

ARCHIVO
DE
PREHISTORIA LEVANTINA

HOMENAJE A D. DOMINGO FLETCHER
TOMO I

SERVICIO DE INVESTIGACIÓN PREHISTORICA
DE LA EXCMA. DIPVTACION PROVINCIAL DE VALENCIA

VOL XVII

VALENCIA MCMLXXXVII

F. J. FORTEA PEREZ y E. AURA TORTOSA
(Oviedo y Valencia)

UNA ESCENA DE VAREO EN LA SARGA (ALCOY) APORTACIONES A LOS PROBLEMAS DEL ARTE LEVANTINO

Durante la campaña de excavaciones de agosto de 1975 en La Cocina (Dos Aguas, Valencia), llevamos a La Sarga (Alcoy, Alicante) al equipo de excavadores con el objeto de que conocieran su conjunto rupestre. Examinando los distintos paneles creímos reconocer una escena de recolección, de la que tomamos una primera serie fotográfica y un esbozo de calco. Comunicamos al Servicio de Investigación Prehistórica nuestra impresión y allí se nos mostraron los calcos realizados tiempo atrás por Vicente Pascual y la monografía que Antonio Beltrán (1), con la colaboración del anterior, acababa de publicar. En ésta, la interpretación era radicalmente distinta y el calco ofrecido difería en algunos detalles significativos de nuestro esbozo.

Por diferentes razones, las diversas visitas que realizamos a La Sarga para concluir el calco y mejorar la documentación fotográfica tuvieron que espaciarse mucho. Entretanto, Bernardo Martí (2) publicó el calco de Beltrán y Pascual con la supresión de una figura y la interpretación de escena de recolección, a la que había llegado de modo independiente. Emilio Aura, tras incorporarse al equipo de

(1) A. BELTRAN MARTINEZ: «Las pinturas rupestres prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penaguilla) y El Calvari (Bocairente)», Serie de Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica, número 47, Valencia, 1974. Con la colaboración de V. PASCUAL PEREZ.

(2) B. MARTI OLIVER: «El nacimiento de la agricultura en el País Valenciano. Del Neolítico a la Edad del Bronce», Universidad de Valencia, Secretariado de Publicaciones, Colección Cultural Universitaria Popular, 1, Valencia, 1983, pág. 56, fig. 16.

excavadores de La Cocina en 1981, tuvo conocimiento de la escena e hizo de ella una alusión con la misma interpretación de vareo en un artículo sobre otros aspectos de La Sarga (3), a la espera de su publicación detenida. A él se debe el calco definitivo que publicamos aquí con retoques de V. Rodríguez Otero. Las fotografías son de Gil Carles. Tales diferencias de copia e interpretación motivan estas líneas.

1. DESCRIPCION E INTERPRETACION

1.1. La escena que nos ocupa se encuentra situada en el covacho I de La Sarga, sector «b», adyacente al sector «a», según la ordenación de Beltrán. Ha sido observada en diferentes épocas a lo largo de los últimos años, lo que nos ha permitido constatar la variabilidad en la calidad de visión de los motivos pintados según humedad, luminosidad, etc., pudiendo así interpretar manchas en ocasiones confusas y precisar contornos y detalles de las ya conocidas. Paralelamente, nos auxiliamos con nuestro material fotográfico, que no publicamos aquí, sustituyéndolo por el excelente trabajo de Gil Carles.

Conviene señalar que en el a 1 m. adyacente sector Ia se encuentra uno de los paneles clave para la dilucidación de la problemática cronológica del Arte Levantino, en razón de las superposiciones de figuras levantinas típicas sobre un arte distinto que Beltrán adjetivó de abstracto o esquemático, pero de alguna manera diferente del Arte Esquemático (4), nosotros Arte Lineal Geométrico (5) y Hernández y Centre d'Estudis Contestans como Arte Macroesquemático (6).

De derecha a izquierda encontramos los siguientes motivos en el covacho Ib (cf. fig. 1 y láms. I y II).

— Núm. 1. Restos de arquero

Muy mal conservado y de lectura difícil. Pueden diferenciarse el

(3) E. AURA TORTOSA: «Aportaciones al estudio de La Sarga (Alcoy, Alicante)», en *Lucentum*, II, Alicante, 1983, págs. 5-16.

(4) A. BELTRAN MARTINEZ: «Arte Rupestre Levantino», Seminario de Prehistoria y Protohistoria. Serie Monografías Arqueológicas, IV, Zaragoza, 1968.

A. BELTRAN MARTINEZ: «El problema de la cronología del Arte Rupestre Esquemático Español», en *Caesaraugusta*, 39-40, Zaragoza, 1975-76, págs. 5-18.

A. BELTRAN MARTINEZ: «De cazadores a pastores. El Arte Rupestre del Levante Español». Ediciones Encuentro, Colección Las Huellas del Hombre. Madrid, 1982.

(5) F. J. FORTEA PEREZ: «Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino», en *Zephyrus*, XXV, Salamanca, 1974, págs. 225-257.

(6) M. S. HERNANDEZ PEREZ y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS: «Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico», en *Ars Praehistorica*, I, Sabadell, 1982, págs. 175-187.

M. S. HERNANDEZ PEREZ y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS: «Arte Esquemático en el País Valenciano. Recientes aportaciones», en *Zephyrus*, XXXVI, Salamanca, 1983, págs. 63-78.

tronco, las dos extremidades inferiores y un brazo que lleva un arco de una sola curva en posición vertical. Color rojo claro.

— Núm. 2. Restos de arquero

Camina hacia la izquierda dando la espalda a la figura anterior. Se diferencian un tórax triangular y los dos brazos, de los que el derecho está extendido y el izquierdo, flexionado, sujetando el arco y un manojo de flechas. Más abajo se ven dos manchas informes. Color rojo oscuro desvaído.

— Núm. 3. Arquero

De características formales, estilísticas y cromáticas idénticas al núm. 2 y con su misma lateralización. De la cabeza queda una mancha redondeada desigualmente conservada, pero un análisis atento en comparación con la cabeza del núm. 4, permite diferenciar dos partes: una inferior en forma de trapecio invertido que representaría la zona comprendida entre la mandíbula y los parietales, y otra superior en forma de sombrero o casquete esférico que rebasa lateralmente a la anterior. De ella sale un trazo que va a unirse a la rodilla izquierda de la figura núm. 4 y algo más a la izquierda una alineación de tres puntos.

Los brazos se conservan hasta la cintura y el izquierdo lleva arco y manojo de flechas, mal conservados, en la misma posición horizontal que el arquero núm. 2.

Importa señalar que el brazo derecho se asocia con un largo trazo lineal oblicuo que atraviesa a un viejo desconchado y a la figura núm. 5, bifurcándose al salir de ésta.

Debajo de la cintura se conservan restos de pintura que permiten suponer una flexión de piernas similar a la figura núm. 4.

— Núm. 4. Arquero

Igualmente lateralizado a la izquierda como los núms. 2 y 3, es la figura humana más completa y de mejor tratamiento anatómico, lleno de detalles, de todo el conjunto de La Sarga.

