

FRANCISCO JORDÁ CERDÁ

LA SOCIEDAD EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO

Las presentes notas tratan de aportar algunos datos acerca de las posibles formas de organización social de los pueblos cuya vida y costumbres quedaron narradas en las pinturas rupestres de nuestro arte levantino, sin duda una de las manifestaciones culturales más interesantes de nuestra Protohistoria. Se ha dicho y repetido que el arte levantino es un arte de pueblos cazadores, lo que sólo es verdad en parte, ya que no en todos los abrigos con pinturas encontramos escenas de caza, como podemos observar en Cantos de la Visera, en Los Grajos, etc. La presencia de otro tipo de escenas (danzas sacras, combates, recolección, rebaños, etc.) permite suponer que aquellos pueblos levantinos realizaban otras tareas y trabajos además de la caza, lo que invita a pensar que poseían una organización social algo más compleja que la propia de unos simples pueblos cazadores.

Como se sabe, tanto el hombre como la mujer aparecen representados en los frescos levantinos, y a primera vista es fácil comprobar que el número de figuras masculinas supera al de las femeninas. Esta observación podría llevarnos a la cómoda conclusión de que nos encontramos ante unas formas sociales de vida en las que el varón tiene una cierta preponderancia. Pero esta conclusión sería un tanto gratuita, ya que es sabido que en los pueblos con predominio de la mujer los varones también se dedican a la caza y a la guerra. Por ello, creo necesario llegar a una mayor precisión en la interpretación de los distintos elementos que estas pinturas levantinas nos ofrecen. Pero antes de llegar a la fase interpretativa, siempre discutible, es preciso proceder a un análisis detallado de las distintas escenas, con objeto de destacar todo aquello que aparece como propio del varón, así como lo referente a la figura femenina, bien dentro de las escenas de las que forma parte, bien en su aislamiento, así como también habrá que analizar aquellas escenas en que intervengan varones y hembras. Este análisis de los distintos elementos masculinos y femeninos puede orientarnos en la interpretación de los distintos rasgos que caracterizan a la sociedad

representada en los abrigos levantinos, ya que necesariamente nos conducirán a establecer relaciones entre los distintos personajes representados; relaciones que, ordenadas de acuerdo con su función, pueden conducirnos a la estructuración de algunas de las formas sociales propias de aquellas gentes.

Analicemos en primer lugar la figura del varón, tal y como se nos representa en las distintas escenas. Las más de las veces el hombre aparece como arquero, bien en relación con la caza, bien formando parte de una escena bélica,



Fig. 1.—Escenas con arqueros de distinto tamaño

aunque en alguna ocasión el arquero aparece también en escenas religiosas. El arco y las flechas son las armas de estos hombres, aunque en algún caso aparecen con venablo o lanza ¹. En la escena de caza el hombre se nos aparece solo o acompañado de otros cazadores en persecución de un animal o animales; en ocasiones, un cazador solitario sigue el rastro de una pieza de caza. Tanto si va en grupo como si no, la escena alcanza siempre una gran expresividad, debido a su dinamismo. Cuando la caza se realiza en grupo, siempre nos encontramos con una figura varonil que destaca del resto por su mayor tamaño (fig. 1) o por los adornos que acompañan a su sucinta vestidura, como plumas, gorro, etc. (fig. 2). Podríamos citar ejemplos de múltiples yacimientos, aunque creo que no es necesario. Lo que sí nos interesa es poner de relieve que estos elementos distintivos han de relacionarse con el *status* social de cada individuo y que el mayor tamaño o el adorno distinto y lujoso puede ser elemento representativo de una cierta preeminencia social del personaje así representado. Quizás nos encontremos ante jefes de caza, aunque también podríamos pensar en la representación de un jefe de grupo humano (familia, clan, tribu, etc.).

¹ ORTEGO FRÍAS, T., *Una nueva estación de arte rupestre en el término de Alcaine (Teruel)*, «Simposio de Arte Rupestre», Barcelona, 1968, fig. 14.

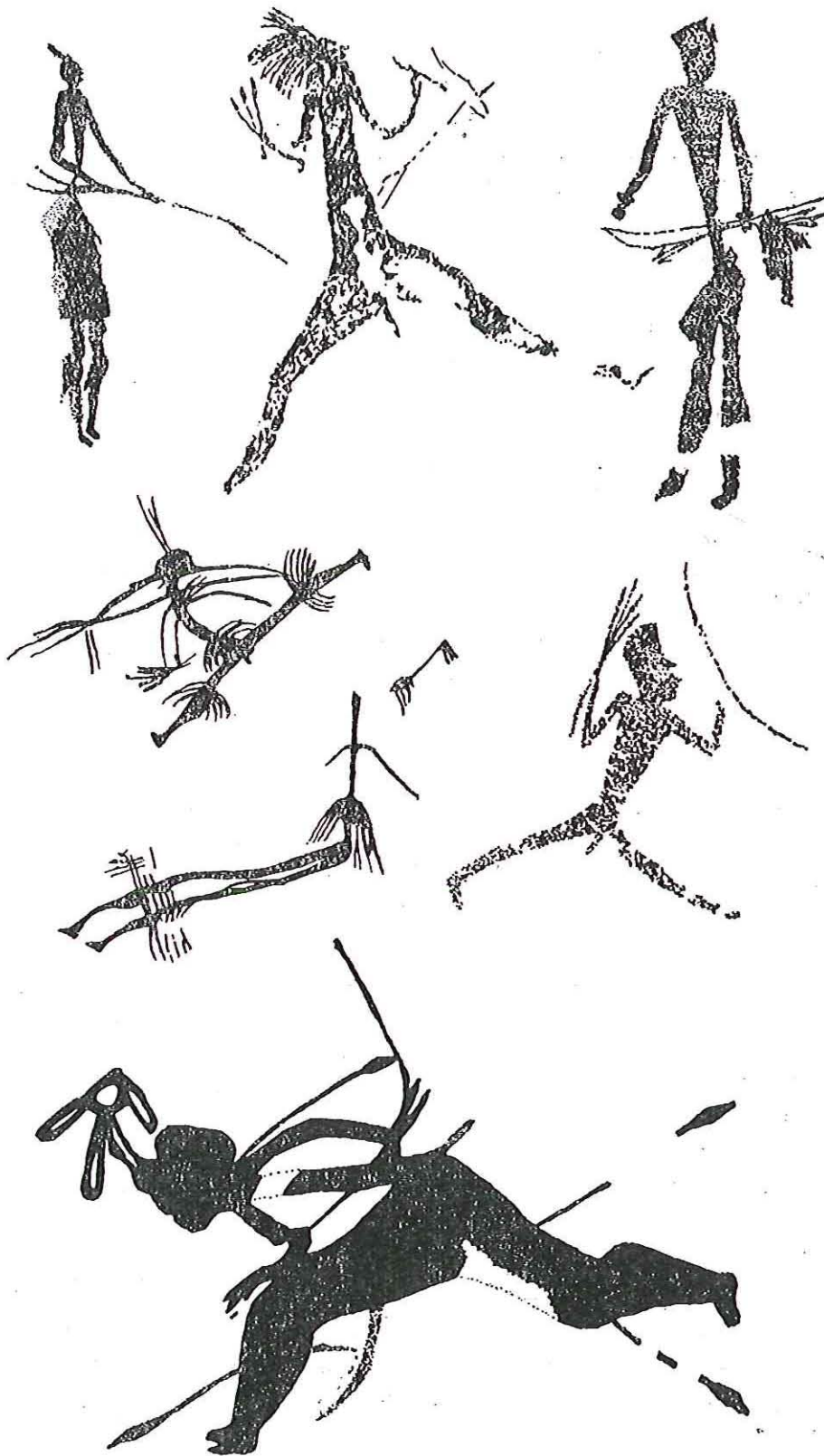


Fig. 2.—Arqueros caracterizados por distintos adornos

En algunos abrigos, como sucede en la Cueva de la Vieja (Alpera) ² (fig. 3), nos encontramos con figuras de arqueros solitarios, sin relación alguna con arqueros o animales, o huellas de estos últimos. Su interpretación es difícil, ya que pudo ser pintado con objeto de perpetuar la memoria de algún arquero ilustre y destacado, quizás un jefe de caza o de guerra, o el héroe epónimo de la tribu, pero también pudo representar a una divinidad o numen protector. Sea ello como fuera, evidentemente nos encontramos con una especie de culto, bien a la personalidad, bien a la divinidad, lo cual parece más propio de pue-

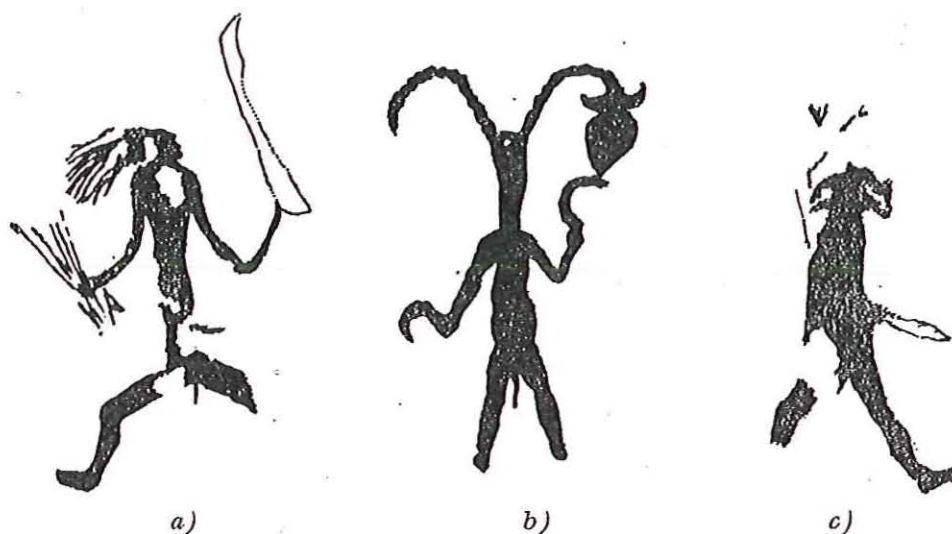


Fig. 3.—Arqueros solitarios: a) Cueva de la Vieja. b) Cueva de los Letreros. c) Solana de las Covachas.

blos con religiones de base antropomórfica que de bandas de cazadores epipaleolíticos que perduraron a lo largo del Neolítico levantino.

