

Inés DOMINGO SANZ*

LA FIGURA HUMANA, PARADIGMA DE CONTINUIDAD Y CAMBIO EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO¹

RESUMEN: Se presentan los resultados del análisis estilístico aplicado a las figuras humanas levantinas de 6 conjuntos rupestres del núcleo castellonense Valltorta-Gasulla. El objetivo es avanzar en la sistematización estilística de esta manifestación artística con objeto de determinar si existen diversos horizontes gráficos y su dinámica evolutiva. Los resultados revelan que la figura humana no siempre se halla ligada al mundo cazador y que existen cambios importantes en sus formas de representación que revelan continuidades y rupturas. En el futuro, la necesidad de profundizar en la relación arte y contexto debe tener en cuenta estas variaciones internas (regionales y temporales), que sin duda debieron quedar reflejadas en otros componentes de la cultura material.

PALABRAS CLAVE: Arte Levantino, estilo, secuencia, figura humana.

ABSTRACT: **Human figure, paradigm of continuity and change in Levantine Rock Art.** The results of the stylistic analysis of human figures of 6 rock art shelters are presented. Those shelters are located in the Valltorta-Gasulla territory. We aimed for the stylistic systematization of this rock art, in order to discover if different graphic phases exist and their evolution. The results highlight that human motifs not always appear in hunting scenes and also that there are important variations in the way of representing. These changes suggest patterns of continuity and change. In the future, the need to go deeply into the connections between art and context has to take into account these regional and temporary internal variations, since they should be also visible in other components of the material culture.

KEY WORDS: Levantine Rock Art, style, sequence, human figure.

* Dept. de Prehistòria i d'Arqueologia. Universitat de València. E-mail: Ines.Domingo@uv.es

¹ El presente trabajo constituye una síntesis de nuestra Tesis Doctoral, "Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones", defendida en la Universitat de València el 11 de marzo de 2005 y financiada con una beca predoctoral "V Segles" de la Universitat de València.

1. INTRODUCCIÓN

El carácter acumulativo de un importante número de conjuntos levantinos resulta especialmente atractivo para la investigación, al proporcionar las claves para debatir la existencia de diversos horizontes y determinar sus rasgos de diferenciación. No obstante, es difícil establecer hasta que punto los cambios en las formas de representación se deben a una simple dilatación temporal de un modo de expresión gráfica o a un verdadero cambio socio-cultural, que ansía diferenciarse de lo anterior. Como se ha observado en algunas poblaciones aborígenes, la renovación de las escenas en intervalos regulares implica una simetría inicial en los motivos. Sin embargo, a medida que se dilata el tiempo de intervención van sufriendo pequeñas modificaciones, irrelevantes a medio plazo (Clegg, 1987), pero que a la larga pueden conducir a verdaderos cambios temáticos, formales y compositivos, que sin duda encierran cambios sociales de cierta magnitud.

Desde el descubrimiento de esta manifestación artística, el establecimiento de su secuencia evolutiva, mediante la diferenciación de grandes horizontes de representación, ha constituido uno de los principales objetivos de la investigación. Las propuestas de evolución lineal de las primeras etapas buscaban la caracterización global del arte a partir del análisis de un yacimiento (Cabré, 1915; Breuil, 1920; Almagro, 1952), un núcleo (como Obermaier y Wernert, 1919) o la totalidad del arte (Ripoll, 1960; Beltrán, 1968; Blasco, 1981, etc.). Pero, a finales de siglo, pasamos a una progresiva insistencia en la necesidad de regionalizar (Fortea y Aura, 1987: 119), debido “a la amplitud de los marcos espacial y temporal” de esta manifestación rupestre (Martí y Hernández, 1988: 89-90) que se materializa en diversos estudios de carácter regional. Entre ellos destaca el de Viñas (1982) para la Valltorta, el de Piñón (1982) para Albarracín, el de Galiana (1992) para el Bajo Aragón y Bajo Ebro o el de Alonso y Grimal (1996) para el núcleo del Taibilla. Esa regionalización del arte, relacionada con la territorialidad de los grupos humanos, supone la existencia de ciertos rasgos evolutivos propios, tanto en las formas de representación como, tal vez, en sus fechas de aparición en los diversos núcleos. Una constatación que nos obliga a replantearnos su estudio desde una perspectiva regional.

Las variaciones internas del Arte Levantino resultan especialmente significativas al analizar la figura humana, ya que junto a individuos que responden a un canon extremadamente naturalista, atento a la realidad anatómica, al vestido y al adorno, se documentan otros más desproporcionados o incluso lineales. Por ese motivo, nuestro trabajo se centra en el análisis de la figura humana en el núcleo castellanense Valltorta-Gasulla y, concretamente, en 6 estaciones rupestres (fig. 1).²

² La concepción de este trabajo en el proyecto de investigación “Arte Rupestre Levantino y ocupación humana en la prehistoria de Gasulla-Valltorta”, dirigido por el Dr. Valentín Villaverde y fruto de una colaboración entre la Universitat de València y el Instituto Valenciano de Arte Rupestre, condicionó la selección de algunos de los emplazamientos analizados. La finalidad del proyecto era la documentación de grandes conjuntos, con una cierta variabilidad estilística y compositiva y un estado de conservación apropiado para la lectura de los motivos representados. Unos estudios que se han materializado en diversos trabajos (López-Montalvo, 2000; Domingo, 2000; López-Montalvo et al., 2001; Martínez y Villaverde (coords.), 2002; Villaverde, Domingo y López-Montalvo, 2002; Domingo et al., 2003; López-Montalvo y Domingo, 2005; Domingo et al., e.p.).

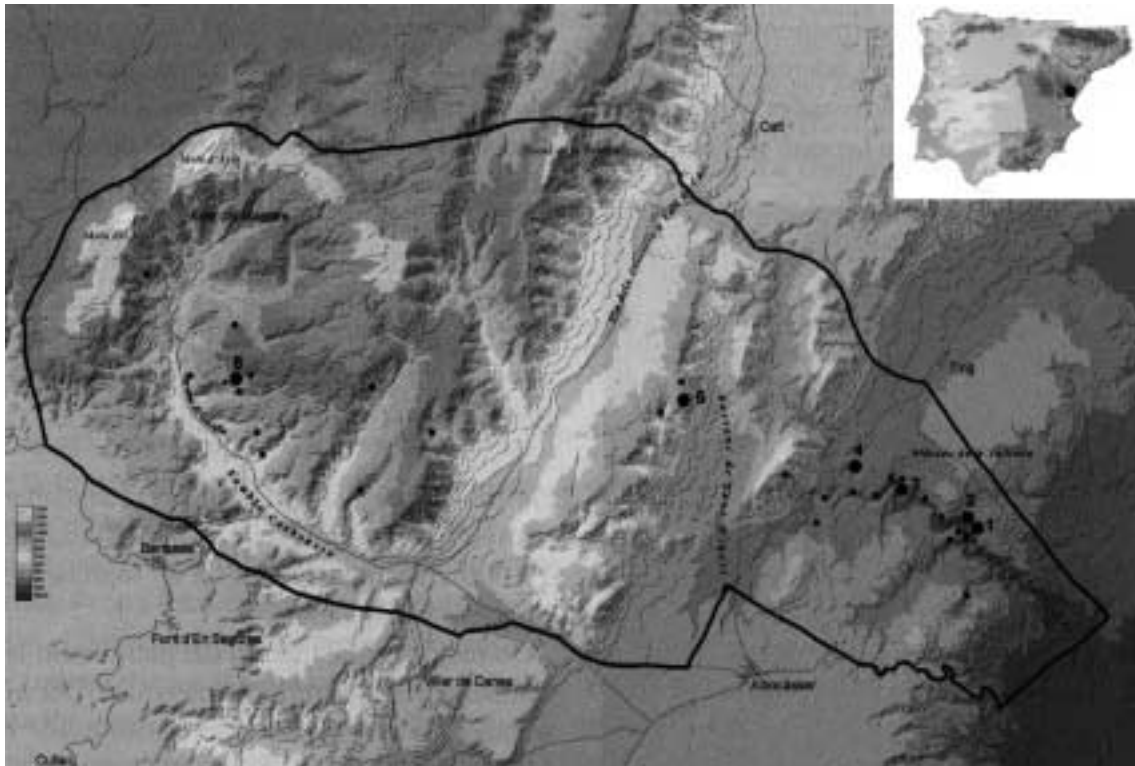


Fig. 1.- Parque cultural Valltorta-Gasulla (Castellón) y principales conjuntos con Arte Levantino (según Martínez, 2002, modificado). Yacimientos estudiados: 1. Coves de la Saltadora VII, VIII y IX. 2. Cingle del Mas d'en Josep. 3. Cova dels Cavalls. 4. Coves del Civil III. 5. Abric de Centelles. 6. Cingle de la Mola Remigia IX.

2. QUÉ ENTENDEMOS POR ESTILO

La revisión historiográfica del concepto de estilo daría lugar a un amplio debate acerca de su validez y limitaciones para la ordenación espacio-temporal del registro arqueológico (ver Conkey y Hastorf, 1990; Hegmon, 1992; Lorblanchet y Bahn, 1993; Smith, 1994; Carr y Nietzel, 1995; entre otros). No obstante, nos limitaremos a exponer qué entendemos por estilo y que metodología empleamos en el presente trabajo. Consideramos estilístico el modo de hacer o el carácter propio que infunde un artista a su obra, de manera consciente o inconsciente, influido o condicionado por las normas que regulan la producción artística o artesana en un determinado contexto socio-cultural. Esa marcas de identidad se materializan en cambios, más o menos perceptibles, en cualquier etapa del proceso de producción (o cadena operativa de Leroi-Gourhan, 1964), ya sean atributos formales (forma y desarrollo de las decoraciones), tecnológicos (técnica y medio empleados) o funcionales (entendiendo como tales tanto la función utilitaria, referida a la esfera de lo material, como la no utilitaria, referida a la de lo social, lo ideológico o lo espiritual). Unos cambios o marcas de identidad que, referidos al arte rupestre, pueden quedar plasmados en cualquier etapa del proceso creativo, desde los aspectos más puramente tecnológicos, selección del soporte y su emplazamiento,

materias primas, recetas e instrumentos, ritmos de trazado de las figuras, posturas de autor, etc.; a aquellos más relacionados con la forma (motivos y temas) y el desarrollo de las decoraciones (pautas de composición y adición).

3. METODOLOGÍA

Con las premisas anteriormente enunciadas procedimos al estudio sistemático del dispositivo gráfico de los seis yacimientos citados. La realización de un estudio desde un enfoque arqueométrico escapaba a nuestras posibilidades, por lo que nos ceñimos al análisis exhaustivo de las decoraciones y de aquellos aspectos técnicos que no requerían la participación de equipos interdisciplinares o el uso de lentes de aumento.

Dejando a un lado el enfoque tecnológico, a nuestro juicio, en las decoraciones parietales hay tres aspectos fundamentales en los que el criterio estético del pintor y su época pueden quedar reflejados:

- En los **motivos individuales** (criterio sobre el que se han basado la mayor parte de las propuestas evolutivas del Arte Levantino), en los que **el artista determina su propio estilo** jugando con el tamaño, la forma³ y la factura.⁴
- En la **temática**, que no se limita exclusivamente a los temas cinegéticos.
- En las **pautas de composición y adición**, ya que pueden existir reglas de ordenación y composición diferenciales entre los diversos horizontes.

3.1. Análisis formal de las representaciones

En líneas generales los motivos levantinos responden a un modo de representación común que define a esta manifestación artística: el diseño de figuras en tintas planas, que tan sólo recogen los rasgos anatómicos visibles en la silueta. Ni el grado de **animación**,⁵ ni los modos de recoger la **perspectiva individual**⁶ parecen variar entre los diversos horizontes (fig. 2). Así pues, en la individualización de los tipos humanos ha resultado clave el análisis de las proporciones anatómicas (y en concreto la relación tronco/extremidades), del modelado y de la presencia de vestidos, adornos (tocados, brazaletes, cinturones, etc.) y otros útiles complementarios (armamento, fardos y bolsas).

3 **Forma**: que incluye las proporciones anatómicas, el modelado de detalles, adornos e utensilios, las formas de perspectiva individual y el grado de animación.

4 **Factura**: entendiéndose como tal la técnica y el medio empleados.

5 La **animación** se halla íntimamente relacionada con la temática y no implica tanto el diseño de figuras en movimiento, como la articulación coordinada de dichos movimientos. De este modo, figuras humanas en disposición de descanso o sedentes pueden mostrar un grado de animación similar al de figuras humanas dispuestas a la carrera, ya que sus diversas partes anatómicas se articulan para reproducir dicha disposición sin implicar necesariamente velocidad. Y si hay algo que caracteriza a las representaciones levantinas, tanto en disposiciones dinámicas como en actitud de descanso, es el realismo de la descripción y la fuerza de expresión del movimiento.

6 El estudio de la **perspectiva** se halla seriamente limitado por la selección de un modo de representación atento exclusivamente al diseño de siluetas. En la representación de las diversas partes anatómicas se prima el ángulo de visión que permita la identificación adecuada de la parte representada. Asimismo, la ausencia de líneas internas dificulta la comprensión del escorzo. La perspectiva de

Para el cálculo de las **proporciones** (o relación de proporcionalidad que mantiene una figura con respecto a su referente real) seleccionamos el canon de representación de 8 cabezas, que en la relación tronco-extremidades se traduce en el canon 3/5. Como dicho canon considera la altura media del cuerpo en el ombligo, punto difícilmente identificable en los motivos levantinos, trasladamos la medición al punto de arranque de los glúteos, lo que se traduce en el canon $3\frac{35}{4,65}$ (fig. 3).

