestro juicio es más bien fruto de un deseo de incorporarla a la nueva escena manteniendo una coherencia narrativa (Cova dels Cavalls II-24).

Por último, destaca la importancia cuantitativa que adquiere la insinuación o el diseño explícito del sexo, bien oculto bajo una especie de faldellín triangular que exhiben numerosos personajes, bien diseñado de forma explícita entre ambas piernas, lo que contrasta con la ausencia de representaciones femeninas.

El formato descrito recuerda así mismo a algunas representaciones singulares de la Cova Remigia y del propio Cingle de la Mola Remigia, o de la Cova del Polvorí, que parecen reproducir personajes fantásticos o portando algún tipo de disfraz, tal vez de tipo ceremonial. Entre ellos destaca la riqueza de ornamentos y la posible figuración de rasgos animalísticos, aunque es difícil deducir su verdadera finalidad (Fig. 16).

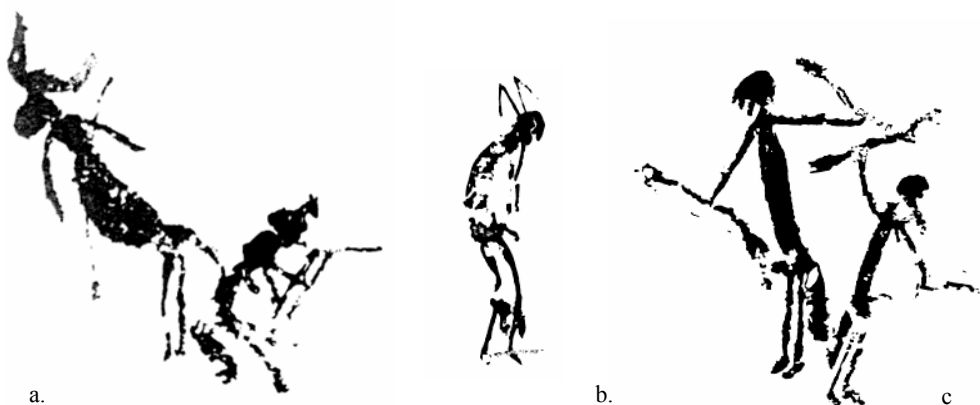


Fig. 16. Paralelos del tipo Cingle. a. Cingle de la Mola Remigia b. Cova del Polvorí. c. Cova Remigia (calcos según Alonso y Grimal, 2002).

Entre sus **atuendos** constatamos tan sólo la presencia de arcos y flechas, que repiten los formatos de los horizontes previos, arcos simples o simples aplanados y flechas de ápice simple y emplumadura lanceolada. Sin embargo, imitan un detalle que se origina con las representaciones de tipo Mas d'en Josep, la individualización de la flecha cargada, cuando se hallan en disposición de disparo, del brazo que empuña el arco. Fuera de los conjuntos estudiados se constata la presencia de bolsas de pequeño tamaño que cuelgan de los hombros de varios individuos, como ocurre en el abrigo B del Cingle de Palanques (Mesado, 1995) y en el Racó de Nando VII (González Prats, 1974), aunque la atribución a este horizonte del arquero de este conjunto la efectuamos con ciertas dudas, pero no se constatan en ninguno de los personajes de los yacimientos que hemos analizado de forma directa.

Desde el punto de vista **temático**, se produce una diversificación de contenidos con respecto a los horizontes anteriores. El mantenimiento de los temas cinegéticos se complementa con nuevos contenidos de tipo bélico y de tipo socio-cultural o ceremonial cuya significación se nos escapa, por lo que a nivel temático no podemos hablar de una evolución lineal entre las diversas fases. En las de tipo cinegético los arqueros tipo Cingle intervienen sobre cérvidos, cápridos y jabalíes, tres especies que ya aparecían en los horizontes previos y que por tanto no introducen grandes novedades. Sus **pautas de agregación** no resultan uniformes, ya que en algunos casos estrenan nuevos enclaves en los que actúan como motivos exclusivos (Cova Alta del Llidoner y tal vez Racó de Nando VII) mientras que en otros se adhieren a conjuntos previamente socializados, en los que o bien irrumpen en escenas protagonizadas por otros tipos humanos (tipos Centelles, Civil y Mas d'en Josep) respetando la temática representada, lo que confirma su posterioridad en la secuencia del Arte Levantino, o bien protagonizan un cambio temático para el que reaprovechan algunas representaciones preexistentes, aunque ello implique necesariamente su superposición sobre otras que comparten el mismo espacio pero no resultan aprovechables para el nuevo desarrollo narrativo. Así, en la Cova dels Cavalls II, el arquero 50a se adhiere a dos cápridos afrontados transformando la escena en una nueva de tipo cinegético, para lo que se superpone sobre la extremidad de un arquero de tipo Centelles que no se integra en la nueva narración. Del igual modo, en el abrigo IX del C.M. Remigia los arqueros de tipo Centelles de la fase inicial del conjunto son integrados en la escena bélica y sin embargo los cápridos que ocupan la parte central del lienzo se ocultan parcialmente mediante la superposición de varios arqueros sobre ellos, en lo que podríamos denominar una apropiación intencional del espacio gráfico.

En cuanto a sus pautas de **composición**, dependen de su modo de agregación a las escenas. Cuando se adhieren a escenas previas sin provocar cambios temáticos, aprovechan los espacios disponibles evitando las superposiciones e imitan las disposiciones de los protagonistas iniciales para no producir una ruptura temática (Cova dels Cavalls II- 8 y 24a y tal vez Cingle de Palanques B, aunque en este caso tenemos ciertas dudas acerca de la vinculación temática entre la piara de jabalíes y las figuras iniciales de tipo Centelles que propone Mesado, 1995). Cuando reaprovechan motivos previos para incorporarlos en la nueva temática, respetan su ubicación inicial y distribuyen las nuevas representaciones entorno a ellos, primando siempre ordenaciones espaciales acordes con la nueva temática. En la escena bélica del C.M. Remigia IX, los arqueros se disponen en dos bandos a los que se incorporan mediante yuxtaposición estrecha para dar cohesión a las agrupaciones. Cada una de las agrupaciones no parece ordenada en alineaciones consecutivas, como observábamos en las grandes agrupaciones de arqueros de tipo Centelles y tipo Civil, sino en diversas líneas de combate (primera línea, retaguardia y cierre), salvo la falange de arqueros del ángulo superior izquierdo que adopta una composición en hilera por superposición

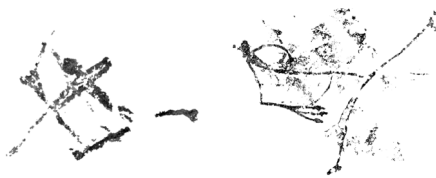
parcial, que no se repetía desde el horizonte Centelles. Las diferencias entre los individuos de la falange y el resto de arqueros de la escena bélica abren la posibilidad de que algunos paneles levantinos integren simultáneamente diversos segmentos de una misma acción o argumento. Y mientras los dos bandos de arqueros reproducen el enfrentamiento bélico, la falange superior parece adquirir una finalidad demostrativa que ilustra la marcha ordenada y estricta de los personajes, pero que deja juego a la variación entre los individuos caracterizando sus diferentes identidades.

El tamaño reducido de este tipo de representaciones (entre los 8 y los 12 cm) supone que aun cuando nos encontramos con escenas con un índice elevado de participación, los lienzos no suelen exceder el campo manual del pintor y sus límites vienen marcados por los cambios estructurales del soporte, al igual que observábamos en los dos tipos anteriores, y no por los límites del abrigo, como ocurría con los tipos Centelles y Civil. Por tanto no podemos hablar de amplios lienzos que requieren de campos visuales amplios para su completa visualización sino de una decoración más concisa, que no requiere del mantenimiento de grandes distancias con respecto al soporte.

Su lugar en la secuencia artística del arte levantino es tardío, como demuestran sus pautas de superposición y adición sobre los horizontes Centelles, Civil y Mas d'en Josep, mientras sobre este tipo tan sólo se adhieren representaciones de tipo Lineal.

Sus paralelos parecen ceñirse a los yacimientos previamente enumerados del maestrazgo castellonense, aunque encontramos cierto paralelismo en algunas representaciones de Mas d'en Llorc (Rojals, Tarragona). ¿A qué podría deberse esa reducción de la distribución espacial de este tipo humano en relación a los tipos anteriores? ¿Estamos ante una contracción de las redes de interacción social, ante una reducción de la movilidad de la población o ante un aumento de la territorialidad? La existencia de cierto paralelismo entre estas representaciones y algunos individuos del territorio valenciano (falange de arqueros del Abrigo del Voro –Quesa- y figuras humanas del Abrigo de Trini –Millares-) podría traducir un cambio en la dirección de los desplazamientos, si bien es cierto que ambos ejemplos deben ser tomados con precaución, sobretodo el primero que parece más próximo desde el punto de vista temático que desde el estrictamente formal (Fig. 17.A).

Tipo Lineal



Se trata de una variante que se define básicamente a partir de su técnica de representación, la técnica lineal o trazo simple, pero que muestra ciertas variaciones a nivel formal que nos revelan la complejidad de mantener su agrupación como un tipo unitario, ya que sus diferencias no parecen deberse únicamente a un cambio de mano sino tal vez a una perduración temporal dilatada en espacio y

tiempo. No obstante el grado de simplificación al que se somete la anatomía humana dificulta la individualización de diversos horizontes, máxime cuando no podemos acceder al estudio de la totalidad de las representaciones que responden a este concepto en el área estudiada, por tratarse de documentación inédita o sumamente parcial, por lo que de forma intencional no hemos querido profundizar en una cuestión que sin duda se verá modificada al ampliar el número de yacimientos analizados.

En líneas generales, bajo este término englobamos figuras humanas cuya simplificación formal es llevada a su extremo, quedando reducidas a la estructura

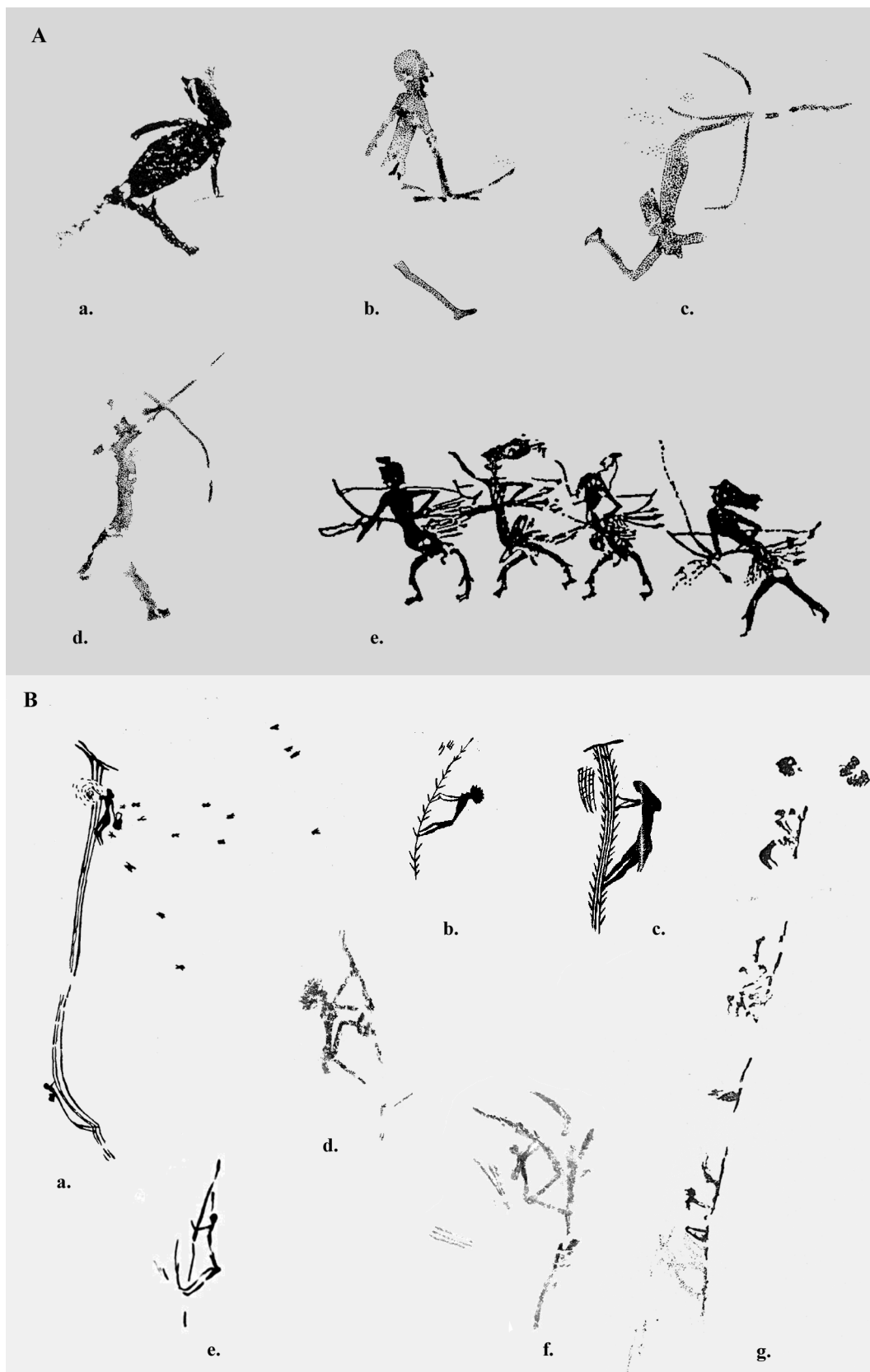


Fig. 17. A. Paralelos de las figuras humanas de tipo Cingle. a. La Joquera (según Alonso y Grimal, 2002). b-d. Cingle de Palanques (Mesado, 1995). e. Abrigo del Voro (Aparicio, 1988). B. Trepadores. a. Cueva de la Araña. b-c. Abrigo de los Trepadores (según Porcar, 1949). d. Cingle de la Mola Remigia IV. e. Cova Remigia (según Porcar, Obermaier y Breuil, 1935). f. Mas d'en Josep. g. Cingle de l'Ermíta (según Viñas, 1980).

básica del esqueleto que se diseña mediante la yuxtaposición de trazos lineales. Las variaciones se producen en cuanto a la modulación del trazo, el tipo de tocados de cabeza que exhiben o en cuanto a las proporciones anatómicas en la relación tronco/extremidades, aunque observamos un claro predominio de los tipos desproporcionados que superan el índice 1,1, indicando una tendencia a trasladar la altura media del cuerpo hacia el tercio inferior (Fig. 18).

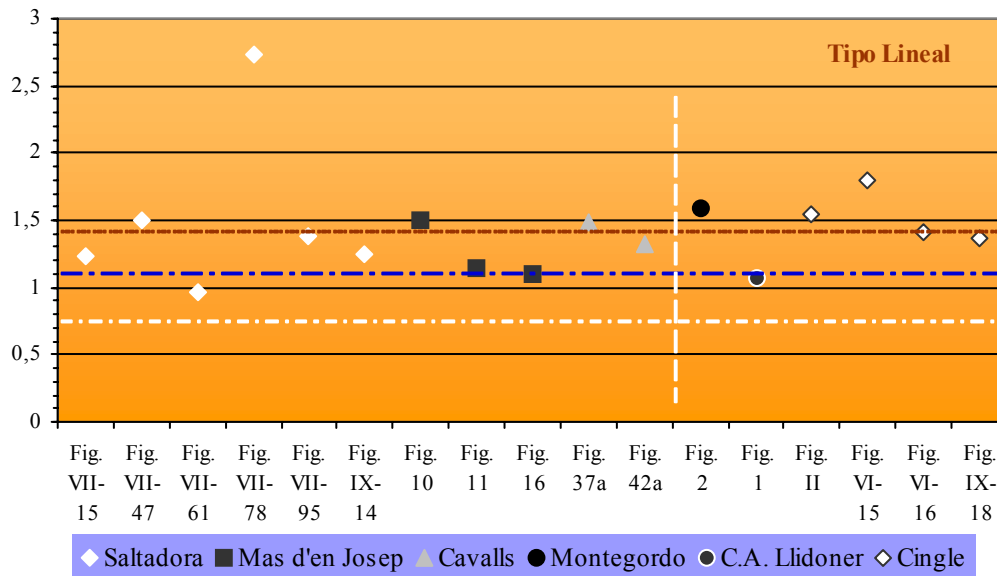


Fig. 18. Relación tronco/extremidades de las representaciones de concepto Lineal. El cálculo de las proporciones de las figuras de Montegordo, C.A. del Llidoner y Cingle de la Mola Remigia II y VI se ha efectuado a partir de los calcos de Viñas, 1982; Sebastián, 1993 y Ripoll, 1963; respectivamente.

Pero al margen de las variaciones internas, lo cierto es que en este horizonte la figura humana parece perder la entidad que alcanza en algunos horizontes previos, en los que la profusión de ornamentos o la definición de los rasgos somáticos faciales otorgan cierta importancia a la identidad del individuo frente al tipo y que ahora muestra un comportamiento inverso en pro de la acción desarrollada.

El formato de cabeza dominante es el tipo globular (C.Saltadora VII-61 64, 70, 95; Coves del Civil-13, 21b, 88d, Mas d'en Josep-12, etc) aunque cubierta con diversas modalidades de tocados, cuyas protuberancias podrían figurar algún tipo de peinado (C. Saltadora VII-46, 48, 78; C. Cavalls II-37a) que en otros individuos queda desdibujado por el diseño de tocados altos (C. Saltadora VII-15, 47; Mas d'en Josep-10 y 16). Así mismo, existen otras variantes de cabeza, entre las que destaca un único personaje con rasgos faciales (Salt-VIII-8), aunque al hallarse incompleto no podemos asegurar su total desvinculación con el horizonte previo.

Entre el **armamento** vuelve a dominar la presencia de arcos, con un predominio de los de tipo simple, que incorporan el detalle de cuerda; y las flechas de emplumadura lanceolada y ápice simple, aunque dos arqueros incorporan sendas flechas de punta triangular que contrastan con la norma general. Ambos son coetáneos y se documentan incluso en la misma unidad (C. Saltadora VII- 95 y 96), por lo que se trata de un dato puntual, sin duda una licencia de autor, que podría resultar más afín a su referente real que las convencionales flechas de ápice simple y emplumadura

lanceolada, que se repiten a lo largo de toda la secuencia y que parecen responder a una interpretación del original que busca facilitar la identificación del objeto representado y no tanto la fidelidad con respecto a su referente real. Entre los **atuendos** observamos la presencia de bolsas de pequeño tamaño, que penden de la espalda del arquero 12 de Mas d'en Josep y que, con formatos distintos, cuenta con diversos paralelos en el maestrazgo castellonense (Cova Remigia IV y Cova dels Rossegadors-IV-35).

A pesar de la dificultad de individualizar diversas fases entre las representaciones de concepto Lineal, llama la atención la relevancia numérica que adquiere, en los conjuntos de Castelló, un formato particular de individuos caracterizado por la construcción de la figura mediante la yuxtaposición de dos simples trazos lineales perpendiculares, que constituyen tronco y extremidades y que carecen de cualquier tipo de modelado. La repetición del trazo en el torso le confiere un aspecto más masivo cercano al tipo barra. (Fig. 19.A). La reducción de ambas extremidades a un único trazo lineal, que no incorpora en ningún caso la articulación de la rodilla, implica su reproducción en una disposición característica de este ámbito geográfico: la carrera al vuelo, una disposición dirigida a enfatizar la sensación de velocidad tanto en escenas de tipo cinegético (Coves de la Saltadora VII, Cova Remigia V, Cingle de la Mola Remigia II, VI-15 y 16, VIII-23, etc.) como en otras de tipo bélico (C.M. Remigia IX-18 o Abric de les Dogues). Se trata, en definitiva de figuras compactas, de pequeño tamaño, que rara vez superan los 6 cm., computando la longitud de tronco y una extremidad, lo que las convierte en verdaderas microfiguras.

Ese aspecto compacto se repite en otras representaciones que adquieren disposiciones distintas, pero cuyas extremidades son igualmente reducidas a un simple trazo lineal, que excluye cualquier tipo de modelado anatómico, incluyendo la articulación de la rodilla, y que se asemejan notablemente a las anteriormente enumeradas (Cova Alta del Llidoner-1, C. Saltadora VII-61 o Mas d'en Josep 12 y tal vez 10). La entidad de este formato humano en el núcleo Gasulla-Valltorta y en otros conjuntos próximos del Maestrazgo castellonense, parece revelar una mayor regionalización de la producción artística en un momento determinado, ya que aunque las figuras de concepto lineal se extienden por todo el territorio levantino, este concepto particular parece exclusivo de esta área. No obstante, existen otros formatos lineales que muestran una mayor dispersión geográfica, como las figuras que incorporan la articulación de rodilla en conjuntos como el Roure (Morella la Vella) o el Cerrao (Obón) y que siguen revelando la existencia de una cierta interacción entre las poblaciones del maestrazgo castellonense y las turolenses, como ponían de manifiesto algunos de los tipos humanos previamente analizados.