Veamos ahora las escasas escenas bélicas que nos ofrece nuestro arte en las que es posible rastrear algunos rasgos de gran interés para nuestra investigación, teniendo en cuenta que en algunos casos estas escenas se prestan a una doble interpretación: militar y religiosa. Por lo que a su valoración militar respecta, creo que es posible recoger en ellas una cierta información acerca de cómo los levantinos disponían sus combates, así como de sus conocimientos de estrategia y de táctica, tanto ofensiva como defensiva. El sentido religioso no nos es dado descubrirlo e identificarlo en todas las escenas bélicas conocidas, aunque en otras, como veremos, se nos hace bien patente.

Entre las escenas bélicas conocidas destacan por su significación militar las de Minateda, Les Dogues, Cingle de la Gasulla, Molino de la Fuente y Cueva del Roure. El combate de la Cueva del Civil parece expresar una intención religiosa, de danza ritual guerrera, que también parece entrelazarse en la citada escena del Roure.

² BREUIL, H.; SERRANO, P., y CABRÉ, J., *Les peintures rupestres d'Espagne*, IV: *Les abris del Bosque, à Alpera (Albacete)*, «L'Anthropologie», XXIII, p. 552.

En la escena de Minateda parece existir un interés narrativo de tipo dramático, ya que se trata de una lucha de exterminio (fig. 4), según se desprende del calco de Breuil³, aunque el dado por H. Pacheco⁴ presenta la escena sin

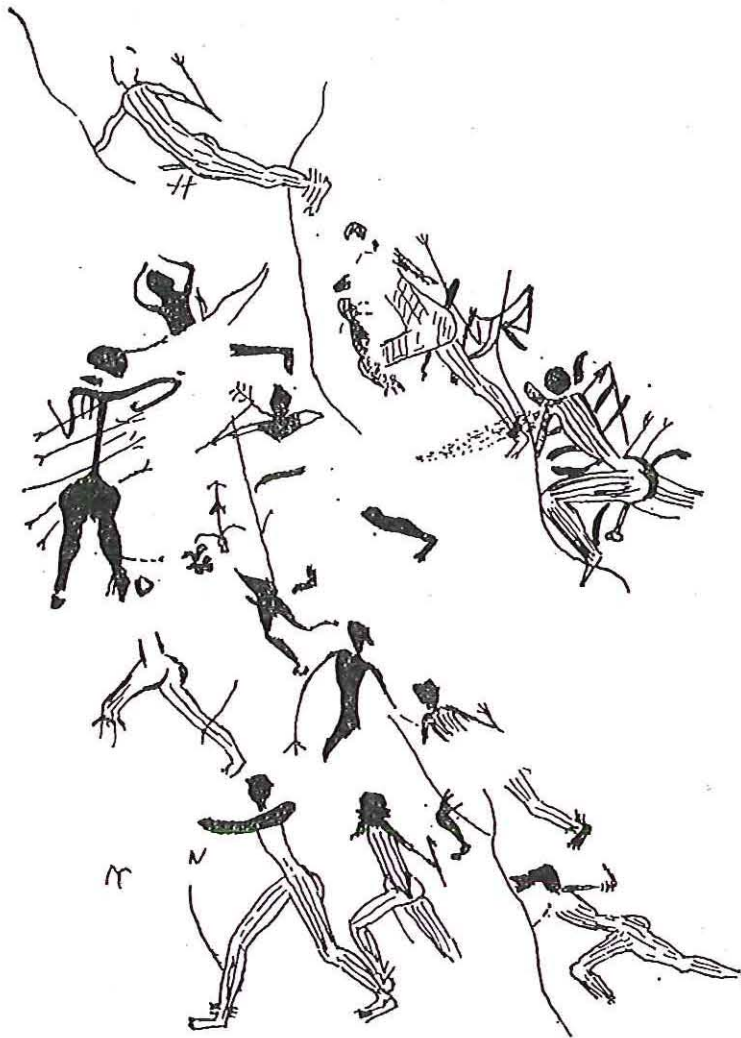


Fig. 4.—Escena bélica de Minateda

tanta violencia. En ella se describe un cruento combate entre dos bandos, que presentan guerreros atravesados por múltiples flechas de variadas puntas⁵. El bando atacante está formado por arqueros pintados a listas, que acorralan al otro bando, integrado por arqueros pintados a tinta plana. La pintura listada

³ BREUIL, H., *Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique*, XI: *Les roches peintes de Minateda*, «L'Anthropologie», XXX, 1920, p. 14, fig. 20.

⁴ HERNÁNDEZ-PACHECO, E., *Prehistoria del solar hispano. Orígenes del arte prehistórico*, Madrid, 1959, p. 477, fig. 417.

⁵ JORDÁ CERDÁ, F., *Las puntas de flecha en el arte levantino*, «XIII Congreso Nacional de Arqueología», Huelva, 1973 (en curso de publicación).

de los primeros puede ser una técnica o estilo pictórico, aunque también podría representar un tipo de pintura corporal. Ambos grupos ofrecen tipos de cabeza distintos, más redonda en los pintados a tinta plana, lo que podría llevarnos a hablar de braquicéfalos y dolicocefalos, cosa difícil de decidir. Fuera de esto la escena no nos ofrece excesivos datos sobre técnicas bélicas, y quizás su mayor interés resida en el hecho de que las gentes listadas poseen arco de triple curva y puntas de flecha con aletas y otras con diente de arpón.

Un mayor interés militar presenta la escena de Les Dogues⁶, en la que observamos a dos bandos de arqueros empeñados en una batalla campal, en la que sus integrantes se encuentran dispuestos con arreglo a criterios tácticos (fig. 5, a). El bando de la izquierda ofrece un dispositivo de ataque cuyo centro es un triángulo con dos arqueros al frente y otro cerrando tras ellos, el cual por sus adornos —tocado de plumas y faldellín— parece el jefe, al que flanquean un guerrero por cada lado; detrás de este grupo se encuentra la retaguardia, formada por seis arqueros dispuestos en dos filas. El bando de la derecha ofrece una vanguardia en sector circular, formada por siete arqueros: cuatro al frente y tres detrás en formación angular, que a su vez están doblados por otros tres, en tanto que por el flanco izquierdo un grupo de cuatro arqueros envuelven a otro del bando contrario y avanzan al mismo tiempo hacia la zona de choque. Esta ordenación de los combatientes (fig. 5, b) corresponde a un dispositivo bélico, el cual no parece realizado improvisadamente por el artista que lo pintó, sino que responde a unos conocimientos estratégicos y tácticos, que queda claramente expresado en la correcta formación de los bandos, establecida con conocimiento de la disciplina militar y por unos jefes, de los cuales el del bando de la izquierda parece el más patente.

Otro gran dispositivo militar se puede observar en la escena bélica del Cingle de la Gasulla⁷, en el que participan un total de cuarenta y cuatro arqueros (fig. 6). El de la derecha, menos numeroso, se halla dispuesto en tres formaciones: centro y dos alas. El ala derecha, que parece haber iniciado el ataque, presenta tres arqueros en triángulo atacando en punta; el centro está formado por siete arqueros; uno de ellos, situado hacia el medio, parece preceder a los demás, como si fuese su jefe. El ala izquierda, situada en la parte baja de la escena, está compuesta por unos siete individuos, que envuelven a una avanzadilla enemiga de seis arqueros. En el bando de la izquierda vemos dos grandes grupos, uno a vanguardia, con doce arqueros dispuestos en zigzag, de cuyas alas o extremos salen pelotones de guerreros para atacar a las respectivas alas enemigas; el segundo grupo de este bando se encuentra a retaguardia del primero, y lo integra una formación cerrada de ocho arqueros, uno de ellos al frente, figurando como jefe, caracterizado por su cubrecabezas en forma de

⁶ PORCAR RIPOLLÉS, J., *Las pinturas del Barranco de «Les Dogues»*, «Archivo de Prehistoria Levantina», IV, 1953, p. 75.