El índice de proporcionalidad resultante: $3\frac{35}{4,65} = 0,72$ actúa como indicativo de la proporción ideal y nos sirve de límite para diferenciar entre figuras:

- a. Proporcionadas o desproporcionadas con tendencia al acortamiento del tronco, cuando su relación tronco/extremidades $\leq 0,72$.
- b. Desproporcionadas con tendencia al acortamiento de las extremidades cuando su relación tronco/extremidades $> 0,72$. En ellas se distinguen a su vez dos variantes:
 - b.1. Figuras en las que la altura media se ubica a la mitad de su longitud, con un índice de proporcionalidad en torno a 1,1 (aunque englobamos en esta variante a todas aquellas cuyo índice oscile entre 0,8 y 1,35).
 - b.2. Figuras en las que la altura media del cuerpo se traslada al tercio inferior, con un índice de proporcionalidad $\geq 1,4$.

En el cálculo de la relación tronco/extremidades se incluye el cómputo de la cabeza, por lo que se refiere a la mitad superior del cuerpo, y el de los pies en la mitad inferior.

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

A partir del análisis formal elaboramos una base de datos de los motivos y sus relaciones con el panel, con objeto de determinar la secuencia evolutiva de cada conjunto. Y lo cierto es que mientras el análisis formal permite establecer agrupaciones tipológicas mediante la búsqueda de analogías y diferencias entre motivos, tan sólo el análisis de las escenas, las superposiciones y de las pautas de composición y adición nos ayudaron a definir diversos horizontes estilísticos, con ciertas implicaciones crono-culturales, en las que dos o más tipos humanos podían tener cabida.

En ausencia de superposiciones, la búsqueda de restos del proceso de ejecución (repintes, transformaciones, cambios en la disposición de la figura o de sus partes anatómicas por motivos de encuadre, etc.) resultó de gran ayuda para el establecimiento de la secuencia (Domingo, 2005: 87-90 y 334-338).

cada parte anatómica se puede determinar en base al eje de simetría vertical de la figura, de tal modo que mientras la perspectiva frontal se identifica por el diseño de perfiles simétricos, la lateral y la de perfil se reproduce mediante el diseño de perfiles asimétricos. Por otra parte, y a pesar de tratarse de representaciones planas, la sensación de perspectiva parece recrearse mediante la sugerencia de un horizonte imaginario que viene determinado por la convergencia de las formas y miembros del cuerpo humano hacia un punto de fuga, evidenciado por la prolongación de la línea de los hombros, codos, rodillas y pies. Pero se trata de una convención gráfica que comparten todos los tipos humanos y que, por tanto, resulta poco útil para la sistematización estilística del Arte Levantino.

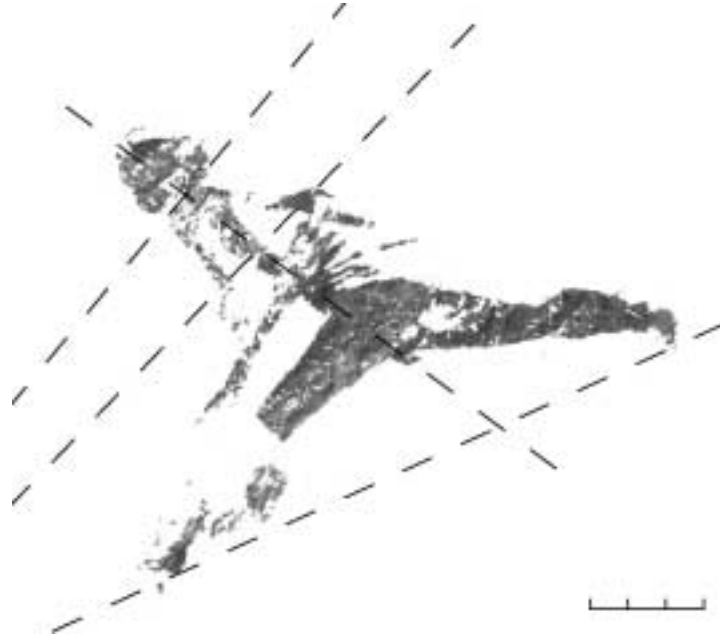


Fig. 2.- La perspectiva de las partes anatómicas representadas se puede determinar en base al eje de simetría vertical de la figura. Así mismo, la sensación de perspectiva parece recrearse mediante la sugerencia de un horizonte imaginario, marcado por la convergencia de la disposición de los miembros hacia un punto de fuga.

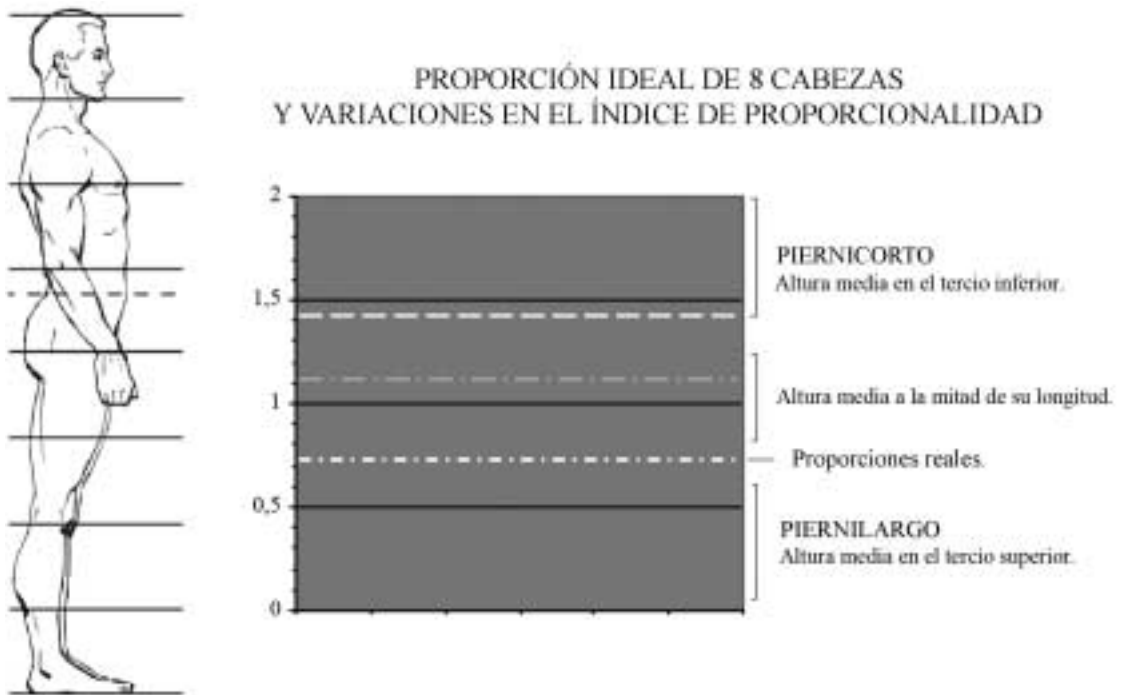


Fig. 3.- Cálculo de las proporciones anatómicas en la relación tronco / extremidades (a partir del canon de representación proporcionada de 8 cabezas).

En el análisis del dispositivo gráfico consideramos necesario atender a dos aspectos: a la estructuración topográfica del conjunto y a la forma de adición de las decoraciones.

a. Estructuración topográfica del conjunto: Las pautas de utilización del espacio gráfico varían de unos horizontes a otros, ya que mientras unas fases utilizan gran parte de la superficie para desarrollar escenas de tipo extensivo, en otras el espacio de dibujo se reduce a unidades menores. Por tanto, es difícil establecer subdivisiones internas de los conjuntos que concuerden con la concepción que tuvieron los pintores levantinos de la topografía de los abrigos. No obstante, y con la única finalidad de facilitar la lectura del dispositivo gráfico, procedimos a la subdivisión de los abrigos en base a los rasgos topográficos que rompen la continuidad de su superficie, para hablar de **abrigos, cavidades** y **unidades**⁷ (Domingo y López-Montalvo, 2002: 76-77) y determinar cuál de ellas se emplea en cada horizonte.

b. Adición de las decoraciones. Las formas de adición de las decoraciones se hallan condicionadas por múltiples factores, en las que el criterio estético del pintor y su época juegan un papel fundamental. En su socialización del paisaje, unas veces seleccionan cavidades nuevas con el fin de crear nuevos espacios culturales, mientras que otras adhieren motivos o escenas a conjuntos previamente socializados. Ni siquiera en tal caso actúan de forma unitaria, ya que mientras unos aprovechan los espacios disponibles para crear nuevas escenas, otros adhieren motivos a escenas previas (manteniendo la coherencia narrativa y escénica, pero introduciendo cambios formales), se superponen sobre lo anterior como claro signo de ruptura o reaprovechan motivos previos para integrarlos en nuevas escenas. Del mismo modo, el propio pintor decide el tamaño del campo de dibujo (coincidente con un abrigo, una cavidad, una unidad o un simple espacio vacío), la ubicación de los motivos con respecto al suelo o la ordenación de las decoraciones. Por tanto, una vez individualizados los tipos humanos, tratamos de buscar regularidades en sus formas de aprovechamiento de las cavidades y en su desarrollo gráfico, con objeto de determinar si existen reglas de ordenación y composición diferenciales entre los diversos horizontes, que nos ayuden en la secuenciación estilística del Arte Levantino.

Para determinar las relaciones que mantienen los motivos entre sí diferenciamos entre **representaciones únicas** o **motivos exclusivos**,⁸ **representaciones aisladas**⁹ y **composiciones**.¹⁰ que pueden estar integradas por **figuras inconexas**,¹¹ **asociaciones no**

7 **Abrigos:** unidad topográfica básica definida por su estructura y concavidad con respecto a la pared. En su interior distinguimos **cavidades** (divisiones fundamentales de cada abrigo que permiten aislar superficies de cierta entidad caracterizadas por su concavidad continuada o la falta de interrupciones importantes en su superficie) y **unidades** (divisiones topográficas de menor envergadura, como coladas, escalonamientos menores u otro tipo de accidentes que incidan en la disposición de los motivos).

8 **Motivos exclusivos:** (según la terminología de Alonso y Grimal, 1996) que presiden la cavidad o la unidad sin compartirla.

9 **Representaciones aisladas:** son aquellas que comparten espacio con otras representaciones, pero suficientemente alejadas como para considerarlas aisladas del resto.

10 **Composiciones:** se trata de un concepto al que se le han atribuido diversos significados y que en ocasiones lleva implícito una confusión con respecto al término escena. En este trabajo utilizamos el término composición como sinónimo de agrupación de figuras, que puede ser resultado de intervenciones sincrónicas o diacrónicas y presentar o no unidad escénica. Su individualización en una unidad puede realizarse en base a la distancia que media entre las representaciones. No obstante, el principal inconveniente de basarnos en criterios métricos es que los conjuntos que han llegado hasta nosotros se hallan sesgados y como conse-

escénicas¹² o **escenas**.¹³ En las escenas y composiciones las figuras se adhieren por **yuxtaposición estrecha** o bien por **superposición parcial**.¹⁴ Asimismo, en su ordenación espacial pueden adoptar un desarrollo escénico **extensivo**¹⁵ o **intensivo**;¹⁶ **horizontal** u **oblicuo**, con figuras alineadas en hileras consecutivas, afrontadas u opuestas, simétricas o disimétricas o en disposiciones paralelas, escalonadas o tal vez de tipo radial. Por último, por su modo de agregación al conjunto, y siguiendo a Troncoso (2002), distinguimos entre motivos **fundamentales**, que forman escenas por sí mismos sin agregarse a escenas previas; y **complementarios**, que se incorporan a escenas protagonizadas por otros tipos humanos, bien manteniendo el discurso narrativo o provocando una ruptura o apropiación del mismo.

3.3. Análisis de distribución espacial

En última instancia nos interesa averiguar la distribución geográfica de cada horizonte gráfico para comprobar el grado de regionalización o territorialidad de un área en cada fase. En la búsqueda de paralelos nos limitamos a los yacimientos publicados del maestrazgo castellonense y de las áreas más próximas del área septentrional del Arte Levantino. Estas áreas mantienen una clara vinculación geográfica gracias a la existencia de corredores naturales que, durante miles de años, han actuado como vías de comunicación entre las sierras ibéricas de alta y media montaña (Noreste de Teruel y Sur de Tarragona) y la llanura litoral mediterránea.

4. SÍNTESIS ESTILÍSTICA

El estudio de los 6 yacimientos nos permitió caracterizar un total de 6 horizontes estilísticos, con unas pautas formales, métricas, técnicas, temáticas y compositivas que los

cuencia podemos llegar a interpretaciones erróneas debido a la desaparición de las representaciones intermedias. La composición puede ser escénica o no, e incluso podría estar integrada por diversas escenas o por asociaciones no escénicas de motivos, sin que sea necesario que mantengan una coherencia interna.