La secuenciación de los diversos conceptos lineales susceptibles de individualización resulta ciertamente compleja, aunque parece evidente que se trata de las últimas fases del Arte Levantino, a juzgar por sus pautas de adición a prácticamente todos los tipos humanos anteriormente enumerados. No obstante, algunas de las figuras que a primera vista definiríamos como de tipo Lineal, parecen responder a otros conceptos si las analizamos en detalle. De ahí la importancia de tener en cuenta el contexto de representación. Varios ejemplos significativos los constituyen, a nuestro juicio, diversos arqueros del C.M. Remigia III-8 y 9, IV-13 y tal vez VI-1 y 4; o algunas falanges de arqueros de la Cova Remigia (Figs. 19. B y C). En el primer caso, el formato de los arqueros y los adornos que exhiben, fundamentalmente a la altura de la cintura, nos parecen más afines a las representaciones que definiríamos como tipo Cingle, a pesar de que su torso responde al tipo Lineal. En cuanto a las falanges de arqueros de la Cova Remigia, que constituyen

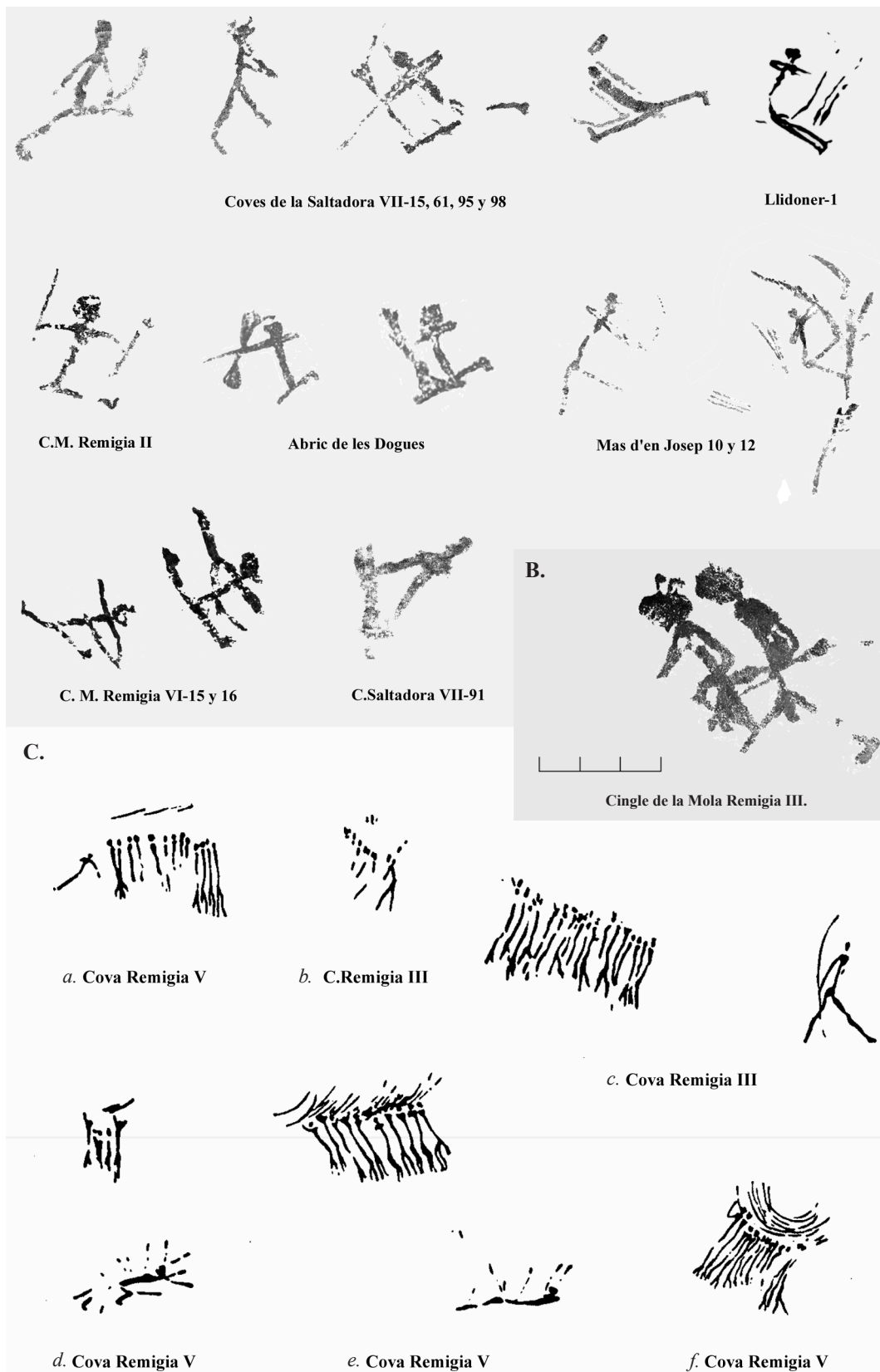


Fig. 19. A. Figuras humanas de tipo Lineal en su variante compacta (calcos de Llidoner según Viñas, 1982). B. Figuras de tipo Cingle. C. Falanges de arqueros de la Cova Remigia (según Porcar, 1945).

una perduración de la temática reproducida en ese mismo abrigo por un arquero herido de tipo Centelles y que interpretamos como un ajusticiamiento relacionado con el cumplimiento de normas sociales o jurídicas dirigidas a garantizar el buen funcionamiento de la sociedad, observamos que a pesar del grado de estilización al que son sometidas las representaciones, que en algunos casos las hace casi imperceptibles, no deben resultar muy remotas de las representaciones tipo Cingle. Los rasgos de las figuras de la falange de Remigia V que asaetean a un único arquero (Fig. 19. C.e), muestran una estilización del torso y exhiben un adorno de cintura muy similar al de dos personajes singulares de la misma cavidad a los que atribuimos al tipo humano anterior. No cabe duda de que la reducción del tamaño al que son sometidas las representaciones impide reproducir grandes detalles, lo que justificaría la ausencia de algunos de los rasgos propios del tipo Cingle, pero nos permiten defender un cierto paralelismo conceptual que apunta hacia una relativa proximidad cronológica. La importancia que alcanza esta temática en la Cova Remigia podría estar vinculada con una delimitación territorial que bien pudiera deberse al desarrollo de dicha actividad en el citado yacimiento o en sus inmediaciones (para profundizar en esta cuestión remitimos a la propuesta efectuada en nuestro análisis de les Coves de la Saltadora VII, en capítulos anteriores).

Si pasamos a los aspectos **temáticos**, en líneas generales observamos que entre las figuras de concepto Lineal, al margen de las posibles subdivisiones internas, se produce una reiteración de algunas temáticas previas y la aparición de otras nuevas, resultando en una gran diversificación temática. Entre las primeras destacan las escenas de tipo cinegético, en las que actúan sobre cérvidos, cápridos y jabalíes y también se adhieren a representaciones de bóvidos anteriores a las que transforman mediante la adición de arqueros que los rodean en actitud de disparo. En este tipo de escenas actúan bien como motivos fundamentales, bien como motivos complementarios, adhiriéndose a escenas previas en las que en unos casos respetan la acción desarrollada y en otros las transforman en temáticas nuevas mediante la adición de arqueros. En ambos casos aprovechan los espacios disponibles evitando las superposiciones en pro de la limpieza expositiva. Junto a las actividades cinegéticas, observamos su participación en posibles ejecuciones en las que, a diferencia del horizonte Centelles, una falange numerosa o pelotón de arqueros dispara sobre un solo individuo. Una temática que cuenta con paralelos en los yacimientos turolenses de Covacho Ahumado y Los Trepadores (Sebastián, 1993) y que una vez más revela la existencia de una cierta conexión entre ambas áreas. En este tipo de escenas participan siempre como motivos fundamentales, por lo que se trata de escenas de nueva concepción que, sin embargo, se reproducen en lienzos previamente socializados en los que ocupan los espacios disponibles respetando los horizontes previos.

Como novedad, documentamos una temática previamente desconocida, el procesado de una presa, que se reproduce en una secuencia gráfica en les Coves de la Saltadora VII y que cuenta con un paralelo en el Cingle de la Mola Remigia VI-20, en el que difícilmente podemos determinar el formato del personaje que ejecuta la acción. Por otra parte, la tradicional consideración de los trepadores como figuras de tipo Lineal debe ser matizada, ya que ni el personaje de la Cueva de la Araña (Bicorp), ni todos los del abrigo de los Trepadores del Mortero (Teruel) resultan de concepto lineal (Fig. 17.B). Si nos ceñimos exclusivamente al núcleo Gasulla-Valltorta, tampoco podemos defender su vinculación exclusiva a esta última fase, aunque sí a las fases finales de la secuencia, ya que como señalábamos anteriormente, los rasgos formales y los ornamentos exhibidos por el trepador del C.M. Remigia IV parecen más afines a las figuras de tipo Cingle. No obstante, se trata del único trepador documentado en ese horizonte, mientras su número se multiplica con las figuras de concepto lineal (Mas

d'en Josep-12, Cova Remigia-3, Cingle de l'Ermita y Mas d'en Salvador (según Viñas, 1982), que aparecen vinculadas a dos temáticas distintas: las dos primeras comparten espacio con dos escenas cinegéticas en las que, a nuestro juicio, pudieron estar insertadas, ya que al menos el arquero del Mas d'en Josep, parece trepar por un elemento arboriforme que bien pudiera utilizar como puesto de espera. No obstante el hecho de que el arquero se halle todavía trepando parece un dato contrario a dicha propuesta, si bien es cierto que podría representar dos instantes de una misma acción. Por su parte, y según detalla Viñas, las trepadores del Cingle de l'Ermita y Mas d'en Salvador parecen integrados en dos escenas de recolección de la miel, ya que junto a ellos se han documentado diversas representaciones de insectos. Sus paralelos de concepto Lineal se hallan, al igual que los pelotones de arqueros, en los yacimientos turolenses de Covacho Ahumado y Los Trepadores (Sebastián, 1993), aunque los elementos vegetales por los que trepan en sendos casos son marcadamente distintos. La vinculación entre ambas zonas es más temática que formal, lo que confirma el posible aumento de la regionalización del Arte Levantino en las últimas fases, como proponíamos en base a la restricción de los arqueros lineales compactos a este núcleo.

En cuanto a los temas bélicos, iniciados en el tipo anterior, resultan más numerosos en esta fase. En el maestrazgo castellonense destaca la escena de les Dogues (Ares del Maestre) y la de El Roure (Morella la Vella), a las que habría que sumar las documentadas en otros territorios, como la posible escena en el Abrigo de Trepadores (Alacón) (según Sebastián, 1993: 1017) y un par del ámbito meridional, concretamente las de los conjuntos del Molino de las Fuentes y el Torcal de las Bojadillas (Nervio, Albacete), en las que los protagonistas son igualmente lineales pero muestran un concepto de representación diverso. Ese aumento de las escenas bélicas en estas últimas fases del Arte Levantino pudiera revelar un aumento de la conflictividad social, que debería tener un reflejo en otros aspectos de la cultura material, mientras que las diferencias conceptuales traducen una mayor regionalización de las convenciones gráficas tal vez vinculada a una mayor regionalización de las redes sociales.

Queda pendiente, por tanto, el análisis exhaustivo de las representaciones de concepto lineal para determinar si existe una progresiva regionalización de los diversos conceptos, que podría deberse a una progresiva ruptura de las redes de interacción social que parece vinculada a un aumento de la conflictividad social, como se deduce del aumento de las escenas de tipo bélico en las últimas fases de esta manifestación rupestre. No obstante, el aumento de los temas bélicos no conlleva la desaparición de la temática cinegética, que arranca con las representaciones tipo Mas d'en Josep o tipo Civil y perdura hasta el final de la secuencia. Así mismo, sería interesante profundizar en las pautas de distribución y composición de esta última variante, observando su comportamiento a nivel geográfico con respecto a las variantes anteriores, es decir, tratando de determinar si se produce un mantenimiento, una expansión o una reducción de los espacios socializados en un determinado ámbito geográfico y el grado de interacción que se produce con respecto a las áreas más próximas.

3. PROPUESTA EVOLUTIVA Y PAUTAS DE VARIACIÓN DE LAS CONVENCIONES GRÁFICAS LEVANTINAS.

Secuencia evolutiva de la figura humana.

En base a las pautas de superposición y adición observadas en los tipos humanos individualizados, proponemos una secuencia evolutiva que se aleja completamente de las propuestas unilineales manejadas durante décadas, y que revela la existencia de variaciones debidas a cambios temporales y otras a variaciones sincrónicas de tipo funcional (entre las que destacan las variantes humanas englobadas en el horizonte Centelles, cuyas diferencias formales buscan la caracterización de diversos grupos de sexo y edad dentro del mismo horizonte, o las figuras tipo Tolls, que podrían constituir una variante sincrónica de tipo funcional del tipo Centelles o una variante de autor del tipo Mas d'en Josep).

La **primera fase** en la que se documenta la participación de la figura humana es la que hemos denominado **horizonte Centelles**. Un horizonte sobre el que se superponen o adhieren prácticamente todos los tipos humanos individualizados, confirmando su

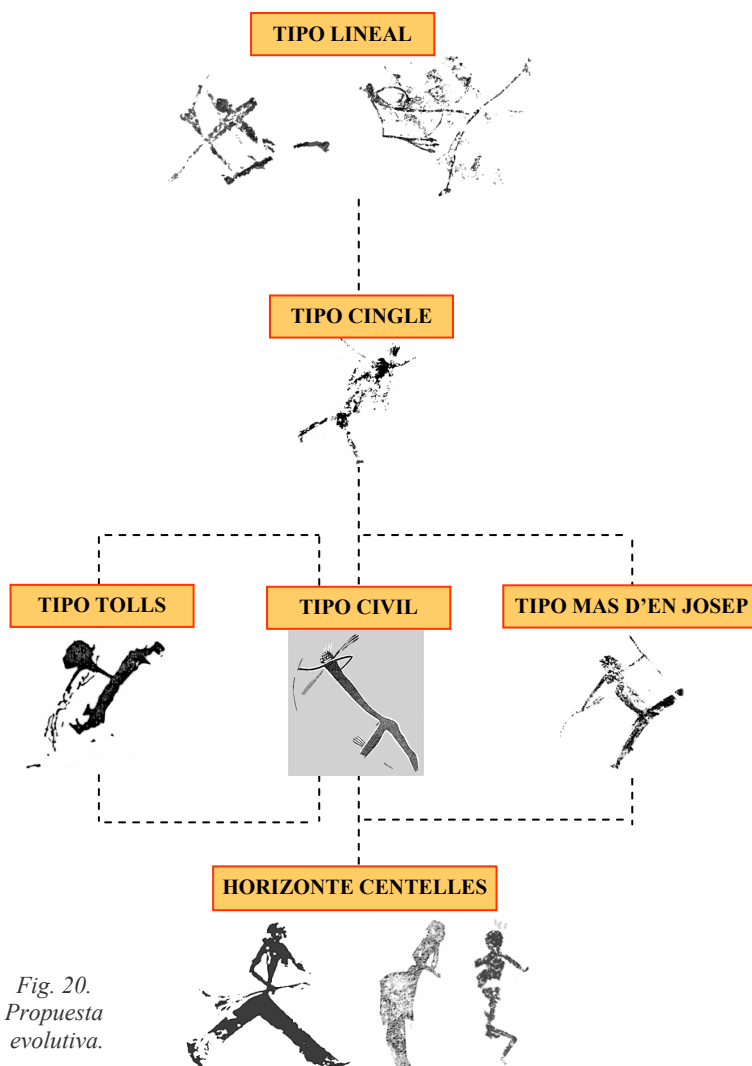


Fig. 20.
Propuesta evolutiva.

posición inicial en la secuencia, al menos por lo que se refiere al área estudiada. Lo que resulta más complejo es la determinación del orden de adición de las fases sucesivas, máxime cuando en muchos casos carecemos de superposiciones, aun cuando comparten los mismos enclaves (Fig. 20). Los motivos **tipo Civil** y **Mas d'en Josep** constituyen las dos fases inmediatamente subsiguiente, ya que el resto de tipos humanos parecen adherirse o superponerse sobre ellos. Sin embargo, resulta complejo precisar cuál de ellos es anterior. Si nos centramos en el análisis formal de las representaciones, el parecido entre las figuras tipo Mas d'en Josep y las de tipo Centelles nos llevaría a considerarlos horizontes consecutivos. No obstante, si nos centramos en la temática y las pautas de composición de los tipos Centelles y Civil, la reproducción de escenas protagonizadas por un número importante de arqueros, que constituyen los únicos protagonistas de las escenas, que acaparan prácticamente la totalidad del panel y que además comparten el recurso a la bicromía en algunas de sus escenas, nos podría servir como argumento para defender su proximidad temporal. No obstante, ninguno de los argumentos barajados puede considerarse definitivo para garantizar el orden sucesorio de ambos horizontes. La posibilidad de que los motivos desaparecidos 44, 47 y 48 de la Cova del Cavalls constituyeran tres individuos de tipo Mas d'en Josep que se adhieren a la batida de caza protagonizada por las figuras de tipo Civil, estaría sugiriendo que el horizonte Civil constituye la segunda fase de la secuencia, seguido por el tipo Mas d'en Josep, aunque tampoco tenemos argumentos para asegurar que esas tres representaciones no integraran un horizonte anterior reaprovechado cuando se reproduce la escena de caza protagonizada por arqueros tipo Civil, precisamente por resultar coherentes con la nueva temática. Una propuesta que deberemos confirmar en trabajos futuros mediante la búsqueda de superposiciones o adiciones en otros conjuntos, que resulten más evidentes. En la Cova dels Cavalls, sobre el tipo Civil y rompiendo el desarrollo escénico de las figuras de tipo Centelles, parece producirse la adición del **tipo Tolls**, aunque dudamos una vez más si realmente se adhiere con posterioridad al tipo Civil o se trata de una representación previa reaprovechada para incorporarla a la batida de caza, precisamente por el lugar que ocupa en el lienzo y por mantener una disposición acorde con la nueva temática representada. Ya hemos señalado con anterioridad la posibilidad de que estemos ante una simple variante funcional del tipo Centelles, centrada en la temática cinegética, o una variante de autor del tipo Mas d'en Josep, a la que se aproxima desde el punto de vista formal, temático y compositivo.

Lo que no cabe duda es que las representaciones **tipo Cingle** se adhieren y superponen sobre las figuras tipo Mas d'en Josep, Civil y Centelles, por lo que se trata de una de las últimas fases de la secuencia evolutiva del Arte Levantino, sobre la que tan sólo intervienen motivos de **concepto Lineal**. En cuanto a estos últimos, queremos insistir en el carácter provisional de su agrupación en un mismo tipo, ya que existen suficientes diferencias internas como para individualizar diversos subtipos. No obstante, se trata de un concepto que ocupa el último lugar en la secuencia.

Evolución de las convenciones gráficas.

A partir de esa secuencia artística propuesta trataremos de analizar la evolución que experimentan las diversas convenciones gráficas levantinas y su papel en la caracterización de las variantes tipológicas de la figura humana individualizadas a partir de los conjuntos estudiados. Un análisis que nos permite confirmar lo señalado *a priori* acerca de qué variables son susceptibles de aportar información estilística y a qué nivel. Y es que no existe una única convención gráfica que por sí misma permita distinguir diversas

variantes sino que es la combinación de un cierto número de ellas la que nos ha ayudado en esta labor. Así mismo, las variables que han resultado determinantes en la individualización de dos tipos concretos vemos que resultan ineficaces entre otros. Y así por ejemplo, aunque la profusión de adornos corporales es una de las claves para distinguir a las representaciones tipo Civil de las de tipo Mas d'en Josep, ese mismo criterio resulta inservible para distinguir entre éstas últimas y las de tipo Mas d'en Josep o tipo Tolls, ya que todas ellas exhiben ornamentos similares.

Técnicas de representación.

Si algo caracteriza a las representaciones levantinas es la selección de un modo de representación, tanto para la figura humana como para los animales, que se limita a recoger los rasgos fisonómicos visibles en la silueta, pero no los atributos internos, lo que dificulta notablemente las posibilidades de figurar las perspectiva. El resultado son figuras que responden a dos dimensiones y en las que entraña cierta dificultad precisar sus diversos planos. No obstante, esas limitaciones se compensan mediante la articulación de las diversas partes anatómicas en disposiciones realistas, cuyos planos de fuga permiten figurar un horizonte imaginario que nos ayuda a percibir la tercera dimensión. La selección del modo de perspectiva de las diversas partes anatómicas queda supeditada, en todos los horizontes, a la correcta identificación de la especie o de la parte anatómica representada, por lo que en ocasiones el resultado es la combinación de diversas perspectivas en una sola figura. Esas premisas resultan similares a todos los horizontes gráficos individualizados, por lo que el análisis de la perspectiva individual de la figura, tanto humana como animal, aporta poca información para la sistematización estilística del Arte Levantino.

Respondiendo a este criterio particular, los artistas levantinos recurren a diversos tipos de tinta, con una evolución que parte de la tinta plana, que permite recoger cuando menos el volumen corporal, para desembocar en figuras de trazo lineal, que carecen de cualquier tipo de volumen y que protagonizan el último horizonte del Arte Rupestre Levantino (Fig. 21).

TÉCNICA	Tipo humano					
	Centelles	Civil	Mas d'en Josep	Tolls	Cingle	Lineal
Tinta plana	52	53	7	5	---	---
T. plana /punteado blanco	5	---	---	---	---	---
T. plana /listado blanco	---	18	---	---	---	---
T. plana/bandas blancas	3	---	---	---	---	---
Listado	---	1	---	---	---	---
T. plana / T. lineal	---	---	---	---	19	---
T. lineal	---	---	---	---	---	*

Fig. 21. Relación técnicas de relleno / tipos humanos de los yacimientos estudiados.

