

## Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino

Anna Alonso Tejada - Alexandre Grimal.

### I. INTRODUCCIÓN

El estudio morfológico que en estos últimos años venimos realizando de los elementos esenciales de la iconografía del Arte Levantino nos ha permitido agrupar las representaciones humanas en un número limitado de estructuras que hemos denominado Conceptos (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, e.p., f). Entre éstos, hay uno en particular, el Concepto I —integrado por dos ejes, el más prolongado define las dos piernas y es de tendencia horizontal, insertándose en él el correspondiente a la cabeza-tórax, que puede presentar una disposición vertical u oblicua—, cuya configuración es especialmente interesante ya que presenta una distribución geográfica muy determinada. Coincide, a grandes rasgos, con el dominio territorial conocido como el Maestrazgo y zonas aledañas y que estaría delimitado por el norte por las estaciones turolenses de Los Chaparros (Albalate del Arzobispo), Els Gascons (Cretas) y las estaciones tarraconenses de Vandellòs y, especialmente, Cabra Feixet (Perelló). Dicha área artística origina una diferenciación entre sus yacimientos y los que conforman el sector más septentrional del Arte Levantino y que corresponde a las estaciones de Tarragona Norte, Lérida y Huesca.

De ese amplio territorio, han sido, sin la menor duda, los enclaves oscenses los que han conseguido mantener un interés más vivo entre la investigación. Inicialmente porque los hallazgos de varios grupos de estaciones con motivos levantinos ampliaban considerablemente el área de extensión de dicho arte —en cierto modo insinuada sutilmente por el hallazgo en la década de los setenta de la Cova dels Vilasos

(Os de Balaguer, Lérida)— pero, fundamentalmente, porque a la presencia muy notoria de elementos de la Pintura Esquemática se incorporaba la identificación de otro de los artes postpaleolíticos determinados en los últimos decenios; nos referimos al Arte Lineal-geométrico (FORTEA, 1974; 1975; 1976) representado por la estación de Labarta (Adahuesca), en la que los motivos geométricos se infraponían a dos cuadrúpedos levantinos (BALDELLOU, PAINAUD y CALVO, 1986), panel pintado que A. Beltrán incorporaba en el que él denomina bajo el nombre de Prelevantino.

Por otra parte, los yacimientos en torno al río Vero adquirirían, según sus estudiosos, una particular importancia al poderse convertir en paradigmas del proceso evolutivo que se producía del Levantino al Esquemático, al existir en varios de ellos un tipo de figuras denominadas «subesquemáticas» (BALDELLOU, 1987, 120).

La revisión que, al parecer, se ha realizado recientemente del mencionado abrigo de Labarta por M.<sup>a</sup> José Calvo, con motivo de su tesis doctoral, que ha sido referenciada en uno de los trabajos de M. HERNÁNDEZ (1995, 94), ofrece unos datos ciertamente distintos a los mantenidos hasta ahora. Todo parece indicar que los motivos geométricos se hallan dispuestos sobre los cuadrúpedos levantinos.

Para nosotros, los nuevos datos no hacen más que ratificar la opinión que venimos manteniendo de la inexistencia de arte parietal Lineal-geométrico, que imponía un límite cronológico al Levantino (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, 1994, 57-58). En efecto, de los escasos paneles pintados que conformaban aquel horizonte se ha debido excluir la estación alicantina de La Sarga (Alcoy), ya que se inte-

graría en el Arte Macroesquemático (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÀ, 1988); no puede seguir aceptándose —por falta de elementos objetivos— la infraposición de los zigzags al ciervo de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia); debe, igualmente, excluirse el caso de Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia) porque la retícula no precede temporalmente a los primeros motivos levantinos del panel, constituidos, en realidad, por animales de pequeño tamaño. Tampoco pueden aceptarse las pinturas de la Cueva de la Cocina (Dos Aguas, Valencia) como representantes de aquel horizonte ya que su revisión concluye que se trata de motivos levantinos (ALONSO, 1993; GRIMAL, 1993).

De manera que con la exclusión del yacimiento de Labarta parece quedar zanjada definitivamente la inexistencia de aquella modalidad artística, que, todo hay que decirlo, en los 20 años desde su enunciado, a pesar de los centenares de yacimientos descubiertos, sólo había incorporado el panel oscense.

Durante muchas décadas se ha propuesto como hipótesis de trabajo para las artes postpaleolíticas un proceso evolutivo de las formas, al que ya hemos hecho referencia, según el cual las imágenes naturalistas (Arte Levantino) se irían transformando progresivamente hacia morfologías esquemáticas y abstractas (Pintura Esquemática) (HERNÁNDEZ PACHECO, 1918; 1924; ALMAGRO, 1952; RIPOLL, 1960; BELTRÁN, 1968...). Esta teoría, sin embargo, presentaba no pocas zonas oscuras, ya que no llegaban a abordar en profundidad algo que parece fundamental en todas y cada una de las modalidades artísticas como es la definición de los procesos técnicos, los conceptos estructurales, en definitiva, los principios que rigen cualquier arte. Y prueba de ello es el confusiónismo por el que se ha pasado a la hora de calificar buena parte de los motivos pintados, lo que ha originado términos tan subjetivos e imprecisos como «infraesquemático», «infranaturalista», «seminaturalista»; «subesquemático», etc. Con todo, la cuestión de fondo es que hoy por hoy no sólo carecemos de elementos fundamentados en que mantener aquel proceso evolutivo sino que, bien al contrario, cada vez con más evidencia se dispone de pruebas que invalidan ese proceso y que separan definitivamente las dos grandes modalidades pictóricas postpaleolíticas. Volveremos a referirnos a esta cuestión en el apartado correspondiente a las técnicas.

Una vez realizadas las oportunas precisiones, los enclaves oscenses y catalanes parecen estar mucho más próximos, al disponer únicamente del Arte Levantino y Esquemático. El objetivo de estas

líneas trata de perfilar la manera en que los territorios, aparentemente periféricos, participan de la cultura artística levantina y, a la vez, intentar determinar si existe una vinculación entre todos ellos en orden a determinar la posible definición de un área pictórica con personalidad propia.

## II. ANÁLISIS MORFOSOMÁTICO DE LOS ELEMENTOS IDENTIFICATIVOS

Las representaciones faunísticas, que son uno de los elementos iconográficos básicos en el muestrario levantino, están presentes en el área geográfica analizada de forma notoria, aunque bien es verdad que la distribución de las especies en los distintos yacimientos no es homogénea. Por otra parte, como suele ser lamentablemente habitual en los paneles pintados, la conservación deficiente de muchas de las figuras sólo permite advertir que estamos en presencia de cuadrúpedos sin que puedan llevarse más allá los reconocimientos. Este contratiempo imponderable es especialmente significativo en los conjuntos oscenses, sin que sean ajenos alguno de los catalanes como la Cova dels Vilasos.

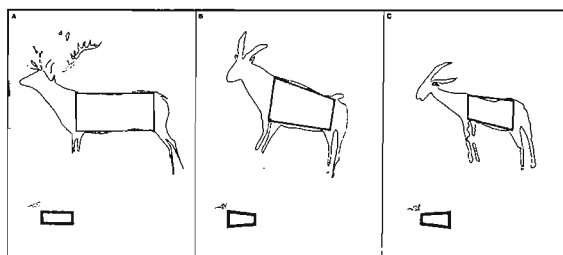


Fig. 1. Estructuras morfosomáticas de los zoomorfos:  
A, Estructura I; B, Estructura II; C, Estructura III.

El número total de ejemplares identificados se aproxima al medio centenar y corresponde mayoritariamente a herbívoros, a los que hay que añadir 14 elementos considerados como posibles aves o insectos y que trataremos aparte por su peculiaridad.

El grupo más representado es el de los *cervinos* —unos 17—, que están especialmente presentes en los yacimientos oscenses puesto que se identifican en 5 de los 6 conjuntos que valoramos, mientras que en los catalanes son más bien escasos, ya que, aparte de algún ejemplar posible en la Cova dels Vilasos y, más dudoso, en Cova Roja, es prácticamente Cogul quien

agrupa los únicos perfectamente identificables, siendo prioritariamente ciervos machos.

Buena parte de los ejemplares oscenses nos han llegado muy incompletos, de manera que no es posible aplicar nuestro análisis de las estructuras, por el cual, sea cual fuere la especie animal, todos se someten a tres estructuras corporales bien determinadas (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, e.p., f). Únicamente es posible aceptar algún caso —Chimiachas—, lo que resulta del todo insuficiente para establecer comparaciones con las que presentan los ejemplares catalanes, en los que, dicho sea de paso, dominan las Estructuras I y II.

En la medida de lo posible, se percibe en los individuos un tratamiento depurado y detallista (presencia de orejas, colas, cornamentas muy completas...) que caracteriza el diseño de esta especie por parte de los artistas levantinos. En lo que afecta al tratamiento dimensional, cabe señalar la divergencia entre los oscenses y los catalanes, al presentar buena parte de aquéllos longitudes superiores a los 30 cm, mientras que los segundos oscilan entre 9 y 19 cm, con una única excepción en la posible cierva de la Cova dels Vilasos.

Hemos comentado en varias ocasiones que el Levantino es un arte de la «miniatura» porque es en las proporciones pequeñas en las que los artistas se encuentran más cómodos. Pero también es cierto que no resultan extrañas las representaciones faunísticas con proporciones semejantes a las comentadas para los ciervos de Huesca e, incluso, algo superiores; con todo, hay que indicar que dichos tamaños únicamente son adscribibles a dos especies: los cervinos y los bovinos, siendo entre estos últimos en los que, probablemente, encontramos las imágenes levantinas de mayor tamaño. Recordemos el toro de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia) o el del Abrigo VI del Torcal de las Bojadillas (Nerpio, Albacete).