Su cabeza es similar a la del núm. 3: una silueta trapezoidal invertida cubierta por un sombrero de doble curva externa, de cuya depresión central nace un neto trazo vertical. El término boina, abusivo y fuera de lugar aquí, sería el que mejor describiría la apariencia formal de la silueta pintada. Pero sólo podemos decir que la cabeza del arquero estaba tocada con una cobertura amplia de la que salía un apéndice ¿pluma?, o, quizá, con el pelo recogido en vueltas sobre la cabeza y tocado con aquel apéndice.

4 5
7 7 4
3 2 1



FIG. 1
LA SARGA, COVACHO I B

El brazo derecho acaba en una mano con sus cinco dedos cuidadosamente dibujados, cuya muñeca lleva un brazalete de sección circular. Detalle éste que había pasado inadvertido y que obliga a datar a la figura como *no anterior al Neolítico regional*.

La mano izquierda, cerrada y con indicación de los nudillos, sujeta a un arco de curva simple, tensado, y cinco flechas. No se aprecia bien cómo era su parte perforante, pero sí el emplumado basal que no está inserto en el extremo del fuste, sino unos centímetros antes. Los extremos lanceolados, menos detallistas que los de esta figura, que muestran las flechas clavadas en animales del Arte Levantino (por ejemplo el caballo en posición vertical de La Araña) prueban la antedicha identificación funcional.

El estilizado tronco ofrece dos detalles de interés. Uno, el apéndice triangular que sale de la parte inferior de la espalda, quizá una bolsa o recipiente que llevaría colgando de los hombros. Otro, el saliente inguinal que podría representar al falo o a su estuche. Algo similar ofrece la figura 18 del covacho III de La Sarga.

Sus piernas están flexionadas con la rodilla izquierda hincada en tierra. Las pantorrillas son muy gruesas, como corresponde a las figuras del más típico Arte Levantino. El pie derecho muestra al pulgar y a los dos o tres dedos siguientes separados y doblados hacia abajo, como queriendo afirmarse en el terreno que pisa. Los dedos del pie izquierdo aparecen doblados hacia atrás. Flexión de piernas y posición de dedos son las propias de quien tiene una rodilla en tierra y da la impresión de que el artista así lo quiso indicar.

Es difícil calificar la actitud de esta figura. Para Beltrán sería la de relajamiento subsiguiente al disparo. Sin embargo, el arco y las flechas están en reposo. En nuestra opinión, más parece una actitud contemplativa, máxime si esta figura estuviera en relación con las 5, 6 y 7.

Color rojo oscuro. En las zonas ocupadas por el pie derecho y desde la mitad de la pantorrilla hasta el pie izquierdo, el color va difuminándose hasta hacerse sensiblemente similar al de las figuras núms. 2 y 3. Así pues, las diferencias de tonalidad, apreciables en la fotografía adjunta, no responden a fases cromáticas distintas, sino a la variabilidad zonal en la conservación de los pigmentos.

Finalmente hay que señalar que por debajo del torso y zona del arco aparecen difusas manchas de color más claro, que representamos con una trama menos intensa. ¿Preparación de la roca, trazas de anteriores figuras o borrado de éstas previo al arquero?

— Núms. 5 y 6. Árboles

Son dos manchas oblongas cuyos contornos se han pintado mediante una línea perfilante de gruesos puntos seguidos y adyacentes. El perfil se siluetó posteriormente con las mismas puntuaciones dispuestas de modo menos organizado.

De la parte inferior de la mancha núm. 5 salen tres o cuatro trazos oblicuos y convergentes abajo. Tanto el primero por la derecha como el central se bifurcan en el tercio anterior a la mancha y el central la rebosa largamente.

Los mismos trazos oblicuos salen en número de cuatro de la mancha 6, sin llegar a converger a causa de un desconchado reciente.

— Núm. 7. Frutos

Debajo, y simétricamente al espacio comprendido por la proyección basal de las manchas, se encuentran aproximadamente 100 puntos repartidos con irregularidad intencional. Algunos de los infrapuestos al núm. 5 se pintan sobre un antiguo desconchado. Buena parte de los correspondientes al núm. 6 faltan por la razón antes aludida. Este desconchado es reciente no sólo por su distinta pátina, más clara que la del otro, sino también porque corta a alguna de las puntuaciones.

— Núm. 8. Manchas

En el ángulo superior izquierdo aparecen dos manchas de color rojo sin forma precisa.

1.2. Según A. Rey Pastor y C. Visedo (7), descubridores y autores de las primeras noticias sobre La Sarga, el conjunto de las figuras núms. 4, 5 y 6 representaban una escena de caza de dos jabalíes por un arquero (8). Para Beltrán cualquier interpretación sería muy atrevida, pero concluye en que no cabría hablar de representaciones de árboles y que a la izquierda del arquero núm. 4 de nuestra numeración existiría una mancha de color rojo, mal conservada, que podría ser lo que restara de un animal hacia el que se dirigiría su cazador (9). Recientemente, este autor ha hecho una escueta referencia a árboles (10).

Para nosotros, descripción, calco y fotografía ofrecen una obvia identificación visual que, sin tener que ir más allá de lo evidente, se refiere a dos árboles a cuyos pies se han representado frutos caídos.

(7) A. REY PASTOR: «Jijona (Alicante). Cuevas de La Sarga», en *Noticiario Arqueológico Hispánico*, I, 1952, Madrid, 1953, págs. 25-28.

(8) BELTRAN MARTINEZ: *Op. cit.* en la nota 1, págs. 8 y 20.

(9) BELTRAN MARTINEZ: *Op. cit.* en la nota 1, pág. 19.

(10) BELTRAN MARTINEZ: *Op. cit.* en la nota 4, en tercer lugar, pág. 28.

Aunque es esto lo más importante, no deja de tener interés el intento de identificar de qué árbol se trata. Hemos consultado a M. Dupré Ollivier y ésta es su autorizada opinión: «Resulta muy difícil y arriesgado dar cualquier determinación, ya que no se sabe hasta qué punto la representación puede estar idealizada o estilizada, pero parece claro que se trata de un árbol de cierto porte, con unos troncos limpios y rectos, poco gruesos, que produce frutos comestibles. Por consiguiente, habría que eliminar a los arbustos o árboles con ramajes en la parte inferior del tronco; pese a su presencia en los análisis polínicos y antracológicos, parecen pues descartados el avellano (*Corylus avellana*), así como el madroño (*Arbutus unedo*) y el majuelo (*Crataegus*).»

«La forma de las ramas y la copa excluirían también a las coníferas; si acaso, podría recordar al pino piñonero (*Pinus pinea*), pero los frutos se asemejarían muy poco a la realidad. El pino piñonero no aparece en los análisis antracológicos, a diferencia de los *Pinus halepensis*, *nigra ssp. salzmannii* y *sylvestris*. También se desecharían árboles mediterráneos como la carrasca (*Quercus rotundifolia*) o el olivo (*Olea europaea var sylvestris*) ya que éstos tienen aspecto más robusto y aquellos copas más amplias.»

M. Dupré se inclinaría por «una especie de la familia de las rosáceas, que están presentes en los análisis polínicos y antracológicos durante todo el Holoceno. Precisamente a partir de los finales del Dryas antiguo que asiste en la Europa mediterránea a un desarrollo de los *Prunus*, con *Prunus mahaleb*, *Prunus spinosa* y, sobre todo, *Prunus Amygdalus*.» (11).