Esa evolución no es lineal ni implica una vinculación sistemática entre diversos tipos de tinta y diversos horizontes gráficos, ya que tan sólo el trazo lineal y la combinación de tinta plana para cabeza y tronco y trazo lineal para las extremidades parecen dos técnicas dotadas de cierto valor estilístico, vinculadas de forma exclusiva

a los tipos Lineal y Cingle respectivamente. Sin embargo, la tinta plana no se vincula a un tipo humano concreto, sino que se repite en los tipos Centelles, Civil, Mas d'en Josep, y Tolls y en los dos primeros casos se combina con la tinta plana bicroma (blanco sobre rojo) e incluso con la técnica del listado aplicada a la vestimenta.

En cuanto a la bicromía, por el momento resulta exclusiva del núcleo de la Valltorta, por lo que podríamos hablar de una convención técnica de tipo regional. Así mismo, las diferencias en el modo de aplicación de ambas tintas -a modo de listas o silueteado en el tipo Civil y a modo de bandas gruesas o trazos integrados por yuxtaposición de puntos en las de tipo Centelles- podría considerarse como un rasgo definitorio de tipo, y por tanto dotado de cierta significación estilística. No obstante, su utilización sincrónica con la tinta plana en motivos formalmente afines, parece traducir más que una convención de tipo estilístico, una convención de tipo funcional destinada a figurar detalles de los tejidos o pinturas corporales, al igual que el trazo listado aplicado en la falda de una representación femenina de la Cova del Civil.

El uso de la bicromía en ambos horizontes gráficos parece restringido a un determinado tipo de escenas, por lo que no podemos hablar de una técnica generalizada en ambos horizontes sino reservada a determinados contextos en los que pudo adquirir una cierta significación ideológica o ceremonial.

En resumen, mientras algunos aspectos de las técnicas de representación aplicadas a la figura humana tienen un cierto valor estilístico, otros carecen de él, ya que no pueden vincularse sistemáticamente al modo de hacer de un determinado artista, de una época o de una región y por tanto no responden a una entidad social acotada en espacio y tiempo, obligándonos a analizar otras variables como la forma, la temática o las pautas de composición para profundizar en la variabilidad interna del Arte Levantino.

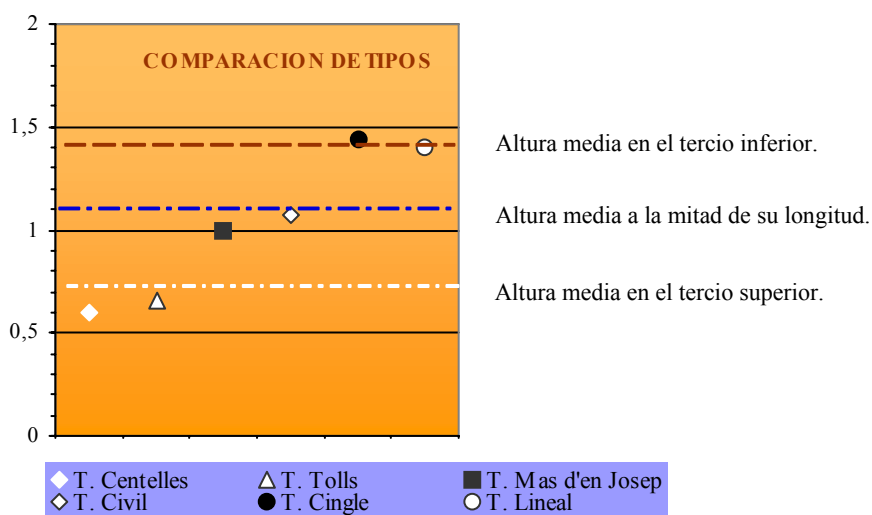
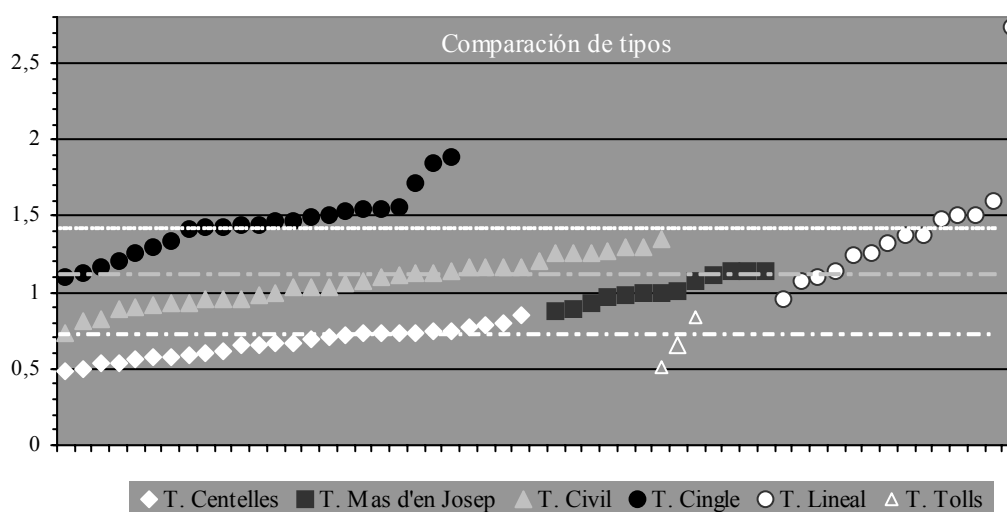
Proporciones anatómicas.

El análisis de las proporciones anatómicas ha sido clave para la individualización de diversos tipos humanos en el núcleo Gasulla-Valltorta. No obstante, su valor estilístico es relativo y debe combinarse con el análisis de otras convenciones gráficas, ya que por ejemplo mientras el cálculo de las proporciones anatómicas de los tipos Centelles y Civil permite individualizar ambos horizontes, no ocurre lo mismo entre las figuras de tipo Civil y las de tipo Mas d'en Josep, de proporciones afines y a las que tan sólo es posible diferenciar en base a criterios formales y al análisis de los ornamentos. Los gráficos adjuntos resultan ilustrativos de esta cuestión (Figs. 22 y 23). En ellos se compara los índices de proporcionalidad de la totalidad de las representaciones adscritas a cada tipo humano y a continuación el índice medio de cada tipo.

De este modo observamos que los **tipos Centelles y Tolls** se individualizan del resto por situar la altura media de su cuerpo en el tercio superior, resultando en individuos proporcionados e incluso algo piernilargos, ya que no alcanzan el índice 0,72 propio de las proporciones reales de la figura humana. Para diferenciar ambos tipos hemos recurrido, por tanto, a otros criterios, básicamente las diferencias de tamaño, del modelado anatómico de las extremidades y de su participación en temáticas distintas, de tipo social el primero y de tipo cinegético el segundo, que conlleva su disposición al vuelo, nada propia del tipo Centelles.

Los **tipos Civil y Mas d'en Josep** se caracterizan por su tendencia al alargamiento del tronco, con un índice medio que ronda el índice 1,1, indicativo de que la altura

media del cuerpo se ubica a la mitad de su longitud. Dicho índice es algo más homogéneo entre las representación tipo Mas d'en Josep que en las de tipo Civil, con un rango de variación muy acusado que incluye individuos muy próximos a las proporciones reales y otros en los que el alargamiento del tronco llega casi a trasladar la altura media del cuerpo al tercio inferior. Las diferencias entre ambos tipos humanos no se basan tanto en las proporciones anatómicas como en la presencia o ausencia de adornos corporales, numerosos en el primer tipo y ausentes en el segundo; y en la morfología de las cabezas, elipsoidales o globulares en el primero y piriformes en el segundo.



Figs. 22 y 23. Análisis comparativo de los índices de proporcionalidad de los tipos humanos individualizados, incluyendo a los paralelos de otros yacimientos.

Por último, los **tipos Cingle y Lineal** se diferencian del resto por el excesivo acortamiento de sus extremidades, que lleva a situar la altura media del cuerpo en el

tercio inferior, indicado por el índice de proporcionalidad 1,4. Las diferencias entre ambos tipos se basan fundamentalmente en la técnica de representación, que combina la tinta plana con la lineal en el primero y que se ciñe al empleo del trazo lineal en el segundo. No obstante debemos recordar que dentro de las figuras de concepto lineal englobamos diversas variantes pendientes de individualización.

Por tanto, el análisis de las proporciones anatómicas nos permite distinguir tres conceptos básicos pero dentro de cada uno se engloban diversos tipos humanos que tan sólo podremos individualizar a partir del análisis de otros recursos técnicos, formales, temáticos y compositivos. Si analizamos este comportamiento, observamos como se produce una progresiva, aunque discontinua, tendencia a la deformación de la realidad anatómica humana mediante el alargamiento del torso, que se inicia con las figuras de tipo Civil y es llevada a su extremo con las figuras de tipo Cingle, en las que las extremidades quedan reducidas a una tercera parte, o incluso menos, de la longitud total de la figura. Una desproporción que mantienen posteriormente las figuras de tipo Lineal, aunque de forma algo menos exagerada.

Modelado anatómico.

El análisis de las pautas de modelado anatómico ha resultado, junto con el cálculo de las proporciones, una de las claves para la sistematización estilísticas de las representaciones humanas levantinas. No obstante, una vez más algunos rasgos anatómicos son compartidos por diversos tipos y, por tanto, para su individualización debemos tener en cuenta un mayor número de variables.

El cuadro adjunto ilustra las pautas de modelado de las diversas partes anatómicas que caracteriza a los tipos humanos individualizados, aunque lo importante no es el número de figuras que muestran un mismo modelado, ya que estos recuentos resultan irreales por la gran cantidad de figuras incompletas que pueblan los paneles, sino constatar su presencia o ausencia en cada tipo individualizado (Fig. 24).

Así el modelado de la **cabeza** es clave para individualizar a algunos tipos humanos frente a otros, ya que aunque existe una cierta variedad de formatos tan sólo unos pocos resultan los más característicos. El modelado piriforme, propio de una melena corta, es representativo de los tipos Centelles y Mas d'en Josep, que tan sólo se diferencian, y no siempre, por la tendencia del primero a diseñar perfiles frontales, y por tanto de lados simétricos, frente al perfil lateral o de lados disimétricos primado por el segundo. Las de tipo elipsoidal resultan exclusivas del tipo Civil, que las combina con las globulares, posteriormente adoptadas por los tipos Cingle y Lineal. Pero sin duda, el tipo de cabeza característico del tipo Cingle es el que incorpora los detalles faciales como si trataran de reproducir verdaderos retratos.

El diseño del **cuello** no aporta ninguna información para la sistematización estilística, ya que parece un rasgo aleatorio que tan sólo se obvia de forma sistemática en las representaciones tipo Centelles y tipo Mas d'en Josep, en las que queda oculto por el diseño de la melena.

Tampoco el formato del **tronco** resulta de gran ayuda, ya que salvo en los tipos lineales y Cingle, el resto de motivos recurren por lo general al diseño de troncos triangulares, con variaciones en el grado de estilización de la cintura. La prominencia ventral, salvo cuando se trata de la representación de mujeres en proceso de gestación (ambas de tipo Centelles), parece propia del tipo Cingle, quien la combina con los formatos tipo barra y lineal, que tampoco resultan exclusivos de este horizonte.

Mayor importancia para la sistematización estilística adquiere la reproducción del detalle del **sexo**, característico de los tipos Civil, Cingle y lineal, y que en el primer caso adquiere cierto valor estilístico por la posición en la que se figura, sobre la pierna anterior y no entre ambas piernas. Así mismo, resulta curiosa la representación de este detalle anatómico en disposición erecta y muy realista, en cuatro individuos del horizonte Centelles cuyo formato corporal nos llevaba a proponer la representación de seres fantásticos y que por ello no hemos incluido en los recuentos del cuadro adjunto. Un rasgo que resulta poco común en este horizonte salvo en estas representaciones vinculadas a la escena de procreación y que por tanto tiene una finalidad clara.

MODELADO			Tipo humano					
			Centelles	Civil	M.Josep	Tolls	Cingle	Lineal
C A B E Z A	Piriforme		34	---	5	---	---	1
	Elipsoidal	Proporcionado	---	26	---	---	---	---
		Desproporcionado	1	---	---	4	---	---
	Globular		---	28	---	---	6	10
	Rasgos faciales		---	---	---	---	8	1
	Triangular		---	6	---	---	1	---
CUELLO	Si	1	15	1	---	9	---	
	No	27	27	5	3	8	---	
T R O N C O	Triangular / cintura estrecha		35	55	5	4	---	---
	Triangular / cintura ancha		1	18	2	2	7	---
	Naturalista		---	---	---	---	---	---
	Barra		8	---	---	---	8	---
	Prognatismo ventral		2	---	---	---	4	---
	Lineal		---	---	---	---	2	*
SEXO	Entre piernas		1	---	---	---	5	3
	Sobre pierna adelantada		---	15	---	---	---	1
P I E R N A S	Lineales	Articulada	---	---	---	---	2	7
		No articulada	---	---	---	---	19	26
	Naturalistas (model. anatómico)		2	67	7	---	---	---
	Naturalistas /gruesas		48	---	---	---	---	---
	Gruesas sin model. anatómico		---	---	---	4	---	---

Fig. 24. Pautas de modelado anatómico de las figuras humanas levantinas.

El formato de las **extremidades** resulta más determinante para la sistematización estilística. Su volumen exagerado es propio de los tipos Centelles y Tolls, si bien las diferencias entre ellos estriban en que mientras el primero incluye el modelado muscular el segundo muestra los lados casi paralelos. Las de tipo naturalista, que incorporan un modelado muscular somero, son propias de los tipos Civil y Mas d'en Josep y las diferencias estriban en la adición del detalle de jarreteras en las figuras del segundo tipo. Por último, las extremidades lineales son características de los tipos Cingle y Lineal y las diferencias entre ellos residen básicamente en el formato de cabeza y tronco.

Todos estos detalles nos permiten concluir que a nivel del modelado anatómico existe también una tendencia generalizada a la progresiva reducción del modelado, ya que la secuencia se inicia con figuras de volúmenes exagerados y modelado acentuado (tipo Centelles) y progresivamente se va reduciendo, con un modelado muscular somero bastante realista en los tipos Civil y Mas d'en Josep, que empieza a desaparecer con el tipo Cingle, y que en el tipo Lineal, y no en todas las variantes, se limita tan sólo recoger las articulaciones anatómica pero nunca el modelado.

*Indumentaria y
ornamentos.*

Al igual que el modelado anatómico, el análisis de la indumentaria y los ornamentos que exhiben las figuras humanas juega un papel importante, aunque no exclusivo, en la sistematización estilística (Fig. 25).

ORNAMENTOS		Tipo humano						
		Centelles	Civil	M Josep	Tolls	Cingle	Lineal	
C A B E Z A	Antenas	8	---	2	1	---	---	
	Tocado de plumas	1	8	---	1	1	---	
	Carga	Rígida + niño	3	---	---	---	---	---
		mórbida	1	---	---	---	---	---
	Cintas colgantes	1	---	---	---	---	---	
	Tocado alto	---	---	---	---	2	4	
	casco	---	---	---	---	2	---	
	protuberancias	---	---	---	---	2	3	
	Palmela	---	---	---	---	---	1	
TRONCO	Bolsa grande	5	---	---	---	---	---	
	Bolsa/zurrón	---	---	4	---	---	2	
CINTURA	Cintas a ambos lados	16	---	3	1	---	---	
	Bolsa	1	---	---	---	---	---	
	Faldellín triangular	---	---	---	---	8	---	
BRAZO	Brazaletes simple	8	1	---	---	---	---	
	Brazaletes doble	4	---	---	---	---	---	
	Lazo	2	---	---	---	---	---	
PIERNAS	Jarreteras	19	---	5	5	1	---	
	Pantalón ancho corto	4	---	---	---	---	---	
	Falda	3	3	---	---	---	---	
	Pantalón largo	1	---	---	---	---	---	

Fig. 25. Variedad de ornamentos exhibidos en los yacimientos estudiados.

Sin duda, si hay un tipo que destaca por la exhibición de numerosos adornos corporales y por la variedad de indumentaria es el tipo Centelles, aunque la mayor parte de los ornamentos que exhibe en cabeza (tocados de antenas o plumas), cintura (cintas a ambos lados del torso) y extremidades (detalle de jarreteras) son adoptados con posterioridad por los tipos Mas d'en Josep y Tolls, que resultan los más afines a este tipo humano desde el punto de vista formal. No obstante, el tipo Centelles muestra algunos detalles ornamentales y de vestimenta exclusivos. Entre ellos

destacan diversas variedades de brazalete, dobles, simples o integrados por un lazo, que tan sólo repite un individuo de tipo Civil entre los cerca de 80 personajes que protagonizan la agrupación de arqueros de les Coves del Civil. La exclusividad de los brazaletes se hace extensiva a los fardos de formatos diversos y tamaño considerable, que se vinculan a este horizontes y que resultan poco apropiados para el desarrollo de actividades cinegéticas, y diversos tipos de vestimenta que combinan las jarreteras, con pantalones anchos por encima de la rodilla, tal vez vinculados a representaciones femeninas, faldas de longitud similar y un posible pantalón largo que se ciñe a los tobillos. Las representaciones femeninas parecen exclusivas de los horizontes Centelles y Civil, al menos reproducidas de forma explícita.

Los fardos transportados por los individuos de tipo Centelles adquieren formatos diversos, unos integrados por trazos rígidos que parecen figurar fardos de armamento o leña, que son transportados sobre la cabeza, y otros de morfología redondeada que adquieren un aspecto visual mórbido, aunque es difícil precisar su composición. Estos grandes fardos contrastan con las bolsas de pequeño tamaño o zurroneos que exhiben otros tipos humanos. Unas bolsas que penden por lo general de los hombros, que resultan más apropiadas para el desarrollo de actividades cinegéticas y que se documentan en los tipos Mas d'en Josep y Lineal, y también entre los individuos tipo Cingle, aunque fuera de los 6 yacimientos estudiados -Cingle de Palanques B (Mesado, 1995)-, por lo que no se trata de un ornamento exclusivo de un tipo humano.

La riqueza de ornamentos de los tipos Centelles, Mas d'en Josep y Tolls, contrasta con la austeridad de los tipos Civil y Lineal, en los que el peso de las representaciones recae más en el tipo y la acción representada que en el individuo, carente de cualquier rasgo de individualización, salvo algunos tocados de cabeza.

Los faldellines triangulares que permiten ocultar el sexo resultan exclusivos del tipo Cingle, que a su vez incorpora diversos tipos de tocado de cabeza para enfatizar la individualización de los personajes, conseguida mediante el diseño de los rasgos faciales que citábamos en el apartado anterior.

Por tanto, mientras algunos ornamentos resultan exclusivos de un tipo humano, otros son reproducidos por diversas variantes permitiendo defender una cierta vinculación entre los diversos horizontes, que enmascara las diferencias entre ellos y que acentúa la idea de complementariedad y continuidad, aunque se produzcan cambios importantes a nivel temático y compositivo. Lo que llama especialmente la atención es que a nivel ornamental no observamos una evolución lineal hacia una progresiva desaparición de los ornamentos, sino que la primera ruptura se produce ya entre los dos primeros horizontes, Centelles y Civil, como si en el segundo caso se quisiera marcar de forma radical las diferencias con el tipo anterior. Sin embargo, la aparición del tipo Mas d'en Josep supone una recuperación de los ornamentos abandonados en la fase previa, aunque no de la temática del primer horizonte, ya que los temas cinegéticos se convierten en exclusivos en esta fase. Una ruptura y posterior vuelta a la tradición que resultaría más interesante si se manifestara a su vez en el registro arqueológico, ya que podría tener ciertas implicaciones socio-culturales interesantes para determinar la dinámica evolutiva del Arte Levantino y fundamentalmente de la sociedad que se esconde tras él.

Armamento

Exhibido desde la primera a la última fase de representación de la figura humana en el Arte Rupestre Levantino, el formato del armamento, integrado básicamente por arco y flechas, aporta poca información para la sistematización

estilística, como hemos repetido en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo. Y es que al igual que el diseño de la figura humana responde a una interpretación que hace el artista del modelo original, el armamento parece responder así mismo a una interpretación del original, que sufre una estandarización a lo largo de la secuencia del núcleo estudiado con objeto de facilitar su identificación y no tanto de responder con fidelidad a la realidad. El resultado son flechas de ápice simple y emplumadura lanceolada, que se agrupan en haces o se preparan para el disparo y que rara vez incluyen otro tipo de formato. Tan sólo hemos podido documentar tres excepciones al respecto, un arquero de les Coves del Civil que incorpora una flecha con apéndice lateral y emplumadura cruciforme y dos arqueros de tipo Lineal de Les Coves de la Saltadora VII, que van a disparar sendas flechas de punta triangular. A nuestro juicio son esas excepciones con respecto a la norma las que podrían aportar una mayor información etnográfica, al responder a un deseo puntual del artista de enfatizar la importancia de ese objeto (Fig. 26).

ARMAMENTO			Tipo humano					
			Centelles	Civil	M. Josep	Tolls	Cingle	Lineal
A R C O	Simple	Cuerda	---	1	---	---	---	5
		No cuerda	---	4	---	---	2	5
	Simple aplanado	Cuerda	---	1	1	---	---	---
		No cuerda	6	25	3	1	7	2
	Biconvexo	Cuerda		---	1	---	---	---
		Sin cuerda	7	1	1	---	---	---
F L E C H A S	ápice simple		6	14	6	2	2	4
	Triangular		---	---	---	---	---	2
	Apéndice lateral		---	1	---	---	---	---
	Emplumad. Lanceolada		18	15	1	2	8	5
	Emplumad. Cruciforme		---	1	---	---	---	---
	En disposición de disparo astil se individual. de brazo		0 de 0	0 de 20	2 de 2	0 de 0	3 de 3	5 de 6
CARCAJ			---	7	---	---	---	---

Fig. 26. Inventario del armamento exhibido por los diversos tipos humanos de los yacimientos estudiados.