Los *caprinos*, que son porcentualmente la especie más representada en esta modalidad pictórica, encuentran escasa presencia en los paneles oscenses, pues los 7 posibles ejemplares se concretan, todos ellos, en el Abrigo de Regacens. En cambio, tanto en los conjuntos del entorno de Cogul como en los de Montblanc, sin olvidar el de la provincia de Barcelona, se identifican varios ejemplares, bien es cierto que en número limitado. Todos aquellos que se conservan aceptablemente fueron diseñados bajo la Estructura morfosomática I, quizá con la excepción del individuo de color más claro de Cogul, que se incluiría en la II. No puede constatarse en este grupo el tratamiento menos preciso (o menos insistido) con

que habitualmente se diseñan los distintos detalles corporales de esta especie (siempre respecto a la precedente) y la variabilidad que se aplica a alguno de ellos —por ejemplo, las colas—, porque, a excepción de la pareja de Cogul, se hallan demasiado alterados. Es perceptible, en lo que respecta a los tamaños, su inclusión en la banda habitual, que en los ejemplares estudiados oscila entre 9 y 18,5 cm. Parece oportuno indicar que no conocemos en el Arte Levantino cápridos que superen los 35 cm, lo que demuestra que cada una de las especies representadas tiene, también, una categoría dimensional.

A tenor de lo que actualmente conocemos, los *toros* son totalmente inexistentes en los abrigos más septentrionales y, en cambio, tienen una aceptable representación en el resto de las estaciones analizadas; Cogul y Mas d'en Ramon acogen varios ejemplares menos completos de lo que sería de desear. Los del primer conjunto fueron diseñados bajo la Estructura I, mientras que el del segundo podría incluirse, con todas las reservas, en la II. Los tamaños considerables de los más completos oscilan entre los 36 y 46 cm y, si se nos permite la hipótesis, de hallarse completo el ejemplar de Montblanc se acercaría a los 50 cm, lo que estaría en sintonía con el resto del grupo. Digamos, para finalizar, que este animal tiene en el bestiario levantino una categoría parangonable a la del ciervo y, desde luego, bien distinta a la de las restantes especies que lo conforman.

Pocas consideraciones podemos extraer de un tipo de animal como el *jabalí*, ya que es totalmente desconocido en las estaciones oscenses y tan sólo está representado en el yacimiento de Cogul. En efecto, identificamos en ese abrigo dos cuadrúpedos cuyas características morfológicas deben incluirse en dicha especie —bastante incuestionable uno de ellos—; no obstante, hay que calificar esta presencia como una circunstancia verdaderamente excepcional porque a partir del estudio que hemos elaborado de este cuadrúpedo sabemos que tiene un área de ocupación pictórica amplia pero, desde luego, limitada. Dicho con otras palabras, no es una especie animal que fuera significativa para todas las colectividades de pintores (entiéndase grupos humanos a quienes iban dirigidas las acciones pictóricas). Prueba de ello es que resulta totalmente inexistente en los sectores sureños, es decir, en los territorios más allá de Valencia: Alicante, Murcia, Albacete y Jaén. Tampoco se conoce ningún ejemplar en el núcleo de Albarracín y, desde luego, será raro que aparezcan más ejemplares en las sierras conquenses aparte del que se identifica en la Peña del Escrito I (ALONSO,

1985), que hemos de admitir resulta, por muchas razones, un animal un tanto peculiar. Por todo ello calificábamos de particulares los jabalíes de Cogul, que, actualmente, siguen constituyendo los únicos identificados en la zona septentrional e, igualmente, en todo el territorio catalán, lo que, en definitiva, ratifica la circunscripción específica que le atribuimos.

Como verdaderamente raras y, por ello, con un papel en el bestiario levantino que está todavía por precisar en profundidad deben calificarse las representaciones de *rebecos* o sarríos identificados en Muriecho (BALDELLOU, 1991, 46). De su excepcionalidad puede dar idea el hecho de que sólo podemos mostrar una total seguridad en la identificación del ejemplar de gamuza del Prado del Tomero (Nerpio, Albacete), cuyo detallismo y minuciosidad en los cuernos no deja lugar a dudas. Pero cualquier otro ejemplar identificado —como, por ejemplo, el de la Cueva de la Tortosilla (Ayora, Valencia)—, además de que hace ya muchos años que se halla destruido en ese punto capital, siempre ha suscitado serias dudas. Señalemos, cuando menos, a la espera de un número más significativo y útil de individuos para un análisis morfológico, la coincidencia que representa que estos animales hayan aparecido pintados en estaciones de las zonas más extremas de la geografía del Arte Levantino en unos territorios que tal vez tengan, en el aspecto geomorfológico, ciertas afinidades.

En este sector norteño del Arte Levantino, se dan en dos estaciones un tipo de motivos ciertamente particulares porque hay que reconocer que, en principio, se separan notablemente del concepto figurativo en que se sustenta esta manifestación. Desde los primeros estudios, dichos elementos fueron incorporados a ese arte sin ninguna vacilación, asociándose siempre con *animales voladores*, ya fuesen pájaros o insectos, lo que resultaba ciertamente sorprendente porque esas formas carecen de detalles suficientemente elocuentes para asociarlos con tales animales. La identificación de la famosa escena de recolección de las Cuevas de la Araña (HERNÁNDEZ PACHECO, 1924) seguramente tuvo un peso específico muy importante en aquellas valoraciones. Actualmente, teniendo en cuenta el número tan importante de estaciones descubiertas en los últimos decenios, estamos en disposición de asegurar que la escena del abrigo valenciano es la única en la que queda verdaderamente explicitada una acción de recolección. Bien es cierto que individuos trepando por supuestas escalas, árboles (?), hipotéticas paredes, etc. están representados en varias estaciones de dispersión territorial notable, pero ninguno de ellos

demuestra palmariamente que se esté realizando una acción semejante a la aludida. Más habitual es la presencia de pequeños motivos cruciformes y de otros apuntados, como el extremo de una flecha, que al aparecer en colectividad se asocian ineludiblemente con aquellos de la famosa estación valenciana del municipio de Bicorp. Con todo el riesgo que ello implica —admitiendo el hecho de que carecemos de elementos objetivos para una identificación precisa— no sería un total desatino aprobar las interpretaciones que tradicionalmente se les vienen concediendo. Y, en cambio, nos resulta mucho más difícil reconocer que pueda tratarse de objetos o de fragmentos de éstos —como puntas de flechas—, tal como se ha propuesto por parte de algún investigador, porque con estos útiles sí que la iconografía levantina es muy estricta y mantiene un orden de cómo han de aparecer, con quién y con qué se relacionan.

Aceptando, pues, la identificación clásica, si se observan los elementos voladores de la Cueva de Arpán y los de Mas d'en Ramon se advierte que existen ciertas diferencias estructurales, lo que no debe afectar a la interpretación final que de todos ellos hemos de hacer. Comentaremos al respecto que en las citadas Cuevas de la Araña, que tomamos como paradigma, los motivos voladores que en número de 15 se contabilizan actualmente muestran por lo menos dos tipologías diferenciadas. Todo parece indicar que no existió por parte de los artistas levantinos —y contra lo que es habitual en esta modalidad— una imagen fija y precisa para diseñar este tipo de animales o bien —esto nos parece más verosímil— que se rechaza el detalle y la precisión en la forma individual de los animales en favor de la imagen colectiva que forma un grupo de aquellos. De manera que lo que se quiso representar, en realidad, fueron «bandadas» de aves o «enjambres» de insectos y ello podía hacerse mediante el diseño de unos elementos formales que admitían una cierta heterogeneidad (4 ó 5 variaciones, como máximo).

La dispersión de este tipo de motivos es, desde luego, amplia; se identifican en la Cova del Polvorín (La Pobla de Benifassà), con una especial presencia en las estaciones del entorno de Ares del Maestrat, también en Castellón, y con algún ejemplo en Alicante, en concreto en la Penya Blanca (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÀ, 1988, 394: 14), pero, en cualquier caso, hay que precisar que nos hallamos ante una temática ciertamente minoritaria y, presumiblemente, con carácter secundario si atendemos a que el número de yacimientos en que están presentes no rebasa la veintena (ALONSO y GRIMAL, e.p., g).



Fig. 2. Insectos o aves de Arpán (según BALDELLOU *et alii*) y de Mas d'en Ramon (según ALONSO y GRIMAL).

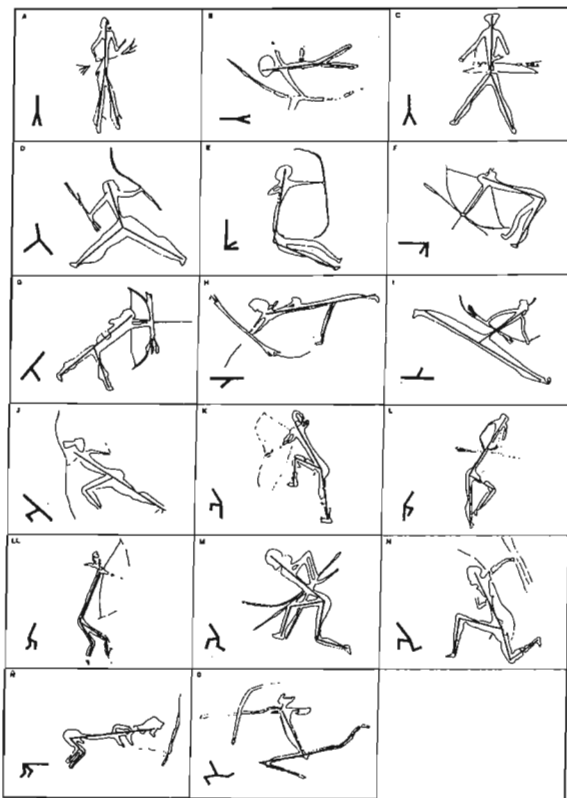


Fig. 3. Cuadro de los Conceptos de la figura humana masculina y asexuada.

La imagen humana masculina y la figura asexuada está relativamente bien representada en estos enclaves. En la mitad de las estaciones oscenses se constata su presencia —aunque es cierto que Muriecho es especialmente relevante al concentrar más del 80%— y fueron diseñadas en 4 de las 6 estaciones catalanas que incluimos en la zona de estudio. Aunque lo habitual es que este grupo esté constituido por individuos masculinos que llevan como objeto característico el arco y en ocasiones las flechas, el yacimiento mencionado altera porcentualmente esa norma, pues en la mayor parte de los componentes de aquel colectivo humano no se advierte el mencionado útil ni parece existir una especial designación del carácter sexual masculino específico. Pese a ello, no parece haber duda de que se trataría de hombres, pues la imagen de la mujer está perfectamente establecida gráficamente (ALONSO y GRIMAL, 1994; 1995), de manera que cabe incluirlos en ese grupo que denominamos asexuados, pues resulta evidente que los pintores no quisieron explicitar su masculinidad por medio de los elementos habituales.