«La Antracología señala dentro de la familia de las rosáceas al endrino (*Prunus spinosa*), pero se trata de un arbusto, por tanto de morfología poco relacionable con lo pintado en La Sarga; al cercicino (*Prunus mahaleb*), cuyos frutos, al igual que los del endrino, no se comen hoy en día, sino que se emplean fermentados para la fabricación de licores. El manzano se documenta en la francesa cueva de Sargel (Larzac), pero es muy poco frecuente. Tampoco parece muy

(11) E. BAZILE-ROBERT: «Flore et végétation du sud de la France pendant la dernière glaciation d'après l'analyse anthracologique». Université des Sciences et Techniques du Languedoc, Thèse. Montpellier, 1979.

E. BAZILE-ROBERT, J.-P. SUC y J.-L. VERNET: «Les flores méditerranéennes et l'histoire climatique depuis le Plocène», en *Naturalia Monspeliensis*, Montpellier, 1980, págs. 33-40.

I. KRAUSS-MARGUET: «Contribution à l'histoire de la végétation postglaciaire des Grands Causses d'après l'analyse anthracologique du gisement préhistorique de La Poujade (Commune de Millau-Aveyron)». Université des Sciences et Techniques du Languedoc, Montpellier, 1980.

J. L. VERNET: «Étude sur l'histoire de la végétation du Sud-Est de la France au Quaternaire, d'après les charbons de bois principalement», en *Paléobiologie Continentale*, IV, Montpellier, 1973, págs. 1-90.

probable, aunque más que las rosáceas anteriores, la identificación con el sorbo (*Sorbus doméstica*) que aparece en la neolítica cueva del Frare (Matadepera, Barcelona). Con todas las reservas dimanantes de la inseguridad antes expuestas, la más plausible identificación de lo representado en La Sarga es la del almendro (*Prunus amygdalus*). La pintura aparece bastante estilizada y desproporcionada si se consideran las proporciones hombre, árbol, frutos, pero después de descartar a la mayoría de los géneros anteriores, parece la más adecuada, y, por otro lado, su ecología es la del paisaje de La Sarga. Los almendros están presentes, según la Antracología, desde el 12.500 B.P. en La Salpêtrière, en La Poujade desde el Preboreal y durante el Neolítico antiguo de la Cova Ampla de Montgó (Alicante) (12), entre otros yacimientos.»

Sea como fuere —sobre ello volveremos— y aunque la pictografía pudo leerse con precisión a este respecto, lo fundamental es la evidente representación de árboles y frutos caídos.

La escena del covacho Ib muestra a tres figuras humanas de estilo unitario cuya actitud y modo de llevar los arcos y flechas no es bélica ni cinegética. Las tres figuras miran a dos árboles cuyos frutos se desparraman por el implícito suelo. Con el brazo derecho de la figura núm. 3 se asocia un largo trazo lineal que atraviesa y sobrepasa el follaje de uno de los árboles. Parece ajustado deducir que la escena narra la recolección de frutos mediante el vareo.

Podría argüirse que si hay tal, quizá sobrarán los arcos y las flechas. Que las muy similares características de las tres figuras humanas formarían por sí mismas una composición y que posteriormente (por qué no anteriormente) se añadieron árboles, frutos y vara. Pero no hay que olvidar que árboles y frutos son el punto de referencia de la composición. Y si hay composición poco importa que ésta fuera *ex novo*, como color e incluso estilo indican, o el resultado de una integración significativa de elementos en alguna medida separados en el tiempo, que no podría ser mucho porque ninguno de los dos elementos escénicos se excluyen desde el punto de vista estilístico y cromático, o de sustrato cultural como luego veremos. Aquellas integraciones significativas son frecuentes en el Arte Levantino; baste recordar uno de sus casos de más contenido: la transformación de los cuernos de toros en

(12) E. BADAL GARCIA: «Contribución al estudio de la vegetación prehistórica del sur de Valencia y norte de Alicante a través del análisis antracológico». Memoria de Licenciatura. Facultad de Geografía e Historia. Valencia, 1984.

otros de ciervo. Pero al margen de nuestra opinión en el sentido de que se trata de una composición *ex novo*, lo que verdaderamente importa es el valor escénico y pictográfico.

2. PARALELOS Y SIGNIFICACION

Ciertamente las referencias al paisaje vegetal son escasas en el Arte Levantino. Se han citado árboles y arbustos en el covacho Ahumado o en el abrigo de Los Trepadores de El Mortero (Alacón, Teruel) y en el covacho de Doña Clotilde (Albarracín, Teruel).



Fig. 2.—Covacho Ahumado (El Mortero, Alacón, Teruel). La figura número 21 se encuentra en el centro del panel; las restantes en su parte izquierda (según Ortego y numeración de Almagro).

Las dos primeras estaciones no son paralelo válido para la escena de La Sarga, pero las recogemos aquí porque en ellas se han reconocido figuras humanas junto a árboles o vegetales, o bien trepando por árboles para recoger frutos.

Así, las figuras 4 y 5 (numeración de Almagro) del Covacho Ahumado con un hombre y un cuadrúpedo junto a un árbol o vegetal; también la figura 21 del mismo covacho, silueta humana inclinada hacia un árbol del que hace caer frutos (cf. fig. 2), y las 27 a 32 de Los Trepadores, en las que se han visto personajes que trepan por árboles con ayuda de escala, la 29, o sin ella (cf. fig. 3) (13).

Todos los autores que se han ocupado de estas estaciones han señalado el ambiente neolítico que suponen, con domesticación de animales y agricultura incipiente. La domesticación es evidente en la figura 26 de Los Trepadores (cf. fig. 3). Si lo que nos ha quedado de ella es fiel reflejo de lo que se pintó, porque se ha hecho la salvedad de que le falta la cabeza, lo que el calco de Ortego refleja es una oveja. Y a una oveja con más lana que pelo. La Arqueozoología sitúa a lo largo del Neolítico el inicio de un proceso que favoreció a la lana en detrimento del pelo. Más adelante, en el Calcolítico del Cerro de La Cabeza (Valencina de la Concepción, Sevilla) tenemos la presunción de la castración de los machos para favorecer a la lana (14), o los tensadores textiles calcolíticos de la cueva de Nerja (15). En cuanto a la agricultura, ésta se vería reforzada si interpretáramos a los trazos longitudinales de estas estaciones rupestres, sobre lo que incide el vértice de una sucesión continua y alineada de trazos en V, no como vagos árboles o arbustos, sino como alineaciones de plantas, que no tendrían por qué implicar un surco de arado. Y a las figuras humanas que se inclinan sobre ellos, no como trepadores de árboles, sino como individuos

(13) T. ORTEGO FRIAS: «Nuevas estaciones de arte rupestre aragonés. El Mortero y Cerro Felio, en el término de Alacón (Teruel)», en *Archivo Español de Arqueología*, XXI, Madrid, 1948, págs. 3-37.

M. ALMAGRO BASCH: «Las pinturas rupestres del Bajo Aragón», en «Prehistoria del Bajo Aragón», de M. ALMAGRO BASCH, A. BELTRAN MARTINEZ y E. RIPOLL PERELLO, Zaragoza, 1956, págs. 66-90.

A. BELTRAN MARTINEZ: «Peintures rupestres du levant de el abrigo de los Recolectores dans le ravin de El Mortero (Alacón, Teruel, España)», en *Préhistoire, Spéléologie Ariégeoises, Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, XVI-XVII, Tarascon-sur-Ariège, 1961-62, págs. 15-50.