⁷ RIPOLL PERELLÓ, E., *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*, «Monografías de Arte Prehistórico. Arte Levantino», 2, Barcelona, 1963, p. 37, lám. 25.

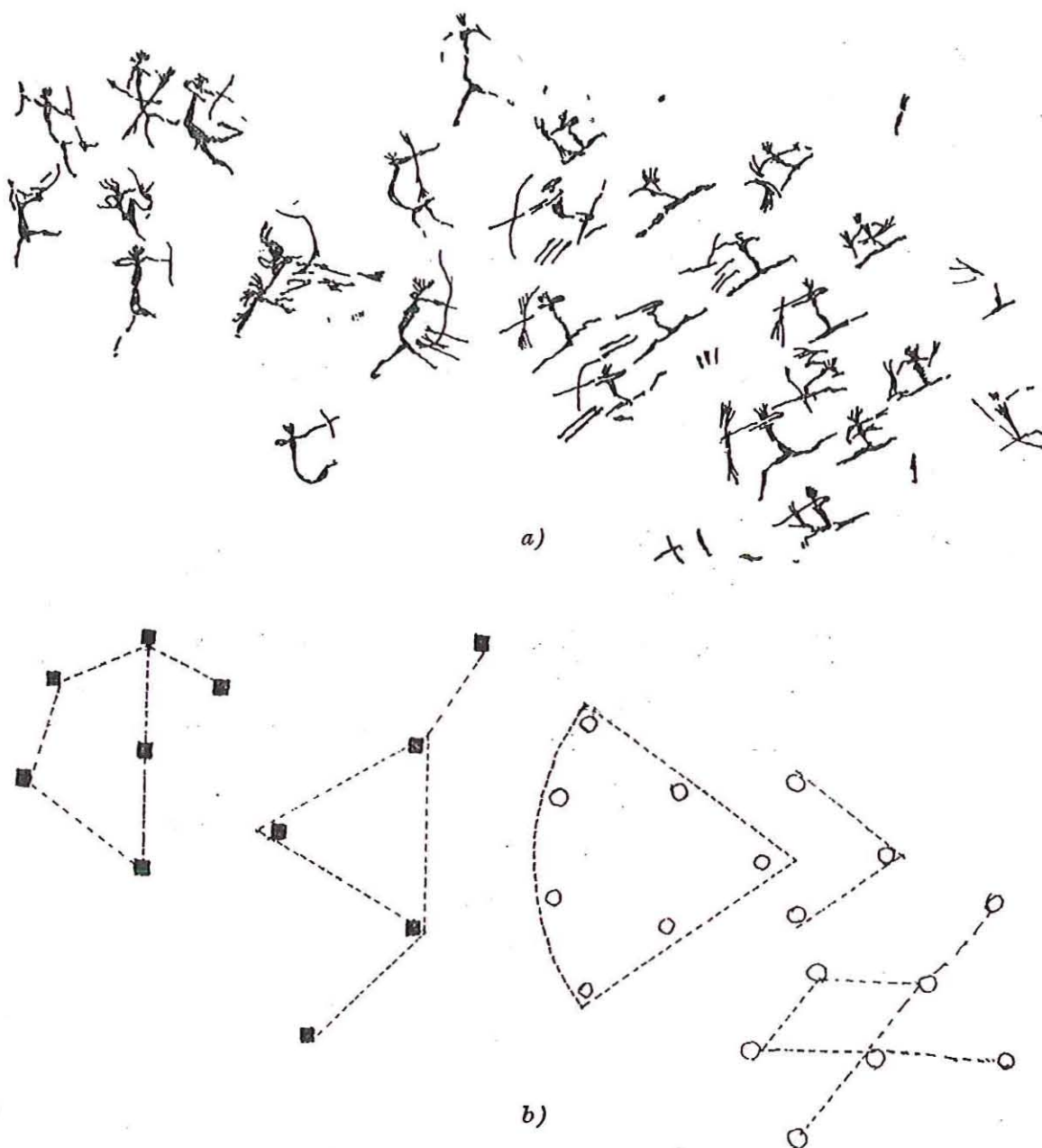


Fig. 5.—a) Combate de Les Dogues. b) Dispositivo táctico del combate

tiara o mitra, formación que parece dirigirse en ayuda del grupo de vanguardia. Los movimientos de cada «ejército» están expresados con un gran realismo, y parece como si cada bando hubiese medido sus fuerzas y meditado el despliegue de las mismas. La disposición en zigzag de la vanguardia del bando de la izquierda quizás pueda ser interpretada como una formación en doble fila, que se lanza al ataque dirigida por un jefe, que se destaca por su mayor tamaño.

Tanto o más interés de tipo militar encontramos en la lucha entre dos



Fig. 6.—Gran escena bélica del Cingle de la Gasulla

bandos de arqueros del Abrigo del Molino de las Fuentes⁸, en el que aparecen más de treinta arqueros dispuestos en dos bandos (fig. 7). El de la izquierda, con una colocación algo dispersa de sus combatientes, parece ocupar una posición defensiva, lo que patentiza el hecho de que cuatro arqueros se encuentren detrás de una línea roja, que posiblemente quiere recordar, y ésta es mi interpretación, una muralla o empalizada. El bando de la izquierda avanza en

⁸ GARCÍA GUINEA, M. A., *Le nouveau foyer de peintures levantines à Nerpio (Albacete, Espagne)*, «Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège», XVIII, 1963, fig. 27.

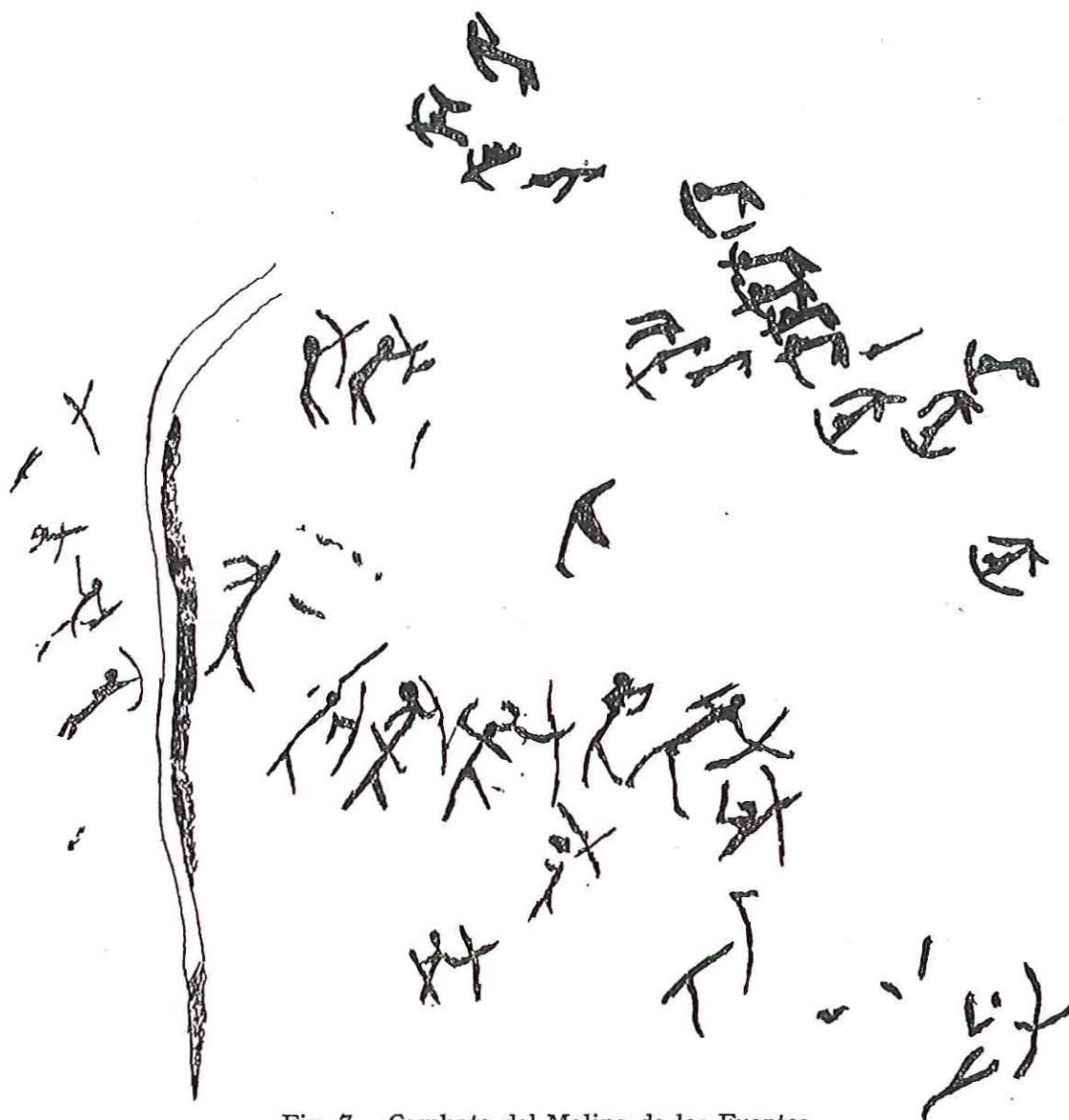


Fig. 7.—Combate del Molino de las Fuentes

formación frontal de seis arqueros, precedidos por otros tres, con sus flancos protegidos por grupos de cuatro arqueros. Es posible que el bando de la izquierda ocupe una posición defensiva (poblado, campamento) y que el ataque haya surgido de improviso, lo que explicaría la posición desordenada de los arqueros que se encuentran fuera del «recinto». La misma disposición cerrada y frontal del bando derecho nos hace pensar que nos encontramos ante un ataque a un objetivo más o menos fortificado. No es fácil distinguir en esta escena cuáles sean los jefes de los bandos, aunque en el de la derecha parecen llevar la dirección del ataque los tres arqueros que preceden a la formación central.