El formato de las flechas parece adquirir una mayor importancia para la sistematización estilística del Arte Levantino cuando hacemos referencia a la globalidad de esta provincia artística, ya que frente a las de ápice simple y emplumadura lanceolada características del área septentrional, en la meridional se observa un predominio de las de apéndice lateral y emplumadura cruciforme, aunque no faltan ejemplos del tipo anterior.

En cuanto al tipo de arcos, no encontramos una diferenciación clara en el uso de las diversas variantes, salvo por lo que se refiere al tipo biconvexo, más numeroso en las figuras de tipo Centelles, que combinan con grandes arcos sin curvatura que hemos denominado de tipo simple aplanado. La indicación de la cuerda parece un rasgo secundario y alcanza tan sólo un cierto interés en las figuras de tipo Lineal.

Por último, destaca un elemento que resulta exclusivo de las representaciones de tipo Civil en el yacimiento homónimo y que se vincula a la exhibición de fuerzas que

parecen protagonizar, el carcaj. Diseñado en 7 ocasiones en las que o bien se transporta en la mano extendida o sobre la cabeza o aparece exento como depositado sobre un suelo ficticio. Así mismo destacan otros aspectos de este tipo humano vinculados con el armamento, la exhibición de haces de flechas cruzados en la espalda, exclusivos de este horizonte, y la ausencia del detalle de la flecha cuando los arqueros se hallan en disposición de disparo. Rasgos que podemos considerar estilísticos al resultar exclusivos de este tipo humano.

En la misma línea, la individualización del astil y la emplumadura de la flecha frente al brazo que sujeta el arco en diversos arqueros que se hallan en disposición de disparo arranca con los arqueros de tipo Mas d'en Josep y se repite con posterioridad por los tipos Cingle y Lineal. Por tanto, se trata de pequeños detalles que en ocasiones resultan determinantes para atribuir a algunos individuos a determinados tipos humanos.

Por último, en los arqueros en disposición de disparo de la Cova del Civil destaca la ausencia del detalle de flecha, lo que en un principio nos hizo considerarlo como un rasgo definitorio del tipo. Sin embargo, llama la atención que los arqueros en disposición de carga sí exhiben la flecha que van a cargar, en una de sus manos. Por otra parte, la indicación de la flecha en uno de los arqueros que protagonizan la escena de caza de la Cova dels Cavalls (motivo 26), nos hizo dudar acerca de la atribución estilística de esta representación, aunque el análisis detallado de la escena nos sugirió una interpretación que nos permitiría aceptar su vinculación al tipo Civil. Y es que si observamos a los cérvidos de la manada, el único que no se halla asaetado es precisamente el que se ubica frente a ese arquero, lo que nos sugirió la posibilidad de que la ausencia del detalle de flecha en los otros dos individuos se deba precisamente al hecho de que ya la han disparado, como confirma la disposición distendida del arco del individuo 23a, que además muestra otro detalle ausente entre las representaciones de les Coves del Civil, el detalle de la cuerda. Todo ello nos incita a pensar que tal vez la ausencia de flecha debe de hallarse más vinculada con la temática representada que tratarse de un rasgo definitorio del tipo.

Temática En cuanto a la temática, hemos efectuado un recuento de los temas característicos de cada tipo humano teniendo en cuenta no sólo los 6 conjuntos analizados sino también otros tantos del entorno más próximo a los que se hallan estrechamente vinculados. En esta clasificación nos parece interesante detallar si en las escenas que intervienen cada uno de los tipos, actúan como **motivos fundamentales y exclusivos** (exc.) (es decir, formando escena por sí mismos) o por el contrario intervienen como **motivos complementarios** (comp. de) (es decir, se incorporan a escenas previas o las reaprovechan para complementar las suyas propias), especificando en este caso a quien se incorporan (Fig. 27).

Contrariamente a lo que se ha defendido de forma tradicional, la aparición de la figura humana en el Arte Rupestre Levantino no se vincula sistemáticamente al mundo cinegético. Las representaciones humanas aparecen en la secuencia levantina con el tipo Centelles como protagonista. Un tipo humano que no comparte escenas con representaciones de animales sino que constituye el único protagonista de sus marchas territoriales, sus encuentros de varios individuos o grupos numerosos, sus escenas de procreación y sus individuos flechados, que aparecen aislados.

TEMÁTICA Gasulla-Valltorta			Tipos humanos					
			Centelles (a)	Civil (b)	Mas d'en Josep (c)	Tolls (d)	Cingle(e)	Lineal (f)
SOCIAL	Agrupaciones de arqueros	Pares /tríos	Exc. ¹	Exc. ⁵	---	---	---	---
		Grupos	Exc. ²				Exc. ¹³	
	Maternidad / Fertilidad		Exc. ³	----	---	---	---	---
	Individuos flechados	Aislados	Exc. ⁴	----	---	---	---	---
		Con pelotón	----	----	---	---	Exc. ¹⁴	Exc. ²³
	Escenas bélicas		---	---	---	---	Exc. ¹⁵	Exc. ²⁴
CINEGÉTICA	Escenas de caza	Cérvidos	---	Exc. ⁶	Exc. y Comp. de b ⁷	Exc. ¹⁰ ; ¿Comp. de b? ¹¹	Comp. de b ¹⁶	Exc. ²⁵ , Comp. de c ²⁶ ; Comp. de animal ²⁷ Comp. de b ²⁸
		Carpidos	---	---	Com. de animal ⁸	Exc. ¹²	Comp. de a ¹⁷ ; Comp. de animal ¹⁸ y Exc. ¹⁹	Comp. de e ²⁹
		Jabalíes	---	---	Exc. ⁹	---	Comp. de a ²⁰ y Exc. ²¹	Exc. ³⁰ y Comp. de c ³¹
		Bóvidos	---	---	---	---	---	Comp. ³²
	Procesado animal		---	---	---	---	---	Exc. ³³
Trepadores	Aislados	---	---	---	---	Exc. ²²	Exc. ³⁴	
	Esc. Caza	---	---	---	---	---	Exc. ³⁵ y comp. de c ³⁶	

Fig. 27. Inventario de temas documentados entre las representaciones levantinas del maestrazgo castellanense^a

Por tanto, no partimos de una primacía del mundo cinegético sino de un antropocentrismo, en el que la exhibición de armamento no implica su uso bélico o cinegético, ya que nunca aparece en disposiciones de carga o disparo sino tan sólo vinculado a la figura humana junto a una gran multiplicidad de ornamentos. Su

^a Inventario de yacimientos en los que se documentan las diversas temáticas: (1) Abric de Centelles, Cova dels Cavalls, Coves de la Saltadora VII, ¿Coves del Civil?, ¿Cingle de la Mola Remigia?, ¿Cingle de Palanques?. (2) Coves del Saltadora IX, con paralelos en el Abrigo del Arquero (Teruel). (3) Abric de Centelles y Covetes del Puntal. (4) Coves de la Saltadora VII-20 y VII-(22a25, 27y 28) y Cova Remigia. (5) Coves del Civil, Cingle dels Tolls del Puntal, con paralelos en Abrigo del Chopo fuera de este ámbito. (6) Cova dels Cavalls-23a, 25a y 26a y Cova Remigia. (7) Como motivos exclusivos se documentan en Mas d'En Josep-21, Coves de la Saltadora VIII-4, IX-19 y IV-4 a 6. Como posibles complementarios del tipo Civil: Cova dels Cavalls, 44-47 y 48. (8) Coves de la Saltadora, 14-IX (aunque de atribución insegura), cuenta con un paralelos en Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel), motivo 80). (9) Mas d'en Josep-11, Coves de la Saltadora VII-26 y 42, Cova Remigia V, Cova del Polvorin (panel II, según Mesado, 1989), Racó de Nando II (según González Prats, 1974). (10) Cingle dels Tolls del Puntal. (11) Cova dels Cavalls. (12) Saltadora IV. (13) Cova Remigia y C.M. Remigia V-14 y 15. (14) Cova Remigia, con paralelos turolenses en el Abrigo de los Trepadores y en Covacho Ahumado (15) Cingle de la Mola Remigia IX. (16) Cova dels Cavalls-24a. (17) Coves de la Saltadora IX. (18) Cova dels Cavalls-50a y Saltadora VII-53. (19) Cova Alta del Llidoner. (20) Cingle de Palanques. (21) Racó de Nando II (según González Prats, 1974). (22) Cingle de la Mola Remigia IV. (23) Cova Remigia II y V (con paralelos fuera del maestrazgo castellanense en Abrigo de los Trepadores (El Mortero, Alacón, Teruel). (24) La Galería del Roure (Morella); Dogues. (25) Coves de la Saltadora VII-78. (26) Coves de la Saltadora IV y VIII-13y14. (27) Mas d'en Josep-16. (28) Cova dels Cavalls-37a y 42a. (29) Cova Alta del Llidoner. (30) Racó de Nando VII. (31) Saltadora VII-46y47 y Cingle del Mas d'en Josep-10y12. (32) Coves de la Saltadora VII-15a. (33) Coves de la Saltadora VII-61y64 y Cingle de la Mola Remigia VI. (34) Mas d'en Salvador (según Viñas, 1982: 113, recolectando miel trepando a un árbol o construcción y abejas; Cingle de l'Ermítà 3 trepadores lineales trepan por un tronco (según Viñas, 1982: 116). (35) Cova Remigia III. (36) Mas d'en Josep-12.

superposición sobre los restos de un cáprido de pequeño tamaño en la Cova dels Cavalls implica que no se trata del primer horizonte artístico, aunque también revela que el horizonte previo a estos arqueros no está representado por grandes cérvidos y bóvidos en disposiciones estáticas, sino que pueden aparecer animales naturalistas de menor tamaño. Además, ya hemos señalado la existencia de diversos cérvidos y bóvidos de gran tamaño que se intercalan en la secuencia de figuras humanas propuesta, por lo que esos grandes animales parecen perdurar a lo largo de la secuencia.

La continuidad de estas grandes agrupaciones antropocéntricas se observa en la fase inmediatamente posterior, es decir, con las figuras de tipo Civil, quienes a su vez participan en escenas de tipo cinegético en las que intervienen de forma exclusiva sobre cérvidos, sin mostrar una selección en función del sexo o la edad de las presas. Por tanto, la temática cinegética arranca con este tipo humano, como complemento a otras temáticas en las que el hombre sigue siendo el único protagonista. Esa continuidad temática, también se mantiene a nivel compositivo por la tendencia a seleccionar para su emplazamiento grandes superficies en las que la figura humana protagoniza un verdadero despliegue gráfico que no se ve limitado por los cambios estructurales del soporte. No obstante la superposición de un motivo de tipo Civil sobre uno de tipo Centelles no traduce un respeto por lo anterior sino que acentúa esa voluntariedad de ruptura que ya intuíamos por el radical cambio a nivel formal y ornamental, que nos lleva a pensar en una apropiación del espacio gráfico más que en una búsqueda de complementariedad.

La aparición del tipo Mas d'en Josep, que supone una relativa vuelta a lo anterior desde el punto de vista formal, no implica una vuelta a la temática social del horizonte Centelles, ya que se centra de forma exclusiva en el mundo cinegético, ausente en el primer horizonte, desarrollando tácticas de caza diversas protagonizadas por uno o varios arqueros, que intervienen sobre un número variable de presas. La caza selectiva del ciervo de la fase anterior (tipo Civil) muestra una diversificación en este horizonte, ya que aparece por primera vez la caza de jabalíes y fuera del ámbito Gasulla-Valltorta, la caza de cápridos (Val del Charco del Agua Amarga), aunque dependerá de si finalmente aceptamos la incorporación en este horizonte al arquero 14 de les Coves de la Saltadora-IX, que parece adherirse con posterioridad a la figura de un cáprido. En la caza de estas especies muestra un comportamiento selectivo, ya que interviene exclusivamente sobre ciervos y cápridos macho y tal vez ocurre lo mismo con los jabalíes. Su participación en esta temática no implica una pérdida de la importancia del individuo, que continúa exhibiendo una cierta variedad de adornos corporales. La posibilidad de que constituya una variante funcional del tipo Centelles centrada en los temas cinegéticos la hemos descartado, ya que cuando comparten los mismos paneles, las figuras de tipo Mas d'en Josep provocan una ruptura escénica del tipo anterior. Además, entre ellas podría intercalarse el horizonte Civil, por lo que no cabe duda de que no resultan de tipo sincrónico. Tan sólo en la Cova dels Cavalls, en el que pudieran resultar adheridos a la batida de caza de la manada de cérvidos, la caza selectiva que vemos en la mayor parte de sus escenas queda truncada por su intervención sobre todas las presas. Otro detalle que nos hace dudar si realmente se trata de una adición posterior a la escena o tan sólo de una coexistencia espacial o un reaprovechamiento de figuras previas para incorporarlas en la nueva temática.

Por su parte, las figuras de tipo Tolls, integradas así mismo en escenas cinegéticas, podrían constituir una variante funcional del tipo Centelles o, más probablemente, una variante de autor del tipo Mas d'en Josep a las que se aproximan desde el punto de vista ornamental, temático y compositivo.

El inicio de la caza de jabalíes con las figuras de tipo Mas d'en Josep contradice la tradicional presunción de que la aparición de los jabalíes en el Arte Levantino, una especie de distribución geográfica restringida (para más detalle ver Domingo et al., 2003), se produce al final de la secuencia. Su aparición temprana muestra una perduración posterior con los tipos Cingle y Lineal, ya que descartamos la vinculación de los jabalíes con diversas figuras de tipo Centelles propuesta por Mesado para el Cingle del Palanques B (Mesado, 1995).

Desde su temprana aparición, la temática cinegética se mantiene a lo largo de toda la secuencia, con intervalos en los que cambia la especie cazada, pero que ya se diversifica hacia las tres especies mayoritarias con el tipo Cingle e incorpora a los bóvidos con el tipo Lineal. Vinculado a esas actividades cinegéticas, con el tipo Lineal se produce la aparición de una nueva actividad: el procesado de un animal, que no obstante es minoritaria.

Hacia el final de la secuencia, y concretamente con el tipo Cingle surgen los temas bélicos, con verdaderos enfrentamientos entre dos bandos, que se multiplican con las figuras de concepto lineal revelando tal vez un aumento de la conflictividad social. Vinculados con esta temática, pero más afines al cumplimiento de normas sociales, se documenta la reaparición del ajusticiamiento de un individuo, cuyos paralelos temáticos se encuentran en el horizonte Centelles, pero que no muestran una continuidad en la secuencia hasta que vuelven a reaparecer en esta fase final. Ya señalamos que en principio se trata de representaciones de concepto lineal, que integran una agrupación o pelotón de arqueros que en algunos casos se hallan junto a un individuo flechado. No obstante, las proporciones y detalles ornamentales de algunos de ellos –como la falange de Cova Remigia V- recuerdan a algunos personajes de tipo Cingle.

En cuanto a la aparición de los trepadores, figuras humanas que ascienden por elementos vegetales de naturaleza diversa, en el ámbito Gasulla-Valltorta surgen al final de la secuencia, con un único representante entre los motivos de tipo Cingle y una mayor proliferación entre los de tipo Lineal, que se diversifican en escenas de tipo cinegético, en las que parecen trepar por un árbol, y escenas de recolección de la miel, vinculadas a insectos, en las que el elemento vegetal es más alargado y podría figurar una liana o cuerda de cierta longitud. Los paralelos fuera de este ámbito se remontan sin duda a fases anteriores en las que las representaciones son efectuadas en tinta plana (Cueva de la Araña –Bicorp- y Abrigo de los Trepadores –El Mortero, Alacón-), lo que nos indica la perduración de los temas a lo largo de diversos horizontes y las posibles diferencias regionales en la introducción de cada uno de ellos.

En líneas generales no observamos una evolución lineal de las temáticas, sino que se documentan ciertos cambios, rupturas y continuidades que se deben sin duda al conocimiento de las temáticas y las representaciones previas, que en unos casos son respetadas, en otros desdibujadas y en otros reaprovechadas con objeto de marcar su grado de relación con respecto a los horizontes anteriores. Resulta interesante la ausencia de temas cinegéticos en los inicios de la secuencia, que aparecen con las figuras de tipo Civil y perduran prácticamente hasta el final. Así mismo, frente a la relativa homogeneidad temática que caracteriza a cada uno de los horizontes iniciales, contrasta la progresiva diversificación que comienza con las figuras de tipo Cingle y culmina con el tipo Lineal, una variante en la que, como ya ocurriera con las figuras de tipo Civil, la caracterización del individuo pierde importancia en pro de la caracterización del tipo y de la acción desarrollada.

La evolución de motivos y temas y las pautas de continuidad y cambio con respecto a los horizontes previos parecen traducir más que distintas sociedades, una misma sociedad en tránsito, en la que se van produciendo cambios paulatinos que en ocasiones rompen con lo anterior, para volver sobre ello con posterioridad, marcando sus diferencias en algunos aspectos y complementándose en otros.

Por último, no debemos olvidar que la posibilidad de interpretar la narración escénica no siempre implica la comprensión del mensaje que conlleva, que por lo general trasciende a lo representado y queda restringido para aquellos individuos insertados en una determinada entidad o estructura social. Además, el acceso a determinados ámbitos geográficos puede hallarse así mismo restringido en base a la ordenación territorial de los grupos humanos, por lo que el grado de visibilidad de las representaciones es siempre relativo, ya que tal vez un determinado espacio sagrado no puede ser visitado por cualquier miembro del grupo aunque la escena sea visible desde cierta distancia.

4. CONCLUSIONES.

A partir de los datos enumerados hemos individualizado hasta seis variantes humanas cuyos rasgos más característicos resumimos en los cuadros adjuntos (Figs. 28, 29 y 30). La evolución de la figura humana es relativamente lineal, aunque discontinua, en algunos aspectos, como en la progresiva reducción del tamaño de las figuras a medida que avanzamos en la secuencia, en la tendencia hacia la desaparición del modelado anatómico, en la búsqueda progresiva de la estilización del torso provocando una desproporción que resulta más exagerada cuanto más avanzamos en la secuencia o en la progresiva reducción del campo de dibujo cuando analizamos las composiciones. Pero esa progresión lineal es ficticia, ya que si analizamos otros muchos aspectos que caracterizan a los diversos horizontes, observamos cambios drásticos en determinadas fases, que vuelven a los orígenes en las subsiguientes. Así por ejemplo, no podemos hablar de una progresión lineal en cuanto a los ornamentos, que desaparecen con el tipo Civil y vuelven a ser recuperados con los tipos Mas d'en Josep y Tolls, para volver a ser modificados en las dos últimas fases de la secuencia. Un aspecto que se repite con la temática representada, que muestra una progresiva transformación de los temas 'sociales' a los cinegéticos en las primeras fases y que en las dos últimas vuelve a recuperar algunos de los temas perdidos, como las ejecuciones de individuos o las pequeñas agrupaciones de personajes, tal vez con fines ceremoniales, aunque proliferen a su vez nuevas temáticas, como las escenas bélicas, el procesado de animales o los trepadores vinculados a temas distintos.

A nivel espacial, los vínculos existentes con el resto del maestrazgo castellanense, el noreste de Teruel y el Sur de Tarragona, enlazados geográficamente por medio de redes fluviales que durante miles de años han facilitado la intercomunicación territorial y han servido de vías de comunicación entre las sierras prelitorales y las llanuras costeras para la práctica de la trashumancia, parecen reducirse a finales de la secuencia según se desprende de la menor dispersión de algunos convencionalismos gráficos que individualizan a algunas variantes humanas al final de la secuencia, y que podría hallarse vinculado a un aumento de la conflictividad social en las últimas fases, evidente en la proliferación de los temas bélicos.