(14) F.-H. HAIN: «Kupferzeitliche Tierknochenfunde aus Valencina de la Concepción. Sevilla», en *Studien über frühe Tierknochenfunde von der Iberischen Halbinsel*, núm. 8, München, 1982.

C. ALFARO GINER: «Tejido y cestería en la Península Ibérica». *Bibliotheca Praehistorica Hispana*, XXI, Madrid, 1984.

(15) F. J. GONZALEZ TABLAS: «Un tensador textil procedente de la cueva de Nerja (Málaga)», en *Zephyrus*, XXXIV-XXXV, Salamanca, 1982, págs. 149-152.

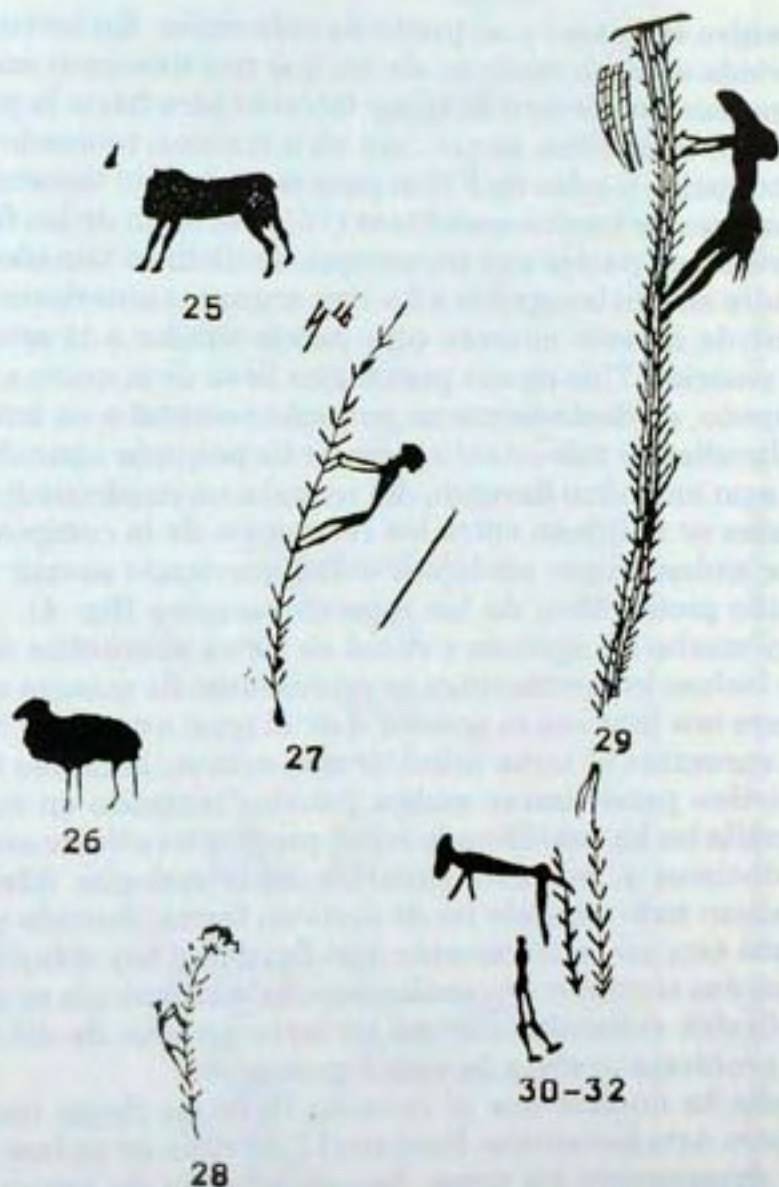


Fig. 3.—Abrigo de Los Trepadores (El Mortero, Alacón. Teruel). Figuras de la parte derecha del panel (según Ortego y numeración de Almagro).

que realizan algún tipo de actividad en plantas cultivadas. Hachas y azuelas pulimentadas aparecieron en El Mortero y si en el Arte Levantino se quería representar, aún idealizadamente, a un árbol, se sabía hacer, como hemos visto en La Sarga y seguidamente en Doña Clotilde.

Aquí, en el centro de su único panel pintado aparece un árbol, interpretado con dudas como un pino, debajo de cuya copa aparecen unos pequeños frutos ovalados. Importa señalar que el árbol es el eje

compositivo del panel y su punto de referencia. En torno a él se sitúa una variada serie de motivos, de los que nos interesan unos arqueros, precisamente en número de tres y lateralizados hacia la parte derecha del árbol. Dos de ellos, de pie, son bien visibles, teniendo que recurrir a la descripción y calco de Piñón para reconocer el tercero, arrodillado entre los pies de los dos anteriores (16). Del resto de las figuras destacaríamos a una pareja con personajes de distinto tamaño que, mirándose entre sí, dan la espalda a los tres arqueros anteriores y al árbol. A la izquierda de éste aparece otra pareja similar a la anterior y en la misma posición. Uno de sus personajes lleva de la mano a un diminuto cuadrúpedo, evidentemente un pequeño recental o un animal de compañía. Incidiendo más en este carácter de pequeña agricultura, encima vemos a un individuo llevando del ronzal a un cuadrúpedo. El resto de las figuras se imbrican entre los resquicios de la composición principal o se sitúan en sus aledaños, quizá queriendo asumir y ampliar el contenido pictográfico de las representaciones (fig. 4).

Hay mucho de agrícola y ritual en torno al arbolito de Doña Clotilde, e incluso los continentes se representan de manera axial. Pero lo que ahora nos interesa es señalar que, al igual que en La Sarga, volvemos a encontrar el tema árbol, frutos caídos, hombres con arcos.

¿Pueden paralelizarse ambos paneles teniendo en cuenta que la bibliografía los ha considerado como propios no sólo de estilos, sino de Artes distintos y, por ello, situables en cronologías diferentes? Hay que insistir: todo paralelo ha de serlo en forma, función y cronología, pudiendo ésta ser relativamente más flexible si hay difusión; porque si los otros dos términos son análogos pero la cronología es muy dispar o no explicable culturalmente por un lento proceso de difusión, entonces el problema atañe a la convergencia.

Nadie ha dudado que el covacho Ib de La Sarga corresponde al más típico Arte Levantino. Beltrán (17) lo sitúa en su fase II, plena, en la que desaparecen los toros, hay abundancia de ciervos y cabras y aparece la figura humana, escasamente naturalista. Podría datarse a partir del 4.000. Las dudas se han planteado con relación a Doña Clotilde. Para Ripoll (18) sería un ejemplo de la transición a la Pintura

(16) M. ALMAGRO BASCH: «Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín. La cueva de Doña Clotilde (Teruel)», en Teruel, I, págs. 91-116.

F. PIÑÓN VARELA: «Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)», Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografías, núm. 6. Santander, 1982.

(17) BELTRAN MARTINEZ: Op. cit. en la nota 1.

(18) E. RIPOLL PERELLO: «Para una cronología relativa del arte levantino español», en Prehistoric Art of the Western Mediterranean and Sahara, por L. PERICOT GARCIA y E. RIPOLL PERELLO, Barcelona, 1965, págs. 167-174.