El combate de la Cueva del Roure (Morella la Vieja)⁹ es, sin duda, el más

⁹ HERNÁNDEZ-PACHECO, E., *Excursión de investigación prehistórica a Morella*, «Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural», XVIII, 1917.

popular y conocido de todo el arte levantino (fig. 8). Los arqueros, tres en un bando y cuatro en el otro, se encuentran dispuestos en ángulo. Un grupo de tres arqueros ataca en punta, mientras otros tres se defienden envolviendo a los atacantes dentro de su pinza triangular, en tanto que un cuarto guerrero viene en ayuda del grupo atacado dispuesto a atacar por el flanco. La disposi-

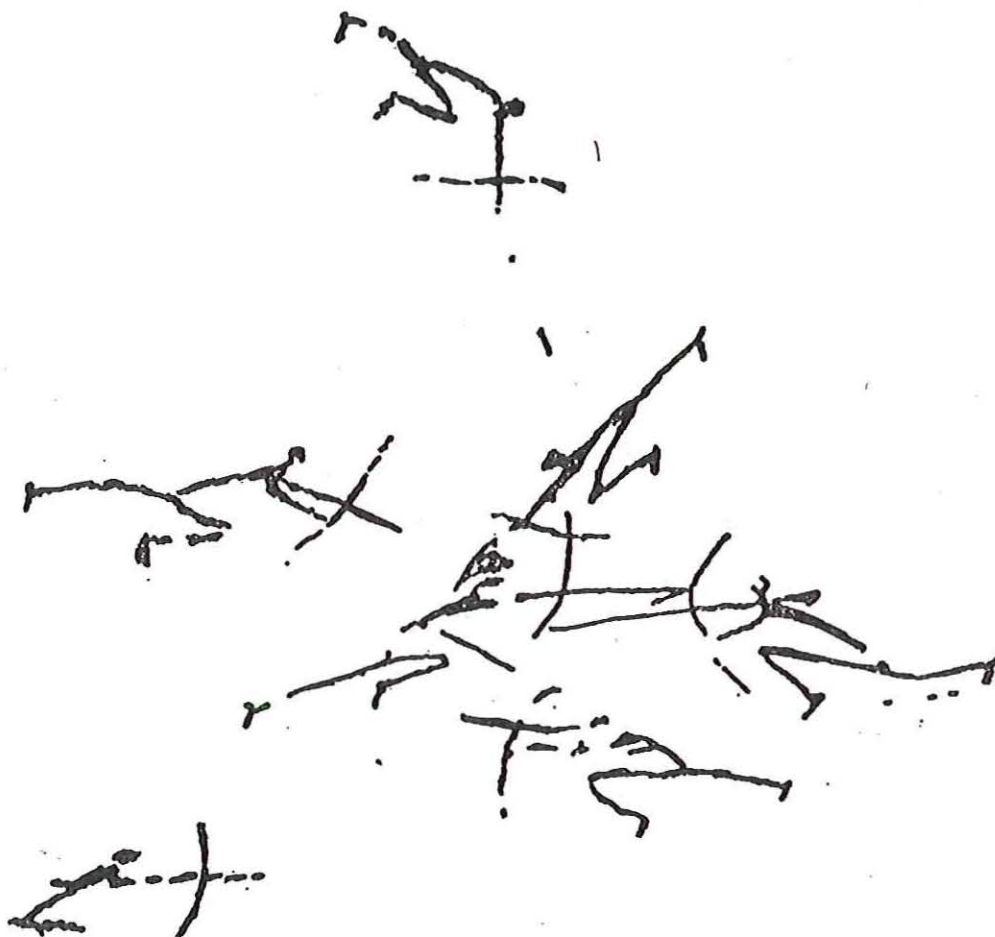


Fig. 8.—Combate de la Cueva del Roure, posible danza guerrera

ción pareada de los seis guerreros centrales ha sugerido el movimiento de una danza guerrera, aunque creo, sin excluir esta posible significación, que más bien nos encontramos ante una representación con un amplio sentido informativo acerca de un acontecimiento bélico y quizás ante una lección de estrategia.

Donde pienso que nos encontramos ante una verdadera danza guerrera es al estudiar el combate entre dos bandos de la Cueva del Civil¹⁰. En él los arqueros de ambos bandos se ven dispuestos por pares, enemigo frente a enemigo,

¹⁰ OBERMAIER, H., y WERNERT, P., *Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, mem. 23, 1919, p. 32, fig. 15.



Fig. 9.—Danza guerrera ante una figura de «dea» (Cueva del Civil, Valltorta).
(Según Obermaier y Wernert.)

y en cada uno de estos pares sus componentes se nos presentan, bien afrontados, bien realizando un movimiento análogo y paralelo (fig. 9). Además, toda la escena parece presidida por una figurilla femenina, que se encuentra situada en la parte superior izquierda de la escena. Todo ello nos invita a pensar que

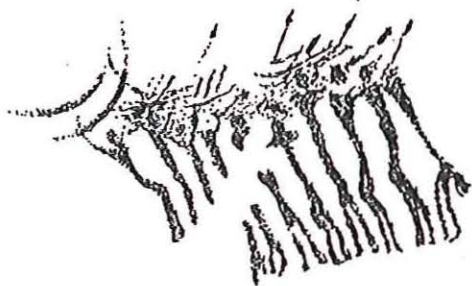


Fig. 10.—Escena de ejecución de Cova Remigia

nos encontramos ante una escena sacra, ante una danza guerrera realizada bajo la protección de una posible divinidad.

Todas estas escenas que acabo de comentar, combates verdaderos o danzas ceremoniales, presentan algunos elementos comunes que es necesario poner de relieve. Por una parte, nos encontramos con jefes guerreros caracterizados por sus adornos, tamaño o posición. Por otra, estos jefes van al frente de pequeños grupos de guerreros, pues, como se puede observar, es pequeño el número de contendientes que integran los diversos bandos. El grupo mayor no pasa de veinticinco arqueros; el más pequeño se compone de tres. No se trata, pues, de ejércitos, ni siquiera en el sentido antiguo de la palabra, sino de bandas de arqueros, que de seguro representaban la fuerza militar de una determinada organización social, que probablemente vivía ya en poblados, como sugiere la posible muralla interpuesta en el combate del Molino de las Fuentes.

La presencia de estos jefes, tanto de caza como de guerra, supone la existencia de unas determinadas normas de conducta social y una cierta disciplina, pues tal se deduce de la colocación de los distintos guerreros en los combates o de la distinta colocación de los cazadores al acorralar un animal.

Todo lo comentado revela la existencia de una organización social con un

fuerte sentido de la disciplina, ejercida desde un punto de vista en cierto modo autoritario. Esta conclusión parece confirmada por una serie de escenas llamadas de «ejecución» (fig. 10), en las que un grupo de arqueros, con sus arcos levantados, parece estar en relación con una figura varonil, tendida ante ellos y acribillada por las flechas. Cueva Remigia ¹¹ es el yacimiento que presenta varias escenas de este tipo, que también parece encontrarse en el Abrigo de

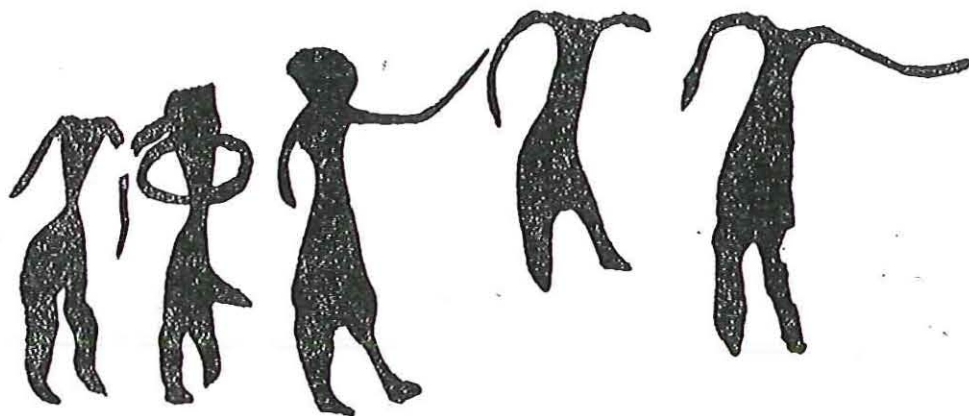


Fig. 11.—Desfile procesional de Los Grajos en honor de la divinidad fálica «phi».

los Trepadores, aunque no de un modo completo ¹². Estas escenas pueden representar un tipo de «ejecución, real o simbólica», como dice Beltrán ¹³, pero son, sin duda, la expresión clara y terminante de la existencia de unas normas jurídicas, o religiosas, y del castigo de los contraventores. Aunque no excluyo la posible significación religiosa de estas escenas, sin embargo, dado el carácter dramático de las mismas, pienso que nos encontramos ante una verdadera ejecución, que supone necesariamente la existencia de unas normas jurídicas, es decir, una especie de «código», oral o escrito, de cuyo cumplimiento nos informan adecuadamente las escenas que hemos comentado.