Fig. 28. TIPOS HUMANOS del núcleo Gasulla-Valltorta




HORIZONTE CENTELLES (Junto al tipo Centelles incluye otras variantes formales que buscan la caracterización de personajes femeninos y a otros seres insólitos).	 <p>Forma: De tipo naturalista y relativamente proporcionados, en los que la altura media del cuerpo se sitúa en el tercio superior resultando en individuos incluso piernilargos. Desarrollo masivo de las extremidades, que incorporan detalles de vestimenta tales como jarreteras, faldas o pantalones anchos. Cabeza de tipo piriforme y profusión de adornos corporales (tocados, brazaletes -exclusivos de este tipo humano- y cinturones). En la caracterización del individuo procede a la deformación del modelo para diferenciar entre hombres, mujeres, niños y otros personajes insólitos y deja juego a la variación formal entre ellos. Junto al armamento exhiben fardos de gran tamaño exclusivos de este horizonte. Adoptan posturas realistas, para nada estáticas, que nunca incluyen la carrera al vuelo. Preeminencia del individuo frente al tipo.</p> <p>Tamaño: Medio-grande. Oscila entre los 20 y los 35 cm. aunque con individuos que superan los 40 y otros que rondan los 16 cm.</p> <p>Técnica: tinta plana monócroma y en ocasiones bicromía (blanco sobre rojo) para destacar pinturas o adornos corporales en escenas de fertilidad/maternidad.</p> <p>Temática: Hegemonía de los temas ‘sociales’ en los que la figura humana es la protagonista exclusiva. Marchas territoriales o encuentros entre individuos (hombres, mujeres y niños), arqueros asaetados o escenas de “procreación” en las que junto a representaciones femeninas se diseñan individuos sexuados de concepto formal distinto (tal vez seres fantásticos).</p> <p>Composición: Actúan siempre como motivos exclusivos, conformando escena por sí mismos, en las que predominan los planos de representación horizontal y las agrupaciones en parejas o tríos, ordenados en composiciones lineales disimétricas. Superposición parcial como fórmula de perspectiva de grupo entre figuras de una misma alineación pero no entre diversas alineaciones, en pro de la limpieza expositiva. Salvo en la Cova dels Cavalls, constituyen la decoración <i>ex-novo</i> sobre la que siempre se adhieren o superponen el resto de tipos identificados. Sus pautas de ocupación del espacio y grado de visibilidad varían en función de la temática representada: las grandes marchas seleccionan lienzos amplios y altos de gran visibilidad en las que el límite escénico es el propio abrigo, mientras las de maternidad/fertilidad o las agrupaciones de pocos individuos seleccionan áreas de accesibilidad menor, como destinadas a un público más reducido.</p> 
TIPO CIVIL	 <p>Forma: Representaciones sometidas a un fuerte convencionalismo y uniformidad estética que deja poco juego a la variación interna más allá de cambios en el tamaño y disposición de las figuras. Cabezas de tipo elipsoidal o globular, sin rasgos somáticos o detalle de melena, troncos sumamente estilizados y alargados, y piernas naturalistas con modelado muscular somero. Detalle de sexo ubicado sobre la pierna adelantada y posiblemente representaciones femeninas individualizadas por el uso de faldas. Exhibición de armamento, en el que incluyen diversos carcaj, pero pocos ornamentos, salvo algunos tocados de cabeza compuestos por trazos paralelos en disposición radial. Preeminencia del tipo y la acción frente al individuo.</p> <p>Tamaño: Predominio de los individuos de gran tamaño, entre los 20 y los 35 cm. pero también se documentan individuos menores con un límite inferior en los 12 cm.</p> <p>Técnica: Tinta plana monócroma y bicromía (blanco sobre rojo) para destacar pinturas o adornos corporales y algunos tocados.</p> <p>Temática: Protagonizan tanto agrupaciones de individuos en las que el único protagonista es la figura humana, en lo que parece una exhibición de fuerzas de finalidad didáctica, demostrativa o persuasoria, como escenas de temática cinegética en las que actúan sobre cérvidos, en cazas individuales o en batidas de caza indiscriminadas en las que se aniquila a toda la manada.</p> <p>Composición: Sus composiciones se caracterizan por su ordenación espacial en alineaciones consecutivas disimétricas dispuestas en diversos planos paralelos. A nivel espacial seleccionan los puntos centrales y más cóncavos de la cavidad para reproducir sus escenas, cuyo desarrollo longitudinal no se ve limitado por las irregularidades del soporte. Se comportan siempre como motivos exclusivos y llevan a cabo una apropiación del espacio gráfico ya que no respetan la existencia de motivos previos sino que se superponen sobre ellos. Se adhieren siempre a lienzos previamente socializados.</p>




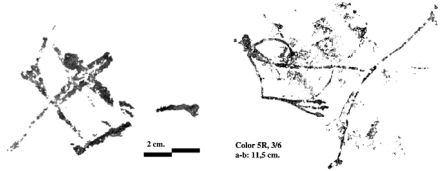
Fig. 29. TIPOS HUMANOS del núcleo Gasulla-Valltorta.	
TIPO MAS D'EN JOSEP	 <p>Forma: Representaciones de tipo naturalista, con tendencia a la estilización del torso, en los que la altura media del cuerpo se traslada a la mitad de su longitud. Cabeza de tipo piriforme, generalmente de perfiles asimétricos. Tocados, adornos de cintura y jarreteras similares a los del tipo anterior, pero total ausencia de brazaletes. Bolsas o zurrones de pequeño tamaño y armamento constituyen sus enseres básicos. No constatamos diferenciación sexual. Entre sus posturas destaca el inicio de la carrera al vuelo, que se prolonga en fases sucesivas, o la disposición de disparo en la que el brazo se individualiza del astil de la flecha empuñada.</p> <p>Tamaño: Medio-pequeño. Oscila entre los 8 y los 16 cm.</p> <p>Técnica: Tinta plana monócroma.</p> <p>Temática: Protagonizan un cambio temático con respecto al tipo anterior, ya que integran escenas de temática cinegética, en las que efectúan una caza selectiva sobre ciervos macho y jabalíes. Aparecen por primera vez los rastros de huellas que se repetirán en fases posteriores.</p> <p>Composición: Actúan como motivos exclusivos o a lo sumo se adhieren a representaciones faunísticas previas para reproducir escenas cinegéticas, especializadas en la caza de cérvidos o jabalíes, en cacerías individuales o en batidas de caza, en las que intervienen sobre ejemplares solitarios o sobre manadas completas. Combinan planos de representación horizontal con planos oblicuos en función de la táctica de caza reproducida. Los protagonistas se agrupan mediante yuxtaposición estrecha evitando las superposiciones en pro de la limpieza expositiva. Combinan distribuciones espaciales extensivas e intensivas, aunque sus campos visuales son abarcables desde un único punto de vista, relativamente próximo al soporte y el límite escénico viene determinado por los cambios estructurales del soporte.</p>
TIPO TOLLS	 <p>Forma: Representaciones formalmente afines a las figuras de tipo Centelles, con cuerpos proporcionados y piernas voluminosas, pero con cabezas de volumen más exagerado y extremidades de perfiles paralelos, que no incluyen modelado muscular y que tan sólo modulan el trazo para diseñar el detalle de jarreteras. A diferencia de las representaciones de tipo Centelles se disponen al vuelo en su carrera tras las presas sobre las que ejercen sus actividades cinegéticas. Entre los ornamentos incluyen tocados de cabeza en forma de antenas y detalle de cinturón pero no brazaletes. No observamos distinción sexual explícita.</p> <p>Tamaño: Inferior a las de tipo Centelles. Oscilan entre los 5 y los 12 cm. aproximadamente, ya que la mayoría se hallan incompletas.</p> <p>Técnica: Tinta plana monócroma.</p> <p>Temática: Participan en escenas de temática cinegética en las que efectúan una caza selectiva sobre cápridos y cérvidos, en cacerías individuales o en parejas, en las que intervienen sobre un número variable de presas sin discriminación sexual.</p> <p>Composición: Se aproximan a las del horizonte Mas d'en Josep, con una preferencia por planos de representación oblicuos descendentes como recurso gráfico para enfatizar la sensación de velocidad y dotar de cierta fuga a la escena representada. El desarrollo escénico es de tipo intensivo, en escenas con un campo visual reducido que no exige un alejamiento del soporte para contemplarlas en su totalidad sino más bien todo lo contrario. Muestran unas pautas de adición variables que abarcan tanto la ocupación de nuevos conjuntos como la intervención sobre otros previamente socializados, bien incorporándose a escenas previas, bien reproduciendo otras nuevas en los espacios disponibles.</p>

Fig. 30. TIPOS HUMANOS del núcleo Gasulla-Valltorta

TIPO CINGLE	 <p>Forma: Troncos anchos y relativamente estilizados que contrastan con las extremidades, de tipo lineal, que rara vez incluyen la articulación de la rodilla y que resultan cortas al trasladar la altura media del cuerpo al tercio inferior. El peso de la figura recae en su parte superior, con una cierta variación interna en el diseño de las cabezas, que incorporan los rasgos faciales, en los tocados o en la amplitud de los troncos, que combina los de tipo barra con los de prominencia abdominal, y que incluye incluso algunos de tipo lineal. Importancia del sexo que aparece explícito entre las piernas o cubierto por faldellines triangulares, pero ausencia de representaciones femeninas. Bolsas o zurroneos minoritarios.</p> <p>Tamaño: pequeño. Oscilan entre los 8 y los 12 cm.</p> <p>Técnica: Tinta plana monocroma en cabeza y tronco frente a extremidades lineales, que rara vez articulan la rodilla.</p> <p>Temática: Combinan las escenas de tipo cinegético, en las que observamos una diversificación al intervenir sobre cérvidos, cápridos y jabalíes, con las de tipo bélico. Un posible trepador aislado supone el inicio de esta temática en el núcleo Gasulla-Valltorta. Algunas representaciones con tocados y adornos singulares podrían hallarse vinculadas a actividades de tipo “socio-cultural” o “ceremonial” en las que sólo participa la figura humana y que difícilmente podemos interpretar.</p> <p>Composición: Actúan igualmente como motivos exclusivos o como complementarios, adhiriéndose a escenas previas en las que pueden respetar la temática representada o transformarla en una nueva. Al incorporarse a paneles previamente socializados respetan tan sólo a las figuras que van a incorporar a la nueva escena y se superponen sobre aquellas que les resultan innecesarias y ocupan el espacio que han seleccionado para la ejecución de su obra. Frecuentan espacios previamente socializados que combinan con otros nuevos. Sus pautas de composición son poco uniformes y varían en función de si actúan como motivos complementarios o como motivos exclusivos.</p>
TIPO LINEAL	 <p>Forma: Figuras en las que los rasgos anatómicos han quedado reducidos a simples trazos. Sus variaciones en la relación tronco/extremidades o en el formato de las cabezas evidencian que estamos ante una agrupación artificial que sin duda incorpora diversas variantes que deberán ser individualizadas en futuros trabajos, aunque se trata de una labor compleja dado el poco juego que su excesiva esquematización deja al análisis de la variación interna. No obstante, destaca el predominio de los tipos Compactos o Tipo Dogues, de pequeño tamaño y efectuados mediante la yuxtaposición de dos simples trazos lineales que figuran tronco y extremidades en disposición de carrera al vuelo en el maestrazgo castellonense. La estilización de la figura lleva a una pérdida de la importancia del individuo frente a la acción desarrollada.</p> <p>Tamaño: Predominio de las figuras de tamaño pequeño. Las de tipo Compacto o tipo Dogues rara vez superan los 5 cm. mientras que las otras variantes llegan a alcanzar los 14.</p> <p>Técnica: Tinta lineal monocroma, con cambios en la forma de modular el trazo.</p> <p>Temática: Se trata de la fase de mayor riqueza temática, ya que junto a las tradicionales escenas cinegéticas, en las que intervienen sobre ciervos, cápridos, bóvidos y jabalíes, reaparecen los ajusticiamientos, en los que se reproduce al pelotón que efectúa la acción, y los trepadores, que ahora son más numerosos y aparecen en contextos distintos, vinculados a representaciones de insertos o a escenas de caza de jabalíes. Entre las temáticas nuevas destaca el procesado de un animal muerto y las escenas bélicas, que tal vez revelan un aumento de la conflictividad social.</p> <p>Composición: Una cuestión que dejamos pendiente para cuando procedamos al análisis de las diversas fases internas. En líneas generales actúan fundamentalmente como motivos complementarios, excepto en las escenas de nueva temática en las que actúan como motivos fundamentales, y en algunas de tipo cinegético. Se combinan los planos horizontales con los oblicuos a criterio del autor, aunque predominan estos últimos.</p>

IV. EPÍLOGO.

IV. EPÍLOGO.

Durante más de un siglo de estudios arqueológicos y fundamentalmente en el terreno del Arte Rupestre, uno de los criterios básicos utilizados para la caracterización interna del registro arqueológico ha sido el concepto de estilo, entendido como el modo de hacer o el carácter propio que infunde el autor a su obra, en el que combina su interpretación personal con las reglas que regulan la producción artística o artesana en una época y en un contexto determinado y condicionado por la técnica y el medio seleccionado. Un estilo que, en Arte Rupestre, puede quedar impregnado tanto en la forma de las figuras, como en las pautas de composición y utilización del espacio gráfico, en las técnicas de diseño y ejecución de las representaciones o en la temática representada.

Tradicionalmente la variabilidad estilística del Arte Rupestre Levantino se ha medido en base a la variabilidad formal de las representaciones y se ha interpretado en términos temporales, fruto de la idea preconcebida de que la unidad formal entre las representaciones rupestres revela sincronía y los cambios diacronía, y de que las diversas fases conllevan una cierta homogeneidad formal y funcional. Esa concepción de la expresión artística ha dejado poco juego a la posible variabilidad sincrónica de procedimientos técnicos y estilísticos debidos a diferencias funcionales y/o a variaciones regionales sincrónicas relacionadas con mecanismos de identidad a diversas escalas. Pero como hemos visto a lo largo de este trabajo, la evolución formal de las representaciones levantinas, y concretamente de la figura humana, no resulta lineal ni progresiva, sino que observamos una cierta variabilidad regional y una evolución discontinua, dinámica y variable que afecta tanto a los aspectos puramente formales, como a los técnicos, temáticos y compositivos.

Con estas premisas se plantea la necesidad de retomar los estudios del Arte Rupestre Levantino partiendo del conocimiento exhaustivo de ámbitos geográficos más restringidos, de escala regional, sin tratar de imponer a priori las pautas evolutivas observadas en otros núcleos, ya que podrían condicionar nuestras observaciones.

Las fases individualizadas a partir del estudio de la figura humana nos han permitido observar que la elevada concentración de yacimientos que se documenta en los núcleos de Gasulla y Valltorta se ve notablemente diluida cuando atendemos exclusivamente a las representaciones de un mismo horizonte, fundamentalmente por lo que se refiere a las primeras fases, restringidas a un escaso número de yacimientos. La entidad de ambos núcleos va aumentando a medida que se procede a la socialización de nuevos espacios, ya que las nuevas intervenciones no se limitan a ocupar los espacios utilizados en las fases previas sino que prácticamente en todos los horizontes, salvo con las figuras de tipo Civil, se procede a la socialización de nuevos enclaves. Una cuestión sobre la que tan sólo hemos podido avanzar algunas ideas, dado que nuestro acceso a ambos núcleos se ha visto limitado al análisis directo de un reducido número de enclaves, pero que sin duda aportará datos interesantes acerca de los grupos humanos que los ocuparon a medida que se vayan publicando los conjuntos que permanecen inéditos y que podamos proceder al estudio sistemático de las pautas de distribución de cada uno de los horizontes individualizados, teniendo en cuenta la totalidad de los conjuntos existentes. Y es que, a nuestro juicio, no podemos seguir analizando el Arte Rupestre Levantino a nivel global, es decir como un todo uniforme, con una distribución geográfica amplia que en numerosas ocasiones se ha puesto en comparación con el registro arqueológico con el fin de aproximarnos a su cronología. Una aproximación que probablemente aportará datos más significativos si en su

comparación con el registro arqueológico hacemos intervenir a las diversas fases internas que tienen entidad en sí mismas.

La frecuente consideración del Arte Levantino a nivel global ha provocado la aceptación generalizada de ciertos principios que se ven desarticulados cuando analizamos de forma individualizada sus fases internas, al menos por lo que se refiere al núcleo analizado. Contrariamente a la tradicional presunción de que los pintores levantinos valoraron principalmente el mundo cinegético, en la primera fase de aparición de la figura humana, a la que hemos denominado horizonte Centelles, hemos observado una total ausencia de esa temática en pro de la reproducción de actividades en las que el único protagonista es la figura humana y que, por tanto, hemos denominado de tipo ‘social’. Un antropocentrismo inicial que, para nuestra sorpresa, nada tiene que ver con la fauna y que aparece intercalado entre representaciones de animales de pequeño tamaño, generalmente adjudicadas a las últimas fases de la secuencia, y escenas narrativas que de forma progresiva introducen las actividades de tipo venatorio. Así mismo, hemos podido constatar como las representaciones de animales de gran tamaño en actitudes reposadas no son exclusivas de las primeras etapas, ni la caza del jabalí queda restringida a las últimas fases, sino que ambas parecen perdurar a lo largo de la secuencia.

La supuesta dinamización progresiva de las representaciones debe así mismo relativizarse, ya que los cambios en el grado de animación de los motivos se hallan íntimamente ligados a los cambios temáticos, que son los que deberíamos analizar con mayor detalle. El carácter narrativo de dicha temática ha llevado a considerar a esta manifestación rupestre como una plasmación de la vida cotidiana de sus autores. Sin embargo, el reconocimiento de la narración no implica necesariamente que seamos capaces de acceder a su significado, que con toda probabilidad trasciende a lo representado, como se ha documentado entre las sociedades aborígenes actuales, y ni siquiera tiene porque resultar accesible a todos los miembros de un grupo humano. Así mismo, el grado de accesibilidad a los emplazamientos o de visibilidad de las figuras resulta relativo, ya que su ubicación al aire libre no impide la existencia de unas normas sociales de articulación del territorio que conlleven la restricción del acceso a determinados emplazamientos. Un tipo de restricción que rara vez deja evidencias materiales y que, por tanto, tan sólo podremos deducir a partir de estudios exhaustivos de distribución espacial, analizando la distribución del arte rupestre en relación al registro arqueológico y a los rasgos físicos de su emplazamiento, cuya singularidad pudo jugar un papel importante a nivel económico y/o simbólico (rocas, saltos de agua, oquedades, rutas de paso, etc) y que sin embargo no muestran evidencias de transformación antrópica. Por tanto, la pretendida plasmación de la vida cotidiana debe hallarse, a nuestro parecer, más vinculada con aspectos de orden simbólico, entendiendo por simbólico aquello que trasciende la esfera de lo material y guarda más relación con lo social, lo ideológico y lo espiritual que con los fines tecnológicos y funcionales de los vestigios materiales en sí mismos.

A modo de conclusión, queremos resaltar que la necesidad de profundizar en la relación entre arte y contexto debe partir necesariamente de la sistematización estilística de esta manifestación gráfica. El análisis de la figura humana ha resultado fructífero para este fin, aunque quedan pendientes algunos aspectos, como la sistematización interna de las figuras de tipo lineal, para lo que resulta necesario el acceso a un mayor número de conjuntos, la sistematización de la fauna representada, la contextualización de cada uno de los horizontes individualizados, analizados no sólo en relación al registro arqueológico sino también a los principales rasgos físicos de su emplazamiento, de modo que podamos extraer información acerca de los usos

del espacio, y el recurso a técnicas de laboratorio, que están siendo fructíferas en el terreno del Arte Rupestre Paleolítico y que nos ayudarían a determinar el orden de las superposiciones, el grado de homogeneidad de las recetas empleadas en los diversos horizontes y tal vez su relación con otros componentes de la cultura material, como apuntábamos en el capítulo dedicado a la técnica.

V. BIBLIOGRAFÍA.

V. BIBLIOGRAFÍA.

- Almagro, M. (1947) "El arte español desde el Neolítico hasta la edad del Bronce". *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Vol. I. Madrid. Plus- Ultra: 91-107
- Almagro, M. (1952) *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses. (C.S.I.C).
- Alonso, A. (1999) "Cultura artística y cultura material: ¿un escollo insalvable?" *Bolskan*, 16 (2000): 71-107.
- Alonso, A. y Grimal, A. (1995) "Mujeres en la Prehistoria". *Revista de Arqueología*, 176: 8-17.
- Alonso, 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*. Barcelona. 2 vols.
- Alonso, A. y Grimal, A. (2002) "Arte Levantino en Castellón". *Millars. Espai i Història*, XXIV (año 2001): 111-152.
- Aparicio, J. (1988) "Escena de danza en el abrigo del Voro (Quesa, Valencia)". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 369-372.
- Apellaniz, J.M. (1983) "El autor de los bisontes tumbados del techo de los policromos de Altamira". *Homenaje al Prof. Martín Almagro "Basch"*, I: 273-280.
- Apellaniz, J.M. (1984) "L'auteur des granes taureaux de Lascaux et ses successeurs". *L'Anthropologie*, 88, (4): 539-561.
- Apellaniz, J.M. (1986) "Análisis de la variación formal y la autoría de la iconografía mueble del Magdaleniense antiguo de Bolinkoba (Vizcaya)". *Munibe*, 38, San Sebastián, Sociedad de Ciencias Aranzadi: 39-59.
- Apellaniz, J.M. (1991) *Modelo de análisis de Autoría en el arte figurativo del Paleolítico*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- Aura, J.E. y Fortea, J. (2002) "Pinceles, plumas y gradinas. Sobre la lectura formal, estructural y funcional del 'arte' prehistórico". *Hernández, M.S. y Segura, J. M. (coord.): La Sarga. Arte Rupestre y Territorio*. Alcoi, Ajuntament, Caja de Ahorros del Mediterráneo: 127-146.
- Balbín, R., Bueno, P; Jiménez, P; Alcolea, J; Fernández, J.A; Pino, E. y Redondo, J.C. (1989) "El abrigo rupestre del Llano, Rillo de Gallo, Molina de Aragón". *XIX Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza, Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales. Universidad de Zaragoza: 179-194.
- Baldellou, V; Ayuso, P; Painaud, A. y Calvo, M^a. J. (2000) "Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)". *Bolskan*, 17: 33-86.
- Barrière, C. (1982) *L'art pariétal de Rouffignac. La grotte aux cent mammoths*. París, Picard.
- Bednarik, R.G. (1995) "The Cõa Petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock art". *Antiquity*, 69: 877- 883.