Contrariamente al hombre, la mujer está ausente en prácticamente toda el área con la excepción bien conocida de Cogul, que, con sus 10 féminas, se constituye no sólo en el más importante cuantitativamente del cuadrante nordoriental sino, también, en uno de los más significativos de toda el área de extensión de esta modalidad pictórica.

Una aplicación inicial de nuestro sistema de análisis morfológico para la representación humana masculina y asexuada (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, e.p., f), basado en la relación existente entre dos ejes principales (cabeza-tórax y caderas-piernas) y que determina la existencia de unas fórmulas concretas y limitadas que llamamos Conceptos, apunta hacia la presencia mayoritaria de individuos que se incluyen en media docena de éstos, aunque, como veremos, su distribución no es uniforme. La aplicación a las figuras humanas de dos niveles más de análisis —el que determina las proporciones existentes entre los ejes más importantes (Proporción I, II y III) y el tratamiento anatómico que se aplica a las distintas partes corporales— nos permite aportar algunos datos dignos de consideración.

*Concepto A.* Integraría a aquellos individuos que se hallan en posición erguida formados por dos ejes: el que configura cabeza-tórax, de tendencia vertical, y los correspondientes a las piernas, que formarían ángulo agudo. Bajo esta opción se han diseñado la mayor parte de los individuos de Muriecho, varios de Cogul y alguno de Mas d'en Ramon, aunque al aplicar los siguientes análisis dicha cifra se reduzca considerablemente por la defectuosa conservación de los individuos.

*Concepto A.I.1.* Corresponde a un solo personaje de Cogul, en concreto al que se halla en relación escénica con un posible jabalí. Presenta el eje cabeza-tórax mayor que el que configura las caderas-piernas y el tronco parece indicar cierta referencia anatómica al presentar una tendencia triangular mientras que en las piernas se insinúan las masas musculares.

*Concepto A.I.2.* Como el precedente, reconocemos un único personaje, también en el mencionado yacimiento. Corresponde al que se ubica entre el grupo de mujeres, en el que es muy evidente la mayor longitud del eje cabeza-tórax sobre el que define las piernas, de la misma manera que se insinúa cierta mimesis de la realidad en el tórax y, por el contrario, las extremidades son totalmente rectas.

*Concepto A.I.3.* Corresponde a una decena de personajes, todos ellos de Muriecho, en actitud erguida y en los que el eje cabeza-tórax es mayor que el que define caderas-piernas y el tronco es de tenden-

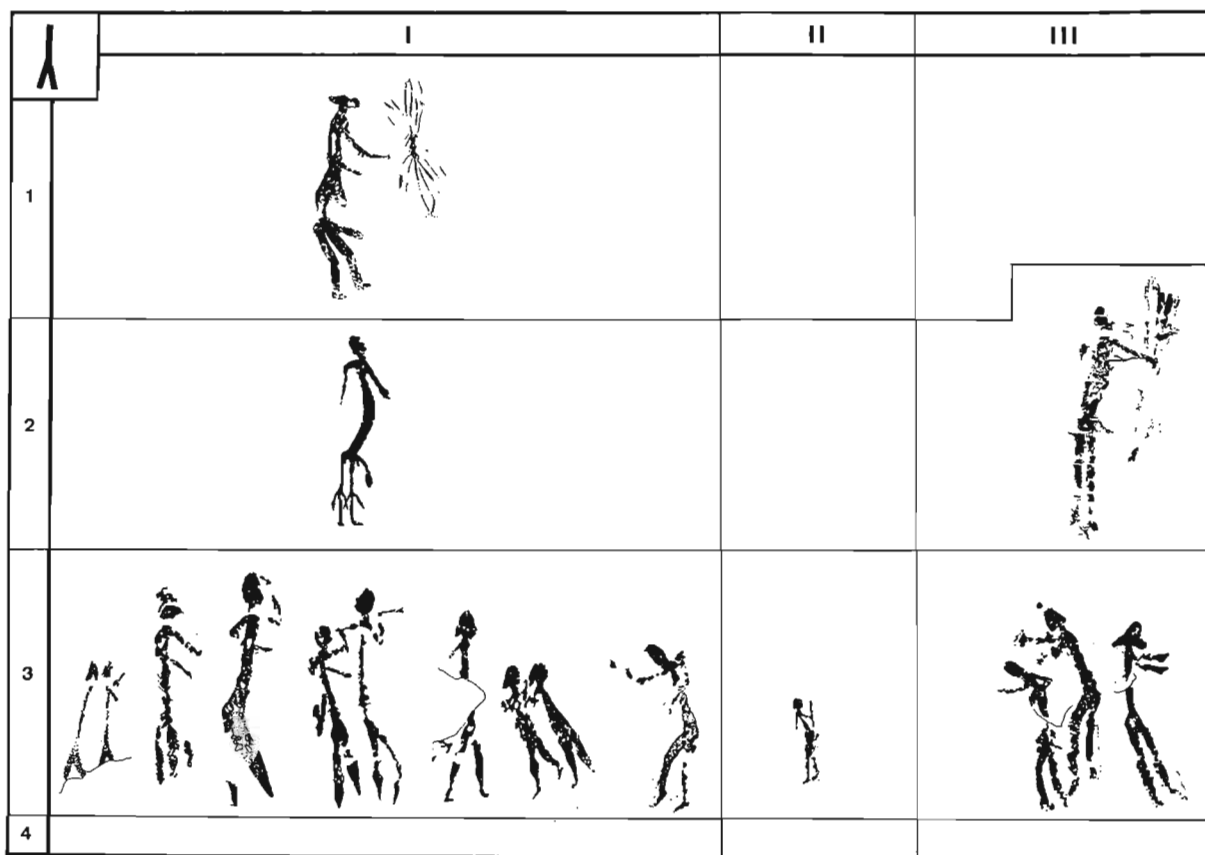


Fig. 4. Cuadro de los motivos pertenecientes al Concepto A.

cia vertical, mientras que las piernas reflejan ciertas formas anatómicas, estando particularmente insinuadas las pantorrillas.

*Concepto A.II.3.* Identificamos un único individuo bajo esta fórmula en el yacimiento de Muriecho, el cual presenta el eje cabeza-tronco menor que el que determina las caderas-piernas y, como en el anterior grupo, sólo se refleja cierto realismo en las piernas, mientras que el tórax es de formas rectas.

*Concepto A.III.2.* Incluimos en este grupo el arquero de Mas d'en Ramon, cuyos ejes principales presentan longitudes muy equilibradas y en el que el tórax indica ciertas formas realistas mientras que las extremidades son de tendencias rectilíneas.

*Concepto A.III.3.* Pertenecen a esta fórmula tres hombres de Muriecho, cuyos ejes principales se mantienen equilibrados. En las piernas se advierte una indicación de las masas musculares, mientras que el tronco es de silueta rectilínea.

*Concepto C.* Corresponde a individuos de disposición erguida formados por tres ejes: el que configura la cabeza y el tronco, de tendencia vertical, y

los correspondientes a las piernas, que forman un ángulo agudo mayor que los del Concepto A (por ofrecer una referencia diríamos que sería superior a los 30°).

De los personajes diseñados bajo este concepto debemos desestimar para los siguientes niveles de análisis el del Abrigo de Arpán de la Zona B, sector 1 (BALDELLOU *et alii*, 1994, 46), por hallarse incompleto.

*Concepto C.I.4.* Con ciertas reservas incluiríamos en este grupo el individuo de Cogul que se halla cerca de la cornamenta de uno de los bóvidos. Muestra el eje cabeza-tronco notablemente mayor que el que configura las caderas-piernas y su tratamiento corporal es de perfiles totalmente rectos, al igual que el de las piernas.

*Concepto C.III.1.* Vuelve a ser el conjunto de Muriecho el que aporta un ejemplo de este grupo en el individuo provisto de un arco y un posible lazo que se dirige hacia la izquierda. Presenta un cierto equilibrio entre los ejes principales y parece insinuar ciertas referencias en el tórax y en las piernas, que finalizan indicando los pies.






		I	II	III
				
1				
2				
3				
4				

Fig. 5. Cuadro de los motivos pertenecientes al Concepto C.

*Concepto C.III.2.* También de este grupo tenemos un único representante en el conjunto de Cogul en la figura del individuo relacionado con un pequeño cuadrúpedo, una cierva, ubicados sobre uno de los bóvidos. De ejes corporales equilibrados, muestra un tórax triangular y, en cambio, las piernas son de perfiles rectilíneos.

*Concepto C.III.3.* No sin una prudente reserva, identificamos en este grupo un individuo del sector derecho del colectivo de Muriecho, que muestra los ejes principales bastante equilibrados en sus longitudes y que parecen reflejar en las piernas ciertos caracteres anatómicos, mientras que el tórax parece de perfiles rectos.

*Concepto D.* Definimos este concepto como el integrado por tres ejes principales en cuya idea global se mantiene la verticalidad, mientras los ejes que definen las piernas forman un ángulo recto (o superior).

Dos únicas figuras se pueden incluir en este grupo: una en Muriecho —la que se halla sobre el ciervo— y otra en Arpán, en la Zona D, sector 3 (siguiendo la numeración de BALDELLOU *et alii*, 1994, 71), aunque esta última no puede someterse a los siguientes niveles de análisis.



		I	II	III
				
1				
2				
3				
4				

Fig. 6. Cuadro de los motivos pertenecientes al Concepto D.

*Concepto D.I.3.* Corresponde, como hemos indicado, a un personaje de Muriecho que presenta el eje cabeza-tronco algo mayor que el de las caderas-piernas. El tronco es de perfiles rectos, mientras que en las piernas parecen percibirse las masas musculares con detalles tales como los pies e, incluso, el sexo que ya hemos dicho no resulta habitual en este colectivo de individuos.

*Concepto F.* Este concepto agrupa a los individuos de tres ejes fundamentales: el que define cabeza-tronco, que se dispone horizontalmente y se inserta oblicuamente a los que definen las piernas.



		I	II	III
				
1				
2				
3				
4				

Fig. 7. Cuadro de los motivos pertenecientes al Concepto F.



*Concepto F.III.4.* Con ciertas reservas, dada su conservación, podría incluirse en este grupo el personaje de la Cova dels Vilasos en el que se mantiene una proporción bastante equilibrada entre cabeza-tronco y caderas-piernas sin que en ninguna de esas partes corporales se insinúen de manera evidente las masas musculares o ciertos reflejos anatómicos.