Vamos ahora a estudiar otro tipo de escena, ya que no presenta aspectos bélicos, aunque creo que es fundamental para comprender el espíritu del arte levantino. Se trata de una escena religiosa, que tiene el gran interés de presentarnos un desfile de cinco varones sin armas, caso insólito en el arte levantino. Se trata del desfile procesional (fig. 11) de la Cueva de los Grajos (Cieza) ¹⁴, que fue interpretado como una danza por su descubridor, pero que, por el paso

¹¹ PORCAR, J.; OBERMAIER, H., y BREUIL, H., *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*, Junta Superior de Excavaciones, mem. 136, Madrid, 1935, lám.

¹² ORTEGO FRÍAS, T., *Nuevas estaciones de arte rupestre aragonés. El Mortero y Cerro Felío, en el término de Alacón, Teruel*, «Archivo Español de Arqueología», 1949, p. 337, fig. 9.

¹³ BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *Arte rupestre levantino*, «Monografías Arqueológicas», IV, Zaragoza, 1968, p. 48.

¹⁴ BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)*, «Monografías Arqueológicas», VI, Zaragoza, 1969, pp. 23-25.

reposado y solemne de los distintos personajes, creo que es mejor considerar como una especie de procesión. Se inicia la marcha de estos cinco personajes con dos hombres, que con porte hierático caminan pausadamente con el brazo derecho extendido horizontalmente; detrás de ellos viene otra figura masculina, tocada con un gorro cónico y con el brazo extendido, como las dos anteriores, la cual precede a un personaje en forma de «phi», es decir, con los brazos en arco y apoyadas las manos en las caderas, que aparece dotado de un prominente falo y va cubierto con un extraño tocado, desgraciadamente incompleto, del que restan una especie de mantilla o cabellera que pende de la parte posterior de la cabeza. El desfile termina con una figura masculina incompleta que presenta sus brazos caídos verticalmente. La figura en forma de «phi» es corriente en el arte esquemático¹⁵, y en el mismo Abrigo de los Grajos tenemos varios ejemplos¹⁶, pero también la encontramos en el arte levantino, como en Minatada¹⁷, y creo que por su aspecto singular, por la posición que ocupa en la escena que comentamos, y por aparecer en ambos estilos artísticos protohistóricos, ha de ser interpretada como una representación religiosa, concretamente como divinidad fálica, netamente antropomorfa. Desde el punto de vista social, que nos interesa aquí, la escena nos muestra una cierta disposición jerárquica de los personajes. Los dos que abren la marcha podrían ser interpretados como heraldos; el que precede al dios «phi» puede representar a un personaje ligado a la divinidad, un sacerdote quizás, y el gorro cónico con que cubre su cabeza, que recuerda formas orientales, podría ser el símbolo de su *status*; la última figura del desfile podría representar un servidor de la divinidad, una especie, quizás, de diácono. Si se acepta la interpretación que propongo, nos encontramos ante la celebración de una ceremonia religiosa, ordenada de acuerdo con la categoría socioreligiosa de cada uno de los que intervienen en ella, y en relación con un culto a una divinidad fálica. En el mismo Abrigo de los Grajos encontramos una danza femenina ante una divinidad fálica, por lo que mi interpretación no ofrece grandes dificultades para ser aceptada, sobre todo teniendo en cuenta que todo el abrigo está dedicado a la exposición de escenas religiosas, tema que no podemos tratar en estas líneas y dejamos para otra ocasión.

Hasta aquí hemos expuesto una serie de escenas en las que el hombre, solo o en grupos, ocupa, según mis interpretaciones, distintos lugares dentro de una cierta estructura social que parece traslucirse del arte levantino. No es mi propósito agotar el tema, ya que creo que todavía podríamos encontrar nuevos rasgos sociales. Pero ello alargaría excesivamente este trabajo. Veamos ahora aquellas escenas en las que la mujer aparece, sola o acompañada por otras mujeres, dejando para el final de nuestro análisis aquellas escenas en las que la mujer aparece junto al varón.

¹⁵ ACOSTA, P., *La pintura rupestre esquemática en España*, «Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología», I, Salamanca, 1968.

¹⁶ BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, nota 14, p. 50, fig. 24.

¹⁷ BREUIL, H., *op. cit.*, nota 3, p. 22, fig. 21.

Como ya he señalado, la figura femenina no fue tema predilecto de los artistas levantinos. Son pocos los yacimientos que nos ofrecen representaciones de mujeres, pero esta escasez viene compensada por el contenido no sólo social, sino religioso, que las tales figuras nos aportan.

Por lo general, la figura femenina se representa integrada en una escena, rara vez sola. Va siempre vestida con una falda más o menos acampanada, que



Fig. 12.—Distintos tipos de vestidos femeninos

llega hasta la rodilla o a media pierna, rara vez hasta los tobillos. Esta falda cubre unas nalgas prominentes, que en algún caso han hecho pensar en una especie de estaotopigia, imposible de demostrar. El tronco, fino y esbelto, presenta los pechos desnudos y sin sujeción. La cabeza se remata con un tocado, que bien se compone de una diadema que ciñe el pelo, bien se compone de plumas u ostenta un gran rodete. Sólo en un caso se ha observado un vestido que llegue hasta los pies y cubra todo el cuerpo: el que lleva la mujer con la cesta al brazo del Abrigo de la Pareja (Dos Aguas)¹⁸ (fig. 12); en cambio, la

¹⁸ JORDÁ CERDÁ, F., y ALCÁCER GRAU, J., *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*, «Trabajos Varios», 15, Servicio de Investigación Prehistórica, Valencia, 1951, p. 25, lám. XII, B.

mujer que lleva a un niño de la mano, de Minateda¹⁹ (fig. 13), parece usar un vestido ceñido al cuerpo por un posible cinturón, y podría paralelizarse con el *peplos* griego.

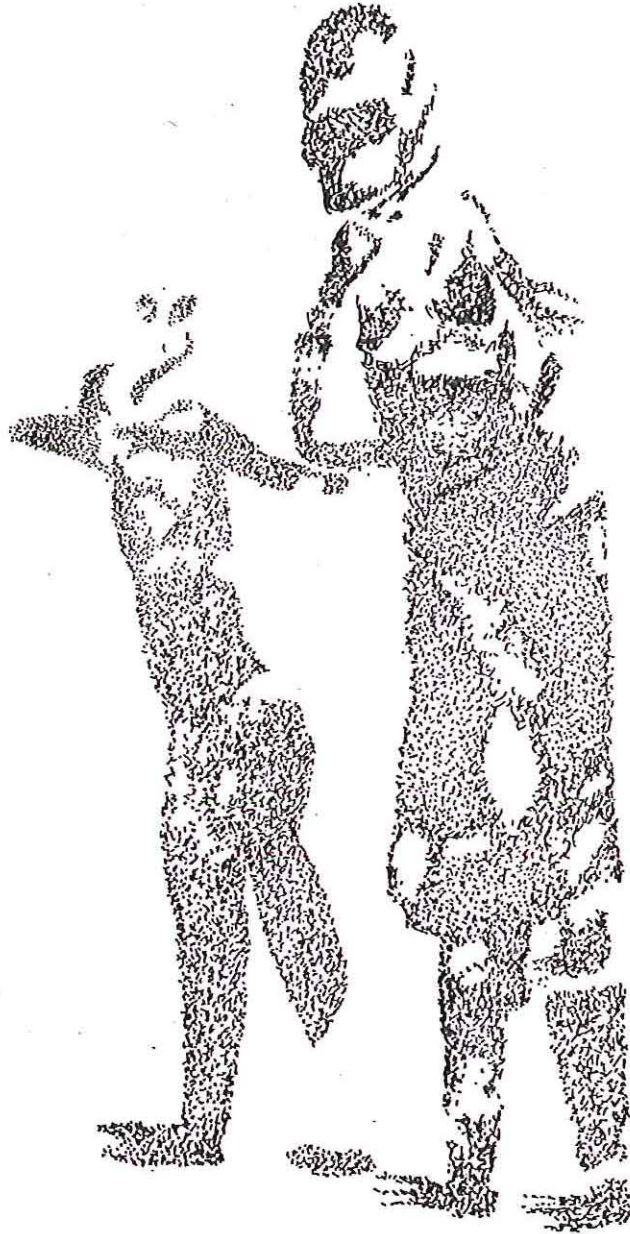


Fig. 13.—Mujer con vestido y niño,
de Minateda.