- Bednarik, R.G. (2002) "The dating of Rock Art: a critique". *Journal of Archaeological Science*, 29: 1213-1233.
- Bello, J.M^a. y Carrera, F. (1997) "Las pinturas del monumento megalítico de Dombate: estilo, técnica y composición". En Rodríguez, A. (ed.) *O neolítico atlántico e as orixes do megalitismo: Actas do Coloquio Internacional (Santiago de Compostela, 1-6 de Abril de 1996)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega: Universidade: 819-828.
- Beltrán, A. (1965) "Nota sobre el grupo de tres figuras negras del abrigo de la Saltadora, en el barranco de la Valltorta (Castellón)". *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, III: 89-93.
- Beltrán, A. (1965) "Breve nota sobre un grabado rupestre en el Racó Molero, barranco de Gasulla (Castellón de la Plana)". *Ampurias*, XXV.
- Beltrán, A. (1968) *Arte rupestre Levantino*. Zaragoza, Seminario de Prehistoria y Protohistoria, Facultad de Filosofía y Letras, 1968, 258 pp.
- Beltrán, (1970) "Algunos problemas que plantean las superposiciones de pinturas en el Arte Rupestre Levantino". *XI Congreso Nacional de Arqueología*, II: 225-236.
- Beltrán, A. (1986) *El Arte Rupestre en la Provincia de Teruel*. Cartillas turolenses, 5. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- Beltrán, A. (1987) "Problemas del Arte Rupestre Levantino en la Provincia de Castellón". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 11: 129-130.
- Beltrán, A. (1993) *Arte Rupestre en Aragón*. Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Beltrán, A. (1998) "Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del Río Martín". *Bara*, 1: 93-116.
- Beltrán, A. (dir.) (2002) *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz*. Zaragoza, Prames.
- Bernabeu, J. (2002) "The social and symbolic context of Neolithization". *El paisaje en el Neolítico Mediterráneo. Saguntum-Extra 5*: 209-233.
- Bernaldo de Quirós, F. (1998) "La cueva de Altamira. El arte, los artistas y su época". En Beltrán, A. (coord.) *Altamira*. Lunwerg editores: 25-59.
- Binford, L.R. (1965) "Archaeological Systematics and the Study of Cultural Process". Reimpreso en Binford, L.R. *An Archaeological Perspective*, New York, Academic Press: a collection of Binford articles: 195-207.
- Blasco, M.C. (1981) "Tipología de la figura humana en el arte rupestre levantino". *Altamira Symposium*. Madrid, Ministerio de Cultura: 361-377.
- Blasco, M.C. (1992) *La pintura prehistórica levantina*. *Cuadernos de Arte Español. Historia 16*, 24: 31 pp.
- Boast, R. (1997) "A small company of actors. A critique of style". *Journal of Material Culture*, 2 (2): 173-198.
- Boschín, M^a T., Deldes, A.M.; Maier, M.; Casamiquela, R.M; Ledesma, R. E. Y Abad, G. (2002) "Análisis de las fracciones inorgánica y orgánica de pinturas

- rupestres y pastas de sitios arqueológicos de la patagonia septentrional argentina”. *Zephyrus*, LV: 183-198.
- Bourdieu, P. (1977) *Outline of the Theory of Practice* Cambridge. Cambridge University Press.
 - Bowdler, S. (1988) “Repainting Australian rock art”. *Antiquity*, 62: 517-523.
 - Bradley, R. (2000) *An Archaeology of Natural Places*. London, Routledge.
 - Breuil, H. (1912) “L’Age de s cavernes et roches ornées de France et d’Espagne”. *Revue Archéologique*, XIX
 - Breuil, H. (1920) “Les peintures rupestres de la Peninsula Ibérique. Les roches peintes de Minateda (Albacete)”. *L’Anthropologie*, XXX: 1-50.
 - Breuil, H. y Cabré, J. (1909) “Les peintures rupestres du Bassin Inferieur de l’Ebre”. *L’Anthropologie*, XX: 8-21.
 - Breuil, H. y Cabré, J. (1911) “Les peintures rupestres d’Espagne, Albarracín”. *L’Anthropologie*, XXII: 641-648.
 - Cabré, J. (1915) *El Arte Rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1, Madrid.
 - Cabré, J. (1923) "Las pinturas rupestres de la Valltorta. I. Desaparición de las pinturas de una de las estaciones prehistóricas". *Memoria de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, año 2, tomo II, cuaderno 1º: 107-118.
 - Cabré, J. (1925) "Las pinturas rupestres de la Valltorta: escena bélica de la cova del Civil". *Actas y Memoria de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, IV (1 y 2): 201-233.
 - Cartailhac, E. y Breuil, H. (Nouvelles Cavernes a peintures découvertes dans l’Aragán, la Catalogne et les Cantabres”. *L’Anthropologie*, XIX : 371-373.
 - Carr, C. (1995a) “Building a Unified Theory of Artifact Design”. En Carr, C. y Neitzel, J.E. (ed.) *Style, Society and Person. Archaeological and ethnological perspectives*. London, Plenum Press: 151-170.
 - Carr, C. (1995b) “Unified Theory of Artifact Design”. En Carr, C. y Neitzel, J.E. (ed.) *Style, Society and Person. Archaeological and ethnological perspectives*. London, Plenum Press: 151-170.
 - Carr, C. y Neitzel, J.E. (ed.) (1995) *Style, Society and Person. Archaeological and ethnological perspectives*. London, Plenum Press: 480 pp.
 - Carrera, F. y Fábregas, R. (2002) "Datación radiocarbónica de pinturas rupestres megalíticas del noreste peninsular". *Trabajos de Prehistoria*, 59 (1): 157-166.
 - Castells, J. y Hernández, G. (coords.) (1994) *Inventari del patrimoni arqueològic de Catalunya. Corpus de pintures rupestres: àrea central i meridional*. Barcelona. Generalitat de Catalunya. Direcció General del Patrimoni Cultural.
 - Clegg, J. (1987) “Style and tradition at Sturt’s Meadows”. *World Archaeology*, 19 (2): 236-255.
 - Clottes, J. (1997) “New Laboratory Techniques and their impact on Paleolithic Cave Art”. En Conkey, M y Soffer, O. (ed): *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. *Memoirs of the California Academy of Sciences*, 23: 37-52.

- Clottes, J; Courtin, J; Valladas, H; Cachier, H; Mercier, N. y Arnold, M. (1992) "La Grotte Cosquer datée". *Bulletin de la société Préhistorique Française*, LXXXIX: 230-234.
- Codina, E. (1949) "Las pinturas rupestres del Cingle de la Mola Remigia". *B.S.C.C.*, XXV: 635-641.
- Cole, N.A. y Watchman, A. (1992) "Painting with plants, investigating fibres in Aboriginal rock paintings at Laura, North Queensland". *Rock Art Research*, 9: 27-36.
- Conkey, M. (1989) "The use of diversity in stylistic analysis". En Leonard, R.D. y Jones, G.T. (eds.) *Quantifying diversity in Archaeology*. Cambridge University Press: 118-158.
- Conkey, M. (1990) "Experimenting with style in archaeology: some historical and theoretical issues". En Conkey, M. y Hastorf, C. (eds.) *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press: 5-17.
- Conkey, M. (2000) "A spanish resístanse? Social archaeology and the study of Paleolithic art in Spain". *Journal of Anthropological Research*, 56: 77-93.
- Conkey, M. y Hastorf, C. (eds.) (1990) *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press: 124 pp.
- Constantin, C. (1994) "Structure des productions céramiques et chaînes opératoires" *Terre cuite et société. La céramique, document technique, économique, culturel*. XIVE Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes. Éditions APDCA, Juan-les-Pins.
- Corchón, M.S; Valladas, H; Bécares, J; Arnold, M; Tisnerat, N. y Cachier, H. (1996) "Datación de las pinturas y revisión del arte paleolítico de Cueva Palomera (Ojo Guareña, Burgos, España)". *Zephyrus*, XLIX: 37-60.
- Couraud, C. (1978) "Observations sur la proximité des gîtes minéraux colorants et des gisements à peintures préhistoriques de l'Ariège". *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 75 (7): 201-202.
- Couraud, C. (1983) "Pour un étude méthodologique des colorants préhistoriques". *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 80 (4): 104-110.
- Couraud, C. (1987) "Matières pigmentées utilisées en prehistoire". En Delamare, F; Hackens, T. y Helly, B. (eds.) *Datation-Characterisation des peintures pariétales et murales*. Italia, Centre Universitaire Européen pour les biens culturels: 377-391.
- Couraud, C. (1988) "Pigments utilices en Préhistoire. Provenance, préparation, mode d'utilisation". *L'Anthropologie*, 92 (1): 17-28.
- Cremades, M. (1989) *Contribution a l'étude de l'art mobilier du Paléolithique supérieur du Bassin Auquittain: Techniques de gravure sur os et mateiaux organiques*. Burdeos.
- Cruz, D.J. (1995) "Cronología dos monumentos con tumulus do Noroeste e da Beira Alta" *Estudos Pré-históricos*, 3: 81-119.
- Dams, L. (1984) *Les Peintures Rupestres du Levant Espagnol*. Paris, Picard, 1984, 303 pp.
- David, B. (1992) "An AMS date for north Queensland rock art". *Rock Art*

Research, 9: 139-141.

- David, B. y Chant, D. (1995) "Rock Art and regionalization in North Queensland Prehistory". *Memoirs of the Queensland Museum* 37 (2): 357-528.
- David, B; Lecole, M; Lourandos, H; Baglioni Jnr, A.J. y Flood, J. (1999) "Investigating relationships between motif forms, techniques and rock surfaces in north Australian rock art". *Australian Archaeology*, 48: 16-22.
- DeBoer, W. R. y Moore, J.A. (1982) "The measurement and meaning of stylistic diversity". *Nawpa Pacha*, 20: 147-162.
- Del Arco, L. (1917) "Descubrimiento de pinturas rupestres en en barranco de la Valltorta (Castellón). *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXI: 5-17.
- Delporte, H. (1982) *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*. Madrid, Istmo: 318 pp.
- Delporte, H. (1995) *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Madrid, Compañía Literaria.
- Delporte, H. y Mons, L. (1977) "Principes d'un étude des supports osseux de l'art paléolithique mobilier". *Méthodologie appliquée à l'étude de l'os préhistorique*, Senanque: 69-76.
- Demoule, J.P. (1994) "La céramique comme marqueur social: variabilité spatiale et chronologique". *Terre cuite et société. La céramique, document technique, économique, culturel*. XIV Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes. Éditions APDCA, Juan-les-Pins.
- D'Errico, F. (1991) "Microscopic and statistical criteria for the identification of prehistoric systems of notation". *Rock Art Research*, 8: 89-93.
- Díaz-Andreu, M. (2002) "Marking the landscape. Iberian post-Paleolithic art, identities and the sacred". En Nash y Chippindale (eds.) *European Landscapes of Rock Art*. London, Routledge: 158-175.
- Dietler, M. y Herbich, I. (1994) "Ceramics and Ethnic Identity: Ethnoarchaeological Observations on the Distribution of Pottery Styles and the Relationship between the Social Context of Production and Consumption". En *Terre Cuite et Société: La Céramique, Document Technique, Économique, Culturel*. XIV Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes. Juan-les Pins. Ediciones APDCA.
- Dietler, M. y Herbich, I. (1998) "Habitus, Techniques, Style: An integrated approach to the social understanding of material culture and boundaries". En Stark, M.T., *The archaeology of social Boundaries*, Washington, Smithsonian Institution Press: 232-263.
- Dobres, M.A. (1999) "Technology's Links and *Châînes*: The Processual Unfolding of Technique and Technician". En Dobres, M.A. y Hoffman, C.R. (eds.) *The Social Dynamics of Technology Practice, Politics and World Views*. Washington y Londres. Smithsonian Institution Press: 124-146.
- Dobres, M.A. (2000) *Technology and Social Agency. Outlining a Practice Framework for Archaeology*. Oxford, Blackwell Publisher.
- Dobres, M.A. y Hoffman, C.R. (1994) "Social Agency and the Dynamics of Prehistoric Technology". *Journal of Archaeological Method and Theory*, 1 (3):

211-257.

- Dobres, M.A. y Hoffman, C.R. (1999) "Introduction: A context for the present and future of Technology studies". En Dobres, M.A. y Hoffman, C.R. (eds.) *The Social Dynamics of Technology Practice, Politics and World Views*. Washington y Londres. Smithsonian Institution Press: 1-19.
- Domingo, I. (2000) *El abrigo VII de les Coves de la Saltadora. Análisis interno y composición*. Trabajo de investigación inédito. Universitat de València.
- Domingo, I. (2004) "Inés Domingo-Sanz tips' for digitally tracing rock art". En Burke, H. y Smith, C. *The Archaeologist's Field Handbook*. Australia, Allen and Unwin: 303-306.
- Domingo Sanz, I. y López Montalvo, E. (2002) "Metodología: el proceso de obtención de calcos o reproducciones". Martínez Valle, R. y Villaverde Bonilla, V (coord.); (con la colaboración de Guillem Calatayud, P.M. et al.) *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Tírig. Museu de la Valltorta, Generalitat Valenciana: 75-81.
- Domingo, I; López-Montalvo, E; Villaverde, V; Guillem, P.M. y Martínez Valle, 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 bóvidos y jabalíes". *Saguntum*, 35: 9-50.
- Domingo, I., López, E., Villaverde, V. y Martínez, R. (e.p.) *Los Abrigos VII, VIII y IX de les Coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló)*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. Valencia.
- Dunnell, R.C. (1978) "Style and Function: A fundamental Dichotomy". *American Antiquity*, 43: 192-202.
- Dunnell, R.C. (1986) "Five decades of American Archaeology". En Meltzer, D.J. Fowler, D.D. y Sabloff, J.A. (eds.) *American Archaeology. Past and Future*. Washington y Londres: Smithsonian Institution: 23-49.
- Duran, A. (1923) "Exploració arqueològica del Barranc de la Valltorta (provincia de Castelló)". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. VI, 1915-1920: 451-454.
- Fairén, S. (2002) *El paisaje de las primeras comunidades productoras en la cuenca del río Serpis (País Valenciano)*. Villena, Fundación "José María Soler".
- Fairén, 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.
- Fdez-Lombera, J.A. (2003) *Proporción y autoría. Arte Mueble Paleolítico. Figuras de los omoplatos de "El Castillo" (Puente Viesgo, Cantabria, España)*. San Sebastián, Sociedad de Ciencias Aranzadi.
- Flood, J. (1997) *Rock Art of the Dreamtime*. Australia, Angus and Robertson.
- Ford, A. (1954) "On the concept of types". *American Anthropologist*, 56: 42-57. Republicado en Deetz, J (ed.) (1971) *Man's Imprint from the past. Reading in the methods of Archaeology*. Boston, Little, Brown and Company: 126-136.
- Fortea, F. J. (2002) "Trente-neuf dates C14-SMA pour l'art pariétal paleolithique des Asturies". *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LVII: 7-28.

- Fortea, F.J. y Aura, E. (1987) "Una escena de vareo en la Sarga (Alcoi). Aportaciones a los problemas del arte levantino". *A.P.L.*, XVII: 97-120.
- Franklin, N. (1986) "Stochastic vs Emblemic: an archaeologically useful method for the analysis of style in Australian Rock Art". *Rock Art Research*, 3(2): 121-140.
- Friedrich, M.H. (1970) "Design structure and social interaction: archaeological implications of an ethnographic analysis". *American Antiquity*, 35(3): 332-343.
- Fritz, C. Y Tosello, G. (2000) "Observations on the techniques in the horse panel at the Chauvet Cave (Ardèche): example of the rhinoceroses confronting each other". *INORA*, International Newsletter on Rock Art, 26: 23-30.
- Galiana, M^a F. (1986) "Contribución al Arte Rupestre Levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". *Lucentum*, IV: 55-87.
- Galiana, M^a.F. (1992) "Consideraciones en torno al arte rupestre levantino del Bajo Ebro y del Bajo Aragón". En Utrilla, P. (coord.) *Aragón / Litoral Mediterráneo. Intercambios Culturales durante la Prehistoria*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico: 447-453.
- Gamble, C. (1990) "Demografía y estilo". En Gamble: *El poblamiento paleolítico de Europa*. Barcelona, Ed. Crítica: 332-371.
- García, M. y Hortolá, P. (2003) "Grafismo pintado en el Abrigo de Las Yurdinas II (Peñacerrada-Urizaharra, Álava)". En Fernández, J. (coord.) *Las Yurdinas II. Un depósito funerario entre finales del IV y comienzos del III milenio B.C.* Memorias de yacimientos Alaveses. Diputación Foral de Álava, Dpto. de Cultura: 151- 162.
- García, M; Ortega, M^a. I; Martín, M. A; Hortolà, P. y Zuluaga, M^a. C. (2001) "Arte rupestre de estilo paleolítico del Portalón de Cueva Mayor de la Sierra de Atapuerca (Ibeas de Juarros, Burgos): ¿cronología paleolítica o contemporánea?". *Trabajos de Prehistoria*, 58 (1): 153-169.
- García-Borja, P. (2004) *El estilo en las decoraciones de las cerámicas neolíticas. Aplicación a la cueva de Nerja (Málaga)*. Trabajo de investigación inédito. Universitat de València.
- García-Borja, P; Domingo, I; Roldán, C; Verdasco, C., Ferrero, J; Jardón, P. y Bernabeu, J. (2005) "Aproximación al uso de las materias colorantes en la Cova de l'Or" *Recerques del Museo d'Alcoi*, 13 (2004): 35-52.
- García-Puchol, O. (2002) *Tecnología y tipología de la piedra tallada durante el proceso de neolitización*. Tesis Doctoral Inédita. Universitat de València.
- García-Robles, M^a.R. (2003) *Aproximación al territorio y el hábitat del Holoceno Inicial y Medio. Datos arqueológicos y valoración del registro gráfico en dos zonas con Arte Levantino. La Rambla Carbonera (Castellón) y la Rambla Seca (Valencia)*. Tesis Doctoral Inédita. Universitat de València.
- Gifford, J.C. (1960) "The type-variety method of ceramic classification as an indicator of cultural phenomena". *American Antiquity*, 25: 341-347. Republicado en Deetz, J (ed.) (1971) *Man's Imprint from the past. Reading in the methods of Archaeology*. Boston, Little, Brown and Company: 58-72.
- González Prats, A. (1974) "El complejo rupestre del 'Riu de Montllor'. *Zephyrus*, XXV: 259-279.

- Gosselain, O.P. (1992) "Technology and Style: Pottery and Pottery among the Bafia of Cameroon". *Man*, 27; 559-586.
- Gosselain, O. P. (1998) "Social and Technical Identity in a Clay cristal Ball". En Stark, M.T., *The archaeology of social Boundaries*, Washington, Smithsonian Institution Press: 76-106.
- Groenen, M. (2000) *Sombra y luz en el Arte Paleolítico*. Madrid, Ariel.
- Guillem, P.M. (2002) "Aproximación al marco geográfico de la Valltorta y algunas consideraciones sobre la evolución del paisaje holoceno". En Martínez, R. y Villaverde, V. (coords) *La Cova dels Cavalls en el barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Tírig, Museu de la Valltorta: 33-47.
- Guineau, B; Lorblanchet, M; Gratuze, B; Dulin, L; Roger, P; Akrich, R. y Muller, F. (2001) "Manganese black pigments in prehistoric paintings: the case of the Black Frieze of Pech Merle (France)". *Archaeometry*, 43: 211-255.
- Hameau, Ph; Menu, M; Pomies, M-P. y Walter, Ph. (1995) "Les peintures schématiques postglaciaires du sud-est de la France: analyses pigmentaires". *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 92 (3): 353-362.
- Hantman, J.L. y Plog, S.E. (1982) "The relationships of stylistic similarity to patterns of material exchange". En Ericson, j. ad Earle, T. (ed): *Context of Prehistoric Exchange*, New york, Academic Press: 237-263.
- Hegmon, M. (1992) "Archaeological research on style". *Annual Review of Anthropology*, 21: 517-536.
- Hegmon, M. (1998) "Technology, style and social practices: archaeological approaches". En Stark, M.T., *The archaeology of social Boundaries*, Washington, Smithsonian Institution Press: 264-279.
- Hernández-Pacheco, (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, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.
- Hernández-Pacheco, (1924) *Las pinturas prehistóricas de la Cueva de la Araña (Valencia)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 34. Madrid. Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- 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, M. (2000) "Continuïtat/discontinuitat a l'Art Rupestre de la façana oriental de la Península Ibèrica". *Cota Zero*, 16: 65-84.
- Hernández, M.; Ferrer, P. y Cátala, E. (1988) *Arte rupestre en Alicante*. Alicante. Fundación Banco Exterior.
- Hernández, M; Ferrer, P. y Cátala, E. (1998) *Art Llevantí*. Cocentaina, Centre d'Estudis Contestans.
- Hill, J.N. (1985) "Style: A conceptual evolutionary framework". En Nelson, B.A. *Decoding Prehistoric Ceramics*. Carbondale, Sothern Illinois University Press.

