R.H 9.203

BIB.T 813(1)

ESTUDIO SOBRE LA COMPOSICION

EN EL

ARTE LEVANTINO

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA I HISTORIA

Tesis que para la obtención del grado de Doctor presenta Dª Amparo Sebastián Caudet, bajo la dirección del Dr. D. Valentín Villaverde Bonilla y el Dr. D. Manuel Fernandez-Miranda.

Universidad de Valencia.

Curso 1992 - 1993.

D - 54. 191
L - 54259

A Juan, que tanto creyó en mí.

AGRADECIMIENTOS

En el transcurso de éste trabajo he contado con el apoyo y la confianza de muchas personas, que en situaciones a veces muy duras para mi, han estado transmitiéndome todos sus sentimientos más positivos. Entre todos ellos he de dedicar mi agradecimiento primero a mi marido, Juan Zozaya, por haber sido en todo momento un perfecto compañero y amigo, además de un crítico profesional en cualquier fase de mi trabajo.

Los dos co-directores de ésta tesis: Dr. Villaverde y Dr. Fernandez-Miranda han estado siempre dispuestos a dialogar sobre todas las cuestiones que iban surgiendo en el desarrollo de cada uno de los planteamientos, y me han prestado todo su apoyo moral, sin que más de mil kilómetros de distancia hayan sido, durante dos años, un obstáculo para mantener esa comunicación.

La Dra. Lopez, Directora del Centro de Estudios Históricos de C.S.I.C., mantuvo siempre una actitud abierta conmigo y me facilitó el acceso a los ficheros de Arte Levantino que han sido de gran ayuda en éste trabajo. Quiero agradecerle su ayuda y todo el interés que ha mostrado por salvar definitivamente ese fichero para la comunidad científica, ocupándose de que se trasvase esa documentación a una base de datos relacionada con video-discos interactivos, tal como le propusimos hace algún tiempo.

Quiero agradecer también al Dr. Ripoll su acogida, cuando yo comenzaba a trabajar en estos temas. Siempre estuvo convencido de que éste trabajo debía hacerse, y siempre me animó a ello. Núnca podré agradecerle suficientemente el espíritu mediterráneo con el que me recibió en el M.A.N. hace ya muchos años, y su interés por mi línea de investigación.

Quiero señalar mi agradecimiento más sincero y amistoso al Dr. Moure, con el que siempre mantuve conversaciones sobre estos temas, animándome siempre con su buen sentido del humor a llevar ésta tesis a buen fin.

Soledad Pons ha sido, como siempre, la espléndida amiga para la que no contaron las horas que podía colaborar en esos pequeños trabajos que solo una persona tan positiva y dinámica puede dedicar a un amigo. Su actitud fraternal me ha acompañado en los mejores y los peores momentos de estos años y es junto a mi familia una compañera de camino.

Ana Alonso ha mantenido conmigo un contacto profesional muy abierto y quiero agradecerle esa actitud. Vicente Baldellou me envió copias de sus calcos de Muriecho con toda urgencia, cuando me fueron necesarios, mostrando, una vez más, su buen talante profesional.

La Diputación General de Aragón subvencionó las campañas de excavación realizadas hasta ahora en el Abrigo de Angel, y las prospecciones de la cuenca media del Guadalope, cuyos resultados están siendo muy satisfactorios. Queremos

agradecerles su ayuda, y, esperamos poder presentar en breve una amplia memoria de estos trabajos.

Los directores de los museos de Teruel, Castellón, y Arqueológico de Barcelona han atendido todas nuestras demandas de cualquier tipo, y lo mismo ha sucedido con el Servicio de Patrimonio de la Generalitat.

AMPARO SEBASTIAN

ESTUDIO SOBRE LA COMPOSICION EN EL ARTE LEVANTINO.

VOLUMEN I

TEXTO

I

INTRODUCCION

1. INTRODUCCION.-

1.1 Notas introductorias.

El arte rupestre ha sido un foco de atención de muchos investigadores de gran prestigio, especialmente españoles y franceses que han dedicado gran parte de su vida profesional al estudio de estos temas.

Uno de ellos, H. Breuil, marcó en ambos paises las principales líneas de investigación durante la primera mitad de nuestro siglo, defendiendo el contenido religioso y mágico de los paneles que estudió, y dejándolo reflejado en 1952 en una de sus obras más importantes, fruto de muchos trabajos anteriores: "Quatre Cents siècles d'art parietal" (BREUIL, H., 1974).

Los trabajos teóricos más conocidos sobre el arte paleolítico surgieron de la escuela francesa, la cual contó a partir de los años cincuenta con nuevas ideas en gran parte motivadas por el trabajo de Laming-Emperaire, en el que se valoró la organización de las figuras dentro de los paneles (LAMING EMPERAIRE, A., 1962).

Más tarde Leroi-Gourhan analizó la organización de los paneles de más de cien cuevas paleolíticas de Europa

Occidental (LEROI GOURHAN, A., 1971). Sus ideas en relación con las asociaciones de los distintos animales que encuentra en determinadas zonas de las cuevas, le llevaron a plantear hipótesis muy enraizadas con las tesis estructuralistas que fueron discutidas ampliamente.

Leroi Gourhan no se desprendió del enfoque mágico religioso, a pesar de la influencia del estructuralismo y siempre mantuvo su pensamiento enlazado con idea de la magia y de la religión:

"Si donc lárt est intimement lié à la religion, c'est parce que l'expression graphique restitue au langage la dimension de l'inexprimable, la possibilité de multiplier les dimensions du fait dans des symboles visuels instantanément accesibles. La liaison fondamentale de l'art et de la religion est émotionnelle, mais elle ne l'est pas de manière vague, elle tient étroitement à la conquête d'un mode d'expression qui restitue la véritable situation de l'homme dans un cosmos où il s'inscrit comme centre et qu'il ne tente pas encore de percer par le trait d'un rasoinnement où les lettres font de la pensée une ligne pénétrante, de longue portée, mais mince comme un fil". (LEROI GOURHAN, A., 1964, p. 275).

La escuela española ha estado muy influida por los trabajos de Breuil en la primera mitad de siglo. No nos detendremos ahora sin embargo en el análisis de sus trabajos,

ya que dedicamos un apartado a la historia de la investigación, en relación con el arte que estudiamos.

El hecho de que apareciera en la Península Ibérica un arte nuevo, tan distinto del paleolítico, creó una gran confusión, pues era difícil saber, en los primeros años del siglo, que un arte como el levantino pudiera tener una cronología diferente al de las cuevas paleolíticas.

El estudio del arte rupestre, como testimonio directo y más vivo de nuestra prehistoria, ha supuesto siempre una toma de contacto muy directa con el pasado, dado que sus imágenes son **información gráfica directa que se ha mantenido en el mismo lugar en que se ejecutó, habiendo sido modificada tan sólo en raras ocasiones.**

La diferencia frente al estudio de materiales de excavación es que el panel que no ha sido borrado por el tiempo, tiene toda la fuerza del testimonio **directo,** de la transmisión de una idea, o la narración de unos hechos, en el mismo sitio que se ejecutó, y asociada, en muchos casos, a gran parte de los elementos (las otras figuras) con los que se relacionó desde un primer momento.

Los arqueólogos estamos acostumbrados a elaborar hipótesis que sirven de punto de partida para comenzar un trabajo, que nos proporcionen un conocimiento de los

distintos aspectos de la vida de los personajes cuyos restos encontramos, lo cual es para algunos períodos especialmente complicado, dado que el material arqueológico que esos personajes usaron en determinada actividad ritual o cotidiana, casi siempre nos llega sesgado.

Por el contrario las representaciones de los paneles pictóricos de arte prehistórico, y, especialmente los del arte levantino nos proporciona una imagen bastante **completa** y coherente en muchísimos casos (a pesar de las pérdidas de algunas pinturas), una "instantánea" sobre cuyo sentido cotidiano, religioso, jerarquico, etc. debemos hablar con mayor pausa.

El arte levantino tiene, a ese nivel, la fuerza de la capacidad narrativa que le ha sido reconocida desde el principio de los estudios a él dedicados; y ése es su mayor atractivo, pues entronca con la **capacidad de comunicación** que le proporcionan el **movimiento de las figuras y la habilidad de los pintores para crear composiciones**, habilidad conceptual que supone el avance más importante del arte en ese momento, dado que aunque haya algún antecedente de este tipo en el arte paleolítico, es con el arte levantino con el que se generaliza.

Los métodos empleados para el estudio del arte levantino por otros estudiosos que nos han precedido han tenido como

meta fundamental la documentación de los hallazgos, aunque, como ha sucedido con otras ramas de la arqueología, cada uno lo ha hecho del modo que consideró más idóneo. Esto ha producido tremendas irregularidades en el tratamiento de sus reproducciones por lo que, en general, tan sólo sirven a otros especialistas para realizar una primera aproximación al tema y a los contenidos de cada lugar.

Es un problema lógico en muchos casos, que emana de la propia juventud del trabajo arqueológico y sucede, como sabemos, en todas las ramas de nuestra disciplina.

Creemos que, a pesar de las polémicas que surgen a menudo frente a estos problemas, todos deberíamos de ser respetuosos con los pioneros, pues la mayor parte de los trabajos realizados en torno a estos temas aportan siempre aspectos interesantes, aunque a menudo presenten graves problemas de reproducción, interpretación, etc. Muchos pasos científicos tuvieron que dar nuestros predecesores, gracias a los cuales hoy podemos enfrentarnos con mayor seguridad a estos temas. Mucho hemos aprendido de ellos y les estamos reconocidos.

El reconocimiento hacia los primeros investigadores de arte rupestre surge, principalmente, de la comprensión de las dificultades con que tuvieron que enfrentarse, cuando esta especialidad se iniciaba, situación que parece que a muchos niveles continuó por diversos motivos hasta los años

cuarenta. Hasta llegar ahí hubo un largo proceso que comenzó por las discusiones entre autores franceses y españoles, hasta llegar a reconocer que las pinturas paleolíticas eran fruto de los "hombres prehistóricos", para llegar muchos años más tarde a que la mayoría de investigadores reconocieran las fechas postpaleolíticas del arte levantino (por citar dos de los momentos más conflictivos para los estudios sobre arte rupestre).

Esta última cuestión necesitó, como se sabe, de grandes discusiones entre autores de gran prestigio y gran formación como Obermaier, Hernandez Pacheco, Bosch Gimpera y Cabré. Más tarde se unirían a las mismas Jordá, Beltrán, Ripoll y Almagro.

Entre todos los trabajos hay como siempre algunos que tuvieron mayor rigor, lo que quedó evidenciado en las publicaciones que surgieron como resultado de sus investigaciones. De ello nos ocuparemos en otro apartado.

Esas diferencias afectan también a la documentación gráfica del contenido de los abrigos, la cual, en algunas ocasiones, debió de ser fruto del trabajo de algunos colaboradores con menor visión y conocimiento de los temas que se estudiaban. Todo ello produjo resultados irregulares, con los que hemos tenido que enfrentarnos, a la hora de comprobar el contenido real de los paneles, para poder realizar el estudio de las composiciones.

Era necesario volver a estudiar con mayor profundidad mucha de la información contenida en los abrigos. Como decía Leroi Gourhan había que continuar un trabajo que los investigadores de arte paleolítico ya habían comenzado cuando él escribía:

"El primer empeño"....., "consiste en la realización de un inventario de figuraciones y temas razonados desde un estricto punto de vista iconográfico; es decir: no un vocabulario preciso y de convención general, sino, también, un análisis de relaciones espaciales entre las figuraciones y, en consecuencia, la variación de los temas y las variantes en un plano estrictamente figurativo. Tal trabajo aseguraría, de entrada, una fructuosa vista general de stock figurativo ...".
"Se remataría con una definición de los contenedores figurativos, independientes de las hipótesis explicativas, imponiendo la distinción primordial entre figurado y significado". (LEROI GOURHAN, A., 1972, p. 612).

Señala a partir de ahí la necesidad de revisar hipótesis, aprovechándose de algún modo del aporte de la etnología y señala la necesidad de realizar inventarios de situaciones iconográficas, para poder acercarse a la interpretación de la iconografía prehistórica.

1.2.- EVOLUCION DE LOS ESTUDIOS SOBRE ARTE LEVANTINO.

Los primeros descubrimientos de arte levantino datan de

finales del siglo pasado. En 1892 se dan a conocer algunas de las pinturas de Albarracín: Cocinilla del Obispo y Los Toros del Navazo (MARCONELL. E. ,1892, pp. 160 Y 180), las cuales fueron estudiadas más tarde por H. Breuil y J. Cabré (BREUIL, H. Y CABRÉ, J., 1911, pp. 641-648, OBERMAIER, H. Y BREUIL, H., 1927, pp. 511-531), siguiendo el resto de los descubrimientos de esa zona en los años cuarenta y cincuenta, (ALMAGRO, M., 1949 y ALMAGRO, M., 1953, pp. 113-122).

Entre la primera fecha citada y los primeros años del siglo XX se multiplicaron importantes descubrimientos como los de Cogul (ROCAFORT, C., 1908, pp. 65-75) y BREUIL, H. y CABRÉ, J., 1909, pp. 1-21), y de Calapatá (BREUIL, H. Y CABRE, J., 1909), que daban lugar más tarde a muchas publicaciones y a las primeras discusiones. El análisis de alguno de estos lugares provocaría un sinfín de discusiones teóricas, como sucede con los abrigos de la zona de Albacete, especialmente Alpera y Minateda (BREUIL, H., SERRANO, P. y CABRE, J., 1912; CABRE, J., 1915, pp. 187-207 y BREUIL, H., 1920) o con Cantos de La Visera, en Murcia (CABRÉ, J., 1915, pp. 208-216).

Dichas discusiones, como veremos al analizar la evolución de los estudios, eran fruto de la misma novedad conceptual que éste arte suponía. No hay que olvidar que eran unas fechas muy tempranas y, en esos momentos se acumulaban muchas novedades para una ciencia todavía muy joven.

1.2.1. Primeras publicaciones de síntesis.-

Los trabajos más completos de los autores que escribieron sobre estos temas a principios de nuestro siglo fueron un intento de análisis de aquellas novedades que, a menudo, no eran fáciles de comprender. Algunos de ellos publicaron muy seriamente sus descubrimientos y sus teorías, las cuales siguen siendo respetadas, aunque no toda la información que nos proporcionan sea hoy admitida.

Sus análisis se veían a menudo influenciados por las asociaciónes que se establecían entre este arte del Levante peninsular y el paleolítico, lo que sucedía especialmente en las publicaciones de H. Breuil, H. Obermaier, así como en las de todos aquellos que seguían las pautas que estos estudiosos marcaban.

Algunas de las obras de síntesis surgen ya en el primer cuarto de este siglo, como "El Arte Rupestre en España" de Juan Cabré (CABRÉ, J., 1915), "Exploració arqueologica del Barranc de la Valltorta (provincia de Castelló) de Duran y Sampere y Pallarés (DURAN y SAMPERE A. y PALLARES, J., 1915-1920, pp. 444-457), el estudio de las pinturas de Morella la Vella (HERNANDEZ PACHECO, E., 1918, "Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)" de Hugo Obermaier y Paul Wernert (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919), "Las pinturas rupestres de las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolución del Arte Rupestre en España" (HERNANDEZ PACHECO,

E., 1924) y "El Hombre Fosil" (OBERMAIER, H., 1925). En esta obra realizó Obermaier su primer planteamiento sobre la tipología de las figuras: cestosomáticas, paqúipodas y nematomorfas que aunque en la actualidad no se utilizan deben ser valoradas como el primer intento de agrupación de características formales de los personajes.

"El arte rupestre en España" de Juan Cabré documenta la historia de la investigación al respecto hasta ese momento, con un acopio de información importante, al tiempo que clasifica los hallazgos por grandes regiones: "Las pinturas y grabados de las cavernas del Norte de España" y "Las pinturas y grabados rupestres del Este de España". Ello da como resultado que lo que se llamaría "Arte Levantino" queda en esta obra diferenciado del arte paleolítico del Norte de España, aunque Cabré no pudiera imaginar que tuviera una cronología posterior al de las pinturas paleolíticas.

Cuenta cómo en 1903 tiene la suerte de ir a ver el conjunto de Calapatá (Cretas, Teruel), pinturas que serían publicadas por H. Breuil y él mismo en 1909 (BREUIL, H. y CABRÉ, J., 1909) año en el que C. Rocafort publicaba también las de Cogul (ROCAFORT, C., 1909). Un año antes también el Abate Breuil había publicado un artículo sobre Cogul (BREUIL, H., 1908).

Señala Cabré en "El arte rupestre en España" las novedades que le sorprenden:

"...fuera de cavernas, una manifestación nueva de arte paleolítico, desconocida en España y en Europa.

Al aire libre y en una irregular pared vertical, de unos gigantescos peñascos aislados, descubrió (se refiere a él mismo) varias figuras de ciervo y un toro, pintadas de rojo, con un movimiento, expresión y arte jamás superados. Solamente estaban guarecidas por un saliente de la roca" (CABRE, J., 1915, p. 73).

Cabré indica el gran interés que los autores de la época están concediendo a las pinturas al aire libre del Levante español y ya dice que los autores han hablado mucho de las fechas pero que espera que se realicen estudios para **intentar comprenderlas** y conocer la finalidad para las que se crearon (CABRÉ, J., 1915, p. 130).

Sus conclusiones son realmente avanzadas y muy claras para su tiempo. Entre ellas encontramos ya planteados problemas sobre los que la comunidad científica siguió discutiendo otros cuarenta años. Cabré ve la homogeneidad existente, en su opinión, en las pinturas de "la región Oriental española" y habla de "cierta unidad dentro de los diferentes aspectos que se observan en las diversas estaciones arqueológicas" y añadía:

"Dicha unidad se prueba porque todos los monumentos

artísticos están en abrigos, al aire libre; por la uniformidad en el tamaño de las figuras, tanto en las de los animales como en las humanas; por la técnica especial, casi siempre grabados los contornos, y luego rellenando el interior con rojo o negro, por igual; por la manera de comprender la perspectiva de las extremidades de los animales, vistas de frente, y por la forma e indumentaria de la figura humana, especialmente de la femenina" (CABRÉ, J., 1915, p. 229).

Nos dice también, en las conclusiones, que este arte ofrece una "personalidad propia", por los motivos que acabamos de transcribir y "particularmente por las representaciones de figuras humanas de estilo realista, las cuales no existen en las cavernas cantábricas" (CABRÉ, J. 1915, p. 229).

Por último nos habla de la cronología de este arte de "la región Oriental de España" y dice taxativamente que "...pertenece claramente a la época paleolítica", a lo que añade unas frases que son fruto de un pensamiento claro y avanzado para su tiempo:

"Aunque en realidad creo que se poseen pruebas irrefutables para probarlo, ya que la fauna representada en el Oriente de nuestra Península es la actual y sólo se citan dos sitios con animales cuaternarios, pero muy dudosos por el estado de conservación y falta de realismo, cuando en el

Norte de España y Francia predominan el bisonte y el reno y se ven otros animales extinguidos antes del neolítico, sin embargo, el estilo es tipo paleolítico y por estudios comparativos y de indumentaria puede conjeturarse á qué fase del paleolítico pertenecen "(CABRÉ, J. 1915, p. 229). Termina las conclusiones defendiendo el sentido mágico de las pinturas.

En las fechas en las que estas palabras se escribieron no podían decirse muchas cosas que hoy conocemos por estudios posteriores (falta de uniformidad, cronología postpaleolítica etc), pero las dudas sobre la cronología quedaban planteadas.

Tampoco es cierto que la mayor parte de las figuras estén grabadas en primer lugar, pues son casos muy aislados, pero la valoración de los aspectos que otros autores tendrán en cuenta más tarde para fechar este arte con una cronología postpaleolítica se encuentra en el contenido de estas conclusiones; como lo están los aspectos más esenciales (abrigos al aire libre, fauna postpaleolítica, mayor o menor uniformidad en los tamaños, etc).

El trabajo de Duran i Sampere y Pallarés sobre la exploración realizada por ellos en La Valltorta destaca de forma abreviada el contenido de siete de sus abrigos (Montegordo, L'Ermita, El Civil, Els Cavalls, Mas d'en Josep, El Llidoner y La Saltadora). Además señalan que a pesar de

que otros investigadores como Breuil, Obermaier, Wernert, Cabré,
consideran que las pinturas de la Valltorta son paleolíticas, **"... els nivells inferiors d'aquestes coves no ens han donat altra cosa que material post-paleolitic"** (DURAN I DAMPERE, A., Y PALLARES, J., 1915-1920, p. 453).

En el mismo trabajo existen otros comentarios sugestivos, especialmente si tenemos en cuenta el momento en que se realizan:

"Per altra part essent evident la permanencia de l'home neolític a la Valltorta fa estrany no trobar-hi, barrejada amb l'abundosa pintura que és suposada anterior ni una sola mostra de la pintura esquemàtica atribuïda a l'època neolítica, que tan copiosament es troba en altres indrets de la península" (DURAN I SAMPERE, A. Y PALLARES, J., 1915-1920, p. 453).

Estos autores fueron muy conscientes del problema de la falta de yacimientos, en la mayoría de los abrigos, de suelo rocoso en los que se encuentran en las pinturas; pero observaron la proximidad inmediata de otros covachos más apropiados como refugio, en los que si hallaron materiales arqueológicos.

De este modo relacionaron la Cova de l'Estaró con la Cueva del Puntal (en cuyo interior apareció algo de material

muy revuelto: puntas de flecha, cerámica de cordones, así como huesos de cabra, ciervo y bóvido) y los covachos próximos a ésta, así como a la de La Rabosa con La Cueva Alta del Llidoner.

L'Estaró, El Puntal y la Rabosa tenían un contenido arqueológico del que si bien no se podía asegurar con absoluta certeza que fueran contemporáneos, señalan estos autores que:

"...cal tenir en compte per a l'estudi d'aquest problema la coincidència en el barranc d'un sol estil de pintures i una sola técnica d'utillatge" (DURAN i SAMPERE, A., y PALLARES, J., 1915-1920, p. 455).

De esos dos yacimientos hay que destacar La Rabosa, dado que en L'Estardo sólo encontraron estos autores restos de fauna (cabra y ciervo en mayor abundancia, y menos cantidad de conejo y bóvidos), siendo, en su opinión, los restos de sílex escasos y de poco interés.

La Rabosa fué la que proporcionó materiales más significativos, pues aunque parece que el contenido estaba revuelto, como indican los autores, cuando se refieren a la fauna existente en el yacimiento; aparentemente el material es en general producto de un período neolítico-calcolítico, junto al que aparecen unos trapecios que podrían quizá

pertenecer a otro momento anterior (DURAN i SAMPERE, A. y PALLARES, J., 1915-1920, pp. 456 y Figs. 64 a 67).

Además del interés de los materiales líticos, son especialmente significativas los materiales óseos (punzones) y las cerámicas, algunas de las cuales pudieran pertenecer a la Edad de Bronce (DURAN i SAMPERE A. y PALLARES, J., 1915-1920, Fig. 67).

Indican que **haya un sólo período**, lo cual, aunque sea discutible, habría que entenderlo, quizá, a partir de los materiales encontrados, en un sentido amplio de continuidad entre un epipaleolítico final o un neolítico y la Edad de Bronce.

Tampoco puede afirmarse taxativamente que haya un período productor de pinturas en la zona, dado que no existe uniformidad entre ellas, aunque ciertamente hay algunas características comunes.

No obstante parece que, a pesar de la falta de estratigrafías claras, en todos los lugares analizados por Duran i Sampere y Pallarés hay una cultura material en unos casos y una fauna en otros que se repite y que aparecerá también años más tarde en otros yacimientos del Maestrazgo, confirmando la ocupación de esos períodos en zonas próximas a los que ocupan algunos conjuntos pictóricos levantinos.

La publicación de Hernández Pacheco sobre las pinturas de Morella la Vella surgió ya con la vocación de ser completado más tarde con otras publicaciones, especialmente por los problemas técnicos con los que se encontraron para realizar los calcos completos (HERNANDEZ PACHECO, E., 1918, p. 4-5). **Su indicación acerca de la cronología "del paleolítico o epipaleolítico" realizada en 1918 no deja de sorprendernos**, aunque se apoye tan sólo en un seguimiento de huellas que realiza uno de los personajes.

Hay que destacar también en ese trabajo el estudio de las superposiciones que él observa en diferentes lugares, lo que aprovechó para desarrollar algunas ideas en relación con la evolución del arte del Levante (HERNANDEZ PACHECO, 1918, pp. 19-20).

Analiza algunas de las composiciones más conocidas, como la escena bélica de "El Roble", en la que se fija especialmente en las correctas posiciones de los personajes, lo que acentua el sentido narrativo de la composición (HERNANDEZ PACHECO, 1918, pp. 10-11 Figs. 6 Y 7).

Otros de los conjuntos que analiza como escenas son más conflictivos y presentan menos evidencia de ser composiciones (HERNANDEZ PACHECO, E. 1918, Fig. 8 y 9).

La publicación de H. Obermaier y P. Wernert "Las pinturas rupestres del Barranco de La Valltorta (Castellón)"

va más allá del contenido que indica su título siendo en primer lugar una queja, dado que, como se sabe, hubo una pugna entre diferentes grupos de investigadores de distintas procedencias, según cuentan estos autores, que llegó a situaciones muy incómodas.

Estando trabajando allí enviados por el Director del Museo de Ciencias Naturales, ante la solicitud de las personas de Castellón que habían seguido de cerca estos hallazgos, apareció el grupo catalán del "Institut d'Estudis Catalans de Barcelona" a cuya cabeza se encontraba Bosch Gimpera, al que acompañaban F. Martorell y J. Colominas. Mientras tanto se presentó en el mismo barranco Cabré y en pocos días copió las figuras de esta zona, presentándolas más tarde en un congreso en Mayo de 1917.

Son cuestiones que debieron ser delicadas, pero que en la actualidad ayudan a desdramatizar otras disputas más próximas a nuestras generaciones, las cuales con el paso del tiempo pueden llegar a producir también una sonrisa, como la que ahora nos produce las "luchas científicas por el territorio de 1919".

Todas esas disputas produjeron que Obermaier y Wernert trabajaran tan sólo en los abrigos situados en el NW del Barranco de La Valltorta (El Civil, Cueva dels Tolls, Rull, Los Caballos y El Arco).

Esta publicación recoge en un apartado la información arqueológica de los yacimientos próximos a los abrigos con pinturas, dado que no encontraban en éstos ningún tipo de material.

Lo que hallaron fué bien poco: una hojita y un raspador que pensaron que no podía ser más que del paleolítico superior, lo que les servía para argumentar también muy pobremente la fecha de las pinturas.

Aún así, en su capítulo III "La edad paleolítica de las pinturas naturalistas de España oriental y Sureste. Consideraciones generales" (OBERMAIER, H. y WERNNERT, p. , 1919, pp.79-92) defienden una cronología paleolítica, a través, pricipalmente, del análisis de las similitudes pictóricas formales y conceptuales existentes, entre muchos de los grandes animales de los abrigos levantinos y los de las cuevas paleolíticas del N. de la Península:

"...en ambas es idéntico el realismo, idéntica la concepción artística y lo delicado de la representación. C'est - como insiste con razón H. Breuil- la même sûreté d'execution, la même technique..." (OBERMAIER, H. y WERNERT, p. , 1919, p. 80).

La diferencia de tamaños entre unas y otras es justificada por los autores, al apuntar que también existen animales de pequeño tamaño en Castillo y La Pasiega, lo cual,

era cierto.

Los paralelos entre la forma como se resuelve en unas y otras pinturas la perspectica de las astas de los ciervos, adelantando una de ellas y abriendo hacia detrás la segunda, es otro de los argumentos en los que apoyaron sus hipótesis.

Señalan que no están de acuerdo con Hernandez Pacheco y, cuestionan sus hipótesis sobre la evolución de las pinturas del Levante, especialmente, las planteadas a cerca de la mayor antigüedad de las figuras de animales naturalistas.

Obermaier y Wernert observan que existen en La Valltorta (Abrigo dels Caballs) superposiciones de animales naturalistas sobre unos pequeños arqueros, y otras en las los animales naturalistas son posteriores a las de algunas de las figuras humanas que forman escenas (OBERMAIER, H. Y WERNERT, p. , 1919, p. 82).

A ésto añadían:

"Por lo tanto, no puede ni remotamente admitirse, para la región mediterránea, la existencia de una "capa primitiva" que fuera la única de indudable edad pleistocena e influenciada por el arte cantábrico, siendo así que la siguiese después, sólo "al final del Capsiense" o en los "primeros tiempos del Epipaleolítico", y por tanto en época postpaleolítica, el grupo típico de las representaciones humanas" (OBERMAIER, H. Y WERNERT, P., 1919, p. 82).

En su opinión no había duda sobre la fauna pleistocena representada en las pinturas del Levante. Identificaban algunas especies y, aprovechan para decir que hay que poner en duda las reproducciones de Cabré, al que atacan con una dureza absoluta, avisando a los investigadores de la poca fiabilidad de sus trabajos (OBERMAIER, H. Y WERNERT, P., 1919, p. 84).

Señalan que es necesario realizar excavaciones para obtener datos en relación con la fauna, arte, mueble, e inciden especialmente respecto a la **falta de animales domésticos** representados, lo que les sirve para apoyar su cronología.

Para ello se apoyan en distintas cuestiones, como es el hecho de que no aparezcan escenas de agricultura ni de ganadería, así como en la presencia de representaciones de huellas muy similares, en su opinión, a las que aparecen en las pinturas paleolíticas cantábricas.

Señalan también que nadie duda ya en la existencia del arco y las flechas en el Paleolítico, apoyándose en el material en piedra y hueso que conocen y en la existencia del relieve masculino de Laussel, que en su opinión pudiera ser un arquero (OBERMAIER H. Y WERNERT, P., 1919, P. 85)

Analizan en el mismo trabajo los adornos, armas,

utensilios, etc. y dedican un brevísimo y poco detallado apartado a las "Composiciones y Supraposiciones". Indican sin embargo de antemano que "Son relativamente raras en el Barranco de La Valltorta las composiciones en el verdadero sentido de la palabra"(OBERMAIER, H. Y WERNERT, P., 1919, p. 117), pero sobre este aspecto incidiremos más tarde en otros apartados por relacionarse muy directamente con el trabajo más específico de esta Tesis doctoral.

La cronología de las pinturas levantinas fué, como vemos, y sería durante muchos años el primer motor de las discusiones. H.Obermaier y H.Breuil fueron los principales defensores de una cronología paleolítica, teorías que principalmente se apoyaban en la fauna pleistocena que aparecía en su opinión en estos paneles (OBERMAIER H. Y WERNERT, H., 1919, p. 113 y OBERMAIER, H., 1925, pp. 281). En una de estas publicaciones nos dice Obermaier que:

..."no hay una sola escena de aldeano primitivo" y que la mayor parte de las escenas son de caza.(OBERMAIER, H., 1925, p.283)

Interpreta que las escenas no son conmemorativas o históricas, dada la normalidad que debía suponer la caza de unos animales tan poco peligrosos. Piensa sin embargo que tienen un sentido mágico, un deseo de propiciar determinadas situaciones y de perpetuar ideas. En esencia es para Obermaier un arte ritual y mágico. (OBERMAIER, H., 1925, p.

290).

Algunos de sus principales seguidores, como P. Bosch Gimpera, mantendrá todavía esa teoría en los años sesenta (BOSCH GIMPERA,P., 1964, p. 124-129).

Otros seguidores de esas teoría fueron J.B. Porcar y L. Pericot. El primero insistía a cerca del paralelo que existe entre las pinturas de La Valltorta y La Gasulla con las representaciones de las plaquetas paleolíticas del Parpalló, en los mismos años en que Bosch Gimpera seguía defendiendo la cronología paleolítica del arte levantino (PORCAR, J.B., 1964, p. 159-164).

Por su parte L. Pericot mantenía también en ese mismo período que las figuras naturalistas de gran tamaño, consideradas más antiguas por la mayor parte de los autores, se habían realizado también al final del Paleolítico (PERICOT, L., 1964, p. 151-156).

En el trabajo del grupo del Institut d'Estudis Catalans, se dice que el nivel inferior de estas cuevas da un material post-paleolítico. También señalan la nula existencia de arte esquemático en esos barrancos en los que hay evidencias de su utilización por parte del hombre neolítico, dejando planteada intrínsecamente la posibilidad de una cierta relación entre el arte de la zona y los materiales neolíticos

(DURAN i SAMPERE, A. y PALLARES, M., 1915-1920, pp. 453-454).

Son muy interesantes las noticias que en aquellas fechas nos dan Durán i Sampere y Pallarés, sobre los yacimientos y su contenido:

"...i ben prompte ens poguérem convènçer de la riqueça dels jaciments d'algunes de les seves coves i de la necessitat que hi havia d'una exploració metòdica.

Bé és cert que el pis de les baumes pintades, estant sempre format de roca nua no pot oferir cap reste mobiliar, però alguns d'aquests abrics tenen en llurs inmediacions coves que poden haver servit, i han servit realment, d'habitació. La cova gran del Puntal, per exemple, formada d'una seguida de petites baumes, té en la més gran de elles l'obertura d'una cova amb restes d'habitació prehistòrica. Les covetes del Puntal son ben properes de la cova de l'Estaró amb vestigis mobiliars, i la cova alta del Lladoner és també veïna de la cova habitada del barranc de la Rabosa" (DURAN I SAMPERE.A. y PALLARES, J., 1915-1920, p. 454).

Como puede verse, en éste texto se recoge, en pimer lugar, la **necesidad de las prospecciones sistemáticas y en segundo él testimonio de la existencia de yacimientos que eran, y en algún caso pueden seguir siendo esclarecedores.** Publican materiales de La Rabosa entre los que además de

cerámicas lisas, existen puntas de flecha de pedúnculo y aletas, otras puntas bifaciales, hojas y geométricos de retoque abrupto.

Una opinión similar expresaba J. Colominas al clasificar los materiales de Cogul, entre los que existen geométricos y hojitas retocadas (BOSCH GIMPERA, P. y COLOMINAS, J., 1921-1926, p. 19-20 y Figs. 38 y 39).

Las industrias de La Valltorta serían estudiadas años más tarde por Maluquer (MALUQUER, J., 1939, p. 108 y ss.) y M. Almagro dedicó también un trabajo a los problemas cronológicos de esos mismos materiales (ALMAGRO, M., 1944, p. 1-38).

1.2.2.-La primera defensa de una cronología postpaleolítica.-

A pesar de que la cronología paleolítica era defendida por parte de los investigadores mencionados, algunos de los cuales se verían probablemente influenciados por las tesis defendidas por H. Breuil, otros autores comenzaron a defender muy pronto la cronología postpaleolítica apoyándose en hipótesis de otros estudiosos, como F. Hernandez Pacheco (HERNANDEZ PACHECO, F., 1924, p. 161- 173, quien pensaba refiriendose a las pinturas de La Araña que, ese arte había que encuadrarlo "en el largo período de los tiempos mesolíticos". (HERNANDEZ PACHECO, E., 1924, p.161)

Cabré había planteado ya en 1915 las primeras dudas (CABRE, J., 1915, p. 163 Y 229), del mismo modo que lo hicieron por los mismos años otros autores (DURAN i SAMPERE, A. y PALLARES, M., 1915-20), al estudiar, como lo hizo él primero, las pinturas de La Valltorta (Castellón).

Poco después Cabré planteaba que el inicio del arte levantino se dió "en el tiempo que media entre el paleolítico y el neolítico", lo cual suponía un avance, dado el estado de las discusiones (CABRÉ, E., 1925, p. 229). Apoyaba esas hipótesis en las conclusiones que extraía del estudio de la fauna representada, y de la flora que debía acompañar a dichas especies; así como en el estudio del material lítico que supone relacionado con las pinturas.

Las características que separan al arte levantino del paleolítico fueron definidas claramente por Hernandez Pacheco en 1918, y aunque no todas ellas pueden ser aceptadas en la actualidad, hay que reconocer el mérito de aquellas hipótesis. En esencia hacía referncia a las cuestiones que se valorarían años más tarde: importancia de la figura humana y diferencias con los escasos antropomorfos cantábricos, representación de escenas frente al modo aislado en que aparecen generalmente los animales en el arte cantábrico, aspecto conmemorativo de las escenas. Además de esto valora las superposiciones viendo la mayor antigüedad de los animales aislados respecto a las escenas complejas (HERNANDEZ PACHECO, 1918, pp. 17-24).

En otros trabajos posteriores completaba sus análisis sobre las caracteríticas del Arte del Levante Español, valorando: tintas planas, tendencia a la estilización , al movimiento y al impresionismo, presencia en covachas y abrigos al aire libre, ausencia de fauna cuaternaria, tamaño pequeño en muchas figuras, predominio de las tintas planas, figuras humanas de variado concepto que va desde lo más proporcionado a lo más tosco y con un caracter sintético generalizado; posición de las cuernas y pezuñas (perspectiva torcida), expresión armónica del movimiento y de la ligereza de los cuerpos de los personajes (HERNANDEZ PACHECO, E., 1924, pp. 129-157)

Las superposiciones pictóricas y la fauna representada fueron los principales puntos de apoyo de Hernandez Pacheco para la defensa de su idea, acerca de la cronología postpaleolítica de las pinturas levantinas. A partir de su estudio realiza una primera sistematización (HERNANDEZ PACHECO, E., 1924, p. 158-163).

El trabajo realizado por Porcar, Obermaier y H. Breuil sobre Cueva Remigia fué uno de los más importantes publicados por aquellos años, aunque su título poco tiene que ver con su contenido: "Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)" (PORCAR, J.B., OBERMAIER, H. y BREUIL, H., 1935), ya que lo que se estudia es **el contenido pictórico** desde distintos puntos de vista supuso un intento de documentación de gran valor científico. Obermaier era consciente de ésto y deja testimonio de la calidad del trabajo de Porcar.

Menciona también Obermaier la calidad e interés del trabajo de documentación fotográfica realizado en 1935 por otro colaborador, trabajo que debiéramos localizar en la actualidad.

La participación de Porcar en la documentación gráfica de Cueva Remigia ha provocado, a menudo, discusiones sobre la fiabilidad de sus calcos. Realmente la mentalidad de pintor ha podido llevarle en alguna ocasión a completar la imagen de algunas figuras, pero sin embargo hay que valorar especialmente en su trabajo y su análisis que, precísamente

porque era pintor, fué el primero que intentó analizar las perspectivas, los movimientos de las figuras, y las relaciones entre las figuras más seriamente de lo que se había hecho hasta aquel momento (PORCAR, J.B. en PORCAR, J.B., OBERMAIER, H. Y BREUIL, H., 1935, pp. 61-87).

Antes de que se realizara el trabajo de Porcar, Obermaier y Breuil sobre Cueva Remigia, Porcar había publicado algún artículo de interés regular sobre la zona, dado que contaba con buenos informantes y, que había recorrido aquellos barrancos del Maestrazgo castellonense buscando pinturas que dió a conocer (PORCAR, J.B., 1934, pp. 343 - 347). Indudáblemente sus reproducciones son de peor calidad que las que él mismo realizó bajo la dirección de Obermaier en Cueva Remigia.

Porcar se planteaba ya en aquellos análisis que algunas de las más extrañas figuras de los paneles debían ser posteriores a las figuras más naturalistas (PORCAR, J.B., 1953, pp. 53 - 57).

Algunos de sus comentarios tienen una lógica sencilla y sorprendente. En su opinión estos lugares de funcionalidad cinegética dejarían de tener uso en el momento que los poblados, necrópolis y otro tipo de vida ocuparon la zona, por lo que las pinturas de mayor calidad se deben en su opinión a los períodos anteriores.

Atribuye a algunas de las pinturas más torpes y menos característicamente levantinas a un mundo pastoril que ya no guarda relación con el de los cazadores que pintaron las figuras de mejor calidad.

Después de esos años la investigación tuvo que sufrir las consecuencias de una guerra civil, como la sufrieron todos los españoles, así como las de la segunda guerra mundial. Las discusiones sobre estos temas serían reanudadas años más tarde, cuando una cierta calma permitió que la vida universitaria, aunque resentida, pudiera seguir unos cauces más normales que los vividos al final de los años treinta.

1.2.3. Los trabajos más significativos de los años cuarenta y cincuenta.-

Los años cuarenta y cincuenta tuvieron como **principales impulsores** de estos estudios a **J. Martinez Santa-Olalla** (MARTINEZ SANTA-OLALLA, J., 1946) y **M. Almagro Basch** (ALMAGRO BASCH, M., 1946. p. 443 - 485, Idem. 1947, p. 65 - 89, Idem. 1952, pp. 1 - 89).

Martinez Santa Olalla dejó claramente definidas sus ideas sobre las pinturas en "El Esquema Paletnológico de la Península Hispánica" . En su capítulo V: **"Mesolítico o Neolítico Antiguo" decía:**

"En este neolítico antiguo, y como debido al pueblo de cultura microlítica de facies tardenoisiense es donde hay que situar el arte rupestre impresionista del Levante de España, sin precedentes claros, que posíblemente esté influenciado por ideas paleolíticas, pero que en su evolución está perfectamente establecido hasta llegar a la edad de bronce, en que tiene sus últimas consecuencias, sincronizándose en parte con culturas del neolítico reciente, que tienen otro caracter, o bien influyendo y mezclándose con ellas en lo que tienen de elementos artísticos e industriales líticos.

Estas pinturas rupestres neolíticas demuestran una organización social de cazadores a quienes el pastoreo y ganadería no es desconocida y que por su inferioridad social

se ven arrinconados y confinados a las zonas montañosas por las culturas del neolítico reciente, que introducen la agricultura y, al fin, el laboreo de los metales. (MARTINEZ SANTA-OLALLA, J., p.49)

Almagro ya se inclinaba por unas teorías distintas a las dominantes, en las publicaciones mencionadas de 1946 y 1947 apoyándose para ello principalmente en la opinión de Hernandez Pacheco (HERNANDEZ PACHECO, F., 1924). En su trabajo arqueológico sobre Albarracín dice :

"Nuestras recientes excavaciones en los abrigos con pinturas de Albarracín y nuestro estudio de los hallazgos de Cogul y La Valltorta, nos han proporcionado una industria plenamente epipaleolítica, hallada al pie mismo de las pinturas, a veces en las mismas covachas y abrigos donde estas se pintaron. Así, argumentos arqueológicos se unen a otros estilísticos, y no olvidemos el ambiente de las escenas creadas por estos artistas levantinos, tan completamente diferente a cuanto refleja el arte paleolítico franco-español" (ALMAGRO, M., 1946, p. 480).

Lástima que no podamos contar con la publicación de esas excavaciones y, sólo podamos contar con comentarios que evidencian la existencia de **yacimientos** en varios lugares. Haciendo refernecia al Cocinilla del Obispo (Albarracín) nos dice:

"...al pie de estas creaciones, al parecer las más antiguas del arte levantino, hemos hallado en 1943 un yacimiento arqueológico cuya cronología epipaleolítica es más que probable. Se trata de finísimos silex, de ésos que se denominan genéricamente con el nombre de microlitos. Las formas de medias lunas muy finamente retocadas son en ellos las más características; las hallamos también en otros yacimientos próximos, con pinturas de este estilo". (ALMAGRO, M., 1947, p. 77).

Refiriéndose al Abrigo de Doña Clotilde decía:

"Aquí las medias lunas son más bellas y abundantes, y de un tipo más evolucionado, que al parecer permite establecer estrechos paralelos con piezas del Eneolítico y comienzos de la Edad de Bronce de la región catalana".

"Este completo conjunto artístico de Albarracín, con sus abrigos pintados y sus industrias líticas, apunta, a nuestro juicio, la solución del problema concerniente a la época y significación de todo el arte levantino. Su edad epipaleolítica parece indiscutible...".

En las líneas siguientes a estos párrafos de **tan interesante contenido de información arqueológica,** hace referencia al orígen capsiense de estas culturas, sobre el cual ni siquiera entraremos, dado que en el momento actual son temas que parecen estar superados y que se alejan un

tanto del de esta Tesis.

En 1949 publicó uno de los abrigos más peculiares de Albarracín (ALMAGRO, M. 1949, p. 91-116), al que da el nombre de su mujer. El **Abrigo de Doña Clotilde** es uno de los últimos en descubrirse en esos años; pero posteriormente siguieron apareciendo nuevos conjuntos en los alrededores de Albarracín.

En el estudio de Doña Clotilde publicó los materiales que le proporcionó su excavación. En su opinión existía una relación entre las pinturas y esos materiales (hojas, raspadores unguiformes, geométricos, microburiles, etc.) a los que adjudicaba una cronología muy amplia:

"...no dudamos en relacionar las pinturas rupestres con esta industria sobre todo al comprobar que en todos los abrigos de Albarracín, más en Cogul, La Valltorta, Calapatá, Alacón, etc., se hallaba siempre una industria lítica parecida, cuya cronología epipaleolítica y hasta contemporánea a culturas neolíticas y con metalurgia en la Península, nos parece indudable" (ALMAGRO, M., 1949, p. 115).

El trabajo de Almagro sobre Cogul (ALMAGRO, M., 1952) **sirvió para que este autor realizara, ya en los primeros años de la década de los cincuenta, una revisión sobre el estado de la cuestión sobre el arte levantino y, para defender más claramente su postura en relación con la cronología**

postpaleolítica de esas pinturas, esbozada en anteriores trabajos, basándose entre otras cosas, como ya anteriormente habían hecho otros autores, en el análisis de la fauna. (ALMAGRO, M., 1952, p. 49-82).

Sus teorías siguen en gran parte a las defendidas por Hernández Pacheco. Relaciona en su análisis las conclusiones derivadas de algunos materiales líticos, como ya había hecho en los trabajos mencionados de 1946 y 1947.

Almagro critica en su trabajo de Cogul la subjetividad de las reproducciones de H. Breuil, el cual había publicado en varias ocasiones diferentes reproducciones de una misma figura, generalmente animales, muchos de los cuales eran en su opinión de cronología paleolítica.

Este hecho es sin embargo, como todos sabemos, un delicado tema. Podemos decir después de haber revisado la mayor parte de las publicaciones sobre arte levantino que, casi nadie escaparía a la crítica de trabajar con un cierto subjetivismo sus calcos o en sus reproducciones de imágenes y, desde luego, las de M. Almagro no dejan de ser discutibles en muchas ocasiones, como iremos viendo a lo largo del análisis de las reproducciones de las escenas existentes en los paneles que él mismo o su equipo reprodujeron (ALMAGRO, M., 1952, pp. 56-63).

La minuciosidad y la objetividad en la reproducción de

las pinturas es un honrado intento, en el que actualmente estamos empeñados la mayoría de los estudiosos de arte rupestre, a pesar de lo cual, todos sabemos que núnca se reproduce exactamente el original, aunque se realice el calco apoyándose en métodos indirectos: proyecciones de diapositivas de alta calidad, fotogrametrías, etc., lo que puede llegar a plantear la utilidad del calco, y la necesidad de que pongamos al alcance de otros estudiosos de nuestro trabajo una base de datos con imágenes fotógraficas de todo tipo.

Lorblanchet ha incidido en los últimos años sobre la importancia que sigue manteniendo una documentación adecuada, especialmente el calco, a pesar de la carga de subjetivismo que cada interpretación gráfica pueda llevar (LORBLANCHET, M., 1988, p. 275)

> Este autor recuerda que: "Une figuration non relevée est un vestige non exhumé" (LORBLANCHET, M., 1984)

El interés de la línea de trabajo de este autor parece indiscutible, aunque en nuestra opinión sería necesaria una mayor precisión metodológica respecto al estudio de las escenas paleolíticas, puesto que no parte de un planteamiento previo en el análisis de estas composiciones, en los trabajos mencionados. Aún así los casos citados de lo que para él son composiciones paleolíticas son destacables, puesto que en la mayoría podemos adivinar esa intención narrativa del artista,

a través de una cierta organización espacial de las figuras (LORBLANCHET, M., 1988, PP.306-314, Fig. 11).

Delporte menciona tambien algunas asociaciones que interpreta como escenas, en cuanto que al parecer no son aleatorias (DELPORTE, H., 1979, p. 112). En nuestra opinión ésta es una idea de gran interés, aunque parece que una escena debe ser algo más que una organización no aleatoria. La mayoría de los ejemplos citados son casos que sorprenden y motivan al estudioso de estos temas, en cuanto que como este autor indica ..."nous constatons que l'unité d'action nécessaire à l'existence d'une scène, qu'elle soit ou non de chasse, n'apparaît qu'exceptionnellement indiscutable" (DELPORTE, H., 1979, p. 115).

Años más tarde el mismo autor insiste sobre la existencia de datos que expresan la intención narrativa de su creador (DELPORTE, H., 1981). Frecuentemente se ha hecho mención a los bisontes con "flechas" sobre sus cuerpos en el arte paleolítico, así como a otros ejemplos, entre los cuales son muy conocidos los del Salón Negro de Niaux o los bisontes de Montespan, con perforaciones sobre sus cuerpos arcillosos indicativos de la intención de un gesto.

Delporte menciona entre otras, en el mismo trabajo, la existencia de escenas de acoplamiento y la presencia de hembras en estado de gravidez. Todo esto sin duda muestra de una intención narrativa, y existe sin duda en otros artes.

Sin embargo la prudencia del autor al hablar de estos conjuntos como escenas son comprensibles. Refiriendose a estos dos casos nos dice:

"...mais il faut reconnaître que les unes et les autres son des plus rares et, tout au moins pour les secondes, souvent douteuses". (DELPORTE, H., 1981, P. 76).

Dejando de lado por el momento estos problemas, sobre los que reincidiremos en otro apartado, volvemos sobre los comentarios de Almagro sobre otros aspectos señalados en el trabajo sobre Cogul, al que nos referíamos. En este sale al encuentro de otros temas polémicos, en los que sigue mostrando su desacuerdo con H. Breuil y Obermaier. Son cuestiones sobre perspectivas de cuernos y pezuñas de los animales, que en su opinión son homogéneas en el arte paleolítico y el levantino, no por pertenecer al mismo período, sino por ser fruto de un arte primitivo que encuentra en esas vías las mejores soluciones a sus problemas de representación (ALMAGRO, M. , 1952, pp. 63-68)

En su apartado "Las analogías sobre ciertas composiciones de escenas del arte rupestre paleolítico y el levantino", se ocupa de analizar los distintos planteamientos que aparecen en uno y otro arte.

Todos los ejemplos citados como composiciones paleolíticas son conflictivos y es difícil aceptar como

escenas a la mayoría. Los problemas surgen incluso con el ejemplo más citado cuando se escribe sobre estos temas: la del pozo de Lascaux, que como es sabido, presenta muchos problemas sobre los que no se escribe demasiado.

Todo el conjunto de ese pozo es muy peculiar y creemos que no se ha estudiado suficientemente la relación entre sus figuras. Los conceptos manejados subrrayan las tremendas diferencias existentes entre el bisonte y la figura con cabeza de pájaro.

Por otro lado el hecho de que no exista en el arte paleolítico frances ni español ningún paralelo conceptual ni formal con ese personaje del que se dice que parece que es derribado por el bisonte, ni con el trazo en cuya parte superior existe un ave, indica que no es fácil aceptarlo como la composición más conocida e importante del arte paleolítico.

Quizá podría pensarse, y me disculpo de antemano al no ser especialista en arte paleolítico, que lo que ahí sucede es que el conjunto fuera realizado en varios momentos, siendo posíblemente la presencia y la postura del bisonte lo que sugirieran a otro pintor la incorporación de las otras figuras. Es algo que hemos analizado como fenómeno respecto al arte levantino (SEBASTIAN, A., 1986-87, pp. 377 - 397) y que podría estar sucediendo aquí.

De todos los conjuntos citados como composiciones en el

trabajo de Almagro, los más interesantes son los renos de Teyjat y los caballos de Chaffaud, además de las sorprendentes agrupaciones de ciervos y caballos de Lascaux. Los de Teyjat y Chaffaud muestran una de las soluciones más inteligentes que encontramos en todo el arte paleolítico y podrían ser la representación de una manada (ALMAGRO, M., 1952, Figs.42 y 44). En cualquier caso son unos de los ejemplos que se encuentran más próximos a una verdadera composición.

En estos conjuntos el sentido narrativo y la capacidad de conseguir una gran expresión con el mínimo de trazado muestra que, son fruto de un artista con soluciones evolucionadas.

En el importante trabajo realizado en 1956 sobre las pinturas del Bajo Aragón (ALMAGRO, M., BELTRAN, A. y RIPOLL, E., 1956) se documentaron sus pinturas. "La Prehistoria del Bajo Aragón" de Almagro, Beltrán y Ripoll (1956) recoge además la documentación de algunos materiales líticos encontrados en algunos de esos abrigos y en otras zonas próximas. De este trabajo se realizó además una tirada aparte del capítulo en el cual Almagro estudiaba las pinturas (ALMAGRO, M. 1956).

En aquel trabajo se hace mención a la falta de yacimientos paleolíticos en la zona. En él dice Ripoll que recorrió los supuestos yacimientos mencionados en antiguas

publicaciones, especialmente los recogidos por V. Bardaviu, muchos de los cuales se encontraban en el Museo de Zaragoza y los mencionados por Obermaier y Bosch Gimpera (RIPOLL, E., 1956, pp. 7 - 13).

También confirma que no hay datos para hablar con rigor científico ni de los yacimientos ni de los materiales supuestamente paleolíticos a los que se refirieron unos y otros. Lamentamos como siempre que no se publicaran las excavaciones a las que se alude en esta obra (RIPOLL. E. en ALMAGRO, M., BELTRAN, A. Y RIPOLL, E., 1956, pp. 25-42).

El variado material que se reproduce en el mencionado trabajo de Almagro, Beltrán y Ripoll es poco definitorio, pero aun así hay que decir que la zona ha proporcionado en distintos momentos algunos materiales paleolíticos, que son indicativos de las ocupaciones de dicho período en la zona del Bajo Aragón (UTRILLA, P., 1990, pp. 32-33; MARTIN, A. y OLIVEROS, J.L., 1990, pp. 85-89).

Otros datos de interés en la publicación de Almagro, Beltran y Ripoll son las descripciones de las pinturas descubiertas hasta aquel momento en la zona. Aunque la mayoría ya habían sido publicadas por T. Ortego, al parecer por encargo de Almagro, los resultados no fueron todo lo correctos que cabía esperar y vuelven a reproducirse y a describirse en este trabajo (ALMAGRO, M. en ALMAGRO, M., BELTRAN, A. y RIPOLL, E., 1956, pp. 43 - 90 y Figs. 26 a 59).

"Las pinturas rupestres del Bajo Aragón" de M. Almagro, ya mencionada, es esencialmente la publicación individualizada de los apartados dedicados al estudio de las pinturas que ya analizamos en la "Prehistoria del Bajo Aragón", realizada por él mismo, con A. Beltrán y E. Ripoll en el mismo año.

La falta de calidad de las reproducciones de las pinturas hace que su intento tampoco nos haya servido a los estudiosos más que como una punto de apoyo para localizar la mayor parte de las imágenes.

Este hecho sólo se explica por la intención que en aquel momento existía de publicar un Corpus de arte rupestre levantino, el cual si hubiera servido a todos como documento real de las pinturas.

1.2.4. Los años sesenta. Symposium de Waartenstein. Nuevos descubrimientos.

A partir de los años sesenta los trabajos sobre arte levantino se multiplicaron, dado que muchos hallazgos se produjeron en esas fechas.

Muchos años habían pasado entre los primeros trabajos citados y el Symposium de Waartenstein celebrado en 1960. En él se dieron cita todos los autores que en aquel momento trabajaban más intensamente sobre estos temas y, será a partir de ese momento cuando la defensa de una cronología postpaleolítica se imponga sobre las demás y sea aceptada por la mayor parte de la comunidad científica. Dicha teoría fué defendida en aquel momento en los trabajos de Almagro (ALMAGRO, M., 1964. p. 167 - 173) y Ripoll (RIPOLL, E., 1964, p. 83 - 98). Almagro mantuvo que:

"...lo lógico es hacerlo derivar del arte rupestre perigordiense mediterráneo, que en España representa una cultura esencial que no desapareció del todo a lo largo del Paleolítico superior en extensas regiones de la Península y que fué la base de nuestra población prehistórica. más la personalidad de esta provincia artística creemos que se ha formado en época mucho más moderna, postpaleolítica, a lo largo del epipaleolítico e incluso ha durado hasta los tiempos de las culturas colonizadoras agrícolas y matalúrgicos, a las cuales corresponde ya el arte

esquemático... "(ALMAGRO, M., 1964, p. 108).

A lo anterior añadía:

"Este arte rupestre esquemático nos parece seguro que convivió en algunas comarcas, al menos durante cierto tiempo, con el arte naturalista que habían conservado los retrasados pueblos cazadores de las regiones montañosas del levante español" (ALMAGRO, M., 1964, p. 108-109).

Por otro lado, las teorías de Porcar (PORCAR, J.B., 1964, p. 159 - 164), Lantier (LANTIER, R., 1964, p. 145 - 149) y Bosch Gimpera (BOSCH GIMPERA, P., 1964, p. 125 - 129), seguían manteniendo una cronología más antigua.

Según Porcar y Bosch Gimpera existían paralelos entre algunas figuras levantinas y el arte mueble paleolítico de la Cueva de Parpalló; datando el segundo a las escenas más características de "batallas" no mucho más tarde:

"The classic phases with hunting and battle scenes, cannot be dated much later..." (BOSCH GIMPERA, P., 1964, p. 126).

A ésto añadía:

"I still believe that Obermaier and Wernert were right when they insisted on the Paleolithic hunter milieu as the apropiate frame for the hunting scenes of the Levantine art" (BOSCH GIMPERA, P., 1964, p. 127).

La aportación de H. Breuil al mencionado symposium no se publicó, pero sin embargo aparece en las actas de dicho symposium la correspondencia mantenida dos meses antes de ese symposium entre el Abate Breuil, Pericot y Ripoll (BREUIL, H., PERICOT, L., Y RIPOLL, E., 1964, pp. 255 - 262).

En ella defiende Breuil que el arte levantino tiene su mejor representación en los hallazgos más septentrionales y una tendencia degenerativa hacia el sur. Mantiene también su cronología en torno a siete u ocho mil años a.C. y asegura que no observa que exista ninguna prueba que refleje la existencia de la vida agrícola o pastoril:

"Comme on a maintenant tendance à rejeter la fin du Magdalénien française jusqu'à peut être sept à huit mille ans, je ne vois pas d'inconvenient à la faire aussi, pour una partie du Levant, mais il n'y a aucune preuve, dans l'art de Levante, de vie agricole ou pastorale, ni d'animal domestique, même le chien, sauf dans les toutes dernières couches (Neo) de Minateda (BREUIL, H., 1964, p. 256).

Mantiene la existencia de fauna paleolítica en los paneles levantinos de Cogul, Tormón , Minateda, y La Gasulla (BREUIL, H., 1964, p. 256), que fué contestada por Pericot y Ripoll, los cuales en la misma carta defienden una cronología más reciente para el Mesolítico o el Neolítico arcáico, con escasas cerámicas y utillaje lítico pobre y geométrico (PERICOT, L. Y RIPOLL, E., 1964, p. 260).

H. Breuil contestó a Pericot y Ripoll diciéndoles que sus posturas no estaban tan alejadas, e incluía el Mesolítico como posible fecha de las pinturas, lo que realmente era un acercamiento a las nuevas teorías:

"El arte levantino típico se desarrolló del Norte al Sur del Levante, bajo una influencia procediendo de un arte **gravetiense** adelantado -paralelamente a los varios niveles de Parpalló- y acaso **algo después**, en el Mesolítico, coincidiendo algo con el arte esquemático en sus últimas manifestaciones (series de Breuil de Minateda, dos o tres últimas). Así, creo el arte levantino paralelo a la tercera facies del Paleolítico Superior occidental incluyendo todo el Magdaleniense y probáblemente algo más tarde" (BREUIL, H., 1964, p. 261).

Respecto a la postura sobre la nula existencia de alguna fauna atribuida generalmente al Paleolítico, H. Breuil replicaba en la misma carta que, **alguna de esa fauna vivía todavía en el sur de Francia en el Aziliense y siguieron haciéndolo hasta la Edad Media, puntualizando que era necesario conocer el Mesolítico regional, así como su fauna e industria, pues mientras tanto no se podía decir, en su opinión que, los alces, el gamo, los grandes felinos y unos dudosos saigas, así como el bisonte habían desaparecido en un período determinado** (BREUIL, H., 1964, p. 261).

Cuatro años más tarde, en 1968 saldría a la luz el

conocido trabajo de Beltrán: "Arte Rupestre Levantino".-

Esta publicación es de sintesis de teorías y de descripción de los contenidos de los abrigos levantinos. En él defendía que la cronología de estas pinturas abarcaría desde el 6.000 a.C. con una tradición auriñaco-perigordiense hasta el 1.200 a.C.(Pleno Bronce). Esta última fecha la justificaba por la existencia del famoso "Jinete de la Gasulla".

Defiende, como ya habían hecho otros autores, que las pinturas levantinas son producto de un "...pueblo de cazadores de serranía, apoyado en viejas ideas paleolíticas, pero con un aire original y autóctono completamente nuevo" (BELTRAN, A., 1968). Más tarde amplió dicho trabajo con los nuevos descubrimientos de una década (BELTRAN, A., 1968-1978).

Por su parte Jordá mantuvo que la cronología del arte levantino era más reciente y siempre pensó que las pinturas levantinas eran fruto de gentes de una economía agrícola y ganadera, como años antes lo había defendido Martinez Santa Olalla (MARTINEZ SANTA OLALLA, J., 1946, P. 49 y 50).

Defenderá la influencia oriental entre los períodos que ocupan el Bronce I al Bronce III y se apoyara para establecer sus hipótesis sobre cronología e influencias, en análisis de

caracter etnológico y socio-cultural que fueron de gran interés y supusieron un enfoque bastante nuevo.

Aunque sus hipótesis y conclusiones sobre la cultura material representada son en algunos casos muy polémicos, hay que reconocerles todo el mérito de ser las pioneras en este campo. (JORDA, F., 1970 - 71, p. 35 - 72; JORDA, F.,1971, p. 241 - 248; JORDA, F., 1974, p. 209 - 223; JORDA, F., 1975a, p. 219 - 226; JORDA, F., 1975b, p. 7 - 9; JORDA, F., 1975c, pp. 159 - 183).

Las monografías con las pinturas de los alrededores de Santolea y de El Cingle de La Gasulla son fruto de las investigaciones de Ripoll (RIPOLL, E., 1967 y RIPOLL, E., 1968). Las dos son importantes para el conocimiento de dos de las zonas con mayores claves para el conocimiento del arte levantino.

El mismo autor se ocupa en esos mismos años de otros lugares con pinturas. Publica las problemáticas pinturas de La Moleta de Cartagena, de cronología muy discutida, lamentablemente destruídas poco después de su publicación. Eran un toro y un supuesto arquero que su autor atribuía al ciclo auriñaco-perigordiense y una fase muy antigua del arte levantino respectivamente (RIPOLL, E., 1964, pp. 2 - 6).

Otro trabajo de Ripoll de gran interés en aquellos años es su aportación al Symposium Internacional de Arte Rupestre,

del que habría que destacar su deseo por aclara el panorama de la ubicación de las pinturas levantinas y esquemáticas. Hay que destacar la relación que establece entre la distribución del arte levantino, coincidente en su opinión con él los yacimientos del Neolítico cardial (RIPOLL PERELLO, E., 1968,
pp. 181-185). Su preocupación por los problemas cronológicos seguirán reflejándose años más tarde en otros trabajos (RIPOLL, E., 1970b, pp. 57-67).

1.2.5. Los años setenta. Nuevos enfoques, relaciones entre el arte y la arqueología.-

En estos años se agudiza la preocupación por la falta de conexión real entre el el arte rupestre levantino y la cultura material que le acompañaron. Todo ello produjo una bibliografía considerable y muchos problemas teóricos de reajuste y ordenación de los datos con los que se contaba.

Hay que destacar algunos trabajos de J. Fortea a los que haremos especial referencia, dado que estudió las industrias que se asociaban de algún modo con las pinturas.

Rastreó en materiales y publicaciones y llegó a realizar algunas asociaciones interesantes (FORTEA, F.J., 1973, p. 393 - 406, FORTEA, J., 1974, pp. 225 - 257 y FORTEA F.J., 1975, p. 185 - 197) aunque, desgraciadamente, no pudo contar con materiales bien documentados que fueran fruto de excavaciones bien publicadas, en las que se pudiera revisar todo el material extraido y su adscripción precisa a estratos concretos bien estudiados y fechados.

Uno de sus principales trabajos, el primero de los citados, supone un avance para el estudio del Epipaleolítico en nuestro territorio peninsular y una aproximación a las relaciones existentes entre el arte levantino y los yacimientos de dicho período.

Aunque en el segundo trabajo (FORTEA, J., 1974, pp. 225 -257) comienza diciéndo que:

"La cualidad y valoración global que hoy pueden darse a los diversos conjuntos epipaleolíticos conservados, nos forzó a realizar un primer intento de aproximación desde los planos tipológico y estratigráfico. Pero si tipología y estratigrafía pudieron ser un día algo especial en la Prehistoria, actualmente sólo son una parte, importante, pero no la más por sus muchos peligros" (FORTEA, J., 1974, pp. 226 - 227).

No estamos de acuerdo con Fortea cuando se refiere a la estratigrafía como un método peligroso. Como cualquier arqueólogo sabe, el problema está siempre en el excavador, en su método, en la capacidad de análisis de su estratigrafía y de sus materiales, es decir, como sucede en casi todos los campos en su buen hacer como profesional.

Con sus palabras refleja que muchos aspectos importantes parecían relacionar los problemas de los yacimientos y los del estudio del arte levantino, con los que le parecía que había un número importante de conexiones.

Algunas de las conclusiones a las que llegaba este autor, después de analizar los materiales de muchos de los yacimientos asociados a representaciones levantinas, estan hoy pendientes de revisión, dado que existen en la actualidad

varios y significativos yacimientos de cronología epipaleolítica asociados directamente o situados muy próximos a lugares con arte levantino.

Eso es lo que especialmente está sucediendo en el Bajo Aragón, donde algunos yacimientos tenían en superficie o en los niveles superiores materiales arqueológicos asociados a períodos cerámicos, superpuestos directamente a otros niveles fértiles, en los no existe la cerámica, siendo, sin embargo, abundantes los geométricos (triángulos, trapecios y segmentos), hojas retocadas, raspadores, etc. y muy inusuales los buriles.

Hay que destacar entre estos yacimientos: Botiquería dels Moros, Costalena, El Pontet, Els Secans y el Abrigo de Angel, este último con pinturas naturalistas de distintas fases y con fechas de C-14 que encuadran una de sus fases en un epipaleolítico geométrico final.

En la actualidad parece difícil mantener lo que era factible en 1974, especialmente, cuando el estudio está realizado sobre materiales que en la mayor parte de los casos, parece que son tan sólo una parte de lo que se extrajo y cuando no se conocen los contextos de cada uno de ellos.

El trabajo de Fortea proponía como hipótesis que el 5.000 b.C. era en su opinión la fecha que servía como "gozne" entre el arte lineal geométrico y el levantino, basándose en

las superposiciones de figuras naturalistas sobre los conocidos zig-zag de Cantos de La Visera, La Araña y La Sarga; y la relación de algunos de estos diseños con los de las plaquetas de Cocina II, como ya había apuntado A. Beltrán (BELTRAN, A., 1968, p. 67) así como con las de Rates Penaes y Filador.

En la actualidad parece aceptarse que esas representaciones pueden identificarse con el arte macroesquemático (HERNANDEZ, M., 1983, pp. 63 - 75).

Son cuestiones en revisión dado que, más tarde se especularía con los paralelos entre ese arte macroesquemático en el que existen figuras humanas y algunas decoraciones de la cerámica cardial de la Cueva de l'Or.

En esas cerámicas también aparecen algunas extrañas figuras que, en algún caso guardan gran semejanza con esas representaciones, lo que no sucedía en las plaquetas de Cocina II, Rates Penaes o La Sarsa, donde la figura humana es inexistente.

Quizá no habría que olvidar que tampoco existen las figuras humanas en las pinturas murales reticuladas y en zig-zag de Cantos de La Visera, La Sarga y la Araña, aunque los paralelos con el arte macroesquemático descubierto por M. Hernandez sean fiables.

J. Fortea continuó sobre estos temas en otros trabajos, y uno de ellos tuvo también una gran repercusión (FORTEA, J., 1975, pp. 185 - 197).

Otro trabajo fué quizá menos conocido, pero desde nuestro punto de vista tiene un gran interés por los problemas que plantea (FORTEA, J., 1976, pp. 121-131); nos referimos concretamente a las pinturas de Cocina. Según este autor, el conjunto allí existente:

"Lo forman unas pocas líneas, quebradas, y vagamente trapezoidales, de color rojo claro, una mancha del mismo color y un trozo de color rojo oscuro amoratado. Pero la pobreza de las pinturas se compensa ampliamente por tres hechos: en primer lugar, allí no hay nada de arte levantino; en segundo lugar, según pudimos comprobar personalmente in situ y según se anota repetidamente en los diarios de excavaciones de L. Pericot, las pinturas de Cocina estuvieron tapadas por el nivel cerámico del yacimiento; en tercer lugar, La Cocina conoció en sus niveles no cerámicos un episodio artístico mobiliar expresado en plaquetas calizas pintadas y grabadas con un estilo lineal geométrico.

Así pues, tendríamos el caso de que las pinturas más viejas de La Araña, La Sarga y Cantos de la Visera serían unos signos abstractos que englobaríamos, junto con las pinturas parietales de La Cocina, en un horizonte artístico lineal geométrico (quede bien entendido que para proceder así

nos fijamos fundamentalmente en el concepto estilístico, y no en la pura y exacta analogía formal). Pero es que, además, este arte se encuentra por debajo de algunas figuras naturalistas pertenecientes a las fases más antiguas de las actuales clasificaciones para el arte levantino". (FORTEA, J., 1976, p. 125)

En el mismo trabajo citado Fortea publica un calco de las pinturas parietales de Cocina (FORTEA, J., 1976, Fig. 4). En dicho calco vemos que una de esas figuras al menos podría clasificarse como naturalista y levantina. Nos referimos a la figura de un cuadrúpedo (posible cuadrúpedo, sin número), situado en el nivel inferior y en el extremo izquierdo de las pinturas. Aunque es difícil asegurarlo no habiendo visitado este yacimiento, podría haberse representado también alguna figura humana, pues algunos de los trazos situados en la parte superior de este calco y a la derecha del cuadrúpedo citado podrían ser restos de personajes.

Otro dato de gran interés es que estas pinturas estuvieran cubiertas por niveles cerámicos. Suponemos que el cuadrúpedo sin número al que hemos aludido, dada su situación en el nivel inferior de este panel, tal como figura en el calco, fué una de las pinturas cubiertas por los niveles cerámicos de Cocina y por lo tanto anterior a estos niveles, como su autor indica:

"...el hecho de que La Cocina fuera cubierto por los

niveles cerámicos de la cueva nos proporciona un precioso testimonio ante quem, pues nos indica que las pinturas debieron ser realizadas en algún momento de la ocupación epipaleolítica de la cueva, tanto en su sentido cronológico como cultural". (FORTEA, J., 1976, p. 125)

Son cuestiones que habría que revisar, dado que el dato es de gran importancia para el estudio de la cronología y la evolución del arte que estudiamos.

En relación con las plaquetas de Cocina II, señala Fortea que corresponden al nivel 6, el cual es inmediatamente precardial y sin solución de continuidad con el nivel 5, el cual contiene ya cerámicas cardiales.

Ese nivel 6, como indica el autor, se encontraba sin embargo separado de los niveles 8 al 10 por un hiatus (nivel 7). No existe ninguna cronología absoluta, pero está identificado por el autor. Este dice que: "la cronología de las plaquetas es inmediatamente precardial" (FORTEA, J., 1975, pp. 189).

Fortea incluye a ese nivel 6 dentro de lo que él consideró Cocina II, a pesar del hiatus, por lo tanto epipaleolítico geométrico (FORTEA, J., 1971

También en este trabajo hace referencia a las industrias de algunos de los abrigos con pinturas, cuyos materiales

había estudiado en su tesis doctoral.

Señala que "los conjuntos líticos de componente geométrico" de Cogul, Valltorta, Cocinilla del Obispo, Doña Clotilde y Cocina no pueden ser anteriores a la recepción del Neolítico y que

"...Su cultura es epipaleolítica, pero en vías de aculturación; su cronología sobradamente cerámica". No insistiremos más aquí sobre los problemas que plantean los materiales de esos lugares y la dificultad que encerraba el sacar unas conclusiones sobre ellos.

Los "conjuntos líticos de componente no geométrico" de Alacón, El Pudial, Val del Charco, Calapatá, Caidas del Salbime y Els Secans, todos ellos del Bajo Aragón, más los de Albarracín (El Prado del Navazo y Las Balsillas), seguían ofreciendo en su opinión "una clara tipología no epipaleolítica...".

Dice que sus materiales

"...obligan a no poder fecharlos antes del Neolítico como data más antigua." y añade:

"Pero subsiste el problema de si no representan una tradición epipaleolítica en vias de aculturación, que discurriera sincrónicamente al Neolítico y Eneolítico en otros lugares" (FORTEA, J., 1975, p. 192).

Los hallazgos y los estudios de la zona del Bajo Aragón continuaron y en contra de lo que pensaba Fortea en aquel momento (FORTEA, J., 1975, p. 193), no sólo los yacimientos de Fabara (El Serdá y El Sol de la Piñera) proporcionaron yacimientos epipaleolíticos, como ya dijimos anteriormente, sino que en el "Bajo Aragón" se están encontrando los yacimientos con niveles epipaleolíticos mejor documentados.

Todo ello debía llevarnos a intentar potenciar las excavaciones en abrigos con pinturas, incluyendo en esto la revisión de todos aquellos a los que pertenecen las industrias extraidas en otros momentos.

En esos mismos años se publicaron otros importantes conjuntos de pinturas, como las de La Sarga, conjunto estudiado por A. Beltrán (BELTRAN, A., 1974), que es citado constantemente en las publicaciones de los años 70 y 80, dado que sirve, junto a Cantos de la Visera y La Araña, para que algunos autores apoyen más tarde sus tesis sobre cuestiones evolutivas.

Debajo de algunas de sus figuras naturalistas, como sucedía en Cantos de La Visera y La Araña, entre otros, aparecían unos trazos en zig-zag que, serían identificados como arte macroesquemático en los años ochenta.

Todos estos abrigos se encuentran al sur del Jucar y

fuera de la zona en la que centramos nuestra tesis doctoral, aunque no obstante nos referiremos a ellos, dada su conexión con un tema que parece importante para el estudio de aspectos concretos del arte levantino y su evolución.

También se publican en los años setenta un conjunto de trabajos innovadores de F. Jordá que analiza en esos años gran parte del contenido antropológico de las pinturas, intentando llegar a la comprensión de sus aspectos religiosos, rituales, de organización social, jerárquica, etc. (JORDA. F., 1970 -71; JORDA, F., 1971; JORDA, F., JORDA, F., 1974; JORDA, F., 1975a; JORDA, F., 1975b; JORDA, F. , 1975c; JORDA, F., 1976)

También planteó, como ya comentamos, algunas hipótesis sobre las representaciones de los objetos diversos que llevan las figuras (puntas de flecha, bastones de cavar, adornos de los personajes, etc.).

La mayor parte de estas hipótesis nos impulsaron en su día al estudio de la cultura material representada en las pinturas, lo que finalmente se convirtió en nuestra Memoria de Licenciatura, defendida en 1986, cuyo título: "Adornos, atributos, vestidos y objetos relacionados con las figuras humanas del arte levantino" (SEBASTIAN, A., 1986) ya muestra que, nuestra investigación estaba influenciada por la que había realizado diez años antes F. Jordá, aunque no compartieramos una gran parte de sus hipótesis.

En general, en los trabajos de Jordá se encuentra un enfoque innovador, aunque no desaparece la preocupación por la cronología (JORDA, F., 1971b, y JORDA, F., 1973). En nuestra opinión es un autor al que siempre le preocupó comprender los aspectos más vitales de los personajes representados y de su cultura.

Cuando F. Jordá escribió sobre bastones de cavar, layas y arados, lo justificaba en la opinión generalizada de la existencia de "representaciones propias de pueblos agricultores" (JORDA, F., 1971a, p. 241), lo que, en general, iba bien con sus teorías de una cronología muy tardía.

Creemos que hay algunas representaciones tardías en el arte levantino, pero como veremos en el análisis del contenido de los abrigos, nada nos permite asegurar veinte años después que, los objetos sobre los que Jordá trabajaba en este artículo fueran realmente layas o arados.

En cuanto a los bastones de cavar, los objetos a los que se refería son de gran interés. Existen más objetos similares a los propuestos, pero no son identificables, por el momento, con una cierta seguridad de acertar en nuestra hipótesis.

En otro trabajo analizaba la vida económica representada en las pinturas (JORDA, F., 1974, pp. 209-223) y hacía hincapié en su interpretación como elementos narrativos y descriptivos de la vida en aquellos momentos. Incidía en la

presencia de elementos religiosos (danzas fálicas, etc.) más que de elementos mágicos.

Apoyándose en la significativa cantidad de representaciones de flechas, realiza el análisis de las puntas de varios paneles y, observa diferentes tipos, apoyándose en sus siluetas. Por nuestra parte, después de haber trabajado sobre este tema, a pesar de lo interesante de la hipótesis, sigue pareciéndonos difícil de mantener.

En principio es difícil asegurar que los elementos representados sean puntas, pues en algunos casos podrían ser probáblemente la silueta del penacho del extremo final de estas armas. Por otro lado no existen puntas claramente identificable con los tipos que identificaba F. Jorda, en ninguno de los antiguos conjuntos de materiales procedentes de abrigos con pinturas, y lo mismo sucede en los excavados en los últimos años.

Las escenas con rituales relacionados con el culto al toro fueron otro tema muy atractivo al que Jordá dedicó dos trabajos (JORDA, F., 1975b y JORDA, F., 1976).

En el primero estudia un conjunto de figuras de La Peña del Escrito, muy conflictivo, que clasifica como escena, en que aparece un personaje con bucráneo. Dado que hemos analizado las relaciones existentes entre estas figuras en su apartado correspondiente de esta Tesis doctoral, no

repetiremos aquí el contenido de nuestro análisis.

En el segundo, partiendo de su hipótesis acerca de una cronología enraizada en la protohistoria, analiza un número importante de representaciones de toros, partiendo para ese análisis de la tradición cúltica que ha sido estudiada por otros especialistas, dedicados al análisis de hechos culturales semejantes en el mundo ibérico, anatólico, etc.

Destaca que **hay pocas escenas en las que aparezca este animal**, lo que desde su punto de vista significa que no se asocia a estos animales con "simples motivos económicos" sino con algún tipo de culto (JORDA, F., 1976, pp. 187-188).

Como apunta Jordá es cierto que el toro es un animal que se representó muchas veces aislado, sin relacionarse con otras figuras en un primer momento, pero en otras fases posteriores se añaden arqueros que les disparan sus flechas en muchas ocasiones.

No vamos a analizar aquí cada uno de los casos, porque lo iremos haciendo en el transcurso del estudio de cada lugar, pero si queremos adelantar que, aunque las hipótesis sobre el orígen de estas pinturas en grupos tardíos de cultura ganadera es muy atractiva, no contamos con datos adecuados para plantear esa hipótesis.

Aún así fué una novedad en su día plantear el análisis de todos estos bóvidos por grupos (aislados, con varias

figuras con las que no formaban escenas, manadas, relacionados con figuras humanas y representaciones simbólicas).

De todos modos hay que tener en cuenta que, si bien es cierto que hay muchos toros aislados, también hay ciervos. Es cierto que hay incorporaciones respecto a los toros, a las que me referí en otro trabajo como composiciones conseguidas en varias etapas (SEBASTIAN, A. 1987, pp. 377 - 397), a algunas de las cuales Jordá hacía referencia (Mas de Ramón Bessó etc), pero también hay incorporaciones ante la presencia de ciervos, jabalíes e incluso de grupos humanos.

Suponiendo que algunas de esas pinturas estuvieran reflejando alguna manada, a las que también se refiere, esto no deja tan sólo abierta la posibilidad de que estas se relacionen con los pueblos ganaderos mediterráneos del período protohistórico, ya que esas manadas pudieron pertenecer a períodos muy diversos, dado que el control de manadas parece que comienza antes de esos períodos.

En cuanto a la posibilidad de relacionar algunas de estos conjuntos de figuras con personajes portadores de bucráneos o escenas de culto, como sugiere este autor, no contamos con muchos datos que nos permitan confirmar esas hipótesis a traves de los ejemplos a los que hace referencia.

En alguno de los casos citados, como el de Los Grajos, no podemos siquiera asegurar que se trate de un toro, dado que el cuadrúpedo es inedintificable. En Peña del Escrito no se observa claramente la relación entre los personajes y el animal y es complicado interpretar dicho conjunto como escena.

Los personajes con "bucráneo" de Peña del Escrito, El Cingle de la Gasulla y el de Raco Molero, son sorprendentes y
su iconología permite plantear hipótesis muy atrevidas.

La hipótesis de Jordá acerca de que las dos últimas sean "simulacros", dada la simplicidad de sus cuerpos, tiene un gran atractivo (JORDA, F., 1976., pp. 208-210, Figs. 32-34).

En otro trabajo de los mismos años (JORDA, F., 1975c) plantea la posibilidad de realizar un estudio sociológico a través del arte rupestre levantino, aludiendo como siempre a estas pinturas como "las manifestaciones culturales más interesantes de nuestra **Protohistoria**" (JORDA, F., 1975c, p. 159).

Plantea en ese trabajo cuestiones que siempre nos preocupan a quienes trabajamos en estos temas: el mayor número de figuras masculinas respecto a las femeninas, la falta de relación entre la nula participación de las mujeren en la caza y la importancia de su papel social; la mayor o

menor importancia de determinados personajes dentro de los grupos de cazadores o guerreros, etc. A partir de ahí analiza algunas escenas.

Estudia la organización de los guerreros en el combate en Les Dogues, en el Cingle de la Gasulla, el Roure, etc., lo que es un interesante punto de arranque, aunque no se planteaba que en la mayor parte de estas escenas hay incorporaciones de figuras en distintos momentos. Son cuestiones derivadas de la falta de requisitos metodológicos "a priori", antes de realizar dichos análisis, y son problemas que enlazan con las líneas por las que transcurría la investigación en aquellos momentos. En el espacio dedicado al estudio de estas escenas realizamos un análisis pormenorizado de estas cuestiones.

Algunos aspectos de ese mismo trabajo parecen sin embargo muy acertados. Uno de ellos es plantear la existencia de una cierta organización social y una cierta jerarquización entre los personajes, lo que justificaba apoyándose en esa organización observable en los grupos, en la presencia de algunos personajes destacados entre ellos como "jefes" y en las escenas de "ejecución" (JORDA, F., 1975c, pp. 170 - 171).

Más difícil de demostrar es el significado real de las agrupaciones de figuras que interpretaba como escenas religiosas, lo que hace en este trabajo sólo respecto al conocido grupo de Los Grajos (JORDA. F., 1975c, pp. 171-172

y Fig. 11).

Nos dice que la figura femenina por lo general "se representa integrada en una escena", lo que en este momento es difícil de demostrar, como veremos. Como todos sabemos, interpretar el sentido de estas escenas es, cuanto menos, arriesgado.

Asegurar con una cierta seriedad que determinadas figuras femeninas sean "deas", mujeres dedicadas a actividades agrícolas o danzantes, es prácticamente imposible en la mayor parte de las ocasiones. Tan sólo en algun caso parece más evidente, como sucede con algunas de las figuras femeninas "danzantes" de Cogul y de Los Grajos (plasmadas estas últimas con un concepto artístico **muy peculiar**); siendo difícil ir más allá por el momento, incluso en esos abrigos (JORDA, F., 1975c, Figs.11 y 18).

Más adelante, ya en 1980, Jordá publicó **un nuevo artículo en el que se centraba especialmente en el estudio de determinados objetos: arcos, posibles objetos metálicos, y algunas superposiciones. Algunas de las cuestiones que se planteaba le llevan a hipótesis con las que, como siempre, intenta demostrar la joven cronología del arte levantino, asociado a la edad de los metales** (JORDA, F., 1980, pp. 87 - 105).

A pesar de todo ello recoge las ideas de otros autores

sobre el uso del arco en el final del Paleolítico o en el Epipaleolítico como hace Rozoy (ROZOY, J.G., 1978, pp. 1008 - 1020), así como de los arcos daneses del epipaleolítico final, conocidos y expuestos en los museos de Dinamarca.

Desde su punto de vista las representaciones con arqueros más antiguas son las de Chatal Hüyük, con una cronología del 6.200/ 6.050, no existiendo otras representaciones fechadas hasta el 3.250/2500 a.C. en la zona iranio-mesopotámica (JORDA, F., 1980, p. 88). No entraremos aquí a discutir esas ideas, en las que el autor cuenta con la cronología en la que él piensa que se desarrolló el arte levantino.

Desde nuestro punto de vista siempre nos ha parecido de extraordinario interés que se pueda documentar el uso del arco en un período como el epipaleolítico, aunque no hayamos podido encontrar aquí materiales de este tipo en las excavaciones peninsulares.

En cuanto al análisis que F. Jordá hace de las puntas de flecha, no dudamos del interés científico de la hipótesis, pero por nuestra parte no podemos siquiera discutir un tema como éste, dado que, como ya hemos dicho en varias ocasiones, después de haber estudiado algunas de las figuras asociadas a flechas, nunca nos atreveríamos a plantear su tipología ni ningún tipo de análisis relacionado sobre el material con el

cual se fabricaron. En nuestra opinión no hay suficiente información para lo segundo y es muy difícil que lo que se pueda interpretar como punta por su silueta puntiaguda, lo sea realmente, dado que quizá sea la barba que le guía en su recorrido. En los extremos visibles de las armas clavadas en los cuerpos de algunos animales, son al parecer las barbas que lógicamente deben existir en el extremo opuesto al que ocuparía la punta de la flecha.

En cuanto a los "posibles objetos metálicos" a los que se refería Jordá (JORDA, F., 1980, pp. 94 - 97) no insistiremos más sobre nuestra prudencia respecto a todas las hipótesis relacionadas con las puntas de flecha, en este caso metálicas. Debemos añadir que los paralelos formales que plantea este autor sobre algunos brazaletes y otros adornos, respecto a piezas metálicas muy conocidas como las del tesoro de Villena, nos han parecido siempre difíciles de mantener.

A partir de una pintura plana silueteada en una pared puede interpretarse su volumen cuando se conocen las claves de interpretación, pero raramente podríamos pasar más allá del volúmen, y difícilmente llegaríamos al material. Conocer algo acerca de las texturas de los materiales sólidos y rígidos parece imposible.

Esas piezas podrían tener, por ejemplo, un volumen semejante si se hubiera realizado en piedra, madera o metal. No dudamos, sin embargo, que algunas de las siluetas de

objetos aislados que aparecen en algunas ocasiones en los abrigos en los que hay pinturas levantinas, puedan ser reproducciones de objetos bastante extraños que pudieran ser más tardíos, como lo son los que porta el jinete del Cingle de la Gasulla, para el que no existe paralelo alguno.

El hecho de que existan algunos équidos asociados al parecer a la figura humana, no implica una aproximación formal ni conceptual a ningún tema clave que pueda ser significativo, ya que a estos niveles las representaciones de este tipo, de las que también nos ocuparemos en este trabajo, son desde luego muy dispares y sin paralelos con el famoso jinete.

En los años setenta aparecieron otras publicaciones que se encuentran en la línea de los trabajos de F. Jordá y aunque no se proponen realizar un estudio sistemático de las composiciones, recogen temáticamente algunas de ellas (BLASCO, C., 1975 y MOLINOS, I., 1975).

C. Blasco se ocupa de algunas representaciones en las que sus personajes parecen estar recolectando. Señala cómo siendo ésta una actividad que los hombres paleolíticos también efectuarían, sólo en el arte levantino hay personajes realizándola (BLASCO, C., 1975, p. 49). Siguiendo a Ripoll señala que sus creadores entrarían en contacto con los "productores neolíticos en un momento avanzado del desarrollo de su arte", siendo en sus primeras fases gentes de economía

cazadora y recolectora pertenecientes al Mesolítico (BLASCO, C. , 1975, p. 49).

La misma autora indica que las escenas de recolección son dudosas en la mayor parte de las ocasiones, pero nos dice que "**existen varios casos de domesticación de animales y de faenas agrarias que, aunque no muy abundantes, son suficiéntemente expresivas de la neolitización**" (BLASCO, C., 1975, p. 50).

Estas interpretaciones eran frecuentes, pero desde nuestro punto de vista, hay que tomarlas simplemente como una hipótesis que sigue siendo difícil de mantener en la mayoría de las zonas. Todos los casos citados como escenas de "recolección de miel" son cuanto menos dudosos, como iremos viendo. Dadas las características de estas representaciones es prácticamente imposible asegurar que los personajes que trepan o se descuelgan por algún elemento sean **recolectores de miel.**

La recolección de frutos es otro de los apartados de ese trabajo. Señala en él **la novedad de la representación de vegetales en el arte levantino,** frente a su inexistencia en el arte paleolítico y, la **imposibilidad de identificar las especies representadas.** En la mayor parte de los casos señalados no se observan sin embargo, claras evidencias de que los personajes recojan vegetales o se dediquen a cualquier tipo de actividad agrícola (BLASCO, C., 1975, p.

56).

En uno de los trabajos que C. Blasco dedica al estudio de la caza en el arte levantino, asegura sin embargo que esta aparece en veinticuatro abrigos, aseveración que anda un poco descaminada (BLASCO, C., 1974, pp. 29-55). sólo en la zona estudiada tenemos identificados cuarenta y dos abrigos en el que este tema aparece representado, a lo que habría que añadirles las veces que este tema aparece en la zona levantina que continua desde el Jucar hacia la zona andaluza.

I. Molinos analizó las huellas de animales pintadas en algunos paneles levantinos e indica algunos de los casos existentes así como su posible valor mágico. Aunque siempre hemos pensado que es muy difícil asegurar ese significado, el hecho de que existan huellas que no estan asociadas a ningún animal ni a ningún personaje y el hecho indudable del interés que éstas tienen para cualquier cazador, como hilo conductor hacia la presa, podría permitir pensar que esa hipótesis próxima a un cierto pensamiento mágico no debe de estar muy lejos del sentido real que tuvo para sus pintores (MOLINOS, I., 1975, p. 60-62). Años más tarde continua I. Molinos en la misma línea de trabajo y publica un trabajo centrado en el análisis de las composiciones bélicas (MOLINOS, I., 1986-1987, pp. 295-310).

En los años setenta siguieron apareciendo nuevos abrigos con pinturas, en la zona septentrional de la franja costera levantina.- Se publica algún importante conjunto, como el de La Pietat (Ulldecona) (VIÑAS, R., 1975 et alii y; VIÑAS, R., 1977, pp. 21-43), y, se revisan otros conjuntos de la zona de Castellón (VIÑAS, R., 1979), cuyas revisiones daran como fruto resultados a veces extraños al arte levantino, pero de gran interés (VIÑAS, R., 1979, pp. 97-120).

También se dan a conocer las pinturas que van encontrándose en la zona de Huesca (BALDELLOU, V., 1979, p. 31-37; BELTRAN, A., y BALDELLOU, V., 1981, p. 131-139 y BALDELLOU, V., 1984-85, pp. 111-137), que aportan muchas novedades, especialmente el hecho de la proximidad física en algunos barrancos del arte paleolítico, levantino y esquemático.

Muchas de las figuras de la zona del Rio Vero son difíciles de clasificar. Presentan una gran tendencia a la tosquedad y a la simplicidad y, para muchas de ellas no existen paralelos en otros lugares. Es esa una de las zonas en las que el estudio del arte, así como sus excavacione paleolíticas y neolíticas parecen explicar mejor, por el momento, la continuidad de uso de la zona en un período muy prolongado, en el que existen cada vez menos lagunas.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA HISTORIA

1.2.6. Los años ochenta. Nuevos descubrimientos y algunas revisiones. Nuevos planteamientos.-

En la zona de Nerpio (Albacete) y Moratalla (Murcia) Ana Alonso encontró nuevos abrigos. La zona de Nerpio había sido estudiada en parte con anterioridad (SANCHEZ CARRILERO, J., 1956; GARCIA GUINEA, M.A., 1962 y 1975; SANTOS, S. y ZORNOZA, B., 1973) pero fué a partir de esos años cuando se intensificó el estudio de la zona (ALONSO, A., 1980 y; ALONSO, A. y GRIMAL, A., 1982, pp. 28-33)

En la zona del Nerpio (Albacete) se encuentran figuras naturalistas y otras en las que también hay una gran tendencia a la simplicidad y a la tosquedad. Ana Alonso estudió la zona y dice que en ella:

"...tiene lugar la fusión de la tradición propiamente levantina y las nuevas tendencias del arte esquemático del Bronce, fusión que dará lugar a nuevas formas y conceptos, comprensibles sólo en aquel contexto cultural y cuya evolución, tal vez no siga las mismas líneas que las otras zonas del levante" (ALONSO, A., 1980, p. 230)

También en los primeros años de la década de los ochenta sale a la luz una **publicación de divulgación sobre La Valltorta** (VIÑAS, R. et alii, 1982) pero, además de ésto la zona necesitaba, y sigue necesitando, que se publiquen otros trabajos de caracter científico, dado que las publicaciones

antiguas necesitan de una revisión profunda. Las reproducciones de las pinturas que hizo R. Viñas muestran el alto nivel de deterior de sus imágenes y su inminente desaparición si no se protegen con urgencia.

F. Piñón estudió la zona de Albarracín revisando el contenido de los paneles, añadiendo información sobre las pinturas, analizando principalmente la evolución de cada uno de los paneles, lo que no siempre debió ser facil, dado el mal estado de las pinturas ya en esos años (Piñón, F., 1982).

Lo más interesante de este trabajo es el enfoque nuevo de una monografía analítica sobre las pinturas de **una zona,** cuestión tan importante y necesaria en otros lugares, como lo es la publicación del Corpus de Arte Levantino, para revisar trabajos que se realizaron hace muchos años.

La revisión que hizo F. Piñón le llevó a identificar dicho conjunto como fruto de una misma "comunidad ideológico conceptual, en la que permaneceran vigentes unos usos y costumbres a lo largo de las fases que jalonan el desarrollo pictórico del núcleo rupestre de Albarracín" (PIÑON, F., 1982, pp. 196).

Sin embargo, como él mismo muestra en su trabajo, hay varias fases en la mayoría de los abrigos y, en cada una de ellas hay conceptos estilísticos bastante variados, lo que es

especialmente notorio en las escenas que se van completando en varios momentos, como ya indicabamos en otro trabajo (SEBASTIAN, A. 1986 - 87, pp.386 - 388 y 396 más Figs. 10 y 11).

Hay temas y conceptos muy diferentes en distintos abrigos, que parecen responder a intenciones e intereses diferenciados. Algunas de esas variantes son especialmente notables, como podemos apreciar, por ejemplo, al observar el contenido temático y el tratamiento diferenciado en algunos abrigos, como sucede con el de Los Toros del Navazo y Doña Clotilde, o el de estos y el de Figuras Diversas, Figuras Amarillas o Los Caballos.

Todo ésto supone una gran **variedad**, y unas motivaciones distintas, lo que puede estar mostrando que ha habido **comunidades muy diferenciadas culturalmente,** aunque haya existido en la zona un sustrato del período más antiguo, en el que sus pintores debieron estar principalmente interesados en la representación de bóvidos (Prado del Navazo, etc.)

Una de las novedades más sorprendentes para los estudiosos de arte rupestre en los comienzos de los años ochenta fuè el descubrimiento de lo que, en principio parecia un arte nuevo al que sus descubridores llamaron Macroesquemático, el cual fué presentado a la comunidad científica en el Congreso de Arte Esquemático celebrado en Salamanca en 1982 (HERNANDEZ, M. y C.E.C., 1983, pp. 63-75).

La zona estudiada se encuentra en las sierras interiores que sirven de límite entre la provincia de Valencia con la de Alicante, zona en en la que además se encuentran muestras de arte levantino y esquemático, ocupando en algunas ocasiones el mismo panel, hecho que señala, como sucede en otras zonas, que esas áreas tuvieron un interés para los grupos de diferentes períodos, los cuales mantuvieron la funcionalidad de estos paneles, como receptores-emisores de sus ideas.

Lo más significativo de esos hallazgos es la existencia de ese arte macroesquemático y los problemas cronológicos que su existencia planteó desde el primer momento. M. Hernandez y el C.E.C. pensaban que este arte, en el que aparece la figura humana, no era paralelizable al arte epipaleolítico de las plaquetas de Cocina, donde la figura humana no existe.

Observando unos finos trazos pintados que, en opinión de A. Beltrán podrían ser restos de una figura de arte levantino, en un desconchado de una de las figuras macroesquemáticas , comenzaban a centrar su cronología, pero especialmente veían los paralelos más próximos en el definido por Fortea como "arte lineal geométrico", anterior al levantino.

Siguiendo a Fortea defendían que si el arte levantino comenzaba a partir del 5.000 b.C., el macroesquemático o

lineal geométrico era anterior. Años más tarde, ya en el final de la década de los ochenta surgieron nuevas ideas en las que apoyar esa hipótesis (MARTI, B. y HERNANDEZ, M., 1988).

En 1984 se publicó un trabajo de L. Dams dedicado al estudio del arte rupestre del levante español. Piensa que este arte se desarrolla entre el final del Paleolítico hasta la aparición del Arte Esquemático (Neolítico). Compara y define al arte levantino apoyándose en el arte paleolítico, dado que, en su opinión, aunque son ciclos diferentes, tienen una misma motivación, la caza, aunque queden diferenciados especialmente por la importancia de la figura humana en el levantino (DAMS, L., 1984).

Realiza el inventario de doscientos treinta y cinco abrigos a los que separa en dos grandes conjuntos, cuya línea divisoria situa en el Jucar. En el análisis de cada uno de ellos describe en pocas líneas su contenido y aporta alguna información geográfica, dimensiones, etc. e incluye una reproducción muy personal, y nada objetiva a nuestro entender, del contenido de cada uno de los paneles.

En alguno de sus capítulos presenta un análisis de distintos aspectos: sociales, étnicos, religiosos, etc. reflejados en las pinturas, así como distintas características de algunos de sus artistas. Estudia además

las especies representadas y los signos.

Propone una evolución cronológica que iría desde el 11.000, fecha en que aparece el utillaje microlítico en el magdaleniense valenciano, hasta el 4.000 en el que situa el tránsito a la esquematización.

En su último capítulo estudia las circunstancias ecológicas que en su opinión llevaron a la realización de composiciones y a la expresión del movimiento, surgiendo ambas de la necesidad de representar sus diferentes actividades.

El trabajo no convence por diferentes motivos:

. No cuenta con una base suficiente para demostrar la cronología defendida.

. El material de trabajo sobre el que se apoya (su documentación gráfica) es a menudo tan sólo una aproximación a la realidad gráfica de las pinturas que existen en los abrigos, lo que resta solidez a un trabajo científico de este tipo.

. No se explica en la publicación la metodología empleada.

. Sus inexactas reproducciones parecen a menudo inspiradas en otras bastante antiguas, a las que a menudo no hace referencia, como sucede con El Ramat, fruto de otros momentos y de autores que no siempre reprodujeron las pinturas con suficiente fiabilidad.

Observamos graves irregularidades en las reproducciones de Cabra Feixet, El Polvorín, Los Cápridos, Cañada de Marco, El Garroso (donde no ve las figuras que Almagro no calcó), El Arquero -Ladruñán, La Vacada, Cueva Remigia, Racó Molero, Racó Gasparo, Racó de Nando, La Saltadora, Cingle de l'Ermita, Doña Clotilde, Los Toros (Navazo), El Arquero (Callejones Cerrados), El Pajarejo, por citar algunos ejemplos (DAMS, L., 1984, Figs. 20, 30, 37, 39, 42 a 44, 65, 66, 85, 103, 104, 111).

Esto impide que muchas de sus conclusiones sean, a su vez, fiables, puesto que necesitamos documentos de trabajo ajustados al máximo a la realidad, para que el método científico elegido pueda ayudarnos a plantear hipótesis fiables.

. Menciona las escenas más conocidas, sin revisar profundamente ninguna de ellas.

.La inexactitud de sus reproducciones afecta en demasiadas ocasiones a parte de las figuras de mayor calidad del arte levantino. La delicadeza de muchas de las mejores figuras desaparece, convirtiéndolas en grotescos personajes, como vemos que sucede con el arquero de Cabra Feixet, el conocido arquero del Abrigo del Arquero (Ladruñán), el peculiar arquero de El Arquero (Callejones Cerrados); el de La Saltadora, cuya imagen se ha reproducido infinitas veces,

las cuidadas figuras humanas de El Cinge de l'Ermita. En definitiva la crítica detenida de ese trabajo necesitaría tanto tiempo y espacio que es imposible desarrollarla en este trabajo.

Determinadas figuras han sido incluso cambiadas de lugar en las reproduccciones que esta autora publicó, o simplemente no se incorporaron a sus reproducciones, como sucede en el Abrigo de Doña Clotilde.

En algunos casos, como cuando se refiere a las pinturas de Alacón, menciona las superposiciones existentes e incluso da cronologías: Neolítico final a Bronce I, sin siquiera haber analizado seriamente las superposiciones a las que se refiere. (DAMS, L., 1984, p. 51).

En definitiva, siguiendo a P. Utrilla dejamos este trabajo a un lado "para evitar hundirnos en la más absoluta confusión" (UTRILLA, P., 1986-1987, p.325).

En 1985 publicamos "Arte rupestre levantino: Metodología e informática". Como puede verse por su título en este trabajo (SEBASTIAN, A., 1985, pp. 23-35) mostrabamos nuestra inquietud por la falta de una buena documentación del contenido de los paneles. Proponíamos un método de documentación y estudio que estabamos utilizando, con el que podía superarse la barrera de los trabajos meramente descriptivos, así como las barreras intuitivas, a la hora de

realizar las interpretaciones.

En ese mismo trabajo ya planteábamos los requisitos que consideramos inprescindibles para poder considerar a un grupo de figuras como una escena.

En 1986 incidíamos en un problema específico de algunas composiciones: "Escenas acumulativas en el Arte Rupestre Levantino". En este artículo (SEBASTIAN, A., 1986-87, pp. 377 -397) estudiamos algunos de los casos más evidentes de escenas que se han formado a lo largo del tiempo por incorporaciones de diversas figuras al lugar en el que, previamente, había algún motivo que otro pintor había representado.

En nuestra opinión ése es un tema que de haberse estudiado con anterioridad hubiera ayudado a realizar unas interpretaciones más acertadas.

En 1986 defendimos nuestra Memoria de Licenciatura: "Adornos, atributos, vestidos y objetos relacionados con las figuras humanas del arte levantino (del Pirineo al Jucar)". El análisis del contenido de los paneles de la zona elegida nos proporcionó, ya en aquel trabajo, una información interesante respecto a algunas de las costumbres de los personajes de cada una de las zonas, así como de los objetos que estos llevaban en sus manos.

Vimos de ese modo, que había costumbres de peinados, de vestuario e incluso de armas u otros objetos que parecían perdurar en algunas zonas, mientras que eran inexistentes en otras, etc. La sistematización de esos datos nos permitió trabajar a partir de ahí con una información arqueológica y etnológica de gran interés (SEBASTIAN, A., 1986).

Otra preocupación ha guiado nuestros estudios ha sido llegar al conocimiento de unas cronologías más concretas que las que se proponen en la actualidad, apoyadas en criterios más seguros que las especulaciones que todos podemos realizar con mayor o menor fortuna.

Tuvimos la suerte de poder comenzar en 1986 la excavación del Abrigo de Angel, en Ladruñán (Teruel), siendo conscientes de lo importante que podía ser para la comunidad científica el hecho de contar con un material fechable que provenía del mismo abrigo que contenía figuras levantinas muy características. Comenzamos nuestro trabajo conscientes de que no siempre son relacionables los materiales de estos abrigos con las pinturas, pero pretendíamos tener, ya que el yacimiento estaba allí, una excavación bien documentada, de la que en su caso pudieran extraerse datos fiables y de interés.

Ya que siempre defendimos que hubiera sido de gran ayuda para todos conocer no sólo los resultados de los hallazgos materiales de los abrigos con pinturas, sino poder trabajar

también con los datos que no tenemos, es decir: los datos estratigráficos de esos hallazgos, ésta era una posibilidad única.

Lamentablemente, como ya hemos comentado, entre los trabajos antiguos tan sólo contamos con la fecha de Los Grajos, fecha que se utiliza a menudo como referencia, a pesar de que plantea los problemas tantas veces comentados de la falta de seguridad sobre su relación con las pinturas (BELTRAN, A., 1989, P. 37).

Por nuestra parte ya publicamos en su día un avance sobre los primeros resultados de estratigrafía y de materiales del Abrigo de Angel (SEBASTIAN, A., 1989, p. 133-146). Esperamos que las primeras fechas de C-14 de ese mismo abrigo sean conocidas cuando se proceda a la defensa de este trabajo, ya que en la actualidad están pendientes de su inmediata publicación (SEBASTIAN, A., en prensa), no obstante incluimos en este trabajo las primeras cronologías absolutas.

No nos detendremos a explicar la estratigrafía, ya que existe un primer avance publicado (SEBASTIAN, A., 1989), en el que aparece una de las unidades estratigráficas fechadas: la 8. Otra de ellas: la unidad 13 se encontraba bajo la 12, la cual aparece en la publicación citada, aunque no se había excavado todavía en aquel momento. Son unidades sin solución de continuidad, con material microlítico y geométricos y con

ausencia absoluta de cerámica.

Los resultados de esas muestras son:

-Muestra 8A de, unidad 8 (Grn-18212): 7950 (+ - 300 BP)

-Muestra 8B de, unidad 8 (Grn-18213): 8070 (+ - 160 BP)

-Muestra 8C de, unidad 8 (Grn-15518): 8060 (+ - 270 BP)

-Muestra 13D de, unidad 13 (Grn-15519): 8210 (+ -210 BP)

-Muestra 13E de, unidad 13 (Grn-15520): 8150 (+ - 170 BP)

La serie permite asegurar que la unidad 8 está bien fechada y es junto a la 12 la que recoge la ocupación más intensiva. Los datos hay que valorarlos por si mismos, pero no olvidar que las pinturas de El Abrigo de Angel existen en ese lugar y que yacimiento y pinturas reflejan en un momento determinado un mundo de cazadores.

La falta de prospecciones sistemáticas ha provocado lagunas importantes en el conocimiento de muchas zonas. Afortunadamente dichas prospecciones son cada vez más frecuentes y van aportando resultados significativos.

Por nuestra parte una vez que se nos autorizó a trabajar en el Abrigo de Angel, sabiendo que la zona tenía más pinturas, publicadas hace ya muchos años, quisimos llevar adelante prospecciones sistemáticas en la cuenca media del Guadalope, lo cual hemos realizado con resultados positivos y en alguna ocasión sorprendentes (SEBASTIAN, A., **en prensa**).

En el final de la década de los ochenta B. Martí y M. Hernández publicaron un importante y polémico trabajo. En él analizaban las posibles relaciomes entre representaciones del arte macroesquemático y algunas de las decoraciones de las cerámicas cardiales levantinas (MARTI, B. y HERNANDEZ, M., 1988), lo que les sirve de base para reforzar la idea que ya planteaba M. Hernández en 1983, sobre la mayor antiguedad del arte macroesquemático respecto al levantino, lo cual es, en su opinión, defendible, al menos, para la zona valenciana.

Estos autores plantean la posibilidad de que el macroesquemático sea anterior al lineal-geométrico de Cocina, considerando que este puede haberse producido en un momento del neolítico cardial, hipótesis que parece que estos autores mantienen en los últimos años (HERNANDEZ, M., 1990, pp. 145-148).

Desde nuestro punto de vista habría que ser sin embargo muy cauto a la hora de generalizar esta idea, a unas zonas donde no se conocen con representaciones de este nuevo arte prehistórico. Es posible que las hipótesis de Martí y Hernandez puedan ser comprobadas con mayor seguridad algún día y, tál como ellos indican, respecto a la zona del Sur del Jucar (sur de la provincia de Valencia-Alicante-Albacete).

Dado que nuestro trabajo se centra en el estudio de las composiciones y dado que la zona que estudiamos no presenta estos mismos problemas culturales, no entraremos a fondo sobre las cuestiones que el trabajo de B. Martí y M. Hernandez suscita.

Tan sólo apuntamos algunas ideas que nos sugieren sus hipótesis. Habría que partir de un problema que todos conocemos y es que, aunque se haya clasificado a los distintos tipos de arte postpaleolítico en grandes grupos, los cuales son a menudo diferenciables (esquemático, levantino, macroesquemático, lineal geométrico) todos sabemos que no siempre nos sirven esas fórmulas.

Especialmente surgen los problemas más graves con las figuras que presentan algún rasgo naturalista, puesto que del estudio del contenido de muchos paneles se desprende que dicho concepto se ha manejado en muchos períodos.

Esto hace que las generalizaciones sobre la mayor antiguedad de un arte más definido, como es el macroesquemático, respecto a figuras naturalistas sea muy complicado.

¿Podría alguien asegurar que los personajes que atrapan a un ciervo en Muriecho, el famoso arquero de El Garroso y los "vareadores" de La Sarga, (todos ellos con algunos rasgos naturalistas y muy dinámicos), sean de un mismo momento?.

Un problema similar se nos plantearía si intentamos establecer comparaciones entre los personajes de otros lugares como los característicos personajes de Tia Mona y los arqueritos de La Pietat. Todos ellos se encuentran dentro de lo que llamamos arte levantino, no son figuras esquemáticas, ni macroesquemáticas; sin embargo no podríamos clasificar la mayor o menor antiguedad de todo el arte levantino por una superposición de una pintura de otro concepto estilístico respecto a ellas.

Es indudable que los trazos naturalistas pintados en un desconchado de una figura macroesquemática son significativos de la mayor antiguedad. En ese caso de la primera, pero probáblemente habría que intentar conocer cual es el panorama arqueológico en las proximidades más inmediatas a los abrigos de contenido pictórico macroesquemático (cuevas naturales o abrigos con posibilidad de ser un buen refugio para el hombre, que presenten la posibilidad de realizar algunas excavaciones y un estudio sistemático de distribución espacial de lugares con pinturas y lugares de habitat).

Es cierto que algunas de las figuras impresas en las cerámicas cardiales valencianas parecen responder al intento de reproducir a personajes semejantes a los que se representaron en el macroesquemático y, es lógico pensar que si se está representando el mismo tema, podrá aplicarse la misma cronología absoluta a unas y otras con cierta seguridad.

Aunque esto parece que es muy probable, no dejamos de preguntarnos a cerca de la rigidez de estas figuras en la cerámica, cuando, a pesar de la tosquedad que muestran las figuras humanas macroesquemáticas, la sinuosidad de su trazado es casi una constante.

Suponemos que el distinto soporte sobre el que trabajaron sus creadores no sería un problema, puesto que en la arcilla tierna puede trazarse sin problemas una línea curva, lo que puede observarse en otros diseños impresos de las cerámicas cardiales, (MARTI, B. y HERNANDEZ, M., 1988, Figs. 11, 16, y 26 a 28)

Otra cuestión es la diferencia conceptual tan marcada entre la delicadeza y la sofisticación de los objetos cerámicos del neolítico cardial valenciano y la tosquedad manifiesta de las figuras macroesquemáticas. Son aspectos que chocan al arqueólogo, dado que, generalmente, cuando encontramos representaciones formales e ideológicas de una misma cultura, estas suelen presentar esos rasgos comunes de su nivel cultural que son nuestro principal apoyo a la hora de establecer comparaciones.

Podríamos pensar que subir hasta algunos de los abrigos en los que aparece el macroesquemático debió ser cuanto menos difícil. Si el acceso era dificultoso, habría que suponer que debió de valorarse la ejecución de sus pinturas; sin embargo

son figuras tremendamente toscas y fruto de manos poco hábiles. Conceptualmente podrían ser tan expresionistas como aparecen, pero haber sido cuidadas en su ejecución, rasgo que no aparece en ninguna de ellas, lo que impide que podamos aceptar sin reservas la idea de que sean producto de la misma cultura que, produce objetos tan cuidados como los de Or o Sarsa.

Sabemos que B. Martí y M. Hernandez se habrán planteado estas cuestiones y muchas más, antes de formular sus hipótesis sobre el macroesquemático y sus relaciones con las cerámicas cardiales, y que para ellos tampoco es una cuestión cerrada.

Hemos analizado muchos paneles con pinturas levantinas y hemos visto como en algunos de ellos hay figuras de distintos conceptos que han ido añadiéndose a las escenas, todas ellas con tinta plana, todas ellas con tonos rojos-vinosos, todas con sensación de movimiento; aunque exista distinta calidad, distinto tamaño, distinta forma de resolver sus cuerpos, etc. y, esas son cuestiones importantes que impiden que podamos aceptar que todo el arte levantino es posterior al macroesquemático, especialmente cuando el macroesquemático es por el momento un fenómeno local, que no supera al parecer la barrera del Jucar, mientras que el fenómeno levantino tiene especialmente gran importancia entre Los Pirineos orientales y el Jucar, continuando hacia la zona andaluza.

Las diferencias indican que en algunas zonas hay variaciones conceptuales importantes que se repiten. Como se ha dicho en tantas ocasiones habrá que estudiar esas características, así como las superposiciones existentes entre ellas y, tendremos que esperar a tener material arqueológico realacionado con ellas, antes de aventurarnos a insistir en viejas generalizaciones.

Sería aconsejable seguir siendo pacientes e ir promoviendo estudios sistemáticos de las zonas, ya que encontramos muchas figuras que conservan rasgos naturalistas, al tiempo que presentan otros rasgos diferenciadores y, no podemos meter en un mismo saco todo lo que es naturalista.

Las incorporaciones a los paneles nos muestran en muchos casos ese mantenimiento de los conceptos naturalistas, desde las figuras consideradas más antiguas, hasta otras tan tardías como el jinete de la Gasulla. Lo mismo sucede con figuras tan peculiares como los personajes y animales de lugares tan alejados del núcleo central levantino como Muriecho o algunos de los más discutidos personajes de La Pareja.

En nuestra opinión el uso de conceptos como "naturalista" como envolvente cultural de un fenómeno tan variado como lo que seguimos llamando arte levantino, tiene que ser usado con mucha prudencia, dada la variedad que

engloba. Los datos que nos proporcionan algunas pinturas son claramente indicadores de que posíblemente convivieran pintores que realizan arte naturalista con los pintores de pinturas de caracter más esquemático, como sucede en el Vero (BALDELLOU, V., 1983, pp. 113 - 115).

Son muchos los ejemplos en los que puede plantearse el uso continuado del concepto y de las formas naturalistas, además de en la figura del jinete de Gasulla. En otros podemos observar que determinadas figuras: naturalistas y esquemáticas conservan sus tintas en muy buen estado, como sucede en La Cañada de Marco, lo que podría ser indicativo de una aplicación tardía del concepto naturalista.

Tambien parece que puede apreciarse la posible convivencia de conceptos naturalistas y de otros más esquemáticos en Las Caidas de Salbime, Doña Clotilde, Figuras Diversas, Figuras Amarillas, Selva Pascuala. En alguno de ellos puede apreciarse que alguno de esos personajes conserva formas naturalistas aunque forzádamente expresionistas, en la mitad inferior de su cuerpo, mientras que su mitad superior tiene una silueta muy característica de los conceptos de arte esquemático (Abrigo de las Figuras Amarillas, Abrigo de las Figuras Diversas)

A. Beltrán ha sido el estudioso que más se ha preocupado y más ha analizado los problemas que plantearon M. Hernandez y B. Martí, acerca de la relación que ellos establecen entre

el arte macroesquemático y la cerámica neolítica cardial, con las consiguientes repercusiones que ésto sugiere en torno a nuestro primer neolítico y al arte esquemático.

Señala que:

..."**si la datación deducida de la cerámica fuera cierta encontraríamos un arte neolítico del V milenio que luego negaría toda manifestación plástica...**", lo que desorganiza realmente la idea aproximada que tenemos de la evolución del arte rupestre post-paleolítico.

Hay que aceptar **lo mal que encaja retrasar cronologícamente un mundo que recoge principalmente temas de caza y recolección** (dejando aparte los temas de agricultura tan dudosos desde nuestro punto de vista) o habría que pensar el arte macroesquemático y el levantino fueran contemporáneos (BELTRAN, A., 1989, p. 35).

Muestra su desacuerdo con la posibilidad de que el arte levantino proceda de ese arte macroesquemático, al ser tan dispares, dado que es difícil que un concepto naturalista proceda de un mundo en el que, se representan personajes tóscamente idealizados que sin duda, responden a motivos muy diversos a los que producen las escenas cotidianas del arte levantino (BELTRAN, A., 1989, p. 36). Nos dice que:

..." nada de lo que los nuevos descubrimientos aportan autoriza para suponer que todo el arte levantino cuya

conexión con la fase linear-esquemática es evidente depende del arte "estilo Petracos" y que su datación ha de ser, en sus momentos más antiguos, posterior al V milenio".

Y añade:

..."tanto los orantes de las covas de La Sarsa y de L'Or como los animales sobre vasijas de este último yacimiento no nos parece que sean comparables con las figuras "macroesquemáticas" o "levantinas", aunque existan algunas semejanzas formales elementales que podemos encontrar en innumerables figuraciones de muchos lugares y épocas".

Recuerda la fecha de **Los Grajos, con 5.220 B.P., las cuales en su opinión son fruto de un período muy tardío del arte levantino** (BELTRAN, A., 1989, p. 37)

En su opinión las figuras macroesquemáticas "nada tienen de esquemáticas". Hace hincapié también en que "su movimiento y complejidad las alejan de las esquematizaciones que aparecen sobre la cerámica cardial".

Beltrán comenta que es difícil asegurar cual sería el orígen de estos motivos, pues indudablemente las pinturas de los abrigos pudieron motivar las decoraciones cerámicas cardiales, aunque, como él mismo indica, también pudo ser al revés, copiando en ese caso los pintores las decoraciones cardiales en un tiempo difícil de determinar (BELTRAN, A.,

1989, p. 36), lo que podría, probablemente, explicar algunas de las diferencias conceptuales. La presencia en Chaves de dos fragmentos cerámicos de su neolítico inicial, con una decoración muy similar, al menos en un caso, a las que en Or presentan paralelos con las representaciones macroesquemáticas, en opinión de Martí y Hernandez, hacen que Baldellou plantee dudas muy lógicas sobre esa relación, dada la nula presencia de arte macroesquemático en la zona aragonesa (BALDELLOU, V., 1988, pp. 253-266).

Tambien a finales de los años ochenta se publica un interesante conjunto de arte levantino de la zona aragonesa: "Los Chaparros", sobre los que su autor, A. Beltrán, ya había publicado alguna noticia. Los Chaparros se encuentra en el rio Martín, en el término de Albalate del Arzobispo (Teruel).

Su contenido es variado, puesto que en él se encuentran, en opinión de su autor, figuras pertenecientes al "linear geométrico "...."seguidas por otras de aspecto clásico "levantino" que se superponen sobre aquéllas y que oscilan entre un color rojo violáceo y estilo naturalista a otras seminaturalistas de color rojo vivo, para cerrarse el ciclo con grupos de pinturas en los dos extremos de los paneles "levantinos", tanto con las de color rojo vivo y tendencia esquematizante como las de un pequeño grupo de pinturas de color rojo muy claro, insertas entre los paneles anteriores, como un grupo de hombrecillos estilizados cogidos de la

mano". (BELTRAN, A., 1989, p. 84)

En 1989 encontramos los grabados del Barranco Hondo, cuya publicación está retrasándose más de lo que hubieramos deseado (SEBASTIAN, A., en prensa). Estos son los primeros grabados no acompañados de pintura y de características absolutamente naturalistas, encontrados en un abrigo al aire libre, y con unas características formales y estilísticas que permiten asociarlos al arte levantino.

Dada la rareza del hallazgo, seguimos prospectando la zona y se ha podido comprobar que existen otros grabados de fina incisión, como los del Barranco Hondo, pero no hemos encontrado otros tan completos como estos. La zona está aportando otros hallazgos que se encuentran en estudio por el momento, entre los que se encuentran motivos de arte esquemático y otros motivos de difícil clasificación.

Como sucede en el Abrigo de Angel (SEBASTIAN, A., 1986) o en el del Barranco Hondo (SEBASTIAN, A., en prensa), en el cercano Rio Guadalope, las pinturas de los Chaparros también se encuentran en un muro sin visera, ni ningún tipo de protección.

La variedad de las pinturas es uno de los aspectos más interesantes del contenido de estos paneles, pues la existencia de paralelos con el de otros abrigos próximos es notorio. No obstante, analizaremos sus figuras en el apartado

correspondiente.

Además de estos hallazgos en las zonas conocidas, en los últimos años están apareciendo pinturas con características naturalistas, en algunos casos, en zonas alejadas del area costera oriental de la península. Algunos de estos hallazgos como el de las pinturas de Torrelodones (Madrid), ha supuesto una sorpresa para sus estudiosos (LUCAS, R., 1991, pp. 10-13), los cuales las clasifican como postpaleolíticas a la espera de otros hallazgos que les permitan ir más allá en el conocimiento de un fenómeno cultural tan inesperado. Su autora encuentra algunos paralelos entre estas pinturas y algunas de las de la provincia de Cuenca que, como sabemos, también tienen en muchos casos una gran tendencia a la tosquedad.

Alguno de los conjuntos de Torrelodones es definido como escena, lo que al menos en un caso parece probable. No obstante habría que conocer una documentación de mejor calidad que la publicada, dado que lo fué en una revista de divulgación y la calidad fotográfica empleada nos impide profundizar más en nuestro análisis por el momento.

En la zona catalana no se han producido importantes novedades en los últimos años, pero los autores que trabajan en ese área han revisado sus contenidos (FULLOLA i PERICOT, J.M. y VIÑAS, R., 1988; y VIÑAS, R., 1990, pp. 93-121) y han colaborado en la realización de un Corpus, del que ya se ha

publicado el primer tomo.

1.3 INTERES DEL TEMA.-

El tema elegido para la realización de esta Tesis doctoral, enlaza con el conocimiento de muchos de los problemas comentados en el punto anterior. Como hemos podido ver su estudio era un reto que otros investigadores habían asumido antes, pero sobre el cual, en nuestra opinión, todavía podía aplicarse otra sistematización para profundizar en su estudio.

Cuando realizamos nuestra Memoria de Licenciatura pudimos empezar a comprobar que había grandes diferencias en las interpretaciones de muchos aspectos importantes del arte levantino. Las diferencias entre las interpretaciones formales de las figuras, de los temas que se habían representado, así como de las asociaciones que existían entre determinadas figuras nos parecía en algunas ocasiones bastante arbitrario y subjetivo, ya que las relaciones entre las figuras que observaban la mayor parte de los estudiosos se apoyaban en sus impresiones, las cuales no intentaron someter en ningún caso a un método. Esto dió como resultado que en muchas reuniones científicas las discusiones se prolongaran a menudo y se anclaran frecuéntemente en determinados puntos de los que parecía imposible salir.

Pensamos desde hace muchos años que estas pinturas eran

las narraciones gráficas más completas y antiguas del mundo mediteráneo occidental y de la Península Ibérica, y que a pesar de lo que opinaran algunos prehistoriadores, todavía podían proporcionarnos información de interés.

Al elegir el tema de nuestra Memoria de Licenciatura agradecimos que el Dr. Villaverde, director de ella, nos animara a profundizar en estos temas y siempre hemos contado desde entonces con su apoyo.

Estudiamos entonces la cultura material representada en la misma zona de la que nos ocupamos en esta Tesis doctoral, como se ha dicho anteriormente, acercándonos de ese modo a los objetos representados, lo que era especialmente interesante por varias razones. Por un lado, la falta de excavaciones relacionables con las pinturas con absoluta fiabilidad era un hecho, pero ahí teníamos en los paneles un importante y variado número de elementos de cultura material. Estos podían además proporcionar la posibilidad de asociarlos a determinados tipos de figuras y su uso o ausencia de los mismos objetos podían aportar información sobre el mantenimiento o abandono de determinadas costumbres.

Toda aquella información fué recogida, estudiada y ordenada gráficamente de modo que conocemos el uso o la ausencia de objetos o costumbres determinada, en relación con una zona o con unas figuras de determinado concepto estilístico.

A nuestro entender el resultado fué positivo y nos abrió nuevas vías para la investigación de las composiciones en el arte levantino.

El estudio de los conjuntos de figuras con una relación aparente, nos permitía intentar profundizar en la esencia de esas agrupaciones, para lo cual habría que comenzar con el análisis de muchos aspectos parciales de cada una de las figuras, para intentar llegar más tarde a la comprensión de la lógica que había marcado ese ordenaminento en cada caso.

La originalidad del arte levantino y su principal novedad radica en que éste es el primer arte conocido, mediante el cual unos artistas eran capaces de organizar conjuntos de figuras humanas y animales en movimiento.

A través de sus posturas diferenciadas sus pintores consiguen expresar y transmitirnos con claridad las actividades comunes de varios personajes, así como la relación existente entre ellos mismos, o la que había entre éstos y los animales con que aparecen frecuentemente asociados. Esto significa que se han conseguido grandes logros y avances respecto a fenómenos artísticos anteriores. De ese modo se conseguía realizar una narración completa, es decir es la invención de la escena como tál.

Los especialistas en arte paleolítico defienden, y es cierto, que hay ciertas relaciones que comienzan a plasmarse

en determinados momentos paleolíticos, especialmente en el magdaleniense, pero como sucede ante cualquier panel con pinturas, a menudo el especialista se ve inmerso en un análisis ideológico y estético, no sometido a una disciplina de caracter científico. Es lo que Leroi Gourhan llamó "efecto estético" (LEROI GOURHAN, A., 1969-70, en LEROI GOURHAN, A.,1984, p. 75)

Leroi Gourhan planteó la posibilidad de analizar "la simultaneidad" y "el caracter sucesivo" de las figuras de muchos conjuntos paleolíticos, basándose por un lado en los paralelos y por otro en las disimilitudes observadas en las figuras, lo que sin duda serviría para establecer relaciones entre las figuras. (LEROI GOURHAN, A., 1984a, p. 168).

Aunque el tema de esta tesis no se centra en las posibles escenas paleolíticas, y no nos ocuparemos de ellas por razones obvias, señalamos algunas cuestiones, siendo conscientes de la necesidad de que sean los especialistas en éste tema los que profundicen en ello.

Uno de los ejemplos más interesantes de relaciones entre figuras paleolíticas se encuentran en Lascaux. Allí existen caballitos ordenados en una misma pared, ciervos cuyas cabezas levantadas de un modo especial han sugerido que estos animales nadaban en conjunto, contamos en esa misma cueva con la conocida "escena" del pozo, en la que un bisonte en extraña postura se encuentra enfrentado a un elemento

vertical inclinado en cuyo extremo hay un ave.

Para Leroi-Gourhan esta era la única escena del arte paleolítico (LEROI-GOURHAN, A., 1980, p. 38). Desde nuestro punto de vista muestra sin embargo mayor evidencia de agrupación algunos de los "rebaños" o algunos de los animales enfrentados que el mismo Leroi Gourhan menciona, los cuales evidencian mayor sentido de composición que el conjunto del pozo de Lascaux (LEROI GOURHAN, A., 1974-75, en LEROI GOURHAN, A., 1984, pp. 171). Existen también piezas de arte mueble magdaleniense con características similares, en las que las alineaciones de los animales sugieren que hubo una intencionalidad de agrupación muy próxima a la composición.

En la Península Ibérica contamos con el famoso techo de Altamira en el que, parece que se ha pintado a una manada de bisontes en estado de reposo. A pesar de la dificultad que encierra su análisis, podría decirse que ese conjunto de bisontes en similar actitud es probáblemente el ejemplo paleolítico que más podría interpretarse como tal, dada la homogeneidad la similitud que existe entre las actitudes de una manada real.

Leroi-Gourhan pensaba que no existe una composición en el techo de Altamira:

"El gran techo de Altamira contiene una veintena de bisontes en posturas variadas sin que se pueda establecer una acción colectiva" (LEROI-GOURHAN, A., 1983, p. 38)

Lo cierto es que en las manadas de bisontes cuando algunos de sus componentes descansan, otros estan frecuéntemente observando a su alrededor y, eso, es lo que parece que hacen los bisontes de Altamira. Habría que diferenciar no obstante cuales son los contemporáneos, dado que algunos de ellos no responden exactamente a las mismas características que lo que sería el núcleo del conjunto.

L.G. Freeman valora entre otras cuestiones esa organización, en la que los machos parecen vigilar y proteger a la manada y apoya la idea de que el conjunto principal parece una escena (FREEMAN, L.G., 1987, PP. 67-78).

Pintar figuras semejantes y ordenadas en movimiento era ya un logro importante en el arte paleolítico y, posíblemente, era un intento de narración. Como dice Leroi Gorhan:

"Las figuras grabadas, esculpidas o pintadas han querido significar algo, incluso cuando parecen haber sido realizadas sin orden aparente" (Leroi Gourhan, A., 1983, p. 44).

Leroi Gourhan valoró en el arte paleolítico "el encuadre" de un modo especial, dado que:

"...permite determinar la imagen mental que tenía el ejecutante de la figura destinada a materializarse sobre un soporte de dimensiones y forma dadas.

A esto añade una interesante idea:

"El estudio de numerosos ejemplos ha conducido a considerar que priva la agrupación significativa de las imágenes, hasta el punto de privilegiar tal agrupación antes que la legibilidad de las figuras".(LEROI GOURHAN, A., 1986, p. 199).

Una de sus cualidades más notables es que como el mismo autor escribe:

"El arte parietal de las cavernas ofrece una particularidad excepcional: sus obras permanecen allí donde su autor las ha realizado ".... (Leroi Gourhan, A., 1983, p. 44), lo que posiblemente no ha sido suficiéntemente valorado, dado que es una característica intrínseca al arte rupestre, pero que nos proporciona una información que otros especialistas en arte de otros períodos estarían encantados de conocer.

Conseguir plasmar figuras en movimiento y en posturas muy diferentes realizando una actividad, como la caza de un animal o su persecución significa mucho más, pues significa que el pintor a observado a los humanos y ha sido capaz de extraer las líneas esenciales de sus cuerpos para plasmar su carrera.

Transmitir la sensación de la velocidad de esas carreras y la finalidad de las mismas es un importante descubrimiento pictórico, porque significa la capacidad de abstraer no sólo

una silueta, sino la tensión de los cazadores y de sus presas, lo que en definitiva significa plasmar la lucha por la supervivencia de todos ellos: hombres y animales. Y algo similar sucede con otros temas representados.

Son muchas cosas las que ha tenido que ver, asimilar y abstraer el pintor, para ser capaz de plasmar más tarde diversas composiciones, y sobre esos logros hemos intentado trabajar en esta tesis doctoral, analizando todo lo que en cada panel nos indica que ha habido planteamientos previos antes de ejecutar unas pinturas que tuvieron algo que ver desde su creación.

De ese modo, en este proceso hemos estudiado todas las composiciones de cada uno de los abrigos más importantes desde el Pirineo al Jucar, siguiendo una metodología que planteamos en el apartado correspondiente. No es una meta en este caso realizar el análisis ideológico de cada uno de estos temas, y sólo haremos especial hincapié en estos aspectos cuando este haya sido evidenciado de un modo especial.

Tan sólo después de ver cuales son los temas dominantes, al final de nuestro trabajo, intentaremos analizar cuales son los temas que más parece haber interesado a nuestros pintores. Buscamos, con todo ello, ser todo lo objetivos que nos permita el estudio y el material sobre el que trabajamos, intentando someternos de antemano a las exigencias del método

elegido.

II

METODOLOGIA

2. METODOLOGIA

Antes de presentar la metodología empleada, se hace un breve recorrido sobre los planteamientos y los problemas de los que partíamos y cuales fueron los que nos llevaron a elegir una línea de trabajo.