Estas figuras que acabamos de citar forman parte de lo que podríamos llamar escenas domésticas, excepcionales en el arte levantino. No más corriente es la figura de la mujer integrada en escenas agrícolas. En el Abrigo del Ciervo

¹⁹ BREUIL, H., *op. cit.*, nota 14, p. 34, fig. 23.



Fig. 14.—Danza agrícola ante una posible «dea», de Dos Aguas

(Dos Aguas) ²⁰ (fig. 12, 3) vemos a una posible recolectora que se inclina para arrancar las grandes hojas de una planta, quizás identificable con una crucífera. En otras dos ocasiones encontramos a la mujer formando parte de una escena religiosa en relación con ritos agrícolas. Así, en el mismo abrigo citado de Dos Aguas ²¹ (fig. 14) aparece una mujer inclinada ante una posible «dea» que tiene en la mano un bastón de cavar; también en el Barranco del Pajarero ²² (fig. 15) existe otra danza en la que una mujer, inclinada ante un simulacro de animal cornudo, lleva en la mano una azada, al tiempo que otras dos mujeres bailan ante la misma imagen.

²⁰ JORDÁ CERDÁ, F., y ALCÁCER GRAU, J., *op. cit.*, nota 18, lám. VIII, C.

²¹ JORDÁ CERDÁ, F., y ALCÁCER GRAU, J., *op. cit.*, nota 18, lám. V, B.

²² ALMAGRO BASCH, M., *Nuevas pinturas rupestres con una danza fálica en Albarracín*, «Festschrift für Lothar Zotz», Erlangen, 1960, p. 13.



Fig. 15.—Danza agrícola del Barranco del Pajarero

La escena que acabamos de comentar pertenece a la serie de danzas sacras que he estudiado en otro lugar²³. A ella hay que añadir la danza de Dos Aguas²⁴, ya citada, en la que interviene una figura femenina realizando un mimo agrario ante una posible diva (fig. 14). Quedan dentro de este apartado otras dos danzas en las que las figuras femeninas son numerosas: la danza de Cogul²⁵, por una parte, y la de la Cueva de los Grajos, por otra. De la primera, aunque archiconocida, he dado una versión restringida²⁶ de la representación total, la cual, según el análisis de los colores, puede desdoblarse en dos escenas; la más antigua, un juego sacro con animales o tauromaquia, que después veremos, y la más reciente, pintada en negro. Son estas figuras en negro las que constituyen la verdadera danza (fig. 16), en la cual las mujeres se agrupan en cuatro parejas alrededor de una figura masculina itifálica. La pareja a la

²³ JORDÁ CERDÁ, F., *Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino*, «III Congreso Nacional de Arqueología», Porto, 1973 (en curso de publicación).

²⁴ JORDÁ CERDÁ, F., y ALCÁCER GRAU, J., *op. cit.*, nota 18, p. 15, lám. V, B.

²⁵ BREUIL, H., y CABRÉ AGUILÓ, J., *Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Ebre*, «L'Anthropologie», XX, 1909, pp. 8-21.

²⁶ JORDÁ CERDÁ, F., *op. cit.*, nota 23.

izquierda del fauno perteneció primeramente a la primitiva escena, repintándose más tarde en negro para integrarla en la danza. El interés de esta danza, aparte su significación fálica, reside en el hecho de que las figuras femeninas se reúnan por parejas y con motivo de una fiesta en honor del espíritu fecundador.

Otra pareja femenina se encuentra en la Cueva de la Vieja (Alpera)²⁷ (fig. 17), que ha sido interpretada como mujeres conversando, aunque más me



Fig. 16.—Danza fálica de Cogul

inclino a suponer, por la posición de los pies, que se trata de una escena de danza. Cercana a los pies de la mujer de la derecha se observa la cabeza de otra, cuya interpretación resulta compleja y difícil, pues que no existen restos de pintura que puedan informarnos más ampliamente acerca de su papel en relación con la pareja femenina.

Otra agrupación de figuras femeninas la encontramos en la danza de la Cueva de los Grajos (Cieza)²⁸ (fig. 18), en donde se puede observar cinco mujeres reunidas en torno de lo que podría ser un árbol, cerca del cual, y en su parte superior, se encuentra una figura itifálica. Las tres figuras femeninas de la derecha forman una especie de trío dispuesto en un paso de danza, con las dos danzarinas laterales colocadas con cierta simetría respecto de la central. Las dos figuras que quedan a la izquierda de este grupo, la más cercana al mismo parece estar parada con los brazos en jarras, mientras que la más alejada parece danzar con los brazos en círculo sobre la cabeza. Es curioso anotar que el «árbol» es una figura antigua pintada en rojo y repintada después en negro, de acuerdo con el color de las danzarinas, y también es curioso que éstas se encuentren delante de una figura en rojo, que ofrece la particularidad de no

²⁷ BREUIL, H.; SERRANO, P., y CABRÉ, J., *op. cit.*, nota 2, p. 556, fig. 12.

²⁸ BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, nota 14, pp. 18-23, fig. 5.

tener pintado el interior del cuerpo, dando la sensación de que es una figura hueca. Acaso podría ser la representación de la divinidad en honor de la cual se realiza la danza.

Si estas danzas femeninas que acabamos de reseñar nos ofrecen apenas materia para poder desentrañar el papel que en la sociedad levantina representaba la mujer, sin embargo, en otras, que hay que considerar como una especie de juegos sacros, vemos que la figura femenina debía de ocupar un puesto especial,



Fig. 17.—Pareja femenina en posible danza (Alpera).

aunque los rasgos determinantes de esta posición social sean predominantemente religiosos. Se trata de una serie de juegos con animales o theriomaquias, que en algún caso puede caracterizarse como tauromaquia. En el citado Abrigo de los Grajos podemos señalar la presencia de varias de estas escenas. En el gran friso de la danza se encuentran varias escenas integradas por una figura femenina con los brazos levantados, un varón fálico y un animal cercano a la pareja y en actitud de correr. Escenas que deben de ponerse en relación con el carácter fálico de Los Grajos (danza fálica, procesión del dios «phi», etc.). Pero todavía existe una escena (fig. 19) en el friso izquierdo del covacho, mucho más expresiva por lo que a los juegos con animales se refiere²⁹. Está integrada por tres figuras, dos mujeres y un animal, moviéndose animadamente hacia la derecha. Las dos figuras femeninas se dibujaron en posición inclinada y con los brazos extendidos, posición más acentuada en la mujer que ocupa

²⁹ BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, nota 14, p. 41, fig. 17.