Fig. 4.—Cueva de Doña Clotilde (Albarracín, Teruel). Composición del panel (según Pinón).

Esquemática y para Beltrán (19) representaría, toda ella, un conjunto tardío, situable en la fase de vuelta al estatismo posterior al 2000 a. C.; en definitiva, un conjunto no encuadrable dentro del Arte Levantino. Piñón (20) no se decanta por una concreta situación cronológica sobre la base de argumentaciones estilísticas, pero indica que el estilo de Doña Clotilde se aleja en sentido estricto de la esquematización. También indica que las figuras más antiguas son el árbol, verdadero eje compositivo, los arqueros y las parejas adyacentes.

Parece que la impresión cronológica tardía para este covacho se ha basado en el carácter muy estilizado de las figuras humanas principales del centro y en el cortejo de ancoriformes, serpentiforme y otras figuras humanas. La cronología relativa cromática del conjunto de las figuraciones es ciertamente compleja. Piñón la ha abordado meticulosamente, sin negar las dos fases cromáticas generales que ya se indicaron en las primeras publicaciones: una rojo claro sobre la que se superponía otra rojo oscuro con motivos estilizados. Según nuestra opinión, de modo global y sin entrar en detalles, pertenecen a la primera fase una serie de puntos de aproximadamente un centímetro de diámetro no reflejados en el calco, que se perciben en el lateral izquierdo, casi todos los cuadrúpedos, los «ancoriformes», el serpentiforme y las figuras humanas del lateral derecho, que parecen presentar en sus cabezas un tocado corniforme sugerente del que también tenemos en alguna figura de La Sarga y otros yacimientos de los Artes Levantino y Esquemático. A su vez, los «ancoriformes» podrían recordar el tema de la diosa con los brazos abiertos y levantados hacia arriba, de amplio porvenir, que ya vemos en estatuillas neolíticas de la Europa mediterránea oriental y cuyo significado fue considerado por M. Gimbutas en el contexto de su Vieja Europa. A la posterior fase en rojo oscuro pertenecen el árbol, los arqueros y las restantes figuras humanas alargadas. Entre una y otra fase, y más ligados a la segunda, parece que se produjeron borrados y repintados en la parte central del panel, de los que podrían ser trasunto las subfases que articulan las figuras 7a a 7f de Piñón. Ciertamente, el estilo de estas representaciones humanas se aparta del tipo Alpera, o de los convencionalismos de las figuras cestosomáticas típicas del Arte Levantino, según la clasificación de Obermaier y Wernert. Pero no sería muy difícil encontrar

(19) A. BELTRAN MARTINEZ: Op. cit. en la nota 4, en primer lugar.

A. BELTRAN MARTINEZ: Op. cit. en la nota 13.

A. BELTRAN MARTINEZ: «Acerca de la cronología de la Pintura Rupestre Levantina», Valcamonica Symposium, Capo di Ponte, 1970, págs. 57-67.

(20) PIÑÓN VARELA: Op. cit. en la nota 16.

paralelos en algunas de las igualmente típicas nematomorfas, o ver modos representativos iguales o no alejados en algunas escenas del Arte Levantino más característico. Igual resulta el tratamiento de la fig. 27 (numeración de Almagro) de Cogul, arquero cazando al animal 28, donde Breuil veía un bisonte y centraba uno de sus argumentos cronológicos en favor de una datación pleistocena para el Arte Levantino. Muy próximo parece el cuando menos pastor de La Cañada de Marco, con sus cortas piernas separadas, largo tronco lineal y brazos en asa; tampoco están demasiado alejados los arqueros del Cingle de La Mola Remigia, que levantan sus arcos en homenaje al jefe muerto o en señal de triunfo ante el enemigo asaeteado. Incluso la silueta que forman la cabeza y su trazo horizontal de cubrición en las figuras afrontadas al árbol de Doña Clotilde, no es contradictoria con la que vemos en los arqueros 3 y 4 del covacho Ib de La Sarga; pero ello no tiene mayor nivel de significación. Sí lo tendría un plano que aquí sólo queremos indicar. En el conjunto de Doña Clotilde hay figuras que podrían referirse a una temática de profundo y conocido contenido simbólico: árbol, «guardianes», «orantes/diosas» y serpiente, permitirían una aproximación promisoria al plano iconológico. Pero hemos de volver a nuestro argumento.

El problema está en el grado de validez que pueda tener la interpretación cronológica según el estilo; en articular las apreciaciones estilísticas dentro de una secuencia evolutivo-estilística con valor unívoco para toda el área cubierta por el Arte Levantino. Más adelante haremos algunas consideraciones a este respecto. Anticipándonos a ellas y desconfiando del estilo como riguroso marcador cronológico, lo que importa en las escenas del covacho Ib de La Sarga y de la parte central de Doña Clotilde es la temática. Incluso no sería inconveniente que entre ambas existiera un cierto distanciamiento cronológico si responden a un mismo estímulo general. En ambas estaciones encontramos el tema árboles, frutos caídos y arqueros, de modo más narrativo en La Sarga y simbólico en Doña Clotilde, pero por decirlo con la mayor prudencia, componiendo escenas no opuestas. Esa temática significa recolección, cuya práctica viene de muy lejos. Por referirnos a lo más cercano, citaríamos un artículo de D. Clarke (21), quien, tratando de las bases económicas de la Europa mesolítica, ha cuantificado y valorado la cantidad, calidad, estabilidad y variedad del alimento vegetal proporcionado por los bosques templados y medite-

(21) D. CLARKE: «Mesolithic Europe: The economics basis», en *Problems in economic and social Archaeology*, G. de SIEVEKING, I. H. LONGWORTH y K. E. WILSON, Duckworth, London, 1976, págs. 449-481.

rráneos, así como las diferentes estrategias recolectoras según los dos ambientes.

Que la recolección se traduzca en un tema pictórico de escenografía no opuesta en dos abrigos bastante alejados de una misma biogeografía y que, según ya vimos, la identificación de los árboles de La Sarga no excluya a las rosáceas, podría sugerir algo más que la simple recolección; esto es, quizá los gérmenes de lo que andando el tiempo sería la arboricultura, como explotación y cultivo de árboles considerados individualmente, frente a la silvicultura en tanto que aprovechamiento de árboles considerados como masa, más propia del bosque caducifolio. En este sentido, la escena de La Sarga plasmaría una de las faenas estacionales del calendario agrícola.

Gilman y Thornes (22) han hecho una escueta mención a la arboricultura: los abundantes huesos de aceituna encontrados en yacimientos como Zambujal, El Garcel y El Argar, así como la madera de olivo hallada en Los Millares, constituirían una pequeña prueba de la hipótesis de Gilman (23) referente a que la arboricultura fue practicada en la Península Ibérica en época prehistórica.

Dejándola implícita, el artículo de 1976 trata de las implicaciones socio económicas del policultivo mediterráneo cereal-olivo-vid, siguiendo la línea de C. Renfrew. La presencia de las oleáceas en estratos arqueológicos puede remontarse más atrás hasta el Neolítico: maderas de acebuche (*Olea europaea* var. *sylvestris*) aparecen en Cova de L'Or y semillas del mismo árbol se encuentran en las cuevas Ampla y de La Recambra; incluso se ha señalado un desarrollo del grupo *olea* durante el Neolítico pleno, bien a causa de un aumento de la temperatura y aridez, bien por la acción humana que, incidiendo sobre el bosque climatófilo precedente, favorecería la extensión de *olea* (24). La variabilidad diacrónica de determinandos macrorrestos vegetales sirve también a estos autores para establecer una secuencia paleoclimática, pero es arriesgado deducir una tal evolución con el solo concurso de ese material porque, habiendo sido introducido en el yacimiento por el hombre, representa una muestra culturalmente seleccionada (25).