*Concepto L.* Es un concepto que agrupa imágenes con cuatro ejes en el que el eje que configura cabeza-tronco se inserta en una de las piernas, de tendencia vertical. Los dos ejes de la otra pierna —por tanto se halla flexionada— presentan tendencia a formar un triángulo con el de la primera.


	I	II	III
1			
2			
3			
4			

Fig. 8. Cuadro de los motivos pertenecientes al Concepto L.

Sólo una imagen es verdaderamente incluíble en este grupo aunque, también, podría originariamente haberse diseñado bajo él el individuo que se asocia a una escalera o escala de Arpán. Con todo, la pérdida casi total de una de las piernas no nos permite asegurar aquel extremo, pues podría igualmente corresponder a otros conceptos, en concreto al LL o al M.

*Concepto L.II.2.* Se puede incorporar en éste a uno de los arqueros de la estación de Mas d'en Ramon que se sitúa frente a los bóvidos y que muestra el eje cabeza-tórax de menor proporción que el de las caderas-piernas, el tronco de tendencia triangular y las piernas de perfiles perfectamente rectos.

Tratando de sintetizar los datos referidos a la figura humana podemos afirmar que en este grupo de estaciones los Conceptos más iterados corresponden claramente al A y el C, si bien el primero presenta una dis-

persión mayor en los conjuntos catalanes y el segundo, en los oscenses. Por su parte el Concepto D, bien representado en Muriecho y Arpán, está totalmente ausente en las estaciones de Lérica y Tarragona seleccionadas, que optaron por el F y el L aunque fuese en una única ocasión (Cova dels Vilasos y Mas d'en Ramon).

En lo que afecta a las proporciones mantenidas entre los ejes principales se atisba una cierta tendencia generalizada, pues existe un criterio dominante en optar por la Proporción I y III mientras que la II resulta muy poco significativa, con un representante en Muriecho y otro en Mas d'en Ramon.

En lo que se refiere al tratamiento dado a las distintas partes corporales las divergencias entre los yacimientos oscenses y catalanes son claras. En los primeros, existe una dominancia evidente de las figuras humanas en detallar con referencias anatómicas únicamente las caderas y las piernas; por el contrario, en los segundos dicha opción es prácticamente desconocida pues se prefieren, mayoritariamente, los cuerpos triangulares y las piernas rectas y, en menor porcentaje, los cuerpos y piernas rectos. De manera que, en este aspecto, también hay que admitir discrepancias manifiestas.

La presencia de personajes femeninos únicamente está constatada en la estación de Cogul, de manera que su estudio no nos permitiría extraer datos significativos para toda el área. Por otra parte, el reciente trabajo que hemos realizado sobre este elemento fundamental del Arte Levantino nos exime de extendernos sobre la cuestión (ALONSO y GRIMAL, 1994; 1995).

### III. CONSIDERACIONES SOBRE LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS Y GRÁFICAS

Como venimos insistiendo hace algún tiempo, el Arte Levantino es una manifestación artística plena al igual que cualquier otro de los estilos que se han sucedido en la Historia del Arte. Posee una técnica de ejecución específica y muy singular que se realiza exclusivamente a través de un instrumento —la pluma— y que consigue el que hemos denominado en alguna ocasión «trazo de pluma levantino» (ALONSO y GRIMAL, 1989; 1990; GRIMAL, e.p.). Este proceso, unido a la concepción plana de la imagen, la cual se reduce a una mera silueta pero siempre extraída de la realidad, utilizando, además, la simplicidad y la economía de la forma y, en lo que se refiere al tratamiento del espacio, la oblicuidad y la profundidad, forman todos ellos los principios esenciales en que se sustenta esta modalidad pictórica prehistórica.



Fig. 9. Distintas fórmulas de relleno de los cuadrúpedos del Mas d'en Llorc (según ALONSO y GRIMAL).

No hay duda de que aquellos fundamentos rigieron la obra levantina; ahora bien, hay que aceptar el imponderable netamente humano de que no todos los artistas poseyeron igual capacidad en su aplicación y, por ello, aparecen imágenes no exentas de cierta tosquedad que puede plantear en principio y para alguien que no está muy avezado no pocas dudas. De ahí que se haga absolutamente imprescindible tener en cuenta y considerar todos y cada uno de los elementos técnico-gráficos que configuran el estilo levantino, que, obviamente, va mucho más allá de la mera valoración del mayor o menor grado de figuración. Por otro lado, hay que admitir rotundamente que ciertas opciones formales prevalecieron sobre otras poniendo de manifiesto la existencia de un concepto estético y cultural, perfilando, con ello, un territorio determinado distinto de otros; en definitiva, las llamadas «comarcas», «regiones» o «escuelas» de las que no pocas veces se ha hablado (BELTRÁN, 1968, 36; 1982, 28; BELTRÁN y ROYO, 1994, 5; ALMAGRO, 1970, 377) pero sin que exista una definición mínimamente precisa.

En la ejecución de las imágenes más septentrionales del Arte Levantino hay una tendencia manifiesta a completar totalmente el espacio interior, de manera que con ese uso se pierde prácticamente la posibilidad de apreciar los trazos diseñados por la pluma. No obstante, la consecuencia de utilizar este tipo de instrumento, con sus particulares propiedades de trazo fino, hace inevitable su percepción en algunos sectores de los distintos motivos, tanto de los cuadrúpedos como de las representaciones humanas. Uno de los elementos en los que de forma más palmaria se aprecia el trazo de pluma levantino es en el grupo de flechas inmediatas a uno de los arqueros de la Cueva de Arpán (BALDELLOU *et alii*, 1994, fig. 27). En ellos se comprueba una mayor descarga en el primer contacto de la pluma con el soporte al iniciar el trazo —parte superior de cada una de las flechas— y un posterior y progresivo adelgazamiento de éste a medida que se continúa en la ejecución, seguido del natural resecamiento por falta de pintura —extremo inferior de las saetas—. Cada uno de los trazos presenta un grosor alrededor de los 3 mm, medida que es habitual y característica, lograda, por ejemplo, con una pluma de torcaz tal como hemos comprobado en nuestras experiencias. Ese mismo calibre aparece, igualmente, en los arcos del cazador al que pertenece el grupo de flechas y de otro de ese mismo conjunto y de la flecha que se inserta en el abdomen de una de las cabras de Regacens (*ibidem*, fig. 7:2 y 6).

Por su parte, en el panel de Muriecho tanto los arcos como ciertas partes corporales de los individuos fueron diseñados con un trazo prácticamente idéntico al de los precedentes que, en definitiva, evidencia el uso de un mismo tipo de instrumento.

Las imágenes de los cuadrúpedos no son ajenas a estas apreciaciones, de manera que cornamentas, pezuñas y extremidades de algún cérvido de Arpán y ciertos fragmentos del perfil corporal de los cuadrúpedos de Labarta presentan claramente las huellas de ese particular «pincel».

Quisiéramos, con todo, detenernos de manera más concreta en el análisis del panel de Muriecho porque es en él en el que de una forma más evidente ha quedado de manifiesto el máximo aprovechamiento de las cualidades del útil pictórico. Hay que prestar especial atención a la presencia reiterada de perfiles curvos —caderas o glúteos, cabeza, codos...—, que, combinados con el principio de la oblicuidad, al que nos referiremos más extensamente a continuación, consiguen imágenes de una característica especial, ejecutadas con soltura y que son facilitadas, en buena medida, por el propio instrumento;



*Fig. 10.* Detalle de la cabeza y cornamenta del ciervo de Chimiachas (según GRIMAL y ALONSO).

en definitiva, parece que el artista se «deje llevar» por aquél. Es ésta una particularísima interpretación plástica —por lo demás muy pictórica— que los artistas de este panel oscense desarrollaron y que nos parece inexistente en la zona que tratamos.

Otra estación que merece un comentario es la de Chimiachas, en la que a través de su única imagen podemos atrevernos a plantear hipótesis sobre cuál sería el proceso seguido en su diseño. Digamos de antemano que ejecutar una figura mediante un silueteado y un relleno interior desigual no representa una novedad entre las fórmulas levantinas; ahora bien, sí hay que reconocer que en una figura de estas proporciones —estaría dentro del grupo de las grandes— su perfilado excesivamente grueso y, desde luego, muy compacto consigue una apariencia, insistimos, bastante inhabitual. Una de las razones que podríamos argumentar para explicarla sería la de una cierta impericia por parte del ejecutante, que le ha obligado a insistir excesivamente sobre el perfil realizando una y otra vez trazos que se van solapando —probablemente con una pintura muy diluida— y que actualmente aparecen como una auténtica franja de grosor desigual. Es como si el artista, ante un silueteado inicial no del todo logrado, va corrigiéndolo hasta encontrar la forma deseada. Una vez hallado el equilibrio corporal procedió, ya de una forma más airosa y segura, a diseñar los candiles. Y creemos que esta parte fue la última porque la pintura utilizada fue notoriamente más densa; es posible percibir la solapación del color oscuro sobre el más transparente de la cabeza. Los trazos que componen la cornamenta son de un carácter sin duda levantino, tal vez algo más grueso de lo que es habitual, pero, en todo caso, el proceso de ejecución no deja lugar a dudas. Se observa que todas las puntas de la cuerna concentran mayor cantidad de pintura, que se va perdiendo a medida que aquéllas se insertan en la percha. Esto nos está indicando que el trazo que configura cada uno de los candiles fue ejecutado en una sola acción y, por ello, hay mayor carga de pintura en la pluma en el primer contacto con el soporte, que, lógicamente, se irá perdiendo progresivamente.

En los conjuntos catalanes, la presencia del trazo fino de pluma se hace quizás más patente que en los oscenses, probablemente por la opción más iterada de recurrir a la fórmula del silueteado y relleno posterior (o no) de las figuras. De todas maneras, sigue siendo en la configuración de los arcos y flechas de Cogul y de Mas d'en Llort y, muy especialmente, en los cuatro arqueros que se han conservado de Mas d'en Ramon, además de las saetas insertadas

en el bóvido de este último yacimiento, en los que se aprecia de forma más evidente.