- Hodder, I. (1979) "Economic and Social Stress and material culture patterning". *American Antiquity*, 44(3): 446-454.
- Hodder, I. (1982) *Symbols in action*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hodder, I. (1990) "Style as historical quality". En Conkey, M. y Hastorf, C. (eds.) *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press: 44-51.
- Huerta, F. y Palaus, X. (1969) *Enciclopedia de la caza*. Barcelona, Ed. Vergada. Vol. I.
- Hyman, M. y Rowe, M. (1997) "Plasma extraction and AMS14C dating of rock paintings". *Techné*, 5: 61-70.
- Jordá, F. (1971a) "Bastones de cavar, layas y arado en el Arte Rupestre Levantino". *Munibe*, XXIII: 241-248.
- Jordá, F. (1971b) "Los tocados de plumas en el arte rupestre Levantino". *Zephyrus*, XXI-XXII, 1970-1971: 5-75.
- Jordá, F. (1974) "Formas de vida económica en el Arte Rupestre Levantino". *Zephyrus*, XXV: 209-223.
- Jordá, F. (1975a) "La sociedad en el Arte Rupestre Levantino". *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11: 159-184.
- Jordá, F. (1975b) "Las puntas de flecha en el Arte Levantino". *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, 1975, pp. 219-226.
- Jordá, F. (1980) "Reflexiones en torno al Arte Levantino". *Zephyrus*, XXX-XXXI: 87-105.
- Jordá, F. y Alcácer, J. (1951) *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*. Trabajos Varios del SIP, 15. València, Diputació de València.
- Krieger, A. (1944) "The typological concept". *American Antiquity*, 9(3): 271-288.
- Layton, R. (1991) *The Anthropology of Art*. Cambridge University Press: 258 pp.
- Lechtman, H. (1977) "Style in technology. Some early thoughts". En Lechtman, H. y Merrill, R.S. (eds.) *Material Culture. Styles, Organization and Dynamics of Technology*. Sant Paul, MN: West Publication: 3-20.
- Lemonnier, P. (1986) "The Study of Material Culture Today: Towards an Anthropology of Technical Systems". *Journal of Anthropological Archaeology*, 5: 147-186.
- Lemonnier, P. (1992) *Elements for an Anthropology of Technology*. Museum of Anthropology, University of Michigan,
- Lemonnier, P. (ed.) (1993) *Technological Choices: Transformation in Material Cultures since the Neolithic*. Routledge, London.
- Leroi-Gourhan, A. (1943) *Evolution et Techniques: L'Homme et la Matière*. París, A. Michel.
- Leroi-Gourhan, A. (1945) *Evolution et techniques: Milieu et Techniques*. Paris. A Michel.
- Leroi-Gourhan, A. (1964) *Le gest et la parole I: Technique et Language*. Paris, A. Michel.
- Leroi-Gourhan, A. (1984) *Arte y Grafismo en la Europa Prehistórica*. Madrid,

Istmo.

- Lewis-Williams, J.D. (1994) "Rock Art and Ritual: southern Africa and Beyond". *Complutum*, 5: 277-289.
- Lopez-Montalvo, E. (2000) *Los abrigos VIII y IX de les Coves de la Saltadora. Análisis interno y composición*. Trabajo de investigación inédito. Universitat de València.
- 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". *Actas del III Congreso de Neolítico en la Península Ibérica* (octubre de 2003).
- Lopez-Montalvo, E., Villaverde, V., García-Robles, M.R., Martínez, R. y Domingo, I. (2001) "Arte rupestre del Barranc de la Xivana (Alfarb, València)". *Saguntum (P.L.A.V.)*, 33: 9-26.
- Lorblanchet, M. (1979) "Les dessins noirs du Pech-Merle". *Congrès Préhistorique de France*, XXI sesión, Montauban-Cahors, I: 196.
- Lorblanchet, M. (1995) *Les Grottes Ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. París, Éditions Errance, 288 pp.
- Lorblanchet, M. (1996) "Quercy: pigments des grottes ornées". En *DRAC Midi-Pyrénées. Bilan Scientifique 1995*, Service Regional de l'Archéologie: 152-155.
- Lorblanchet, M., Labeau, M., Vernet, J.L., Fitte, P; Valladas, H., Cachier, H. y Arnold, M. (1990) "Palaeolithic pigments in the Quercy, France". *Rock Art Research*, 7: 4-20.
- Lorblanchet, M. y Bahn, P. G. (1993) *Rock Art Studies: the post-stylistic era or, Where do we go from here?* Oxbow Monograph, 35, Oxford: 215 pp.
- Loy, T.H.; Jones, R.; Nelson, D.E.; Meehan, B; Vogel, J; Southon, J. y Cosgrove, R; (1990) "Accelerator radiocarbon dating of human blood proteins in pigments from the Late Pleistocene art sites in Australia". *Antiquity*, 64: 110-116.
- Macdonald, W.K. (1990) "Investigating style: an exploratory analysis of some Plains burials". En Conkey, M. y Hastorf, C. (eds.) *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press: 105-112.
- Marshack (1970) *Notation dans les gravures du Paléolithique Supérieur. Nouvelles méthodes d'analyse*. Burdeos.
- Martí, B. (1977) *Cova de l'Or (Beniarrés-Alicante)*. Serie de Trabajos Varios del S.I.P., 51. Valencia.
- Martí, B. (2003) "El Arte Rupestre Levantino y la imagen del modo de vida cazador: entre lo narrativo y lo simbólico". En Tortosa, T. y Santos, J.A. (eds) *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*. L'Erma di Bretschneider, Roma: 59-75.
- Martí, B. y Hernández, M. (1988) *El neolític valencià. Art rupestre i cultura material*. València, Servei d'Investigacions Prehistòriques. Diputació de València.
- Martí, B. y Juan-Cabanilles, J. (2002) "La decoració de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels abrics de la Sarga". *Hernández, M.S. y Segura, J.M. (coord.): La Sarga. Arte Rupestre y Territorio*.

- Alcoi, Ajuntament, Caja de Ahorros del Mediterráneo: 147-170.
- Martí, B.; Martínez-Valle, R. y Villaverde, V. (1996) "Los pueblos capsenses y el arte rupestre de la España Oriental en la obra de H. Obermaier". En Moure, A. (ed.) *"El Hombre fósil" 80 años después*. Santander, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cantabria: 445- 465.
 - Martínez, J. (2000) "La pintura rupestre esquemática como estrategia simbólica d'ocupació territorial". *Cota Zero*, 16: 35-46.
 - Martínez Andreu, M. (1985a) "Las pinturas rupestres de la Cueva de la Higuera, Isla Plana (Cartagena)". *Caesaraugusta*, 61-62: 79-84.
 - Martínez Andreu, M. (1985b) "La Cueva de la Higuera. Una estación de arte rupestre en la costa de Cartagena". *Revista de Arqueología*, 53: 61-63.
 - Martínez-Valle, R. (2002) "Intervenciones preventivas, conservación y difusión del arte rupestre en la Comunidad Valenciana". *Panel*, 1: 70-81.
 - Martínez-Valle, R. (2002) "La Sarga (Alcoy, Alicante), un proyecto para la conservación del yacimiento". En Hernández, M. y Segura, J.M. (coords) *La Sarga. Arte Rupestre y Territorio*. Alcoi. Ajuntament, CAM: 195-204.
 - Martínez-Valle, R. y Guillem, P.M. (e.p.) "Arte Esquemático en el Barranc de la Valltorta (Castellón)". *Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica*, (5-7 mayo, 2004). Comarca de los Vélez, Almería.
 - Martínez, R. y Villaverde, V. (coords.) (2002) *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Tírig. Museu de la Valltorta, Generalitat Valenciana.
 - Mateo, M.A. (1999) *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y tierras altas de Lorca*. Murcia, Editorial KR.
 - Mateo, M.A. (2003) "Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del Arte Rupestre Levantino". *Zephyrus*, 56: 247-268.
 - Mathews, R.H. (1899) *Folklore of the Aborigines*. Fragmento extraído de: www.artistwd.com/joyzine/australia/dreaming/images
 - Mauss, M. (1935) "Les techniques du corps". *Journal de Psychologie*, 32: 271-293.
 - Meltzer, D.J. (1981) "A Study of Style and Function in a Class of Tools". *Journal of Field Archaeology*, 8 (3): 313-326.
 - Mesado, N. (1989) *Nuevas pinturas rupestres en la "Cova dels Rossegadors. (La Pobla de Benifassa – Castellón)"*. Castellón. Sociedad Castellonense de Cultura.
 - Mesado, N. (1995) *Las pinturas rupestre naturalistas del 'Abrigo A' del Cingle de Palanques (Els Ports, Castelló)*. Castellón, Diputació de Castelló.
 - Mesado, N. (2004) "Una superposición estilístico-cromática en el 'conjunto 3º' del Abrigo de "Els Rossegadors". *Estudis Castellonencs*, 9 (2000-2002): 433-453.
 - Mesado, N. y Hornero, A. (1990) "Las pinturas rupestres del "Abrigo B" del Cingle de Palanques (Castellón)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXVI: 491-509.
 - Meseguer, V. (1981) "Hallazgo de un nuevo abrigo con pinturas rupestres en Xert

- (Castellón)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LVII: 587-601.
- Minzoni-Déroche, A., Menu, M. y Walter, P. (1995) "The working of pigments during the Aurignacian period: evidence from Üçagizli cave (Turkey)". *Antiquity*, 69 (262): 153-158.
 - Molina, L.I.; García-Puchol, O. y García-Robles, M^a R. (2003) "Apuntes al marco crono-cultural del arte levantino: Neolítico vs neolitización". *Saguntum*, 35: 51-67.
 - Molinos, M.I. (1987) "Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 295-316.
 - Montes, R. y Cabrera, J.M. (1994) "Estudio estratigráfico y componentes pictóricos del arte prehistórico de Murcia (Sureste de España)". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 7-8 (1991-92): 60-74.
 - Mooney, S.D; Geiss, C. y Smith, S.A. (2002) "The Use of mineral magnetic parameters to characterize archaeological ochres". *Journal of Archaeological Science*, 29.
 - Morwood, M.J. (2002) *Vision from the past. The archaeology of Australian Aboriginal art*.
 - Moure, J.A. y González-Morales, M-R. (1988) "El contexto del Arte Parietal. La tecnología de los artistas en la Cueva de Tito Bustillo (Asturias)". *Trabajos de Prehistoria*, 45: 19-49.
 - Moure, A; González-Sainz; C; Bernaldo de Quirós, F y Cabrera, V. (1996) "Dataciones absolutas de pigmentos en cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y las Monedas". En A. Moure (ed.) "*El Hombre Fósil*" 80 años después. Homenaje a Hugo Obermaier, Santander, Universidad de Cantabria: 295-324.
 - Mowaljarlai, D; Vinnicombe, P; Ward, G.K. y Chippindale, C. (1988) "Repainting of images on rock in Australia and the maintenance of Aboriginal cultura". *Antiquity*, 62: 690-696.
 - Múzquiz, M. (1998) "Técnica, procedimientos de ejecución, autores y planteamientos artísticos de las pinturas de Altamira". En Beltrán, A. (coord.) *Altamira*. Lunwerg editores: 59-87.
 - Nash, G. y Chippindale, C. (2002) "Images of enculturing landscapes". En Nash y Chippindale (eds.) *European Landscapes of Rock Art*. London, Routledge: 1-19.
 - Navarro, J.V. y Gómez, M^a.L. (2003) "Resultados analíticos obtenidos en el estudio de pigmentos y posibles materiales colorantes de las pinturas de la Cueva de Tito Bustillo". En Balbín, R. De y Bueno, P. (eds.) *El arte prehistórico desde los incios del siglo XXI*. Ribadesella, Asociación Cultural Amigos de Ribadesella: 161-172.
 - Nelson, D.E; Chaloupka, G; Chippindale, C; Taçon, P. y Southon, J.R. (1995) "Radiocarbon dates for beeswax figures in the prehistoric rock-art of northern Australia". *Archaeometry*, 37 (1): 151-156.
 - Obermaier, H. (1925) *El Hombre Fósil*. (edición de 1985: Madrid, Istmo).
 - Obermaier, H. (1938) "Probleme der Palaolithischen Malerei Ostspaniens".

Quartar, t. I: III y sgs.

- 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. Madrid, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.
- O'Brien, M.J; Holland, T.D; Orad, R.J; y Fox, G.L. (1994) "Evolutionary implications of designs and performance characteristics of prehistoric pottery". *Journal of Archaeological Method and Theory*, 1: 259-304.
- O'Donnell, E. (2004) "Birthing in Prehistory". *Journal of Anthropological Archaeology*, 23: 163-171.
- Onoratini, G. (1985) "Diversité minerale et origine des matériaux colorants utilisés des le paleolithique supérieur en Provence". *Bulletin du Musée d'Histoire Naturelle de Marseille*, 45: 7-114.
- Pascual, J.L. (1998) *Utillaje óseo, adornos e ídolos neolíticos valencianos*. Serie de Trabajos Varios del S.I.P, 95, Valencia, Diputación Provincial.
- Pérez, G. (1999) "La Cova de la Sarsa (Bocairent, València). La colección Ponsell del Museo Arqueológico Municipal de Alcoi". *Recerques del Museu d'Alcoi*, 8: 89-109.
- Pérez, G. (2001) "La Cova de la Sarsa (Bocairent, València). La decoración figurada de su cerámica neolítica. Una aproximación cronocultural". *Recerques del Museu d'Alcoi*, 10: 43-58.
- Pericot, L. (1974) "La vida social de los cazadores paleolíticos y epipaleolíticos españoles a través del arte levantino". *Miscelánea Arqueológica. XXV Aniversario de los Cursos Internacionales de Prehistoria y Arqueología en Ampurias (1947-1971)*. Tomo II. Barcelona, Diputación provincial, Instituto de Prehistoria y Arqueología: 173-195.
- Perinet, G. Y Onoratini, G. (1987) "A propos des colorants rouges préhistoriques: la présence d'hématite désordonnée est bien l'indice qu'ils ont été obtenus par cuisson de goéthite". *Revue d'Archéométrie*, 11: 49-51.
- Pettitt, P. y Bahn, P. (2003) "Current problems in dating Palaeolithic cave art: Candamo and Chauvet". *Antiquity*, 77 (295): 134-141.
- Picazo, J.V; Loscos, R.M^a; Martínez, M. y Perales, M^a P. (2002) "Las pinturas Rupestres de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)". *Kalathos*, 20-21: 27-83.
- Picazo, J.V. (2003) "La Cueva del Chopo. Novedades en el Arte Rupestre Levantino". *Revista de Arqueología*, 258: 32-39.
- Piñón, F. (1982) *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Monografías de Investigación y Museo de Altamira, 6. Santander, Ministerio de Cultura.
- Plog, S. (1978) "Social Interaction and Stylistic Similarity: A Reanalysis". En Schiffer, M. (ed.) *Advances in Archaeological Method and Theory*, Academic Press: 143-182.
- Plog, S. (1980) *Stylistic variation in prehistoric ceramic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plog, S. (1983) "Analysis of style in artifacts". *Annual Review of Anthropology*, 12: 125-142.

- Pollock, S. (1983) "Style an information: an analysis of Susiana Ceramics". *Journal of Anthopological Archaeology*, 2: 354-390.
- Porcar, J. (1935) "Noves pintures rupestres en el terme de Ares". *B.S.C.C.*, XVI, cuad. 1: 30-32.
- Porcar, J. (1943) "Sobre las pinturas rupestres de Ares del Maestre". *B.S.C.C.*, XVIII: 15-16.
- Porcar, J. (1943) "El trazo por impresión directa y el trazo caligráfico en el Arte Rupestre de Ares del Maestre". *B.S.C.C.*, XVIII: 262-266.
- Porcar, J. (1944) "El valor expresivo de las oblicuas en el Arte rupestre del Maestrazgo". *B.S.C.C.*, XX: 7-16.
- Porcar, J. (1945) "Iconografía Rupestre de Gasulla y Valltorta. Danza de Arqueros ante figuras humanas sacrificadas". *B.S.C.C.*, XXI: 145-152.
- Porcar, J. (1945) "Interpretaciones sobre el Arte Rupestre". *A.P.L.*, II: 31-37.
- Porcar, J. (1946) "Iconografía rupestre de Gasulla y Valltorta. Escenas bélicas". *B.S.C.C.*, XXII: 48-62.
- Porcar, J. (1947) "Iconografía rupestre de Gasulla y Valltorta. Representación pictográfica del toro". *B.S.C.C.*, XXIII: 314-324.
- Porcar, J. (1949a) "Iconografía rupestre de Gasulla y Valltorta. Representación de insectos. Características y particularidades que ofrecen". *B.S.C.C.*, XXV: 169-182.
- Porcar, J. (1949b) "Interpretaciones y sugerencias entorno a las pinturas rupestres del abrigo X del Cingle de la Mola Remigia". *B.S.C.C.*, XXV: 642-648.
- Porcar, J. (1964) "Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo". *Prehistoric art of the Western Mediterranean and the Sahara*. Chicago, Sol Tax, University of Chicago: 159-164.
- Porcar, J.; Obermaier, H. y Breuil, H. (1935) *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*. *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones*, 136. Madrid.
- Prior, J. y Carr, C. (1995) "Basketry of Northern California Indians. Interpreting Style Hierarchies". En Carr, C. And Nietzel, (ed.) *Style, Society and person. Archaeological and Etnological perspectives*". New york y London, Plenum Press: 259-296.
- Rice, P.M. (1996) "Recent Ceramic análisis: Function, Style and Origins". *Journal of Archaeological Research*, 4: 133-163.
- Ripoll, E. (1960) "Para una cronología relativa de las pinturas rupestres del levante español". *Festschrift für Lothar Zotz*. Bonn, Ludwig Röhrscheid Verlag: 457-465.
- Ripoll, 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).
- Ripoll, E. (1963) *Pinturas rupestres de la Gasulla*. *Monografías de Arte Rupestre. Arte Rupestre Levantino*, nº 2. Barcelona.
- Ripoll, E. (1964) "Para una cronología relativa del Arte Rupestre Levantino". En Pericot, L. Y Ripoll, E. (eds.) *Prehistoriz Art of the Western Mediterranean and*

- the Sahara*. Barcelona, Wenner- Gren Foundation for Anthropological Research, INC.: 167-173.
- Ripoll, E. (1968) "Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona: 165-192.
 - Ripoll, 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*, XIV: 9-24.
 - Ripoll, E. (1977) "The process of schematisation in the prehistoric art of the Iberian Peninsula". En Ucko, P. (ed.) *Form in indigenous art of Aboriginal Australia and Prehistoric Europe*. Canberra: 418-428.
 - Ripoll, E. (1990) "Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". *Espacio, Tiempo y forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 3: 71-104.
 - Ripoll, E. (1994) *El ábate Henri Breuil (1877-1961)*. Madrid. UNED.
 - Roe, P.G. (1995) "Style, Society, Myth and Structure". En Carr, C. y Neitzel, J.E. (ed.): *Style, Society and Person. Archaeological and ethnological perspectives*". London, Plenum Press: 27-76.
 - Rosenfeld, A. y Smith, C. (1997) "Recent developments in radiocarbon and stylistic methods of dating rock-art". *Antiquity*, 71: 405-411.
 - Rubio, M. (1993) *Arte Rupestre Levantino. Figuras zoomorfas*. Tesis Doctoral Inédita. Universitat d'Alacant.
 - Sackett, J.R. (1973) "Style, function and artifact variability in palaeolithic assemblages". En Renfrew, C. (ed.) *The explanation of Culture Change. Models in Prehistory*. London, Duckworth: 317-325.
 - Sackett, J.R. (1977) "The meaning of style in archaeology: a general model". *American Antiquity*, 42 (3): 369-380.
 - Sackett, J.R. (1982) "Approaches to style in lithic archaeology". *Journal of Anthropological Archaeology*, 1: 59-112.
 - Sackett, J.R. (1985a) "Style, Ethnicity and Stone Tools". En Thompson, M; Marcia, M.T. y Kense, M.J. (eds.) *Status, Structure and Stratification: Current Archaeological Reconstructions*, Proceeding of the 16th Annual Chacmool Conference. The University of Calgary: 277-282.
 - Sackett, J.R. (1985b) "Style and ethnicity in the Kalahari: a reply to Wiessner". *American Antiquity*, 50 (1): 154-159.
 - Sackett, J.R. (1986) "Isochrestism and Style: A Clarification". *Journal of Anthropological Archaeology*, 5: 266-277.
 - Sackett, J.R. (1990) "Style and Ethnicity in Archaeology: the case for isochrestism". En Conkey, M. y Hastorf, C. (eds.) *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press: 32-43.
 - Sanchidrián, (2001) *Manual de Arte Prehistórico*. Barcelona, Ariel Prehistoria.
 - Sanchidrián, J.L. y Valladas, H. (2002) "Dataciones numéricas del arte rupestre de la Cueva de la Pileta (Málaga, Andalucía)". *Panel*, 1: 104-105.

- San Juan, C. (1991). "El estudio de la material colorantes prehistóricas: últimas aportaciones y normas prácticas de conservación". *XX Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza: 105-112.
- Sarriá, E. (1989) "Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)". *Lucentum*, VII – VIII: 7-33.
- Schapiro, M. (1953) "Style". En Kroeber, A.L. *Anthropology today. An Enciclopedia Inventory*. Chicago-Illinois, University of Chicago Press: 287-312.
- Schiffer, M.B. y Skibo, J.M. (1997) "The explanation of artifact variability". *American Antiquity*, 62(3): 27-50.
- Sebastián, A. (1986) "Arte rupestre levantino: Metodología e Informática". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III: 23-35.
- Sebastian, A. (1988) "Nuevos datos sobre la cuenca media del río Guadalupe: el abrigo del Barranco Hondo y el Abrigo del Ángel". *Teruel*, 79 (II): 77-92.
- Sebastián, A. (1993) *Estudio sobre la composición en el Arte Levantino*. Tesis doctoral inédita. València, Universitat de València.
- Sebastián, A. (1997) "Arte Levantino. Cien años de estudios". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXII: 85-117.
- Smith, C. (1992a) "Colonising with style: reviewing the nexus between rock art, territoriality and the colonisation and occupation of Saul". *Australian Archaeology*, 34: 34-42.
- Smith, C. (1992b) "The articulation of style and social structure in Australian Aboriginal art". *Australian Aboriginal Studies*, 1: 28-34.
- Smith, C. (1994) *Situating Style. An ethnoarchaeological study of social and material context in an Australian Aboriginal artistic system*. Tesis doctoral inédita. University of New England.
- Smith, M.A. y Pell, S. (1997) "Oxygen-isotope ratios in quartz as indicators of the provenance of archaeological ochres". *Journal of Archaeological Science*, 24: 773-778.
- Soria, M. y López, M.G. (2000) "Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir". *Bolskan*, 16 (1999): 151-175.
- Stafford, M. D; Frison, G. C; Stanford, D. y Zeimans, G. (2003) "Digging for the Color of life: Paleoindian red ochre mining at the Powars II Site, Platte County, Wyoming, U.S.A.". *Geoarchaeology*, 18 (1): 71-90.
- Stark, M.T. (1998) "Technical choices and social boundaries in material culture patterning: an introduction". En Stark, M.T., *The archaeology of social Boundaries*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- Stilmann, D. (2004) "Caza mayor. Técnica de acecho del jabalí". En <http://ciervos.idoneos.com>
- Stilmann, D. (2004) "Técnicas de caza: la batida". En <http://ciervos.idoneos.com>.
- Taçon, P. S.C. (1989) "Art and the essence of being: symbolic and economic aspects of fish among peoples of Western Arnhem Land, Australia". En Morphy, H. (ed.) *Animals into Art*. One World Archaeology, 7; London, Unwin Hyman: 236-250.