- 11 **Figuras inconexas**: aquellas que por su actitud, estilo, técnica, etc. no parecen relacionarse con otras de la composición.
- 12 **Asociaciones no escénicas**: cuando coexisten dos o más representaciones que no comparten una acción común. Se trata de un tipo de asociación común en el Arte Paleolítico, pero poco frecuente en el Levantino, aunque algunos ejemplos, en los que es difícil determinar el significado de una asociación, los podríamos englobar en este apartado.
- 13 **Escenas**: integradas por dos o más motivos que desarrollan una acción común y mantienen una cierta coherencia interna. La escena refleja una acción específica, de tiempo definido, que puede ser descrita, aunque no seamos capaces de reconocer o comprender su significado. Implica, por tanto, la descripción de una actividad. Para su definición debemos determinar la acción o el tema representado y el número de individuos que intervienen. Su ejecución no tiene porqué ser necesariamente sincrónica sino que puede ser producto de una adición paulatina, por lo que el grado de homogeneidad de los motivos nos informará sobre el grado de rapidez en la ejecución de la obra. No obstante, aunque su ejecución sea corta, el periodo de uso puede ser largo, como evidencian las adiciones, los repintes y las transformaciones. En su definición juegan un papel fundamental la orientación, la actitud y la trayectoria de las figuras.
- 14 **Superposición parcial**: recurso técnico utilizado para figurar la perspectiva escénica y enfatizar la idea de cohesión de grupo.
- 15 **Desarrollo escénico extensivo**: que alcanza una cierta dispersión y requiere de ángulos visuales amplios.
- 16 **Desarrollo escénico intensivo**: que utiliza espacios más ajustados que requieren de una mirada más puntual.

diferencian del resto. Asimismo, existen motivos intermedios que no parecen ajustarse a ninguno de los grandes horizontes, sino que más bien parecen fruto de una intervención puntual. La selección de conjuntos en los que participan un cierto número de motivos formalmente afines, nos permitió determinar el grado de variación interna permitida en cada fase y en qué variables. Como término definidor del tipo seleccionamos el nombre de un conjunto en el que adquieren cierta entidad, sin que con ello queramos imponer esta terminología para la totalidad del Arte Levantino. No obstante, una de las variantes propuestas viene definida por su técnica de representación: el tipo Lineal, ya que este concepto recoge en sí mismo su principal rasgo de diferenciación.

4.1. Variaciones en la figura humana levantina y horizontes estilísticos

A. Horizonte Centelles (fig. 4)

Caracterizado a partir del yacimiento homónimo, las representaciones de tipo Centelles corresponden a las que Obermaier y Wernert agrupaban bajo el término *paquí-podo*, y que en nuestra revisión de la Cova dels Cavalls definíamos como “representaciones humanas de componente naturalista, con piernas abultadas y cuerpo corto” (Villaverde et al., 2002: 181).

Su naturalismo, sus proporciones anatómicas, el carácter masivo de sus extremidades y la exhibición de una cierta variedad de ornamentos son los principales rasgos definitorios del tipo, **a nivel formal**. Su modelado anatómico naturalista se traduce en cabezas de tipo piriforme, generalmente de perfiles simétricos, que reproducen una melena que oculta el cuello; torsos triangulares que adelgazan progresivamente en su prolongación hacia la cintura, piernas gruesas que incluyen el modelado anatómico; brazos naturalistas que en ocasiones detallan la mano, e incluso los dedos (fig. 4.1), y pies pequeños que contrastan con el excesivo volumen de las extremidades. En la caracterización del individuo se diferencia entre hombres, mujeres y niños (4.a-d) y se deja juego a la variación interna entre ellos. Asimismo se deforma la figura humana para la representación de personajes insólitos o para acentuar el prognatismo ventral de algunas representaciones femeninas desnudas, tal vez en proceso de gestación (Covetes del Puntal y Abric de Centelles) (fig. 4.c).

Entre los adornos corporales destacan los tocados de antenas, los cinturones con cintas colgantes, los brazaletes simples, dobles o a modo de lazo, y cierta variedad de vestidos (jarreteras, pantalón corto ancho, pantalón largo o falda) que se combinan para reflejar la pluralidad de los grupos humanos (fig. 4.3-5). Salvo los brazaletes, el resto de adornos parecen repetirse en diversas ocasiones a lo largo de la secuencia. Su equipamiento básico se compone de arcos y flechas, acordes a su tamaño, que nunca exhiben en disposición de disparo. Ocasionalmente transportan fardos de ciertas dimensiones, unas veces a modo de haz de leña o armamento (fig. 4.d) y otros en forma de bolsa, asida a los hombros o sujeta a la cintura (fig. 4.2).

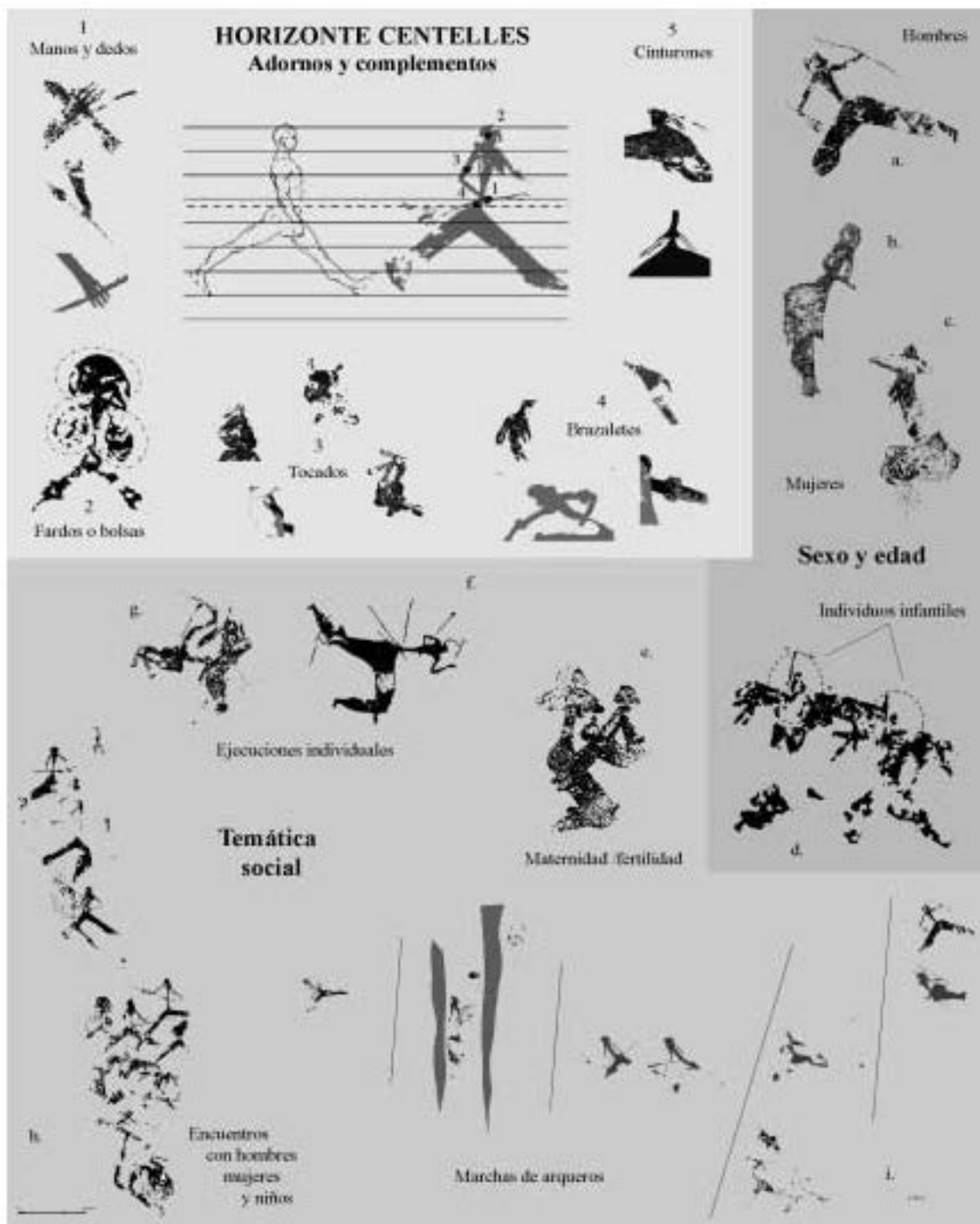


Fig. 4.- Principales rasgos que caracterizan al horizonte Centelles. Calcos según: a, i. Cova dels Cavalls (Martínez y Villaverde, coords., 2002). b y c. Racó Gasparo y Covetes del Puntal (Viñas, 1982). d, h y l. Abric de Centelles (Viñas y Sarriá, 1981). e. Racó dels Sorellets (Hernández, Ferrer y Catalá, 1998). f. Cova Remigia (Viñas y Rubio, 1988). g. Saltadora VII (Domingo, 2000).

Desde el punto de vista **técnico** predomina la tinta plana monócroma para reproducir un volumen corporal, no muy alejado de su referente real. De forma puntual se recurre a la bicromía para destacar ciertos adornos de vestimenta o diseños corporales (l'Abric de Centelles y tal vez en la 'venus' de les Covetes del Puntal). Un convencionalismo técnico que el propio Cabré documentó en la Cova del Civil a principios del siglo pasado, aunque sus apreciaciones pasaron prácticamente inadvertidas (Cabré, 1925). Su tamaño, medio-grande, oscila entre los 20 y los 35 cm, aunque con individuos que superan los 40 y otros que rondan los 16 cm.

A nivel **temático**, destaca la clara hegemonía de los temas 'sociales', en los que la figura humana es la única protagonista. En sus marchas territoriales, todos los personajes avanzan en dirección única aguas arriba (Cova dels Cavalls) (fig. 4.i). Los encuentros entre individuos congregan a pocos personajes (Coves de la Saltadora IX) o a grupos completos de hombres, mujeres y niños (Abric de Centelles) (fig. 4.h). La presencia de arqueros asaetados (fig. 4.f-g) pudiera vincularse a la aplicación de normas jurídicas o sociales, que garantizan el funcionamiento de la sociedad o, simplemente, a temas bélicos relacionados con la territorialidad. Su presencia podría implicar bien un aviso, bien una delimitación de los espacios dedicados a tal fin, bien un recordatorio. Algunas escenas podrían estar relacionadas con la maternidad o la fertilidad, con un paralelo interesante en tierras alicantinas (Racó dels Sorellets, Castell de Castells) (fig. 4.e).

A nivel **compositivo**, constituyen la decoración *ex-novo* sobre la que se adhieren o superponen los tipos humanos restantes, salvo en la Cova dels Cavalls, en la que se superponen sobre dos cápridos. Actúan siempre como motivos exclusivos, conformando escena por sí mismos, en las que predominan los planos de representación horizontal y las agrupaciones en parejas o tríos, ordenados en alineaciones disimétricas paralelas. Como fórmula de perspectiva de grupo recurren a la superposición parcial entre las figuras de una misma alineación. Sus pautas de ocupación del espacio y su grado de visibilidad varían en función de la temática representada. Las grandes marchas de individuos seleccionan lienzos amplios y altos, de gran visibilidad, en las que el límite escénico es el propio abrigo, mientras las de maternidad/fertilidad o las agrupaciones de pocos individuos seleccionan áreas de accesibilidad menor, generalmente una cavidad, como destinadas a un público más reducido. Las irregularidades del soporte no limitan el desarrollo escénico e incluso, en ocasiones, se utilizan para figurar el paisaje (Cova dels Cavalls) (Villaverde et al., 2002: 96-97).

Su **distribución espacial** no abarca exclusivamente el núcleo Valltorta-Gasulla, sino que se extiende a diversos conjuntos del Maestrazgo castellonense —Cingle de Palanques A, Cova del Polvorí o dels Rossegadors, Mas dels Ous (Xert)—, a otros enclaves abiertos a dos afluentes del Ebro ubicados al Norte de la provincia de Teruel, concretamente a los ríos Guadalupe y Martín y sus afluentes —con los yacimientos de Els Gascons, Els Secans (Mazaleón), algunas figuras de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz), El Arquero (Santolea), la Vacada (Castellote) y el gran arquero de los Chaparros (Albalate del Arzobispo)— y a un conjunto catalán, Cabra Feixet.

B. Horizonte Civil (fig. 5)

Caracterizado a partir del conjunto homónimo, las representaciones de tipo Civil corresponden a las que, en su día, Obermaier y Wernert (1919) agrupaban bajo el término genérico de *cestosomático*. Su singularidad reside en la estilización y alargamiento del tronco (la cintura se traslada a la mitad de su longitud), el modelado naturalista y somero de las extremidades y la casi total ausencia de ornamentos.

La deformación de la anatomía humana y la simplicidad de las formas son los parámetros que rigen la producción artística, manteniendo el tamaño medio-grande de los motivos (20-35 cm). Su parquedad de ornamentos, limitada a un tipo de tocado de cabeza compuesto por trazos radiales efectuados en rojo o blanco (fig. 5.1), contrasta con una mayor variedad de su equipamiento bélico, exhibido en una gran variedad de posturas, lo que redundaba en un predominio del tipo o la agrupación frente al individuo. Entre los rasgos exclusivos de este horizonte destaca una forma particular de resolver el haz de flechas, cruzado en la espalda, y la presencia de diversos carcaj, exclusivos de este horizonte (fig. 5.b).