Los intentos de sistematización del estudio del arte levantino y los planteamientos metodológicos han sido escasos y en general se han centrado en aspectos parciales: tipologías de las figuras, tipos de trazos o siluetas de algunos de los animales, y en alguna ocasión en el estudio sistemático de superposiciones de una determinada zona (HERNANDEZ PACHECO, E., 1919, pp. 407-418, PORCAR, J.B., 1943, p. 262; BLASCO, C., 1981, pp. 361-377; PIÑON VARELA, F., 1981, pp. 411-425; DAMS, L., 1981, pp. 379-396). Tan sólo conocemos una propuesta informática sobre estos temas (SANCHEZ GOMEZ, J.L., 1983), en la que el autor propone que se recogan unos datos determinados.

Hace ya algunos años presentamos nuestra propuesta metodológica (SEBASTIAN, A., 1985, pp. 23-35), la cual pretendía ser exhaustiva. Intentábamos que con las fichas informáticas presentadas en aquel momento pudiera recogerse toda la información existente en cada panel y cada composición. Más tarde se publicaba una propuesta para

realizar una base de datos para el arte postpaleolítico (VIÑAS, R., 1988, pp. 111-147)

2.1.-Antecedentes de este trabajo. Primeros problemas.-

Cuando nos propusimos estudiar las composiciones existentes en el arte levantino, partíamos de la experiencia que trabajos anteriores y nuestra Memoria de Licenciatura nos había proporcionado (SEBASTIAN, A., 1986). La zona elegida era la misma y conocíamos bastante bien el contenido de los abrigos que existen entre el pre-Pirineo oscense y el Júcar.

Los problemas que este estudio presentaba eran, sin embargo, muy diferentes. En nuestra Memoria de Licenciatura nos habíamos centrado en el análisis iconológico de las figuras. Ahora nuestro empeño era mucho más complicado, aunque gozábamos de una ventaja: ya conocíamos las pinturas y nos habíamos familiarizado con ellas y con las posibles composiciones, dado que desde el principio éste era, en nuestra opinión, un trabajo que estaba pendiente.

Siempre nos preocupó que el método empleado fuera objetivo, lo que ha marcado desde el principio nuestra sistematización (SEBASTIAN, A., 1985). **En ese primer trabajo de 1985 definíamos ya las condiciones que debían cumplirse para poder aceptar que estábamos o no ante una composición, bien fuera una escena o un grupo, condiciones que en este momento seguimos considerando imprescindibles:**

"**Unidad temática:** Teniendo en cuenta que llamamos **tema** a la definición de la actividad que realizan un conjunto de figuras, consideramos que existe unidad temática cuando no hay mas que una actividad representada en el grupo de figuras que se estudian. Por ejemplo: todo el conjunto de figuras está cazando. En este caso la habría, y su tema sería cinegético.

Unidad estilística: Consideramos que existe cuando las figuras que estudiamos como supuesta escena corresponden a un mismo concepto estilístico: naturalismo, naturalismo estilizado etc." (SEBASTIAN, A., 1985, p. 30).

"**Articulación escénica:** Consideramos que existe articulación escénica entre las figuras del grupo que intentamos estudiar cuando las actividades que realizan las figuras sean coherentemente relacionables. Por ejemplo: un grupo de arqueros disparando a otro que se encuentra enfrente, y que dispara a los primeros a su vez. Otro ejemplo: un arquero disparando su flecha al macho cabrío, que salta hacia donde aquél se encuentra.

Arnheim define la dinámica de una composición con un mismo sentido:

"La dinámica de una composición sólo será acertada si

"el movimiento" de cada uno de los detalles encaja lógicamente dentro del movimiento de la totalidad. La obra de arte se organiza en torno a un tema dinámico dominante, del cual se irradia el movimiento a la extensión entera". (ARNHEIM, R., 1986, p. 472)

Actitud común o relacionable: Teniendo en cuenta que llamamos **actitud** a la representación de la postura del cuerpo de las figuras, consideramos que hay actitud común cuando encontramos una misma postura representada en las figuras que nos parecen formar la supuesta escena. Consideramos es actitud relacionable cuando hallamos actitudes diferentes, pero que dan una lectura coherente. Ejemplo de actitud común: un animal corriendo (actitud o ritmo rápido), perseguido por unos arqueros que corren tras él. Ejemplo de actitud relacionable: un animal tranquilo, al que se acercan unos arqueros corriendo.

Sentido de la descripción: Llamamos así a la proyección del conjunto de líneas que desarrollarían las distintas figuras que conforman la supuesta escena, si, desde la postura en que han sido representadas, continuaran su hipotético movimiento. Por ejemplo: las flechas de los arqueros que están situados en semicírculo alrededor de una presa, dan a un sentido de descripción "confluyente". Este concepto será siempre complementario de la articulación escénica.

Gombrich definió conceptualmente este hecho que los pintores levantinos descubrieron por si mismos:

"Parece que si mostramos a un observador las imágenes de una mano que señala o de una flecha, tenderá a situarlas desplazándolas en la dirección del movimiento. Sin esta tendencia nuestra a ver movimiento potencial en forma de anticipación, los artistas no habrían logrado núnca crear la sugestión de velocidad en imágenes estacionarias". (GOMBRICH, E. H., 1982, p. 201)

Perspectiva estudiada: La aceptaremos como tál si los hipotéticos planos de asentamiento de las figuras dan una lectura coherente y ayudan a ver y entender la relación espacial entre las figuras de la supuesta escena. Por ejemplo: un grupo de arqueros representados con un sentido de la descripción confluyente en una escena bélica con un distinto tratamiento de la postura del cuerpo. De esta forma, sus pies, brazos, espalda, etc. no daran la misma imagen, sino que dependerá de la posición que ocupen en la escena". (SEBASTIAN, A., 1985, p. 32).

"**Concepto técnico-configurativo común:** Supondrá que las figuras de nuestra escena hayan sido representadas siguiendo unos conceptos pictóricos homogéneos que correspondan a unas ciertas "reglas" en su representación en relación con los tamaños, proporciones de su cuerpo tratamiento de la pintura, tipo de trazado y otros". (SEBASTIAN, A., 1985, p. 32)

Además definimos en aquel mismo momento las características de las **escenas acumulativas** y de los **grupos:**

"Consideramos como **escena acumulativa a** la agrupación de figuras en las que la unidad estilística no es absoluta, ni el concepto técnico configurativo común, encontrándonos generalmente con un grupo o una figura que corresponden a un estilo o un concepto, y otra figura u otro grupo corresponden a otros, pero en los que la **"intencionalidad"** de incorporación a la actividad que se está representando queda plasmada de una forma clara. Todo parece indicar que la representación se realizó en dos o más momentos diferentes, lo que a menudo parece tambien indicarse por el distinto deterioro de las pinturas, lo cual, tratándose de una misma parte de un abrigo, con una misma protección en algunos casos, parece indicativo. Como ejemplo de estas escenas tenemos algunas representaciones de animales naturalistas de gran tamaño, delante de los cuales se han representado pequeñísimos arqueros filiformes disparándoles flechas. En otros casos esa intencionalidad de incorporación a la escena o a la figura anterior, para formar una escena, vendra marcada por unas pequeñas flechas que a veces aparecen clavadas en figuras naturalistas de gran tamaño y que diversos autores reconocen como no pertenecientes a la escena original, como sucede con el gran bóvido de la Cueva de la Araña". (SEBASTIAN, A., 1985, p. 32)

"Llamamos **grupo** al conjunto de figuras realizadas con un

mismo concepto técnico configurativo y un mismo estilo, con un sentido de la descripción y unas actitudes que las hacen relacionables, pero cuya actividad no queda reflejada de un modo evidente...". (SEBASTIAN, A., 1985, p. 32)

Añadíamos a partir de aquí una información relacionada con el trabajo en el que estas definiciones aparecían y segúiamos aclarando algunas cuestiones en relación con los grupos:

"...un conjunto de arqueros corriendo, sin más información gráfica sobre la causa de su carrera, sería un grupo, pues la representación nos dejaría sin saber si el grupo está dedicando su actividad a la caza, a la defensa, o si su carrera está motivada por otra cuestión no explicada en la representación. Pudo no haberse pintado núnca, o bien pudo deteriorarse la base material sobre la que se pintó, imposibilitando de cualquier modo nuestra lectura". (SEBASTIAN, A., 1985, p. 34)

A partir del intento de sistematización que suponía ese primer trabajo y además de realizar el análisis iconológico de las figuras en nuestra Memoria de Licenciatura, comenzábamos, como hemos visto, a plantearnos muchas cuestiones sobre las composiciones levantinas, lo que nos llevo al estudio de algunas de las escenas acumulativas más claras (SEBASTIAN, A., 1986-1987).

2.2.- Planteamientos sobre una metodología util para el estudio de las escenas.-

Uno de los problemas que más nos preocupaba era pensar que no existía ninguna metodología planteada para el análisis del arte levantino y, a menudo, nos encontrábamos con interpretaciones bastante subjetivas, tál como sucede con el arte paleolítico, planteado con rigurosidad por J. Clottes (CLOTTES, J., 1986-1987, pp. 41- 68).

Las diferencias existentes en los calcos realizados por diversos autores sobre un mismo panel son a veces sorprendentes. El estado de las pinturas lleva a menudo al estudioso a plantearse serias dudas sobre la forma de las figuras, pues, como todos sabemos, las figuras levantinas estan a menudo en un estado lamentable, el tiempo y los malos tratos han pasado sobre ellas y a menudo es difícil saber cual fué la silueta de muchos de los personajes.

La falta de subjetividad en unos casos y la falta de rigor o el exceso de imaginación en otros, había llevado, en ocasiones, a que, los autores se preocuparan más por cuestiones difíciles de probar, como son las significaciones o las cronologías en relación con un tema del que necesitamos todavía muchos datos para aceptar las hipótesis que a menudo se han planteado.

Una de nuestras metas había sido desde el principio poder llegar a la comprensión, si ello era posible, de cuales

eran los personajes que realmente se relacionaban dentro de cada uno de los paneles. Pensamos que quizá era posible deshacer esa sensación de enfrentarnos a un rompecabezas que podía ordenarse, cada vez que uno se situa delante de los paneles con pinturas.

Si fuésemos capaces de hacer un análisis lo más objetivo posible, podríamos ver qué conjuntos eran anteriores; si nos encontrábamos con superposiciones interesantes, lo que podía suponer que podíamos llegar a conocer, quizá, cual había sido el proceso evolutivo por el que los pintores habían llegado a aprender a componer. Esto era sin duda una meta muy estimulante, porque una cosa es encontrar una cierta ordenación, como a menudo encontramos en el arte paleolítico, otra muy distinta es que nuestros pintores hubieran andado un camino del que nos faltaban por analizar muchos eslabones, eslabones que no conocíamos pero a través de los cuales habían aprendido a representar a los personajes y animales en posturas determinadas que nos permiten, en muchos casos entender su narración.

Aprendieron no sólo ésto, sino que, a través de esa habilidad, introducían conceptos nuevos, como es el concepto tiempo. La carrera de muchos personajes, por ejemplo, y el hecho de que el animal apareciera herido, hablaba de un antes y un después: la carrera había empezado en un punto del que venían, corrían trás el animal y en un momento determinado el

animal había sido herido. En definitiva el descubrimiento de la composición estaba hecho de un modo completo. sólo habría que descubrir muchos siglos más tarde la tridimensionalidad.

2.3.- El comienzo de este trabajo. Conceptos generalmente aceptados.-

Partíamos de la aceptación generalizada de una evolución en la que, las fases comenzaban con los grandes animales naturalistas como los bóvidos de Albarracín o los ciervos de Calapatá o Val del Charco, para continuar después con un proceso en el que la estilización y el dinamismo irían ganando terreno, para lo que se solían citar las representaciones de Valltorta y Gasulla; para acabar en unas fases donde la simplicidad y mal estilo marcarían la degeneración de nuestro arte.

Pensamos que, probablemente, el estudio sistemático de las superposiciones asociadas a grupos completos que formaban un conjunto, sería un dato más interesante sobre la evolución de las pinturas que los análisis aislados sobre determinadas figuras. Podríamos ver qué temas eran los preferidos por los

pintores en las diferentes fases estilísticas y cómo los resolvían.

El estudio de las escenas acumulativas (SEBASTIAN, A., 1986-1987) había supuesto que empezábamos a vislumbrar un camino nuevo. Habría que ver si, especialmente a través de ellas, podríamos ver qué figuras eran las incorporadas y a qué conceptos estilísticos peretecían. Habría que ver si generalmente era un concepto determinado el que tenía la o las primeras figuras y si había también un concepto definido en las añadidas.

En nuestra opinión este tipo de cuestiones podía ayudarnos bastante a la comprensión de la evolución de este arte, desde una perspectiva nueva, si conseguiamos aplicar una metodología objetiva que nos permitiera más tarde presentar todo el sistema de trabajo para posteriores comprobaciones por parte de otros autores.

Más complicado parecía el uso de los datos estadísticos, aunque podíamos contar con ellos. Cuantificar y hacer estadística de algo tan aleatorio no parecía científico, dado que la presencia o ausencia de datos cuantificables depende en este caso, más que en ninguna otra rama de la arqueología, de todos los fenómenos que han influido en su conservación.

El hecho de que las pinturas estén al aire libre desde hace miles de años, padeciendo todo tipo de agresiones

climatológicas y humanas hace que lo que nos queda no sea más que lo que **casualmente** se ha conservado.

Si una zona es muy turística o sus pinturas han sido muy divulgadas, si tienen fácil acceso o se encuentran en un emplazamiento próximo a un lugar tradicionalmente muy visitado, habrán llegado con toda seguridad en peores condiciones o habrán desaparecido muchas de ellas.

Nos pareció en consecuencia que el tratamiento estadístico no podría proporcionarnos datos fiables en los que apoyar ninguna hipótesis consistente.

2.4.- Material y técnicas empleadas.-

2.4.1.- Calcos antiguos: La primera aproximación al tema estudiado fué a través de los calcos que aparecían en las publicaciones más detalladas, aún conociendo de antemano los problemas que muchos de ellos pudieran tener. No todos los autores habían reproducido las pinturas con la misma fiabilidad, pero nos permitió en su día poder acercarnos al tema.

Aunque, en muchos casos, las diferencias encontradas más tarde respecto a esas reproducciones hayan sido importantes, y aunque los tamaños de esas reproducciones distorsione mucho la realidad, el análisis global de cada panel nos permitía acercarnos al tema y pronosticar en muchos casos por donde

irían en el futuro nuestros problemas.

Sobre cada uno de esos calcos fuimos planteando las primeras hipótesis de relación entre las figuras. El análisis fué llevado a cabo, sujetándonos en cada caso a los conceptos metodológicos que ya habíamos publicado en 1985 y a los que ya hemos hecho referencia. Cuando las figuras habían sido reproducidas a unos tamaños mínimos (en ocasiones menores a medio centímetro) era prácticamente imposible poder plantear una hipótesis de trabajo; en otras ocasiones sin embargo los calcos fueron útiles para prever por donde podrían plantearse más adelante los problemas.

2.4.2.-Ficheros específicos: Una vez organizado el fichero, se comprobaron esas primeras hipótesis "in situ" en la mayor parte de los lugares hoy en día accesibles. De ese modo, provistos de nuestras fichas y nuestros calcos analizamos tamaños, tintas, siluetas, localizaciones, y si se cumplían los requisitos necesarios, ya mencionados, contenidos en nuestras fichas, sobre cuyos apartados no insistiremos, dado que fueron publicadas en su día (SEBASTIAN, A., 1985, Figs. 1 a 3). Este análisis nos servía para estudiar las relaciones que habíamos intuido al estudiar en un principio los calcos antiguos. Se fotografiaron los conjuntos y se almacenaron en nuetro fichero todos los datos.

Siempre adjudicamos a las figuras, cuando ello fué

posible, el mismo número que se le dió en el primer trabajo que otros autores realizaron o en el más completo, en el caso de que existieran varios trabajos con calcos completos. Decimos "cuando ésto fué posible", porque las normas que siguieron algunos autores complicaba esta línea de trabajo. A menudo estos adjudicaban, por ejemplo, un número a un conjunto de figuras que estabán próximas, con lo que tuvimos que dar una numeración nueva en nuestro fichero.

2.4.3.- **Material fotográfico:** Aunque nuestras fotos fueron útiles, núnca lo hubieran sido tanto como las de un profesional, pero siempre supimos que dos cosas eran impensables por razones de tiempo y por razones económicas: realizar nuevos calcos y plantearnos una campaña fotográfica que cubriera una zona tan amplia como la que estudiabamos.

Afortunádamente pudimos conocer que el Instituto de Prehistoria (CSIC) contaba con un archivo realizado hace muchos años bajo la dirección del profesor M. Almagro Basch, el cual encargó un inventario completo y un archivo fotográfico al fotógrafo valenciano Gil Carles.

La ex-directora del Instituto de Prehistoria y actual directora del Centro de Estudios Históricos (CSIC), Dra. Pilar López nos permitió, generosamente, trabajar con dicho archivo para poder realizar todas las comprobaciones que pudiera necesitar llevar a cabo en el curso de la realización de mi tesis doctoral.

Pude comprobar que el fichero fué un gran trabajo; era en potencia una base de datos con imágenes incluidas, cuya ordenación nos permitía buscar cada una de las figuras con gran agilidad. El hecho de que tuvieramos a nuestro alcance diapositivas en color de 6 X 6 cms. y fotos en blanco y negro de la mayor parte de las figuras conocidas hasta los años setenta, suponía poder seguir trabajando sin realizar viajes constantes a partir de aquel momento.

La mayor parte de las comprobaciones necesarias pudieron llevarse a cabo, y, decimos la mayor parte, porque en algunos casos las figuras estaban, ya entonces, en tal malas condiciones que no pudieron ser captadas por las cámaras, a pesar de que el fotógrafo era un gran profesional, como demostró en este trabajo.

Las fotografías en blanco y negro son de un tamaño medio de 13 X 16 cms. y ésto permitía que después de realizar todo tipo de análisis del contenido de una diapositiva, el cual tenía relación con una de las figuras que formaban parte de una escena, podíamos de inmediato calcar ese personaje.

2.4.4.- Nuevos calcos: Los calcos se realizaron de este modo sobre las fotografías, a las que protegíamos con una lámina de plástico rígido, para evitar su deterioro, cotejando constantemente las dispositivas en color.

La norma general que establecimos para reproducir unas

imágenes lo más fiables posibles fué dibujar con un trazo contínuo todas aquellas partes de la figura en las que se observaba que su trazado no había variado y se dibujó mediante línea de puntos discontínuos todo lo que presentaba dudas y todas aquellas partes de los cuerpos que estaban muy deteriorados. Esa es la norma general establecida. Nos hemos inclinado, no obstante por esta segunda postura, siempre que ha habido dudas y, en esos casos hemos procurado incluir comentarios en el texto, especialmente cuando la diferente interpretación de la figura podía plantear graves problemas.

Desde un primer momento pensamos que lo ideal era poder tener un calco completo de cada una de las composiciones, pero indudáblemente los archivos fotográficos habían sido realizados para documentar **figuras** y, en general éstas aparecían aisladas en las fotografías, o asociadas a otras figuras, pero no coincidían en la mayor parte con nuestras necesidades. Muchas figuras que despues de realizar nuestro estudio sabíamos que pertenecían a un mismo conjunto, no habían sido vistas de ese modo por el fotógrafo. En otras ocasiones, las fotografías generales que toma responden a áreas demasiado amplias. En definitiva, como es lógico, no había recogido el interés de un trabajo que en aquel momento no había sido siquiera planteado.

2.4.5.- Metodo de presentación visual y método de presentación de los análisis en el texto.-

.Método de presentación visual de cada escena o grupo en los volúmenes dedicados a la parte gráfica: El principal problema era poder explicar objetivamente en nuestros volúmenes dedicados a las láminas, cual era la situación de las figuras que en nuestra opinión y trás nuestro estudio estaban relacionadas. La única solución que nos quedaba era repoducirlas en primer lugar a partir de los calcos antiguos publicados, dada la falta de unas fotografías que hubieran intentado reflejar nuestras intenciones.

Debemos aclarar que aunque lo aconsejable hubiera sido llamar "Figura" a cada uno de los folios en los que reproducimos mediante calco dibujado a los personajes, dado que en este texto la palabra "figura" es usada constántemente para referirnos a ellos, hemos elegido el término "Lámina", para evitar confusiones innecesarias, pidiendo disculpas, de antemano, por lo inapropiado que este uso pueda parecer.

La documentación gráfica de cada una de las escenas, está compuesta generalmente por varias láminas. En primer lugar aparece la reproducción de cada conjunto (escena o grupo), tal como se reprodujeron en los calcos antiguos, siempre que ha sido posible, lo que en general sirve para comprender que es mínima y a menudo muy equívoca la información que proporcionan. En los casos que ni siquiera se recogieron las figuras de esa escena o se reprodujeron muy toscamente, si hemos tenido la posibilidad de recoger todo el conjunto a traves de una fotografía, se presenta también la

reproducción nuestra de ese conjunto, para indicar la situación de las figuras en la primera lámina, como sucede por ejemplo en el caso de El Pajarero.

Esa es la primera lámina o lámina directora que precede a nuestra documentación gráfica en cada caso. Figuran en ella los números de las figuras de cada conjunto. En los casos en los que hay figuras próximas que pudieron plantear dudas sobre su pertenencia a la composición, se han situado al menos los números de esas figuras, en los lugares en los que aparecían en el calco. El algún caso especial se ha calcado en ese calco-reproducción, incluso, las figuras que pudieran ser conflictivas.

En las láminas siguientes presentamos los calcos individuales de cada uno de las figuras que hemos considerado que formaba parte de cada escena o grupo. Estos son los realizados por mi misma, a partir de las fotografías mencionadas, trás una detallada observación.

Cada una de las figuras aparece en esas láminas con el número adjudicado, respetando, como dijimos, siempre que ha sido posible, el que se le dió en el calco de la primera publicación que suele ser la que se usa como primera referencia.

Además del número figura en todos los casos la escala, como referencia al tamaño real. Dado que las fotografías no

fueron siempre tomadas desde una misma distancia las imágenes podrían producir graves equívocos. Hubiera sido de desear que ésto hubiera sucedido al menos en cada abrigo, pero todos sabemos que dependiendo de su conservación, tamaño y emplazamiento, muchas pequeñas figuras han de ser fotografiadas a muy corta distancia, mientras que otras ocasionalmente permiten un mayor alejamiento.

Las escalas han sido calculadas a partir del tamaño real, realizando a partir de ahí una simple reducción proporcional individualizada lo que nos permitió obtener esta referencia imprescindible.

Los números empleados son los mismos con los que nos referiremos en el texto a cada uno de los elementos.

.Método de presentación de los análisis en el texto: Los análisis de las escenas de cada conjunto van precedidas en primer lugar por un **listado de los yacimientos** estudiados y de su localización. **Cada yacimiento tiene un número** en ese listado y **ese mismo número es el que aparece cuando se analiza su contenido.** A continuación aparece el **nombre del abrigo y la localización: localidad y provincia.**

Al pasar a analizar cada yacimiento se hacen, en cada caso, unos **comentarios generales** sobre algunas de sus peculiaridades más notables, bien sean en relación a su

contenido, como en algunos casos, bien a su situación, su relación con otros lugares próximos, etc.

A partir de ahí empieza el análisis de cada composición. Siempre figura el **número de la escena o del grupo en números romanos a la izquierda y en el extremo derecho la referencia a la lámina en la que se encuentra.**

A continuación se define el **tema** que parece reflejar la composición. Como es sabido hay algunos casos en los que es arriesgado definirlo, dado que no contamos en ocasiones con elementos claros para realizar esa definición, aunque veamos que varios personajes realizan una actividad común. En esos casos aparecerá el tema entre interrogantes.

El análisis intentará siempre demostrar por qué existe una determinada relación entre las figuras seleccionadas, partiendo de los requisitos ya definidos previamente y al mismo tiempo se intentará aclarar por qué otras figuras próximas, si las hay, no guardan relación con el conjunto seleccionado.

Al pie de cada análisis aparecen siempre ordenados los mismos datos: Número de la figura (**Num.**), Identificación (**Identif.**), Estilo (**Est.**), Longitud máxima expresada en centímetros (**Long. max**), **Color**, Número de la diapositiva en color empleada para su estudio (**Num.D.**) y Número del negativo en blanco y negro (**Neg.**).

En relación con estos datos debemos aclarar cuales han sido las abreviaturas empledadas, dado que por ordenación de los cuadros no hubo más remedio que acudir a este método.

-Número: Siempre es el mismo número con el que aparece cada figura en las láminas dedicadas a esa escena en la parte gráfica del trabajo. En general es el número que se le adjudicó en el primer calco o en el trabajo más completo en el que se publicaron las pinturas. En el texto se menciona siempre cual es y quién lo realizó.

-Identificación: Siempre define a la figura. En el caso de tratarse de un humano se intenta definir su género, y si podemos, porque existen elementos suficientes, definimos en parte su actividad o función (Ej: Arquero, trepador).

En el caso de los anímales siempre se intentó definir su especie, aunque de modo genérico, dado que no era nuestra meta definir especies determinadas. De ese modo podemos definir como ciervo, si hay evidencia suficiente, y si no la hay, defimimos de un modo genérico; cérvido, cáprido, etc.

Generalmente no aparece abreviada la identificación.

-Estilo: Define el concepto técnico configurativo con el que el pintor realizó la figura. Esos conceptos fueron definidos anteriormente (SEBASTIAN, A., 1986 pp. 23-26),y sus definiciones se han incorporado a este mismo capítulo.

Generalmente viene abreviado: Naturalista (**Nat.**), Naturalista estilizado (**Nat. est.**), Naturalista estilizado expresionista (**Nat. est. exp.**), Naturalista estilizado impresionista (**Nat. est. imp.**), Naturalista tosco (**Nat. tosco**), Filiforme (Filif.), Filiforme expresionista (**Fil. o Filif. exp.**), Filiforme impresionista (**Fil. o Filif. imp.**).

-Longitud máxima: Define la longitud máxima en cualquier sentido (horizontal, vertical, o inclinado). Dado que este es un dato que no estuvimos midiendo personalmente en todas las figuras, nos hemos apoyado siempre en la información más fiable, bien sea la proporcionada por el autor que las publicó, bien en las que figuran en el fichero fotográfico.

En todos aquellos casos que se conoce si esa longitud máxima corresponde a la verticalidad, horizontalidad o a la diagonal de la figura, aparece este dato abreviado junto a las dimensiones. En sentido vertical (**Vert.**), en sentido horizontal (**Horiz.**), y si es diagonal **(Diag.)** caso muy frecuente. Suele ser postura típica, p. e. en los arqueros.

Esta aclaración es importante porque a menudo aparece tras las dimensiones y con negrilla la abreviatura: "Inc.". Esta abreviatura significa sin embargo que la figura <u>ESTA INCOMPLETA, NO QUE ES LA DIMENSION MAXIMA DE LA FIGURA EN UN SENTIDO INCLINADO.</u> Este dato es, como decíamos importante, porque al observar cada cuadro, las dimensiones de las

figuras, junto a su concepto estilístico son datos que ayudan de modo notable a observar las relaciones existentes entre las figuras, y el hecho de que una figura esté incompleta rompe la constante aproximada que vemos en muchas de las figuras de una misma escena.

-Color: El color se define de un modo genérico, intentando discriminar tan sólo las variaciones del color en relación al contenido del panel en el cual se encuentran. Es decir: el dato sirve, por ejemplo, para señalar la diferencia entre un rojo vinoso claro y uno obscuro o un negruzco en el panel en que se encuentra la figura. Por lo tanto no se refiere a valores abosolutos de colorimetría válidos para todas las pinturas colectivamente.

Hemos defendido en diversas ocasiones que, dado que los condicionantes climatológicos y humanos han afectado a las pinturas, las distintas calidades de sus pigmentaciones son de ese modo sólo un dato orientativo.

Hemos podido comprobar en muchas ocasiones que figuras con características comunes a todos los niveles, tenían una intensidad de color muy diferente cuando habían estado en una zona más o menos resguardada y, esto sucedía frecuéntemente, por lo que el dato perdía valor en múltiples situaciones.

Siempre que se hace una referencia al color en este trabajo, se hace de un modo general, sin entrar a realizar

definiciones más exhaustivas. Tan sólo se pretenden señalar similitudes o claras diferencias en cada caso y especialmente respecto a las figuras de una misma escena o grupo.

Los colores se definen también mediante abreviaturas: Rojo (**R.**), Rojo vinoso (**R.v.**), Rojo vinoso claro (**R.v.cl.**), Rojo vinoso obscuro (**R.v.o.**), Rojizo (**Rjz.**), Negruzco (**Ngz.**), Blanquecino (**Blqz.**), Rojo violáceo (**R. vc.**), Violáceo (**Vc.**).

-Número de la diapositiva en color (Num.D.): Se refiere al número que se dió a las diapositivas en que aparece la figura en el archivo que nos permitó consultar el Instituto de Prehistoria (CSIC).

-Número de blanco y negro (Neg.): Indica cual es el número del carrete en blanco y negro del archivo citado, en el que se encuentra el cliché.

Todos **estos datos permiten, dada su ordenación, que se puedan realizar comparaciones entre las figuras que asociamos en cada escena o grupo.** De ese modo puede observarse con una cierta rapidez, en muchos casos, que las dimensiones de las figuras son muy semejantes o que pertenecen a un mismo concepto estilístico.

En algunas ocasiones podemos observar, a través de esta ordenación de los datos, que las incorporaciones se han producido en varias etapas, pues se observa en algún caso que

el núcleo central de alguna composición está formado por figuras de características homogéneas, siendo a su vez homogéneas entre sí las figuras que se añadieron más tarde.

2.4.6. Aclaraciones sobre uno de los datos más conflictivos: El concepto estilístico.- Aceptando de antemano que una clasificación realizada con sólo unos pocos conceptos, no sería suficiente para definir todos los **personales modos pictóricos** de cada pintor, hay que aclarar que los conceptos estilísticos que definimos en su dia (SEBASTIAN, A., 1986 pp. 23-26), nos han servido como apoyo para poder definir en cada lugar las diferencias entre las figuras de cada panel, al menos, y apreciar los paralelos existentes.

Antes que nada hay que señalar que, al igual que sucede con el color, este dato varía en parte en los distintos lugares, pues una estilización puede ser más o menos forzada por dos pintores diferentes, como puede suceder que dos pintores de figuras toscas puedan realizarlas con ese concepto más o menos acentuado. En definitiva, y en este caso cocreto frente a un mal pintor siempre podemos encontrar otro que fuera todavía menos habil.

Los conceptos estilísticos fueron definidos en nuestra Memoria de Licenciatura de éste modo:

.Naturalista: En él, englobamos a todas las figuras que

han sido plasmadas de modo que quedan reflejadas formas y proporciones anatómicas reales, transmitiéndonos así una imagen armoniosa y proporcionada.(Ej: F-25 de El Cerrao, Obón (Teruel), o F-18A de El Polvorín, Pobla de Benifazá (Castellón).

.Naturalista estilizado: Definíamos como tál al concepto que reflejan unas figuras plasmadas con unas formas naturales, pero evidentemente desproporcionadas, tanto en su cuerpo, brazos, piernas, o en todos ellos a la vez, a pesar de lo cual no dan una imagen exagerádamente forzada que pudiera acercarla a una concepción expresionista. De ese modo las distintas partes de sus cuerpos están más próximas al naturalismo que al expresionismo. (Ej.:F-12, C-1 de Els Cavalls (Valltorta)

.Naturalismo Estilizado Expresionista: Incluíamos en este concepto aquellas figuras cuyas formas fueron anatómicas exageradas en su planteamiento formal, habiendo sido plasmada de forma muy desproporcionada alguna parte de su cuerpo. Aún en estos casos las distintas partes de sus cuerpos mantienen todavía algunos rasgos naturales, aunque poco armoniosos. Sus brazos, piernas, etc. están realizadas mediante líneas que configuran sus músculos, forma de la espalda, etc. aunque estén forzadas por una clara estilización. (Ej: F-6 del Abrigo de Tia Mona, Alacón (Teruel), o F-9, de la cavidad I de El Cingle de La Gasulla.

.Naturalista estilizado impresionista: Su característica más peculiar en relación con el "naturalismo estilizado" es que parece que buscaban una "pincelada" más libre que quedó reflejada. (Ej: F-27 de Los Trepadores, Alacón (Teruel).

.Naturalista tosco: Las figuras plasmadas de éste modo presentan, una fuerte deformación y desproporción anatómica, lo que da como resultado unas figuras, cuyo tratamiento fué muy descuidado. Traslucen una torpeza evidente por parte de la mano que las plasmó y una imposibilidad absoluta de aproximación a la imagen real. Las figuras que se incluyen en este grupo no responden a criterios redundantes en los distintos lugares estudiados, sino que en cada lugar esa tosquedad está representada con sentidos de la proporción y de la forma muy variados. (Ej: F-13, F-4 y F-33 del Abrigo del Ciervo, Dos Aguas (Valencia)

.Filiforme: Incluíamos en este grupo a aquellas figuras en las que no se ha intentado plasmar la silueta real de las formas de sus cuerpos. Se han realizado con un trazo lineal, pero a pesar de ello, parte de sus siluetas anatómicas se mantienen en ocasiones en cabezas y pies, cuya imagen no se simplificaba tanto como el resto del cuerpo. Son figuras que, a pesar de las pequeñas dimensiones que suelen presentar, han sido representadas con un sentido lógico de las diemensiones de sus miembros. (Ej.: F-5 y F-8 de la cavidad cuarta de Cueva Remigia).

.Filiforme expresionista: Incluimos en ese grupo todas aquellas figuras filiformes en las que sus proporciones aparecen forzadas, encontrando algunos de los trazos que configuran sus cuerpos exageradamente alargados, los cuales proporcionan frecuentemente posturas imposibles, transmitiendo una expresión y una sensación de movimiento inalcanzable para la mayoría de las figuras representadas en otro estilo. (Ej: F-90 de La Pietat I, Ulldecona (Tarragona).

.Pseudoesquemático: Se considera que forman parte de este grupo todas aquellas figuras con pérdida absoluta de sus formas anatómicas en la mayor parte de su cuerpo, conservando tan sólo, algún rasgo naturalista como en el caso citado. (Ej: F-19 de El Ciervo I, Dos Aguas (Valencia).

Ese rasgo naturalista, cabeza, pies, etc., es el que sirve frecuentemente para que no se le clasifique como arte esquemático.

III

AREA ESTUDIADA



LOCALIZACION DE LAS ZONAS ESTUDIADAS

3. AREA ESTUDIADA

El área de la que se ocupa este trabajo tiene como límite norte el pre-Pirineo oscense y como límite sur el río Jucar. El límite Este es el que marca la línea costera y el Oeste el que marcan las líneas de hallazgos en las sierras interiores de Teruel, Cuenca y Valencia.

Como nos sucedió en nuestra Memoria de Licenciatura, hubieramos deseado incluir todas las zonas en las que se encuentran representaciones levantinas, pero el proyecto era inabarcable para una Tesis doctoral por diversas cuestiones. El río Jucar era un límite geográfico importante como divisor, y la zona elegida contenía algunos de los conjuntos más notables. El estudio de las escenas desarrolladas al sur podría ser llevado a cabo en otro momento y el proyecto era abarcable, dentro de los límites señalados, a pesar de la gran extensión territorial.

Teníamos ciento ocho conjuntos, muchos de los cuales estaban formados por varias cavidades (Cueva Remigia, El Cingle, La Pietat, etc.), lo que en su totalidad suponía estudiar ciento treinta y dos abrigos, y era un número de figuras muy amplio el que debíamos analizar. A partir de esa gran área y de ese gran número de abrigos había que identificar entre otras cosas cuales eran las zonas

geográficas que como tales tenían mayor sentido.

3.1 RELACION DE LUGARES CON PINTURAS

Núm.	Nombre	Zona	Localidad	Prov
1	Muriecho	Rio Vero		HU
2	Arpán	Rio Vero	Colungo	HU
3	Regacens	Rio Vero	Colungo	HU
4	Litonares	Rio Vero		HU
5	Labarta	Rio Vero		HU
6	Bauma del Vilars		Os de Balaguer	LE
7	Alfés		Alfés	LE
8	Cogul		Cogul	LE
9	Mas del Gran		Montblanch	T
10	Más del Llort		Rojales	T
11	Más de Ramon Bessó		Rojales	T
12	Cabra Feixet		Perelló	T
13	L'Escoda		Vandellós	T
14	Recó d'en Perdigó		Vandellós	T
15	La Bauma d'en Roc		Vandellós	T
16	El Ramat		Tivissa	T
17	Cova del Cingle		Tivissa	T
18	Los Chaparros		Albalate del A.	Z
19	Tio Pulido		Caspe	Z
20	Covacho Ahumado	El Mortero	Alacón	TE
21	Los Trepadores	El Mortero	Alacón	TE
22	Los Borriquitos	El Mortero	Alacón	TE
23	Los Recolectores	El Mortero	Alacón	TE
24	Covacho Ahumado	Cerro Felío	Alacón	TE

25	Tía Mona	Cerro Felío	Alacón	TE
26	Cov.de Eudoviges	Cerro Felío	Alacón	TE
27	Los Cápridos	Cerro Felío	Alacón	TE
28	El Garroso	Cerro Felío	Alacón	TE
29	Cañada de Marco		Alcaine	TE
30	Hocino de Chornas		Obón	TE
31	El Cerrao		Obón	TE
32	Val del Charco		Valdeagorfa	TE
33	Els Secans		Mazaleón	TE
34	Las Caidas del Salbime		Mazaleón	TE
35	Roca dels Moros		Cretas	TE
36	Els Gascons		Cretas	TE
37	Barranco Hondo		Castellote	TE
38	La Vacada		Castellote	TE
39	Friso Abierto	El Pudial	Ladruñán	TE
40	El Torico	El Pudial	Ladruñán	TE
41	El Arquero	El Pudial	Ladruñán	TE
42	Abrigo de Angel		Ladruñán	TE
43	Cingle de Palanques		Palanques	CS
44	El Polvorín		Pobla de Benif.	CS
45	La Tenalla		Pobla de Benif.	CS
46	Más dels Ous		Chert	CS
47	Els Masets		Godall	CS
48	Les Llibreres		Freginals	CS
49	La Pietat		Ulldecona	T
50	Moleta de Cartagena		S. Carlos de Rap.	T
51	Cova de Culla		Benifallet	T
52	Galería Alta de la M.		Morella	CS

53	El Roure		Morella	CS
54	Cueva Remigia	Gasulla	Ares del Maestre	CS
55	El Cingle	Gasulla	Ares del Maestre	CS
56	Racó Molero		Ares del Maestre	CS
57	Racó Gasparo		Ares del Maestre	CS
58	Les Dogues		Ares del Maestre	CS
59	Más Blanc		Ares del Maestre	CS
60	El Single		Ares del Maestre	CS
61	Racó de Nando		Benassal	CS
62	C. de Montegordo	Valltorta	Albocacer	CS
63	Cing. Más d'en Salvador	Valltorta	Albocacer	CS
64	Cingle de l'Ermita	Valltorta	Albocacer	CS
65	El Civil	Valltorta	Albocacer	CS
66	Tolls Alts	Valltorta	Albocacer	CS
67	El Rull	Valltorta	Tirig	CS
68	Els Cavalls	Valltorta	Tirig	CS
69	El Arco	Valltorta	Tirig	CS
70	L'Arc	Valltorta	Tirig	CS
71	La Táruga	Valltorta	Tirig	CS
72	Cing.Más d'en Josep	Valltorta	Tirig	CS
73	Cova Alta del Llidoner	Valltorta	Tirig	CS
74	Calcaes de Mata	Valltorta	Cuevas de Vinromá	CS
75	La Saltadora	Valltorta	Cuevas de Vinromá	CS
76	Cing. Tolls del Puntal	Valltorta	Albocacer	CS
77	Cova Gran del Puntal	Valltorta	Albocacer	CS
78	Covetes del Puntal	Valltorta	Albocacer	CS
79	La Joquera		Borriol	CS
80	Rillo de Gallo		Molina de A.	TE

81	Los Toros	Pdº del Navazo	Albarracín	TE
82	Tio Campano	Pdº del Navazo	Albarracín	TE
83	Cocinilla del Obispo	Pdº del Navazo	Albarracín	TE
84	El Arquero	Camino Arrast.	Albarracín	TE
85	Figuras Diversas	La Losilla	Albarracín	TE
86	El Ciervo	La Losilla	Albarracín	TE
87	El Medio Caballo	La Losilla	Albarracín	TE
88	Figuras Amarillas	La Losilla?	Albarracín	TE
89	Los Dos Caballos	La Losilla	Albarracín	TE
90	El Arquero	Call.Cerrados	Albarracín	TE
91	Doña Clotilde	La Losilla	Albarracín	TE
92	Huerto de las Tajadas		Bezas	TE
93	Paridera de las Tajadas		Bezas	TE
94	Contíguo a Paridera		Bezas	TE
95	El Pajarero		Albarracín	TE
96	Cerrada del Tio Jorge		Albarracín	TE
97	Ceja de Piezarrodilla		Albarracín	TE
98	Los Toros	B. Olivanas	Albarracín	TE
99	Toro Negro	El Pinar	Albarracín	TE
100	A. de Lázaro	El Pinar	Albarracin	TE
101	Peña del Escrito		Villar de Humo	CU
102	Selva Pascuala		Villar de Humo	CU
103	Marmalo		Villar de Humo	CU
1O4	Aigua Amarga		Albalat dels T.	V
105	Covacha de las Cabras		Dos Aguas	V
106	La Pareja		Dos Aguas	V
107	Cinto de la Ventana		Dos Aguas	V
108	El Ciervo		Dos Aguas	V

3.2 DETERMINACION DE LAS DISTINTAS AREAS GEOGRAFICAS OCUPADAS POR LOS CONJUNTOS CON PINTURAS.

Después de estudiar la localización de los grupos de abrigos en relación la geografía, observamos que los 108 conjuntos (132 abrigos) pueden agruparse en veinte zonas determinadas. La diferencia entre el número de conjuntos y el de abrigos es debida a que algunos conjuntos están formados, como es sabido, por varios abrigos.

3.2.1. Los conjuntos situados al norte del Ebro.- En esta gran área tenemos tres zonas importantes:

I. RIO VERO (Conjuntos 1 al 5)

II. SUR DE PROV. DE LERIDA (Conjuntos 6 a 8). Sus abrigos se situan en los términos Os de Balaguer, Alfés y Cogul.

III ZONA CENTRAL DE PROV. DE TARRAGONA (Conjuntos 9 a 16). Sus abrigos se situan en los términos de Rojales, Perelló (zona serrana) y en los de Vandellós y Tivissa (zona costera).

3.2.2. Los conjuntos situados al sur del Ebro y Noreste de la provincia de Teruel.- En este área se encuentran cinco zonas con identidad geográfica suficiente:

IV. RIO MARTIN Y ALREDEDORES, PROXIMOS A SU DESEMBOCADURA EN EL EBRO (Conjuntos 18 y 19). Los abrigos se

encuentran en los términos de Albalate del Arzobispo y Caspe.

V. ALACON (Conjuntos 20 a 28). Todos los abrigos se situan en el término que da nombre a esta zona V.

VI. **SUR DEL RIO MARTIN (Conjuntos 29 a 31).** Sus abrigos se situan dentro del término de Alcaine y Obón)

VII. CUENCA MEDIA DEL RIO MATARRAÑA (Conjuntos 32 a 34). Los abrigos se encuentran dentro de los términos de Valdeagorfa y Mazaleón).

VIII. CRETAS (Conjuntos 35 y 36). Sus abrigos se encuentran dentro del término que da nombre a esta zona VIII.

3.2.3 Los conjuntos situados en las estribaciones del Maestrazgo: Existen tres zonas con identidad propia asociadas directamente a esta sierra:

IX. CUENCA MEDIA DEL RIO GUADALOPE (Conjuntos 37 a 42). Sus abrigos se encuentran dentro de los términos de Castellote y Ladruñán.

X. ZONA NORTE DE LA PROV. DE CASTELLON (Conjuntos 43 al 48). Sus abrigos se encuentran en las estribaciones del Maestrazgo (NW de Prov. de Castellón), en los términos de Palanques, Poblá de Benifassá, Chert, Grodall y Freginals)

XI. SUR DE LA PROV. DE TARRAGONA (Conjuntos 49 al 51). Sus abrigos se encuentran en los términos de Ulldecona, San Carlos de la Rápita y Benifallet).

3.2.4. El Maestrazgo castellonense: Cuenta con cuatro zonas aislables geográficamente:

XII. MORELLA (Conjuntos 52 y 53). Sus abrigos se

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA BIBLIOTECA FAC. GEOGRAFIA HISTÒRIA

encuentran en el término que da nombre a la zona.

XIII. B. GASULLA y BENASSAL (Conjuntos 54 al 61). Los abrigos se encuentran en los términos de Ares del Maestre y Benassal.

XIV. VALLTORTA (Conjuntos 62 al 78). Los abrigos se encuentran en los términos de Albocacer, Tirig y Cuevas de Vinromá.

XV. BORRIOL (Conjunto 79). Se encuentra dentro del término que da nombre a esta zona XV.

3.2.5. Molina de Aragón: Se incluye como zona aparte, dada su rareza.

XVI. MOLINA DE ARAGON (Conjunto 80). Sólo existe un abrigo dentro de ese término.

3.2.6. Serranía de Albarracín: La proximidad de los distintos conjuntos de esta zona aconseja que se considere como una sola:

XVII. SERRANIA DE ALBARRACIN (Conjuntos 81 a 100). Los abrigos se encuentran dentro de los términos de Albarracín y Bezas.

3.2.7 Serranía de Cuenca: Todos los conjuntos se encuentran en la misma zona.

XVIII. SERRANIA DE CUENCA (Conjuntos 101 a 103). Todos los abrigos se encuentran dentro del término de Villar del Humo.

3.2.8 Zona valenciana al norte del Jucar: Cuenta con dos zonas muy separadas entre sí. La primera situada al NW de Sagunto (Albalat dels Taronchers), junto al rio Palancia, y la segunda al SW de la ciudad de Valecia, junto al rio Jucar:

XIX. CUENCA DEL RIO PALANCIA (Conjunto 104). El único abrigo de esta zona se encuentra en el término de Albalat dels Taronchers.

XX. CUENCA DEL RIO JUCAR (Conjuntos 105 al 108). Todos los abrigos se encuentran dentro del término de Dos Aguas.

3.3 ESTUDIO DE LOS PANELES CON PINTURAS: ANALISIS DE PRESENCIA Y AUSENCIA DE COMPOSICIONES.-

A partir de este punto se desarrollará el análisis de cada una de las composiciones, siguiendo el orden en el que aparecen en el listado (punto 3.1), y de acuerdo con las zonas que hemos establecido.

3.3.1 LOS CONJUNTOS SITUADOS AL NORTE DEL RIO EBRO

ZONA I: ABBRIGOS DE RIO VERO

3.3.1.1 ZONA I: ABRIGOS DEL RIO VERO

1. MURIECHO (Prov. de Huesca)

Como sucederá con todas las pinturas del pre-Pirineo Aragonés, las de Muriecho se conocen parcialmente a través del material gráfico publicado (BALDELLOU, V., 1984, pp. 133 a 139), y el que el mismo autor ha mostrado en diferentes encuentros de especialistas, fruto de sus investigaciones en curso. Por respeto a su trabajo, el nuestro se apoya tan sólo en esa información, tanto en Muriecho como en el resto de los abrigos de Huesca. Esto es, en principio, suficiente para nuestros análisis sobre las composiciones conocidas, a la espera de poder conocer mejor tanto este abrigo como los que a continuación analizaremos de la provincia de Huesca, estudiados por el mismo autor.

En Muriecho se encuentran varios paneles con pinturas. Entre ellos hay que destacar el que V. Baldelloú llama Panel I de Muriecho L (BALDELLOU, V., 1984, Fig. 1,B; y BALDELLOU, V., 1984-85, Fig. 13). A las figuras de cada composición les hemos dado un número, cuya referencia puede encontrarse en la lámina correspodiente, como sucederá en todas las composiciones que vayamos analizando.

Sobre este panel y sus composiciones publicamos en su día un primer análisis sobre las escenas acumulativas existentes (SEBASTIAN, A., 1986). Trás revisar las pinturas para este trabajo podemos decir que en este abrigo se

realizaron dos escenas y un grupo.

Nº1.- ESCENA I (ACUMULATIVA) **(LAMS. I y II)**

Tema: CAPTURA DE ANIMALES

En ella se puede observar con toda claridad la intención y la habilidad del pintor al realizar esta composición. Su núcleo está formado por un ciervo macho (F-44), cuya cornamenta agarran dos personajes (F-28 y F-29), mientras que otro (F- 27) sujeta la pata izquierda de dicho animal. Estas dos figuras presentan un concepto estilístico semejante que puede definirse como naturalista tosco.

El color de estas figuras es muy parecido al del ciervo, y todo parece indicar que todos ellos fueron plasmadas en un mismo momento y por una misma mano, y que son el núcleo principal de una composición a la que se añadirían otras figuras.

Otro personaje de mayor tamaño que el de los anteriores avanza desde la derecha con los brazos extendidos hacia la cornamenta del animal (F-26). Tanto esta figura como otra de pequeño tamaño (F- 25) pudieron ser incorporadas en otro momento, más o menos lejano; incorporación que pudiera deberse a otro pintor diferente al que realiza el núcleo principal: la captura del ciervo.

Hay que destacar el interés iconográfico de F-25, que avanza, con un arco y un lazo en su mano izquierda, hacia el

núcleo principal de la escena.

La técnica del pintor o los pintores es notable, tanto si se observa el sentido de descripción de las figuras hacia el principal foco de atención: el ciervo, como si nos fijamos en el modo que emplea el pintor para plasmar las posiciones de los cuerpos humanos.

La inclinación de las espaldas de F-28 y F-29 transmiten toda la sensación de la fuerza que, en una situación semejante tendrían que realizar al llevar a cabo esa actividad.

Todas las posiciones de las otras figuras mencionadas están también coherentemente plasmadas, y tanto su sentido de la descripción, como la actividad que realizan obligan a su clasificación como escena.

A la derecha de esta composición vemos figuras de diversos tamaños, entre las que se observa que algunas presentan un alto nivel de deterioro y una difícil interpretación; y que otras están mejor conservadas: F-31, F-32 y F-34. Estas tres figuras parecen avanzar también hacia el núcleo de la escena, hecho que es más evidente en F-34. El concepto estilístico naturalista tosco de F-32 y F-34 es muy semejante, y parece ser un indicador de que esta incorporación sea fruto de una misma mano.

También podría interpretarse que F-34 se pudo relacionar con dos pequeños cápridos (F-35 y F-36) que se encuentran delante de ese personaje. F-35 y F-36 no forman parte de la escena que estamos analizando y pudieron incorporarse más tarde, posíblemente cuando ya existía F-34, pero no es facil asegurarlo por el momento.

F-31 presenta mayor tamaño y un detallismo muy especial por parte del pintor, (distinto al de las otras dos), que le ha llevado a plasmar sus rasgos fisionómicos en su perfil, cuestión de gran interés en muchos casos a la que dedicamos un trabajo (SEBASTIAN, A., en prensa). Su peinado y un adorno con dos pequeños salientes sobre su cabeza, podrían interpretarse como una diadema con dos pequeños salientes. Son detalles muy peculiares que ayudan a apoyar la idea de que la composición se realizó en varios tiempos. Hay una marcada diferenciación con las otras figuras del panel.

A la izquierda de esta escena I existen otras figuras de muy variado tamaño y proporciones (F-37,F-38 y F-40). Las tres se dirigen también, a juzgar por la posición en que se representaron, hacia el lugar donde se está capturando al ciervo. Todo parece indicar que este conjunto (F-37, F-38 y F-40) debió ser una acumulación posterior al núcleo principal, como sucede con el conjunto de personajes situado a la derecha de dicho núcleo.

F-37 se representó con los brazos extendidos, pero es difícil su interpretación, puesto que no reconocemos el objeto que lleva en sus manos. El modo como se resolvió su cuerpo la separa conceptualmente tanto de las figuras próximas (F-38 y F-40) como de las del núcleo principal, dada su mayor estilización forzada y tosca.

F-40 es de mayor tamaño que F-38. Esta se dirige, como ya dijimos, al centro de la escena, según nos indica su postura. Lamentablemente no se conservan sus piernas, pero lo que de ella queda parece suficientemente indicativo.

-CARACTERISTICAS (NUCLEO PRINCIPAL)

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
25	Arquero	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -
26	Antropom.	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -
27	Hombre	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -
28	Hombre	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -
44	Ciervo	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -
	(CONJUNTO A LA DERECHA DEL NUCLEO PRINCIPAL)					
31	Arquero	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -
32	Mujer?	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -
34	Arquero	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -
	(CONJUNTO A LA IZQUIERDA DEL NUCLEO PRINCIPAL)					
37	Hombre	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -
38	Mujer?	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -
40	Hombre	Nat.tosco	- -	R.v.	- -	- -

Nº2.- ESCENA II (LAM. III y IV)

TEMA: COMUNICACION HUMANA, ¿DANZA?

En la parte superior izquierda del panel I se encuentra otra agrupación de figuras que reune, como veremos, las condiciones necesarias para que podamos considerar que existió una intencionalidad en su agrupación.

En la zona izquierda de este conjunto se pintaron **doce figuras** orientadas hacia la derecha (F-1 a F-12). Todas ellas presentan un tamaño semejante, un mismo concepto estilístico (Naturalista estilizado expresionista), un color rojo vinoso y una misma actitud. A ello hay que añadir, junto a la línea imaginaria que podríamos trazar a sus pies, la intencionalidad narrativa del pintor al plasmar estas figuras, lo que puede apoyarse en distintas cuestiones que seguimos analizando.

Se observa una disposición de brazos adelantados en F-7 a F-11, las cuales forman el grupo que estaría en primera línea. Detrás de ellas se encuentran F-1 a F-5, las cuales aparecen con su cuerpo inclinado hacia delante. La orientación del grupo nos lleva a observar lo que se encuentra en el espacio pictórico existente delante de estos personajes.

En dicho espacio hay otras tres figuras en una posición semejante (F-13, F-14 y F-15). Hay que señalar sin embargo

que su tamaño y el concepto más naturalista en el que se realizaron las separa un tanto, conceptualmente, del conjunto formado por F-1 a F-12.

No podríamos saber si el pintor quiso plasmar una danza u otro tipo de actividad, pero en todo caso parece claro que hay una comunicación entre los dos grupos y que existe una intencionalidad en señalarla. Parece también significativo el espacio vacío, que queda en sentido inclinado entre los dos grupos, como apoyo a la búsqueda de esa separación en filas de los personajes.

La composición muestra un interesante control técnico por parte del pintor, el cual tiene la suficiente habilidad para colocar a un número importante de figuras sobre un plano de asentamiento ideal (LEROI GOURHAN, A., 1983, pp. 23 a 26), lo que dió como resultado que la situación de todas ellas sea visible para quien las mira, aunque hayan sido plasmadas en posturas de perspectiva muy sofisticada, muy distinta a los más caracteristicos planteamientos de frente o perfil, que son más habituales en el Arte Levantino.

Existen otras figuras próximas a la Escena II (BALDELLOU, V., 1984-85, Fig.13). El análisis de estas figuras no permite pensar, como veremos, que exista ninguna intención de asociación con las anteriores.

En primer lugar, las figuras que aparecen a la derecha de esta escena, F-16 a F-22 y posíblemente F-24, aunque fueron realizadas con un concepto estilístico semejante al de F-13 y F-14, no pueden asociarse con la escena II, a juzgar por su plano de asentamiento, su sentido de la descripción así como por la postura en la que se encuentran y por la actividad que realizan. Estas figuras serán analizadas más adelante como Grupo I.

El plano de asentamiento de estos personajes tiene la misma inclinación que la de F-13 a F-15, pero las figuras que ahora nos ocupan dan la espalda a las más próximas de la escena analizada. La postura de las F-17, F-18 y F-19 también parece indicar que sus personajes realizan una actividad diferente. Es posible que se deban a una misma mano que F-13 y F-14 a juzgar, únicamente, por su planteamiento formal y estilístico.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Mujer?	Nat.est.exp	- -	R.v.	- -	- -
2	Hombre	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -
3	Hombre	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -
4	Hombre	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -
5	Humano	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -
6	Humano	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -
7	Humano	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -
8	Mujer?	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -

9	Hombre	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -
10	Hombre	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -
11	Humano	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -
12	Mujer	Nat.est.exp.	- -	R.v.	- -	- -
13	Hombre	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -
14	Hombre	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -
15	Hombre	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -

Nº3.- GRUPO I (LAMS. V y VI)

TEMA: ¿PERSECUCION HUMANA?

Está formado por, como anticipábamos, F-16 a F-22 y F-24. Su actividad es difícilmente interpretable, lo que dificulta su clasificación y su análisis como composición. Las tres figuras (F-18 a F-20) llevan en su mano levantada un pequeño objeto rectilíneo que podría interpretarse como un arma arrojadiza (quizá un pequeño venablo). F-18 y F-19 parece que están impulsando un objeto, pues la postura que presentan sus piernas y sus brazos es muy indicativa.

Con todo ello parece que se evidencia la intención narrativa del pintor, a pesar de que este grupo podría haber llegado hasta nosotros con una información mermada, lo que imposibilita en la actualidad su clasificación como escena. A pesar de ello el concepto estilístico naturalista expresionista en todas ellas, su forma, color, postura y sentido de la descripción permiten su asociación, que parece especialmente clara entre F-17 a F-20.

F-16 y F-24 (situadas a la izquierda y debajo de las anteriores respectivamente) podrían interpretarse como parte del mismo grupo, pues existen paralelos entre sus proporciones, forma y concepto estilístico. El sentido de descripción de su cuerpo es también homogéneo. Su peinado, su tamaño en el caso de F-24, y su actividad en los dos casos son sin embargo más problemáticas.

F-21 y F-22 (a la derecha de todas las figuras de este grupo ya analizadas) presentan también grandes semejanzas formales y estilísticas con todo el conjunto. Ambas caminan hacia la derecha y F-22 fué pintada en una postura que indica mayor movimiento que el resto del grupo. Podría establecerse la hipótesis de que en su día fuera una escena de persecución, en la que estos dos personajes huyen de los que se encuentran situados trás ellos con las pequeñas armas en las manos.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
16	Hombre	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -
17	Humano	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -
18	Hombre	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -
19	Hombre	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -
20	Humano	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -
21	Hombre	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -
22	Hombre	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -
24	Hombre	Nat.est.	- -	R.v.	- -	- -

Es posible que en Muriecho existan más composiciones. Por el momento, y dado que, como ya comentamos, éste es un abrigo que pertenece a una zona en estudio, hay que esperar para realizar otros análisis sobre las otras figuras existentes en otros paneles que todavía no han sido publicados.

Es interesante saber que .." Muriecho presenta así mismo otros paneles de menores dimensiones y espectacularidad, en los que pueden distinguirse cérvidos, otros animales poco reconocibles y más figuras humanas, algunas de ellas provistas de armas". (BALDELLOU, V., 1984; pp. 134 a 139).

2. ARPAN. Colungo (Huesca)

Parece que en este lugar se pintaron figuras de varios estilos, algunas de las cuales pueden proporcionar alguna información interesante, como sucede con la de **un arquero portador de carcaj y flechas**, lo cual no es muy habitual en esta zona. También existe, según V. Baldellou, una escena realizada con un concepto "subesquemático" (BALDELLOU, V., 1984, p. 138) en la que hay un **ciervo enfrentado a un arquero y otro cuadrúpedo que fué repintado.**

A pesar de que conocemos estos interesantes datos, falta por el momento una información gráfica más completa sobre estas pinturas.

El hecho de que posíblemente existan composiciones, en las que se realizaron figuras con unos conceptos estilísticos tan peculiares como algunos de los que conocemos en el rio Vero, puede plantear cuestiones muy interesantes. La primera que habría que señalar es que **las figuras de esta zona, que pueden encuadrarse más con lo que llamamos Arte Levantino, no están generalmente formando composiciones, mientras que otras más toscas, como posiblemente ocurra con estas "subesquemáticas" de Arpán muestran el interés del pintor por marcar una cierta relación entre determinadas figuras.**

3. REGACENS. Colungo (Huesca)

En este caso contamos con mayor información gráfica publicada. No hemos encontrado ningún conjunto de figuras que reuna las condiciones necesarias para su clasificación y estudio como escena, pero si determinadas características para aceptar la existencia de relación entre algunas figuras a las que consideramos como Grupo. Dado que la documentación con la que hemos contado no parece suficiente, en este caso lo planteamos como una hipótesis que habrá que confirmar más tarde y **no se incluyen reproducciones gráficas**. No obstante puede comprobarse nuestro análisis en las publicaciones de V. Baldellou a las que hacemos referencia.

.GRUPO I (ACUMULATIVO) (Sin lámina).

TEMA: AGRUPACION DE CAPRIDOS

En el Panel I se pintó un conjunto de 4 cápridos cuya conservación es en la actualidad desigual (BALDELLOU, V., 1984, p. 137 y Fig. 2,C). El que se encuentra en la parte superior del panel (F-1) presenta su magnífica cornamenta casi completa y una tinta más uniforme que los demás. Podemos ver que F-2 y F-4, que son los que se pintaron debajo de F-1, son muy semejantes a F-1, tanto estilística como formalmente. No obstante el hecho de que F-2 y F-4 presenten una tinta más ténue, puede indicar que F-1 se pintó en un momento, y F-2 y F-4 en otro, aunque posíblemente la presencia de estos motivara la realización de F-1.

Estos tres animales son muy naturalistas y tienen un tamaño, un sentido de la descripción, un plano de asentamiento y un ritmo **comunes** que ayudan a aceptar que existe una asociación intencionada sobre el espacio que ocupan.

El cuarto cáprido (F-3) es de factura más tosca, como puede apreciarse en la forma de plasmar sus patas, lo que produce como resultado la sensación de rigidez además de ésto su sentido de descripción es opuesto al de las otras tres figuras.

Parece que **existe una superposición de las patas traseras de F-3 sobre los cuartos traseros de F-4.** Todo ello podría explicarse si pensamos en la **posibilidad de que F-3 haya sido pintado posteriormente al foco principal del grupo.** Es un dato interesante para el estudio de la evolución estilística, pues dada la homogeneidad comentada de las otras tres figuras, parece que las de mejor estilo son anteriores en este panel.

El concepto estilístico con que fueron pintados F-1, F-2 y F-4 ayuda a aceptar su relación. A ello colabora también el hecho de que el sentido de descripción, el ritmo, la postura y el planteamiento formal de estas tres figuras es muy semejante, por lo que posiblemente este grupo sea el resto de una composición acumulativa quizás más elaborada, aunque la realidad actual solo nos permita clasificarla como hemos

hecho.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Caprido	Nat.	- -	R.	- -	- -
2	Caprido	Nat.	- -	R.cl.	- -	- -
3	Cáprido	Nat.	- -	R.cl.	- -	- -
4	Cáprido	Nat.	- -	R.cl.	- -	- -

Existen otras figuras en el mismo panel, aunque se trata de una figura de gran tendencia a la esquematización (un cérvido con una mancha que se eleva sobre el centro de su lomo) y otras figuras esquemáticas.(BALDELLOU, V., 1984, p. 138).

4. LITONARES. (Prov. de Huesca)

En este abrigo se pintaron "... un cérvido finamente elaborado, del que solo se conserva el cuerpo y las patas, y de una figura humana en la que falta la cabeza y la porción superior del tronco". Existen otras figuras, escasas en número que corresponden a un estilo "esquematista" (BALDELLOU, V., 1984, p. 135). Parece por lo tanto que no deben existir composiciones levantinas que pudieran ser de interés para este trabajo, aunque no sabemos si entre las que este autor llama "subesquemáticas" pudiera existir alguna.

5. LABARTA. (Prov. de Huesca)

La información gráfica publicada no es suficiente, para saber si contamos con alguna composición en Labarta. A pesar de ello el abrigo puede plantear otras cuestiones interesantes, a juzgar por las superposiciones existentes, las cuales queremos destacar, aunque no sea el tema principal de esta Tesis doctoral.

Como es sabido el problema de las superposiciones ha sido, y es, generalmente uno de los puntos de apoyo para establecer cronologías relativas. En este caso tenemos en Labarta, según la información conocida (BALDELLOU, V.,1984, p. 137) "...unos diseños de tipo geométrico" que serían los más antiguos del abrigo en opinión del autor.

Sobre éstos se superpone un cérvido negro (al parecer muy deteriorado) y sobre éste un "cuadrúpedo" a la carrera, en rojo, que ha sido pintado de un modo naturalista "...pero tóscamente ejecutado."

Esto plantea el tema de la evolución de este arte rupestre, como sucede en otros casos. **Aquí** las figuras esquemáticas son más antiguas que otras que, **aunque tóscamente**, presentan rasgos naturalistas, lo que iría, en principio, en contra de una tendencia general a considerar el arte esquemático más moderno que el que presenta rasgos naturalistas, lo que recogemos llevados por el interés del

tema y por la relación de esa información con la evolución de las composiciones.

En este caso destacaríamos la tosquedad señalada por Baldellou reapecto a la figura naturalista, puesto que pensamos que es un dato a tener en cuenta en un análisis posterior.

ZONA II: SUR DE LERIDA

3.3.1.2 ZONA II: SUR DE LÉRIDA

6. BAUMA DELS VILARS. Os de Balaguer (Lérida)

No existe ninguna composición pintada en este panel que corresponda a ninguno de los conceptos artísticos de los que generalmente reconocemos como arte levantino.

Existen grandes diferencias entre los dos calcos publicados (MALUQUER, J., 1971, Fig. 1) y (DIEZ CORONEL, L., 1973, Fig. 4).

La comprobación in-situ nos permitió observar que el calco de algunas figuras, como las del grupo esquemático, situado en la parte superior izquierda del panel, es más fiable en el calco de Diez-Coronel. Por el contrario, la figura que puede considerarse como abstracción (F-14 del calco del mismo autor) difiere notablemente de la realidad, siendo más fiable la que publica Maluquer.

También hay grandes diferencias respecto a F-16 de Diez Coronel. Esta no aparece más que como unas manchas en el calco de Maluquer, mientras que fué calcada como cierva por Diez Coronel. **En realidad es la figura de un ciervo macho, cuyos candiles aún se aprecian, aunque la pintura es muy**

ténue en la actualidad. El resto de las figuras presentan menos problemas, pero habría que volver a calcar este panel ahora que aún se conservan en un aceptable estado.

El hecho más interesante para el tema que nos ocupa es la existencia del mencionado **grupo esquemático** al que ya nos hemos referido. A pesar de que escapa del tema principal de este estudio hay que observar **la clara intención de mostrar la relación entre las figuras de ese grupo**, a las que se les ha representado con sus **manos unidas**, como si la voluntad narrativa del pintor le llevara a este tipo de solución. Esta es más sencilla, sin duda, que las que plantean las relaciones de las escenas, y más lógica como solución para figuras de estas características tan simplificadas.

Habría que tener en cuenta este tipo de información, especialmente cuando ésto **sucede en un panel en el que además de arte esquemático y de la mencionada abstracción existen figuras de conceptos naturalistas**, como el ciervo al que ya hicimos referencia y otras figuras: una humana y varias de animales. Sin duda esta riqueza de conceptos estilísticos en sus paredes debe indicar que el covacho debió ser un buen refugio utilizado en momentos muy diversos.

Otra cuestión que hay que destacar en este abrigo (aunque se aleje del estudio de composiciones en un sentido estricto) es que estando todas sus pinturas protegidas por igual, dadas las características del espacio en que se

encuentran, (el lugar es más un covacho por su profundidad que un abrigo) existen diferencias notables en la conservación de las tintas de las figuras, lo que debe ser indicativo de la mayor o menor antigüedad de las figuras, especialmente si asociamos este dato a otros indicadores.

La tinta más deteriorada es la del ciervo (F-16 del calco de Diez Coronel) que es el que conserva unos rasgos más claramente levantinos. En segundo lugar está algo mejor conservada la tinta de las otras figuras naturalistas (más toscas que la anterior: F- 10, F-19, F - 20, F - 21 y F - 22) del calco del mismo autor. En tercer lugar y con una notable diferencia respecto a la mejor conservación de su tinta, hay que colocar al grupo esquemático.

Recogemos este tipo de datos pensando que son de notable interés en un lugar como éste, en el que el nivel de protección es prácticamente el mismo para todas las figuras. El hecho de ser un covacho de relativa profundidad ayuda indudablemente a su conservación. Sin embargo existen las diferencias que hemos señalado. Recogemos así este dato como un indicador de evolución estilística en el lugar, el cual tendremos que relacionar con los de otros lugares.

7. ALFÉS. Alfés (Lérida)

Las primeras referencias a este abrigo fueron publicadas por Díez Coronel hace ya varios años (DIEZ CORONEL, L., 1972, pp. 313-318), aunque basamos nuestro análisis en otra reproducción más reciente aparecida en un corpus de la zona catalana (I.P.A.C., 1990, Vol. I, fasc. 9).

Alfés no se encuentra lejos de Cogul y el paisaje es muy similar.

El conjunto pictórico está formado por unos restos indeterminados y dos cápridos de un concepto naturalista muy cuidado, a juzgar por el calco realizado por Ana Alonso. Su tamaño debió de ser semejante, aunque en la actualidad F-2 está más incompleto que F-3. Su color es rojo castaño oscuro, a juzgar por la misma autora.

La situación de las figuras en el panel y su concepto naturalista, unidos a los datos anteriores, parecen indicar que pueden ser los restos de un conjunto, en el que estas figuras al menos podrían haber formado un grupo.

El alto nivel de deterioro impide sin embargo llevar más allá este análisis.

8. COGUL. Cogul, (Lérida).

Sus pinturas fueron estudiadas y publicadas por primera vez hace más de treinta y cinco años (ALMAGRO, M., 1952, Fig. 63) y éste ha sido lugar de obligada referencia en muchos trabajos sobre estos temas. Aplicaremos como referencia la numeración que dió Almagro en el trabajo referido a las figuras que estudiamos de este abrigo.

Nº 4.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. VII-XII)

TEMA: DANZA (¿RITUAL?)

A pesar de todo lo que se ha escrito sobre las pinturas de Cogul, es éste uno de los lugares que siguen planteando más interrogantes. Desde nuestro punto de vista es uno de los conjuntos narrativos más interesantes y peculiares del Arte Levantino, tanto por el tema principal de su Escena I como por los problemas que surgen del análisis de su composición.

En su día analizamos ese panel en una primer aproximación al estudio de determinadas composiciones, (SEBASTIAN, A. 1986, p. 378). Vimos como la famosa escena de Cogul (Escena I) se había formado en nuestra opinión en varios momentos, apoyándonos, entre otras cosas en los distintos niveles de conservación existentes. Pensábamos ya entonces que las parejas femeninas se habían ido incorporando hasta formar lo que ha llegado hasta nosotros.

El conjunto es hoy prácticamente invisible en condiciones normales. Suponemos que ha sufrido todo tipo de agresiones, desgraciádamente de modo contínuo, a juzgar por el triste estado en que se encuentran.

Afortunádamente hemos podido contar con material antiguo de gran calidad, realizado con todo el detalle que necesitábamos, y ésto ha facilitado nuestro trabajo.

Trás un detallado análisis podemos decir que F-32 y F-35 (ALMAGRO, M., 1952, Fig. 63) ocupan el centro del espacio y parecen las más antiguas. Podemos apoyar ésto en el avanzado estado de deterioro que ya tenían respecto a las demás figuras cuando en los años sesenta aún eran visibles de un modo natural. Su color rojo vinoso muy ténue y homogéneo, así como su tamaño y el trazo de su pintor, ayudan a relacionarlas. El concepto estilístico y su forma, así como las proporciones de todas las partes de sus cuerpos ayudan a aceptar esa misma idea.

El color negro-rojizo de F-36 a F-39 separa conceptualmente a estas figuras de las anteriores y F-33 tiene un color rojo-vinoso más intenso que F-32 y F-35. Su colocación en medio de estas últimas parece muy forzada, (si observamos cómo han sido situadas las demás) y la superposición existente parece indicar que este personaje tampoco corresponde al primer momento.

F-30 y F-31, a la izquierda del grupo, presentan una tinta negra más intensa. Son las que mejor se aprecian en la actualidad.

La figura del itifálico (F-29) es de un color negruzco intenso que le diferencia tanto de F-36 a F-39 como de F-30 y F-31. Las primeras son de un color negruzco-rojizo y las segundas tienen una tinta negruzca mucho mejor conservada que la del itifálico.

Desde nuestro punto de vista, pintado o no en un mismo momento, ésta figura debe relacionarse con las F-36 a F-39, lo que apoyaríamos en la proximidad espacial, y especialmente en el sentido de descripción de esta figura, más orientada hacia esas figuras que hacia las que se encuentran a la izquierda del panel.

Otro punto de apoyo para esta hipótesis sería la sensación de movimiento que transmiten tanto esta pequeña figura masculina, como F-36 (a su derecha). El pintor fué capaz de plasmar una postura que transmite esa sensación, lo cual supone una notable diferencia respecto a las otras figuras femeninas, cuyos cuerpos de tendencia más vertical responden a un planteamiento y un modo de realización muy diferente.

Pienso que el conocido grupo se produce por la incorporación de parejas femeninas en diferentes momentos,

copiando en la medida de las posibilidades técnicas de cada pintor, a la primera pareja que se realizó en este panel.

Nuestra hipótesis sobre la evolución de esta escena quedaría, de ese modo, con el sigiente orden:

.En un primer momento se pintan las F-32 y F-35, y dada la superposición de F-33 y la situación que tenía F-34, estas dos últimas deben ser la segunda pareja que se incorpora.

.Posiblemente después debió incorporarse posteriormente el itifálico (F-29).

.A continuación debieron añadirse las F-36 y F-37, posíblemente no muy alejadas en el tiempo de F-32 y F-35, a las que parecen imitar o copiar aunque con un modo más tosco. Nos basamos principalmente en la forma tan poco habil empleada para resolver el perfil de su cuerpo y la parte baja de su falda, la cual aparece sin embargo muy bien realizada en las F-32 y F-35.

.Más tarde debieron incorporarse F-38 y F-39 en el extremo derecho de la escena, las cuales son bastante semejantes a las figuras que se encuentran en el otro extremo (F-30 y F-31), aunque su tinta está mucho más perdida.

.Esas figuras: F-30 y 31 debieron incorporarse en último lugar. La semejanza existente entre ellas es especialmente notable si observamos el modo como se plasmaron sus cabezas, sus torax, bustos, cinturas y caderas.

Los especialistas en estos temas han venido considerando a todo este conjunto de figuras como escena, aunque, como

sucede en otros lugares, los parámetros utilizados para esa definición no fueron analizados a partir de un método explicado, ni su evolución fué justificada.

La mayor evidencia que tenemos de la intención de realizar una composición viene señalada, no obstante, por la presencia y actitudes de las figuras femeninas que ya hemos señalado y el personaje itifálico. La figuración del suelo (plano ideal de asentamiento) (LEROI GOURHAN, A., 1983, pp. 26-28) de estas figuras, el concepto estilístico, su actividad de danza (más evidente en algunas de ellas como ya comentamos), así como su planteamiento general: forma, tamaño, vestido y peinado; nos llevan a su consideración como escena.

La representación de la danza puede tener sentido por si misma, sin que esto obligue a pensar que estamos ante la representación de un ritual. Este sentido surge sin embargo cuando se asoció el itifálico a las figuras femeninas, por lo que podemos estar ante los dos temas, en dos momentos diferentes, pero cuyo resultado final tiene un caracter ritual bastante claro.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
29	Itifálico	Nat.EstiloExp.	15(Alt)	Negruz.	615	146/147
30	Mujer	Nat,EstiloExp.	29(Alt)	Negruz.	616	147
31	Mujer	Nat.EstiloExp.	27(Alt)	Negruz.	616	147

32	Mujer	Nat.EstiloExp. 28(Alt)	Roj.Vin. 617	147
33	Mujer	Nat.EstiloExp. 22'5(Alt)	Roj.Vin. 618	147
34	Inidentificable actualmente			
35	Mujer	Nat.EstiloExp. 25'5(Alt)	Roj.Vin. 620	147
36	Mujer	Nat.EstiloExp. 23(Alt)	Roj.Negz.621	147/148
37	Mujer	Nat.EstiloExp. 20'5(Alt)	Roj.Negz.622	147/148
38	Mujer	Nat.EstiloExp. 18'5(Alt)	Roj.Negz.623	148
39	Mujer	Nat.EstiloExp. 15'5(Alt)	Roj.Negz.624	148

En la parte superior del panel existen algunas figuras de animales en posturas diversas, pero ninguna de ellas presenta las condiciones que hemos señalado como necesarias para aceptar que pertenezcan a la composición analizada.

A la izquierda de las figuras femeninas de esta Escena I se pintaron también otras figuras de animales (al parecer bóvidos en su mayoría), que lo fueron en tamaños y conceptos estilísticos diferentes. Ninguno de ellos reune tampoco los requisitos necesarios para aceptar su relación con esta escena, ni la que pudiera pensarse que existiera entre ellos mismos.

.OTRAS ASOCIACIONES: **(LAMS. XIII-XIV)**

En la parte superior izquierda del panel existen, como sucede en Bauma dels Vilars, unas figuras de rasgos esquemáticos que muestran una intencionada relación: F-3 y F-4. El animal (F-4) está situado a la izquierda, y parece

un cérvido. Su cuerpo fué trazado mediante líneas rectas. El arquero (F-3) le apunta desde una situación enfrentada, empleando lo que parece ser un pequeño arco y una flecha (a pesar de la esquematización).

Es evidente que existió la intención de componer y dejar ahí la narración de un hecho o de un deseo de captura por parte del pintor. Sus trazos son muy simples, pero nos resistimos a clasificarlos dentro del Arte Esquemático. Probablemente debemos empezar a considerar que algunos conceptos estilísticos, como el que aquí tenemos, pueden guardar relación con algunos de los llamados "subesquemáticos" o términos similares, empleados por Baldellou, V. y otros autores en determinadas zonas, como el conjunto del Rio Vero.

El sentido de la descripción que marcan la dirección del brazo y la flecha del arquero, así como la postura en la que se representó el resto de su cuerpo, suponen que este pintor es capaz de plasmar una actividad en la que participan dos figuras, a pesar de los trazos simplificados con los que realiza sus figuras. El tamaño y el color rojo de las dos figuras es también muy semejante, lo cual ayuda a pensar en estos hechos como una composición.

A pesar de que este tipo de figuras no entra dentro del campo de trabajo que nos hemos señalado para este estudio, por ser figuras que se consideran generalmente fuera de lo

que se entiende como arte levantino, habría que diferenciar las escenas con figuras de estas características, de otras relaciones existentes entre figuras más esquemáticas, como sucede con las de Bauma dels Vilars, las cuales sí pertenecen, sin duda alguna, a lo que llamamos "arte esquemático". Esto sería, sin embargo motivo de otro trabajo, para poder tratarlo con la profundidad necesaria.

ZONA III: ZONA CENTRAL DE LA PROVINCIA DE TARRAGONA

3.3.1.3 ZONA III: ZONA CENTRAL DE LA PROVINCIA DE TARRAGONA

9. MAS DEL GRAN — Montblanch (Tarragona).

Este abrigo ha sido dado a conocer hace pocos años (ALONSO, A., 1991, pp. 127-135) y, aunque sus pinturas presentan un concepto estilístico más próximo al arte esquemático que al levantino, no queremos dejar de señalar la originalidad de sus tosquísimos arqueros.

No existen paralelos para esas figuras humanas. El modo tan torpe como se resolvieron sus cuerpos, no impidió que el pintor evidenciara que trataba de dejar plasmadas dos figuras de cazadores.

No supo sin embargo darles mayor plasticidad a sus arqueros y cuesta adivinar su intencionalidad, aunque lo lógico sea pensar que intentaba realizar una escena de caza en la que estos originales personajes deben estar relacionados con los no menos originales animales de cuerpo arqueado. Nada nos permite sin embargo llevar más allá este análisis.

Tan sólo habría quizá que señalar que los conceptos manejados: un cierto naturalismo en personajes y ciervos, unido a la tosquedad manifiesta y a la tendencia al esquematismo, parecen ser fruto de una misma combinación de elementos, que hemos observado en algunas de las figuras

también dificilmente clasificables de la zona del Rio Vero.

10. MAS DEL LLORT. Rojales (Tarragona)

Este abrigo contiene una de las figuras de arquero más interesantes de la zona. El contenido del panel fué publicado hace muchos años (VILASECA, S., 1944, Fig. 8) y da tan sólo una idea aproximada de lo que ahí se pintó.

Todas las pinturas de la zona catalana se revisaron en distintas ocasiones. Una de ellas recoge un estado de la cuestión en los años sesenta (BELTRAN, A., 1967- 68, pp. 173-192) y hace pocos años se publicó un pequeño trabajo de síntesis (VIÑAS, R., SARRIA, E. y ALONSO, A., 1983). En la actualidad, como ya hemos mencionado en este trabajo, se está pendiente de la publicación de un Corpus que se está llevando a cabo en Cataluña.

En la parte superior derecha de la reproducción de Vilaseca aparece una cabra boca abajo, como vemos que aparecen frecuentemente en otros lugares. No se calcó, sin embargo, otro cáprido en una postura más normal.

Existe una fuerte semejanza entre esta figura y los cápridos que consideramos como los más antiguos de El Ramat, (Tivissa), Tarragona. Tanto el modo de resolver el morro y las patas del animal, como el color empleado, inducen a pensar que pueda existir algún tipo de relación entre esas pinturas, lo que de momento tan sólo apuntamos como dato a

tener en cuenta para posteriores análisis.

No existe en la actualidad evidencia de que haya existido ninguna composición en el panel, pero habría que pensar que al menos hay que dejar abierta la posibilidad de que el único arquero de este panel (F-1), situado en la parte superior izquierda, puede haberse relacionado con las manchas que aparecen en la dirección hacia donde él apunta sus flechas. Estas manchas son hoy en día indescifrables, aunque Vilaseca, en el mencionado trabajo, alude a la posibilidad de que, pudieran ser restos de figuras femeninas, apoyándose en las formas que aparecen en la parte inferior de las mismas (F-2 y F-3), lo que es en este momento insostenible.

No obstante el tema no es extraño, ya que es un tema que aparece de un modo muy similar en otros paneles. En el Abrigo de El Arquero en Ladruñán (Teruel) existe un planteamiento de este tipo: el arquero que encontramos allí es también muy naturalista, lleno de detalles, y planteado con una postura semejante, enfrentado a unas manchas semejantes que en aquel caso si podrían ser figuras femeninas, aunque en la actualidad se encuentran muy deterioradas.

Queremos señalar la **maestría del pintor que realizó la figura del arquero de más del Llort**, pues aunque el calco publicado **no muestra los detalles de esta figura,** ésta es una de las más cuidadas y detallistas entre las figuras de

arqueros de la zona. Desde la parte superior de su cabeza surge un peculiar penacho que cuelga hacia detrás; y sus rasgos fisionómicos fueron extraordinariamente reflejados. Todo ello hace de él una figura muy especial, aunque sea inapreciable en el calco de Vilaseca, en el que se simplificó tremendamente esta figura.

En este abrigo no aparecen pinturas esquemáticas, como veíamos en algunos de los de la zona de Lérida, pero si existen en otro abrigo que se encuentra junto a él. Se trata del abrigo de Portel de les LLetres. Veremos que este mismo fenómeno se da también en una zona cercana entre el abrigo de El Ramat, con figuras de arte levantino y el de la Cova del Pí con arte esquemático, muy próximo del primero.

Todo parece indicar la conveniencia de realizar una prospección de la Sierra de Prades, donde se encuentra Más del Llort y la de Tivissa donde se encuentran los abrigos mencionados en segundo lugar. Posiblemente se podrían explicar vías de paso entre unas y otras sierras y paralelos culturales entre sus yacimientos.

11. MAS DE RAMON BESSO. Rojales (Tarragona)

Este abrigo fué uno de los primeros que nos movió hace ya algún tiempo a plantearnos el estudio de las escenas acumulativas que veíamos que existían en algunos paneles con pinturas. (SEBASTIAN, A., 1986, p.380). Hemos empleado como referencia los números que adjudicó Vilaseca a las figuras del conjunto (VILASECA, S., 1950).

La evidencia de este fenómeno en este lugar hizo que nos ocupáramos de su estudio, al elegir algunos de los abrigos en los que aparecía lo que llamamos entonces, y hoy mantenemos, como "escenas acumulativas" (SEBASTIAN, A., 1986-87, P 380 y 396, más Fig. 2). Posteriormente pudimos calcar todas las figuras que forman parte de esta composición.

Nuestra idea respecto a las acumulaciones existentes en este abrigo se ha completado ahora con mayor información, aunque fundamentalmente siga siendo la misma que aparece en el trabajo mencionado.

Nº5.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. XV-XVII)

TEMA: CAZA DE UN BOVIDO

La escena está compuesta por el gran bóvido (F-5) que mira a izquierda y por los dos pequeños arqueros situados a su izquierda (F-2 y F-3). Estos aparecen apuntando hacia él y no hay ninguna duda sobre su relación.

La flecha que aparece clavada en la pata más adelantada del bóvido pertenece al pequeño arquero (F-3), pués sus proporciones, sentido de la descripción y su color así lo indican. Sobre éste (F-3) se encuentra otro arquero (F-2) el que fué pintado con un color mucho más claro que el bóvido y que F-3. El primero presenta un concepto pictórico naturalista tosco, mientras que el segundo arquero es naturalista estilizado expresionista.

La figura del bóvido es muy interesante. La inclinación de su lomo y la línea de la parte inferior de su cuerpo, unidas a la postura de las patas delanteras (al parecer las únicas que se pintaron) transmiten la idea de que el animal está levantándose o saliendo de un lugar. La grieta que existe en la roca a la altura de lo que serían los cuartos traseros del bóvido, podría haberse empleado como indicador de un espacio profundo, en el que el animal hubiera caído o estuviera atrapado. No es la primera vez que nos encontramos con el hecho de que se aprovechan los accidentes de la roca, para expresar una forma o un volúmen con un significado plástico. En este caso podría haberse utilizado de ese modo.

El pintor del bóvido fué, indudablemente, capaz de expresar formalmente lo que quería. Difícilmente podría defenderse la idea contraria, pues ésta figura tan naturalista en todos sus detalles es fruto de una mano habil. Ese concepto estilístico aparece en las formas de la cabeza,

patas, pezuñas, cornamenta y proporciones del cuerpo del animal. Parece bastante claro que, cuando la parte posterior del bóvido se pierde en la grieta, y no aparecen restos de pintura fuera de ella, se debe a que la zona de sus cuartos traseros no quiso representarse. El artista pintó tan sólo la parte del animal que se encuentra a la izquierda de la grieta (mitad anterior del cuerpo del bóvido).

El naturalismo de este animal rompe con el otro concepto estilístico empleado en los pequeños arqueros, los cuales debieron añadirse cuando el animal ya existía en el panel; precisamente en función de la idea de posible captura que éste sugería.

A pesar de ello su sentido de la descripción, la actividad que realizan, el ritmo, la actitud, etc. son coherentes con la intención del pintor o de los pintores de realizar una composición en varios momentos.

En la parte superior del bóvido hay otras figuras que debieron añadirse también en otros momentos. Aunque una de ellas se identifica en el trabajo de Vilaseca (VILASECA, S., 1944) como un pequeño arquero que dispara desde arriba al bóvido, la revisión de las pinturas no nos permite interpretarlo así. Dicha figura podría ser probáblemente lo que queda de un cáprido.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
2	Arquero	Nat.Tosco	8(Alt)	Roj.Anar.	2158	470
3	Arquero	Nat.EstiloExp.	14(Alt)	Roj.Oscur.	2159	470
5	Bóvido	Naturalista	25'5(Diag)	Roj.Oscur.	2161	471

12. CABRA FEIXET. Perelló (Tarragona)

El conjunto de figuras de este abrigo es uno de los de mayor calidad de la zona que estudiamos en este trabajo. La homogeneidad existente a nivel estilístico hace pensar que todas sus figuras fueron pintadas dentro de un espacio de tiempo no muy extenso.

El primer calco de estas pinturas es muy antiguo (BOSCH GIMPERA, P. y COLOMINAS, J., 1921-1926, Fig. 8). El conjunto está formado por dos cuadrúpedos (posiblemente dos cápridos), una cierva y un arquero. Además, en la parte superior del panel existe la cabeza de otro animal, posíblemente la de otro cáprido, del que éste es el único resto existente.

El análisis de los tamaños, sentido de la descripción, ritmo, actividad que realizan las figuras, etc. parece indicar también que lo que tenemos aquí es fruto también de varias acumulaciones.

El principal indicador en este caso nos viene dado por la existencia de una superposición que en análisis anteriores no valoramos suficiéntemente.

F-3 y F-5, (cuadrúpedo que se encuentra en la parte superior y arquero respectivamente) podrían pertenecer a un mismo momento, pero **F-4 (un cáprido) parece superponerse a**

las patas traseras de la F-3 y a los útiles de caza del arquero (F-5).

Si unimos esta información al sentido de la descripción de estas figuras, tenemos como resultado que F-4 y F-5 estàn enfrentadas, **corriendo el cáprido hacia el arquero,** creándonos de ese modo una cierta confusión producida por una situación que en este caso parece ilógica, lo que se produce precisamente por la superposición de F-4, la cual se ha podido añadir en un momento en que ya existían F-3 y F-5 que son las que parecen estar formando el núcleo de la Escena I.

Nº6.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAM. XVII)

TEMA: CAZA DE ANIMALES

F-5 (arquero) y F-3 (cuadrúpedo que corre delante de él) forman el núcleo de esta composición.

El sentido de descripción de las dos figuras tiene el mismo grado de inclinación (NE-SO). El ritmo de la composición, a juzgar por la postura en que se pintó la pierna adelantada del arquero y las patas del animal son muy similares, transmitiendo ambas una sensación de carrera.

Los tamaños de las figuras son coherentes y proporcionados. Su color es similar. El concepto estilístico de ambos es naturalista, aunque con una mayor estilización en

la figura humana, lo que es bastante común en este tipo de composiciones.

La persecución es bastante clara, y parece que hasta aquí la escena que nos llega no presenta mayores problemas.

La incorporación del cáprido (F-4) puede ser el añadido intencionado de una mente menos lógica que quiso introducir de cualquier forma la presencia de F-4, sin que mostrara un respeto escénico por lo que ya existía, ó bien esta figura pudo estar asociada a otras que no hemos conocido.

También se añadió en algún momento la cierva (F-6) que existe en la parte más baja de este panel. La mejor conservación de esta figura debe explicarse por ser fruto de la incorporación más reciente. No obstante su sentido de descripción, su ritmo, tamaño y estilo son coherentes en este caso con la figura del arquero que parece correr velozmente.

F-6 es una de las figuras mejor logradas del arte levantino. Es indudable que el pintor tenía todos los conocimientos para plasmar, además de unas proporciones naturalistas, toda la sensación de movimiento que pueda lograrse trabajando con una tinta plana. La postura de las patas traseras junto con la inclinación de su cuerpo y la posición del cuello y las patas anteriores, ayudan a constatar una vez más que en estas comarcas existieron pintores con un gran control del pincel, en definitiva con

unos conocimientos pictóricos muy evolucionados.

La superposición a la que ya nos hemos referido es más evidente respecto a F-3 que respecto a F-5. Su estudio presentaba problemas porque la diferente textura e intensidad de las tintas de estas figuras puede provocar equívocos.

La tinta es más intensa y densa en F-4 que en los extremos de las armas del arquero. Estas tienen una tinta muy diluida y de un color mucho más suave, lo que dificulta el análisis.

En algunas partes de los cuernos de F-4, donde ha saltado su pintura, se observa una tinta diluida y más clara, como aquella con la que se pintaron las armas del arquero.

Parece que esta tinta es la que se superpone en algunos puntos a la intensa de la cornamenta del animal, pero desde nuestro punto de vista lo que sucedió es que parte de la pintura de la cornamenta saltó, precisamente, por tener mayor densidad, mientras que debajo de ella quedó algo de la pintura suave con la que se trazaron las líneas de las armas, evidenciando su presencia.

Este es un problema que aparece a menudo y que ha creado grandes dudas al estudiar muchas superposiciones, especialmente porque éstas son unas de las pocas bases en las

que, a menudo, se ha apoyado el estudio de la evolución del arte levantino.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
3	Cuadrúpedo	Naturalista	12'5 (Horiz)	R.v.	2257	482
5	Arquero	Nat.Estilo	27 (Vert.)	R.v.	2258	483/484
		(FIGURAS AÑADIDAS AL NUCLEO PRINCIPAL)				
4	Cáprido	Naturalista	18 (Horiz)	R.v.o.	2257	482
6	Cierva	Naturalista	27 (Horiz)	R.v.o.	2257	484/485

Existen otras pequeñas figuras. La primera es un pequeño arquero que se encuentra justo en el ángulo que forman la pierna del arquero (F-5) con los cuartos traseros de la cierva (F-6).

En la parte superior derecha hay una figura humana de unos diez centímetros de longitud máxima, que corre en dirección NE-SW, y una mancha que podría ser la cabeza de un animal.

En la zona derecha del panel aparecen otras manchas, alguna de las cuales pertenece a otros animales.

No se puede pensar, sin embargo, que ninguna de estas

figuras reuna las condiciones necesarias para poder considerar que formen parte de una composición, dadas las diferencias conceptuales y las situaciones que ocupan en el panel.

13. L'ESCODA. Vandellós (Tarragona)

El calco publicado (BOSCH GIMPERA, P. y COLOMINAS, J., 1921-1926, Fig. 14) difiere bastante de la realidad, a pesar de lo cual los comentarios de estos autores muestran que su interpretación era más acertada que su información gráfica.

No quedan indicios de que haya existido alguna composición en este panel, pero queremos aclarar algunas cuestiones que son perfectamente visibles. Daremos los números de las diapositivas (Núm.D.) para futuras comprobaciones.

Bosch y Colominas, y Beltrán algunos años más tarde (BELTRAN, A., 1968), interpretaron que las figuras que se encuentran en ambos extremos del panel eran dos figuras humanas. Hemos llamado a estas figuras (F-1 y F-3). (Nums.D. 2236, 2237 y 2238).

Comprobamos sin embargo que F-1 son los restos de una cierva similar a la que se encuentra en la parte inferior del panel (F-4, Núm.D. 2239). El trazado de la línea superior corresponde al lomo y parte de su cuello.

Junto a esta se encuentra F-2, que en el calco aparece como una figura liriforme muy confusa; sin embargo se aprecian restos de tinta en su parte superior, que son

manchas de pintura de su cabeza. En la parte izquierda de la figura se ven otras manchas que parecen corresponder al brazo de la figura que, de este modo, tiene forma humana. Tan sólo quedan a partir de ahí otros pequeños restos de pintura que por el lugar en que se encuentran deben ser parte de sus caderas.

En el extremo derecho superior está F-3, de la que tan sólo se reprodujo la parte superior de su cabeza de forma picuda, dos fragmentos de la parte superior de su arco y parte de la mitad-inferior de su cuerpo, lo que creaba una gran confusión a la hora de interpretarla.

La verdad es otra, puesto que aunque está en muy mal estado, existe pintura de lo que fué su cabeza, sus dos brazos en la clásica actitud de tensar el arco, trazos de las armas apuntadas y el resto del arco. Con todo ello la figura si es identificable como humana.

En la parte inferior de esta figura se encuentra una cierva (F-4), la cual se ha conservado mejor, con lo que evidentemente planteó menos problemas en el momento en el que los autores mencionados realizaron su calco.

14. RECO D'EN PERDIGO. Vandellós (Tarragona)

No existe ningun indicio de que haya existido alguna composición en este panel. Las cuatro figuras humanas que existen (F-1 a F-4) están aisladas y son muy diferentes entre sí. A partir del estudio de sus características formales, actitudes, y concepto estilísticos (naturalismo y naturalismo estilizado expresionista) podemos decir que deben haber sido realizadas por manos diferentes. La reproducción de estas figuras se hizo de un modo bastante fiable (BOSCH GIMPERA, P. Y COLOMINAS, J., 1921-26, Figs. 28, 19, 20 y 21).

La figura que presenta más problemas es F-4, cuya cabeza parece haberse completado en el calco, pues hace ya muchos años que sólo se conservan en esa zona algunos restos de pintura. Esta misma figura planteó problemas de interpretación porque las manchas de pintura que aparecen en su parte inferior producían una imagen muy confusa. Tanto los autores del calco mencionado, como Beltrán (BELTRAN, A., 1968, p. 102), no asocian esos restos de pintura con esta figura, lo que realmente entendemos, ya que el resultado es una figura presumiblemente desproporcionada. A pesar de ello tenemos que insistir en que esos trazos tienen el mismo color y textura que la figura y no hay indicios de que hayan pertenecido a otro personaje.

15. LA BAUMA D'EN ROC Vandellós (Tarragona)

Este abrigo se encuentra muy cercano al del Racó d'en Perdigó, aunque ha sido descubierto hace pocos años. La publicación que se hizo de sus pinturas no permite sin embargo su análisis (ADSERIAS, M., MASSO, M.J. Y PALLEJA, LL., 1986-87, pp. 131 y 132), y que no figura un calco de estas pinturas y la imagen fotográfica sin duda ha perdido la calidad que sus autores esperaban.

A pesar de estos problemas, no hemos querido dejar de mencionarlas, dado que es un hallazogo de una zona conocida que, sin duda debe ser interesante.

Al parecer el contenido del abrigo es la cabeza y el cuello de lo que parece ser un cérvido naturalista de color rojo oscuro, cuya longitud aproximada es de 4'5 cms.

16. EL RAMAT. Tivissa (Tarragona)

El conjunto de pinturas que existe en este lugar es uno de los pocos ejemplos en los que encontramos una asociación de figuras de animales tan homogénea, ya que todos los que ahí se pintaron pertenecen a una misma especie y presentan características muy semejantes.

Hemos empleado la numeración que aparece en su más completa publicación (BOSCH GIMPERA, P. y COLOMINAS, J., 1921-26. Fig. 15) aunque hay que señalar que, como veremos, dicha reproducción difiere bastante de la realidad.

Pensamos que **todas las figuras de este panel son parte de una misma composición, lo que de por sí es un dato interesante y es también uno de los pocos casos en los que encontramos que se puede justificar la existencia de una escena sin que aparezca la actividad humana asociada.**

Nº 7.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. XVIII-XXII)

TEMA: MANADA DE CAPRIDOS

Está formada por diez cápridos que caminan con el sentido de la descripción (NE a SW). De estos diez animales tan sólo aparecen nueve en el calco. El décimo (F-6a) se encuentra situado delante de la F-7 y no se calcó. Posíblemente el nivel de deterioro que debía tener ya en los

años veinte, llevó a que no pareciera conveniente que se reflejara en ese trabajo.

Muchas de estas figuras debían estar ya en muy malas condiciones entonces, aunque los autores mencionados debieron optar por completarlas, como se puede apreciar en su trabajo.

Alguna de ellas aparece en el calco con un concepto más naturalista que el que en realidad tiene, como sucede con F-6, pués precisamente está pintada con un concepto estilístico muy tosco, que rompe con el que presenta la mayor parte de este conjunto.

Todo parece indicar que el núcleo de la escena es el que forman F-1 a F-5 y, posíblemente habría que incluir ahí a F-7 y F-8, aunque actualmente F-1 y F-2 estan muy incompletas. El modo como el pintor realizó el morro, el cuerpo y, de modo muy especial la manera como traza los cuernos (especialmente en el arranque) hace pensar que, una sola mano realizó todas estas figuras. Su tamaño también ayuda a mantener esa idea.

F-9 está muy deteriorada, y tanto F-7 como F-8 muestran (especialmente la F-8) mayor destreza y naturalismo que las diferencia de las anteriores.

Parece que F-6 se añadió en otro momento al grupo ya existente, pues su tosquedad la separa conceptualmente del resto.

La situación de este conjunto sobre el panel hace pensar que el pintor o los pintores tuvieron la intención de dejar plasmada una manada de cápridos, posíble reflejo de su deseo.

El lugar es geográficamente muy apropiado para la caza, y en la actualidad siguen formándose charcas que duran a menudo todo el año. Como sucede en otros lugares, ésto favorecería la bajada de esos animales a ese sitio resguardado, donde una espera podía ser llevadera.

La posición en que se pintaron las figuras del núcleo principal es similar en las que estan bien conservadas y en éstas se refleja una actitud tranquila, a juzgar por la posición en la que se pintan las patas y las cabezas, incluso en las que están transmitiendo mayor idea de movimiento (F-7 y F-8). Alguna de ellas, como F-1, parecía (en el calco publicado) inclinar su cabeza para comer u olisquear algo, lo que tiene sentido en un animal tranquilo y quieto como éste, dada la posición de sus patas. Estos datos cobran mayor importancia si observamos que cuando éste pintor quiere reflejar movimiento es capaz de hacerlo, como lo hizo en la F-7 y F-8.

F-7 y F-8 debieron añadirse cuando ya existía el núcleo principal. Como ya comentamos, éstas reflejan mayor movimiento, a pesar de lo cual es evidente que **se quiso continuar el tema**, incorporando animales de la misma especie, con similares tamaños y formas. Podríamos plantear la

hipótesis de que el cazadero era eficaz y algún otro pintor quiso seguir incorporando cápridos copiando muy posiblemente los que ya existían, esperando quizá que ésto propiciara también su caza.

Todo potencia la idea de que se quiso plasmar una escena con una manada y que, a pesar de la tosquedad que existe en algunas partes de determinadas figuras, ésto se consiguió.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Cáprido	Nat.?	14 (Horiz)	M.	2198	475
2	Cáprido	Nat.?	12'5 (")	R.v.o	2199	475
3	Cáprido	Nat.?	14 (Horiz)	R.v.o	2200	475
4	Cáprido	Nat.	15 (Horiz)	R.v.o	2201	475
5	Cáprido	Nat.	15 (Horiz)	R.v.o	2202	475
6	Cáprido	Nat.?	8'5 (")	Rjz.	2203	475
7	Cáprido	Nat.	11'5(")	R.v.o	2205	476
8	Cáprido	Nat.	8'5 -Incom.	R.v.o	2206	476
9	Cuadrúpedo	Nat. (?)	8'5 -Incom.	R.v.o	2207	476

17. COVA DEL CINGLE. Tivissa (Tarragona)

Este abrigo se encuentra muy próximo del anterior, pero su localización es muy distinta. Mientras que El Ramat se encontraba en una situación muy baja y próxima del cauce del barranco, este abrigo está en la parte más alta del mismo. En el Cingle existe la figura de un arquero que está tensando su arco. La figura muestra la tensión propia de dicha actitud. Mide 41 cms. de altura (lo que no es habitual en la zona) y fué pintada con un concepto naturalista estilizado.

La reproducción que utilizamos como referencia (BOSCH GIMPERA, P. y COLOMINAS,J., 1921-26, Fig. 25) muestra diferencias con la realidad, pues la postura de su cabeza fué forzada en el calco hasta transmitir una imagen de cabeza muy inclinada hacia delante, sin embargo su silueta es elipsoidal, como son las de algunas de las figuras de la Valltorta.

Pueden verse sus piernas separadas, a pesar de que en el trabajo de Bosch Gimpera y Colominas se reprodujeron como una mancha bastante compacta. Estas son, a pesar de ello, mucho más naturalistas que su estilizadísimo cuerpo.

Muy cerca de este abrigo se encuentran un lugar con arte esquemático: La Cova del Pí (BOSCH GIMPERA, P., y COLOMINAS,

J., 1921-26, Fig. 29) así como la Cueva de Les Calofres ó Calobres (BELTRAN, A., 1966-68, Fig. 17) con figuras de difícil clasificación que no responden a los conceptos que solemos encontrar dentro del arte levantino.

3.3.2 LOS CONJUNTOS SITUADOS AL SUR DEL EL EBRO Y NORESTE DE LA PROVINCIA DE TERUEL

BIBLIOTECA FAC. GEOGRAFIA E HISTORIA

ZONA IV: RIO MARTIN Y ALREDEDORES (PROXIMOS A LA DESEMBOCADURA DEL EBRO.

3.3.2.1 ZONA IV: RIO MARTIN Y ALREDEDORES (PROXIMOS A LA DESEMBOCADURA DEL EBRO

18. LOS CHAPARROS. Albalate del Arzobispo (Zaragoza)

Para el estudio de estas pinturas hemos contado con la información incompleta de recientes publicaciones. En primer lugar con el avance de información que nos proporcionó A. Beltrán en una publicación de caracter divulgativo, en la cual publicó un calco parcial de las pinturas que parecían más interesantes para este trabajo, según se desprendía de sus comentarios (BELTRAN, A., 1986, p. 36).

En esta publicación comenta que hay tres grupos de pinturas:

..."uno levantino clásico con arqueros de varios tipos, cérvidos, équidos y otros cuadrúpedos, en color rojo; otro levantino de tipo local, con muchas semejanzas con algunas figuras de Obón, de estilo tosco y desmañado y figuras subnaturalistas muy rudas y mal movidas. Todas en color rojo o carminado. Hay además un grupo de figuras esquemáticas en color rojo claro, entre ellas una excepcional serie de seis personas cogidas de la mano, en actitud de danza y finalmente figuras negras muy recientes aunque difíciles de datar".

En opinión del mismo autor "...la cronología de este abrigo iría desde la fase pre-levantina de los signos

esquemáticos, a la clásica de los paneles centrales, de las fases III u IV, esencialmente, y a las finales subnaturalistas y esquemáticas que llegarían hasta la Edad de Bronce".

Según hemos podido comprobar en otra publicación reciente de este mismo autor (BELTRAN, A., 1989, p. 83 a 116) **parece que existen más de sesenta figuras repartidas en varios paneles** y que una variedad importante de conceptos estilísticos y de figuras muy interesantes, destacando las del panel III con **dos arqueros que pueden considerarse dentro de un naturalismo estilizado expresionista;** los cuales disparan a un animal, identificado como jabalí por A. Beltrán. (BELTRAN, A., 1989, Fig. s/n. "Los Chaparros. Nums.15-17", p.103). **Estos se superponen a lo que parece un motivo vegetal de gran tamaño de un color rojo claro, lo cual contrasta con el rojo vinoso oscuro de tinta densa de los pequeños arqueros.**

Dichos arqueros se superponen a unos trazos "geométricos", en opinión del mismo autor (BELTRAN, A., 1989, p. 84), los cuales se observan con dificultad en las fotografías publicadas. Nuestra interpretación dejaría abierta la posibilidad de que **dichos signos puedan ser estilizaciones vegetales, pués en algún caso recuerdan a algunas de las pintadas en el abrigo de "Los Trepadores",** por lo que habría que analizar con absoluta seguridad este tema, ya que **la superposición de estos arqueros con un estilo muy**

característico sobre unos signos geométricos o sobre unas estilizaciones vegetales, tiene interpretaciones muy diferenciadas y significativas.

Según este autor ésto "...denota una larga ocupación del lugar y un caracter ritual del mismo; contiene diversos paneles de distintas épocas; en primer lugar pinturas de "estilo linear-geométrico" y color rojo claro y desvaido que serían las más antiguas, seguidas por otras del aspecto clásico "levantino" que se superponen sobre aquellas y que oscilan entre un color rojo violáceo y el estilo naturalista a otras seminaturalistas de color rojo vivo, para cerrarse el ciclo con grupos de pinturas en los dos extremos de los paneles "levantinos", tanto con las de color rojo vivo y tendencia esquematizante como las de un pequeño grupo de pinturas en pigmento rojo muy claro, insertas entre los paneles anteriores, como un grupo de hombrecillos estilizados, cogidos de la mano" (BELTRAN, A., 1989, p. 84)

Es muy interesante la información sobre la evolución de los conceptos estilísticos que plantea este trabajo. Parece muy importante, especialmente por lo que se desprende de las superposiciones existentes, así como por el hecho de que las incorporaciones a los lugares donde se encuentran figuras "levantinas", se pinten posteriormente, lo que este autor ha llamado "levantino local", ocupando posteriormente los laterales con figuras tendentes a la esquematización.

Esto indica que de algún modo las mejores zonas de las paredes fueron ocupadas en primer lugar por figuras levantinas superpuestas a arte "lineal-geométrico" y que las figuras naturalistas más toscas, que aparecen en muchos lugares, tienen aquí un punto de apoyo en el se puede observar como funcionan esas incorporaciones.

Existen también : "...una mujercita embarazada y desnuda, con dos pequeños senos salientes y de perfil, tipos humanos con enorme panza y abombado pecho y animales, esencialmente ciervos y cabras, salvo caballos en los paneles exteriores, más tardíos"

Existen paralelos tanto para estos pequeños arqueros, los cuales son muy semejantes al arquero de La Joquera, Borriol (Castellón), como para las figuras de vientres abultados, para las cuales contamos con paralelos en la zona de Castellón , en las mujeres desnudas con vientres abultados, como la "Venus" de la Valltorta, y otros personajes masculinos.

Dado que las pinturas se encuentran en estudio, y que han sido publicadas de modo fragmentado, no podemos realizar en este momento un análisis en profundidad de todos los tipos de relaciones que puedan existir entre sus figuras, pero si queremos señalar que, en la información gráfica publicada existen indicios indudables de que, al menos, existe una escena interesante, y algún grupo. No obstante, no

reproducimos sus imágenes en nuestras láminas, dado que la calidad que hemos encontrado en las publicaciones citadas no lo permiten.

.ESCENA I

TEMA: ESCENA DE CAZA (Sin lámina)

Está formada por figuras 15 a 17, y puede observarse como en ella los pequeños arqueros disparan sus flechas al cuadrúpedo que se encuentra a su derecha.

Las flechas clavadas en su cuerpo, son de un tamaño proporcionado a los arqueros y de su mismo color, lo que junto al coherente sentido de descripción marcado por la posición de los cuerpos y brazos de los arqueros y las flechas ya clavadas en el cuerpo del animal, parecen confirmar que flechas y arqueros son fruto de una misma mano.

Estos arqueros (nums. 16 y 17) presentan un paralelo muy claro en nuestra opinión más que con las pinturas de Obón que menciona A. Beltrán, con las de La Joquera (Borriol, Castellón). No contamos con los datos que hemos analizado en las composiciones de otros lugares, pero sus proporciones, posiciones y la forma como el pintor resolvió las formas de los cuerpos de los arqueros, muestran que son fruto de una misma mano. Esto es lo que puede observarse en la reproducción publicada (BELTRAN, A., 1986, p.36).

.GRUPO I

TEMA: DOS ARQUEROS CAMINANDO. **(Sin lámina)**

Observamos también que en el panel IV existe un grupo de arqueros naturalistas estilizados con tendencia al expresionismo.

Muchas de estas figuras son poco visibles en la documentación gráfica publicada (BELTRAN, A., 1989, p. 105, "Los Chaparros. Grupo 20-24"), pero se observa con bastante claridad la presencia de dos arqueros muy homogéneos orientados de derecha a izquierda.

Su color rojo vinoso oscuro, sus proporciones y la forma de resolver cada una de las partes de su cuerpo las muestran como fruto de una misma mano, aunque los tamaños muestren notables diferencias. Parece que el tamaño de los arqueros de Los Chaparros es aproximadamente de 6 cms.

Su sentido de la descripción (O-E) y el ritmo que se desprende de la postura de sus cuerpos es también homogénea. Esa marcha es, sin embargo, inexplicable, porque parece que no tenemos evidenciada en el panel su motivación.

Tan sólo se observan con claridad las armas del personaje que aparece más retrasado en la marcha, cuyos arco y flechas podemos ver realizadas con gran detallismo.

Las dos figuras son de gran calidad artística, y muestran el buen quehacer en el trazo firme y delicado que plasmó el artista. Ambas guardan en este caso un paralelo formal y estilístico (aunque no de tamaño) con otra pareja de arqueros del Abrigo del Cerrao, Obón (Teruel).

Se trata de los arqueros F-5 y F-12 (ANDREU, J. et alii, 1982, Fig. 25). Estos fueron pintados en una carrera veloz, con las piernas totalmente extendidas, pero el modo como resuelve el pintor la forma y la perspectiva de cada una de las partes de la figura (espalda, hombros, cabeza, cintura, y el arranque de las piernas) presenta claros paralelos con los arqueros a los que nos referimos del panel IV de Los Chaparros.

La longitud máxima de los arqueros de El Cerrao (de pie a pie con sus piernas extendidas) son de 19 cms. en F-5 y de 25 cms. en F-12; y su altura es de 11 cms. en F-5 y 9 cms. en F-12. Esto contrasta con los 6 cms. de altura de los arqueros de Los Chaparros, aunque en nuestra opinión los paralelos formales y estilísticos nos llevan a valorar la información que estos datos proporcionan, más que la diferencia de tamaño, y que habríamos de tener más en cuenta para observar relaciones entre figuras del mismo lugar.

Dado que los dos abrigos se encuentran en el cauce del propio rio Martín, en su discurrir hacia el rio Ebro, no nos extrañaría que éstos fueran los primeros indicios del paso de

un artista por diferentes abrigos de la zona.

Nos hubiera gustado poder contar con un calco completo de las pinturas de Los Chaparros, dado que sus figuras parecen ser de gran interés, para poder efectuar análisis de relaciones con otros lugares próximos con pinturas. Sabemos que existen otras figuras de arqueros y de otros personajes muy próximas a los arqueros a los que nos hemos referido, pero, desgraciadamante, no se pueden observar con detalle en esta publicación.

.GRUPO II **TEMA: AGRUPACION DE ARQUEROS (Sin lámina)**

En el panel V de este mismo abrigo existe lo que debe ser otra agrupación intencionada, formada en esta ocasión por figuras de arqueros de distinto tamaño que fueron pintadas con unas características anatómicas muy peculiares, **entre las que destaca, de modo especial el abultamiento del torax y del vientre** (BELTRAN, A., 1989, p. 111 y Figs. s.n.)

No son las únicas figuras que conocemos con este tipo de cuerpo, pués existe algún caso conocido en Les Covetes del Puntal en La Valltorta, la cual aparece en una postura inusual que se ha interpretado como la de un personaje sin vida.

Es sugerente que ése sea el único caso conocido en La Valltorta y que aparezca en esa peculiar postura que puede interpretarse como un cuerpo sin vida, mientras que en el rio Martín aparecen varios casos, y sin lugar a dudas, como cazadores, a los que intencionadamente se les señala la peculiaridad de sus cuerpos abultados, lo que puede responder bien a un tipo físico determinado, bien a la idealización de un tipo apreciado.

Todas las que encontramos en el abrigo de Los Chaparros presentan una misma forma de resolver formalmente su cuerpo, y tanto la tosquedad del concepto estilístico en el que se realizaron, como la homogeneidad de su color rojo vinoso, el sentido de su marcha (O-E) y su actitud fuerzan la idea de que, detrás de todo ello, existe la intencionalidad de un pintor que, probáblemente, quiso en esta ocasión plasmar a gentes muy semejantes (¿de un mismo grupo étnico?), aunque de tamaños o edades diferentes.

19. TIO PULIDO . Caspe (Zaragoza)

Tuvimos la suerte de poder conocer estas pinturas cuando no hacía mucho que habían sido halladas. Las fotografías que con permiso de sus descubridores realizamos, han servido, una vez que las pinturas fueron publicadas (EIROA, J.J., 1985-85, pp. 261-269), para realizar los análisis necesarios para nuestro trabajo.

Los ciervos naturalistas, las superposiciones existentes entre ellos, así como el lugar en que se representaron muestran que son figuras cuidadas, pero no hay señales de que haya existido ningún intento de realizar una composición entre ellas (EIROA, J., 1985-85, Fig. 3).

El máximo interés que se presenta en esa pequeña hornacina natural en que se encuentran estas pinturas ha sido el hecho de repetir sobre una figura el mismo tipo de ciervo macho, quizás cuando se iban perdiendo los preexistentes, a juzgar por las distintas intensidades de las tintas. Estas son más ténues en los que se encuentran infrapuestos al que dominó finalmente el espacio pictórico en último lugar. Otro dato de interés es su localización en el Guadalope, en el que ya se conocían otras pinturas más al sur (Ladruñán, Santolea, Castellote).

Es interesante sin embargo observar como todos los ciervos añadidos en distintos momentos mantienen un tamaño similar y un concepto estilístico absolutamente naturalista.

ZONA V: ALACON

3.3.2.2 ZONA V: ALACON

Los hallazgos de los llamados "talleres de silex" en la zona del Bajo Aragón, cuyo estudio comienza con esta zona, han sido frecuentes, aunque, como en otros casos, no proceden de excavaciones generalmente (VALLESPI, E., 1959a) y no hay evidencia de su relación con las zonas en las que se encuentran los abrigos con pinturas. Hay que señalar que las excavaciones de El Sol de la Piñera y El Serdá en la zona de Fabara (VALLESPI, E., 1960, pp. 19-39) a las que se uniran años más tarde Botiquería y Costalena aportaran datos que hay que tener en cuenta al estudiar estos conjuntos.

20. COVACHO AHUMADO (El Mortero). Alacón(Teruel)

En el único panel de este abrigo encontramos una gran variedad de figuras, de temas representados, así como de distintos tipos de asociaciones.

Existen varias reproducciones de estas pinturas pero ninguna de ellas nos muestra su contenido real. No obstante la de Almagro es la más util, para tener una idea global de la localización de las figuras. Este autor añade en su publicación (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 36) algunas de las figuras que no fueron calcadas por T. Ortego.

Es interesante observar que **la escena más importante ocupa el centro del panel**, existiendo otras composiciones muy diversas, con distintas calidades y temas a ambos lados de esta escena principal.

El hecho de que aparezcan en este panel temas poco habituales, como la **monta de animales** (F-1 y F-24) y otros también muy sugestivos, dan una identidad a este lugar. Muchos de, estos, a pesar de ser difícilmente identificables son en realidad más visibles de lo que en principio podamos pensar.

Nº8.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. XXIII-XXVII)

TEMA: CAZA DE CAPRIDOS

El motivo principal de esta escena parece estar formado por un grupo de cápridos. Algunos de ellos sólo aparecen indicados en la reproducción de las pinturas citada mediante un asterisco al que se unió una letra, como son C y C'. Hemos dado a estas figuras los números 30 y 31, respectivamente, en nuestro trabajo. En el calco citado dieron el número 16 para dos cápridos, por lo que hemos dejado este número para el de mayor tamaño y hemos numerado con el 32 al menor.

Además de esas figuras existe un grupo de arqueros. Uno de ellos se sustituyó por la letra E en la reproducción de Almagro. Lo hemos calcado y le hemos dado para este trabajo el número 33.

Todas estas figuras a las cuales hemos dado número permanecían inéditas hasta este momento.

Hecha esta aclaración metodológica podemos decir que ese grupo de cápridos, compuesto por cinco animales de la misma especie, fué realizado con un claro concepto naturalista. Todos corren de derecha a izquierda (NE a SO) a gran velocidad como muestra la postura muy extendida de sus patas.

Hay una gran homogeneidad entre F-30 y F-31. Su tamaño y color son muy similares y deben pertenecer a un mismo momento. Ambas son de color rojo oscuro y su tamaño es el mismo: 6 cms. F-10 y F-16 muestran también gran homogeneidad de tamaño, aunque su color presenta diferencias, siendo más oscura F-10 y de un color rojo vinoso F-16. F-32 ocupa un tamaño intermedio entre el primero y el segundo grupo mencionados.

Podríamos tener al menos dos momentos o dos manos diferentes en la realización de estas figuras. La conservación y la calidad de las mismas apuntan, no obstante, a que no debió existir mucho espacio de tiempo entre la realización de unas y otras.

Los arqueros son las figuras peor reflejadas en la reproducción de Almagro. Todos ellos presentan, sin embargo, un especial interés. Son claros los paralelos formales de sus cabezas, piernas, así como la posición de éstas, y transmiten, en todos ellos, la idea de una carrera veloz.

La coherencia entre la actitud de los animales y la de los arqueros es notable. El sentido de descripción de todos ellos ha sido planteada de un modo lógico. Así tenemos, además del grupo de animales ya descrito en su carrera de derecha a izquierda en sentido descendente, al conjunto de arqueros (F-15, F-17, F-19 y F-33) que corren hacia ellos desde distintas situaciones, planteadas todas ellas desde la

derecha e izquierda de la zona que ocupan los animales y, saliendo a su encuentro.

Los arqueros no presentan una semejanza formal absoluta, pero casi todos ellos responden a un mismo concepto estilístico naturalista estilizado expresionista, y sus tamaños son muy similares.

Los arqueros F-19 y F-33 son los que presentan mayores paralelos. Su color es un rojo vinoso muy oscuro. Su aspecto formal y su cuidada factura hace pensar que su ejecución se debe a un mismo momento, y posiblemente a una misma mano. La postura de sus piernas les lleva desde ángulos opuestos hacia el centro de la escena, y en este caso parece que su tinta, mejor conservada que la de los cápridos, ayuda a interpretar a estas figuras como fruto, bastante claro, de otro momento distinto al de los cápridos que persiguen.

Otros arqueros: F-15 y F-17 tienen un tamaño muy similar, pero su concepto pictórico y su color son muy diferentes, por lo que habría que pensar en ellos como incorporaciones aisladas. F-17 es muy tosca, mientras que la F-15 conserva más rasgos naturalistas a pesar de su estilización.

Toda la composición refleja un gran movimiento, y las figuras presentan un gran cuidado en reflejar sus detalles anatómicos.

Aunque existen otras figuras muy cercanas a las de esta composición, ninguna de ellas reune los requisitos que nos permitan pensar que pertenezcan a la composición analizada. No obstante hay que señalar que sobre F-17 existen unos trazos que en nuestra opinión, podrían no pertenecer a F-18 de la reproducción de Almagro, que fué interpretado por éste autor como un animal que persigue al arquero F-17. Probablemente esos trazos sean restos de otro arquero poco claro en este momento.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
10	Cáprido	Naturalista	10 (Horiz)	R.o.	646	156
16	Cáprido	Naturalista	10 (Horiz)	R.v.	652	157
30	Cáprido	Naturalista	6 (Horiz)	R.o.	645	155
31	Cáprido	Naturalista	6 (Vert.)	R.o.	645	155
32	Cáprido	Naturalista	7'5 (Horiz)	R.v.o	651	157
15	Arquero	Nat.est.exp.	5'5 (L.max)	R.vc.	649	157
17	Arquero	Nat.tosco	6 (Vert)	R.v.	653	157/158
19	Arquero	Nat.est.exp.	6 (Horiz)	R.vc.	655	158
33	Arquero	Nat.est.exp.	6'5 (L.max)	R.vc.	648	157

Nº9.- ESCENA II (LAMS. XXVIII-XXIX)

TEMA: ¿RECOLECCION?, ¿TREPADOR?.

Dado que conocemos elementos identificados como vegetales en el Abrigo de los Trepadores (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 40-42 y pp. 72-74) situado en el mismo cerro de El Mortero, asociados a figuras humanas, no dudamos que lo que aparece como F-21 en la reproducción que nos sirve de referencia, es un personaje asociado a uno de estos elementos vegetales. No obstante, en esta ocasión, es más atrevido por nuestra parte el clasificarlo como escena que en los casos conocidos del Abrigo de los Trepadores.

El personaje (F-21) dirige sus brazos hacia el arboriforme, y su cuerpo está ligeramente inclinado hacia ese lugar. A pesar de ello no vemos claramente que exista contacto entre uno de sus brazos, ni entre sus pies y el supuesto tronco. El trazo que se plasmó en la reproducción de Almagro, como un objeto que este personaje mantiene en una de sus manos, casi en contacto con el arboriforme, no se observa en la actualidad en el abrigo. Si existe sin embargo unas manchas informes que calcamos en ese lugar. Evidéntemente este personaje se pintó en un nivel más alto que la base del elemento vegetal, y no aparece claramente colgado ni enganchado a él, como parecen estar otras figuras del Abrigo de los Trepadores. En la parte inferior de la figura existen otras manchas informes que, podrían haber sido un elemento

indicador de la base sobre la que se apoyó la figura, pero la tinta es muy difusa.

El conjunto puede interpretarse como una escena en la que un personaje está recogiendo algo de este elemento al que, nos atrevemos a clasificar como vegetal; apoyándonos en su silueta y en los paralelos a los que ya nos hemos referido.

El color y la textura de su tinta ayuda también a aceptar la relación entre el humano y el arboriforme.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
21	Hombre	Nat.est.exp.	7(Vert)	R.v.	657	- -
34	Arboriforme	Tosca?	17(Vert)	R.v.	657	- -

Nº 10.- GRUPO I (LAM. XXX-XXXI)

TEMA: ¿FALANGE?

Como se puede observar en nuestro calco, tenemos aquí lo que queda de un conjunto de pequeñísimas figuras humanas filiformes que hemos identificado como "falange", especialmente, apoyandonos en los paralelos que conocemos. En el trabajo de Almagro estas figuras se interpretaron como un elemento que lleva en su mano F-6 (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 36 y p. 62). En éste hemos dado el número 35 a todo el pequeño

grupo, dada la dificultad de analizar por separado a cada una de las figuras que componen la "falange".

El análisis directo de las pinturas y de material fotográfico ampliado permitieron observar que, lo que pareció a otros autores ser simplemente unos trazos finísimos, y casi paralelos, de unos 3 cms. de longitud, **eran realmente pequeñas figuras humanas,** posiblemente de arqueros en una **actitud de una cierta "formación",** cuyos paralelos son conocidos en la zona del Maestrazgo (en Cueva Remigia y en El Cingle de la Gasulla) y en algún otro ejemplo en la misma zona de Alacón.

El grupo está muy deteriorado, por lo que **en este caso no se observan arcos encima de sus cabezas, como sucede en alguno de los ejemplos mencionados.** Si se puede observar, sin embargo, la cabeza de alguno de estos personajes así como sus piernas, y la unión de sus **brazos levantados a la altura de sus hombros, como si estuvieran enlazados a ese nivel.** Sus cuerpos fueron reducidos a unos trazos finísimos de tipo filiforme, lo que concuerda también con lo que sucede en otros grupos conocidos. El trazo indicador de su cuerpo se separa, en algún caso, en dos en su parte inferior, para conformar sus piernas. La base de las mismas está asentada claramente sobre una misma línea ideal horizontal, que marca el nivel sobre el que todos estos personajes se encontrarían.

Estos pudieron haber formado una escena, pero ante la falta de información sobre la actividad concreta que realizaban, y sobre el motivo de su actitud, parece aconsejable clasificarla como grupo. No obstante, tanto esa actitud como la perspectiva planteada, así como el ritmo y concepto estilístico, son reflejo de la intencionalidad del pintor de dejar plasmada la actividad común de un grupo. A pesar de lo escueto de la información que nos queda de esta conjunto esa intencionalidad fué evidenciada.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
35	Falange	Filif.	3(Alt.)	R.v.o.	640	155

Nota: Como dijimos el número corresponde a toda la agrupación de estos pequeñísimos personajes, los cuales están físicamente asociados a F-6.

Nº 11.- GRUPO II (LAMS. XXXII-XXXIII)

TEMA: AGRUPACION HUMANA

Está formado por dos pequeñas y peculiares figuras (F-8 y F-9) (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 36 y p.69), las cuales guardan entre sí grandes paralelos formales así como una actitud, tamaño, color, etc. muy semejantes. Ambas reflejan también un concepto pictórico naturalista tosco, lo que no impidió que su iconografía tenga un cierto interés, especialmente por el peculiar adorno que llevan sobre su

cabeza. Este adorno tiene la silueta de una capucha un tanto ondulada. (BALDELLOU, V., 1984, Fig. 2,B).

Esta indumentaria no tiene paralelos en el repertorio iconográfico de las figura humanas más naturalistas, pero podría estar reflejando un tipo de indumentaria muy diferente, perteneciente a otro momento y otra forma de vida distinta a la que aparece normalmente representada en las composiciones analizadas. Esto puede ser interesante cuando además vemos que ni son arqueros, ni portan otro tipo de armas.

Algunos personajes de Muriecho llevan en sus cabezas unos "tocados" que podrían ser capuchas, como dijimos, puesto que en la parte superior del mismo se observa un remate picudo muy pequeño que recuerda vestuarios de períodos posteriores y alejados a aquellos en los que creemos que se desarrolla el arte levantino. La iconografía de estas figuras las separa culturalmente del mundo con el que identificamos a los arqueros levantinos más dinámicos.

La actividad de los arqueros de este Grupo II es indescifrable, pero parece que los personajes señalan hacia un punto determinado. Curiosamente en ese punto existen los restos de una figura, sobre la que aparecen unos trazos cruzados que podrían interpretarse como un intento de anulación de esa figura. Uno de esos trazos se superpone también a uno de los brazos de F-8, por lo que evidentemente

es posterior también a esas figuras.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
8	Hombre	Nat.tosco	3'5(Alt.)	R.v.o.	642	156
9	Hombre	Nat.tosco	2'5(Alt.)	R.v.o.	642	156

.OTRAS ASOCIACIONES:

TEMA: ¿ MONTA DE ANIMALES ?

En este abrigo encontramos también algunas figuras que, presentan un tipo de asociación a algún elemento pictórico poco definido que, por su rareza, por deterioro, o por la tosquedad de su estilo, no nos permite realizar una interpretación segura. A pesar de ello, dado el interés que presentan, hemos recogido la información que proporcionan.

.Las agrupaciones peculiares son las formadas por F-1 con otras dos figuras y la que forman F-24 con otras dos. Ambas difieren bastante de la imagen que nos transmite la reproducción de Almagro (ALMAGRO, 1956, Fig. 36). Estos dos conjuntos se encuentran en los extremos izquierdo y derecho del panel, y no existe relación aparente entre ellas.

Tanto en la agrupación asociada a F-1 como en la relacionada con F-24 vemos un cuadrúpedo tosco en muy mal estado; y en ambos casos aparece sobre el lomo del animal lo

que interpretamos como una silueta humana, a pesar de su tosquedad.

.En el caso de F-1 el cuadrúpedo parece orientado hacia la izquierda. En la zona delantera de su lomo se pintó una figura humana en un plano sobreelevado. Se pueden identificar su cuerpo, la silueta de su cabeza y los dos brazos extendidos hacia delante de su cuerpo. (Núm.D. 635)

.En el caso de F-24 se distingue con dificultad el cuerpo del animal y el arranque de las patas, por lo que no podemos saber cual es su orientación. Como en el caso anterior **hay una silueta (al parecer humana) mucho más desdibujada que parece repetir el modelo anterior,** pero en este caso, está planteada en una postura mucho más torpe de brazos abiertos (Núm.D. 659), lo que podría indicar la búsqueda del equilibrio del personaje en esa actitud o quizá simplemente es fruto de la torpeza del artista.

Estas agrupaciones plantean como en otros casos, especialmente en esta zona, que la monta de animales, de forma más o menos funcional, debió de ser una práctica más extendida de lo que podemos pensar en el momento en que se pintaron estas figuras; lo que no quiere decir que ese fenómeno se deba al momento más característico del arte levantino.

.Otra agrupación interesante es la formada por F-4 y F-5. F-4 podría ser, como indicó como hipótesis Almagro un cánido sedente (ALMAGRO, M. , 1956, p. 68. Es muy difícil demostrar esta clasificación, pero trás realizar nuestro estudio podemos decir que la silueta de esta figura, a pesar de los desconchados existentes, parece ser la de un animal de esa especie. Es indudable que los animales que comunmente aparecen en los paneles de arte levantino: cérvidos, cápridos, bóvidos, etc. no tienen una silueta similar a la que aquí aparece cuando se encuentran sentados.

F-5 es el arboriforme junto al cual está sentado el animal y hacia el cual se encuentra orientado. Este arboriforme es muy semejante al que aparece en la Escena II de este mismo panel. El plano ideal de asentamiento de las dos figuras es el mismo, y la imagen que ambas transmiten juntas es muy sugestiva. Las dos tienen una tinta y una textura muy similares (Núm.D. 638).

21. LOS TREPADORES. (El Mortero) Alacón (Teruel)

En su único panel hay un número importante de figuras y una variedad estilística considerable. Algunas de estas figuras se encuentran en muy malas condiciones, especialmente favorecidas por la facil accesibilidad al abrigo, la cual favoreció que los problemas de conservación se acentuaran. Existen muchos desconchados de tamaño considerable que han sido realizados recientemente, lo que ocasiona algunas dificultades para realizar su estudio.

El conjunto de figuras más notable es el que da nombre al abrigo. Hemos llamado a ese conjunto Escena I, la cual se encuentra en la parte derecha del panel y es el más sorprendente, especialmente por lo extraña que resulta la actividad que realizan estas figuras que deben haberse pintado en varios momentos, dado que sus tamaños y conceptos estilísticos son muy variados.