En las féminas de Cogul el trazo de pluma es más que explícito. A veces, porque la anatomía se diseña mediante un exclusivo perfilado; en otras ocasiones, porque los adornos colgantes en los brazos y los propios detalles de la vestimenta, además del tratamiento de ciertas partes como pies y brazos, únicamente pueden haberse logrado con el instrumento que proponemos. En algunos de los animales de este mismo conjunto, al haberse diseñado mediante un silueteado y completarse el interior con trazos —como sucede con algún bóvido y alguna cierva—, el uso del trazo fino queda ciertamente puesto de relieve. Y algo similar sucede con alguno de los ejemplares de cápridos de Mas d'en Llort.

Todas estas apreciaciones ponen de manifiesto la plena participación de estas zonas en el proceso técnico del Levantino, que utiliza un único instrumento cuyas peculiares cualidades y prestaciones le confieren unos caracteres específicos.

A ese proceso técnico exclusivo hay que añadir una serie de principios que son, todos ellos, los que configuran la concepción de la imagen levantina. Son, en definitiva, la serie de mecanismos que le permitían lograr transmitir nítida e inequívocamente un determinado mensaje al espectador. La opción de servirse de imágenes planas en las que se elimina toda referencia al volumen o a un contenido interior, como pueden ser ojos, boca..., representa una indudable transformación de la mimesis de la realidad. Bajo este prisma, los artistas levantinos parecen optar por una economía de la forma y un principio de simplicidad por medio de los cuales hacen modificaciones tales como diseñar el cuerpo de un animal de perfil y, en cambio, sitúan las cornamentas frontalmente —tal como puede apreciarse en el ciervo de Chimiachas, las cabras de Regacens, los bóvidos de Cogul, entre otros muchos ejemplos—. Estos recursos que tratamos están especialmente acentuados en el diseño de la figura humana; en no pocas ocasiones se produce tal combinación de diferentes puntos de vista en una única imagen que, analizados, no dejan de revelar la extraordinaria capacidad artística de aquellos pintores. Esto es especialmente elocuente en las féminas de Cogul, con cabeza frontal, caderas laterales y piernas en visión oblicua, y en muchos de los personajes de Muriecho, por citar algunos casos.

Todas estas modificaciones de formas de la realidad están inevitablemente sujetas a un cierto criterio estético, prueba de lo cual es que la generalidad de las representaciones levantinas presentan una tendencia

al alargamiento acentuado que se lleva al máximo extremo cuando una imagen parece hecha con una única línea, como sucede, por ejemplo, con uno de los personajes de menor tamaño de Cogul y que resulta ser un tipo de figura que aparece disperso por toda el área de extensión de este estilo pictórico.

Probablemente, de todos los métodos utilizados por los pintores levantinos el más efectista sea el de la oblicuidad, ya que mediante su uso se consigue un efecto de dinamicidad de las imágenes que resulta, por lo demás, ciertamente característico, de lo que se han percatado todos los investigadores. El uso de la oblicuidad se aplica a los ejes imaginarios que conforman las estructuras corporales, como se puede apreciar magníficamente en los personajes de Muriecho, en varios de Arpán, en el pequeño individuo de la Cova dels Vilasos y en los que conforman el núcleo de Montblanc, pero, también, en la disposición del motivo pictórico en relación con el soporte rocoso y que está especialmente explicitado por las cabritas de Regacens, los rebecos de Muriecho, la cierva de Vilasos y el bóvido de Mas d'en Ramon.

Otro de los recursos utilizados por estos artistas fue el de la profundidad, que algunos estudiosos siguen llamando, erróneamente, perspectiva. Se trata de lograr el efecto de separación entre imagen pintada y soporte a través de facilitar al máximo el reconocimiento de aquella. No son demasiados los ejemplos que tenemos en la zona que analizamos, pero cabe mencionar a los arqueros de Mas d'en Llorç y Mas d'en Ramon y, tal vez, a algún individuo del oscense Muriecho.

Éstos son, en definitiva y según nuestro criterio, algunos de los elementos esenciales que conforman el Estilo Levantino y que nos sirven de referencia para reconocer y adscribir los motivos a este estilo, a la vez que, por extensión, nos sirven para separarlo del Arte Esquemático (en realidad, Pintura Esquemática), que posee unos principios iconográficos y técnicos propios y con el que coincide espacialmente en no pocas ocasiones. De todo ello se deduce, y así lo hemos explicitado en otras ocasiones, que ambas expresiones corresponden a culturas bien distintas y que, por tanto, no existe ningún proceso evolutivo que conduzca de uno al otro. Dado que en el territorio oscense se insiste en la presencia de un grupo de figuras que se engloba bajo el nombre convencional de Arte Subesquemático y que, lo que es más importante, parece constituir un estado intermedio entre lo naturalista (entiéndase Levantino) y lo plenamente esquemático (BALDELLOU, 1983, 115; 1987, 120; 1991, 32), resulta necesario abordar esta cuestión. Para ello,

creemos oportuno volver a insistir, grosso modo, sobre los elementos que configuran el Arte Esquemático y a los que ya nos hemos referido en alguna ocasión (GRIMAL y ALONSO, 1988; ALONSO y GRIMAL, e.p., a; e.p., b). En primer lugar, cabe puntualizar que el Arte Esquemático no toma como punto de partida la figuración sino la abstracción, creando formas nuevas. Las referencias a la figuración que aparecen en esta manifestación artística, correspondientes a una banda pequeña de su elenco iconográfico, son siempre esquemas simplificados de las estructuras figurativas, no prestando interés a detalles ni alusiones anatómicas. Consecuente con ese planteamiento, el proceso de ejecución es despreocupado y pueden utilizarse —y de hecho así se comprueba— una variedad de útiles pictóricos: elementos semejantes a brochas, muñecas a modo de tampón, dedos, etc., todos los cuales no es necesario que posean cualidades para definir trazos precisos. Los grosores de éstos habitualmente giran en torno a 1-1,5 cm pero no son totalmente extraños aquellos más reducidos aunque con una calidad siempre limitada si los comparamos, por ejemplo, con el trazo levantino.

Tras estas puntualizaciones, si atendemos a las figuras denominadas «subesquemáticas» —cuadrúpedos de Arpán, arquero y ciervo de ese mismo conjunto, ciervos de Quizans, Regacens y Lecina, especialmente— apreciamos, en primer lugar, que todos ellos son esquemas de una figuración o, lo que es lo mismo, que ninguno de ellos muestra mimetismo de una realidad; el hecho de que podamos identificar su especie —los cervinos— gracias al diseño de la cuerua no incrementa el grado de figuración. Por cierto, que las fórmulas empleadas en el diseño de aquellas son estereotipos muy insistidos y característicos de los ciervos de la Pintura Esquemática, tal como es fácil comprobar si se realiza un mínimo seguimiento de este tipo de figuras.

Respecto a la técnica de esta serie de motivos cabe comentar que los trazos que los configuran muestran todas las características propias de la Pintura Esquemática, tanto por su grosor como por su propia factura. La presencia de algún trazo más fino —similares a los que determinan la cornamenta del ciervo de Regacens— no es extraña a este arte, aunque sí es cierto que resulta muy minoritaria, y se ha mencionado su presencia en motivos de yacimientos relativamente cercanos como el Mas del Gran (Montblanc) (ALONSO y GRIMAL, 1990; 1991) o tan alejados del sector mediterráneo como los cace-reños (GARCÍA ARRANZ, 1990, 191) o los salmantinos (GRANDE DEL BRÍO, 1987, 127).

El uso de ese trazo no repercute en un mayor mimetismo de la realidad y de hecho se utiliza para motivos netamente abstractos como puede ser un signo radiado; se nos ocurre aludir a los dos esteliformes (en realidad un oculado) del yacimiento albacetense de las Covachicas (Letur).

Todas estas consideraciones impiden ver elementos suficientes para considerar a aquellos motivos oscenses como enlaces entre uno y otro arte y, desde luego, no existe elemento alguno en que pueda percibirse su vinculación, aunque fuese lejana, con su supuesto origen en el Arte Levantino. Para nosotros, resulta perfectamente integrable en todos sus aspectos en la Pintura Esquemática, precisamente en aquella banda minoritaria a la que antes nos referíamos, y, como venimos tratando de demostrar en nuestras últimas investigaciones, el supuesto proceso evolutivo de las formas a partir del Levantino hacia el Esquemático carece, en la actualidad, de elementos fundamentados en que sostenerse.

#### IV. TRATAMIENTO DE LA IMAGEN EN EL ESPACIO

En lo que se refiere a la disposición de las figuras en el espacio, el Arte Levantino determina cuatro fórmulas esenciales: la imagen única, como tema exclusivo de una estación, la imagen aislada, la composición y la escena aunque, como iremos comprobando, los tres elementos esenciales de este arte, arquero, animal y mujer, no se someten en igualdad de condiciones a cada una de ellas.

La primera fórmula está especialmente bien representada en el área estudiada por el conjunto de Chimiachas, en el que un solo ciervo se constituye en elemento único de toda la cavidad. Las particulares características dimensionales y de ubicación y, al mismo tiempo, la visibilidad manifiesta ratifican la importancia de dicha figura cervina; dentro del bestiario levantino, los cervinos, junto con los bóvidos, son los únicos que pueden aparecer en esa condición, es decir, como tema único, lo cual nos permite especular sobre la concesión de una «categoría» específica para dichos cuadrúpedos. En la zona analizada no conocemos un caso comparable, pues recordemos que el cáprido de Cova Roja no es el único motivo levantino pintado (y además la degradación ha impedido que puedan llegar hasta nosotros otros hipotéticos motivos). En el área de extensión del Levantino, cabe mencionar los ejemplos del toro del Abrigo de

la Ceja de Piezarrodilla (Albarracín, Teruel), el ciervo de Solana de las Covachas IV (Nerpio) (ALONSO, 1980) o el ciervo del abrigo III de Benizar (ALONSO y GRIMAL, e.p., d).

La segunda fórmula consiste en disponer una figura en un panel pintado de tal forma que no parece relacionarse con ninguna de las otras existentes. En realidad, para definir tal opción espacial se ha de contar con frisos o parte de ellos que se hallen particularmente bien conservados, lo que, lamentablemente, no suele ser demasiado frecuente, propiciando por esta causa el que muchas de las figuras que actualmente parecen aisladas no tengamos la seguridad de que en origen lo fueran realmente.