En la caracterización de los individuos proceden únicamente a la distinción sexual entre hombres y mujeres. Mientras los hombres muestran una forma excepcional de representar el sexo masculino, sobre la pierna adelantada y no entre ambas piernas, las mujeres se identifican por el uso de faldas.

Continúa la hegemonía de la tinta plana monocroma como **técnica** de representación, si bien la bicromía se documenta una vez más en ciertas temáticas para destacar algunos detalles ornamentales (Cova del Civil) (fig. 5.a). Una técnica exclusiva de estos dos horizontes y de este ámbito geográfico, que pudiera constituir una variante de la técnica del listado de carácter regional, destinada a determinados contextos en los que pudo adquirir una cierta significación ideológica o ceremonial.

A nivel temático continúan los temas de índole social, con un protagonismo exclusivo de la figura humana. Destacan las grandes agrupaciones de individuos que, más que una escena bélica, parecen reproducir una exhibición de fuerzas de finalidad didáctica, demostrativa o persuasoria (Cova del Civil III), dada la presencia de representaciones femeninas y la ausencia de flechas disparadas o de arqueros heridos y la similitud de los dos bandos enfrentados (fig. 5.e). A su vez, se produce la aparición de los temas cinegéticos, con una caza selectiva de cérvidos, en cacerías individuales (Cova Remigia V) (fig. 5.d) o en batidas indiscriminadas en las que se aniquila a toda la manada (Cova dels Cavalls) (fig. 5.c), lo que parece poco propio de una sociedad respetuosa con el equilibrio del medio.

Sus **composiciones** se caracterizan por una ordenación espacial en alineaciones disimétricas de motivos yuxtapuestos, que pueden ser consecutivas, afrontadas u opuestas. Esas alineaciones se distribuyen en diversos planos paralelos, con un desarrollo oblicuo convergente, que coincide con el encuentro de los dos grupos enfrentados, ya sean arqueros o arqueros y sus presas.

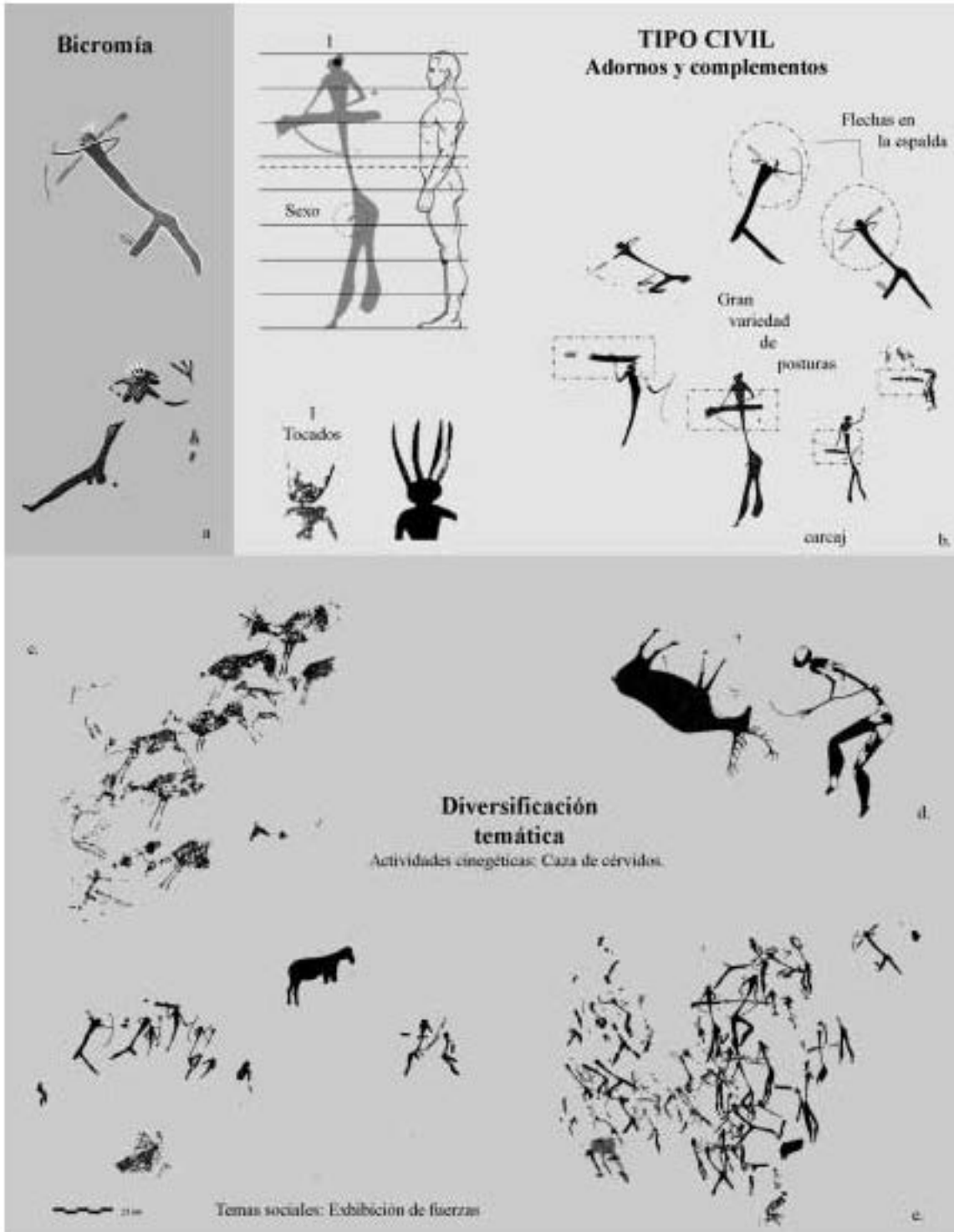


Fig. 5.- Principales rasgos que definen al tipo Civil. Calcos según: a. Coves del Civil (Cabré, 1925). b y e. Coves del Civil (Obermaier y Wernert, 1919). c. Cova dels Cavalls (Martínez y Villaverde, coords., 2002). d. Cova Remigia (Sarriá, 1989).

En la elección del campo de dibujo seleccionan los puntos centrales y más cóncavos de la cavidad para reproducir sus escenas, con un desarrollo longitudinal que no se ve limitado por las irregularidades del soporte. Se comportan siempre como motivos exclusivos y llevan a cabo una apropiación del espacio gráfico, ya que no respetan la existencia de motivos previos, sino que se superponen sobre ellos cuando se adhieren a espacios previamente socializados. Un comportamiento que sin duda traduce un deseo de diferenciarse de lo anterior.

Los paralelos formales exceden el propio ámbito Valltorta-Gasulla (Coves del Civil, Cova dels Cavalls II, Cingle dels Tolls del Puntal y tal vez Cova Remigia V), destacando el paralelismo formal de algunas figuras de l'Abric dels Rossegadors (Pobla de Benifassà), de la Serra de la Pietat (Uldecona, Tarragona) o la Cueva del Chopo (Obón, Teruel). No obstante, consideramos necesaria la comprobación *in situ* de las citadas representaciones con objeto de determinar su posible vinculación y profundizar en sus rasgos formales y pautas de composición y adición.

C. Horizonte Mas d'en Josep (fig. 6)

Con este tipo humano se inicia una reducción progresiva del tamaño de las representaciones, que ahora oscilan entre los 8 y los 16 cm, paralela a una progresiva reducción del volumen corporal y al alargamiento del tronco, que ya observamos con el tipo anterior.

Se trata, una vez más, de representaciones naturalistas y relativamente proporcionadas, de tronco estilizado y con un modelado muscular somero de las extremidades, que incorporan el detalle de jarreteras. Sus proporciones anatómicas son afines a las del tipo Civil, ya que la cintura se traslada a la mitad de su longitud, aunque algo menos exageradas. Sin embargo, se diferencia de ese tipo humano por el modelado anatómico y la incorporación de adornos corporales que recuerdan a los del tipo Centelles (diseño de melenas adornadas con diversos tipos de tocados y cinturones con cintas colgantes) (fig. 6.1 y 3), salvo por la total ausencia de brazaletes, la preferencia por el diseño de las cabezas piriformes en perspectiva lateral o la variedad de indumentaria asociada a las extremidades, que ahora se reduce a diversas variantes de jarretera (fig. 6.4). Asimismo, incorporan bolsas de pequeño tamaño, adecuadas para el desarrollo de las actividades cinegéticas en las que participan y que después repetirán otros horizontes (fig. 6.2).

En la caracterización del individuo no hay una reproducción explícita del sexo o de otros convencionalismos que permitan la diferenciación del género representado, lo que nos lleva a plantear la desaparición de las representaciones femeninas a partir de este horizonte. Entre los rasgos propios de este tipo humano es interesante señalar el inicio de la carrera al vuelo como recurso gráfico para acentuar la sensación de velocidad (fig. 6.b), una convención gráfica que algunos investigadores ya señalan como exclusiva del área septentrional del arte levantino (Alonso y Grimal, 1996) y que con posterioridad repiten

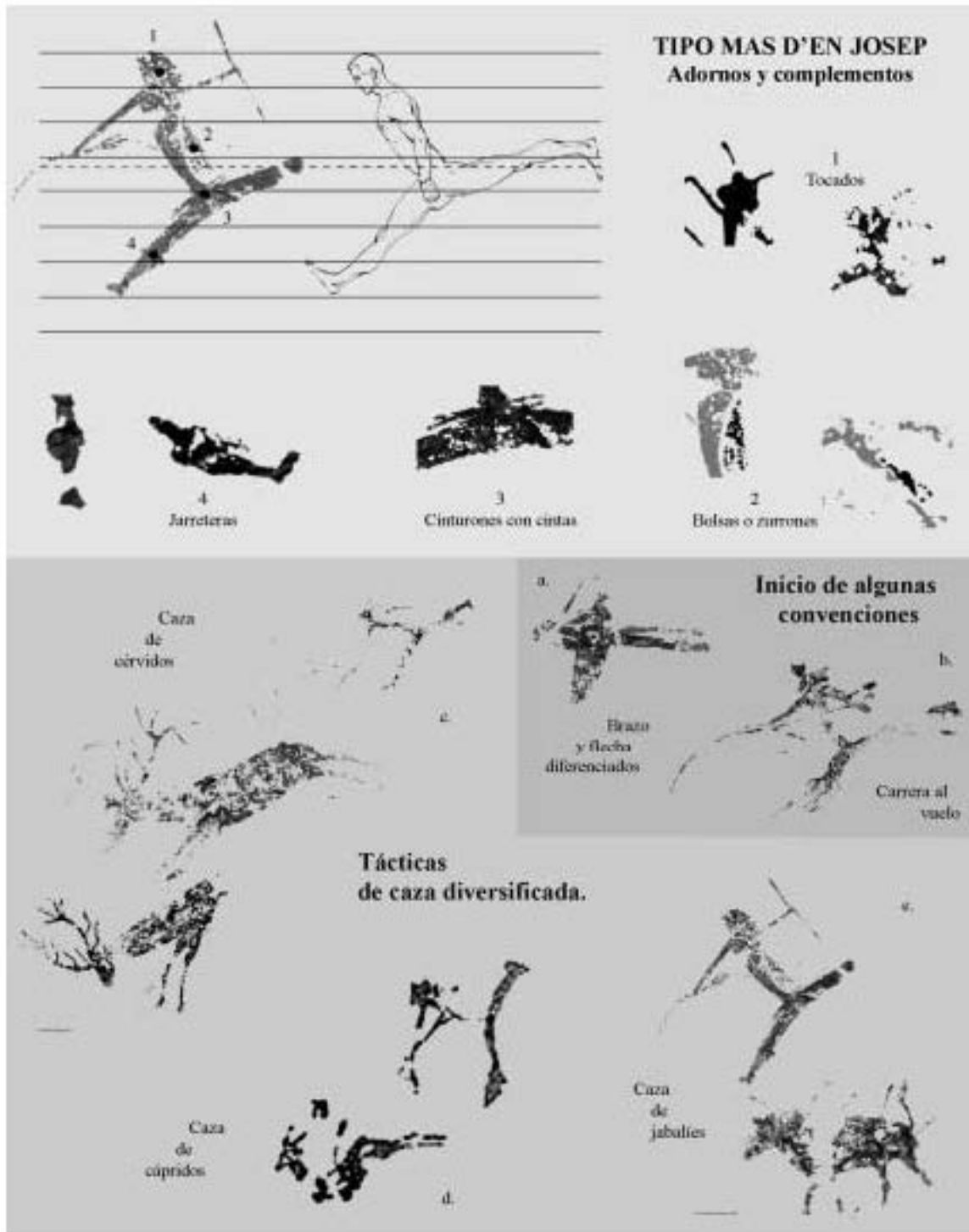


Fig. 6.- Rasgos de definición del tipo Mas d'en Josep. Calcos según: a. Cova dels Cavalls (Martínez y Villaverde, coords., 2002). b. Cueva del Polvorín II (Mesado, 1989). c y e. Cingle del Mas d'en Josep (Domingo et al., 2003). d. Val del Charco del Agua Amarga (Beltrán, 2002).

otros tipos humanos. Asimismo, en los individuos en disposición de disparo, distinguen el brazo que sostiene el arco del astil de la flecha que va a ser disparada, cuando en el tipo Civil se resolvía con un solo trazo (fig. 6.a). La tinta plana monocroma permite nuevamente la reproducción de figuras dotadas de volumen, que en ningún caso resulta exagerado.