En el centro del panel se encuentran otros dos conjuntos interesantes. El primero de ellos está formado por F-8 a F-19, las cuales son figuras humanas filiformes que aparecen luchando entre ellas y forman lo que llamamos Escena II.

Otro conjunto está formado por un grupo de pequeñísimas figuras realizadas mediante trazos finísimos y agrupadas como las conocidas "falanges" de arqueros que ya conocemos en otras zonas y a las que llamamos Grupo I. Sobre sus cabezas

se pintaron líneas ordenadas que representan sus armas levantadas como hemos visto también en otros lugares. Esto se aprecia muy bien in-situ.

La reproducción publicada (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 40) sirve como una primera aproximación, pero desgraciádamente no proporciona información gráfica sobre muchas figuras de tan pequeño tamaño, dada su falta de detalle.

Nº 12.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. XXXIV-XXXVI)

TEMA: TREPADORES (¿RECOLECCION?)

Está formada por las F-27 a F-29 y F-31. En todos estos casos cada vez que nos referimos a una de ellas, estamos considerando como tal a la figura humana más el "arboriforme" o elemento por el que cada una de esas figura parece trepar.

En nuestra opinión todas ellas podrían estar formando una escena de recolección, (compuesta por acumulaciones sucesivas), dado que el tema es conocido en el arte levantino en otras zonas, en las que también encontramos representaciones de trepadores.

Aúnque no sabemos si nos encontramos ante un arte que reproducía los temas de un modo realista, hay que reconocer al menos que estos pintores trabajan en general teniendo en cuenta las proporciones humanas, por lo que posíblemente también sean más o menos proporcionadas las dimensiones del

elemento por el que trepan en relación al tamaño de los personajes. Si ésto fuera así, esos elementos son de doble y triple tamaño que las figuras humanas, lo que no parece ilógico para un arboriforme u otra especie vegetal de gran tamaño.

Habría que pensar que si trepan por estos elementos, la razón por la que lo hacen debió de ser bastante práctica, y debieron darle suficiente importancia, ya que no se representan todas las actividades cotidianas que lógicamente debían de realizar estos grupos humanos, apareciendo sin embargo, está repetida en varios abrigos.

La recolección de algun tipo de comida puede ser una razón, mientras que buscar explicaciones en función de la caza no parece posible, dado que ninguna de estas figuras lleva ningún elemento de caza que se pueda asociar a dicha actividad.

Se puede pensar que tampoco se pintaron cestos, etc. para la recolección, pero es evidente que se pueden recoger algunos alimentos sin bolsas o cestos, o pueden lanzarse al suelo esde el lugar en que se encuentran.

Aunque cada una de estas figuras esté asociada a cada uno de estos elementos vegetales, produciendo la sensación de que no se pintó una escena, por estar cada personaje asociado a uno de esos "arboriformes", todos ellos realizan la misma

actividad y del mismo modo. Todo puede ser indicativo de que dicha actividad era realizada en grupo y de esta manera; lo cual puede justificar que ante la presencia de una de estas figuras pintadas, se fueran añadiendo otras, hasta conseguir de un modo espontáneo esta composición.

La intención del pintor o de los pintores de agrupar en la parte izquierda del panel estos personajes, que al parecer están subidos a estos "arboriformes", es bastante significativa como intención narrativa de una actividad en común.

El concepto estilístico naturalista tosco de las figuras humanas y sus posturas ayudan, junto a su actividad, a aceptar este conjunto como escena acumulativa. El sentido de la descripción viene señalado por el elemento vertical por el cual parecen trepar.

Esta escena proporciona una información iconográfica interesante a nivel formal que no queremos dejar de lado.

La cabeza de F-27 en la publicación mencionada tiene forma redondeada, pero no es apreciable en la actualidad por el gran desconchado que se ha producido en esa zona. F-29 aparece completa en esa publicación pero sufrió también con otro desconchado que nos ha restado toda la parte central de la figura, desde debajo de sus brazos hasta el arranque de sus piernas, con lo que no podemos saber si se trataba de una

figura femenina, que es lo que sugiere el calco de Almagro. El faldellín con picos no existe, y la larga melena interpretada como tal en la reproducción mencionada, podría interpretarse como la línea que símplemente se produce por la curvatura de la espalda (ALMAGRO, 1956, Fig. 40).

F-31 (a la que en el calco se añadió el número 32, pero que nosotros interpretamos como un sólo conjunto de hombre y vegetal) tuvo problemas a la hora de ser interpretada. Como se puede ver en nuestro calco lo que existe es una figura humana que no apoya sus pies en el arboriforme como hacen las otras, sino que parece que se apoya en el suelo, a juzgar por su posición. Sus brazos, sin embargo, si parecen estar en contacto con el arboriforme.

La pintura de su cuerpo queda interrumpido a nivel de la cintura y existe la figura de cáprido muy tosco (F-30) que, debió añadirse sin guardar relación con este personaje, corriendo hacia la izquierda, superpuesta a su cabeza, lo que crea una gran confusión visual para su interpretación.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg
27	Trepador	Nat. tosco	10(Vert.)	R.	681	--
28	Trepador	Nat. tosco	13'5(Vert)	R.v.o	682	--
29	Trepador	Nat. tosco	41(Vert.)	R.	683	--
31	Trepador	Nat. tosco	20(Vert.)	R.v.o.	684/686	--

.**Nota:** El elemento por el que trepa F-27 mide 27 cms. de altura.

Nº 13.- ESCENA II **(LAMS. XXXVII-XXXVIII)**

TEMA: ENFRENTAMIENTO DE ARQUEROS

F-8 a F-19 forman una interesante composición, en la que unos pequeños arqueros filiformes, repartidos en dos grupos enfrentados, luchan entre sí. El conjunto tiene toda la expresión que son siempre capaces de transmitir este tipo de figuras, a pesar del mal estado de conservación.

Unos arqueros están a la izquierda disparando hacia la derecha, donde se encuentra otro grupo; mientras que otros descienden desde la parte superior derecha incorporándose a la lucha.

El sentido de descripción de todos ellos es muy coherente con la actividad que realizan y su actitud, marcada por las posturas en que aparecen sus cuerpos, representados en una veloz carrera, y que transmiten una gran tensión.

Todo los pesonajes se encuentran en un espacio que mide aproximádamente veinte centímetros de longitud y sus tamaños oscilan entre los cinco y seis centímetros. Su color es rojo vinoso.

Toda la escena se pudo pintar en un sólo momento y por una sola mano, pués la homogeneidad formal y estilística de las figuras es notable.

Los enfrentamientos más evidentes son el de F-13 con F-12 y el de F-19 con el grupo F- 10 y F-11 parecen disparar en la dirección que viene F-19.

Los animales que hay debajo de esta escena no parecen relacionarse con ella, como indican sus tamaños, colores, concepto estilístico, etc. y por la falta de conexión escénica entre los arqueros y ellos. La flecha clavada en uno de los animales (F-21) sugirió en principio la posibilidad de que, existiera una acumulación en relación con estos arqueros, pero la gran diferencia de color entre una y otros nos hizo desestimar esa posibilidad. A pesar de ello los hemos reproducido en nuestro calco, para que pueda observarse que todas las características (posturas de los personajes, tamaños, actitudes, etc.) no permiten asociar a los pequeños arqueros y a estos animales.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
8	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
9	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
10	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
11	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
12	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
13	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
14	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
15	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
16	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
17	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
18	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162
19	Hombre	Fil.Exp	5 a 6(Vert)	R.v.	671 a 674	161-162

Nº 14.- GRUPO I **(LAMS. XXXIX-XL)**

TEMA: FALANGE

Este grupo está formado por siete arqueros, representados a modo de falange. A pesar de ser siete pequeñísimas figuras, dado que su representación es muy compacta, se respeta como casi siempre, que es posible, la númeración que existe en la publicación que usamos como referencia gráfica (ALMAGRO, 1956, Fig. 40). De este modo nos referiremos a esta falange como F-6.

Hemos preferido clasificar este conjunto de figuras como Grupo porque, a pesar de que como se puede ver, existe en él

una evidente idea de composición, no reune todos los requisitos para poder clasificarla como escena.

El pintor tuvo muy en cuenta los tamaños, posiciones y actitud (brazos levantados con arcos en la mano y piernas abiertas fírmemente apoyadas) a la hora de su realización. De ese modo la actividad de los arqueros, así como su ritmo tenso, el sentido de la descripción, su color y el concepto estilistico, no pueden ser más uniformes. Este es filiforme expresionista y su color es rojo-vinoso oscuro.

Estas pequeñas falanges han sido a menudo interpretadas en los calcos como manchas de color. Incluso hay algún caso en el que se traducen en el calco como un vegetal, como ya vimos. Los finísimos y muy cortos trazos ayudados por las pátinas naturales que la roca ha acumulado con el paso del tiempo han hecho que a menudo su identificación sea dificultosa. La evidencia de este grupo ayuda a comprender otros que, a pesar de los clarísimos paralelos que presentan, son algo más toscos en algunas ocasiones y están peor conservadas en otras.

A pesar de ello, dado que no es comprensible la motivación de tál actividad, hemos preferido dejarlo como Grupo. El artista demuestra que sabe componer y ordenar sus figuras en el espacio con un gran sentido plástico, que no siempre aparece en composiciones con figuras más elaboradas.

Una hipótesis quizá demasiado atrevida sería pensar que este Grupo I esté relacionado de algún modo con la Escena II de este mismo panel.

Dada la proximidad existente entre ambas composiciones en este panel, y dadas las coincidencias estilísticas y de tamaño entre la Escena II y este grupo podríamos atrevernos a plantear que, tanto una como el otro han sido realizadas por una misma mano.

La segunda parte de esta hipótesis giraría en torno a la posible intención narrativa del pintor en dos tiempos. Parece que el pintor nos ha podido dejar plasmados en el panel dos momentos de la misma historia.

Esos dos momentos serían descritos, en primer lugar, con el grupo de arqueros en una situación de tensión (todos unidos con los arcos levantados), lo que puede tener sentido si pensamos que cualquier pequeño grupo se dispone a la lucha con actitudes exaltadas, similares a la que aquí se ha plasmado.

Dadas las características formales y estilísticas, ya comentadas, todo ésto puede ayudar a conectar y a dar sentido a la escena de lucha, que podría ser el segundo tiempo de esta narración.

Somos muy conscientes de que es el primer caso hasta ahora en el que se podría plantear esta hipótesis, pero desde luego no queremos pasar sobre estos hechos artísticos tan singulares por una excesiva prudencia, pues pensamos que son muchos los elementos lógicos que ayudan a apoyar esa idea.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D	Neg.
6	Falange	Filif.exp.	9 (Vert)	R.v.	670	161

Nota: Hemos dado el mismo número al pequeño grupo de personajes por la homogeneidad y proximidad de los trazos que les conforman, lo que dificulta el aislamiento de cada uno de los personajes.

22. LOS BORRIQUITOS (El Mortero) Alacón (Teruel)

El conjunto de figuras que se pintaron en este abrigo es uno de los más caóticos, en cuanto a la colocación de las figuras, y a sus superposiciones (casi siempre poco respetuosas con otras pinturas anteriores), así como por la falta de sentido de la composición de sus pintores.

El primer calco se realizó en 1948 (ORTEGO,T., 1948) aunque no lo hemos utilizado como referencia en nuestro trabajo, al comprobar las grandes diferencias que presentaba respecto al original. Utilizaremos para ese fín la numeración que aparece en otro trabajo posterior (ALMAGRO,M., 1956, pp. 74-77 y Figs. 43 y 44) y numeraremos de nuevo las figuras inéditas.

Muchos de estos animales parecen ser toscos équidos, lo que llama la atención, especialmente porque no son representaciones habituales en el arte levantino.

La tosquedad de muchas de estas figuras junto al nivel de deterioro que ha ido en aumento en los últimos años, dificulta en gran parte la interpretación de las posibles composiciones que pueden haber existido.

Fundamentalmente hay en el panel tres agrupaciones de figuras, aisladas en la actualidad por los grandes desconchados que existen entre ellos, lo que también

dificulta su interpretación.

.La primera agrupación está situado a la izquierda del panel (F-1 a F-6). Algunas de las superposiciones que encontramos muestran cómo se ha ido pintando en diferentes momentos, según muestran los muy diferenciados conceptos estilísticos que ahí aparecen.

Llama la atención que, a pesar de la importancia que parece tener una de ellas, no se reprodujo en el trabajo de Almagro (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 43). Nos referimos a la superposición de una figura que parece una cierva (F-4), pintada en un color marrón oscuro y con un concepto naturalista bastante evidente.

Esta se superpone a una figura humana y pseudo-esquemática de color anaranjado. El calco mencionado no refleja la realidad de esta figura, especialmente la de F-5. Este es un dato de interés a la hora de efectuar el estudio de las superposiciones, ya que en general las figuras de características pseudo-esquemáticas, por asociación con lo que es la idea del arte esquemático y su cronología, se han clasificado generalmente como tardías, lo que obliga a estar atento sobre muchas generalizaciones que de modo más o menos explícito han ido aplicándose a estos temas.

No hay en este conjunto ningún indicio de composición que pueda ser interpretado como escena o grupo.

.La segunda agrupación de figuras se encuentra en la parte central del panel. Las reproducciones publicadas de este conjunto tampoco sirven para tener una idea fiable de lo que ahí se pintó. Tan sólo F-15, situada en la parte superior de este conjunto, se reprodujo de modo que transmitiera una idea bastante aproximada de estas figuras (son una figura humana y un posible équido). Estas dos figuras, agrupadas en el trabajo de Almagro con un sólo número (F-15), son las únicas que desde nuestro punto de vista pueden ser interpretadas como una composición.

En la parte inferior de la F-15 se encuentran F-7 a F-14 y la F-16.

En la reproducción mencionada (ALMAGRO,M. 1956, Fig. 43) F-8 aparece con un vacío de pintura en la parte delantera de su cuerpo, mientras que la realidad muestra que sucede lo contrario. Ese vacío no existe y la línea del lomo de ese animal se eleva justo en ese punto, en forma de un saliente redondeado que, desde luego, no puede ser interpretado como un jinete ó una carga, a juzgar por el lugar tan adelantado donde aparece y por la falta de información que proporciona esa silueta.

F-9 es una figura humana que plantea muchos problemas para su interpretación. Lo que se entendió como cabeza es realmente el arranque de su torax, que queda ahí interrumpido. Su cabeza y su cuello pueden verse en la

parte superior, aislados y sin relación aparente en el calco.

Lo que se interpretó como brazo izquierdo (levantado) es en realidad su antebrazo izquierdo, que cruza por delante de su cuerpo en dirección hacia donde se encuentra F-8. Posíblemente lleva un objeto alargado en su mano, pués existe una prolongación excesiva de un trazo de pintura en ese lugar. La mancha circular que se reprodujo asociada a la figura no puede interpretarse de ese modo, pués es muy difusa. Lo que se plasma como brazo derecho (levantado) es su antebrazo derecho.

.La tercera agrupación se encuentra en el extremo derecho del abrigo y tampoco contiene ninguna composición. Hay que señalar que las superposiciones son muy abundantes en esta zona del abrigo.

Llama especialmente la atención F-18, que puede ser un asno o équido, a pesar de que en el calco de Almagro parece un cáprido, que se confunde con la mancha de color que existe en su parte superior. F-20 no conserva completa la cabeza en la actualidad, pero hemos podido comprobar que esta figura humana tenía una cabeza muy diferente (Núm.D. 708) a la que aparece en el trabajo mencionado, en el cual parece llevar un adorno con un saliente.

Una revisión detallada permite observar que **su cabeza se pintó con forma redondeada**, aunque aparezca en la

reproduccion mencionada como un tocado con un saliente lateral. Sus formas anatómicas son toscas pero de rasgos naturalistas. Su pierna izquierda se superpone a la figura de un asno que se encuentra en la parte inmediata inferior del panel.

Asociada y confundida con este équido existe una figura humana que puede apreciarse claramente, aunque fué también muy mal reproducida en la publicación de Almagro.

Uno de los aspectos más característicos de las pinturas de este abrigo es la asociación temática de figuras humanas con asnos ó equidos, a pesar de que no existe más que una complicada y cuestionable composición.

Podría plantearse como hipótesis que la tosquedad de las figuras y la aparente ausencia de conocimientos por parte del pintor o de los pintores para plasmar la relación entre las figuras, muestra que estos artistas no deben ser los mismos que pintaron en los abrigos próximos del mismo cerro (Los Trepadores, El Covacho Ahumado o Los Recolectores). Es evidente que en ninguno de ellos existe este caos que puede ser tan significativo para su diferenciación y para el análisis de sus toscas peculiaridades.

Nº 15.- ESCENA I (LAMS. XLI-XLII)

TEMA: ¿MONTA DE EQUIDO?

F-15 reune, como dijimos, a dos figuras: una de humano y otra de équido que son perfectamente identificables. La reproducción de Almagro transmite una idea bastante aproximada de estas figuras (ALMAGRO, M., 1956, Figs. 43 y 44).

La asociación entre estas imágenes parece indiscutible, pues tanto el color vinoso como sus proporciones, así como el concepto estilístico naturalista tosco, y el sentido de descripción de las figuras, potencian esta idea.

Cuando se analizan tanto estos datos como la situación de las pinturas, la primera conclusión que se extrae es que la figura humana está intentando montar al animal y sujetarlo. La actitud en la que se pintó el personaje masculino con las piernas abiertas y arqueadas sobre el lomo del animal, y con su cuerpo adelantado, parece una correcta plasmación de la actitud corporal que mantiene un jinete en este tipo de situaciones.

La posición del pequeño asno con su cuello y sus orejas estirados, en situación de tensión y de alerta, parecen compaginar perfectamente con ese mismo momento. Hay que pensar que, a pesar de la tosquedad del artista, ha

conseguido transmitir en estas pequeñas figuras una información suficiente para su comprensión.

Pensamos que toda la composición se realizó de una sóla vez. Los tamaños de las figuras son realmente muy proporcionados entre sí: y el resto de los detalles ya analizados parecen indicar que esto es cierto.

Una de las características ds este tipo de figuras es la tendencia a una simplicidad formal. El tema podría describir una actividad relacionada con la domesticación. Son datos interesantes, que han de ser tenidos en cuenta y que serán revisados en otro apartado de este trabajo.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
15	Equido	Nat. tosco	7'5(Vert)	R.v.	702	- -
15a	Hombre	Nat. tosco	5(Vert)	R.v.	702	- -

23. LOS RECOLECTORES (El Mortero) Alacón (Teruel)

El análisis de las pinturas existentes en las dos cavidades de este lugar proporcionan una interesante información. No existen composiciones que puedan ser interpretadas como escenas, pero hay algunas figuras que permiten realizar algún tipo de asociación como grupo.

La existencia de figuras interpretadas por otros autores como recolectores (BELTRAN, A., 1960; y BELTRAN, A., y VALLESPI, E., 1962, pp. 7-17 y Lams. I y II) les ha hecho pensar que ..."nos hallamos pues en presencia de pinturas de clara época neolítica...".

Cuando dichos autores dan esta opinión se refieren a F-10, de los Recolectores I y al conjunto de las tres figuras muy interesantes que aparecen en su calco con F-13 en la misma cavidad. Al parecer se trata de figuras humanas en una postura en la que su torax aparece inclinado hacia delante, casi hasta alcanzar una posición horizontal respecto a la línea imaginaria del suelo sobre el que se asientan. Su identificación como figura humana es indudable en F-10, y presenta muchos más problemas en el conjunto de figuras que A. Beltrán y Vallespí llaman "Figura 13" (F-13 de los Recolectores I), conjunto que hace que estos autores se planteen que pueda ser una escena agrícola (BELTRAN, A., y VALLESPI, E., 1962, p. 14).

Todos ellos fueron interpretados como tales recolectores que son los que dan el nombre al abrigo, y uno de ellos como un posible sembrador. Desde nuestro punto de vista no hay suficiente evidencia de que ésto sea así, y la información que podemos extraer del abrigo no permite confirmar ni su actividad, ni hipotetizar sobre su cronología.

Lamentablemente un lascado, bastante reciente, en la parte delantera de la F-10 impide que podamos analizar el trazo que, se pintó delante de el.

De todos las figuras de este abrigo, es F-13 es el único conjunto que reune, como veremos, las características para ser estudiado como Grupo.

A pesar de no estar formando parte de composiciones queremos señalar otras importantes diferencias observadas respecto al calco de Beltrán y Vallespí. Aunque éste no sea el objeto de ésta Tesis, hemos querido dedicarle una atención especial por la importancia que este lugar tendría si pudieran derivarse de su conclusiones cronológicas, lo que como veremos no parece posible.

-En Los Recolectores I hay que señalar: (Indicamos lo que se desprende de nuestro análisis, dando por entendido que en cada caso al señalar lo que observamos significa que en el calco fué interpretado de otro modo).

.F-1 parece un bóvido naturalista a juzgar por las proporciones que se observan de su figura. Su color es vinoso oscuro (Núm.D. 712).

.F-2 es una tosca figura humana corriendo hacia la izquierda. Puede observarse a la izquierda de la imagen su pierna y pie derechos. Su color es anaranjado. (Núm.D. 713)

.F-3 fué interpretado por los mencionados autores como un indivíduo "negroide" pintado de perfil. Esa idea surge de la existencia de una silueta sinuosa en el contorno de la cabeza, fruto de pequeños lascados. La línea original continua en el espacio que en un perfil, correspondería al lugar de los ojos y de la boca. En realidad su contorno es más el de la cabeza de una figura humana, cuya silueta es la de un peinado de melena corta sin diadema, tan frecuente en estas figuras. Su color es vinoso oscuro. (Núm.D. 714)

.F-5 son los restos de trazos de un arco y posiblemente de una flecha. Existe además una mancha difusa de pintura. (Núm.D. 716).

.F-7 es un cuadrúpedo. Fué muy mal calcado. Se puede observar su morro bastante definido y dos salientes en la parte superior de su cabeza en mal estado, que podrían ser interpretados tanto como las orejas del animal como el arranque de una cornamenta. (Núm.D. 718)

.F-9 es lo que queda de una figura humana. A la izquierda de la figura existen unos trazos, que deben corresponder a su brazo. En su extremo se aprecia la silueta de una mano. En la parte inferior izquierda de la figura se observa una mancha que debe ser lo que queda de su pierna y quizá parte de un faldón. (Núm. D. 720)

.F-10 es, como dijimos, y como se interpretó en el trabajo de A. Beltrán, un personaje agachado hacia delante, pero no podemos saber en este momento si tuvo en sus manos un objeto que pudiera interpretarse como palo cavador o similar, según se desprende de la reproducción de estas pinturas realizada por Beltrán y Vallespí.

Esta figura presenta un perfil lleno de detalles : barba, cabeza rapada, nariz etc. A pesar de la tosquedad del acabado de la mitad inferior de su cuerpo, la figura guarda, especialmente en la parte superior de su cuerpo, unas proporciones bastante naturalistas. Por este motivo nos extraña que el objeto al que se refieren los autores mencionados estuviera pintado como llevado en sus manos, pues esto forzaría a que la figura tuviera unos brazos excesivamente largos, lo que rompería con el sentido de las proporciones que muestra el pintor. (Núm.D. 721)

.F-13 son como ya dijimos tres pequeñas figuras similares a F-10, aunque mucho más pequeñas y también mucho más toscas. La longitud máxima de cada una de estas figuras

es de tres centímetros. Su semejanza con F-10 es mucho más apreciable en la figura que se encuentra en la parte central de este pequeño conjunto. Su color es también similar a esa figura, pero tiene, sin embargo, un tono algo más intenso (Núm.D. 172)

.Hemos numerado como F-14 una figura inédita que se encuentra en la parte inferior izquierda de esta cavidad. Se trata de la figura de un arquero localizado a unos 25 centímetros al SW de F-5, de color rojo vinoso. Está corriendo hacia la izquierda y su concepto estilístico es naturalista estilizado expresionista. Puede observarse todo su cuerpo, a excepción de la parte derecha de su cabeza y el detalle del brazo del mismo lado. Parece llevar un objeto a modo de pequeña bolsa colgando de su cintura, a juzgar por la silueta prominente que aparece sobre su cadera. Entre sus piernas se pintó lo que pudiera ser su falo o un pequeño faldellín. (Núm.D. 726).

.Hemos numerado como F-15 a la figura de un pequeño cuadrúpedo inédito, que existe unos veinte centímetros al SW de la F-9. Podría ser un cuadrúpedo bastante tosco a juzgar por su silueta. Su altura es de 2'5 centímetros y su color es rojizo. (Núm. D. 727)

-En Los Recolectores II hay que señalar que:

.F-7 y F-8 fueron reproducidas muy simplificadas en el calco que utilizamos como referencia, presentando

diferencias notables con la realidad. Llama especialmente la atención la postura de estas figuras, que es muy semejante a la de las que presentan F-10 y las tres figuras incluidas en F-13.

Parece interesante que este fenómeno se repita en figuras tan diferentes estilísticamente. Miden 5 centímetros de longitud máxima (Núm.D. 733 y 734) y su color es un rojo vinoso oscuro.

.F-10 es una mancha bastante indefinida en el calco, pero parece una figura humana muy deteriorada. El trazo pintado en sentido desdendente, situado a la izquierda de la figura parece ser su brazo. (Núm.D. 736). Su color es rojo vinoso oscuro.

.F-11 presenta también bastantes diferencias formales respecto al calco de Beltrán y Vallespí. Es una figura humana muy tosca y expresionista; y tanto su forma y estilo como su color rojo carmín no son habituales en la zona (Núm.D. 737).

.F-13 está muy deteriorada y llena de líquenes, pero presenta muchas diferencias con el calco.

24. COVACHO AHUMADO. (Cerro Felío) Alacón (Teruel)

En este panel se encuentra un número importante de figuras que presentan gran variedad de tamaños, colores y conceptos estilísticos. La reproducción publicada (ALMAGRO, M., 1956, pp. 77-79, Figs. 45 y 46) sirve como en otros casos para tener una idea bastante aproximada de la situación de las figuras, así como de los tamaños y formas de las pinturas.

Es interesante observar que a pesar de que existen figuras muy diversas, casi todas ellas parecen estar participando en una actividad que ayuda a establecer su asociación. En primer lugar llama la atención la presencia centrada de las figuras de dos ciervas, cuyas imágenes parecen ser el foco de atención principal, pues la presencia y la postura de los arqueros solamente se explica en función de la presencia de esos animales, como pudimos apreciar al analizar sus actitudes y su situación.

Además de las figuras que aparecen en la reproducción de Almagro existe otra figura humana situada a unos cuarenta centímetros a la derecha de F-8 a la que hemos llamado F-12; es una personaje naturalista, aunque bastante tosco, de color vinoso oscuro y mide 14 cms. Está muy deteriorado en su parte inferior de la que sólo queda una mancha, pero todavía puede observarse parte de la mitad superior de su cuerpo. Su cabeza

es bastante abultada (probablemente se está reproduciendo un peinado de melena corta sin diadema), conserva la mitad de sus brazos desde el arranque y podemos ver que estos muestran que se representó en la característica postura que tienen la mayoría de los arqueros representados en una posición de carrera.

Debajo de uno de sus brazos pende un objeto a modo de pequeña bolsa. Esta figura nos recuerda a otra de similares características que se encuentra en la parte inferior del panel principal de El Garroso (situado en el mismo cerro en el que se encuentra este abrigo).

Tanto F-12 como la de El Garroso debieron ser de un tamaño poco habitual, pues sus proporciones nos muestran que debieron de ser más grandes que las de la mayoría de los arqueros de estas zonas. Tanto las de un lugar como las del otro tuvieron un planteamiento frontal y la posición de sus brazos, así como como la forma de su cabeza y el objeto que llevan colgando de su brazo, parecen mostrar la intencionalidad de representar dos veces un modelo muy semejante.

Las dos parecen haberse incorporado de forma aislada y ninguna de ella guarda paralelos estilísticos con el resto de figuras que existen en los abrigos donde se encuentran. Tampoco están formando parte de ninguna de las composiciones que se encuentran en sus paneles.

Curiosamente no se reprodujeron en el trabajo de Almagro ni las de este lugar ni las de El Garroso. La de El Garroso fué publicada hace pocos años (UTRILLA, p. et alii, 1986, Lams. 3-6)

En nuestra opinión hay en este panel un núcleo central al que se han ido añadiendo otras figuras, como sucede en tantas ocasiones. Casi todas han ido incorporándose, como veremos, de un modo bastante lógico, formando la Escena I.

Nº 16.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. XLIII-XLVI)

TEMA: CAZA DE CERVIDOS

El núcleo principal de esta composicón está formado por las F-3, F-8 y F-10. **Las dos primeras son dos ciervas de similar tamaño y color. Sus características formales y estilísticas también ayudan a plantear esa asociación.**

A pesar de que F-8 presenta más dificultad para su identificación, por el avanzado estado de deterioro que presenta, nos hemos apoyado para realizar su análisis en los paralelos formales que presenta con la otra cierva (F-3). **Es notable el modo como resolvió el pintor en las dos ocasiones el cuello y el arranque de la cabeza, con un trazo muy semejante.**

El arquero F-11 que se encuentra detrás de ellas está muy deteriorado, pero también mantiene un color y un concepto estilístico que ayudan a aceptar la relación clara con los animales. Aunque no aparece en el trabajo de Almagro, hemos podido ver que existe la parte del arco que se pintó delante de su cuerpo y algunos trazos de sus flechas. Esto se observa mejor no obstante con un buen análisis apoyado en ampliaciones fotográficas, pués en la actualidad es muy difícil apreciarlo in-situ debido a su alto nivel de deterioro.

El sentido de descripción (NE-SO) que presentan las tres figuras y la actitud en que fueron pintadas muestran la carrera veloz que el pintor representó.

Alguno de los trazos que se realizaron como representación de flechas clavadas en sus cuerpos, son asociables al mencionado arquero F-11, como sucede con uno de los trazos en el cuello de F-8. Este fué realizado con el mismo color rojo vinoso oscuro que las tres figuras a las que venimos haciendo referencia.

Las otras figuras que se incorporan a este núcleo principal son la F-2, F-4 y F-11.

F-2 fué también calcada parcialmente, pues hemos podido observar que es visible el brazo que sujeta el arco. Además de ésto, en la parte posterior de su cuerpo, existe una

mancha de color que debe corresponder a su otro brazo.

Su pierna anterior está levantada en ángulo, lo que podría traducirse bien por una situación en la que este arquero estuviera apostado esperando a la pieza, apoyando su pie en algún elemento no representado (por ejemplo, una roca), bien porque simplemente se está mostrando un plano de situación inclinada, muy coherente con el sentido de descripción de las figuras de las ciervas (F-3 y F-8).

En ambos casos podemos pensar que el pintor señaló la idea de un espacio determinado, donde sucedián estos hechos, a pesar de la ausencia de una plasmación real de ese espacio. Posiblemente se está aludiendo sin pintarlo a un paisaje con una fuerte inclinación del terreno, que ha sido indicado por las líneas de descripción de las distintas figuras que de un modo tan lógico se han representado.

F-4 es un pequeño arquero filiforme. Tanto sus características estilísticas como su tamaño rompen absolutamente con las figuras anteriormente mencionadas, pero su situación indica que parece haber sido incorporado en función de la presencia de la cierva (F-3), la cual está situada en la parte superior de donde él se encuentra. A juzgar por su actitud se dirige hacia ahí, llevando un arma o un arco en su mano.

F-11 puede apreciarse con claridad. Sin embargo presenta bastantes diferencias con la reproducción de Almagro, como puede apreciarse en nuestro calco.

La silueta de su cabeza es muy diferente a como se interpretó en el trabajo mencionado, donde aparece como un adorno con un saliente lateral. Este, sin embargo, tiene forma de casquete, lo que es interesante, dado que este tipo de adorno aparece en otros abrigos cercanos.

El concepto estilístico con que se realizó es bastante tosco. Su sentido de la descripción (E-O) le lleva sin embargo hacia donde se encuentra una de las ciervas (F-8). Su postura de piernas abiertas muestra la misma carrera veloz que aparece en las figuras del núcleo principal, al que esta figura debió añadirse, mostrando así que su pintor tenía una intención concreta y que poseía, a pesar de la tosquedad de su realización, una técnica suficiente para, a su modo, expresar su intención.

Además de todas las figuras estudiadas aparecen en este panel algunas manchas de color de difícil interpetación y un personaje inédito (F-12) del que nos ocuparemos en otro momento.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
3	Cierva	Naturalista	12'5(Horiz)	Vc.o.	765	184
8	Cierva	Naturalista	11(Vert.)	Vc.o.	768	184
10	Arquero	Nat. Estilo	11(Vert.)	Vc.o.	770	185
		(FIGURAS AÑADIDAS AL NUCLEO PRINCIPAL)				
2	Arquero	Nat. tosco	16'5(Vert)	R.v.o.	764	
4	Arquero	Fil.Exp.	6'5(Vert.)	Vc.o.	766	
11	Arquero	Nat.tosco	15(Diag.)	R.	771	

25. TIA MONA (Cerro Felío) Alacón (Teruel)

La imagen que nos transmite el trabajo publicado (ALMAGRO, M. 1956, pp. 79-81, Fig. 49) es muy confusa, a pesar de lo cual utilizaremos siempre que sea posible, la numeración que dió a sus figuras como primera referencia.

Las pinturas de este abrigo son muy espectaculares por el expresionismo tan marcado con el que se realizaron algunas de sus figuras. La mayoría no tiene paralelos con las de ningún otro lugar y, a ello hay que añadir que existen superposiciones significativas. Algunas de sus figuras fueron calcadas sin embargo de un modo poco acertado, omitiendo o distorsionando en la reproducción mencionada parte de la información que las pinturas nos proporcionan.

Antes de proceder al análisis de las composiciones señalaremos algunas de las diferencias observadas. En primer lugar hay que indicar que, aunque en la reproducción más difundida del panel aparecen las figuras a partir de la que lleva el número 3, existe en otra reproducción (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 48) la figura de un cáprido muy naturalista de un color rojo vinoso oscuro, el cual fué superpuesto a un fragmento de asta de ciervo naturalista de gran tamaño, a juzgar por la cornamenta que ahí aparece.

Los personajes aparecen realizados con unos conceptos bastante variados. Entre ello encontramos algunas figuras naturalistas y naturalista estilizadas, aunque aparece más generalizado un concepto naturalista más expresionista.

El asta de ciervo a la que ya nos hemos referido guarda paralelos con las de los cérvidos naturalistas de gran tamaño y gran calidad, como los de Calapatá y los de El Polvorín.

En toda esta zona de Alacón no aparecen más que en El Garroso, en este mismo cerro, animales de estas características. Por lo que tanto su existencia, como la superposición de una cabra naturalista de buen estilo sobre la cornamenta citada, son datos de una importancia considerable.

.A la derecha de F-5 existe una silueta de un circulo con tres radios en su parte superior-derecha que no fué calcada en su día.

.La silueta de la cabeza de F-6 tiene una forma de melena corta sin diadema, en vez de la silueta triangular que aparece en el calco de Almagro. Además puede apreciarse que el arranque de uno de los brazos en su parte posterior y su jarretera no tiene forma redondeada, sino que es angulosa y con unos colgantes en los extremos.

.Debajo de la jarretera de F-6, se calcó un trazo vertical que forma un ángulo con otro trazo. Estos dos trazos que aparecen aislados en el trabajo de Almagro, son el extremo del brazo de una figura y parte de su arco (a juzgar por su silueta). El resto de la figura no fué calcada. Sin embargo hemos podido identificar y calcar su torax, cabeza y el resto de su brazo que aparece unido al cuerpo. Hemos numerado a esta figura como F-12.

Esto es especialmente interesante porque la silueta de su cabeza y el planteamiento de su cuerpo no es habitual en la zona, guardando sin embargo un paralelo interesante con las características figuras de cabeza elipsoidal de El Civil (Valltorta). Pensamos de dedicar un trabajo analizar este tipo de diferencias que hemos observado en distintos lugares, por lo que, dado que no afecta la aquí analizada no afecta a las composiciones de este lugar, tan sólo queda planteado el hecho como una observación más.

El brazo adelantado de F-6 parece infraponerse a los trazos que cuelgan del cuerpo de F-5, cuestión difícil de comprobar, dado que F-6 es de un color mucho más claro que F-5 En estas circunstancias el tono claro se confunde a menudo y dificulta como sucede en este caso, su estudio, pués el tono oscuro es dominante y no permite discernir con seguridad el orden de ejecución.

.F-7 fué pintada señalando los rasgos fisionómicos en su perfil, observándose perfectamente la línea de la nariz y de la boca. El adorno que aparece en su cabeza es de un color y una textura muy diferente al que presenta el resto de su cuerpo, estando mucho más diluida y siendo más claro su color en dicho adorno. Probablemente ésto se debe a un añadido posterior a su realización.

.F-8 parecía una de las imágenes más confusas de este abrigo, sin embargo, como ya hemos dicho en alguna otra ocasión, este arte muestra generalmente unos mecanismos lógicos. Desde ese punto de vista parecía bastante extraño el que una figura pudiera tener varios brazos a diferentes niveles, como parece observarse en la reproducción de Almagro.

Después de un minucioso análisis podemos decir que en este caso se han superpuesto varios arqueros de distinta altura, lo que dificultaba su interpretación, dado que lo que no cubrió cada pintor que realizó su figura sobre otra ya existente, fueron precisamente sus brazos, al ser partes de su cuerpo que sobresalen en sentido horizontal. Hemos considerado como F-8 a la última que se pintó y hemos llamado F-13 a la de menos tamaño que se encuentra infrapuesta. A la derecha de la cabeza de F-8 se observa una silueta que puede ser la cabeza de otra figura anterior.

.F-9 interpretada en la publicación referida a nivel formal como una silueta femenina, no puede interpretarse como tal, pués en su pierna retrasada puede observarse el final del calzón que presentan muchos arqueros. Además de esto la parte anterior de su cabeza es más visible de lo que aparecía en el trabajo de Almagro y también puede observarse la silueta de su brazo adelantado. No la reproducimos en este momento porque no forma parte de ninguna composición.

Este análisis ha sido fundamental para poder comprender el funcionamiento de este panel que, en principio, parecía tener una gran homogeneidad estilística en gran parte de sus figuras, fruto de un momento bastante determinado; sin embargo se pueden distinguir como hemos visto, además de los dos momentos señalados a partir de F-1 y F-2, otros momentos en los que dominen las figuras más expresionistas, las cuales analizaremos con mayor profundidad al estudiar las composiciones.

Nº 17.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. XLVII-XLVIII)

TEMA: CAZA DE CERVIDOS

Está formada por F-3 y F-4. Ambas figuras tienen un sentido de la descripción que va de derecha a izquierda en un sentido NE-SW.

El arquero (F-4) es naturalista estilizado como el

cérvido (F-3), pero el expresionismo de estas figuras está más acentuado en el arquero que en el animal. El ritmo y la actitud de las dos figuras, así como sus tamaños son coherentes, lo que nos permite considerarlos como escena.

Aún así, el color rojo vinoso es más intenso en la figura del arquero, lo que unido a las diferencias estilísticas observables parece indicarnos que posiblemente fueran realizadas en dos momentos diferentes. A pesar de esa diferencia de tiempo en la realización, parece que fueron asociadas de un modo intencionado, a juzgar por el ritmo rápido, de carrera, que muestra la posición de las piernas y patas de una y otra figura en esta escena de persecución del cérvido.

La actividad de persecución y huida en la que intervienen arquero y cérvido respectívamente, sus actitudes y actividades son indudablemente complementarias, no existiendo otras figuras próximas a estas que reunan las condiciones necesarias para poder pensar que puedan formar parte de esta composición.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
3	Cérvido	Nat.est.	11'5(Horiz)	R.v.o.	743	179
4	Arquero?	Nat.est.exp	16(L.max)	R.v.o.	745	179

Nº 18.- GRUPO I (ACUMULATIVO) (LAMS. XLIX-L)

TEMA: CARRERA DE ARQUEROS

Aunque tenemos al menos tres arqueros de similares caracteristicas; con actitudes, estilos, ritmos y sentido de la descripción muy homogéneos, no podemos considerarlos como escena por no tener evidencia del motivo de su carrera armada.

Las figuras que se pueden agrupar con mayor seguridad son F-6 a F-8 y F-13.

F-5 (una de las figuras más extrañas que conocemos) a pesar de estar próxima a las anteriores, no puede considerarse como parte de este grupo, por no presentar ninguna de las características necesarias para poder considerarla así. Su rareza podría deberse en parte a los añadidos que se hicieron sobre sus piernas, a modo de salientes-colgantes que parten de su cuerpo, los cuales presentan una tinta mucho más clara que el resto de la figura.

Posíblemente, cada una de las figuras de este grupo fuera pintada por una mano diferente. Las más semejantes son F-7 y F-8, pero incluso éstas tienen características muy específicas que ayudan a diferenciarlas. Hay que señalar el distinto modo de resolver su cuerpo, el cual se estiliza al

acercarse a su cintura en F-7, y se ensancha por el contrario en esa misma zona en F-8. También los brazos presentan un planteamiento muy diferente, y si tenemos en cuenta el tamaño que debía tener F-13, a juzgar por sus proporciones, debía ser similar al de F-7.

F-6 es de mayor tamaño que F-7 y F-8, pero a pesar de presentar diferencias con ellas, el concepto pictórico naturalista estilizado expresionista ayuda a su agrupación.

Las diferencias formales de sus extremidades son evidentes, siendo en F-6 muy rectilíneas, con jarreteras ovaladas (en vez de con colgantes como F-8) y hay que señalar también el modo tan diferente de resolver sus pies. Los de F-7 podríamos calificarlos de sorprendentes en su detallismo expresionista, mientras que los de F-8 son de un tamaño mucho más proporcionado y de una factura mucho más simplificada.

Desde nuestro punto de vista existió un núcleo principal en este grupo que, parece haber estado formado por F-7 y F-13, a juzgar por sus paralelos formales y sus tamaños. Es indudable que F-8 se pintó después que F-13, y parece que tanto F-6 como F-8 deben haber sido incorporaciones posteriores.

El ritmo de carrera se expresó mediante la postura muy estirada de sus piernas. La posición de sus brazos es más tensa en F-7, que aparece en actitud de disparar, mientras

que F-8 y F-6 corren con sus armas en las manos.

Tanto el sentido de descripción NE-SO como su actitud y la actividad que realizan, obligan a pensar en ellos como parte de una composición, de la que aunque debieron existir más figuras, son los únicos elementos con los que contamos en la actualidad.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Ident.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
6	Humano	Nat.est.exp.	17(Vert)	R.v.o.	748/750	179/180
7	Arquero	Nat.est.exp.	8'5(Vert)	R.v.o.	748/750	179/180
8	Arquero	Nat.est.exp.	26(L.max)	R.v.	751/752	180
13	Arquero	- -	Incompleto.	R.v.	753	180

26. COVACHO DE EUDOVIGES (Cerro Felío), Alacón (Teruel)

Además de la presencia de las pinturas, en este lugar, cómo es sabido, se contó con la existencia de un yacimiento arqueológico, lo que permitió que I. Bariandarán lo excavara, siendo uno de los pocos lugares en los que se reunían pinturas y yacimiento en los que se trabajó con una metodología arqueológica, aunque los resultados hayan sido al parecer controvertidos.

Los materiales de la excavación de Barandiarán (BARANDIARAN, I., 1975, pp. 29-47), proporcionaron una cronología del Paleolítico Medio. Anteriormente se habían encontrado ..."dos fragmentos muy concrecionados de cerámica, acusándose en ambos el cuello y borde de una vasija voluminosa y panzuda, posiblemente eneolítica. Fué elaborada a mano con pasta negruzca y el cuello se recorre por dos refuerzos paralelos de distinto grueso, decorados con impresiones dactilares" (ORTEGO, T., 1948, pp. 29-30).

El conjunto de figuras no puede fecharse, como es evidente, por los materiales de la excavación de Barandiarán, mientras que algunos de los materiales que parece que encontró en superficie T. Ortego (ORTEGO, T., 1948, pp. 29-30) podrían ser más relacionables con estas pinturas entre las que contamos con figuras de clara tendencia a la esquematización, como son F-5 y F-6. En todo caso son

evidencias de que estos abrigos son espacios que se utilizaron en distintosperíodos culturales, dada su situación geográfica privilegiada para el control de la caza, entre otros usos.

A pesar de las diferencias estilísticas existentes entre F-5 y F-6, estas dos figuras presentan paralelos con algunas de las del abrigo de Tia Mona, localizado en el mismo cerro. En aquel lugar F-5 y F-8 presentan un concepto estilístico naturalista de gran expresionismo, muy similar al de F-5 y F-6 del Covacho de Eudoviges (Nums.D. 756 a 762).

Las imagenes que aparecen en el trabajo de M. Almagro (ALMAGRO, M., 1956, pp. 81-82 y Fig. 52) dan una idea apróximada de lo que existe en el panel, aunque alguna figura, como F-5, está en la actualidad mucho más deteriorada. A pesar de esas diferencias usamos la reproducción que este autor publica de las pinturas como primera referencia.

No existe ninguna escena en el panel en el que se pintó y las únicas figuras que pueden ser estudiadas como grupo son F-2 y F-3, son dos équidos realizados con un concepto naturalista muy tosco. Tanto su concepto estilístico como su color ayudan a disociarlos absolutamente del resto de las figuras del panel. El color de los dos équidos es anaranjado y su tinta es muy diluida, mientras que las figuras humanas esquematizadas presentan un color rojo vinoso muy oscuro y

una tinta muy espesa.

Esas figuras humanas de tendencia esquemática no tienen ninguna de las características necesarias para poder considerarlas como composición, y en nuestra opinión escapan por su estilo del campo de ésta Tesis, como sucede con otras figuras esquemáticas que existen en otros paneles y que pertenecen a otros conceptos que requieren otro tipo de estudio.

A pesar de ésto queremos señalar su existencia ya que ello ayudará a entender la evolución pictórica de la zona.

Nº 19.- GRUPO I **(LAM. LI)**

TEMA: AGRUPACION DE EQUIDOS

Está formado por F-2 y F-3 que como ya dijimos, son dos équidos bastante toscos, con gran uniformidad de color. Su tamaño, su orientación de izquierda a derecha y su sentido de la descripción (O-E) ayudan también a su asociación. A su derecha existe, en un plano un poco inferior, la figura de otro cuadrúpedo bastante tosco que tan sólo conservan los cuartos traseros y sus patas. Este no presenta rasgos que evidencien su relación con las figuras anteriores. No acompañamos la reproducción de otro autor por ser en este caso innecesario.

Aunque en general sólo hemos considerado los conjuntos de animales de similares características como grupo, si sus paralelos conceptuales eran muy evidentes, además de considerar en cada caso que tuvieran una misma postura,, etc., en este caso aceptamos de antemano que somos menos estrictos con nuestro trabajo, ya que la tosquedad de estas figuras no permite que analizemos muchas de las cuestiones, que en otros casos tenemos en cuenta. No obstante el hecho de que sean équidos -poco frecuentes en el arte levantino- y que precisamente sean tan homogéneos en su tosquedad, su color, su tinta, etc. parecen datos que ayudan a ver la intencionalidad de asociación, y dadas las peculiaridades tan específicas de las pinturas de esta zona, preferimos recoger la información que nos proporciona su asociación. Además de esto parece bastante claro que la capacidad técnica del pintor no le hubiera permitido llevar más allá su intención de asociación de estos animales, dado que a duras penas consiguió realizar las figuras de estos équidos.

Sobre F-2 y F-3 existe otro pequeño cuadrúpedo de características muy distintas a las figuras de esta composición, con la que no parece guardar ninguna relación.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
2	Equido	Nat.tosco	20(Inc.)	Njd.cl.	757	182
3	Equido	Nat.tosco	30(Horiz)	Njd.cl.	757	182

(Nota: F-2 está incompleta. A juzgar por sus proporciones debió ser 4 ó 5 cms. más larga)

27. LOS CAPRIDOS (Cerro Felío), Alacón (Teruel).

La reproducción publicada por Almagro de las figuras de este abrigo (ALMAGRO, 1956, Fig. 54) sirve en este trabajo como referencia para la localización de las figuras que en su día se identificaron. Hacemos esta aclaración porque, **hemos encontrado siete figuras de diferentes tamaños que no aparecen en el trabajo mencionado.**

En su mayor parte son pequeñísimas figuras humanas (F-22 a F-26), algunas de las cuales son arqueros. Sus dimensiones son de aproximádamente 3 cms. de longitud máxima. El color predominante es grisáceo.

F-27 es una figura humana pintada en un color anaranjado muy claro y con una tinta muy diluida. F-28 es la parte anterior de un bóvido que mira a izquierda, el cual, a juzgar por sus características formales, podría no haberse terminado nunca. Se observa la cornamenta, la cabeza, y la línea del lomo del animal a pesar de estár muy calcificada, mide 13 cms. de longitud y no parece guardar relación con los otros animales del panel.

Además de estas figuras inéditas (Nums. D. 774, 778, 780, 783, 793 y 794) el panel tiene tres escenas muy interesantes en las que participan figuras que si se reflejaron en el trabajo de Almagro (ALMAGRO, M., 1956, pp. 81-86). Las pequeñas figuras que faltan en el mismo no

parecen pertenecer a ninguna de las composiciones.

Nº 20.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. LII-LIV)

-TEMA: CAZA DE CERVIDO (Rodeándole, ¿AL COPO?)

A pesar de que existan importantes similitudes entre las figuras de esta escena (F-12 a F-18) y que esto, en un primer momento, podría llevarnos a pensar que son contemporáneos, un mismo momento, un análisis posterior permite observar diferencias bastante claras entre algunas de las figuras, indicadores posibles de las distintas fases en las que se realizó el panel.

El centro de la escena está ocupado por F-15. Es un cérvido al cual persiguen y acosan unos arqueros desde distintas posiciones, lo que origina un sentido de la descripción circular y centrípeto.

El cérvido tiene una tinta más densa y un color rojo vinoso más oscuro que los arqueros y, su estilo es también diferente, pues es más naturalista que dichos personajes. Estos fueron realizados con un concepto naturalista tosco, muy estilizado, que en algunos casos es casi filiforme, como sucede con F-18.

Podría haberse pintado el cérvido en un primer momento, y haber añadido posteriormente a su alrededor las figuras humanas.

Probablemente estos personajes han sido añadidos estos en varias ocasiones, a juzgar por la diferencia estilística y por sus distintos tamaños. F-12, F-13 y F-14 están situadas en la parte izquierda de la composición y tienen tamaños que oscilan entre 6'5 cms que mide el primero y 9'5 cms. que mide el último. Los que se situan en la parte derecha de la escena (F-16, F-17 y F-18) miden entre 10'5 cms. el primero y 11'5 cms. el último.

F-27 (una de las pequeñas figuras humanas inéditas que hemos mencionado) se encuentra en medio de esta composición, entre los arqueros F-16 y F-17, y el cérvido al que persiguen. El concepto estilístico de esta figura no presenta, sin embargo, la acusadísima estilización, próxima al filimorfismo, que presentan la mayoría de los arqueros de esta escena. Tampoco su color, ni su actitud, permiten esa asociación.

F-26 (otra de las figuras inéditas) se encuentra en la parte inferior de esta escena. Como en el caso anterior no existe ningún dato que permita su inclusión en esta composición, especialmente, porque su sentido de descripción le lleva hacia la izquierda, donde no encontramos ya ningún elemento de esta escena. Su concepto estilístico, su tamaño y su ritmo no aportan tampoco ningún dato que la relacione con el resto de las figuras.

En el sentido de descripción de la escena domina la tendencia NE-SO, dado que el animal corre de derecha a izquierda con esa inclinación. Los arqueros F-16, F-17 y F-18 corren trás él en la misma dirección y con el mismo sentido de la descripción. F-13 y F-14 disparan sin embargo al animal, desde el lugar adonde ésta va a llegar en su carrera: desde la izquierda del animal y apuntando hacia la derecha.

Esta es una de las composiciones más coherentes y más desconocidas, dado que el pequeñísimo tamaño en el que se reprodujeron en el trabajo mencionado, hace inapreciable la armonía y el ritmo de este conjunto de figuras.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
12	Arquero	Nat.tosco	6'5 (Diag)	R.v.cl.	785	188
13	Arquero	Nat.tosco	13 (Diag)	R.v.cl.	786	188
14	Arquero	Nat.tosco	8'5 (L.max)	R.v.cl.	787	188
15	Cérvido	Nat.	12'5 (L.max)	R.v.o.	788-789	189
16	Arquero	Nat.tosco	10'5 (L.max)	R.v.cl.	790	189
17	Arquero	Nat.tosco	13'5 (L.max)	R.v.cl.	791	189
18	Arquero	Filiforme	11'5 (L.max)	R.v.cl.	792	189

Nota: Las figuras 17 y 18 presentan a pesar de tener algunos rasgos naturalistas una gran tendencia al filimorfismo.

Nº 21.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. LV-LVII)

-TEMA: CAZA DE CAPRIDOS (Esperando a los animales).

Esta escena está compuesta por F-3 a F-5 más F-9 y F-10. Aunque F-8 está muy deteriorada; a juzgar por los paralelos que presenta con F-10, debe pertenecer al conjunto. En ella encontramos dos cápridos naturalistas muy visibles (F-3 y F-5) y otro que en la actualidad es prácticamente inapreciable (F-2). Estos animales están orientados hacia la derecha, con un sentido de la descripción SO-NE. Se dirigen hacia el lugar donde se encuentran dos figuras de arqueros en una actitud estática que parece mostrar su espera (F-8 y F-10), al tiempo que F-9 apunta en dirección al espacio donde se encuentran F-3 y F-5. En la parte superior del conjunto de cápridos fué realizada otra figura humana mucho más pequeña que las anteriores (F-4) la cual camina en dirección hacia ellos.

Los animales están con las patas delanteras en un plano imaginario superior al de sus patas traseras, lo que podría indicar que estaban trepando por una pendiente ascendente, al final de la cual les esperan los cazadores. Este tipo de representación no es habitual, ya que generalmente se elige un sentido de la descripción horizontal o con una inclinación en la que los animales corren cuesta abajo cuando se pretende ilustrar este tipo de situaciones.

Los cápridos presentan un concepto estilístico naturalista y una factura muy semejantes; sin embargo los arqueros difieren notablemente, pues están realizadas con un concepto filiforme y bastante tosco. Todas las figuras de esta escena tienen un color rojo vinoso, aunque existen distintas intensidades de color. Probáblemente arqueros y cápridos han sido pintados en dos momentos distintos.

En la parte inferior de esta escena están situados algunos de los pequeñísimos arqueros inéditos ya mencionados (F-22 a F-25), pero ninguno de ellos presenta un sentido de la descripción que permita justificar su presencia en relación con la escena que estamos analizando. Sus dimensiones máximas oscilan entre 3 y 3'5 cms., y todos ellos caminan de izquierda a derecha con un sentido de la descripción O-E.

Tanto sus proporciones como la calidad de esas imagenes muestran no obstante la capacidad de control y de expresión de su realizador, por lo que no podemos suponer que haya existido una torpe incorporación y podemos pensar que incluso pudieran haber existido antes de que se pintara esta composición, pues su tinta es casi imperceptible en la actualidad.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
2	Cáprido	(En la actualidad es inapreciable)				
3	Cáprido	Nat.	23 (Diag.)	R.v.	775	186
4	Humano	Nat.tosco	7 (Inc.)	R.v.cl.	776	186
5	Cáprido	Nat.	29 (Diag.)	R.v.	775-777	187
8	Arquero	Filif.	4 (Inc.)	R.v.	779	188
9	Arquero	Filif.	20 (L.max)	R.v.	781	188
10	Arquero	Filif.	5 (Inc.)	R.v.	781	188

Nota: El concepto estilístico de F-8, F-9 y F-10 tiende al filimorfismo

Nº 22.- ESCENA III (ACUMULATIVA) (LAMS. LVIII-LIX)

TEMA: CAZA (Persecución)

Esta escena de caza está formada por dos arqueros y un cáprido. Los dos arqueros (F-20 y F-21) corren trás un cáprido (F-19) a gran velocidad, a juzgar por la postura de sus piernas. Todas las figuras estan orientadas hacia la izquierda y su sentido de la descripción es NE-SO.

Las figuras humanas expresan mayor tensión y velocidad que la figura del animal, a lo que contribuye en parte la diferencia estilística existente entre los humanos y el animal, como sucedía en la escena II.

No existe ninguna otra figura alrededor, por lo que la identificación de la composición, en este caso, no presenta mayores problemas. El cáprido debió pintarse en el mismo momento que se realizaron las F-3 y F-5 de la escena II, y posíblemente todas ellas fueron realizadas por la misma mano, ya que hay un claro paralelo formal y estilístico, y sus dimensiones son también muy semejantes. Los conceptos manejados en las tres figuras de esta escena indican sin embargo que F-19 debía existir cuando se incorporaron los arqueros F-20 y F-21. El primero conserva algunos rasgos naturalistas, mientras que el segundo es más filiforme.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm. D.	Neg.
19	Cáprido	Nat.	23 (L.max)	R.ngz.	795	- -
20	Arquero?	Nat.tosco	16'5 (L.max)	R.v.	796	- -
21	Arquero	Filif.	19 (L.max.)	R.v.	797	- -

28. EL GARROSO (Cerro Felío) ALACON (Teruel)

En el análisis y en la reproducción de las figuras de este abrigo, realizado hace ya más de treinta años (ALMAGRO, M., 1956, pp.86-90 y Fig. 57), no se plasmaron otros personajes que sin embargo siguen siendo visibles en la actualidad, como sucedía en otros lugares. En 1984 revisamos la zona y pudimos constatar este hecho, al que otros autores dedicaron un trabajo específico (UTRILLA, P. et alii, 1986-87, pp. 211-221 y Láms. 2 a 6, 8 y 9).

Usamos la reproducción de P. Utrilla como referencia de la situación de las figuras (UTRILLA, P. et alii, 1966-87, Fig. 5), aunque hemos numerado las nuevas figuras al introducirlas en la reproducción.

La mayor parte de esas figuras olvidadas se recogieron en el trabajo de p. Utrilla al que hemos hecho referencia.

Antes de analizar las composiciones de este abrigo, queremos señalar algunas cuestiones de interés sobre las figuras de este panel, ya que dan una idea muy exacta de la variación de conceptos estilísticos con los que se pintó en este lugar; pues dentro del conjunto de abrigos de el Cerro Felío este es sín duda el que contiene un número y una calidad de pinturas más significativos.

El olvido que se produjo en reproducciones anteriores se debió probáblemente a que al construir un muro que impidiera el acceso a las pinturas se dificultó quizás el que la persona que la realizó se fijara en estos personajes (F-29 a F-33), las cuales quedan más hacia el exterior del abrigo y sin protección.

.F-29 es una cabeza de cabra de color grisáceo que mira a derecha, mide 6'5 cms. en sentido horizontal. (Núm.D. 830). y está muy calcificada, lo que dificulta tremendamente su identificación. Se encuentra 34 cms. a la izquierda de la F-8. Es una figura de claro sentido naturalista, muy equilibrada y proporcionada.

.F-30 es prácticamente imperceptible, pero se observan manchas de color que parecen pertenecer a una figura humana de color negruzco. Mide 14 cms. en sentido vertical (Núm.D. 831) y se encuentra a 28 cms. a la izquierda de F-8.

.F-31 es una figura humana de orientación poco definida. Sus piernas están abiertas, pero dada la estilización que presenta es difícil conocer su orientación. Su color es negruzco y mide 11 cms. en sentido vertical. (Núm.D. 832). Se encuentra a 7 cms. a la izquierda de F-6 y es muy estilizada, con tendencia al filimorfismo.

.F-32 es la la mitad superior de un arquero orientado hacia la izquierda. Su color es negruzco, su diagonal mide 12

cms. (Núm.D. 833) y presenta un concepto estilístico naturalista estilizado muy similar al de F-1 y F-2, que se encuentran a su derecha. Son apreciables el mismo tipo de peinado que el de estas figuras, así como el arco y las flechas que lleva en su mano derecha. Se encuentra exactamente a 7 cms. de la cabeza de F-1.

. F-33 son las piernas de una figura humana másculina portadora de calzones largos. Su color es negruzco y bastante oscuro. La longitud de estas piernas es de 12 cms. en sentido vertical, lo que indica que posíblemente mediría 24 ó 25 cms. de longitud si la figura estuviera completa (Núm. D. 834). Su concepto estilístico sería probablemente muy similar al de F-1 con la que presenta paralelos, pues es muy semejante el modo cómo se han resuelto sus piernas. Se encuentra a 6 ó 7 cms. a la derecha de las piernas de F-1.

.F-34 es una figura con problemas de interpretación. En la parte superior de su cuerpo se observa claramente la silueta de su cabeza, y en sus brazos, orientados hacia la izquierda, lleva un arco. También puede apreciarse parte de su tronco. A partir de ahí, aunque en un primer momento parece que su cuerpo se estiliza y alarga desproporcionádamente, lo que en realidad sucede es que las piernas, que fueron realizadas con un finísimo trazo, **están orientadas las dos hacia la izquierda** como sucede con sus brazos, transmitiéndonos una actitud poco habitual que nos hace pensar que el arquero está sentado. No obstante no es

este el único caso con estas características en las pinturas de este Cerro Felío.

Debajo del lugar que ocuparían sus nalgas aparecen restos de lo que parece ser otra pequeña figura humana de dimensiones similares a las de F-34. Parece estar sentada orientada hacia la derecha, y se puede observar la silueta de lo que debe ser su cabeza y parte de su cuerpo. Además existen dos trazos hacia la derecha que pensamos que son sus piernas.

El concepto estilistico es filiforme. Se encuentran a 3 ó 4 cms. a la izquierda de la cintura de F-14. El tamaño en sentido vertical del conjunto de las dos figuras es de 10 cms. (Núm.D. 835)

Aproximádamente en el centro del panel aparece otro grupo de figuras que también fueron olvidadas en su día. Son las figuras F-35 a F-38. **El espacio que ellas ocupan tampoco fué plasmado en el trabajo de Almagro,** ya que se unieron de un modo desacertado las figuras que limitan con este nuevo conjunto. Estas ocupan un espacio de 31 cms. de anchura, enmarcado a su izquierda en sentido longitudinal por F-12 y F-15 y a su derecha por F-13. Estas figuras tienen las siguientes características:

.Lo que denominaremos F-35 parece que, como en el caso anterior, son realmente varias figuras. **Es una representación**

muy atípica, pues hay un arco y una flecha, y un elemento de estructura trapezoidal en su base con dos salientes redondeados en su parte superior. Todas estas figuras tienen un color rojo vinoso muy oscuro, ocupan un espacio de 11 cms. en sentido horizontal (Núm.D. 837) y se encuentran a unos 10 cms. a la derecha de F-12. Lo más curioso de estas figurase hecho es que a su derecha se encuentra F-36, la cual muestra caracteristicas muy similares, como veremos.

.F-36 parece que repite, como hemos dicho, la estructura de las imagenes anteriores. La presencia de unas podría haber motivado el que se copiaran las otras. En este caso existe también una silueta arqueada y otra figura que recuerda formalmente a la imagen trapezoidal que vimos en F-35. A pesar de que en este caso sus límites son más regulares, su conservación es peor que en el conjunto de F-35.

Su forma reproduce una silueta de hacha con el filo curvado en la parte superior. En su parte inferior existe un pequeño vacío de pintura de silueta rectangular muy regularizada. Su límite inferior tiene unos pequeños salientes laterales, a modo de reborde y un resto de pintura muy ténue que parece surgir de esa zona. No es el único caso en que se pintan objetos aislados en los paneles de arte levantino y tampoco es el primer caso en que aparecen imagenes aparentemente abstractas y tan desconcertantes como ésta última.

No hay que olvidar la existencia de imagenes como ésta. Es evidente que no podemos asegurar que se esté reproduciendo un objeto real, es decir: un hacha con orificio para enmangue, pero hay que dejar abierto un interrogante sobre estos temas (Núm. D. 838). Como es sabido estos abrigos se han visitado en muchos momentos y esta imagen fué muy cuidada, lo que muestra la intención del pintor de plasmar exactamente lo que pintó. El momento al que pertenece, y la razón de su presencia, permite realizar hipótesis muy sugestivas, relacionadas con la idea de las ofrendas o cuestiones similares, aunque por el momento no contemos con argumentos firmes en los que apoyar esta hipótesis.

.F-37 es un arquero. Podemos observar la parte superior de su cuerpo y unos trazos que corresponden a su arco y armas. Estos podrían haberse pintado en un momento distinto al resto de la figura. A partir de su cintura se puede apreciar también el arranque de sus piernas. La tosquedad de la factura de su cabeza no impide observar la silueta de una melena corta.

Fué realizado con un concepto naturalista estilizado bastante expresionista y tosco; su color es rojo vinoso y mide 21 cms. en sentido vertical. Su tinta tiene todavía en la actualidad tan buena conservación que parece imposible que no se reprodujera con anterioridad al trabajo de p. Utrilla et alii. (Núm.D. 839)

Como sucede con F-32, hay mucha semejanza entre esta figura y F-1 a la que podría copiar de modo más tosco. El esquema es el mismo, aunque F-1 está mucho mejor planteada; siendo además su factura mucho más cuidada, lo que se aprecia de modo especial en la silueta de su cabeza. El modo de realizar la cabeza de F-37 es similar a la de F-15 que se encuentra unos 12 cms. a su izquierda.

.F-38 es un arquero de características muy interesantes. Su cuerpo aparece doblado hacia delante, formando un ángulo de unos cuarenta y cinco grados respecto a sus piernas estiradas, y es una imagen de gran movimiento. En su mano adelantada lleva el arco, y en la que mantiene en alto por encima de su cabeza lleva un haz de flechas.

El hecho de que exista un desnivel en la roca entre la zona donde fué pintado el cuerpo del arquero y la que se encuentra inmediatamente a su derecha, parece que indican que el arquero está saltando de uno a otro lugar.

Su concepto estilístico es naturalista estilizado, aunque dicha estilización es inexistente en sus piernas y sus detallados pies que son de un gran naturalismo y un gran detallismo.

Es de color rojo vinoso y mide 11 cms. de longitud máxima. Su cuerpo fué perfilado, rellenando su interior con trazos que hoy tienen un tono más claro.

Tiene paralelos bastante notables con la F-60 de la Escena III de la Cañada de Marco, Alcaine.

En el extremo derecho del panel se encuentra también otro grupo de figuras que no aparecieron en la publicación de Almagro (F-39 a F-44). Sus características son las siguientes:

.F-39 es un cuadrúpedo (posiblemente un cáprido); su concepto estilístico es naturalista, está orientado a la izquierda, y su color es un rojo vinoso bastante vivo en la zona que no está cubierta por una capa calcárea, siendo grisáceo en las zonas que si lo están. Se encuentra a 5 cms. por encima de F-28 y mide 5 cms. de longitud máxima. (Núm.D. 841)

F-40 a F-44 forman un conjunto de animales, algunos de los cuales son como veremos cuadrúpedos.

.F-40 es muy poco visible, pero son los restos de un cáprido orientado hacia la derecha. Su longitud máxima es de 9 cms. y su color es rojo vinoso. (Núm. D. 843)

.F-41 son los restos de un cáprido naturalista que está orientado hacia la izquierda. Pueden verse muy bien la forma de su cabeza con el detalle de las pequeñas orejas y la cornamenta, así como sus patas delanteras y la parte anteriorde su cuerpo. (Núm. D. 844). En la parte inferior de

esta figura pueden apreciarse algunos restos de un pequeñísimo cuadrúpedo.

.F-43 es un ciervo naturalista orientado hacia la derecha. A partir de lo que de él queda, podemos ver que era una figura muy proporcionada. A pesar de que su cornamenta está bastante deteriorada, pueden apreciarse los trazos muy seguros empleados en su ejecución, los cuales transmiten un efecto realista.

En la parte central de su cuerpo existe un gran desconchado, pero se pueden ver los límites superior e inferior del mismo. También se conserva el arranque de tres de sus patas. La postura que presentan las dos patas delanteras refleja el movimiento del animal, lo que muestra el intento de plasmar una figura dinámica. Ese dinamismo no permite, sin embargo, relacionar a esta figura con otros ciervos estáticos que existen en otros abrigos de la zona. Su color es rojo vinoso y su longitud máxima es de 8 cms. (Núm. D. 846).

.F-44 es un pequeño cáprido orientado hacia la izquierda de color rojo vinoso oscuro (Núm. D. 847).

Debajo del panel principal existen otras dos figuras (F-45 y F-46) que no fueron tampoco calcadas en los trabajos de Ortego ni de Almagro. Estas figuras son también fruto de una representación aislada, pues a pesar de ser dos figuras

másculinas (posiblemente dos arqueros), los conceptos estilísticos tan diferenciados, tamaños, etc. impiden establecer la relación entre ellos. Además existen en esa zona del panel algunas dedadas, para las que no conocemos paralelos en las áreas próximas.

.La figura situada en el extremo izquierdo de la parte inferior del panel principal (F-45) es lo que queda de un pequeño arquero. Este corre hacia a la izquierda, a juzgar por la postura de su pierna adelantada y de lo que queda de su pierna retrasada. En la pierna adelantada puede apreciarse una jarretera a la altura de su pantorrilla. También existe un trazo delante de la figura que parece corresponder a su arco.

.A la derecha de F-45 se encuentra F-46, la cual triplica el tamaño de la anterior. Está orientada hacia la derecha y es de un color rojo vinoso muy oscuro. La parte superior de su cuerpo es la mejor conservada y perfectamente visible. Está realizada con buen estilo naturalista, por lo que el detalle, tan característico en esta zona, del peinado de melena corta con diadema de algunos arqueros, ha sido perfectamente resuelto.

De su brazo levantado penden unos colgantes. Sus piernas están muy deterioradas, aunque parece que están casi unidas, en posición ligeramente inclinada, lo que parece indicar que podría haberse representado a un personaje que estuviera

lanzando algun elemento arrojadizo.

Análisis de las composiciones.-En este abrigo no hay un conjunto importante de composiciones. Sin embargo tanto el número de figuras, como la variedad de tamaños y conceptos estilísticos que en el encontramos parece significativo. La riqueza artística del abrigo, junto al hecho de ser la concavidad más profunda de todo el gran conjunto de abrigos de Alacón, da una identidad propia al lugar.

En nuestra opinión las figuras se han pintado tanto en función de representar un personaje aislado, como sucede con F-16 (uno de los arqueros en veloz carrera más expresivos del arte de esta zona), como en función de **repetir** una figura ya existente, como sucede con F-1, como ya veremos.

El conocido arquero de El Garroso (F-16) hace que nos replanteemos su inclusión en una escena acumulativa, a pesar de que en otro momento lo estudiamos como tál (SEBASTIAN, A., 1986).

Quizá el pintor lo plasmó motivado por la presencia del gran cérvido naturalista (F-27) que se encuentra en un plano inferior y horizontal a este arquero, aunque indudablemente, si fué así, el pintor no tuvo la maestría necesaria para plasmar el sentido de descripción que nos permitiera plantear con mayor seguridad una hipótesis sobre su intención.

Sin embargo, como hemos comentado en otros puntos de este trabajo, no parece muy lógica la combinación de la gracia y la capacidad artistica de este pintor con la incapacidad para conseguir plasmar a la figura en una postura lógica que permitiera comprender más facilmente la relación entre ciervo y arquero, lo que parece indicar que no se ha intentado formara una composición con esatas dos figuras.

La mayor antigüedad del animal respecto al arquero es bastante clara, pues tanto su concepto estilístico, como el estado de su pintura, parecen que no admite duda. El buen estado, la densidad y la textura de la tinta del arquero hace pensar, en relación con el resto de pinturas de esa zona del panel, que es una de las últimas realizaciones.

Nº 23.- ESCENA I **(LAMS. LX-LXII)**

TEMA: SEGUIMIENTO DE ANIMALES

Esta escena está compuesta fundamentalmente por F-6 y F-7. La primera es un personaje másculino que corre en dirección SO-NE que es donde se encuentra F-7. Su sentido de la descripción queda muy evidenciado por la perspectiva, que el pintor utilizó en la realización de estas figuras. El perfil del pequeño animal se ha reforzado con la posición de sus patas anteriores, las cuales aparecen en un plano más elevado que las posteriores. Igualmente la posición de los pies del personaje orientados hacia el lugar donde está el animal, ayudan a la comprensión de la simple silueta del

personaje másculino, en función del seguimiento de lo que debe ser un lepórido.

Se ven las cuatro cortas patas del extraño animal y sus exageradas orejas, silueta que permite interpretarla como lepórido. Curiósamente en la proximidad de estos abrigos existen pinturas inéditas sin protección, entre las que se puede apreciar una abundante muestra de este tipo de animales.

La gran desproporción existente entre el cazador (F-6) y el animal (F-7) no es común en estas representaciones, por lo que no sería extraño que el artista hubiese pintado un animal de esa especie.

F-31, que es una de las que no aparece en la reproducción publicada, es de unas características muy similares a las de F-6. Tanto su planteamiento, como su estilo, su tamaño (11 cms.) y su color nos obligan a reconocerlas como producto de una misma mano y de un mismo momento, pero no tenemos elementos suficientes que permitan su inclusión en esta escena; dado que esta figura tiene una orientación hacia la izquierda, lugar en el que no existe ningún elemento con el que relacionarla.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
6	Hombre	Nat.tosco	11 (Vert.)	Ngz.	832	191/196
7	Lepórido?	Nat.tosco	3'5 (Horiz.)	Ngz.	832	191/196

Nº 24.- ESCENA II (LAMS. LXIII-LXV)

TEMA: PERSECUCION DE ANIMALES

Parece estar formada por F-3, F-4 y F-5. La primera figura es un arquero muy expresivo, cuya carrera veloz le llevaría al lugar al que llegarían los cápridos, que han sido representados también describiendo un desplazamiento de similares características.

Parece que estos animales bajan por una acusada pendiente, a juzgar por la posición de sus patas y sus cuerpos, los cuales están mal reflejados en el trabajo de Almagro. La figura del arquero también presenta diferencias respecto a la realidad, pues a pesar de que el movimiento de la figura es bastante similar a cómo fué pintada, los detalles formales de su cuerpo presentan muchas diferencias. Sus adornos fueron, sin embargo, desvirtuados en la reproducción de Almagro ya mencionada, como puede observarse en sus jarreteras. Estas tienen unos flecos que parece que fueron repintados en algún momento en un color más oscuro y con una tinta más densa. Los pequeños salientes que aparecen sobre su cabeza fueron símplemente ignorados.

El sentido de descripción de los cápridos y el del arquero son similares (NE-SO), aunque existe un angulo de inclinación más suave en el del personaje. El movimiento representado describe una situación en la que todas estas figuras confluirían en un punto.

El tamaño del cazador (9 cms.) es coherente con el de los animales (6 y 5 cms.), lo que ayuda a aceptar su relación, especialmente cuando a todo ésto podemos añadir que todas tienen el mismo color rojo vinoso, y un similar concepto estilístico naturalista. Este concepto es, no obstante, más acusado en las figuras de los animales que en el arquero.

F-5 es una de las figuras más atrevidas y mejor resueltas de todo el arte levantino. Esta pequeña cabra refleja que fué realizada por una de las manos más indiscutiblemente hábiles que hemos podido estudiar.

Como se puede observar, existe una gran plasticidad en el modo con el que el pintor plasmó las patas traseras y la postura de su cabeza mirando hacia atrás. Esta postura no responde, sin embargo, a unos modos de hacer habituales en este tipo de representaciones. Además las proporciones de su cuerpo fueron reflejadas con un gran sentido naturalista y un trazo muy seguro.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Est.	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
3	Arquero	Nat.	9 (Horiz.)	R.v.	801	191
4	Cáprido	Nat.	5 (Horiz.)	R.v.	802	191
5	Cáprido	Nat.	6 (Horiz.)	R.v.o.	803	191

Nº 25.- GRUPO I (ACUMULATIVO) (LAMS. LXVI-LXIX)

TEMA: CONJUNTO DE ARQUEROS

En la zona inferior-izquierda del panel existe un grupo de figuras másculinas (F-1, F-2 , F-32 y probablemente F-33) que presentan algunas características formales y estilísticas similares que contrastan con un estado de conservación muy diferente que podría estar ligado con la diferente situación en el panel.

Las figuras del extremo izquierdo, como es el caso de F-32 y F-33, han estado expuestas a todas las inclemencias del tiempo, mientras que las que se apartan de esta zona tienen una situación más apropiada para su conservación, dado que la zona de su soporte se encuentra a cubierta.

F-1, F-2 y F-32 fueron pintadas con un concepto estilístico muy semejante, y con un peinado de melena corta sujeta con una diadema que les da la característica silueta tan común en las figuras másculinas de la zona de Alacón. Todas ellas llevan arco, y la diferencia de tamaños entre

ellas es sin embargo bastante notable. F-1 tiene el mismo tipo de calzón que F-33, lo que parece que indica un uso en momentos diferentes, ya que hablamos de figuras realizadas con conceptos muy diversos.

El color es negruzco en F-2, F-32 y F-33, siendo rojo vinoso muy intenso en F-1.

Es difícil saber en este caso cual ha sido la evolución de este grupo de pinturas; la lógica surgida del estudio de estos paneles nos lleva a pensar que, posiblemente, dada la homogeneidad ya señalada, no pasó demasiado tiempo entre la realización de unas y otras, a juzgar por la iconología de sus figuras, a pesar de las diferencias que hemos señalado.

Lo que más llama la atención de este grupo es su concentración en el ángulo inferior del panel, puesto que no hay otra figura semejante a ellas en el resto del espacio pictórico de este lugar.

Hay que señalar la superposición de un arquero (F-3) sobre una de las figuras de este grupo (F-2). El primero presenta un concepto naturalista tosco que contrasta con el naturalismo estilizado de F-2.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Nat. est.	30 (Vert)	R.v.	799	191
2	Arquero	Nat. est.	12'5 (Inc)	Ngz.	800	191
32	Arquero	Nat. est.	12 (L.max)	Ngz.	833	196
33	Humano	Nat. est.	12 (Inc.)	Ngz.	834	196

ZONA VI: SUR DEL RIO MARTIN

3.3.2.3 ZONA VI: SUR DEL RIO MARTIN

29. CAÑADA DE MARCO, Alcaine (Teruel)

Existen muchas e importantes diferencias entre el contenido real de este panel y la primera reproducción publicada de las mismas (ORTEGO, T., 1966, Fig. 5). Aunque existen figuras que no fueron calcadas, dicho calco nos sirve como referencia de la situación de algunas de las figuras. Algunas de ellas fueron equivocádamente situadas en esa reproducción, otras ni siquiera se recogieron. Este es uno de los casos en los que se evidencia la necesidad de que se realice una nueva y completa reproducción.

Como sucede en El Garroso también encontramos aquí una amplia gama de conceptos estilísticos que van desde un naturalismo muy acusado en los pequeños cápridos (F-33 a F-39 y F-44 a 46) al esquematismo observable en otras figuras, existiendo así mismo figuras muy toscas.

Contrariamente a lo que sucede respecto a la posible escena de El Garroso en la que se encuentra su conocido arquero F-16, como posible cazador del ciervo naturalista; en la Cañada de Marco veremos que la clara, aunque inhábil, intención de asociar unas figuras femeninas a las figuras preexistentes es indiscutible; lo que además puede apoyarse

en el hecho de que se repite dos veces este hecho en el mismo abrigo.

Existen aquí otras composiciones que presentan menos problemas, y también podemos ver muchas figuras aisladas realizadas en diferentes conceptos estilísticos.

Nº 26.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. LXX-LXXII)

TEMA: MANADA DE CAPRIDOS CON FIGURA FEMENINA.

Las características de este conjunto de figuras muestra que fué pintado en dos momentos diferentes. La insólita superposición de F-32 (realizada con un concepto naturalista-tosco) parece que responde a una intención clara de incorporar esa figura femenina al lugar que ocupaban los cápridos naturalistas (F-27 a F-29 y F-33 a F-39).

Esta superposición es muy significativa para el estudio de la evolución de los conceptos estilístico en esta zona. Es importante que tanto la tosquedad de la figura femenina, como la tosquedad en la forma cómo la incorporan al lugar que previamente ocupaba el grupo de animales, responde a una misma y descuidada forma de hacer. Parece que la técnica de su autor no le permitió plasmar siquiera un sentido de la descripción, un cuidado por la orientación o el tamaño de las figuras, ni fué capaz de mostrar qué actividad está realizando F-32.

Sin embargo el pintor de las cuidadas y detalladísimas figuras de los cápridos supo dejar plasmado un grupo de figuras en una actitud tranquila, (tan sólo las F-27 y F-39 parecen tener un mayor movimiento). Todas ellas deben pertenecer a una misma mano, pues tanto sus tamaños como la forma de resolver sus cuerpos son muy semejantes.

La textura densa de la tinta de F-32 difiere de la de los cápridos, que está más diluida. Estos presentan un color rojo vinoso. Tan sólo F-33, F-34 y F-39 tienen un color más claro y anaranjado.

Desde nuestro punto de vista, y como ya comentábamos en otro trabajo (SEBASTIAN, A.,1986-87, pp. 382-384), aunque en este caso no contemos con las características que hemos considerado necesarias en otros lugares para realizar su clasificación como escena; dado que es obvio el deseo de incorporación de F-32 sobre el grupo de los animales tranquilos, pensamos que debe admitirse que existió la torpe búsqueda de relación del pintor de F-32, por lo que clasificamos como escena acumulativa a este conjunto, admitiendo de antemano que, en este caso, ésta es una clasificación discutible.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
32	Mujer	Nat.tosc	32 (Vert.)	R.v.	908	213
27	Cáprido	Nat.	8 (Vert)	R.v.o.	904	
29	Cáprido	Nat.	--------	-----	--	----
30	Cáprido	Nat.	Inc.	R.v.cl.	905	
33	Cáprido	Nat.	7 (L.max)	R.v.cl.	909	213
34	Cáprido	Nat.	9'5 (L.max)	R.v.cl.	909	213
35	Cáprido	Nat.	8 (L.max)	R.v.o.	909	213
36	Cáprido	Nat.	9'5 (L.max)	R.v.o.	909	213
37	Cáprido	Nat.	3'5 (Inc.)	R.v.	909	212
38	Cáprido	Nat.	7 (L.max)	R.v.o.	909	213
39	Cáprido	Nat.	9'5 (L.max)	R.v.cl.	909	213

Nº27.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. LXXIII-LXXIV)

TEMA: MANADA DE CERVIDOS CON FIGURA FEMENINA.

En este caso encontramos a otra figura femenina (F-26), más tosca que la que analizamos en la escena anterior, sobre las figuras de unos cérvidos y otros cuadrúpedos que, en esta ocasión no son identificables (F-43 a F-46). La primera tiene su brazo extendido hacia la cornamenta de un ciervo macho, que aparece sentado a su izquierda.

Como en el caso anterior (Escena I) los animales presentan una factura mucho más cuidada que el personaje. No obstante no existe en esta escena homogeneidad de especie

entre el grupo de animales. Tampoco existe una homogeneidad de tamaño, ni de concepto estilístico. El modo de resolver las figuras es también muy diverso.

El modo como el artista incorporó a F-26 sobre los animales preexistentes y la falta de respeto escénico que ello denota, así como la inhabilidad manifiesta de este autor, nos lleva a pensar que la mentalidad del mismo es muy semejante a la del que realizó la figura femenina de la escena anterior, dado que son varios mecanismos mentales los que se repiten en ambas ocasiones (Escena I y Escena II).

Aun así, las figuras humanas de una y otra escena no parecen corresponder a una misma mano, puesto que el pintor de F-32 era capaz al menos, de dejar una mayor información plástica que el de F-26. En el caso anterior contábamos con un peinado determinado y una silueta femenina que presentaba un busto abultado, además de una silueta de falda como elementos diferenciadores.

La figura que hemos clasificado como femenina (F-26) en esta Escena II, tiene sin embargo una silueta desdibujada, que parece responder a una especie de sayón que no deja adivinar siquiera su silueta femenina. Asimismo su peinado ha sido resuelto mediante unas manchas que parecen querer mostrar una larga y descuidada melena.

La intención asociativa del pintor ha quedado plasmada, pero no deja de sorprendernos sin embargo ese deseo del pintor, ya que en la mayoría de las ocasiones que conocemos, se incorporan figuras dinámicas (como son los arqueros) al lugar donde se encuentran animales. En esta ocasión tanto la motivación (figuras muy tranquilas de animales) como la acumulación (figuras femeninas estáticas) parecen hablar de intereses diferentes que posiblemente respondan a momentos distintos a aquellos en los que pintar escenas de caza era el tema preferido. Esto es especialmente interesante en un lugar como este en el que existen representaciones de arte esquemático, señal evidente de una cronología tardía.

En nuestra opinión en el caso de la Escena I la representación de los animales transmite más la idea de rebaño que la de la representación de una manada de animales libres. El hecho de incorporar la figura humana podría reforzar esa idea.

Respecto a la Escena II el problema es otro, pues la diversidad de animales y de conceptos estilísticos existente, unida a la idea de que es difícil pensar en grupos de cérvidos controlados, dificulta pensar en ellos como rebaño. No obstante sabemos que manadas de otros cérvidos, como son los renos, han sido controladas por grupos humanos del norte de Europa y continuan haciéndose en la actualidad.

No tenemos evidencia de que este tipo de control haya existido en la Península Ibérica, pero a pesar de ello, como ya hemos visto, en la zona del pre-Pirineo de Huesca, por ejemplo, existen representaciones de animales de estas especies que son atrapados por varios personajes. Como en otras ocasiones tan sólo hacemos hincapié en este hecho en este momento, para ir recogiendo una información que puede ser interesante en relación con lo que observamos en otros lugares.

Aunque F-43 (figura femenina) y F-44 (ciervo macho sentado) no pertenecen al mismo momento y concepto estilístico, puede ser significativo que el brazo de la figura, dirija, a pesar de su tosquedad, hacia la cornamenta del ciervo. Podría ser el intento de plasmar una idea relacionada con un cierto dominio sobre los animales representados.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
43	¿Mujer?	Nat.tosco	26 (Vert.)	R.v.o.	915	214
44	Cérvido	Naturalista	6'5 (Vert)	R.v.	915	214
45	Cérvido	Naturalista	10 (Horiz)	R.v.	915	214
46	¿Cáprido?	Nat. tosco	7 (L.max)	R.v.o.	915	214

Nº 28.- ESCENA III (LAMS. LXXV-LXXVII)

TEMA: CAZA o LUCHA CON ANIMAL INDETERMINADO.

En esta composición encontramos uno de las más atípicas escenas de caza. En la izquierda de la composición encontramos un animal que no podemos identificar, colocado en una postura extraña (F-61), en comparación con las que suelen aparecer en este tipo de composiciones.

El animal aparece en una posición casi vertical e inclinado hacia la parte posterior de su cuerpo. No se conserva la cabeza del animal, pero la estructura de su cuerpo parece indicar que probablemente lo que se pintó es un bóvido.

Delante de el, hay una figura másculina (F-60) con los dos brazos en alto. Con sus manos agarra un arma de bastante longitud que podría ser una especie de lanza. Esta se inclina hacia el lugar donde el animal aparece. La postura de este personaje es treméndamente expresiva al aparecer su cuerpo y sus brazos en tensión y sus piernas muy flexionadas.

En el calco publicado (ORTEGO, T., 1968, Fig. 5) podía apreciarse un extraño cuadrúpedo de silueta un tanto esquemática, a la izquierda del supuesto bóvido. Esa figura sin embargo no es un animal, sino que son dos figuras humanas bastante toscas, con alguna semejanza con el personaje que

agrede al animal (F-60), y con el que parecen colaborar en la caza. Hemos llamado a estas dos figuras F-63 y F-64. Un poco más alejadas de éstas, y a su izquierda, hay también otras figuras humanas muy perdidas que podrían haber tenido alguna relación con esta escena, aunque en la actualidad no hay datos suficientes en que apoyar esta idea.

A la izquierda de F-60 se observa que existió previamente una figura muy similar, realizada en un color mucho más claro. Sobre ella se pintó el cazador que hoy podemos ver.

El sentido de descripción de la escena es confluyente, ya que se une en el punto en que se encuentran las dos figuras principales directamente enfrentadas.

El ritmo tenso fué perfectamente representado por el pintor, y la postura o actitud de los cuerpos es coherente dentro de esta composición. No deja de sorprendernos la capacidad del pintor para reflejar un tipo de actividad nada común y en unas posturas muy peculiares, ya que no hay otras escenas de caza con estas características.

Los tamaños de F-60 y F-61 son muy semejantes y lo mismo sucede con su color, ya que ambas figuras presentan el mismo color rojo vinoso.

Es evidente que F-60 se pintó cuando ya existía una figura humana de similares características. No podemos decir que lo mismo sucediera con F-61, pues no hemos observado una evidencia tan notable. El color de la figura infrapuesta es anaranjado.

CARACTERISTICAS :

Núm.	Identif.	Estilo	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
60	Cazador	Nat. est.exp.	19 (L.máx)	R.v.o.	932	216/217
61	¿Bóvido?	Nat. est.exp.	15 (Inc)	R.v.o	932	216/217
63	¿Cazador?	Nat. est.exp.	10 (Inc)	R.v.	933	216/217
64	¿Cazador?	Nat. est.?	9 (Inc)	R.v.	933	216/217

Nº 29.- ESCENA IV (LAM. LXXVIII)

TEMA: ¿MONTA DE ANIMALES?

El conjunto de animales que forman esta escena no fué calcado en su día por T. Ortego. En el lugar que ocupan las dos figuras que vamos a estudiar como composición existía previamente la figura de un cérvido cuya tinta está muy perdida. Hemos dado número a estas figuras que eran inéditas hasta este momento.

Sobre el cérvido (F-85) se pintó la figura de un cuadrúpedo (posible équido) a juzgar por la estructura de su cuerpo, sus orejas y su morro (F-86). Superpuesto a F-86 existe la figura de un personaje (F-87), del que se puede ver la silueta de su cabeza con un pequeño adorno con dos pequeños salientes (posibles plumas). A pesar del deterioro de la figura pueden observarse algunos rasgos de su perfil y su cuerpo inclinado, casi en paralelo, sobre el lomo del animal; también pueden observarse sus brazos, los cuales fueron pintados en dirección al cuello. La imagen global del conjunto transmite la idea de que se pintó la monta o la captura del animal.

Desgraciadamente la tinta está muy mal conservada, a pesar de lo cual puede apreciarse el conjunto de las dos figuras. El sentido de descripción es confluyente. como en la Escena III, dado que el personaje tiende directamente hacia donde se encuentra el animal. Este, como puede

apreciarse, no fué representado en una actitud de huida.

El concepto estilístico naturalista tosco de F-86 y F-87 ayuda a realizar su asociación. El color es vinoso en las dos figuras.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
86	¿Equido?	Nat.tosco	9(Inc.)	R.v.	935	- -
87	Humano	Nat.tosco	8(Inc)	R.v.	935	- -

Nota: El conjunto ocupa un espacio de 9 cms.(Alt.) x 11 cms. (Anch.)

Nº 30.- GRUPO I **(LAMS. LXXIX-LXXX)**

TEMA: AGRUPACION DE CIERVOS

Existen en este panel dos ciervos de características muy semejantes. Su color rojo es muy vivo, pero uno de ellos (F-52) conserva la tinta en mejor estado. Los dos presentan un concepto estilístico naturalista y el modo de resolver la figura es tan similar, que podría decirse que el mismo pintor realizó las dos figuras, aunque posíblemente esto sucedió en dos momentos diferentes. Esto no nos extraña porque, como hemos visto, hay otras ocasiones en las que, como en éste, encontramos figuras que también parece que copian un modelo previo.

Los dos ciervos estan orientados hacia la derecha, pero no parece que hayan formado parte de ninguna escena, lo que en parte debe apoyarse en el hecho de que no hay restos de figuras humanas próximas que pudieran sugerir que formaron parte de una escena.

Sus dimensiones son diferentes porque una de ellas (F-53) está más incompleta en la actualidad, pero sus proporciones parecen indicar que su tamaño era similar.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Est.	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
52	Ciervo	Nat.	22'5(Anch.)	R.	924 y 925	- -
53	Ciervo	Nat.	16 (Inc.)	R.cl.	924 y 925	- -

30. HOCINO DE CHORNAS. Obón (Teruel)

En este abrigo no existen asociaciones de figuras que nos permitan estudiarlas ni como escenas ni como ningún otro tipo de asociaciones. No obstante tiene algunos aspectos muy peculiares a los que habrá que dedicar otro tipo de estudios.

Hemos usado como referencia el calco publicado (BURILLO, F. y PICAZO, J., 1981, Fig. 4)

Lo más interesante de este conjunto pintado en color negro, (lo que de por sí ya es original en esta zona), es la gama de conceptos estilísticos que en él encontramos, a pesar de que el conjunto de figuras no es muy numeroso.

En cada extremo del panel se pintó un arquero cuyo sentido de descripción les llevaría al centro del mismo. Ambos fueron pintados con un concepto naturalista estilizado expresionista, y los dos tienen unas características formales tan similares que hacen pensar que son fruto de una misma mano.

Junto al arquero mencionado de la parte izquierda del panel (pocos centímetros a su derecha) se encuentra una figura másculina muy naturalista y de un detallismo muy acusado. Pueden apreciarse todos sus rasgos fisionómicos (cabeza rapada, barba puntiaguda, y todos sus rasgos faciales).

Además de estas figuras existen otras (F-3, F-4, F-5 y F-7) muy peculiares. Algunas de ellas presentan rasgos esquemáticos, mezclados con otros naturalistas, lo que es un dato de gran interés para el estudio de la evolución estilística en la zona. Un fenómeno muy semejante ocurre en algunos abrigos de Albarracín con figuras semejantes.

Hay que destacar la superposición de F-7, de concepto pseudoesquemático, sobre F-2 de claro concepto naturalista.

31. EL CERRAO. Obón (Teruel)

Estas pinturas fueron estudiadas y publicadas hace pocos años (ANDREU, A. et alii, 1982, Fig. 24). Como tenemos conocimiento de que estos autores continuan estudiando la zona, queremos mantener un respeto científico por su trabajo y basamos nuestro análisis tan sólo en sus calcos y sus datos. Dado que su trabajo es minucioso pensamos que puede ser suficiente para apoyar en ellos nuestros análisis por el momento.

Para los citados autores existen tres escenas en este panel, cuyo contenido es el siguiente:

-La primera formada por F-5, F-6 y F-12.
-La segunda por F-9 a F-11 y F-26.
-La tercera por F-15 a F-23 más F-8.

Desde nuestro punto de vista, y dadas las características que hemos determinado, para poder aceptar las composiciones como táles, existen algunos problemas para aceptar su hipótesis.

.Su escena primera no reune las condiciones necesarias para poder considerarla como tál. Aunque F-5 y F-12 son dos figuras muy semejantes, probablemente obra de una misma mano a juzgar por sus características formales, estilísticas, tamaño e iconografía, no sabemos cual es el motivo de su

carrera, lo que impide su clasificación como escena. Todos esos datos ayudan, sin embargo, a su asociación. No obstante la información que el conjunto nos proporciona nos permite estudiarlo como **Grupo**, dadas las homogeneidades formales y estilístivas y el coherente sentido de descripción.

F-6 es una figura muy indefinida, la cual a pesar de encontrarse entre los dos arqueros (F-5 y F-12), no nos proporciona la información necesaria para poder asegurar que exista una relación con ellos.

.Su escena segunda, formada en su opinión por F-9 a F-11 y F-26, presenta todavía mayor dificultad. Ninguna de ellas está realizando una actividad que sea común a ninguna de las demás figuras que dichos autores incluyen en esta escena. Ni el sentido de descripción, ni el tamaño, ni el concepto estilístico de estas figuras nos peremite plantear ningún tipo de asociación.

Tan sólo F-10 y F- 26, como dicen estos mismos autores, tienen unas características estilísticas semejantes, pero presentan, sin embargo, un tamaño muy distinto, una gran separación física entre ellas y no existe ningún dato que ayude a ver la intención de asociarlas.

F-10 se dirige hacia donde se encuentra F-11, lo que sin duda ha llevado a A. Andreu et alii a pensar en su relación, pero no existe tampoco ningún dato concreto, que

permita afirmar que F-10 (que es una extraña figura con un objeto inidentificable en sus manos), pueda asociarse con F-11 que es un pequeñísimo arquero que se encuentra enfrente de ella.

.Su escena tercera tampoco parece admisible. (F-15 a F-23 más F-8). Como ya propusimos en otro trabajo (SEBASTIAN, A., 1986-87, pp. 384-386) **las figuras F-16 a F-22 guardan entre sí una relación incuestionable en nuestra opinión,** por tener un gran semejanza estilística, formal, así como un tamaño parecido, un sentido de descripción confluyente y una misma actitud. Todo esto ayuda a establecer su relación con F-25. Esta figura (F-25) no aparece, sin embargo, en la propuesta de la escena tercera de Andreu et alii. F-23 (situada junto a la pierna derecha de F-25 es muy semejante a los demas arqueros que agreden a F-25, pero su postura parece indicar que su interés está en dirección S.E., lo que impide que pensemos que forma parte de esta composición.

F-15 no puede asociarse, en nuestra opinión, al grupo de los pequeños arqueros (F-16 a F-22). Ni su tamaño, ni el sentido de descripción de esta figura (que le separa del lugar donde actuan los mencionados arqueros), ni su incomprensible actividad permiten esa relación. Su postura y su actitud indican que está corriendo en dirección contraria a la de esos pequeños arqueros.

F-8 pudo haber sido pintada por la misma mano que hizo el conjunto de F-16 a F-23, pues su tamaño, y su concepto estilístico filiforme expresionista así como el modo de plasmar sus brazos y pies es muy semejante.

Ahora bien, F-8 se encuentra muy separada del conjunto de los arqueros filiformes y no hay ningún dato que no sea el estilístico que permita su asociación, lo que es insuficiente a todas luces para que admitamos que forma parte de una composición junto a las anteriores figuras; no obstante pudiera ser fruto de una misma mano.

Esta figura (F-8) debe relacionarse con una mancha que existe muy próxima a ella, en el lugar al que su sentido de la descripción le llevaría; esta mancha, a pesar de estar muy deteriorada en la actualidad (a juzgar por el calco), parece ser de un cáprido. Estas figuras pueden haber formado una composición en otro momento.

La interpretación que surge de nuestro estudio nos lleva a la conclusión de que en este abrigo **sólo se puede admitir que existen rasgos de composición en una escena acumulativa y un grupo** que pasamos a analizar:

Nº 31.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. LXXXI-LXXXIV)

TEMA: AGRESION o ATAQUE DE ALGUNOS ARQUEROS A UN HUMANO.

Nuestro análisis sobre esta composición no difiere de la que hicimos en su día (SEBASTIAN, A., 1986-87, pp. 384-386), al analizar algunas de las escenas acumulativas más sorprendentes.

Pensamos que la figura del personaje de gran tamaño (F-25), fué pintada con anterioridad a los pequeños arqueros que le rodean, lo que queda en parte demostrado por la superposición de F-23 sobre F-25.

Aunque parece que la postura de F-23 no permite en la actualidad que la relacionemos con la composición que nos ocupa, sus paralelos estilísticos y formales con el resto de los otros arqueritos que rodean a F- 25 permite pensar que todos ellos se incorporaron cuando ya existía ésta figura, y a juzgar por sus posturas y situaciones, con la clara intención de mostrar la agresión de los primeros a este personaje.

Todos ellos (F-16 a F-22) apuntan con sus arcos hacia F-25, lo que sin duda muestra que el sentido de descripción fué intencionado y en el lugar donde se encontrarían sus flechas sólo está ese personaje que indúdablemente era el foco de la atención del pintor de F-16 a F-22.

La uniformidad formal, el concepto estilístico, sus tamaños y la tinta empleada en estos siete personajes indican que todos ellos debieron realizarse en un mismo momento.

No sabemos que representaba en aquel momento F-25, pero parece que el pintor quiso plasmar algo similar a una captura. Curiosamente, como ya hemos indicado en otras ocasiones, alrededor de F-25 hay una sobreelevación de la roca que lo circunda y, en esa parte más elevada se encuentran F-16 a F-22.

El ritmo de esos arqueros y la tensión de sus cuerpos es muy expresiva y su pintor supo plasmar con gran viveza y soltura esa composición que parece que se forma precisamente cuando él incorpora a estos personajes.

Junto a F-25 hay otras dos figuras que podrían sugerir hipótesis muy interesantes. Una de ellas (F-24) parece que es una figura femenina, está situada a la izquierda de F-25 y sus manos estan en contacto con él.

A la derecha de F-25 se pintó un personaje muy expresionista que corre hacia la derecha, separándose del lugar que ocupa F-25.

Las características y las actividades que realizan F-24 y F-26 no nos proporcionan una base suficiente para poder pensar que exista la posibilidad de interpretar su presencia

como parte de esta o de otra composición. Tan sólo la posición de F-24 nos haría dudar, especialmente por la asociación entre una figura femenina y un arquero un tanto especial, dado que conocemos varias asociaciones de este tipo. Aún así, dada la simplificación de F-24 y la falta de información que nos proporciona, posíblemente por la falta de hábilidad que mostró su pintor, dejamos la posible hipótesis de lado por el momento.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
16	Arquero	Filif.exp.	7'7(Horiz.)	R.v.o.	-----	---
17	Arquero	Filif.exp.	6'4 (Diag.)	R.cl.	-----	---
18	Arquero	Filif.exp.	7'8 (Horiz.)	R.v.o.	-----	---
19	Arquero	Filif.exp.	5'3 (Diag.)	R.v.	-----	---
20	Arquero	Filif.exp.	6'7 (Horiz)	R.v.	-----	---
21	Arquero	Filif.exp.	6'8 (Horiz)	R.v.	-----	---
22	Arquero	Filif.exp.	3'7 (Horiz)	R.v.o.	-----	---
25	Arquero	Naturalista	20 (Vert)	R.v.	-----	---

Nº32.- GRUPO I (LAMS. LXXXV-LXXXVI)

TEMA: ARQUEROS CORRIENDO

Este grupo de arqueros está formado por F-5 y F-12. Los dos tienen un planteamiento formal y estilístico, así como un tamaño muy semejantes.

Estas dos figuras presentan un concepto naturalista estilizado en la parte inferior de sus cuerpos, que pasa a ser más expresionista en su mitad superior, como vemos que a menudo sucede en otros lugares.

Tanto su silueta como sus proporciones y los objetos que forman su iconografía son casi idénticos. Los dos arqueros tienen el típico peinado de melena corta sujeta con una

diadema, a juzgar por su silueta, y tanto la postura de sus brazos como la de sus piernas extendidas expresando su carrera es muy semejante.

Ambos portan en su mano un arco, que se acompaña de las flechas en el caso de F-12. El modo de representar el calzón mediante una configuración de silueta rectilínea hasta llegar a la rodilla, donde se han pintado las jarreteras, indica también que estas figuras (F-5 y F-12) deben ser producto de una misma mano.

Las siluetas de sus pantorrillas y pies han sido resueltas también de un modo tan idéntico, que produce una imagen muy sorprendente. Los ángulos que forman sus cuerpos con sus piernas son muy semejantes. A pesar de todo ello hay que señalar que F-5 presenta una estilización ligeramente más acusada en la parte superior de su cuerpo.

Además de todos estos paralelos existe una carrera común, ya que tanto su orientación hacia la izquierda, como su sentido de la descripción NE-SO y el ritmo tenso de su carrera expresado por la posición de sus cuerpos, ayudan a entender esa actividad. No obstante no podemos saber cual es la finalidad de la misma, pues carecemos de otro tipo de información.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
5	Arquero	Nat.est.exp.	19(Diag)	R.v.	----	---
12	Arquero	Nat.est.exp.	25'5(Diag)	R.v.	----	---

ZONA VII: CUENCA MEDIA DEL RIO MATARRAÑA

3.3.2.4 ZONA VII: CUENCA MEDIA DEL RIO MATARRAÑA

32. VAL DEL CHARCO DEL AGUA AMARGA. Valdeagorfa (Teruel)

Desde que Cabré publicó el primer análisis de este abrigo (CABRE, J., 1915. pp. 252-170), éste ha sido objeto del estudio de varios autores. (TOMAS MAIGI, J., 1951 y BELTRAN, A., 1970). En el segundo de los trabajos citados se revisa lo publicado hasta el momento y se realizan nuevos calcos. Ese interés se debe, sin duda, a la importancia cuantitativa y cualitativa del conjunto de figuras que ahí se encuentran, entre las que encontramos una gran variación temática, estilística y formal.

Dado que se han realizado diversas reproducciones de estas pinturas queremos señalar que, siempre que en este análisis hagamos referencia a las figuras de este abrigo, utilizaremos la numeración que figura en el calco de Almagro (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 29).

En este caso, como sucede en otros lugares, Almagro hace referencia a la formación de escenas, aunque nunca partió de una metodología explicable "a priori" y que pudiera aplicarse a distintos ejemplos (ALMAGRO, M., 1956, pp. 52-62)

La variada iconografía y estilos de las figuras del abrigo han servido en varias ocasiones para establecer evoluciones estilísticas, basadas en algún caso en

superposiciones (CABRE, J., 1915).

Cabré marcó la evolución de las pinturas de animales del panel y consideró que las más antiguas son las de los animales silueteados y con relleno interior, y la más moderna la de un ciervo que tan sólo fué silueteado (situado en la parte central del panel).

Consideró que entre las figuras másculinas la más antigua es la imagen tosca que se encuentra debajo del gran bóvido (F-19); después se pintaron, en su opinión, las diversas figuras naturalistas estilizadas de arqueros, la fase siguiente estaría formada por los pequeños arqueros de más acentuada estilización, los cuales se enfrentan al gran ciervo (F-64 a F-67), y por último, considera a las figuras esquemáticas (F-59) como la última fase de pinturas de este conjunto.

Para las figuras femeninas marca una evolución que iría desde la figura femenina naturalista estilizada (F-68) situada a la derecha del gran ciervo naturalista, a la supuesta figura femenina (F-53) situada en la zona central del panel, junto al tectiforme, y por último a las figuras esquemáticas.

Este mismo autor analiza especialmente la escena que el denomina de "persecución". Es muy sorprendente su análisis sobre las relaciones entre los distintos grupos de arqueros en veloz carrera, situados en la parte central del panel (F-

22 a F-35). Cabré interpretó que estos grupos de características estilísticas e iconográficas diferentes, pertenecen a una única composición en la que el grupo de arqueros situado en un plano superior (F-28 a F-31 y F-32 a F-35), persigue a unos supuestos invasores que son el grupo de arqueros de menor tamaño, tocados con plumas (F-22 a F-25).

A. Beltrán realizó también su interpretación sobre la evolución estilística de las figuras humanas de Val del Charco (BELTRAN, A., 1970), apoyándose entre otras cosas en la evolución que él observa en la utilización del color.

Este autor piensa que:

-las figuras más antiguas son F-1 y F-2 (arqueros de la zona superior-izquierda del panel). La primera de ellas es en nuestra opinión naturalista estilizada e impresionista por los trazos rápidos que se emplean en su ejecución.

-posteriormente se realizarían la mayor parte de las figuras humanas, cuando se refiere a las que yo llamo naturalistas estilizadas y naturalistas estilizadas expresionistas (SEBASTIAN, A., 1986, p. 24-25).

-después se pintarían en su opinión las pequeñas figuras de rasgos simples, a las que hemos llamado **filiformes** (SEBASTIAN, A., 1986, p. 25). Por último se habrían pintado las figuras esquemáticas.

En relación con estas tres fases establece una asociación estilística con determinados abrigos de otras zonas:

-entre las figuras más antiguas de este yacimiento y algunas de la Cueva del Queso (Alpera).

-entre las figuras naturalistas estilizadas de este yacimiento y las de similares características de las Cuevas de La Vieja y la del Queso sitas en Alpera; así como otras de Tortosillas y del Barranco de Calapatá.

-entre los que considera pintados en último lugar (filiformes) y algunas figuras semejantes de Cogul y Albarracín.

Esta evolución presenta algunas contradicciones, como el mismo autor observa, puesto que en su opinión parece que no siempre coincide su evolución estilística con la que el mismo propone, apoyándoce en la evolución cromática que el mismo señala para distintos yacimientos.

Para A. Beltrán esa evolución cromática sigue el siguiente proceso:

-las figuras más antiguas serían las que se pintan en color blanco, seguidas de las de color rojo claro; después se pintaría con rojo oscuro, más tarde con negro y por último con color naranja. Para apoyar esta evolución se basa a

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA BIBLIOTECA FAC. GEOGRAFIA I HISTÒRIA

menudo en repintados existentes.

Basándose en el estudio de estos temas **proponía una cronología absoluta** apoyada, fundamentalmente, en Val del Charco, que en su opinión se desarrollaría de este modo:

-FASE I. Antigua o naturalista. Su figura principal es el gran ciervo (F-56). Su apogeo sería alrededor del 5.000.

-FASE II. Fase de transición del naturalismo de figuras más estáticas a la que se pintarían las figuras humanas más dinámicas.

-FASE III. Fase en la que se pintan las figuras naturalistas de mayor dinamismo . Su apogeo estaría situado entre el 4.000 y el 3.500.

-FASE IV. Fase de las estilizaciónes más acusadas y de las esquematizaciones. Su apogeo es posterior al 2.000.

Como es sabido este autor defendió la idea de que aunque estas pinturas tengan fechas neolíticas, se deben a cazadores con modos de vida paleolíticos que han quedado aislados en estas sierras interiores.

El resultado de nuestro estudio nos permite decir que existen cinco escenas, (cuatro de las cuales son acumulativas) y tres grupos. El conjunto de los tres grupos es muy diferenciado a nivel conceptual, pero podría pensarse que posíblemente se hayan realizado con un sentido narrativo bastante homogéneo, que permite también que puedan estudiarse

como una sola agrupación, que debió realizarse en varios tiempos, como veremos. Es muy notable la gran cantidad de relaciones existente entre muchas de esas figuras y la importancia de algunas de ellas.

Las figuras de Val del Charco han sufrido todas las agresiones que seamos capaces de imaginar, algunas de las cuales siguen padeciendo, lo que se debe en parte a que el lugar está absolutamente desprotegido, a pesar de la reja existente, dado que se encuentra a una mínima altura sobre el barranco y en una zona de mucho paso. El personal encargado de mostrar el conjunto a los visitantes actúa, **evidentemente por falta de formación y de información,** como uno de los elementos más agresivos para el conjunto pictórico.

Nº 33.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. LXXXVII-XCII)

TEMA: CAZA DE CAPRIDOS

Está compuesta por tres arqueros (F-2, F-6 y F-8) y tres cápridos (F-3, F-4 y F-7). Todos ellos corren de derecha a izquierda, manteniendo los arqueros y los animales un sentido de la descripción NE-SO, aunque éstos últimos presentan una inclinación más acusada.

Cada uno de los tres arqueros fué pintado con un tamaño y una iconografía diferenciada. El concepto estilístico (Naturalista estilizado) es sin embargo muy similar entre F-2

y F-8. Todos ellos parecen haberse incorporado a la composición en diferentes momentos, a juzgar por las características mencionadas, además de por los distintas tintas que presentan.

A pesar de la estilización del torax del arquero F-2, podemos observar que el resto de su cuerpo presenta unas proporciones muy naturalistas. Este personaje lleva un calzón corto con jarreteras que surgen a la altura de la rodilla, lo que le diferencia iconográficamente de F-8.

A pesar de que F-8 presenta un concepto estilístico semejante al de F-2, parece que fué pintado con un calzón que llegaba hasta sus rodillas también, pues puede observarse la forma rectilínea de su silueta, en la que no se conserva ningún tipo de forma anatómica de sus piernas. En la parte más baja del calzón aparece un ensanchamiento que debe corresponder a una jarretera muy baja, de la que sólo se conserva su arranque en la pierna posterior.

F-6 podría heber sido un arquero pero no pueden apreciarse sus armas en la actualidad. Es curioso observar cómo, en un momento determinado, se pintaron encima de su figura tres trazos en sentido horizontal de un color diferente al suyo. Su color es un rojo vinoso claro, y esos trazos son de un color rojo vinoso mucho más oscuro y de tinta más espesa.

Figuras con características semejantes han sido interpretadas en alguna ocasión como figuras asaeteadas, pero en esta ocasión no podemos siquiera plantear esa hipótesis. No obstante podría decirse que tres trazos similares sobre la misma figura no parece ser un rasgo que sea fruto de la casualidad. Debemos tenerlo en cuenta para estudiarlo en relación con otros casos similares, y pensar si se ha intentado anular la figura, del mismo modo que hoy trazamos rayas sobre algo a lo que descargamos de su valor y sentido, como en alguna ocasión se ha sugerido.

Los animales (F-3 y F-4) deben haber sido las primeras figuras de esta escena acumulativa, pues el estado de deterioro en que se encuentran es muy avanzado. Parece muy probable que su presencia haya sido un estímulo más que suficiente para que diferentes pintores hayan pintado muy cerca de ellas las figuras de los arqueros que se encaminan hacia sus posibles presas.

El ritmo tenso y de carrera es coherente en todas las figuras de esta composición. Los arqueros van armados y su sentido de la descripción les llevaría a encontrarse con los animales. El arquero de la parte superior de los cápridos (F-2), dada la inclinación de su plano de asentamiento, llegaría como el otro (F-8), situado detrás de las mismas, al lugar lógico para el encuentro con los animales.

Hemos considerado que F-1 no pertenece a esta composición. Este es un pequeño arquero que corre delante de todo el conjunto de figuras de esta escena **(incluso de los animales)**. Tanto esa posición, como su sentido descriptivo, no permiten la relación de esa figura ni con los animales ni con el resto de las figuras. El concepto estilístico de esta figura es muy semejante al de F-22 y F-24, aunque presenta una notable diferencia con ellos mismos respecto a la calidad de su tinta, ya que esta es mucho más densa en esas otras dos figuras.

Su concepto estilístico hace que las relacionemos con otras figuras de características semejantes de otros abrigos, las cuales a menudo se incorporan a determinadas escenas que hemos analizado en las que en primer lugar se habían pintado figuras naturalistas estilizadas como F-2 y F-8.

F-22 y F-24 podrían ser una copia de F-1, dada su semejanza formal, aunque su iconografía muestra algunas diferencias. F-1 lleva unas plumas sobre su cabeza, mientras que el adorno de F-22 y F-24 tiene dos salientes con una forma más más angulosa que nos recuerdan a algunos que en otras ocasiones hemos clasificado como posibles antenitas.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
2	Arquero	Nat.est.	31 (Vert)	R.v.cl.	956	221
3	Cáprido	Nat.	15 (Horiz)	Rjz.	957	221
4	Cáprido	Nat.	12 (Inc.)	Vc.	958	221
6	Humano	Nat.tosco?	6 (Vert)	R.v.cl.	960	222
7	Cáprido	Nat.	17 (Horiz)	R.v.o.	961	222
8	Arquero	Nat.	45 (Horiz)	R.v.cl.	962	222

Nº 34.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. XCIII-XCVI)

TEMA: CAZA DE JABALI Y DE OTRO CUADRUPEDO

En su día ya realizamos un primer análisis de esta composición, que clasificamos como escena acumulativa por la evidente incorporación de figuras al lugar donde parece que existían representaciones previas de animales. (SEBASTIAN, A., 1986). Esta escena está compuesta por las figuras F-11 a F-14, más F-17 y F-18.

Los animales F-12 y F-13 corren de derecha a izquierda con un sentido de la descripción NE-SO. A la derecha de esa figuras se encuentran F-14, F-17 y F-18, ocupando planos diferentes que, estarían a NE, E y SO respectivamente, pero dirigiéndose, coherentemente, hacia el único punto en el cual se encuentran los cuadrúpedos, especialmente hacia donde está el jabalí. F-11 aparece en el calco delante de F-12 y apuntando directamente a ese animal con un sentido de la

descripción SO-NE, pero esta figura plantea, como veremos, algunas dudas.

Aunque el análisis general de la composición permite que podamos seguir pensando en ella como tál, un análisis más exhaustivo del problema hace que nos planteemos, al menos, la duda de si F-11 y F-12 pudieran tener un sentido por sí solas, formando otra composición, que también debió ser acumulativa.

Dentro de la escena general el jabalí que corre velozmente hacia la izquierda ha provocado, sin duda, la presencia de algunos arqueros (F-14, F-17, F-18). Estos tres personajes han sido pintados con una postura de piernas muy abiertas, que muestra la misma tensión y ritmo que la que marca el jabalí (F-13). Los tamaños, conceptos estilísticos y colores ayudan, sin embargo, a ver las diferencias entre esas tres figuras humanas, que deben haber sido incorporadas en diferentes momentos.

La diferencia más notable viene marcada por F-11, la cual fué calcada mermando parte de la información que la figura proporciona. F-11 ha sido reproducida en varias publicaciones (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 29 y CABRE, J., 1915, Lám. XI) como un arquero que extiende su brazo hacia arriba, que es donde se encuentra el jabalí y donde existe un trazo de pintura que parece ser parte de su arco; pero analizando la figura con más detalle se puede observar que a sus

espaldas existe un doble trazo curvo, que es un modo característico de representar los codos de las figuras que están tensando un arco, aunque en esas ocasiones suele aparecer una sola curva.

Además de ésto entre F-11 y F-12 hay un trazo del mismo color que el arquero. Este trazo que surge desde su cuerpo (a la altura del lugar que ocuparían sus brazos, siguiendo una línea imaginaria marcada por la prolongación de los codos) va hasta el cuerpo del cuadrúpedo (a la altura del arranque de sus patas). Podría interpretarse que se quiso plasmar cómo este personaje atrapaba a F-12 con una especie de lazo.

Hay que plantear, al menos, la duda sobre la intención del pintor, pues hay más de una interpretación posible. La de la supuesta caza a lazo no fué nunca planteada y ni siquiera se calcó nunca ese trazo, sin embargo hay, en nuestra opinión, más evidencia de esta última interpretación.

Así lo que se interpretó como brazo, dirigido hacia el trazo interpretado como arco, situado en la parte superior de la figura, debe ser el cuerpo del personaje. La silueta de esta figura es muy simple y no aparece ninguna de las partes de su cuerpo con formas anatómicas naturalistas.

Su cabeza no se conserva. Sobre el lugar que ésta ocuparía, en nuestra nueva interpretación, existe un trazo que pudo pertenecer a un arco, pero evidentmente los brazos

originales de la figura, según se han situado sus codos, difícilmente podrían tener relación con ese arco. Sin embargo no nos extrañaría que dadas las incorporaciones existentes en esta escena, se haya añadido un arco a esa figura en algún momento, intentando incorporarla de algún modo a la composición que se iba formando.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
11	Cazador	Nat.est.exp.	14 (Vert)	R.v.cl.	966	222
12	Cuadrúpedo	Nat.tosco	12 (Horiz)	R.v.o.	966	222
13	Jabalí	Nat.tosco	24 (Horiz)	R.v.o.	967	223
14	Arquero	Nat.est.	17 (Horiz)	R.v.o	968	223
17	Arquero	Nat.est.exp.	17 (L.max)	R.v.o	972	223
18	Arquero	Nat.est.	23 (L.max)	R.v.cl.	973	223

Nota: Es más intenso y vivo el color de F-14 y F-17 que F-12 y F-13.

Nº 35.- ESCENA III (LAMS. XCVII-XCVIII)

TEMA: CAZA DE CAPRIDO

Es una composición de gran realismo formada por dos figuras: un arquero (F-41) y un cáprido (F-40). Ambos son figuras con características muy naturalistas, que fueron más acentuadas en el cáprido y más expresionistas en el arquero, como encontramos en la mayoría de las ocasiones.

Las dos figuras corren hacia la izquierda con un sentido de descripción NE-SO. El ritmo de las dos figuras es tenso y muy rápido, a juzgar por su postura. La reproducción proporciona una información bastante aproximada de la figura del animal, pero la posición y la forma del arquero están bastante distorsionadas (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 29).

El animal lleva flechas clavadas en su lomo, cuyo color es rojo vinoso como el del arquero y bastante proporcionadas con su tamaño, lo que hace pensar que todo debió ser pintado en un mismo momento. También el cáprido presenta ese color, y la única diferencia de tinta es la que se aprecia en su cabeza, la cual está mejor conservada.

Esta figura (F-40) es una figura bastante elaborada. La postura de carrera en que se la representó no es muy

habitual, ya que en esta ocasión las patas traseras fueron pintadas en una posición muy forzada y muy atrevida, con lo que el ritmo de la figura alcanza una plasticidad muy especial. La postura de esas patas y la silueta de todo su cuerpo dejan constancia de la presencia de un artista muy peculiar, y la armonía de esta figura con la del arquero situan a esta pequeña escena entre una de las más interesantes composiciones.

Tanto los tamaños de estas figuras como el resto de los datos analizados permiten que pensemos que ésta es una composición que parece haberse realizado en un mismo momento.

La composición indica que el pintor tuvo la intención de contar algo, de un modo en el que "el tiempo" también está expresado, puesto que cuando se contempla una composición como ésta, realizada al parecer en un mismo momento, hay que pensar que el artista está consiguiendo narrar algo que no aparece en todas las composiciones.

En primer lugar nos describe que el arquero disparó al animal, acertando en su disparo, puesto que podemos ver la flecha clavada en el cuerpo del animal. En segundo lugar refleja que éste tenía fuerza para seguir corriendo, pero aquel también podía continuar corriendo para intentar capturarle.

Todo ello parece que es no es solamente fruto y reflejo de una mano hábil, sino de una mente bastante sofisticada que consigue introducir en su expresión el factor tiempo.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx	Color	Núm.D.	Neg.
40	Arquero	Nat.est.exp.	14 (L.máx)	R.v.	992	
41	Cáprido	Nat.	15 (Horiz)	R.v.	992	

Nº 36.- ESCENA IV (ACUMULATIVA) (LAMS. CXIX-CI)

TEMA: CAZA DE UN CIERVO

El gran ciervo naturalista (F-56) de Val del Charco, sobre el cual, en distintos momentos, se han pintado superposiciones de varias figuras de mucho menor tamaño y conceptos estilísticos muy variados, es una de las más claras evidencias de la mayor antiguedad de algunas de las figuras naturalistas de gran tamaño. Este animal está orientado mirando a derecha, y aunque no se conservan sus patas, parece que es una figura estática y que su plano de asentamiento imaginario tendría un sentido horizontal.

La falta de movimiento de esta figura contrasta, por ejemplo, con el que aparece en el cáprido que se pintó sobre él (F-57). Este cáprido corre de izquierda a derecha y con un sentido de la descripción NE-SO.

A la derecha del gran ciervo, y a la altura de su cornamenta, existen cuatro pequeños arqueros (F-64 a F-67) que han sido generalmente muy mal reflejados en las reproducciones publicadas. F-65 dispara en dirección adonde se encuentra el ciervo y las otros tres corren hacia ese mismo lugar. En la actualidad no pueden apreciarse más que las piernas de F-64 y F-66.

Estos cuatro arqueros no son figuras homogéneas. Los más semejantes entre sí son F-64 y F-65, los cuales presentan un color rojo vinoso oscuro y un mismo tamaño (entre 7 y 8 cms.), y los otros dos pudieron añadirse en otro momento.

El sentido de descripción de los cuatro arqueros es no obstante el mismo: NE-SO, lo cual les llevaría tanto hacia el gran ciervo (F-56), como hacia el cáprido F-57; pero el tamaño y el color les diferencia tanto del uno como del otro. Todo hace pensar que las figuras humanas se incorporaron en último lugar, cuando ya existían posiblemente los dos animales.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
56	Ciervo	Nat.	84 (Horiz)	R.v.cl	1009	229
57	Cáprido	Nat.	22 (Horiz)	Ngz.	1010	229/230
64	Arquero	Nat.est.	8 (Vert)	R.v.o.	1018	230
65	Arquero	Nat.est.	7 (Vert)	R.v.o.	1018	230
66	Arquero	Nat.est.	7 (Horiz)	R.v.cl.	1019	230
67	Arquero	Nat. est.	(Inc.)	R.v.	1019	230

Nº 37.- ESCENA V (LAMS. CII-CIII)

TEMA: CAZA DE UN CERVIDO

Aunque dadas las características de las F-61 y F-62 es difícil hablar de ellas como una escena levantina, creemos que hay algunos elementos que muestran que hubo una intención de dejar plasmada su relación.

El conjunto está formado por un tosquísimo arquero y un cuadrúpedo incompleto que, a juzgar por la silueta de su cabeza, parece que es una cierva. A pesar de ello podemos observar una característica poco frecuente en su realización, dado que no se pintó la zona interior de su cuerpo.

El arquero está situado a la izquierda del animal y dirige el arco hacia donde éste se encuentra, aunque su postura carece de toda la expresión que suelen tener los arqueros en otras composiciones.

La postura de este personaje, y la situación que ocupa respecto a F-61, parece indicarnos que en algún momento se añadió probablemente a F-62, dado que la cierva presenta tanto el color de F-62, como otra tinta vinosa muy oscura.

F-61 no conserva las patas, pero es una figura de una factura naturalista y en general aparece más cuidada.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
61	Cierva?	Nat.	21 (Horiz)	R.v.o.	1016	- -
62	Arquero	Nat.tosco	19 (Vert)	Njd.	1014	- -

.Nota: En F-61 se puede observar **pintura anaranjada (Njd.)** en la zona del vientre y en la parte posterior de su cuerpo.

Nº38.- GRUPO I **(ACUMULATIVO)** **(LAMS. CIV-CXIV)**

TEMA: CARRERA DE ARQUEROS.

Aunque en su día clasificamos a las figuras de este importante y numeroso conjunto de arqueros como escena acumulativa (SEBASTIAN, A. 1986-87, pp. 380-382 y Fig.5), un análisis más exhaustivo no permite mantener su clasificación como tál. Es evidente, sin embargo, que hay rasgos de composición que se evidencian al estudiar la situación de las figuras. Aún así tenemos una información incompleta, y no podemos comprender a través de las figuras el motivo de su carrera.

La acumulación en este caso se ha formado por sub-grupos diferentes de arqueros los cuales a pesar de las diferencias estilísticas y formales que presentan entre ellos, muestran también claros paralelos entre los arqueros dentro de su sub-grupo diferenciado.

De ese modo podemos identificar tres subgrupos de arqueros en el centro del panel. Todos ellos corren de izquierda a derecha con un sentido de la descripción O-E.

.El primer subgrupo (LAMS. CV-CVII) está formado por F-22, F-24a, F-25 y F-27. Son arqueros que **miden entre 13 cms. y 16 cms.** en sentido horizontal, y que se caracterizan por un concepto estilístico **naturalista estilizado de trazo bastante impresionista.**

Su característica más peculiar es el adorno que aparece en la parte alta de la cabeza de F-22. Sus piernas están muy estiradas, y se configuraron con rasgos naturalistas e inclinación NE-SO.

.El segundo subgrupo (LAMS. CVIII-CX) está formado por F-23 (figura de mayor tamaño que las del grupo anterior), más F-24B, F-32 a F-34. Además de estas figuras existe a su derecha F-35, cuya iconología es diferente, pero por su situación (detrás de los arqueros de este subgrupo), por su tamaño y concepto estilístico, pudo ser incorporado por su pintor a la carrera de los anteriores de un modo intencionado.

Las otras figuras (F-23, F-24B y F-32 a F-34) de este sub-grupo presentan los paralelos más notables de este subgrupo. Están realizadas con un mismo concepto naturalista estilizado y con un mismo modo de resolver las figuras a

nivel formal.

Alguna de ellas no conserva la parte superior de su cuerpo; pero a juzgar por sus paralelos con F-23, que es la más completa, debían ser, como ella, arqueros con una especie de **montera** en su cabeza. Esta figura (F-23) **mide 20 cms.** en sentido horizontal y este es el tamaño aproximado del resto de las figuras de este subgrupo.

.El tercer sub-grupo (LAMS. CXI-CXIV) estába formado, a partir de lo que se plasmó en varias reproducciones por F-29, F-30 y F-31, aunque en la actualidad ésta es prácticamente invisible. La figura más completa es F-30, que mide **13'5 cms.** en sentido horizontal.

F-31 debió ser la que proporcionara una mayor información iconológica dentro de las figuras de este subgrupo, ya que a juzgar por su reproducción en trabajos de distintos autores, debía conservar todos sus detalles. El más significativo debió ser el adorno que llevaba sobre su cabeza (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 29 Y CABRE, J., 1915, LAM. XI)

Este peculiar **adorno de forma troncocónica debió** ser un tocado de plumas muy apretadas, siendo lo que podemos observar en las reproducciones el resultado de su proyección en una imagen plana. Ese mismo adorno aparece en F- 29.

F-26 y F-51 debieron añadirse en otro momento distinto al que se pintaron los tres subgrupos del gran conjunto. F-51 (muy similar a F-42) fué pintada en la parte superior del tercer subgrupo y, F-26 se incorporó al parecer detrás de las figuras del primer subgrupo. Estas figuras no guardan relación estilística con ninguno de los subgrupos de arqueros. F-51 es mucho más estilizada que el tercer subgrupo, sobre el cual se encuentra, y F-26 es una figura mucho más tosca que el primero y segundo subgrupos (entre los cuales fué pintada).

Es interesante observar que aunque, separadas espacialmente F-51 y F-42 (incorporado este último a su vez a otro espacio en el que parece que previamente existía el ciervo naturalista F-43), parece que son fruto de una misma mano, por los paralelos formales tan notables que presentan.

Este conjunto de figuras presenta paralelos estilísticos, temáticos y formales con Cueva Remigia (La Gasulla), donde aparecen arqueros realizados con conceptos estilísticos semejantes y donde también existen, en el mismo panel, algunas representaciones de jabalíes.

Es dificil asegurar cual fué la evolución del gran conjunto. Todas las figuras fueron realizadas con un similar concepto estilístico, lo que de por sí lleva a pensar que se

deben haber realizado sin demasiada diferencia de tiempo entre ellas.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx	Color	Núm.D.	Neg.
(Primer grupo):						
22	Arquero	Nat.est.imp.	13 (Horiz)	R.v.o. 976		224
24a	Arquero	Nat.est.imp.	13 (Horiz)	R.v.o. 976		224
25	Arquero	Nat.est.imp.	15 (Horiz)	R.v.o. 998		224
27	Arquero	Nat.est.imp.	16 (L.max)	R.v.o. 980		224

(Segundo grupo):

23	Arquero	Nat.est.	20 (Horiz)	R.v.	977	224
24b	Arquero?	Nat.est.	9 (Inc.)	R.v.	979	224
32	Arquero?	Nat.est.	9 (Inc.)	R.v.o.	982	225
33	Arquero?	Nat.est.	20 (Inc)	R v.o.	982	225
34	Arquero?	Nat.est.	13 (Inc.)	R.v.o.	984	225
35	Arquero?	Nat. est.	18'5 (Horiz)	R.v.	985	225

(Tercer grupo):

29	Arquero	Filif?	9 (L.max?	R.v.	982	225
30	Arquero	"	13 (Horiz)	R.v.	982	225
31	Arquero?	"	- -	R.v.	981/982	225

(Otras figuras añadidas):

26	Arquero?	????	?????	R.v.	980	224
51	Arquero?	Filif?	7'5 (L.max)	R.vc.	1003	228

33. ELS SECANS. Mazaleón (Teruel)

Para el estudio de este abrigo sólo podemos contar, desgraciádamente, con la información que nos proporcionan los trabajos antiguos de algunos autores como CABRE, el cual realizó un calco de las pinturas que existieron en ese abrigo de Els Secans (CABRE, J. y PEREZ TEMPRADO, L., 1921, "Figura dels Secans").

En dicho calco aparecen tres figuras humanas que hemos numerado de izquierda a derecha: F-1 a F-3, más la imagen parcial de un cuadrúpedo (F-4).

F-1 era una figura masculina sin armas y sin ningún tipo de adorno personal. Tan sólo su peinado de melena corta ayuda a ver el paralelo que presenta con otras figuras de la zona.

F-2 era de mucho menor tamaño que F-1, aunque la postura es muy similar en las dos figuras. Ninguna de ellas fué reproducida en el calco de Cabré con adornos especiales, aunque también se observa en F-2 su melena corta sin diadema; esta lleva además un arco en su mano derecha, aunque no fué representado en actitud de disparar.

F-3 era la más espectacular de las tres figuras humanas de este abrigo. Estaba orientada de derecha a izquierda, hacia donde parece que caminaba. Era una figura muy naturalista, naturalismo que como en otros casos se estilizaba de un modo especial desde su cintura hacia el arranque de su tronco. A juzgar por el calco estaba llena de detalles, en contraposición a las anteriores.