Con todas las precauciones debidas, parecen corresponder a esta opción espacial una de las ciervas de Cogul y el cuadrúpedo vertical con la cabeza hacia abajo de Mas d'en Llort. En el primer caso, el ejemplar se halla próximo al resto de individuos pero mientras éstos aparecen, como veremos, asociados entre sí por distintos factores, el cérvido aludido no llega a integrarse en ninguna de las composiciones. En el segundo ejemplo, tal vez poseamos algún elemento más de refuerzo para incluirlo en este apartado ya que hemos comprobado que cuadrúpedos en esa particular disposición de caída de otras estaciones aparecen, también, aislados del resto de las composiciones, como si ellos mismos adquiriesen entidad completa. Algunos de estos casos serían la cabra de la Cova del Polvorin (La Pobla de Benifassà, Castellón), el caballo de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia) o la pequeña cabrita del Torcal de las Bojadillas I (Nerpio, Albacete).

Otra de las formas más usuales de relación espacial consiste en la agrupación de varios individuos en un punto específico del panel, concentración que puede ser protagonizada tanto por arqueros o individuos asexuados como por animales y, por supuesto, por la mujer. Pueden, además, encontrarse dos variantes: la primera, aquella en que los componentes, por una serie de características, han sido diseñados en un tiempo sincrónico y, la segunda, en la que ha habido una adición de elementos a lo largo de espacios más o menos prolongados de tiempo.

Ciertamente una de las agrupaciones más representativas de esta zona, y añadiríamos que muy particular en el Levantino, es la protagonizada por los individuos de Muriecho. Digamos, en primera instancia, que en esta modalidad pictórica son infrecuentes las colectividades de arqueros, pues en principio se podrían aportar varios casos del Torcal de las Bojadillas I, IV y V, el de la Fuente del Sabuco II



Fig. 11. Grupo de cuadrúpedos de Cogul (según ALONSO y GRIMAL).

(Moratalla, Murcia), los de la Cueva del Civil en la Valltorta (Castellón) y, tal vez, unos pocos más. Pero lo que todavía resulta más inhabitual es que esos personajes carezcan del elemento identificativo de la figura masculina (el arco) y formen parte de ese grupo minoritario de personajes que calificamos de asexuados o, por lo menos, de sexo no precisable, como es el caso oscense. Los estudios sobre este fragmento pintado llevaron a sus investigadores (BALDELLOU, 1987, 118) a considerarla como una gran escena en la que de una u otra manera todas las figuras humanas participan de la caza de un ciervo. Por nuestra parte, nos resulta algo difícil encontrar esos elementos tan obvios que posibiliten dicha identificación porque muchos de los personajes tienen una disposición espacial tal que sugieren otras posibles interpretaciones sin que, en rigor, podamos objetivamente determinar la acción específica que realizan. Por ello, las incluíamos dentro del grupo de «las colectividades» (ALONSO, 1993). Cuestión aparte son los individuos más inmediatos al ciervo ante la posible interpretación de una escena de captura del herbívoro que se ha emitido y sobre la cual tenemos serias dudas. Al hecho incuestionable de que ciertos individuos contactan con el animal (por la corna-

menta, por la pata delantera...) se podría alegar que, en realidad, se trata de una solapación de figuras que participan cada una de ellas en acciones distintas y semiperdidas actualmente. Pero un elemento importante que hay que considerar, por lo determinante que pudiera resultar, es que en el muestrario de escenas del Arte Levantino no se ha constatado una venación de animales con semejante método, según el cual los individuos parecen acosar y rendir directamente con sus manos a la presa. Existen unas fórmulas en el diseño de las escenas de caza levantinas que se repiten con iteración por todo el territorio y que dejan, por lo que hemos comprobado, poco margen para innovaciones personales. Por otro lado, nos gusta mantener una actitud prudente ante la interpretación de supuestas escenas cuando en ellas alguno de los participantes esenciales no está completo o no es suficientemente claro; y el caso oscense no es ajeno a esas circunstancias.

Las agrupaciones de animales es un tema recurrente en este estilo pictórico y en la zona que estudiamos posee no pocos ejemplos. En Regacens un número de animales que supera la media docena, posiblemente todos ellos cápridos, se concentra en una misma área, relacionándose espacialmente pese



Fig. 12. Grupo de individuos y animales de Muriecho (según BALDELLOU).

a presentar distintas orientaciones. En Labarta es muy verosímil que los dos animales de color negro, dispuestos a distintos niveles, mantuviesen una relación compositiva y lo mismo podría haber sucedido en la Cova dels Vilasos, en la que se aprecian dos cuadrúpedos —cérvidos— que, uno tras otro, mantienen una misma dirección. En esta fórmula cabe incluir aquellas agrupaciones de ejemplares de la misma especie pero que, dadas sus características morfológicas, técnicas y cromáticas, cabe atribuir a ejecuciones diacrónicas. Son especialmente representativos la pareja de cápridos del Mas d'en Llorç y la pareja de esa misma especie de Cogul, siendo particularmente intencionada esa vinculación en este último porque una de las imágenes —la superior— se solapa a la compañera, pero las características de la pintura —rojo mucho más claro— permiten apreciar cada una de sus partes corporales con total claridad. Y también en este último yacimiento se constata cómo los bóvidos, realizados en distintos colores y métodos de relleno y, presumiblemente, en distintos momentos, fueron, sin embargo, dispuestos todos en

un punto concreto del friso rocoso; entre ellos, incluso, hay cierta sobreposición, que es lo suficientemente mínima para que no se enmascare ninguna de las informaciones que cada una de las figuras debía suministrar.

Con mucha frecuencia hemos observado en los paneles levantinos que en la concentración de los individuos animales en un punto concreto pueden participar distintas especies. Una muestra de ello en el territorio analizado se encuentra en Cogul, en el que varios ciervos se hallan junto a un jabalí y a otro cuadrúpedo no determinable y todos pertenecen a acciones pictóricas distintas. Todo parece indicar que el «valor» espacial que adquirió el lugar con el diseño de la primera imagen se sigue manteniendo a lo largo de las siguientes acciones pictóricas.

Sin la menor duda la escena es el uso del espacio más característico del Arte Levantino y, por tanto, resulta esencial en su definición. Entendemos por escena la relación que se establece entre dos o más elementos en las coordenadas de espacio y tiempo. La escena más insistida y representativa es la cinegética.





Fig. 13. Fragmento del panel de Mas d'en Ramon (según ALONSO y GRIMAL).

tica, es decir, un arquero disparando a un animal; entre ambos se establece una dependencia que nos resulta obvia porque, a pesar de nuestra cultura tan distante de aquélla, aún somos capaces de identificar todos y cada uno de los elementos que la integran (arco, flechas, cazador y presa) y, en consecuencia, nos atrevemos a interpretarla plásticamente. Ejemplos de este tratamiento espacial no faltan en el área más septentrional, resultando especialmente completas las escenas del Mas d'en Ramon: una, integrada por una pareja de flechadores que disparan a un posible bóvido —el convencionalismo de la pareja de cazadores es muy usual—; la segunda, también colectiva, que fue originariamente protagonizada por tres o más individuos de los que hoy sólo se advierten con claridad dos, tiene por objetivo otro bóvido. En el conjunto de Arpán son varios los casos en que se identifican arqueros con el arma tensada en disposición de disparo. En el caso de la Zona B, sector 1 (BALDELLOU *et alii*, 1994, 46), la proximidad entre cazador y animal establece un vínculo bastante verosímil. Por su parte, en el sector 3 se identifican dos arqueros más en actitud de disparar una flecha. Los animales lamentablemente no se conservan, pero

los muchos restos que se constatan en todo ese fragmento de pared no hacen descartable su presencia cuando la escena fue configurada inicialmente.

Relacionado con uno de los arqueros aludidos y, por tanto, integrante de la escena, se distingue bien un grupito de 5 flechas dispuestas unas inmediatas a otras en sentido vertical. Este convencionalismo de representar los proyectiles junto al saetero, probablemente como elementos de repuesto, es desconocido en el cuadrante nordoriental pero, en cambio, es frecuente en las estaciones del Maestrazgo, muy particularmente en las del entorno de Ares del Maestrat, y también se ha detectado en algún punto alejado como la Cueva de la Vieja. Hacia el sur de este último vuelve a constituirse en un elemento gráfico raro con alguna llamativa excepción, como la que se presenta en el abrigo del Cortijo de Sorbas I (Letur).

Continuando con las posibles escenas venatorias, no podría descartarse ese sentido para el arquero y el probable jabalí del extremo superior derecho de Cogul y para el individuo y la cierva que se halla sobre uno de los bóvidos.

En lo que concierne a las escenas protagonizadas por individuos humanos cabe destacar aquella integrada por un personaje trepando por lo que se ha identificado como una escala o escalera y con la que también pudiera relacionarse el grupito de aves o insectos, que favorecería la interpretación de una posible escena de recolección (BALDELLOU *et alii*, 1994). Cuando nos hemos referido a los insectos o aves ya hemos comentado algunos pormenores respecto a este tipo de representación. Sólo nos resta por recordar que este tema fue incorporado desde el estudio de las Cuevas de la Araña (HERNÁNDEZ PACHECO, 1924), momento a partir del cual se le presta una especial atención a pesar de que los muchos descubrimientos que se han producido en los últimos decenios han ampliado muy discretamente el catálogo de este tipo de composiciones que, en definitiva, debe considerarse de representatividad secundaria respecto al de otras temáticas. En efecto, las estaciones que cuentan con individuos encaramados se circunscriben a ciertos enclaves turolenses, a los del entorno del Barranco de la Gasulla y, como estaciones puntuales, las Cuevas de la Araña y la Cueva de la Vieja; todos ellos no superan la docena de casos. Por esta circunstancia, resulta particularmente llamativa la presencia en enclaves tan septentrionales como los oscenses pero, a la vez, se confirma, también en este aspecto, la participación de esta área en opciones propias de los sectores considerados, tradicionalmente, más típicamente levantinos.