- Tilley, C. (1991) *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. London, Routledge.
- Torregrosa, P. y Galiana, M.F. (2001) "El arte esquemático del levante peninsular: una aproximación a su dimensión temporal". *Millars*, XIV: 153-198.
- Troncoso Meléndez, Andrés (2002) "Estilo, Arte Rupestre y Sociedad en la zona central de Chile". *Complutum*, 13: 135-153.
- Utrilla, P. (2000) *El Arte Rupestre en Aragón*. Zaragoza, CAI00, 94 pp.
- Utrilla, P y Calvo, M^o.J. (2000) "Cultura material y arte rupestre "levantino": la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000". *Bolskan*, 16 (1999): 39-70.
- Utrilla, P. y Villaverde, V. (e.p.) *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*.
- Valladas, H. (2003) "Direct radiocarbon dating of prehistoric cave paintings by accelerator mass spectrometry". *Measurement, Science and Technology*, 14: 1487-1492.
- Valladas, H; Cachier, H; Arnold, M; Bernaldo de Quirós, F; Clottes, J; Carrera, V. y Uzquiano, P. (1992) "Direct radiocarbon dates from prehistoric paintings at the A Itamira, El Castillo and Niaux caves". *Nature*, 357: 68-70.
- Valladas, H. y Clottes, J. (2003) "Style, Chauvet and radiocarbon". *Antiquity*, 77 (295): 142-145.
- Van de Merwe, N.J; Seely, J. y Yates, R. (1987) "First accelerator carbon-14 date for pigment from rock-painting". *South African Journal of Science*, 83: 56-57.
- Villaverde, V. (1994) *Arte Paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. II vols. València, S.I.P. de la Diputació de València.
- Villaverde, V. (2002) "El arte de los cazadores y recolectores del Paleolítico Superior". En Villaverde, V. (ed.) *De Neandertales a Cromañones. El inicio del poblamiento humano en las tierras valencianas*. Valencia, Departament de Prehistoria i Arqueologia, Universitat de València: 331-366.
- Villaverde, V; Domingo, I. y López, E. (2002) "Las figuras levantinas del Abric I de la Sarga: aproximación a su estilo y composición". *Hernandez, M. S. y Segura, J. M. (coord.): La Sarga. Arte Rupestre y territorio*. Alcoi. Ajuntament, Caja de Ahorros del Mediterráneo. 101-126
- Villaverde, V.; Domingo Sanz, I.; López Montalvo, E. y García Robles, R.M. (2002) "Descripción de los motivos pintados del Abric II de la Cova dels Cavalls". Martínez Valle, R. y Villaverde Bonilla, V (coord.); (con la colaboración de Guillem Calatayud, P.M. et al.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1: 83-133.
- Villaverde, V.; López Montalvo, E., Domingo Sanz, I.; y Martínez Valle, R.M. (2002) "Estudio de la composición y el estilo". Martínez Valle, R. y Villaverde Bonilla, V (coord.); (con la colaboración de Guillem Calatayud, P.M. et al.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1: 135-189.
- Viñas, R. (1975) "El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat (Uldecona,

- Tarragona)". *Speleon*, Monografía I: 115-151.
- Viñas, R. (1980) "Figuras inéditas en el barranco de la Valltorta (Castellón)". *Ampurias*, 41-42: 1-34.
 - Viñas, R. (1982) *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*. Barcelona. Ed.Castell.
 - Viñas, R. (1988) "Programa y codificación de una base de datos para la documentación e investigación del Arte Postpaleolítico". *Caesaraugusta*, 65: 111-147.
 - Viñas, R. y Rubio, A. (1988) "Un nuevo ejemplo de figura flechada en el conjunto de la Valltorta (Castellón)". *C.P.A.C.*, 13: 83-93.
 - Viñas, R. y Sarriá, 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, R. y Sarriá, E. (1981) "Noticia de un nuevo conjunto de pinturas rupestres en Albocàsser". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 8: 301-305.
 - Viñas, R; Sarriá, E y Monzonís, F. (1979) "Nuevas manifestaciones de Arte Rupestre en el Maestrazgo". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 6: 97-120.
 - Voss, J.A. y Young, R.L. (1995) "Style and the self". En Carr, C. y Neitzel, J.E. (ed.): *Style, Society and Person. Archaeological and ethnological perspectives*. London, Plenum Press: 77-99.
 - Wainaright, I.N.M.; Helwig, K.; Rolandi, D.S.; Aschero, C.A.; Gradin, C.; Podestá, M. M.; Onetto, M. Y Bellelli, C. (2002) "Identification of pigments from rock painting sites in Argentina". *L'Art avant l'histoire. La conservation de l'Art préhistorique*. 10es journées d'études de la Section française de l'institut international de conservation, Paris, 23-24 mayo 2002: 15-24.
 - Watchman, A. y Cole, N.A., (1993) "Accelerator radiocarbon dating of plant-fibre binders in rock paintings from north-eastern Australia". *Antiquity*, 69: 883-901.
 - Watchman, A.L. y Jones, R. (2002) "An independent confirmation of the 4 ka antiquity of a beeswax figure in western Arnhem Land, Northern Australia". *Archaeometry*, 44 (1): 145-153.
 - White, R. (1997) "Substantial acts: From materials to meaning in Upper Paleolithic Representations". En Conkey, M y Soffer, O. *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. Memoirs of the California Academy of Sciences, 23: 93-121.
 - Wiessner, P. (1983) "Style and social information in Kalahari San projectile points". *American Antiquity*, 48 (2): 253-276.
 - Wiessner, P. (1984) "Reconsidering the Behavioral Basis for Style: A case Study among Kalahari San". *Journal of Anthropological Archaeology*, 3: 190-234.
 - Wiessner, P. (1985) "Style or isochrestic variation? A reply to Sackett". *American Antiquity*, 50: 160-166.
 - Wiessner, P. (1988) "Style and changing relations between the individual and society". En Hodder, I. (ed.) *The meaning of things: Material culture and*

Symbolic Expression, London, Allen & Unwin.

- Wiessner, P. (1990) "Is there a unit of Style? En Conkey, M. y Hastorf, C. (eds.) *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press: 105-112.
- Williamson, B. S. (2000) "Direct testing of Rock Art Painting Pigments for Traces of Haemoglobin at Rose Cottage Cave, South Africa". *Journal of Archaeological Science*, 27: 755-762.
- Wobst, M. (1977) "Stylistic behaviour and information exchange". En Cleland, C.E. (ed.) *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin*. University of Michigan Museum of Anthropology Anthropological papers, 61: 317-342.
- Wobst, M. (1999) "Style in Archaeology or Archaeologists in Style". En Chilton, E.S. (ed.) *Material Meaning. Critical approaches to the interpretation of material culture*. Foundations of Archaeological Inquiry: 118-132.
- Zilhao, J. (1995) "The age of the Côa valley (Portugal) rock art: validation of archaeological dating to the Paleolithic and refutation of 'scientific' dating to historic or proto-historic times". *Antiquity*, 69: 883-901.

VI. ANEXO GRÁFICO.



Lámina 1. Representaciones de la cavidad 1 de les Coves del Civil III. Calcos según Benítez Mellado en Obermaier y Wernert, 1919, modificados mediante la adición de algunas de las representaciones nuevas aparecidas tras la restauración del conjunto.



Lámina 2. Representaciones de la segunda cavidad de les Coves del Civil III. Calcos según Benítez Mellado en Obermaier y Wernert, 1919, modificados mediante la adición de algunas de las representaciones nuevas aparecidas tras la restauración del conjunto.



Lámina 3. Representaciones de la tercera cavidad de los Caves del Civil III. Calcos según Benítez Mellado en Obermaier y Wernert, 1919, modificados mediante la adición de algunas de las representaciones nuevas aparecidas tras la restauración del conjunto.

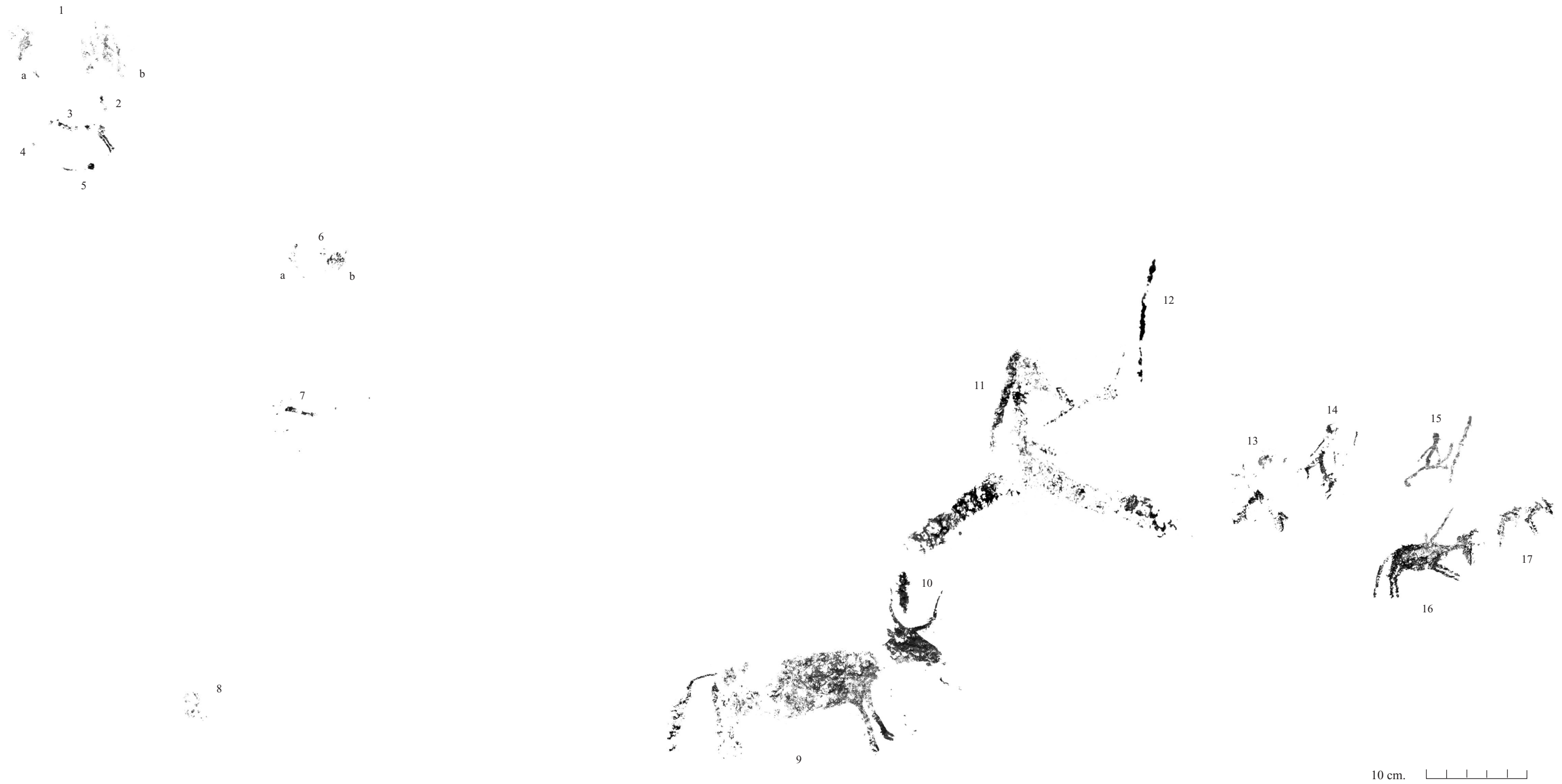


Lámina 4. Representaciones de los Caves de la Saltadora VII, unidades 1.A.(motivos 1 a 8) y 1.B. (motivos 9 a 17).
(Calcos según Domingo, 2000).



Lámina 5. Representaciones de los Caves de la Saltadora VII, Unidad 2.A. (superior e inferior) (Calcos según Domingo, 2000).



5 cm.

Lámina 6. Representaciones de los Caves de la Saltadora VII, unidad 2.B. (Calcos según Domingo, 2000).

Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.



Lámina 7. Representaciones de los Caves de la Saltadora VII, unidades 3.A (motivos 78 y 79), B (motivos 80-86) y C (motivos 87-90). (Calcos según Domingo, 2000).

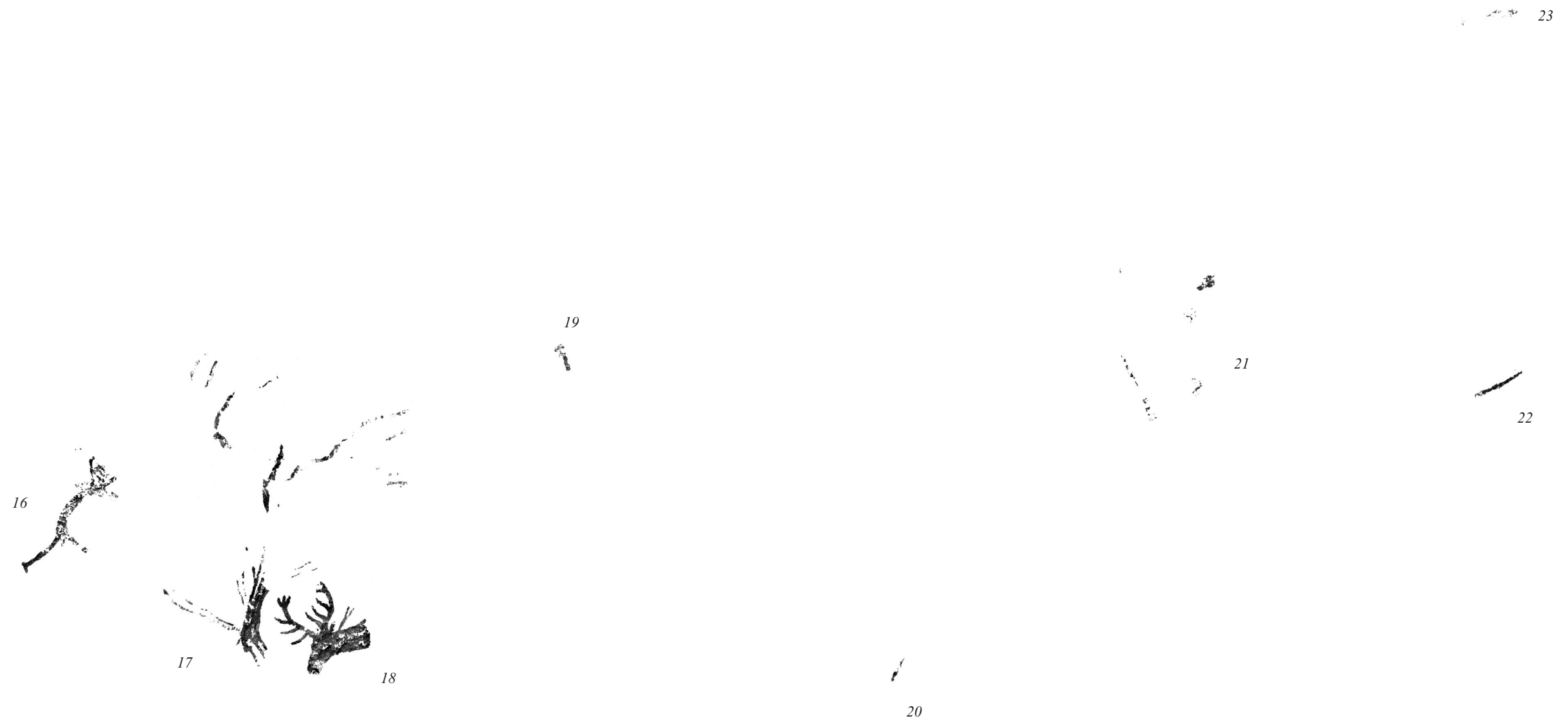
Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones.



Lámina 8. Representaciones de los Caves de la Saltadora VII, unidad 3.D. (Calcos según Domingo, 2000).

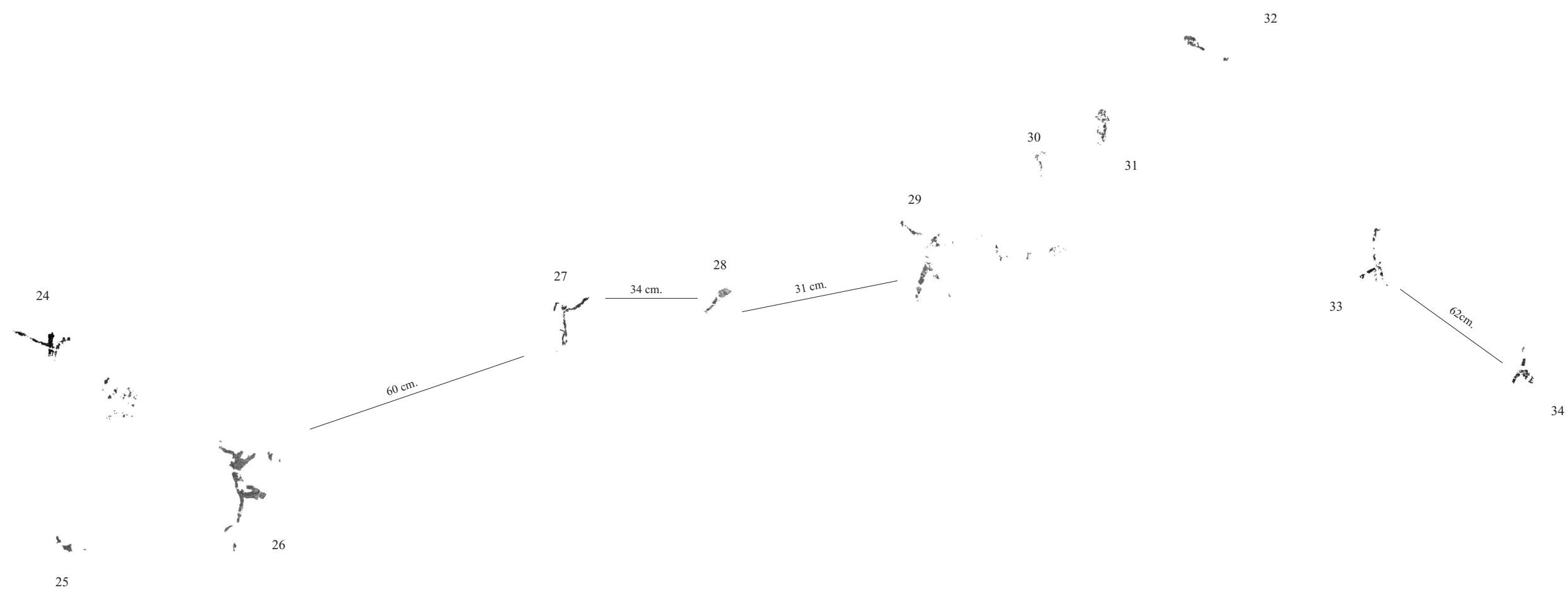


Lámina 9. Representaciones de los Caves de la Saltadora VIII, unidad 1.A. (Calcos según López-Montalvo, 2000).



10 cm. 

Lámina 10. Representaciones de les Coves de la Saltadora VIII, unidad 1.B. (Calcos según López-Montalvo, 2000).



10 cm.

Lámina 11. Representaciones de los Caves de la Saltadora VIII, unidad 2.A. (Calcos según López-Montalvo, 2000).
Las distancias entre los motivos no son reales por lo que se indica las distancias reales que median entre ellos.



Lámina 12. Representaciones de los Caves de la Saltadora IX, unidades 2.A y 2.B. (Calcos según López-Montalvo, 2000).



Lámina 13. Representaciones de la Cova dels Cavalls II, unidades I.1 (motivos 1 a 6) y I.2. (motivos 7 a 11).
(Calcos según Domingo y López-Montalvo en Martínez y Villaverde (coords.), 2002, con la adición de las figuras actualmente desaparecidas a partir de Obermaier y Wernert, 1919).



Lámina 14. Representaciones de la Cova dels Cavalls II, unidades I.2. (motivos 7 a 11), I.3. (motivos 12 a-e) y I.4. (motivos 15 a 22).
(Calcos según Domingo y López-Montalvo en Martínez y Villaverde (coords.), 2002, con la adición de las figuras actualmente desaparecidas a partir de Obermaier y Wernert, 1919).



10 cm.

Lámina 15. Representaciones de la Cova dels Cavalls II, cavidad II (motivos 23 a 58).
(Calcos según Domingo y López-Montalvo en Martínez y Villaverde (coords.), 2002, con la adición de las figuras actualmente desaparecidas a partir de Obermaier y Wernert, 1919).