En la reproducción de Cabré aparece F-3 con una melena sujeta con una diadema y con un calzón corto, aunque en algunas fotografías antiguas hemos podido observar que esta parte de su cuerpo fué especialmente mal calcada. Puede observarse que en su mano derecha porta un elemento que podría ser una especie de lazo, lo que no es un elemento extraño en el arte levantino.

A la derecha de F-3 existía la parte posterior de un cuadrúpedo tosquísimo (F-4) que tan sólo fué silueteado y que no parece que haya guardado ninguna relación con las figuras F-1 a F-3, dado el sentido de descripción que presentaba y su localización en la pared. A pesar de que la información que tenemos de este panel es muy incompleta, parece suficiente para poder pensar que no existieron composiciones.

El interés principal de este abrigo surge del hecho de haber contado en dicho lugar con un yacimiento, cuyo material de superficie es ya mencionado en publicaciones antiguas (CABRE,J., y PEREZ TEMPRADO, L., 1921, p. 6 y Figs. 1 a 4; y VALLESPI, E., 1952, pp. 105-107). El primero habla de elementos de .."labra auriña-solutrense, rara vez magdaleniense y jamás neolítica...", razonamiento que debe relacionarse con la cronología paleolítica con la que este autor asociaba al arte levantino.

Por su parte Vallespí menciona las industrias que allí aparecen, con una cronología que, en su opinión, debe ir del Mesolítico al Neolítico, aunque piensa que la mayoría de las industrias de los abrigos del Rio Matarraña (en el que se encuentra Els Secans y Las Caidas del Salbime, yacimiento que estudiaremos a continuación) son de una cronología del Neo-eneolítico.

Todos estos comentarios sirven en la actualidad para unirlos a los datos fiables de algunas excavaciones, como las de Botiquería dels Moros (BARANDIARAN, I., 1976, pp. 183-186), o las realizadas recientemente en la zona de Maella (MONTES, L. Y MAZO., C., 1986, pp. 387-396 y RODANES J.M., 1987-88, pp. 25-43) a los resultados que nos está proporcionando el Abrigo de Angel en la cuenca del Guadalope (SEBASTIAN, A., 1989, pp. 133-146 y SEBASTIAN, A., en prensa)

Botiquería dels Moros se encuentra en el mismo término municipal y en el mismo barranco del Matarraña, muy próximo a Els Secans y nos aporta una cronología y unos materiales de Epipaleolítico Laminar, Epipaleolítico Geométrico y Neolítico de notable interés.

El Abrigo de Angel situado en la cuenca del Guadalope, afluente del Ebro como el Matarraña, ha proporcionado también materiales epipaleolíticos geométricos en uno de sus contextos y sobre él existe otro con cerámicas lisas, lo cual es muy interesante, dado que, al igual que sucedió en Els Secans, también es un abrigo con personajes muy característicos del arte levantino.

Los resultados del estudio de estos tres abrigos serán, probablemente, una de las piezas claves para comprender la evolución de los conceptos estilísticos desarrollados en estos abrigos de esta zona, por lo que, a pesar de no poder contar con información de escenas en un lugar como Els

Secans, pensamos que es muy interesante ir señalando esta información que abrigos como éste proporcionan.

34. LAS CAIDAS DEL SALBIME. Mazaleón (Teruel)

En este lugar existieron dos pequeños paneles con pinturas y todavía pueden verse las de uno de ellos, aunque con dificultad, por el mal estado de conservación en que se encuentran. En él se pintaron cuatro figuras, dos de las cuales están bastante completas (PEREZ TEMPRADO, L. y VALLESPI, E., 1954, Lam. I). Estos personajes fueron realizados con conceptos artisticos bastante diferenciados entre sí y muy atípicos en la zona. Alguna de ellas tiene una clara tendencia a la esquematización, como puede verse en la figura de la parte superior izquierda de este pequeñísimo panel (PEREZ TEMPRADO, L. y VALLESPI, E., Lám. II).

En el otro panel existieron dos figuras que se reprodujeron en la misma publicación que ya hemos mencionado, aunque en la actualidad ya no podemos verlas debido a que el bloque en que estaban fué arrancado y cuya huella es hoy perfectamente visible.

Aunque el color de esas dos figuras es un rojo vinoso muy semejante, no tenemos datos en los que pueda plantearse su relación. F-1 es una figura humana másculina, que, a juzgar por el calco de la publicación de Perez Temprado y Vallespí, fué realizada con un concepto naturalista estilizado expresionista, mientras que F-2 parece que era una cierva y fué plasmada con un concepto naturalista muy cuidado, empleando una técnica diferente a la que se utilizó

en la figura humana.

En la cierva, además de emplear una tinta plana, se siluetea toda la figura con una tinta más oscura, lo que no es habitual en la zona.

Las dos figuras corren de derecha a izquierda, siendo el sentido de descripción de la cierva NE-SO y E-O el del personaje. Cuando se realizó el calco, conservaba tan sólo una de las piernas completa, en cuyo extremo podía observarse el pie, orientado hacia la izquierda. Su posición muestra, de ese modo, que este personaje corría delante del animal, lo que tampoco nos permite establecer una relación clara entre estas figuras. Esta situación es bastante inusual y no contamos con información objetiva que nos permita revisar de otro modo su posible relación.

F-1 (Figura humana) se pintó en un color rojo violáceo, y mide 9'5 cms. de longitud máxima (Núm. D. 1025). F-2 (Cierva) se pintó en el mismo color y mide 15 cms. de longitud máxima (Núm. D. 1026). El negativo de blanco y negro es Neg. 236.

El lugar donde se encuentran es atípico también por el tipo de soporte de las pinturas, ya que no se trata de un abrigo propiamente dicho, sino una formación de rocas calizas bastante desprendidas de su núcleo, cuyas paredes más lisas debieron parecer a su(s) pintor(es) muy apropiada.

A los pies de estas rocas se encontraron materiales a los que diferentes autores hacen referencia. Perez Temprado y Vallespí dicen que el suelo de tierra estaba muy removido y que:

"...las figuras del Salbime pueden revelar dos y hasta tres momentos distintos e inmediatos a finales de la evolución de nuetro arte rupestre levantino...", "...el color nos induce a pensar en la sincronitud de los dos abrigos, cuya cronología apuntamos como coetánea al núcleo fundamental de yacimientos líticos que conocemos en el Matarraña, que juzgamos Neolíticos y mejor Eneolíticos..." (PEREZ TEMPRADO, L. y VALLESPI, E., 1954, p. 37).

En otras publicaciones (FORTEA, J., 1974, p. 250) se refiere a los materiales de este lugar como neo-eneolíticos.

ZONA VIII: CRETAS

3.3.2.5 ZONA VIII: CRETAS

35. ROCA DELS MOROS. Calapatá (Teruel)

Los tres ciervos que se conservan de este abrigo se encuentran, como es sabido, en una vitrina dl Museo Arqueológico de Barcelona.

Las primeras publicaciones de estas pinturas se deben a J. Cabré (CABRE,J., 1907), el cual realiza su primer calco. Pocos años más tarde este mismo autor vuelve a ocuparse del tema (CABRE, J. y BREUIL, H., 1909) y realizan una buena descripción de los ciervos.

Años más tarde A. Beltrán nos dice que

"....la escena mantiene los tres ciervos en línea horizontal y no existe ninguna representación humana..." (BELTRAN, A., 1968, p. 105)

Aunque la técnica predominante en estas figuras es la tinta plana, y aunque se ha dicho que algunas de ellas tienen su silueta remarcada con técnica de grabado, ésto no se observa en los ciervos procedentes de este abrigo que se encuentran en el Museo Arqueológico de Barcelona. Son figuras de proporciones naturalistas, y a pesar de que se han representado en una actitud tranquila, tienen una gran plasticidad.

Hablar de estas figuras como estáticas sería posíblemente forzar su interpretación formal y estilística, pues uno de estos ciervo aparece indudablemente quieto, sentado en una postura lógica muy armoniosa, con las patas posteriores plegadas, mientras que las delanteras aparecen una plegada y la otra estirada.

Desde nuestro punto de vista estas características poco tienen que ver con el estatismo que es producto de una forma primaria de representación. Este tipo de figuras no guardan relación formal, estilística y conceptual con las figuras de animales realmente estáticos, como son los bóvidos naturalistas de gran tamaño que tenemos en Albarracín.

Otro de los ciervos de Roca dels Moros fué pintado en actitud de caminar, con una marcha tranquila, a juzgar por la postura de sus patas, pero no estática.

No puede hablarse de la presencia de ninguna escena a partir de lo que se puede conocer en la actualidad de este panel, sin embargo tenemos una información que parece indicar que si que existió una agrupación de ciervos (F-1 a F-3).

Nº 39.- GRUPO I (ACUMULATIVO) (LAMS. CXV-CXVIII)

TEMA: CIERVOS TRANQUILOS

Parece que algunas de las características F-1 y F-2 indican que se debieron de realizar en un mismo momento o con un corto intervalo de tiempo.

Ambas figuras deben corresponder al mismo tipo de interés, que hace que se pinten ciervos de similares características en otros lugares en los que, en general, tampoco aparecen asociados a otras figuras con las que forman composiciones.

Parece que en la mayoría de los casos este tipo de animales se pintaron aislados, aunque más tarde se hayan añadido en algunos casos otras figuras con las que si forman escenas acumulativas.

F-3 debe haberse añadido cuando ya existían las otras dos figuras. El hecho de que se pintara con una flecha clavada en sus cuartos traseros parece indicar un planteamiento diferente al de las otras dos. La diferencia de color (mucho más vivo en este último), ayuda a reforzar la idea de que hay que valorar esas diferencias existentes.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Ciervo	Nat.	37 (Horiz)	R.v.	1126	256
2	Ciervo	Nat.	44 (Diag)	R.v.	1127	256
3	Ciervo	Nat.	31 (Horiz.)	R.v.cl.	1128	256

36. ELS GASCONS. Cretas (Teruel)

Las pinturas de Els Gascons, como sucedió con las pinturas de Las Caidas de Salbime y con las de Els Secans, sufrieron unas agresiones importantes que han dejado mermada la información que el panel proporcionaba.

Estas pinturas fueron calcadas y publicadas por Cabré a principios de siglo (CABRE, J., 1915), quien optó por extraer parte de ellas, adoptando una postura muy desafortunada que provocaría justas acusaciones (VALLESPI. E., 1957).

Hemos empleado su calco como primera referencia. Más tarde se han realizado todas las comprobaciones posibles, puesto que la falta de las figuras que fueron extraidas ha obligado, desde el principio, a apoyarnos en la información de otros autores. Además ha sido muy interesante el estudio de lo que queda en el propio abrigo.

Presentamos una restitución realizada por Almagro de la situación de las figuras en el espacio que ocuparon originalmente (ALMAGRO, M., 1956, Fig. 26). Con ella y con los datos que tenemos de las figuras intentamos estudiar las composiciones que ahí debieron existir.

El único conjunto de figuras que en la actualidad puede estudiarse como composición es el formado por F-8 a F-10, el cual definiremos como Escena I.

Entre F-8 y F-10 se pintó un grupo de animales, hoy inexistentes, que corrían en su misma dirección y que probablemente tuvieron relación con esa escena.

Otro conjunto importante de figuras, que pudo ser también una escena, es el que estaba formado por F-3 a F-7. Las tres primeras deben ser arqueros, aunque tan sólo F-4 conserva su arco.

Actualmente estas figuras están muy perdidas, pero su postura, tamaño, concepto estilístico y su situación hacen pensar que los tres debieron guardar relación con los **ciervos naturalistas arrancados del panel** (F-6 y F-7), que se dirigían hacia donde están los arqueros en actitud de espera.

El color de los arqueros F-4 y F-5 y el del primer ciervo que se pintó (F-6) era un color rojo vinoso similar. Sobre F-6 se pintó otro ciervo de color negro (F-7).

Según J. Cabré los ciervos medían 41 cms. de longitud, y en su opinión debían ser fruto de la misma mano que pintó los de Roca dels Moros, aunque éstos eran más pequeños. **En todos ellos aparece, según este autor, la técnica del grabado**

acompañando a la pintura, lo que puede ser un dato de singular interés.

Aunque se ha mencionado la existencia de otra superposicion, la de una de una de las patas de uno de los ciervos naturalistas (F-7) sobre F-8, arquero naturalista estilizado expresionista que corre de derecha a izquierda (situado en la parte inferior del ciervo), que podría indicar una evolución estilística del panel, no puede mantenerse en la actualidad (Núm.D. 1033).

Nº 40.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CXIX-CXXI)

TEMA: CAZA DE CAPRIDOS

Como ya hemos mencionado esta escena está compuesta por tres figuras (F-8 a F-10). Todas ellas fueron pintadas con una orientación de derecha a izquierda y el sentido de la descripción que presentan es NE-SO.

La actitud de todas las figuras representa la carrera del cazador y de los animales. Las piernas de uno y las patas de los otros se pintaron en una postura que muestra la intención del pintor de dejar plasmado un ritmo tenso y una marcha descendente, en la cual el cazador persigue a sus posibles presas.

El concepto estilístico de los animales (F-9 y F-10) es naturalista y su color es negro. Ese mismo color es el que tiene el arquero (F-8), aunque su tinta está mejor conservada y es mucho más densa que la de los cápridos.

El concepto estilístico del personaje es más estilizado y expresionista que el de los animales; pero a pesar de esa diferencia estilística, la presencia de un mismo color en todas las figuras refuerza su relación, especialmente porque no es muy frecuente el uso del negro en los paneles pintados de la zona.

Posíblemente estamos ante una escena acumulativa en la que se pintaron en primer lugar F-9, más tarde F-10 y por último el arquero F-8.

F-9 es, sin duda, la peor conservada de las tres figuras y su posición, en la que las patas posteriores aparecen recogidas, ha permitido suponer que se trataba de un animal herido. En nuestra opinión ésto no puede asegurarse, ya que un animal en veloz carrera podría representarse como éste, con las patas delanteras estiradas y las traseras muy recogidas, como hemos podido ver en otros lugares, cuando se ha querido representar a un animal que corre cuesta abajo a gran velocidad.

F-10 es un cáprido de mayor tamaño que F-9. Hay que tener en cuenta, además, que sus dimensiones serían todavía

H. 9.204

BID.T 813(2)

AMPARO SEBASTIAN

ESTUDIO SOBRE LA COMPOSICION EN EL ARTE LEVANTINO

VOLUMEN II

TEXTO

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA HISTORIA

3.3.3 LOS CONJUNTOS SITUADOS EN LAS ESTRIBACIONES DEL MAESTRAZGO

ZONA IX: CUENCA MEDIA DEL RIO GUADALOPE

3.3.3.1 ZONA IX: CUENCA MEDIA DEL RIO GUADALOPE

37. BARRANCO HONDO. Castellote (Teruel).

Las prospecciones que realizamos en 1988 en la cuenca media del rio Guadalope, dentro del estudio de la zona, que realizamos desde 1986, dieron como principal resultado el hallazgo de este abrigo (SEBASTIAN, A., en prensa).

En el trabajo al que nos remitimos aparece el calco general de las manifestaciones artísticas que ahí se encuentran.

Las figuras principales del único panel con representaciones son un magnífico ciervo naturalista de postura erguida (F-1) orientado de izquierda a derecha y una cierva (F-2) que se le encuentra enfrentada a su derecha y agachando su cabeza hacia el suelo. Las características formales y estilísticas de estas dos figuras son semejantes a las de otros ciervos naturalistas levantinos.

F-1 mide 25 cms. de longitud y 27 cms. de altura y F-2 mide 21 cms. de longitud y 9 cms. de altura. Hay que tener en cuenta que en la primera figura la altura es mucho mayor porque el ciervo tiene su cuello y cabeza levantados, a lo que hay que sumar el tamaño de la cornamenta. La cierva, sin embargo, fué realizada con la cabeza y cuello agachados, lo que marca una gran diferencia entre los tamaños de las dos

figuras.

Además de estos animales existen muchos trazos que no son identificables, debido a la gran cantidad de desconchados naturales que existen en el panel. Sin embargo estos trazos son restos e indicios claros de la existencia de otras figuras que ahí se realizaron.

Aunque no existen composiciones en sus paneles, el abrigo proporcionó una información de gran interés, ya que las figuras de cérvidos que ahí aparecen, se realizaron únicamente mediante la técnica de un finísimo **grabado muy superficial**.

Este dato es importante para el estudio del arte rupestre levantino, pues aunque se ha hablado de esta técnica en algunas figuras de la zona de Albarracín, Val del Charco y en Els Gascons, lo cierto es que la mayor parte de las figuras grabadas que conocemos de Albarracín son de características estilísticas y formales muy alejadas de los conceptos que agrupamos dentro de lo que, genéricamente, conocemos como arte levantino. En los ciervos de Els Gascons parece que esta técnica del grabado se pudo utilizar como medio complementario, ya que las figuras conservan todavía la tinta plana de color rojo vinoso con que se pintaron.

En el panel del abrigo del Barranco Hondo se usó, al parecer, tan sólo el grabado, ya que es la única técnica

empleada que aparece en todas las figuras. No hemos encontrado ningún resto de pintura, por lo que parece lógico pensar que esta técnica no fué utilizada. Además de ésto el cuidado con que se señalan todos los detalles de sus cuerpos (cornamenta, patas, orejas, etc), y el relleno del interior de su cuerpo mediante finos trazos paralelos, es una técnica muy minuciosa que parece sustituir a la pintura, con lo que el artista logra expresar su representación de un modo similar al pictórico, sustituyendo la pintura por el grabado.

En los otros casos que conocemos, dejando al lado las figuras toscas de Albarracín, el grabado se ha empleado bien para completar y delimitar una figura, bien para delimitar el campo que había que aislar para rellenarlo de color. Solo el ciervo del Barranco del Cabrerizo (Albarracín) presenta algún paralelo conceptual con las figuras del Barranco Hondo.

La extrema delicadeza de realización de las figuras del Barranco Hondo, especialmente el ciervo macho (F-1) y la parte anterior de la cierva (F-2), muestran la hábilidad técnica del artista que los realizó. El útil que se empleó para su trazado muestra la seguridad de la mano del artista. Hay que tener en cuenta que el grabador no puede rectificar un buen contorno si comete un error, y estas figuras, especialmente el ciervo, muestra un sentido naturalista muy equilibrado.

Existe un ciervo grabado en cueva dificilmente clasificable en la Cova de la Taverna (FULLOLA, J. Mª Y VIÑAS, R., 1985, Fig. 3 y pp. 67-77), pero lo que de él queda parece demostrar que fué una figura tosca que no puede relacionarse con los cérvidos del Barranco Hondo.

38. LA VACADA. Castellote (Teruel)

Este abrigo fue estudiado y publicado por E. Ripoll en la monografía que dedica a las pinturas conocidas en la zona de Santaolea hasta la fecha de su publicación (RIPOLL, E., 1961).

Usaremos como referencia la numeración que dio a las figuras que aparecen en el calco de esa publicación.

El único panel de ese abrigo contiene un número muy importante de figuras y los distintos conceptos pictóricos que ahí aparecen fueron analizados por E. Ripoll y clasificados como primera hipótesis de trabajo en distintos grupos que relaciona con una determinada cronología, apoyándose en distintos paralelos que observa en las figuras. Estos períodos, en orden de mayor a menor antiguedad, son:

.**Grupo 1**. Este período corresponde, en su opinión, al final del segundo momento de la "Fase Naturalista: A", momento inmediatamente anterior, en su opinión, a la etapa de proliferación de la figura humana. Incluye en este período las figuras de los bóvidos de mayor tamaño de la parte izquierda del abrigo, realizados en color rojo violáceo y en un tamaño medio de 25 cms. **En nuestra opinión estos bóvidos de La Vacada no son, como veremos, naturalistas estáticos.**

En la actualidad se conservan en mejores condiciones los cuerpos de los animales, faltándoles las patas y cabezas en muchos casos, lo que produce la sensación de que nos encontramos ante unas figuras tranquilas (F-1, F-3, F-8, F-9 y F-36).

Aunque la falta de representación de sus patas imposibilite que podamos tener una visión más completa y más plástica de estos animales, la presencia de otros bóvidos similares y más completos del mismo panel, muestra que, incluso entre los del gran tamaño, como F-10 y F-38 (de similares características que F-1, F-8 y F-9) la posición en la que se pintaron sus patas refleja una notable sensación de movimiento.

Hay gran diferencia entre el estatismo evidente de algunas de las figuras naturalistas de Albarracín y algunos de los grandes cérvidos, como algunos de los ciervos naturalistas de El Polvorín; aunque hayan sido incluidos, a menudo, dentro del mismo grupo estilístico, y en la fase más antigua del arte levantino, como veremos al analizar la evolución estilística.

.Grupo 2.Lo encuadra dentro de lo que este autor llama "Fase Estilizada Estática: B". Incluye dentro de este grupo a las figuras F-37, F-48, F-49 y F-54 de este abrigo. Además incluye la figura del magnífico arquero del abrigo que genera

su nombre: "Abrigo del Arquero", situado en un barranco próximo.

En nuestra opinión es complicado incluir imagenes tan diversas dentro de un mismo grupo, pues su variedad parece indicar que corresponden a conceptos diferentes. El arquero del "Abrigo del Arquero" es una figura extremadamente naturalista, en la que la estilización es prácticamente inexistente. Su cuerpo es muy proporcionado y no existe en él el expresionismo o la tosquedad de otras de las figuras humanas que E. Ripoll incluye en este apartado.

F-37 es, sin embargo, una figura de notable estilización y muy expresionista, a juzgar por la forzada silueta de la parte superior de su cuerpo; y tiene un planteamiento poco común, especialmente por la perspectiva en la que se le plasmó (en una postura ladeada, tomada desde la parte posterior de su cuerpo). Esto muestra que el pintor posee una capacidad que difícilmente puede asociarse con figuras mucho más toscas y menos elaboradas, como son F-48 y F-49.

F-54 es, sin embargo, naturalista. Esta es la única que presenta un paralelo estilístico y conceptual con el arquero del Abrigo del Arquero.

Posiblemente tengamos que empezar a pensar que "estatismo" y "figuras en actitud tranquila" pueden responder

a conceptos muy diferentes. Es decir: que un pintor que tiene capacidad para realizar figuras naturalistas de calidad no tiene porque representarlas siempre en actitudes de notable actividad.

Su elección entre actividad o movimiento dependerá siempre de lo que quiera expresar. Es difícil aceptar que en todos los casos las figuras estáticas sean fruto de un mismo momento.

Este tipo de problema debe plantearse también del mismo modo respecto a los que encontramos en La Vacada.

.Grupos 3 y 4. Encuadra estos dos grupos en la "Fase Estilizada Dinámica: C". En el grupo 3 incluye a las figuras F-2, F-18 y F-30. En el grupo 4 incluye a los arqueros que muestran mayor movimiento: F-17, F-29, F-46, F-68, F-69 y F-70, así como algunos de los animales de factura bastante tosca: F-39, F-47 y F-51.

Indudáblemente en estos dos grupos se encuentran las figuras humanas de mayor dinamismo, que E. Ripoll considera más recientes que las de los grupos anteriores. No obstante las diferencias de tamaños y conceptos estilísticos presentan una gran variedad.

.Grupo 5. Encuadra dentro de esta "Fase de transición a la pintura esquemática: D" las figuras de concepto

esquemático, como F-55.

.Algunas notas sobre las figuras de los bóvidos.- Cuando se observa el panel de La Vacada, una de las cosas que más llama la atención es la concentración de estos animales en la parte izquierda del panel. Es difícil hablar de esta agrupación de bóvidos como escena; también es difícil reconocer la intencionalidad en estas pinturas. Sin embargo existe una cierta armonía en la colocación de algunos de estos animales.

Para observar esta armonía es preciso reconocer y aislar los dos grupos de animales en relación a sus tamaños, los cuales pueden ser agrupados e identificados también en función de sus colores.

Posíblemente estas dos agrupaciones respondan a dos momentos diferentes, aunque parece que deben surgir de un mismo tipo de intencionalidad: plasmar en cada caso un grupo de bóvidos tranquilos, realizados con gran realismo. Estos sin duda han transmitido la idea de que representan una manada o un rebaño, lo que sin duda provocó que se le pusiera en su día el nombre que tiene: La Vacada. El único bóvido que aparece en actitud de carrera o de salto es F-24.

Parece que el trabajo del pintor responde a un interés distinto al que muestran los pintores de los grandes bóvidos

de Albarracín. Aquellos son animales que transmiten una presencia más imponente por sus tamaños y su estatismo que los de La Vacada, mientras que éstos son de un naturalismo sorprendente por las posiciones diversas que tienen, lo que respondería más a la imagen de posturas más reales y diferenciadas, como las que podemos observar en un grupo actual de animales como éstos, caminando tranquilos o comiendo.

En nuestra primera agrupación incluimos a F-1, F-3 y F-8 a F-10 (todos ellos pintados en color rojo vinoso oscuro); también son de características similares F-24, F-36 y F-38 (de color rojo vinoso claro). Las medidas de todos ellos oscilan entre los 25 y los 35 cms. en sentido horizontal.

En esta primera agrupación se encuentran los bóvidos más proporcionados y naturalistas del panel, siendo todos ellos de un tamaño muy homogéneo.

En nuestra segunda agrupación incluimos a F-11 a F-13, F-20, F-21 y F-27 (todos ellos pintados en un rojo vinoso oscuro). Las medidas de todos ellos oscilan entre los 11 y los 19 cms.

A pesar de que en esta segunda agrupación las figuras siguen presentado un concepto naturalista, podemos observar que son de una ejecución más tosca. El tamaño en todas estas

figuras es también homogéneo y sensiblemente inferior.

.Algunas notas sobre las figuras humanas de la parte izquierda del panel.- Hay que señalar que las figuras humanas realizadas en esta zona del panel, donde se encuentran las agrupaciones de bóvidos, no muestran la evidencia suficiente de que se hayan incorporado con una intención compositiva respecto a los bóvidos de esa zona. Sus características estilísticas y formales responden a conceptos bastante diferenciados en todas ellas.

Parece que se han ido incorporando al panel en distintos momentos y, aunque posiblemente se pintaron en función de la existencia de esos animales, su situación, actividad, etc. no muestran, en la actualidad, las características que hemos considerado imprescindibles para admitir que exista una composición.

Tan sólo F-29 podría plantearnos una duda, pues sería el único que podría asociarse con otra figura (F-27), a juzgar únicamente por su sentido de la descripción.

Una de las figuras humanas más interesantes de ésta zona del panel es, sin duda, la ya mencionada F-37. Este personaje estilizado expresionista de complicada perspectiva se pintó sobre el desconchado que evidentemente existía en la zona del bajo vientre de F-36 (uno de los bóvidos de la agrupación de mayor tamaño). Esto es, al menos, un indicio

claro del orden en que se pintaron las figuras en este lugar, pues de ese modo tenemos la absoluta certeza de que el bóvido de nuestra primera agrupación se pintó antes que la figura estilizada expresionista.

Queremos señalar finalmente que F-2 (figura humana del extremo izquierdo del panel) lleva un adorno en zig-zag sobre su cabeza que no se recogió en el calco de E. Ripoll. Aunque aparece fragmentado no queremos dejar de señalar su existencia, ya que ninguna de las otras figuras humanas de este lugar presenta un adorno semejante.

.Análisis de las composiciones.- Las composiciones que encontramos en La Vacada se concentran en la zona derecha del panel. Están formadas por figuras de pequeño tamaño y muy dinámicas, como sucede a menudo, con las que el pintor o los pintores han sido capaces de transmitirnos la idea de una actividad en la que intervienen varios personajes.

Nº 41.- ESCENA I (LAMS. CXXII-CXXIII).

TEMA: CAZA DE UN CAPRIDO.

Esta escena está compuesta por dos figuras: un cáprido (F-39) y un arquero (F-40). Este está muy deteriorado, a pesar de lo cual, a juzgar por la inclinación de su cuerpo, puede observarse que se dirige hacia el lugar en el que se encuentra el animal. Tanto su tamaño, como su sentido de descripción (E-O), así como su actitud, nos llevan a admitir que se trata de una composición intencionada.

El color de las dos figuras es también similar, siendo en la actualidad rojo violáceo bastante intenso, aunque en las dos figuras aparecen zonas de mayor y menor intensidad. El brazo del arquero y la zona media del cuerpo del animal mantienen su tinta en mejores condiciones.

Las dos han sido realizadas con un concepto naturalista bastante cuidado, que debe haber sido más estilizado en el humano. La figura del cáprido es de bastante buena factura. Aunque existe un desconchado en su parte posterior (F-39), puede apreciarse muy bien la calidad de la realización en su cabeza. El trazado de las pequeñas orejas es minucioso y podrían haber sido repintadas.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Est.	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
39	Cáprido	Nat.	*5 (Inc.)	R.vc.	1091	248
40	Arquero	Nat.est.?	14 (vert.)	R.vc.	1092	248

* Nota: F-39 debía medir 8 o 9 cms. en sentido horizontal, a juzgar por las proporciones visibles.

Nº 42.- ESCENA II (LAMS. CXXIV-CXXVI)

Tema : CAZA DE CAPRIDOS.

Esta escena está formada por un arquero y dos cápridos que corren de derecha a izquierda con un sentido de la descripción E-O.

En esta ocasión encontramos una figura inédita que fue pintada entre las figuras F-59 y F-60. Esta figura inédita es un cáprido que corre en la misma dirección que las otras dos y se encuentra situado a 15 cms. a la derecha de F-59 sobre un mismo plano ideal. Hemos llamado a la nueva figura F-72.

Como sucede en otros casos la reproducción de E. Ripoll difiere bastante de la realidad de las imagenes, lo que sucede en parte porque el tamaño al que se publicó es insuficiente y transmite una idea muy incompleta de su contenido.

El arquero F-60 presenta unos paralelos estilísticos y formales más claros con el cáprido inédito F-72 que con el otro cáprido (F-59), y el color de las tres figuras, es muy homogéneo. La diferencia de tamaños, como puede apreciarse en las características del conjunto, parecen apuntar en la misma dirección, puesto que los tamaños de F-72 y F-60 son mucho más coherentes y ayudan a que podamos pensar en ella como una ejecución muy próxima en el tiempo.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
59	Cáprido	Nat. est.	9 (Horiz)	R.vc.o.	1109	250
60	Arquero	Nat.tosco	6 (Horiz)	R.vc.o.	1110	250
72	Cáprido	Nat.tosco	5 (Horiz)	R.vc.o.	1125	252

Nº 43.- ESCENA III (ACUMULATIVA) (LAM. CXXVII-CXXIX)

TEMA: LUCHA (ENFRENTAMIENTO HUMANO)

Esta composición está formada por cuatro figuras humanas (F-67 a F-70), de las cuales dos (F-68 y F-69) aparecen directamente enfrentadas. La postura de éstas muestra la tensión previa al enfrentamiento armado, pues ésto es lo que se desprende de su posición y de la situación adelantada en que colocan sus armas, las cuales, sin embargo, no parecen estar todavía usando en ese momento.

Las dos figuras se asientan en un plano inclinado. El sentido de descripción de la escena es NO-SE para F-68 y SE-NO para F-69. En ese mismo plano ideal se encuentran en ambos extremos F-67 y F-70, las cuales se acercan a gran velocidad hacia el lugar donde se encuentran los dos personajes directamente enfrentados.

Todas las figuras de esta composición han sido realizadas con un concepto estilístico naturalista estilizado muy cuidado. Todas ellas presentan una iconografía que proporciona una información etnológica muy apreciable.

A este nivel hay que señalar especialmente que F-68 y F-69 son dos de las figuras más interesantes de las representaciones de la zona. El detallismo con el que se realizaron debe responder a un interés muy determinado del pintor por singularizar a determinados personajes o una iconología muy determinada, identificadora de un grupo.

Además de la homogeneidad de estilo, tamaño, color, etc., estas dos figuras muestran una idéntica manera de resolver todas las partes de sus cuerpos y de los objetos que les acompañan; hasta tál punto que es uno de los casos más claros en los que podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que estas figuras son fruto de una misma mano, y por supuesto pertenecen a un mismo momento.

Los perfiles de F-68 y F-69 conservan sin embargo sus rasgos fisionómicos muy diferenciados y a pesar de que no son las únicas figuras de esta zona donde ésto sucede, hay que reconocer la importancia de este dato.

Podemos observar su peculiar tocado, cuya parte inferior es muy original, rematado en una especie de pequeños colgantes en el de F-69, así como su bien perfilada barba y otros pequeños detalles interesantes, como la pequeña bolsita que cuelga del hombre de F-69.

No sucede lo mismo con F-67 y F-70, las cuales debieron incorporarse en un momento en el que ya existían F-68 y F-69. Como en otros casos es difícil asegurar esta cuestión, pues podría argumentarse que éstas figuras (F-67 y F-70) ya existían previamente, y que F-68 y F-69 se pudieron pintar posteriormente. No obstante nuestra experiencia de otros análisis nos lleva a pensar que, generalmente, las incorporaciones se producen en el sentido que aquí hemos planteado en primer lugar.

En otros paneles hemos observado que, a partir de un punto concreto y focalizado, donde existe una representación llamativa para un espectador, como es en este caso el enfrentamiento de F-68 y F-69, se añaden desde fuera de ese campo escénico otras figuras, que se incorporan a la actividad de las preexistentes.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
67	Hombre	Nat.est.	16 (Alt)	R.vc.	1117	251
68	Arquero	Nat.est.	*8 (Inc)	R.vc.	1118	251
69	Arquero	Nat.est.	*6 (Inc)	R.vc.	1119/ 1120	252
70	Arquero	Nat.est.	19 (Alt)		1121	252

*Nota: sólo se conserva la mitad superior de F-68 y F-69.

Nº 44.- ESCENA IV (LAMS. CXXX-CXXXI)

TEMA: CAZA DE CUADRUPEDO INDETERMINADO.

Esta composición está formada por un arquero muy incompleto que dispara hacia la derecha (F-50) y un pequeño cuadrúpedo (F-51), que debe ser un cáprido. Este se encuentra orientado hacia la izquierda, desde donde el arquero le apunta con su arco tensado y su flecha preparada.

Esa situación indica el sentido de descripción convergente de la escena. El concepto estilístico de las dos figuras es naturalista tosco, y ambas conservan un mismo color.

A pesar de la tosquedad de ejecución que presentan los brazos y el arco del personaje (F-51), es notable la intención de plasmar los detalles que pueden observarse en la silueta de su perfil: peinado y detalles fisionómicos (nariz,

barbilla, y parece indicarse la apertura que indica la situación de la boca).

Parece que las dos figuras fueron realizadas en un mismo momento, pues la homogeneidad de color, concepto estilístico, así como la intención evidente del pintor al plasmar la caza del pequeño animal, marcando claramente la dirección de la flecha que está a punto de dispararse contra éste, éstos son datos suficientes, a pesar de la sencillez de la composición.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Est.	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
50	Arquero	Nat.tosco	9(Inc)	R.v.o.	1100	249
51	Cuadrúpedo	Nat.tosco	9(Horiz)	R.v.o.	1101	249

.Nota: Tan sólo se conserva la cabeza y su zona inmediatamente inferior en F-50.

39. FRISO ABIERTO. (El Pudial) Ladruñán (Teruel)

Las pinturas de este abrigo fueron publicadas por E. Ripoll en la monografía que dedica a las pinturas de los alrededores de Santolea, como las anteriores (RIPOLL, E., 1961, Fig. 4). Se observan grandes diferencias entre la realidad y dicho calco.

Hemos encontrado dos figuras inéditas en este abrigo, que no presentamos en este momento (F-6 y F-7), dado que no forman parte de ninguna composición. Sin embargo no hemos podido identificar las F-2 y F-3, dado que en el lugar de una de ellas sólo quedaba hace unos años una mancha de color (F-2). El resto de las figuras reproducidas presentan diferencias importantes respecto a las originales.

F-1 fué calcada de un modo incompleto, lo que da lugar a un equívoco, pues parece que es un équido muy deteriorado, lo que en realidad es muy difícil de definir. Los restos de pintura producen un efecto muy confuso por su mal estado. En mi opinión puede tratarse de una cierva (que conserva sus dos orejas, una de las cuales no fué calcada en el trabajo mencionado), o bien podrían ser los restos de un arquero muy incompleto.

Para realizar esa última interpretación hay que entender que lo que aparece como la línea de la espalda de un animal, puede ser la pierna retrasada de un arquero que corre hacia

la derecha. Lo que aparece como el cuello del bicho, debe ser el torax de una figura humana, y lo que aparece como oreja izquierda y morro parece que son los dos brazos de este personaje.

En la parte superior izquierda de F-1 (a unos 15 cms.) se sitúa la figura inédita que hemos llamado F-6. Es un arquero corriendo hacia la izquierda que mide 13'5 cms y está pintado en un color rojo violáceo (Núm.D. 1049, Neg. 243).

La otra figura inédita (F-7) se encuentra a unos 63 cms. a la izquierda de F-4. Es una figura humana corriendo hacia la derecha, cuya cabeza es abultada, pudiendo observarse su barba apuntada y pequeños salientes a modo de plumas sobre su cabeza. F-7 debe haberse calcado en su día de un modo irregular. Lo que aparece en el calco como F-3 (figura muy tosca y simplificada) corresponde a esta figura (F-7), que es, sin embargo, de mayor naturalismo y calidad. (Núm. D. 1050, Neg. 243)

En este abrigo no existen escenas propiamente dichas, siendo la única evidencia de relación entre figuras la que se observa entre los dos arqueros F-4 y F-5.

Nº 45.- GRUPO I (LAMS. CXXXII-CXXXIII)

TEMA: ARQUEROS CORRIENDO

Los dos arqueros que forman este grupo son, como ya hemos dicho, F-4 y F-5, que se encuentran en el extremo derecho del panel. Estas son las únicas figuras que fueron calcadas en este abrigo con algo más de fidelidad al original. Aún así hay detalles importantes que no se tradujeron en el calco, como veremos.

Estos dos arqueros debieron ser de características muy similares a juzgar por lo que podemos todavía ver. Su tamaño (13'5 cms. en sentido horizontal) y su color rojo vinoso, así como su carrera común de derecha a izquierda, con un sentido de la descripción E-O, ayudan a su asociación.

Ambas figuras han sido plasmadas de un modo similar, pues la postura en la que se les ha pintado, con las piernas muy estiradas. F-4 se conserva en mejor estado y, podemos observar que F-5 fué posiblemente una figura un poco más tosca. Su concepto estilístico es naturalista estilizado.

En la parte delantera inferior del torax de F-4 se observan unos trazos que no aparecn en la publicación de Ripoll. Desde esa zona de su cuerpo surgen unas líneas que se unen a una mancha de color que se encuentra en la parte inferior del arco de este personaje. Esos trazos

incomprensibles en relación con esta figura deben corresponder a un aqquero de menor tamaño, que debió existir antes que F-4 y sobre el que se pintó más tarde a esta figura.

Como sabemos no es el único caso en el que se pinta un arquero de mayor tamaño sobre otro menor que existió previamente. Un ejemplo similar lo tenemos en el Abrigo de la Tia Mona en F-8.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
4	Arquero	Nat.est.	13'5 (Horiz)	R.v.cl.	1051	243
5	Arquero	Nat.est.	13'5 (Horiz)	R.v.cl.	1052	243

40. EL TORICO (El Pudial). Ladruñán (Teruel)

Aunque no existen composiciones en este abrigo, tanto el lugar donde se encuentra, como el hecho de hallarse muy próximo a otros abrigos con pinturas, muchos de ellos localizados en este mismo barranco, y otros en barrancos muy cercanos, hacen de éste un lugar que merece una atención especial, por las claves que puede proporcionar para el estudio del arte levantino en general y de esta zona en especial.

En el Abrigo del Torico existe, al parecer, tan sólo la figura del bóvido (RIPOLL, E, 1967, Fig. 3). Decimos al parecer, porque el lugar es inaccesible en la actualidad y posíblemente lo haya sido desde hace muchos años. Suponemos que todos los autores que se han referido a esta magnífica figura han debido observarla como nosotros, mediante medios ópticos apropiados.

La figura se encuentra en la parte inferior de una visera que surge de uno de los enormes bloques calizos que existen en el cauce del rio Guadalope. La única forma de verlo es situándose bajo esa visera y junto al farallón, con lo que el bóvido queda a más de cuarenta metros sobre nuestra cabeza.

Los materiales recogidos en la zona han sido variados, como indica Fortea (FORTEA, J., 1974), siguiendo la información que dió T. Ortego :

"...la cerámica sigue siendo abundante. Una era de barro oscuro con engobe exterior e interior de color sepia claro, correspondiente a una vasija voluminosa de paredes gruesas, cuya decoración estaba constituida por profundas y anchas acanaladuras paralelas que dejaban en su unión resaltes acordonados provistos de incisiones. La otra era idéntica en pasta y engobe, pero de paredes menos gruesas y con forma de cuencos semiesféricos sin decorar y borde liso".

J. Fortea piensa que esos materiales pertenecen a un período comprendido entre el Eneolítico y la Edad de Bronce.

Otros autores han señalado otros materiales que han aparecido en la proximidad del abrigo. Así T. Ortego hace referencia a las toscas cerámicas y al material lítico allí encontrados. Y decimos encontrados porque al parecer el abrigo había sido removido por las gentes de la zona. Este autor nos dice que se halló:

"... un trozo de hoja de silex, habilmente tallado en sección de triangulo deprimido, ofreciendo corte y sierra dentada, respectívamente, en cada uno de los bordes longitudinales" . (ORTEGO, T., 1946, pp. 158-159, más Figs. 1 y 5).

Además de todo ésto podemos decir que en la zona que se encuentra entre el farallón calizo donde se encuentran el Abrigo del Torico, el Friso Abierto y el Abrigo del Arquero (que analizamos a continuación) siguen apareciendo en superficie frecuentemente materiales líticos, entre los que son muy frecuentes las lascas retocadas (materiales poco definibles de un momento concreto) y cerámicas muy toscas.

Hay que considerar estas cuestiones, pero parece aconsejable el uso de la prudencia con esta información por varios motivos.

En primer lugar hay que tener en cuenta que los tres lugares mencionados se localizan en la misma pared rocosa y que la distancia entre el Abrigo del Torico y los otros dos es inferior a cien metros. Esto quiere decir que los materiales que se van encontrando bajo la pared rocosa pueden pertenecer a cualquiera de los pintores o de los antiguos visitantes de los abrigos.

También hay que recordar que los conceptos estilísticos que encontramos en cada uno de estos lugares presenta importantes diferencias, pues ahí existe desde un concepto naturalista (el torico del Abrigo del Pudial, dos figuras de el Abrigo del Arquero, el arquero y otro personaje del mismo abrigo), hasta un naturalismo tosco (en los arqueros de El Friso Abierto del Pudial).

En opinión de E. Ripoll el torico es clasificable en la etapa más antigua de las figuras naturalistas, como los bóvidos de Albarracín y otros animales naturalistas de Calapatá, lo que nos llevaría a la etapa más antigua del arte levantino, frente a la clasificación más reciente de J. Fortea, dentro del período comprendido entre el Eneolítico-Bronce.

Parece difícil compaginar toda la información y todas las hipótesis sobre materiales y pinturas en relación con su cronología.

Todas las conclusiones sobre los materiales de estos lugares habría que ponerlas en reserva por el momento. Las prospecciones que hemos realizado durante varias campañas en esa zona dan como resultado que en todos los barrancos próximos a la zona hay indicios de su uso en varios períodos que podríamos enmarcar entre el Epipaleolítico y la Edad de Bronce.

Lo primero queda atestiguado rio arriba en el Abrigo de Angel, donde encontramos una evolución hacia períodos cerámicos. Los lugares con materiales de la Edad de Bronce se encuentran también en barrancos próximos, y otros períodos posteriores han sido atestiguados en zonas de tierras más llanas.

Con esa evolución que la zona presenta es difícil adjudicar una cronología determinada por los materiales, o establecer la relación de pinturas muy diferenciadas con cualquiera de esos materiales.

Por otro lado no se ha realizado hasta el momento una excavación en ninguno de estos tres abrigos, cuestión muy complicada en el Abrigo del Torico por su situación. Todos los materiales estudiados deben ser de la transitada ladera, (en la cual siguen apareciendo), pues nunca se ha mencionado una localización exacta para ninguno de ellos.

41. EL ARQUERO. (El Pudial) Ladruñán (Teruel)

Como hemos dicho en otros trabajos este abrigo contiene una de las figuras de arquero más interesantes y de mejor calidad artística. Además existen otros personajes que iremos analizando, entre los que se encuentra alguna composición de cierto interés.

Las figuras de este abrigo fueron publicadas hace ya muchos años por Ripoll (Ripoll, E., 1967, lám. III, 1, 2, y 3) y sirven como primera referencia. Como en otras ocasiones respetamos la numeración que este autor dió a estas figuras. Sus reproducciones son útiles como primera referencia y responden con bastante fiabilidad al contenido del abrigo, aunque el pequeñísimo tamaño empleado reste parte de la información que sus imágenes proporcionan.

Tanto las figuras que existen en este abrigo, como los temas en los que estas participan, e incluso el modo como se relacionan entre sí algunas de ellas es muy original.

Llama la atención la homogeneidad de estilo y tamaño de la mayoría de las figuras más visibles. Casi todas ellas tienen unas proporciones y silueta naturalistas además de unos tamaños muy aproximados, y todo parece indicar que la mayor parte de las pinturas deben ser fruto de un período bastante concreto.

Tenemos en este abrigo dos composiciones interesantes: una escena y un grupo. Ambos son composiciones poco convencionales, aunque ha debido tener mayor interés el Grupo I, como muestran las figuras que todavía podemos observar.

Nº 46.- ESCENA I **(LAMS. CXXXIV-CXXXV)**

TEMA: ACECHO DE UN CAZADOR A UN CAPRIDO

Esta escena está compuesta por dos figuras. La primera de ellas es un personaje masculino (F-5) con un objeto en la mano difícilmente identificable como arco, pero que puede ser otro elemento cinegético. Este se dirige hacia la derecha, donde se encuentra un cáprido naturalista con las patas dobladas (F-6) que mira hacia la izquierda.

En esta escena el distinto sentido de descripción de las dos figuras produce un sentido general confluyente en la composición. el sentido de descripción de F-5 es NO-SE y el de F-6 es E-O.

Tanto esta característica, como el color rojo vinoso, su concepto estilístico naturalista y su tamaño proporcionado dan coherencia a la relación entre las figuras como escena. Su tinta presenta también la misma densidad.

La composición transmite la idea de que el personaje se acerca tranquílamente hacia el lugar donde va a sorprender al cáprido. La postura del primero con las piernas abiertas, y

al parecer semiflexionadas, refuerzan esa idea; el segundo tiene una silueta muy original, con las patas dobladas hacia su cuerpo, silueta que puede observarse a pesar de lo perdida que comienza a estar la pintura en esa zona.

Hemos encontrado esa postura representada en los animales de otros lugares y siempre nos sorprende por lo inhabitual en las representaciones y por su semejanza a la postura real que tienen estos en determinados momentos en los que se recuestan en el suelo. Queda ahí reflejada la intención exacta del pintor y la habilidad sorprendente para la resolución de las figuras.

La figura del personaje (F-5) es también de gran calidad; se aprecia también tanto la habilidad del artista como la originalidad del planteamiento de la figura. Este fué representado desde una perspectiva lateral-posterior, indicada claramente por su posición de piernas y pies. Este tipo de planteamientos son muy complicados y denotan un conocimiento pictórico muy importante, pues se plasmó aquí una perspectiva muy compleja que nada tiene que ver con las siluetas de perfiles sencillos, que son los más comunmente utilizados.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
5	Hombre	Nat.	21'5 (Diag)	R.vc.	1041	242
6	Cáprido	Nat.	18'5 (Horiz)	R.vc.	1042	242

Nº 47.- GRUPO I (LAMS. CXXXVI-CXXXVII)

TEMA: ¿ENCUENTRO DE TRES PERSONAJES?

El conjunto de figuras que aquí analizamos fué interpretado también como escena por E. Ripoll (RIPOLL, E., 1967). Dice refiriéndose a éste que:

> "Su escena principal tiene que interpretarse como lo que se ha llamado "un momento pictórico conmemorativo" , y añade que "...tendría caracter de "exvoto", para recordar no grandes acontecimientos históricos, sino más bién sucesos de la vida ordinaria y, en primer lugar las hazañas cinegéticas tán importantes en un pueblo de economía cazadora recolectora".

Es una interpretación muy sugestiva que podría corresponder a la realidad. Existen en el Abrigo de Mas del LLort otras figuras de concepto estilístico naturalista con unas características similares que sugieren un tema parecido, pero en este momento nuestro análisis no permite, como veremos, extraer unas conclusiones tan precisas.

En la zona izquierda del panel se pintaron las tres figuras que asociamos como Grupo I (F-1, F-2 y F-3). Es un conjunto muy interesante y puede ser muy sugestivo si dejamos trabajar a nuestra imaginación, aunque evidéntemente ésto no es lo que pretendemos hacer en este trabajo.

Estas tres figuras son de izquierda a derecha: una figura muy deteriorada (F-1) que posíblemente es un personaje femenino (ésto es lo que parece indicar la deterioradísima silueta de lo que parece ser su falda). También tenemos junto a ella al magnífico arquero al que ya hemos hecho mención en repetidas ocasiones (F-2) y otro personaje dificilmente identificable (F-3) del que se observa, a pesar de su deterioro, su mitad inferior.

Las dos primeras (F-1 y F-2) están orientadas hacia la derecha, con un sentido de la descripción O-E, donde se encuentra enfrentada, al parecer, a ellos la tercera.

Las tres han debido tener un tamaño semejante. Decimos que han debido tener, porque conocemos solamente la altura completa de las dos primeras, las cuales miden 24 y 26 cms. respectívamente, pero no podemos conocer la de F-3, ya que no se conserva más que la mitad inferior de su cuerpo. Aún así las proporciones de las zonas conservadas de esta figura, parecen indicar que debió existir una relación formal y estilística con las otras dos, y que sus tamaños debían ser semejantes.

No podemos definir con seguridad el concepto estilístico de F-1 y F-3, pero, sin embargo, podemos pensar, a partir de los paralelos que observamos respecto a las proporciones y aspecto formal de F-2 que éste debe ser similar en todas ellas. Aun así, probablemente se pintaran con anterioridad F-

1 y F-3, pues la tinta de F-2 y su estado de conservación, junto a su diferenciado color (más oscuro) parecen indicadores significativos.

Lo que queda de F-3 podría interpretarse tanto como una figura masculina de piernas estiradas y juntas, como con una figura femenina. La silueta de su cintura y del arranque de la parte inferior del cuerpo, tiene paralelos con algúna otra figura que fué pintada de pie con las piernas juntas, como la figura 37 del Abrigo de La Vacada.

El estado de conservación de F-1 es muy malo. De su tinta plana tan sólo quedan pequeños núcleos de pintura aislados, a pesar de lo cual éstos permiten reconstruir parcialmente su silueta. En nuestra opinión es, como dijimos, lo que queda de una figura femenina, pues lo que resta de su falda y de sus piernas así parecen indicarlo. De su cabeza sólo se conserva la parte posterior que parece que es una melena corta.

A su derecha fué realizado el arquero (F-2) con una iconografía muy rica. Su postura con una pierna ligeramente doblada indica una situación de descanso. A pesar de lo cual aparece con arco y flechas.

Aunque su indumentaria está muy bien reflejada en calcos antiguos, donde parecía que iba vestido con calzones hasta la rodilla, sujetos con jarreteras de silueta redondeada, su

estado de conservación no permite asegurar que tuviera esa indumentaria. **Su cabeza fué especialmente cuidada y quizá podría estar reproduciendo la imagen de un personaje real, pues el perfil de esta figura tiene todos los detalles fisionómicos plasmados con gran delicadeza (SEBASTIAN, A., en prensa)**

La posición de F-1 y F-2 en dirección hacia donde se encuentra F-3, junto a la situación de esta última (pintada bajo una curvada y ligera sobreelevación de la roca) refuerzan la idea de que el pintor podría estar intentando plasmar un espacio cubierto, donde los dos primeros personajes esperan o quizá comparten un momento especial con F-3.

Aún así la actividad que están realizando las figuras es incomprensible en su estado actual. Este es uno de los motivos principales por el que no podemos clasificar a este conjunto de figuras como escena.

El plano ideal sobre el que F-1, F-2 y F-3 se asientan, y la posición de sus cuerpos deben estar indicando, como sucede con el resto de información que las figuras proporcionan, que debe haber una intención compositiva y narrativa que no podemos explicar más allá de la ordenación de las figuras en el panel.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Mujer	*Nat.?	24 (Vert)	R.v.	????	241
2	Arquero	*Nat.?	26'5 (Vert)	R.v.o.	????	241
3	Humano	*Nat.	16'5 (Inc.)	R.v.	????	241

*Nota: La indefinición del estilo de F-1 y F-2 se analiza en el texto.

F-3 es un humano indeterminado.

42. ABRIGO DE ANGEL Ladruñán (Teruel)

El Abrigo de Angel es uno de los lugares más interesantes para el estudio del arte levantino por varios motivos. El lugar debió ser idóneo para la caza por sus condiciones naturales, lo que produjo una repetida y diferenciada ocupación del abrigo.

En el abrigo no existen actualmente composiciones. El lugar presenta sin embargo un notable y doble interés, pues como ya hemos comentado en otros trabajos (SEBASTIAN, A., 1989, pp. 133-146 y SEBASTIAN, A., en prensa) tenemos aquí pinturas realizadas con varios conceptos estilísticos y un yacimiento que estamos excavando, del que hemos comenzado a tener unos interesantes resultados.

Como se puede ver en el calco que aparece en nuestra publicación (SEBASTIAN, A., 1989, Figs. 3 y 4) existen en el panel varias figuras y algunos trazos que parecen ser lo que queda de otras.

Se pintaron tres arqueros de gran interés. Dos de ellos (F-4 y F-5) muestran, a pesar de su deterioro, que debieron tener unas características muy similares, pues su color vinoso oscuro, su tamaño (22 y 24 cms. de altura respectívamente) y el planteamiento de la figura son paralelos. Ambos están en un avanzado estado de destrucción.

La posición en la que se plantearon, con las dos piernas extendidas, muestra que el pintor quiso expresar su veloz carrera. Puede que hayan formado parte de una escena, pero en la actualidad estas figuras no nos proporcionan suficiente información para poder realizar esa afirmación, por el avanzado estado de deterioro en el que se encuentran.

La figura del tercer arquero (F-6) está completa, conserva un color mucho más vivo que las otras dos y es de un tamaño mucho menor (12 cms.de altura y 19 cms. de longitud). A pesar de esas diferencias su postura es muy similar a la de los otros dos arqueros.

El estado de conservación de esta figura es mucho mejor, ya que a pesar de las veladuras que produjo sobre ella la piedra caliza, pueden verse todos los detalles iconológicos que el pintor realizó. Su concepto estilístico es naturalista estilizado con una tendencia clara al expresionismo en la silueta del torax y de su cintura. Pueden observarse sus calzones largos, su melena, su arco y sus flechas.

Posiblemente existieron otras figuras próximas a ellas, pero sabemos que el panel ha sufrido todo tipo de agresiones durante un largo período de tiempo. De hecho ha desaparecido en todas las zonas próximas de la misma pared la fina capa más porosa, sobre la que se encuentran las figuras que se conservan. Algunas personas de la zona aún comentan que las

hubo.

En la zona izquierda del panel existe un pequeño cuadrúpedo que debe ser un bóvido, realizado en un color más anaranjado. Su pequeñísimo tamaño, el concepto tosco con que se pintó y el buen estado de su tinta, parecen indicar que esta figura es fruto de un momento posterior.

Podría establecerse la hipótesis de que nos encontramos en un panel que conserva al menos dos o tres momentos distintos, pues aunque los arqueros más naturalistas parezcan producto de un mismo concepto pictórico (lo que puede ser significativo de su proximidad temporal), muestran por la gran diferencia de conservación, que el tercer arquero analizado (F-6) debió ser realizado en un momento posterior a los otros dos.

La protección que les proporciona el lugar en el que fueron pintadas es prácticamente nula, pues no existe una visera protectora, y su único resguardo se lo proporciona la inclinación ligeramente saliente del muro en su zona más alta.

Las condiciones de protección del muro han sido igualmente inexistentes para todas ellas. Sin embargo hay grandes diferencias entre el estado de conservación de las diferentes figuras. Esas diferencias deben estar causadas por la diferencia cronológica entre ellas, pues las agresiones

han sido causadas también por igual a las figuras más visibles. Afortunádamente es difícil ver el arquero más completo para ojos poco adiestrados. Esta ha sido no obstante su mejor protección.

ZONA X: NORTE DE LA PROV. DE CASTELLON

43. CINGLE DEL PALANQUES "B" Palanques (Castellón)

Los autores que publicaron estas interesantes pinturas no incluyen en ese trabajo la publicación de un calco del conjunto (MESADO, N. Y HORNERO, A., 1990, pp. 491-509) hecho que lamentamos. Esto impide que se pueda analizar con rigor la presencia de composiciones.

Los calcos aislados de cada una de las figuras muestra, sin embargo, que el conjunto tiene un gran interés iconográfico. De las descripciones de los autores podemos deducir que, además, parte de los arqueros y los animales que publican deben de estar formando una escena de caza. La postura de estos personajes así lo indica y, a juzgar por las descripciones, parece que en la dirección en la que los primeros apuntan estan algunos de esos animales.

No obstante, no podemos ir más allá en nuestro análisis. Suponemos que se estará preparando un trabajo más profundo sobre este conjunto, en el que podemos apreciar las relaciones entre todos estos personajes.

44. EL POLVORIN. Pobla de Benifazá (Castellón)

El abrigo de El Polvorín se encuentra en una zona montañosa situada al pie del puerto de Beceite, y a una altura de 460 metros s. n. m. El abrigo se encuentra orientado al SE y suspendido a poca altura sobre el río Cenia, en un lugar que tiene una visibilidad sorprendente sobre los barrancos próximos. Como sucede en otros lugares ésto nos muestra que podría ser utilizado para el control de los animales, cuando estos intentaran llegar al agua del rio. En 1947 todavía se cazaba Cabra Hispánica en esa zona.

Este es uno de los abrigos de más rico contenido dentro del área estudiada en esta Tesis. La variedad de conceptos estilísticos y el importante número de figuras que contiene hacen de él un lugar muy interesante para cualquier estudioso. Hay un número muy importante de figuras que participan en diferentes actividades, que pueden estudiarse como composiciones. Todo parece indicar que el lugar fué utilizado en muchas ocasiones y durante un período de tiempo muy prolongado.

El conjunto de temas representados presenta muchas novedades y en el aparecen algunos motivos iconológicos y algunas actividades muy originales.

La variedad de conceptos estilísticos que se utilizaron en este abrigo es también notable, abarcando desde figuras naturalistas, de gran tamaño, hasta figuras muy dinámicas y otras muy toscas.

Hemos utilizado la numeración que S. Vilaseca dió a las figuras en sus calcos parciales, pero añadiendo una letra (reflejada en nuestras láminas) cuando es necesario (VILASECA, S., 1947).

Como ya comentamos en nuestra Memoria de Licenciatura (SEBASTIAN, A., 1986,) sería necesario que se realizara un buen calco completo de estas pinturas, ya que a la derecha de las que publicó este autor siguen todavía existiendo figuras que han permanecido inéditas hasta ahora.

Los calcos que realizó Vilaseca son a todas luces insuficientes, aunque algunas zonas fueran reproducidas con bastante fidelidad. En los últimos años sólo se produce un nuevo calco de unas pocas figuras de ese importantísimo panel (MESADO, N., 1989, p.132), a partir del cual interpreta como escena de derribo y monta al conjunto que definimos en este trabajo como Escena VI.

Nº 48.- ESCENA I (LAMS. CXXXVIII-CXXXIX)

TEMA: CAPTURA DE UN CUADRUPEDO A ¿LAZO?

Esta composición está formada por dos figuras (F-4A y F-4B) las cuales aparecen en la publicación de S. Vilaseca, que ya hemos mencionado, con el número 4. Hemos respetado este número y hemos añadido una letra como ayuda para su identificación.

Esta es una de las interesantes escenas en las que un humano (F-4A) parece haber capturado a un cuadrúpedo (F-4B) mediante un elemento que podría identificarse como "lazo".

Tenemos que reconocer que antes de visitar este abrigo el calco de Vilaseca nos parecía poseer un contenido imaginativo mayor del que la realidad nos muestra, pero puede observarse que del arquero surge un trazo que, pasando por su mano izquierda, parece sujetarse con la derecha; éste desciende desde la primera por la pared del abrigo, hasta unirse al cuadrúpedo justamente en la zona inmediatamente posterior al cuello de este animal.

Ese posible lazo es el que en esta ocasión está marcando el sentido de descripción de la escena junto a la posición de los personajes. Indudablemente el de cada figura funciona en esta ocasión de un modo diferente, puesto que el del arquero es NO-SE (lugar donde se encuentra el animal), mientras que el de éste es SO-NE, que es la dirección hacia la que parece

que intenta huir. El sentido de descripción dominante en esta composición es, no obstante, a todas luces, el que marca la actividad del cazador.

La actitud de las dos figuras es coherente, pues ambas fueron pintadas en una postura que muestra que el hombre está de pié y quieto, lo que es lógico en una situación en la que debe estar observando y sujetando el elemento con el que controla la captura del bicho.

La actividad de una y otra figura son complementarias y comprensibles. La relación entre las figuras, que siempre apoyamos, entre otras cosas, en el sentido de descripción de la actividad que están realizando los personajes de la escena, tiene aquí una evidencia mayor, pues la intención del pintor fué manifestada aquí mucho más claramente mediante el elemento conductor existente, materializado en la representación del "supuesto lazo".

No podemos asegurar que entre los otros trazos asociados a su mano izquierda se pintara también un arco. En todo caso parece bastante claro que se trata de un cazador, que no parece haber utilizado su armamento para capturar al cuadrúpedo.

La escena muestra al cazador como dominador, en una situación en la que el animal aparece controlado, como se puede ver a partir de la postura en la que se pintó al

cuadrúpedo. La relación evidente entre las dos figuras sirve para comprobar cómo se resuelve en esta composición el modo de expresión de los distintos planos, sobre los cuales se asientan las figuras. El cazador domina desde el plano superior al animal, y parece que se intentó mostrar que el cuadrúpedo se encontraba en un plano inferior y paralelo al del hombre. Es un modo sencillo y muy eficaz para conseguir la expresión de la perspectiva y la distancia, cuya intención sería menos demostrable, si no existiera el nexo de unión con el que contamos en este caso.

Tanto las dos figuras, como el trazo que las une son del mismo color rojo vinoso oscuro, lo que se aprecia especialmente en los dos extremos de este elemento de unión.

El concepto estilístico con el que se realizaron estas dos figuras es naturalista, aunque, como suele suceder, es más estilizado y expresionista en la zona media de la figura humana (cintura y arranque de su tórax).

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
4A	Arquero	Nat.est.exp.	9'5 (Vert.)	R.v.o	356-357	75
4B	Cuadrúpedo	Nat.	9 (Diag.)	R.v.o.	358	75

Nº 49.- ESCENA II (LAMS. CXL-CXLI)

TEMA: ENFRENTAMIENTO DE UN JABALI Y UN LOBO

El conjunto de figuras que forman parte de esta composición se encuentran en la parte inferior de los grandes y conocidos ciervos naturalistas de este abrigo. S. Vilaseca dió a este grupo de figuras el número 16, al que, como siempre, añadimos una letra. En este trabajo hemos llamado al lobo F-16A y al jabalí F-16C. Este autor incluye dentro de ese conjunto a otras figuras que no forman parte de nuestra Escena II. Una de ellas es una abstracción que fué pintada, posiblemente en otro momento, debajo de la cabeza de un lobo.

A pesar de la tosquedad que muestra el concepto estilístico con el que se realizaron estas figuras, el pintor las dotó de gran fuerza expresiva y de los elementos suficientes para su identificación.

El lobo fué realizado con un cuerpo muy estilizado (como si el artista quisiera señalar su agilidad), sus orejas son pequeñas y puntiagudas, y sus colmillos sobresalen desde la zona del morro en tono amenazador. La tensión de su cuerpo fué expresada mediante la representación muy estirada del mismo; sus patas anteriores aparecen absolutamente estiradas hacia delante y las patas traseras muy estiradas hacia detrás.

La forma del cuerpo del jabalí es más naturalista que la del lobo (posible representación de su fuerza en contraste con la agilidad del lobo); tanto la silueta de la cabeza del jabalí como la de todo su cuerpo le identifica como tál. Sus patas son cortas y fuertes y el pintor señaló el erizamiento de la crin del animal mediante trazos que sobresalen de la línea de su cabeza. en la zona inferior de F-16C existe otro jabalí que núnca fué calcado y que podría relacionarse con esta escena.

Su creador realizó ambas figuras sobre un plano ideal inclinado, que está marcando posíblemente el plano real inclinado de una ladera, o una pendiente del terreno sobre la que se asentaban los modelos de éstas imágenes.

El sentido de descripción de la escena es confluyente, siendo el del lobo O-E y el del jabalí E-O. La actitud de los animales es coherente, pues aparecen absolutamente enfrentados sobre ese plano inclinado. La actitud amenazadora de ambos, junto al concepto estilístico y al color homogéneos, señala la intención narrativa y compositiva del pintor.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Ident.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm. D.	Neg.
16A	Lobo	Nat.tosco	14'5 (Horiz)	R.v.o	390	79
16B	Jabalí	Nat.tosco	11 (Horiz)	R.v.o.	392	79

Nº 50.- ESCENA III (ACUMULATIVA) (LAMS. CXLII-CXLVI)

TEMA: CAZA DE CIERVOS Los grandes ciervos naturalistas a los que ya hemos hecho referencia fueron sin duda un gran foco de atención para los pintores de este abrigo. Es interesante señalar como la presencia de estos magníficos animales propicia el que se sigan incorporando un número considerable de figuras alrededor suyo, como muestra la representación de las figuras de arqueros que aún habiendo sido realizados con diferentes conceptos estilísticos, se incorporaron a la misma cacería.

Aunque son muchos los casos que ya conocemos donde encontramos acumulaciones, éste es uno en los que este hecho queda demostrado de modo más patente y reiterativo.

Es interesante señalar que contamos con varias superposiciones importantes para el estudio de esta composición, pues en gran parte estas ayudan a entender y aceptar la evolución de la misma.

La escena está compuesta por siete figuras que deben ser fruto de al menos cuatro momentos diferentes (F-18A a F-18E más F-18G y F-18H. Como hemos hecho con el resto de las composiciones de este abrigo, hemos respetado el número con que Vilaseca publica las figuras del conjunto al que nos referimos, añadiendo una letra para su mejor identificación,

aunque en el calco general les adjudicaron en su día tan sólo el número 18 a todas ellas.

Estas figuras se encuentran en la zona central del panel. De derecha a izquierda tenemos en primer lugar los dos grandes ciervos que miran a izquierda. Precísamente a su izquierda y caminando hacia ellos, se encuentran tres arqueros (F-18B a F-18 D).

En la parte superior de la cornamenta del ciervo F-18G se pintó un pequeño arquero (F-18E) que apunta con su arco hacia donde se encuentra este animal; y por último en la zona izquierda de este conjunto existe otro arquero (F-18A) de mayor tamaño que los anteriores y que camina como F-18B a F-18D en dirección hacia donde se encuentran esos animales.

La longitud máxima de los ciervos es de 37 cms. en sentido diagonal. Su sentido de la descripción es E-O, y aunque la posición de sus patas (parcialmente destruidas) parece mostrar una posición tranquila, su postura no es estática y puede observarse que sus patas delanteras están ligeramente dobladas, lo que puede ser indicativo de una marcha suave.

El ciervo que se encuentra en el extremo derecho (F-18H) fué el primero que se pintó, pues el otro (F-18G) situado delante de él, se pintó de modo que sus **cuartos traseros se superponen** sobre esta figura (F-18H). Sin embargo las astas

de F-18H sobresalen por encima del cuerpo de F-18G . Lamentamos que el material disponible no nos permitió calcar sus cuartos traseros (Lam. CXLVI).

El hecho de que **parte de las astas de F-18H se superpongan** al cuerpo de F-18G, parece indicar que estas fueron repintadas despues de realizar el segundo. Todo parece indicar que hay una valoración de las defensas del animal, aún en un caso como éste, en el que no se ha valorado la anulación de la cabeza de F-18H. Hay que decir, no obstante, que ésto es un **hecho extraño** pues, generalmente no encontramos superposiciones entre las figuras naturalistas que anulen de un modo tan tosco lo que existía previamente.

El tiempo que sucedió entre la realización de F-18H y F-18G no debió ser mucho, pues el concepto estilístico que muestran las dos figuras es el mismo, y tanto el modo como se resuelve la figura, como su tamaño, presentan evidentes paralelos. el color muestra, no obstante, la diferencia de tintas y la mejor conservación del ciervo superpuesto.

El arquero de mayor tamaño es F-18A; éste presenta unas proporciones y un tamaño que podrían indicar una relación con los dos ciervos. Su color es vinoso como el del ciervo F-18H.

Aunque no nos referimos a él como parte de esta escena cuando comenzamos a estudiar estos temas (SEBASTIAN, A.,1986-87, Fig. 12), un análisis posterior permite plantear esta

hipótesis.

Como se puede observar este arquero (F-18A) camina hacia los ciervos de izquierda a derecha con un sentido de la descripción O-E que le acercaría a ellos.

Esta figura fué realizada en un tono vinoso, como el ciervo F-18H. Presenta un nivel de deterioro avanzado con desconchados abundantes y una tinta muy ligera y perdida que ayuda a establecer, al menos, su relación con uno de los ciervos (F-18H).

El arquero aparece en el calco de Vilaseca con una iconología característica en muchas de las figuras de arqueros naturalistas de la zona (jarreteras, arco y flechas) aunque esto no es observable en la catualidad. Su actitud muestra que camina tranquilamente en la dirección indicada, y lo hace llevando en sus manos un arco.

Esta misma imagen, actitud, actividad y postura es la que aparece en el resto de los pequeños arqueros de esta escena, lo que puede ser bastante significativo, ya que todos ellos deben ser posteriores, a juzgar por la mejor conservación de su pintura. Estos otros personajes proporcionan una interesante información etnográfica sobre las formas de los recipientes que llevaban estos cazadores colgados a su espalda, los cuales han provocado en diferentes ocasiones

variadas interpretaciones.

El hecho de que entre F-18A y los animales se encuentren otros arqueros más pequeños puede crear una cierta confusión, pero el arquero ha sido realizado con un concepto estilístico naturalista muy acusado, lo que es muy notorio en sus piernas. Sus proporciones son lógicas en relación con el tamaño de los animales, lo que ayuda a que se plantee una asociación más directa con los ciervos naturalistas.

Los arqueros F-18B a F-18E hay que relacionarlos, como ya dijimos, con la intención cinegética que el pintor (o pintores, como veremos) quiso o quisieron señalar, al realizar los tres primeros dirigiéndose de izquierda a derecha, con el mismo sentido de descripción (O-E) que tiene el otro arquero F-18A. El cuarto F-18E se realizó en la parte superior izquierda del ciervo F-18G. En relación con esta figura existe otra interesante **superposición, pues la pierna de este arquero (F-18E) aparece sobre una de las astas de este ciervo, lo que nos aporta un dato de interés sobre evolución de los conceptos pictóricos en esta zona.**

Este arquero F-18E fué plasmado con el mismo concepto estilístico, tamaño y proporciones que F-18C y F-18D. Estos dos últimos son los que se encuentran más próximos a los grandes ciervos. El cuerpo de F-18C **se superpone** en parte al arco de F-18B y, el arco de F-18D se **superpone** al ciervo F-18G. Todo este complicado estudio de superposiciones es muy

ilustrativo sobre el funcionamiento de esta composición.

El hecho de que los arqueros F-18C a F-18E hayan sido planteados con los paralelos estilísticos y formales que ya comentamos y el que se diferencien de la figura del otro F-18B, indica que todos ellos fueron realizados después que los ciervos naturalistas.

De ese modo la evolución que se puede establecer entre estas figuras es:

-Se realiza en primer lugar el Ciervo (F-18H) y Ciervo (F-18G)

- Posíblemente se pinta después el arquero naturalista de gran tamaño (F-18A) y el arquero naturalista de menor tamaño (F-18B)

-Por último se han realizado los arqueros naturalistas toscos (F-18C a F-18E).

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
18A	Arquero	Nat.	20 (Vert)	R.v.cl.	394	79
18B	Arquero	Nat.	11 (Vert)	R.v.	395	79
18C	Arquero	Nat.tosco	11 (Vert)	R.v.	395	79
18D	Arquero	Nat.tosco	12 (Vert)	R.v.	396	80
18E	Arquero	Nat.tosco	15 (Diag)	R.v.cl.	397	80
18G	Ciervo	Nat.	37 (Diag)	R.carm.	399	81
18H	Ciervo	Nat.	37 (Diag)	R.v.o.	400	81

Nº 51.- ESCENA IV (LAM. CXLVII-CXLVIII)

TEMA: ¿ESCENA DOMESTICA?

Las figuras de esta escena son parte del conjunto al que S. Vilaseca dió el número 19. (VILASECA, S., 1947, Lám. 25)

A la derecha de la escena II existen unas pequeñas figuras humanas de muy pequeño tamaño, pues no miden más de 3'5 cms. que pueden ser interpretadas como una composición que transmite la idea de que estamos ante un **caso insólito,** en el que el pintor plasmó posíblemente un **acontecimiento cotidiano.**

Dudamos que esta composición pueda englobarse dentro de lo que conocemos como arte levantino, tanto por el tema representado como por los conceptos estilísticos con los que

se realizó la composición. Posíblemente ésta sea fruto de ese contínuo uso que se hace de estos abrigos y se haya realizado en un período bastante posterior a otras pinturas más convencionales del mismo panel, dado que como podemos comprobar a través de nuetro análisis, podría interpretarse por los motivos que aparecen que su realización que los personajes se encuentran en una situación que transmite la idea de que estamos ante la representación de una situación atípica y ...¿doméstica?.

No obstante, se trata de figuras en las que aparece un concepto naturalista, que es observable a pesar de su pequeñísimo tamaño. Dado que tenemos representados en otros lugares personajes masculinos semejantes al que aquí aparece, recogemos y analizamos este conjunto a la espera de tener paralelos en otros lugares que aporten nueva información sobre este tipo de composiciones.

Los personajes que más destacan en la escena son, de izquierda a derecha, un personaje masculino barbado (F-19B), el cual ha sido representado en una postura que parece reflejar que está semiacostado, ya que sus dos piernas se adelantan en posición casi paralela hacia la parte delantera de su cuerpo, mientras que este fué pintado en un ángulo de unos ciento cuarenta grados respecto a sus piernas.

La silueta de la otra figura humana parece que puede ser la de una mujer (F-19C), al menos es lo que trasluce su

iconología. Esta aparece de pie a la derecha del personaje ¿semiacostado? y levanta sus dos brazos por encima de su propia cabeza. Si nos fijamos en las líneas de su trazado, vemos que su silueta debe corresponder a un faldellín, pues la curva de ese trazado que señala la separación de sus piernas, se encuentra a un nivel muy bajo en relación con las proporciones de su cuerpo, lo que quizá se deba, precisamente, a la existencia de alguna ropa de ese tipo que cubriera su cuerpo desde la cintura hasta el nivel aproximado de las rodillas. Su peinado es una corta melena, lo que la diferencia notáblemente de la cabeza totalmente redondeada del otro personaje.

A pesar de que el tema representado no es habitual, queremos señalar que personajes masculinos y femeninos con caracteristicas formales e iconológicas similares a las de estas figuras aparezcan en otros paneles.

El color rojo vinoso oscuro, el naturalismo tosco de su concepto estilístico y su tamaño homogéneo ayudan a su asociación. Lo mismo sucede si nos fijamos en su actitud, pues el personaje femenino (19C) se pintó, al parecer, orientado hacia donde se encuentra recostado F-19B.

De ese modo, el sentido de descripción de la composición es confluyente, pues F-19B está orientada de O-E si observamos hacia adonde apuntan su barba y sus pies, que es donde se encuentra F-19C. Por otra parte F-19C presenta un

sentido de descripción de E-O.

Es muy difícil hipotetizar sobre la actividad de estas figuras, a pesar de que todo parece apuntar a que está habiendo una comunicación entre ellas. La actitud de brazos levantados de la supuesta figura femenina debe ser parte de la expresión y comunicación que esta figura establece con el otro personaje.

A la izquierda del personaje que se encuentra recostado se pintó otra figura cuya forma y proporciones nos hacen pensar que se trata de un ave (F-19A), la cual fué realizada en el mismo color que las otras figuras que hemos analizado, y su factura es tan tosca como la de las otras figuras de este conjunto; no obstante es una figura de rasgos naturalistas, de la que podemos observar su cuerpo globular, sus cortas patas y su pequeña cabeza. A su izquierda se indica en nuestro calco una sobreelevación de la pared que interrumpe su imagen a la altura de su cabeza. Todo parece indicar que podría ser un animal doméstico, pues se le representó cerca del personaje recostado, sin que ningúno de ellos dirija su atención hacia esta figura.

Muy cerca de ella (F-19A) encontramos dos pequeñas manchas de similar tamaño y de forma cruciforme (F-19D y F-19E), cuyos extremos tienen su silueta redondeada. Su color es igual al del resto de las figuras y su tamaño es diminuto. Podrían interpretarse como sus crías, dado su paralelo con

sus formas globulares y su proximidad a la supuesta ave, más destacado en F-19D.

En la parte posterior del personaje barbado y sobre la zona que ocupa F-19A, existen unos trazos de difícil interpretación, sobre los que preferimos no establecer hipótesis cuyo fundamento tendría poca objetividad. Son unos trazos en forma de "Y" inclinada sobre el personaje masculino que no nos proporcionan suficiente información para su análisis.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
19A	Ave	Nat.tosco	3 (Vert)	R.v.o.	401	81
19B	Hombre	Nat.tosco	3'5 (Diag)	R.v.o.	402	81
19C	Mujer	Nat.tosco	3'5 (Vert)	R.v.o	402	81
19D	Crucif.	- -	1'5 (Vert)	R.v.o.	402	81
19E	Crucif.	- -	1'5 (Vert)	R.v.o.	402	81

Nº 52.- ESCENA V (LAM. CXLIX)

TEMA: ¿OFRENDA?

Cuando Vilaseca publicó estas pinturas existía todavía un polvorín en este abrigo, el cual cubría parte de las pinturas inéditas que hemos podido ver hace pocos años.

En el extremo derecho del panel que entonces quedaba al descubierto, se encuentra un conjunto de figuras a las que este autor dió el número 25. Tanto las figuras a las que nos vamos a referir como el tema que las relaciona son bastante átipicos.

Estas figuras (F-25A a F-25C) ocupan un espacio de diez centímetros de ancho por diez centímetros de altura. Una de ellas (F-25A) es bastante incomprensible y confusa, tanto por su iconología como por sus proporciones. Parece que esta figura responde a un planteamiento bastante expresionista del pintor que intentó dejarnos la imagen de un personaje muy especial.

Las otras dos figuras (F-25B y F-25C) fueron realizadas con un concepto naturalista muy estilizado y tosco. Ambas se aproximan hacia la anterior con algún objeto de silueta redondeada en las manos, el cual es más visible en F-25B, aunque es imposible identificalo, con seguridad, por el momento.

Toda la composición tiene un sentido de descripción confluyente marcado por F-25B (NE-SO) y el de F-25C (O-E) caminando hacia F-25A, el cual está estático en un lugar, al cual parece que se dirigen las otras dos figuras.

A la derecha de las mismas, y en un plano inferior, existe otra figura humana incompleta. También a la derecha de esta escena quedan las piernas y el extremo de un brazo de otra pequeña figura que parece acercarse al lugar donde se encuentra F-25A. No hemos incluido a la primera de ellas en esta composición porque su sentido de la descripción la separa del conjunto, y a la segunda porque dado el estado tan deteriorado en que se encuentra, nos parece más aconsejable señalar tan sólo su existencia.

Aunque no podemos explicar la actividad que realizan las figuras de esta escena V, parece bastante claro, como ya hemos indicado que F-25B y F-25C se dirigen hacia el lugar donde se encuentra F-25A, la cual es, en este caso, su foco de atención.

Habría que pensar que esta figura (F-25A) pudiera ser la representación de un ser inanimado, algo así como un ídolo, un totem, dada su extraña e irreal imagen, y a su extraño cuerpo de formas anatómicas absolutamente rígidas e irreales.

Estas características tan peculiares contrastan con las de las otras pequeñas figuras, gráciles a pesar de su tosquedad, con las que sin embargo presenta un paralelo indudable de color y densidad de su tinta.

Todo parece apuntar que fueron realizadas todas en un mismo momento, o bien que las pequeñas figuras humanas se incorporaron posiblemente en dos momentos diferentes no muy lejanos, cuando ya existía la extraña F-25A. En todo caso pensamos que estamos, en este caso, ante una composición, cuyo tema nos presenta graves problemas de identificación.

Como hemos defendido en otras ocasiones son estas composiciones las que nos inclinan a pensar que probablemente hay en estos casos algo inexplicable que puede relacionarse con las actividades mágico-religiosas de sus pintores.

En esta composición podemos pensar que quizá se representó una ofrenda, puesto que lo que aparece en la mano de F-25B difícilmente puede interpretarse como un arma, que es lo que comunmente aparece en las manos de los personajes del arte levantino. La actitud tranquila de los hombres es interpretada de ese modo por la posición de piernas

mínimamente abiertas en la que aparecen, acercándose así con sosiego hacia el foco de su atención

El pintor debe haber plasmado una actividad valorada, dado que quiso dejar constancia en las paredes de su abrigo, de la que determinados personajes realizaron en relación con un personaje de extraño cuerpo humano y de extraña cabeza.

Todo el conjunto es muy atípico y podríamos decir como en la escena anterior, que estas figuras podrían pertenecer también a un período diferente a aquel en el que se plasmaron las actividades de caza características del arte levantino. No obstante hay que señalar en este caso que precisamente la irreal F-25A es portadora de lo que parece un arco por su trazado, además de otro extraño objeto de silueta semicircular que hemos observado en otras zonas.

El hecho de que aparezcan los atributos de los cazadores en este estático personaje parece muy sugestivo y es un dato interesante para realizar posíblemente otro tipo de análisis.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
25A	Antropomorfo	Nat.tosco	14 (Vert)	R.v.o	413	83
25B	Hombre	Nat.tosco	7 (Vert)	R.v.o.	415	83
25C	Hombre	Nat.tosco	3 (Vert)	R.c.o.	414	83

Nº 53.- ESCENA VI (LAMS. CL-CLI)

TEMA: CAPTURA DIRECTA DE UN CAPRIDO

Las figuras de esta composición aparecen en el calco de Vilaseca con el número 31, que hemos respetado, como en las escenas anteriores.

Esta composición está formada por un cazador y un cáprido. El primero es un personaje con melena corta que cuelga sobre su espalda; y la línea de sus piernas parece mostrar la existencia de calzones que alcanzan sus rodillas, tal como muestra la silueta de sus piernas. La figura del cáprido es muy proporcionada, y en la complicada perspectiva en la que se ha realizado, muestra todos los elementos anatómicos de su cuerpo y su cabeza.

El insólito tema de esta composición no es lo único sorprendente que ahí encontramos. Le hemos llamado "captura directa" porque nos parece la forma más gráfica de describir esta escena, pues lo que ahí se representó de un modo muy naturalista es la figura de un personaje (F-31B), el extremo de cuyo brazo fué pintado en contacto con la defensa izquierda de un cáprido (F-31A). Tanto el personaje como el animal han sido plasmados de modo que transmiten esa idea de captura empleando en ella una **perspectiva muy inusual.**

El cazador parece coger al cáprido por uno de sus cuernos, al tiempo que el cáprido tiende a escapar hacia la izquierda, gira al mismo tiempo su cabeza hacia la derecha, que es el lugar desde donde el cazador le está sujetando. La postura de su cuerpo parece reflejar toda la tensión del animal por escapar de esa situación.

Además de la homogeneidad del concepto estilístico naturalista existente entre las dos figuras, ambas fueron pintadas en un mismo color rojo vinoso oscuro. Sus proporciones son coherentes, y todo ayuda a aceptar su relación como fruto de un mismo momento y de una misma mano.

El sentido de descripción de estas figuras es coherente, pues es en ambas NE-SO en el arquero, y SE-NO en el cáprido a juzgar por la posición de las extremidades de estas figuras. Este viene marcado al mismo tiempo por el acercamiento del hombre al animal y por el intento de huida de éste. La actitud tensa de las dos figuras está muy bien representada y es tremendamente expresiva.

Aunque no es frecuente el hecho narrativo de capturas directas de animales, hemos de recordar que existen otros casos, como la captura de un ciervo en Muriecho y otros.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
31A	Caprido	Nat.	8 (Vert)	R.v.o.	423	84
31B	Hombre	Nat.	7 (Vert)	R.v.o.	423	84

Nº 54.- GRUPO I (ACUMULATIVO) (LAMS. CLII-CLVI)

TEMA: ARQUEROS CORRIENDO.

Está formado por seis pequeños arqueros que se encuentran en el extremo izquierdo del panel. Todos ellos corren hacia la derecha, y algunos de ellos parecen prepararse para disparar, sin que sepamos cual es el motivo de esas actitudes. No obstante existieron unas manchas de pintura en la zona hacia donde ellos se dirigen que en opinión de S. Vilaseca, debieron pertenecer a una cabra, pero es difícil su identificación en la actualidad.

El sentido de descripción del grupo es E-O, y tanto el tamaño como su actitud es similar en todos ellos, pues aparecen con una postura de piernas abiertas que indica el mismo tipo de movimiento. Todos fueron realizados con un concepto estilístico filiforme que conserva sin embargo algunos detalles de tratamiento naturalista, que en alguno de ellos, como F-3C, parece más acusado.

Todos deben haber sido realizados en un mismo momento. Los paralelos son especialmente notables entre F-3D y F-3F por un lado, y F-3A, F-3B y F-3E por otro. La forma y tamaño de las cabezas conservadas, así como las siluetas de sus cuerpos, el trazo con el que el pintor resuelve la factura de los brazos y el modo como representa sus pies, parecen ser suficientemente indicativos para aceptarlo así.

Detrás de F-3A y F-3B y en un nivel intermedio, se encuentra F-3C, ocupando el vértice de un triángulo que se abre hacia la izquierda de la figura. En los otros dos ángulos tenemos a F-3D y F-3E, transmitiendo la idea de una perfecta y estratégica formación.

Detrás de F-3E se encuentra **F-3F,** que es la que se encuentra más deteriorada. Debe haberse incorporado en un momento diferente. **Esta figura no aparecía en el calco de Vilaseca que hemos mencionado.**

El grupo transmite una gran sensación de movimiento, como sucede en la mayoría de los casos en los que encontramos figuras realizadas con este concepto estilístico. Aunque son en general de dimensiones reducidas, el artista o los artistas, como ocurre en este caso, consiguen transmitir su intención narrativa con gran expresividad y viveza.

Nuestro análisis no tiene sin embargo datos objetivos en los que apoyar la evolución de este conjunto. Quedan de este modo tan solo estudiadas las diferencias conceptuales, como probables indicadores de varias fases. Los paralelos en tamaños y tintas parecen indicar que no debió de transcurrir mucho tiempo entre la ejecución de las agrupaciones a las que ya nos hemos referido.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
3A	Arquero	Filif.	6 (Diag)	R.v.o.	349	74
3B	Arquero	Filif.	7 (Diag)	R.v.o.	350	74
3C	Arquero	Nat.est.exp.	8 (Diag)	R.v.o.	351	74
3D	Arquero	Nat.est.exp.	10'5 (Diag)	R.v.o.	353	75
3E	Arquero	Filif.	8 (Diag)	R.v.o.	354	75
3F	Arquero	Filif.	5 (Diag)	R.v.o.	355	75

Nº 55.- GRUPO II (LAMS. CLVII-CLVIII)

TEMA: ARQUEROS CAMINANDO

Este grupo está formado por tres figuras masculinas (F-5A, F-5B y F-5C), las cuales son de características formales y estilísticas muy semejantes. Las tres caminan de derecha a izquierda y se asientan sobre un mismo plano ideal. Las de los dos extremos llevan un arco, y el personaje del medio no lleva ningún objeto. Su sentido de la descripción es O-E.

F-5A y F-5B fueron realizadas con un concepto estilístico naturalista bastante tosco, su tamaño es de 8 cms. y 6 cms. respectivamente. Las tres figuras deben haber estado realizadas por una misma mano, pues el modo como estan plasmados sus cuerpos muestra como se ha empleado en las tres el mismo modo de resolver sus siluetas.

La actitud de sus cuerpos es muy semejante en las dos primeras (F-5A y F-5B), pues las dos fueron pintadas en una postura que expresa que realizan una marcha con un mismo ritmo. La tercera (F-5C) fué pintada, sin embargo, con sus piernas más abiertas en una postura con la que el pintor ha conseguido expresar la carrera del personaje.

Las cabezas de F-5A y F-5C tienen una estructura similar, a modo de melena corta. La de F-5B aparece en el calco de Vilaseca con unos salientes en la parte superior que no se observan en la actualidad.

Tanto F-5A como F-5C fueron pintados con una iconología semejante, lo que se hace especialmente notable en su único adorno observable, que son sus jarreteras.

A pesar de la homogeneidad que hemos señalado en la forma de tratamiento de sus cuerpos, el perfil de F-5B parece mostrar que el pintor ha intentado buscar su diferenciación, lo que podría significar que existe un intento de singularización fisionómica, admitiendo de antemano lo atrevido de esta hipótesis que planteamos hace algún tiempo (SEBASTIAN, A., en prensa).

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA BIBLIOTECA FAC. GEOGRAFIA I HISTÒRIA

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
5A	Arquero	Nat. tosco	8 (Vert)	R.v.o.	362	75
5B	*Humano	Nat. tosco	8 (Vert)	R.v.o.	362	75
5C	Arquero	Nat. tosco	*6 (Vert)	R.v.o	363	76

* **Nota:** F-5B no puede clasificarse como arquero por no ser portador de ningún objeto, pero debe haberlo sido en otro momento, a juzgar por su iconología.

La longitud de piernas de F-5C expresa que debe ser un personaje de altura parecida a la de los otros dos, pero su postura hace que su altura sea menor.

Nº 56.- GRUPO III (LAMS. CLIX-CLXI)

TEMA: ARQUEROS CORRIENDO

Este grupo está formado por cuatro interesantes figuras de arqueros que corren de derecha a izquierda. Dos de esa figuras son inéditas, pues en el calco tan sólo se reprodujeron las dos que se encuentran en la parte superior del grupo (F-6A y F-6B).

S. Vilaseca da el número 6 a las dos que publica. Como hicimos en el grupo anterior hemos mantenido ese número y hemos añadido otras letras tras el, para su identificación.

El estado de conservación de estas dos figuras (F-6D y F-6E) es bastante peor que el de las dos primeras. De F-6D apreciamos algunos motivos interesantes que vamos a analizar, pero de F-6E tan sólo se distingue parte de sus piernas, una pequeña zona de su cuerpo y fragmentos del trazado de su arco.

Los tamaños son muy semejantes en los tres primeros arqueros (entre 14 y 15 cms. de altura) y el concepto estilístico con que se realizaron es naturalista estilizado expresionista al menos en F-6A y F-6B. Estas corren a grandes zancadas, y el trazado de sus piernas, indica en F-6B la presencia del calzón largo. El sentido de descripción del grupo es NE-SO y existen también paralelos iconológicos interesantes.

Desgraciadamente no contamos con ningún motivo representado que nos explique el motivo de su carrera, lo que nos impide clasificar este interesante grupo como escena, pero probablemente lo fué en su día.

Indudablemente la sofisticación de algunos de los personajes como F-6B y la figura inédita F-6D son sorprendentes y plantean algunos interrogantes. Ambos parecen, en principio, ser portadores de objetos inexplicables. F-6B es una figura llena de detalles que fué bastante mal calcada en su día. El objeto que lleva sobre su hombro F-6D nos creaba una gran confusión al observar su

primer calco, pues su silueta no es usual en las representaciones de arte levantino. Vilaseca se refiere a él diciendo que:

"...cuya forma parece una ballesta, pero que podría representar un arpón clavado a un pez de gran tamaño." (VILASECA, S., 1947, p. 39).

La forma del objeto parece muy extraña e incomprensible, pero, sin embargo, tenemos en la parte inferior de F-6A y F-6B a otra de las figuras ya mencionadas (la inédita F-6D) que puede aportar alguna información para la comprensión de F-6B.

Esa figura inédita porta también sobre su hombro un objeto de una estructura similar a la del supuesto arpón de F-6B, pero, profundizando en su análisis, se puede observar que a la izquierda de este personaje y a la altura de su cintura se puede ver la estructura del cuello y de la cabeza de un animal, que parece un cáprido del que puede apreciarse una pequeña cornamenta, y unas patas que ayudan a identificarlo como tál.

A pesar del deterioro que ha sufrido el conjunto de pinturas parece, pues, que lo que tenemos en F-6D es realmente un personaje que transporta a ese animal que debe ser producto de su cacería. El paralelo iconográfico de F-6D con F-6B parece indicar que ambos están dedicándose a la misma actividad y que lo que portan sobre sus hombros deben

de ser objetos similares, relacionados con la caza.

Además de ésto, tanto F-6B como F-6D llevan pequeños objetos colgantes desde sus hombros que parecen pequeñas bolsas.

El conjunto que forman F-6A a F-6D es de una gran calidad plástica, producto indudable de una mano muy habil que probablemente haya realizado las tres primeras figuras. La sensación de movimiento que trasmite la posición en que fueron pintadas, así como las proporciones y el modo de resolver cuerpos, piernas, arcos, etc, potencian esa misma idea.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
6A	Arquero	Nat. est.	14 (Vert)	R.v.o.	365	76
6B	Arquero	Nat. est.	15 (Vert)	R.v.o.	366	76
6C	Arquero	Nat. est.	21 (Diag.)	R.v.o.	369	76
6D	Humano	Nat. est.	15'5 (Vert)	R.v.o.	368	76

.FIGURAS INEDITAS: A la derecha del panel de pinturas que publicó S. Vilaseca, existen como ya hemos comentado algunas figuras inéditas muy interesantes. Entre ellas se pueden ver algunos cápridos naturalistas. algunos arqueros y la magnífica cabeza de un ciervo naturalista de gran tamaño.

45. LA TENALLA Pobla de Benifazá (Castellón)

Este abrigo fué descubierto por M. y K. Bader, los cuales publicaran las pinturas de este lugar en un artículo publicado junto a R. Viñas (VIÑAS, R., BADER, M. Y BADER K., 1986-87, pp. 359-368). Aunque no hemos visitado este lugar el calco que presentan estos autores permite que nos aproximemos a estas pinturas.

Lo más destacable de este conjunto de figuras son los ciervos naturalistas (F-9, F-12 a F-14, F-18 y F-19). Además existen otros cuadrúpedos y manchas indeterminados, más dos pequeñas figuras difíciles de reproducir aquí (F-15 y F-16) dadas las características del calco, sin embargo pensamos que R. Viñas y M. y K. Bader están llenos de razón cuando escriben que esas dos figuras deben estar formando una escena (VIÑAS, R., BADER, M. Y BADER, K., 1986-87, p. 365), posíblemente acumulativa, dada la diferencia de color entre el rojo claro de F-15 y el carmín de F-16).

El sentido de descripción de los dos personajes (NO-SE), como sus proporciones, su tamaño y el ritmo que el pintor o los pintores supieron conseguir, señalan esa relación.

Tenemos pues, casi con seguridad, una escena de figuras pequeñas (de unos seis centímetros de longitud) que

contrastan tremendamente con la figura del ciervo F-14, cuya cabeza, como se indica en su publicación (VIÑAS, R., BADER, M. y BADER, K., 1986-87, p. 364) cubre en gran parte a F-15.

Es esta una cuestión de interés ya que F-14 es uno de los ciervos naturalistas que pertenece al conjunto de cérvidos anteriormente mencionado. El concepto que prevalece en este conjunto es bastante estático, con la excepción de la postura de F-12, figura realizada con un concepto más plástico y dinámico.

La superposición mencionada es, por tanto, muy sugestiva, dado que los personajes dinámicos ocupados en veloces carreras, tan abundantes en esta zona, siempre fueron generalmente considerados posteriores a los grandes ciervos naturalistas. Esto confirma, como sucede en els Cavalls, que hay animales naturalistas de gran tamaño que son posteriores a los pequeños y ágiles arqueritos que tan a menudo encontramos.

Otra superposición interesante es la de F-14 sobre F-9. Un candil de F-14 se superpone sobre los cuartos traseros de F-9. Este segundo es mucho más trosco que el primero.

Todo parece indicar que tenemos aquí un conjunto de ciervos que fué realizándose en varios momentos, como indican especialmente la superposición de F-14 sobre F-9.

Podemos aceptar de este modo que tenemos en este panel una escena y un grupo.

.ESCENA I (¿ACUMULATIVA?) (Sin Lámina)

TEMA: CAZA DE UN ¿ZORRO?

Como ya hemos indicado nos encontramos con problemas para realizar el calco de F-15, pero dada la calidad del calco publicado, remitimos a él(VIÑAS, R., BADER. M. Y BADER, K., 1986-87, Fig. s.n.).

Debajo de la cabeza de F-14 existe la figura del arquero ya mencionado. Este personaje lleva su arco y sus flechas en una de sus manos y corre en la dirección en la que se encuentra F-16. Este animal, a juzgar por su larga y voluminosa cola podría ser un cánido como se indica en su publicación. Su postura es muy expresiva de su agilidad y de su veloz carrera.

-CARACTERISTICAS :

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
15	Arquero	Nat.est.?	6 (Diag)	Castaño	- -	- -
16	Cánido?	Nat.est.	6 (Diag)	Carmin	- -	- -

Nº 57.- GRUPO I (ACUMULATIVO) (LAM. CLXII)

TEMA: CIERVOS TRANQUILOS

Estamos de acuerdo con Viñas, M. y K. Bader respecto a la presencia de un conjunto de animales que fueron pintados en fases sucesivas. el conjunto como tál es llamativo y es lo que nosotros llamamos un grupo, que en este caso, por esas incorporaciones, es acumulativo.

No nos proporciona esta agrupación ningún dato que nos permita hablar de escena, pero si parece que los sucesivos pintores estaban interesados en repetir figuras de ciervos con mayor o menor habilidad.

Entre ellos destacan los que en su opinión, y en la nuestra, debieron ser los últimos que fueron incorporados. Nos referimos a F-12, F-14 y seguramente F-19. Los dos primeros tienen unas características formales y conceptuales muy semejantes. Los dos son obra de una mano experta, que es capaz de realizar cuerpos muy proporcionados y de mejor estilo que los de los otros ciervos que se encuentran en torno a ellos. Podría ser la representación de una pareja.

Aunque en este caso la cabeza de F-12 está muy deteriorada y no podemos hablar con seguridad del sexo de este animal, pensamos que pudiera tratarse de una cierva,

pues no solemos encontrar superposiciones de cornamentas de los ciervos que parece que se pintaron en un mismo momento, sobre los cuerpos de aquellos con los que se les asocia; y ésto es lo que sucedería si F-12 fuera un ciervo. Por el contrario, si es, como suponemos, una cierva, el respeto por los espacios que necesitan para realizar sus figuras sería también aquí una constante. Su cabeza es de menor tamaño que la de F-14, lo que dado que su cuerpo es muy semejante es otro factor a tener en cuenta respecto a nuestra hipótesis de que pudiera ser una hembra.

Hay otros casos en los que el ciervo aparece con la cabeza alzada, mientras que la hembra aparece con su cuello inclinado: Barranco Hondo (SEBASTIAN, A. en prensa). En aquel caso las figuras fueron realizadas con un fino grabado, pero sus características formales y estilísticas, que consideramos bastante tardías, son muy semejantes a las de estas figuras.

F-9, F-13 y F-18 son mucho más toscas y desproporcionadas que F-12 y F-14. F-19 podría ser un animal joven asociable con F-12 y F-14 por su mejor factura.

El hecho de que los tamaños y las actitudes estáticas nos permitan asociarlos como grupo, no quiere decir, en nuestra opinión, que haya evidencias suficientes de una clara

composición. Precisamente por ser figuras tan estáticas el problema es mayor. Si estuvieran corriendo con ritmos semejantes y dirigiéndose hacia un mismo lugar, podríamos hablar de un intento de realizar una composición. En este caso pensamos que hay que ser prudentes y no forzar una interpretación.

Sin embargo el hecho de que se hayan añadido figuras en posturas semejantes indica una intencionalidad de agrupar, lo que de por sí tiene un interés que hay que tener en cuenta.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
9	Ciervo	Nat.tosco	31 (Diag)	R.Castaño	- -	- -
13	Ciervo	Nat. tosco	26'5 (Inc)	Castaño	- -	- -
18	Ciervo	Nat.tosco	23'8(Diag)	Castaño R.	- -	- -
12	Cierva?	Nat.	25'7(Horiz)	R.Castaño I.	- -	- -
14	Ciervo	Nat.	32 (Inc)	R.Castaño I.	- -	- -
19	Cierva?	Nat.	35 (Diag)	Castaño R.	- -	- -

*Nota: Respetamos aunque de forma abreviada las denominaciones de colores que emplearon los autores que publicaron el abrigo (R.=Rojo, I.=Intenso), suponiendo que las diferencias que justifican el hecho de emplear Castaño Rojizo o Rojo castaño es la dominante en el tono.

46. MAS DEL OUS — Chert (Castellón)

En este abrigo se encuentra un conjunto de cápridos y algunas figuras humanas, los cuales fueron publicados por N. Mesado (MESADO OLIVER, N., 1981, pp. 587-601).

En la actualidad puede todavía apreciarse un conjunto de figuras formado por dos arqueros y varios cápridos, debiendo haber sido incorporados los primeros cuando ya existían algunos de esos animales. Uno de ellos aparece con un arma clavada en su cuerpo.

Dado que el autor no adjudicó una numeración a las figuras, las numeramos ahora de izquierda a derecha, para continuar con nuestro método y evitar confusiones.

Mesado clasifica a este grupo como escena y probablemente lo haya sido. El conjunto está formado por dos arqueros (F-1 y F-5) y tres cápridos (F-2 a F-4). El centro está ocupado por los tres cápridos, dos de los cuales estan enfrentados (F-2 y F-3) y parece que según el calco de Mesado, deben tener una tinta similar. A su derecha se encuentra F-4, que parece tener una tinta semejante a la de los dos arqueros, a juzgar por el método que Meseguer emplea en su reproducción.

No podemos asegurar sin embargo, dado el estado actual de las figuras humanas, que su sentido de descripción les acercara al lugar que ocupan los cápridos. No obstante, la postura y el sentido de descripción es más lógico entre F-4 y F-5 (arquero y cáprido situados en el extremo derecho del panel).

El cáprido corre de izquierda a derecha, como posíblemente lo hace el arquero F-1. El arquero F-5 parece puede apuntar a F-4 desde la parte superior, inclinando su cuerpo y su arco en esa dirección.

Dado que sin embargo la reproducción de las pinturas no parece muy cuidada y que no hemos visitado este lugar, no llevaremos más allá nuestro análisis, a la espera de poder visitar en otro momento este abrigo. Habría que analizar tintas, colores, facturas y tener al menos una información fotográfica de suficiente calidad, para poder asegurar si este conjunto es una escena.

47. ELS MASETS — Godall (Castellón)

En la misma Sierra del Montsiá, en la que ya se conocían varios lugares con pinturas desde hace tiempo (Moleta de Cartagena y La Pietat) aparecieron nuevas pinturas en los últimos años: Abric dels Masets y Les Llibreres (GENERA, M., ROMEU, J. y ROMEU, J.A., 1989, pp. 147-160 y Fig.3).

En el primero de ellos, que es el que nos ocupa, existe tan sólo, al parecer la figura de un arquero de pequeño tamaño (8'5 cms.de altura) armado con arco y flechas, del cual hay paralelos bastantes claros en el Polvorín.

En el mismo trabajo al que aludimos, al referirnos a Els Masets, se publican las pinturas de Les Llibreres (GENERA, M., ROMEU, J. y ROMEU, J.A., 1989, pp. 147-160 y Fig. 7).

Aunque, como sucedía en el caso anterior, no existen composiciones en el panel, hay que señalar la existencia de al menos seis cuadrúpedos, dos de los cuales pudieran ser cérvidos. Son animales naturalistas de bastante buena factura, pero la información gráfica que nos proporciona no indica que puedan haber pertenecido a una escena.

ZONA XI: SUR DE LA PROV. DE TARRAGONA

49. LA PIETAT. Ulldecona (Tarragona)

El conjunto de abrigos de la Serra de la Pietat fué publicado hace ya algunos años (VIÑAS, R., 1975 y G.E.U., 1976); el conjunto reune un importante número de abrigos con pinturas de variadas características formales y estilísticas, algunas de las cuales analizamos ya en su día (SEBASTIAN, A., 1986-87, pp. 392-394 y Fig. 18), pues en este conjunto, en el abrigo I, existe una escena acumulativa importante, en la que participan uno de los grupos de figuras más numerosos. Usamos como referencia gráfica los calcos que aparecen en una de las publicaciones citadas (G.E.U., 1976).

Posteriores análisis no han variado lo que adelantamos en aquel momento sobre el estudio de la escena I, a la que nos referiremos en el estudio de este abrigo.

En el resto de los abrigos no existen escenas en la actualidad, y tan sólo podría admitirse con alguna certeza, que dos arqueros de La Pietat II (G.E.U., 1976, Fig. 7) forman un Grupo, que analizamos en este trabajo.

En el resto de los abrigos de La Pietat, existen conjuntos más o menos numerosos de figuras, entre las que predominan los arqueros, cápridos y cérvidos. El tamaño de

las figuras en todos ellos es muy pequeño, predominando las que miden entre 3 a 9 cms.. Este es un hecho que parece bastante significativo y que marca las diferencias con las figuras de otras zonas.

En los abrigos en los que aparecen menos figuras, como son La Pietat VII y La Pietat VIII, éstas presentan una similitud de tamaño, de forma, estilística e iconología que parece indicar que son fruto del trabajo de un mismo pintor. Nos referimos especialmente a un arquero de La Pietat VII, que aparece disparando mientras corre velozmente (G.E.U., 1976, Fig. 24). y a otro arquero (F-2) de La Pietat VIII (G.E.U., 1976, Fig. 26) que fué pintado en una posición al parecer expectante y tranquila, con las piernas casi juntas.

Estos dos personajes miden 12 y 13 cms. respectívamente, y han sido realizados con un concepto estilístico naturalista estilizado. Además de ésto, tanto su homogéneo y exagerado tocado de plumas, como la forma de su cabeza, jarreteras y el modo general como el artista las plasmó, nos hacen pensar en el orígen común de las dos figuras.

En La Pietat III existe otro arquero (G.E.U., 1976, Fig. 9) que es mucho menor que los dos anteriores, pues su diagonal tan sólo mide 6'5 cms., pero presentan paralelos formales, estilísticos e iconológicos que les aproximan conceptualmente a las anteriores figuras de La Pietat VII y La Pietat VIII.

Igualmente destaca el hecho de que, en general, las figuras son bastante toscas o filiformes, aunque existe alguna figura naturalista. El hecho de que existiendo tantas figuras haya tan pocas composiciones parece un rasgo diferenciador, tanto entre el abrigo I y los demás, como entre éstos últimos y otros conjuntos de la zona de Castellón y Tarragona, que están próximos o relacionados geográficamente con la Serra de la Pietat.

LA PIETAT I

Nº 58.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAM. CLXIII)

TEMA: CAZA DE CERVIDOS

Como decíamos en el primer trabajo sobre escenas acumulativas, al hablar sobre esta composición (SEBASTIAN, A., 1986-87, p. 392-393), no parece que todas las figuras de este panel formen parte de esta escena de caza, pero la mayor parte de las pinturas de su parte derecha parece que se han ido añadiendo hasta formar un conjunto muy interesante y lleno de vida, en el que arqueros de distintas características formales, han ido añadiéndose alrededor de la zona en que se encuentran ocho ciervos naturalistas que corren a gran velocidad y uno que ya aparece herido.

El concepto naturalista de los ciervos (F-40, F-50, F-63, F-67, F-73, F-82, F-83, F-87 y F-92), contrasta con la

variedad de conceptos estilísticos empleados en las figuras de sus cazadores, entre los que encontramos figuras naturalistas estilizadas expresionistas como F-38 o F-89, otras filiformes que son las más abundantes (F-39, F-42, F-49, F-90 o F-95) y otras absolutamente toscas, como es el caso de F-93. Algunas forman un conjunto que se debió incorporar en un mismo momento y por una misma mano, como es el caso de F-78, F-79, F-80 y F-81, ya que la resolución formal de sus cuerpos, así como el trazo empleado y el expresivo resultado final así parecen indicarlo.

En general puede observarse que hubo un gran respeto escénico cuando los distintos pintores fueron incorporando personajes al lugar que ocupaban los ciervos. Es posible que alguno de ellos se pintara al mismo tiempo, cuestión bastante difícil de asegurar, pero en todo caso las diferencias conceptuales indican que la acumulación fué un hecho repetido en este panel y que la presencia de esa manada de ciervos en plena carrera era un sugestivo motivo para los pintores de la zona.

Hay que señalar que estos pintores eran capaces de incorporar a sus figuras con un ritmo lógico, pues las posturas de sus cuerpos indica que en unos casos intentaban transmitir a sus personajes la misma velocidad que presentaba la carrera de los ciervos, como vemos en los personajes que corren trás los animales. En otros casos las posturas son de

espera en tensión y en el sitio adecuado, como sucede con los arqueros que esperan a estas presas desde el lugar al que ellas se dirigen.

El sentido de descripción, la tensión, las actitudes corporales son, en todos los casos que reproducimos, muestra de que estamos ante una composición. Existen otras figuras cerca de la composición que se han pintado en el mismo panel por otras motivaciones, y pueden observarse en el trabajo de Viñas al que hemos aludido.

-CARACTERISTICAS

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
40	Cérvido	Nat. tosco	8 (Horiz)	R.v.	- -	- -
50	Cérvido	Nat.	18 (Horiz)	R.v.	- -	- -
63	Ciervo	Nat. tosco	17 (Horiz)	R.v.	- -	- -
67	Cérvido	Nat. tosco	10 (Horiz)	R.v.	- -	- -
73	Ciervo	Nat. tosco	10 (Horiz)	R.v.	- -	- -
82	Ciervo	Nat.tosco	15 (Horiz)	R.v.	- -	- -
83	Cérvido	Nat.	14 (Horiz)	R.v.	- -	- -
87	Ciervo	Nat. tosco	13 (Horiz)	R.v.	- -	- -
92	Cérvido	Nat.	8 (Diag)	R.v.	- -	- -
38	Arquero	Nat.est.exp.	10 (Vert)	R.v.	- -	- -
39	Arquero	Nat.est.exp.	5 (Inc.)	R.v.	- -	- -
42	Arquero	Filif.exp.	6 (Diag)	R.v.	- -	- -
49	Arquero	Filif.exp.	8 (Diag)	R.v	- -	- -
60	Arquero	Nat. tosco	9 (Vert)	R.v.	- -	- -
58	Arquero	Nat. tosco	8 (Diag)	R.v.	- -	- -
74	Arquero	Nat.est.exp.	9 (Diag)	R.v.	- -	- -
70	Arquero	Nat. tosco	7 (Inc)	R.v.	- -	- -
78	Arquero	Filif. exp.	8 (Inc)	R.v.	- -	- -
79	Arquero	Filif. exp.	5 (Inc)	R.v.	- -	- -
80	Arquero	Filif. exp.	7 (Vert)	R.v.	- -	- -
81	Arquero	Filif. exp.	7 (Diag)	R.v.	- -	- -
88	Arquero	Nat. tosco	5 (Diag)	R.v.o.	- -	- -
89	Arquero	Nat. tosco	6 (Diag)	R.v.	- -	- -
90	Arquero	Filif.	6 (Diag)	R.v.	- -	- -
93	Arquero	Nat. tosco	6 (Diag)	R.v.o.	- -	- -
95	Arquero	Filif. exp.	4 (Diag)	R.v.o.	- -	- -

***Nota:** sólo hemos incluido en este listado de características a las figuras más completas y más claramente definibles como elementos de la escena I. Como puede observarse en el calco hay fragmentos de algunas figuras, muchas de las cuales debieron formar parte de la misma composición.

En el lugar destinado a los datos sobre la numeración de la diapositiva y la carpeta del cliche en blanco y negro de cada figura ("Núm. D" y "Neg."), no aparece ningún dato, puesto que este conjunto de La Pietat fué descubierto posteriormente a la realización del archivo fotográfico, al que se refieren las numeraciones que incluimos como documentación gráfica consultable de las pinturas de otros abrigos.

LA PIETAT II

Nº 59.- GRUPO I (LAM. CLXIV)

TEMA: ARQUEROS ANDANDO

Aunque algunas figuras hayan sugerido su interpretación como escena (G.E.U., 1976, Fig. 8), en nuestra opinión no existe en este abrigo suficiente evidencia de este hecho. Sin embargo sí podemos hablar de ellos como grupo, formado por dos arqueros. Estos tienen similitudes formales y estilísticas. Son figuras estilizadas expresionistas que conservan unos rasgos muy naturalistas en las extremidades

inferiores y en los pies y, como apunta este autor, tienen características que las aproximan a otras figuras de arqueros de La Valltorta.

En nuestra opinión, a pesar de que existen esas homogeneidades conceptuales entre estos dos arqueros, hay que señalar que existe una diferencia de tamaño. La longitud máxima de la que se encuentra en un plano superior (F-7) es de 11 cms., mientras que la altura de la que se encuentra en un plano inferior (F-8) mide 8'5 cms. Además de estas diferencias uno de los personajes (F-8) lleva un adorno que es muy característico en otras zonas, como es la "montera" que lo hace en otros lugares, como el Abrigo de Doña Clotilde en Albarracín.

A pesar de todo ello, y aunque no conocemos la actividad concreta que realizan estos arqueros, podemos decir que dado que las dos figuras tienen un mismo sentido de la descripción (E-O), el concepto estilístico es similar y ambos aparecen con una iconología semejante, ambos deben formar parte de un grupo intencionado, aunque posiblemente el grupo se haya formado en dos momentos diferentes, añadiéndose uno de ellos cuando ya existía el otro. El hecho de que sean semejantes, incluso en su actitud, nos hace pensar que probablemente el pintor de F-8 lo añadió cuando existía F-7, lo que podría explicar las diferencias existentes.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
F-7	Arquero	Nat.est.exp.	11 (Diag)	- -	- -	- -
F-8	Arquero	Nat.est.exp.	8 (Vert)	- -	- -	- -

LA PIETAT V

Además del numeroso conjunto de figuras que participan en la Escena I del abrigo de La Pietat I, existe otro conjunto también muy numeroso en La Pietat V (G.E.U., 1976, Fig. 16). Aunque es difícil hablar en este caso de la capacidad de realizar composiciones por parte de sus pintores, hay que señalar que fueron pintadas cuarenta y dos figuras, entre las que hay dieciseis personajes con diferentes características formales y doce cuadrúpedos que pueden ser estudiados. Estos últimos son generalmente bastante toscos, y entre ellos se pueden observar cápridos y équidos, destacando éstos F-10 y F-24. Las figuras de los arqueros miden entre 3 y 6 cms, y las de los animales entre 3 y 6 cms. De longitudes máximas.

La posición de algunas de las figuras en el calco llama especialmente nuestra atención, pues algunas de sus posturas son muy absurdas. Esto es lo que sucede con F-8, y con F-35 a F-39, pues parece que los personajes están violando de un modo muy forzado las leyes de la gravedad, lo que no suele suceder normalmente, salvo en contadas excepciones, en el arte levantino.

Esto, sin embargo, puede deberse en parte al problema que supone trasladar las imagenes que fueron plasmadas en una superficie cóncava, como es la de estos pequeños abrigos, a la superficie plana de un calco. Probablemente si trazáramos un eje desde el punto de la superficie cóncava, donde se encuentran algunos de los arqueros de éste y de otros abrigos, hasta donde se encuentran los animales, sin sujetarnos a pasar por el contorno de la pared, tendríamos como resultado, en más de una ocasión, que ese sentido de la descripción permitiría pensar en la coherencia de una composición entre algunas de estas figuras. No obstante este tipo de análisis escapa de momento a la intención de este trabajo.

50. MOLETA DE CARTAGENA. San Carlos de la Rápita (Tarragona)

Las pinturas de este lugar han sido objeto de la atención de diversos autores, debido a que son imagenes muy atípicas y difícilmente clasificables. Como es sabido son un documento perdido para la investigación.

Incluimos una referencia a estas figuras en este trabajo precisamente porque han sido foco de esas discusiones, pero las imagenes fotográficas captadas de este yacimiento, en las que hemos tenido que apoyarnos para su estudio, **nos ayudan a no aceptarlas como pertenecientes al arte levantino.** E. Ripoll reprodujo y publicó estas figuras (RIPOLL, E., 1964).

La técnica empleada por el pintor fué un silueteado de color negro en un ancho trazo, y sin relleno interior. El concepto estilístico mantiene rasgos naturalistas, pero el trazo rápido con el que se plasmó el bóvido y la tendencia a la simplificación que se observa en la factura de este animal, muestran que este pintor tiene un modo de trabajo que separa conceptualmente su obra, de un modo notable, de los distintos conceptos estilísticos que aparecen en las zonas próximas.

El conjunto está formado, en opinión de Ripoll, por dos figuras, de las que una era claramente identificable; nos referimos al toro situado a la izquierda del supuesto grupo.

Este podía verse en posición vertical, con la cabeza en la parte superior y las patas posteriores en la zona más baja del panel. El autor catalán interpretó que entre las patas delanteras y traseras existe una figura humana con el arco en una de sus manos.

Desde nuestro punto de vista, y habiendo consultado documentación fotográfica contemporánea al trabajo mencionado, podemos decir que la identificación de las manchas que existían en el lugar con esa figura humana es cuestionable. Considerarla como un arquero levantino es, al menos, arriesgado.

La técnica empleada en la ejecución de las pinturas es tan atípica que motivó que el Abate Breuil las considerara como pertenecientes al ciclo Auriñaco-Perigordiense.

No existe ningúna de las características necesarias que permitan hablar de la existencia de composición en este panel.

51. COVA DE CULLA. Benifallet (Tarragona)

Estas pinturas fueron estudiadas por Bosch Gimpera y Corominas hace más de cincuenta años. Las dos figuras que ahí aparecen son, no obstante, muy atípicas en relación con los conceptos que normalmente están manejando los artistas del arte levantino (BOSCH GIMPERA, P. Y COROMINAS, J., 1921-1926, Fig. 18).

Los dos personajes son, al parecer, una figura masculina y otra femenina, pero tampoco contamos en este caso con los datos que pudieran permitirnos hablar de la existencia de una composición que las englobara.

Las dos fueron realizadas con un trazo fino y al parecer torpe e inseguro, que no se asemeja a ninguno de los empleados en otras pinturas de zonas próximas.

Ambas se resolvieron de un modo similar, si observamos sus finísimos miembros superiores e inferiores y el fino cuerpo del personaje, posiblemente masculino, que aparece sin ropaje, la figura más pequeña parece ser, sin embargo, una figura femenina. el pintor quiso plasmar la silueta de esta figura "femenina" con algún tipo de ropaje, a modo de vestido corto. Además de ésto, en la parte superior izquierda de la figura se observa un saliente que pudiera corresponder a la silueta de un seno femenino. Además, a pesar de su tremenda

tosquedad, la postura de brazos abiertos en las dos figuras transmite una cierta idea de movimiento.

Son figuras que pueden corresponder a momentos muy diversos y los conceptos estilísticos empleados no se aproximan a los predominantes en el arte levantino de la zona.

Tampoco podemos incluirlas dentro de lo que conocemos como arte esquemático, pues las figuras son toscas expresionistas y simplificadas, pero el sentido de las proporciones que muestran sus cuerpos se acerca mucho más al que encontramos en las pinturas de conceptos naturalistas.

3.3.4 EL MAESTRAZGO CASTELLONENSE

ZONA XII: MORELLA

3.3.4.1 ZONA XII: MORELLA

52 . GALERIA ALTA DE LA MASIA. Morella (Castellón)

El lugar donde se encuentran estas pinturas es un macizo calizo o "mola", cuyas galerías excavadas por la erosión fueron utilizadas por los habitantes de la masía que se encuentra a sus pies. En sus proximidades inmediatas existe una fuente, lo que hace del lugar un espacio muy habitable. La demostración de este hecho es la presencia de construcciones próximas y diferentes hallazgos, que Beltrán piensa que se deben a la Edad de Hierro (BELTRAN, A., 1968, p. 168).

Hernández Pacheco hace referencia a su existencia en varias publicaciones que siguieron a su primera noticia (HERNANDEZ PACHECO, E., 1917, HERNANDEZ PACHECO, E., 1918, p. 3 y HERNANDEZ PACHECO, E., 1959, pp. 370-376 y Figs. 298-300) y podemos ver que los conceptos estilísticos eran muy variados, existiendo algunas de ellas muy atípicas y difícilmente reconocibles como figuras levantinas (HERNANDEZ-PACHECO, E., 1959, Fig. 300)

En la actualidad las figuras de estos conjuntos de La Galería Alta se encuentran muy perdidas, pero en las reproducciones de Hernández Pacheco, a las que hemos hecho

referencia, existían en el panel de La Galería Alta dos figuras aisladas de arqueros bastante toscos, una cabeza de cáprido, unas líneas en zig-zag y un conjunto de tres figuras bastante interesantes, puesto que dos de ellas al menos, y posiblemente una tercera, parecían estar formando una composición asociada a unas huellas (HERNANDEZ PACHECO, E., 1918, Fig. 1).

El estudio que vamos a realizar de lo que pensamos que fué una composición se apoya en el calco de Hernandez Pacheco.

Nº 60.- ESCENA I **(LAM. CLXV)**

TEMA: ¿PERSECUCION DE UN ANIMAL?

Esta composición pertenece a un grupo de representaciones en las que los personajes se relacionan con elementos exentos a sus cuerpos, siendo éstos parte fundamental de la composición y apoyo para su explicación.

En este caso existe, como veremos, una alineción de huellas, que se desarrollan en sentido vertical, curvándose en la parte superior hacia la derecha durante un corto tramo, tomando posteriormente una dirección descendente.

En la parte superior de ésta huellas se pintaron las figuras de los personajes de esta escena. Su localización evidencia la relación existente entre esa línea de huellas y

los personajes. Podemos ver que esa alineación marca el sentido descriptivo de la composición, si unimos el recorrido por ella marcado, al sentido de descripción indicado por la orientación de las figuras y el sentido de su marcha.

Uno de los personajes de esta composición (un personaje con un adorno sobreelevado con tres salientes angulosos) presenta paralelos evidentes con la interesante figura del arquero del Abrigo de La Joquera, Borriol (Castellón).

La rareza de la iconología de estas figuras nos hizo pensar, en un principio, que la imagen que se reproducía en los antiguos calcos de estos arqueros era poco fiel a la realidad. Pero hemos podido comprobar que la figura del arquero de La Joquera es bastante fiable, y muy similar al otro arquero reproducido en el calco de La Galería Alta de la Masía. Esto nos ayuda a admitir que la figura de la Galería Alta de la Masía, a la que nos estamos refiriendo, debió de ser tál como aparece en el calco de Hernández Pacheco.

El hecho de que en esta escena aparezca ese personaje que camina de izquierda a derecha, asociado a la presencia de unas huellas, parece un hecho significativo y demostrativo de la intencionalidad del pintor.

El personaje F-1 fué plasmado en una postura inclinada hacia adelante. Delante de él existen restos de una figura difícilmente identificable (F-2); pero podría tratarse de los

cuartos traseros de un cuadrúpedo. Existen huellas tanto entre esas figuras como delante y detrás de ellas, lo que parece indicar que el pintor recalcó su capacidad compositiva y su intención narrativa mediante la solución de las huellas, lo cual como hemos indicado en varias ocasiones, es además una de las muestras más claras de la representación de un espacio.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Humano	Nat.est.exp.	13'6 (Diag)	Rjz.	- -	- -
2	Cuadrúpedo	- -	10'4 (Inc)	Rjz.	- -	- -

*Nota: Dada la mala conservación de F-2 en el momento de su publicación, no nos atrevemos a definir su concepto estilístico.

53. El ROURE. Morella la Vella (Castellón)

La galería de El Roure se encuentra tan sólo a cien metros de la Galería Alta de la Masía, en la parte más alta de la muela caliza en la que ambos conjuntos se encuentran. **La altura de 1.000 metros s. n. m. a la que se encuentran no es muy frecuente en otros abrigos de otras zonas.**

En El Roure contábamos con un importante conjunto de figuras y con algunas composiciones, alguna de las cuales ha sido especialmente valorada por la historia de la investigación del arte rupestre levantino, como sucede con "Les Dogues" o "El Cingle", en las que tenemos documentado el hecho o la idea de un enfrentamiento humano (HERNANDEZ PACHECO, E., 1918, Fig. 7).

Desgraciadamente estas pinturas estaban ya muy deterioradas hace más de veinte años (BELTRAN, A., 1968, p. 170), lo que no ha impedido que hayan sido referencia obligada para varios investigadores, dado lo sorprendente que es su planteamiento y su ejecución.

Podemos ver que tanto los arqueros de esa escena, a la que llamaremos Escena II, como el que aparece en lo que llamaremos Escena I, tienen unas características formales y estilísticas muy similares. Esto mismo las diferencia notablemente, sin embargo, de la figura del personaje de la

Galería Alta de la Masía al que hicimos referencia en el estudio de las pinturas de ese lugar.

Es interesante señalar también que en esta misma Galeria de El Roure encontramos lo que parece ser el resto de otra composición, en la que se representaron unas huellas y en uno de cuyos extremos (el derecho) aparece un cáprido naturalista que se representó herido por una flecha que aparece clavada en su lomo (HERNANDEZ PACHECO, E., 1918, Fig. 9).

La presencia de figuras esquemáticas en el mismo conjunto (HERNANDEZ PACHECO, E., 1918, Fig. 10) y el hecho de que aparezcan otras pinturas esquemáticas cerca de este lugar, en abrigos como la Covacha del Barranquet y La Viña (BELTRAN, A., 1968, p. 168) en las que éstas son las únicas protagonistas, parece un dato interesante para el estudio de la evolución del arte rupestre de esta zona. En principio la existencia de figuras naturalistas, filiformes expresionistas y esquemáticas ya parece indicar una continuidad en el habitat durante un período bastante extenso.

Nº 61.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAM. CLXVI)

TEMA: CAZA DE CAPRIDO

Aunque en el panel en el que se realizó esta composición existieron al menos seis figuras, pensamos que, como hizo Hernández Pacheco, había que incluir tan sólo en esta

composición al arquero y al cáprido naturalista que corre delante de el (HERNANDEZ PACHECO, E., 1918, Fig. 6).

Existían otras figuras en los dos extremos de esta escena y asimismo se pintó otra en la parte superior del conjunto. A la derecha hubo una figura masculina muy simple y una mancha de pintura indescifrable. A la izquierda existe un pequeño cáprido de unos tres centímetros que es bastante expresivo. En la parte superior se pintó una tosquísima figura humana.

Ningúna de ellas parece haber formado parte de la composición a la que nos hemos referido, pues la tosquedad de las imágenes situadas en la parte superior y en la derecha no muestran siquiera un sentido de la descripción evidente, y sus conceptos estilísticos parecen indicar que fueron fruto de incorporaciones de manos inhábiles incapaces de expresar su relación con la Escena I.

El pequeño cáprido situado a la izquierda de esta escena era tres veces menor que el que forma parte de esa composición. Hay varios datos que indican que su sentido de descripción era contrario al de la marcha del cáprido de gran tamaño. Este pequeño animal tenía su cabeza girada hacia el lugar de donde viene, y no tenemos en la actualidad ningún elemento que nos explique esa actitud en relación con la composición, aunque si sabemos que existía otro cazador cerca

de donde se encuentra esta figura.

El centro de todo el conjunto está ocupado por el mencionado cáprido naturalista de diez cms. de longitud (F-1). Este corría de derecha a izquierda con un sentido de la descripción NE-SO. Sus patas delanteras dobladas expresaban la velocidad de su carrera; y las posiciones en las que el pintor plasmó al cazador y a su presa indicaban tanto esa situación, como la pendiente -no plasmada- por la que se desarrollaba esa escena.

El cazador (naturalista estilizado expresionista con tendencia al filimorfismo expresionista (F-2)) fué pintado con su cuerpo en tensión, disparando inclinado hacia su presa. El expresionismo de esta figura fué conseguido mediante un trazo simple, rápido y seguro, lo que no impide que se muestren los rasgos anatómicos naturalistas, en sus pies, en la silueta de piernas y en sus nalgas.

Además de la flecha tensada en su arco vemos otra que fué plasmada en el aire, próxima al cuerpo del animal en el que parecía que iba a clavarse. **Todo ésto tiene gran interés por la animación a la que ya estamos acostumbrados, pero además porque el pintor nos dejó la representación de dos momentos, apoyándose en la presencia de esas dos flechas.**

Posiblemente el cazador (F-2) se realizó cuando ya existía el cáprido (F-1), pues los conceptos estilísticos no

nos permiten pensar en su contemporaneidad y las desproporciones entre esas figuras parecen indicar también dos momentos. En este caso no contamos con la información suficiente para apoyarnos en el estudio de las tintas, tonos y conservación de las figuras; pero, en todo caso ésto es lo que se desprende de los datos con los que contamos en la actualidad.

-CARACTERISTICAS :

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Cáprido	Nat.	10'5(Horiz)	- -	- -	- -
2	Cazador	Filif.exp.	6'5 (Horiz)	- -	- -	- -

*Nota: No hemos podido ver ningúna imagen en color anterior a su desaparición.

Nº 62.- ESCENA II (LAM. CLXVII)

TEMA: ENFRENTAMIENTO HUMANO

Esta composición que, como ya hemos dicho, ha sido interpretada como tál generalmente dada su singularidad, **parece que es el resultado del trabajo de un sólo pintor,** a juzgar por el concepto estilístico (naturalista estilizado expresionista con clara tendencia al filimorfismo) con que se realizaron sus imágenes (F-1 a F-7), así como por el tamaño y la iconología que presentan.

Su sentido de la descripción evidencia que la intención del artista fué pintar el momento de la lucha entre dos

grupos humanos. En nuestra opinión no contamos con una información que nos permita aceptar las hipótesis que se han planteado sobre su identificación como una danza.

Tanto los tamaños de las figuras, como la forma y tamaño de sus cuerpos y la silueta de sus cabezas, parecen indicativos tanto de que todas las figuras se deben a una misma mano como de que su autor plasmó a personajes idealizados muy semejantes, lo cual es probablemente el reflejo de que el pintor narra una situación entre gente de un mismo grupo étnico.

A excepción de la figura que se encuentra en el extremo inferior izquierdo del conjunto, y disparando hacia la derecha (F-3), lugar en el que no existía ningúna otra figura cuando se realizó el calco (HERNANDEZ PACHECO, E., 1918, Fig. 7); el resto de las figuras disparan con un sentido de descripción que en todos los casos se dirige hacia donde se encuentran otros arqueros en similar actitud.

El ritmo y la actividad son comunes en todas las figuras, pues todos estos personajes aparecen tensando sus arcos, mientras que sus cuerpos transmiten la tensión propia del momento en el que se representaron.

La manera de resolver las posturas de sus cuerpos es también muy semejante, pues el pintor, mediante el agil trazo que empleó, plasmó las siluetas de cuerpos muy estilizados de arqueros que tensan un brazo hacia delante y el otro hacia

detrás, preparando el disparo, como ocurre en otras representaciones.

Parece todavía más significativa la casi idéntica postura de sus piernas (una flexionada en la parte delantera y la otra muy estirada hacia atrás). Si observamos el modo como resolvió la forma de los pies, los ángulos que existen tanto entre el tronco y la pierna flexionada, así como entre su espalda y la pierna estirada, podemos pensar que tenemos ahí rasgos muy semejantes que muestran un **idéntico modo de hacer**. Esto es especialmente notable entre F-1, F-2 y F-4.