(22) A. GILMAN GUILLEN y J. THORNES: «El uso del suelo en la prehistoria del sureste de España», Fundación Juan March, Serie Universitaria, 227, Madrid, 1985.

(23) A. GILMAN GUILLEN: «Bronze age dynamics in Southeast Spain», en *Dialectical Anthropology*, 1, 1976, págs. 307-319.

(24) J.-L. VERNET, E. BADAL GARCIA, E. GRAU ALMERO y T. ROS: «Charcoal analysis and the Western Mediterranean Prehistoric flora», B.A.R. International Series, núm. 229, Oxford, 1984, págs. 165-175.

(25) M. DUPRE OLLIVIER: «Contribución del análisis polínico al conocimiento del paleoambiente en España». Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad. Valencia, 1985. En prensa.

Pero es precisamente esto lo que más nos interesa en el presente artículo. Existiría desde el Neolítico alguna relación con el acebuche (como con otros árboles y vegetales desde siempre): sus maderas serían introducidas selectivamente con otras porque, podemos suponer, con relación a las cualidades óptimas de la madera de encina y frente a la de pino y otras especies, queman bien, dan una brasa relativamente duradera y producen una moderada cantidad de ceniza. Pero que también se introdujeran los frutos deja abierta, más allá de la simple recolección, la presunción de un comienzo de arboricultura si se tienen en cuenta dos hechos: primero, el destino final que en términos culturales acabaría por tener aquella relación; segundo, que la agresiva actuación que frente al medio adoptaron desde el inicio los neolíticos cardiales favorecería la extensión natural de *olea* junto a otros taxones. Si la Cova de L'Or, uno de los yacimientos neolíticos más complejos y mejor estudiados (26), puede valorarse como significativo —y sería ocioso demostrarlo— su columna polínica difícilmente podría interpretarse prescindiendo de aquella agresiva orientación frente al medio (27).

Ya hemos visto las dificultades de identificación botánica para los árboles de La Sarga; el principal problema está en el grado de correlación que pueda establecerse entre una pauta de morfología botánica y una representación que vemos estilizada y suponemos idealizada. Si se prima al segundo criterio, *olea* no podría quedar tajantemente desechado.

El destino final de aquella relación es el olivo, que no aparece en el Próximo Oriente hasta el cuarto milenio a. C. Para el Egeo hay que esperar hasta el tercer milenio. Sin lugar a dudas, las consecuencias finales, con toda su significación social y económica, de tal domesticación no son transferibles a los tiempos neolíticos de la Península Ibérica.

Pero volviendo a la escena de La Sarga, la conclusión mínima que querríamos exponer en este apartado es el reconocimiento de un nuevo tema en la iconografía del Arte Levantino, referible a una incipiente arboricultura. Sentada la conclusión en estos términos genera-

(26) B. MARTI OLIVER: «Cova de L'Or (Beniarrés, Alicante)», I, Serie de Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica, núm. 51, Valencia, 1977, con la colaboración de R. PARDO BALLESTER y J. M.ª SEGURA MARTI.

B. MARTI OLIVER, V. PASCUAL PEREZ, M.ª D. GALLART MARTI, P. LOPEZ GARCIA, M. PEREZ RIPOLL, J. D. ACUÑA HERNANDEZ y F. ROBLES CUENCA: «Cova de L'Or (Beniarrés-Alicante)», II, Serie de trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica, núm. 65, Valencia, 1980.

(27) DUPRE OLLIVIER: Op. cit. en la nota 25.

les, el problema de la exacta identificación botánica, aunque no menor, puede soslayarse, porque tanto uno como otro de los árboles considerados habrían de tener un destacado papel en las economías mediterráneas postneolíticas.

3. CRONOLOGIA E INTEGRACION

3.1. Hace tiempo que Beltrán viene insistiendo en el hecho de que en algunas estaciones rupestres aparecen signos abstractos o «esquemáticos» infrapuestos a los motivos levantinos. La Sarga es uno de los casos. Sus signos se encuadrarían en la fase I del Arte Levantino en unión con los toros y ciervos naturalistas, fase que se dataría entre el 6000 y 3500 con apogeo antes del 5000. Las figuras levantinas pertenecerían a la fase II, a partir del 4000, según ya vimos (28).

Poco después, continuando con la línea abierta por este autor, quisimos contextualizar a aquellos signos de La Sarga, La Araña y Cantos de La Visera. Para nosotros podían paralelizarse con las pinturas de La Cocina, que estuvieron cubiertas por estratos cerámicos, y con las plaquetas grabadas del final de su horizonte II, constituyendo los testimonios parietales y muebles de lo que entonces denominamos Arte Lineal Geométrico. Si las figuras levantinas se superponían, dada la cronología relativa estratigráfico-cultural de las plaquetas, se deducía que el Arte Levantino no debería ser anterior como mucho a una fecha que situamos en torno al 5000 a. C. Pero de la deducción se sacaba una inferencia: la condición necesaria y suficiente de que si los pintores habían dejado al pie de los abrigos alguna industria, ésta necesariamente tendría que ser tardía, posterior al final del Epipaleolítico en sentido cronológico y cultural. Condición no exclusiva, porque siempre podrían encontrarse industrias muy antiguas, que estarían fuera de lugar en tanto que contexto del Arte Levantino, gracias a una ya antigua y por todos asumida argumentación. Creímos demostrar el carácter tardío de las industrias, encuadrables en dos componentes: uno adscribible a la tradición epipaleolítica geométrica en vías de neolitización; otro, no sin alguna confusión por nuestra parte a propósito de unas pocas piezas de la Cerrada de Eudoviges (29), que evidenciaba una posición mucho más firme en el proceso de neolitización. Importa señalar ahora lo que entonces se dijo: que aquel Arte Lineal Geométrico

(28) BELTRAN MARTINEZ: *Ops. cit.*, en las notas 1 y 4, en primer lugar.

(29) I. BARANDIARAN MAESTU: «Yacimiento musteriense del covacho de Eudoviges (Teruel)», en *Tabona*, 3, La Laguna, 1978, págs. 7-111.

trico tenía una posición cronológica inmediatamente anterior al cardial en La Cocina, pero que podía coexistir con éste en la secuencia general; también que se intentó fijar en término *post quem*, a partir del cual podría haber comenzado el Arte Levantino. Dentro de ese término, no había datos para precisar la concreta situación cronológica, pero hoy sí como ahora veremos (30).

Así las cosas, la labor de Mauro Hernández y del grupo de Estudios de Cocentaina vendría a complejificar considerablemente el problema, pero, andando el tiempo, habría sentado una de las bases resolutorias.