A nivel **temático**, asistimos a una desaparición de los temas sociales en pro del dominio del mundo cinegético y de la reproducción de diversas tácticas de caza (fig. 6.c-e). Resulta interesante destacar que en sus prácticas venatorias se constata una diversificación de las presas, que en este núcleo se especializa en la caza de ciervos machos adultos y jabalíes, en solitario o en manada, en cacerías individuales (Abric del Mas d'en Josep, Saltadora VIII y IX y tal vez Cova dels Cavalls II) o en batidas de caza (Saltadora IV y VII). Fuera de este ámbito incluye también la caza de cápridos (motivos 79 y 80 de Val del Charco del Agua Amarga).

La intervención sobre jabalíes pone de manifiesto que su aparición no ocupa un lugar tardío en la secuencia levantina, sino que es objeto de caza desde que la temática cazadora irrumpe en el escenario levantino, al menos por lo que se refiere al núcleo estudiado.

Vinculado a esta temática, aparecen por primera vez los rastros de huellas o de sangre (Coves de la Saltadora VIII), una convención gráfica que actúa de nexo de unión entre cazador y presa y que testimonia la importancia de la identificación y persecución de huellas en las actividades cinegéticas pasadas y presentes.

A nivel **compositivo** también se documentan cambios con respecto a los tipos previos. Las escenas se componen por motivos en yuxtaposición estrecha, que combinan planos de representación horizontal con planos oblicuos en función de la táctica de caza reproducida. La perspectiva escénica no se obtiene mediante la superposición parcial de motivos, sino mediante el recurso a planos de representación oblicuos, fundamentalmente cuando se figura la persecución de un animal, lo que permite dotar de mayor dinamismo a la escena. En su adición al panel, actúan como motivos exclusivos o a lo sumo se adhieren a representaciones faunísticas previas para reproducir escenas cinegéticas. Asimismo, combinan distribuciones espaciales extensivas e intensivas, aunque sus campos visuales son abarcables desde un único punto de vista, relativamente próximo al soporte, y el límite escénico suele coincidir con lo que denominamos unidad (definida por los cambios estructurales del soporte).

En cuanto a su distribución geográfica, excede una vez más los límites del núcleo Valltorta-Gasulla,¹⁷ como observábamos con las figuras previas, y se expande prácticamente por el mismo territorio (NE de Teruel y Maestrazgo castellonense),¹⁸ aunque cuenta con un menor número de efectivos en territorio turolense.

Por último, nos queda plantear nuestras dudas acerca de la consideración de las figuras

¹⁷ Mas d'en Josep, Cova dels Cavalls, Coves de la Saltadora IV, VII, VIII y IX, Abric de les Dogues (Ares del Maestre).

¹⁸ Racó de Nando II (Benassal), Cova del Polvorí o dels Rossegadors II (Pobla de Benifassà), Abric B del Cingle de Palanques (Palanques), Val del Charco del Agua Amarga-80 (Alcañiz) y con ciertas dudas El Garroso.

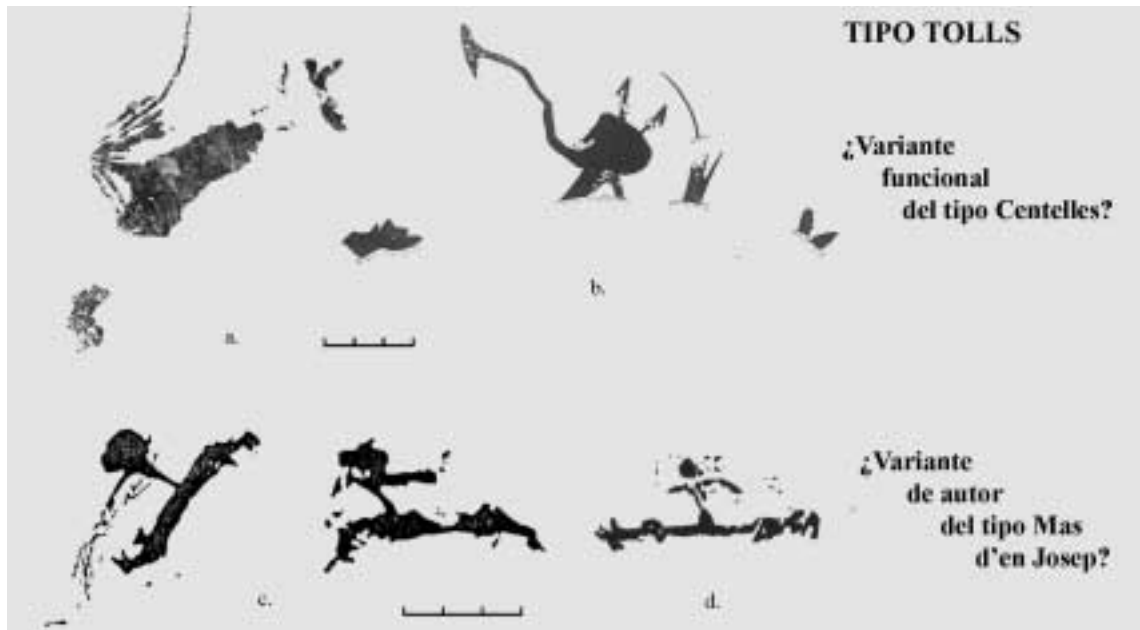


Fig. 7.- Motivos tipo Tolls. Calcos según: a. Cova dels Cavalls (Martínez y Villaverde, coords., 2002). b, c y e. Cova del Rull, Abric dels Tolls Alts y Coves de la Saltadora IV (Viñas, 1982).

de la cacería de jabalíes de Cova Remigia V y del arquero homólogo del Cerrao (Obón), ya que exceden las dimensiones del resto de arqueros de este tipo y sus proporciones anatómicas se sitúan a medio camino entre los motivos de este horizonte y los de tipo Centelles (figs. 10 y 11). No obstante, su participación en una escena cinegética, al menos por lo que se refiere a la Cova Remigia, y la abertura de sus extremidades hasta alcanzar la horizontal, nada propia del horizonte anterior, nos lleva a considerarlas más afines a este horizonte.

D. Tipo Tolls (fig. 7)

Se trata de un tipo de representaciones que bien pudiera constituir una variante funcional del tipo Centelles, centrada en el diseño de escenas cinegéticas, a la que se asemeja por sus proporciones anatómicas y sus adornos corporales; o una variante de autor del tipo Mas d'en Josep, a juzgar por sus tamaños y disposiciones (carrera al vuelo), su temática y sus pautas de composición. Al igual que el tipo anterior participan en escenas cinegéticas en las que efectúan una caza selectiva de cápridos y cérvidos, en cacerías individuales o en parejas, en las que intervienen sobre un número variable de presas sin discriminación sexual. Su escasa distribución geográfica, limitada a cuatro conjuntos de la Valltorta,¹⁹ nos hace insistir en que más que un horizonte debe tratarse de una variante de los horizontes mencionados, probablemente del horizonte Mas d'en Josep.

¹⁹ Cova dels Cavalls, Cova dels Tolls, Cova del Rull y Coves de la Saltadora IV.

E. Tipo Cingle (fig. 8)

En este nuevo horizonte, definido a partir del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia, no se advierte ningún síntoma de continuidad con respecto a los horizontes previos, ya que las figuras se alejan totalmente del naturalismo propio de las fases anteriores. Se trata de personajes de troncos anchos y relativamente estilizados que contrastan con las extremidades, de tipo lineal, que rara vez incluyen la articulación de la rodilla y que resultan cortas, al trasladar la altura de la cintura al tercio inferior. El peso de la figura recae en su parte superior, con una cierta variación interna entre ellos. En el diseño de las cabezas, que reproducen el perfil craneal sin detallar el cabello y en ocasiones incorporan una cierta variedad de tocados, prima la indicación de los rasgos faciales como si trataran de proyectar la identidad de los personajes (fig. 8.1). La amplitud del tronco, muy estilizado, oscila entre troncos casi lineales y otros con cierta prominencia abdominal (fig. 8.2). La indicación del sexo masculino adquiere cierta importancia, bien representado de forma explícita entre las piernas, bien oculto bajo un faldellín triangular característico de estos individuos (fig. 8.3). Sin embargo no parece documentarse la presencia de figuras femeninas. Bolsas o zurrones completan el equipamiento de algunos individuos, compuesto de arco y flechas.

El tamaño de las figuras se reduce considerablemente, con individuos que oscilan entre los 8 y los 12 cm. Asimismo, la progresiva disminución del volumen lleva a combinar la tinta plana, para el diseño de cabeza y torsos, con la tinta lineal, para el diseño de las extremidades.

Desde el punto de vista **temático** se produce una diversificación de contenidos con respecto a los horizontes anteriores. El mantenimiento de los temas cinegéticos (fig. 8.c), se complementa con nuevos contenidos de tipo bélico y de tipo socio-cultural o ceremonial. En sus actividades venatorias no existen grandes novedades, ya que continúa la diversificación de las presas, con una intervención sobre cérvidos, cápridos y jabalíes. La aparición de un trepador aislado en el Cingle de la Mola Remigia IV (fig. 8.a) supone el inicio de esta temática en este núcleo artístico, aunque si aceptamos que las figuras más naturalistas y con cierto volumen corporal preceden a este horizonte, podemos afirmar que esta temática aparece con anterioridad fuera de este núcleo (Cueva de la Araña, Valencia, o Abrigo de los Trepadores, Teruel), lo que indica una perduración de los temas a lo largo de diversos horizontes y las posibles diferencias regionales en la introducción de cada uno de ellos.

Algunas representaciones con tocados y adornos singulares, que parecen reproducir seres fantásticos o portar algún tipo de disfraz, podrían remitirnos a actividades de tipo simbólico o ceremonial (fig. 8.d-f). Los temas bélicos, con verdaderos enfrentamientos entre dos bandos (Cingle de la Mola Remigia IX), se multiplican con las figuras de concepto lineal, revelando tal vez un aumento de la conflictividad social (fig. 8.b).

A nivel **compositivo** no muestran un comportamiento uniforme. En ocasiones actúan como motivos exclusivos, superponiéndose sobre las fases previas sin respetar su ubi-

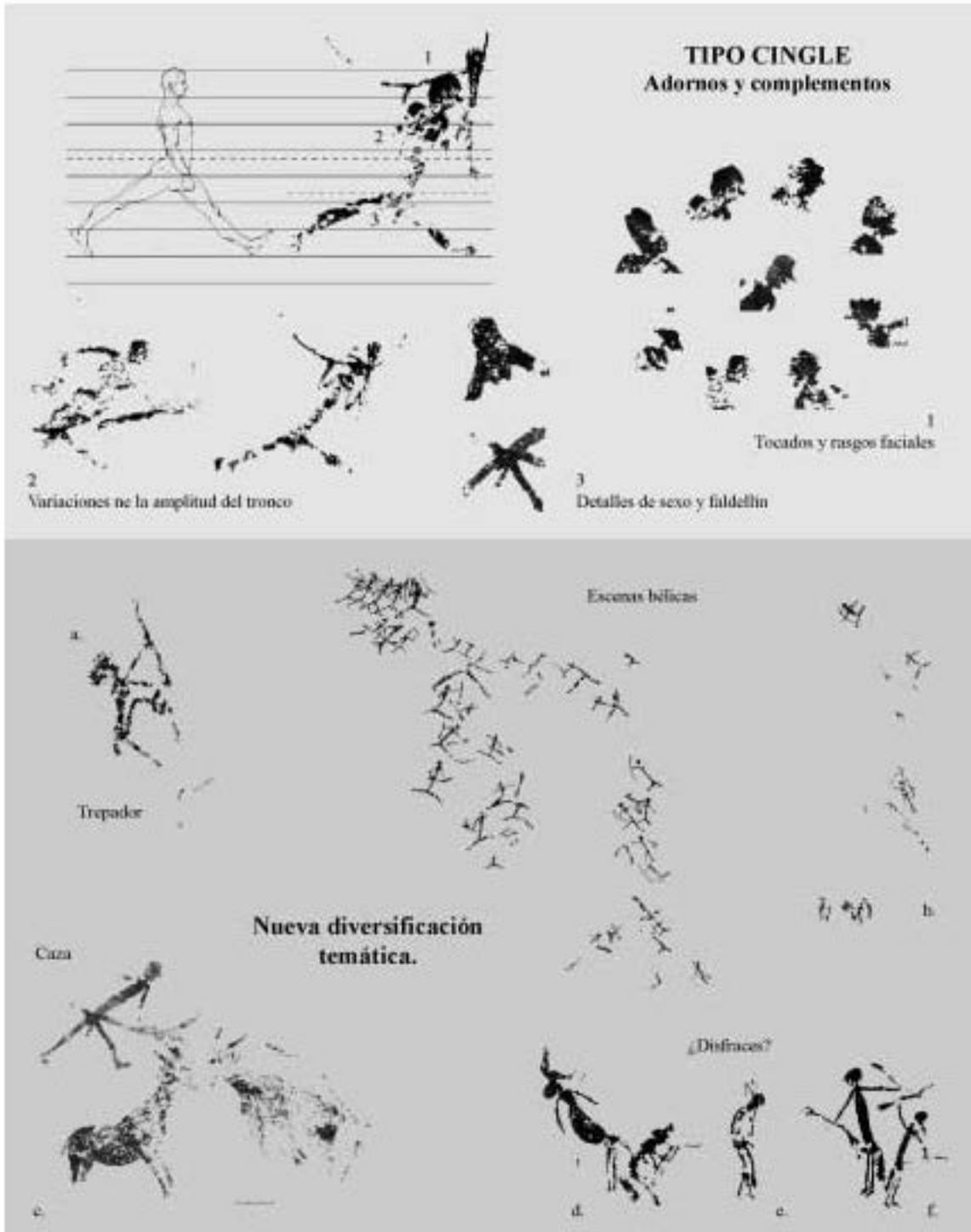


Fig. 8.- Rasgos que caracterizan al Tipo Cingle. Calcos según: a. Cingle de la Mola Remigia IV. b. Cingle de la Mola Remigia IX (Ripoll, 1963). c. Cova dels Cavalls (Martínez y Villaverde, coords., 2002). d, e y f. Cingle de la Mola Remigia, Cova del Polvorí y Cova Remigia (Alonso y Grimal, 2002).

cación, y en todo caso reutilizando aquellas figuras que les resultan útiles para la nueva temática.²⁰ Cuando actúan como motivos complementarios, unas veces se adhieren a escenas preexistentes manteniendo la coherencia narrativa,²¹ mientras que en otras producen un cambio temático.²² En su uso del soporte tampoco muestran un comportamiento regular, aunque los lienzos no suelen exceder el campo manual del pintor y sus límites vienen marcados por los cambios estructurales del soporte, cavidades y unidades, y no por los límites del abrigo, como ocurría con los tipos Centelles y Civil.