Todos estos datos parecen suficientes para admitir que el conjunto de figuras forman, de ese modo, una composición intencionada, que desgraciadamente no tiene paralelos importantes.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Nat.est.exp.	10'5 (Inc)	Rjz.	- -	- -
2	Arquero	Nat.est.exp.	15 (Horiz)	Rjz.	- -	- -
3	Arquero	Nat.est.exp.	10'5 (Inc)	Rjz.	- -	- -
4	Arquero	Nat.est exp.	10'5 (Inc)	Rjz.	- -	- -
5	Arquero	Nat.est.exp.	15 (Inc)	Rjz.	- -	- -
6	Arquero	Nat.est.exp.	13 (Horiz)	Rjz.	- -	- -
7	Arquero	Nat.est.exp.	12 (Horiz)	Rjz.	- -	- -

*Nota: La diferencia de tamaño que encontramos entre unas figuras y otras se debe a que tan sólo en algunas de ellas

existe la flecha tensada y a punto de ser disparada, mientras que en otras figuras no existe dicho elemento. el tamaño de los cuerpos de todas ellas está en torno a los 3 cms. (de cabeza a pies) a excepción de F-2, que es algo menor.

ZONA XIII: BARRANCO DE LA GASULLA Y BENASSAL

3.3.4.2 ZONA XIII: BARRANCO DE LA GASULLA Y BENASSAL

54. CUEVA REMIGIA.(La Gasulla) Ares del Maestre (CASTELLON)

El conjunto de Cueva Remigia es uno de los más conocidos, dada la espectacularidad de muchas de sus pinturas. Contamos con una importante publicación (PORCAR, J.B., OBERMAIER, H. y BREUIL, H., 1935) en la que sus autores se ocuparon del estudio del conjunto de Cueva Remigia. Nos apoyaremos en sus reproducciones y la numeración que dieron a las figuras como primera referencia.

En los últimos años se ha publicado un artículo sobre este abrigo (SARRIA, E., 1988-89, PP. 7-33) en el que la autora estudia la evolución del abrigo. El estudio de las escenas no parece haber sido su principal foco de interés, faltando en el trabajo la metodología aplicada al estudio de las composiciones, las cuales parece que han sido aceptadas, del modo que se ha hecho en otros trabajos anteriores. No se cuestiona ninguna de las propuestas en otras publicaciones. Aún así recoge los temas principales en un breve apartado (SARRIA, E., 1988, pp. 11, 12, 17 y 18, más láminas 3 a 11). En límeas generales estamos de acuerdo con la valoración de los temas cinegéticos, la importancia de las ejecuciones, y presentaríamos todas las objeciones respecto a las llamadas: "escena de acoplamiento", "siete composiciones con cestos y

objetos", como al significado expresado respecto a las posibles ejecuciones, justificandolas como: ..."estas escenas de sacificio .."," ... deben estar de algún modo relacionadas con normas jurídicas sobre el territorio de caza". (SARRIA, E., 1988-89, P. 12). Desde nuestro punto de vista es muy dificil entrar siquiera en estos temas, pues cabe suponer que los motivos que justifiquen estas situaciones pueden ser los más inimaginables. Hablar de cuestiones jurídicas respecto a la prehistoria parece fuera de lugar.

Esta autora no explica su metodología, aunque diga que se apoyó en la forma que dió a su base de datos otro autor en 1988. Ante composiciones de figuras dispares no se plantea que puedan pertenecer a momentos diferentes, lo que sin duda le lleva a mezclar lo que en nuestra opinión se realizó, como hemos defendido en otras ocasiones, en varios momentos.

Parece interesante su opinión sobre los repintes. Aunque basa en ellos y en las superposiciones su estudio evolutivo, reconoce la dificultad para el estudio de las superposiciones, las cuales tiene pendientes de revisión. En cuanto a los repintes, son en su opinión son "simples bocetos sobre los cuales se aplicó el diseño definitivo" (SARRIA, E., 1988-89, p. 19). No define cuales son los casos en los que estos datos son fiables y los cuadros en los que aparece esta información quedan confusos al no definirlos con mayor certeza.

Esta autora asocia a menudo en la misma fase grandes animales naturalistas, con los personajes filiformes o muy estilizados que en nuestra opinión se añadieron en momentos muy diferentes, lo que le lleva a situarlos dentro de un mismo momento en la fase I y II. Mantiene que los animales son siempre naturalistas en este conjunto. Asocia en su fase III a animales naturalistas, a animales naturalistas toscos y a los personajes naturalistas más o menos estilizados. En su fase IV figuran los animales y personajes más toscos junto a algunos filiformes toscos, lo que se repite en su fase VI. Situa en su fase V a algunos de los personajes naturalistas estilizados expresionistas más notables y de mayor tamaño. Por último situa en su última fase a un conjunto de personajes toscos de pequeño tamaño que aparecen bastante aislados en el panel.

En nuestra opinión, dado el comportamiento observado en muchos lugares, en los que figuras conceptualmente diferentes se añaden a figuras previamente existentes y dado que es un fenómeno que se observa tambien en Cueva Remigia, este trabajo adolece de la valoración de ese tipo de cuestiones, lo que cambiaría el orden de la evolución propuesta por E. Sarriá. En límeas generales hay cuestiones interesantes: la valoración de la presencia constante del naturalismo en todas sus fases, aunque no se valore la mayor estilización o tosquedad, la evolución casi generalizada de la quietud o estatismo hacia una mayor búsqueda del movimiento y la evolución del naturalismo a la estilización.

No entendemos muy bien que quiere decir E. Sarriá cuando nos dice que: "La superposición estilística apoyada en cierto modo por la característica cromática ha constituido la base de nuestra cronología relativa...". Cuando a esto añade que sus hipótesis están más de acuerdo con H. Breuil que con Ripoll o Beltrán porque el primero veía que en la capa inferior de Minateda representaciones humanas de muy pequeño tamaño y de tipo esquemático, su postura no puede convencernos (SARRIA, E., 1988-89, p. 32). pues ninguna de las figuras que E. Sarriá incluye en su fase I son de tipo esquemático, y dadas sus características formales y conceptuales parecen más claramente definidas como filiformes que como esquemáticas. Filiformes son muchas de las figuras que encontramos que fueron incorporados en muchas escenas acumulativas, como vamos viendo en el transcurso de este trabajo.

Las pinturas de Cueva Remigia se realizaron a lo largo de diecisiete metros de pared, y en una franja cuya altura parece relacionarse, como sucede normalmente, con el alcance máximo de la altura de un hombre.

Las cinco cavidades a las que se refiere la primera publicación de este conjunto (Porcar, J., Obermaier, H. y Breuil, H., 1935) son en realidad suaves concavidades que existen bajo la visera general de todo el abrigo. Además de esas cinco cavidades existe lo que estos autores llamaron "pared derecha", a la que llamamos en este trabajo sexta

cavidad, por ser este término más claro al referirnos en este trabajo a los diferentes espacios que ocupan las figuras. Usaremos como referencia las reproducciones de la publicación de Porcar, Obermaier y Breuil, y los números que en cada cavidad dieron a sus figuras.

En Cueva Remigia hay que destacar distintos aspectos que hacen de éste un lugar muy singular.

Quizá habría que empezar por señalar que es importante la **calidad estilística de un buen número de sus figuras humanas.** En general estas figuras son las más descuidadas en algunos casos y menos naturalistas en otros. Sin embargo en Cueva Remigia hay un número importante de figuras humanas que fueron representadas con un concepto naturalista muy sorprendente (F-3, de Cueva Remigia I; F-1 de Cueva Remigia II; F-5 de Cueva Remigia IV; F-41, F-43 y F-44 de Cueva Remigia V.

Otro de los aspectos importantes es el **número de composiciones existentes,** ya que contamos con más de veinte agrupaciones de figuras en las que podemos observar una intención compositiva de mayor o menor importancia, repartidas en las distintas cavidades. Entre todas ellas es muy importante el contenido de composiciones y la calidad de las figuras de Cueva Remigia V, donde han ido incorporándose probablemente en diversos momentos, figuras realizadas con unos conceptos estilísticos muy variados.

La temática principal de las escenas se relaciona generalmente con la caza, pero en Cueva Remigia destaca también el **interés de estos artistas por pintar las agrupaciones de arqueros denominadas a menudo falanges en muchas publicaciones. Hasta nosotros han llegado cuatro representaciones de este tipo en Cueva Remigia.** Existe algún caso, como veremos, en el que se representaron falanges, pero en ningún abrigo se repite de un modo tan significativo.

Alguna de ellas parece reproducir la representación de una ejecución. Esto llama especialmente nuestra atención cuando vemos que existe en algún caso una figura que en la actualidad no podemos relacionar con absoluta fiabilidad con una composición, pero que, es sin duda, la representación de una figura humana asaeteada y tendida en el suelo a los pies de una "falange".

Todo parece demostrar que el tema preocupa y tiene sentido para los pintores que realizan estas figuras en distintos conceptos estilísticos, aunque predomina en estos casos un concepto filiforme muy simple.

La **variedad estilística** que tenemos en el conjunto de Cueva Remigia es muy amplia. Se encuentran ahí todos los conceptos estilísticos que se incluyen generalmente dentro del arte levantino. Parece que este lugar fué muy visitado, ya que, como iremos viendo, hay un número significativo de figuras que se incorporaron a los lugares en los cuales

existían otras previas.

-Otra de las cuestiones que llama la atención es la **presencia de huellas asociada a varias figuras**. Este es el panel de esta zona donde más se repite este hecho. También señalaremos la importancia cuantitativa de muchos objetos, para los que se ha querido encontrar paralelos con materiales cerámicos de zonas próximas (MESADO OLIVER, N., 1981, pp. 281- 303) cuestión que sigue siendo muy difícil de comprobar en el estado de los conocimientos actuales.

Aunque la división espacial de Cueva Remigia en diferentes cavidades no permite hablar en todos los casos de abrigos independientes y perfectamente aislables, como sucede, por ejemplo, en La Pietat (Ulldecona), mantenemos a nivel metodológico esa división en diferentes cavidades, para facilitar el seguimiento de las referencias a las que aluden antiguas publicaciones. No obstante hay que señalar la artificialidad que ésto supone, pues predomina en este lugar la continuidad del muro sobre cualquier tipo de división en diferentes espacios.

CUEVA REMIGIA I

En este primer panel situado en el extremo izquierdo del panel no existen escenas que muestren la relación entre diversas figuras, pero aún así, no queremos dejar de señalar

que en él se encuentra la impresionante representación de un **personaje masculino naturalista de gran calidad y expresión. El personaje (Núm. D. 149) yace en el suelo y su cuerpo muestra que fué asaeteado** (PORCAR, J., OBERMAIER, H. Y BREUIL, H., 1935, lám. III).

La intención narrativa de esta figura es tan notable que creemos que merece la pena que se conozca de un modo especial, aunque no pertenezca a una composición más completa.

Es muy posible que en su día existieran ahí otras figuras que permitieran entenderla mejor, pero aún así, dado que no contamos con demasiados ejemplos de estas características, hay que valorar la capacidad artística de este pintor, que es capaz de representar una figura humana tumbada en el suelo y planteada con una **perspectiva muy habil**; en una complicada postura que permite, sin embargo, observar su cuerpo entero, diferenciando cada una de sus partes y trasmitiendo con todo ello la idea de un cuerpo caído y sin vida, o herido de muerte por las flechas. Estas flechas tienen un tamaño lógico en relación con cuerpo del personaje y son la evidencia de la intención narrativa del pintor que muestra, de ese modo, que existía otro personaje (representado o no) que abatió al que aquí tenemos.

En esta zona del panel (PORCAR, J.B., OBERMAIER, H. Y BREUIL, H., 1935, Lam. V) existen, como veremos, varias composiciones interesantes. Todas ellas parecen escenas acumulativas, a juzgar por los diferentes conceptos estilísticos que muestran los personajes en cada una de las composiciones.

Nº 63.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CLXVIII-CLXIX)

TEMA: CAZA DE UN CAPRIDO.

Esta composición está formada por dos figuras: un cáprido (F-9B) y un arquero (F-9A). El cáprido es una figura **naturalista tosca**, aunque fué representada con algunos detalles que muestran una **tendencia realista**. Este cáprido tiene unas proporciones y formas muy naturalistas. En la parte delantera de su morro hay unas manchas, que pueden ser bien la representación de la respiración forzada del animal, bien el modo de indicar que el animal debe estar herido de muerte. Esto último no carece de lógica ya que en la parte posterior de su cuerpo aparece una flecha clavada.

Este animal se encuentra asociado a unas líneas de huellas que muestran el sentido ascendente de su recorrido, pues surgen desde la parte inferior del panel, continuando hasta donde se encuentra. (No hemos podido reproducir en nuestro calco todo ese recorrido. Valga como referencia

cierta lo que aparece en el calco de Obermaier y Breuil citado).

El hecho de intentar plasmar un espacio y un recorrido mediante estas representaciones de huellas es muy habitual en esta zona del Maestrazgo y desde nuestro punto de vista es un hecho muy importante, que habrá que intentar estudiar de un modo global para explicarnos, si ello es posible, el momento evolutivo al que aparecen asociadas, a través de los conceptos estilísticos que tienen las figuras relacionadas con este hecho. Existe un primer análisis sobre composiciones asociadas a conjuntos en los que destaca la representación de las huellas de diferentes figuras (MOLINOS, I., 1975, pp. 59-68).

Enfrentado al cáprido y orientado hacia la izquierda se encuentra la pequeña figura de un arquero realizado con un concepto muy simplificado, casi filiforme, que lo diferencia notablemente del animal, a pesar de que el color es rojo oscuro en ambas figuras. Este personaje está apuntando con su arco hacia la parte anterior del cuadrúpedo.

A su derecha, y a la altura de su cabeza, se pintaron lo que parecen ser unas flechas exentas. La presencia de objetos representados de un modo exento es un hecho que se repite especialmente en estas zonas del Maestrazgo, y en algunas ocasiones como ésta se pintaron muy próximas a la figura del arquero, a modo de un posible depósito de armas.

El arquero es muy pequeño en relación con la figura del cáprido, lo que puede indicar que es muy probable que la figura del arquero se añadiera posteriormente a la del animal, formándose de ese modo una escena acumulativa.

A pesar de que la composición puede haberse formado en dos momentos diferentes, el sentido de descripción de ambas figuras es muy lógico. El arma apuntada del arquero demuestra la intención de mostrar el momento de la caza. Además de ésto la tensión que muestra la postura del arquero y la comprensión de la actividad que desarrolla, llega hasta nosotros como fruto de la intención narrativa del realizador de la composición.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
9A	Arquero	Filif.	4 (Vert)	R.v.o.	161	39
9B	Cáprido	Nat.tosco	8'5 (Horiz)	R.v.o.	162	39

Nº 64.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAM. CLXX-CLXXI)

TEMA: BOVIDO HERIDO PERSIGUIENDO A UN ARQUERO

Aunque el tema de esta composición puede parecernos inverosímil, como le pareció al autor del calco al que nos hemos referido, es el que se desprende de la presencia y de la colocación de las dos figuras que se encuentran en la zona inferior derecha de Cueva Remigia II (F-8B y F-8C).

Aunque en la reproducción de las figuras del trabajo de Ripoll se recoge la presencia de estas figuras, ésta presenta diferencias importantes respecto a la realidad, debido especialmente a la falta de detalle de su reproducción.

En esa zona encontramos un bóvido (F-8C) que corre de derecha a izquierda, con un sentido de la descripción NE-SO; está herido por varias flechas y fué realizado en un concepto naturalista un tanto tosco. Delante de él, y con el mismo sentido de descripción, aparece un arquero (F-8B) que corre con un ritmo también forzado, a juzgar por la postura de piernas muy abiertas en que se le pintó.

La figura del arquero tiene un tamaño muy desproporcionado en relación con el bóvido y sus colores presentan también diferencias. El estado de conservación es mejor en el animal que en el arquero, y podría significar que ambas figuras pertenecen a momentos diferentes.

En nuestra opinión, y dado que las dos figuras tienen un diferente estado de conservación y que puede observarse mayor deterioro en el arquero, podemos pensar que éste fué realizado con anterioridad. Esta figura, sin embargo, mira hacia atrás, pues su cabeza aparece girada hacia el lugar donde se encuentra el bóvido. En nuestra opinión este animal pudo añadirse cuando ya existía la figura humana, precisamente por el estímulo que pudo suponer la presencia de esa figura para el pintor.

De cualquier forma sugiere que el resultado parece intencionado, pues la expresividad del conjunto es muy interesante. No existe en la proximidad inmediata un resto de pintura que pueda indicar que estas dos figuras se hayan relacionado con alguna otra.

Llama la atención que aún después de haber obtenido esta escena acumulativa, el conjunto siguió presentando interés para los visitantes de C. Remigia, pues la diferente tonalidad que presentan las flechas clavadas en el bóvido muestran que mientras unas son de la misma tonalidad que el animal, y por lo tanto del mismo momento en que se ejecuta su figura, otras presentan una tinta más clara, lo cual puede suponer la insistencia en el tema y el interés por el mismo.

A pesar de todo ello entendemos que Porcar, Obermaier y Breuil creyeran que no se debía interpretar esta composición de ese modo (Porcar, J.B., Obermaier, H., y Breuil, H., 1935, p. 19). Su inverosimilitud sorprende al estudioso, pero no parece que por ello debamos ignorar los datos que se desprenden de su estudio, especialmente cuando en Cueva Remigia hay otros temas sorprendentes, como son los indivíduos asaeteados, las falanges, etc., como sucede con otros temas de otros abrigos de zonas próximas.

A la derecha de todo este conjunto, y en un nivel más alto, existe una figura inédita muy incompleta, pero que parece que corresponde a los restos de una figura humana que

está orientada hacia la derecha.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
8B	Arquero	Nat.tosco	6'5 (Horiz)	R.v.	161	38/39
8C	Bóvido	Nat.tosco	28 (Horiz)	R.v.o.	161	38/39

Nº 65.- ESCENA III (ACUMULATIVA) (LAM. CLXXII-CLXXIII)

TEMA: CAZA DE UN CERVIDO

Esta composición está formada por un cérvido naturalista tosco (F-3A) y un pequeño arquero filiforme (F-3B) muy desproporcionado respecto al tamaño del animal. El arquero apunta con su arco desde la parte superior derecha del cérvido, marcando con ello el sentido de descripción de la escena y la relación clara entre estas dos figuras, que, como veremos, deben pertenecer a dos momentos diferentes.

El cérvido aparece en una actitud estática y la figura del personaje parece que muestra la tensión propia del momento merced a la posición de su arco.

A pesar de que las dos figuras presentan un color rojo vinoso muy similar, las diferencias estilísticas y de tamaños parecen responder a que la presencia del cérvido motivó el que se pintara la figura del pequeño arquero. No obstante la articulación escénica que consiguió el pintor al añadir a

este personaje es notable, pues a pesar de la simplicidad de las líneas con que se configuró a este personaje, podemos observar como apunta en dirección a la cabeza del animal.

En la parte superior de esta composición existe un pequeño arquero naturalista tosco, que podría estar asociado a las huellas que existen cerca de el. En la parte inferior de la misma composición también existe un cáprido y otras figuras. Ninguna de ellas presenta ningún rasgo que nos permita, sin embargo, asociarlas a la escena acumulativa formada por F-3A y F-3B, si analizamos especialmente tanto su sentido de descripción como su orientación, actividad o ritmo.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
3A	Cérvido	Nat.tosco	19 (Horiz)	R.v.	157	38
3B	Arquero	Filf.	5 (Vert)	R.v.	157	38

CUEVA REMIGIA III

La mitad izquierda de este panel (PORCAR, J., OBERMAIER, H. Y BREUIL, H., 1935, Lam. XII) contiene un conjunto de figuras entre los que predominan animales de diferentes tamaños, pero no hay rasgos evidentes de composición. En la zona derecha de este mismo panel se localizan, sin embargo, todas las agrupaciones de figuras con rasgos de composición.

Entre ellas existen dos escenas y dos grupos.

Nº 66.- ESCENA I (LAMS. CLXXIV-CLXXV)

TEMA: PERSECUCION DE UN CUADRUPEDO

En la reproducción a la que ya nos hemos referido aparecen las dos figuras que forman parte de esta composición (F-12 y F-12A), las cuales son un arquero y un cuadrúpedo respectivamente. Ambos presentan, sin embargo, grandes diferencias respecto a los originales debidas en gran parte a la falta de detalle y al tamaño de la reproducción.

Ambas figuras corren de derecha a izquierda. el arquero fué pintado en un plano más elevado, y parece descender desde esa parte superior hacia donde se encuentra el cuadrúpedo. Este personaje no está disparando, sino que corre trás el animal portando su arco en la mano.

Arquero y cuadrúpedo fueron realizados con un concepto estilístico naturalista bastante tosco, pero su ritmo (indicado por la postura de sus extremidades), su sentido de la descripción NE-SO y la articulación escénica producida por éstos y por la actividad que realizan las dos figuras, hace que podamos hablar de la existencia de una composición intencionada, a pesar de que la técnica empleada fué un tanto torpe.

El color rojo vinoso vivo que es casi un peculiar carmín en las dos figuras, ayuda también a aceptar la relación entre ellas. El cuerpo del arquero ha sido conseguido mediante trazos lineales, sin embargo el volúmen del cuerpo del animal fué mas cuidado; a pesar de lo cual es imposible realizar su identificación.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
12	Cuadrúp.	Nat.tosco	8 (Horiz)	R.v.v.	173	41
12A	Arquero	Nat.tosco	5 (Vert)	R.v.v.	173	41

* **Nota:** Las medidas de estas figuras son aproximativas, pues el dato que hemos recogido es que el espacio máximo que ocupan las dos figuras es de 13 X 13 cms.

Nº 67.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. CLXXVI-CLXXIX)

TEMA: GRUPO DE CAZADORES DISPARANDO EN CIRCULO A VARIOS ANIMALES

En el extremo derecho de C. Remigia II existe una agrupación de seis personajes (algunos de los cuales son portadores de arcos, otros parece que han perdido los trazos con los que se plasmaron los suyos), y dos cuadrúpedos: (F-16G) y otro cuadrúpedo que debe ser un jabalí (F-16E). el análisis de las pinturas nos proporciona una información suficiente, como veremos, para que podamos pensar que los dos animales debieron existir previamente, como vemos en tantos casos.

Los cazadores fueron realizados con un concepto filiforme (exceptuando F-16A que a pesar de estar muy deteriorado parece naturalista tosco) como tantas otras figuras humanas de esta zona, y posíblemente fueron incorporados al lugar donde se habían pintado los animales. La tinta es similar en todas las figuras.

Los arqueros disparan sus flechas a los animales desde diferentes posiciones, con lo que están marcando un sentido de la descripción confluyente hacia donde se encuentran sus presas.

Todos ellos participan en la misma actividad y la articulación escénica entre todos ellos es evidente, pues todos colaboran, a juzgar por sus actitudes, en esa misma cacería. El sentido de descripción de cada uno de ellos, estudiado de forma individual les lleva en todos los casos hacia uno u otro animal. Los adornos de algunas de estas figuras ayudan a aceptar también su relación. Esto sucede especialmente con F-16B y F-18A.

Como puede verse en el cuadro de "características" los tamaños de las figuras, especialmente de las humanas, indican que deben pertenecer a un mismo momento, y posiblemente una misma mano, con una única reserva, planteada respecto a F-16A.

No hay que olvidar tampoco que a la derecha de esta escena existe un conjunto de figuras, que estudiamos como "Grupo II" de C. Remigia III, formado por varios personajes de características muy similares a los cazadores de esta Escena II, aunque su actividad es muy diferente, ya que se encuentran alineados a modo de "falange".

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
16A	Arquero	Nat.tosco?	7 (Vert)	R.v.o.	181	42
16B	Arquero	Filif.	7 (Vert)	R.v.o.	182	42
16C	Arquero	Filif	5 (Horiz)	R.v.o.	183	42
16F	Arquero	Filif.	4 (Horiz)	R.v.o.	183	42
16D	Arquero	Filif.	4 (Horiz)	R.v.o.	184	42
18A	Arquero	Filif.	7 (Vert)	R.v.o.	186	42
16G	Cuadrúpedo	Nat.tosco	7 (Horiz)	R.v.o.	184	42
16E	Jabalí?	Nat.tosco	6 (Horiz)	R.v.o.	182	42

***Nota:** No se pudieron reproducir por dificultades técnicas muchas de las figuras, aunque incluimos sus características generales.

Nº 68.- GRUPO I (LAMS. CLXXX - CLXXXI)

TEMA: ¿FALANGE?

En la parte superior del panel, aparece un conjunto de figuras humanas filiformes, a las que hemos llamado F-13A, manteniendo así el número que se dió en la publicación a la que hicimos referencia.

Aunque en un plano inferior al que ocupan estas figuras se pintó lo que pudo ser la víctima de una escena de ejecución, esta se encuentra muy deteriorada y su estudio es muy problemático. Sin embargo podemos observar el conjunto de una supuesta "falange" (F-13A), a pesar de que también está en muy mal estado, el cual ha empeorado en los últimos años.

Todas las pequeñas figuras humanas de esta "falange" se realizaron sobre un **plano inclinado de asentamiento ideal**, como veremos que sucede con el Grupo II al que ya hemos hecho referencia, y que estudiaremos a continuación. Este Grupo II se encuentra a su derecha, entre el Grupo I y la Escena II. Dado su mal estado, su imagen es compresible, principalmente, por los paralelos que estructuralmente presenta respecto a otras "falanges" de la zona.

En el Grupo I se observaba con mayor claridad al personaje que el pintor situó en el primer plano del grupo, detrás del cual aparecía el resto de los personajes en la misma postura, hoy convertidos en restos de trazos longitudinales. Ese personaje llevaba al parecer en sus manos lo que debía ser un arma larga de gran tamaño, a modo de lanza o de un objeto similar.

Tenemos aquí, como en otros casos, la demostración de que el pintor de F-13A fué capaz de representar planos diferentes. Este es un hecho importante, ya que lo que encontramos generalmente son representaciones en las que abundan los planteamientos de perfil sobre planos imaginarios longitudinales, que describen diversos movimientos en los que no encontramos una especial preocupación por resolver el modo de representar la profundidad en una composición.

Hay que ir señalando sin embargo que los pintores de estas pequeñas figuras filiformes y otras de siluetas muy simplificadas que encontramos en muchos abrigos fueron, de algún modo, unos grandes innovadores plásticos.

Dada la disminución del tamaño y gracias a la inclinación de su plano de asentamiento, podemos observar que el pintor de estas figuras parece haber descubierto no sólo reflejar diferentes planos en profundidad, sino que la situación sobre ese plano inclinado está indicando que fué capaz de trabajar con una perspectiva más complicada que la

que solemos encontrar. Con ella nos transmite la sensación de profundidad y de mayor lejanía de los personajes que se pintaron en primer lugar, sobre los que se van incorporando sucesivamente los demás.

Como veremos este hecho se repite en el Grupo II, lo que parece indicar que no se trata de un hecho fortuito.

En la actualidad estas figuras se conservan muy mal, sus cuerpos se han visto casi reducidos a unos trazos discontínuos y a pequeñas manchas circulares como indicativos de sus cabezas.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
13A	"Falange"	Filif.	7 (Vert)	Rjz.	174	41

Nº 69.- GRUPO II (LAMS. CLXXXII-CLXXXIII)

TEMA: ¿FALANGE?

A la derecha del Grupo I se encuentra un conjunto de figuras que aparecen con el número 13 en la reproducción publicada. En la parte superior del conjunto existe una agrupación de pequeño personajes muy uniforme, a la que ya nos hemos referido y a la cual identificaremos como F-14A.

Encontramos en F-14A la existencia de **dieciseis figuras humanas filiformes**, las cuales, como sucede con las del grupo anterior, se asientan sobre un plano inclinado. Todo ésto supone también aquí una intención clara de conseguir distintos planos y una perspectiva bastante complicada y muy poco frecuente en el arte levantino.

Existen grandes paralelos formales, como hemos repetido, con las otras figuras próximas del Grupo I con las de la Escena II de este mismo panel, a pesar de que el pintor en este caso no plasmó objetos que pudieran identificarles como hombres armados.

Esas semejanzas, así como la repetición de los adornos (posiblemente emplumados) de los personajes de este Grupo II con gran similitud con los de las F-16B y F-18A (ambas de la Escena II de esta misma zona), parece indicativo suficiente para aceptar que el mismo pintor describió en cada uno de estos conjuntos a unas mismas costumbres.

La alineación de los personajes, así como la uniformidad de tamaños, de posiciones y de adornos, parecen indicativos de que los personajes se encuentran ordenados. Es la misma sensación de orden intencionado que se observa en el Grupo I, y es lo que hace admisible la interpretación de este grupo de figuras como "Falange", en tanto que existe la idea de un grupo de figuras masculinas participando al mismo tiempo de una misma actividad, y con una ordenación y una homogeneidad

evidentes.

El sentido general de la descripción del Grupo es NO-SE. La articulación escénica está plasmada con claridad, ya que todos los personajes caminan en la misma dirección, y las distancias intermedias son muy similares entre todos ellos.

Dado que esta "falange" camina hacia donde se encuentra la Escena II, de tema cinegético, podría establecerse la hipótesis de que tenemos así dos momentos de la vida de estos arqueros : ¿La preparación y la marcha hacia la cacería (Grupo II) y la cacería misma (Escena II)?

Todo el planteamiento de este tipo de composiciones es muy sorprendente por lo que supone de conocimiento de unas técnicas que han sido consideradas como descubrimientos pictóricos de otros períodos más próximos a nosotros.

En un plano inferior al que se pintó el Grupo II existe lo que queda de un arquero de mayor tamaño (F-14B). A pesar de esa proximidad, no parece que éste tenga relación escénica con los dieciseis arqueros filiformes. No existe tampoco ningún otro dato que nos pueda hacer pensar otro nexo entre ellos, pues su tamaño y su concepto pictórico son muy diferentes. Tampoco contamos con ningúna información que nos muestre alguna relación entre sus actividades.

-CARACTERISTICAS DEL GRUPO:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
14A	"Falange"	Filif.	12 (Horiz)	Rjz.	179	41

CUEVA REMIGIA IV

En la zona izquierda de este panel (PORCAR, J.B., OBERMAIER, H. y BREUIL, H., 1935, Lám. XXVIII) encontramos varias figuras, una de las cuales llama la atención por su posición. Se trata de la figura de un gran cuadrúpedo, posíblemente un bóvido que en la actualidad está muy deteriorado; aunque sigue llamando la atención especialmente por la posición en la que se pintó. Sus patas aparecen en la parte superior de la representación y su cabeza en la parte inferior, lo que podría indicar que se trata de un animal muerto. Es otra perspectiva muy original, que viene a sumarse a las que aquí encontramos, por lo que aunque no forma parte de una escena no hemos querido dejar de recogerlo como dato interesante de la capacidad innovadora de los pintores de esta zona.

En el centro del panel se pintaron dos escenas, una de las cuales (Escena I) es una de las de mayor interés y mayor fuerza.

En la zona derecha del panel existen varias agrupaciones de figuras, algunas de las cuales son muy toscas y

sorprendentes: Escena III, Grupo I, así como el conjunto que en el calco mencionado aparece con el número 11.

Nº 70.- ESCENA I (¿ACUMULATIVA?) (LAM. CLXXXIV-CLXXXV)

TEMA: CAZA DE UN GRAN CAPRIDO

La composición formada por las figuras F-5A, 5B y 5C es presenta un gran ritmo y tensión, así como la capacidad importante de transmisión de la fuerza del momento por parte de su pintor. Las diferencias conceptuales observables hacen pensar sin embargo que **han intervenido varias manos en su realización.**

El conjunto está formado por un macho cabrío (F-5C) muy naturalista que salta con gran ímpetu, a juzgar por su postura, con un sentido de la descripción NE-SO. A su izquierda y con un sentido de descripción dirigido hacia donde éste se encuentra (SO-NE), aparecen dos figuras de arqueros que deben ser fruto de dos manos diferentes.

El de mayor tamaño (F-5A) se encuentra directamente enfrentado con el animal, hacia el que apunta su arco. Aunque presenta rasgos naturalistas en el conjunto de su figura tiene marcados rasgos expresionistas en contra de lo que sucede con el cáprido. Tanto este animal como el arquero de menor tamaño (F-5B) que se pintó en la parte inferior del arquero mayor, son mucho más naturalistas. **Las formas suaves**

del pequeño arquero nos podrían hacer pensar que su pintor trató de representar la figura de un niño. Sería muy interesante conocer si se nos está narrando el modo como un joven comienza a participar en la caza de estos animales, pero desgraciadamente ésto sólo puede ser una hipótesis, para la cual no tenemos siquiera paralelos en la actualidad.

Esta hipótesis podría plantearse sin embargo aún en el caso de que la escena haya sido compuesta en varios momentos. Pudo haberse pintado el gran macho y haber añadido en uno o dos momentos posteriores las otras figuras hasta conseguir lo que aquí nos queda. En todo caso el resultado final es muy coherente y armónico.

Otra de las cuestiones a tener en cuenta para pensar que estas conocidas figuras deben pertenecer a distintos momentos es la existencia de una **visible diferencia de color entre las tres**. el arquero de mayor tamaño es de un color rojo muy vivo, mientras que el gran cáprido tiene un tono rojo violáceo y, el pequeño arquero un violáceo mucho más oscuro. No obstante el estado de conservación es muy similar en todos ellos. Pensamos que no debió dilatarse excesivamente el tiempo que se empleó en su ejecución, pues el resultado final es que existe una articulación escénica, una actividad y un ritmo que hacen que todas las figuras sean relacionables en principio.

A la izquierda de F-5B existe un cuadrúpedo en posición vertical. Este no presenta sin embargo las características necesarias para que podamos pensar en su relación con la composición analizada, ya que ni su sentido de la descripción, ni su actividad muestran ningún punto en común.

A la derecha de esta Escena I existen también otras figuras que cómo podremos ver tienen sentido por sí mismas, formando otra composición: Escena II de este mismo panel, aunque en la reproducción a la que venimos haciendo referencia se incluye, por ejemplo, al pequeño arquero F-5D con las figuras de nuestra Escena I. A pesar de ello reconocen que esta figura "... forma probablemente parte de la escena siguiente..."

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
5A	Arquero	Nat.est.exp.	25 (Diag.)	R.v.	191	44
5B	Arquero	Nat.	8 (Diag)	R.vc.	192	44
5C	Cáprido	Nat.	20 (Horiz.)	R.vc.o.	191	44

Nº 71.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAM. CLXXXVI-CLXXXVIII)

TEMA: CAZA DE UN CAPRIDO

A la derecha de la Escena I se encuentra un conjunto de figuras realizadas con diferentes conceptos estilísticos. En la parte superior del mismo se encuentra un arquero de tosca ejecución (F-6B), el cual aparece doblado sobre sí mismo.

Desde la parte superior del arquero F-6B surge una alineación de huellas que desciende hacia donde éste se encuentra y continua hacia donde se pintó un cáprido naturalista (F-6D), que fué representado con una flecha clavada en la parte superior de su cuerpo.

Aunque la imagen de una figura inclinada hacia unas huellas sea tan sorprendente y haga que nos planteemos dudas sobre su interpretación como un rastreo, hay que recordar que en la zona de Castellón existen varios ejemplos de figuras de arqueros en esa misma posición, asociados a huellas, lo que parece un indicio importante de que éso es realmente lo que los pintores quisieron reflejar.

Dos de ellos se encuentra en este mismo abrigo, uno de ellos (F-41) en Cueva Remigia V y el otro (F-3) en Cueva Remigia II, pero existen más ejemplos significativos como el que vemos en F-1 de la Escena I de Galería Alta de la Masía en Morella la Vella (Castellón).

En la parte superior del cáprido F-6D se pintó la figura de otro arquero (F-5D) que en este caso se realizó con un concepto filiforme. A pesar de las diferencias estilísticas comentadas las siluetas de sus cabezas son muy semejantes, lo que probablemente esté indicando que se intenta describir gráficamente a gente semejante. Este arquero (F-5D) corre al parecer hacia donde se encuentra el cáprido F-6D, estando su cabeza orientada hacia el lugar donde se le representó.

El sentido de descripción de la escena parece estar marcado por las huellas que se situan con una orientación NE-SO. Ese mismo sentido es el que presentan todas las figuras.

La actividad que están realizando los personajes ayuda a la comprensión y la aceptación del conjunto de figuras como escena, la cual debe haberse compuesto en varios momentos, y en la cual el principal hilo conductor es, en nuestra opinión, el camino recorrido por el animal, e indicado por sus huellas.

No obstante, aunque veamos que éstas se asocian con el animal herido, pueden haber sido incorporadas cuando se pintó el arquero F-6B, pues ésta es la figura con la que presentan mayor homogeneidad de color.

Ello no quitaría sentido a la composición acumulativa. Tan sólo sería indicativo de que después de haber pintado el cáprido F-6D (rojo vinoso), se debió añadir el arquero F-6B (rojo vinoso oscuro) y las huellas (rojo vinoso oscuro), que serían las que el pintor de esta figura desearía que hubiera dejado el animal, para facilitar su captura por parte de este arquero.

El ritmo y la actividad que realizan todos los personajes los cohesiona como composición, dado que los arqueros se dirigen al mismo ritmo veloz que el cáprido, si observamos la postura de sus piernas.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
5D	Arquero	Filif.	11'5 (Horiz)	R.v.cl.	194	44
6B	Arquero	Nat.tosco	9 (Vert)	R.v.o.	196	44
6D	Cáprido	Nat.tosco	12 (Horiz)	R.v.	197	44

Nº 72.- ESCENA III (ACUMULATIVA) (LAMS. CLXXXIX-CXCI)

TEMA: CAZA DE UN CERVIDO.

Esta escena que se pintó en la zona derecha del panel está compuesta por un cérvido naturalista y dos arqueros que corren trás sus pasos. Es especialmente expresiva la postura en la que se pintaron los arqueros, los cuales presentan una postura de piernas muy estiradas, que da gran movimiento a la escena.

Los dos arqueros son de muy pequeño tamaño, de concepto filiforme (más tosco en F-10C) y deben haberse incorporado cuando ya existía el cérvido, pues en un desconchado existente en los cuartos traseros del animal se pintó una flecha, lo cual nos está indicando, como en otros casos, que existen tres momentos en su ejecución: momento de realización del cérvido, desconchado de su pintura en una zona y por último la intervención de un pintor que plasma una flecha sobre ese desconchado.

De ello se desprende, si tenemos además en cuenta la homogeneidad del color del arma con el del arquero que se

situa detrás de la figura (F-10C), que ambos son incorporaciones posteriores a la cierva y al desconchado. Podemos afirmar que en este caso, parece claro que el pintor de F-10C quiso componer una escena, motivado por la presencia del animal (F-10B).

No siempre nos encontramos con evidencias tan claras para demostrar este hecho, aunque el funcionamiento de la composición que traslucen muchas de las escenas que estamos analizando sea el mismo que el que encontramos en este caso.

El sentido de descripción de los dos arqueros es NE-SO, mientras que, aunque el cérvido se está moviendo como ellos de derecha a izquierda, lo hace sin embargo con un sentido SE-NO. Aún así la situación del arquero F-10C y su sentido de descripción le lleva hacia donde está el animal, mientras que F-10D parece un añadido más torpe. No obstante el distinto tamaño y el desigual concepto estilístico de los arqueros, hace pensar que se deben haber incorporado en un mismo momento.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
10B	Cérvido	Nat.	6 (Horiz)	R.v.	208	47
10C	Arquero	Filif.tosco	3'5 (Vert)	R.v.	209	47
10D	Arquero	Filif.	4'5 (Vert)	R.v.o	210	47

Nº 73.- GRUPO I (LAMS. CXCII-CXCIII)

TEMA: ¿DANZA, RITUAL?

Este grupo está formado por dos originales y toscas figuras de arqueros que aparecen en una postura y con una iconología también muy originales. El conjunto muestra que ambos deben haber sido realizados por una misma mano, pues además de presentar el mismo concepto naturalista muy tosco y el mismo color rojo vinoso oscuro, los dos se pintaron en una postura muy similar y realizando una actividad semejante, aunque incomprensible por su falta de relación con otras figuras.

Los dos personajes están levantando su arco en la mano derecha, mientras que en la izquierda sostienen otro objeto. También su atuendo parece muy similar, pues de la parte posterior de su cintura se desprende una pieza del mismo, a modo de faldellín encolado que casi alcanza el nivel de sus pies. Dicho atuendo, sin embargo, no parece el más apropiado para la actividad de un arquero, por lo que se debe de haber representado a estos personajes en una actividad especial.

No podemos olvidar que existen otros arqueros en este mismo abrigo en actitudes poco habituales. Son personajes que tampoco corren ni disparan a una pieza y que como estos, nos plantean problemas de interpretación. Nos referimos a los pequeños arqueros filiformes que forman las escenas VIII y IX de Cueva Remigia V, que estudiaremos posteriormente, pero de

los que podemos adelantar, por su posible relación con la actitud de estas figuras, que son componentes de las llamadas falanges y que representan un momento muy especial en el que el conjunto de figuras tiene una actitud común y exhaltada de gran interés.

No podemos confirmar que estemos ante una escena de danza, pues las piernas de los dos personajes se asientan sobre el suelo imaginario, y tan sólo la inclinación de la parte superior del cuerpo de F-8B transmite una sensación de movimiento. En todo caso la postura semejante de F-8A y F-8B y su iconología hacen que aceptemos que existe una intencionalidad clara de plasmar la actividad de estas dos figuras tan incomprensibles.

Los datos que se desprenden de su análisis nos obligan a aceptarlas como Grupo, dado que la falta de información adicional nos impide llegar a más.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
8A	Arquero	Nat.tosco	7 (Vert)	R.v.o	203	46
8B	Arquero	Nat.tosco	7 (Vert)	R.v.o	203	46

CUEVA REMIGIA V

Dada la magnitud de este panel (PORCAR, J.B., OBERMAIER, H. Y BREUIL, H., 1935, Lám. XLII) conviene que se analize a partir de una división en dos zonas:

.Zona izquierda del panel: En esta zona se encuentra uno de los conjuntos de figuras más sorprendentes del arte levantino. Es uno de los lugares en los que sus pintores han dejado constancia de su predilección clarísima por este espacio pictórico. En ella **se plasmaron más de cien figuras de muy variados conceptos**, entre los que predominan los de tendencia naturalista más o menos estilizada.

Existen aquí varias escenas, en las cuales hemos intentado aislar tanto los núcleos principales como las acumulaciones que fueron incorporándose en otros momentos. Dichas acumulaciones son muy numerosas, y probablemente fueron motivadas por la gran fuerza que tienen los núcleos que se pintaron en primer lugar.

En el extremo izquierdo de esta zona encontramos unas escenas entrecruzadas de cacerías de jabalíes de gran interés (Escena I y II). En la parte superior de estas se encuentra un arquero naturalista relacionado con unas huellas (F-41) y que ya mencionamos.

Creemos que es importante señalar que entre esas escenas I y II de Cueva Remigia hay unas diferencias conceptuales que analizaremos detalladamente en el lugar a ello destinado. A nivel general hay que decir que esas escenas que se entremezclan y cuyo análisis es muy complicado, parecen mostrar que a pesar de la homogeneidad temática se observan algunas diferencias notables.

Las figuras humanas de la Escena I presentan en general un concepto estilístico muy uniforme y de buen estilo, mientras que el tema se representa en la Escena II con figuras humanas muy semejantes entre sí con un estilo mucho menos cuidado. Este ha sido precisamente uno de nuestros puntos de apoyo para establecer nuestro análisis, y para plantear la separación de este gran grupo de figuras en dos composiciones diferentes, en cada una de las cuales se observan además incorporaciones posteriores.

A la derecha de las Escenas I y II y en un nivel superior aparece la Escena III, que representa, al parecer, el momento de la recogida del magnífico ciervo (F-42) que ha sido abatido por tres arqueros. Debajo de esta composición se pintó otra escena con un tema similar, aunque con personajes de menor tamaño.

.Zona derecha del panel: En esta parte del muro parece que trabajaron pintores con distintos intereses y con

variados conceptos. Predominan en ella las escenas compuestas por pequeñas figuras filiformes, algunas de las cuales tienen un interés sorprendente, tanto por el tema que recogen (**cuatro falanges, ejecuciones,** etc.) como por la gran seguridad del trazado del pincel del pintor que las ejecutó.

Existen aquí cinco escenas (Escenas V a IX) y dos Grupos (Grupos I y II), además de un número importante de figuras que actualmente no podemos relacionar como composiciones.

En esta ocasión hemos intentado ser especialmente rigurosos con la aplicación de nuestro método, ya que los cruces de las líneas de perspectiva de las distintas figuras hacía especialmente complicado su análisis. Los problemas surgen, como veremos, respecto a las escenas V y VI. Hemos tenido en cuenta para el estudio de las composiciones que las figuras estén realizando una misma actividad, que su línea de perspectiva sea coherente, que tengan un mismo ritmo o que si aparecen ritmos distintos sean comprensibles como complementarios. También nos hemos apoyado como siempre en paralelos estilísticos, color, tamaños, etc. para el análisis de las figura pertenecientes a un mismo momento.

Nº 74.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CXCIV-CXCVIII)

TEMA: CACERIA DE JABALIES

Esta composición está formada por los arqueros: F-1, F-3, F-4, F-5 y F-7 y los jabalies: F-2 y F-11.

El arquero de mayor tamaño (F-1) aparece en una postura que expresa su carrera veloz. Sus piernas están absolutamente extendidas, con un sentido de la descripción NO-SE, lugar donde se encuentra un jabalí naturalista (F-2). Ese arquero fué realizado con minuciosidad y buen estilo. Su concepto estilístico es naturalista estilizado expresionista y los detalles que presenta son de gran interés. Esta imagen se separa conceptual y formalmente del resto de las figuras de esta composición, tanto por su color rojo vinoso oscuro, como por su calidad y su tamaño. Su estado de conservación es bastante bueno en la mayor parte de su cuerpo. El adorno que se ha reproducido en su cabeza en el calco de referencia, es una mancha que debe haber sido incorporada en otro momento, a juzgar por sus tintas diferenciadas.

Su carrera le acercaría al lugar que ocupan los jabalies (F-2 y F-11), realizados ambos con un concepto naturalista.

Llama poderosamente la atención que en el resto de las figuras de esta composición predomina el sentido de descripción NE-SO, que marca la dirección de la carrera de

estas figuras. A pesar de la diferencia de tamaños que se observa en la mayoría de los arqueros F-3, F-4, F-5 y F-7, presentan otros paralelos conceptuales que ayudan a realizar su asociación, lo que es defendible especialmente respecto a F-1 y F-3.

El tamaño de F-3 es intermedio entre F-1 y el resto de los otros arqueros de esta escena, pues mide 25 cms. en sentido horizontal, frente a los 31 cms de F-1 y los 15 o 16 cms. de los otros arqueros. Su iconología es también muy interesante, y aunque los adornos y sus peinados, etc. difieren de F-1, reflejan que el pintor o los pintores de estas figuras buscaron intencionádamente una cierta similitud.

Los arqueros F-4 y F-5 tienen un tamaño y un color muy semejante. Ambos se encuentran en la parte inferior de F-3. Todos ellos fueron pintadas con un concepto estilístico naturalista estilizado expresionista. El color del jabalí F-2 es violáceo oscuro. Todos parecen perseguir a éste animal.

Este debe ser el conjunto principal o núcleo de la escena, al cual posteriormente se debió añadir F-1, así como F-11 y F-10 (otro pequeño jabalí tosco y otro pequeño arquero filiforme respectivamente).

F-9 pudo pertenecer también a esta misma composición, pero en la actualidad ésto es imposible de justificar, por lo

que no lo incluimos en ella.

Ocupando el mismo espacio se encuentran otras figuras: F-12 y F-16, pero consideramos que no guardan ningúna relación con esta composición, pues su sentido de descripción se cruza con el de la escena que estamos analizando, precisamente porque su carrera indica otro centro interés, en el que encontramos otros jabalies.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Nat. est. exp.	31 (Diag)	R.v.o.	216	48
2	Jabalí	Nat.	20 (Diag)	R.vc.o.	217	48
3	Arquero	Nat. est. exp.	25 (Horiz)	R.vc.o.	218	48
4	Arquero	Nat. est. exp.	15 (Horiz)	R.vc.o.	219	48
5	Arquero	Nat. est. exp.	16 (Horiz)	R.vc.o	220	49
7	Arquero	Nat. est. exp.	15 (Inc)	R.vc.o.	221	49
11	Jabalí	Nat. tosco	6 (Diag)	R.vc.o.	224	49
10	Arquero	Filif.	4 (Diag)	R vc.o.	224	49

Nº 75.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. CXCIX-CCV)

TEMA: CACERIA DE JABALIES

El conjunto más importante de esta composición se desarrolla entre un grupo de arqueros (F-12, F-13, F-15 y F-16) y los jabaliés F-17 a F-21. Los primeros corren de izquierda a derecha con una inclinación que parece indicar la existencia de una pendiente descendente. Delante de ellos encontramos el numeroso conjunto de jabalíes al que nos hemos referido, el cual huye delante de los arqueros a gran velocidad y en la misma dirección. Todas estas figuras presentan un sentido de la descripción NO-SE, señalado por esa persecución que representó el pintor.

La mayor dificultad para realizar el análisis de esta composición fué, como en el caso anterior, el hecho de que algunas de sus figuras se entremezclen con las de aquella escena, produciendo una confusión que surge precisamente de las perspectivas cruzadas de ambas composiciones.

Indudablemente ésto no supuso ningún problema para los pintores, los cuales siguieron incorporando figuras a los paneles, a pesar de composiciones previas, y ésto mismo produce una mezcla de estilos, colores, actividades y sentidos de descripción muy diferentes que dificultan la comprensión de la intención del o de los pintores.

El concepto estilístico de los arqueros mencionados no presenta una gran variedad, y lo mismo sucede con el grupo de jabalíes. Algunos de ellos muestran por su homogeneidad estilística, homogeneidad de tamaño, etc. que debieron pintarse en un mismo momento y probablemente por una misma mano (F-15 y F-16). La diferencia estilística que observamos entre los arqueros del núcleo principal (F-12, F-13, F-15, F-16) y la de los jabalíes a los que persiguen parece indicar que arqueros y animales han sido producidos por diferentes pintores.

Esto mismo sucede con los otros jabalies (F-22 y F-25 a F-27) y los arqueros (F-23 y F-24) que no pertenecen al núcleo principal.

Es importante señalar que dado que no son habituales las representaciones de manadas de jabalíes, el hecho de que los encontremos aquí tan representados debió motivar en mayor grado la incorporación de las representaciones de cazadores.

Las figuras del segundo conjunto de jabalíes al que hemos hecho mención (F-22, y F-25 a F-27), son de menor tamaño, y pueden haberse incorporado en otro momento, pues su estado de conservación es mucho mejor que el del otro.

Dado que ambos conjuntos presentan un concepto estilístico muy parecido y unas soluciones formales muy

similares, podría no haber transcurrido mucho tiempo entre la realización de uno y otro grupo. **No hay que olvidar que es facil copiar la imagen de estos animales, hecho que observamos a menudo en los paneles.**

En relación con la presencia de este segundo conjunto (F- 22 y F-25 a F-27) se añadieron unos pequeñísimos arqueros filiformes, (F-23 y F-24) ya que éstos corren hacia el lugar donde se encuentran estos animales, a los cuales parece que han disparado sus flechas, pues aparecen clavadas en sus lomos (F-22 y F-25). Estos personajes filiformes y muy toscos parecen imitar formalmente a F-15 y F-16, los cuales, a pesar de su tendencia al filimorfismo, son fruto de una mano más habil.

Los arqueros F-15 y F-16 presentan unas características estilísticas y conceptuales que parecen indicar que se deben a una misma mano. F-12 presenta alguna diferencia respecto a ellas, pero el modo como el pintor resuelve su cuerpo es también muy semejante, como puede observarse en nuestros calcos.

Tanto F-15 como F-12 corren con su arco y flechas en una mano, y con otro objeto en el extremo del otro brazo levantado por encima del nivel de su cabeza. Podría ser un arma arrojadiza o algo semejante; y en el caso de F-12 podría estar repintado, a juzgar por la diferencia de color que este objeto presenta respecto a la tinta con la que se realizó su

cuerpo.

Las figuras de los suidos F-17 a F-21 se encuentran en un estado de deterioro más avanzado que el de los arqueros que les persiguen, lo que podría ser otro indicativo de su mayor antiguedad, ya que todas las figuras gozan de un mismo nivel de protección.

Una cuestión de notable interés es la presencia de flechas clavadas en los animales, señal inequívoca de la relación entre las figuras, y de la intención compositiva. Esto sucede en varios de ellos y es especialmente notable la presencia de alguna de ellas en uno de los jabalíes (F-22). Observando el tamaño y el sentido de descripción de la misma, ésta debe pertenecer a uno de los arqueros que acuden hacia donde este se encuentra (F-23 o F-24).

BIBLIOTECA

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
NUCLEO PRINCIPAL:						
17	Jabalí	Nat.tosco	7 (Inc)	R.vc.	230	50
18	Jabalí	Nat.tosco	12 (Inc)	R.vc.	230	50
19	Jabalí	Nat.tosco	13 (Inc)	R.vc.	230	50
20	Jabalí	Nat.tosco	12 (Inc)	R.vc.	230	50
21	Jabalí	Nat.tosco	(Es en la actualidad una mancha violácea)			
12	Arquero	Filif.	12 (Diag)	R.v.o	225	49
13	Arquero	Filif.	6 (Horiz)	R.v.o.	226	49
15	Arquero	Filif.	8 (Horiz)	R.v.o.	228	50
16	Arquero	Filif.	6 (Horiz)	R.v.o.	229	50
OTRAS FIGURAS:						
22	Jabalí	Nat.tosco	7'5 (Horiz)	R.v.o	231	51
25	Jabalí	Nat.tosco	6'5 (Horiz)	R.v.o	234	51
26	Jabalí	Nat.tosco	5 (Horiz)	R.v.o	220	49
27	Jabalí	Nat.tosco	7 (Horiz)	R.v.o	220	49
23	Arquero	Filif.tos.	6 (Diag)	R.v.o.	232	51
24	Arquero	Filif.tos.	5 (Diag)	R.v.o.	233	51

*Nota: Hay que señalar que la mayor parte de las figuras del grupo de jabalíes de lo que hemos llamado núcleo principal no conservan la totalidad de su cuerpo, habiéndose indicado en el cuadro precedente: "(Inc)", mientras que las medidas de los jabalíes que aparecen como "Otras figuras" conservan sus dimensiones originarias.

Otra cuestión significativa es la homogeneidad del color entre cada uno de los grupos: jabalíes del núcleo principal en color rojo violáceo oscuro, arqueros del mismo núcleo en rojo vinoso oscuro, jabalíes del conjunto de pequeños jabalíes en rojo vinoso oscuro, etc.

Nº 76.- ESCENA III (ACUMULATIVA) (LAMS. CCVI-CCVIII)

TEMA: ¿RECOGIENDO UNA PRESA? (UN CIERVO)

A la derecha de las Escenas I y II y en un nivel superior se encuentran las figuras de tres arqueros (F-43, F-44 y F-45), que se dirigen de derecha a izquierda con un sentido de la descripción NE-SO hacia donde está la figura de un ciervo macho (F-42), al parecer muerto, si observamos la perspectiva que se empleó en su ejecución. Esta original posición ha llamado la atención de la mayor parte de los estudiosos de estos temas.

Las figuras de los arqueros fueron realizadas con un concepto naturalista estilizado expresionista, en el que podemos ver como se conservan, y quizá se exageran los rasgos naturalistas de la marte media inferior de su cuerpo, mientras que se estiliza al máximo la parte superior del mismo señalando así su caracter expresionista.

El animal conserva, sin embargo, sus rasgos naturalistas, a pesar de la difícil perspectiva que usó el pintor en su realización. No es facil pintar de modo

proporcionado un animal con las patas en la parte superior y el cuerpo y la cabeza en la parte baja de la representación, cuando se está acostumbrado a pintar a las figuras en una posición más real. Suponer que se trata de la representación de un animal muerto parece bastante lógico en este caso, y la solución que adopta el pintor para mostrarnos todo el cuerpo del animal, parece un intento de valoración especial. Si ésto fuera así, como parece, no puede haber mejor solución trabajando con tintas planas, para representar la totalidad de una pieza de la categoría de este espléndido ciervo.

La postura de las piernas de los arqueros no indican una marcha veloz, como la que observamos a menudo cuando corren detrás de un animal que huye ante su presencia. Aquí la postura de las piernas es semiabierta y parece indicar un ritmo de marcha normal, que concuerda con la interpretación de una escena en la que los personajes cuentan con que su presa ha sido ya atrapada.

En la parte inferior de estos personajes existe la figura de otro ciervo de menor tamaño (F-66) en similar posición a la del citado (F-42), aunque en este caso sus patas aparecen dobladas. Debe de tratarse de una pieza pintada probablemente en otro momento. No obstante el hecho de que existan otras figuras entremezcladas entre las figuras anteriores y este animal, dificulta la claridad del análisis.

El ciervo F-66 fué realizado con un color muy similar al de los arqueros F-43, F-44 y F-45. Sin embargo el ciervo de mayor tamaño (F-42) se pintó con un color más violáceo. Es interesante observar que una pierna del arquero F-43 se superpone precisamente a una mancha de este color. Esto parece indicar que en primer lugar fué pintado F-42 y que posteriormente, y en función de su presencia, se añadirían los arqueros que se le aproximan. Es posible que en ese momento se pintara también el ciervo de menor tamaño.

El arquero que se encuentra más próximo al ciervo F-42, destaca sobre los otros dos que parecen seguir sus pasos, a pesar de que conceptualmente responden a una idea y una capacidad semejantes. Aún así F-43 es una figura muy especial, a la cual las otras dos podrían estar imitando.

Este arquero (F-43) no fué bien calcado en la publicación dedicada a Cueva Remigia ya citada. Uno de los aspectos más interesantes, desde nuestro punto de vista, es que se tuvo muy en cuenta el aprovechamiento del relieve rocoso a la hora de plasmar las nalgas de F-43, **personaje que de ese modo muestra un relieve inusual. Es posible que este saliente sugiriera al pintor la postura y el tamaño del arquero, tan poco convencionales dentro de los modos a los que estamos acostumbrados en el arte levantino.**

En opinión de Porcar, Obermaier y Breuil, según se refleja en la publicación de Cueva Remigia, esta composición incluye a F-41 (Porcar, J.B., Obermaier H. y Breuil, H.,

1935, p. 83 y 84). Este es un arquero situado a la izquierda de las figuras que nosotros incluimos en esta composición. Esta figura se dirige hacia donde se encuentra esta escena, pero no hay suficiente evidencia para relacionarla con ella, pues este personaje aparece siguiendo unas huellas muy distanciadas del ciervo abatido, lo cual podría haber supuesto en otro caso un dato de interés.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
42	Ciervo	Nat.	44 (Diag)	R.vc.	242	52
43	Arquero	Nat.est.exp.	46 (Vert)	R.v.	243	52
44	Arquero	Nat.est.exp.	20 (Vert)	R.v.	243/244	52
45	Arquero	Nat.est.exp.	28 (Vert)	R.v.	244	52
66	Ciervo	Nat.	20 (Diag)	R.v.	256	55

Nº 77.- ESCENA IV (ACUMULATIVA) (LAMS. CCIX-CCX)

TEMA: CAZA DE UN CAPRIDO

En la zona más baja del panel existe la figura de un cazador (F-58) orientado de izquierda a derecha, con un sentido de la descripción O-E. Este aparece en actitud de disparar sobre la que parece que va a ser su presa (el cáprido naturalista F-67). Este animal fué orientado también de izquierda a derecha y con el mismo sentido de descripción.

El arquero fué representado con su cuerpo en actitud tensa y con una postura inclinada hacia delante, muy característica de los cazadores de arco, cuando además de la tensión del momento muestran el sigilo y la quietud de su cuerpo. En la dirección hacia donde irían sus flechas existen dos figuras: el cáprido F-67, al que ya nos hemos referido y F-66.

El ciervo F-66 aparecía en la parte inferior del núcleo principal de la Escena III, con la cual creemos que hay que asociarla principalmente. La comprensión de esta composición se complicaba, precisamente por la presencia de este animal. **No es habitual que se encuentren representaciones en las que los arqueros disparen a animales que aparecen abatidos, como parece suceder con esta F-66.** Como podemos ver en la mayoría de las composiciones, los arqueros disparan a animales que fueron representados en otras actitudes más acordes con lo que se representa: corriendo, o sorprendidos en actitudes tranquilas.

La escena anterior mostraba la evidencia de que, precisamente ante un animal que ha sido cazado, los arqueros lógicamente ya no disparan, sino que se acercan a el con los arcos en la mano, al tiempo que caminan.

Esta escena IV se completa, sin embargo, con la presencia del arquero. Su pintor lo asoció bien con el cáprido, no valorando, al parecer, la presencia de F-66, bien

con ambas figuras F-66 y F-67.

Todo parece indicar que la asociación de F-58 y F-67 es la más segura, y que F-66 se encuentra en medio de ellas por otros motivos diferentes a la intención compositiva del realizador de esta escena.

No todos los problemas que plantea esta composición acaban ahí, pues además hay que tener en cuenta que la tinta del arquero F-58 conserva su textura en mejor estado que la de los dos animales que se encuentran delante de el, y esa diferencia en la conservación de la pintura de uno y de otros es bastante notable. Esto podría ser indicativo de que el arquero es una incorporación (acumulación) que se realiza cuando ya existían ambos cuadrúpedos, completándose la composición con la incorporación final de este personaje, formándose así una escena acumulativa de complicado desarrollo.

A pesar de todas estas dificultades pensamos que como en otros casos, la composición tiene sentido y que a pesar de que su planteamiento es complicado, existe la intención de componer que analizamos en este trabajo, pues tanto la postura como la actitud del arquero y la dirección de su disparo tienen una orientación clara, aunque su interpretación sea compleja.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
58	Arquero	Nat.est.exp.	21 (Diag)	R.v.o.	253	54
67	Cáprido	Nat.	13 (Diag)	R.v.	257	55

Nº 78.- ESCENA V (LAMS. CCXI-CCXII)

TEMA: RASTREO DE HUELLAS

Casi en el centro del panel encontramos las figuras de dos arqueros de pequeño tamaño y de silueta filiforme (aunque conserva algunos rasgos naturalistas). Ambos parecen fruto de una misma mano, pues sus rasgos y su trazado son muy similares. Los dos caminan de derecha a izquierda y con un sentido descendente que parece indicar, por la perspectiva empleada, que han sido planteados en una postura frontal, pero ligeramente ladeada.

Existe una asociación entre estos arqueros y las huellas sobre las que pisan, y a las que parecen seguir. Aunque en la actualidad estas pinturas se ven con mucha dificultad, hemos podido apreciar que existían huellas trás sus pasos y delante de ellos.

En el lugar al que les conduciría el sentido de descripción de su movimiento existe hoy en día una mancha de pintura irreconocible, pero, según el calco, que nos sirve

como primera referencia, parece que ahí existió un animal, posiblemente abatido.

Los dos arqueros fueron representados caminando a un ritmo tranquilo, a juzgar por la postura de sus piernas. La asociación de estos personajes se refuerza por la presencia de un mismo adorno a modo de orejetas sobre su cabeza.

Las huellas sirven, como en otros casos para entender la representación del espacio que les separa tanto de su camino recorrido como del que van a seguir, lo cual es siempre un dato de interés y poco habitual.

Su actitud tranquila es, como en otras escenas analizadas de características semejantes, muy coherente tanto con el seguimiento de huellas que lógicamente no puede realizarse de un modo apresurado, como con la idea de que los personajes eran conscientes de que su presa ha sido atrapada, como podía suceder en este caso. En el calco mencionado se reprodujo un animal en una postura semejante a la de F-42 (el gran ciervo abatido de la Escena III de Cueva Remigia V.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
74A	Arquero	Filif.	5 (Vert)	R.v.	263	55
74B	Arquero	Filif.	5 (Vert)	R.v.	264	56

***Nota:** Las huellas y los arqueros son del mismo color. La

mancha hacia la que se dirigen es inidentificable. el espacio ocupado por todo el conjunto tiene una altura de 20 cms.

Nº 79.- ESCENA VI (LAMS. CCXIII-CCXIV)

TEMA: FALANGE DE ARQUEROS

Este conjunto de arqueros filiformes (F-78) fueron representados mediante finos trazos, que transmiten la impresión de que estamos ante un grupo de arqueros situados uno tras otro en formación que están realizando una misma actividad y en una misma actitud. Todos ellos aparecen alineados, con uno de sus brazos levantado por encima de su cabeza, en cuyo extremo llevan un arco.

Haremos referencia a este conjunto como F-78 para todos ellos, ya que forman una ordenación homogénea que imposibilita desgajar a sus componentes, por el tipo de trazado contínuo empleado en su ejecución.

Los trazos con que se realizaron son tan finos y están tan juntos que ésto nos dificulta que podamos asegurar el número exacto de arqueros que lo componen, pero identificamos al menos doce pequeños indivíduos. La habilidad del pintor y el grado de maestría con el que muestra su capacidad para expresar tanto con esa simplicidad de trazos es sorprendente. Esa simplicidad denota una gran capacidad de expresión, que debe ser fruto de una mente creativa bastante evolucionada,

capaz de abstraer y resumir en esos trazos toda la fuerza y la capacidad de expresión de un artista.

La actitud debe indicar un momento de alegría o de exaltación. En todo caso las características homogéneas de todos ellos (color, concepto estilístico, tamaño, actitud, etc) permiten afirmar que se pintaron en un mismo momento, intentando transmitir la idea de un hecho de la vida de unos personajes, ficticios o reales, en el que estos aparecían unidos por una misma actividad.

La composición es muy correcta a pesar de la simplicidad aparente, ya que la inclinación del plano sobre el que se asientan los personajes ayuda a comprender su alineación. Los trazos curvos que representan a sus arcos aparecen también parcialmente superpuestos, uno tras otro, en relación con la postura que los arqueros ocupan en esa alineación. Desde nuestro punto de vista este tipo de representaciones, que se repiten tanto en Cueva Remigia, es uno de los rasgos más característicos de esta zona, aunque aparezcan ocasionalmente en otras zonas.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
78	Falange	Filif.	8'5 (Horiz)	R.v.	266	56

*Nota: La falange está compuesta como dijimos por 12 o quizá 13 arqueros. La longitud máxima que aquí figura es la de todo el conjunto.

Nº 80.- ESCENA VII (ACUMULATIVA) (LAMS. CCXV-CCXVI)

TEMA: CAZA DE UN CERVIDO

Esta pequeña composición está formada por un pequeño arquero filiforme muy tosco (F-80E) que se incorpora, al lugar que ocupa un conjunto de cérvidos, los cuales debieron existir previamente. el grupo de cérvidos será estudiado, no obstante posteriormente como Grupo I de esta cavidad, dada la homogeneidad y el sentido que tiene por sí sólo.

Dentro de este conjunto (F-80A a F-80D y F-80F) se encuentra la cierva F-80C, que fué pintada en la parte inferior izquierda de estos animales. Fué pintada con un concepto naturalista, y orientada de derecha a izquierda, con un sentido de la descripción E-O. A su izquierda y enfrentado existe el pequeño arquero filiforme, que se dirige a gran velocidad hacia donde se encuentra el cérvido.

Los conceptos en los que se realizaron ambas figuras no guardan ningúna relación, y su color es muy dispar. Todo parece indicar que el arquero fué una incorporación posterior, con lo que **tenemos aquí otro caso en el que una figura filiforme es posterior a una figura naturalista.**

La intención compositiva del pintor del arquero queda evidenciada, pues el pequeño arquero de 3 cms. de longitud máxima, apunta con su arco hacia donde se encuentra el

cérvido.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
80C	Cierva	Nat.	6 (Horiz)	R.v.	269	56
80E	Arquero	Filif. tos.	3 (Horiz)	R.v.cl.	269	56

*Nota: Las letras añadidas al número de las figuras han sido añadidas por la autora para ayudar a su identificación.

Nº 81.- ESCENA VIII (ACUMULATIVA) (LAMS. CCXVII-CCXVIII)

TEMA: ¿EJECUCION?

En el extremo derecho del panel de Cueva Remigia V encontramos algunas composiciones acumulativas muy interesantes. Una de ellas es esta Escena VIII, que aparece formada por una figura asaeteada (F-88B) y un grupo de pequeños arqueros (F-88A), similares a los de la Escena VI, y a los cuales llamaremos también "falange", en cuanto que nos transmiten la idea de grupo armado y homogéneo.

Somos conscientes de que establecer la hipótesis de la relación existente entre uno y otros es muy arriesgado, pero hemos estudiado el tema con cuidado e interés, especialmente por ser un hecho que, como ya dijimos, se repite varias veces en Cueva Remigia, y especialmente en este panel.

La falange está compuesta, como la que analizamos anteriormente, por varios arqueros filiformes alineados y con uno de sus brazos levantados, en cuyos extremos aparecen sus arcos. No podemos decir que el sentido de descripción o la actitud de estos arqueros sean relacionables, con seguridad, con la figura, posiblemente humana, que aparece en un plano inferior.

Su actitud y su actividad son claras respecto al momento de exaltación que muestra todo ese conjunto de personajes. Afirmar que esto se pueda justificar directamente con el personaje que aparece en el plano inferior es más complicado, en cuanto que no vemos el momento en que se disparó al personaje, sino que éste se encuentra caido y con muchas flechas clavadas en su cuerpo. el concepto estilístico de este personaje conserva rasgos naturalistas, lo que puede observarse por algunas de las formas y proporciones que podemos analizar, a pesar del mal estado en el que se encuentra.

El color de unos (F-88A) y otro (F-88B) complica todavía más nuestro análisis, puesto que los primeros fueron pintados en un color rojo vinoso y el otro es de un color negruzco. Sin embargo, aunque algunas de las flechas clavadas sobre este personaje son de ese mismo color negruzco, **existen otras del mismo color que los arqueros.**

Todo ésto parece indicar que probablemente F-88B se pintó en un momento anterior a F-88A asociándolo probablemente a otros personajes que hoy no existen. Teniendo en cuenta que como dijimos, podemos ver que sobre su cuerpo se pintaron algunas flechas de su mismo color, las cuales desde luego **si que corresponden al mismo momento de esa figura** y son indicativos de la agresión sufrida por el personaje.

Posteriormente debió añadirse en otro momento esta falange y asociadas a ella las otras flechas que presentan el mismo color que la agrupación de los pequeños arqueros (F-88A).

A partir de esa incorporación es el momento en el que podemos hablar de la existencia de una composición acumulativa muy interesante entre todas estas figuras.

Las armas de esos pequeños arqueros aparecen en diferentes zonas. Algunas de ellas fueron añadidas en la zona de su cabeza. Otra se encuentra en un desconchado situado en la zona en la que se encontraría el arranque de su nalga derecha. (No quedan además de su arma más que unas pequeñísimas manchas de lo que debieron ser sus tobillos y pies).

No podemos hablar del sentido de descripción de la actividad de los personajes como sucedía con las otras

falanges, ni de la actividad realizada a partir de estos hechos. Nos queda la evidencia de algo que se representó cuando la acción principal ya había ocurrido, cuestión que supone una novedad respecto a las actividades normalmente representadas. Generalmente encontramos plasmada la acción en su momento más tenso y activo. Aquí, en la escena VIII el hecho ya ha sucedido.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
88A	Falange	Filif.	6 (Vert)	R.vc.	275	58
88B	Humano	Nat.?	7'8 (Horiz)	Ngz.	276	58

*Nota: el interrogante planteado con F-88 respecto a su su estilo, significa que es imposible observar la silueta de las partes más significativas de su cuerpo, para poder realizar una aproximación a la identificación del concepto estilístico empleado. Este es difícil de asegurar por su mal estado y por la postura de la figura; a pesar de ello quedan algunos rasgos naturalistas identificables, como puede verse.

Nº 82.- ESCENA IX (ACUMULATIVA) (LAMS. CCXIX-CCXX)

TEMA: ¿EJECUCION?

A la derecha de la escena anterior encontramos sorprendentemente otra escena que podría estar copiando a la anterior o viceversa. Encontramos de nuevo una falange compuesta en esta ocasión por diez arqueros filiformes de

color violáceo, que conserva su tinta en mejor estado que la de la escena VIII. En un plano inferior encontramos, como en la escena anterior, el cuerpo de un personaje de color negruzco que yace asaeteado en el suelo.

La agrupación de arqueros fué representada también con sus arcos levantados sobre sus hombros, lo que transmite una sensación de triunfo y tensión en todo el grupo a un mismo tiempo. La habilidad con la que el pintor o los pintores de estos personajes plasman la expresión y viveza del conjunto de arqueros muestra una técnica muy especial, pues los ágiles y finísimos trazos con los que se realizan las figuras, permiten apreciar que aún reduciendo al mínimo el trabajo del pintor, este consigue transmitirnos toda la información posible de su representación. Es este otro de los hechos a tener en cuenta de este tipo de representaciones.

El personaje asaeteado (F-92) se encuentra en un estado de deterioro muy avanzado. No obstante puede observarse la cabeza, el extremo inferior de las piernas, los pies y algunas manchas aisladas de su cuerpo. Sobre éste aparecen en este caso, trazos finos que como en el caso anterior, deben corresponder también a las representaciones de las flechas. Estas se pintaron en este caso solamente en un color negruzco como su cuerpo.

No puede decirse que tengamos en esta escena una evidencia de la acumulación producida por la incorporación de

algunos elementos, como sucedía en la escena VIII, en la que algunas de las flechas clavadas en el personaje herido presentaban el color del grupo de los arqueros.

Si en esta escena IX no contamos con esa evidencia tan interesante, los paralelos existentes entre estos conjuntos de figuras son tan notables que parece que no queda la menor duda de que estamos de nuevo ante una escena acumulativa compuesta por ese personaje herido (F-92) y un grupo de arqueros, aunque estos se hayan añadido en otro momento. Tanto su situación como su expresiva posición de brazos y arcos alzados deben corresponder a un intento narrativo semejante al de la escena VIII.

Como en el caso anterior no sabemos si existió un personaje previo, que fuera el agresor de F-92, pero en todo caso pensamos que esta figura debió pintarse antes de que se realizara la "falange" (F-91), dado su alto nivel de deterioro, lo que supone que contamos con otro paralelo con la Escena VIII.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
91	"Falange"	Filif.	12 (Horiz)	R.vc.	280	59
92	Hombre?	Nat.	8 (Horiz)	Ngz.	281	57

Nº 83.- GRUPO I (LAMS. CCXXI-CCXXII)

TEMA: AGRUPACION DE CIERVAS

En la zona derecha de esta cavidad encontramos cuatro cuadrúpedos, tres de los cuales son ciervas, cuya postura nos transmite la idea de que se representan como un grupo tranquilo de animales (F-80A, F-80D,F-80F y F-80C). Todas ellas fueron realizadas con un concepto estilístico naturalista, pero un tanto tosco. A la derecha de F-80A (la más incompleta) existen unas manchas de color que debieron pertenecer a otra cierva.

El Grupo debió completarse en dos momentos. F-80A está muy deteriorada y en peor estado que las otras tres figuras. Estas, sin embargo, presentan entre sí mayor relación formal y estilística, ya que las tres tienen rasgos naturalistas planteados de un modo muy semejante y tanto su tamaño como su color son también muy similares.

La postura de estos animales no indica tensión ni movimiento. Sus patas aparecen en posición vertical y de un modo semejante en todas ellas. La incorporación de un pequeño arquero en relación con F-80C fué analizada en la Escena VII de esta misma cavidad.

Infrapuestos a las figuras F-80C, F-80D y F-80F existen restos de pintura de color violáceo que en la actualidad son

inidentificables. La diferencia de color con las figuras de este grupo y el paralelo existente con el color de F-80A podría indicar que son restos de otras figuras realizadas en el mismo momento que esa figura. Su deterioro podría heber invitado a su sustitución, lo que podría justificar la presencia de las otras tres figuras.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
80A	Cierva	Nat.?	10'5 (Horiz)	R.Vc.	269	57
80C	Cierva	Nat.	6 (Horiz)	R.v.cl.	269	56
80D	Cierva	Nat.	9 (Horiz)	R.v.cl.	269	56
80F	Cierva	Nat.	10 (Horiz)	R.v.cl.	269	56

Nº 84.- GRUPO II (LAMS. CCXXIII-CCXXIV)

TEMA: FALANGE

En este caso tanto el estado de este conjunto de figuras, como la simplicidad del trazo empleado en su realización, así como la mínima información que el conjunto proporciona, nos permite clasificarlo tan sólo como Grupo.

A pesar de ello los paralelos formales existentes entre este Grupo II y las Escenas VIII y IX de esta misma cavidad de Cueva Remigia hacen pensar que, en esta ocasión, se repite parcialmente el tema de esas dos composiciones, aunque en este Grupo II el deterioro de la pintura es notable.

Podemos identificar al conjunto de figuras humanas filiformes, las cuales presentan el mismo concepto estilístico de los conjuntos que les preceden en este análisis.

En esta ocasión no podemos siquiera asegurar que estas figuras humanas sean arqueros, ya que no contamos con ningún trazo al que podamos identificar con las armas que, como táles, les corresponden, como sucede en las Escenas VIII y IX de esta cavidad. Aun así podemos identificar, al menos, los restos de catorce personajes, realizados con un concepto absolutamente filiforme aunque bastante tosco.

No todos los personajes conservan la totalidad de su silueta. Los que se encuentran en la parte central se han visto afectados por un desconchado, que ocupa el lugar en el que debió pintarse la parte superior de su cuerpo, por lo que de la mitad superior de algunas de estas figuras tan sólo nos quedan sus cabezas.

La alineación de unas figuras tan homogéneas es un claro indicativo de la intención del pintor, lo cual parece evidenciar que éste quiso representar un conjunto de personajes con muchas cosas en común. Su postura y la alineación en la que se encuentran debe tener un sentido semejante al de otras agrupaciones ya analizados, aunque aquí nos falten todavía más elementos que nos acerquen a su

comprensión.

De estos catorce personajes tan sólo el que se encuentra en el extremo izquierdo del grupo difiere en su posición del resto. Es el único que podría haberse pintado en otro momento. Los otros trece han sido realizados mediante un finísimo trazo filiforme y en una posición erguida.

El hecho de que representen una alineación humana habla como siempre de un sentido de orden entre los personajes. No obstante en este caso, dado el estado de deterioro y la falta de información que proporciona el conjunto, pensamos que lo más interesante es recoger su existencia, dado que se trata de un conjunto más que parece representar a estas falanges tan habituales en Cueva Remigia, que consideramos como fenómeno cultural significativo en este área castellonense.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
89C	Falange	Filif.	*11 (Horiz)	R.v.	278	58

* **Nota:** La longitud máxima se refiere a todo el conjunto de figuras que forma la falange.

CUEVA REMIGIA VI

Llamamos Cueva Remigia VI a lo que llaman Porcar, Obermaier y Breuil "pared derecha" (PORCAR, J.B., OBERMAIER, H. Y BREUIL, H., 1935, Lám. XLVII) en la publicación dedicada a estas pinturas. En esta cavidad existen muy pocas figuras, pero entre ellas encontramos una escena que transmite una gran sensación de movimiento. Además de ésto existen tres figuras inéditas que estudiaremos en otro momento.

Nº 85.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCXXV-CCXXVI)

TEMA: CAZA DE UN BOVIDO

En la zona derecha de esta cavidad se pintó un bóvido (F-3) de gran tamaño en una posición muy original, pues no encontramos frecuentemente animales de esta especie que hayan sido plasmados en una postura de salto tan forzada como la que tenemos en este caso. Detrás de el se pintó un arquero (F-3A) que apunta y tensa su arco en dirección al lugar en el que se encuentra el animal, y con mismo sentido de descripción NE-SO.

El bóvido fué realizado con un concepto naturalista, mientras que el arquero presenta un concepto mucho más estilizado y expresionista. Tanto sus diferentes conceptos como la desproporción entre sus tamaños, así como la diferencia de color que existe entre ellos nos hace pensar

que son figuras realizadas en dos momentos diferentes y que el arquero se incorporó en función de la presencia del bóvido.

A pesar de esas diferencias la incorporación del arquero fué realizada con un sentido compositivo notable, pues tanto su postura, como la posición en que se pintó al animal, muestran todo el ritmo que los autores de estas figuras consiguieron imprimirles, y cómo el segundo pintor intentó plantear de una modo coherente la incorporación de la figura humana.

El bóvido (F-3) aparece en pleno salto, orientado hacia la izquierda con un sentido de la descripción NE-SO, en el que su cabeza y sus patas delanteras aparecen en un plano muy inferior al de sus patas traseras y al del resto de su cuerpo. Estas últimas se han pintado con una perspectiva muy forzada, sobre una línea imaginaria evidenciada por la posición inclinada de su cuerpo.

En la parte inferior de esta figura aparecen otros dos animales con los que éste puede haber tenido alguna relación. En la actualidad, sin embargo, dado el mal estado en que se encuentran, sólo podemos decir que tanto sus proporciones como las manchas de color que de ellos se conservan, invitan a pensar que quizá hayan formado parte de una misma representación. No obstante la capacidad de expresión con la

que se dotó a F-3 no aparece en los otros dos animales.

Detrás de F-3 y en un plano intermedio se pintó al arquero, el cual en plena carrera se dirige hacia el bóvido con su arco tensado, mostrando la intención cinegética del personaje.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
3	Bóvido	Nat.	33 (Inc)	R.v.o.	287	60
3A	Arquero	Nat.est.exp.	11 (Vert)	R.v.cl.	288	60

55. EL CINGLE (GASULLA) Ares del Mestre (Castellón)

El Cingle y Cueva Remigia son los dos conjuntos más impresionantes del Barranco de la Gasulla. El hecho de su proximidad geográfica parece significativo, ya que existen muy pocos metros entre uno y otro abrigo; y existen paralelos conceptuales entre el contenido existente en sus paneles.

Este ocupa la zona más alta del macizo calizo en el que se encuentran, cuya altitud se sitúa en torno a los 900 mts. s.n.m., mientras que Cueva Remigia se encuentra en la misma ladera, aunque a una altura algo menor sobre el barranco. Otros abrigos cercanos son Racó Molero y Les Dogues.

La importancia de las pinturas es conocida, lo que ha producido un número importante de referencias bibliográficas, especialmente en relación con el cuestionado y conflictivo "Guerrero de La Gasulla" (RIPOLL, E., 1962). No obstante hay que señalar desde un principio que esta famosa figura no es, como veremos lo más interesante de este rico conjunto de figuras, dado que lo más sobresaliente es que es muy numeroso el conjunto de figuras y que la variedad estilística y conceptual es notable, todo lo cual permite el estudio de la evolución de las pinturas y del interés por representar determinados temas durante un extenso período de tiempo, a juzgar por la evolución estilística que ahí puede estudiarse.

Los estudios comenzaron hace ya más de cincuenta años (Porcar, J.B., 1934) realizándose entonces las primeras descripciones, y quince años más tarde seguirán publicandose trabajos sobre ellas (Porcar Ripollés, J.B., 1949); no obstante hay que destacar que la monografía en la que aparecen los calcos más completos hasta este momento se deben a E. Ripoll (Ripoll, E., 1963), en cuyas reproducciones nos apoyamos cuando hacemos referencia a la situación de las pinturas y, usamos las numeraciones que este autor adjudicó a los personajes de las composiciones que aquí analizamos.

Los conceptos estilísticos aquí representados van desde unas figuras naturalistas de gran calidad, hasta figuras naturalistas toscas, filiformes, expresionistas, etc.

Entre sus composiciones contamos con la muy conocida e importante escena bélica, formada por un conjunto muy importante de arqueros, sobre la que existen también numerosísimas referencias, debido en parte a que la peculiaridad de este tipo de composiciones han sido siempre un foco especial de atención.

Tan sólo queremos señalar en esta introducción al estudio de sus composiciones que en este lugar, además de tener una expléndida visión sobre el barranco en el que se encuentra, existe también una fuente a 200 mts., lo que parece ser indicativo de la idoneidad de El Cingle en tiempos próximos y la posibilidad de que en otros períodos más

lejanos hayan podido existir esta u otras salidas de agua entre estas rocas calizas.

EL CINGLE I

En esta cavidad no existe ninguna composición. Existen tan sólo una figura bastante completa de un cáprido naturalista, restos de otros animales similares y la figura de un arquero muy interesante (F-1), que se encuentra tensando su arco (cuya silueta podemos ver con una marcada curva central). La postura de su cuerpo con una pierna adelantada y flexionada es muy expresiva. Aún con todo ello, no contamos con la justificación de su postura, pues no quedan restos de otras figuras en el lugar hacia el que esta figura apunta su flecha, ni sabemos si existieron.

A la derecha de esta cavidad, y en su parte exterior, existen otras figuras, algunas de las cuales son muy expresionistas, pero tampoco forman parte de ninguna composición.

EL CINGLE II

En esta cavidad existe alguna figura de notable interés, pues tenemos, entre otras cosas, un cáprido naturalista con un arma clavada sobre su lomo, así como algunas figuras incompletas que parecen reflejar una gran tendencia a la esquematización y una figura humana cuyo cuerpo es naturalista en su parte media-inferior, presentando la parte superior una clara tendencia a la esquematización, con características muy similares a las de algunas figuras de Albarracín, como sucede con algunos personajes del Abrigo de las Figuras Diversas o en el de Figuras Amarillas (PIÑON, F., 1982, Figs. 13 y 22). Este es un hecho muy interesante que hay que tener en cuenta para el estudio de las relaciones entre zonas, pues estas figuras presentan un peculiar modo de reflejar la parte superior de su cabeza, cuya silueta se queda convertida simplemente en unas curiosas prominencias a modo de orejetas.

Parece que, como sucede en El Cingle I, también en El Cingle II deben de haber existido mayor número de figuras de las que quedan en la actualidad. Ambas cavidades tienen su superficie rocosa llena de concreciones cálcareas.

EL CINGLE III

En esta cavidad no existen composiciones importantes. Tan sólo podemos observar rasgos de intencionalidad compositiva en dos figuras de arqueros que hemos definido como Grupo I; pero sin embargo existe una variedad conceptual importante entre sus figuras, y una variedad iconológica que se refleja especialmente en el cuidado y la singularidad de la representación de los adornos de las cabezas de los personajes.

A pesar de que alguna de esas figuras no pertenecen a ninguna composición son de gran interés, como sucede con F-7. La reproducción de E. Ripoll (Ripoll, E., 1963, lám. II) no muestra, sin embargo, toda la realidad de esta interesante figura. La estilización expresionista del cuerpo de ese arquero, así como el exagerado y muy peculiar adorno que lleva en su cabeza no tiene paralelos formales con ninguna figura en esta zona.

En la parte izquierda de este panel se encuentran F-4 y F-5, las cuales presentan un peculiar concepto expresionista en su realización, y de las que no existen paralelos formales en la zona.

Nº 86.- GRUPO I (LAMS. CCXXVII-CCXXVIII)

TEMA: ARQUEROS CAMINANDO

Este grupo está formado por dos arqueros (F-8 y F-9), los cuales caminan de derecha a izquierda con un sentido de la descripción E-O. Ambos fueron pintados en un pequeño espacio rehundido de la pared, el cual los enmarca. Parece un hecho bastante intencionado, puesto que en el resto del muro no existen muchos espacios con estas características.

Como dice E. Ripoll estas figuras aparecen "...en actitud de marcha **reposada** hacia la izquierda..." (Ripoll, E., 1963, p. 16). Realmente la posición en que se pintaron su cuerpo y sus piernas no muestran ninguna tensión, ni indican que los personajes estén corriendo, sino que su imagen transmite la idea de que ambos caminan juntos, con las armas en reposo, simplemente sujetas por su mano, con los brazos que cuelgan de un modo natural.

F-8 y F-9 deben ser fruto de una misma mano, pues el modo como están resueltas las distintas partes de sus cuerpos muestran un mismo tipo de trazo y un mismo modo de resolver los brazos, cuerpos, piernas, etc. Aún así, es evidente que **el pintor quiso reflejar las diferencias existentes entre los adornos de uno y otro personaje. Parece muy interesante esa búsqueda de la diferencia (¿intento de personalizarlos?),** cuando por el contrario trató de realizar sus cuerpos muy

similares.

Posíblemente esas similitudes y diferencias puedan explicarse en relación con la técnica de tinta plana empleada en el arte levantino. Es más fácil ver y señalar la diferencia en la silueta de esos exagerados adornos que en la de dos cuerpos de dos jóvenes arqueros; y ésto es precísamente lo que señala su pintor.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
8	Arquero	Nat. est.	5 (Vert.)	R.v.o.	16	3
9	Arquero	Nat. est.	5 (Vert)	R.v.o.	16	3

EL CINGLE IV

Esta cavidad o panel IV es uno de los más deteriorados de El Cingle. Este deterioro hace que la mayoría de las figuras estén aisladas en la actualidad, y nos transmitan la impresión de que no guardan relación con otras figuras. Sin embargo, ésto no debió de ser así.

Encontramos una variación notable de conceptos estilísticos que parecen un indicativo del contínuo y prolongado uso de este abrigo. De igual modo hay una riqueza de temas importante que va desde la representación de grandes bóvidos naturalistas, hasta los restos de lo que debió ser una gran escena acumulativa en la que participan un número importante de pequeñisimos y veloces arqueros. También encontramos aquí a un personaje que trepa por un elemento rectilíneo o las "supuestas representaciones de insectos", ¿arácnidos?, sobre los que tanto se ha escrito.

Nº 87.- ESCENA I (LAMS. CCXXIX-CCXXX)

TEMA: PERSONAJE TREPANDO

Aunque en esta ocasión tan sólo participa un personaje (F-13) en la acción representada, pensamos que éste nos proporciona suficiente información para que podamos considerar que existe aquí la intención de expresar una acción mediante la plasmación de una composición.

Esta figura masculina presenta un concepto estilístico filiforme. Su cabeza aparece adornada con un complicado tocado con múltiples salientes que podría corresponder a un adorno de plumas de grandes dimensiones. Este personaje fué representado trepando por un elemento alargado que no hemos podido reproducir en su totalidad, que podría ser un tronco o un objeto similar, y su postura es muy expresiva, pues muestra que está con sus dos manos sujetas al supuesto tronco o arbusto. Una de sus manos aparece en un punto más elevado a la siguiente y lo mismo sucede al parecer con sus pies (solo se puede ver claramente uno de ellos, indicando su otra pierna que el segundo estaría tambien en una posición semejante al primero), lo que da como resultado una posición corporal lógica que fué bien captada y reproducida por su pintor.

Aunque no conocemos el motivo por el que este personaje trepa (o quizá desciende) de ese modo, el hecho narrativo es bastante coherente por si mismo y, la acción queda bien descrita.

Dado que no son frecuentes estas representaciones, es interesante comprobar que como sucede en la zona de Alacón (Teruel), también aquí el tema se repitió. Intentaremos poner este tema en relación con la evolución de los conceptos estilísticos, en los distintos lugares en los que aparecen este tipo de representaciones, en otro apartado de este trabajo.

CARACTERISTICAS:

Núm. Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
16	Trepador	Filif.	11 (Vert)	R.v.o.	29	5

*Nota: Este personaje está asociado a lo que parece que es un arbusto que mide 16 cms. de longitud y fué pintado con una tinta del mismo color que la de F-16.

Nº 88.- GRUPO I (ACUMULATIVO) (LAMS. CCXXXI-CCXXXV)

TEMA: PERSONAJES CORRIENDO

Este grupo está formado por las figuras F-2 a F-6 y F-8 a F-10. Todas ellas deben haber sido pequeños arqueros, muchos de los cuales están en muy mal estado. F-7, F-11 y F-18 también aparecen como táles en el trabajo de E. Ripoll al que ya nos hemos referido, aunque hace ya muchos años que tan sólo son manchas de pinturas prácticamente irreconocibles.

El modo de resolver las figuras de este grupo es muy similar y responde a un concepto estilístico filiforme en casi todos los casos. Aún así, algunas de ellas son de trazado más tosco y simple: F-3, F-4 y F-6 y un poco más cuidado en F-10, figura de mejor estilo y de tamaño algo mayor. Hay que señalar, además de estas diferencias, la del color distinto que presentan, lo que podría responder a varias fases de ejecución.

F-11 aparece en el calco de E. Ripoll como un cuadrúpedo. Sin embargo, en la actualidad no es más que una mancha informe. Este podría haber sido uno de los focos de atención de estos pequeños personajes.

Es dificil hablar de la actividad que realizan estas figuras, pues ninguno de ellos lleva en sus manos ningún elemento que pueda interpretarse como un arma. Esto no es, sin embargo, justificable por el pequeño tamaño de las figuras, pues hemos encontrado a menudo figuras similares (entre 2 y 6 cms.) en las que pudimos identificar un arco u otros elementos cinegéticos.

El sentido de descripción E-O, la situación en el panel, la actividad que están realizando y el ritmo al que lo hacen (veloz carrera, a juzgar por la postura de piernas estiradísimas horizontalmente respecto a su supuesto suelo) **obliga** a asociar a estas figuras entre sí y, a pensar que el motivo de su carrera debió de ser común a todas ellas. Aún así la presencia de unas pudo motivar adiciones posteriores.

Es muy posible que delante de todo este Grupo I existiera algún animal que motivara la presencia de todas ellas, pero en la actualidad no contamos con información pictórica suficiente. El cuadrúpedo F-11 es, en la actualidad, prácticamente inexistente, pero dado lo que de él conocemos, no puede justificar la presencia de todas estas figuras.

A pesar de las diferencias señaladas en los conceptos estilísticos de las figuras, hay que decir que tanto el trazo empleado en sus cuerpos como en sus cabezas es bastante descuidado. Alguna de ellas (F-3 y F-4) parece que sufrieron repintados en sus cabezas, pues podemos ver que estas son de un color mucho más claro que el de su cuerpo. Sus cuerpos son de un color rojo vinoso oscuro, pero sus cabezas presentan un color vinoso claro y una tinta muy diluída. F-6 y F-8 no conservan su cabeza, por lo que no sabemos si pudo suceder lo mismo con ellas.

.CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
2	Hombre	Filif.	6 (Horiz)	R.vc.o	19	4
3	Hombre	Filif.	5'5 (Horiz)	R.vc.o.	20	4
4	Hombre	Filif.	4'5 (Horiz)	R.vc.o.	21	4
5	Hombre	Filif.	3 (Vert)	R.vc.o.	22	4
6	Hombre	Filif.	4 (Vert)	R.v.	23	4
8	Hombre	Filif.	5'5 (Horiz)	R.v.	25	4
10	Hombre	Nat.est.	7 (Horiz)	R.v.	26	5

EL CINGLE V

A pesar de que en esta cavidad hay una variedad temática importante (como el supuesto chamán con bucráneo) y que existen elementos muy originales (como los objetos aislados: flechas, recipientes, etc. que son muy característicos de estas zonas castellonenses), no encontramos más que en una ocasión (Grupo I) evidencia de una intención compositiva.

Nº 89.- GRUPO I (LAMS. CCXXXVI-CCXXXVII)

TEMA: CIERVAS CORRIENDO

En la parte central del panel se encuentran dos ciervas que corren de derecha a izquierda con un sentido de la descripción E-O. Detrás de estas dos ciervas existió otra al parecer, pero en la actualidad aparece en su lugar un desconchado, que aparentemente fué intencionado. No podemos conocer la escena a la que estas figuras posíblemente pertenecieron, pero parece que la flecha clavada en los cuartos traseros de la cierva que corre a la cabeza de este grupo es bastante significativo. Este elemento no puede asociarse, sin embargo, ahora a ningún personaje, pues no existe ningún arquero en una posición lógica que permita realizar esa asociación.

A pesar de todos los problemas comentados, las dos ciervas parecen formar un grupo compositivo coherente. Las

dos pudieron ser fruto de una misma mano, aunque se observan algunas diferencias en el modo como se han resuelto sus patas delanteras, especialmente en las zonas próximas a las pezuñas. Otro aspecto diferenciador es el tono más claro de la cierva que camina en segundo lugar.

El concepto estilístico de ambas figuras es naturalista y sus proporciones son muy similares. La postura en la que se pintaron transmite la idea de un ritmo veloz y muy parejo entre ellas y la silueta general de sus dos cuerpos ayuda también a pensar que forman parte de una misma composición. Ambas deben haber sido representadas huyendo ante el peligro que suponía **el cazador evidenciado (haya sido representado o no), por la presencia de la flecha clavada en una de las ciervas.**

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
4	Cierva	Nat.	6 (Horiz)	R.v.	52	9
5	Cierva	Nat.	6'5 (Horiz)	*R.v.	52	9

***Nota:** El color rojo vinoso de esta figura es más intenso.

EL CINGLE VI

Este es uno de los paneles más interesantes de El Cingle. Encontramos aquí un importante conjunto de composiciones; además de las representaciones de algunos objetos aislados, así como elementos abstractos o idealizados que merecen un estudio aislado, y de ellos nos ocupamos en otro trabajo (SEBASTIAN, A., 1986, p. 390 y Fig. 14).

Algunos de los personajes, que no podemos relacionar con ninguna composición, presentan también elementos ornamentales muy sugestivos, de los que también nos ocupamos en su día (SEBASTIAN, A., en prensa). Pasaremos, sin embargo, por alto estos hechos en este momento para centrarnos en el tema de nuestro trabajo.

Analizaremos aquí las cuatro escenas y los dos grupos de esta cavidad en los que encontramos que ha existido la intención de llegar a la composición.

Nº 90.- ESCENA I (LAMS. CCXXXVIII-CCXXXIX)

TEMA: ¿DOMESTICACION DE UN ANIMAL?

En el extremo izquierdo de este panel, y en la zona más elevada, puede observarse la presencia de dos figuras: un humano (F-35) y un cuadrúpedo (F-36), a pesar de que la pared está muy oscurecida por los humos que se produjeron ahí en

algún momento. **Son figuras tremendamente toscas: F-35 es un humano y F-36 es un cuadrúpedo, probablemente un cáprido.**

Aunque estas figuras han sido interpretadas como un hombre que "...está luchando con un animal indeterminado..." (Ripoll, E., 1963, p. 30), en realidad veremos que es dificil apoyar esa hipótesis, dada su tosquedad y la falta de hábilidad de su pintor para plantear la postura, la actividad y la relación entre los personajes.

F-35 es realmente un humano muy atípico. Su cuerpo es extremadamente tosco, su cabeza es muy desproporcionada y de gran tamaño, y **toda la figura muestra la inseguridad de una mano muy poco hábil**. Sus brazos aparecen extendidos y sus piernas semiabiertas. No obstante, a juzgar por la posición de sus pies, está orientado mirando hacia la derecha, lugar en el que aparece muy próximo a él F-36, y casi a su mismo nivel.

Este animal (F-36) aparece en una inusual posición, levantando sus patas delanteras hacia donde se encuentra el humano (F-35). Los sentidos de descripción de las dos figuras son confluyentes.

Otro dato de gran interés ayuda a su asociación. Existe **un trazo sinuoso que debe estar representando a un objeto realizado con un material flexible (cuerda, cuero..). Este surge de la zona del cuello del animal y se aproxima por el**

otro extremo a la mano del personaje. Podría tratarse de una escena de domesticación o bien de una escena de captura del cuadrúpedo.

En nuestra opinión, a pesar de la tosquedad que manifiestan las dos figuras, éstas no transmiten la idea de lucha. La posición del animal es el elemento más expresivo de esta composición, y habría que dejar abierta la idea de que pudiéramos estar ante la descripción de una actividad lúdica con un animal domesticado.

El hecho de que el concepto estilístico que muestran estas figuras sea tan peculiar y tosco, y que no permita encontrar ningún paralelo para la figura humana, debe ser tenido en cuenta a la hora de la clasificación de los conceptos que podemos englobar dentro del arte levantino.

Habría que relacionar a estos personajes, con aquellas figuras que nos plantean problemas sobre su posible pertenencia a períodos bastante posteriores a los comúnmente admitidos para el arte levantino.

Esta idea podría enlazarse también con el hecho de que en este abrigo, además de conceptos muy tradicionales, existen figuras tan polémicas como "El Jinete" (El Cingle X), al que dada su iconología, hay que encuadrarlo a partir de la aparición del armamento metálico.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
35	Humano	Nat. tosco	---	R.	87	14
36	Cuadrúpedo	Nat. tosco	---	R.	87	14

*Nota: El espacio ocupado en sentido horizontal por los dos personajes es de 15 cms.

Nº 91.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. CCXL-CCXLI)

TEMA: CAZA DE CERVIDO

De nuevo tenemos en este abrigo otra utilización de un pequeño espacio rehundido en el muro, que enmarca la figura de una cierva que ahí se pintó. Este animal (F-6) está orientado hacia la izquierda y parece estar herido,pues sus patas aparecen **dobladas sobre sí mismas**. En la parte superior derecha de este lugar, y **fuera** de la concavidad que ocupa la cierva, existe un arquero (F-7) que apunta hacia donde se encuentra ésta.

El concepto estilístico de estas figuras es distinto. Mientras que el animal presenta rasgos naturalistas, el arquero es filiforme y su tamaño muy desproporcionado en relación con el de la cierva.

El sentido de descripción de la escena es NE-SO en el arquero y E-O en la cierva. La actitud del arquero es coherente y, aunque posíblemente haya sido pintado cuando ya

existía el animal, su pintor consiguió componer una escena al incorporarle, dirigiendo sus flechas hacia donde estaba su presa.

En la parte inferior del animal, y sobre el cuerpo de la cierva, aparecen unas pequeñas manchas de pintura. Pensamos que no contamos con la evidencia suficiente como para interpretarlas como manchas de sangre, como se hace a menudo con este tipo de restos pictóricos, aunque ésto pudiera ser lógico.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
68	Cérvido	Nat.	6'5 (Horiz)	R.v.o.	68	12
69	Arquero	Filif.	6 (Vert.)	R.v.o.	69	12

Nº 92.- ESCENA III (LAMS. CCXLII-CCXLIII)

TEMA: ¿REMATANDO A UNA PRESA?

Esta complicada composición está formada por dos **personajes superpuestos** que tienen gran interés, a pesar de que las dos figuras tan sólo ocupan un espacio de 7'5 centímetros.

Sobre ella dirá E. Ripoll:

"Escena de difícil interpretación en la que vemos a una cabra con la cabeza caída y las patas posteriores hacia arriba..".

Añade:

"Encima de esta figura, confundiéndose en parte con ella, vemos la representación de un hombre, que se inclina hacia el cuello del animal...".

"El hombre ...parece llevar en una mano un cuchillo u otro objeto análogo. En la parte posterior de ese objeto, y entre el hombre y las patas posteriores de la cabra, se ve un trazo en ángulo, que interpretamos como una de las piernas del hombre, y una larga línea que podría ser el venablo que ha matado a la bestia. Nos inclinamos a interpretar estas figuras como una escena de desuello más que una superposición casual..." (RIPOLL, E., 1963).

La interpretación de E. Ripoll es muy sugestiva y no nos extraña que haya sido interpretada como una escena de desuello. Realmente lo que ahí puede observarse es un cáprido en la posición que este autor indica, y también se observa al personaje que parece agredir al animal. Podemos ver la mitad superior del cuerpo de un humano, sobresaliendo del nivel que marca la horizontalidad del cuerpo del animal, entre la cabeza y las patas posteriores.

No aparece pintado con igual claridad el supuesto venablo, ni tampoco podemos ver que lo esté clavando en la panza del cáprido. El trazo interpretado como venablo, que aparece en posición vertical junto a su mano, es de un color muchísimo más claro que el que tiene el resto del conjunto,

y pudo incluso pertenecer a otra pintura anterior, pues el brazo del personaje que fué realizado con una tinta más oscura, se superpone al supuesto venablo.

A pesar de estos problemas el conjunto nos transmite la idea de que el personaje agrede al cáprido, y las posturas de ambas figuras parecen reflejar, de algún modo, que el animal está siendo dominado por el humano. En este caso, esta pequeña composición muestra un grado de complejidad que no tenemos en los planteamientos más comunes de otras composiciones. El hecho de plasmar a dos personajes en planos superpuestos, en vez de hacerlo de modo aislado, como encontramos generalmente, está dejándonos entrever otro modo de hacer y un mayor grado de complicación.

Es interesante observar cómo el pintor indica que el animal está todavía vivo y posíblemente resistiéndose,pues aunque la espalda del animal está en el suelo imaginario, su cuello y cabeza se levantan todavía con fuerza. Podemos ver el perfil de la cabeza del animal mirando hacia atrás, (¿intentando huir?) y el cazador aparece sobre él, o quizá detrás, con su cabeza inclinada hacia el cuerpo del cáprido.

Los datos que analizamos en otras composiciones para realizar el estudio de las relaciones existentes entre los personajes que engloban una composición, se evidencian aquí por el contacto directo de las figuras y las actitudes ya

analizadas. Tanto el color, como la tinta y el tamaño de las figuras ayudan también a su aceptación como escena.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
20	Cáprido	Nat.	7'5 (Horiz)	R.v.o	77	13
20A	Hombre	Nat.	- -	R.v.o	77	13

Nº 93.- ESCENA IV (ACUMULATIVA) (LAMS. CCXLIV-CCXLV)

TEMA: CAZA DE UN CIERVO

Esta composición está formada por dos figuras bastante dispares que deben pertenecer a dos momentos diferentes. Una de ellas es un ciervo naturalista (F-13) de muy pequeño tamaño. A su derecha existe la figura de un cazador (F-14) de extrañas proporciones.

La figura de este personaje (F-14) es muy estilizada. No conserva la parte central de su cuerpo, pero debajo de ese vacío existen unas piernas bastante largas que deben pertenecerle.

El distinto concepto estilístico, el diferente color y los desproporcionados tamaños en los que aparecen estas figuras, parecen indicar que han sido pintados por dos manos diferentes. Aún así el pintor de F-14 nos dejó plasmada su búsqueda intencionada de relación entre estas dos

figuras,pues el arma (¿venablo?) que aparece en su mano derecha apunta hacia donde se encuentra el ciervo.

El sentido de descripción de la escena viene marcado por la posición de ese arma, y por la posición de los pies de F-14 como indicativo principal de la posición de su cuerpo.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
13	Ciervo	Nat.	6 (Horiz)	R.v.	74	13
14	Hombre	Nat. est.	13 (Vert)	R.v.o.	74	13

Nº 94.- GRUPO I (LAMS. CCXLVI-CCXLVII)

TEMA: ARQUEROS CORRIENDO

Este grupo está formado por dos arqueros (F-1 y F-4). Ambos presentan características formales muy similares y ambos aparecen corriendo de derecha a izquierda con un sentido de la descripción E-O. No obstante no contamos con ninguna otra figura que nos aclare el objeto de su carrera.

Dado que no contamos con mayor información sobre la motivación de su actividad hemos clasificado a estos dos personajes como Grupo, puesto que contamos, al menos, con la evidencia de que ambos realizaban una actividad común (su

carrera).

Los tamaños y el concepto estilístico filiforme, así como la iconología de los dos personajes los muestran como fruto de una misma mano, pues el pintor realizó sus cuerpos con el mismo tipo de trazo seguro y adornó sus cabezas con unos tocados semejantes. También la postura de sus piernas y el modo como resuelve sus armas y sus pies,muestran que deben ser fruto de una misma mano, la cual consiguió pintarlos con una gran plasticidad y armonía.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Filif.	9 (Horiz)	R.v.o.	64	9
4	Hombre	Filif.	8 (Horiz)	R.v.o.	64	11

Nº 95.- GRUPO II (LAMS. CCXLVIII-CCL)

TEMA: ARQUEROS CORRIENDO

En la parte superior de la Escena III se encuentran tres pequeñísimos arqueros (F-15, F-16 y F-23) que corren de izquierda a derecha. Todos ellos han sido plasmados en unas posturas bastante irreales. En el entorno del lugar hacia donde ellos se dirigen no existe ninguna representación que aclare el motivo de su carrera, como sucedía con las figuras del grupo anterior.

Los animales que existen en esa zona del panel no reunen las condiciones necesarias para que podamos establecer asociación alguna con estos personajes.

El tamaño de estos arqueros es muy similar, y el concepto estilístico utilizado es filiforme en todos ellos, aunque se aprecian ligeras diferencias de trazos en su ejecución. Dado que este trazo es no obstante en todas ellas muy simple y corto, se pueden apreciar al menos que **F-15 fué configurada con un trazo más seguro que F-16, aunque esto no los separa conceptualmente.**

Los tres arqueros llevan un arco en sus manos, y el exagerado ángulo de apertura de sus piernas es muy semejante en todos ellos. F-16 y F-23 son de un color rojo bastante vivo, mientras que F-15 tiene un tono un poco más vinoso.

La posición en que se representó a F-15 y F-16 es muy peculiar y expresiva. En general éste tipo de arqueros filiformes mantienen unas posturas bastante coherentes, a pesar de la simplicidad de trazo con los que se les plasma. El pintor consigue posiblemente su intención, que parece que es el forzar al máximo la sensación de veloz carrera de estos personajes.

F-23 se encuentra a la cabeza del grupo y está bastante incompleta. Probáblemente fué la de mayor tamaño.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
15	Arquero	Filif.	5(Horiz)	R.v.	75	13
16	Arquero	*Filif.	4'5(Vert.)	R.	76	13
23	Arquero	Filif.	*4'5(Inc)	R.	79	13

EL CINGLE VII

En este panel no existe ninguna composición. Es un friso alto en el que solamente existen un cuadrúpedo de gran tamaño y unas manchas que son actualmente incomprensibles.

EL CINGLE VIII

En esta cavidad aparece un importante número de figuras y una variedad temática de gran interés. En la parte inferior derecha de este panel existía según aparece en el trabajo de E. Ripoll una figura humana de gran tamaño (F-33).

Aunque ese personaje no puede observarse en la actualidad, es interesante señalar que este autor la situaba **corriendo de derecha a izquierda.** En el lugar donde se debía encontrar su mano adelantada, y sobre el lomo de un animal indeterminado (F-20) se pintaron lo que parecen ser unas flechas.

Aunque pudo ser una composición realizada en varios momentos, dado el mal estado en que se encuentran estas figuras, y en el que se encontraban hace ya bastantes años, según aparece en el material fotográfico consultado, hemos preferido tan sólo estudiarlas, pero manteniendo todos los interrogantes sobre su existencia como composición.

Algunas de las composiciones de El Cingle VIII presentan, como veremos, novedades interesantes. Los conceptos pictóricos son de una gran variedad como sucede en la mayor parte de las cavidades de este conjunto de El Cingle.

Nº 96.- ESCENA I (LAMS. CCLI-CCLII)

TEMA: CAZA DE CAPRIDO

En esta composición intervienen un arquero (F-23) y un cáprido (F-24). El primero parece perseguir al animal en una veloz carrera. El sentido de descripción de ambas figuras es NO-SE y muy forzado, lo que unido a su postura, nos transmite la sensación de que corren por una pendiente muy inclinada.

Aunque tanto F-23 como F-24 han sido realizadas con un concepto pictórico bastante tosco, ésto no resta expresividad a la composición, puesto que a pesar de esa tosquedad, el pintor ha sido capaz de resolver con su perspectiva y con su capacidad de expresión de movimiento, todo lo que la composición necesitaba para ser comprensible como tal.

Todas las características de las dos figuras nos llevan a considerarla como una escena compuesta en un sólo momento, y podríamos añadir que todos los rasgos de la pincelada parecen indicarnos que son fruto de una misma mano.

El color de las dos figuras es rojo vinoso. Su tamaño es muy proporcionado y el ritmo veloz, pues la postura del cazador y del cáprido presenta sus extremidades absolutamente extendidas. Es especialmente expresiva la postura del cáprido, el cual, a pesar de su pequeñísimo tamaño, tan sólo

4'5 cms. de longitud, ha sido realizado con la postura propia de esa situación. Sus patas delanteras aparecen muy estiradas hacia delante, mientras que las traseras aparecen casi paralelas y absolutamente extendidas hacia detrás, lo que da gran movimiento a la escena.

La actitud coherente de las dos figuras, unida a todos los datos comentados, hacen que la consideremos como una escena.

Aunque existen otras figuras muy próximas a éstas, ninguna de ellas cumple los requisitos imprescindibles para pensar que existiera alguna asociación con esta composición. De ese modo podemos ver a su derecha una figura humana muy tosca, desdibujada y con un sentido de descripción muy dudoso. En la zona a la que se dirigen los personajes de esta composición existen unos cápridos de gran tamaño que caminan en dirección E-O cruzando el camino que parecen llevar las figuras analizadas de nuestra Escena I; y delante de F- 24 hay un cáprido más pequeño que este animal, **en actitud tranquila, asociado con un personaje diminuto que tampoco presentan ningún paralelo con las figuras de la Escena I.**

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
23	Arquero	Nat.tosco	3'5 (Horiz)	R.v.	102	17
24	Cáprido	Nat.tosco	4'5 (Horiz)	R.v.	103	18

Nº 97.- ESCENA II (LAMS. CCLIII-CCLIV)

TEMA: ¿PERSONAJE TRANSPORTANDO A UN HERIDO?

Esta original composición está formada por dos personajes, uno de los cuales aparece en el calco al que venimos haciendo referencia con el número 18 (F-18). Adjudicaremos el número 18A al otro personaje que hemos podido identificar.

La tosquedad y la confusión de los trazos que se acumulan sobre estos personajes, así como el mal estado en el que se encuentran estas pinturas, ha debido ser el principal motivo por el que hasta ahora no hayan sido estudiadas con mayor profundidad, sin embargo, hemos dedicado a éste toda nuestra atención a su estudio, dado el interés que se desprendía de su análisis.

Como ya pudimos ver en la Escena III de El Cingle VI, una de las novedades que El Cingle nos ofrece es que contamos con pintores que son capaces de de describir, como sucedía en aquel caso, una composición en la que los personajes se superponen como fruto de la intención del pintor, la cual fué plasmada de un modo lógico. Podemos ver y comprender así una actividad realizada, aunque éstas figuras no estén exentas y representadas de perfil como sucede en otras composiciones más simples.

Esa novedad conceptual de El Cingle es importante, como lo es el poder observar que en estas composiciones los temas que se describen se separan del interés por la caza y, aunque se plasmaron de un modo bastante tosco, se hizo de un modo lógico y comprensible.

La confusión parte principalmente de la tosquedad y del desconcierto que nos provocan unos temas tan peculiares.

En el trabajo de E. Ripoll (RIPOLL, E. 1963, Lám. XXI) se reproducía de un modo confuso a estos personajes. Es muy curiosa su descripción de F-18:

".... con las piernas arqueadas como si llevara un fuerte peso. Con la mano derecha sostiene en alto un arco y varias flechas, mientras que con la izquierda parece sujetar la carga que lleva. Esta está situada transversalmente al cuerpo y sujeta de los hombros del personaje por unas correas o cuerdas. Esta carga podría interpretarse como una res recien cobrada o como una especie de alforjas para llevar impedimenta...".(RIPOLL, E., 1963, p. 35)

Hemos observado en nuestro trabajo bastantes diferencias entre la realidad de estas figuras y lo que aparece en el trabajo de E. Ripoll, cuya descripción coincide con lo que en el mismo se reproduce.

La postura de piernas arqueadas de F-18 parece responder a la postura lógica que presentaría cualquier personaje que llevara un gran peso. Este peso es sostenido por los dos brazos de F-18, y los trazos que aparecen sobre su cabeza tienen en nuestra opinión otra interpretación diferente a la expresada por E. Ripoll.

Lo que sostiene F-18 en sus brazos (F-18A), es en mi opinión, el cuerpo de otro personaje. Su cabeza y su brazo aparecen a la derecha colgando, como si se tratara de un cuerpo sin vida, lo que parece tener relación con los trazos rectilíneos que se trazaron sobre su cuerpo, los cuales podrían ser las flechas con que le agredieron.

En la parte izquierda de este personaje existen dos trazos casi paralelos bastante deteriorados, y a juzgar por su silueta deben ser las piernas de este personaje herido o muerto.

En la zona alta de las piernas de F-18A existen unas manchas inidentificables que podrían ser objetos pertenecientes a esta misma figura. Más extraño parece que sobre la cabeza de F-18 existan un arco y otros trazos. Nuestra lógica nos lleva a pensar que un personaje que lleva tan pesada carga, no tiene muchas más posibilidades de transportar sus objetos o los del personaje herido si no es sobre su cabeza; aunque ésto no es más que una hipótesis, pues estos objetos podrían ser también fruto de una

representación realizada en otro momento.

En un caso como éste, en el que la relación existente entre los personajes es tan evidente, no vamos a justificar su actitud, su ritmo, o su actividad; no obstante si que insistiremos sobre las proporciones correctas de los dos cuerpos, su concepto naturalista tosco y su color rojo oscuro (casi marrón), datos que ayudan a mantener la idea de que ambas están realizadas en un mismo momento y por una misma mano.

El sorprendente tema de esta Escena II sería, en cualquier lugar, una novedad importante, pero en El Cingle no podemos eludir la posibilidad de que el tema pueda asociarse al interés que hemos podido observar que tienen los pintores, por plasmar escenas de ejecución en el abrigo muy próximo de Cueva Remigia. Como ya vimos existen varios casos en los que aparecen algunos personajes asaeteados extendidos en el suelo imaginario. Existe, como veremos, un caso similar en El Cingle X. La novedad en este caso es, no obstante, que uno de estos personajes era transportado (¿recuperado por los suyos?), pero no es novedad el hecho de que aparezca un cuerpo que parece inerte y ¿con flechas? clavadas en su cuerpo.

El tema parece estar repitiéndose en F-17, la cual se encuentra en la parte superior de esta escena, pero dado que en ese caso no contábamos con suficientes evidencias, debido

al importante deterioro que padecen, tan sólo queremos señalar aquí su existencia y su paralelo con la Escena II.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx..	Color	Núm.D.	Neg.
18	Humano	Nat.tosco	17 (Vert)	R.o.	100	17
18A	Humano	Nat.tosco	13 (Horiz)	R.o.	100	17

Nº 98.- ESCENA III (LAMS. CCLV-CCLVI)

TEMA: PERSONAJE ATRAPANDO A UN ANIMAL

En la parte superior de este panel y en su zona central encontramos lo que parece ser una escena, en la que un personaje (F-14) parece coger o montar un cuadrúpedo indeterminado (F-13).

Aunque en la reproducción de E. Ripoll este cuadrúpedo podría interpretarse como un bóvido, hay que decir que los pequeños salientes que existen sobre su cabeza son difíciles de interpretar y no parece que correspondan a la cornamenta del animal. Además, el color de la tinta es muy diferente, en esa zona, al que se puede ver en el resto del conjunto. Esto podría ser indicativo de que estos son restos de pintura ajenos a este cuadrúpedo o, en todo caso, manchas posteriores a la realización de la figura.

Sobre el cuerpo de éste animal se observa la silueta de la parte superior del cuerpo de un humano. La imagen que aparece en la publicación de Ripoll es confusa y transmite la idea de que un personaje está montando al animal de espaldas al sentido de la marcha. Parece que unos trazos paralelos se confundieron con los brazos del personaje, cuando probáblemente éso es lo que queda del cuerpo de esta figura. Sin embargo, lo que se traduce como cuerpo deben ser los brazos del personaje. A partir de ahí su interpretación es más comprensible, pues la imagen pasa así a ser interpretada como la de un personaje que tiende sus brazos hacia el cuello del animal.

La silueta redondeada de la cabeza es la clave para la interpretación de esta figura como ser humano. Las confusiones debieron surgir, como sucedió con la Escena II de este panel, por estar ante una composición que, como la anterior, se ha formado por personajes superpuestos.

Otra posible interpretación es que este personaje hubiera sido pintado detrás de la figura del animal, como si estuviera atrapándole desde el suelo. Desgraciadamente la zona donde debieran estar situadas sus piernas sufre importantes pérdidas de pintura que afectan también a la figura del cuadrúpedo en ese área.

Como hemos visto en las pinturas de algunos abrigos de la zona de Alacón, existen composiciones en las que parece

que algunos personajes montan sobre lo que en aquellos casos parecen ser équidos. En este caso la silueta del cuadrúpedo es más indeterminada.

Tanto en un caso como en otros, parece que lo importante es que tenemos un personaje que controla a un ¿équido?. Escenas de captura de ciervos a mano existen, como vimos, en la zona del Rio Vero, y allí están reflejadas con una gran claridad.

Como sucede con la escena anterior tampoco vamos a analizar aquí el sentido de descripción, ritmo, actitud para demostrar una relación entre las figuras, ya que también en este caso el pintor nos ha mostrado más claramente su intención de asociación.

Sólo queremos señalar que la figura del animal conserva rasgos más naturalistas que la figura humana, aunque las proporciones de ambos podrían ser bastante lógicas. El color es idéntico en las dos figuras.

A la izquierda de esta Escena III existen unas figuras bastante indeterminadas. Además aparece una figura humana que camina en la dirección en que se encuentra esta escena, pero no parece tener relación con ella, o al menos no contamos con datos que puedan informarnos sobre esa relación, apoyándonos en su actitud y su actividad. Simplemente camina en esa dirección.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
13	Cuadrúpedo	Nat.	9 (Horiz.)	R.v.cl.	96	17
14	Humano	* ?	6 (Inc)	R.v.cl.	96	17

*Nota: F-14 no puede definirse estilisticamente, porque su trazado fué muy simplificado y lineal. Su tamaño no es significativo porque sólo podemos observar la parte superior de su cuerpo.

EL CINGLE IX

En esta cavidad contamos con dos hechos que representan novedades interesantes. En primer lugar debemos señalar que esta es una de las pocas ocasiones en que el espacio está dominado por una sola composición. En segundo lugar es una de las pocas composiciones en las que interviene un número tan importante de personajes.

Nº 99.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCLVII-CCLXII)

TEMA: LUCHA DE DOS GRUPOS HUMANOS

Desgraciadamente esta insólita escena en la que se plasmó la lucha armada de dos grupos de arqueros, se encuentra en unas condiciones de conservación desastrosas, que hacen irreconocibles a muchas de sus figuras. Otras muchas se encuentran inevitablemente perdidas.

Son muchos los problemas de estudio de estas figuras y no contamos con un calco actualizado de muchas de ellas. Aún así pensamos que el estudio de esta composición puede apoyarse en muchos de los datos importantes conocidos.

Daremos unos datos muy concretos sobre muchos de sus personajes, siempre que afecten a la interpretación de la composición.

La escena debió estar formada por más de cuarenta y cinco figuras, repartidas en los dos grupos mencionados que aparecen a izquierda y derecha, disparando sus flechas en la dirección en la que encontramos a los personajes enfrentados.

El grupo de la izquierda es más homogéneo, estilísticamente, que el de la derecha, aunque ninguno de estos grupos parece que se haya realizado en un sólo momento.

Entre las figuras de arqueros situados en esa zona izquierda es más equilibrado estilísticamente el que se situó en la parte superior (naturalista), y es el que ha sido publicado en más ocasiones. Debajo de ese grupo existe un conjunto de figuras en las que apreciamos un concepto estilístico naturalista estilizado bastante generalizado, pero entre ellos encontramos figuras de **distintos tamaños resueltas con mayor o menor plasticidad.**

El grupo de la derecha responde a unos conceptos estilísticos todavía más variados. Además de esto, las figuras son generalmente más expresionistas, de menor tamaño y con menos detalles iconológicos. En ambas zonas se aprecia que hubo incorporaciones posteriores a la presencia de las mejores figuras.

Datos sobre algunas de las figuras situadas en la zona izquierda de la escena:

-El conjunto de figuras formado por los arqueros: F-1 a F-5 es el de mayor interés de toda esta escena en cuanto al buen estilo de sus figuras. Estos cinco arqueros fueron realizadas con un mismo color rojo vinoso oscuro cuya tinta es de similar textura; no están disparando a niguna parte y la forma como se resolvieron sus cuerpos y sus actitudes es muy peculiar.

Sus cuerpos presentan unas proporciones muy naturalistas, y a pesar del mal estado de las figuras, que presentan su pintura muy escamada, puede observarse que su creador las representó con toda clase de detalles.

Algunas de ellas fueron pintadas incluso con unos rostros diferenciados,pues sus perfiles son distintos (SEBASTIAN, A., en prensa), y también podemos ver variaciones entre sus tocados y peinados, lo que es especialmente notorio respecto al tocado de la figura que precede al resto del grupo.

Este conjunto parece que es lo que se viene denominando como "falanges" en la literatura especializada. Como sucede con otras representaciones de este tipo que ya hemos analizado, especialmente como vimos en Cueva Remigia, el pintor ha conseguido un importante efecto de perspectiva, mediante un modo de representación en el que superpone alguna

de las partes de sus cuerpos; en este caso vemos las piernas de los arqueros cruzadas en el sentido de la marcha, mostrándonos el movimiento equilibrado del grupo.

Todos ellos (F-1 a F-5) caminan de izquierda a derecha con un sentido de la descripción O-E. En nuestra opinión debieron formar el núcleo de esta Escena III, y nada tienen que ver estilística ni conceptualmente con el resto de los arqueros de esta misma escena. Ellos debieron ser la motivación principal para que se incorporaran en ese panel el resto de los arqueros.

El modo como resolvió el pintor la perspectiva comentada mediante el cruce superpuesto de sus piernas, produce distintos planos en los que se encuentran los arqueros, consiguiendo que parezca que va a la cabeza del grupo el que está delante de todos ellos, como sucede en los casos ya analizados de Cueva Remigia.

Además de ésto, la idéntica postura de estos personajes nos transmite la idea de organización del grupo. La apertura de sus piernas es muy homogénea y tanto la postura de la parte superior de sus cuerpos como el modo como portan arcos y flechas, ayuda a pensar que el pintor quiso plasmar la homogeneidad de comportamiento de los personajes.

En este caso la falange no está exaltada, pues no se ve a los arqueros levantando sus arcos por encima de sus cabezas como hemos visto en otras ocasiones. En esta escena los arcos aparecen adelantados a su cuerpo al término de unos brazos que están flexionados.

Como veremos más adelante, esa idea de orden y organización no aparece de igual modo en el grupo de arqueros situados en la parte derecha de esta escena.

-Los arqueros F-6 y F-7 no parecen que hayan sido realizados por la misma mano que pinto F-1 a F-5. No existen entre ellos paralelos estilísticos, y su color y tamaño tampoco presentan semejanzas. F-7 parece superponerse a F-6, siendo éste último de un color rojo vinoso oscuro, mientras que F-7 es de un color rojo más vivo y más claro.

-Los personajes F-8 a F-18 presentan un elevado grado de deterioro que dificulta su análisis. Hemos observado la existencia de alguna diferencia respecto al calco de Ripoll, de las figuras F-14, F-15, F-17, F-18 y F-19. Además puede apreciarse que sobre F-18 existe la silueta de otro personaje orientado hacia la izquierda que no pertenece a esta escena, dado que ni su postura, estilo actividad, tamaño, etc. guardan ninguna relación con los personajes de su entorno.

-F-20 y F-24 son representaciones de animales, aparentemente cápridos, que no parecen guardar demasiada

relación con los intereses de los pintores del enfrentamiento. A juzgar por las superposiciones que existen entre estas figuras y algunos de los arqueros, su presencia se debe a la incorporación que produjo sobre este espacio su pintor, quien las plasma posteriormente a F-18 (sobre uno de cuyos pies se superpone F-20) y antes que el arquero F-21, el cual se superpone a este animal.

A pesar de todo ello no parece que hayan sido foco de atención del pintor de los arqueros, ya que ninguno de ellos dispara en dirección a donde estos animales se encuentran. Esto podría indicar que en este caso, la incorporación está funcionando de un modo contrario a lo que generalmente observamos. Sucede a menudo que la presencia de los animales provoca el que se incorporen algunos arqueros en las escenas acumulativas. Aquí parece que sucede lo contrario, pues a juzgar por la superposición que hemos comentado, hubo un pintor que incorporó las figuras de estos animales, al lugar donde existían ya algunos de los arqueros.

-Los arqueros F-21 y F-23 presentan una notable diferencia estilística y conceptual con el resto de las figuras de la zona izquierda del panel. No se observan las piernas adelantadas de estos personajes

-No hemos podido calcar F-25 y F-26 dado su mal estado. Daremos por hecho que estas figuras debían ser tal como aparecen en el trabajo de E. Ripoll.

Datos sobre las figuras de la parte derecha de la escena:

-En la actualidad no se aprecia F-29 como aparece en la publicación referida. Este personaje podría estar sujetando el arco y las flechas que se encuentran detrás de el, a la altura de sus nalgas.

-Hemos tenido dificultades para el estudio de F-30 a F-45 y F-47. Parece que F-30, F-32 y F-33 se pintaron como unas figuras muy homogéneas que incluso fueron realizadas con un mismo adorno, a modo de penacho de plumas.

A juzgar por el material que hemos podido estudiar y por los conceptos estilísticos que ahí se observan, en esta parte de la derecha del panel se debieron ir añadiendo muchas figuras en varios momentos.

Todo parece indicar que la escena se realizó en varios momentos, aunque, dado el mal estado en que se encuentran las figuras, y dada la estructura de la misma, es dificil saber cual fué el orden en que se fueron incorporando sus personajes, por lo que no es posible en esta ocasión valorar con una cierta seguridad su evolución estilística a través de lo que de ella queda.

Parece significativo que siendo un tema tan poco representado no sea sólo fruto de un momento; y hay que

valorarlo especialmente en esta zona que nos ha planteado otros temas relacionados con la agresividad humana.

Salvo el conjunto de figuras formado por F-1 a F-5, el cual ya comentamos que parece que fué pintado en un primer momento, y del que no podemos asegurar que se asocie con la escena de lucha; el resto de la composición presenta un sentido de la descripción confluyente muy coherente, formado por los dos sentidos de descripción opuestos entre si (O-E y E-O) relacionados con las posturas y situación de los dos grupos, lo cual nos llevan a la comprensión del tema ahí plasmado.

Sus actitudes corporales y sus ritmos tensos en los que disparan sus arcos, o corren al encuentro de sus enemigos, son coherentes con la intencionalidad de los pintores. Todos ellos fueron plasmando esas incorporaciones señalando esos mismos ritmos y actitudes.

Existen en otros abrigos escenas de enfrentamientos humanos, como sucede en Les Dogues, pero en ningún caso encontramos una composición bélica con la participación de tantos personajes. Hay diferencias estilísticas entre la representación de unos y otros personajes, causadas como en tantos lugares por los diferentes criterios estilísticos de sus autores. No obstante parece que quizá, son más importante las diferencias iconológicas relacionadas con los diferentes adornos predominantes en cada uno de los grupos enfrentados,

cuestión de la que ya nos ocupamos en su día (SEBASTIAN, A., 1986).

Es notable a ese nivel que los personajes con cabezas emplumadas eran mayoritarios entre los arqueros de la parte derecha del panel, siendo éste un adorno muy predominante en diferentes abrigos de la zona castellonense. Esto podría ser indicativo de que estos personajes así adornados se defendían ante el problema que les planteaba el otro grupo, situado a la izquierda del panel, siendo estas cuestiones tan sólo elementos para una discusión y parte de la base para futuros trabajos.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Nat.	12(Vert)	R.vc.o.	110	18
2	Arquero	Nat.	11(Vert)	R.vc.o	111	18
3	Arquero	Nat.	11(Vert)	R.vc.o.	111	18
4	Arquero	Nat.	11(Vert)	R.vc.o.	111	18
5	Arquero	Nat.	11(Vert)	R.vc.o.	111	18
6	Humano	* - -	11(Vert)	R.vc.	112	19
7	Arquero	Nat.est.exp.	11(?)	R.v.	112	19
15	Arquero	*Nat. est	9(Vert)	R.vc.o	114	19
17	Arquero	Nat.	9(Horiz)	R.vc.o.	115	20
18	Arquero	Nat.tosco	9(Horiz)	R.vc.	116	19
21	Arquero	Nat.tosco	7'5(Vert)	R.vc.o.	118	20
22	Arquero	*Nat.est.	10(**L.max**)	R.vc.o.	119	19/20
23	Arquero	*Nat. est.	10**L.max**)	R.vc.o.	119	19/20
29	Arquero	Nat.est.	8(**L.max**)	R.v.	120	20
46	Arquero	Nat.tosco	6(Horiz)	R.vc.	121	20

***Nota:** Las figuras cuyo estilo señalamos con un asterisco plantean problemas para la clasificación de su concepto estilístico, dado que en muchas de ellas sus cuerpos aparecen incompletos. A pesar de ello la observación de lo que de ellas queda, nos muestra parte del modo como el pintor resolvió esas figuras.

Como ya he señalado no hemos podido realizar calcos de todas las figuras que componen esta escena.