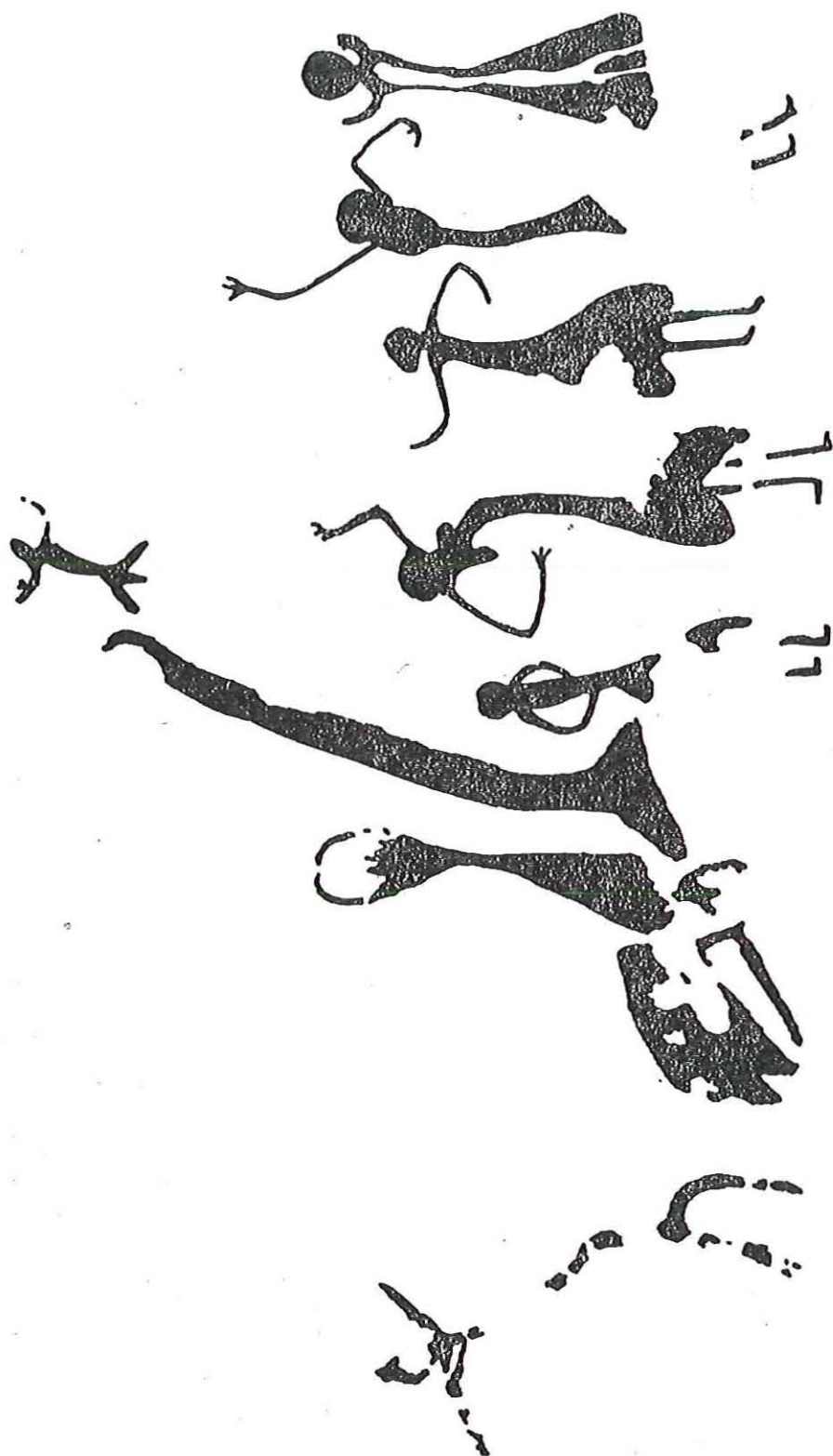


Fig. 18.—Gran danza fálica de Los Grajos (Cieza)

el centro de la composición. La escena se refiere a una especie de juego en el que no participan más que mujeres acosando a un animal. La actitud entre dramática y deportiva de las mujeres, y el hecho mismo del tipo de representación, puede hacernos suponer que nos encontramos ante un juego sacro en el que intervienen seguramente elementos de un viejo y desconocido mito. Desgraciadamente, el animal es muy difícil de identificar, aunque por el detalle de su poderoso cuello bien podría tratarse de un toro.

La otra escena en que se puede rastrear un juego con animales pertenece al santuario rupestre de Cogul, y de la misma me he ocupado en algún tra-

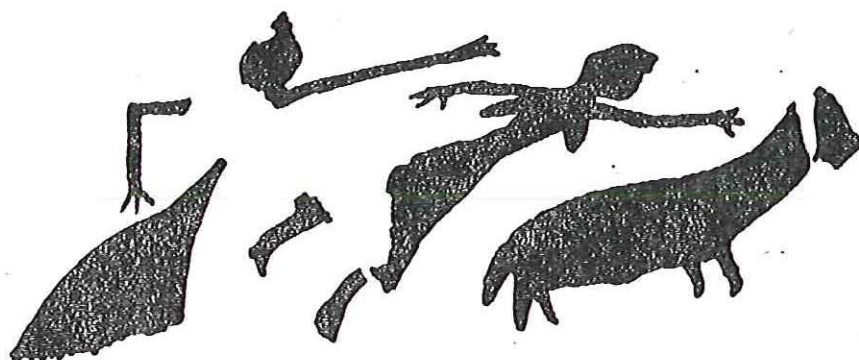


Fig. 19.—Theriomquia de Los Grajos (Cieza)

bajo³⁰. Está formada por una serie de figuras antiguas, pintadas en rojo, a las que se han superpuesto otra serie pintada en negro. La escena está compuesta por cinco figuras femeninas y un toro corriendo a la derecha, el cual ocupa la posición central, teniendo a su derecha tres mujeres y a su izquierda otras dos (fig. 20). Entre las tres figuras de la derecha todavía pueden observarse restos de otra mujer más antigua, y sobre estos restos y en contacto con las otras dos se encuentra una figura de mujer en actitud de salto, que se dirige hacia el toro, que parece arrancado hacia el grupo. Las dos figuras de la izquierda, excesivamente incompletas, parecen moverse hacia el toro, y la más cercana a éste posiblemente tuvo los brazos abiertos y estirados, como las figuras de Los Grajos. Entre la escena de Cogul y la de Los Grajos existe una cierta semejanza y quizás un mismo significado: el de un juego sacro en el que intervienen la mujer y un animal, por lo que tenemos que aceptar la existencia de una relación *mujer-animal*, que en el caso de Cogul es *mujer-toro*. Dejemos a un lado toda posible implicación con el mundo cretense y atengámonos a los resultados del análisis realizado. Es evidente que esta relación «mujer-animal» tiene el aspecto de ser religiosa, pero también nos muestra que la mujer del arte levantino debía de desempeñar dentro de su sociedad un papel importante, como

³⁰ BREUIL, H., y CABRÉ AGUILÓ, J., *op. cit.*, nota 23; JORDÁ CERDÁ, F., *op. cit.*, nota 23; ídem, *Sobre posibles relaciones del arte rupestre levantino español*, «Homenaje a Henri Breuil», Barcelona, 1964, p. 467.

protagonista que era de una fiesta, en cuyo trasfondo se observan elementos del viejo mito de la fecundidad.

Esta importancia de la mujer en la sociedad levantina queda afirmada por la presencia en los abrigos de varias representaciones de figuras que hemos de considerar como divinidades, o como servidoras de las mismas, es decir,

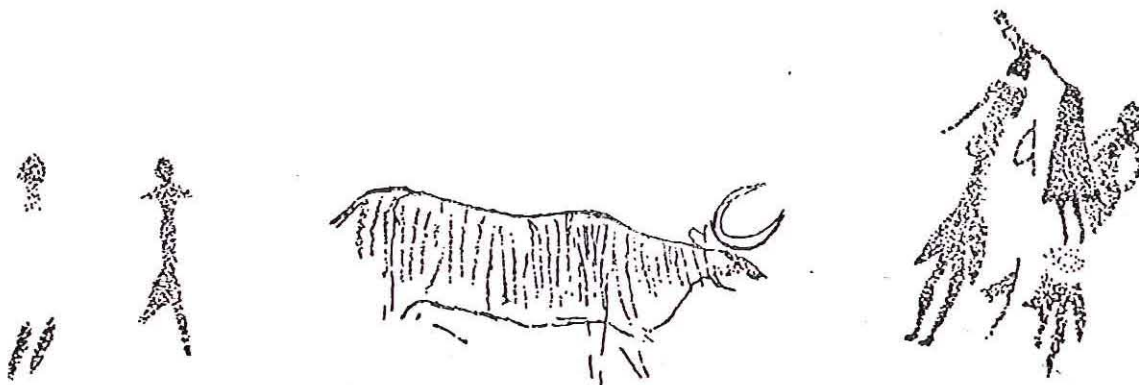


Fig. 20.—Primitiva escena de tauromaquia de Cogul, según Jordá, parte de cuyas figuras se integraron después en la danza fálica. (Versión realizada de acuerdo con el calco de Almagro.)

como una especie de sacerdotisas. Estas interpretaciones serán tratadas más extensamente en un trabajo que sobre la religión de los pueblos del arte levantino preparamos. Vamos ahora a limitarnos a una simple relación de las mismas, con un breve comentario.

Por lo que respecta a representación de posibles divinidades femeninas, creo que una de las más evidentes es la que se encuentra en la danza «ritual agrícola» de Dos Aguas, ya mencionada anteriormente³¹. El mayor tamaño de la figura que consideramos como diosa, en relación con el de la danzante, sus pies, la amplia falda con que va vestida y lo abultado de sus caderas, invitan a pensar que nos encontramos ante una diosa de la fecundidad ante la cual se realiza una danza agraria.

En la Cueva del Civil, en la escena de danza guerrera ya citada³², podemos observar que a la izquierda de la composición y hacia su parte superior se encuentra una figurita femenina de cabeza redonda, cuerpo filiforme y falda acampanada corta, que conserva un solo brazo cuya mano apoya en la cadera, que parece presidir la danza guerrera. Apoyamos nuestra interpretación en que la posible «dea» es una pintura más antigua que la danza, que se pintó junto a ella, seguramente, por el carácter sacro que ya poseía la figurilla femenina. Este carácter sacro viene confirmado por la presencia en la Cueva dels Cavalls de otra representación femenina del mismo tipo³³ (fig. 21, 2). Se trata de una

³¹ JORDÁ CERDÁ, F., y ALCÁCER GRAU, J., *op. cit.*, nota 18.

³² OBERMAIER, H., y WERNERT, P., *op. cit.*, nota 10, p. 32, fig. 15.

³³ OBERMAIER, H., y WERNERT, P., *op. cit.*, nota 10, p. 58, fig. 35.

figurita de mujer con la cabeza redonda, cuerpo filiforme y falda acampanada, que presenta sus brazos abiertos y lleva en la mano izquierda un gran bastón o cetro. Se halla rodeada de un conjunto de pinturas indescifrables, de las que una ha sido interpretada como parte de una figura masculina fálica, aunque no me parece muy convincente.