Su presencia es significativa en los conjuntos castellonenses,²³ pero más exigua fuera de este ámbito. Tal vez podríamos aceptar la existencia de cierto paralelismo con algunos individuos del territorio valenciano (falange de arqueros del Abrigo del Voro –Quesa– [Aparicio, 1988] y figuras humanas del Abrigo de Trini –Millares–), si bien es cierto que el primero parece más próximo desde el punto de vista temático que desde el estrictamente formal.

F. Tipo Lineal (fig. 9)

En las figuras de este horizonte, la línea configura la estructura corporal básica y las variantes aparecen en función del grosor y la longitud del trazo o en la forma de articular sus diversas partes anatómicas. Sus variaciones en la relación tronco/extremidades o en el formato de las cabezas evidencian que estamos ante una agrupación artificial, que sin duda incorpora diversas variantes que deberán ser individualizadas en futuros trabajos, aunque se trata de una labor compleja dado el poco juego que deja al análisis de la variación interna su excesiva esquematización.

No obstante, en el maestrazgo castellonense destaca el predominio de los tipos compactos, de pequeño tamaño, efectuados mediante la yuxtaposición de dos simples trazos lineales que figuran el tronco y las extremidades, en disposición de carrera al vuelo (fig. 9.e-k). Una variante que podríamos denominar tipo Dogues, por la importancia que adquiere este tipo en la escena bélica del citado yacimiento y que contrasta con otras variantes de trazo más sutil documentadas en Civil y Cavalls (fig. 9.a-c). La simplificación de la figura lleva a una pérdida de la importancia del individuo frente a la acción desarrollada, aunque no redundando en una desaparición de tocados y complementos, tales como bolsas de pequeño tamaño. Su tamaño es reducido, sin llegar a superar los 14 cm. Las de tipo compacto rara vez superan los 5 cm, lo que las convierte en verdaderas microfiguras.

20 En la escena bélica del Cingle de la Mola Remigia IX reaprovechan varios arqueros previos de tipo Centelles para insertarlos en la acción, mientras que se superponen sobre dos cápridos de gran tamaño.

21 En la Cova dels Cavalls, los arqueros 8 y 24 se adhieren a dos escenas de caza repitiendo la acción desarrollada por los arqueros previos para complementar la acción.

22 El arquero 50 de la Cova dels Cavalls se yuxtapone a dos representaciones de cápridos previas, para construir una escena de temática cinegética, mientras que se superpone a los restos de una pierna de un arquero de tipo Centelles.

23 Cingle de la Mola Remigia, Cova dels Cavalls, Cova Alta del Llidoner, Cova Remigia, Coves de la Saltadora, La Joquera, Cingle de Palanques, Cova del Polvorí y tal vez Racó de Nando VII.

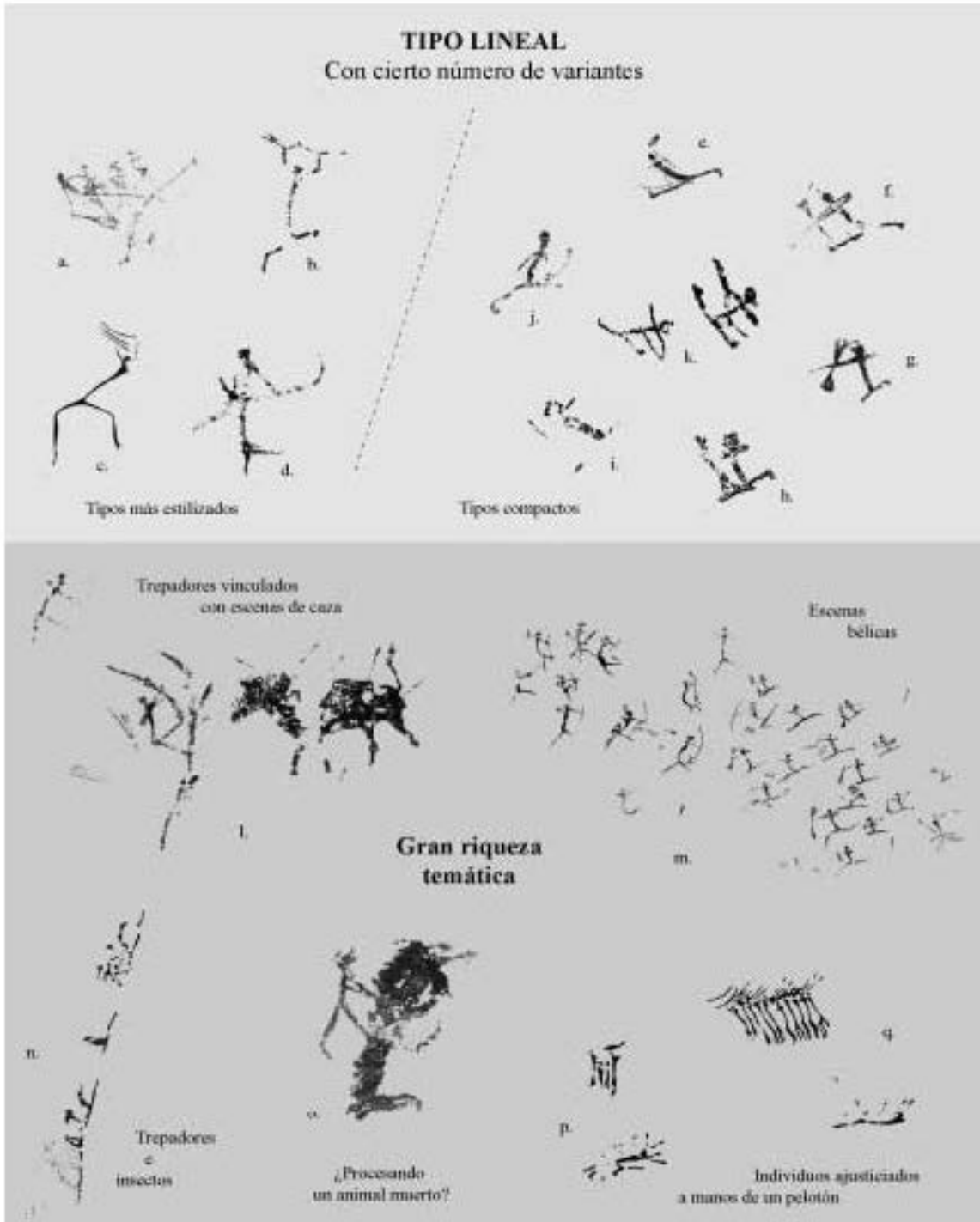


Fig. 9.- Las variaciones del tipo Lineal. Calcos según: a. Cova dels Cavalls (Martínez y Villaverde, coords., 2002). b y c. Coves del Civil (Obermaier y Wernert, 1919). d, e, f, j y o. Coves de la Saltadora VII (Domingo, 2000). g y h. Dogues. i. Cingle de la Mola Remigia IX. k. Cingle de la Mola Remigia VI. l. Cingle del Mas d'en Josep (Domingo et al., 2003). m. Abric de les Dogues (Porcar, 1935). n. Cingle de l'Ermita (Viñas, 1980). p y q. Cova Remigia V (Porcar, 1945).

Se trata de la fase de mayor riqueza temática, ya que junto a las tradicionales escenas cinegéticas, en las que intervienen sobre ciervos, cápridos, bóvidos y jabalíes, reaparecen los ajusticiamientos, en los que se reproduce el pelotón que efectúa la acción (fig. 9.p-q), y los trepadores, que ahora son más numerosos y aparecen en contextos distintos, vinculados a representaciones de insectos (fig. 9.n) o a escenas de caza de jabalíes (fig. 9.l). Entre las temáticas nuevas destaca el procesado de un animal muerto (fig. 9.o) y las escenas bélicas, que podrían traducir un aumento de la conflictividad social (fig. 9.m). En la mayor parte de los casos actúan como motivos complementarios aunque encontramos algún ejemplo en el que conforman escenas por sí mismos. No obstante, debemos señalar la necesidad de profundizar en las variaciones internas de este tipo humano, que sin duda engloba diversas variantes. Su dispersión geográfica es muy amplia ya que personajes que respondan al concepto general lineal aparecen en todos los núcleos con Arte Levantino.

4.2. Propuesta de seriación estilística y evolución de las convenciones gráficas

En base a las pautas de superposición y adición, proponemos una secuencia evolutiva que se aleja completamente de las propuestas unilineales manejadas durante décadas (fig. 10). Dicha secuencia revela la existencia de variaciones debidas a cambios temporales y otras a variaciones sincrónicas de tipo funcional (como las variantes englobadas en el horizonte Centelles, cuyas diferencias formales buscan la caracterización de diversos grupos de sexo o edad dentro del mismo horizonte, o las figuras tipo Tolls, que podrían constituir una variante funcional sincrónica del tipo Centelles o una variante de autor del tipo Mas d'en Josep).

Sin lugar a duda la fase más antigua en la que aparece la figura humana es el horizonte Centelles, sobre el que se superponen o adhieren el resto de tipos humanos individualizados. Pero resulta más complejo determinar cuál es la fase inmediatamente posterior, si el tipo Civil o el Mas d'en Josep.

Si partimos de un análisis formal, el parecido entre los tipos Mas d'en Josep y Centelles nos podría incitar a considerarlos consecutivos o incluso dos variantes funcionales de un mismo tipo humano, el primero destinado a escenas de tipo cinegético y el segundo a escenas de tipo social. A pesar de sus similitudes formales, a nuestro juicio deben corresponder a dos horizontes diferenciados a escala temporal, dada su coexistencia en algunos conjuntos en los que las escenas del primer tipo interrumpen el desarrollo narrativo del segundo (Cova dels Cavalls II, Coves de la Saltadora VII). Dicha coexistencia no es compatible, en nuestra opinión, con una estructuración espacial que reserva áreas específicas para el desarrollo de actividades diversas, como es propio de las sociedades humanas, por lo que consideramos que debió existir un cierto lapso temporal entre ambas intervenciones. Por otro lado, si nos centramos en la temática y las pautas de composición de los tipos Centelles y Civil, la reproducción de escenas protagonizadas por un

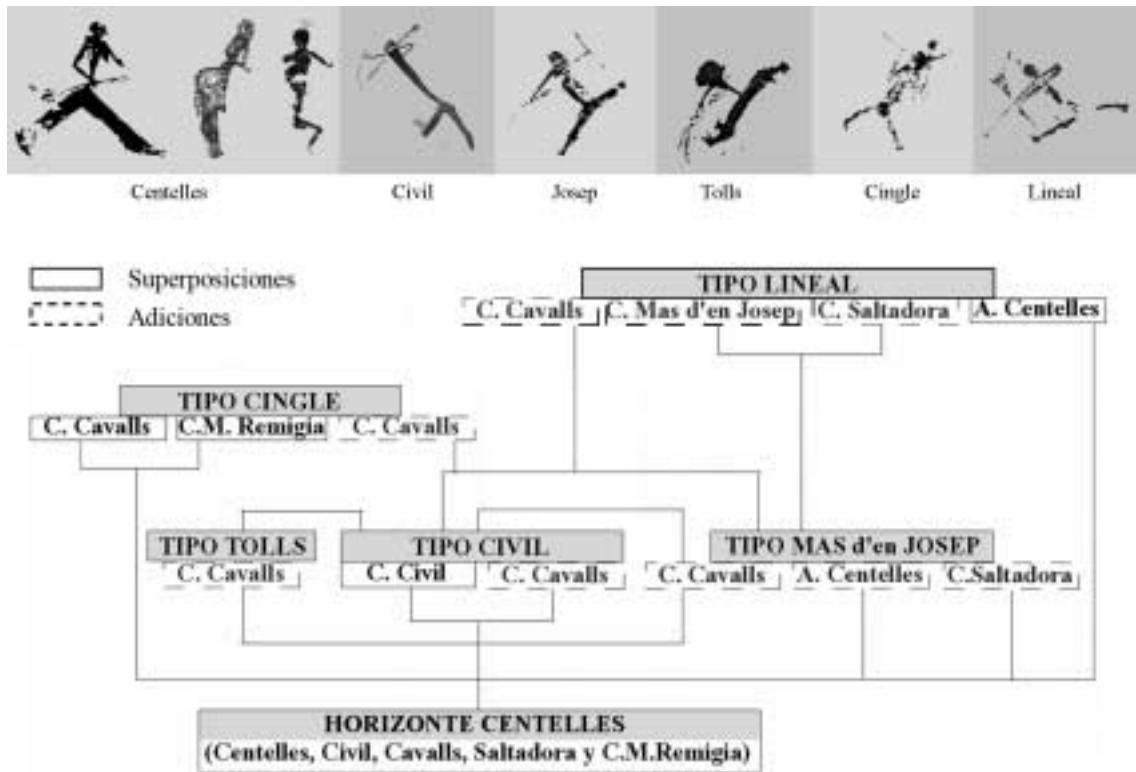


Fig. 10.- Secuencia evolutiva de los tipos humanos a partir del análisis de las superposiciones y adiciones en los yacimientos estudiados. En la parte inferior de cada tipo incluimos los yacimientos en los que se documenta, enmarcados por una línea continua cuando protagonizan superposiciones y discontinua cuando se trata de adiciones.