EL CINGLE X

Antes de analizar las pinturas de esta cavidad queremos señalar que **entre El Cingle IX y El Cingle X existe una figura inédita que parece que es lo queda de un cérvido.**

En todo este panel encontramos un número importante de figuras, y como sucede en la mayoría de los otros paneles de El Cingle, existe aquí una variedad notable de conceptos estilísticos. Son tambien interesantes las representaciones de huellas, como sucede en otras de las cavidades de este conjunto. A pesar de que el número de representaciones es importante, no parece que sus pintores tuvieran demasiado interés en la realización de escenas o grupos de figuras. Aunque es posible que algunas figuras hayan desaparecido y las narraciones de sus pintores hayan quedado mermadas, como sucede en muchos lugares, pero en el Cingle X llama la atención del estudioso la presencia cuantitativamente importante de figuras, frente a la falta de composiciones.

Encontramos muchas figuras aisladas, algunas de ellas son animales asociados a huellas (F-10, F-13 y F-47), animales bastante toscos (F-9, F-44, F-51, F-55 y F-57).

Alguno de los humanos puede haber pertenecido a alguna composición hoy inexistente, aunque en la actualidad el único que plantearía serias dudas es F-38, el cual podría tener

relación con los cápridos F-35 y F-37 que se encuentran delante de él.

Aunque sea notable la falta de composiciones en este panel (dado que sólo contamos con la peculiar escena I), existen figuras aisladas que tienen un gran interés pictórico; algunas de ellas tienen una gran capacidad de expresión, conseguida en general a través de una postura muy sofisticada, y un trazo muy ágil, como la de F-17. Esta es una pequeña figura humana asociada a un rastro de huellas que corre a gran velocidad. Tambien tenemos al pequeño cáprido F-20, el cual gira su cabeza hacia detrás, como ya hemos visto en alguna otra ocasión (El Garroso). Hay que señalar tambien la interesante y extraña postura de la figura humana sentada (F-26), la cual tiene su cabeza y su cuerpo ladeados, como si estuvieran a punto de caer al suelo.

También encontramos aquí lo que parece que fué una "falange" (F-22) de características similares a las que hemos encontrado en esta zona, compuestas con figuras humanas filiformes. En en esta ocasión no podemos percibir, sin embargo, la actividad que estos personajes realizan, a partir de la información que la pintura nos proporciona. Sobre ella dirá Ripoll:

"Serie de trazos caligráficos de color rojo vivo.
Se inician arriba por una serie de huellas pareadas
y se continuan abajo por cuatro o cinco líneas verticales,

que podrían ser estilizaciones humanas". (RIPOLL, E., 1963, p. 42).

Señalaremos que en la parte inferior de esa representación existe una figura humana (F-26) en una peculiar postura semi-caida. Puede ser el resto de una escena acumulativa, semejante a otras de características similares (RIPOLL, E., 1963, Lám. XXVIII) que ya estudiamos en Cueva Remigia. En aquellas también podíamos observar como, en la parte inferior del lugar que ocupaban las pequeñas "falanges" compuestas por personajes filiformes, existían figuras humanas con rasgos naturalistas con flechas clavadas en sus cuerpos.

Sobre esta figura dijo el mismo autor:

"...se ve con dificultad una figura sentada o en cuclillas, del mismo color rojo desvanecido que todas las figuras de esta parte izquierda del panel..." (RIPOLL, E., 1963, p. 42).

Otros elementos de interés son las representaciones aisladas de objetos, hecho que es también bastante característico en esta zona.

Nº 100.- ESCENA I (LAMS. CCLXIII-CCLXIV)

TEMA: JINETE CABALGANDO

En esta cavidad encontramos al conjunto de figuras conocidas como "El Jinete de la Gasulla" (F-58). **Lo que aquí encontramos en realidad son dos tosquísimas figuras (caballo y jinete).** El conjunto se encuentra en la parte inferior derecha de esta cavidad X.

Aunque como hemos indicado en alguna ocasión, no habría que analizar la figura del "jinete" dentro de lo que es el mundo del arte levantino, por la cronología más tardía que parece indicar, tanto el hecho de encontrar un jinete de estas características, como la iconología de su figura; analizaremos la capacidad y los conceptos empleados por el artista en este trabajo.

La figura ha sido una de las más polémicas entre los especialistas de estos temas durante tantos años y pensamos que por ello merece un tratamiento especial. No obstante, como venimos viendo a lo largo de este trabajo, no son las únicas figuras que plantean problemas sobre su inclusión dentro del arte levantino.

En principio su existencia parece un hecho importante, que **supone la continuidad en el interés por dejar plasmadas figuras en un panel,** donde su pintor se encontró

indudáblemente con escenas y temas tan distintos al de su jinete.

El hecho de haberse representado un équido no es, como ya hemos visto una novedad, ya que contamos con representaciones de animales de este género en distintos abrigos y en diferentes zonas; y en varias ocasiones asociados a toscas composiciones que nos han hecho pensar en escenas que nos transmiten la idea de domesticación. Una de las cuestiones de mayor interés dentro de esta composición es el casco del jinete. Otra es la presencia de unos trazos que deben reflejar las riendas del équido, puesto que van desde el lugar que ocuparían las manos del personaje (no identificables) hasta la parte delantera de la cabeza del animal.

Estas evidencias culturales significan que esta figura pertenece a una cronología muy tardía, y que existe la separación cronológica entre su mundo y el de los cazadores levantinos.

Otro dato de interés es que la cabeza del équido responde a la postura característica que adoptan estos animales cuando su jinete está tensando esa rienda para controlarlos.

Estos datos son importantes para intentar comprender la intención que tuvo su pintor, mediante la que representa una composición evidenciada por toda esta información. Además podemos observar que la posición del animal nos muestra que éste está en movimiento, lo que se aprecia con claridad a pesar de la tosquedad manifiesta de su pintura.

El modo empleado para plasmar al jinete sobre el équido guarda algún paralelo con la tosquedad que hemos observado en otras composiciones similares ya analizadas, donde vimos toscos personajes sobre los lomos de animales que en la mayoría de los casos parecen équidos. A pesar de ello, en este caso, la figura nos transmite una idea mucho más clara de su actividad que las que hemos encontrado en otros lugares. Aquí la posición del cuerpo parece más lógica.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
58	Jinete	Nat.tosco	9'5(Horiz.)	R.v.cl.	147	26

*Nota: Los datos se refieren al conjunto: Jinete y Caballo.

56. RACO MOLERO (GASULLA). Ares del Maestre (Castellón)

El lugar donde se localizan estas pinturas no es propiamente un abrigo, pues éstas se realizaron en un pequeño entrante de la roca. Este lugar se encuentra próximo a los abrigos de Cueva Remigia y El Cingle, y como ellos se localiza a gran altura sobre el barranco. Su altura s.n.m. es de 900 mts.

En este abrigo existe tambien una figura grabada que fué publicada por Beltrán (BELTRAN, A., 1968, P.184 y Fig. 118), del que nos dice que:

"...fué realizado con mucha seguridad con un instrumento de punta muy fina, presentando el surco fuertemente patinado, con la cabeza en suave relieve, utilizando un aacidente natural de la roca y mostrando bien diferenciados la boca, el ojo y los poderosos cuernos en perspectiva torcida...", añade que:

"el conjunto es muy naturalista y debe der datado en la misma fecha que las pinturas".

En el pie de foto de si figura 118 nos dice que: "La incisión es profunda y ancha y la realización del perfíl torpe"

En mi opinión este grabado es menos torpe de factura que los del Barranco del Cabrerizo, pero algo tienen en común respecto a su trazado de surco profundo y tosco. Parece difícil fecharlos y habría que estudiarlos con más detalle.

No queremos dejar de comentar algunas características de las pinturas de este abrigo, aunque no contemos con ningún grupo de figuras que puedan ser estudiadas como composición y, aunque la mayoría de ellas se encuentren en muy mal estado.

Son muchas las publicaciones en las que existen referencias a estas figuras. Como sucede en otros casos, la figura de un **"supuesto brujo" con paralelos indudables en El Cingle ha sido foco principal de atención** de algún autor (OBERMAIER, H., 1937, p. 48).

La reproducción más completa parece que es la que realizó J. Bautista Porcar (PORCAR, J.B., 1965, pp. 244-247 y Lams. I y III a V).

Contamos también con la publicación que realizó E. Ripoll sobre todas las pinturas de La Gasulla la cual hemos usado como referencia (RIPOLL, E., 1963).

Sobre F-6 dirá:

"...se puede identificar una cabeza de toro, lo que hace que podamos paralelizar esta figura con la del brujo del

abrigo V de El Cingle.." (RIPOLL, E., 1963, Lám. XXXV y pp. 47 y 48)

Otro comentario sobre esta figura es el de A. Beltrán:

"...un interesante hechicero u hombre enmascarado, con cabeza de toro, arco y flechas, muy semejante al del Cingle..." (BELTRAN, A., 1968, p. 184)

Además de ellos otros autores han dedicado sus comentarios a las peculiares pinturas del Racó Molero.

En nuestros comentarios sobre las figuras emplearemos como referncia la numeración que aparece en la reproducción de J. Bta. Porcar.

Comentario general sobre las figuras.- En la zona izquierda del panel existieron, según aparecen en las reproducciones de Porcar y Ripoll, dos figuras de silueta naturalista estilizada expresionista. Estas se reprodujeron en sus trabajos corriendo en dirección E-O y parece que sus cuerpos fueron muy estilizados, como sucede tan a menudo con algunas de las figuras de esta zona; en una de ellas (F-2) se apreciaban las jarreteras que sujetan los amplios calzones. En la otra (F-1) tan sólo aparecían las partes más altas de las piernas, pero por paralelos con la otra figura debía tener con una iconología similar. Posíblemente hayan formado parte de una composiciónpues existen claros paralelos estilísticos entre ellas, el mismo ritmo fué evidenciado por

la posición que tenían sus piernas, y tanto sus tamaños como el sentido de descripción de las dos figuras así parecen indicarlo.

La figura más notable es sin duda F-6, aunque no parece que haya formado parte de ninguna composición. Parece corresponder a la idealización de un personaje muy especial. La silueta de su cabeza se asemeja a un bucráneo completo, pues además de haber plasmado los dos salientes laterales a modo de cornamenta, la forma de la zona de su cara fué realizada de modo prominente. **El hecho de que además aparezca armado y en una posición estática como el de El Cingle, puede indicar que estamos ante una figura valorada muy especialmente**, pero no nos atrevemos, sin embargo, a afirmar que se trate de un brujo, aunque su iconología no responda a una indumentaria cotidiana ni funcional.

No hemos encontrado nunca un personaje que esté realizando una actividad funcional, adornada con un tocado como el de este personaje, y ésto parece ser un dato de interés sobre la peculiaridad de estas figuras.

El resto de objetos que lleva F-6 podrían ser armas muy estilizadas. A ambos lados de su cintura aparecen dos salientes, con paralelos con el personaje similar de El Cingle V. Podría tratarse de la piel de un animal, como parece en aquel caso. La estructura de su cuerpo está realizada mediante trazos muy lineales, lo que le da un

aspecto menos elaborado que el que tiene el personaje de El Cingle V.

A su derecha contamos con algunas representaciones de objetos aislados, en este caso parece que su forma indica que podrían ser dos pequeñas cestas. Parece que existió también otro personaje (reproducido por Porcar), dirigiéndose hacia la derecha.

F-6 fué realizado con un concepto filiforme expresionista. En la parte inferior de esta figura existían unas manchas que debieron corresponder a otro personaje.

57. RACO GASPARO (GASULLA) Ares del Maestre (Castellón)

Las pinturas del Racó Gasparo se realizaron en uno de los muros de una hendidura horizontal que corta un grueso estrato. Esta hendidura se encuentra sobre una barrancada próxima a una fuente como sucede con otros lugares. Como sucede en Raco Molero su altura s.n.m. es de 900 mts.. Ambas fueron estudiadas en varios trabajos. Uno de ellos se debe a A. Beltrán, el cual estudia este conjunto y el de Raco Molero (BELTRAN, A., 1965).

Dado que en la reproducción de J.Bta. Porcar (PORCAR, J. B., 1965, pp- 176-179 y Láms. I, III y IV) se agruparon las figuras como conjuntos con un sólo número, hemos preferido volver a numerarlas, respetando en este caso que la descripción se haga con el mismo sentido (de izquierda a derecha).

Aunque en este caso tampoco contamos con composiciones, existen algunas figuras de gran interés, así como la variedad de colores empleados (contamos aquí con tonalidades muy diversas que van desde un rojo-violáceo a un rojo-claro, un rojo-oscuro o un carmín), lo que unido a los distintos conceptos estilísticos que ahí aparecen, puede ser significativo de las distintas intervenciones por parte de varios pintores que realizaron cuatro cérvidos, dos personajes masculinos, una figura femenina y otra

indeterminada.

F-1 es un cérvido orientado hacia la derecha y representado en una actitud muy tranquila. Lo más peculiar de esta figura es que **no se rellenó de tinta plana la parte central de su cuerpo**, aplicándose, sin embargo, en ese espacio un **punteado de color**. Es lo que algunos de los estudiosos de arte paleolítico llaman "transparencia" (LEROI GOURHAN, A., 1983, p. 21). Este es un dato que no hay que olvidar, dado que este tipo de rellenos interiores de las figuras son inusuales en el arte levantino.

En la parte inferior de F-1 aparece una figura femenina, de la cual se publicó un nuevo calco hace pocos años (VIÑAS, R., 1982, Fig. 109). **En este calco se refleja con mayor evidencia que en el de Porcar una figura femenina en una postura semiinclinada hacia delante.** Hay que valorar especialmente su presencia, debido a la escasez de representaciones de figuras femeninas, y dado que en la zona castellonense contamos con algunos ejemplos de bastante interés.

Su presencia ayuda al estudio de estas figuras, aunque en este caso no tengamos la posibilidad de relacionarla directamente con otros personajes con los que formara parte de una composición. Esto es, por otra parte, bastante habitual, ya que estas figuras femeninas no aparecen generalmente formando parte de composiciones.

Las figuras masculinas de este abrigo corresponden al menos a **dos momentos diferentes** pues existe una superposición entre ellas (F-5 y F-6) bastante significativa. Estos dos personajes ocupan el centro del panel, pero no parece que hayan guardado ninguna relación. F-6 fué el que se pintó en último lugar sobre F-5, y sobre la cabeza de un cérvido (F-4).

Los conceptos estilísticos de los humanos no son muy dispares, pero hay que analizar dististas cuestiones. La primera de ellas es que F-4 fué realizado en un color rojo muy vivo, F-5 en un color rojo claro y el arquero superpuesto (F-6) se plasmó en un color rojo vinoso muy oscuro.

F-5 se conservaba en muy malas condiciones hace ya muchos años. Sin embargo, podía verse que F-6 era un arquero que corría a grandes zancadas de derecha a izquierda. Ambos fueron plasmados con unos adornos exuberantes que debieron de estar realizados con abundantes penachos, posíblemente hechos de plumas, a juzgar por la silueta que se observa.

Las representaciones de cérvidos deben corresponder a dos momentos diferentes. Los dos cérvidos situados a la derecha del grupo de arqueros presentan algunos elementos comunes, pues aunque F-4 parece más tosco que F-1, parece que éste también se plasmó con un vacío interior.

A la derecha del panel aparecen los otros dos cérvidos naturalistas (F-7 y F-8). F-7 es una figura más cuidada que presenta una postura que encontramos tan sólo en algunas ocasiones, pero siempre nos sorprende por la capacidad técnica y la abstracción previa que se requiere para plasmar su postura. En este caso F-7 tiene un sentido de la descripción O-E, a juzgar por la posición de su cuerpo. Sin embargo, el animal gira su cabeza hacia atrás, con lo que el sentido de descripción de su mirada E-O podría ser el más significativo.

Este animal no está huyendo a gran velocidad, su postura parece indicar que está quieto y observando. Detrás de él no existía, cuando se calcó, ninguna figura que evidenciara ningún tipo de persecución. F-5 sería el único que podría haberla tenido y ésto es algo que en este momento parece indemostrable.

A la derecha de F-7 existe la figura de otro cérvido más incompleto (F-8)

58. LES DOGUES (GASULLA) Ares del Mestre (Castellón)

Aunque este abrigo se encuentra en un barranco que da nombre al abrigo, seguimos incluyendo como referencia a este conjunto dentro de La Gasulla, como indicativo de su pertenencia a una misma área geográfica, dada su proximidad inmediata (son barrancos paralelos) a esa conocida zona.

Aunque empleamos la reproducción de E. Ripoll como primera referencia, no emplearemos la numeración que da a las figuras en este caso (RIPOLL, E., 1963, Lám. XXXIV), pues por razones prácticas las hemos numerado de nuevo. peroDicha numeración aparece en la reproducción general de las figuras que situamos en primer en nuestra lámina.

Como sucede con la mayoría de los conjuntos tan espectaculares como el de este abrigo, han sido muy numerosos los comentarios y las hipótesis sobre sus figuras han emitido algunos de los especialistas de estos temas.

Para comenzar nuestro análisis no tenemos más remedio que decir que la reproducción que realizó J. Bta. Porcar sufrió varias aportaciones pictóricas de este artista, como sucedió en otras ocasiones. La reproducción de E. Ripoll tampoco es muy ajustada a la realidad, aunque parece que evita las aportaciones imaginativas de J. Bta. Porcar (PORCAR, J.B. 1953). También estudió Obermaier el conjunto

(OBERMAIER, H., 1937, pp. 477-498).

El conjunto de arqueros de Les Dogues es tan sugestivo que casi podemos comprender que un pintor como Porcar no pudiera evitar la tentación de completar y potenciar algunas de estas figuras en el momento de su reproducción, aunque ésto sea un problema a la hora de trabajar con sus reproducciones y reste valor científico a su trabajo.

Todos los arqueros de este conjunto participan en una escena de lucha (Escena I) que goza de gran expresividad y movimiento.

Nº 101.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCLXV-CCLXXX)

TEMA: LUCHA DE DOS GRUPOS HUMANOS.

Esta escena está compuesta por dos conjuntos enfrentados de arqueros que fueron plasmados con unos conceptos pictóricos muy simples, pero que nos transmiten una gran sensación de movimiento y tensión, perfectamente expresados en las posturas en las que se pintaron.

Lamentablemente estas pinturas han sufrido todo tipo de agresiones, como sucede en tantos casos, y no pueden observarse en condiciones naturales más que algunas de las pequeñas figuras del núcleo de esta escena, lo que hace que

hayamos perdido una de las composiciones de mayor interés de todo el arte levantino.

Para su estudio hemos tenido que apoyarnos **exclusivamente** en material fotográfico de gran calidad, realizado cuando todavía eran visibles.

Todos los personajes corrían hacia la zona central, desde cada una de las zonas que ocupaban en el panel, al tiempo que apuntaban con sus arcos hacia el lugar que ocupaban los personajes del lado opuesto.

Curiosamente la otra gran composición en la que intervienen dos grupos humanos que luchan entre sí, se encuentra dentro de esta misma zona geográfica, pues como ya vimos, tenemos un ejemplo con la misma temática en El Cingle IX. Como sucede allí, tenemos también aquí muchos problemas, para llegar a unas conclusiones claras y a un serio análisis del ordenamiento de la composición.

Sobre este conjunto de figuras que ha sido considerada generalmente como escena por la mayoría de los autores que se han ocupado de ellas, planteadose hipótesis muy interesantes y atrevidas. Entre ellas contamos con las que plantearon las situaciones estratégicas de los personajes y su organización jerárquica, apoyándose en su distribución y ordenaminento en el panel, entendiendo que estos arqueros reproducían la situación que ocuparían sobre un suelo real (JORDA, F.,

1975c, pp.162-166).

También se ha hablado de la presencia de diferentes grupos étnicos, apoyándose en el análisis de las diferencias anatómicas. Los diferentes adornos que se pintaron sobre las cabezas de los arqueros han sido valorados frecuentemente como símbolo del mayor o menor rango o poder de estos personajes dentro de un grupo.

Las semejanzas y diferencias existentes entre los arqueros que se pintaron en uno y otro grupo no han sido, sin embargo, en nuestra opinión, suficientemente valoradas hasta ahora.

En la reproducción que realizó E. Ripoll de las figuras de esta escena parece que el grupo de la izquierda es muy homogéneo, existiendo, sin embargo, dos agrupaciones en la parte derecha del panel, con figuras que son muy semejantes dentro de cada uno de esos conjuntos, aunque diferenciadas entre sí (**F-12 a F-19** por un lado y **F-20 a F-27** por otro).

<u>Análisis general</u>:

-En la agrupación situada a la izquierda existían algunas figuras que reflejaban la mayor maestría de su realizador; nos referimos a F-4, F-8, F-9 y F-10. Su pintor consiguió representar todo el movimiento del momento y la flexibilidad de sus cuerpos, los cuales conservaban muchos

rasgos naturalistas. F-5 y F-7, así como F-11 son también figuras de gran plasticidad, pero no parece que correspondieran a la misma mano que las anteriores,pues el modo de resolver su cuerpo fué bastante diferente.

-En la agrupación situada a la derecha existían grandes paralelos estilísticos y formales entre F-12, F-14, F-19, F-23, F-24, F-25 y F-26. Su estado de conservación era muy semejante cuando eran todavía visibles. Sus características conceptuales parece que mostraban que habían sido realizadas por una misma mano,pues sus piernas, sus brazos y sus armas presentaban el mismo trazo tosco. Sus torax fueron resueltos con un trazado rectilíneo y tanto sus proporciones como los tamaños de sus piernas eran muy semejentes. El modo como se resolvieron sus pies y sus voluminosas cabezas en relación con los pequeños cuerpos, y los tamaños de estos arqueros (los cuales oscilan entre 3'5 y 4'5 cms.) parecía indicar este mismo hecho.

La técnica de trazo muy simple, empleada en estas figuras, no es la que se reflejó en las reproducciones publicadas y los complicados tocados plumíferos que encontramos en esos trabajos no coinciden tampoco con la realidad. F-25 fué plasmada con el peinado de melena corta tan habitual en muchas de las figuras masculinas, y tan sólo F-12 F-13, F-26 y F-27 llevaban un adorno sobre su cabeza que podía ser un adorno con plumas.

Parece que F-12, F-14, F-24, F-25 y F-26 debieron incorporarse al núcleo principal del grupo de la zona derecha del panel (F-13, F-15, F-18, F-19, F-21 y F-23), dado que ése ocupaba la zona idónea para expresar la lucha enfrentada al conjunto de arqueros situado en la zona opuesta.

Las figuras del núcleo principal presentaban paralelos importantes, observables en sus tamaños y proporciones, así como en los modos con los que se trazaron sus cuerpos. Hay que señalar, en especial, que sus piernas eran muy estilizadas y sus cabezas de silueta redondeada eran muy semejantes, salvo F-13, F-15 y F-18 cuya silueta parecía la de una montera.

Son especialmente indicativos sus tamaños (miden entre 5 y 5'5 cms. las que se conservaban completas) y el modo como se plasmaron sus posturas, las cuales producen un efecto mucho más natural y plástico que el de las figuras que, en nuestra opinión se incorporaron en un segundo momento (F-12, F-14, F-24, F-25 y F-26).

F-16 y F-17 podrían relacionarse también con el núcleo principal de la zona derecha del panel.

Las piernas de F-16 diferían bastante de la reproducción que de ellas hicieron Porcar y Ripoll, pues en realidad se configuraron mediante un trazo lineal. El tocado de este personaje hace que la interpretemos como un personaje

peculiar, cuya iconología le distancia del resto de arqueros del supuesto núcleo. La tinta de ese tocado se conservaba en mejores condiciones que la del resto de las figuras, lo que podría ser indicativo de que esta figura, o quizá tan sólo su adorno, pudieron añadirse cuando existían tanto el núcleo principal de esta zona derecha, como el otro conjunto también homogéneo que hemos analizado.

Lo mismo sucede con F-17, la cual presenta rasgos anatómicos en sus piernas que no aparecen en las de los otros personajes.

Otro personaje conflictivo es F-22. Este es el único arquero que corre en dirección contraria al resto del conjunto de la zona izquierda del panel, y su interpretación como personaje herido que huye de la zona de conflicto es más que dudosa.

Existen algunos trazos sobre su cuerpo, algunos de los cuales pueden corresponden a sus armas; interpretar esos trazos como armas clavadas en su cuerpo, como justificación de su "huida" en dirección contraria al resto del grupo, podría ser muy sugestivo, pero no contamos con la evidencia suficiente para poder realizar dicha afirmación. Esta es, sin embargo, la imagen que se desprende de la reproducción que de esta figura hizo E. Ripoll.

Todo este análisis nos sirve para intentar demostrar que lo que se interpretó como una sóla composición, **es realmente una escena acumulativa**. Este es el momento de profundizar en su análisis y, como hemos visto, hay al parecer incorporaciones de grupos homogéneos e incluso de otras figuras aisladas. Todas ellas fueron formando, sin embargo, una composición que muestra el interés por parte de los pintores, así como el control sobre la expresión del movimiento y de los ritmos de los personajes incorporados, a pesar de hacerlo con soluciones pictóricas diferentes.

-Análisis de los distintos conjuntos de personajes que han ido formando la escena:

Se ha visto después de realizar el primer análisis general que las semejanzas entre algunas de las figuras, parecen apuntar que las incorporaciones se han ido realizando por grupos de personajes.

En la zona izquierda del panel distinguimos tres sub-grupos.

-El primer sub-grupo se habría formado con las figuras F-1, F-2, F-4, F-9 y probáblemente F-6. Estas figuras presentan un mismo tamaño y un mismo concepto estilistico, así como una forma similar de resolver distintas partes de su cuerpo. Todo parece indicar que pueden ser fruto de una misma mano, agrupación que limitaríamos por sus características

especialmente a una asociación muy clara entre F-1 y F-2; y por otro lado a a F-4 con F-9.

En general hay grandes diferencias entre lo que eran sus cabezas y las reproducciones que se han hecho, especialmente en los casos de F-1 y F-4.

-El segundo sub-grupo está formado por las figuras F-8 a 10 y como en el caso anterior presentan el mismo tipo de similitudes entre sí. Ocupan la zona más adelantada de este grupo de arqueros y aparecen directamente enfrentados con el otro grupo. Son figuras de concepto y forma muy similar a los del sub-grupo anterior, pero de menor tamaño. Podrían haber sido pintados por la misma mano que el primer sub-grupo. Parece que también podríamos decir con bastante seguridad que F-8 y F-10 son fruto de un mismo pintor.

F-8 estaba ya muy perdida hace ya muchos años, según hemos podido comprobar, pero lo que quedaba de su contorno permitía asociarla a F-10. F-9 y F-10 tenían tambien una silueta de cabeza muy diferente a la que se reprodujo.

-El tercer sub-grupo está formado por F-5 y F-7. Ambas tenían una tinta muy desvaida cuando se fotografiaron. Existen diferencias formales y estilísticas entre F-7 que es la que mejor se conservaba y las figuras de los dos grupos anteriores. Su cuerpo es de menor tamaño más ancho y menos estilizado. A juzgar por su corto torax y sus fuertes

BIBLIOTECA

piernas, observamos que la valoración que hacía del cuerpo humano su pintor era muy diferente de la que hacían los de las otras figuras de los sub-grupos primero y segundo.

Quedan sin incluir en estos sub-grupos las figuras F-3, y y F-11. F-3 guarda algún paralelo formal y estilístico con las figuras del sub-grupo primero y F-5 con las del sub-grupo tercero.

F-3 es, no obstante, de menor tamaño y tinta más intensa que las del sub-grupo primero, aunque el planteamiento de su cuerpo y de sus piernas es muy semejante.

F-5 se acerca estilística y conceptualmente a F-7 (sub-grupo tercero), pero su tamaño es menor y la tinta está mejor conservada.

F-11 es, como puede verse en nuestro calco, muy diferente a como se reprodujo en otros trabajos. El pintor pudo haber imitado a F-7.

En la zona derecha del panel pueden distinguirse dos sub-grupos:

-El primero está formado por F-12, F- 14, F-24 y F-25 los cuales han sido resueltos de un modo muy parecido, y son de un tamaño muy similar. Las cabezas de estos personajes no son como se han reproducido en otros trabajos.

-El segundo sub-grupo está formado por F-13, F-15, F-18, F-19, F-21 y F-23. Todas ellas guardan similitudes entre sí, pues sus cuerpos son muy semejantes y de mayor tamaño que los del sub-grupo primero de ésta zona. Hay que señalar en este segundo sub-grupo, que es muy peculiar el modo como resuelven sus piernas, en las que se suele diferenciar con un angulo la flexión entre los dos tramos de cada una de las piernas, lo que contrasta con las del sub-grupo primero que son más cortas y rectas.

F-16 y F-27 también presentan entre sí paralelos indudables. F-28 y F-29 se veían muy mal y no es fácil establecer hipótesis sobre ellas y lo mismo sucede con F-20.

Como sucedía en la escena bélica del Cingle IX, dada la estructura de este tipo de escenas y dada las pocas diferencias estilísticas resulta dificil valorar con seguridad la evolución de esta escena.

CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
(Zona izquierda del panel:)						
1	Arquero	Filif.	5(Vert)	Ngz.		
2	Arquero	Filif.	5'5(Vert)	Ngz.		
3	Arquero	Filif.	4(Vert)	Ngz.		
4	Arquero	Filif.exp.	6(Vert)	Ngz.		
5	Arquero	Nat.est.	3'5(Vert)	Ngz.		

6	Arquero	Filif.	5(Vert)	Ngz.
7	Arquero	Nat.est.	6'5(Vert)	Ngz.
8	Arquero	Filif.exp.	5'5(Vert)	Ngz.
9	Arquero	Filif.exp.	5(Vert)	Ngz.
10	Arquero	Filif.exp.	6(Vert)	Ngz.
11	Arquero	Filif. tosco	4(Vert)	Ngz.
(Zona derecha del panel:)				
12	Arquero	Filif.tosco	3'5(Horiz)	Ngz.
13	Arquero	Filif.	3'5(Horiz)	Ngz.
14	Arquero	Filif.tosco	4'5(Horiz)	Ngz.
15	Arquero	Filif.	5'5(Horiz)	Ngz.
16	Arquero	Filif.	3'5(Horiz)	Ngz.
17	Arquero	Filif.	4(Horiz)	Ngz.
18	Arquero	Filif.	5'5(Horiz)	Ngz.
19	Arquero	Filif.	5'5(Horiz)	Ngz.
20	Arquero	Filif.?	3(Horiz)	Ngz.
21	Arquero	Filif.	3'5 (Vert)	Ngz.
22	Arquero	Filif.	3'5(Horiz)	Ngz.
23	Arquero	Filif.	5(Vert)	Ngz.
24	Arquero	Filif. tosco	5(Vert)	Ngz.
24A	Arquero	Filif.	3(**Inc.**)	Ngz.
25	Arquero	Filif.tosco	4(Horiz)	Ngz.
26	Arquero	Filif.	4(Vert)	Ngz.
27	Arquero	Filif.	5(Horiz)	Ngz.

***Nota:-** Debajo e F-24 aparecía muy desvaida F-24A.

-F-22 puede presentar problemas a la hora de interpretarlo como personaje de esta escena, dado el

diferente sentido de descripción y distinta actividad que presenta respecto a las otras figuras de la composición.

59. MAS BLANC. Ares del Maestre (Castellón)

Aunque a juzgar por lo que encontramos en antiguas referencias (PORCAR, J.B., 1935 y PORCAR, 1950) sólo han llegado hasta nosotros la figura de un bóvido y parte de una figura humana, pues cuando Porcar publicó el primero de estos trabajos sólo hace referencia a estas figuras.

60. EL SINGLE. Ares del Maestre (Castellón)

La descripción de A. Beltrán (BELTRAN, A., 1968, p. 187) nos parece muy interesante:

"Hay algunas figuras de color rojo oscuro, pero predominan las negras, y entre ellas hay escalas, hombres con manojos de cuerdas, antropomorfos con aspecto de arqueros, insectos a manera de enjambres y contornos de animales; además algunos signos blancos de aspecto esquemático. Los únicos dibujos publicados por Porcar son estrictamente esquemáticos y tardíos, de la Edad de Bronce, habiendo notables estilizaciones humanas en color blanco".

Núnca fué publicado y en nuestra opinión han surgido incluso confusiones entre este abrigo y el de El Cingle de la Gasulla.

61. RACO DE NANDO. Benassal (Castellón)

En este lugar encontramos siete espacios diferentes en los que se realizaron diferentes pinturas. Como hemos hecho en otras ocasiones los analizamos por separado, para valorarlos mejor, en mayor o menor medida, en función de sus pinturas.

En cada caso se citan las reproducciones de otros autores que nos sirvieron como primera referencia al comienzo de nuestro estudio, usando para la situación de las figuras los calcos de Gonzalez Prats (GONZALEZ PRATS, A., 1974, pp. 261-271 y "Paneles" I a IV). Anteriormente Chocomeli y Porcar habían reproducido el contenido de este abrigo al que llaman Els Covartjos (CHOCOMELI, y PORCAR, J.B. 1942, Lám. I).

RACO DE NANDO I.

En este panel sólo existe una abstracción de forma casi elipsoidal, rellena de trazos sueltos de color rojo vivo.

RACO DE NANDO II

Tenemos aquí algunas figuras que no aparecen en publicaciones antiguas, aunque fueron publicadas en el trabajo de Gonzalez Prats al que ya hemos hecho referencia (GONZALEZ PRATS, 1974). Es especialmente interesante la de R. Viñas, puesto que publicó algunas de las figuras inéditas hasta ese momento.

Nº 102.- ESCENA I (LAMS. CCLXXXI-CCLXXXII)

TEMA: CAZA Y PERSECUCION DE UN CUADRUPEDO

Tenemos en Racó de Nando II una composición en la que un arquero (F-2) persigue a un cuadrúpedo (F-1) que posiblemente es un jabalí, pues la estructura de su cuerpo y de sus patas es muy semejante a la de otros animales de la misma especie, representados en otros paneles de este mismo lugar.

Estas dos figuras debieron realizarse por una misma mano y en un mismo momento, pues tanto su color, como sus proporciones y el concepto estilístico empleados, así como el sentido de descripción NE-SO de las dos figuras ayudan a establecer esa relación.

El arquero corre trás el cuadrúpedo con la inclinación que marca su sentido de descripción. Las piernas del cazador aparecen completamente extendidas, mostrando el ritmo veloz de su carrera trás el animal, el cual muestra un ritmo semejante. Otro dato de interés es que alguna flecha aparece clavada en el cuerpo del animal, lo que refuerza el sentido narrativo de esta composición. También existen unos trazos detrás de las patas posteriores del cuadrúpedo que podrían corresponder a algún arma semejante.

La imágen de este arquero es muy similar a la de otros de zonas próximas, y fué realizada con un concepto

naturalista estilizado. Dicha estilización es más acusada, como en tantos casos, en la zona de su torax y de su cintura; el resto de su cuerpo es, sin embargo, muy naturalista y proporcionado. Fué una figura muy cuidada en su realización y de un gran detallismo,pues puede observarse su melena corta (probablemente sujeta con una diadema), sus calzones con jarreteras, arco, flechas, etc. El animal es naturalista en toda su silueta.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Jabalí?	Nat.	11'5 (Horiz)	R.v.	439	
2	Arquero	Nat.est.	8 (Diag.)	R.v.	440	

RACO DE NANDO III

En Raco de Nando III existe tan sólo un pequeño conjunto de figuras, entre las que podemos observar que se han empleado conceptos estilísticos muy dispares en su factura. La figura que domina el espacio con su presencia, es un ciervo naturalista de gran tamaño (31 cms. de longitud); además existen los restos de otras pequeñas figuras humanas (GONZALEZ PRATS, A., 1974, "Panel" III).

Nº 103.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCLXXXIII-CCLXXXIV)

TEMA: ¿CAZA DE UN CIERVO?

El estudio de las pinturas del Panel III nos confirmó que aunque hay un altísimo nivel de deterioro en muchas de sus figuras, parece que existió una escena acumulativa.

Lo conservado del ciervo F-1 muestra la buena factura de esta figura. Las proporciones de su cuerpo son muy correctas y, los restos de sus astas denotan la majestuosidad de la representación de este animal.

En su parte posterior, y en un plano más elevado que la línea superior de su cuerpo se pintaron los que parecen ser restos de dos figuras humanas (F-2 y F-3). La dirección en que este personaje corría le llevaría hacia el lugar que ocupa el ciervo.

Sobre este aparecen también otros trazos que en el calco de Gonzalez Prats (F-3 y F-4), pero debemos decir que **no encontramos en la actualidad suficiente evidencia para hablar con seguridad de identificación.**

A pesar de que en este caso contamos con pocos datos, como hemos visto, para hablar de composición, pensamos que ha existido aquí una escena acumulativa, dado que conocemos otros casos con características muy semejantes en las que

éstas se forman a partir de las incorporaciones motivadas por la presencia de grandes animales naturalistas, como ha debido suceder en este caso y como vemos, por ejemplo, en Val del Charco y tantos otros lugares.

Las diferencias estilísticas y conceptuales existentes entre las figuras de esta supuesta escena nos obligan a pensar que en este caso tenemos una composición que llegó a formarse en el momento que el pintor de la figura o las figuras humanas hace la incorporación al panel en función de la presencia del ciervo. No tenemos ningún otro dato que nos permita pensar que hubo una composición formada con figuras contemporáneas a F-1.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx..	Color	Núm.D. Neg.
1	Ciervo	Nat.	31(Diag.)	R.v.o.	441
2	*Humano	Filif.	6(Horiz)	R.v.o.	443
3	Humano	Filif.	3(Horiz)	R.v.o.	

*Nota: (Las medidas de F-2 corresponden a la pierna de esta figura, que es lo que de ella queda).

RACO DE NANDO IV

En este panel no contamos con ninguna composición. Tan sólo quedan ahí dos figuras de cérvidos naturalistas y unas manchas de difícil interpretación.

RACO DE NANDO V

Sólo existe aquí una extraña figura humana, cuyas características la hacen difícilmente clasificable.

RACO DE NANDO VI

Encontramos en este panel trazos que parece que han pertenecido a dos figuras humanas rojizas muy toscas y de muy pequeño tamaño (3 a 4 cms. de longitud máxima).

RACO DE NANDO VII

Todas las figuras bien conservadas de este conjunto (F-1 a F-6) están, como veremos, formando parte de una misma composición. Hemos numerado las figuras de izquierda a derecha, como aparece en nuestra reproducción del conjunto.

Nº 104.- ESCENA I (LAMS. CCLXXXV-CCLXXXVIII)

TEMA: CAZA DE JABALIES

En la parte central del espacio que ocupan las seis figuras (F-1 a F-6) que forman parte de esta escena, encontramos un conjunto de jabalíes (F-2 a F-5), que son de un tamaño muy semejante (9 a 11 cms.), representados en distintas posiciones. Todos son bastante homogéneos a nivel

conceptual, habiéndose pintado con un concepto naturalista tosco y con un mismo modo de resolver las distintas partes de las figuras. Sus cuerpos, sus cabezas y especialmente el modo como el pintor plasma patas, morros y orejas, es muy semejante. Esa homogeneidad obliga a pensar en F-3 a F-5 como producto de una misma mano. Habría alguna duda, sin embargo, sobre F-2, puesto que está más incompleto, restándonos la posibilidad de establecer comparaciones fiables con los otros jabalíes. Alguno de ellos aparecen con flechas clavadas sobre sus cuerpos (F-2, F-3 y F-4).

En la parte superior derecha de este conjunto fué pintado un arquero (F-6) que aparece apuntando hacia donde se encuentran esos animales, y especialmente hacia F-5. Algunas de las flechas clavadas en los jabalíes deben relacionarse con esta figura, a juzgar por el sentido de descripción que éstas muestran. La que aparece todavía bajo el control del personaje presenta la misma inclinación, tamaño, etc. que las otras.

En la parte inferior izquierda de estos animales se pintó otro arquero (F-1) muy semejante a F-6. Aunque este personaje está orientado hacia la zona que ocupan los animales, queremos señalar que en el lugar hacia donde su flecha apunta existe la cornamenta de un gran cáprido, al parecer naturalista y de mayor tamaño que las figuras de esta composición. No quedan más fragmentos de ese animal, pero es posible que, cuando se pintó F-1, este cáprido estuviera en

mejores condiciones y pudiera establecerse la relación con este arquero F-1. En todo caso ese cáprido parece representar una fase anterior a la que estudiamos en esta escena.

Las dos figuras humanas (F-1 y F-6) presentan también un concepto naturalista más estilizado y expresionista que los animales, pero de tendencia tosca como aquellos. A pesar de que se observan esas diferencias, se puede apreciar el interés del pintor por mostrar detalles específicos muy interesantes (peinados, objetos, etc.).

El sentido de descripción de los arqueros (F-1 y F-6) es O-E y E-SO respectivamente y, en este caso, son complementarios, dada la situación de sus posibles presas. Su ritmo tenso y su actividad (disparando con los arcos absolutamente en tensión) son muy coherentes, y muestran la intención narrativa y creadora del pintor. Todo nos lleva a pensar que la escena **debió de componerse en un mismo momento y, posíblemente, una misma mano realizó todas las figuras.**

La escena presenta novedades interesantes respecto a otros lugares. Una de ellas es que **existen animales en posiciones muy distintas y con sentidos de la descripción muy diversos que, sin embargo, pertenecen a esta escena.** Mientras que F-4 y F-5 fueron orientados de derecha a izquierda, con un sentido de descripción E-O, F-3 se orientó de izquierda a derecha y con un sentido de la descripción SO-NE. La homogeneidad de todos los aspectos ya comentados obliga a

considerarlos como parte de la misma composición. Esto es novedad porque, en general, no aparece esta variedad de posiciones, ya que en la mayoría de las composiciones las figuras de un mismo conjunto presentan unos sentidos de descripción (como indicadores de su movimiento) más afines.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Nat.est.exp.	7(Horiz)	R.v.o.	340	67
2	Cuadrup.	Nat. tosco	12(Horiz)	R.v.o.	341	67
3	Jabalí	Nat. tosco	9'5(Horiz)	R.v.o.	342	67
4	Jabalí	Nat.tosco	11(Horiz)	R.v.o.	343	68
5	Jabalí	Nat.tosco	10(Horiz)	R.v.o.	344	68
6	Arquero	Nat.est.exp.	12(Horiz)	R.v.o.	345	68

***Nota:** F-1 y F-6 son bastante toscos de trazado a pesar de su estilización. Su tinta es de la misma calidad y textura que la de los jabalíes.

ZONA XIV: VALLTORTA

3.3.4.3 ZONA XIV: VALLTORTA

Antes de comenzar el estudio de esta zona queremos hacer hincapié en la existencia de un abrigo inédito y de gran importancia, el cual al parecer sigue pendiente de estudio por uno de los especialistas que ha trabajado en la zona. Este lugar al que la gente del lugar conoce como Abrigo de Centcelles fué protegido con verjas hace algunos años, pero lamentablemente sus interesantes pinturas no han sido publicadas.

62. COVETA DE MONTEGORDO. (VALLTORTA) Tirig (Castellón)

En la ladera S.E. del monte que da nombre al abrigo y situado en su zona más alta encontramos la pared rocosa caliza de más de veinte metros de longitud, en el que se pintaron algunas figuras bastante originales. El lugar debe haber sido un paso natural de los animales en cualquier época, puesto que todavía sigue siendo cañada.

No contamos en este lugar con ninguna escena en la actualidad, pero si existen unos arqueros, cuya relación podemos analizar. Estas figuras fueron ya publicadas (VIÑAS, R., 1982, Fig. 147) y de ellas destacaremos los tres arqueros que ocupan la parte central de ese conjunto, a las que haremos referencia como F-1, F-2 y F-3 (de abajo a arriba respectivamente).

Nº 105.- GRUPO I (¿ACUMULATIVO?) (LAMS. CCLXXXIX-CCXC)

TEMA: ¿ARQUEROS DISPARANDO EN LA MISMA DIRECCION?

A pesar de que faltan datos para poder afirmar con seguridad que estamos ante unas figuras que están participando de una misma actividad (F-1, F-2 y F-3), lo cierto es que existen algunos aspectos formales y estilísticos comunes lo que nos permite pensar que posíblemente el pintor o los pintores que las realizaron buscaron plasmar la relación de estos personajes.

F-1 es el personaje de mayor tamaño y el único armado con arco. Tanto él como los otros dos personajes que se encuentran en la parte superior de donde éste aparece, están orientados de derecha a izquierda y su sentido de la descripción es NE-SO. Este viene marcado especialmente por la inclinación de su cuerpo y por el brazo adelantado de F-1, con el que sujeta el arco.

Tanto F-2 como F-3 son de un tamaño mucho menor que F-1, pero el concepto estilístico con el que fueron trazadas, y el modo de resolver todas las partes de sus cuerpos es muy semejante al empleado en F-1.

La postura en que todas ellas aparecen, con las piernas semiabiertas, y la posición de su cuerpo inclinada hacia adelante en todos los casos, parece indicar que aunque sólo

tenemos evidencia de la actividad que realiza F-1 (tensando su arco), la postura idéntica en la que se plasmaron los otros personajes debe de responder a una misma actividad, aunque en ese caso no contemos ya con la presencia de su arma habitual, debido al deterioro sufrido en la pintura.

Esas diferencias en el estado de conservación y el hecho de que F-1 se superponga a un trazo que dada su situación podría corresponder a un personaje semejante a los situados muy próximos F-2 y F-3, nos inclinan a pensar que F-1 se pintó en último lugar y, posiblemente, imitando a los anteriores tanto en su forma como en su actividad.

Parece interesante la postura muy inclinada hacia adelante de su cuerpo, ya que dispara hacia lo que existiría en un plano situado muy por debajo de ellos. Aunque no sea más que como hipótesis, no podemos evitar pensar que dada la situación de este abrigo, ésa sería una postura habitual en los cazadores que dispararan sus arcos desde un sitio tan elevado como éste.

La silueta del peculiar adorno de cabeza de F-1 en el trabajo de R. Viñas, al que ya hemos hecho referencia, no responde a la realidad. En nuestra opinión **esa silueta de casquete con bordes redondeados, que tanto nos sorprendía por su originalidad y porque no aparecía en otros lugares, parece que puede haber sido un penacho de plumas que sobresalía en la parte superior, aunque en este momento está muy mal**

conservado, por estar esa zona llena de pequeños desconchados que enmascaran su silueta real.

La representación de rasgos faciales en F-1 es un dato de interés, sobre todo si tenemos en cuenta que su pintor no resolvió el resto de la anatomía de su cuerpo de un modo naturalista.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Filif.exp.	(9 Diag.)	R.v.v.	1705	337
2	Arquero?	Filif.exp.	*(4 Diag.)	R.v.	1705	337
3	Arquero?	Filif.exp.	(5 Diag.)	R.v.	1705	337

*Nota: F-2 está incompleto, pues le falta la cabeza. Las proporciones de su cuerpo indican que debió tener unas dimensiones muy similares a las de F-3.

63. MAS D'EN SALVADOR. (VALLTORTA) Albocacer (Castellón)

El conjunto de pinturas de Mas d'en Salvador se encuentra en una zona prácticamente inaccesible, pues las calizas que lo conforman han sufrido un proceso de deterioro considerable. Es el conjunto más aislado y más occidental de La Valltorta.

Estas circunstancias han dificultado nuestro estudio, que se apoya en este momento en la bibliografia conocida.

Sin embargo no todas las pinturas de este lugar fueron publicadas, y las que lo fueron, sólo lo han sido de un modo incompleto hasta este momento (Viñas, R., 1982, pp. 112-114).

El conjunto está formado por dos agrupaciones de cavidades,pues el mencionado autor cita a uno de ellos formado por tres cavidades, al que hemos llamado Mas d'en Salvador I, y más tarde se refiere a otras oquedad con pinturas situadas "...al norte del escarpe..."; hemos llamado a este conjunto Mas d'en Salvador II.

MAS D'EN SALVADOR I

En la primera oquedad aparecen tan sólo unas manchas de pintura.

De la segunda oquedad conocemos una figura humana muy tosca que parece trepar por un elemento longitudinal (VIÑAS, R., 1982, Fig. 150). Alrededor suyo existen elementos cruciformes. En opinión de Viñas se trata de una escena de recolección y posíblemente lo haya sido, pero la información gráfica que conocemos no nos permitIió estudiar el conjunto más seriamente.

De la tercera oquedad conocemos tan sólo los comentarios publicados por el mismo autor sobre lo que ahí existe:

"Otra probable escena de recolección a juzgar por un trazo similar al anterior y a cuya parte más elevada acuden otras supuestas aves alineadas verticalmente con las alas hacia atrás, provocando la sensación de una dinámica de vuelo" (VIÑAS, R., 1982, p. 112).

En esta cavidad existe tambien al parecer un arquero con arco y flechas y varias figuras humanas incompletas.

MAS D'EN SALVADOR II

Las oquedades de Mas d'en Salvador II se encuentran en la zona más alta del cingle.

Sabemos que existen diferentes pinturas en las distintas oquedades, pero sólo conocemos la figura de un bóvido de color vinoso, que fué realizado con un concepto muy naturalista y sobre una zona de la pared muy alisada.

64. CINGLE DE L'ERMITA (VALLTORTA) Albocacer (Castellón)

En este lugar contamos con cinco paneles con pinturas, repartidos a lo largo de cien metros, la mayor parte de las cuales han sido publicadas por R. Viñas. (VIÑAS, R., 1979-80, pp. 5-8 y Figs. 6-10). Existen figuras realizadas con conceptos pictóricos muy diversos, algunas de las cuales están formando composiciones de un variado interés.

Existen referencias a los materiales líticos del abrigo II, los cuales podrían tener alguna relación con Cocina IV (Gusi, F., 1975, pp. 39 a 50), aunque fué un material escaso y tipológicamente poco variado en opinión de Gusi, respecto a otros yacimientos con materiales similares, como son los de Albarracín, Bajo Aragón, Tarragona y los de Los Planells de la Valltorta.

Solo queremos destacar que la única figura de este Abrigo II (Cingle de l'Ermita II) es un cérvido (parece una cierva) que corre de derecha a izquierda y que presenta un concepto naturalista bastante cuidado.

CINGLE DE L'ERMITA I

En este panel no existen composiciones, pero se pintaron tres arqueros, otras dos figuras humanas que debieron serlo también, un cáprido herido y otras figuras que en la actualidad están muy incompletas. No existe relación entre ellas y los conceptos empleados son tremendamente toscos.

Como dice R. Viñas algunos de los arqueros .."están en posición de disparar hacia la diaclasa actual del acceso" (VIÑAS, R., 1982. p. 114).

CINGLE DE L'ERMITA II

Como ya dijimos, al hacer referencia a los materiales arqueológicos de este yacimiento, sólo existe ahí la figura de un cérvido.

CINGLE DE L'ERMITA III

De este abrigo sólo hemos podido conocer la existencia de unas manchas que en opinión de R. Viñas pueden ser "...rastros en color rojo, que parten de un orifício de la pared, como si se tratara de ilustrar la guarida de un pequeño animal" (VIÑAS, R. 1982, P. 116).

CINGLE DE L'ERMITA IV

En este abrigo se encuentra la agrupación más importante de figuras de todo el conjunto de abrigos de este cingle, la mayor parte de las cuales fueron calcadas hace pocos años por R. Viñas (VIÑAS, R., 1979-80, p. 116).

En él se pintaron varias composiciones de variada temática. Entre ellas cabe destacar la Escena II, en la que, como veremos, se recoge un tema que no volvemos a encontrar en otros lugares y del que hemos conservado algún detalle especialmente interesante.

Nº 106.- ESCENA I (¿ACUMULATIVA?) (LAMS. CCXCI-CCXCII)

TEMA: CAZA DE UN CUADRUPEDO

Esta composición fué interpretada como tál por R. Viñas. Está formada por un personaje masculino (F-2) y un cuadrúpedo (F-1), que podría ser un jabalí. Este autor interpreta que está integrada por "...un cazador y un animal a la carrera alcanzado por un par de flechas, una al dorso y otra en el abdomen" (VIÑAS, R., 1982, P.116 y Fig.9)

El animal corre de derecha a izquierda con un sentido de la descripción NE-SO muy forzado, pués sus patas delanteras se encuentran en un nivel muy inferior al del resto de su cuerpo, en el cual se observan las supuestas flechas de las que hace mención R. Viñas. No obstante, dada la continuidad longitudinal del trazo a uno y otro lado del animal, podría tener otras interpretaciones. A pesar de todo ello hay que indicar que la tosquedad del mismo y su color hacen pensar que es fruto de la misma mano que realizo el arquero.

A su izquierda, y a un nivel equivalente al que ocupa el cuerpo del animal se pintó F-2 que lleva en su mano un objeto que parece ser su arco. No podemos asegurar que el personaje se dirija hacia el lugar que ocupa el animal, dado que el elemento más indicativo en este caso serían sus pies, y éstos no se conservan. Aún así la inclinación de su cuerpo

hace que podamos presumir que este personaje se aproximaba hacia el animal.

El concepto estilístico de estas figuras no es homogéneo, pués mientras que el animal, a pesar de su deterioro muestra rasgos naturalistas, especialmente claros en sus patas y pezuñas, el supuesto arquero es una figura muy tosca.

También existe una clara diferencia de color entre ambas figuras, pués el arquero es de un rojo vinoso bastante más vivo que el del animal.

Todo parece denotar que aunque el concepto estilístico y el color son indicadores de diferencias significativas, que nos hacen pensar en dos momentos para la ejecución de ésta composición, esta se logró con la incorporación del arquero y sus armas. El ritmo y la actividad de estas figuras ayudan a establecer su relación también, de modo que el arquero se incorpora en una postura indicadora de gran velocidad, lo que es coherente con la carrera que indica la postura del cuadrúpedo.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Nat.tosco	4 (Vert.)	R.v.v.	1699/1700	--
2	¿Jabalí?	Nat.	8 (Horiz)	R.v.o.	1699	--

Nº 107.- ESCENA II (LAMS. CCXCIII-CCXCIV)

TEMA: ¿RITUAL RELIGIOSO?

Aunque R. Viñas interpreta como escena al conjunto de figuras de este panel: "...formada por figuras humanas en distintas actitudes, las cuales podrían interpretarse como una danza", en la que incluye las dos figuras (F-1 y F-6) que se encuentran en la parte superior y en la parte inferior del conjunto central. Queremos señalar que, en nuestra opinión, estas figuras no forman parte de esta composición, como veremos más adelante (VIÑAS, R., 1982, Fig. 157).

Hemos numerado a los personajes de arriba a abajo y de derecha a izquierda, como puede verse en nuestro calco.

Analizando el conjunto podemos observar que existe un punto focalizado al que se dirigen por su acción o su postura (como indicativos de un sentido de descripción convergente) unos cuantos personajes: principalmente F-3 a F-5.

F-3 y F-5 alargan sus brazos hacia el punto en el que se encuentra lo que parece que es también una figura humana (F-4) de muy pequeño tamaño, quizá un niño; aunque es dificil reproducir su estructura en un calco, dado que la tinta está muy diluida en alguna de las zonas de lo que sería la estructura de su cuerpo.

Es especialmente interesante la perspectiva de F-3 y F-6, las cuales nos muestran que estos personajes se representaron con una postura semiladeada (zona posterior de sus cuerpos), y a juzgar por las posturas de sus cuerpos, están orientadas hacia el mismo punto de atención al que ya nos hemos referido.

A la derecha de este grupo principal (F-3 a F-5) se pintó otro personaje bastante tosco (F-2) que fué plasmado con los brazos adelantados, y cuyo sentido de descripción, según se representaron sus pies, parece alejarle del conjunto mencionado.

También F-1, situado en la parte superior izquierda, es una figura muy tosca, que fué pintada en una postura semiinclinada hacia delante (lugar en el que se encuentran F-3 a F-5). Su tosquedad le aproxima más a F-2 y, en nuestra opinión, no hay suficiente evidencia como para que pensemos en su relación con lo que, en nuestra opinión, es la escena II.

Existe una figura muy semejante a F-1, muy próxima a la conocida figura portadora de un bucráneo de El Cingle (situado muy próximo a Cueva Remigia). Sus posturas, conceptos estilísticos, así como los objetos inexplicables que ambos llevan en sus manos, podrían reflejar objetos similares. En todo caso queremos tan sólo señalar que, en los dos casos, se encuentran próximos a figuras poco comunes que

se asocian a temas poco habituales y cotidianos.

En la parte inferior del conjunto analizado existe otra figura (F-6), interpretada por R. Viñas como portadora de un arco. En nuestra opinión no hay ningún elemento que pueda hacernos pensar que es parte de la Escena II, puesto que está realizando una actividad diferente, y tiene un sentido de descripción distinto a las demás figuras próximas, lo que no ayuda a esa asociación y, como veremos, puede estudiarse con otro sentido.

Se ha clasificado el tema de esta composición como la posible representación de un ritual, siendo consecuentes de lo difícil que es realizar esta aseveración. No obstante queremos dejar al menos planteada la cuestión, en cuanto que ésta es una de las pocas composiciones en las que los personajes están realizando una actividad que ayuda a su asociación, aunque ésta siga siendo incomprensible.

El hecho de que ninguna de las figuras esté realizando las más conocidas actividades de caza, lucha, etc. y el que sean fruto de una mano muy hábil, como puede apreciarse (F-3 a F-5) parece indicar que realmente su pintor plasmó un hecho menos cotidiano que los que normalmente se representaron en otros lugares.

Este hecho, resumido en la presencia de estos personajes orientados (incluso uno de ellos con sus dos brazos extendidos) hacia ese lugar, donde se pintó una pequeña y deteriorada figura humana, nos hace pensar que estamos ante una de las composiciones más peculiares, y que podría ser una de las pocas escenas en las que se expresa algo no cotidiano conectado con un hecho simbólico.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
3	Humano	Nat.	4 (Inc)	R.v.	1702	- -
4	Humano	Nat.	4'7 (Vert)	R.v.	1702	- -
5	Humano	Nat.	4'7 (Vert)	R.v.	1702	- -

Nota: Los tamaños de las figuras son aproximados. No obstante las variaciones jugarían con las diferencias que existen entre ellas.

Nº 108.- ESCENA III (LAMS. CCXCV-CCXCVI)

TEMA: HUMANO TREPANDO

En este caso tenemos la representación de una figura humana (F-11) que trepa o se descuelga por un elemento longitudinal representado mediante un trazo discontínuo en la actualidad.

Las manos de este trepador están en contacto con este elemento.

R. Viñas se refiere a esta composición como una "...escena de recolección en la que observamos trepando por una rama o tronco tres figuras humanas que quizá podrían ser la misma repetida en distintos momentos..." (VIÑAS, R., 1982, pp. 116). Esta es, en nuestra opinión, una hipótesis muy interesante que podría responder, como hemos visto en otros casos, al hecho de intentar expresar dos momentos de un mismo hecho, lo cual sería una innovación por parte de sus creadores.

La intención de realizar una composición por parte del pintor queda bastante clara, aunque no consideremos como parte de ella a los otros posibles trepadores que ahí parece que se pintaron. F-11 está en una posición coherente e indicativa de su actividad, aunque no conozcamos qué la motivó. La postura en la que se pintó su cuerpo es muy

semejante a las que encontramos en otros lugares con composiciones en las que se refleja este mismo tema.

Aunque existen otras manchas de pintura que podrían ser restos de otros personajes en una actitud similar a lo largo de todo el trazo (posible liana o cuerda), la única zona que presenta mayores evidencias de composición se encuentra asociada a la parte más baja del elemento por el que trepa este personaje.

En la zona inmediatamente inferior a F-11 existe otro personaje (F-12) que está muy deteriorado. Aunque la tinta de su trazado está muy perdida, parece que podría sujetarse de F- 11, hacia el cual parece que dirige su brazo. Puede decirse, con bastante fiabilidad, que ha debido ser una representación semejante a la de F-11.

Las manchas a las que hemos hecho referencia deben haber sido igualmente otros trepadores que en este momento son difíciles de identificar, pero su mal estado aconseja apuntar tan sólo este hecho, pues no es muy posible efectuar otro tipo de análisis en este momento.

Se ha calcado tan sólo el fragmento de este conjunto longitudinal en el que aparecen F-11 y F-12, por diversos problemas, aunque este elemento tiene, sin embargo, una longitud total de unos 70 cms.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
11	Trepador?	Nat.tosco	5 (Vert)	R.v.v.	1702	- -

CINGLE DE L'ERMITA V

En este panel no existen composiciones, pero existen algunas manchas de pintura y varios personajes.

65. EL CIVIL. (VALLTORTA) Tirig (Castellón)

El conjunto de covachos conocido como El Civil se encuentra a una altitud de 430 mts. s.n.m. y a unos quince metros sobre el fondo del barranco, en su margen izquierda. Aunque por él no circula agua normalmente, todavía existen en las proximidades "tolls" en los que se acumula agua durante algunos períodos del año. La buena localización de este lugar y su propia estructura hace que el lugar todavía sea idóneo para el control de la caza.

El conjunto está compuesto por tres espacios ligeramente diferenciados. En los dos primeros existen tan sólo animales aislados, mientras que en el tercero tenemos varios paneles con un número importante de figuras y con algunas composiciones.

Estudiaremos el contenido de los abrigos siguiendo el orden empleado por Obermaier y Wernert (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919). De ese modo, numeramos los abrigos en orden a su situación desde su extremo occidental al oriental, respetando también la numeración que estos autores adjudicaron a las figuras. Hemos empleado las reproducciones de su publicación y la numeración que se les da a las figuras como una primera referencia, y hemos revisado otros trabajos posteriores (CABRE, J., 1923; CABRE, J., 1925; BELTRAN, A., 1968 y VIÑAS, R., 1982).

No todas las reproducciones que se realizaron de estas figuras son fieles a la realidad, pero, por razones obvias, como sucede con otros lugares, no podemos reflejar en este trabajo todas esas diferencias. De ese modo nos centramos tan sólo en aquellas figuras que pertenecen a las composiciones existentes.

.EL CIVIL I

En este covacho encontramos la mitad posterior del cuerpo de un cuadrúpedo de rasgos naturalistas. Está orientado hacia la derecha y es de un color rojizo bastante oscuro.

.EL CIVIL II

En este covacho se conserva un cáprido incompleto orientado hacia la izquierda. Como sucede con la figura anterior presenta algunos rasgos naturalistas y su color es rojizo oscuro.

.EL CIVIL III

En contra de lo que sucede con los otros dos abrigos, éste es de gran tamaño. Dentro existen tres concavidades muy poco diferenciadas. Además de ésto, en su pared exterior, existen también otras pinturas.

Aunque podría forzarse la división de los conjuntos de personajes en tres unidades independientes, apoyándonos en la

existencia de algunos paneles menos protegidos y de otros espacios más cóncavos, la marcada continuidad de las imágenes entre unos y otros parece aconsejar que se trate a todo este conjunto como una unidad.

En el pimer espacio se encuentran F-1 a F-21 (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919, Figs. 7 a 10 y Lám. VI); en el segundo existe otro gran grupo que parece tener una cierta homogeneidad: F-22 a F-69 (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919, Figs. 11, a 18 y Lám. IX); por último, en el extremo occidental encontramos el conjunto más variado y con mayor número de figuras: F-70 a 102 (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919, Figs. 19, a 28 y Láms. XII, XIII.

Desgraciadamente las figuras de El Civil han sufrido muchas agresiones, debido en parte al fácil acceso a este lugar, que se encuentra en una zona muy baja sobre el barranco y muy próxima a zonas de paso.

En El Civil III se encuentra representada una variedad importante de conceptos estilísticos que van desde animales naturalistas hasta representaciones abstractas, así como algunas figuras humanas de rasgos muy expresionistas y otras de rasgos más simplificados.

Algunas de las figuras más sorprendentes de este conjunto han sido reproducidas en muchas publicaciones de

caracter científico y en otras de caracter divulgativo. Esto ha sucedido especialmente con las de la parte central del panel, en el que se encuentra el conjunto de arqueros más conocido (F-41 a F-68).

Nº 109.- ESCENA I (¿ACUMULATIVA?) (LAMS. CCXCVII-CCXCVIII)

TEMA: CAZA DE UN CAPRIDO

Sobre un pequeño espacio de catorce centímetros de longitud encontramos dos pequeñas figuras: un cáprido (F-5) y un arquero (F-6), los cuales forman esta primera composición.

El cáprido esta muy deteriorado, pero lo que de él se conserva parece indicar que pudo realizarse con un concepto naturalista, posíblemente tosco. El humano, realizado en un concepto casi filiforme, pero reflejándose su melena y sus pies, corre hacia él, llevando un arco en su mano atrasada, pues existe un trazo curvo que sobresale por la parte delantera del tórax de este personaje.

A pesar de los rasgos casi filiformes con los que se pintó su cuerpo, la figura muestra que se cuidó especialmente la silueta de su cabeza, así como sus piernas y pies.

Estos detalles no se apreciaban en la reproducción de Obermaier y Wernert. Sin embargo algunos de esos aspectos son interesantes para nuestro análisis, porque la postura de su pierna adelantada y de su pie nos indica que este personaje

se dirigía hacia el cáprido que parece que ya ha sido cazado.

Aunque la escena es muy sencilla presenta un sentido de la descripción coherente, pues evidencia la voluntad del pintor por relacionar a estas figuras.

La agresión ya había sucedido ya al parecer, puesto que unos trazos (posibles flechas) se pintaron a la altura del bicho, y también aparece un trazo de mayor tamaño a la altura de su pecho, que podría ser el resto de otro arma, aunque en las condiciones actuales es dificil asegurarlo.

No podemos asegurar que ambas figuras fueran pintadas por una misma mano y en un mismo momento, pues aunque sus colores son muy similares, sus tamaños parecen un tanto desproporcionados.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
5	Caprido	Nat.tosco?	7 (Horiz)	R.v.	1564	339
6	Humano	Filif.	5 (Vert)	R.v.	1564	339

Nº 110.- ESCENA II (ACUM.) (LAMS. CCXCIX-CCCII)

TEMA: CAZA DE UN JABALI

Como puede verse existe una gran diferencia entre nuestros calcos y los que aparecen en la publicación mencionada de Obermaier y Wernert. A pesar de que éste es un problema bastante frecuente, queremos decir que no ocure lo mismo con todas las figuras de El Civil publicadas por estos autores.

Esta escena está formada por F-9 a F-11, más F-14 y F-15A, las cuales se encuentran a la derecha de la escena anterior, en un nivel algo superior. Como veremos se trata de una escena acumulativa a la que ya hicimos referencia en otro trabajo (SEBASTIAN, A., 1986).

F-14 es un jabalí de caracteristicas naturalistas muy toscas, y el resto de las figuras mencionadas son pequeños arqueros, que parece que fueron pintados en función de la presencia previa de este animal, al que apuntan claramente a alguno de los personajes con sus flechas.

Muy cerca de ese conjunto se encuentran otras dos figuras (F-12 y F-13), pero ninguna de ellas reune las características necesarias para asociarlas con esta Escena II, puesto que F-12 es un cérvido aislado (no existe otro ejemplar de su especie cerca de él), al que no se dirige

ninguno de los cazadores.

Tampoco F-13 (definida en alguna ocasión como figura femenina), parece poder asociarse con el resto de figuras próximas, pues aunque se encuentra delante del jabalí, su postura no nos proporciona información suficiente como para definir su actividad. Ambas figuras parecen ser incorporaciones aisladas de algún pintor que no supo reflejar la relación del ciervo y de esa posible figura femenina con ninguna de las otras, si es que lo intentó.

Aunque parece que una de las manos de F-13 se dirige hacia la cabeza del jabalí, la tosquedad de la imágen no permite que comprendamos ni la intencionalidad de su creador, ni que podamos alcanzar una mayor comprensión de esta figura.

Los personajes relacionados con este suido presentan unas características formales y estilísticas variadas, aunque todos ellos están realizando una **veloz carrera** en dirección hacia donde éste se encuentra.

Las diferencias estilísticas de esos personajes no impiden que veamos que todas ellas parecen haber sido pintadas en función de la presencia del jabalí. Su sentido de descripción les lleva, en todos los casos señalados, al lugar que ocupa este animal, y sus posturas reflejan su actividad cinegética en casi todas ellas, a excepción de F-9 figura de características pseudoesquemáticas, ya que sus propias

características nos impiden llevar más allá nuestro análisis.

No podemos ver completa a F-11, pero su postura e iconología permiten que pensemos que se trata de un cazador.

Hay que señalar, sin embargo, que incluso en F-9, la postura de este personaje se forzó tremendamente y que el plano inclinado imaginario sobre el que se pintó, es muy expresivo de la voluntad que tuvo su pintor por plasmar la relación de este personaje con el jabalí.

Las diferencias más acusadas entre la realidad existente en los paneles y las reproducciones de Obermaier y Wernert son apreciables en distintos aspectos:

-F-10: No presenta ningún adorno con una estructura similar a un tocado de plumas. Tan sólo existen manchas de color alrededor de su cabeza, que nada tienen que ver con la silueta de un adorno un adorno de las caracteristicas plasmadas en el trabajo de dichos autores. sin embargo puede apreciarse que la parte superior de su cabeza tiene una silueta semicircular, según aparece reflejada en nuestro calco.

-F-15A: Tampoco parece tener un adorno sobreelevado, sino que parece que se plasmó la silueta de un peinado, que parece una melena corta que hoy está bastante difuminada. Es interesante observar que en otro calco reciente de esta

figura (VIÑAS, R., 1982) ya se interpretó como un personaje de cabeza redondeada. En la parte superior de su cabeza existe una mancha de pintura que pudo confundió a Obermaier y Wernert, llevándoles a reproducirla como si este personaje llevara un historiado y prominente tocado.

-F-11 es también muy diferente, como puede apreciarse. Aunque está en muy mal estado puede observarse todavía la forma de su cabeza con silueta de melena corta, así como la inclinación de su cuerpo, la cual ayuda a que pensemos en su relación con el jabalí.

Otras cuestiones de interés se relacionan con otras figuras. Parece que F-15B tan sólo fué esbozada por su creador. Dado lo incompleto de esta figura no podemos asegurar que sea parte de esta composición. Podría tratarse de un añadido mucho más reciente, a juzgar por lo inusual de su estructura.

F-9 es más interesante de lo que pudiera parecer en un primer momento, pues presenta paralelos con algunas figuras que hemos llamado pseudoesquemáticas por mantener una estructura de cuerpo cuya anatomía es comprensible, mientras que sus cabezas fueron reducidas a un trazo lineal. Tenemos otros ejemplos similares en distintos abrigos de Albarracín, como en el abrigo de las "Figuras amarillas" o en el de "Figuras diversas".

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
9	Humano	Pseudoesq.	(9'5 Diag.)	R.vc.	1567	339
10	Arquero	Filif.	(4'5 Diag)	R.v.	1568	339
11	Humano	Nat.est.	*(5'5 Vert)	R.v.	1569	339
14	Jabalí	Nat.tosco	32 (Horiz)	R.v.o.	1571/1572	340
15A	Arquero	Nat.est.	10 (Diag)	R.v.o.	1573	340

* **Nota:** F-11 está muy incompleta. Sus dimensiones corresponden a los fragmentos que de ella quedan.

Nº 111.- ESCENA III (LAMS. CCCIII-CCCIV)

TEMA: FALANGE

En la parte inferior de la escena anterior existen unos trazos que aparecían en el calco de Obermaier y Wernert como algo similar a un vegetal, al que se refirieron como "embrollo de rayas de las que algunas se dan a conocer claramente como figuras de piernas humanas." (OBERMAIER, H. y WERNWERT, P., 1919, P. 27). **Estos trazos son, sin embargo, un conjunto de minúsculas figuras filiformes, los cuales parecen representar a una falange (F-18), como las que hemos visto en otros lugares realizadas con estas mismas características.**

Aunque conocemos otros ejemplos más cuidados, parece que su autor realizó aquí cuatro figuras alineadas, pintadas con un trazo simple con el que configura unos cuerpos muy

semejantes.

El personaje que se encuentra a la izquierda del grupo parece que fué el más cuidado. Puede observarse todavía su cabeza, cuya silueta puede responder a un peinado de melena corta y también existen unos trazos longitudinales, paralelos a su tórax que deben corresponder a sus brazos.

Sobre la cabeza del personaje que se encuentra a la derecha del anterior existen unos pequeños trazos verticales que deben estar indicando la silueta de su tocado (¿emplumado?). A continuación aparecen unos trazos que presentan mayor dificultad para su interpretación.

Las siluetas arqueadas que aparecen sobre todo el conjunto, nos confirman el buen camino de la interpretación que hemos realizado del conjunto de personajes como falange de arqueros.

A la derecha de esta falange, en un plano más elevado, y superpuesta a las siluetas arqueadas que hemos mencionado, existe un personaje muy tosco pero bastante completo (F-18A), del que en el calco que nos sirve como referencia sólo se reprodujeron sus piernas; sin embargo puede observarse el torax, la cabeza y un brazo levantado.

Este personaje no guarda en nuestra opinión ninguna relación con el conjunto que acabamos de analizar, pues

mientras que contamos con datos sobre la homogeneidad (tamaño, concepto estilístico, postura, actitud, etc.) de los anteriores, este personaje es de menor tamaño, muy tosco y presenta una actitud y un color que no nos permite establecer la relación con nuestra falange. A pesar de ello la superposición ha de ser valorada como tal.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
18	Falange	Filif.	16(Vert)	R.vc.	1576	340

Nº 112.- ESCENA IV (LAMS. CCCV-CCCVI)

TEMA: CAZA DE UN CUADRUPEDO INDETERMINADO

Muy lejos de las composiciones anteriores, en el extremo derecho del panel encontramos esta otra escena. En medio hemos dejado un importante conjunto de figuras, pero no hemos encontrado entre ellas ningún conjunto en el que haya quedado demostrada la intención de realizar una escena coherente.

En toda esa zona del panel en la que no existen escenas, se encuentran, sin embargo, varios "Grupos", algunos de los cuales reune a los más conocidos arqueros de El Civil. Analizaremos esos grupos a continuación de las "Escenas", como hemos hecho en otros casos.

Como sucede en la mayoría de las escenas de este lugar, esta Escena IV tiene un planteamiento muy sencillo, y en ella

intervienen tan sólo dos figuras (F-84 y F-85).

F-84 está muy perdida pero su silueta indica que es lo que queda del cuerpo de un animal. A su derecha existe un arquero, cuya tinta es muy ténue, pero todavía podemos ver la postura de su pierna adelantada y estirada **(no doblada como se reflejó en el calco que nos sirve de referencia).**

El sentido de descripción de la escena es muy coherente (E-O), pues el arquero tiene su brazo adelantado, y en él mantiene su arco, con el que dispara a F-84. No existen otros arqueros que participen en esta cacería, aunque existen otras figuras de personajes similares cerca de esta figura. Sin embargo los tamaños y actitudes de esos personajes, (como F-74 y F-75 por un lado y, F-76 y F-79 por otro) parecen tener sentido por sí mismos y serán analizados más adelante.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif. Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
84	Animal *??	*10 (Horiz)	Rjz.	1646	339
85	Arquero Nat.est.exp.	19 (Diag)	Rjz.cl.	1656	339

***Nota:** No es posible hablar con una cierta seguridad sobre cual fué el concepto estilístico empleado en F-84. Además de éso, dadas las circunstancias de conservación no podemos conocer sus dimensiones, las medidas como en otras ocasiones similares corresponden a lo que de ella queda.

Nº 113.- ESCENA V (¿ACUMULATIVA?) (LAMS. CCCVII-CCCVIII)

TEMA:CAZA DE UN CERVIDO

Esta composición está formada por las figuras de un cérvido (F-98) y un pequeño arquero (F-97). A la izquierda de éste existen unos trazos (no identificables en ningún caso como falange) que en este caso sí parecen estar reflejando la idea que el pintor tenía de un vegetal (F-96), aunque Obermaier y Wernert lo definan como "dibujo indeterminable" (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919, P. 43).

Este es, en nuestra opinión, uno de los pocos casos en los que podríamos apreciar la voluntad de su pintor por transmitirnos una cierta idea de paisaje, lo que de por sí supone una novedad y un planteamiento interesante.

Dada la posición en la que encontramos al arquero (de perfil y disparando con un sentido de la descripción SO-NE), el "arbusto" quedaría a sus espaldas. El cérvido (F-98) llega en una veloz carrera hacia donde se encuentra el arquero esperándole, tensando su arco y apuntando hacia el animal.

Podríamos pensar que el arbusto sirve de resguardo de algún objeto de este personaje, pues en la parte izquierda de ese vegetal existe una silueta "a modo de bolsa" de la que surgen unos trazos alargados. Los trazos ondulantes que la configuran parecen indicar que se trata de un objeto

realizado con una materia flexible.

El cérvido (F-98) presenta paralelos estructurales y estilísticos con los de la más conocida escena de Els Cavalls. En aquella también existen arqueros esperando a los cérvidos que llegan en una veloz carrera, los cuales presentan una posición muy semejante a la de este animal.

También en este caso la presencia del animal debió motivar el que se pintara el arquero (F-97). Esto no se aprecia, sin embargo, en el calco de Obermaier y Wernert, debido al desajuste entre la realidad y su reproducción de estas figuras, las cuales fueron muy simplificadas en su calco.

Además de todo ésto existen trazos que representan armas clavadas en el cuello y en la parte posterior del cuerpo del animal que no fueron calcadas en su día.

En la parte superior del arquero existe otro cuadrúpedo muy tosco, que debió ser añadido en un momento posterior a la realización de las figuras de esta escena, pues su pata delantera se superpone a la flecha de F-97. El pintor de ese animal no consiguió (si es que lo intentó) incorporarlo a esta composición. Tanto su sentido de descripción, como su concepto tosco, separan también conceptualmente a esta figura de los personajes que forman esta escena.

La conservación de la parte posterior del cérvido de esta escena (F-98), así como la mayor parte de este arquero (F-97) deja mucho que desear, pues su tinta está muy perdida. **La tinta de F-98 es además desigual en distintas zonas de su cuerpo, aunque no se aprecian repintes.**

El ritmo de la escena y la actitud de la figuras (F-97 y F-98) es coherente y ayudan también a la comprensión de la existencia de una composición; el arquero fué plasmado mostrando la tensión de su cuerpo (preparando el arco) y la espera, dado que el animal baja hacia el lugar que él ocupa. El cérvido fué plasmado con gran habilidad con un concepto naturalista y de un modo muy proporcionado, más acusado de lo que se aprecia en el calco que sirve de primera referencia.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
96	Arbusto	Nat.	16 (Vert.)	R.v.	1668	348
97	Arquero	Nat.est.	*10 (Vert)	R.v.	1669	348
98	Cérvido	Nat.	10 (Horiz)	R.v.	1671	349

***Nota:** F-97 está incompleto. Debió ser un poco mayor.

Nº 114.- ESCENA VI (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCIX-CCCX)

TEMA: CAZA DE UN CAPRIDO

Aunque las figuras de esta escena presentan un nivel de deterioro muy avanzado, existe, como podremos ver, una

composición bastante clara entre F-100 (arquero muy expresionista de color negro) y F-101 (cáprido naturalista).

El primero está situado a la izquierda del animal, desde donde le apunta, según indica la posición y la orientación de sus brazos y el animal fué pintado corriendo hacia el lugar que en la actualidad ocupa el primero. Podemos apreciar que F-101 era una figura muy cuidada y como el pintor reflejó con muy buen estilo su cabeza y su cornamenta.

El sentido de descripción de estas dos figuras, situadas prácticamente en un plano horizontal, da un resultado convergente para el conjunto.

En el calco de Obermaier y Wernert se cortó la figura humana a la altura de sus caderas. Sin embargo los restos de sus piernas nos muestran cual era la posición de este arquero. Lo que queda de sus brazos refuerza la imagen del arquero, ya que muestra que fué plasmado con la postura característica en la cual un brazo se dobla en absoluta tensión para disparar la flecha, mientras que el que queda en la parte anterior está estirado hacia delante sujetando un arco, que en este caso no se conserva. Este personaje está muy deteriorado, pero como puede apreciarse en nuestro calco, éste no era casi esquemático, que es como se reprodujo en la publicación mencionada.

El cáprido fué pintado en un color rojizo en principio, pero **sobre ese color se aprecia en su cornamenta una tinta negra**, lo que nos obliga a pensar que cuando se pintó el arquero ya existía este animal, repintandose entonces probablemente parte de la cabeza del animal.

Dado que el negro es un color tan poco habitual en esta zona, y que el arquero es de ese mismo color, y muy diferente, conceptualmente, de la mayoría de figuras de La Valltorta, y en general en el Maestrazgo, tenemos que pensar que este personaje fué realizado con posterioridad al cáprido rojizo de cornamenta negruzca, y que como sucede en tantas ocasiones la realización del arquero fué motivada por su presencia.

Este dato tiene interés como indicativo de la evolución de fases estilísticas. Otro dato de interés es que este tipo de composiciones muy simples, en las que aparecen conceptos poco habituales, se realizan en éste y en otros abrigos en zonas marginales de los paneles importantes.

Las concentraciones de figuras más notables de este panel, las cuales son además muy numerosas y homogéneas, no se encuentran en esas zonas marginales, sino en las mejores zonas de su muro.

Sería quizá un tanto aventurado, pero, de momento, podríamos hipotetizar sobre la posibilidad de que en primer

lugar se fueran ocupando las zonas más centradas, y más tarde se ocuparan los extremos. Sin embargo en este caso llama la atención que es en esas zonas "marginales" en las que se realizaron las pocas escenas.

Es un hecho a tener en cuenta, ya que como vamos viendo, un abrigo con figuras de tanto interés y tan peculiares como las de El Civil no conserva en la actualidad grandes escenas. Parece que importó más la importante presencia de algunas figuras que plasmar composiciones elaboradas.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
100	*¿Arquero?	Nat.est.exp.	*8 (Vert)	Negro	1674	341
101	Caprido	Nat.	14'4 (Horiz)	R.v.	1675	341

*Nota: F-100 no conserva su arco, pero su postura le identifica como tal. No se conservan sus piernas, por lo que debia ser de mayor tamaño que los 8 cms. que mide la parte que se conserva.

.Análisis de los grupos de El Civil III.- Una vez analizadas las escenas que hemos encontrado en El Civil, pasamos ahora a estudiar los Grupos, que son de gran interés en este lugar. Contrastando con lo que sucede en las escenas ya analizadas, en las que son pocos los personajes que en

ellas participan; en algunos de los Grupos encontramos mayor número de personajes homogéneos. Sus características formales y estilísticas, así como sus actitudes, son indicadores de actividades comunes, aunque a menudo nos faltan los datos que pudieran permitirnos conocer la actividad concreta que realizan sus personajes.

No encontramos ningún Grupo en EL Civil I ni en El Civil II. El primero de estos Grupos se encuentra en la zona izquierda de El Civil III.

Nº 115.- GRUPO I (LAMS. CCCXI-CCCXIII)

TEMA: TRES ARQUEROS CORRIENDO

Justamente a la derecha de la Escena III se encuentran tres arqueros (F-19 a F-21), cuyos tamaños se encuentran entre los 12 y los 15 cms.; siendo sus proporciones muy semejantes, y presentando un mismo concepto estilístico filiforme. Su color negruzco y su actitud son también muy similares y todas esas características ayudan a que podamos interpretar que los tres personajes deben ser producto de una misma mano y un mismo momento.

Este conjunto fué interpretado como "danza con armas" (OBERMAIER, H., y WERNERT, P., 1919, P. 27). Desgraciadamente no tenemos ningún dato que nos muestre el motivo de su actitud, pero si puede verse que los tres arqueros han sido

realizados mediante un mismo tipo de trazo lineal muy expresivo.

En su carrera de izquierda a derecha (O-E) alguno de ellos (F-20 y F-21) mantienen su arco levantado por encima de sus cabezas, rasgo muy expresivo de exhaltación de algún tipo, como hemos visto por ejemplo en algunas de las "falanges" (como sucede en la Escena III, la cual está tan próxima a este grupo). F-19 adelanta su arco en posición inversa a la que tendría si estuviera utilizándolo.

Parece que su pintor potenció el sentido compositivo del conjunto asentando a estas tres figuras sobre un mismo plano ideal horizontal, lo que añadido a la postura de las tres figuras con sus piernas bastante abiertas, como muestra de su carrera ayuda a aceptar la relación existente entre ellos.

Tanto su trazado casi lineal, como su tamaño y el color empleado muestran la intención narrativa del grupo como tal, aunque nos falten datos gráficos para llegar a una mayor comprensión del porqué de su actitud. En todo caso parece que se representó un momento de exhaltación del grupo, posíblemente relacionada con una **persecución ¿cinegética?**, ya que ninguno de ello se ha pintado en el momento de estar disparando.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
19	Arquero	Filif.	12'5(Diag)	Negruzco	1578	340/342
20	Arquero	Filif.	12'5(Diag)	Negruzco	1579	340/342
21	Arquero	Filif.	15(Diag)	Negruzco	1580	340/342

Nº 116.- GRUPO II (LAMS. CCCXIV-CCCXVI)

TEMA: ARQUEROS CORRIENDO

A continuación pasamos a analizar este grupo de arqueros que corren de izquierda a derecha, al tiempo que dos de ellos tensan sus arcos. Se encuentra a la derecha del grupo anterior, pero dentro de lo que sería el tercio izquierdo de El Civil III (OBERMAIER, H. Y WERNERT, P., 1919, p. 28 y Lám. VIII). En ese lugar observamos en pricipio un conjunto de figuras (F-23 a F-29), pero sólo algunas de ellas (F-23, F-24 y F-27) tienen unas características muy homogéneas, lo que es especialmente notable entre F-23 y F-24. Estos dos arqueros son tan semejantes que podrían haber sido realizados por el mismo pintor y posíblemente en un mismo momento.

Las figuras F-23, F-24 y F-27 fueron realizadas con un concepto naturalista estilizado muy expresionista, concepto que se repite en muchas otras figuras de El Civil III, especialmente en su zona central. La tinta con que se realizaron estas tres figuras es vinosa, oscura y muy densa. Sus tamaños son muy similares y el modo como el autor

resuelve sus formas y sus posturas en la carrera de izquierda a derecha en la que las plasmó es muy semejante.

F-27 aparece muy completa en el trabajo de Obermaier y Wernert, lo que contrasta tremendamente con su estado real. Una explicación para ese contraste es que esta figura se haya deteriorado mucho desde entonces, pero pudo suceder también que estas fueran interpretadas libremente por Obermaier y Wernert al reproducirlas en su publicación, inspirándose en F-23 y F-24.

Las toscas piernas de F-27 como puede apreciarse en nuestro calco podrían ser un añadido posterior a la realización de la figura, o simplemente un indicativo de que estamos ante el trabajo de un pintor menos habil que los que realizan otras figuras semejantes.

El resultado es que tenemos ahí a tres arqueros bastante parecidos, con muchas características comunes. Su sentido de descripción es coherente, pues los tres corren y apuntan en la misma dirección (O-E). Asímismo su tamaño (entre 22 y 25 cms.), y su concepto estilístico (naturalista estilizado expresionista), ayudan a aceptar su relación intencionada.

No conocemos, sin embargo, la motivación de esa carrera, pues en la dirección en que estos personajes apuntan no existen siquiera manchas de color que puedan hacer pensar en la existencia de otras figuras que se hayan perdido.

Entre F-24 y F-27 existen otras figuras muy interesantes (F-26 y F-27). Lo que de ellas se conserva nos permite observar que ambas fueron realizadas con un concepto estilístico semejante a las de este Grupo II, pero están muy incompletas y no podemos saber cual fué, siquiera, el lugar al que se dirigían. Las dos son personajes de gran interés por los objetos que portan y ya fueron estudiadas por nosotros en otro trabajo (SEBASTIAN, A., 1986).

A la derecha del Grupo II existió F-31, el cual parece que era, según el calco de Obermaier y Wernert (OBERMAIER, H. Y WERNERT, P., 1919), un arquero semejante a los de este grupo, y quizá pudo relacionarse con ellos, pero esta figura fué destruida hace ya algunos años.

Se puede decir también, como curiosidad, que más hacia la derecha y situado ya en el tercio central de El Civil III, encontramos un numeroso conjunto de personajes de características comunes (F-33 a F-40), los cuales están orientados hacia donde se encuentra el Grupo II.

Aunque están bastante alejados de ese Grupo y no hay evidencia de que se relacionen con él, queremos apuntar que ese hecho pudiera ser significativo. Sus armas están orientadas hacia el lugar que ocupa el Grupo II y su actitud con sus arcos tensados es la de disparar. Sin embargo no podemos saber si existieron sus flechas, pues al menos en la actualidad no se conservan. Pudieron relacionarse en algún

momento con el Grupo III como escena, pero sus condiciones actuales no nos permiten asegurarlo.

Este dato tiene interés porque ese Grupo III se encuentra a la derecha de éste y en él se pintaron otros arqueros (F-38A y F-39A) en actitudes similares. Estos aparecen también sin flechas, lo que parece ser una convención más y original de este yacimiento.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
23	Arquero	Nat.est.exp.	25(Vert)	R.v.o.	1583	342
24	Arquero	Nat.est.exp.	22(Diag)	R.v.o.	1585	342
27	Arquero	Nat.est.exp.	24(Vert)	R.v.o.	1588	343

Nº 117.- GRUPO III (ACUMULATIVO) (LAMS. CCCXVII-CCCXVIII)

TEMA: ARQUEROS DISPARANDO.

Como ya comentamos en el grupo anterior, tenemos en éste un conjunto de figuras humanas, casi todos ellos arqueros, orientadas de derecha a izquierda (F-35, F-36, F-37, F-38A, F-38B y F-38C más F-39A), las cuales presentan un sentido de la descripción E-0, como indica la dirección en la que apuntan sus arcos (sus flechas no se observan en la actualidad). Parece que ésta es la agrupación de figuras de El Civil que más deterioro ha sufrido, y la mayoría son prácticamente irreconocibles. Puede observarse la diferencia

entre el número de figuras que todavía exisistían cuando se realizó la reproducción de Obermaier y Wernert (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919, Lám. IX) y lo que hemos podido calcar en los últimos años.

Alguno de esos personajes conserva, sin embargo, su arco tensado en sus manos (F-38A y F-39A), y sus imágenes reflejan formas y conceptos estilísticos bastante uniformes. Otras plantean mayor dificultad para realizar su análisis, por el grado de deterioro en el que se encuentran.

Aunque muchas de ellas se conservan tan sólo parcialmente, las posturas de las que se conservan mejor nos ayudan a interpretar los restos de las más incompletas.

Su ordenamiento sobre el espacio pictórico parece indicar que aquí existió un conjunto importante y armónico de personajes, cuyo sentido de descripción, conceptos estilísticos, tamaños, y actividad (de la que falta en la actualidad mucha información) debían permitir conocer en su día el tema común que debían expresar este grupo de personajes (Grupo III).

Lamentablemente su estado actual impide el que podamos realizar un análisis más profundo. Aún así intentaremos sacar las máximas conclusiones a partir de lo que de ellas queda.

Debemos señalar en primer lugar que hemos añadido una letra a la numeración dada en origen por Obermaier y Wernert, para individualizar el análisis de cada figura, ya que en este caso, y como sucede en otros, estos autores dieron un sólo número como referencia para varias figuras próximas. Ese número, más la letra que hemos añadido, aparece en algunos ejemplos de este análisis y en nuestro calco.

Las diferencias más notables entre la reproducción de Obermaier y Wernert, y lo que de ellas hemos podido conocer son las siguientes:

-De F-33 y F-34, situadas en origen en la parte superior de F-38B tan sólo quedan manchas desarticuladas que no permiten mayor análisis, pero deben haber pertenecido a este conjunto.

-F-35 se conserva muy mal y algo parecido sucede con F-36, de la que sólo se conservan sus piernas, algunas manchas de lo que fué su torax y un brazo, lo que nos impide saber si perteneció al grupo que estamos analizando.

-F-37 parece que era una figura especial. Su cabeza no se conserva en la actualidad pero fué reproducida en el calco de Obermaier y Wernert como pseudoesquemática, apróximándose conceptualmente a alguna de las figuras de Albarracín (Abrigo de las Figuras Diversas, Abrigo de las Figuras Amarillas), así como a F-9 de la Escena II El Civil III, cuyo concepto

Debemos señalar en primer lugar que hemos añadido una letra a la numeración dada en origen por Obermaier y Wernert, para individualizar el análisis de cada figura, ya que en este caso, y como sucede en otros, estos autores dieron un sólo número como referencia para varias figuras próximas. Ese número, más la letra que hemos añadido, aparece en algunos ejemplos de este análisis y en nuestro calco.

Las diferencias más notables entre la reproducción de Obermaier y Wernert, y lo que de ellas hemos podido conocer son las siguientes:

-De F-33 y F-34, situadas en origen en la parte superior de F-38B tan sólo quedan manchas desarticuladas que no permiten mayor análisis, pero deben haber pertenecido a este conjunto.

-F-35 se conserva muy mal y algo parecido sucede con F-36, de la que sólo se conservan sus piernas, algunas manchas de lo que fué su torax y un brazo, lo que nos impide saber si perteneció al grupo que estamos analizando.

-F-37 parece que era una figura especial. Su cabeza no se conserva en la actualidad pero fué reproducida en el calco de Obermaier y Wernert como pseudoesquemática, apróximándose conceptualmente a alguna de las figuras de Albarracín (Abrigo de las Figuras Diversas, Abrigo de las Figuras Amarillas), así como a F-9 de la Escena II El Civil III, cuyo concepto

estilístico, como ya comentamos simplifica sus cabezas, convirtiéndolas, como sucede en este caso en una simple silueta un poco abultada, prolongada a partir de la zona de su cuello. Su tamaño debía ser mayor que el de casi todas las figuras de este Grupo III.

-Se dió el número 38 a tres figuras situadas en un plano horizontal, les hemos llamado de izquierda a derecha: F-38B, F-38A y F-38C. De la última de estas tres figuras no se conserva prácticamente nada, conservándose mejor las otras dos. La mejor conservada es la del centro: F-38A, pudiéndose ver su arco y alguna de sus flechas sujeta en sus manos.

-A la izquierda de la anterior está F-38B, la cual presenta un alto nivel de deterioro, pero puede observarse que la forma de su cabeza se asemeja a la de las otras figuras pseudoesquemáticas que acabamos de mencionar.

-F-39A está situada en la parte inferior de F-38A, y, como ella, es una de las mejor conservadas. Podemos ver además que ambas presentan grandes paralelos formales y estilísticos. Sus siluetas son muy semejantes y ambas están tensando su arco en la misma dirección, indicando el sentido de descripción común (SE-NO).

A pesar de todos esos problemas que presentan estas figuras, tanto las más completas como las que se encuentran

en peor estado, muestran mediante la inclinación de sus cuerpos, sus proporciones y su ordenamiento sobre el espacio, que todas debieron formar un grupo de arqueros que disparaban en la misma dirección, habiendo formado parte de una narración que hoy no podemos acabar de explicar.

En la zona hacia la cual ellos disparan se encuentran F-31 y F-32, situados entre este grupo y el estudiado anteriormente, los cuales se encontraban al parecer (puesto que prácticamente han desaparecido) orientadas hacia la derecha, pero, dado su estado, y dada la separación existente entre estos dos conjuntos, no podríamos asegurar que hayan tenido relación.

Como sucede con otros grupos, es dificil también en esta ocasión asegurar cual fué la evolución pictórica. Las diferencias apuntadas parecen indicar que ha habido varias incorporaciones realizadas en diversos momentos, pero no es facil ir más allá.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
37	*Humano	*Pseudoesq.?	*12(Vert)	R.vc.o.	1596	344
38A	Arquero	Nat.est.exp.	16'5(Diag)	R.v.	1608	344
38B	*Humano	*Pseudoesq.?	*26(Diag)	R.v.	1596	344
38C	*Humano	*Nat.est.exp.?	*29(Diag)	R.v.	1597	344
39A	Arquero?	Nat.est.exp.	*20(Vert)	R.v.	1598	344

*Nota: .F-37 se clasifica sólo como humano porque conserva su arma. Su tamaño se refiere a lo que de ella quedan: sus piernas.

.F-38B tampoco se clasifica como arquero porque no conserva su arma.

.F-38C podría ser similar a la anterior, pues su cabeza no se conserva (podría ser también pseudoesquemática). Su cuerpo es formal y dimensionalmente muy semejante a F-38B.

Nº 118.- GRUPO IV (LAMS. CCCXIX-CCCXX)

TEMA: ARQUEROS CORRIENDO

A la derecha del Grupo III y en un nivel más elevado se encuentran dos arqueros (F-41 y F-43), cuyos rasgos formales y estilísticos parecen indicar que deben ser fruto de una misma mano. Ambos han sido representados en una postura muy expresiva de carrera forzada y veloz, cuyo sentido de descripción es O-E, aunque lamentablemente su estado de conservación es bastante malo, habiendose conservado en cada una de ellas una de las mitades de sus cuerpos. Mientras que F-41 conserva mejor su mitad inferior, F-43 conserva mejor su mitad superior.

Además de usar como primera referencia el calco de Obermaier y Wernert (OBERMAIER, H. Y WERNERT, P., 1919, Fig. 15) y hemos podido consultar el que aparece publicado más

reciéntemente por otro autor (Viñas, R., 1982, Fig. 161).

Los dos personajes han sufrido multiples agresiones, entre las que se observan lascados producidos intencionalmente. Esto ha producido que de F-41 podamos observar tan sólo parte de sus piernas y de su estilizadísimo torax. Estos datos indican que los conceptos con los que se realizó fueron los mismos que aparecen como dominantes en las figuras más características de El Civil.

F-43 fué situada detrás de F-41 en su carrera de derecha a izquierda. Esta figura se encuentra mucho más deteriorada de lo que aparece en el calco de Obermaier y Wernert, pues en la actualidad no conserva el antebrazo totalmente extendido, en el extremo del cual aparecía su arco, y tampoco se han conservado las zonas de las piernas, tál como figuraban en dicho calco.

Hubiera sido de gran interés el que se hubiera conservado el antebrazo de F-43 y su arma, los cuales se superponían al parecer sobre F-42 (situada en medio de las dos figuras de nuestro Grupo IV). Hubieramos podido contar con un dato más para el estudio de la evolución estilística en este panel, pero, desgraciadamente, como sucede en muchos de estos casos, el deterioro de las pinturas no lo permite. Hay que señalar también que F-42 debió formar un grupo a su vez con F-44, pero no contamos con suficiente información en este momento para poder asegurarlo.

A pesar de todos estos problemas las semejanzas entre F-41 y F-43 son importantes. Las dos figuras han sido resueltas de un mismo modo, pues ambos presentan un mismo concepto estilístico naturalista estilizado expresionista, un color rojo vinoso oscurísimo, una postura indicadora de una misma tensión y velocidad, y unas proporciones muy similares en cada una de las partes de sus cuerpos conservadas.

Su actividad es la misma en tanto que los dos personajes corren en la misma dirección y podemos suponer, dada la información del calco de Obermaier y Wernert, que perseguían a alguna posible presa.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
41	Humano	*Nat.est.exp.	10 (Inc.)	R.v.o.	1597	344
43	Humano	Nat.est.exp.	10(Inc.)	R.v.o.	1597/1614	345

*Nota: Es imposible hablar de las longitudes absolutas de estas dos figuras incompletas, pero se dan aquí las dimensiones de lo que de ellas se conserva.

Nº 119.- GRUPO V (LAMS. CCCXXI-CCCXXII)

TEMA: ARQUEROS DISPARANDO

En la parte inferior de esta zona central de El Civil III existe una acumulación notable de figuras parcialmente superpuestas, lo cual dificulta nuestro estudio. Vamos a

estudiar ahí los tres grupos que encontramos: Grupo V, VI y VII, siguiendo el metodo de pensamiento arqueológico que nos lleva a estudiar en primer lugar la capa superior, para que una vez analizada, podamos estudiar la que encontramos debajo de ella.

Aquí estudiamos primero este Grupo V que como veremos parece que se pintó en último lugar, a juzgar por las superposiciones, para estudiar a continuación el Grupo VI que debió realizarse con anterioridad a este y por último el Grupo VII que fué el que debió de pintarse antes que el V y el VI.

Tras un detenido análisis pudimos ver que en la parte más baja del panel existían al menos dos conjuntos que podían aislarse.

Las figuras que forman el Grupo V son F-58, F-59, F-63 y F-65, las cuales son arqueros que corren a grandes zancadas y en actitud tensa, orientados de derecha a izquierda en el momento que además de tensar sus arcos, apuntan o diaparan. Estos personajes aparecen sobre un mismo espacio, casi sistemáticamente alternados con otros (F-62, F-64 y F-66), los cuales forman el Grupo VI, habiendo sido representados en una actitud tranquila y una posición mucho menos forzada, pues por la orientación de sus piernas y pies, podemos ver que simplemente caminan de derecha a izquierda.

Contamos con las mencionadas superposiciones que nos indican que algunos de estos últimos personajes (F-64 y F-66) ya existían cuando se pintaron la mayor parte de las figuras que forman este Grupo V. No obstante las superposiciones de estos grupos sirven especialmente para entender la evolución del panel, ya que no nos pueden aportar apenas datos sobre la evolución estilística, dada su uniformidad conceptual.

Las características de las figuras de este grupo son muy homogéneas, pues tanto la actitud ya comentada, como el concepto estilístico naturalista estilizado expresionista (dominante en este panel), así como sus tamaños (entre 26 y 30 cms.) y el modo como ha resuelto formalmente el pintor cada una de las figuras, son indicativas en muchos casos de la existencia de una intencionalidad de asociación.

Las características de este Grupo V, como sucedía con el anterior, transmiten una idea de gran agilidad y movimiento; ésto no es, no obstante, la tónica dominante en este panel, dado que la mayor parte de las otras figuras son más estáticas. Curiosamente a pesar de poder ver el trazo de su brazo extendido no son visibles en ninguno de ellos sus flechas.

No parece que todas las figuras de este grupo fueron realizadas en un mismo momento, pues aunque exista una homogeneidad conceptual, tanto su situación como su color ayudan a agrupar por un lado a F-58 y F-59, las cuales son de

un color vinoso oscurísimo y unas dimensiones casi exactas; y por otro lado a F-63 y F-65 las cuales son agrupables también, tanto por su situación como por su color vinoso **muy claro** y por sus similares proporciones (la diferencia que puede apreciarse se debe tan sólo al distinto estado de conservación de sus piernas, pues F-65 está más incompleta).

Tanto 58 y 59 como F-63 y F-65 son muy semejantes a todos los niveles. Tanto en las primeras como en las segundas se observa que fueron situadas una trás otra en su carrera de derecha a izquierda, con una misma inclinación y postura.

Una de las novedades de este grupo es que estas figuras se añadieron al espacio libre que dejaron las preexistentes (F-62, F-64 y F-66), pero sin incorporarlas a la actividad o las actitudes que aquellas realizaban. Si añadimos a esto que tanto las figuras de uno como del otro grupo presentan unas características formales y estilísticas bastante similares, podemos pensar que tenemos al parecer dos narraciones distintas, realizadas en dos momentos no muy alejados en el tiempo, **por una o varias manos que manejaban sin embargo conceptos muy similares.**

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
58	Arquero	Nat.est.exp.	27(Diag)	R.v.o	1601	344
59	Arquero	Nat.est.exp.	26(Diag)	R.v.o.	1601	344
63	Arquero	Nat.est.exp.	30(Diag)	R.v.cl	1601/1634	346
65	Arquero	Nat.est.exp.	*26(Inc)	R.v.cl.	1601/1636	346

*Nota: F-65 está incompleta, por lo que tiene menor tamaño.

Nº 120.- GRUPO VI (LAMS. CCCXXIII-CCCXXIV)

TEMA: ARQUEROS CAMINANDO

Como ya adelantamos al analizar el Grupo V, las figuras que forman este Grupo VI (F-62, F-64 y F-66) parece que son fruto de un mismo momento, en el que su pintor representó a tres figuras másculinas caminando de derecha a izquierdacon un sentido de la descripción E-O. La postura más original es la de F-64 con su brazo izquierdo en alto y con una mano en la que se detallaron sus dedos abiertos, como si este personaje estuviera realizando una señal a los otros personajes. En la otra mano parece que lleva su arco.

Tanto la actividad y la postura de todos estos personajes, como el sentido de descripción, así como su tamaño (entre 19 y 22 cms. de longitud máxima), y su color rojo vinoso, son muy homogéneos en todo el grupo, aunque las diversas concentraciones de cales que afectan a F-62 producen, en apariencia, una variación de color que le

diferencia de los otros personajes.

El modo como el pintor resolvió formalmente cada una de las partes de los cuerpos de los personajes (cabezas, piernas, pies y torax) indican también que debieron realizarse en un mismo momento y por una misma mano. Como puede verse, aunque hay un mismo concepto estilístico que en el Grupo V, aquí estas figuras son más pequeñas y expresan menor sensación de movimiento, especialmente en F-62 y F-66.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
62	*Humano	Nat.est.exp.	19(Vert)	R.v.	1601	344
64	Arquero	Nat.est.exp.	20(Vert)	R.v.	1601/1635	346
66	Arquero	Nat.est.exp.	22(Vert)	R.v.	1601	344

*Nota: F-62 sólo es clasificado como humano porque no conserva su arco, pero por los paralelos que presenta con F-64 y F-66 debe ser también un arquero.

Nº 121.- GRUPO VII (LAMS. CCCXXV-CCCXXVI)

TEMA: ¿REUNION DE ARQUEROS?

Aunque los tres arqueros que en nuestra opinión estan formando este Grupo VII (F-51, F-52 y F-53) no nos proporcionan una información concreta sobre su actividad, la actitud en las que se les representó es sin embargo muy semejante, pues dos de ellos aparecen en un momento de reposo

(F-51 y F-53) y el tercero (F-52) con una posición de movimiento suave. Todos ellos **debían mantener sus arcos y sus flechas en sus manos,** (aunque en la actualidad no se conservan los de F-52). El momento en que se representaron ninguno de ellos está utilizando dichos elementos.

A pesar de sus posturas y actitudes diferenciadas, **todas las partes de sus cuerpos están resueltas de un mismo modo y con unas mismas proporciones.** La parte superior de sus cuerpos son muy estilizadas (como sucede en la mayoría de las figuras de este panel), sus piernas son muy naturalistas y los brazos fueron resueltos mediante unos finísimos trazos sin indicar ningúna forma anatómica.

En esta ocasión no podemos apoyarnos en su sentido de descripción como indicativo de la marcha del grupo, pues cada uno aparece con una orientación diferente. Podríamos decir sin embargo, observando los distintos planos de asentamiento imaginarios en los que se encuentran que parecen estar en un semicírculo, o en distintos niveles sugeridos precisamente a través de esas diferentes situaciones.

El hecho de que estas figuras aparezcan con sentidos de descripción diferentes, no es un inconveniente para que aceptemos su relación. La suma de estos da como resultado un sentido confluyente, y no es la primera vez que encontramos figuras relacionadas que fueron planteadas, por ejemplo, en una situación enfrentada.

A derecha e izquierda del grupo respectivamente y en un mismo plano, tenemos a F-51 y F-53; y, en el centro, se encuentra F-52. El primero de ellos está orientado hacia la derecha (O-E), el segundo hacia la izquierda (E-O) y ambos están de píe y ligéramente inclinados hacia el espacio central, en el cual en un plano un poco más bajo se encuentra F-52. La posición de las piernas de este último personaje es indicativa de su movimiento, pues una pierna se encuentra estirada y la otra flexionada, estando la última orientada hacia la derecha y con un sentido de la descripción O-E.

Existe una superposición muy interesante de una de las figuras del Grupo V (F-59) sobre una de las de este Grupo VII (F-52), lo que muestra la mayor antiguedad de estos grandes arqueros, pues aunque la superposición es sólo sobre una de las figuras del grupo, pensamos que dada la homogeneidad de nuestros tres personajes, y dadas las diferencias existentes con los activos personajes del Grupo V, ésto es extensible a todos ellos (F-51 a F-53).

A pesar de todo no queremos dejar de lado el hecho de que F-52 es, precisamente, la única de las tres figuras de este conjunto de personajes que presenta un color diferenciado (un rojo vinoso muy vivo) que contrasta con el vinoso oscurísimo de los otros dos arqueros. Quizá pueda explicarse este hecho por un empleo intencionado de diferenciarle mediante el empleo de otra tinta, intentando reflejar alguna cuestión (¿personaje de otro grupo social,

tribal, etc. ?) o quizá simplemente porque su pintor las realizara en dos momentos distintos (lo que equivaldría posiblemente a la distinta composición de la tinta con que se pintó).

A pesar de estas diferencias, éste es uno de los casos más claros en los que podemos pensar que las figuras son producto del trabajo de un mismo pintor. Los rasgos de su trazado y el modo como soluciona las formas anatómicas es exacto en todos los personajes de este grupo, a pesar de las diferencia de posturas. Es también notable como, a pesar de esos cuerpos tan semejantes, el pintor marca algunas diferencias entre los personajes cuando él quiere. A ese nivel es muy interesante observar los rasgos fisionómicos de F-52, de los que ya nos ocupamos en otro trabajo (SEBASTIAN, A., en prensa).

F-61 y F-55 se encuentran situadas a la derecha del Grupo VII y podrían ser fruto de una misma mano, pero dada su situación es dificil afirmar que pertenezcan a este grupo.

Una de las cosas que más llama la atención al estudiar estos grupos de El Civil III, y especialmente los que acabamos de analizar (Grupo V, VI y VII) es el contraste entre el refinamiento y maestría que muestran las facturas de figuras
tan impresionantes como F-51 a F-53, y lo que parece ser la falta de interés para realizar composiciones más completas

con estás figuras tan sofisticadas.

Todavía más refinadas son F-46 y F-47 (situadas en la parte superior de este Grupo VII), de las cuales no contamos siquiera con las características que nos permitan estudiarlas como Grupo. Son arqueros muy expresionistas, de un tamaño mayor que las que hemos visto hasta ahora, pero no relacionables claramente con otros personajes como composición, siguiendo las convenciones observadas en otros conjuntos.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
51	Arquero	Nat.est.exp.	27(Vert)	R.v.o.	1599	344
52	Arquero	Nat.est.exp.	25(Diag)	R.v.cl.	1623	344
53	Arquero	Nat.est.exp.	27(Vert)	R.v.o.	1624	344

Nº 122.- GRUPO VIII (LAMS. CCCXXVII-CCCXXXII)

TEMA: ARQUEROS CORRIENDO

Siguiendo nuestro recorrido por el mismo panel de El Civil III, y, ya en su zona derecha, encontramos las figuras de dos arqueros muy semejantes (F-74 y F-75), los cuales corren de derecha a izquierda con un sentido de descripción NE-SO.

Aunque entre estas dos figuras existe los restos de un ciervo bastante tosco, no podemos justificar que estos personajes se relacionen con su presencia, pues ni el concepto con el que se plasmó este animal, ni el sentido de descripción de estos cazadores (NE-SO) es coherente con la localización de este animal, que se encuentra en un plano superior y al parecer, basándonos en la postura de su cuerpo (las patas no se conservan), con un sentido de descripción SE-NO.

En este grupo contamos con algunas superposiciones que, queremos señalar aquí, como datos de gran interés de la evolución esttlística y conceptual de los personajes. Antes de pintar los arqueros que ya hemos analizado, se pintaron figuras de mucho mayor tamaño, pues F-75 se superpone a una pierna de uno de esos personajes de gran tamaño (Núm.D. 1645-1646).

La segunda fase es la representada por F-74 y F-75, y la tercera corresponde a la superposición existente sobre F-74 de las piernas de proporciones menores a las de estos personajes y realizadas con un concepto bastante tosco (Núm.D. 1641 - 1645). Con todo ello podemos ver, que en lo que se refiere a esta zona, se diò una evolución hacia la disminución del tamaño de las figuras. Estilísticamente parece que puede decirse que iría desde un concepto naturalista-estilizado-expresionista hacia un último concepto bastante tosco.

Esa misma tendencia evolutiva es la que parece que puede observarse entre las figuras del Grupo VII y el Grupo V (que se superpone al anterior), aunque entre estos últimos es menos notoria esa evolución.

En el espacio inferior al lugar en el que se encuentran estas figuras encontramos otros personajes, la mayoría de los cuales son también arqueros que parecen relacionados con los personajes analizados de este Grupo VIII. Nos referimos especialmente: F-76 a F-79, aunque F-85 a F-87 y F-92 también puedieran haber formado parte de éste mismo grupo, cuestión más clara respecto a F-85.

Analizándolas más detalladamente podemos decir que :

.F-76 y F-79 presentan acusados paralelos conceptuales con F-74 y F-75, a pesar de las diferencias de tamaño. Estas nos llevan a asociar más claramente a F-79 con F-74 y a F-76 con F-75.

.F-77 está muy perdida por el deterioro de su soporte. Tanto su concepto estilístico, como la postura de lo que de ella queda; como por su tamaño (10 cms. entre cabeza y torax), y sus proporciones, no nos permiten asegurar su relación con el grupo.

.F-78 es la que presenta unas diferencias mayores con el resto de las figuras, pues su color es el más vivo de todo el

conjunto y su postura es la más estática.

F-74 y F-75 tienen además de unos claros paralelos estilísticos (naturalistas-estilizado-expresionistas), un mismo modo de resolver formal y proporcionalmente sus siluetas. Los dos caminan a un mismo ritmo, a juzgar por la postura de lo que de sus piernas queda, y toda su actitud corporal (postura de brazos, cuerpo, etc.) es homogénea en los dos personajes. De este modo parece que la relación entre estos dos personajes es muy evidente, a pesar de las diferencias de color observables, pues F-74 tiene muy perdido el color, mientras que F-75 presenta una coloración muy viva, por la buena conservación de su pintura.

Las diferencias de tamaño parecen responder tan solo a las pérdidas sufridas por cada una de las figuras, pues F-74 conserva más completas sus piernas. No obstante, queremos señalar que la zona de sus cuerpos que pueden servirnos de referencia para observar sus proporciones, como es la longitud de la distancia entre los hombros y la cintura de estos personajes presenta una diferencia de unos cuatro centímetros a favor de F-74, en el que su pintor prolongó esa zona de su cuerpo.

Entre estos dos personajes existen fragmentos de otros dos, de los que desgraciádamente no contamos con la información suficiente, dada su mala conservación, para poder conocer si se relacionaron con F-74 y F-75.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
74	Arquero Nat.est.exp.	27(Diag)	R.v.o.	1641/1645	346
75	Arquero Nat.est.exp.	16(Inc.)	R.v.o.	1641/1646	346
76	Arquero Nat.est.exp.	19(Inc.)	R.v.o.	1647	346
77	*Humano ¿Nat.est.exp?	10(Inc)	Rjz.	1648	347
78	Humano Nat. est.	14(Inc)	R.v.v.	1649	347
79	Arquero Nat.est.exp.	23(Inc)	R.v.o.	1649	347

*Nota: El concepto estilístico de F-77 es dificil de confirmar con seguridad, dado que su estado de conservación no lo permite.

Las figuras incompletas (Inc), se señalan para evitar las conclusiones falsas a partir de sus medidas.

66. TOLLS ALTS (VALLTORTA) Tirig (Castellón)

Este covacho se encuentra entre los términos de Tirig y Cuevas de Vinromá, en el Barranco Hondo, que es uno de los de la margen izquierda de La Valltorta y muy próximo a su confluencia. La altura sobre el fondo del barranco es de unos veinticinco metros y encontramos los "tolls" que dan nombre al abrigo, muy próximos. Estos contenedores de agua naturales podrían tener alguna relación con la elección del abrigo.

Encontramos ahí una sola escena que no fué reproducida en su totalidad por Obermaier (OBERMAIER, H. Y WERNERT, P., 1919). Las figuras de la zona izquierda del panel no se recogen en ese trabajo y dado que estas se perdieron, sólo podemos acercarnos a lo que todavía conoció Cabré (CABRE,J., 1923, PP. 112-114 y Fig. 2), añadiendo esas figuras en un trabajo de recomposición al lugar que ocuparon (VIÑAS, R., 1982, p. 126).

Nº 123.- ESCENA I (¿ACUMULATIVA?) (LAMS. CCCXXXIII-CCCXXXV)

TEMA: PERSECUCION DE UN ANIMAL HERIDO

La reconstrucción a la que nos hemos referido permite comprender una composición que como veremos, es de gran interés. Contamos en ella con unas huellas que marcan un espacio semiarqueado, recorrido al parecer, por el cáprido situado a la izquierda de esta composición.

Dos figuras de pequeños arqueros (F-1 y F-4) corren de derecha a izquierda siguiendo esas huellas, a un ritmo veloz, según muestra la posición de sus piernas. Dicha persecución se representó sobre la mitad derecha de ese espacio; un poco más hacia la izquierda esa línea semiarqueada desciende y por fin quiebra la silueta arqueada en la zona izquierda de esta composición.

Esa ruptura viene señalada por una serie de huellas más próximas entre sí, que descienden en un zig-zag hacia donde se encuentra el cáprido. Delante de él se pintaron unos trazos incomprensibles que, quizá, como hemos observado en algún otro caso, podrían estar representando un espacio resguardado.

El cáprido era, a juzgar por el trabajo de Cabré una figura de un concepto naturalista muy claro, y aunque desgraciádamente, desapareció, como tantas otras figuras de estas zonas, el realismo que muestra su postura de animal herido hace de esta figura una reproducción muy especial. Aunque sabemos que el realizador del calco pudo haber forzado su postura, dudamos que haya representado tanto naturalismo si no hubiera contado esta figura, al menos, con unas características semejantes a las que observamos en la reproducción.

El concepto estilístico de los dos arqueros y su solución formal, así como su tamaño, sus proporciones y el

sentido de descripción, marcado por las huellas, ayudan a pensar que son fruto de una misma mano. La silueta de sus cabezas nos transmite en un principio la sensación de que se representó una cabeza muy voluminosa, sin embargo debe estar reproduciendo una cabeza con melena mediana.

A la mitad aproximada del espacio que existe entre estos dos personajes podemos ver lo que parece ser un venablo o flecha, y otros trazos incomprensibles.

Dando por sentado que el cáprido existió en el lugar indicado, la intención de realizar una composición queda bastante clara. El hecho de tener un animal herido y unos personajes que le persiguen, parece mostrarnos el interés de narrar dos importantes momentos de un hecho, lo que, unido a la presencia de las huellas, hace que se trate, en nuestra opinión, de una composición bastante elaborada.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Nat.est.exp	6(Horiz)	R.v.o.	1682	350
2	*Huellas		43(Diag)	R.v.v.	1683/1684	350
3	Venablo	Nat.	6(Horiz)	R.v.v.	1684	350
4	Humano	Nat.est.exp.	5(Horiz)	R.v.v.	1685	350

67. EL RULL (VALLTORTA) Tirig (Castellón)

El covacho de El Rull se encuentra en el Barranco de la Zorra. No existen composiciones, y lo único que queda de sus represemtaciones son figuras aisladas, en general bastante deterioradas, entre los que se encuentran una cierva naturalista y dos arqueros emplumados, que fueron realizados con formas muy diferenciadas entre sí, pero dentro de un naturalismo estilizado. El color predominante es el rojo vinoso oscuro. No existen, al parecer, repintados ni superposiciones significativas.

Las dos figuras humanas son de gran interés. De una de ellas sólo quedaba el extremo superior de su cuerpo y de su cabeza y parte de su arco y de sus flechas, cuando se realizó la primera reproducción (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919, Fig. 30), pues a partir de esa parte un gran lascado ocupa toda la zona en la que se pintaría su cuerpo. Este arquero tiene sobre su cabeza abultada un par de salientes que han sido clasificados, a menudo, como "antenitas", de las cuales tenemos otras representaciones en zonas próximas, como sucede en El Polvorín (Pobla de Benifazá, Castellón). También existen paralelos formales para esta figura en el covacho de "Tolls Alts".

El otro arquero (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919, Fig.31) estaba mejor conservado, pues la parte peor

conservada eran sus piernas, pero se podía apreciar toda la zona de su cuerpo, brazos, arco y flechas, cabeza emplumada y al parecer barba. También parece llevar una bolsa a la espalda. Toda su silueta nos recuerda enormemente a otros personajes de similares características que se encuentran en algunos de los abrigos de La Pietat, Ulldecona (Tarragona), zona limítrofe con la zona castellonense.

Cada uno de estos personajes, así como la figura de la cierva naturalista, responden a unos conceptos y deben pertenecer a momentos muy diferenciados. No hemos encontrado, desde luego, ningún dato que nos permita hablar de un intento claro de asociación entre sus personajes.

68. ELS CAVALLS (VALLTORTA) Tirig (Castellón)

El conjunto de pinturas de Els Cavalls contiene, en nueve de sus once metros de longitud, uno de los conjuntos de pinturas más atractivos del arte levantino, tanto por la calidad de sus figuras, como por la existencia de un conjunto de composiciones importante que han planteado un notable interés para su estudio.

Además de todo ésto se observan un número importante de superposiciones que ayuda a comprender la evolución estilística de sus pintores, y en algún caso a cuestionar las ideas generalizadas sobre la evolución de este arte. Desgraciadamente éstas no se relacionan con el núcleo de ninguna de las composiciones, y, sólo en el caso de la Escena I contamos con algunas figuras que debieron ser incorporadas cuando ya existía el núcleo principal y que se ven afectadas por algunas superposiciones interesantes.

El abrigo se encuentra situado, como ya es sabido, a 80 metros sobre el fondo del barranco y en la actualidad tiene difícil acceso desde el mismo. De ese modo hay que acceder hasta el abrigo por las grietas de la roca y desde su parte posterior. Muy próximo a este lugar existen "tolls", lo que supone, como en otros casos, que a pesar de su situación, estos lugares han debido tener agua en su proximidad desde hace muchos años, lo cual es siempre un dato interesante a

tener en cuenta, especialmente por tratarse de un lugar arqueológico. Además conviene señalar que el abrigo domina visualmente una zona muy extensa, lo que supone una gran funcionalidad para los cazadores.

Existe una composición, que llamamos Escena I, que es una de las más conocidas del arte levantino, pero, como veremos hay muchas cuestiones que pueden ser planteadas a partir de esa escena.

Además de ésta escena, que podemos llamar "principal", contamos con un buen número de figuras de gran interés, de las cuales no nos ha quedado, en muchos casos, suficiente información como para poder considerar que pertenecen a alguna composición. Tan sólo tenemos otro conjunto de figuras, en el que se observa la intención de realizar una composición (Grupo I).

Dado que algunas de las figuras más significativas no están formando parte de ninguna composición, queremos señalar algunas cuestiones. En primer lugar que, como ha sucedido desgraciadamente en otros lugares, también aquí ha habido arranques intencionados, y como en otros casos estos afectaron precisamente a figuras que hubieran podido mostrarnos novedades importantes.

Nos referimos especialmente a los que afectaron a F-46 y F-47, las cuales podrían haber aportado datos necesarios para el estudio de la evolución estilística del abrigo. El

primero era un bóvido naturalista de mucho mayor tamaño que el pequeño y ágil arquerito (F-47) al que se superponía, (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919, Lám. XXIV) en contra de lo que normalmente sucede.

Otra superposición interesante es la de F-44 sobre F-45, en las que el primero, un personaje naturalista estilizado, se superpone a un ciervo muy tosco. Por último tenemos otra superposición que parece menos significativa; se trata de la de F-51 (figura humana estilizada) sobre F-52 (cáprido estilizado).

El conjunto de figuras que forma la Escena I es el más conocido de este abrigo y el que sin duda ofrece mayor interés.

Nº 124.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCXXXVI-CCCXLIV)

TEMA: CACERIA DE CIERVOS

La escena que nos ocupa está compuesta principalmente por un grupo de arqueros orientados hacia la derecha (F-24, F-25 y F-26) con un sentido de descripciión O-E, y un grupo de ciervos (F-27 a a F-35, más F-41) que corre hacia donde estos se encuentran, los cuales presentan un sentido de descripción E-O.

Además de estas figuras existen otras en la proximidad de este conjunto, como el arquero F-37 el cual fué situado en

la parte superior del grupo principal de ciervos, y otros personajes, como F- 38, F-42 que como veremos realizan la misma actividad que los otros personajes, aunque estén situados en distintos lugares y tengan un concepto estilístico distinto a los mencionados en primer lugar. El sentido de descripción de estos dos personajes es diferente al de los otros arqueros, pero coherente con las situaciones que ocupan en el panel.

Tanto la actividad de las figuras, como el ritmo en el que se les ha representado, ayuda a aceptar su relación, aunque, como veremos, las diferencias señaladas entre ellas, o las distintas interpretaciones de la especie a la que pertenecen determinadas figuras, sean aspectos sobre los que insistiremos.

Algunas desaparecieron por diversas circunstancias. Entre ellas tenemos a F-39 y F-40, personajes que debieron también ser parte de esta composición, y lo mismo sucede con F-47, el pequeño arquero que se vió afectado por un **lascado intencionado, como ya dijimos, impidiéndonos ahora su análisis.**

La escena es menos homogénea de lo que parece en las reproducciones publicadas (OBERMAIER,. Y WERNERT, P., 1919, Lám. XXIV y VIÑAS,R..,1982, Figs. 181-183), pues existen conceptos pictóricos muy variados, lo que no es perceptible en esas publicaciones. También podemos observar sus variados

tamaños y tintas, todo lo cual parece mostrarnos las distintas incorporaciones que la composición ha ido teniendo. Apoyándonos en estos datos intentaremos comprender la evolución de esta composición.

Cubriendo en parte a algunas de las figuras situadas en la zona derecha de esta escena, existe una colada estalagmítica. Curiosamente esta fué interpretada como el límite de esta composición por su zona derecha. Sin embargo la observación de lo que ahí sucede muestra claramente que algunas de las figuras situadas a la derecha de esa colada se relacionan claramente con las que existen a su izquierda, aunque fueran añadidas, en algún caso, cuando probablemente ya existían las anteriores.

Son notables especialmente las diferencias estilísticas observadas entre algunos de los personajes situados a la derecha de esa colada como sucede con F-42, y los que como él fueron realizados con un concepto filiforme, contrastando con el concepto más naturalista de los arqueros más conocidos, situados en el extremo izquierdo de la escena (F-24, F-25 y F-26).

Estos tres personajes (F-24 a F-26) muestran, sin embargo, diferencias estilísticas y conceptuales, a pesar de lo similares que parecen en un principio. Todo ello hace que no podamos pensar en ellas como el fruto de un mismo momento y de una sola mano.

El arquero filiforme F-37 corre desde la parte superior derecha de la escena hacia el lugar donde se encuentra el conjunto principal de ciervos. Su concepto estilístico rompe con el de los arqueros F-24, F-25 y F-26, mientras que se relaciona con el que se empleó en F-42, y probablemente con el de F-44 y F-47. Estos tres últimos personajes se pintaron, como éste, corriendo en dirección a estos animales. Otro dato significativo es el paralelo sorprendente entre el tamaño y el concepto de F-42 y F-37, fruto de una misma mano.

El personaje situado sobre el grupo principal de cazadores (F-23) no reune las condiciones necesarias para pensar que perteneció a esta escena I, a pesar de la proximidad al núcleo principal de arqueros de la zona izquierda.

La figura realizada con un concepto más naturalista es precisamente F-23, sobre la cual planteamos todas nuestras dudas sobre su pertenencia a esta composición. Este arquero no fué pintado en una actitud cinegética como los otros arqueros de esa zona. Podemos ver sus piernas en posición vertical respecto al plano imaginario de asentamiento. Ambas están ligeramente separadas, mostrando el estatismo de su postura. Su arco aparece en posición paralela respecto al hipotético suelo sobre el que se asienta, y ni su postura corporal ni la posición de su arco reflejan la actividad cinegética inmediata de los otros arqueros.

En la actualidad esta figura tiene grandes desconchados (no feflejados en reproducciones recientes) que afectan a sus brazos de los que sólo quedan fragmentos; en el extremo de uno de los cuales aparece su arco. Sobre el desconchado existente en su cuerpo (que tampoco se ha recogido en las publicaciones mencionadas) se pintó, lo que probablemente debió ser un animal en un color rojo vinoso muy claro y poco denso que contrasta con la densidad y el color rojo vinoso muy oscuro de F-23. Apuntamos este dato porque no es la única ocasión en que encontramos esta superposición tan diferenciada de color.

El grupo principal de cazadores (F-24, F-25 y F-26) presentan una actitud coherente ante la proximidad de las posibles presas que avanzan hacia ellos, a juzgar por su postura y por sus arcos tensados, a pesar de que como dijimos no deben ser fruto de una misma mano.

Como puede observarse, el cuerpo de F-24 mantiene algún rasgo naturalista, pero sus piernas han sido reducidas a un trazo rígido y rematan con unos pies muy convencionales de simple factura. Su tamaño contrasta con el de F-25 y F-26.

El concepto estilístico de F-25 y todas las convenciones formales empleadas en ese personaje, nos remiten a los empleados en las figuras más características de El Civil.

Como sucede en muchas figuras de El Civil su cuerpo y sus brazos presentan una estilización muy expresionista, manteniendo, sin embargo, como allí ocurre, unos rasgos muy naturalistas en sus piernas. A nivel conceptual, dimensional y estilístico esta figura es la que más se asemeja a F-23. Sobre su arco se pintaron unas flechas en color rojo vinoso claro que contrastan con su color rojo vinoso oscuro, como sucedía con la mancha de color superpuesta a F-23.

En la parte posterior de F-25 hay unos pequeños trazos que parece que son los restos de unos pequeñísimos personajes (de 2 ó 3 cms. de altura) que trepan por algo semejante a unas "lianas".

F-26 presenta en común con F-25 algunos rasgos naturalistas, pero el trazo de su pintor y las soluciones formales empleadas en su realización no permiten que establezcamos un claro paralelo con las anteriores. Su postura es semejante a la de F-24, aunque, como ya comentamos, aquella era más tosca.

Como hemos visto contamos con suficientes datos para pensar que a pesar de la intención de plasmar estas figuras (F-24, F-25 y F-26) en relación con los ciervos a ellos enfrentados, éstas debieron ir incorporándose en varios momentos y muy posíblemente por manos diferentes . Todos estos personajes responden, como hemos ido viendo, a un distinto modo de resolver cada una de las figuras, tanto

formalmente como en el modo como el pintor resolvió las posturas de estos personajes y la capacidad de expresión que de ellas se desprenden.

En contra de lo que sucede con las figuras humanas, podemos decir que la mayor parte del grupo de cérvidos son muy homogéneos, especialmente el conjunto de ciervas que se encuentra más próximo a los arqueros. El macho tiene un color diferenciado y más claro, pero parece responder técnica y formalmente a los mismos conceptos que el resto del grupo.

Las figuras más diferenciadas son los pequeños cervatillos (agrupados como F-29) y el bóvido (F-30). Los primeros responden a un concepto muy tosco que nada tiene que ver con la capacidad artística demostrada por el pintor del conjunto de ciervas (F-28, F-31 a F-33 y F-35). Las patas de esos cervatillos muestran un trazo muy inseguro y su cuerpo muy desproporcionado.

Parece interesante la reserva de un espacio sin la tinta plana que solemos encontrar en la parte central de su cuerpo, en la que se pintaron unas pequeñas manchas aisladas, lo que podría responder a la intención de representar las características manchas de la piel de los ciervos más jóvenes. Podría ser también lo que algunos autores como Giedión han llamado "transparencias" (GIEDION, S., 1981, p. 75) equivalentes al intento de representación del interior del cuerpo del animal. En este caso, sin embargo, nos parece

más oportuna la primera interpretación.

F-37 y F-42, situados en la parte superior y en la parte derecha respectivamente del grupo principal, son arqueros planteados con uno concepto filiforme muy similar. Los dos presentan una postura muy parecida y un mismo sentido de la descripción NO-SE que les aproximaría a la manada y lo mismo sucedería con F-38. Esta es, sin embargo una figura muy peculiar sin paralelos en este conjunto

F-39 y F-40 estuvieron situados en la parte posterior de F-38 pero no existen en la actualidad; lo mismo sucede con el grupo de figuras F-44 a F-48, como adelantamos. Aún así queremos señalar, basándonos en el estudio de las reproducciones de otros autores a las que ya hemos hecho referencia, que parece bastante probáble que F-44, F-47 y F-48 formaran parte de esta composición acumulativa. Todas ellas se encontraban situadas a la derecha de la colada estalagmítica y a nivel del plano que ocupa en el lado opuesto F-26.