En torno a las sierras de Aitana, Mariola y Benicadell (Alicante), habían aparecido una serie de abrigos con un arte nuevo, muy ritualizado, con figuras humanas esquematizadas, de cabeza anular, actitud orante con los dedos de las manos separados, extremidades inferiores dislocadas que suben sinuosamente por los lados del cuerpo acabando en dedos igualmente separados y motivos curvilíneos que terminan en cortos apéndices. En el panel 2 del abrigo IV del Barranco de Benialí parecía que unos trazos levantinos se superponían a aquellas figuraciones. Testimonio insuficiente, pero, como decían los autores, las figuras infrapuestas a las levantinas en el covacho Ia de La Sarga, precisamente aquellas que había señalado Beltrán e integrado nosotros en el Arte Lineal Geométrico, podían paralelizarse con las novedades alicantinas. Sin embargo, se decía, la presencia de figuras humanas y motivos curvilíneos en La Sarga y en los nuevos abrigos suponía un grupo artístico distinto al lineal-geométrico. Opinión que fue matizada poco después, cuando se decía que, de aceptarse la similitud, se encontrarían nuevas pruebas del Arte Lineal Geométrico, término que habría que modificar, proponiéndose el de Arte Macroesquemático (31).

Tras estos hallazgos y primeras interpretaciones se planteaban dos preguntas fundamentales. ¿Dónde había que encuadrar al Arte Macroesquemático; acaso en el Lineal Geométrico modificado? ¿Cómo se articulaba el horizonte artístico anterior a la eclosión del Arte Levantino, horizonte que se mostraba renovadamente complejo?

En cuanto a la primera pregunta, los paralelos sugeridos con el covacho Ia de La Sarga eran evidentes. Pero también con la figura humana núm. 1 y diversos motivos, curvilíneos, en particular los núms. 6 y 22 de los covachos II y III (32). De tal modo, La Sarga no sólo ten-

(30) FORTEA PEREZ: Op. cit. en la nota 5.

(31) HERNANDEZ PEREZ y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS: Ops. cita. en la nota 6.

(32) AURA TORTOSA: Op. cit. en la nota 3.

dría figuraciones levantinas y esquemáticas en sentido estricto, sino que sería un claro exponente de ese Arte Macroesquemático con el que empezó a pintarse el abrigo. Pero es importante hacer hoy una precisión: no hay que modificar denominaciones, sino simplemente sacar a La Sarga del Arte Lineal Geométrico, precisamente por la presencia de la figura humana y motivos curvilíneos. Permítasenos decir que cuando se hizo nuestra propuesta artística, ciertamente la morfología de los motivos en cuestión no se adecuaba cómodamente al geometrismo de líneas rectas quebradas y secantes con el que se la describía, pero se hizo primar su posición antelevantina en la estratigrafía cromática, posición que se repetía en algunas figuras de otros abrigos pintados. Ha sido necesario esperar a los últimos descubrimientos para interpretar mejor el formalismo de su iconografía y decidir en consecuencia.

La segunda pregunta se refería a la articulación del horizonte artístico prelevantino. Por un lado, tenemos que las plaquetas grabadas y los restos pictóricos de Cocina evidencian un episodio artístico a finales del Epipaleolítico, que se observa también en La Araña y Cantos de La Visera, yacimientos cuya virtualidad en la etapa prelevantina quizá no se agote con lo antedicho. Tal episodio constituye hoy la primera etapa del Arte Levantino para Beltrán, desgajado ya de las figuras naturalistas que pasan a la segunda fase (33). Por otro lado, nos encontramos con el Arte Macroesquemático que no puede encuadrarse en el epipaleolítico Lineal Geométrico por oposición formal, ni tampoco en los tiempos epipaleolíticos porque no existe en la actualidad ningún otro sustrato cultural diferente al geométrico que pudiera sustentarlo. De tal forma, si es posterior a éste pero anterior al Arte Levantino sólo cabía situarlo en la corriente del Neolítico, pero vistas las superposiciones y si conservadoramente no se quería rejuvenecer demasiado al levantino, la opción por un Neolítico antiguo podía resultar plausible. Esta idea estuvo en la cabeza de varios de los investigadores que seguían más de cerca la problemática, de forma naturalmente incierta, abriéndose y cerrándose ante las dudas, temerosamente por el impacto que pondría su explicitación. Y fue Jordá quien más claramente lo dijo: los momentos iniciales de Arte Macroesquemático, que él proponía llamar Arte Contestano, podrían situarse en el Arte Lineal-Geométrico, desarrollándose durante el Neolítico para diluirse tanto en el Arte Esquemático como en el Levantino (34).

(33) BELTRAN MARTINEZ: *Op. cit.* en la nota 4, en tercer lugar.

(34) F. JORDA CERDA: «El arte prehistórico de la Región Valenciana: Problemas y tendencias», en «Arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas», Universidad de Alicante (1983), Alicante, 1985, pág. 129.

Los hallazgos de las excavaciones de Bernardo Martí en la Cova de L'Or y las revisiones de los materiales encontrados en las antiguas excavaciones, han demostrado que los motivos decorativos en la cerámica de la secuencia neolítica de Or eran también humanos y zoomorfos. En numerosos vasos de cardial típico aparecen impresas a la concha figuras humanas y motivos curvilíneos exactamente iguales a los que se ven en los nuevos abrigos contestanos y en La Sarga. Más arriba, en los estratos correspondientes al final del mundo cardial, en el gozne del Neolítico medio, datados en torno al 4030 B. C. se encontraron los fragmentos de un espléndido vaso que muestra en su panza el desfile de un macho cabrío, de un ciervo y lo que queda del cuarto trasero de un toro. Las figuras ya no son impresas de concha, sino de peine u otro instrumento, como corresponde a la evolución cerámica del yacimientos en estos niveles. Su estilo en modo alguno es esquemático y sus formalismos compositivos en buena medida se explicarían por la limitación de posibilidades técnicas que supone la impresión. Estilo y especies animales apelan inevitablemente a figuras del mejor Arte Levantino (35).

Importa mucho señalar que la estratigrafía de las figuraciones cerámicas de Or encuentra su correlato en la estratigrafía cromática del covacho Ia de La Sarga. De tal modo, las figuras subyacentes a las levantinas, y por extensión las de las mismas características de los otros covachos, tendrían que ser consideradas como pertenecientes en puridad cronológica y cultural al Arte Cardial, denominación que proponemos en lugar de Macroesquemático, una vez desentrañada su raíz cultural, siempre preferible como criterio denominativo a otro de lugar como Arte tipo Sarga o Contestano. Pero las superpuestas figuras levantinas han de datarse en un momento avanzado del proceso de neolitización (a lo que por otros caminos había llegado Beltrán), no sólo por su superposición al Arte Cardial, sino también por referencia a las mencionadas cerámicas recientes de Or.