importante número de arqueros, que constituyen los únicos protagonistas, que acaparan prácticamente la totalidad del panel y que además comparten el recurso a la bicromía en algunas temáticas, nos serviría para defender su proximidad temporal. Sin duda, ninguno de estos argumentos puede considerarse definitivo para garantizar el orden sucesorio entre ambos horizontes. La posibilidad de que los desaparecidos motivos 44, 47 y 48 de la Cova dels Cavalls constituyeran tres individuos de tipo Mas d'en Josep que se adhieren a la batida de caza protagonizada por figuras de tipo Civil, estaría sugiriendo que el horizonte Civil constituye la segunda fase de la secuencia, seguido por el tipo Mas d'en Josep. Pero tal argumento podría rebatirse aduciendo que dichos arqueros también podrían ser restos de un horizonte anterior, que las figuras de tipo Civil reaprovechan para su escena de caza, precisamente porque su disposición resultara coherente con la nueva temática. Por tanto, se trata de una propuesta que deberemos confirmar en futuros trabajos, mediante la búsqueda de superposiciones o adiciones que resulten más determinantes.

En la Cova dels Cavalls, sobre el tipo Civil y rompiendo el desarrollo escénico de las figuras de tipo Centelles, parece adherirse un arquero de **tipo Tolls**. Pero una vez más dudamos si realmente se adhiere al tipo Civil o se trata de una representación previa rea-

provechada, precisamente por el lugar que ocupa en el lienzo y por mantener una disposición acorde con la nueva temática representada. Ya hemos señalado la posibilidad de que este tipo humano constituya una simple variante funcional del tipo Centelles, centrada en la temática cinegética, o una variante de autor del tipo Mas d'en Josep, a la que se aproxima desde el punto de vista formal, temático y compositivo.

Lo que no cabe duda es que las representaciones de **tipo Cingle** se adhieren y superponen sobre las figuras tipo Mas d'en Josep, Civil y Centelles, por lo que se trata de una de las últimas fases de la secuencia evolutiva del Arte Levantino. Sobre ella tan sólo intervienen motivos de **concepto lineal**. En cuanto a estos últimos, queremos insistir en el carácter provisional de su agrupación en un mismo tipo, ya que existen suficientes diferencias internas como para individualizar diversos subtipos. No obstante, se trata de un concepto que ocupa el último lugar en la secuencia.

A partir de esa secuencia artística podemos efectuar una primera propuesta de la evolución de las convenciones gráficas en el núcleo analizado, siempre referidas a la figura humana (fig. 11). Su evolución podría considerarse relativamente lineal en algunos aspectos, como en la progresiva reducción del tamaño de las figuras a medida que avanzamos en la secuencia, la tendencia hacia la desaparición del modelado anatómico, la búsqueda progresiva de la estilización de los torsos o la progresiva reducción del campo de dibujo cuando analizamos las composiciones. Pero esa progresión lineal es ficticia, ya que si analizamos otros muchos aspectos que caracterizan a los diversos horizontes, observamos cambios drásticos en determinadas fases, que vuelven a los orígenes en las subsiguientes. Así por ejemplo, no podemos hablar de una progresión lineal en cuanto a los ornamentos, que desaparecen con el tipo Civil y vuelven a ser recuperados con los tipos Mas d'en Josep y Tolls, para volver a ser modificados en las dos últimas fases de la secuencia. Un aspecto que se repite con la temática representada (fig. 12), que muestra una progresiva transformación de los temas 'sociales' a los cinegéticos en las primeras fases y que en las dos últimas vuelve a recuperar algunos de los temas perdidos, como las ejecuciones de individuos o las pequeñas agrupaciones de personajes, tal vez con fines ceremoniales. Asimismo, al final de la secuencia proliferan nuevas temáticas, como las escenas bélicas, el procesado de animales o los trepadores vinculados con actividades cinegéticas o con la presencia de insectos.

Desde el punto de vista compositivo observamos cambios en la selección del emplazamiento, con una progresiva tendencia a la reducción del campo de dibujo, cambios en el uso de las irregularidades del soporte, que en las primeras fases incluso se incorporan a la escena y a partir del horizonte Mas d'en Josep actúan como marco escénico; cambios en la ordenación, en las formas de perspectiva y en los planos de representación, que muchas veces varían en función de la temática, aunque los planos oblicuos aparecen a partir de la introducción de la temática cinegética con el horizonte Civil. En sus formas de adición también se observan cambios importantes, con un predominio de las escenas de tipo exclusivo en los primeros horizontes y una multiplicación del comportamiento

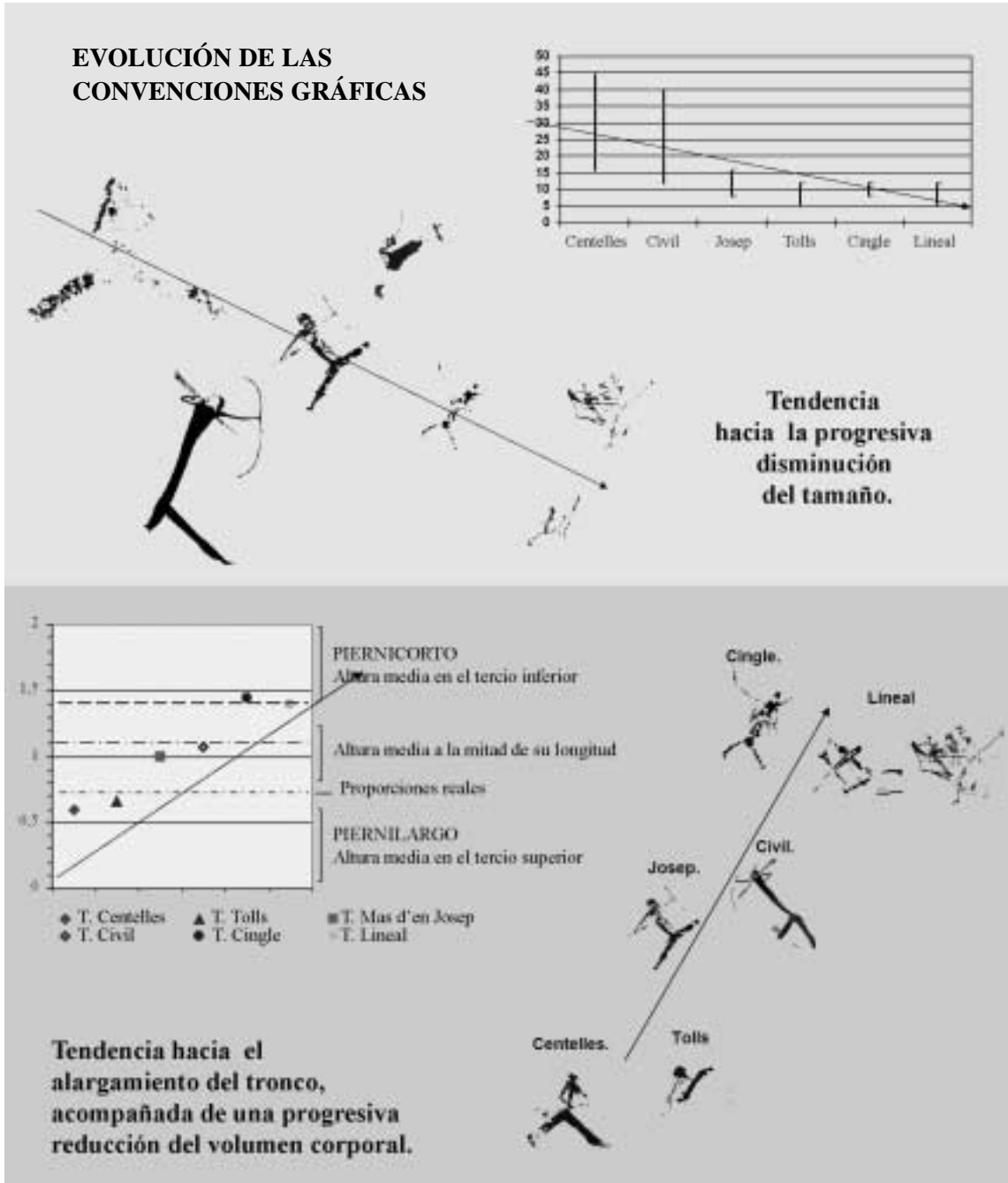


Fig. 11.- Evolución de las diversas convenciones gráficas levantinas en relación con la secuencia evolutiva propuesta.

TEMÁTICA Casita-Vallarta			Tipos humanos					
			Centelles (a)	Civil (b)	Mas d'en Josep (c)	Tolls (d)	Cingle (e)	Lineal (f)
S O C I A L	Agrupaciones de arqueros	Paras trios	Exc. 1	Exc. 9	---	---	---	---
		Grupos	Exc. 2	---	---	---	Exc. 13	---
	Maternidad / Fertilidad		Exc. 3	---	---	---	---	---
	Individuos flechados	Aislados	Exc. 4	---	---	---	---	---
		Con pelotón	---	---	---	---	Exc. 14	Exc. 15
Escenas bélicas		---	---	---	---	Exc. 16	Exc. 15	
C I N E G É T I C O	Escenas de caza	Cérvidos	---	Exc. 9	Exc. y Comp. de b 7	Exc. 10; ¿Comp. de b 711	Comp. de b 10	Exc. 15, Comp. de c 16; Comp. de animal 17 Comp. de b 18
		Cápidos	---	---	Comp. de animal 9	Exc. 11	Comp. de a 17; Comp. de animal 19 y Exc. 20	Comp. de c 19
		Jabalies	---	---	Exc. 9	---	Comp. de a 19 y Exc. 21	Exc. 20 y Comp. de c 11
		Bóvidos	---	---	---	---	---	Comp. 21
	Procesado animal		---	---	---	---	---	Exc. 15
Trepadores	Aislados	---	---	---	---	Exc. 11	Exc. 19	
	Esc. Caza	---	---	---	---	---	Exc. 19 y comp. de c 20	

Fig. 12.- Inventario de temas representados en los yacimientos levantinos del maestrazgo castellanense. (1) Abric de Centelles, Cova dels Cavalls, Coves de la Saltadora VII, ¿Coves del Civil?, ¿Cingle de la Mola Remigia?, ¿Cingle de Palanques? (2) Coves de la Saltadora IX, con paralelos en el Abrigo del Arquero (Teruel). (3) Abric de Centelles y Covetes del Puntal. (4) Coves de la Saltadora VII-20 y VII-22 a 25, 27 y 28 y Cova Remigia. (5) Coves del Civil, Cingle dels Tolls del Puntal, con paralelos en Abrigo del Chopo fuera de este ámbito. (6) Cova dels Cavalls-23a, 25a y 26a y Cova Remigia. (7) Como motivos exclusivos se documentan en Mas d'en Josep-21, Coves de la Saltadora VIII-4, IX-19 y IV-4 a 6. Como posibles complementarios del tipo Civil: Cova dels Cavalls 44-47 y 48. (8) Coves de la Saltadora 14-IX (aunque de atribución insegura), cuenta con un paralelo en Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel, motivo 80). (9) Mas d'en Josep-11, Coves de la Saltadora VII-26 y 42, Cova Remigia V, Cova del Polvorí (panel II, según Mesado, 1989), Racó de Nando II (según González Prats, 1974). (10) Cingle dels Tolls del Puntal. (11) Cova dels Cavalls. (12) Saltadora IV. (13) Cova Remigia y C.M. Remigia V-14 y 15. (14) Cova Remigia, con paralelos turolenses en el Abrigo de los Trepadores y en Covacho Ahumado. (15) Cingle de la Mola Remigia IX. (16) Cova dels Cavalls-24a. (17) Coves de la Saltadora IX. (18) Cova dels Cavalls-50a y Saltadora VII-53. (19) Cova Alta del Llidoner. (20) Cingle de Palanques. (21) Racó de Nando II (según González Prats, 1974). (22) Cingle de la Mola Remigia IV. (23) Cova Remigia II y V (con paralelos fuera del Maestrazgo castellanense en Abrigo de los Trepadores (El Mortero, Alacón, Teruel). (24) La Galería del Roure (Morella); Dogues. (25) Coves de la Saltadora VII-78. (26) Coves de la Saltadora IV y VIII-13 y 14. (27) Mas d'en Josep-16. (28) Cova dels Cavalls-37a y 42a. (29) Cova Alta del Llidoner. (30) Racó de Nando VII. (31) Saltadora VII-46 y 47 y Cingle del Mas d'en Josep-10 y 12. (32) Coves de la Saltadora VII-15a. (33) Coves de la Saltadora VII-61 y 64 y Cingle de la Mola Remigia VI. (34) Mas d'en Salvador (según Viñas, 1982: 113 recolectando miel trepando a un árbol o construcción y abejas; Cingle de l'Ermità 3 trepadores lineales trepan por un tronco (según Viñas, 1982: 116). (35) Cova Remigia III. (36) Mas d'en Josep-12.

complementario a partir del tipo Cingle. A medida que avanza la secuencia observamos una progresiva ampliación de los espacios socializados. Junto a las grandes cavidades seleccionadas en los primeros horizontes, se socializan nuevos espacios de menor envergadura, tal vez por cambios en la dinámica de ocupación del territorio, tal vez por la necesidad de ampliar los lienzos que se hallan excesivamente saturados.