Parece que salvo los casos más problematicos ya señalados, más F-45 y F-46, el resto de las figuras localizadas en el espacio analizado debieron formar parte de la misma composición, la cual fué formándose por la motivación que suponía la presencia de una manada de ciervos tan sorprendente y de tanta calidad artística. El sentido de composición dado a todo el conjunto es evidente, a pesar de

las distintas fases que parece se emplearon en su realización.

La tensión de la carrera de los animales se complementa con la que los distintos pintores fueron reflejando en los personajes que les acosan desde distintos ángulos.

Los humanos F-24 a F-26 se plasmaron en actitud de caza y en dirección a sus presas, alguna de las cuales aparece ya herida por las flechas clavadas en su cuerpo, aunque por el ángulo en que aparecen, no todas han sido disparadas por estos personajes. Esto parece importante, porque indudablemente otras de esas armas si que han sido situadas en lugares coherentes con la dirección desde donde estos personajes están apuntándoles.

La acumulación parece que surgió a partir de la presencia del grupo principal de las ciervas (F-28, F-31, F-32, F-33, F-34 de la que queda la zona de la cabeza y F-35) sin la presencia de las cuales estos personajes no habrían sido probablemente realizados. Tan sólo el color más oscuro de F-34 y F-35 las diferencia respecto a las anteriores.

La manada pudo tener sentido por si misma en un primer momento, lo que nunca podríamos decir de los arqueros; y el hecho de que exista la notable uniformidad conceptual de estos animales frente a las disparidades estilísticas de los cazadores hace pensar que como hemos ido analizando, hay

diversas fases hasta la consecución final de esta escena.

El ciervo F- 27 debió de ser realizado al mismo tiempo que el conjunto de hembras. El concepto estilístico naturalista, su color, su situación en el conjunto, así como el sentido de descripción NE-SO y las soluciones formales en el empleadas son muy semejantes.

En el espacio que existe en la parte inferior de ese ciervo F- 27, el que es, aparentemente, el único macho del conjunto de cérvidos hay una figura (F-30) que en este momento parece un bóvido; no obstante la estructura de sus patas y de su cuerpo son muy similares a los de las ciervas. El único elemento diferenciador entre unas y otro parece que es precisamente la cornamenta de este último.

Observando detenidamente a F-30 puede verse que su cornamenta fué realizada con una tinta de color rojo vivo y muy claro, contrastando con el color vinoso-negruzco de su cuerpo. La tinta es también muy diferente de la del resto de las ciervas, con lo cual se puede plantear que fué realizada en otro momento, que puede ser el mismo en el que se pinta la cierva F-41 situada a su derecha, y a la derecha de la colada estalagmítica, la cual presenta también una tinta muy oscura.

Los arqueros filiformes debieron ser los que se realizaran en último lugar, dado el funcionamiento que vamos observando de modo genérico en algunas composiciones de la

zona. El lugar que ocupan parece un espacio secundario, dado que el principal es el que ocupan F-24 a F-26 y los cérvidos. En aquellos domina un concepto naturalista, aunque estilizado, lo que supone una mayor proximidad conceptual con el naturalismo de las ciervas.

Es significativo que sobre algunas de estas figuras fililiformes, como F-47 se pintara, sin embargo, un bóvido naturalista (F-46) de mucho mayor tamaño que bóvidos y humanos. Nos hemos apoyado en las reproducciones de otros autores ya mencionadas para su estudio, dada su desaparición, y señalamos que **ese bóvido naturalista fué incorporado al lugar en el que se encontraba cuando ya existían esos pequeños arqueros filiformes.**

El hecho de que hubiera un bóvido naturalista que era tres veces mayor que cualquiera de estos personajes, que miden de longitud máxima once centímetros, hace que éste sea, en este contexto, una figura muy especial, cuando además los bóvidos de gran tamaño no son frecuentes en estas zonas. Esto plantea problemas interesantes.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
24	Arquero	Nat.tosco	8(Vert.)	R.v.	1515	331
25	Arquero	Nat.est.exp.	14'5(Vert.)	R.v.o.	1516	331
26	Arquero	Nat.	10(Diag.)	R.v.	1516A	331
27	Ciervo	Nat.	17'5(**Inc.**)	R.v.	1517A	331
28	Cierva	Nat.	16(Horiz)	R.v.	1513	331
29A	Cervatillo	Nat.tosco	10(Horiz)	R.v.o.	1513	331
29B	Cervatillo	Nat.tosco	8 (Horiz)	R.v.o.	1513	332
30	**¿Cérvido?**	Nat.	10(**Inc**)	R.v.o.	1522/1513	332
31	Cierva	Nat.	21(Horiz)	R.v.	1523/513	332
32	Cierva	Nat.	19(Diag)	R.v.	15241/513	332
33	Cierva	Nat	17'5(**Inc**)	R.v.	1525/1512	332
34	Cierva	Nat.	4'5(**Inc**)	R.v.o.	1526/1511	332
35	Cierva	Nat.	13(**Inc**)	R.v.o.	1527/1511	332
37	Arquero	Filif.	11(Horiz)	R.v.o.	1529	332
38	Arquero	**Indet.**	16(**Inc**)	R.v.cl.	1530	332
41	Cierva	Nat.	22'5(**Diag**)	R.v.o.	1533	332
42	Arquero	Filif.	11(Horiz)	R.v.cl.	1534	332

***Nota:** Hemos señalado con negrilla, como hemos hecho en el análisis de otras escenas todas las figuras incompletas (**Inc**), para que no dé lugar a equívocos la comparación de las medidas.

No hemos incluido algunas de las figuras desaparecidas, aunque por las reproducciones mencionadas hayamos podido comprender que han pertenecido a esta composición (F-39, F-40, F-44, F-47 y posiblemente F-48).

Nº 125.- GRUPO I (ACUMULATIVO) (LAMS. CCCXLV-CCCXLVI)

TEMA: CAZA DE UN ¿JABALI?

Aunque estudiando las reproducciones antiguas de estas pinturas (OBERMAIER, H., y WERNERT, H., 1919, Lám. XXIII) podemos pensar que los arqueros F-7 y F-8 de este abrigo formaban parte de una **escena** acumulativa, el estado actual de las pinturas no nos permite mantener esa hipótesis que defendimos en su día (SEBASTIAN, A., 1986-87, pp. 390 y 392, más Fig. 16), pues el nivel de deterioro de las figuras que existían en la parte inferior de F-7 y F-8 las ha reducido a lo que tan sólo son unas manchas de color.

De ese modo, no podemos definir a este conjunto de figuras como escena, aunque probablemente lo fuera. La actividad que realizan, así como su postura, y su sentido de descripción nos permite considerar que los arqueros forman un grupo acumulativo, y que sus pintores intentaron que ambos reflejaran la misma actividad cinegética planteada desde el mismo lugar.

Dichos arqueros apuntan, al parecer, desde un plano superior hacia esas manchas. La dirección de su arco y de sus flechas ayudan a comprender ese sentido de la descripción NO-SE muy forzado, puesto que casi es N-S. En el lugar que ocuparían esos animales hay en la actualidad un gran lascado y un "grafitto" de los que tanto abundan en estas zonas.

Las dos figuras humanas responden a conceptos artísticos muy diferentes, aunque presentan un color vinoso oscuro muy semejante. F-7 tiene un cuerpo naturalista estilizado y unas piernas muy naturalistas. Estas contrastan tremendamente con el modo como fueron resueltas las de F-8, puesto que en este caso se plasmaron mediante un trazo lineal que rompe con el concepto anterior.

Aunque las posturas de estos personajes guarden una cierta relación por la inclinación de sus cuerpos, en realidad presentan unas posturas diferentes pues F-7 aparece con su cuerpo doblado y en una postura muy inusual, mientras que F-8 aparece de pie, aunque disparando en la misma dirección que la anterior, lo cual puede deberse al intento de imitación de una de ellas cuando se realizara la segunda. Es interesante señalar que sus tamaños son muy semejantes, ya que tan sólo mide un centímetro y medio más F-7 que F-8, pero teniendo en cuenta que F-7 aparece con ese cuerpo doblado que ya hemos mencionado, significa que ésta es realmente una figura de mucho mayor tamaño si pudieramos desdoblarla.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
7	Arquero	Nat.est.exp.	13'5(Diag)	R.v.o	1497/1498	330
8	Arquero	Nat.tosco	12(Diag)	R.v.o.	1497/1498	330

69. EL ARCO (VALLTORTA) Tirig (Castellón)

Al sur de Els Cavalls y junto a el, existen otras paredes con pinturas. La que se encuentra más próxima a Els Cavalls es el abrigo denominado El Arco y un poco más separado se encuentra L'Arc, lo que puede dar lugar a confusiones, pero así aparecen denominados en la bibliografía anterior (OBERMAIER,H. y WERNERT, P., 1919, Fig. 46) y situados en una planta publicada por R. Viñas (VIÑAS, R., 1982, Fig. 178).

Tan sólo existen restos de algunas figuras y éstas no nos proporcionan en la actualidad la información suficiente sobre la existencia de ninguna escena. Los restos más claros son el cuerpo de un cuadrúpedo indeterminado y la pierna de un personaje.

70. L'ARC (VALLTORTA) Tirig (Castellón)

La pared a la que se ha denominado L'Arc es una de las que dan acceso a una cueva. Es un lugar especial, dado que se encuentra protegida frontalmente. Además de ésto sus pinturas no tienen ninguna figura humana o animal, ya que lo que ahí se realizó son, según nos indica R. Viñas:

"...una infinidad de pequeños puntos, como salpicaduras, similares a los puntiformes de la Cueva dels Cavalls pero más dispersos". (VIÑAS, R., 1982, P. 136).

A pesar de no contar con representaciones levantinas, hemos recogido su contenido por estar precisamente junto a abrigos que si contienen representaciones de ese tipo, y por estar presentes también éstas puntuaciones en Els Cavalls. En nuestra opinión es un dato más a tener en cuenta sobre la presencia de un elemento poco frecuente.

71. LA TARUGA (VALLTORTA) Tirig (Castellón)

En este abrigo existen tan sólo la figura de una cierva naturalista de muy buen estilo y restos indeterminados (VIÑAS, R., 1982, P.136 y Fig. 192).

72. MAS D'EN JOSEP (VALLTORTA) Tirig (Castellón)

Las pinturas de este lugar se encuentran sobre un muro casi vertical, aunque normalmente se le haya asociado con un abrigo, partiendo de la denominación que como tál se le ha dado. Dado que las pinturas se agrupan en dos grandes zonas denominaremos más d'en Josep I a la agrupación que observando frontalmente el conjunto se sitúa en la zona izquierda del muro y más d'en Josep II a la agrupación que se encuentra a la derecha.

Las reproducciones que se conocen de estas pinturas son muy parciales. Fueron publicadas por Duran i Sampere y Pallarés (DURAN I SAMPERE y PALLARES,M., 1915-1920), Obermaier en "El Hombre Fosil" (OBERMAIER, H., 1919, Fig. 18) . R. Viñas tambien las recoge (VIÑAS,R., 1982, pp.138 a 141), pero , no obstante éstas han dado tan sólo una idea aproximada de sus pinturas y sería muy necesario publicar en mejores condiciones el conjunto. Este debe dividirse para su estudio en: más d'en Josep I y II, de acuerdo con su distribución en distintos paneles.

MAS D'EN JOSEP I

En la zona izquierda de este muro encontramos dos escenas de características muy diversas.

Nº 126.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCXLVII-CCCXLVIII)

TEMA: CAZA DE UN JABALI

Esta escena está compuesta por un arquero y un jabalí que no parece que pertenezcan a un mismo momento, pues los conceptos estilísticos empleados en cada una de ellas son muy dispares. Usamos como referencia de situación nuestro propio calco general (Lam. CCCXLVII).

El jabalí (F-10) es un animal naturalista y proporcionado. Fué representado con un detallismo poco usual en este tipo de representaciones. Su sentido de descripción es O-E y su postura indica su movimiento, que no parece demasiado forzado.

El arquero (F-7) fué plasmado con un concepto filiforme muy expresionista que le distancia conceptualmente de la otra figura. Este personaje se encuentra situado enfrente de la cabeza del jabalí, en dirección de la cual apunta con su flecha, mientras mantiene su arco tenso. De ese modo su sentido de la descripción es NO-SE.

Aunque en la parte superior del jabalí existe otro personaje armado naturalista (F-9), que puede deber su presencia a la motivación que para su pintor pudo suponer la presencia del jabalí, los datos que se desprenden de su análisis no nos permiten asegurar, sin embargo, su relación,

puesto que el sentido de descripción de esa figura le llevaría a continuar un camino paralelo al del jabalí, pero nunca a acercarse a él. Tenemos, no obstante, suficientes datos para pensar que los pintores de figuras tan bien realizadas como ésa controlan este tipo de soluciones técnicas, y relacionan las direcciones de las figuras cuando ese es su intento, para permitir la comprensión de su intención.

El pequeño arquero filiforme debió ser incorporado cuando ya existía el animal. La intención de representar la caza de ese animal queda evidenciada además de por la actividad de F-7, por la cantidad de flechas que se pintaron en el cuerpo de este suido. No podríamos asegurar, a pesar de todo esto, que todas las flechas sean relacionables con F-7. Podrían deberse en parte a este personaje y en parte a otras intenciones de aniquilamiento de ese animal realizadas en momentos diferentes. El color es bastante similar en las dos figuras.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
7	Arquero	Filif.exp.	6'5 (Diag)	R.vc.	1469	325/326
10	Jabalí	Nat.	15(Diag)	R.vc.	1472	325/326

Nº 127.- ESCENA II **(LAMS. CCCXLIX-CCCL)**

TEMA: TREPADOR

Como en otras ocasiones hemos considerado que el personaje (F-8) que aparece trepando por lo que parece ser un elemento vegetal (F-8B) es suficientemente explicativo por sí mismo, precisamente por su asociación con otro elemento. Los dos juntos ayudan a la comprensión de la actividad de este personaje, aunque no sepamos la finalidad de la misma. Como ha sucedido con otras escenas semejantes, no hemos podido reproducir completo dicho elemento en el calco más detallado (Lam. CCCL), aunque si aparece en nuestro calco general de referencia (Lam. CCCXLIX).

Su postura es muy coherente con la actividad que realiza, ya que sus piernas aparecen tensas y apoyadas en el vegetal (arbol, arbusto, o cualquier elemento de este tipo) y sus manos se sujetan también en el mismo con una separación coherente entre ellas. Este personaje lleva un objeto suspendido detrás de él, en su espalda, elemento que aparece en otras representaciones de este tipo. Esto podría interpretarse tanto como una bolsa para realizar determinada recolección, como que éste sea un objeto habitual que sirve para transportar los elementos más utilitarios.

El concepto estilístico de F-8 es filiforme expresionista, pero no es una figura que haya sido realizada con un trazo muy cuidado. Aun así, como sucede normalmente con otras figuras filiformes, también ésta tiene una gran expresividad.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
8	Trepador	Filif.exp.	5(Diag.)	R.v.	- -	- -
8B	¿Tronco?	- -	17(Vert)	R.v.	- -	- -

MAS D'EN JOSEP II

En este panel tenemos tan sólo una composición. Esta es una escena en la que sus elementos responden a conceptos bastante homogéneos. Por ello, los autores que en algún momento se han ocupado de las pinturas de esta zona, han hecho referencia a ella como tál y ha sido incluida frecuéntemente como ejemplo de lo que es el arte levantino.

Nº 128.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCLI-CCCLIV)

TEMA: CAZA DE CIERVOS

La escena está compuesta por un arquero muy naturalista (F-1) y dos ciervos (F-2 y F-3) realizados con el mismo concepto estilístico. El arquero corre trás ellos, y todas las figuras tienen un sentido de descripción NE-SO que parece mostrar que corren por una fuerte pendiente, a juzgar por el ángulo tan forzado que indican las posturas de todos las figuras. Tanto las piernas del arquero, como las patas de F-2, que es el ciervo que se conserva entero, muestran la veloz carrera que representó el pintor de ese cazador y de las posibles presas. Usamos como primera referencia la

reproducción de Obermaier y Wernert del trabajo citado.

A pesar de la aparente homogeneidad que estas figuras parecen tener en las reproducciones publicadas, en las que podemos observar, entre otras cosas, el concepto naturalista con que se pintaron estos personajes, en realidad existen algunas diferencias que hay que señalar. Es especialmente interesante que el ciervo más incompleto (F-3) fuera plasmado con una técnica de relleno interior, que muestra los trazados longitudinales separados unos de otros, muy diferentes de la tinta plana empleada en el ciervo más completo (F-2), lo que le diferencia de F-2. La figura del arquero (F-1) fué realizada, con la habitual tinta plana.

Desgraciadamente no se conservan todos los elementos que aparecenen clavados en el cuerpo de F-2, segun la reproducción de Obermaier y Wernert (OBERMAIER ,H. Y WERNERT,P., 1925, Fig. 18). De todos ellos sólo se conserva parte del arma de mayor tamaño.

Si hubo un distanciamiento temporal entre la ejecución de unas y otras figuras, éste sería muy corto, pues todas ellas presentan el mismo color rojo violáceo, y sus proporciones parecen coherentes. Esta escena podría haberse producido por un proceso de acumulación, en el que la presencia de los ciervos haya motivado la incorporación del cazador, como vemos visto en otros casos, habiendose pintado probablemente en primer lugar el ciervo más deteriorado,

posteriormente F-2 y por último o al mismo tiempo que éste se habría pintado a su cazador.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Nat.	18(Diag.)	R.vc.	1474	327
2	Ciervo	Nat.	28(Diag)	R.vc.	1475	327
3	Ciervo	Nat.	19(Inc)	R.vc.	1476	327

73. COVA ALTA DEL LLIDONER (VALLTORTA) Tirig (Castellón)

Aunque adscribimos este abrigo geográficamente a Tirig, para que a nivel funcional se comprenda su asociación a los otros abrigos de La Valltorta enclavados en ese término municipal, en realidad se encuentra en un punto en el que se unen los términos de Tirig, Albocacer y Cuevas de Vinromá, todos ellos pertenecientes a la provincia de Castellón.

El lugar, como en otros casos, es óptimo como observatorio por su emplazamiento a buena altura sobre el barranco. Todas las pinturas se encuentran en un solo panel y en éste hay una variación bastante notable de conceptos estilísticos.

Las reproducciones publicadas de estas pinturas son muy incompletas. Hemos usado una de ellas como referencia gráfica (VIÑAS, R., 1982, Fig. 250.), y hemos numerado las figuras publicadas hace muchos años con la primera numeración que se les dió (DURAN y SAMPERE, A. y PALLARES, M., 1915-20, Vol. VI, Fig, s.n.). En otros casos, que señalaremos, hemos dado nueva numeración a algunas de las figuras que han permanecido inéditas hasta hace poco tiempo.

Después de haber estudiado todo el conjunto de figuras podemos decir que parece que contamos en este panel con una escena acumulativa realizada al parecer, como veremos, por

manos muy diversas.

Nº 129.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCLV-CCCLIX)

TEMA: CAZA DE CAPRIDOS.

Esta composición está formada por dos cápridos (F-4 y F-5) y un conjunto de pequeños arqueros (F-1 y F-3, cuya numeración les hemos adjudicado en este trabajo, más F-6, F-8 y F-9) que fueron situados alrededor de estos animales, corriendo hacia el lugar que éstos ocupan.

Los cápridos se situaron en un espacio del muro, enmarcado en gran parte por una sobreelevación a modo de cornisa, en la cual se encuentran la mayor parte de los arqueros (F-3, F-6, F-8, F-9 y probablemente F-7 que hoy es prácticamente inexistente).

Los cápridos fueron realizados con un concepto naturalista y tienen un tamaño semejante. Estos dos animales están orientados hacia la izquierda y tienen un sentido de la descripción O-E. Su color es un rojo vinoso oscuro en aquellas zonas de sus cuerpos que han sufrido menos deterioro.

La postura de F-5 es muy peculiar; sus patas delanteras se encuentran en un plano más elevado que las traseras, de modo que refleja esa característica posición que toman estos

animales cuando se apoyan en una roca para asomarse para observar su entorno. Esto es epecialmente interesante en cuanto que como siempre, sin pintarlo, nos evidencia el plano sobre el que la figura se apoya.

Algunos de los arqueros están igualmente orientados hacia la izquierda, pero su sentido de la descripción es NE-SO, sentido que les llevaría en su acción hacia esa otra zona bajo la "cornisa" en la que se encuentran los cápridos.

El concepto estilístico de los arqueros es filiforme y un tanto expresionista en su mayor parte, pero no son figuras homogéneas. Tan sólo F-3, situado en la parte superior de F-4 y orientado hacia la derecha es conceptualmente más tosco.

A pesar de que el concepto estilístico dominante es el filiforme, e incluso en ellas encontramos zonas de sus cuerpos que muestran que hubo mayor interés por reflejar detalles anatómicos, pero en general ésta no fué una de las preocupaciones principales de sus pintores pues todas sus piernas son rectilíneas y sus pies se plasmaron de un modo muy sencillo y muy peculiaren este tipo de figuras.

El ritmo que muestran las posturas de los arqueros F-6, F-8 y F-9 es el de una carrera veloz, a juzgar por la postura de sus piernas muy estiradas. La actividad que se proponen realizar, a juzgar por el armamento y por el sentido de descripción de esa carrera, es evidentemente la misma, por lo

que pensamos que a pesar de las diferencias formales existentes entre estos personajes que parece mostrarnos que se debieron incorporar en distintos momentos (quizá F-6 y F-8 en un mismo momento y F-9 en otro) a partir de la presencia de los cápridos, existió una intención clara de que esos arqueros reflejaran, todos ellos, la cacería de estos animales.

El planteamiento de esta composición tiene grandes parelelos con el que existe en El Cerrao (Obón), donde un grupo más numeroso de arqueros filiformes más expresionistas en aquél caso, se incorporaron sobre otra cornisa casi circular, disparando al espacio en cuyo interior se encuentran otras figuras, una de las cuales, la principal, es un humano muy naturalista. Son éstos algunos de los casos más claros de escenas acumulativas.

Otras figuras del panel plantean otros problemas. Por ejemplo F-1 podría heberse realizado en función de la presencia de esos cápridos, pero no podríamos asegurarlo. Detrás de él, a un metro de distancia, encontramos una figura muy semejante que debe haber sido hecha por la misma mano, pero aunque éste es un dato que nos lleva a pensar en la relación entre ellas. También nos obliga a pensar que difícilmente la que se encuentra tan alejada tenga algo que ver con esta cacería de cápridos.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Filif. exp.	5(Vert)	R.v.cl.	??	??
3	Arquero	Filif?	4'5(Horiz)	R.v.o.	??	??
4	Cáprido	Nat.	9(Diag)	R.v.o.	1455	323
5	Cáprido	Nat.	8'5(Diag)	R.v.o.	1456	323
6	Arquero	*Filif.	9'5(Diag)	R.v.o.	1457	324
8	Arquero	*Filif.	6(Vert)	R.v.o.	1459	324
9	Arquero	Filif.	8(Diag)	R.v.o.	1460	324
10	Arquero	Filif.	5'5(Diag.)	R.v.	- -	- -

***Nota:** Las figuras 2 y 7 no pudieron ser calcadas.
F-10 no figuraba en el calco de Duran y Sampere, pero fué publicado por Viñas. Se encuentra a la izquierda de F-1 y en un nivel un poco más bajo.

74. CALCAES DE MATA (VALLTORTA) C. de Vinromá (Castellón)

Las pinturas de Calcaes de Mata tienen unas características muy interesantes, pero al parecer su estado es lamentable (VIÑAS, R., 1982). Tan sólo existen una breves notas publicadas por el mencionado autor, además de unas cuantas fotografías y un calco parcial de lo que pensamos que es una interesante composición (VIÑAS, R., 1982, Fig. 19) a pesar de su tosquedad, por lo que usamos ese calco como referencia global de las imágenes de la única escena que parece existir.

Además de ésto sus paredes contienen cápridos y otros curiosos personajes que puede que en algún momento hayan formado parte de otras composiciones, pero en su estado actual ésto es difícil de demostrar (VIÑAS, R., 1982, Fig. 20 Y Fig. 21)

Nº 130.- ESCENA I (LAMS. CCCLX-CCCLXI)

TEMA: PERSECUCION DE UN CUADRUPEDO

Esta composición está formada por dos figuras (VIÑAS, R., 1982. Fig. 19): un humano y un cùadrúpedo (F-1 y F-2). Los dos están orientados hacia la izquierda y su sentido de descripción es O-E.

El personaje parece lleva un objeto extraño en su mano, que podría ser interpretado como una antorcha, dada su silueta, aunque posiblemente lo que observamos sea la parte superior de un arco toscamente dibujado. Esto no rompe con el concepto estilístico en el que se realizó esta figura; hay que decir no obstante que a pesar de esa tosquedad, este personaje presenta unas proporciones lógicas, como sucede con F-2: sus piernas y su torax tienen unas dimensiones adecuadas al tamaño de esta figura, no habiendo sido estilizados de un modo forzado, como sucede con otros personajes más expresionistas.

La diferencia más notable entre cuadrúpedo y el humano es el color empleado en cada uno de ellos. El color del humano es rojo vinoso oscuro, mientras que el del animal fué realizado con un tono mucho más claro y más vivo. Esto podría estar indicando que ambas figuras se pintaron en dos momentos diferentes.

El espacio en el que se encuentran las dos figuras queda enmarcado, como sucedía con la Cova Alta del LLidoner por una cornisa natural que, en este caso, recoge a toda esta composición.

El sentido de descripción de estas figuras ayuda a pensar en su relación, dado que el humano camina tras el cuadrúpedo y las dos figuras se asientan sobre un mismo plano ideal. Desgraciadamente no es facil conocer que tipo de

objeto lleva F-2 en su mano. Podría haberse pintado intentando plasmar la posición que el personaje tenía después de haber lanzado una flecha, con un brazo ya relajado o bien podría estar reflejando simplemente que este camina con otro objeto agresor o luminoso en pos de su presa.

Queremos señalar que las pequeñas cornisas en el muro parecen estar indicando que se busca la representación espacial. En algún caso, como en la Escena I de la Cova del LLidoner, existe al parecer una diferenciación entre distintos espacios: en aquel caso los arqueros están fuera de la cornisa -un espacio probablemente sobreelevado-, disparando a los animales que se encontraban en otro -bajo la cornisa-: reflejando posiblemente un espacio a un nivel más bajo que el anterior.

En este caso podrían haberse utilizado también estos niveles con otra intención, lo que puede plantearse como hipótesis, aunque sea muy arriesgado. Aquí no tenemos personajes en la orilla de esa cornisa, como en otras ocasiones, sino que simplemente se empleó ésta para enmarcar el espacio que estos personajes ocupan, lo que nos da pié a pensar que aunque esa limitación del espacio puede haberse elegido simplemente para destacar las pinturas o buscar un espacio más homogéneo, podría quizá haberse pintado en un espacio de esas características simplemente por una natural asociación de ideas con otros espacios cerrados o semicerrados que les eran familiares a los pintores ¿cuevas,

abrigos con viseras y cornisas?.

CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Humano	Nat.tosco	8(Diag)	R.v.o.	- -	- -
2	Cuadrúpedo	Nat.tosco	6'5(Diag)	R.v.cl.	- -	- -

75. LA SALTADORA (VALLTORTA) C. de Vinromá (Castellón)

El conjunto de La Saltadora está formado por varias cavidades con pinturas, seis en opinión de E. Ripoll. Posteriormente se encontraron en otra cavidad figuras inéditas, lo que obliga a volver a numerarlas. Relacionamos a continuación las cavidades para evitar errores innecesarios al hacer mención a cada una de ellas.

Números de la autora	Números usados por E. Ripoll.
Cavidad I	No la menciona
Cavidad II	Cavidad I
Cavidad III	Cavidad II
Cavidad IV	No la menciona
Cavidad V	No la menciona
Cavidad VI	Cavidad III
Cavidad VII	Cavidad IV
Cavidad VIII	Cavidad V
Cavidad IX	Cavidad VI

Todas ellas se encuentran situadas en una cornisa de 125 metros de longitud. Un espacio intermedio de 45 metros carece de cavidad alguna con representaciones.

Las publicaciones que se realizaron hasta este momento no proporcionan la idea de la situación de las figuras sobre las paredes, ya que en la mayoría de los casos se han dado a

conocer las figuras de un modo aislado, y sólo en alguna ocasión se reprodujo parcialmente alguno de los conjuntos de figura de alguna pared, lo que de algun modo es comprensible dado que en algunos sectores las pinturas se encuentran muy dispersas sobre sus muros.

Las figuras han sufrido todo tipo de agresiones, pero entre lo que puede observarse todavía, encontramos una gran variedad estilística y conceptual. Existen aquí algunas de los más expresivos personajes y la riqueza de información que proporcionan estas pinturas, a nivel iconológico, es realmente importante.

Distintos autores se han ocupado de este conjunto de La Saltadora, y haremos referencia algunos de ellos en determinados puntos (OBERMAIER, H. y WERNERT, P., 1919; RIPOLL, E., 1970 y VIÑAS, R., 1982), aunque quien proporcionó una información más completa fué de Ripoll (RIPOLL, E., 1970, pp. 9-24).

Dado que no existe publicación alguna en la cual se haya recogido todo lo que se pintó en este gran conjunto de La Saltadora, hemos dado generalmente a las figuras números nuevos que siempre se relacionan con los que aparecen en nuestras láminas. En aquellos en los que se ha empleado el número ya dado en otro trabajo, se le menciona siempre. Además de ésto se indican, en cada caso, como siempre, los números de referencia de sus diapositivas en color y del

cliché en blanco y negro, para futuras comprobaciones.

LA SALTADORA I

En los treinta y cinco metros de longitud de ésta cavidad, sólo existen completas dos pequeñas figuras de cérvidos, situados en una zona en la que la pared tiene un color ocre muy intenso.

Nº 131.- GRUPO I (LAMS. CCCLXII-XXXLXIII)

TEMA: GRUPO DE CIERVAS

El grupo formado por dos ciervas naturalistas (F-1 y F-2) es el único que aparece en esta cavidad. La homogeneidad existente entre éstas figuras es, sin embargo, importante. No acompañamos calco de referencia, por no existir ninguno previo al que presentamos. Añadimos como referencia un plano de situación.

Tanto el concepto naturalista al que nos hemos referido, como su color rojo violáceo, y la solución formal dada por el pintor a cada una de las partes de sus cuerpos, ayuda a establecer su asociación. El sentido de descripción O-E es el mismo en estos dos animales, y tanto éste, como la postura de sus cuerpos, especialmente la de sus patas, son indicativos de la veloz carrera que los dos animales llevan a cabo. Todo, en estas dos figuras, parece mostrarnos que deben haber sido realizadas en un mismo momento y probáblemente por una misma mano, dada la homogeneidad de

conceptos y estructuras que presentan.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Cierva	Nat.	8 (Horiz)	R. vlc.	1301	303
2	Cierva	Nat.	8 (Horiz)	R. v. cl.	1302	303

LA SALTADORA II

En esta cavidad existen tres figuras de interés, pero tan sólo dos de ellas: el arquero y el cáprido de la parte inferior de la pared, parecen mostrar que forman parte de una composición.

Nº 132.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCLXIV-CCCLXV)

TEMA: CAZA DE UN CAPRIDO

Esta escena está compuesta por un pequeño arquero filiforme (F-7) y un cáprido naturalista (F-6). Lo que encontramos en la actualidad es, que éste corre en dirección hacia donde se encuentra el pequeño arquero. La actitud de este personaje es estática, lo que refuerza la idea de que lo que se quiso representar es precisamente esa espera.

En general, es más frecuente que los arqueros persigan a los animales, pero también hemos podido ver muchos casos, en los que éstos parecen apostados esperando a su posible presa.

En esta ocasión, vemos que el sentido de descripción del cáprido SO-NE le lleva al lugar en el que se pintó F-7 y; la presencia de este personaje en ese lugar parece reflejar el interés de su pintor por plasmar un tema cinegético que, a partir de la incorporación del arquero, motivado al parecer, como en otras ocasiones, por la presencia de un cáprido naturalista de buena factura.

El distinto concepto estilístico, ya señalado, marca especialmente el contraste entre estas dos figuras, y lo mismo sucede con sus tamaños, ya que el cáprido dobla el tamaño del arquero.

Como en el caso anterior añadimos plano situacional.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. max.	Color	Núm.D.	Neg.
6	Caprido	Nat.	10 (Horiz)	R. v. cl.	1312	304
7	Arquero	Filif.	5 (Vert)	R. v. cl.	1313	304

LA SALTADORA III

Esta cavidad, a la que Ripoll llama segunda cavidad, es más profunda que las anteriores; lo que hace que podamos referirnos a ella como covacho, que debe haber protegido mejor que otro a sus treinte figuras, entre las cuales hay 18 humanos, ocho cérvidos y tres cápridos.

En esta cavidad existen tres composiciones, alguna de las cuales muestra mayor complejidad que la que observabamos en las cavidades anteriores. E. Ripoll llama a esta cavidad "La Saltadora II" y de ella publicó una reproducción de sus figuras.

Nº 133.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCLXVI-CCCLXXII)

TEMA: CACERIA DE CIERVOS

Empleamos como primera refeencia la publicación de Ripoll mencionada (RIPOLL, E., 1970, Lám. II), por ser la más completa hasta el momento y damos a las figuras de esta escena los mismos números que allí aparecen.

La escena está formada por un grupo de cinco cérvidos naturalistas (F-10, F-11, F-14, F-15 y F-16), alguno de los cuales ha sufrido graves deterioros (F-14 y F-16), y un grupo de arqueros, entre los que encontramos algunos realizados con un concepto filiforme muy expresionista (F-1 y F-2). Otros arqueros fueron plasmados con un concepto más naturalista (F-4 a F-6 y probáblemente F-7, más F-12). Algunos personajes plantean problemas de identificación como arqueros, dado su deterioro, como sucede con F-9.

Las diferencias conceptuales entre los animales y las figuras humanas son notables, tanto por las disimilitudes estilísticas como por la variación existente entre sus

tamaños, los ritmos que indican sus posturas, etc.

Los tamaños, formas y proporciones de los ciervos F-11, F-14 y F-15 muestran unos paralelos muy evidentes, que parecen indicar que son fruto de un mismo momento. Cerca de éstos se encuentran los restos de otro ciervo de mucho mayor tamaño (F-16), cuya presencia pudo haber motivado que se pintara el personaje filiforme F-7, ya que hacia él se dirige su movimiento.

Hemos visto representaciones similares al gran ciervo F-16 en otros abrigos de otra zona castellonense: nos referimos a El Polvorín, donde una magnífica cabeza de ciervo nunca fué publicada, por encontrarse en la zona que ocupó el polvorín que dió nombre al abrigo.

F-10 es también un ciervo, cuyas diferencias más claras respecto a los anteriores son la mayor tosquedad que muestra su realización y su menor tamaño (19 cms. frente a 39 de F-11). Además, la tinta de F-10 es más intensa y está mejor conservada que la de los otros ciervos de esta escena.

Estas diferencias pueden tener interés, porque no es el único caso, en el que observamos que existen figuras de animales naturalistas más toscas que otras figuras también naturalistas, que aparecen en mucho peor estado (generalmente indicando su mayor antiguedad), mostrando que las más toscas podrían corresponder a un momento más tardío.

Todos los arqueros a los que ya nos hemos referido, presentan un sentido de descripción, que les aproximaría al lugar que ocupan los ciervos de ésta composición. A juzgar por las diferencias estilísticas ya señaladas podríamos pensar que han sido incorporados en distintos momentos. La interpretación de su presencia y de su actividad, carecería de sentido si no existiera un motivo tan atractivo, como debía ser la presencia de estos animales.

F-1 a F-6 más F-9 corren en la misma dirección (NO-SE). Sin embargo F-12 no realiza la misma actividad. Este se encuentra en una original postura, que podría interpretarse como si estuviera haciendo algún tipo de señales (¿relacionadas con la organización de la caza en grupo?).

Por último, hay que indicar que F-7 y F-8 (situado a su derecha y en un plano un poco inferior) podrían formar parte de otra composición que incluyera a los cápridos F-17 y F-19, situados a la derecha de estos dos personajes, dado el sentido de descripción de su carrera, el cual les lleva fuera de lo que sería el espacio de esta Escena I.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.max.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Filif. exp.	9'5 (Horiz)	R.v.o	1315	305
2	Arquero	Filif. exp.	8'5 (Horiz)	R.v.o.	1317	305
4	Arquero	Nat.	11 (Horiz)	R.v.o.	1319	305
5	Arquero	Nat.	10 (Horiz)	R.v.o.	1320	306
6	Arquero	Nat.	10'5 (Horiz)	R.v.o.	1321	306
7	Arquero	Nat.?	5 (Diag)	R.v.cl.	1322	306
9	Arquero?	Filif.	8 (Vert.)	R.v.o.	1325	306
10	Ciervo	Nat.	19'5 (Horiz)	R.v.cl.	1326	307
11	Ciervo	Nat.	39 (Diag.)	R.v.cl.	1327	307
12	Arquero	Nat.est.	11 (Vert)	R.v.o.	1328	307
14	Ciervo	Nat.	*20 (Inc.)	R.v.cl.	1330	307
15	Ciervo	- -	- -	- -	- -	- -

*Nota: Sin duda F-14 fué una figura de mayor tamaño, posiblemente de unas dimensiones similares a las de F-11. No ha podido documentarse gráficamente F-15, ya que está muy alterada por las calcificaciones del soporte. Su cabeza fué destruida por un antiguo lascado y tan sólo pueden apreciarse las cuernas y parte de la zona anterior del animal.

F-7 puede haber sido una figura naturalista, dado que lo que queda de su silueta parece indicar que era muy semenjante a F-4, F-5 y F-6.

Nº 134.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCLXXIII-CCCLXXVI)

TEMA: CAZA DE CAPRIDOS

Esta composición, cuyas figuras fueron reproducidas por Ripoll (RIPOLL, E., 1970, Lám. III), parece estar formada por cuatro arqueros realizados con diferentes conceptos estilísticos (F-8, F-18, F-20 y F-20A) y dos cápridos naturalistas (F-17 y F-19).

No todas estas figuras aparecían en las reproducciones publicadas, ya que F-20A había permanecido inédita hasta este momento, como sucede con tantas otras figuras.

En principio parece que existe una relación entre los conceptos manejados con tres de estos arqueros: F-18, F-20 y F-20A, dado que son de un tamaño y unas proporciones muy semejantes, así como de un trazado muy simple y tosco. Parece sin embargo que su factura indica que estos personajes pueden haberse realizado por manos diferentes. Su trazado es tosco, pero no es homogénea la forma de resolver todas estas figuras, como puede observarse.

El personaje mejor resuelto y más naturalista es F-8, lo que hace que se distancie conceptualmente de los otros arqueros.

F-18, F-20 y F-20A fueron representados en una expresiva postura, en la que sus piernas están totalmente extendidas, mostrando su veloz carrera en dirección a los cápridos. Su cabello o su tocado fué pintado con un marcado sentido horizontal, posiblemente reforzando esa misma idea de velocidad. En sus piernas se pintaron detalles como calzones y jarreteras, muy característicos en otras figuras semejantes de otros abrigos.

A pesar de que el concepto manejado en la realización de los cápridos es naturalista, y que los tamaños son muy similares, se observan diferencias que queremos señalar, pues F-17 es una figura más cuidada que F-19; además de ésto se observa también que el primero se conserva en mejor estado, siendo su tinta más intensa. Ello podría indicar que F-17 fuera pintado cuando ya existía F-19.

Dada la gran diferencia estilística entre los cápridos y los arqueros y, dado que éstos disparan o apuntan hacia estos animales, pensamos que los humanos fueron añadidos, como en otros casos, cuando ya existían los animales.

El sentido de descripción de los arqueros ayuda a ver la intención de relacionar a estos personajes con los animales; no podemos, sin embargo, pensar en este caso que la flecha clavada en el cuerpo del cáprido F-19 (**la cual no aparece en los calcos publicados**), puede corresponder a uno de los pequeños arqueros de esta composición, dado el tamaño

desmesurado de este arma en relación con el de sus cuerpos.

En general, por lo que hemos podido ver en otros lugares, las armas de los arqueros que se incorporaron a una composición, o que la han formado al ser ellos pintados en relación con la presencia de algún animal, son de proporciones lógicas para su tamaño. En este caso, sin embargo, esta flecha o venablo es muy desproporcionada respecto a nuestros personajes, lo que podría ser indicativo de que este arma es otra incorporación más a la escena, o bien que ésta se relacionaba con algún otro personaje que hoy no podemos ver.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
8	Arquero	Nat.est.	7 (Horiz)	R.v.o.	1323	306
18	Arquero	Filif.exp.	5 (Horiz)	R.v.o.	1334	307
20	Arquero	Filif.exp.	5 (Horiz)	R.v.o.	1336	307
20A	Arquero	Filif.exp.?	6 (Horiz)	R.v.cl.	1337	308
17	Cáprido	Nat.	10'5 (Vert)	R.v.	1333	307
19	Cáprido	Nat.	10 (Vert)	R.v.	1335	307

Nº 135.- ESCENA III (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCLXXVII-CCCLXXX)

TEMA: CAZA DE UN CIERVO

En esta composición podemos observar que la relación más clara es la que existe entre un ciervo naturalista de buen tamaño en posición rampante (F-21), y un pequeño arquero

filiforme (F-22) cuya posición e iconología evidencian que se encuentra disparando a este animal. Damos a las figuras de esta composición la misma numeración que aparece en el calco de E. Ripoll (RIPOLL, E., 1970, Lám. III).

La disparidad de tamaños, y de conceptos estilísticos de F-21 y F-22 parece que indican que la composición fué resuelta hasta aquí en dos momentos diferentes, lo que no le resta sentido narrativo, ya que la tensión del arquero queda evidenciada en el modo como tensa su arco, apuntando en dirección al ciervo.

Debajo de F-22 existen una punta aislada y los restos de otra figura humana. No encontramos, sin mebargo, ningún indicio de que se puedan asociar con los personajes de esta escena.

Pensamos que además de F-21 y F-22, otras figuras de arqueros de mayor tamaño que F-22 forman parte de ésta composición (F-24, F-25 y F-26). Todos ellos han sido pintados en unas posturas que permiten que pensemos que su pintor intentó plasmar, que la actividad a la que se dedicaban era la caza del ciervo (F-21).

El arquero F-24 está preparando, al parecer su arco, pues la posición de sus brazos no está en la tensión habitual, y la postura de su cuerpo parece reflejar que está apoyado (en algo que no vemos) o sentado. Esta figura fué

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA BIBLIOTECA FAC. GEOGRAFIA I HISTÒRIA

situada en la parte más alta de este grupo de personajes, y podría estar en una actitud vigilante. En la parte inferior de esta figura existen tres flechas que no aparecen en la reproducción de E. Ripoll. Estas deben tener, sin embargo, alguna relación con este personaje, a juzgar por lo que veremos que sucede con F-25.

El arquero F-25 está cogiendo alguna de las flechas del conjunto de armas que se pintó a sus espaldas. Dicho conjunto es el caso más evidente de que éstas (haces de flechas, etc.), que aparecen a menudo aislados y otro tipo de objetos, son relacionables con los personajes que se les encuentran próximos, aunque no es frecuente que ésto quede reflejado tan claramente como en este caso.

El arquero F-26 corre hacia donde se encuentra F-25, y su sentido de la descripción le llevaría, también, hacia donde se encuentra el ciervo. Estas dos últimas figuras deben ser fruto de una misma manos, pues la forma de resolver cada una de las partes de sus cuerpos es muy similar.

En F-24, F-25 y F-26 el concepto estilístico es naturalista estilizado, su color es homogéneo y existe un detallismo poco habitual en la representación de las tres figuras, pues se reflejaron cuidadosamente peinados, piernas, alguno de los perfiles de sus caras, etc. A pesar de todo ello, una vez estudiados los trazados de cada uno de los cuerpos de estos personajes, no podríamos defender que hayan

sido realizados por una misma mano y en un sólo momento, como vemos en otros casos.

La calidad artística y la originalidad manifiesta frente a la mayor parte las figuras de otros abrigos hacen que haya que considerar a estas tres figuras como unos de los personajes de mayor interés dentro de este campo. Su planteamiento y su realización son realmente sofisticados. A ese nivel destaca especialmente F-25.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
21	Ciervo	Nat.	26 (Diag)	R.v.cl.	1338	308
22	Arquero	Filif.	5 (Diag)	R.v.	1338	309
24	Arquero	Nat. est.	11'5 (Vert)	R.v.o.	1341	309
25	Arquero	Nat. est.	13 (Vert)	R.v.o.	1342	309
26	Arquero	Nat. est.	15 (Vert)	R.v.o.	1343	309

*Nota: Se incluye en el calco dos figuras inéditas, señaladas como en otros casos, con la abreviatura "IN"; aunque no parece que formen parte de esta composición.

LA SALTADORA IV Y LA SALTADORA V

No existen composiciones en estas cavidades. En Saltadora IV, contígua a la anterior existen dos figuras, una de las cuales es un arquero de cierta calidad e interés. En La Saltadora V, distanciada cuarenta y cinco metros de la anterior, existen muchas manchas de pinturas y un sólo

arquero.

LA SALTADORA VI

En esta cavidad, a la que Ripoll se refiere como cavidad III), contígua a la anterior y prácticamente sin ruptura espacial respecto a La Saltadora VII, hemos estudiado dos composiciones. Además se encuentra aquí un rico conjunto de figuras de una variedad sorprendente. En ella podemos ver arqueros muy naturalistas, arqueros filiformes, animales de dificil interpretación (Núm.D. 1369.1), además de un équido muy tosco.

También puede verse algún personaje tan especial como el arquero que parece estar tropezando (RIPOLL, E., 1970, Fig. 2); (Núm.D. 1357); y en la parte inferior de donde éste se encuentra existe un interesante conjunto de figuras que parecen estar "discutiendo". Este conjunto es semejante a otro ya estudiado en La Vacada.

Nº 136.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCLXXXI-CCCLXXXII)

TEMA: CAZA DE CAPRIDOS

Aunque se encuentran en muy malas condiciones, podemos ver en esta cavidad algunas figuras que parecen estar relacionadas, aunque núnca fueron publicadas como un conjunto.

Uno de estos personajes (F-20) es muy peculiar; parece que es un arquero dada su postura (ya que su arma no se conserva) y tiene un paralelo sorprendente con el arquero de La Joquera, a juzgar por la especial silueta del adorno de cabeza de estos dos personajes. Este (F-20) se dirige con un sentido de descripción SO-NE hacia donde se encuentra un cáprido de gran cornamenta (F-21A).

Toda la información que estas figuras nos proporcionan hacen que pensemos que ambas fueron pintadas con una intencionalidad narrativa. Su color es rojo vinoso muy claro y desvaido en las dos figuras, y además de todo ello, tanto el sentido de descripción como sus tamaños son coherentes.

Su estado dificulta terriblemente su observación, a pesar de lo cual podemos ver que enfrente de F-20 existe otro pequeño cáprido (F-21) pintado o repintado en negro, que si fué publicado con anterioridad (VIÑAS, R., 1982). La diferencia de conservación y de color podría deberse a que esta figura se incorporara posteriormente a las otras dos figuras, sugiriendo su presencia dicha incorporación. **Esto es un dato de interés porque las incorporaciones suelen funcionar en sentido inverso. Es decir: donde había animales se añadían cazadores, y es menos frecuente al revés. Aquí donde hay una escena de caza se añade otra presa delante de un original cazador ya existente.**

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
20	Humano	*Nat. est.	6'5 (Vert)	*R.v.cl	1369.2	313
21A	Cáprido	Nat. est.	7'5 (Vert)	*R.v.cl	1369.2	313
21	Cáprido	Nat.	5 (Vert)	Ngz.	1369.2	313

***Nota:** El concepto estilístico de F-20 es naturalista estilizado, pero es un tanto tosco, lo que no resta expresividad. El color definido como rojo vinoso claro es así en la actualidad, pero puede haber sido mucho más oscuro pues la tinta está muy desvaída.

Nº 137.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCLXXXIII-CCCLXXXIV)

TEMA: ¿RECOGIENDO UN PERSONAJE Y UN EQUIDO MUERTOS?

Aunque el conjunto de figuras al que hemos llamado Escena II (F-23, F23-A, F-24 y F-24A) presenta muchos problemas de interpretación, pensamos que tienen bastante interés la originalidad del tema que ahí parece haberse representado.

El mal estado de estas figuras dificulta tremendamente su estudio y las hipótesis sobre lo que ahí encontramos pueden parecer muy atrevidas, pero pensamos que merece la pena plantearlas porque no es habitual encontrar este tipo de representaciones, y menos que éstas aparezcan en las posturas en las que se pintaron.

Lo primero que sorprende al estudioso es que tenemos aquí a un personaje filiforme (F-23A) que parece estar atrapando a otra figura (F-23), bastante incomprensible en la situación en que se encuentra. A la derecha de estas dos figuras existe otra que, en principio, es también bastante dificil de explicar (F-24), tanto por su postura como por su silueta, y otro pequeño personaje (F-24A) que se aproxima a ella.

Si dejamos de momento esa pequeña figura (F-23A) a un lado, e intentamos ver qué es lo que sucede con la que ésta parece estar cogiendo, podemos observar que si inclinamos cuarenta y cinco grados hacia la derecha la imagen, comienza a ser más comprensible, pues parece un tosco équido -a juzgar por su cabeza- con las patas dobladas. Tanto su posición como la postura de estas deben estar indicando que estamos, como en otros casos conocidos, ante un animal muerto.

F-24 también comienza a ser más comprensible si la inclinamos del mismo que hicimos con F-23. Esta parece ser una figura humana herida o muerta a juzgar por su postura. Podemos ver mejor de ese modo sus brazos, y sus piernas dobladas (en dirección NE). **Como es lógico, no podemos contar en estos casos con que la actividad que realizan los personajes las haga relacionables. En este caso es precisamente la postura inactiva de F-23 y F-24, como posible representación de su estado, lo que nos lleva a establecer una asociación entre ellos.**

Podríamos pensar que la figura humana F-23 y el caballo F-24 pueden estar expresando algo conjuntamente, tanto si se han realizado en uno o en dos momentos. Su color es similar, pero más claro en la figura humana y, aunque sus medidas no son muy significativas en este caso, por encontrarse las figuras en unas posiciones muy extrañas, tampoco son ilógicas.

El pintor pudo plasmar aquí un caballo y un jinete muertos. Esto podría extrañarnos, si pensamos en una cronología muy antigua para este tipo de representaciones, pero cada vez es más evidente que hay pinturas muy tardías en nuestros abrigos levantinos y, ésta podría ser uno de esos ejemplos.

Hay casos muy significativos a este nivel como el famoso Jinete de la Gasulla o las pinturas de caballos con signos ibéricos que a modo de "viñeta de comic" parecen narrarnos una historia (VIÑAS, R., 1989, p. 285-295).

El pequeño personaje (F-23A) que parecía coger al extraño équido debió de incorporarse cuando ya existían F-23 y F-24, pues los conceptos plásticos que el pintor de esta figura manejó son claramente diferentes a los empleados en los otros dos personajes.

A pesar de ello queremos decir que, aunque este personaje presenta un concepto filiforme, cuando empleamos esa definición estilística, lo hacemos sabiendo que empleamos

este término tan sólo porque en su cuerpo no aparece el menor interés por reflejar una forma anatómica.

La intención narrativa del pintor se evidenció al intentar reflejar como éste personaje se acerca para coger a la otra figura mencionada, puesto que hacia ese lugar tiende sus brazos. No sabemos, sin embargo, que es lo que con ésto quiso expresar su pintor.

Lo mismo sucede con el otro personaje (F-24A) y el hombre caido; en este caso, existen también los brazos del personaje tendidos hacia el personaje caido.

Con todo ello vemos que tenemos aquí una escena que debe haberse compuesto en dos momentos diferentes. En el primero de ellos se debieron realizar las figuras caidas, lo que no nos sorprende en esta zona castellonense, donde hemos podido ver temas similares. Es más difícil explicar la incorporación de los dos personajes que se acercan a ellos; pero en todo caso hay que observar que cuando éstos fueron incorporados, es cuando quedó demostrada la intención de relación, que nos ayuda a aceptar a este extraño conjunto de personajes como una composición.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
23	Caballo	Nat. tosco	7 (Vert)	R.v.o.	1374	313
24	Jinete	Nat. tosco	6 (Diag)	R.v.	1374	313
23A	Humano	Filif.tosco	3 (Vert)	R.v.o.	1374	313
24A	Humano	Filif.tosco	3 (Vert)	R.v.o.	1374	313

LA SALTADORA VII

Contiene un número importante de figuras, la mayor parte de las cuales se haya en muy mal estado. A pesar de ello, podemos distinguir tres pequeñas composiciones y alguna otra figura, que aun no perteneciendo a éstas tiene gran calidad artística (Núm.D. 1386).

Nº 138.- ESCENA I (LAMS. CCCLXXXV)

TEMA: ¿JUGANDO CON UN ANIMAL?

Una de las cuestiones que más llamó nuestra atención al comenzar a estudiar las figuras de esta escena, era que éstas presentaban indicios de composición, a pesar de lo extrañas y toscas que eran, lo que contrastaba en un lugar como La Saltadora, donde abundan las figuras naturalistas de gran calidad. La tosquedad de las figuras dificulta su representación en el calco, pero el original nos transmite más claramente la relación de estas figuras.

Esta discutible composición está formada por una figura humana (F-4) y un cuadrúpedo (F-4A), mostrando ambos un concepto muy tosco en su ejecución. Su relación queda reflejada en varios aspectos que analizaremos, pero es difícil y arriesgada su interpretación.

El pintor representó a un humano indeterminado, que pudiera ser un personaje femenino, y un animal difícil de identificar, debido a la tosquedad de la forma de su cuerpo.

Este se encuentra en un plano más bajo que el humano y la estructura de su cuerpo, cabeza y sus orejas agachadas hacen que pensemos que pudiera haberse representado un cáprido o quizá un cánido. La posición de este animal con las patas delanteras levantadas y orientadas en dirección hacia donde se encuentra F-4 refuerza la segunda idea.

Estas figuras son semejantes a las de la cavidad VI de El Cingle de La Gasulla (RIPOLL, E., 1968, Fig.25, #35 y 36).

Conocemos otras representaciones de pequeños animales con orejas agachadas en La Cañada de Marco. En aquel caso se trata, sin embargo, de cápridos u óvidos
, siendo ademas su postura muy diferente de la de este animal. En todos aquellos casos los animales aparecían con sus cuatro patas apoyadas fírmemente y, sólo en alguno de ellos puede apreciarse que estos se encuentran acostados en el suelo. La tosquedad de esta representación si que

presenta, sin embargo, paralelos con otras pinturas de La Cañada de Marco.

El sentido de descripción de estos personajes ayuda a su asociación y tanto el concepto tosco, como su color rojo vinoso oscuro parecen indicios suficientes para pensar que fueron realizados por una misma mano. La incapacidad de expresarse con un mayor sentido plástico apoya esa misma idea.

Existe unas pequeñas manchas indefinidas que van desde el lugar donde se encuentra el humano hasta las patas delanteras y sobreelevadas del animal. La composición podría estar representando que el animal está enlazado o simplemente que este ha sido capturado. No obstante, no descartaríamos la idea de que podría tratarse de un personaje ¿quizá un niño? que se encuentra jugando con un animal, pues la postura de este último es muy inusual y tal como fué planteada podría estar indicando este hecho.

A pesar de lo discutible que pueda ser éste conjunto como escena, no hemos querido dejar de destacarlo, precísamente porque no es el único caso de asociaciones similares entre este tipo de figuras tan poco equilibradas y estéticas, recomendando de antemano la obsevación de un análisis detallado de ellas.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. max.	Color	Núm.D.	Neg.
4	Humano	Nat.tosco	12(Vert)	R.v.o.	1381/1383	314
4A	Cuadrup.	Nat.tosco	5(Diag)	R.v.o.	1381/1383	314

Nº 139.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCLXXXVI-CCCLXXXVII)

TEMA: CAZA DE UN CUADRUPEDO.

Esta escena está compuesta por un pequeño arquero filiforme muy expresionista (F-8) y un cuadrúpedo muy tosco (F-9).

La escena recoge el momento en el que el arquero ha cazado al animal y se acerca hacia donde este está empezando a caer, según muestran sus patas dobladas. En el cuerpo del cérvido aparecen flechas clavadas.

La figura del arquero tiene un importante lascado que hizo desaparecer la parte delantera superior de su cuerpo. Su brazo doblado se prolonga más allá de un desconchado, y la parte delantera de una flecha apunta jústamente hacia donde aparecen clavadas las otras flechas.

Tan sólo se conserva la parte media inferior del arco. Detrás de su cuerpo existe otro trazo vertical del mismo color que el arco, aunque de tinta menos densa, que podría ser otro arma llevada en la mano este personaje.

Tanto el sentido de descripción de estas figuras, como el ritmo que muestran las posturas de sus cuerpos, así como las actividades que realizan, hacen que consideremos que existió una clara voluntad de relacionarlas. No obstante, las diferencias entre los conceptos estilísticos, podrían estar indicando que fueron realizadas en dos momentos.

La densidad y el color de su tinta son, sin embargo, muy homogéneos, lo que podría indicar que el animal fué repintado cuando se realiza la figura del cazador.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
8	Arquero	Filif.exp.	4'5 (Horiz)	R.v.	1387/1388	314
9	Cuadrúpedo	Nat.tosco	6 (Horiz)	R.v.	1387/1388	314

LA SALTADORA VIII

Como sucede en otras cavidades de La Saltadora, también aquí las figuras han sufrido acciones vandálicas de todo tipo.

Nº 140.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCLXXXVIII-CCCXCI)

TEMA: CAZA DE CIERVOS

Algunas de las figuras que incluimos en esta escena han sido publicadas hace pocos años (VIÑAS, R., 1982, Fig. 33).

Parte de éste conjunto presenta unas relaciones que parecen estar indicando que tenemos aquí una una escena acumulativa compuesta en varios momentos.

Los ciervos de mejor estilo naturalista, más homogéneos y de mayor tamaño de este conjunto parecen ser producto de un mismo momento (F-4 y F-5). F-7 parece más tosco y está más incompleto que los otros. Los dos primeros fueron planteados con un mismo concepto estilístico. Sus actitudes y su cuidada representación potencian también esa idea.

Estos animales estan orientados hacia la izquierda y con un sentido de la descripción O-E. Dado que tan sólo F-5 conserva sus patas podemos hablar únicamente del ritmo de esta figura, aunque dada la homogeneidad ya comentada esto podría hacerse extensivo probáblemente a F-4. F-7 es más estático a juzgar por la posición vertical de sus patas traseras.

Enfrentado a ellos encontramos a F-1. Este es un arquero naturalista, representado en una postura de cuerpo adelantado y sujetando su arco tenso, con el que dispara en dirección a F-4. Su intención cinegética queda claramente evidenciada y el sentido de descripción queda marcado por la dirección de su cuerpo y de sus armas.

El concepto naturalista de este personaje hace que pensemos que su realización debió ser muy cercana

temporalmente de la de los ciervos ya mencionados, aunque estos debieron de existir con anterioridad, dada la diferencia de color y de conservación.

Existen otros arqueros, en este caso filiformes y mucho menores que debieron de ser incorporados también en otro momento (F-9, F-10, F-11). Además existe lo que deben ser restos de otro personaje similar (F-12). Todos estos arqueros se colocaron en unas actitudes que les hacen relacionables con la presencia de los ciervos.

En nuestra opinión tendríamos de ese modo tres momentos en la realización de esta escena:

-En un primer momento se debieron de pintar los ciervos mencionados.

-En un segundo lugar se debió plasmar el arquero F-1.

-Por último debieron de incorporarse el resto de los pequeños arqueros.

Queremos señalar que en la parte delantera del ciervo F-4 existe un trazo que no se ha recogido en las reproducciones publicadas de esta figura. Este trazo no parece un arma, como vemos en otros casos, y existen otros trazos difíciles de identificar en la parte superior del cuerpo de F-5.

En el espacio que ocupa esta composición se encuentra una cornamenta aislada (F-6) y lo que podían ser los restos de otra (F-3). Ambas deben ser fragmentos de otras

representaciones de ciervos más antiguas, lo que no nos extraña en estos abrigos. También existen manchas de color interpretadas como huellas a lo largo de más de sesenta y ocho centímetros de este muro.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long.max.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Arquero	Nat.	11'5(Horiz)	R.v.	1392	315
4	Ciervo	Nat.	20(Diag)	R.v.vc.	1394/1395	315
5	Ciervo	Nat.	26(Diag)	R.v.vc.	1394/1395	315
7	Ciervo	Nat.	*11(Inc)	R.v.vc.	1391B	315
9	Arquero	Filif	*4'5(Inc)	R.v.	1396	315
10	Arquero?	Filif	5(Inc)	R.v.	1397	315
11	Arquero?	Filif	4'5(Diag)	R.v.	1398	316
12	Arquero?	Filif	--	R.v.	1391C	315

*NOTA: Las figuras señaladas con el asterisco estan incompletas por lo que sus dimensiones se refieren a lo que de ellas queda.

F-12 se ve con dificultad y no se puede calcar.

Nº 141.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCXCII-CCCXCIII)

TEMA: ¿EJECUCION?.

El conjunto de figuras que vamos a analizar como Escena II es muy peculiar. Los conceptos y modos de repreentación de esta composición no aparecen en otro panel de La Saltadora, ni en ningún otro de esta zona de La Valltorta.

Empleamos como primera referencia de la escena un calco nuestro del conjunto. No se repite la reproducción de F-14 a mayor tamaño por problemas técnicos, siendo la reproducción que presentamos en el conjunto general suficientemnete ilustrativa de las características de estos extraños personajes.

Aunque existe una cabeza de ciervo muy naturalista próxima a los personajes que analizamos, no parece tener una clara relación con ellos.

En la zona izquierda del conjunto se encuentra F-13. Es una figura de trazo muy lineal, un tanto tosca. Este personaje parece correr con los brazos levantados y con un sentido de descripción O-E, hacia donde se encuentra un conjunto de figuras humanas a las que hemos llamado F-14A, F-14B y F-14C.

Las tres figuras presentan un concepto estilístico semejante y la peculiar silueta de sus cabezas hace que las definamos como pseudoesquemáticas, puesto que encontramos una forma ya conocida de simplificar al máximo sus cabezas, cuyos paralelos formales y conceptuales existen en algún abrigo de Albarracín: Abrigo de las Figuras Diversas y Covacha de las Figuras Amarillas (ALMAGRO, M., 1974, pp. 8-13 y Fig. 3 y Lám. IV; y Piñón. F., 1982, pp. 92-95 y Fig. 22).

F-14A, F-14B y F-14C tienen trazos lineales en contacto

con sus cuerpos, que parecen armas clavadas en ellos como sucede en otros casos.

La densidad de la tinta y el color de estos personajes es muy homogéneo.

El conjunto parece expresar que F-13 levanta sus brazos (expresión ya de por poco frecuente), al acercarse a las figuras asaeteadas. Sabemos que la interpretación es arriesgada y más cuando se trata de figuras no estudiadas anteriormente, pero el sentido de descripción de F-13 le llevaría al lugar que ocupan los otros personajes, y el tema de figuras asaeteadas es, como ya sabemos, bastante generalizado en otros abrigos de esta zona castellonense.

En nuestra opinión, estas figuras a las que no se les ha prestado generalmente mucha atención, son de gran interés y a menudo muy expresivas.

Otra interpretación posible es que F-13, del que no se conservan sus brazos completos, pudiera ser un cazador incorporado al panel en función de la presencia del ciervo F-15, añadiendose más tarde el original conjunto de personajes pseudoesquemáticos.

Es dificil defender con cierta seguridad una idea a cerca de la evolución del conjunto. Como sucede en otros casos, probablemente las dos interpretaciones pudieran ser

compatibles para distintos momentos de su existencia; es decir pudo tener sentido en un primer momento como escena de ¿caza, captura..?, y otro diferente cuando en otro momento se pintaran los interesantes personajes "asaeteados". Dadas las dificultades comentadas no emplearemos estas incorporaciones como dato cuantificable en otros apartados.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
13	Humano	Nat.tosco	11(Vert)	R.v.	1399	316
14A	Humano	Pseudoesq.	*27'5(Vert)	R.v.	1399/1400	316
14B	Humano	Pseudoesq.	- -	R.v.	1399/1400	316
14C	Humano	Pseudoesq.	- -	R.v.	1399/1400	316

***Nota:** La medida de F-14A se refiere a la dimensión vertical de todo el conjunto formado por F-14A, F-14B y F-14C.

LA SALTADORA IX

Recordamos que esta cavidad es la que E. Ripoll llamó cavidad VI. Se encuentra a unos tres metros de la anterior, y dentro de ella existe otra cavidad más profunda. Las pinturas se encuentran en la pared izquierda, especialmente en la parte más alta de la primera cavidad. Este abrigo contiene algunas de las figuras de mayor interés.

Nº 142.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCXCIV-CCCXCVIII)

TEMA: ¿ARQUERO OBSERVANDO MANADA DE CIERVOS?

Existe un conjunto de ciervos que han sido realizados posiblemente en varios momentos (F-5 a F-8, más F-12), ya que la variedad de tamaños, colores, conceptos estilísticos, etc., así parece indicarlo. Analizaremos además la posibilidad de relación que parece existir entre estos animales y el arquero F-13.

Tan sólo dos de ellos (F-6 y F-7) presentan algunos rasgos comunes. Estos aparecen en la parte central de la reproducción que E. Ripoll hizo de las pinturas de este panel (RIPOLL, E., 1970, Lám. IV). Ambos presentan una tinta negra, que parece que se aplicó mediante trazos paralelos en F-7.

Esta figura F-7 presenta una similitud interesante con el ciervo grabado de Barranco Hondo (SEBASTIAN, A., en prensa), salvando las diferencias técnicas existentes entre ambos, ya que las figuras del Barranco Hondo fueron, como dijimos, realizadas medisnte grabado en el muro del abrigo. Aún así, tanto el concepto estilístico como la el modo como se resuelven formalmente estas figuras, a lo que hay que añadir el relleno a trazos del cuerpo de F-7, corresponde a un planteamiento artístico muy similar, aunque se emplee una técnica tan diferente en casa caso.

Su sentido de descripción no permite asegurar en el caso que nos ocupa, que hubiera una intención de relacionarlos como composición. Esta tan sólo podría admitirse, si pensamos que estas figuras estan representando a una tranquila manada, idea que queremos recoger, pero que no debe ser forzada en nuestra opinión. **La presencia de todos ellos es, a pesar de todo, significativa; ya que se incorporaron a ese espacio tan sólo ciervos de gran calidad artística y, todos ellos se pintaron en una actitud tranquila.** El mayor nivel de deterioro es el de F-5 y F-12.

Las dimensiones de sus astas plantean la existencia de paralelos entre estos animales y otros ciervos naturalistas de gran tamaño, como los de Cueva Remigia, en el vecino barranco de La Gasulla.

F-8 es también un ciervo de gran calidad plástica y muy naturalista. Su planteamiento formal es muy semejante al de F-7, pero en éste caso podría haber sido repintado, pues la parte posterior de su cuerpo tiene un color vinoso más oscuro que la parte anterior. Las distintas zonas de su cuerpo se pintaron con un gran detallismo (orejas, patas, etc.), lo que contrasta treméndamente con el trazado de su asta mejor conservada, la cual presenta una tinta muy oscura en su mayor parte, tinta que es, curiosamente, **muy parecida a la empleada en el arquero F-13.** Esto podría estar indicando un repinte, especialmente, cuando el extremo de este asta se ve muy deteriorada y con su tinta muy perdida.

En un nivel intermedio al de F-8 y F-12 y, aproximadamente a unos veinte centímetros a la derecha del primero se plasmó al arquero F-13, cuya especial postura podría estar expresando que se le pintó ahí, intentando describir como este personaje se dedicaba en ese momento a **observar y preparar la caza de los ciervos** que ahí encontramos. Su postura ha tenido otras interpretaciones, como posible representación de "paso de danza", vinculado con una "veneración hacia los ciervos" (VIÑAS, R., 1982, P.152, Fig.223). Pensamos sin embargo, que esas interpretaciones son quizá forzadas y rebasan la posibilidad de hipótesis que nos permite mantener esa figura.

En la parte posterior de F-13 se pintó una agrupación de trazos con una silueta de "haz", que deben ser la representación de un pequeño depósito de armas (flechas, etc.), como hemos podido ver en la parte posterior de otros arqueros.

Este personaje no está en una actitud cinegética activa, y la posición de sus piernas (una de ellas con la rodilla apoyada en el suelo y la otra adelantada), más su cuerpo inclinado hacia delante, parecen querer describir que este personaje se asoma desde un plano superior, actitud que debió ser frecuente, entre los arqueros que desde lugares sobreelevados esperaban y vigilaban los movimientos de sus presas.

Hemos añadido las referencias F-13 (arquero) y F-14 (objetos que deben pertenecer a F-13) en el calco general para objetivar su situación en relación con los ciervos, ante la imposibilidad de realizar en este momento nuevos calcos generales.

El concepto naturalista y el color de F-13 ayudan a que pensemos que es muy probable que fuera pintado en el mismo momento que posiblemente se repinta, como dijimos, que el ciervo F-8 y los que con él se asocian. A pesar de ello, el hecho de que existan varios modos de representar los ciervos, es indicativo de que todo el conjunto se completó en varios momentos, sin que haya diferencias conceptuales entre unos y otros.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
5	Ciervo	Nat.	39(Diag)	R.v.	1404	
6	Ciervo	Nat.	41(Diag)	Ngz.	1405	
7	Cuervo	Nat.	40(Diag)	Ngz.	1406	
8	Ciervo	Nat.	45(Diag)	R.v.	1407	
12	Cuadrúp.	Nat.	30(Horiz)	R.v.	1411	
13	Arquero	Nat.	11(Diag)	R.v.	1412	
14	Armas	- -	15(Diag)	R.v.	1412	

***Nota:** Las dimensiones de F-14 son las generales del conjunto de armas. Cada uno de los elementos que lo componen mide aproximádamente doce centímetros de longitud, lo que es bastante coherente con las dimensiones del arquero (F-13).

Nº 143.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. CCCXCIX-CDI)

TEMA: CAZA DE UN CAPRIDO.

Esta composición está formada por un cáprido naturalista y dos pequeños arqueros que conceptualmente difieren bastante de él. Todas estas figuras se encuentran en la parte inferior de la Escena I de este abrigo.

El cáprido (F-9) aparece herido, pues sobre la línea superior de su cuerpo aparecen dos trazos, indicando claramente que le habían alcanzado. Detrás de él se encuentran los dos arqueros (F-10 y F-11). Uno de ellos (F-10) es de un tamaño mayor que el del otro, y fué plasmado con un concepto que parece bastante tosco, observando lo poco que de él queda. El segundo (F-11) es un arquero filiforme expresionista.

El animal camina de derecha a izquierda con un sentido de descripción SE-NO y, éste, es el mismo de los personajes (F-10 y F- 11), los cuales caminan trás éste, acercándose hacia el lugar en que se encuentra.

F-10 es el más próximo al animal, pero está muy deteriorado en la actualidad, lo que no impide que podamos apreciar con claridad la estructura de su cuerpo. Su arco es de gran tamaño. En el trabajo de E. Ripoll mencionado, este personaje estaba disparando al animal.

F-11 es muy pequeño, pero más expresivo, como suele suceder con la mayor parte de las figuras filiformes. Su concepto estilístico y su tamaño rompen también con F-9 y F-10.

A pesar de todo ello, el resultado de este conjunto es todavía lógico, dado que las posturas y los ritmos de estas algunas de éstas figuras (F-9 y F-11) transmiten el sentido de la narración de la actividad concreta que buscó cada uno de sus pintores, la cual, en este caso, es evidentemente la caza de un cáprido.

En nuestra opinión hubo tres fases en su realización. En primer lugar se debió pintar la posible presa y, apoyándonos en el nivel de deterioro, podríamos decir que F-10 debe ser anterior al arquero filiforme.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
9	Cáprido	Nat.	18(Diag)	Rjz.cl.	1408	
10	Arquero	Nat.tosco?	13'5(Vert)	R.v.o.	1409	
11	Arquero	Filif.exp.	3'5 (Vert)	R.v.	1410	

Nº 144.- GRUPO I (LAMS. CDII-CDIII)

TEMA: ¿TRES PERSONAJES FEMENINOS?

Este grupo se encuentra a la derecha de la escena anterior, en un nivel treinta centímetros más bajo y, separado unos veinte a treinta centímetros del extremo izquierdo de esa composición.

Está formado por tres personajes: F-2, F-3 y F-4, los cuales presentan grandes diferencias respecto a las reproducciones de Ripoll (RIPOLL, E., 1970, Fig.5) y (VIÑAS, R., 1982, Fig. 228)

Hemos calcado estas figuras de nuevo y hemos podido comprobar que uno de ellos (F-2) puede ser un personaje femenino. Más dudas plantea la identificación de las otras dos figuras que se encuentran a su derecha (F-3 y F-4). Las tres se encuentran en un estado de conservación deplorable.

Todas ellas aparecen de pie, con una postura muy similar, en la que la parte superior de su cuerpo está ligeramente inclinada hacia la izquierda, mientras que sus piernas se apoyan de un modo, que podría indicar que se encuentran posíblemente caminando o realizando una actividad de ritmo lento. La diferencia principal entre ellas es la postura de los brazos de F-2.

A pesar de su lamentable estado, puede observarse que todas ellas fueron realizadas con un concepto naturalista y por una mano muy habil, pues fueron configuradas con un trazo segurísimo y, presentan unas proporciones estilizadas de una plasticidad sorprendente, que recuerda a los mejores personajes de Cueva Remigia.

La calidad y la plasticidad de estos personajes presentan paralelos conceptuales con los magníficos arqueros F-43 a F-45 de Cueva Remigia. Como en aquellos, la parte superior de F-2 a F-4 se ha estilizado de un modo bastante acusado, mientras que sus piernas presentan unos rasgos naturalistas muy acusados; hasta tal punto que parecen bastante desproporcionados.

A pesar de que posiblemente hayan sido parte de una escena, su estado actual no nos permite afirmar tal cosa. En este momento, sólo podemos decir que hay una gran homogeneidad estilística y conceptual entre F-2 y los otros personajes que se encuentran a su derecha, orientados hacia donde se encuentra F-2. También su tamaño y su postura ayuda a que podamos plantear su relación.

Aún así, hay que señalar que F-4 parece haber sido repintada en un momento posterior al que posiblemente se pintara el conjunto de las tres figuras, a juzgar por la diferencia de su tinta respecto a las otras dos.

F-2 se pintó en una posición poco habitual, en la que sus brazos estan elevados y flexionados a la altura de su cabeza. Esta postura es, sin embargo, similar a la de la Venus de la Valltorta, la cual aparece desnuda como este personaje (VIÑAS, R., 1982, Fig. 242).

La silueta de F-2 se ensancha debajo de sus brazos, de modo que parece que se indicaron los senos de esta figura. También a ambos lados de su torax existen unos trazos longitudinales, que podrían ser colgantes similares a los que tienen algunas de las mujeres de Cogul en sus brazos.

F-3 y F-4 son, como dijimos, más difíciles de identificar. Su postura también difiere de la de F-2. La postura de estos dos personajes y su sentido de descripción E-O les aproximaría hacia F-2 y, su cuerpo aparece suavemente inclinado hacia ella.

Aunque es difícil realizar una hipótesis respecto a la actividad que realizaban estas figuras, podríamos mencionar como posibles paralelos temáticos, aquellos en los que un personaje, normalmente masculino, se encuentra ante una figura femenina (Mas del Llort en la zona de Rojales, Tarragona y Abrigo del Arquero en Ladruñán, Teruel).

El paralelo es tan solo parcial, debido a que, en aquellos casos, los personajes masculinos eran arqueros de características muy especiales, en relación con las pinturas

de las áreas próximas al abrigo en el que cada uno de ellos se encontraba. F-2, F-3 y F-4 son también bastante singulares; aunque se encuentran en un conjunto en el que, como ya hemos mencionado, se realizaron figuras especialmente cuidadas y con planteamientos muy originales respecto a sus posturas y tratamiento formal.

Sobre estas figuras existen, según R. Viñas, tres arcos de "triple curva" que podrían pertenecer a estos personajes, pero no contamos con la evidencia suficiente para asegurar esa relación. Ninguno de ellos es, portador de un arma y, en los únicos casos que hemos visto que existen armas que deben pertenecer a un personaje que no las lleva en sus manos, éstas suelen aparecer en lugares más lógicos, no aislados y sobre sus cabezas. Hemos visto arcos sobre las cabezas de algunas "falanges de arqueros", pero, en aquellos casos, los trazos de pintura que configuraban sus brazos se dirigían hacia el lugar en que se encontraban sus arcos.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
2	Mujer?	Nat.est.exp.	*24(Inc.)	R.v.	1403	
3	Humano	Nat.est.exp.	*20(Inc.)	R.v.o.	1403	
4	Humano	Nat.est.exp.	24(Inc.)	R.v.o.	1403	

76. TOLLS DEL PUNTAL. (VALLTORTA) Albocacer (Castellón)

El Cingle dels Tolls del Puntal ocupa un lugar muy elevado del Barranco de Matamoros, en su ladera sur, encontrándose muy próximo a la confluencia de este barranco con el de La Valltorta. Tenemos en este abrigo un friso muy desprotegido, pues no existe ningún tipo de visera en la pared que se encuentran las pinturas.

Dos de las figuras humanas que contiene, presentan claros paralelos conceptuales y formales con las más características figuras humanas de El Civil (VIÑAS, R., 1982, Fig. 40) aunque, en este caso, no se conservó la parte inferior de sus cuerpos, que es lo que a las de El Civil les dá mayor sensación de movimiento y plasticidad.

Existe una superposición del brazo de F-1 sobre otra figura humana muy tosca -posíblemente femenina-. También pueden observarse los restos de dos cérvidos de un color vinoso más claro que el de las mencionadas figuras humanas. Uno de estos ciervos, de tinta muy ténue, se infrapone a F-2. Del otro ciervo sólo se conserva su cabeza con expléndidas astas (VIÑAS, R., 1982, Fig. 41)

La única relación que puede plantearse entre sus figuras es la que parece que existe entre F-1 y F-2, a pesar de la falta de datos para establecer si hubo o no una composición.

A pesar de todo ello, podemos decir que tienen rasgos comunes, pues ambas fueron realizados con unas mismas características formales y estilísticas, dado que las dos muestran un concepto muy estilizado y expresionista. Además existen otras figuras que analizáremos más adelante.

Desgraciádamente estas pinturas están muy deterioradas, especialmente F-1, y no conserva ninguna de ellas la parte inferior de su cuerpo. No tenemos ninguna evidencia de relación entre estos personajes y la cabeza naturalista de un ciervo (VIÑAS, R., 1982, Fig. 41).

El trazo con el que se realizaron F-1 y F-2 es muy semejante y parece indicar, como indican las otras características analizadas, que debieron ser realizados en un mismo momento y por una misma mano, formando posíblemente parte de un conjunto o de una composición más amplia.
No obstante, en este caso, sólo queremos señalar esta homogeneidad, dado que al estar muy incompletas no podemos llevar más allá su estudio.

77. COVA GRAN DEL PUNTAL Albocacer (Castellón)

Esta es una de las mayores cavidades utilizadas para la realización de representaciones levantinas, dado que el muro sobre el que se pinta tiene una longitud de cuarenta metros. Su profundidad también es mayor que la de la mayoría de abrigos, por lo que se le aplicó en su día el término "cova".

Sin embargo, y a pesar de parecer en principio un sitio muy especial, lo representado no destaca en relación con otros lugares próximos.

El hecho de que existan accesos al interior del cerro desde ese lugar, y el hecho de que en su interior se descubriera un depósito arqueológico, si parece hacer de él un lugar especial. Las noticias sobre ese depósito fueron mencionadas (VIÑAS, R., 1982, P.159) pero, no conocemos sin embargo más datos sobre ese depósito y sus materiales.

Entre sus pinturas encontramos conceptos estilísticos muy variados. Parece que el más extraño, en un lugar con pinturas levantinas, es el de unas dedadas (VIÑAS, R., 1982, Fig. 236), que fueron pintadas en una pequeña concavidad de la roca. Otro tema de interés es el de un arquero, que parece estar descolgándose o sujetando un elemento rectilíneo (VIÑAS, R., 1982, Fig. 235) y, que se superpone a lo que

parece ser una figura humana de mayor tamaño y tinta más clara.

También aparece ahí un conjunto de cérvidos, alguno de los cuales ha sido repintado, a juzgar por la superposición de alguna de sus patas, que pueden observarse en distintas posiciones, lo que produce en la actualidad una gran sensación de movimiento, pero **nada nos permite defender que este fuera un efecto intencionado**. El hecho debe responder, como sucede con otras figuras (toros de Albarracín), a un intento de transformar la figura posteriormente a su realización. En alguna de las figuras de gran tamaño de Albarracín por ejemplo, podemos ver, frecuentemente, que se transformó el tipo de cornamenta, apareciendo la silueta de la anterior en otra posición.

Además de todo esto, existe alguna otra pequeña figura de menor importancia.

78. COVETES DEL PUNTAL (VALLTORTA) Albocacer (Castellón)

El contenido de las pinturas de este abrigo, que se halla frente al de La Saltadora, es, como en aquel caso, muy especial, aunque temáticamente esten muy alejados. Como allí sucede, algunas de sus figuras son muy peculiares, aunque no presenten generalmente interrelaciones evidentes que hayan formado composiciones. El pequeño tamaño de las sorprendentes figuras de este abrigo, es otra característica común con La Saltadora y, en general, con la mayor parte de las figuras de La Valltorta.

Aunque nuestro trabajo está centrado en el estudio de las composiciones, y éstas no esten presentes en ninguna de las tres cavidades de Les Covetes del Puntal, no queremos dejar de hacer una referencia a alguna de esas especiales figuras.

Las más interesantes de estos abrigos son la llamada "Venus de la Valltorta" (Núm.D. 1480, Neg. 328) y otro personaje de cuerpo flácido pintado en posición fetal (Núm.D. 1484, Neg. 329).

En ambos casos su presencia debe haber sido significativa, más por el valor de las imágenes que por la narración de un tema muy original. Al menos eso es lo que podemos suponer a partir de las pinturas que nos quedan.

Es posible que existieran otras figuras con las que estas se relacionaran, lo cual puede haber sucedido, pero no contamos en la actualidad con restos de otros personajes cercanos a estas figuras, que nos permitan establecer ese tipo de hipótesis.

La pequeña "Venus" se encuentra en la segunda cavidad, y podemos observar, que la capacidad creativa del pintor fué sorprendente, pues rompió con los conceptos que normalmente usaron los pintores levantinos. La presencia de una figura femenina completamente desnuda ya es por si misma una novedad. El planteamiento de la postura de este personaje suma a esa novedad, la capacidad de realizar una figura planteada con una perspectiva que no suele aparecer en el arte levantino.

Es muy interesante que el pintor empleara, del modo que lo hace, dos tonos de un mismo color ligéramente diferenciados; uno más oscuro para el silueteado y otro más claro para pintar el relleno interior. Lo más interesante es que esto nos muestra que hubo un planteamiento anterior muy elaborado, ya que ésta técnica le permitió, en este caso, plasmar una cierta sensación de volúmen, al conseguir plasmar así diferentes planos, especialmente notables en la postura de las piernas, en la que una de ellas cruza delante de la anterior. Vemos así que la pierna cuya rodilla está más levantada se encuentra más cerca de nosotros, mientras que la otra se halla en un segundo plano y más alejada del que la

observa, mostrándonos que el pintor andaba por unas vías artísticas nuevas, consiguiendo figuras más elaboradas que las que se consiguen con una tinta totalmente plana.

Generalmente tenemos muchas pinturas de perfil, en las que las posturas de sus cuerpos nos indican, aunque no siempre con claridad, cual es la parte del cuerpo que se encuentra más cerca de nosotros. Aquí el pintor produce un gran avance, y esto es especialmente interesante, ya que todo ello muestra que es una figura muy estudiada y de elaboración muy cuidada.

Siendo este además un personaje especial, por la poca presencia de mujeres en el arte levantino y, especialmente por la falta de temas relacionados con la fertilidad, así como con temas eróticos o sexuales, pensamos que aquí se valoró, de un modo especial, esta figura tan alejada de los temas habituales.

En la tercera cavidad se plasmó un personaje de cuerpo flácido, del que ya hicimos mención (VIÑAS, R.,1982, Fig.243). Parece que, en este caso, se trata de una figura masculina, ya que no se han señalado sus senos como sucede con la "Venus", siendo la silueta de su cuerpo de trazado más lineal. Este personaje aparece boca abajo y con sus piernas flexionadas.

Su tratamiento difiere notáblemente de la "Venus", ya que todo su cuerpo y, especialmente sus manos y pies, denotan una mayor torpeza en su realización. A pesar de ello, la forma como se superponen sus piernas flexionadas y, la postura general de su cuerpo es muy similar a la de la Venus, aunque él se encuentre con la cabeza en un plano inferior y sus piernas flexionadas en el superior.

Esto puede observarse si giramos ciento ochenta grados esta imagen y lo situamos junto a la Venus. Esos ciento ochenta grados y la mayor tosquedad demostrada en la realización de este personaje (la cual podría quizá explicarse por la mayor dificultad que supone pintar una figura cabeza abajo), son las diferencias máximas entre estas dos figuras.

No es facil aceptar, que como se ha dicho frecuéntemente, éstas figuras en posición invertida sean representaciones de cuerpos muertos, lo que en éste caso sería más verosimil por el tratamiento pictórico de toda la figura, el cual difiere bastante de los cuerpos fuertes, atléticos y armoniosos que reflejan normalmente nuestros pintores.

Es difícil aceptar como única hipótesis, que éste sea el modo de representar a un cuerpo muerto, y que el planteamiento empleado con el cual se levanta el plano, posíblemente para permitirnos "ver" lo que de otro modo sería

más complicado de expresar.

Esa es indudablemente una interpretación a considerar, pero, dada la semejanza de planteamiento tan notoria entre estas dos figuras (masculina y femenina), a pesar de las diferencias estilísticas y, dado que esas diferencias no nos permiten pensar que en los dos casos se trate de cuerpos muertos, podría plantearse que en los dos casos, ésta puede haber sido también una forma de representar cuerpos dormidos de personajes que estan descansando. Esa idea es la que parece desprenderse de otras representaciones lejanas temporalmente de estas, pero que pudieran estar conceptualmente próximas en cuanto al tema representado (GIEDION, S., 1981, pp. 531-539 y Figs. 415, 416 y 418)

Existe otra figura en Cueva Remigia (F-43) muy alejada temáticamente de esta, dado que es un personaje masculino muy naturalista, que tuvo también un planteamiento muy sofisticado con paralelos técnicos con el de esta figura. El tratamiento de su cuerpo, especialmente de sus nalgas y piernas, nos mostraba que su creador se separaba conceptualmente de otros pintores levantinos. Su cuerpo, en aquel caso, está plasmado de espaldas, con sus piernas semiflexionadas y, **aprovechando una curvatura de la roca se reflejan las dos nalgas y la mayor proximidad al observador de su pierna izquierda.** También se habían añadido, de ese modo, elementos nuevos a la tinta plana, para producir mayor volúmen.

Son novedades de gran interés porque, esto supone que los pintores de estas figuras eran auténticos innovadores, dado que este es un arte en el que no existe la policromía ni el trazado lineal para separar diferentes partes de los cuerpos. Aún así se llegó, como hemos visto, a la expresión de los planos diferenciados, así como a la plasmación de una perspectiva, que fué especialmente bien conseguida en la zona de las piernas y las nalgas de la "Venus", en la que el pintor supo realizar un escorzo. Sin embargo,en la parte superior de su cuerpo el pintor adopta la solución de representar sus senos destacándolos en su perfil, sin aplicar ningún nuevo planteamiento, como suele realizarse en la mayor parte de las figuras femeninas del área estudiada en este trabajo.

ZONA XV: BORRIOL

3.3.4.4 ZONA XV: BORRIOL

79. LA JOQUERA. Borriol (Castellón)

La "coveta" de La Joquera, que es como se conoce este lugar, se encuentra en la barrancada del Rio Borriol, a unos cuarenta metros de altura sobre el cauce. La boca de la "coveta" tiene unos dos metros de anchura y, en el fondo se encuentran sus pinturas ocupando un pequeño espacio de cuarenta y cinco centímetros de longitud.

El lugar no contiene en la actualidad ningún tipo de composición, pero la figura masculina que ahí se pintó es muy peculiar (F-1). Las manchas de pintura situadas a su derecha deben ser restos de otras figuras y, precisamente hacia ese lugar se dirige el personaje.

La silueta del torax de esta figura parece abultado, pero no podemos saber si ese personaje llevaba una bolsa o similar que deformara su silueta, como sucede en otras figuras (PORCAR,J.B., 1932, Fig.3)

Podemos ver que sus brazos y piernas son muy naturalistas, a pesar de que están muy deteriorados por varios desconchados. Ese naturalismo en el tratamiento de su cuerpo permite que pensemos, que el tocado de gran tamaño

que aparece sobre su cabeza, debía ser también de unas proporciones y forma bastante semejantes a las del adorno que se representó. Observamos sin embargo,diferencias respecto a la reproducción de Porcar, ya que este reproduce su tocado con dos salientes, mientras que hemos podido comprobar que los salientes eran varios e irregulares, similares a los adornos de plumas de algunos arqueros de la zona.

Hemos querido detenernos en la presencia de esta figura, a pesar de no formar parte de ninguna composición, por ser de muy buena factura, naturalista y llena de detalles, algunos de los cuales fueron valorados por Porcar, lo que nos proporciona la opinión de un pintor:

> "Pareix que el pintor rupestre en aquesta figura no solamente se va a proposar donar la imatge d'un individu en una actitud determinada -bélica o de caça- sino també a un individu determinat tal com acusa el tocat bicorn pario al que es troba en la cova d'Alpera; aquest tocat poc comú en les demes figures be podría esser un disctintiú de qualitat o classe".(PORCAR, J.B., 1932, p.230)

Queremos señalar que Porcar ya pensó que el pintor puede estar tratando de plasmar a un indiγíduo emplumado determinado, que es lo que sugiere el tratamiento de esta y de otras figuras.

Hay que valorar especialmente el que su pintor se

detuviera especialmente en el perfil de su rostro, en el que podemos ver sus rasgos fisionómicos. Cuestiones como esta están llenas de interés y plantean nuevos análisis.

Esta figura tiene un paralelo bastante notable con F-1 del abrigo de Galería Alta de la Masía, Morella (HERNANDEZ PACHECO,E., 1917, Figs. 1 y 5); lo cual, teniendo en cuenta que son figuras muy singulares que no tienen paralelos claros en otros lugares, plantea cuestiones de cierta importancia sobre las que habrá que seguir trabajando. En aquel caso, tanto la postura, como el modo de reflejar el cuerpo, y el tocado de ese personaje es muy similar al de La Joquera.

R.H. 9.205

BID T 813(3)

AMPARO SEBASTIAN

ESTUDIO SOBRE LA COMPOSICION EN EL ARTE LEVANTINO

VOLUMEN III

TEXTO

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA I HISTORIA

3.3.5 MOLINA DE ARAGON

ZONA XVI: MOLINA DE ARAGON

3.3.5 ZONA XVI: MOLINA DE ARAGON

80. RILLO DE GALLO Molina de Aragón (Guadalajara)

Las pinturas de Rillo de Gallo son conocidas ya desde hace unos años (BALBIN, R. et alii; 1989, pp. 179 - 194 y Figs. 3 y 4). Desde nuestro punto de vista se separan conceptualmente de lo que entendemos generalmente como arte levantino.

Su localización es atípica, en cuanto que no se conocen, por el momento, otros abrigos con pinturas en los alrededores, y su localización está alejada de las zonas en las que aparecen representaciones levantinas más características. No nos extraña el hecho de que aparezcan pinturas en una zona como esta, en la que existen abrigos enclavados en formaciones calizas. Lo más atípico es su contenido.

La única figura que pudiera responder al mismo fenómeno que otros conjuntos levantinos es su figura 6, llamada en otro lugar del trabajo citado "figura 5": bóvido de gran tamaño. Es una figura de concepto naturalista bastante tosco, cuyo trazado no guarda paralelos en nuestra opinión con las soluciones que aplicaban los pintores del núcleo de Albarracín, al que hacen referencia Balbín et alii. Ni la

forma de resolver el distorsionado cuerpo de este animal, ni su cornamenta guarda paralelos con los mejor resueltos del núcleo de Albarracín.

El hecho de que haya una figura de concepto naturalista tosco no parece suficiente para asociarlo al arte levantino, especialmente cuando el resto de las figuras son de muy difícil clasificación y sin paralelos claros con otros conjuntos levantinos.

Habría que indicar que es especialmente arriesgada la interpretación de la figura 2, cuya silueta sinuosa en la zona conservada lleva a los autores a interpretarla como una figura femenina, para la que incluso encuentran paralelos (BALBIN, R. et alii, 1989, pp. 186, Fig. 3 y Lám. 2A). Los paralelos establecidos con las de la Cañada de Marco, El Ciervo, e incluso Los Grajos, es cuanto menos muy atrevida.

Este resto de figura no nos aporta siquiera los datos suficientes para interpretarla como figura femenina, aunque en su día haya podido serlo. Desde luego ninguna de las figuras femeninas que conocemos presenta sólo dos medias lunas -interpretables como senos- , sino que si existe esa silueta va unida a un cuerpo -tronco de la figura- en la que se señalan las formas femeninas, no de modo casi aislado como aquí aparece.

Los autores indican la posible relación escénica entre el bóvido y una figura, que creen es un humano que persigue al primero (BALBIN, R., et alii, 1989, pp. 186 y Fig.3); sin embargo, tampoco existe una información suficiente en la actualidad para apoyar esa interpretación, puesto que lo que se interpreta como humano es una mancha de pintura muy incompleta.

Esperemos que la excavación de los niveles fértiles pueda conocerse en poco tiempo. De momento sabemos, no obstante, que hay indicios de que existen niveles neolíticos y calcolíticos (BALBIN, R. et alii, 1989, p. 181).

3.3.6 SERRANIA DE ALBARRACIN

ZONA XVII: SERRANIA DE ALBARRACIN

3.3.6.1 ZONA XVII: SERRANIA DE ALBARRACIN

Antes de comenzar el análisis de las composiciones de los abrigos de Albarracín, queremos incidir brevemente a cerca del uso de la técnica del grabado en el **Barranco del Cabrerizo** y en el Abrigo de los Cazadores. La presencia de los grabados del primero motivó algunas discusiones desde su publicación en 1910 (BREUIL, H., 1910, p. 256), lo que no extraña al que trabaja estos temas.

Años más tarde A. Beltrán los incluye en su monografía sobre arte levantino, aunque piensa que deben clasificarse como pertenecientes a la Edad de Hierro (BELTRA, A., 1968, P.25). Las diferencias técnicas que señaló F. Piñón son muy acertadas, en cuanto que en el Cabrerizo existe una figura muy tosca de un équido de dificil clasificación, pero otra de las figuras es un cérvido realizado con una fina incisión que podría presentar paralelos conceptuales con los grabados del Barranco Hondo (SEBASTIAN, A., en prensa) encontrados por mi en la zona del rio Guadalope, a los que dadas sus características, incluimos en este trabajo como manifestaciones de arte levantino.

Otros problemas son los que plantean los grabados de figuras humanas en un abrigo en el que aperecieron escorias de hierro, pero en todo caso, no parece que deban ser incluidos en este trabajo. Grabados de otros periodos existen en muchos lugares y sabemos que, precisamente en esta zona de

Albarracín estan en estudio varios nuevos hallazgos que están en estudio.

81. LOS TOROS (PRADO DEL NAVAZO) Albarracín (Teruel)

En este abrigo encontramos un grupo numeroso de bóvidos de distintos tamaños y con tintas diferenciadas. Aunque generalmente se habló de estas figuras como un conjunto bastante homogéneo y muy representativo de un primer arte "naturalista" o "naturalista estático", lo cierto es que pueden observarse paralelos entre algunos de ellos y rasgos difereciadores con otros bóvidos de los mismos paneles.

Aunque las publicaciones sobre este abrigo comienzan muy pronto (MARCONELL, E., 1892) y han sido muchos los trabajos en los que se ha hablado de estas pinturas, hay que destacar el estudio de F. Piñón (PIÑON, F., 1982). Este autor realizó un trabajo que marcó en nuestra opinión una etapa nueva del estudio del arte levantino. Su empeño por aislar las etapas en las que se habían realizado las pinturas de los abrigos de Albarracín, para entender la evolución de los paneles servirá como base para el estudio de las pinturas de Albarracín.

Aunque hemos realizado calcos nuevos de las figuras que se relacionan con lo que es para nosotros la única escena acumulativa del panel, nos hemos apoyado también en la publicaciones de M. Almagro (ALMAGRO, M., 1946, ALMAGRO, M.,

1947),todos ellos trabajos fundamentales, aunque ya antes otros autores como Breuil, Cabré o Hernandez Pacheco se hubieran ocupado de estas pinturas. Usamos la reproducción de las pinturas que aparece en el trabajo de Almagro como primera referencia.

No habría que olvidar sin embargo,que en 1915 Cabré dedicó unas páginas a este conjunto del que también publicó un calco, en el que faltaba información gráfica que los otros autores fueron añadiendo años mas tarde (CABRE, J., 1915).

Nº 145.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CDIV-CDXIV)

TEMA: CAZA DE BOVIDOS

El análisis de las figuras de la única escena que tenemos en este panel parece indicarnos, que existen distintas etapas en su elaboración. Hemos empleado la numeración que dió a estas figuras Almagro en su reproducción para que sirva de guía en la comprensión de nuestro análisis.

En el panel existe un conjunto de bóvidos y unas figuras humanas de tamaño mucho menor que el de esos animales. Como veremos, este conjunto de figuras parece haber ido formándose en distintos momentos, habiendo sido distribuidos los animales en dos planos casi paralelos . Además de la situación en esos dos planos, llama la atención el que en cada uno de ellos, las figuras de los animales situadas a la derecha están orientadas mirando hacia la izquierda, mientras

que las situadas a la izquierda miran hacia la derecha, produciendo un conjunto cuyo sentido de la descripción es confluyente.

Es un hecho que no carece de interés, dado que en la zona central de ese punto de confluencia existen unas figuras de arqueros que disparan hacia algunos de los animales. Su presencia hará que el conjunto se convierta en una escena a partir de su incorporación y, esto será lo que mas nos interese en nuestro trabajo.

Aunque F. Piñón establecía un paralelo entre la situación representada y la que debió de darse realmente en el abrigo en el que se encuentran las pinturas (PIÑON, F.,1982, P.52) no contamos con datos que nos ayuden a aceptar ese paralelismo entre esas dos situaciones.

Existen varios arqueros en otros lugares con una postura semejante al que él incluyó en el final de su fase I, sin que puedan establecerse generalmente esos paralelos. En este caso como veremos las posiciones de estos arqueros responden al intento de realizar una composición que expresara la idea del pintor.

Hemos intentado seguir la evolución que Piñón sugirió para este panel. Como sucede con el resto de abrigos que estudió, aunque su trabajo supuso un enfoque nuevo, el modo como publicó su información gráfica no es en muchos casos

funcional. Sus croquis de situación de las figuras en los que tan sólo aparece el número que él les adjudica, unido a la falta de conexión directa del calco general con la numeración de las figuras crea problemas funcionales para su estudio y, algo similar sucede con sus tablas de cronologías relativas, en las que tampoco asocia directamente números y figuras.

En nuestra opinión el grupo de grandes bóvidos de la parte superior de este panel (F-1, F-3, F-6 y F-16 a F-18), no es el más antiguo, aunque estos sean naturalistas, de gran tamaño (entre 52 y 80 cms.) y con unas características muy semejantes: tienen un tamaño aproximado, así como un mismo color blanquecino-rosáceo y una misma forma de resolver las distintas partes de sus cuerpos.

Existen varios datos que nos hacen cuestionar esa mayor antigüedad, por ejemplo hay una superposición de F-6 sobre el bóvido de menor tamaño y de color blanquecino (F-7) que, fué más tarde repintado con una tina negruzca. Otro dato de interés es que F-7 parece que se relaciona con F-8 a F-10 a juzgar por su color, su tamaño (entre 22 y 29 cms.) así como por el concepto pictórico naturalista y la manera de resolver formalmente sus cuerpos. No se calcaron las figuras F-8 y F-9, por cuestiones técnicas que nos impedían reproducirlas en su totalidad.

De ese modo, a partir de la superposición existente, y dadas las similitudes observables entre cada uno de los

grupos podemos pensar que posíblemente todo el grupo al que nos hemos referido en primer lugar (F-1, F-3, F-6, F-16, F-17 y F-18) se realizó cuando ya existía el mencionado en segundo lugar (F-7 a F-10). La tinta de las figuras de este último conjunto está mucho más perdida que las del anterior, lo que parece reforzar esa misma idea.

Entremezcladas entre las figuras de la parte superior del panel se encuentran otras que no hemos incluido en el primer grupo, por las diferencias que presentan respecto a las figuras mencionadas de esa zona. De ese modo se observa que aunque F-4 es muy similar a las incluidas en el conjunto, su color es solamente blanquecino y su tamaño menor.

F-2 parece que es un équido, a juzgar por sus orejas (reproducimos un detalle aumentado de su cabeza) y es menor que los bóvidos de gran tamaño. Vemos que, al parecer, existió una superposición sobre el bóvido F-1, según aparece en el calco de Almagro, ya que en la actualidad de F-1 sólo queda su cabeza y el arranque de su cuello. Las características formales de F-1, así como su tamaño y el trazado de las distintas partes de su cuerpo, nos permiten diferenciarlo tanto de uno como del otro grupo que hemos señalado y, algo similar sucede con F-5, figura que como puede verse en nuestro calco es muy diferente a como se reprodujo.

El conjunto de arqueros (F-11 a F-14) más la otra figura humana (F-15), la cual debe haber sido también un arquero, presentan unas características formales, y estilísticas bastante similares, aunque existan diferencias de color y de tamaño, que parecen indicar que también ellos fueron incorporados en varios momentos.

El análisis de esas diferencias y de otros datos, parecen indicar que estos personajes deben haberse pintado, como sucede en otros casos, cuando ya existían las figuras de los bóvidos naturalistas, cuestión que analizaremos detalladamente.

Uno de los aspectos más diferenciadores entre estos arqueros filiformes expresionistas y los de otros lugares es, que estos son los únicos en los que se ha empleado el color blanco en su realización. Como se ha dicho en tantas publicaciones, este color es característico de esta zona de Albarracín. Probablemente el material empleado sea abundante en los alrededores, cuestión que habría que comprobar.

Los datos puntuales que nos proporciona el análisis de las figuras de los arqueros son los siguientes:

-Los arqueros F-11 y F-14 a puntan al bóvido F-17, el cual veíamos a partir de la superposición señalada, que parece pertenecer al grupo de bóvidos de mayor tamaño, pintado al parecer posteriormente al que se encuentra en la

parte inferior del panel. F-11 y F-14 son dos figuras de características formales y estilísticas muy semejantes. Su tamaño es de 14 cms. y son blanquecinas. Sus cuerpos denotan que a pesar de existir una tendencia tremenda al filimorfismo, son fruto de una mano muy habil, que sabe plantear las figuras en unas posturas elaboradas.

-El arquero F-12 es más tosco que el resto de los arqueros y se pintó en un color negruzco. Este apunta hacia donde se encuentran los bóvidos F-7 y F-8. Como ya comentamos, el primero de ellos fué blanquecino y más tarde de repintó con una tinta negruzca, lo que nos puede hacer suponer, que ese bóvido que hemos incluido en la fase más antigua, fué repintado cuando se plasmó este arquero y, parece bastante evidente que la presencia del bóvido blanquecino sugirió la formación de esa parte de esta escena.

-El arquero F-13 corre trás el bóvido F-10 incluido en el grupo más antiguo.

-F-13 presenta unas características muy similares a los otros arqueros F-11 y F-14. El color de las tres figuras es blanquecino y de una tinta muy similar, que desde luego está muy deteriorada en todos ellos. Las soluciones formales aplicadas a sus cuerpos, así como el planteamiento de la postura de todos ellos, la expresión y la movilidad que consiguen transmitirnos, parecen indicar que las tres se

realizaron en un mismo momento y que son fruto de una misma mano.

Dadas las caracteristicas pictóricas ya señaladas podemos pensarque la incorporación de las figuras tendrían el siguiente orden de realización:

.1ª fase: Grupo de bóvidos de menor tamaño (F-7 a F-10).

.2ª fase: Repinte de F-7 en color negro.

.3ª fase: Grupo de bóvidos de gran tamaño (F-1, F-3, F-6 y F-16 a F-18). Hay que recordar que una pata de F-6 se superpone a F-7 y no lo hace sobre lo que queda de tinta negra del repinte.

En un momento difícil de determinar se pintaron F-2, F-4 y F-5, cuya realización no debió de estar muy distanciada de los de esta Fase 3ª, a juzgar por el concepto estilístico y el tratamiento general de las figuras. No tenemos datos suficientes para saber si se pintaron antes o después de los arqueros. Conceptualmente están muy diferenciados del resto de animales.

4ª fase: Arqueros. Entre los arqueros F-11 a F-14 vemos que unos disparan, y otros persiguen a grandes y pequeños bóvidos. Llama nuestra atención la presencia de los detalles naturalistas en algunas de estas figuras, especialmente en F-12, que es el mejor conservado y el que ha sido realizado por una mano más habil. Tanto esta figura, como F-11 y F-14, tienen un planteamiento muy sofisticado, aunque estos últimos están en un avanzado grado de deterioro.

No podemos admitir que estos personajes que vemos como se van incorporando en muchos lugares en último lugar, y que disparan a unos animales preexistentes puedan ser de la fase más antigua de Los Toros del Navazo, como los creyó F. Piñón, según aparece en la información gráfica de su trabajo, a la que ya nos hemos referido.

Es más complicado hablar de F-15, dado que está muy incompleto y que su postura es difícilmente comprensible.

La relación entre las figuras de los bóvidos no puede ir más allá de la comprobación de los paralelos comentados entre algunos de ellos. Indudáblemente estos son figuras estáticas, pero no por ello poco naturales, lo que podría indicar que esa posición de las figuras en un panel, coincide con la que tendría una manada de bóvidos.

No hablaríamos sin embargo,de la existencia de una composición, como ya dijimos, hasta que se incorporaron los arqueros que les disparan. A partir de ahí tenemos evidenciada una composición, dado que a partir de ese momento se consigue la plasmación de una actividad: la caza.

También, a partir de esa incorporación, puede hablarse del planteamiento general de dicha composición, ya que es entonces cuando el pintor o los pintores de estos arqueros buscan el espacio libre más adecuado para la incorporación de estos personajes y, éste es el lugar en el que se pintaron

los arqueros, y es donde confluye el sentido de descripción de la "manada".

Existen en la actualidad paralelos claros para los grandes bóvidos naturalistas de Albarracín, en otras de las zonas que estudiamos en este trabajo, pero no todos se conservaron en las condiciones de los que aquí tenemos, ya que alguno de los otros lugares está documentado pero ni siquiera se conserva (Els Cavalls), y otros, están en un estado de deterioro muy avanzado, como sucede con los de Mas d'en Ramón Bessó, El Cingle de la Gasulla, o El Cingle de Mas d'en Salvador. Probablemente el mejor conservado sea El Torico de el Pudial.

Existen otros bóvidos de menor tamaño en otros lugares, como sucede en La Vacada, pero a pesar del deterioro que también ellos han sufrido, vemos que los de ese abrigo son menos estáticos que los que encontramos en el abrigo que ahora analizamos.

Es difícil asegurar, a pesar de la insistencia que han mostrado algunos autores, que estas figuras sean las más antiguas del arte levantino. El hecho de que aparecieran algunos materiales en superficie clasificados en antiguas publicaciones como epipaleolíticos (ALMAGRO, M., 1944) no es un argumento suficiente para apoyar esa cronología..

Figuras naturalistas aparecen en muchos lugares y con planteamientos muy variados y, aunque en general parece que son otros conceptos pictóricos los que se superponen a las figuras naturalistas, también ha habido ocasiones en las que figuras de animales naturalistas fueron superpuestas a personajes filiformes (Cueva dels Cavalls), aunque hay que lamentar que, concretamente ese caso, haya desaparecido.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Bóvido	Nat.	*24(Inc)	Blqz.	471-472	95
2	Cuadrúpedo	Nat.	38(Horiz)	Blqz.	471-472	95
3	Bóvido	Nat.	80(Horiz)	Blqz.	473	96-97
4	Bóvido	Nat.tosco	40(Horiz)	Blanco	474	97
5	Bóvido	Nat.tosco	22(Horiz)	Blanco	475	97
6	Bóvido	Nat.	64(Horiz)	Blqz.	476	98
7	Bóvido	Nat.	29(Horiz)	*Blqz.	477	98
8	Bóvido	Nat.	22(Diag)	Blanco	478	98
9	Cuadrúpedo	Nat.	21(Diag)	Blanco	479	98
10	Cuadrúpedo	Nat.	27(Horiz)	Blanco	480	98
11	Arquero	Filif.exp.	14(Vert)	Blanco	481	98-99
12	Arquero	Filif.exp.	20(Vert)	*Negz.	482	99
13	Arquero	Filif.exp.	20(Vert)	Blanco	483	99
14	Arquero	Filif.exp.	14(Vert)	Blanco	484-485	99
15	Humano	Filif(Muy incompleto)	?????		484-485	99
16	Bóvido	Nat.	72(Horiz)		486	99-100
17	Bóvido	Nat.	72(Horiz)		487	100
18	Bóvido	Nat.	51(Inc)		488	100

82. TIO CAMPANO (PRADO DEL NAVAZO) Albarracín (Teruel)

La covacha del Tio Campano se encuentra en un roquedo rodeado por un pinar, situado unos doscientos metros al sur de El Prado del Navazo, por lo que lo incluimos dentro de esa zona, tan sólo para que exista una mejor comprensión de la distribución espacial de los lugares con pinturas de Albarracín.

Las figuras que ahí se pintaron son dos ciervos y dos équidos (PIÑON, F., 1982, P. 203-207). Los dos primeros pueden identificarse por las sobresalientes astas que aparecen sobre sus cabezas, las cuales fueron realizadas con un concepto absolutamente esquemático de trazos lineales rectilímeos, que rompen con el naturalismo de sus cuerpos, lo que se aprecia con más claridad en F-5.

Todas las figuras fueron situadas en un plano inclinado y ascendente de izquierda a derecha. Los ciervos se situaron en ambos extremos y en el espacio central se encuentran los que parecen ser équidos, los cuales son las unicas figuras en las que puede apreciarse la intencionalidad narrativa de su autor. Tan sólo contamos con el calco de Piñón (PIÑON, F., 1982, Fig. 50), el cual reproducimos como referencia única, para analizar este conjunto. Más tarde publicó el mismo autor otro trabajo en el que hacía referencia al mismo abrigo (PIÑON, F., 1983, pp. 371-384).

Nº 146.- ESCENA I **(LAMS. CDXV)**

TEMA: EQUIDOS SUJETOS

En este panel tenemos dos figuras (F-3 y F-4), cuya plasmación ha sido realizada, teniendo en cuenta que no sólo se quería mostrar la presencia de unos animales, sino que se les ha querido pintar en una determinada y común actitud, así como con elementos que ayudan a observar la intención de asociar a estas figuras.

Aunque F-3 presente más problemas para su identificación, los paralelos que presenta respecto a F-4, unido a lo que queda de su silueta, parece indicarnos, como dijimos, que ambas figuras son dos équidos. Los dos fueron pintados orientados de izquierda a derecha, con un sentido de la desdcripción O-E, aunque los trazos que parten de sus cabezas marcan un sentido SO-NE en F-3 y NE-SO en F-4, indicando al parecer el lugar al que estos animales se sujetaron. Esos trazos van desde esos lugares hacia el morro de estos animales en cuyo punto de unión ese elemento se ensancha.

Todo ello, unido a la postura de tensión observable en las patas y rabo de F-4, hace que pensemos que se trata de la plasmación de una situación en la que se quiso representar a dos animales capturados, sujetos por una especie de "ronzal" que se une a un elemento longitudinal más o menos

flexible, en el extremo del cual aparece otro elemento arqueado.

Ese elemento arqueado podría haberse clavado en tierra y, en él se podría anudar cualquier ojeto que sirviera para sujetar al animal y, aguantar las tensiones que este produjera en su intento de liberación.

El hecho de que aparezcan aquí este tipo de representaciones no extraña en principio, dado que existen otros abrigos en la zona de Albarracín animales sujetos, según se aprecia por ejemplo en Doña Clotilde. En otra zona próxima como Villar de Humo existe también un conocido équido asociado a una figura humana casi esquemática.

En este caso no existe la presencia humana, pero como dijo F. Piñon algunos de los elementos de esta composición expresan ..."la fuerza implícitamente ejercida por el elemento humano" (PIÑON, F., 1982, p.206).

-CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
4	Equido	Nat. tosco	20(Horiz)	Rjz.	- -	- -
5	Equido	Nat. tosco	20(Horiz)	Rjz.	- -	- -

83. COCINILLA DEL OBISPO (P. DEL NAVAZO) Albarracín (Teruel)

Las pinturas de este abrigo se encuentran en la pared del fondo de lo que es una covacha bastante profunda. En ella se pintó el conocido conjunto de bóvidos (Nums.D. 521 a 527) que ha sido estudiado por muchos autores. En nuestra opinión ninguno de los calcos publicados proporciona suficiente información para permitir que apreciemos la calidad de sus figuras. Su en dicho panel no muestra que existan relaciones entre ellas, ni que el pintor o los pintores hayan intentado crear composiciones, ya que las figuras tienen posturas estáticas y no nos permiten que sepamos si existió una intención narrativa que vaya más allá de su mera presencia.

Unicamente podemos decir que existen algunas similitudes entre algunas de las figuras, que ayudan a su asociación, y que las superposiciones indican que se ha trabajado en el panel en varias fases (PIÑON, F., 1982, p. 61 a 63 y Fig. 8). No se incorporaron, sin embargo, personajes al panel, como vemos en otros lugares, cuya actividad podría convertir al conjunto en escena, como sucede en el vecino abrigo de Los Toros, en la misma zona del Navazo.

84. EL ARQUERO (CAMINO DEL ARRASTRADERO) Albarracín (Teruel)

En un saliente rocoso de una agrupación de peñas se pintó la interesante figura de un personaje de color negro, cuya silueta es muy peculiar. Este fué representado corriendo a toda velocidad de derecha a izquierda, llevando un objeto en su mano adelantada que aunque sugiere su forma que pudiera ser un fragmento de arco, pudiera tratarse de otro tipo de arma. El primer avance sobre esta figura fué realizado por F. Piñón, (PIÑON, F., 1982, p. 65-70).

Las proporciones de su cuerpo nada tienen que ver con las que vemos en los arqueros filiformes de Los Toros del Navazo. Este es muy ancho de cuerpo y sus piernas son cortas en contra de lo que hemos visto en otras zonas. El pintor supo dar un gran sentido de potencia a la carrera de este personaje.

Los paralelos que establece Piñón no son en nuestra opinión muy acertados, pues nada tiene que ver esta figura con el conocido personaje de El Garroso, cuyos miembros son muy naturalistas y proporcionados, y cuya figura nos dá una riquísima informacion iconológica; y tampoco presenta paralelos con los arqueros de más d'en Josep ni Cueva Remigia, los cuales presentan también unas formas anatómicas muy naturalistas. Este personaje es muy expresionista a pesar

de la sensación de robustez que transmiten sus formas corporales (PIÑON, F., 1982, Fig. 11).

Como iremos viendo, **las figuras humanas de Albarracín no son nada uniformes**, destacando al parecer cada pintor unas características físicas que no sirven de guia a otros artistas, como parece que pudo suceder en otras zonas.

No tenemos datos suficientes que nos permitan asegurar si se pintó a este personaje en relación con otras figuras o con la caza de algún animal. En todo caso hoy no existe en este lugar más que un trazo de pintura en forma angular a la derecha de este arquero.

85. FIGURAS DIVERSAS (LA LOSILLA) Albarracín (Teruel)

Este abrigo se encuentra en la vaguada de El Bricial, en una pequeña concavidad de la roca. Los diferentes conceptos estilísticos que ahí se manejaron (naturalismo, pseudoesquematismo), así como los variados colores (pardos, negruzcos y anaranjados), y sus dispares tamaños parecen mostrar que no hubo interés por conseguir plasmar una composición que permitiera una comprensión más directa de lo que ahí se representó.

Todo parece indicar que se fueron incorporando figuras en muy diversos momentos, de un modo bastante desordenado sin cuidar la relación entre las posturas de los distintos personajes. No existe una sola figura que muestre indicios de que haya habido la intención de componer ni de establecer ningún tipo de relación que pueda ir en algún caso más allá del parecido formal o el paralelo conceptual. Todas ellas aparecen de ese modo aisladas (ALMAGRO, M., 1974, pp. 6-33 y PIÑON, F., 1982, Fig. 13) aunque se encuentren concentradas en una misma zona.

Las figuras de mayor interés son las humanas, especialmente F-2, de la que ya hicimos mención en otro trabajo (SEBASTIAN, A. 1986). Mientras su cuerpo mantiene rasgos anatómicos comprensibles, su cabeza se ha visto reducida a una forma biapuntada que encontramos también en

otros personajes del abrigo de Las Figuras Amarillas.

Aunque en opinión de Piñón F-5 (pequeño antropomorfo situado en la parte más baja del conjunto) "...aparece sexuado y alzando un trofeo corniforme sobre su cabeza". (PIÑON, F., 1982, p. 71), la realidad es que no contamos con elementos suficientes para realizar tales afirmaciones.

Aunque este personaje aparece con sus brazos doblados, y sobre su cabeza existe un trazo semicircular, siendo la ejecución de la figura tan tosca no nos atreveríamos a describir de ese modo su actividad. Puede que lleve un objeto sobre su cabeza, puede que esté realizando una ofrenda o que símplemente lleve sus manos hacia un tocado biapuntado; en cualquier caso no es posible hablar de una actividad concreta o de la existencia de una composición, ante la información que F-5 nos proporciona.

86. EL CIERVO (LA LOSILLA) — Albarracín (Teruel)

La pared sobre la que se pintó en este lugar se encuentra muy próxima al anterior ("Figuras Diversas"). La única figura completa que se conserva es un ciervo bastante tosco. Detrás de el quedan restos de pintura que debieron pertenecer a otras figuras (ALMAGRO, M., 1974. pp. 6-33 y PIÑON, F., 1982 p. 75 a 77 y Fig. 15) pero que en la actualidad son de difícil interpretación.

87. EL MEDIO CABALLO (CAMINO DEL ARRASTRADERO) Albarracín (Teruel)

En este lugar hay tres muros sobre los que se pintaron varias figuras. La más conocida es la del medio caballo naturalista que da nombre al abrigo (ALMAGRO, M., 1974, pp. 6-33). Junto a esa pared existen dos bloques de piedra que conforman un espacio muy estrecho en cuyas paredes se pintaron otras imágenes: bóvidos, équidos y antropomorfos, pero no encontramos aquí ninguna evidencia de composición, dado que, como sucede en otros lugares de Albarracín, todos ellos están inconexos.

88. FIGURAS AMARILLAS. Albarracín (Teruel)

La primera cuestión que plantean las figuras de esta covacha es la conveniencia de su inclusión en este trabajo, pues como puede comprobarse (PIÑON, F., 1982, Fig. 22) no son imágenes que puedan incluirse dentro de lo que genéricamente llamamos arte levantino. Aún así y dado que han aparecido en diversas publicaciones relacionadas con el tema, comentaremos al menos los problemas que sus imágenes nos plantean, ya que se encuentran inmersas en una zona de Arte Levantino como Albarracín.

En varias ocasiones nos hemos referido ya a estas figuras por los paralelos parciales que presentan con las figuras de otros lugares.

Estos antropomorfos psudoesquemáticos no pueden ser incluidos dentro de lo que consideramos como arte esquemático (ACOSTA, P. , 1968), puesto que la simplificación de las formas humanas que se les ha aplicado, no corresponde a las convenciones que conocemos en ese tipo de representaciones.

En las tres imágenes su cabeza ha sido reducida a una silueta que recuerda la imagen forzada de la cabeza de un femur, con los dos salientes redondeados en sus extremos. Dicha imagen debe responder a la representación simplificada de algún tipo de adorno de cabeza con dos salientes laterales

"tipo montera" (SEBASTIAN, A., 1986) que tan frecuentes son por esta zona, aunque también podrían ser la imagen sintética de bucráneos.

El torax ha sido reducido en los tres casos a un trazo longitudinal. Sus piernas han desaparecido en una de estas figuras (F-3), mientras que F-2 conserva el arranque de los dos trazos que debía configurarlas. **F-1 conserva sin embargo dicho trazo completo**, mostrándonos la imagen simplificadísima de lo que deben ser sus cortas piernas y dos salientes laterales que parten de su cuerpo, y podrían ser la representación de un faldellín de los que tenemos abundantes representaciones en otro tipo de figuras de la zona (Doña Clotilde: F-25, F-26, F-32, y F-35), El Pajarejo: F-3, o Barranco de las Olivanas: F-2, F-3, F-7, F-20 y F-24).

Todo parece indicar que los tres antropomorfos de este abrigo son **fruto de una misma mano**, pues sus siluetas, sus tamaños (a juzgar por lo que de ellas queda) y su color anaranjado son muy similares en todas ellas.

Otra cuestión que puede tener cierto interés es comprobar que estas extrañas figuras se encuentran también en un lugar poco habitual, dado que el espacio de máxima anchura que ocupan en el covacho es de setenta y cinco centímetros, lo que hace que el lugar no sea funcional para su uso como abrigo o como lugar control, funcionalidades ambas que suelen tener la mayor parte de los abrigos con pinturas levantinas.

En nuestra opinión las figuras de estas características están marcando la evolución de las figuras naturalistas a otros conceptos nuevos, dado que mantienen elementos naturalistas e incorporan parcialmente conceptos nuevos, y deben ser producto de un pensamiento muy diverso al que produce el arte levantino, cuestión de gran interés en este abrigo, a la que se ha hecho referencia en un trabajo de Piñón (PIÑON, F., 1983, pp. 233-237)

La relación entre estos personajes viene marcada por sus paralelos formales y estilísticos, pero no podemos hablar de la existencia de un sentido de composición, puesto que la simplificación a la que se redujeron estas representaciones no nos permiten obtener mayor información sobre sus posturas o sus actividades.

Esto no quiere decir que sea imposible conseguir representaciones más narrativas con figuras de tendencia a la esquematización, pues como bien conocemos hay conjuntos pictóricos realizados con figuras esquemáticas en las que su pintor plasmó la actividad que sus personajes realizaban (danza, caza, etc.). Evidentemente ésa no fué la intención del pintor de estos personajes.

89. LOS DOS CABALLOS (LA LOSILLA) Albarracín (Teruel).

El conjunto fué publicado por primera vez por M. Almagro. (ALMAGRO, M., 1974, pp. 6-33 y Fig. 12)

El resultado de un primer análisis de los équidos representados en este abrigo es que están aislados e inconexos, ya que ahí no aparece el sentido narrativo que observamos en otros conjuntos. Esta sensación se acentúa especialmente, porque no existen figuras humanas junto a los animales, las cuales son generalmente las que, mediante su actividad, ayudan normalmente a la comprensión o a la aproximación al tema representado. Un posterior análisis nos demuestra, sin embargo, que contamos con algunos datos que pueden ayudar a comprender la voluntad narrativa de su pintor.

Aunque la información que nos proporcionan este conjunto no presente evidencias más claras, definimos a una parte de este conjunto como escena, e intentaremos demostrar la voluntad narrativa de su pintor, apoyándonos en los datos que aquí tenemos y en los que de modo paralelo nos proporcionan otras composiciones semejantes.

Nº 147.- ESCENA I **(LAMS. CDXVI-CDXVII)**

TEMA: EQUIDO SUJETO.

En la zona derecha del panel y en su zona más baja se encuentra el équido F-4, el cual ha sido realizado con un concepto naturalista bastante tosco, aunque en el calco de Piñón parezca más naturalista (PIÑON, F., 1982, Fig. 24). Usamos el calco de Piñón como primera referencia a la situación de los elementos de esta escena (Lam. CDXVI)

Piñón recoge en su reproducción, como lo hace Almagro, un trazo que surge de la parte inferior de su cuello. En el extremo opuesto este trazo se abre con una silueta confusa, que se une a una mancha de pintura indefinida, con dos salientes picudos en la parte superior. Existen otros équidos de similares características que ya estudiamos como escena en EL Tio Campano dentro de la zona de Albarracín.

Como sucedía con aquellos animales, tenemos aquí a otro équido que parece haber sido atrapado, o quizá sencillamente se trata de la representación de un animal domesticado. Aunque no son muchos los datos que la imagen nos proporciona, parece importante el hecho de que se repita el mismo tema en la misma zona.

Es especialmente interesante que el extremo del trazo más alejado del animal se ensanche, aunque la silueta es más

indefinida en este caso que en los équidos de El Tío Campano. Un trazo horquillado es lo que sirve en el Tio Campano para poder mantener la soga u objeto similar que va unido al équido. El pintor quiso, desde luego, expresar una situación bien diferenciada de la que presentan los animales que fueron representados corriendo en libertad, a la que estamos más acostumbrados en el arte levantino, pues la presencia del elemento que sujeta al équido está implícitamente señalando la presencia humana, que es la que puede explicar el hecho representado.

Todo ésto nos lleva directamente a comenzar a plantear otras hipótesis que van más allá de lo que es el análisis de una composición muy sencilla, lo que abre campos intaresantes a nuevas hipótesis relacionadas con las representaciones de animales domesticados, cuestión planteada por Jordá en relación con representaciones paleolíticas (JORDA, F., 1987, pp. 49-58) y que aquí serían menos extrañas. Es posible, sin embargo, que sólo se pueda hablar en esta ocasión de animales atrapados, lo que de todos modos sigue suponiendo una novedad interesante dentro de este contexto.

-CARACTERISTICAS:

Núm. Identif.	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Num.D.**	**Neg.**
4	Equido	Nat. tosco 19'5 (Horiz)	R.v.	1297/1298	

Nota: La longitud se refiere al animal, midiendo el trazo que surge de esta figura unos 9 a 10 cms.

90. EL ARQUERO (CALLEJONES CERRADOS) Albarracín (Teruel)

Las pinturas de este abrigo se realizaron en una roca que sobresale en un terreno llano y sirve como límite de una vaguada. Estas fueron publicadas hace ya muchos años (ALMAGRO, M., 1952, pp. 114-116 y Fig. 4).

En una de las paredes se encuentra la figura de un original arquero de veintiseis centímetros de longitud, de color pardo rojizo, naturalista estilizado expresionista e itífalico (F-1), el que no tiene paralelos formales con otros arqueros dentro del arte levantino ni por su silueta ni por la postura absolutamente horizontal en la que se encuentra tensando su arco (PIÑON, F., 1982, Fig. 26).

Almagro hizo referencia a otros trazos que podían ser un esquema humano (ALMAGRO, M, 1953, p. 116) y, existe otra figura muy peculiar en la pared contígua a la que ocupa este arquero. Es un antropomorfo de color rojo violáceo (F-2), del que tan sólo puede verse el trazo longitudinal que conformaba su cuerpo, también existe la silueta de su cabeza de bóvido. De dicha cabeza surgen dos salientes laterales a modo de cornamenta y en la parte inferior de cada uno de ellos la silueta de una oreja. Este personaje parece que es la simplificación pseudoesquemática de un personaje con bucráneo.

La iconología de estas dos figuras es muy interesante, especialmente cuando vemos que ninguna de ellas se repite en ésta ni en otras zonas. Estos personajes no han debido formar parte de ninguna composición, puesto que no existen otras figuras próximas, ni restos de pintura que sugieran la posible presencia de otros personajes a su alrededor, lo que unido a la presencia de una tinta muy bien conservada en el arquero, muestra que no existieron otros personajes relacionados con ellos.

Estos personajes debieron ser suficientemente expresivos por si mismos para su realizador o sus realizadores, pues ambos fueron plasmados en posiciones sofisticadas, lo que es especialmente notable en el arquero. Parece evidente que un pintor que sabe plantear una figura en una postura tan atípica y original, para la que no existen "patrones" ni paralelos, debía saber plasmar alguna figura relacionada con ella si esta hubiera sido su intención.

El peculiar tocado troncocónico invertido puede correspoder a un adorno de plumas. El pintor puede haberlas plasmado agrupadas, pues conocemos algunos paralelos en adornos similares de algunos arqueros de Ulldecona (GRUP ESPELEOLOGIC D'ULLDECONA et alii, 1976, Figs.4, 9, 24 y 26) en los adornos semejantes de plumas tienen una silueta parecida, pero con mayor evidencia de la presencia de dichos elementos, dado que los trazos fueron más individualizados en aquellos casos.

F. Piñón relaciona la figura de este arquero con las de los del abrigo de Los Toros (Prado del Navazo) y el del Medio Caballo, ambos de esta zona de Albarracín. En nuestra opinión esos paralelos no son, sin embargo, fáciles de mantener, dadas las marcadas diferencias iconológicas.

91. DOÑA CLOTILDE (LA LOSILLA) Albarracín (Teruel)

Como sucede con otros abrigos que estamos viendo en esta zona, también las rocas en las que aparecen estas pinturas se encuentran en una zona muy llana, un prado, lo que indica que la elección del lugar no parece haber estado relacionada en función de que tuviera la posibilidad de control que puede brindar un lugar con mayor visibilidad, como parece suceder en la mayoría de abrigos con pinturas de otras zonas.

El conjunto del panel está compuesto por figuras realizadas con diferentes conceptos estilísticos, entre los que encontramos figuras filiformes, naturalistas toscas, otras muy expresionistas e, incluso, algunas abstracciones.

Las novedades principales que presenta el conjunto se relacionan con las actitudes de la mayor parte de las figuras humanas, con la presencia de lo que pensamos que es la representación de un árbol pintado en el centro del panel, y con la de un équido, del que surge una especie de "ronzal" que se prolonga hasta la zona que ocuparía la mano de un personaje.

La simplificación de muchas de estas figuras, como el conjunto de arqueros que aparece repartido alrededor del "árbol", no corresponde a lo que se entiende como arte esquemático definido principalmente por P. Acosta (ACOSTA,

P., 1968).

Aunque responden a un concepto muy peculiar, éstas figuras siguen manteniendo algunas de sus formas anatómicas naturalistas, asociadas a otras muy expresionistas en la mayor parte de su desproporcionado cuerpo. Las zonas más naturalistas son las de sus piernas y pies, a pesar del mínimo tamaño y a la desproporción que presentan, especialmente cuando las vemos en relación con su largo cuerpo.

Las pinturas de este abrigo fueron publicadas por M. Almagro (ALMAGRO, M., 1944). En este trabajo hace mención a los materiales asociados a este abrigo, los cuales abarcaban en su opinión un periodo de tiempo entre el Mesolítico y la Edad de Bronce. Aunque esta esta excavación o sondeo tuviera un tratamiento y una metodología científica, éstos no se conocieron nunca, por lo que la referencia debe ser tomada como algo meramente indicativo que señala algunos de los momento de utilización del espacio en el que se encontraron, sin que sirva para confirmarnos cual de estos períodos corresponde a cada una de las fases en las que se pintó en este panel, ni siquiera probáblemente para ir más allá de una hipótesis sobre las asociaciones estratigráficas de esos materiales.

Este autor señaló los paralelos, que en su opinión, existen con los materiales hallados en similares

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA BIBLIOTECA FAC. GEOGRAFIA HISTORIA

circunstancias en Cogul, Valltorta, Calapatá, Alacón, Prado del Navazo, Cocinilla del Obispo y en la zona de La Balsilla.

Otros autores pensaron que que las pinturas son tardías (PERICOT, L., 1950, p. 697, ANATI, E., 1957-60, p. 696-698), diciendo algunos que debían incluirse en el Neolítico, aunque la mayoría deben pertenecer a la Edad de Bronce (BELTRAN, A., 1968, p. 143). En opinión de Beltrán "la vuelta al estatismo de estas pinturas" está relacionada con el cambio de estilo que habría que encuadrar alrededor del 2.000 A.C. Así mismo J. Jordá las encuadra a partir del final del Neolítico y asociadas al mundo del Megalitismo (JORDA, J., 1978, p. 137) y Ripoll (RIPOLL, E., las sitúa en la transición hacia la pintura esquemática (RIPOLL, E., 1964, p. 172).