Otra figura femenina que creo que es posible identificar con una divinidad es la llamada «danzarina» de la Cueva del Polvorín ³⁴ (fig. 21, 3). Se trata de una

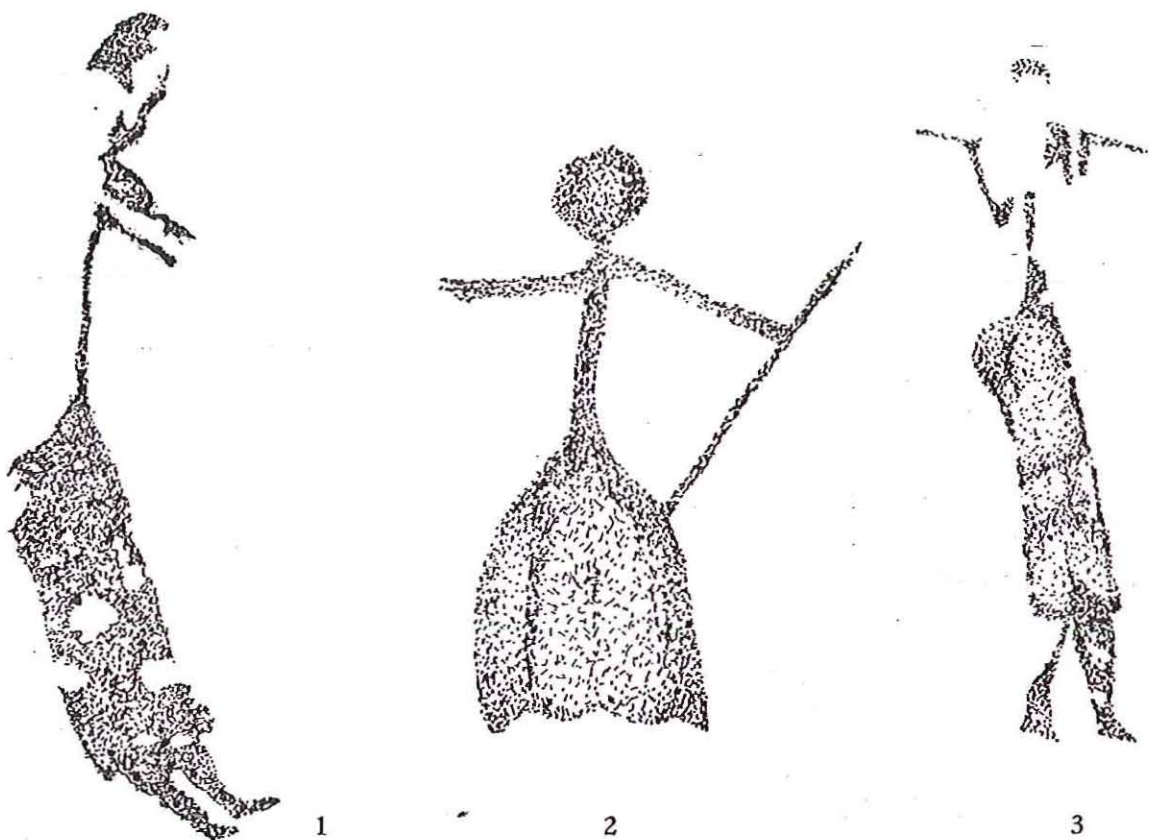


Fig. 21.—Representaciones de divinidades: 1, Val del Charco del Agua Amarga. 2, Cueva dels Cavalls. 3, Cueva del Polvorín.

representación femenina que parece presidir una escena con cinco arqueros que se dirigen hacia dos grandes ciervos, que por su tamaño hacen pensar en una especie de animales míticos. La figura femenina considerada como danzarina ofrece un cuerpo excesivamente rígido como para estar actuando en una danza. Sin embargo, la posición de sus brazos, doblados y con las palmas de las manos hacia arriba, nos indican una posición hierática y en cierto modo protectora. Es quizás una posible divinidad de la caza, ante la cual acuden los cazadores

³⁴ VILASECA ANGUERA, S., *Las pinturas rupestres de la Cueva del Polvorín (Puebla de Benifazá, provincia de Castellón)*, «Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas. Informes y Memorias», 17, Madrid, 1947, p. 18, lám. XXIII.

en busca de ayuda para conseguir al animal mítico, cuya representación vendría a completar la escena sacra.

En el importante Abrigo del Val del Charco del Agua Amarga³⁵ (fig. 21, 1) nos encontramos también con una gran figura de mujer, la de mayor tamaño de todo el conjunto, que a sus espaldas tiene también un gran ciervo; ambas



Fig. 22.—Presentación de un guerrero a la divinidad, acompañado por una servidora. De Minateda.



Fig. 23.—Presentación ante la divinidad de un arquero acompañado por una servidora. Abrigo del Arquero.

parecen presidir a las representaciones del abrigo, y creo que la figura femenina, como la del Polvorín, puede representar una divinidad femenina de la caza.

Nos quedan por examinar dos representaciones, que, por una parte, nos ofrecen la presencia de una divinidad femenina, y por otra, nos encontramos con una representación de mujer acompañada de un varón. Se trata de dos escenas que hay que poner en relación con las «escenas de presentación ante la divinidad». La primera se encuentra en Minateda³⁶ (fig. 22), y fue considerada por mí como una danza en relación con el matrimonio. Se trata de una gran figura femenina a la izquierda, de un arquero con arco, un tocado priforme que parece reposar sobre una gorguera y un órgano viril enhiesto. A su lado se encuentra una mujer con un peinado en forma de trazo vertical atravesado por tres barras y lleva en la mano una especie de horquilla de tres ramas. Los peinados de estos dos personajes parecen de tipo ceremonial, y su menor tamaño respecto de la primera figura femenina permiten suponer que nos encontramos ante una escena en la que un arquero es presentado a una diosa, o su simulacro, por una servidora de ésta.

³⁵ BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *La Cueva del Charco del Agua Amarga y sus pinturas levantinas*, «Memorias Arqueológicas», VII, Zaragoza, 1970, p. 23, fig. 60.

³⁶ BREUIL, H., *op. cit.*, nota 3, p. 23, lám. IV.

Esta escena viene corroborada por otra del Abrigo del Arquero (Santolea)³⁷ (fig. 23), en la que también se observa una disposición análoga. En ella, la figura de la «dea» está incompleta, ya que están destruidos pecho y cabeza. El arquero, con arco y flechas, no hace ostentación de su virilidad. La sacerdotisa o acompañante se halla situada, como en la de Minateda, detrás del arquero, que adorna su cabeza con un tocado de ceremonia, pero desgraciadamente incompleto.

La semejanza de estas dos escenas, situadas en yacimientos bastante alejados, dentro del área del arte levantino, nos demuestra, una vez más, el carácter unitario de este arte tan singular, aunque, no obstante, sigo creyendo que para llegar a una comprensión profunda del mismo hay que recurrir al estudio de los distintos aspectos que cada yacimiento nos ofrece. En unos parece predominar un tipo de escenas, mientras que en otros echamos de menos esas mismas escenas; así, por ejemplo, mientras en Cueva Remigia existe una preocupación por la caza y todo gira en torno del arquero, en Cantos de la Visera o en Los Grajos el arquero no aparece y ocupan su lugar unas extraordinarias representaciones animalísticas o un conjunto de danzas y juegos religiosos.

Pero dejemos estas disquisiciones y vayamos a los aspectos sociales que este arte nos ofrece, y que creo haber puesto de manifiesto a través de mi análisis. Quizás los resultados a que hemos llegado sean fragmentarios y dudosos, pero pienso que con todos ellos podemos obtener alguna consecuencia y definir algunos rasgos que nos definan mejor aquella sociedad levantina. Estos rasgos podrían resumirse del siguiente modo:

1.º Los pueblos representados en el arte levantino poseían formas sociales de vida de tipo jerárquico, manifestadas en lo económico por la existencia de jefes de caza, y en lo militar, por la presencia de jefes de guerra. También estos rasgos jerárquicos están presentes en la vida religiosa, en donde aparecen servidores de la divinidad, intermediarios entre la divinidad y el hombre.

2.º Parece evidente la existencia de divinidades antropomorfas, masculinas y femeninas; fálicas las primeras, en relación con la caza y la agricultura las segundas, a las que se honraba con determinadas danzas y juegos con animales. Divinidades que parecen tener un origen mediterráneo.

3.º Las normas jurídicas por las que se regían los pueblos levantinos se garantizaban con un sistema de penas y castigos, del cual nos queda solamente el testimonio de la pena capital.

4.º Es difícil de determinar el tipo de sociedad representada por estas pinturas; sin embargo, el mayor número de divinidades femeninas y el carácter fálico de las masculinas induce a pensar que entre aquellos pueblos existió una fuerte raíz matrilineal, propia de pueblos agricultores, forma de vida de la que nos hemos ocupado en otra ocasión.

³⁷ RIPOLL PERELLÓ, E., *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*, «Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino», I, Barcelona, 1961, p. 15, lám. III, 2 y 3.