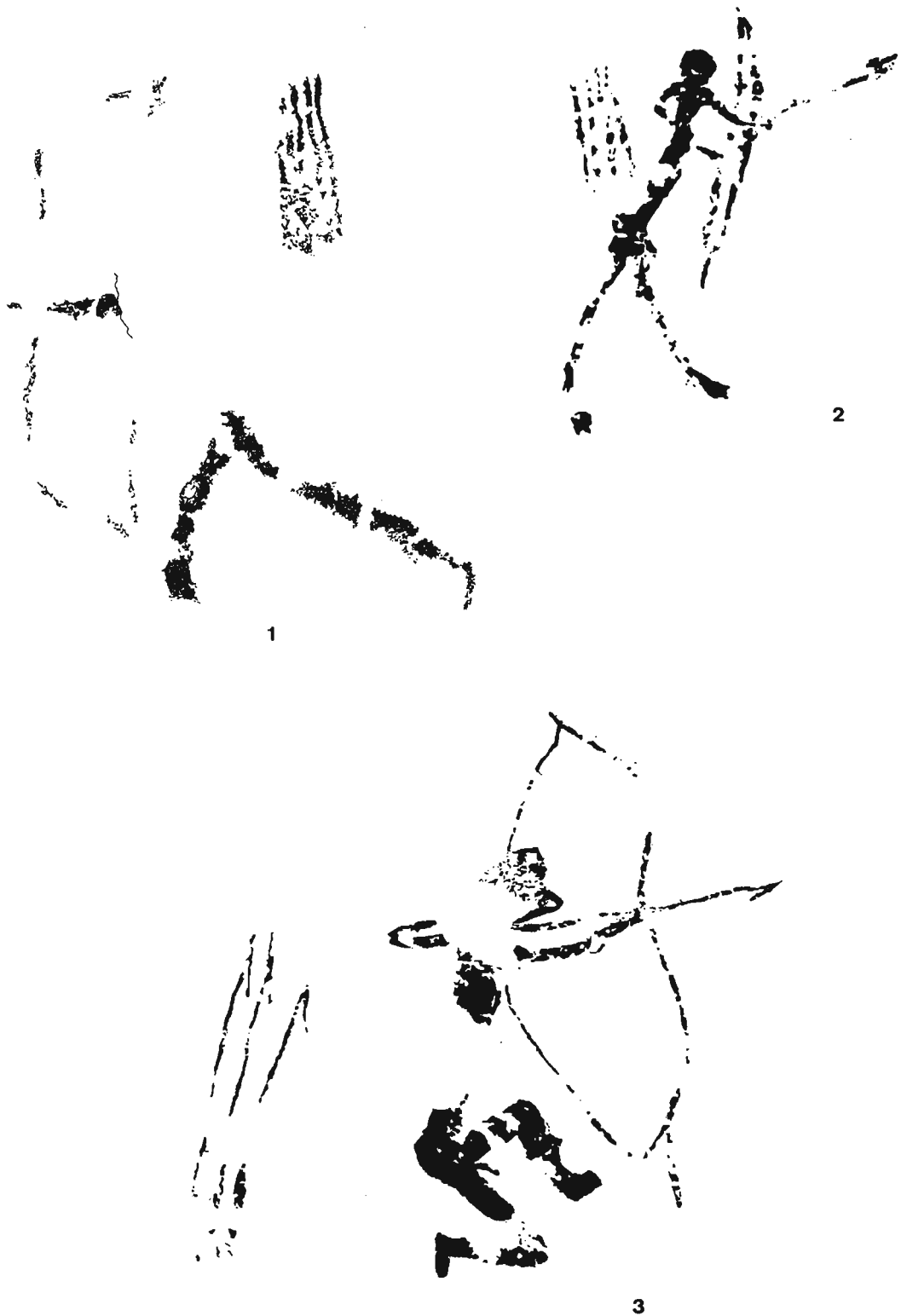


Fig. 14. Arquero con un grupo de flechas próximo. 1, Arpán (según BALDELLOU *et alii*); 2, Cortijo de Sorbas I (según ALONSO y GRIMAL); 3, Cueva de la Vieja (según GRIMAL y ALONSO).

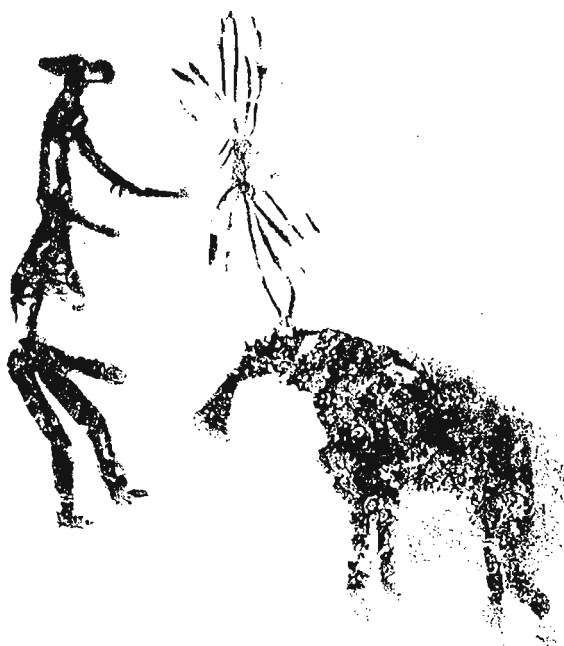


Fig. 15. Arquero y jabalí de Cogul (según ALONSO y GRIMAL).

Si ante el colectivo de personajes humanos de Muriecho era difícil pronunciarse sobre si se trataba de una escena, por la dificultad de reconocer cuál es la acción que desarrollan, ante el grupo de cuadrúpedos de ese mismo conjunto creemos ver elementos más explícitos para interpretarla como tal. En primer lugar porque son muchas las concomitancias que presentan —coinciden cromática y técnicamente— y, en segundo lugar, se aprecia que a buena parte de los supuestos sarríos se les ha aplicado el principio de la oblicuidad, lo que les confiere una dinamicidad notoria, y, finalmente, por el hecho de que ese movimiento se desarrolla hacia una misma dirección. Especular con todos estos datos sobre la posibilidad de que se trate de una escena no nos parece gratuito.

## V. VALORACIONES FINALES

Las estaciones del área objeto de nuestro estudio presentan, a pesar de su situación geográfica en el extremo más septentrional, elementos suficientes para incluirlas plenamente en la modalidad artística que denominamos Arte Levantino. Dicha afirmación se sustenta en la presencia iterada de los elementos esenciales de la iconografía levantina, en la ordenación espacial que éstos muestran y, por supuesto, en los procesos técnicos y gráficos a que todos ellos se

someten. Pero si esas constataciones resultan a todas luces suficientes lo que ratifica esa afirmación es la presencia en estos enclaves de ciertas imágenes, convencionalismos gráficos y temas que, por su naturaleza, vinculan de una manera más estrecha al sector norteño con el resto del territorio levantino. En efecto, el diseño del individuo subiendo (o bajando) por una escalera establece una concomitancia temática con lo que nosotros consideramos un área artística bien determinada como es el Maestrazgo y con el sector central del Levantino, para el que sirven de referencias las estaciones de Alpera-Ayora y de Bicorp-Dos Aguas-Millares.

La presencia de una fauna pintada tan particular como las aves o insectos afianza esa vinculación y, de hecho, la amplía considerablemente al haber aparecido estos elementos en entornos tan alejados como los alicantinos.

El uso del convencionalismo escénico de situar varias flechas inmediatas al venador ha de ser necesariamente fruto de una sintonía común entre este punto geográfico y el tan alejado de Letur, de la que participan, por supuesto, el citado Maestrazgo y el área central.

La fauna —en concreto el jabalí— también se constituye en un elemento de relación muy estrecho y particular, en esta ocasión con una zona muy concreta que se circunscribe a ciertos territorios de Castellón y Teruel en los que esta especie, como hemos comentado en páginas precedentes, se da con exclusividad.

Establecido el carácter «levantino» de ese gran territorio septentrional, el paso inmediato se orientaba a determinar si en un análisis más minucioso las estaciones oscenses y catalanas compartían características específicas. Hemos de reconocer que en ese sentido no se ha avanzado demasiado. Existen estaciones con una fuerte personalidad —como son los casos de Muriecho y Cogul— que mantienen notables divergencias tanto en el tratamiento de los motivos como en las composiciones y en los temas. Y algo similar sucede con los restantes conjuntos, más modestos numéricamente y muy maltratados en su conservación, en los que tampoco se pueden detectar convencionalismos comunes. Por ejemplo, no se comparten diseños similares en las figuras humanas (nos referimos a los Conceptos y los siguientes niveles de análisis) —aunque hemos advertido una cierta tendencia en algún aspecto—, tampoco detalles que pueden resultar en ocasiones muy significativos como insistir en el diseño de ciertas partes corporales o configurarlos de una forma peculiar (dedos de los



*Fig. 16.* Individuos trepando de: 1, Cueva de la Vieja (según GRIMAL y ALONSO); 2, Cingle de la Gasulla (según ALONSO).



Fig. 17. Grupo de animales (sarríos) de Muriecho (según BALDELLOU).

pies y manos o tamaños desmesurados de estos últimos); no existe un criterio generalizado o dominante de zona en diseñar las imágenes con un mismo tipo de tocado o peinado característico. Y algo similar sucede con los adornos corporales, tan ausentes, con excepción del personaje masculino de Cogul. En definitiva, parece fuera de toda duda que existe una unidad genérica incuestionable pero, por lo que actualmente conocemos, que ciertamente no es demasiado, tal vez haya que atribuir a los enclaves oscenses y catalanes dinámicas y orientaciones distintas que, en ambos casos, deberán perfilarse de forma más precisa con futuros descubrimientos, sin que —insistimos— su situación geográfica extrema respecto a los núcleos centrales haga pensar en ellos, desde el punto de vista artístico, como zonas marginales del singular movimiento pictórico levantino. Por tanto, no existe ningún elemento que impida atribuir a aquellos yacimientos una cronología similar a la que venimos concediendo de forma genérica a este arte —entre el VIII y el V milenio— (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, 1994). Somos conscientes de que ese margen de cuatro milenios resulta excesivamente amplio pero, como es bien sabido, actualmente seguimos sin disponer de sistemas de datación absoluta para la pintura al aire libre que sería, sin la menor duda, el método más incuestionable.