5. CONSIDERACIONES FINALES

El análisis regional de las figuras humanas levantinas del núcleo Valltorta-Gasulla ha permitido individualizar hasta seis horizontes estilísticos con sus respectivas especificidades formales, técnicas, temáticas y compositivas. No siempre podemos hablar de cambios drásticos entre las diversas fases, sino que se documentan perduraciones y rupturas, tal vez vinculados con cambios sociales de cierta envergadura, que también debieron quedar plasmados en otros aspectos de la cultura material. Esto nos permite hablar de una cierta perduración temporal de este arte.

La secuencia propuesta es sin duda provisional, ya que se basa en el análisis de seis conjuntos y no presta atención a las pautas de variación de la figura animal, que juega un papel importante en los paneles. Asimismo, debemos seguir profundizando en las pautas de superposición y adición entre diversos tipos humanos, que no parecen definitivas, y avanzar en la sistematización de las figuras de tipo lineal. Tan sólo partiendo de un análisis exhaustivo de ámbitos regionales más restringidos, en los que no debemos imponer a priori las pautas evolutivas observadas en otros ámbitos, podremos avanzar hacia la comprensión global de este arte.

La frecuente consideración del Arte Levantino a nivel global ha provocado la aceptación generalizada de ciertas premisas que se ven desarticuladas cuando analizamos de forma individualizada las diversas fases internas. Tradicionalmente se consideraba que los pintores levantinos valoraban fundamentalmente el mundo cinegético. Sin embargo, la figura humana irrumpe en la secuencia de manera solitaria, para reproducir escenas de tipo social con el horizonte Centelles. Este horizonte aparece intercalado entre representaciones animales de pequeño tamaño,²⁴ que generalmente se consideraban finalistas en la secuencia, y escenas narrativas que progresivamente van introduciendo los temas venatorios. Asimismo, hemos podido constatar cómo las representaciones animales de gran tamaño, en actitudes reposadas, no son exclusivas de las primeras etapas, ni la caza del jabalí queda restringida a las últimas fases, sino que ambas parecen perdurar a lo largo de la secuencia (Domingo et al., 2003). También debemos relativizar la supuesta dinamización progresiva de las representaciones, ya que los cambios en el grado de anima-

²⁴ En la Cova dels Cavalls, un arquero de tipo Centelles parece superponerse a un cáprido de pequeñas dimensiones.

ción dependen de los cambios temáticos, que son los que deben analizarse con mayor detalle.

En resumen, la necesidad de profundizar en la relación entre arte y contexto debe partir necesariamente de la sistematización estilística de esta manifestación gráfica. El análisis de la figura humana ha resultado fructífero para este fin, aunque quedan pendientes algunos aspectos, como la sistematización interna de las figuras de tipo lineal, para lo que resulta necesario el acceso a un mayor número de conjuntos; la sistematización de la fauna representada; la contextualización de cada uno de los horizontes individualizados, analizados no sólo en relación al registro arqueológico sino también a los principales rasgos físicos de su emplazamiento con objeto de extraer información acerca de los usos del espacio; y la realización de estudios arqueométricos, que están siendo fructíferos en el terreno del Arte Rupestre Paleolítico y que nos ayudarían a determinar el orden de las superposiciones, el grado de homogeneidad de las recetas empleadas en los diversos horizontes y tal vez su relación con otros componentes de la cultura material.

AGRADECIMIENTOS

Valentín Villaverde dirigió y colaboró en este trabajo, con la codirección de Rafael Martínez. Las críticas constructivas de Claire Smith, Bernat Martí y Meg Conkey fueron fundamentales para diversos aspectos de nuestra investigación, así como las discusiones sobre el concepto de estilo con Eduardo Serafín y Pablo García. En el proceso de documentación digital de los conjuntos estudiados fue fundamental el trabajo de Esther López y de Rosa García y, en el trabajo de campo, la colaboración de Pere Guillem. Dídac Roman, Yolanda Carrión, Maria Ntinou, Tina Badal y otros muchos compañeros del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universitat de València me dieron el apoyo necesario para finalizar este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M. (1952): *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses (C.S.I.C).
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1996): *El Arte rupestre prehistórico de la cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. Barcelona. 2 vols.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (2002): “Arte Levantino en Castellón”. *Millars. Espai i Història*, XXIV (año 2001): 111-152.
- APARICIO, J. (1988): “Escena de danza en el abrigo del Voro (Quesa, Valencia)”. *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 369-372.
- BELTRÁN, A. (1968): *Arte rupestre Levantino*. Zaragoza, Seminario de Prehistoria y Protohistoria, Facultad de Filosofía y Letras, 258 p.

- BELTRÁN, A. (dir.) (2002): *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz*. Zaragoza, Prames.
- BLASCO, M.C. (1981): “Tipología de la figura humana en el arte rupestre levantino”. *Altamira Symposium*. Madrid, Ministerio de Cultura: 361-377.
- BREUIL, H. (1920): “Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique. Les roches peintes de Minateda (Albacete)”. *L'Anthropologie*, XXX: 1-50.
- CABRÉ, J. (1915): *El Arte Rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1, Madrid.
- CABRÉ, J. (1925): “Las pinturas rupestres de la Valltorta: escena bélica de la cova del Civil”. *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, IV (1 y 2): 201-233.
- CARR, C. y NEITZEL, J.E. (eds.) (1995): *Style, Society and Person. Archaeological and ethnological perspectives*. London, Plenum Press: 480 p.
- CLEGG, J. (1987): “Style and tradition at Sturt’s Meadows”. *World Archaeology*, 19 (2): 236-255.
- CONKEY, M. y HASTORF, C. (eds.) (1990): *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press: 124 p.
- DOMINGO, I. (2000): *El abrigo VII de les Coves de la Saltadora. Análisis interno y composición*. Trabajo de investigación inédito. Universitat de València.
- DOMINGO, I. (2005): *Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Servei de Publicacions, Universitat de València [CD-ROM].
- DOMINGO, I. y LÓPEZ-MONTALVO, E. (2002): “Metodología: el proceso de obtención de calcos o reproducciones”. Martínez, R. y Villaverde, V. (coord.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Tírig. Museu de la Valltorta, Generalitat Valenciana: 75-81.
- DOMINGO, I.; LÓPEZ-MONTALVO, E.; VILLAVARDE, V.; GUILLEM, P.M. y MARTÍNEZ, R. (2003): “Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d’En Josep (Tírig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del arte levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes”. *Saguntum*, 35: 9-50.
- DOMINGO, I.; LÓPEZ, E.; VILLAVARDE, V. y MARTÍNEZ, R. (e.p.): *Los Abrigos VII, VIII y IX de les Coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló)*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. Valencia.
- FORTEA, F.J. y AURA, E. (1987): “Una escena de vareo en la Sarga (Alcoi). Aportaciones a los problemas del arte levantino”. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII: 97-120.
- GALLIANA, M^a.F. (1992): “Consideraciones en torno al arte rupestre levantino del Bajo Ebro y del Bajo Aragón”. En Utrilla, P. (coord.): *Aragón / Litoral Mediterráneo. Intercambios Culturales durante la Prehistoria*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico: 447-453.
- GONZÁLEZ PRATS, A. (1974): “El complejo rupestre del Riu de Montllor”. *Zephyrus*, XXV: 259-279.
- HEGMON, M. (1992): “Archaeological research on style”. *Annual Review of Anthropology*, 21: 517-536.
- HERNÁNDEZ, M.; FERRER, P. y CATALÀ, E. (1998): *Art Llevantí*. Cocentaina, Centre d’Estudis Contestans.
- LEROI-GOURHAN, A. (1964): *Le gest et la parole I: Technique et Language*. Paris, A. Michel.

- LÓPEZ-MONTALVO, E. (2000): *Los abrigos VIII y IX de les Coves de la Saltadora. Análisis interno y composición*. Trabajo de investigación inédito. Universitat de València.
- LÓPEZ-MONTALVO, E. y DOMINGO-SANZ, I. (2005): “Nuevas tecnologías y restitución bidimensional de los paneles levantinos: primeros resultados y valoración crítica del método”. *Actas del III Congreso de Neolítico en la Península Ibérica* (octubre de 2003). Universidad de Cantabria, Santander: 719-728.
- LÓPEZ-MONTALVO, E.; VILLAVERDE, V.; GARCÍA-ROBLES, M.R.; MARTÍNEZ, R. y DOMINGO, I. (2001): “Arte rupestre del Barranc de la Xivana (Alfarb, València)”. *Saguntum*, 33: 9-26.
- MARTÍ, B. y HERNÁNDEZ, M. (1988): *El neolític valencià. Art rupestre i cultura material*. València, Servei d'Investigació Prehistòrica. Diputació de València.
- MARTÍNEZ, R. (2002): “Intervenciones preventivas, conservación y difusión del arte rupestre en la Comunidad Valenciana”. *Panel*, 1: 70-81.
- MARTÍNEZ, R. y VILLAVERDE, V. (coords.) (2002): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Tírig. Museu de la Valltorta, Generalitat Valenciana.
- MESADO, N. (1989): *Nuevas pinturas rupestres en la “Cova dels Rossegadors”*. (La Pobla de Benifassà-Castellón). Castellón. Sociedad Castellonense de Cultura.
- UBERMAIER, H. y WERNERT, P. (1919): *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta*. (Castellón). Memoria de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 23. Madrid.
- PIÑÓN, F. (1982): *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Monografías de Investigación y Museo de Altamira, 6. Santander, Ministerio de Cultura.
- PORCAR, J. (1935): “Noves pintures rupestres en el terme d'Ares”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XVI, cuad. 1: 30-32.
- PORCAR, J. (1945): “Iconografía Rupestre de Gasulla y Valltorta. Danza de Arqueros ante figuras humanas sacrificadas”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXI: 145-152.
- RIPOLL, E. (1960): “Para una cronología relativa de las pinturas rupestres del levante español”. *Festschrift für Lothar Zotz*. Bonn, Ludwig Röhrscheid Verlag: 457-465.
- RIPOLL, E. (1963): *Pinturas rupestres de la Gasulla*. Monografías de Arte Rupestre. *Arte Rupestre Levantino*, nº 2. Barcelona.
- SARRIÀ, E. (1989): “Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)”. *Lucentum*, VII-VIII: 7-33.
- TRONCOSO, Andrés (2002): “Estilo, Arte Rupestre y Sociedad en la zona central de Chile”. *Complutum*, 13: 135-153.
- VILLAVERDE, V.; DOMINGO, I.; LÓPEZ-MONTALVO, E. y GARCÍA-ROBLES, R.M. (2002): “Descripción de los motivos pintados del Abric II de la Cova dels Cavalls”. En Martínez, R. y Villaverde, V. (coord.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1: 83-133.
- VILLAVERDE, V.; LÓPEZ-MONTALVO, E.; DOMINGO, I. y MARTÍNEZ, R. (2002): “Estudio de la composición y el estilo”. En Martínez, R. y Villaverde, V. (coord.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1: 135-189.

- VILLAVERDE, V; DOMINGO, I. y LÓPEZ-MONTALVO, E. (2002): “Las figuras levantinas del Abric I de la Sarga: aproximación a su estilo y composición”. En Hernández, M.S. y Segura, J.M. (coord.): *La Sarga. Arte Rupestre y territorio*. Alcoi. Ajuntament, Caja de Ahorros del Mediterráneo: 101-126.
- VIÑAS, R. (1975): “El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona)”. *Speleon*, Monografía I: 115-151.
- VIÑAS, R. (1980): “Figuras inéditas en el barranco de la Valltorta (Castellón)”. *Ampurias*, 41-42: 1-34.
- VIÑAS, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*. Barcelona, Ed. Castell.
- VIÑAS, R. y RUBIO, A. (1988): “Un nuevo ejemplo de figura flechada en el conjunto de la Valltorta (Castellón)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 13: 83-93.
- VIÑAS, R. y SARRIÁ, E. (1981): “Noticia de un nuevo conjunto de pinturas rupestres en Albocàsser”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 8: 301-305.