3.2. De todo ello nos queda que desde finales del VI y a lo largo del V milenio a. C. se produjo la génesis y ulterior afianzamiento de las bases de un largo, brillante y único proceso artístico. Se comenzó con un tímido arte de raíz epipaleolítica que pudo llegar a imbricarse con otro *ex novo*: el Arte Cardial, y se continuó con el Levantino. El estímulo de este último fue la extensión del proceso de neolitización. El fermento correspondió al paulatino avance hacia el interior de las

(35) B. MARTI OLIVER y otros: «La Cova de L'Or (Beniarrés-Alicante)», III, en preparación.

ideas neolíticas, iniciadas con el Neolítico antiguo cardial que esta dotado de su propio arte parietal. Después vinieron las respuestas de los diferentes artes levantinos, relacionables ya con los epipaleolíticos en vías de una aculturación que el registro arqueológico califica de una lenta receptividad en los yacimientos en cueva o abrigo, dedicados preferentemente, pero no exclusivamente, a una genérica caza-recolección (Botiquería y Costalena) o a una caza mayoritaria de cabras (Cocina), pero de una mayor receptividad en los asentamientos de llanura en torno a cuencas endorreicas como las de Villena, quizá debida a una presumible mayor estabilidad del poblamiento en función de los recursos fijos y estacionales, o predecibles —las migraciones de las aves—, que explotaban (36) (quienes así hacían tuvieron que ser los que pintaron a las zancudas de Cantos de La Visera, pertenecieran o no a la tradición cultural epipaleolítica). Pero las respuestas también son relacionables con gentes mucho más asentadas en el proceso de neolitización, como hace algún tiempo indicamos (37). Resulta sugerente que el área cubierta por el Arte Levantino coincida con la expansión tierra adentro del Neolítico cardial, con los territorios ocupados por los epipaleolíticos geométricos aculturados y con la posterior neolitización.

Dicho en otros términos: el Arte Levantino tiene mucho de relato del proceso de neolitización; como mínimo, pues algunos de sus paneles parecen muy recientes. Las escenas de doma y cultivo, referibles a la gandería agrícola o a la domesticación agrícola, no faltan. Pero podría parecer contradictorio que uno de sus temas más importantes, al menos el más abundante, sean las escenas de caza, que abogarían por un ambiente epipaleolítico pleno. Circunscribiéndonos al continente euroasiático, diríamos que un arte de pueblos cazadores y recolectores como el paleolítico no ofrece narraciones de caza en sentido estricto. En el caso del epipaleolítico habría que tener en cuenta su alineamiento frente a la cronología de las grandes etapas de la evolución cultural, y la presencia o no, y cuándo, de ellas. Pero las narraciones de caza no faltan entre las manifestaciones artísticas de los grupos instalados en la vía de la producción; valga el ejemplo de Chatal Hüyük.

(36) F. J. FORTEA PEREZ: «Tipología, hábitat y cronología relativa del Estany Gran de Almenara», en Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses, 2, Castellón, 1975, págs. 22-37.

J. BERNABEU AUBAN: «La evolución del Neolítico en la zona oriental de la Península Ibérica. I. La tradición cultural de las cerámicas impresas», Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad, Valencia, 1986. En prensa, pág. 293, con una pertinente referencia a A. TESTART: «Les chasseurs-cueilleurs ou l'origine des inégalités», Mémoire de la Société d'Ethnographie, XXVI, París, 1982.

(37) FORTEA PEREZ: Op. cit. en la nota 5, págs. 252-254.

Parece que la caza era considerada como una actividad prestigiosa y emblemática en esta economía de producción. En el Neolítico de la Península Ibérica siempre se cazó, y algunos yacimientos indican que mucho más en los momentos avanzados que en los iniciales (38). Rizando la argumentación, la expuesta relación de los epipaleolíticos en vías de neolitización con algún Arte Levantino, satisfaría al prejuicio cazador.

Cabría preguntar si existe un único Arte Levantino con singular pauta evolutiva o si, por el contrario, hay varios, confluyendo en una misma región e incluso en un mismo abrigo. Los más complejos abrigos levantinos parecen indicar lo último. Sería necesario regionalizarlo estilísticamente para acotar variantes, porque el arte de Murcia no es el mismo que el de Castellón. Habría que intentar dilucidar cuál es el sustrato arqueológico que lo informa para ver si la variabilidad tiene su correlato en las diferencias o matices estilísticos. Y habría que seguir respondiendo a la pregunta esencial de cuál es el estímulo que hizo aparecer al Arte Levantino y cómo o en qué grado el sustrato arqueológico se relaciona con aquel. Preguntas ambiciosas, pero para las que ya empezamos a tener tímidas y parciales respuestas.

Frente al Arte Paleolítico, que refleja el lento desarrollo de un contenido mitográfico expresado en una larga evolución estilística, ante el que sólo caben preguntas globalizantes y que por ello puede ser mejor entendido en términos evolutivos, el Arte Levantino se presenta como algo más histórico: por medio de él las *etnias* se representan a sí mismas ofreciendo un panorama variado cuyo correlato tiene que estar en el registro arqueológico material, que sabemos residual y parcelario, pero que puesto en relación con su arte, completará sus propias carencias.

Los estudios sobre el Arte Levantino han tenido una constante y una rutina. La constante ha sido considerarlo como algo en sí mismo que, en consecuencia, desarrolló su propio ciclo evolutivo, básico para las hipótesis cronológicas. De tal modo, desde luego cada vez menos a medida que la bibliografía es más reciente, quedó desconectado de su contexto arqueológico. En la actualidad los estudiosos intentan responder en mayor o menor grado a preguntas importantes: su inevitable cronología, aunque con argumentos diferentes a los estilísticos; su interpretación, procurando leer lo representado, tal y como, entre

(38) H.-P. UERPMANN: «Elevage Néolithique en Espagne», en *L'Elevage en Méditerranée occidentale*, París, 1977, págs. 87-94.

otros, realizan Beltrán y aún más Jordá (39); su estímulo formativo y su integración con el sustrato arqueológico.

La rutina es el término Epipaleolítico. Concebido inicialmente como la versión mediterránea del gran arte wurmiense, pasó a ser considerado como una manifestación de los grupos epipaleolíticos tras una brillante argumentación. Después, el péndulo ha ido desplazándose progresivamente, pero el adjetivo epipaleolítico sigue estando presente en muchos autores, bien para calificar a sus primeras fases pictóricas con pleno sentido cronológico y cultural, bien para referirlo a grupos interiores de economía retardada. La precisión entra aquí; el término epipaleolítico debe seguir manteniéndose pero no solo, o con la significación de gentes retardadas, sino unido al de aculturación o, mejor, contacto cultural. Entonces, «epipaleolítico» se minimiza ante «proceso de neolitización», proceso que, en nuestra opinión, abre la virtualidad explicativa, con todas las situaciones y desarrollos diferentes que éste pudo tener.

Noviembre de 1985

(39) F. JORDA CERDA: «Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino», en *Zephyrus*, XVII, Salamanca, 1966, págs. 47-76.

F. JORDA CERDA: «Bastones de cavar, layas y arados en el arte rupestre levantino», en *Munibe*, XXIII, San Sebastián, 1971, págs. 241-248.

F. JORDA CERDA: «Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino», en III Congreso Nacional de Arqueología, Porto, 1974, págs. 43-51.

F. JORDA CERDA: «La sociedad en el arte levantino», en *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11, Valencia, 1975, págs. 159-184.

F. JORDA CERDA: «¿Restos de un Culto al Toro en el Arte Levantino?», en *Zephyrus*, XXVI-XXVII, Salamanca, 1976, págs. 187-216.

F. JORDA CERDA: «Reflexiones en torno al arte levantino», en *Zephyrus*, XXX-XXXI, Salamanca, 1980, págs. 87-105.



Abrigo de La Sarga (Alcoy, Alicante). Escena del covacho Ib: recolección mediante vareo.



Abrigo de la Sarga (Alcoy. Alicante). Particular de la escena del covacho Ib: árboles, frutos caídos y vara.