Otro aspecto que hay que considerar, porque incide indirectamente en las valoraciones cronológicas, es la relación espacial que se establece entre el Arte Levantino y otro de los artes postpaleolíticos, el Esquemático, que, al igual que sucede en otras zonas del este mediterráneo, se ha constatado en este punto septentrional. De las once estaciones pintadas que hemos valorado, tanto las oscenses como las catalanas comparten espacio pictórico en cuatro ocasiones, de las cuales únicamente en dos se produce solapación entre los motivos de uno y otro arte. En Labarta,

los motivos abstractos y el cuadrúpedo esquemático se superponen a los animales levantinos. Y, por su parte, en Arpán la escena del escalador se ve cubierta en varios puntos por el cuadrúpedo que nosotros consideramos perteneciente al Esquemático, de manera que ambas superposiciones confieren mayor antigüedad a los motivos levantinos. Esta secuencia, en definitiva, no hace más que confirmar la que de forma notablemente generalizada se produce en toda el área del Arte Levantino (ALONSO y GRIMAL, e.p., e). De una manera breve mencionaremos los varios ejemplos existentes de motivos levantinos bajo otros esquemáticos de las estaciones de la Cañada del Marco (Alcaine, Teruel), de la Hoz de Vicente (Minglanilla) y de Marmalo IV (Villar del Humo), ambos en Cuenca; de las Cuevas de la Araña; los varios casos en tierras albacetenses de la Cueva de la Vieja (Alpera), del Cortijo de Sorbas I (Letur), de Solana de las Covachas III y V y del Molino Juan Basura (Nerpio); los de Cantos de la Visera II (Yecla) y de la Risca I (Moratalla), en Murcia, y, finalmente, el alicantino del Abric de les Torrudanes (HERNÁNDEZ *et alii*, 1988, 152).

A esos más de veinticinco casos se oponen unos pocos en los que se invierte ese orden, de forma que son las imágenes esquemáticas las que parecen ocupar un posicionamiento anterior. Ello sucede en la Tabla del Pochico (Aldeaquehada, Jaén), según observaciones de LÓPEZ y SORIA (1988, 53); un único caso en Solana de las Covachas IX (ALONSO, 1980, 226), en Cantos de la Visera II, y, finalmente, en el Barranc de la Palla (Tormos, Alicante) (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÀ, 1988, 222).

La conclusión que se puede extraer de toda esta serie de superposiciones es que el Arte Levantino —expresión artístico-religiosa de los últimos grupos predadores del este peninsular— precedió en el tiempo a la Pintura Esquemática —manifestación espiritual de los grupos productores neolíticos— de forma generalizada y que en algunos enclaves concretos del área meridional pudieron coincidir en ciertos territorios ambos grupos «compartiendo» los mismos santuarios. Por las características de las figuras que se solapan a las imágenes esquemáticas bien podrían corresponder a la etapas finales de la Pintura Levantina, ya que el resultado de nuestras investigaciones apunta a que las imágenes de tamaños grandes pueden corresponder, contrariamente a las hipótesis sostenidas desde Hernández Pacheco, a las últimas etapas del desarrollo de esta pintura prehistórica. La relación con el Arte Esquemático permite pensar que el Levantino bien pudo perdurar hasta los momentos finales del V milenio.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO BASCH, M. (1952). *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Instituto de Estudios Ilerdenses. Lérida.
- ALMAGRO, M. (1970). *Manual de Historia Universal. I. Prehistoria*. Madrid.
- ALONSO TEJADA, A. (1980). *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas. Nerpio (Albacete)*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- ALONSO TEJADA, A. (1985). «Villar del Humo: un núcleo rupestre olvidado». *Revista de Arqueología*, 45. Madrid, pp. 12-23.
- ALONSO TEJADA, A. (1992). «Algunes reflexions sobre la cronologia de la Pintura Rupestre Levantina». *IX Col·loqui Internacional d'Arqueologia*. Puigcerdà-Andorra, pp. 49-51.
- ALONSO TEJADA, A. (1993). *La pintura rupestre prehistórica del Río Taibilla*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona, 3 vols. (inérita).
- ALONSO TEJADA, A. (en prensa, a). «Consideraciones en torno al estudio de la pintura rupestre del Levante». *XXI Congreso Nacional de Arqueología*. Teruel, 1991.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1989). «Las pinturas rupestres de la Fuente del Sabuco II (Moratalla-Murcia)». *Empúries*, 47 (1985). Barcelona, pp. 28-33.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1989). *Els pintors prehistòrics de Vandellòs*. Ajuntament de Vandellòs-L'Hospitalet de l'Infant (Tarragona).
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1990). «Nuevos descubrimientos de pinturas rupestres en Cataluña». *Revista de Arqueología*, 105. Madrid, pp. 29-34.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1990). *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja*. Ayuntamiento de Alpera (Albacete).
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1991). «Los pintores de Mas del Gran: ¿cazadores o pastores?». *XX Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza, pp. 127-135.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1992). «El lenguaje del Arte». *Historia de Castellón*. Vol. I. Castellón de la Plana, pp. 61-80.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1993). «Aproximación al estado actual de la pintura rupestre en Catalunya». *Empúries*, 48-50 (1986-1989). Barcelona, pp. 8-17.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1994). «La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos». *Gala*, 2 (1993). Sant Feliu de Codines (Barcelona), pp. 11-50.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1995). «El Arte Levantino o el "trasiego" cronológico de un arte prehistórico». *Pyrenae*, 25 (1993). Barcelona, pp. 51-70.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, a). «L'art rupestre a la Conca de Barberà». *L'art rupestre a Catalunya (comarques del Baix Camp, Conca de Barberà, Priorat i Ribera d'Ebre)*. J. M.<sup>a</sup> Fullola (coord). Reus (Tarragona).
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, b). «L'Art Macroesquemàtic». *Història, Societat i Cultura dels Països Catalans*. Enciclopèdia Catalana. Barcelona.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, c). «Mujeres en la Prehistoria». *Revista de Arqueología*, 176. Madrid.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, d). «Investigaciones sobre arte rupestre en Moratalla. II.<sup>a</sup> Campaña». *II Jornadas de Arqueología Regional*. Murcia, 1991.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, e). «El Arte Levantino: una manifestación pictórica del Epipaleolítico peninsular». *Cronología del Arte Levantino*. J. Aparicio Pérez (coord). Valencia.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, f). *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, g). «El bestiario levantino: aves e insectos». *Gala*, 4. Sant Feliu de Codines (Barcelona).
- BALDELLOU, V. (1982). «Los abrigos pintados del río Vero». *Revista de Arqueología*, 23. Madrid, pp. 8-13.
- BALDELLOU, V. (1984). «El arte levantino del río Vero (Huesca)». *Encuentro de homenaje a Juan Cabré*. Zaragoza, pp. 133-139.
- BALDELLOU, V. (1985). «El arte esquemático y su relación con el levantino en la cuenca alta del Vero». *Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático en la Península Ibérica*. Salamanca, pp. 113-115.
- BALDELLOU, V. (1987). «El arte rupestre postpaleolítico en la zona del río Vero». *Ars Prehistorica*, 3-4 (1984-1985). Sabadell (Barcelona), pp. 111-137.
- BALDELLOU, V. (1991). *Guía Arte Rupestre del río Vero*. Parques Culturales de Aragón. Zaragoza.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A. y CALVO, M.<sup>a</sup> J. (1986). «Dos nuevos covachos con pinturas naturalistas en el Vero (Huesca)». *Estudios en homenaje al Profesor Antonio Beltrán Martínez*. Universidad de Zaragoza, pp. 115-133.

- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A.; CALVO, M.<sup>a</sup> J. y AYUSO, P. (1994). «Las pinturas rupestres del Barranco de Arpán (Asque-Colungo. Huesca). *Bolskan*, 10 (1993). Huesca, pp. 31-96.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A.; CALVO, M.<sup>a</sup> J. y AYUSO, P. (1994). «Las pinturas rupestres de la Cueva de Regacens (Asque-Colungo. Huesca)». *Bolskan*, 10 (1993). Huesca, pp. 97-144.
- BELTRÁN, A. (1968). *Arte Rupestre Levantino*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1982). *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante Español*. Madrid.
- BELTRÁN, A. y ROYO, J. A. (1994). *El abrigo de la Higuera o del Cabezo del Río Martín en el Barranco de Esteruel. Alcaine. Teruel. Avance a su estudio*. Guías de Aragón, 19. Zaragoza.
- FORTEA PÉREZ, J. (1974). «Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino». *Zephyrus*, XXV. Salamanca, pp. 225-257.
- FORTEA PÉREZ, J. (1975). «En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino». *Papeles del Laboratorio de Arqueología Valenciana*, 11. Valencia, pp. 185-197.
- FORTEA PÉREZ, J. (1976). «El arte parietal Epipaleolítico del 6.<sup>o</sup> y 5.<sup>o</sup> milenio y su sustitución por el Arte Levantino». *IX Congrès de l'U.I.S.P.P.* Niza, pp. 121-133.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. (1990). *La pintura rupestre esquemática de la comarca de las Villuercas (Cáceres)*. Institución Cultural «El Brocense». Cáceres.
- GRANDE DEL BRÍO, R. (1987). *La pintura rupestre esquemática en el centro-oeste de España (Salamanca-Zamora)*. Diputación de Salamanca.
- GRIMAL, A. (1993). «Consideracions tècniques pictòriques de la pintura rupestre postpaleolítica i la seva relació amb la cronologia». *IX Col·loqui Internacional d'Arqueologia*. Puigcerdà-Andorra (1991), pp. 52-54.
- GRIMAL, A. (en prensa). «Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación técnica con el Arte Levantino». *XXI Congreso Nacional de Arqueología*. Teruel, 1991.
- GRIMAL, A. y ALONSO, A. (1988). «Observaciones técnicas pictóricas del Mas d'en Carles y la Cova de les Creus (Montblanc-Tarragona)». *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre*, 1. Barcelona, pp. 20-24.
- GRIMAL, A. y ALONSO, A. (en prensa). *El Arte Levantino: Iniciación a un arte prehistórico*. Barcelona.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1918). «Estudios de arte prehistórico. I. Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vella. II. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres». *Revista de la Real Academia de Ciencias de Madrid*, XVI. Madrid, pp. 1-24.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924). *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)*. Madrid.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. (1995). «Arte rupestre en el País Valenciano. Bases para un debate». *II Jornades d'Arqueologia*. Alfàs del Pi, 1994. València, pp. 89-118.
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P y CATALÀ, E. (1988). *Arte Rupestre en Alicante*. Alicante.
- LÓPEZ PAYER, M. G. y SORIA LERMA, M. (1988). *El arte rupestre en Sierra Morena*. Jaén.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1960). «Para una cronología relativa de las pinturas del Levante Español». *Festschrift für Lothar Zotz*. Bonn, pp. 457-465.