J. Fortea se refiere a algunos de los materiales de este abrigo como fruto de una cultura epipaleolítica en vías de neolitización, aunque piensa que el conjunto de materiales que ahí aparece **no puede ser anterior al Neolítico** (FORTEA, J., 1974, p. 240 y 244).

Las composiciones de este panel han de ser estudiadas teniendo en cuenta, que **la búsqueda de la sensación de movimiento que vemos en otros paneles, no ha sido una de las metas del pintor o los pintores de esta covacha.** Sin embargo, como iremos viendo, hay características y situaciones de algunos de estos personajes que, nos muestran la intención asociativa de algunas de sus imágenes.

La mayor parte de esas aociaciones no pueden siquiera estudiarse como "Grupos". Su tratamiento nos impide, en casi todos los casos, traspasar la barrera de un análisis formal, lo que en general no nos permite aproximarnos a su comprensión.

Aunque se ha dudado en ocasiones sobre la conveniencia de incluir este panel en los estudios sobre arte rupestre levantino, pensamos que es posible hacerlo, dadas las peculiaridades estilísticas e iconológicas de sus personajes, puesto que éstos presentan además suficientes puntos de contacto temáticos, entre el contenido de éste y de otros paneles más característicos del arte levantino. En éste se mantiene vivo el interés por representar el mundo cultural en el que los arqueros siguen siendo protagonistas, señal inequívoca de que ese tipo de actividad seguía teniendo gran importancia cuando se pintaron los arqueros de este panel.

También tenemos aquí algún équido asociado a un personaje y a un elemento que parece servir para sujetarle, formando, al parecer, una composición que analizaremos.

Dado que existen varias reproducciones interesantes de estas figuras (ALMAGRO, M., 1949, Lam. III y PIÑON, F., 1982, Fig. 28), cuya numeración no es coincidente, hemos optado por dar un nuevo número que asociamos a cada una de las figuras en la lámina en que se reproduce cada composición, usando como imágenes de referencia las extraidas del calco de Piñón

(PIÑON, F., 1982, Fig. 28).

Nº 148.- ESCENA I **(LAMS. CDXVIII-CDXX)**

TEMA: ¿ARQUERO SUJETANDO A UN EQUIDO?.

A la izquierda del "arboriforme" que preside el panel y situadas en un plano más elevado (sin que guarden ninguna relación con él) se pintaron la figura de un personaje (F-27) y un cuadrúpedo (F-28) al que el primero podría estar sujetando. No puede verse actualmente la mano de F-27 en contacto con lo que sería el ronzal del animal, pero los restos de su brazo derecho indican que este se dirige hacia el lugar que éste ocupa.

A los pies de F-27 existe un animal que parece estar muerto (F-19), dada la postura en la que se encuentra con las patas hacia arriba y el cuerpo horizontal apoyado en el "suelo imaginario". En la parte inferior de F-28 existe otro pequeño cuadrúpedo (F-29). Todos ellos están formando al parecer esta peculiar composición.

No puede decirse nada seguro en relación con la indumentaria de F-27. A partir de su cintura, a la izquierda de la figura, su silueta se ensancha suavemente, pero no puede asegurarse que lleve un faldellín. Su cabeza es muy diferente a como aparece en los calcos publicados, pues tiene una silueta plana en la parte superior y dos salientes laterales.

En su día identificamos siluetas similares con posibles monteras, lo que no es muy evidente en este caso. Estas debían ser muy apropiadas en determinadas épocas del año en un clima de altura, como el de la serranía de Albarracín. Curiosamente aparecen estas siluetas en las pinturas del prepirineo oscense (Muriecho) y en otros lugares próximos (Los Torros -Barranco de Olivanas-), o en El Ciervo ya en la zona más agreste del Jucar (Dos Aguas), (SEBASTIAN, A., 1986, pp. 148-152 y Cuadro VI).

Como dijimos F-28 es un équido bastante tosco. Esa tosquedad contrasta, sin embargo, con algún detalle de interés. Este animal, como ya indicó Piñón parece que tiene una cola especial a modo de "cierto adorno o peinado impreciso" (PIÑON, F., 1982, p. 111). Realmente la imagen de su cola presenta unas crines que se ramifican bruscamente en su extremo, lo que podría indudablemente responder a una cola trenzada o similar. Esto significaría, sin embargo, que estas pinturas pertenecen a un periodo más próximo a nosotros de lo que se haya podido pensar hasta ahora, o que la tradición de la cola trenzada y anudada vaya más allá del mundo medieval oriental que es el periodo en el que estas tradiciones están documentadas. Este dato podría llevar a replantear de nuevo la "juventud" de estas pinturas.

En la boca del animal (F-28) surge un ancho trazo de pintura que parece correspoder al ronzal con el que se le sujeta, elementos sobre los que ya expresamos nuestras

opiniones (SEBASTIAN, A., 1986, p. 219-235 y Cuadro XXII). Entre ese elemento y la mano del personaje existen otros dos trazos de pintura más finos, que deben corresponder a un arco (el trazo más curvilíneo próximo a la mano de F-27), y a una flecha el colocado en el espacio intermedio, como puede observarse en nuestro calco.

Parece de éste modo que lo que tenemos aquí es un arquero naturalista muy tosco y formalmente muy atípico, que parece estar sujetando a un animal que ha podido apresar, o sencillamente se trata de una especie sometida o domesticada como parece que son otros animales que ya hemos visto en esta zona de Albarracín (Tio Campano y que también existen en otras zonas (Villar de Humo, Pobla de Benifazá,).

El sentido de descripción del équido F-28 es O-E, mientras que el del arquero es E-O, lo que da como resultado la confluencia de los dos personajes.

La actitud de las dos figuras (F-27 y F-28) es tranquila, ya que ninguna de ellas fué representada en una postura que indique movimiento. Las extremidades de ambas figuras se asientan sobre un mismo plano ideal horizontal y fueron reproducidas en sentido vertical mostrando la quietud de los personajes. Hemos de recordar que **en otros casos como en el Abrigo de Tio Campano el pintor representó la inquietud de uno de los équidos sujetos con otro ronzal, mediante la postura tensa e inclinada de sus patas** (PIÑON, F., 1982, fig.

50).

La posición de F-27 y F-28 parece que debe responder, de ese modo, a la intencón narrativa del pintor por representar figuras relacionadas, con las que compone una escena en la que el humano controla al cuadrúpedo que aparece de pie delante de él.

El concepto estilístico naturalista tosco de las dos figuras y su color vinoso, así como sus tamaños son también coherentes y ayudan a que podamos pensar en ellos como fruto de un mismo momento y una misma mano.

En la parte inferior del cuadrúpedo F-28 se pintó como dijimos a F-29, el cual es un cuadrúpedo de un tamaño mucho menor que aquel, pero realizado con el mismo concepto naturalista tosco, aunque en un color rojo vinoso más oscuro. Podría tratarse del intento de representación de la cría del de mayor tamaño, dados los paralelos conceptuales de las dos figuras y **el lugar tan próximo y característico en el que se le situó.**

F-19, al cual ya nos referimos como la posible representación de un animal muerto, dada la posición en la que se encuentra con las patas hacia arriba, podría ser un zorro según Piñón (PIÑON, F., 1982, p. 114). Esta figura parece que fué repintada, puesto que se observan tintas diferentes y múltiples trazos, que deben corresponder a las

patas que se han incorporado al repintar esta figura. Algunos de los trazos que configuran sus extremidades, situados en la zona izquierda de la figura, parece que se superponen a F-27, lo que parece demostrar que hubo un interés especial en mantener la presencia de esta figura.

El estudio de este conjunto hace que nos planteemos la posibilidad de que estemos ante la representación de un arquero-jinete (F-27), dado que, como dijimos, parece sujetar el ronzal de un animal tranquilo (F-28), al tiempo que mantiene sus armas en la mano. Su presa puede ser el animal que se encuentra a sus pies.

Sabemos que la hipótesis es atrevida, en tanto que núnca se ha descrito otra composición de semejantes características. Sin embargo, la homogeneidad estilística de estas figuras y toda la información analizada permite pensar que la asociación puede ser coherente.

Cuando se pintan estas atípicas figuras de cronología muy incierta, la caza sigue siendo al parecer un motivo con suficiente interés para ser representado.

Los datos culturales que nos proporcionan estas imágenes son innovadores, dentro de los temas que habitualmente aparecen en lo que podemos considerar más característico del arte levantino.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
27	Arquero	Nat.tosco	35 (Vert.)	R.v.	509/511	103-104
28	Cuadrup.	Nat.tosco	38 (Horiz)	R.v.	509/511	103-104
29	Cuadrup.	Nat.tosco	10'5 (Diag)	R.v.o.	509/511	103-104
19	Cuadrup.	Nat.tosco	28 (Horiz)	R.v.	503/511	104

Nº 149.- GRUPO I (ACUMULATIVO) (LAMS. CDXXI-CDXXV)

TEMA: ARQUEROS Y OTROS PERSONAJES JUNTO A UN ARBORIFORME.

La parte central del panel con pinturas está ocupada por un conjunto muy interesante de arqueros (F-10 y F-11) y de otros personajes que, a pesar de no ser portadores de ningún arma, presentan claros paralelos con ellos (F-7, F-8, F-20 y F-21).

En el centro de todo el conjunto encontramos la figura del arboriforme (F-17) cuyas características formales son absolutamente asociables con la imagen de un arbol, lo cual extraña, en principio, por la falta de este tipo de representaciones en el arte levantino. Sin embargo existen otras representaciones que podrían ser arboriformes menos evidentes en aquel caso en La Sarga, Valencia; sin embargo, dada la capacidad pictórica mostrada por los pintores de este elemento, no parece imposible que ésto sea precisamente lo que aquí se ha representado. El tema ha provocado que los

investigadores hayan mostrado precaución con este tipo de representaciones.

Existen otras representaciones de elementos parecidos en otros lugares: Abrigo de los Trepadores, y en algunos otros abrigos de la Valltorta.

En este caso, F-17 tiene un eje central (tronco), de cuya parte superior surgen ramas que se complementan con otras laterales y, en la parte más baja del arbol se pintaron unos trazos que deben ser la representación gráfica de sus raices. Hay también algunas manchas de color con forma de hojas, que no están en contacto con ninguna de las ramas. Con ello se consigue un efecto en el que parece que hay hojas exentas, que pueden estar representando las hojas que el arbol pierde en un momento determinado.

Los personajes que se pintaron a derecha e izquierda de este arbol parece que han sido realizados de dos en dos, puesto que los paralelos entre estas figuras pueden apreciarse entre F-20 y F-21, F-10 y F-11, y, F-7 y F-8. Estos son los únicos personajes de este panel que mantienen un paralelo temático con las representaciones más habituales del arte levantino, a pesar de la originalidad de sus siluetas.

No podemos hablar en este caso de la actividad común que realizan estos seis personajes, dado que su planteamiento no

lo permite. En todos ellos predomina una estructura lineal, mediante la que se representaron sus rígidos cuerpos, en los que se realizaron unas cortísimas y desproporcionadas piernas que no reflejan ningún movimiento.

Todo ésto imposibilita que podamos incluso apreciar en la mayoría de estos personajes la dirección hacia la cual se dirigen, a excepción de F-8 cuyos pies orientados de derecha a izquierda indican posiblemente su acercamiento hacia el lugar que ocupa el árbol. El único dato a añadir sobre su posible actividad es, como dijimos, que F-10 y F-11 portan un arco y una flecha que fueron orientados también hacia el mismo lugar.

Aunque no se evidenciara ningún tipo de actividad más concreta, queremos señalar aquí que no existe un elemento más universalmente reconocido que la flecha, dado que en todos los tiempos ésta **ha señalado una dirección**. Tomado en ese sentido, podemos pensar que las de estos arqueros sirven como un cierto elemento de conexión con el árbol al que éstas se dirigen, lo que posiblemente tenga una explicación que hoy es difícil de resolver.

La imagen de estos seis personajes a los que venimos refiriéndonos es muy semejante, y la homogeneidad en el concepto y el tratamiento de las figuras nos permite pensar en ellas como una agrupación intencionada, aunque probablemente se haya formado en tres momentos diferentes.

Todas tienen unos brazos muy cortos, y algunas tienen además unos pequeños salientes laterales en su cuerpo que identificamos (SEBASTIAN, A., 1986, cuadro XV, pp. 194-195) como la representación de algún tipo de faldellín (F-8, F-20 y F-21).

En la cabeza de todos ellos se pintó un tocado de estructura horizontal, con dos salientes laterales que identificamos como una posible montera cuyas orejetas están levantadas (SEBASTIAN, A., 1986, pp. 150-151 y cuadro VI).

En la mayoría podemos ver que el pintor o los pintores realizan estas figuras con un concepto dominante expresionista de un modo intencionado, dado que sus pies se han reflejado de un modo naturalista (F-12, F-21 y F-8).

Todo refuerza la idea de una cierta asociación y su situación en el panel nos permite pensar en la intencionalidad de agrupamiento de estas figuras, aunque quede abierto un interrogante sobre el sentido que puede haberse dado a su colocación junto al arbol. Otro dato de interés es la homogeneidad entre la densidad de la tinta y el color del arbol y las de estos personajes.

F. Piñón ve los paralelos estructurales entre lo que nosotros hemos llamado arbol y los personajes analizados de este grupo, precisamente por la valoración del tronco (en el arbol y en los humanos); otro posible paralelo entre ramas

del arbol y brazos de los personajes y por último relaciona raices y pies (PIÑON, F., 1982, p. 119).

Desde luego llama poderosamente la atención del estudioso esas concidencias, aunque éstas puedan también explicarse desde supuestos bastante sencillos relacionados con el modo expresivo elegido por su pintor.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
7	Humano	***Expres.**	43 (Vert)	R.v.	495	102
8	Humano	***Expres.**	53 (Vert)	R.v.	495	101
10	Arquero	***Expres.**	29 (Vert)	R.v.	497	101
11	Arquero	***Expres.**	26 (Vert)	R.v.	498	102
20	Humano	***Expres.**	36 (Vert)	R.v.	504/506	103
21	Humano	***Expres.**	37 (Vert)	R.v.	505/506	103
17	Arbol	?	25 (Vert)	R.v.	501	103

***Nota: Se señala especialmente el concepto estilístico de estas figuras en el que sobresale de modo absolutamente especial el expresionismo que las caracteriza.**

92. HUERTO DE LAS TAJADAS — Bezas (Teruel)

Esta covacha fué dada a conocer parcialmente por T. Ortego (ORTEGO, T., 1951), y más tarde sus pinturas fueron estudiadas por otros autores (ALMAGRO, M., 1952, pp. 116-118 y Lam. VIII; y PIÑON, F., 1982). Esta se encuentra dominando un pastizal en el que confluyen varios barrancos.

El contenido del panel está formado principalmente por dos figuras de unos toscos cuadrúpedos orientados de izquierda a derecha. Detrás de ellos existe una triple alineación de puntos.

Estas figuras fueron realizadas, al parecer, de un modo aislado, dado que tanto las tintas en ellas empleadas como sus técnicas son totalmente diferentes, no existiendo en el panel ningún rasgo de composición que nos permita su análisis. (PIÑON, F., 1982, Fig. 30).

La figura situada en la parte central del panel es la de mayor calidad, y parece que presenta paralelos con algunos cuadrúpedos de similar concepción estilística que existen en el abrigo de Las Figuras Diversas, el de Paridera de Las Tajadas y con algunas de las más toscas figuras de animales del de Doña Clotilde. Esta figura presenta trazos interiores longitudinales, que contrastan con la figura del otro cuadrúpedo situado a su derecha, en el que se empleó una

tinta mucho más clara y una técnica de repiqueteado.

93. PARIDERA DE LAS TAJADAS — Bezas (Teruel)

Este abrigo fué dado a conocer hace ya muchos años (ORTEGO, T., 1951) con el nombre de "Tajada de Enmedio". Se encuentra sobre la vaguada del Barranco de Las Tajadas. Otros autores se ocuparon también de su contenido (ALMAGRO, M., 1952, pp. 118-121 y Figs. 2 y 3; y PIÑON, F., 1982).

En este panel no se pintaron figuras que puedan interpretarse claramente como escenas, a pesar de lo cual existen algunas que presentan bastante interés.

Los conceptos estilísticos empleados en este panel son muy variados, pues encontramos figuras que se realizaron con un concepto naturalista y otras que muestran un concepto tosco.

En la parte superior izquierda de esta pared puede observarse la mitad anterior de una cierva naturalista de gran calidad y de color blanquecino (PIÑON, F., 1982, Fig. 32). Lo que de ella queda mide 8'5 cms. en sentido horizontal (Núm.D. 528). La posición en la que se representó muestra la capacidad artística del pintor, mediante la cual supo plasmar una característica postura en la que su cuello y su cabeza se inclinan, mientras sus patas delanteras se abren como si el

animal estuviera asomándose hacia el lugar que indica su cabeza, o como si estuviera agachandose para beber. Delante de ella existen unos trazos blanquecinos y discontínuos de 7 cms. de longitud que podrían relacionarse con la cierva (Núm.D. 531-bis.), pero dada la falta de información que las imágenes nos proporcionan es imposible afirmarlo con certeza.

A pesar de todo ello creemos que es importante señalar este hecho, puesto que en el abrigo "Contíguo a la Paridera de Las Tajadas" tenemos otro caso similar, en el que su intención narrativa queda más clara.

Estos dos abrigos se encuentran muy próximos, y parece que algunas de sus figuras y signos debieron ser realizadas por los mismos pintores, pues existen otros paralelos formales y conceptuales entre sus figuras que así parecen confirmarlo. Además existen algunas figuras humanas bastante toscas que son semejantes a otras de las realizadas en Doña Clotilde o el Pajarejo.

También hay algunos paralelos entre la silueta de la cabeza de F-5, en la que se aprecian dos salientes laterales (Núm.D. 530), con las de F-16 y F-36 de Doña Clotilde, F-24 del Barranco de las Olivanas, F-7 del Barranco del Pajarejo, y F-2 del de Figuras Amarillas. Además se pintaron otras figuras de animales aislados y algunas humanas bastante toscas.

94. CONTIGUO A PARIDERA DE LAS TAJADAS. Bezas (Teruel)

Las figuras de este panel son algunas de las más conocidas de esta zona. A ello ha contribuido la plasticidad que sus imágenes proporcionan, lo que las hace comprensibles a los ojos de los observadores no especializados, y lo que ha fomentado su reproducción. Los autores que se han ocupado de estas pinturas son los mismos que se ocuparon del abrigo de Paridera de Las Tajadas, y lo hacen en los mismos trabajos mencionados en los análisis de los abrigos precedentes de la zona de Bezas.

En este lugar se representaron dos figuras de ciervas en diferentes posturas, pero con un tratamiento natural de su representación que, parece indicar que el pintor quiso plasmar al menos la actividad de una de ellas, con un cierto sentido de composición.

Nº 150.- ESCENA I (LAMS. CDXXVI-CDXXVIII)

TEMA: ¿CIERVA BEBIENDO?, SITUADA JUNTO A OTRA CIERVA.

Las dos ciervas de este panel fueron realizadas con un mismo concepto naturalista, con una tinta blanquecina y con unas dimensiones aproximadas (PIÑON, F., 1982, Fig. 34)

La que se encuentra situada en la parte superior izquierda del conjunto (F-1), es la figura a la cual nos

referimos al describir la cierva del abrigo anterior (Paridera de Las Tajadas), cuya postura, a pesar de estar orientada hacia el lado contrario, es muy semejante a la que se pintó en aquel abrigo.

Como ya mencionabamos, en este caso el animal se inclina más directamente sobre unos trazos longitudinales, uno de los cuales es discontínuo. Dicha inclinación se consiguió mediante el plano inclinado sobre el que se asientan las patas de este animal, plano que es paralelo a la línea superior que indican su cuerpo, cuello y cabeza.

Como se ha sugerido en múltiples ocasiones parece que el animal se inclina sobre lo que pudiera ser un arroyo o una charca, pero dado que no son habituales este tipo de representaciones todo debe quedar en este sentido como una hipótesis difícil de comprobar. No se han podido reproducir esos trazos en el calco detallado de esta figura (Lam. CDXXVII), pero son muy similares a los que se ven en el calco de referencia (Lam. CDXXVI)

A pesar de todo ello, y dado que la cierva tiene un tratamiento tan peculiar y descriptivo, pensamos que ella misma puede ser considerada como una composición, de la que posiblemente también forma parte la otra cierva situada en el espacio inferior.

Esta otra figura (F-2) se pintó sobre un plano casi horizontal y orientada de izquierda a derecha. En este caso el sentido de descripción de las figuras no ayuda a su asociación, la cual tiene que apoyarse principalmente en los conceptos formales y estilísticos tan homogéneos que se manejaron en estas figuras, a lo que hay que añadir que el plano sobre el que se asienta esta figura es el mismo en el que se encuentran los trazos sobre los que se inclina F-1. Esto puede indicar que la primera se encontraba sobre una ladera y ésta se encuentra sobre la parte más baja de la misma.

Conocemos bastantes ejemplos en los que los animales aislados o en grupos mantienen posturas descriptivas de sus actitudes o actividades, mediante las que se refleja esa búsqueda descriptiva y narrativa de su pintor, aunque en la mayoría de estos casos no podemos hablar de la existencia de una composición.

Las características de F-1 parecen ser, sin embargo, un caso muy especial próximo a lo que podemos considerar que es una escena. Aunque admitimos que en general necesitamos más datos plásticos en los que apoyarnos, para aceptar la existencia de una escena, el hecho de que éstas sean las únicas figuras que existen en ese panel, y su postura asociada a esos trazos de pintura sobre los que se inclina una de ellas ayuda a comprender la voluntad descriptiva de un momento concreto y la de asociar a estos animales.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
1	Cierva	Nat.	21 (Horiz)	Blqz.	532	111
2	Cierva	Nat.	25 (Horiz)	Blqz.	533	111

95. EL PAJAREJO — Albarracín (Teruel)

Este abrigo contiene uno de los conjuntos de pinturas más extraños. Además de su contenido, llama la atención la elección del lugar. Siempre es difícil analizar las razones por las que se eligió un abrigo o cualquier otro tipo de lugar en el que pintar, pero como hemos ido señalando en otros trabajos, una de esas razones debe haber sido generalmente la visibilidad. En este caso, sin embargo, es nula desde el abrigo.

Las pinturas se realizaron en los dos extremos del pequeño panel. En el extremo superior izquierdo se plasmó una figura humana cuya postura nos hizo pensar, en un primer momento, que estaba arrastrando un gran cesto, a juzgar por la forma y las proporciones de dicho objeto. En el extremo derecho se pintó una agrupación de figuras humanas muy expresionistas, las cuales rompen temática y conceptualmente con las de los otros conjuntos de Albarracín.

Como puede verse existen diferencias entre nuestro calco y la imagen que de ellas nos ha llegado a través de otras reproducciones (ALMAGRO, M., 1960, pp.13-18).

Dado que cada autor ha adjudicado una numeración a estas figuras, hemos preferido adjudicarle el orden que parecía conveniente para nuestro trabajo, teniendo en cuenta que dado

que el número de figuras es tan reducido que no supone en este caso ningún problema a la hora de identificarlas.

Las interpretaciones sobre estas figuras han sido muy variadas. M. Almagro piensa que F-2 es un fauno itífalico cuya cabeza aparece adornada con tres plumas, y que en torno a él giran tres figuras femeninas, una de las cuales (F-3) lleva unos crótalos largos, mientras que otra (F-4) lleva probáblemente un instrumento terminado en tres garras (ALMAGRO, M., 1960, pp. 13-18).

F. Jordá interpreta este conjunto de figuras, cuya creación piensa que se produjo en la Edad de Bronce, como una "danza agraria" en la que uno de los personajes lleva una azuela. Piensa que los personajes que se encuentran, en su opinión, en torno al personaje itífalico son danzantes y, plantea el paralelo de este conjunto con el que se repereseentó en un anillo micénico, en el que una figura femenina pudiera ser una danzante (JORDA, F., 1964, pp. 470 y Figs. 3 y 4).

A. Beltrán también interpretó este conjunto como una escena de agricultura, relacionable con en su opinión temáticamente con las que en su opinión recogen temas similares en Dos Aguas o en Alacón (Los Recolectores), e interpreta como cesto el objeto que parece que es arrastrado por uno de los personajes (BELTRAN, A., 1968, pp. 147).

F. Piñón modificó el calco de Almagro, al que además añadió una pequeña figura casi filiforme, que no fué reproducida por Almagro en su día, la cual se encuentra en el extremo derecho del conjunto, justamente en la parte superior de F-5 (PIÑON, F., 1982, Fig. 59).

Aunque generalmente se ha hablado de estas pinturas como una escena, la realidad es que ninguno de estos autores ha justificado esta composición, ni en realidad contamos con muchos datos para realizar este análisis. Nos sirven como elementos de apoyo el sentido de descripción de las figuras, sus ritmos y podemos apoyarnos en las actitudes de los personajes, ya que sus actividades son más difíciles de analizar en esta ocasión.

Precisamente por las dificultades existentes preferimos, en principio, estudiar aisladamente a cada una de las figuras, para poder establecer en su caso la existencia de la coherencia de esa posible y complicada relación entre las figuras. Vemos así que:

-En el conjunto situado de un modo aislado en la zona izquierda del panel, encontrábamos a F-1, el cual parecía arrastrar un gran cesto, tema que, en principio, parecía ya original, pero que podía tener otra interpretación. .

Los restos de esa figura incompleta (Núm.D. 538) parece que son lo que queda de una silueta humana, aunque fuera

interpretado como un "cesto". A nuestro entender F-1 puede estar arrastrando un cuerpo caido, con las piernas dobladas y orientado hacia la izquierda.

-El personaje interpretado generalmente como itifálico (F-2), no lo es en nuestra opinión, ni está arrodillado como se ha interpretado (PIÑON, F., 1982, p. 140). **Hemos estudiado muchas figuras de características tan toscas como ésta, lo que nunca ha supuesto que el pintor tenga una mentalidad poco lógica, que le lleve a colocar cualquier parte del cuerpo de sus figuras en un lugar poco apropiado.**

En este caso, lo primero que llama la atención, cuando se estudia este personaje, es que **el "posible falo" surge a nivel de su cintura, lo cual es a todas luces ilógico.** En nuestra opinión este personaje está sencillamente corriendo hacia la derecha, y en esa postura, lo que se interpretó como posible falo debe ser uno de sus brazos, cuyo antebrazo está flexionado y elevado. Otra hipótesis, posiblemente más acertada, es que el trazo que correspondería a dicho "antebrazo", pudiera ser un objeto de forma arqueada, similar al que lleva F-4, objeto que se repite en otras figuras de la zona: F-5 y F-7 de Paridera de las Tajadas y F-5 de Los Toros (Barranco de las Olivanas. Este personaje parece adornado con lo que pudiera ser un adorno de plumas, a juzgar por las siluetas analizadas de otras figuras de similares características. Su sentido de descripción le llevaría en su carrera hacia la zona derecha del panel.

- Nuestra interpretación de F-3 y F-4 también difiere de las realizadas por otros autores. En la reproducción que realizó M. Almagro de F-3, se forzó en nuestra opinión la silueta ondulante de su vestido supuestamente motivada por la danza. Asímismo parece que no se observó en ese trabajo la existencia de unos trazos que aparecen entre F-3 y F-4 (ALMAGRO, M., 1960, Lam. I). La realidad es que no se puede ver como era la indumentaria de F-3 ni de F-4.

El calco de F. Piñón es más fiable, aunque parece que también se fuerza esa interpretación de la silueta ondulante del "vestido" de F-3.

Los trazos de pintura situados entre F-3 y F-4 se reproducen tan sólo en parte, impidiendo su análisis; éstos parecen corresponder a unaa pequeña figura humana inclinada hacia la izquierda del panel o quizá a un pequeño animal.

-F-4 parece que es la que fué interpretada en otras reproducciones con mayor uniformidad y es la que presenta menos problemas. Aun así hay que señalar, que el objeto de forma arqueada que lleva en una de sus manos está, como puede verse en nuestro calco, muy próximo a su cuerpo. Este personaje está inclinado hacia la zona izquierda del panel.

-También existen grandes diferencias entre la reproducción que de F-5 realizan M. Almagro y F. Piñón, siendo más real la del segundo.

Podemos decir que posíblemente haya existido una composición en la zona izquierda del panel, cuyo análisis hoy sería muy arriesgado por no contar con suficiente información.

Otra cuestión es la relación entre las figuras de la zona derecha, sobre las cuales intentamos plantear su posible relación como escena, dada la uniformidad conceptual y el foco de atención hacia el que F-2 a F-4 estan orientadas en sus casi indescifrables actividades.

Nº 151.- ESCENA I **(LAMS. CDXXIX-CDXXXI)**

TEMA: ¿DANZA?

Parece estar formada por los tres personajes situados en un plano casi horizontal, en la zona más baja del extremo derecho del panel (F-3 a F-5), aunque el sentido de descripción de F-2 parece indicar, que este personaje pudiera relacionarse también con las tres figuras mencionadas. Más difícil es intentar explicar de un modo lógico la presencia de la pequeña figura situada junto a F-3, a la que hemos llamado F-3A. La situación de las figuras la presentamos con un calco general de la escena realizada por mi (Lam. CDXXIX).

Tanto F-3 como F-4 están orientadas hacia la derecha y planteadas en unas peculiares posturas, que no nos extraña que se hayan interpretado como una danza, dada la sensación de movimiento con que las plasmó su pintor.

A la derecha de F-4 se encuentra tan sólo F-5, orientado con un sentido O-E hacia donde se encuentran F-3 y F-4. Este personaje no está realizando ninguna actividad similar a las de los otros, dada su estática posición.

F-3 y F-4 presentan una iconología similar y una estructura corporal semejante. Aun así, hay que destacar las diferencias existentes entre ellas, apreciables especialmente a partir de la silueta de sus cabezas.

El sentido de descripción de F-3 y F-4 es, a juzgar por su postura O-E, lo que parece confirmar la relación con F-5.

F-2 también tiene un sentido de la descripción O-E, aunque el hecho de que fuera pintado en la parte inmediatamente superior de F-3, junto con las diferencias iconológicas y diferente postura que presenta respecto a F-3 y F-4 podría hacernos dudar sobre su relación respecto a todas las figuras de esta zona del panel.

La tosquedad de todas ellas hace que consideremos, que posíblemente, el pintor no poseía la habilidad suficiente para resolver de otro modo esta agrupación de figuras, en las que el sentido narrativo parece estar en función de plasmar figuras poco habituales, las cuales estaban realizando una actividad inexplicable. Todos esos aspectos son comunes a todas ellas, como también lo es su color, y su planteamiento conceptual.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
2	Humano	Nat. tosco	*7 (Vert)	R.v.o.	539	113
3	Humano	Nat. tosco	10 (Vert)	R.v.o.	540	113
4	Humano	Nat. tosco	9 (Diag)	R.v.o.	541/542	113
5	Humano?	Nat. tosco	10 (Vert)	R.v.o.	541/542	113

96. TIO JORGE — Albarracín (Teruel)

Muy cerca del Prado del Tormón, en el que se encuentra varios abrigos pintados, se encuentra la roca en la que se pintó la figura de un bóvido naturalista que hoy vemos incompleto. Tan sólo se conserva la parte anterior de su pecho, su cuello y la cabeza. La diagonal de esta figura mide veintisiete centímetros, la técnica empleada fué una tinta plana y su color es actualmente pardo rojizo.

97. CEJA DE PIEZARRODILLA (La Losilla). Albarracín (Teruel)

La roca en la que se pintó la única figura que aquí aparece se encuentra en la zona montañosa situada al N.O. del Prado del Tormón, y próximo a la másía de La Losilla

Como sucede en el Tio Jorge la única figura que podemos ver es un bóvido naturalista casi completo, pues la única zona de su cuerpo que no se conserva es la mitad inferior de cada una de sus patas (Núm.D. 586, Neg. 122). Hay referencias a esta figura en muchos trabajos (OBERMAIER H. Y BREUIL H., 1927, OBERMAIER, H., 1927, BELTRAN, A., 1968, ALMAGRO, M., 1946 y 1947; y PIÑON, F., 1982).

El aspecto más interesante de esta figura es la presencia de repintes sobre ella. Podemos comprobar que tuvo una cornamenta de un color blanquecino, la cual puede observase en la actualidad entre la cornamenta negruzca de la figura que fué pintada en último lugar. La primera de ellas tiene unos cuernos más juntos y la segunda tiene una silueta más liriforme.

Parece que un color blanquecino anaranjado fué el color con el que se pintó antes de hacerlo con el color que tiene en la actualidad (PIÑON, F., 1982).

La técnica utilizada fué una tinta plana y su dimensión máxima es de 69'5 centímetros en sentido horizontal.

Esta figura presenta un paralelo formal y estilístico muy notable con F-8B de Cocinilla del Obispo.

98. LOS TOROS (Barranco de las Olivanas). Tormón (Teruel).

El conjunto de pinturas de esta covacha es uno de los más importantes de la zona. Aunque se encuentre en el término de Tormón, se asocia para su estudio con las pinturas de Albarracín, con las que presentan paralelos, por su proximidad geográfica y conceptual.

La riqueza iconológica de sus figuras es importante, siendo especialmente interesantes sus figuras humanas, aunque no sea fácil demostrar en este caso la relación de la mayor parte de estos personajes con los animales de este mismo panel.

La bibliografía especializada ha recogido siempre este conjunto pinturas (OBERMAIER, H. Y BREUIL, H., 1927, ALMAGRO, M., 1946, ALMAGRO, M., 1947 Y PIÑON, F., 1982), aunque sus reproducciones no hayan sido siempre fieles a la realidad. Empleamos como referencia de situación de las figuras la que tienen en una antigua publicación (OBERMAIER, H. Y BREUIL, H., 1927).

En el panel existen figuras realizadas con unos conceptos estilísticos muy variados y también encontramos varias composiciones.

El centro del panel está ocupado por la mayor parte de los bóvidos, alrededor de los cuales fueron situándose el resto de figuras, algunas de las cuales forman escenas conseguidas mediante la incorporación de otras figuras formando así las tres escenas del panel y otras composiciones parciales (grupos).

Nº 152.- ESCENA I (ACUMULATIVA) (LAMS. CDXXXII-CDXXXVI)

TEMA: ¿OBSERVANDO A LAS POSIBLES PRESAS?.

Las figuras que parecen estar formando esta composición deben haber sido incorporadas en momentos diferentes, dando así como resultado el conjunto que forma esta escena.

Como sucede en muchas composiciones en las que los conceptos estilísticos empleados en los distintos personajes están conceptualmente muy diferenciados, parece que la presencia de dos **grandes cérvidos naturalistas** (F-6 y F-8) pudo motivar el que se pintara **el arquero expresionista** (F-7) que existe en la parte superior de esos animales.

Posiblemente su presencia motivó, de igual forma, la realización de otros personajes pintados con el mismo concepto estilístico que F-7 (F-18 y F-19), los cuales se encuentran en el lugar hacia el que se dirigirían los dos ciervos.

Como puede observarse en nuestro calco la figura del arquero F-7 es muy semejante a la que reproducen Breuil y Obermaier, lo que contrasta con las reproducciones de otros autores.

La imagen de ese personaje es muy semejante a F-33 de este mismo abrigo aunque en el calco empleado como primera referencia no lo parezca, la cual parecía muy extraña en otros calcos y sin paralelos con otros personajes de esta ni de otras zonas. Las proporciones de estas dos figuras, su concepto pictórico, etc. son sin embargo bastante semejantes. Ambas tienen un espectacular tocado o adorno sobre su cabeza y ambas portan unos arcos de gran tamaño que nos parecen muy desproporcionados con sus tamaños.

El color de estos dos personajes es bastante diferente y podría indicar que pudieron ser pintadas en varios momentos, pero probablemente por una misma mano, dadas las similitudes existentes entre ellas.

Aunque F. Piñón incluye a F-7 en la fase más antigua de este abrigo, ésto podría ser cuestionado. Son muchos casos en los que hemos podido observar la **incorporación** de figuras de similares características a los lugares en los que previamente existían figuras naturalistas y, este fenómeno cultural parece ser una de las bases del la realización de muchas composiciones.

Además de esa diferenciación estilística entre las figuras, hay otros datos que nos inclinan a pensar que fueron realizadas en momentos diferentes, uno de ellos es la descompensación entre sus tamaños.

En general hemos ido viendo en el transcurso del trabajo que cuando tenemos evidencia de que arqueros y presas se han pintado en un mismo momento, las proporciones entre las figuras son bastante lógicas, especialmente si se trata de figuras realizadas con conceptos naturalistas.

En este caso tenemos naturalismo en los ciervos, y estilización y expresionismo en F-7, F-18 y F-19, además de una gran desproporción entre esos animales y sus posibles cazadores (los ciervos miden entre treinta y siete y treinta y ocho centímetros en sentido horizontal y F-7 mide catorce centímetros de altura).

También los colores empleados son diferente en los arqueros. Los ciervos presentan una tinta vinosa más clara que la del arquero F-7, y tanto F-8 como F-19 son de color negruzco.

El sentido de descripción de F-7 está marcado por la posición de su brazo estirado, en el cual sujeta su arco, y por el sentido de descripción que indican sus piernas y pies NE-SO: lugar en el que se encuentra el cérvido F-6. El de los cérvidos es NO-SE y en el lugar al que se dirigen, se

encuentran, como dijimos, otros arqueros (F-18 y F-19) que caminan hacia la izquierda a juzgar por la posición de sus pies, llevando sus útiles de caza en la mano adelantada.

Aunque es menor F-19 que F-18, ambas responden a un concepto estilístico muy semejante y lo mismo sucede con sus posturas y con las formas de sus cabezas, todo lo cual ayuda a pensar que deben existir unos nexos bastante claros entre ellos.

El sentido de descripción de F-18 y F-19 ayuda a relacionarlos con los ciervos de esta composición, y su presencia podría asociarse a la espera de esas posibles presas que caminan hacia ellos. Estas podrían responder al deseo de representar a los animales esperados por F- 18 y F-19 y escapando de F-7, el cual consigue de algún modo dirigirlas hacia el lugar en el que las esperan los otros dos personajes mencionados, lo cual sería una "caza al copo". Esto pudo ser lo que quiso representar el pintor de F-18 y F-19, sin cuya presencia no podríamos siquiera plantearse esa hipótesis.

Todo sin embargo ha debido surgir a partir de la presencia de los homogéneos y tranquilos ciervos, motivando al menos dos incorporaciones: la de F-7 por un lado, y la de F-18 y F-19 por otro, todos ellos en pos de piezas tan codiciadas.

Ni el color negruzco de F-18 y F-19, ni su tamaño, guardan relación alguna con F-7, lo que refuerza la idea de que se hayan producido dos incorporaciones diferentes.

Sobre el brazo de F-18 existe **la interesante superposición de un cuadrúpedo que parece ser un jabalí muy tosco y de color anaranjado (F-20).** No está, sin embargo, tan clara la superposición sobre F-19, pues el color más intenso del brazo del arquero en relación con la tinta del animal no permite diferenciar, como sucede en algunas ocasiones, si esa tinta clara está superpuesta a la más oscura.

Parece, sin embargo, que el pintor del jabalí buscó la relación entre esos dos personajes y su figura, pues el resultado final de esas tres imágenes parece querer expresar que este era transportado por estos dos personajes, aunque el resultado final sea tan tosco como el propio jabalí.

El concepto pictórico y la tinta de todos ellos deja, bien señalada la diferenciación y la existencia de esas fases en la plasmación de esta composición acumulativa.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
7	Arquero	Nat.est.exp.	14'5 (Vert)	R.v.	548	114
6	Ciervo	Nat.	37'5 (Horiz)	R.v.cl.	547	114
8	Ciervo	Nat.	38'5 (Horiz)	R.v.cl.	549	114
18	Arquero	Nat.est.exp.	30 (Vert)	Ngz.	559	117
19	Arquero?	Nat.est.exp	20 (Vert)	Ngz.	560	117

Nº 153.- ESCENA II (ACUMULATIVA) (LAMS. CDXXXVII-CDXXXIX)

TEMA: ¿CACERIA CON ARMAS ARROJADIZAS?

Como sucedía en la escena anterior, también aquí tenemos un personaje (F-16) que parece relacionarse con algunos de los cuadrúpedos (F-15 y F-15A) que se encuentran en el centro del panel.

En esa zona es donde se encuentra uno de los cuadrúpedos naturalistas de color negruzco (F-15). A su derecha, existe la figura de otro cuadrúpedo -posíblemente un cáprido- (F-15A) **aunque en la reproducción de Almagro parece una figura humana** (ALMAGRO, M., 1946, Fig. 374) **interpretación que repitió Piñón en su trabajo** (PIÑON, F., 1982, Fig. 41).

El "cáprido" no fué calcado por Breuil, por lo que indicamos su situación en la reproducción de sus imágenes y presentamos el calco de su figura.

La figura humana (F-16) no parece que sea un arquero, sino que en vez de llevar la característica arma de esos personajes, lleva unos pequeños artefactos en sus dos manos que podrían ser otros elementos arrojadizos de extraña silueta semicircular.

En una de sus manos lleva dos de estos objetos y otro de similares características en la otra, y la postura en la que se le representó parece indicar que este personaje se dirigía al lugar donde se encuentran los animales a los que ya hemos hecho referencia.

El sentido de descripción de los cuadrúpedos es SO-NE y el del personaje E-O, lo que produciría su encuentro si los pudiéramos poner en movimiento.

Como sucedía en el caso anterior, el contraste estilístico entre las figuras de los animales y la del humano, así como los diferentes tamaños y colores ayuda a diferenciarlos y a pensar en esa escena como el producto de una acumulación que da como resultado una composición, la cual parece producirse a partir del momento de la incorporación de su "agresor".

Aunque la evidencia de la relación se apoya en datos menos seguros que en otras ocasiones, parece que el personaje se dirige hacia el espacio que ocupan los animales, como parece indicar especialmente su brazo adelantado.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
15	Bóvido	Nat.	25 (Horiz)	Ngz.	556	117
15A	"Cáprido"	Nat.	*8 (Inc.)	Ngz.	556	117
16	Humano	Nat.est.exp.	*19 (Inc.)	R.v.o.	557	117

***Nota:** Las dimensiones de F-15A se refieren a la mitad anterior de ese animal que esta incompleto (**Inc.**). Lo mismo ocurre con F-16, la cual aparece incompleta.

Nº 154.- ESCENA III **(LAMS. CDXL-CDXLII)**

TEMA: ¿RECOGIENDO UNA PRESA?

En la zona más baja de la parte derecha de este panel se encuentra la figura humana más espectacular de la zona de Albarracín (F-33), a la que Piñon identifica como figura 38. Este personaje es un arquero que camina de derecha a izquierda, en dirección al lugar en el que se encuentra la figura de un cuadrúpedo en una postura bastante inusual.

Este animal fué representado con las patas dobladas y el cuello estirado y doblado delante de sus patas, lo que parece que podríamos interpretar como un animal sin vida, representado de un modo poco usual y con gran capacidad de realismo por parte de su pintor.

Aunque la iconología del arquero F-33 no es muy frecuente, tiene algún paralelo con F-7 de éste mismo abrigo

y con alguna de las figuras de El Polvorín. Presenta también algún paralelo estructural con el arquero de Borriol y con el que parece dirigir el conocido grupo de El Cingle (situado a la derecha de la escena de lucha y en su parte superior). El de Borriol lleva, como éste, un adorno muy sobresaliente sobre su cabeza, aunque en aquel caso lo interpretamos como "posible adorno de plumas". El de El Cingle de La Gasulla lleva también un adorno muy prominente aunque su silueta no es exacta a la del arquero de esta escena. F. Piñón interpretó este adorno con una silueta de sombrero (PIÑON, F., 1982, p. 163), confundiendo probablemente su apéndice nasal con el ala de un tocado especial. No es el único personaje que conocemos con los rasgos fisionómicos tan señalados.

En esta ocasión el arquero no apunta hacia ningún sitio, sino que parece caminar, como dijimos, hacia donde se encuentra el animal "sin vida"; y lo hace llevando el arco en su mano. F. Piñón piensa que estas dos figuras son contemporáneas (PIÑON, F., 1982, Fig. 42).

Otros datos de interés en los que apoyar la relación de estas figuras son que aunque el color de ese cuadrúpedo es algo más claro que el del arquero, la densidad de sus tintas es muy similar; además de ésto es interesante la existencia de un concepto naturalista en ambas figuras, aunque se observe una tendencia a la estilización en los brazos y torax del arquero. El primero de esos datos podría indicar que

aunque estas figuras hayan sido relacionadas intencionadamente, probáblemente no se pintaran en el mismo momento.

El sentido de descripción del arquero es, como sucede en otros casos similares, difícil de interpretar con absoluta seguridad, pues aunque la orientación de sus pies marca un sentido que parece que puede ser indicativo de su dirección hacia el cérvido. Esto es siempre difícil de demostrar en casos como este.

Este arquero parece estar caminando hacia el lugar indicado, en el que podría recoger su presa.

No es éste el único caso en el que un arquero situado en un nivel más bajo que su presa parece ir a recogerla. La composición tiene paralelos con la de Cueva Remigia, aunque, en aquel caso la postura del magnífico arquero y las de los que se situan a su derecha presenta el cuerpo inclinado hacia el lugar que ocupan los animales, solución pictórica muy avanzada que ayuda a comprender la dirección de los personajes en aquel caso, y a que pensemos que no estamos en un camino equivocado en éste.

Cerca del lugar que ocupa F-32 se encuentran otros animales, como F-30, a la cual situamos en la reproducción de referencia de estas pinturas, pero el resto de la información que esa figura proporciona no nos permiten relacionarla con

el arquero F-33. Su color blanquecino con repintes rojos y manchas negras, contrasta con las características que ayudan a relacionar a las figuras de esta escena ya analizadas.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
32	Cérvido	Nat.	16 (Horiz)	R.v.	574	119/120
33	Arquero	Nat.	22'5 (Vert)	R.v.o.	575	119/120

LOS GRUPOS. GENERALIDADES.-

Los grupos de este panel estan formados tan sólo por animales. Aunque en general hemos prestado más atención a los **grupos humanos** y no hemos señalado en nuestro trabajo grupos de animales si estos no eran muy evidentes, las figuras de algunos de los animales de este panel obligan a considerarlos como tales, por los evidentes paralelos formales, estilísticos, etc. que presentan.

Nº 155.- GRUPO I **(LAMS. CDXLIII-CDXLV)**

TEMA: MANADA DE BOVIDOS.

Los bóvidos F-9, F-10 y F-12 se encuentran en la mitad derecha de este panel y presentan paralelos formales y estilísticos evidentes. Además todos ellos fueron realizados en una postura semejante y con una parecida estructura.

La postura en la que aparecen es casi idéntica, pues en todos los casos su cabeza aparece agachada, y con la línea cérvico dorsal resuelta con un mismo tipo de trazado. El conjunto parece ser la imagen de unos animales tranquilos que pacían tranquilamente.

F-9 está muy deteriorada, pero menos de lo que refleja el calco de Breuil y Obermaier. Parece que fué pintada en primer lugar de color blanquecino y que después se repintó con un color negruzco. En ese momento debieron de realizarse las figuras de F-10 y F-12, las cuales tienen el mismo color que la primera.

La figura que se encuentra en la parte superior de F-10 (F-11) es un cérvido, no un bóvido que es como aparece en la reproducción de los autores citados. Este se encuentra muy deteriorado, estando su tinta muy perdida.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
9	Bóvido	Nat.	34 (Horiz)	Ngz.	550	115
10	Bóvido	Nat.	28'5 (Horiz)	Ngz.	551	115
12	Bóvido	Nat.	36 (Horiz)	Ngz.	553	115

Nº 156.- GRUPO II **(LAMS. CDXLVI-CDXLIX)**

TEMA: MANADA DE BOVIDOS.

Está formado por tres bóvidos naturalistas de color negruzco F-13, F-14 y F-21. Parece que **las dos primeras** figuras no debieron ser muy semejantes en orígen (especialmente su cabeza y su cuello). Puede observarse que en un momento determinado fueron repintadas con el color negruzco que hoy podemos observar, lo que se hizo con un trazado muy semejante, en su cuerpo y su cornamenta (con cabeza muy adelantada y una postura muy derecha), todo lo cual hace que podamos descibir la intención de agrupación entre ellas a partir de dicha intervención.

El otro bóvido (F-21) es de mayor tamaño. Su límea cérvico dorsal es mucho más acusada que la de F-13 y F-14, pero también éste animal fué sometido a repintes negruzcos, lo que unido a la similar silueta de su cornamenta, hace que pensemos que éstas tres figuras fueron unificadas intencionalmente mediante los repintes hechos en un mismo momento.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
13	Bóvido	Nat.	45 (Horiz)	Ngz.	554	116
14	Bóvido	Nat.	34 (Horiz)	Ngz.	555	116
21	Bóvido	Nat.	37 (Horiz)	Ngz.	563	117

***Nota:** Aunque son visibles los colores que estas figuras tuvieron con anterioridad, sólo nos referimos, como en otros casos, al útimo de ellos que es el que marca en esta ocasión el momento y las características que permiten pensar en su asociación.

99. TORO NEGRO (El PINAR) Albarracín (Teruel)

En este abrigo se encontró tan sólo la figura de un bóvido negro de cuerpo compacto y fuerte, el cual lamentáblemente no conserva su cabeza ni el final de las patas. Lo conservado mide unos 22 cms, de longitud, según la escala que aparece en la publicación (COLLADO, O., y PICAZO, J.V., 1987-88, pp. 7-23).

Su concepto naturalista le aproxima a los bóvidos de Albarracín, aunque no su pequeño tamaño, tal como apuntan Collado y Picazo, pero, sin embargo, su cuerpo nos recuerda el del bóvido del Abrigo de Angel y algunos de los de La Vacada, cuyo tamaño y concepto son más similares que los de Albarracín. Con esto disentimos de la opinión de los autores que creen ver paralelos para el arte de esta zona con el de la serranía de Cuenca (COLLADO, O., y PICAZO, J.V., 1987-88, p. 12).

100. ABRIGO DE LAZARO (El Pinar) Albarracín (Teruel)

Situado en la misma zona que El Toro Negro, el Abrigo de Lázaro contiene un conjunto de mayor importancia iconográfica (COLLADO, O., y PICAZO, J.V., 1987-1988, pp. 13-23), formado por cuatro humanos y un cuadrúpedo, pintados en un color rojo vivo que, como apuntan estos autores es bastante atípico en la zona.

Los autores interpretan que cuentan con dos escenas en este abrigo, la primera formada por "dos indivíduos en actitud de combate" (Figs. 1 y 2) y la segunda es en su opinión un "episodio de caza" formado por un arquero y un cuadrúpedo.

Estamos de acuerdo respecto a la evidencia de la segunda composición, pero pensamos que es más difícil defender que la primera sea una escena, por lo que antes de analizar la escena de caza, comentamos las dificultades para aceptar la primera.

El conjunto interpretado como "indivíduos en actitud de combate" está formado por dos figuras que aunque presenten un color semejante, según comentan Collado y Picazo y los conceptos manejados sean semejantes, es decir un concepto naturalista bastante tosco presentan diferencias notables.

La figura 1 aporta mucha más información que la primera, ya que es un personaje más completo. Su anatomía a pesar de su tosquedad muestra que su pintor tuvo la intención de señalar muchos aspectos anatómicos de la figura (pies, falo, brazos -aunque uno de ellos sea muy desproporcionado-).

De igual modo quiere dejar reflejados los objetos que F-1 lleva (arco, flechas). Además sabe plasmar la postura que indica el sentido de descripción del movimiento de esta figura (O-E), el cual le llevaría aproximádamente hacia donde se encuentra F-2, pero no podríamos asegurar, dadas sus características, que esta última estuviera ahí en el momento que se pintó F-1.

Nada indica que las dos figuras sean fruto de una mano igual de habil, por lo que probáblemente F-1 y F-2 sean fruto de dos pintores diferentes. Según indican estos autores, parece que la imagen que nos proporciona el calco de F-2 (COLLADO, O. y PICAZO, J.V., 1987-1988, Fig. 9) no responde a que la figura esté muy deteriorada, sino que como ellos mismos dicen, parece que a F-2 nunca se le pintaron los detalles anatómicos ni los objetos más individualizados que tiene F-1. Desde luego, su pintor no fué capaz de plasmar tantos detalles, o simplemente no le interesó conseguir la plasticidad y el movimiento que tiene F-1.

Esas diferencias nos impiden aceptar que estas figuras estén formando una composición, o al menos que hayan sido

realizadas como tal composición en un sólo momento. Conocemos muchos casos (El Cingle, Les Dogues, etc.) en los que se hayan añadido personajes a las escenas de combate, como hemos analizado en el espacio a ello dedicado, y en general se hizo con mayor expresividad. En este caso el único dato que indica que F-2 "combate" con F-1 es la dirección de su "flecha".

Aunque no se puede negar la intención, dado el enfrentamiento físico de las dos figuras, pensamos que probablemente, en este caso puede haberse pintado a F-2 imitando a F-1, como hemos apuntado en otras ocasiones la presencia de una figura provocó el que se añadieran o se "copiaran" otras semejantes. En este caso estaríamos probáblemente ante una escena formada al incorporarse el segundo personaje. Todo es más claro en el conjunto siguiente:

Nº 157.- ESCENA I **(LAM. CDL)**

TEMA: CAZA DE UN CUADRUPEDO.

Collado y Picazo nos dicen respecto a las figuras de esta composición (F-3 y F-4) que:

"Estamos ante un episodio de caza en el que el arquero está en posición de disparo y agachado, intentando camuflarse frente a un animal estático, descansando confiado o ya abatido" (COLLADO, O. y PICAZO, J.V., 1987-1988, p. 22).

El conjunto es realmente expresivo en este caso, a pesar de la tosquedad de estas figuras. El arquero F-3 es una figura muy tosca, como el animal, pero de caracter expresionista, dado que su cuerpo fué excesivamente alargado, postura que sirve probáblemente al pintor para acentuar la horizontalidad de la figura. Esta postura es bastante extraña entre este tipo de representaciones, aunque precísamente en la zona de Albarracín tengamos la figura de El Arquero (Camino del Arrastradero) (PIÑON, F., 1982, pp. 100-104 y Fig. 26) con características semejantes, a pesar de que su tamaño es casi el doble que el del arquero de esta escena.

En ambos casos sus cuerpos son muy expresionistas y alargados, sus miembros son de un trazo muy simple que no señala formas anatómicas y, en ambos, la postura de sus piernas es muy peculiar, siendo flexionadas en paralelo, aunque su postura sea diferente en los dos casos. Ambos son arqueros muy originales para los que no existe otro paralelo dentro del arte levantino.

El arquero de esta escena de el Abrigo de Lázaro apunta hacia el lugar donde se encuentra F-4, el cual a juzgar por la silueta de su cuerpo y por la postura de sus patas parece que está apunto de caer, dado que su panza no está al mismo nivel que las patas y no está en contacto con el nivel de suelo en el que apoyan sus extremidades. Esto explicaría la postura del arquero agazapado, el cual espera, probáblemente despues de haber disparado a su presa, dado que su arco está

todavía enfrentado al animal.

Las posturas de las figuras, así como su sentido de descripción confluyente ayudan a que se acepte que estan formando una composición intencionada. El concepto estilístico es más expresionista en la figura del arquero, pero en ambos casos hay un intento de reproducción naturalista que parece más acentuado en F-4.

El ritmo de las figuras es coherente, puesto que se explica la quietud tensa del arquero, frente a lo que hemos interpretado como el momento de la caida de su presa.

La situación enfrentada de ambas sirve para explicar su relación.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
3	Arquero	Nat.tosco	12'6 (Horiz)	R.vivo	- -	- -
4	¿Equido?	Nat.tosco	10 (Horiz)	R.vivo	- -	- -

***Nota:** Aunque se clasifica como naturalista estilizado expresionista a F-3, hay que señalar la tosquedad de su trazado, lo que ayuda a potenciar la asociaciión de estas figuras.

3.3.7 SERRANIA DE CUENCA

ZONA XVIII: SERRANIA DE CUENCA

3.3.7.1 ZONA XVIII: VILLAR DE HUMO

101. PEÑA DEL ESCRITO. Villar de Humo (Cuenca)

En Peña del Escrito existen dos lugares en los que encontramos diferentes conjuntos de pinturas de gran importancia (Peña del Escrito I y II). En estos conjuntos dominan las figuras de características atípicas, en relación con las figuras naturalistas levantinas. De ese modo, encontramos figuras de conceptos muy variados, entre las que encontramos, incluso, aquellas que ya habría que incluir dentro de lo que conocemos como arte esquemático.

A pesar de esto, algunas responden a conceptos bastante naturalistas, aunque en general domine en ellas la tendencia a realizarlas de un modo bastante tosco que, poco tiene que ver con lo más característico del arte levantino.

No encontramos generalizada la preocupación por intentar expresar relaciones entre sus figuras, mediante la elaboración de escenas, y en la mayor parte de los casos en los que parece que esa relación existe, vemos que no se cuidó de un modo especial.

PEÑA DEL ESCRITO I

Aunque las figuras más conocidas de este lugar son un jabalí y un ciervo, existen en este abrigo otros cuadrúpedos

indeterminados así como otro ciervo, un cáprido, un bóvido naturalistas y lo que quizá pudiera ser interpretado como un jinete. Además existen varias figuras esquemáticas. En este panel no contamos sin embargo en la actualidad con ninguna composición.

Las noticias sobre este abrigo han sido numerosas (HERNANDEZ PACHECO, E., 1959, BELTRAN, A., 1968 Y JORDA, F., 1975b), pero no se realizó núnca una reproducción completa de sus figuras, entre las que siguen existiendo figuras inéditas.

PEÑA DEL ESCRITO II

En sus paredes encontramos figuras muy variadas. Entre ellas veremos también animales naturalistas (bóvidos y cápridos), figuras de muy extraño concepto y en muy malas condiciones de conservación, y otras de claro concepto esquemático. Los colores son muy variados y entre ellos dominan los castaños y los anaranjados, existiendo algún color castaño vinoso casi azulado.

En opinión de Jordá existe una escena de culto al toro en la parte más baja de la pared (JORDA, F., 1975, Fig. 2), la cual está formada al menos por cuatro figuras.

En la zona izquierda del conjunto existe una figura que Jordá interpreta como un personaje especial, asociable con los que con caracteristicas similares (en su opinión),

encontramos en el Raco Molero y en el Cingle (La Gasulla). Sin embargo no contamos con las evidencias suficientes, especialmente porque el conjunto, como puede observarse (Núm.D. 1182), presenta un nivel de deterioro considerable en la actualidad que no permite analizar las figuras con un mínimo de fiabilidad.

Las razones en las que nos apoyamos para pensar que no podemos afirmar que exista dicha composición, se basan en diferentes aspectos que hemos podido estudiar:

-El morro del cuadrúpedo situado a la derecha del conjunto (F-5) se superpone tóscamente sobre la figura situada a su izquierda (F-4), lo que no suele suceder entre figuras de este tipo cuando forman parte de una escena.

-El trazo que aparece a modo de "ronzal" en la reproducción de ese cuadrúpedo no se observa en la actualidad, y tampoco se observaba hace más de diez años. En el lugar en el que debía aparecer quedaban entonces dos pequeñas manchas que no permitían tal hipótesis.

-La relación de esas figuras (F-4 y F-5) con las de los dos antropomorfos que se situaron a la izquierda de todo el conjunto no puede demostrarse, puesto que no podemos conocer la actividad que realizan, ni existen otros datos que nos ayude a establecer la relación entre ellas (sentido de la descripción, postura, concepto estilístico,, etc.).

Tampoco se publicó núnca un calco completo del importante conjunto de figuras de este abrigo. Estas son numerosas y presentan conceptos estilísticos muy variados, como sucede en Peña del Escrito. Usamos como referencia los números que hemos adjudicado a las figuras en nuestros propios calcos.

Los personajes se agrupan en dos lugares del panel. En la zona izquierda existen tres arqueros, entre los que se observa un concepto naturalista (más o menos acusado) y otro más esquemático. En la misma zona aparecen también algunos animales (un ciervo y un bóvido), además de algunos trazos esquemáticos.

En la zona derecha existen varios équidos de diferentes tamaños y de concepto naturalista muy tosco. Uno de ellos es el más conocido de Selva Pascuala, dado que el conjunto formado por éste animal y por el humano que aparece asociado a él, ha sido interpretado a menudo como una escena relacionada con el tema de la domesticación, o como una escena en la que el animal ha sido cazado a lazo (BELTRAN, A., 1968, p. 161). **De todo el conjunto de Selva Pascuala son estas figuras las únicas que están formando una composición**

Al parecer otras figuras pudieron estar formando escenas. Una de ellas es un arquero (F-6) que dispara hacia el espacio inferior al que él ocupa, lugar en el que existen unas manchas que pudieron pertenecer a la representación de un animal, pero que hoy son indescifrables. Ese arquero presenta un expresionismo muy acentuado y una plasticidad sorprendente.

Existe otro caso en el que sus figuras debieron formar parte de una escena acumulativa. Es el conjunto formado por F-7 y F-8. Esas figuras no presentan unas proporciones y un tamaño común o similar, y parece que deben ser fruto de momentos y manos diferentes. A pesar de todo ello el pequeño arquerito parece estar guardando una relación con el gran bóvido (F-8). Probáblemente como hemos visto en otras ocasiones la presencia de este bóvido motivó la de este personaje, al que su pintor no supo incorporar con un sentido de descripción, que marcara más claramente esa posible composición acumulativa.

Nº 158.- ESCENA I **(LAMS. CDLI-CDLIV)**

TEMA: ¿CAZA A LAZO DE UN EQUIDO? o ¿ESCENA DOMESTICA DE UN EQUIDO Y UN HUMANO?.

El conjunto formado por un humano y un équido (F-16 y F-15) de la zona derecha de este panel, nos transmite, a pesar de la tosquedad de sus figuras, la intención de relación

BIBLIOTECA FAC. GEOGRAFIA E HISTORIA

existente entre ellas, la cual fué claramente señalada por su pintor. El conjunto fué interpretado como tal escena de caza a lazo por A. Beltrán en un arículo a ello dedicado (BELTRAN, A. 1968b, pp.81-84)

El équido parece estar apoyado en un plano inclinado, a juzgar por la posición en diferentes planos de cada uno de sus pares de patas. Está orientado de izquierda a derecha y en esta última zona, pero en un nivel más bajo y asentado sobre un plano horizontal, se encuentra un personaje (posible cazador) con sus dos brazos levantados.

Del brazo derecho de éste personaje surge un fino trazo ondulante que se ensancha al aproximarse a la zona del hocico del équido.

A. Beltrán interpretó a este conjunto como una cacería a lazo, apoyándose en "..que la línea del supuesto ramal llega hasta el cuello del animal y lo rebasa ligeramente, lo que obliga a considerarlo como un lazo, y la escena es, por tanto, de caza y no de doma".

Es muy difícil demostrar si se trata de una escena de caza o de doma, pero dado que en esta zona más occidental del área del arte levantino encontramos bastantes animales sujetos de un modo u otro a "riendas", "ronzales", etc. tenderíamos a pensar que ese trazo tan ensanchado en la zona de la boca del équido parece señalar que algo (dificil de

interpretar en una tinta plana) cubre su morro.

Esa es la misma forma en que se plasmaron los "ronzales" de los équidos no asociados a figuras humanas que, parecen estar sujetos al suelo u otro espacio en el abrigo de Tio Campano de Albarracín, cuya sierra no se encuentra muy alejada de la de Villar del Humo.

De ese modo, podríamos decir, que no podremos saber facilmente, si se trata de una escena de caza o de doma, pero si que parece que se trata de un animal doméstico que el hombre sujeta con un "ronzal" o un objeto similar.

Incluimos en las láminas las figuras de varios équidos (F-11 a F-13) que el pintor pudo querer relacionar con esta escena, aunque no consiguiera plasmar claramente esta evidencia. El hecho de que sean animales de la misma especie y realizados con gran tosquedad como F-15, podría servir para apoyar esta hipótesis. No obstante tan sólo los presentamos, dejando el análisis de la escena ceñido en este caso a las figuras claramente relacionadas (F-15 y F-16).

-CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
15	Equido	Nat.tosco	14'5 (Vert)	R.v.	1179	266
16	Humano	Nat. tosco	- -	R.v.	1178	266

103. MARMALO — Villar de Humo (Cuenca)

En Marmalo existen cinco lugares diferentes que contienen pinturas. Numeramos los abrigos de I a V, siguiendo el orden que se ha empleado más frecuentemente.

El contenido de cada uno de estos conjuntos es desigual y no existen calcos generales de los conjuntos. Han sido varios los autores que han estudiado estas pinturas y, en general han hecho referencia a todo el conjunto o a los aspectos más notorios de estos paneles (BREUIL, H., 1935, p. 70-72; HERNANDEZ PACHECO, E., 1959, p. 420-436; BELTRAN, A., 1968, p. 19-22, BELTRAN, A., 1968, p. 154-161; BELTRAN, A., 1978, p. 24; JORDA, F., 1975b, p. 7-9; JORDA, F., 1976, p. 187-216, ALONSO, A. et alii, 1982; ALONSO, A., 1983-1984, pp. 8-29; p. 133-140).

A pesar de que no existen composiciones, haremos una referencia al contenido de cada uno de ellos.

MARMALO I

Las únicas representaciones de este abrigo son un bóvido naturalista de cuarenta centímetros de longitud, realizado con tinta plana; una cabeza de cáprido de quince centímetros de altura y un conjunto de puntos alineados. Todas estas figuras son de color rojizo.

MARMALO II

Aquí aparecen tres líneas de puntuaciones ligéramente ovaladas y dispuestas horizontalmente (dos de ocho y otra de nueve puntuaciones), las cuales tienden a unirse en su extremo izquierdo.

MARMALO III

La riqueza iconológica de este lugar presenta mayor interés. Los conceptos estilísticos varían desde un naturalismo tosco hasta las esquematizaciones y puntuaciones, que encontramos también en otros de los abrigos de Villar de Humo.

Existen varias figuras de animales naturalistas toscos (bóvidos, cérvidos) una figura humana que es también bastante tosca, otra esquemática, y algunos elementos abstractos (círculos, etc.).

MARMALO IV

Aquí encontramos la figura incompleta de un bóvido. El relleno de tinta de su cuerpo se realizó mediante trazos aislados, que fueron trazados en distintas direcciones en cada una de las zonas de su cuerpo. A derecha e izquierda de este animal encontramos agrupaciones de trazos en zig-zag, que en opimión de A. Beltrán son semejantes a las que aparecen en La Sarga o en Alpera (BELTRAN, A., 1978). El color de este bóvido y el de esos trazos es un rojizo muy similar.

Además existe un arquero naturalista estilizado que lleva un peculiar tocado en su cabeza, cuyo color rojizo es más
oscuro e intenso que el de las figuras anteriores.

MARMALO V

El conjunto de figuras de Marmalo V está formado por algunos cuadrúpedos y alguna representación humana de tendencia muy esquematizante. A pesar de que esas figuras no deben formar parte de nuestro trabajo, dadas sus características estilísticas, no hemos querido dejar de mencionarlo, precisamente porque forman parte de un conjunto de abrigos, entre los cuales tenemos, como hemos visto, figuras de muy variados conceptos.

3.3.8 ZONA VALENCIANA AL NORTE DEL JUCAR

ZONA XIX: CUENCA DEL RIO PALANCIA

3.3.8.1 ZONA XIX: CUENCA DEL RIO PALANCIA

104. AIGUA AMARGA — Albalat dels Taronchers (Valencia)

En este covacho sólo existe un cuadrúpedo naturalista de unos catorce centímetros de longitud y, en la zona inferior se observa otra figura indescifrable, que podría ser lo que queda de una figura humana (APARICIO,J., 1977, Fig. 6). No parece que haya existido algún tipo de relación entre ellas, puesto que ni su situación ni el resto de la información que sus imágenes nos proporcionan permiten suponerlo.

ZONA XX: CUENCA DEL RIO JUCAR

3.3.8.2 ZONA XX: CUENCA DEL RIO JUCAR

105. LAS CABRAS — Dos Aguas (Valencia)

Este abrigo se encurntra en el Barranco Falón, en la zona conocida como "Revuelta de las Víboras", lugar cercaco al Cinto de la Ventana y el Barranco de las Letras. Al parecer fueron estudiadas hace algún tiempo por el Sr. Donat, pero no fueron publicadas.

Hemos podido conocer el contenido de este abrigo y basándonos en la documentación gráfica del archivo manejado hemos podido analizar sus figuras.

El conjunto está compuesto por dos cápridos naturalistas y restos de figuras humanas. El alto nivel de deterioro de estas figuras imposibilita que podamos conocer si estaban formando escenas, pero sin embargo los paralelos entre los dos cápridos son notables y permiten que pensemos que deben ser fruto de una misma mano. Su color rojo vinoso muy vivo, sus dimensiones (11 cms. en sentido horizontal) y sus posturas son base suficiente para ello. El modo como se resuelve cada parte de su cuerpo es muy semejante.

106. LA PAREJA — Dos Aguas (Valencia)

En la zona de Dos Aguas existe un conjunto de abrigos con importantes figuras naturalistas. La iconología de algunos personajes de este abrigo es especialmente sorprendente, como sucede con algunos de los del abrigo de "El Ciervo".

Aunque no existe ninguna composición, sus figuras son muy peculiares. Uno de ellos es un arquero en una actitud tranquila que, camina de izquierda a derecha, llevando su arco y sus flechas sujetas en su mano derecha. Este parece vestir calzones largos y va peinado con una corta melena que debía sujetarse con una cinta, a juzgar por su silueta.

La otra figura es una mujer de largas faldas que le llegan hasta el tobillo. Esta camina de izquierda a derecha con gran fuerza, pues sus pies están muy separados y sus amplias faldas parecen ondearse por ese movimiento. Su peinado parece que va recogido en la parte posterior de su cabeza.

Delante de dicha figura existe un objeto extraño que no podemos asegurar que se relacione con ella, pues como dijo F. Jordá ..."el dibujo irregular de tal objeto no permite su segura determinación." (JORDA, F., 1951, p. 25).

En nuestra opinión este objeto no pende siquiera de su brazo, sino que parece que fué pintado con posterioridad a la realización de esta figura. La silueta de su hombro izquierdo parece indicar que su brazo desciende hacia la parte delantera de su cuerpo, y que la mancha que existe entre ese hombro y el espacio que ocupa ese objeto indefinido, podría no ser el brazo de este personaje.

Lo que se identificó como colgantes que surgen del brazo derecho de esta mujer, presentan una silueta semejante a la del objeto que se encuentra delante de ella, lo que podría suponer una repetición de esa representación. Ese objeto podría ser, quizá, un animal muerto, dado que la zona inferior remata con una silueta de patas de ave.

En nuestra opinión algo así es lo que lleva esta mujer en su brazo izquierdo -confundido en ocasiones con los adornos de su vestido- y esto fué, al parecer, lo que pintó de nuevo, posiblemente otro pintor en el espacio existente delante de esta figura femenina.

Este abrigo se encuentra a poca distancia de la Cueva de La Cocina, lo cual es un dato a tener en cuenta cuando se estudian los abrigos de la zona (El Ciervo, Cinto de La Ventana).

107. CINTO DE LA VENTANA — Dos Aguas (Valencia)

Las pinturas de este abrigo se localizan en tres espacios diferentes: el techo, el muro frontal y un saliente ("columna"). El concepto estilístico más representado es naturalista tosco, pero hay también figuras de tendencia esquemática. En ninguno de estos conjuntos encontramos rasgos ciertos de composición, pues tan sólo los cápridos de la primera de esas localizaciones podría plantearnos la duda, pero dada la tosquedad de estas figuras y su mal estado de conservación, sería muy arriesgado intentar dicho análisis.

En el techo del abrigo existen tres cuadrúpedos muy toscos e indefinibles, y de un color terroso. Además se pintaron unos trazos abstractos de un color rojo más vivo, y a su izquierda dos figuras esquemáticas.

En el muro frontal existen una figura masculina esquemática, y otras dos más extrañas: una de ellas es una imagen sinuosa y la última tiene la forma de un lagarto o similar. Además encontramos en ese espacio la única figura humana con rasgos naturalistas muy toscos (F-15), el cual fué interpretado como posible portador de un arado y una laya (JORDA, F., 1951, p. 30 y JORDA. F., 1971)

En nuestra opinión es muy difícil mantener tal suposición, pues la tosquedad de las imágenes nos impide

interpretarlas con certeza.

En el saliente ("**columna**") existen varias figuras humanas **muy toscas** y algunas esquematizaciones humanas. También se pintó una mancha abstracta en la parte superior de este espacio. Además existen cuatro trazos de silueta en "V" que no pueden identificarse con seguridad como aves.

108. EL CIERVO — Dos Aguas (Valencia)

Este abrigo se encuentra a veinte metros sobre el Barranco de Las Letras y muy próximo al de La Pareja. El contenido de sus paneles es el de mayor importancia dentro del conjunto de Dos Aguas. Es aquí donde encontramos mayor número de figuras, y entre ellas, encontramos varias composiciones. La iconología de las figuras humanas de este abrigo tiene también un gran interés, dado el detallismo que sus pintores reflejaron, el cual nos aporta datos muy importantes sobre su indumentaria. Usamos como referencia primera el calco de F. Jordá (JORDA, F., 1951).

Podríamos decir, que en muchos aspectos, este es el abrigo de esta zona más característicamente levantino, dado que en el encontramos figuras humanas y animales muy cuidados y naturalistas, así como algunas escenas, principalmente cinegéticas, en las que encontramos una gran sensación de movimiento.

Existen además algunas superposiciones de interés, a las que haremos referencia en el apartado correspondiente, aunque, de entrada, parece ya significativo que **la mayor parte esten en relación con figuras toscas superpuestas a otras de igual concepto estilístico, lo cual hemos podido comprobar que sucede también en otras zonas.**

Algunos personajes como F-13 y F-14 (figuras femeninas del extremo inferior derecho del panel) debieron de ser de gran interés y posíblemente formaron una composición, a pesar de la tosquedad con la que se realizaron (JORDA, F., 1951. p. 17). Infrapuestas a estas figuras existieron en opinión de ese autor otras más característicamente levantinas.

Con anterioridad al año 1973 un lascado de considerable tamaño hizo desaparecer a F-14, lo que dificulta especialmente el estudio de lo que ahí existió. F-13 es una figura femenina realizada con un concepto naturalista muy tosco y con una tinta vinosa. Su altura es de diez centímetros (Núm.D. 1230, Neg. 275).

Aunque viste unos faldones, parece que este ropaje se pintó despues de realizar la silueta de la figura completa, pues todavía puede observarse el trazado de sus piernas entre esos faldones.

Nº 159.- ESCENA I (LAMS. CDLV-CDLVIII)

TEMA: CAZA DE UN CAPRIDO (¿ AL COPO ?).

En la zona izquierda del panel se pintaron las figuras de tres arqueros (F-24 a F-26), rodeando a la figura de un cáprido, que aparece herido por varias armas clavada en la parte superior de su cuerpo. El trazo de mayor longitud debe corresponder a una flecha, y los dos más cortos podrían ser otro tipo de armas.

El animal está orientado de izquierda a derecha, con un sentido de descripción O-E. Delante de él se pintó a F-24, el cual se aproxima hacia el animal con un brazo adelantado, en cuyo extremo vemos su pequeño arco. El sentido de descripción de este personaje es E-O.

Detrás del cáprido están F-25 (en un plano superior) y F-26 (en el espacio inmediatamente inferior). El primero se acerca con un sentido O-E, llevando su arco y sus flechas en una mano y lo que debe ser otra flecha en la otra mano. F-26 tiene un sentido de la descripción SO-NE que le aproxima igualmente a su presa, llevando su arco en el brazo adelantado. Todo parece indicar, que se ha pintado el momento inmediatamente posterior a aquel en el que dispararon sus armas, pues ninguno de ellos se encuentra disparando. Todos corren hacia su presa herida desde los puestos que debieron ocupar en su organizada cacería.

Aunque existe alguna diferencia entre el tono de la pintura de alguna de estas figuras (más oscura F-25 que en las otras dos), tanto el concepto naturalista, como los tamaños (entre 9 y 11'5 cms.) y las formas de resolver estas figuras, parecen indicar que no debió de transcurrir mucho tiempo entre la realización de cada uno de estos personajes.

En todos ellos, su pintor cuidó especialmente la ejecución de sus piernas y de sus proporcionados cuerpos; y también podemos ver que las formas y proporciones de sus

brazos son muy semejante en todos ellos.

Los adornos de sus cabezas son, sin embargo, muy diferentes en cada uno de estos personajes, lo que contrasta con el resto de información que sus cuerpos nos proporcionan. Esto está posiblemente mostrándonos la voluntad del pintor por singularizar a cada uno de ellos, como podría haber sucedido en otros casos (EL Cingle de la Gasulla).

La diferenciación entre el color de F-24 respecto a F-25 y F-26 puede explicarse, posíblemente por la existencia de una zona más calcificada, en la que se encuentran el cáprido F-23 y el arquero F-24.

El ritmo de los personajes, así como su actividad y su situación, junto a todos las demás características ya comentadas ayudan a la aceptación de este conjunto como escena, la cual podría haberse realizado en un mismo momento.

El pintor mostró su capacidad de pintar a los arqueros en unas situaciones lógicas que, ayudan a la comprensión de su actividad, la cual debe ser la característica caza "al copo", ya que la situación de rodear a la pieza (empujándola unos cazadores, hacia donde se encuentra el principal agresor) es muy habitual para conseguir piezas cinegéticas de este tipo.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
23	Cáprido	Nat.	15 (Horiz)	R.v.	1236	276
24	Arquero	Nat.	11'5 (Vert)	R.v.	1237	276
25	Arquero	Nat.	10 (Vert)	R.v.v.	1238	276
26	Arquero	Nat.	9 (Vert)	R.v.	1239	277

Nº 160.- ESCENA II (ACUMULATIVA) **(LAMS. CDLIX-CDLX)**

TEMA: CAZA DE UN CAPRIDO

Esta escena está compuesta por un cáprido (F-27), y por un arquero (F-28) que se encuentra situado frontalmente a este animal herido. F-28 se acerca hacia él con su arco, hacia el espacio que este ocupa. La tosquedad de este personaje y la mala conservación de sus brazos no nos permite conocer si el arquero estaba disparando al animal, o si como sucedía en la Escena I, simplemente se acerca hacia donde ese se encuentra. Su iconología tiene paralelos con F-24 a pesar de su tosquedad.

En este caso, el tamaño del pequeño arquero resulta absolutamente desproporcionado en relación con el del cáprido. Podría pensarse que estas dos figuras fueron realizadas por un pintor que pudo ver las figuras de la Escena I, y quiso reproducirlas (realizar algo similar a una copia o a un intento de repetición), pues aunque hay semejanzas entre el cáprido F-27 de esta escena y el de la

anterior, y también entre el arquero F-28 de esta escena y F-24 de la anterior, hay características formales y estilísticas diferenciadoras que ayudan a separarlas conceptualmente. Es un hecho muy interesante que parece que se repite entre otros dos conjuntos de este panel, como se repite el hecho de que en los dos casos el animal fué herido previamente (ya que tiene flechas clavadas en su cuerpo) y los personajes se acercan hacia ellos.

Es posible que el cáprido naturalista existiera previamente y que se añadiera tan sólo a F-28 en otro momento.

F-28 aparece en el calco de Jordá (JORDA, F., 1951) con una especie de calzones de silueta redondeada en la zona inferior a las rodillas que no se asemeja a la silueta real de este personaje.

En la parte superior del cáprido existe la figura muy fragmentada de otro personaje, que pudo haber formado parte de esta composición, pero en la actualidad es difícil de demostrar su pertenencia a esta escena. Su color es más intenso que el de los otros personajes de esta composición.

F-28 y F-29 parecen claramente relacionadas a pesar de la tosquedad de F-28, pues el sentido de desecripción del arquero y su actitud ayuda a realizar esa interpretación. El hecho de que no se conserven los brazos de F-28 no nos impide

realizar dicha asociación, especialmente porque la presencia del arco, situado justamente enfrente de la cabeza del cáprido parece bastante significativo.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
27	Cáprido	Nat.	21 (Horiz)	R.v.	1240	277
28	Arquero	Nat.tosco	10 (Vert)	R.v.	1240	277

Nº 161.- GRUPO I **(LAMS. CDLXI-CDLXIII)**

TEMA: GRUPO DE ARQUEROS

En el extremo derecho del panel de "El Ciervo" se encuentran dos de los arqueros de mayor belleza plástica del arte levantino (F-1 y F-2). Tenemos como primera referencia un calco nuestro de estas dos figuras.

Aunque el color de estos dos personajes no es homogéneo y existe una ligera diferencia de tamaños, los paralelos que presentan ayudan a pensar que hay una relación entre ellas.

Estas figuras caminan de derecha a izquierda, pero no están realizando ninguna actividad que se relacione con la presencia de otras figuras, lo que nos impide su estudio como escena.

A pesar de todo ello, la riqueza iconológica de sus imágenes es sorprendente y de gran valor, pues ambas fueron

representadas con una indumentaria y unos adornos muy peculiares (SEBASTIAN, A., 1986), lo que contrasta con el contenido de otros paneles de la zona.

Los dos arqueros llevan tocados especiales y diferenciados, y son portadores de grandes arcos que el pintor o los pintores situan de un mismo modo. En el extremo derecho del arco de F-1 existe una mancha difícil de definir, de un color diferenciado respecto al que tiene el resto de esa figura, y parece que fué superpuesto a su arco. **Su silueta parece indicar que podría tratarse de la figura de una presa (posíblemente un ave). Curiósamente esa silueta es la que parecía asociarse a una de las figuras femeninas de "La Pareja" (Dos Aguas, Valencia).**

Sus características formales y estilísticas, así como el planteamiento general (postura, proporciones de sus miembros), son muy semejantes, lo que parece indicar que podrían haber sido realizadas por una misma mano, aunque probáblemente se pintaran en dos momentos diferentes.

Estas figuras fueron también planteadas con una misma perspectiva que, muestra a estos personajes ligéramente ladeados, lo que nos permite conocer los detalles de las caras que plasmo su pintor, así como su tocado, lo que parece responder a una intención muy clara por parte de su realizador.

Delante de este grupo se encuentra el que llamamos Grupo II, el cual estudiaremos a continuación. Las figuras de este Grupo II están mucho más deterioradas que las que estamos analizando, pues su tinta está mucho más perdida. Hay que señalar sin embargo que las figuras de los dos grupos presentan una clara semejanza formal, aunque las del Grupo II sean menores.

Las posturas de los personajes de uno y otro grupo, así como el modo como llevan su arco, flechas, etc. también presentan paralelos. **Podría pensarse, que como sucedía con las dos escenas estudiadas en este abrigo, hubo una fase o un momento en el que se "copian" los temas que existían previamente; al menos esa es la hipótesis que parece poder sostenerse a juzgar por las semejanzas estudiadas.**

A la derecha de F-1, y en un nivel mucho más bajo del panel, se encuentra lo que queda de otro personaje (F-8) y otras manchas de pintura. En la actualidad su estado no nos permite conocer si estuvieron relacionadas con los personajes que hemos estudiado en este Grupo I.

-CARACTERISTICAS:

Núm.	**Identif.**	**Estilo**	**Long. máx.**	**Color**	**Núm.D.**	**Neg.**
1	Arquero	Nat.	22 (Vert)	R.v.o.	1219	273
2	Arquero	Nat.	17 (Vert)	R.v.o.	1220	273

Nº 162.- GRUPO II (LAMS. CDLXIV-CDLXV)

TEMA: GRUPO DE ARQUEROS.

Los arqueros F-3 a F-5 se encuentran situados a la izquierda del Grupo I, y como dijimos, tienen algunos paralelos formales con los de ese grupo, aunque existen algunos elementos diferenciadores; especialmente su tamaño y la mayor tosquedad que refleja su ejecución.

Estos tres personajes caminan hacia la izquierda, como aquellos, con un sentido de la descripción E-O, y han sido planteados con una postura muy similar. El ángulo de apertura de sus piernas muestra que, aunque caminen, no existe una carrera veloz ni una tensión especial en su marcha. El motivo que hace que se dirijan hacia esa zona no nos quedó evidenciado.

El tipo de trazo con el que se resolvieron sus brazos, piernas, etc. es muy similar en los tres arqueros y, el concepto estilístico es naturalista pero más tosco que en las figuras del Grupo I, lo que ayuda a pensar que los tres deben ser fruto de un mismo momento y de una misma mano.

El tipo de objetos que portan, son similares a los que llevan algunas de las otras figuras de este abrigo (F-4 y F-24 de Escena I).

-CARACTERISTICAS:

Núm.	Identif.	Estilo	Long. máx.	Color	Núm.D.	Neg.
3	Arquero	Nat. tosco	12 (Vert)	R.v.cl.	1223	274
4	Humano	Nat. tosco	13 (Vert)	R.v.cl.	1224	274
5	Arquero	Nat. tosco	13 (Vert)	R.v.cl.	1224	274

ADENDA:

Aunque por diversos motivos llegó tarde a nuestras manos, no queremos dejar de mencionar la existencia del abrigo de **Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla**, en el término de Villafranca (Castellón), (MESADO OLIVER, N., 1988-89, pp. 35 - 56). Pertenece a la zona del Maestrazgo y se encuentra pocos kilómetros al oeste de La Gasulla.

Aunque no hemos podido conocer más que las imágenes en blanco y negro de esta publicación y los calcos que presenta el autor, lo que en principio impide que podamos aproximarnos al tema con el rigor necesario, queremos señalar la importancia de éste abrigo.

No entraremos a discutir los sugestivos temas que plantea su autor: caza de ofidios, caza de aves de gran tamaño, pero si destacaremos, basandonos en sus detallados calcos (sobre cuyos planteamientos metodológicos tampoco discutiremos), que es indudable que diveros pintores se centraron en el abrigo "B", dada la variedad que presentan sus figuras.

Todos los conceptos manejados tienen paralelos en la zona, aunque la figura más interesante desde nuestro punto de vista son las figuras 6 y 7. La segunda presenta, como dice N. Mesado, un paralelo bastante claro con el personaje de Borriol, dado su tocado biapuntado. No parece sin embargo que

exista ninguna composición en la actualidad. La pequeña figura del filiforme número 6 es la única que se acerca directamente al lugar que pretende interpretarse como un ave de gran tamaño, pero no hay suficientes datos para confirmar esa relación, y por supuesto no los hay tampoco que permitan arguir que estamos ante un tema cinegético, pues F-6 no lleva armas y F-5 no puede identificarse claramente.

IV

RELACION Y ANALISIS DE LOS ELEMENTOS DE CRONOLOGIA RELATIVA:

LAS SUPERPOSICIONES Y LAS ACUMULACIONES DE FIGURAS.

4.- RELACION Y ANALISIS DE LOS ELEMENTOS DE CRONOLOGIA RELATIVA: SUPERPOSICIONES E INCORPORACIONES DE FIGURAS.

Se analizan en este apartado las superposiciones más claras, encontradas en los ciento ocho conjuntos estudiados (ciento treinta y dos abrigos), especialmente cuando afectaba a cualquiera de las ciento diecisiete escenas y de los cuarenta y cinco grupos estudiados. Tan sólo se tienen en cuenta además de éstos, aquellos casos muy evidentes, aunque no se relacionen con una composición.

Las superposiciones en la zona estudiada no son muy numerosas, pero en todo caso son significativas del comportamiento evolutivo de los paneles. Intentamos ver a partir de las reiteraciones más notables cual es la evolución estilística.

Se estudian también los conceptos estilísticos que observamos en las escenas acumulativas, viendo cuales son los utilizados en primer lugar y cuales son los que se incorporan en otro momento, valorando estas situaciones del mismo modo que hacemos con las superposiciones. Es decir, intentando llegar a través de estas situaciones a conocer la evolución estilística en la zona estudiada.

No se valoran las superposiciones entre figuras del mismo concepto estilístico cuando son muy homogéneas, como

sucede con las superposiciones de las piernas de los arqueros F-32 a F-34 de Val del Charco, o los personajes muy homogéneos de El Civil. Parece que en casos como éste hay que valorar más la capacidad innovadora de su pintor, al crear mediante esas superposiciones una sensación de planos diferenciados. Hay varias superposiciones entre figuras de un mismo concepto naturalista estilizado expresionista en El Civil, donde ése es el estilo dominante, lo que no aporta en esos casos una información significativa que vaya más allá de indicar dicha constante.

Lo mismo sucede en varios abrigos de Albarracín, donde hay superposiciones en las que en muchos casos el naturalismo se repite en las pintadas en primer lugar y en las que se realizaron sobre estas (Los Toros de Prado del Navazo: F-6 sobre F-7, F-2 sobre F-1; Ceja de Piezarrodilla: Un bóvido naturalista sobre otro del mismo concepto; Cocinilla del Obispo: varias superposiciones entre bóvidos naturalistas).

Hay algunos casos en los que intervienen en una superposición figuras de un mismo concepto, en los que, sin embargo, hay un dato que destacar. Ese es el caso de una superposición entre **dos figuras naturalistas** del Abrigo de Tía Mona (Alacón), que son, sin embargo, de muy diferente tamaño. Nos referimos a la superposición de una **pequeña cabrita naturalista (F-2) de unos ocho centímetros de longitud, sobre la cornamenta de un gran ciervo de gran tamaño y de tinta muy desvaida que contrasta con la de la**

cabrita. En esos casos se recoge el dato (Ej: Naturalista sobre Naturalista).

Se analiza por separado las superposiciones y las acumulaciones o incorporaciones, detallando cada uno de los casos en los que esto sucede. Se incluyen los casos (Ej: Naturalista estilizado sobre naturalista) en distintos grupos, para pasar más tarde al análisis de base, sintético, en los cuadros que aparecen a continuación, donde se analiza cada zona. Esos datos cuantitativos se refieren a la suma de superposiciones más acumulaciones, en cuanto que en todos ellos el que se añade en segundo lugar, sea superposición o acumulación, está marcando la evolución estilística de ese panel.

Se utilizan en todos los cuadros las abreviaturas de los conceptos estilísticos, a las que hicimos mención en nuestra metodología.

SUPERPOSICIONES:

NATURALISTA SOBRE NATURALISTA ESTILIZADO:

-La Tenalla: F-14 sobre F-15.

NATURALISTA SOBRE FILIFORME:

-Els Cavalls: F-46 sobre F-47.

NATURALISTA SOBRE PSEUDOESQUEMATICO:

-Los Borriquitos: F-4 sobre F-5.

NATURALISTA ESTILIZADO SOBRE NATURALISTA:

-La Vacada: F-37 sobre F-36.

-El Cingle IX: F-36 " F-37.

-Cogul: F-33 " F-32.

-El Polvorín: F-18E " F-18G.

-El Cingle IX: F-21 " F-20.

NATURALISTA ESTILIZADO EXPRESIONISTA SOBRE NATURALISTA:

-Els Cavalls: F-51 " F-52

NATURALISTA ESTILIZADO EXPRESIONISTA SOBRE NATURALISMO TOSCO:

-Tolls del Puntal: F-1 sobre F-3

NATURALISTA TOSCO SOBRE NATURALISTA:

-Els Cavalls: F-29 sobre F-28

-El Polvorín: F-18E sobre F-18G

-El Polvorín F-18C sobre F-18B

-El Polvorín F-18D sobre F-18G

NATURALISTA TOSCO SOBRE NATURALISTA ESTILIZADO:

-Val del Charco: F-9 sobre F-8.

-Cañada de Marco F-32 " F-35

-Cañada de Marco F-43 " F-44

-El Garroso F-3 " F-2

-Val del Charco: F-9 " F-8

NATURALISTA TOSCO SOBRE NATURALISTA ESTILIZADO EXP.:

-El Garroso: F-3 sobre F-2.

-Los Toros (B.Olivanas): F-20 sobre F-18.

NATURALISTA TOSCO SOBRE FILIFORMES:

-El Civil III: F-s.n. sobre F-18

FILIFORME SOBRE NATURALISTA:

-Val del Charco: F-17 sobra F-16.

FILIFORME SOBRE NATURALISTA TOSCO:

-Els Cavalls: F-44 sobre F-45.

FILIFORME EXPRESIONISTA SOBRE NATURALISTA:

-Val del Charco: F-17 sobre F-16.

FILIFORME EXPRESIONISTA SOBRE NATURALISTA ESTILIZADO EXP.:

-El Garroso: F-14B sobre F-1.

-Val del Charco: F-11 sobre F-8.

-Val del Charco: F-42 " F-42A

PSEUDOESQUEMATICO SOBRE NATURALISTA:

-Hocino de Chornas: F-7 sobre F-2.

INCORPORACIONES EN ESCENAS ACUMULATIVAS:

Como hicimos al analizar las superposiciones, vamos a valorar especialmente, aquellos casos en los que las figuras del núcleo principal o las realizadas en primer lugar y las añadidas posteriormente presenten conceptos diferentes. Tan sólo se recogeran esas incorporaciones, aunque exista un paralelo estilístico, en los casos en los que a pesar de esa coincidencia, el dato sea significativo, porque haya otras

diferencias notables que deben ser tomadas en cuenta.

En algún caso, como sucede con las dos escenas acumulativas de La Cañada de Marco, se ha valorado la superposición existente en el apartado correspondiente, por lo que no se repite aquí la valoración de la información coincidente, ya que coexisten superposición y acumulación respecto a las mismas figuras.

Lo mismo sucede con las superposiciones de una escena de El Polvorín, cuyas superposiciones han sido también recogidas.

NATURALISTA INCORPORADO A NATURALISTA:

-Covacho Ahumado (C. Felío): F-2 a F-3 y F-8.

-Roca dels Moros: F-3 a F-1 y F-2.

-La Saltadora III: F-4, F-5, F-6 y F-7 a F-10, F-11, F-14 y F-16.

NATURALISTA INCORPORADO A NATURALISTA ESTILIZADO:

-Cabra Feixet: F-4 y F-6 a F-5

-La Saltadora VI: F-21 a F-20 y F-21A

NATURALISTA ESTILIZADO INCORPORADO A NATURALISTA:

-Val del Charco: F-2 y F-8 a F-3, F-4 y F-7.

-Val del Charco: F-14 y F-17 a F-13.

-Val del Charco: F-64 a F-67 a F-56

-El Cingle VI: F-14 a F-14

-La Saltadora III: F-8 a F-17 y F-19.

-La Saltadora III: F-24 a F-26 incorporados a F-21.

NATURALISTA ESTILIZADO INCORPORADO A NATURALISTA ESTILIZADO:

-La Vacada: F-67A y F-70 a F-68 y F-69.

NATURALISTA ESTILIZADO INCORPORADO A NATURALISTA TOSCO:

-El Civil III: F-11 y F-15 a F-14

NATURALISTA ESTILIZADO EXPRESIONISTA INCORPORADO A NATURALISMO:

-Covacho Ahumado (Mortero): F-15, F-19 y F-33 a F-10, F-16, F-30 y F-32.

-Els Gascons: F-8 a F-9 y F-10.

-La Pietat: F-38, F-39 y F-74 a F-40, F-50, F-82, F-83 y F-87.

-Cueva Remigia V: F-1, F-3 a F-5 y F-7 a F-2.

-Cueva Remigia V: F-43 a F-45 a F-42.

-Cueva Remigia V: F-58 a F-67.

-El Civil III: F-100 a F-101

-Los Toros (B.Olivanas): F-7, F-18 y F-19 a F-6 y F-8.

-Los Toros (B. Olivanas): F-16 a F-15.

-Mas de Ramón Bessó: F-3 inc. a F-5

-El Roure: F-2 inc. a F-1

-Cueva Remigia VI: F-3A inc. a F-3

NATURALISTA ESTILIZADO EXPRESIONISTA INCORPORADO A NATURALISTA ESTILIZADO:

-Tia Mona: F-4 inc. a F-3.

NATURALISTA TOSCO INCORPORADO A NATURALISMO:

-Mas de Ramon Bessó: F-2 a F-5

-Covacho Ahumado (Mortero): F-17 a F-10, F-16, F-30 a F-32.

-Covacho Ahumado (C.Felío): F-11 a F-3 y F-8.

-Los Cápridos (C.Felío): F-13, F-14, F-16 y F-17 inc. a F-18.

-Los Cápridos (C.Felío): F-20 inc. a F-19.

-La Pietat: F-60 y F-58 inc. a figuras naturalistas y naturalistas toscos.

NATURALISTA TOSCO INCORPORADO A NATURALISTA TOSCO:

-Cueva Remigia III: F-8C inc. a F-8B.

FILIFORME INCORPORADO A NATURALISMO:

-Los Cápridos: F-18 inc.a F-15.

-Los Cápridos (C.Felío): F-21 inc. a F-19.

-Cueva Remigia IV: F-10D inc. a F-10B.

-Cueva Remigia V: F-88A inc. a F-88B.

-Cueva Remigia V: F-91 inc. a F-92

-El Cingle VI: F-69 inc. a F-68

-Racó de Nando III: F-2 y F-3 inc. a F-1

-Els Cavalls: F-37 y F-42 inc. a F-27, F-31, F-33 a F-35.

-Cova Alta del Llidoner: F-1, F-6, F-8 y F-9 inc. a F-4 y F-5.

-La Saltadora VIII: F-9 a F-11 inc. a F-4 y F-5.

-La Saltadora II: F-7 inc. a F-6.

-La Saltadora III: F-22 inc. a F-21.

-La Saltadora IX: F-11 inc. a F-9.

FILIFORME INCORPORADO A NATURALISMO TOSCO:

-Cueva Remigia II: F-9A inc. a F-9B

-Cueva Remigia II: F-3B inc. a F-3A

-Cueva Remigia III: F-16B, F-16C, F-16D, F-16F y F-18A inc. a F-16G y F-16E.

-Cueva Remigia IV: F-5D inc. a F-6D

-Cueva Remigia V: F-10 inc. a F-11.

-Cueva Remigia V: F-12, F-13, F-15 y F-16 inc. a F-17, F-18, F-19 y F-20.

FILIFORME INCORPORADO A NATURALISMO ESTILIZADO:

-Val del Charco: F-51 inc. a F-30

FILIFORME EXPRESIONISTA INCORPORADO A NATURALISTA:

-Covacho Ahumado (C. Felío): F-4 inc. a F-3 y F-8.

-Los Cápridos (C. Felío): F-8 a F-10 inc. a F- 3 y F 5.

-La Pietat: F-42, F-49, F-78, F-79, F-80, F-81, F-95 inc. a varios ciervos naturalistas y naturalistas toscos.

-El Cerrao: F-16 a F-22 inc. a F-25.

-Mas d'en Josep I: F-7 inc. a F-10.

-La Saltadora III: F-1 y F-2 inc. a F-10, F-11, F-14 y F-16.

-La Saltadora III: F-18, F-20 y F-20A inc. a F-17 y F-19.

-Los Toros (P.Navazo): F-11 a F-14 inc. a F-7, F-8, F-9 y F-17

FILIFORME EXPRESIONISTA INCORPORADO A NATURALISMO TOSCO:

-La Saltadora VII: F-8 inc. a F-9.

FILIFORME TOSCO INCORPORADO A NATURALISMO:

-Cueva Remigia: F-10c incorporado a F-10B

-Cueva Remigia V: F-80E " " F-80C

FILIFORME TOSCO INCORPORADO A NATURALISMO TOSCO:

-Cueva Remigia V: F-23 y F-24, más una figura inédita:"A", inc. a F-22, F-25 y F-26.

-La Saltadora VI: F-23A y F-24A inc. a F-23 y F-24.

PSEUDOESQUEMATICO INCORPORADO A NATURALISMO TOSCO:

-El Civil III: F-9 inc. a F-14.

El cómputo de superposiciones más incorporaciones o acumulaciones que presentaban suficiente evidencia para poder cuantificarlas ha sido de 164 casos y nos apoyaremos en ellos, como dijimos, como un elemento de cronología relativa.

4.1 .- CUADROS DE ANALISIS DE LAS INCORPORACIONES DE FIGURAS Y DE LAS SUPERPOSICIONES.

Hemos planteado unos cuadros en los que se puedavisualizar por zonas todos los elementos de cronología relativa, de los que hemos hecho mención en el punto 4.

Son 26 las situaciones que pueden darse y todas serecogen en cada uno de los cuadros, con el fin de que se puedan ver las repeticiones más significativas.

En el primer grupo de cuadros (Num. 1 al 8) se analizanlas acumulaciones o incorporaciones de figuras a cualquiertipo de composición (escena o grupo), o a otra figura a partir de cuyas situaciones se completa o se crea una composición.

En el segundo grupo de cuadros (Num. 9 al 16) se han añadido a estos datos los que nos han proporcionado las superposiciones ya analizadas, como elementos de similar importancia.

Tras ellos se presenta el último cuadro (Num. 17) donde se agrupa toda la información que los anteriores proporcionan, globalizándose así todas las situaciones en las que contábamos con un dato de cronología relativa, en todo el área estudiada. A partir de ésta información realizamos unavaloración de todos esos datos.

Se emplean abreviaturas cuando nos referimos a los conceptos estilísticos. Se hace del modo que ya planteamos en nuestra metodología. Hay que añadir que el signo más (+) se emplea para expresar que el concepto que aparece en primer lugar es el que se superpone o se incorpora al que aparece en segundo lugar. Ej: Nat.+ Nat. tosco significa que el naturalismo (Nat.) se realizó cuando ya existía una figura naturalista tosca (Nat. tosco).

4.1.1- LAS ACUMULACIONES O INCORPORACIONES-

CUADROS DE CRONOLOGIA RELATIVA

-CUADRO NUM. 1-

ACUMULACIONES O INCORPORACIONES EN EL N. DEL EBRO
ZONAS: I (RIO VERO), II (SUR DE PROV. DE LERIDA), III (ZONA CENTRAL DE LA PROV. DE TARRAGONA)

	I	II	III
1- Nat.+ Nat.			
2- Nat.+ Nat. est.			2
3- Nat.+ Filif.			
4- Nat.+ Pseudoesq.			
5- Nat. est.+ Nat.			
6- Nat. est.+ Nat. tosco			
7- Nat. est.+ Nat. est.			
8- Nat.est.exp.+ Nat.			1
9- Nat.est.exp + Nat. est.			
10- Nat.est.exp.+ Nat.tosco			
11- Nat.tosco + Nat.			1
12- Nat.tosco + Nat.est.			
13- Nat.tosco + Nat.est.exp.			
14- Nat.tosco + Filif.			
15- Nat.tosco + Nat.tosco			
16- Filif.+ Nat.			
17- Filif.+ Nat.est.			
18- Filif.+ Nat.tosco			
19- Filif.exp.+ Nat.			
20- Filif.exp.+ Nat. est.			
21- Filif.exp.+ Nat. est.exp.			
22- Filif.exp.+ Nat. tosco.			
23- Filif. tosco + Nat.			
24- Filif. tosco + Nat. tosco			
25- Pseudoesq. + Nat.			
26- Pseudoesq. + Nat. tosco			

-CUADRO NUM.2-

ACUMULACIONES O INCORPORACIONES AL SUR DEL EBRO - N.E. DE LA PROV. DE TERUEL

ZONAS: IV (RIO MARTIN -próxima a la desembocadura del Ebro-), V (ALACON), VI (SUR DEL RIO MARTIN), VII (CUENCA MEDIA DEL MATARRAÑA), VIII (CRETAS).

	IV	V	VI	VII	VIII
1- Nat.+ Nat.		1			1
2- Nat.+ Nat. est.					
3- Nat.+ Filif.					
4- Nat.+ Pseudoesq.					
5- Nat.est.+ Nat				8	
6- Nat.est.+ Nat. tosco					
7- Nat.est.+ Nat.est.					
8- Nat.est.exp.+ Nat.		3			2
9- Nat.est.exp.+ Nat.est.		1			
10- Nat.est.exp.+ Nat.tosco					
11- Nat.tosco + Nat.		9			
12- Nat.tosco + Nat.est.					
13- Nat.tosco + Nat.est.exp.					
14- Nat.tosco + Filif.					
15- Nat.tosco + Nat.tosco					
16- Filif.+ Nat.		2			
17- Filif.+ Nat.est.				1	
18- Filif.+ Nat.tosco					
19- Filif.exp.+ Nat.		4	7		
20- Filif.exp.+ Nat.est.					
21- Filif.exp.+ Nat.est.exp.				1	
22- Filif.exp.+ Nat.tosco					
23- Filif.tosco + Nat.					
24- Filif.tosco + Nat.tosco					
25- Pseudoesq. + Nat.					
26- Pseudoesq. + Nat.tosco					

-CUADRO NUM. 3-

ACUMULACIONES O INCORPORACIONES EN LAS ESTRIBACIONES DEL MAESTRAZGO

ZONAS: IX (CUENCA MEDIA DEL GUADALOPE), X (NORTE PROVINCIA DE CASTELLON), XI (SUR DE PROV. DE TARRAGONA)

	IX	X	XI
1- Nat.+ Nat.			
2- Nat.+ Nat.est.			
3- Nat.+ Filif.			
4- Nat.+ Pseudoesq.			
5- Nat.est.+ Nat.			
6- Nat.est.+ Nat.tosco			
7- Nat.est.+ Nat.est.	2		
8- Nat.est.exp.+ Nat.			3
9- Nat.est.exp.+ Nat.est.			
10- Nat.est.exp.+ Nat.tosco			
11- Nat.tosco + Nat.			2
12- Nat.tosco + Nat.est.			
13- Nat.tosco + Nat.est.exp.			
14- Nat.tosco + Filif			
15- Nat.tosco + Nat.tosco			
16- Filif.+ Nat.			
17- Filif.+ Nat.est.			
18- Filif.+ Nat.tosco			
19- Filif.exp.+ Nat.			7
20- Filif.exp.+ Nat.est.			
21- Filif.exp.+ Nat.est.exp.			
22- Filif.exp.+ Nat.tosco			
23- Filif.tosco + Nat.			
24- Filif.tosco + Nat.tosco			
25- Pseudoesq. + Nat.			
26- Pseudoesq. + Nat.tosco			

-CUADRO NUM. 4-

ACUMULACIONES O INCORPORACIONES EN EL MAESTRAZGO CASTELLONENSE

ZONAS: XII (MORELLA), XIII (LA GASULLA Y BENASSAL), XIV (LA VALLTORTA), XV (BORRIOL)

	XII	XIII	XIV	XV
1- Nat.+ Nat.			4	
2- Nat.+ Nat.est.			1	
3- Nat.+ Filif.				
4- Nat.+ Pseudoesq.				
5- Nat.est.+ Nat.		1	4	
6- Nat.est.+ Nat.tosco			2	
7- Nat.est.+ Nat.est.				
8- Nat.est.exp.+ Nat.	1	10	1	
9- Nat.est.exp.+ Nat.est.				
10- Nat.est.exp.+ Nat.tosco				
11- Nat.tosco + Nat.				
12- Nat.tosco + Nat.est.				
13- Nat.tosco + Nat.est.exp.				
14- Nat.tosco + Filif.				
15- Nat.tosco + Nat.tosco		1		
16- Filif.+ Nat.		6	14	
17- Filif.+ Nat.est.				
18- Filif.+ Nat.tosco		13		
19- Filif.exp.+ Nat.			6	
20- Filif.exp.+ Nat.est.				
21- Filif.exp.+ Nat.est.exp.				
22- Filif.exp.+ Nat.tosco			1	
23- Filif.tosco + Nat.		2		
24- Filif.tosco + Nat.tosco		3	2	
25- Pseudoesq. + Nat.				
26- Pseudoesq. + Nat.tosco			1	

-CUADRO NUM.5-

ACUMULACIONES O INCORPORACIONES EN MOLINA DE ARAGON

ZONA : XVI (MOLINA DE ARAGON)

NO EXISTEN

-CUADRO NUM. 6-

ACUMULACIONES O INCORPORACIONES EN LA SERRANIA DE ALBARRACIN

ZONA: XVII (SERRANIA DE ALBARRACIN)

	XVII
1- Nat.+ Nat.	
2- Nat.+ Nat.est.	
3- Nat.+ Filif.	
4- Nat.+ Pseudoesq.	
5- Nat.est.+ Nat.	
6- Nat.est.+ Nat.tosco	
7- Nat.est.+ Nat.est.	
8- Nat.est.exp.+ Nat.	4
9- Nat.est.exp.+ Nat.	
10- Nat.est.exp.+ Nat.tosco	
11- Nat.tosco + Nat.	
12- Nat.tosco + Nat.est.	
13- Nat.tosco + Nat.est.exp.	
14- Nat.tosco + Filif.	
15- Nat.tosco + Nat.tosco	
16- Filif.+ Nat.	
17- Filif.+ Nat.est.	
18- Filif.+ Nat.tosco	
19- Filif.exp.+ Nat.	
20- Filif.exp.+ Nat.est.	
21- Filif.exp.+ Nat.est.exp.	
22- Filif.exp.+ Nat.tosco	
23- Filif.tosco + Nat.tosco	
24- Filif.tosco + Nat.tosco	
25- Pseudoesq. + Nat.	
26- Pseudoesq. + Nat.tosco	

-CUADRO NUM. 7-

ACUMULACIONES O INCORPORACIONES EN LA SERRANIA DE CUENCA

ZONA: XVIII (SERRANIA DE CUENCA)

NO EXISTEN

-CUADRO NUM. 8-

ACUMULACIONES O INCORPORACIONES EN EL AREA VALENCIANA

ZONAS: XIX (CUENCA DEL RIO PALANCIA) Y XX (CUENCA DEL RIO JUCAR)

NO EXISTEN

4.1.2. -SUPERPOSICIONES MAS INCORPORACIONES-

CUADROS DE CRONOLOGIA RELATIVA

-CUADRO NUM. 9-

SUPERPOSICIONES E INCORPORACIONES EN EL NORTE DEL EBRO

ZONAS: I (RIO VERO), II (SUR PROV. LERIDA), III (ZONA CENTRAL PROV. DE TARRAGONA).

	I	II	III
1- Nat.+ Nat.			
2- Nat.+ Nat. est.			2
3- Nat.+ Filif.			
4- Nat.+ Pseudoesq.			
5- Nat. est.+ Nat.		1	
6- Nat. est. + Nat. tosco			
7- Nat. est.+ Nat. est.			
8- Nat. est. exp. + Nat.			1
9- Nat. est. exp. + Nat. est.			
10- Nat. est. exp. + Nat.tosco			
11- Nat. tosco + Nat.			1
12- Nat. tosco + Nat.est.			
13- Nat. tosco + Nat.est. exp.			
14- Nat. tosco + Filif.			
15- Nat. tosco + Nat.tosco			
16- Filif. + Nat.			
17- Filif. + Nat. est.			
18- Filif. + Nat. tosco.			
19- Filif. exp. + Nat.			
20- Filif. exp. + Nat.est.			
21- Filif. exp. + Nat.est.exp.			
22- Filif. exp. + Nat.tosco			
23- Filif. tosco + Nat.			
24- Filif. tosco + Nat. tosco			
25- Pseudoesq. + Nat.			
26- Pseudoesq. + Nat. tosco			

-CUADRO NUM. 10-

SUPERPOSICIONES E INCORPORACIONES AL SUR DEL EBRO -N.E. DE LA PROVINCIA DE TERUEL.

ZONAS: IV (RIO MARTIN (Proximo a desembocadura del Ebro)), V (ALACON), VI (SUR DEL RIO MARTIN), VII (CUENCA MEDIA DEL MATARRAÑA), VIII (CRETAS).

	IV	V	VI	VII	VIII
1- Nat.+ Nat.		1			1
2- Nat.+ Nat. est.					
3- Nat.+ Filif.					
4- Nat.+ Pseudoesq.		1			
5- Nat. est.+ Nat.				8	
6- Nat. est.+ Nat.tosco					
7- Nat. est.+ Nat. est.					
8- Nat. est. exp.+ Nat.		3			1
9- Nat. est. exp.+ Nat. est.		1			
10- Nat. est. exp.+ Nat. tosco					
11- Nat. tosco + Nat.		9			
12- Nat. tosco + Nat. es.		1	2	2	
13- Nat. tosco + Nat. est. exp.		1			
14- Nat. tosco + Filif.					
15- Nat. tosco + Nat. tosco					
16- Filif.+ Nat.		2		1	
17- Filif.+ Nat. est.				1	
18- Filif.+ Nat. tosco					
19- Filif. exp.+ Nat.		4	7	1	
20- Filif. exp.+ Nat. est.					
21- Filif. exp.+ Nat.est.exp.		1		2	
22- Filif. exp.+ Nat.tosco					
23- Filif. tosco + Nat.					
24- Filif. tosco + Nat.tosco					
25- Pseudoesq.+ Nat.			1		
26- Pseudoesq.+ Nat. tosco					

-CUADRO NUM. 11-

SUPERPOSICIONES E INCORPORACIONES EN LAS ESTRIBACIONES DEL MAESTRAZGO.

ZONAS: IX (CUENCA MEDIA DEL GUADALOPE), X (NORTE PROVINCIA DE CASTELLON), XI (SUR PROVINCIA DE TARRAGONA).

	IX	X	XI
1- Nat.+Nat.			
2- Nat.+Nat.est.		1	
3- Nat.+Filif.			
4- Nat.+Pseudoesq.			
5- Nat.est.+ Nat.	1	1	
6- Nat.est.+ Nat.tosco			
7- Nat.est.+ Nat.est.	2		
8- Nat.est.exp.+ Nat.			3
9- Nat.est.exp.+ Nat.est.			
10- Nat.est.exp.+ Nat. tosco			
11- Nat.tosco + Nat.		3	2
12- Nat.tosco + Nat. est.			
13- Nat.tosco + Nat. est. exp.			
14- Nat. tosco + Filif.			
15- Nat. tosco + Nat. tosco			
16- Filif. + Nat.			
17- Filif. + Nat. est.			
18- Filif. + Nat. tosco			
19- Filif. exp.+ Nat.			7
20- Filif. exp.+ Nat. est.			
21- Filif. exp. + Nat.est.exp.			
22- Filif. exp.+ Nat. tosco			
23- Filif. tosco + Nat.			
24- Filif. tosco + Nat. tosco			
25- Pseudoesq. + Nat.			
26- Pseudoesq. + Nat. tosco			

-CUADRO NUM. 12-

SUPERPOSICIONES E INCORPORACIONES EN EL MAESTRAZGO CASTELLONENSE

ZONAS: XII (MORELLA) , XIII (LA GASULLA Y BENASSAL), XIV (LA VALLTORTA), Y XV (BORRIOL).

	XII	XIII	XIV	XV
1- Nat.+ Nat.			4	
2- Nat.+ Nat. est.			1	
3- Nat.+ Filif.	1			
4- Nat.+ Pseudoesq.				
5- Nat.est.+ Nat.		3	4	
6- Nat.est.+ Nat.tosco			2	
7- Nat.est.+ Nat.est.				
8- Nat.est.exp.+ Nat.	2	8	1	
9- Nat.est.exp.+ Nat. est.				
10- Nat.est.exp.+ Nat. tosco			1	
11- Nat.tosco + Nat.	1			
12- Nat.tosco + Nat. est.				
13- Nat.tosco + Nat.est.exp.				
14- Nat.tosco + Filif.			1	
15- Nat.tosco + Nat. tosco		1		
16- Filif.+ Nat.		6	12	
17- Filif.+ Nat.est.				
18- Filif.+ Nat. tosco	1	13		
19- Filif. exp. + Nat.			6	
20- Filif. exp. + Nat. est.				
21- Filif. exp. + Nat.est.exp.				
22- Filif. exp. + Nat. tosco			1	
23- Filif. tosco + Nat.		2		
24- Filif. tosco + Nat. tosco		3	2	
25- Pseudoesq.+ Nat.				
26- Pseudoesq.+ Nat. tosco			1	

-CUADRO NUM. 13-

SUPERPOSICIONE E INCORPORACIONES EN MOLINA DE ARAGON

ZONA: XVI (MOLINA DE ARAGON)

NO EXISTEN.

-CUADRO NUM. 14-

SUPERPOSICIONES E INCORPORACIONES EN LA SERRANIA DE ALBARRACIN

ZONA: XVII (SERRANIA DE ALBARRACIN)

	XVII
1- Nat.+ Nat.	
2- Nat.+ Nat. est.	
3- Nat.+ Filif.	
4- Nat.+ Pseudoesq.	
5- Nat.est.+ Nat.	
6- Nat.est + Nat.tosco	
7- Nat.est.+ Nat.est.	
8- Nat.est.exp. + Nat.	4
9- Nat.est.exp. + Nat. est.	
10- Nat.est.exp. + Nat.tosco	
11- Nat. tosco + Nat.	
12- Nat. tosco + Nat. est.	
13- Nat. tosco + Nat.est.exp.	1
14- Nat. tosco + Filif.	
15- Nat. tosco + Nat. tosco	
16- Filif.+ Nat.	
17- Filif.+ Nat. est.	
18- Filif.+ Nat.tosco	
19- Filif. exp.+ Nat.	4
20- Filif. exp.+ Nat. est.	
21- Filif. exp.+ Nat. est.exp.	
22- Filif. exp.+ Nat. tosco	
23- Filif. tosco + Nat.	
24- Filif. tosco + Nat. tosco	
25- Pseudoesq. + Nat.	
26- Pseudoesq. + Nat.tosco	

-CUADRO NUM.15-

SUPERPOSICIONES E INCORPORACIONES EN LA SERRANIA DE CUENCA

ZONA : XVIII (SERRANIA DE CUENCA)

NO EXISTEN.

-CUADRO NUM. 16-

SUPERPOSICIONES EN LA ZONA VALENCIANA

ZONAS: XIX (CUENCA DEL RIO PALANCIA) Y XX (CUENCA DEL RIO JUCAR)

NO EXISTEN.

-CUADRO NUM. 17-

CUADRO EN EL QUE SE HAN INTEGRADO TODOS LOS DATOS DEL AREA ESTUDIADA. (SUPERPOSICIONES MAS INCORPORACIONES ENTRE EL PIRINEO ARAGONES Y EL JUCAR).

1-	Nat.+ Nat.	6
2-	Nat.+ Nat.est.	4
3-	Nat.+ Filif.	1
4-	Nat.+ Pseudoesq.	1
5-	Nat. est.+ Nat.	18
6-	Nat.est. + Nat.tosco	2
7-	Nat.est. + Nat.est.	2
8-	Nat.est.exp.+ Nat.	25
9-	Nat.est.exp.+ Nat.	1
10-	Nat.est.exp.+ Nat. tosco	1
11-	Nat.tosco + Nat.	16
12-	Nat.tosco + Nat.est.	5
13-	Nat.tosco + Nat.est.exp.	2
14-	Nat.tosco + Filif.	1
15-	Nat.tosco + Nat.tosco	1
16-	Filif.+ Nat.	21
17-	Filif.+ Nat.est.	1
18-	Filif.+ Nat.tosco	14
19-	Filif.exp.+ Nat.	29
20-	Filif.exp.+ Nat.est.	1
21-	Filif. exp.+ Nat.est.exp.	3
22-	Filif.exp.+ Nat.tosco	1
23-	Filif.tosco + Nat.	2
24-	Filif.tosco + Nat.tosco	5
25-	Pseudoesq. + Nat.	1
26-	Pseudoesq. + Nat.tosco	1
	Suma total:	164

.Norte del Ebro (17 abrigos):

La información que podemos extraer del **Cuadro 1 (Incorporaciones o Acumulaciones)** da como resultado:

-Solo existen incorporaciones significativas en la zona III (Zona Central de la Prov. de Tarragona). En la zona del Rio Vero se han detectado incorporaciones, pero siempre entre figuras de igual concepto estilístico (en general bastante tosco).

-En todas las otras zonas incluidas en el área del N. del Ebro existen acumulaciones. Salvo en Cogul, donde el concepto estilístico es bastante homogéneo, en el resto de loss abrigos lo más frecuente es que el Naturalismo estilizado se incorpora al Naturalismo. Esto significa que el comportamiento es bastante homogéneo, aunque las figuras y temas sean variados. Entre todos sus pintores hay que destacar el de las figuras naturalistas de Cabra Feixet.

La información que proporciona el **Cuadro 9 (Superposiciones más Incorporaciones)** es:

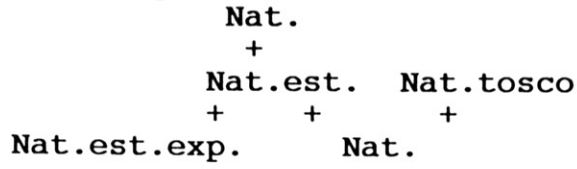
-En dos ocasiones el naturalismo es **posterior** al naturalismo estilizado.

-En un caso el naturalismo estilizado es posterior al naturalismo.

-En otro es posterior el naturalismo estilizado expresionista sobre naturalismo.

-En uno el naturalismo tossco se incorpora al naturalismo.

El esquema quedaría así:



-Aunque son muy pocos los datos que hemos podido en esta zona que sirvieran a nuestros fines, parece que el naturalismo es el concepto primero sobre el que se añadiran otros, aunque despues de haber manejado conceptos estilizados, seguirá pintandose con un concepto naturalista.

.Sur del Ebro y N.E. de Teruel (18 abrigos):

La información que podemos extraer del **Cuadro 2 (Incorporaciones o Acumulaciones)** es:

-Las incorporaciones cuantitativamente más significativas se encuentran en las zonas V (Alacón) y VII (Cuenca del Matarraña). En esta última hay que destacar el abrigo de Val del Charco.

-En general hay que destacar:

.Nueve incorporaciones de naturalismo tosco al naturalismo en Alacón.

.Trece incorporaciones de filiformes de variado concepto al naturalismo.

.Trece incorporaciones de figuras naturalistas estilizadas de variado concepto al naturalismo.

.Dos incorporaciones de Filiformes al naturalismo tosco.

.Un caso de una figura filiforme incorporada al naturalismo estilizado.

Todo nos indica que en este caso las figuras naturalistas son las más antiguas. El orden evolutivo que marcan esas incorporaciones indica que las figuras naturalistas toscas siempre son incorporaciones posteriores al naturalismo. Por otro lado las figuras filiformes se incorporan en ocasiones al naturalismo, situación muy común

en las escenas, pero también se incorporan al naturalismo tosco, de ese modo vemos que siempre es un concepto utilizado en esta zona posteriormente a esos dos conceptos.

Las figuras naturalistas estilizadas y estilizadas expresionistas se incorporan siempre al naturalismo y sólo en un caso tenemos la evidencia de que este concepto es posterior al naturalismo estilizado.

La información que podemos extraer del **Cuadro X (Superposiciones más incorporaciones) es:**

-Se mantiene la evolución que vimos en el cuadro 2, y sirve para aclarar que el **naturalismo tosco es posterior a los conceptos naturalistas estilizados**. Esto sucede en seis casos. -Hay que añadir que existe un caso de una figura pseudoesquemática posterior a una naturalista.

-Cuantitativamente los datos más significativos que nos aporta este cuadro son:

.Doce casos de figuras naturalistas estilizadas de variado concepto posteriores al naturalismo.

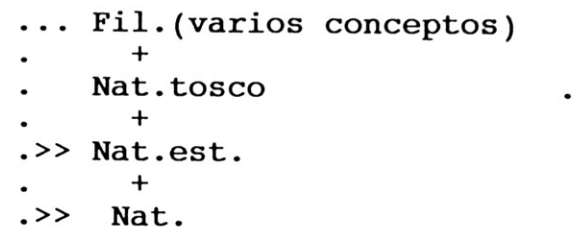
.Nueve casos de figuras naturalistas toscas posteriores al naturalismo.

.Quince casos de figuras filiformes posteriores al naturalismo de variado concepto y en tres casos son posteriores al naturalismo estilizado más expresionista.

Aparte de ésto sólo hay que señalar que en un caso una figura pseudoesquemática se superpone a una naturalista, y

que en otro sucede lo contrario, lo que pensamos que es un dato a tener en cuenta.

El esquema quedaría asi:



. Estribaciones del Maestrazgo (15 abrigos):

La información que podemos extraer del **Cuadro 3 (Incorporaciones o Acumulaciones)** es:

No hay incorporaciones significativas en la zona IX (Cuenca media del río Guadalope) y X (Norte de la Prov. de Castellón). Todas las que hemos encontrado se encuentran en la zona XI (Sur de la provincia de Tarragona) y en un sólo abrigo: La Pietat, en su escena más importante.

Ahí, figuras de arqueros de varios conceptos se incorporan a un conjunto de animales naturalistas. Son siete casos de
filiformes (todos ellos expresionistas), dos de naturalismo estilizado expresionista y tres naturalistas toscos.

Indudablemente el motivo central naturalista llamó la atención de varios pintores.

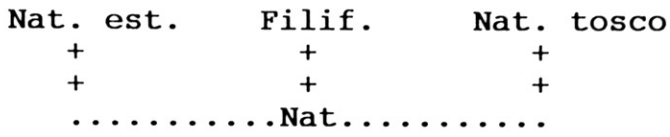
La información que podemos extraer del **Cuadro 11 (Superposiciones más incorporaciones)** es:

Sólo añade al cuadro anterior que hay dos casos más, en los que las figuras naturalistas estilizadas de las estribaciones del Maestrazgo son posteriores a las naturalistas.

No sabemos cual es el orden evolutivo entre las figuras naturalistas estilizadas y las naturalistas toscas en esta

zona.

El esquema sería asi:



. Maestrazgo castellonense (49 abrigos):

La información que podemos extraer del **Cuadro 4 (Incorporaciones o Acumulaciones)** es:

Hay que valorar de un modo especial lo que sucede en las zonas XIII y XIV, ya que entre las dos cuentan con 46 abrigos, y en ellos se encuentran la mitad de las composiciones de este estudio. Son más de ochenta composiciones y, sesenta y cuatro incorporaciones de figuras, lo que sería por si sóla una buena información para un análisis de este tipo.

-Hay diecisiete casos de incorporaciones de figuras naturalistas estilizadas de variado concepto al naturalismo.

-En veintiocho casos se incorporan figuras filiformes de variado concepto al naturalismo.

-En dieciocho casos se incorporan figuras filiformes de variado concepto al naturalismo tosco.

-En dos casos las figuras naturalistas estilizadas se incorporan al naturalismo tosco.

El esquema evolutivo sería:

Nat. est. **Filif.** **Nat. est.** **Filif.**

. . . .

...>> Nat. <<... **...>>>Nat.tosco <<<....**

Parece que lo más significativo en este caso es la importante incorporación de figuras filiformes a figuras naturalistas y naturalistas toscas y el escaso interés de los pintores de concepto naturalista estilizado por las figuras de concepto tosco.

Existe además una incorporación de una figura naturalista al naturalismo estilizado, y de otra pseudoesquemática al naturalismo tosco.

La información que podemos extraer del **Cuadro 12 (Superposiciones más incorporaciones)** es:

-Son ahora veinte los casos en los que las figuras naturalistas estilizadas son posteriores al naturalismo, frente a un caso en el que el naturalismo se incorpora a la estilización.

-Hay veintises casos los que los filiformes de distinto concepto se incorporan al naturalismo (solo seis de ellos son filiformes expresionistas).

Son quince los casos en los que los filiformes se incorporan al naturalismo tosco (solo uno de ellos es filiforme expresionista).

-Hay una figura naturalista incorporada a una filiforme.

-Como en otros casos no es facil ver la relación entre naturalismo y naturalismo tosco.

BIBLIOTECA

· Molina de Aragón (1 abrigo):

No hay incorporaciones ni superposiciones.

. Serranía de Albarracín (20 abrigos):

La información que nos proporciona el **Cuadro 4** (**Incorporaciones o Acumulaciones**) es que:

-Tan sólo en cuatro ocasiones se incorporan figuras a otras representaciones previas. En todos los casos se añaden figuras naturalistas estlizadas expresionistas a figuras naturalistas.

La información que nos proporciona el **Cuadro 14** (**Superposiciones más incorporaciones**) es que:

-Como en otras ocasiones, parece que el concepto dominante más antiguo es el naturalismo.

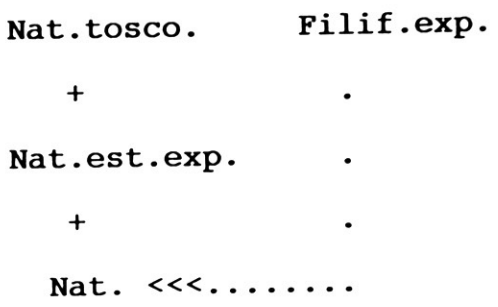
-En cuatro casos en naturalismo estilizado expresionista es posterior al naturalismo.

-En otros cuatro casos el filiforme expresionista es posterior al naturalista.

-Tan sólo en una ocasión el naturalismo tosco es posterior al naturalismo estilizado expresionista.

-No tenemos ningún caso en el que se relacionen filiformes y figuras naturalistas estilizadas expresionistas.

Su esquema evolutivo sería así:



. Serranía de Cuenca (8 abrigos):

No hay incorporaciones ni superposiciones.

Zona valenciana: (5 abrigos)

No hay incorporaciones ni superposiciones.

4.1.3 CONCLUSIONES DERIVADAS DEL ANALISIS GLOBAL DE LOS CUADROS DE SUPERPOSICIONES E INCORPORACIONES. (Cuadro 17).

Además de analizar parcialmente la evolución de los conceptos pictóricos de cada una de las zonas estudiadas, hemos querido realizar un análisis global, en cuanto que aunque problamente es más importante conocer lo que sucede en cada una de ellas, el hecho es que estamos tratando de un hecho cultural que a muchos niveles sigue pudiendose englobar genéricamente como tál y que aparece en la franja oriental de la Península entre el Pirineo y la zona andaluza.

El resultado de la suma de esos datos nos dice que en 164 ocasiones una figura se añade a un lugar en el que existía otro concepto pictórico raflejado con anterioridad.

Aunque en el momento de clasificar los conceptos pictóricos intentamos definir las variaciones existentes entre ellos (Ej: Filiforme o un filiforme estilizado expresionista), parece lícito que a la hora de sacar conclusiones agrupemos algunos de éstos conceptos, convencidos de antemano de que, a menudo, esas diferencias responden a la distinta mano de pintores con un concepto similar.

Ahora agruparemos algunos de ellos para que la cuantificación de un concepto similar no se diluya, restándonos información.

Los datos de mayor interés a este nivel son:

-La existencia de 43 casos (26'2 %) en los que figuras naturalistas estilizadas son posteriores (se incorporan o se superponen) a figuras naturalistas.

-En 50 casos (30'4 %) figuras filiformes de variado concepto son posteriores a figuras naturalistas. A ello hay que añadir 2 casos en los que figuras de ese concepto filiforme muy tosco son también posteriores al naturalismo.

-Hay 15 casos (9'1 %) en los que figuras filiformes de variado concepto son posteriores a figuras naturalistas toscas, a lo que hay que añadir otro caso en el que una figura de un concepto filiforme tosco, se superpone a las naturalistas toscas.

-Hay 5 casos (3'04 %) en los que figuras filiformes se incorporan a figuras naturalistas estilizadas de variada factura.

-Hay 16 casos (9'7 %) en los que figuras naturalistas toscas son posteriores a figuras naturalistas.

-En otros 7 casos (4'2 %) las figuras naturalistas toscas se incorporan o superponen a figuras naturalistas estilizadas de variado concepto.

-Solo en 3 casos (1'8 %) figuras naturalistas estilizadas son posteriores a figuras naturalistas toscas.

Todo parece indicar que, como fuimos viendo en el desarrollo de los cuadros, las figuras filiformes son las que llegan más tarde a los paneles, como suponíamos. **Sólo existe un caso en el que una figura filiforme es anterior al naturalismo, otra en la que una figura naturalista tosca se incorpora a un filiforme.** En ningún caso se les incorpora una figura naturalista estilizada. Como vemos, salvo esos dos casos, los filiformes se incorporan cuando aquellos otros conceptos existen ya en los paneles.

Son, sin embargo, muy significativas las incorporaciones de figuras naturalistas estilizadas a paneles con figuras naturalistas. Esos 43 casos, frente a los cuatro en los que figuras naturalistas se incorporan al naturalismo estilizado hablan por si mismas, aunque denote claramente que se sigue pintando con un concepto naturalista en cualquier momento. **Existe también un caso en el que el naturalismo es posterior a pseudoesquemático.**

La relación entre el naturalismo tosco y el naturalismo estilizado parece indicar, que, genéricamente, el naturalismo tosco es posterior al naturalismo estilizado (7 casos), estando los pintores de tosco concepto más interesados por figuras naturalistas (16 casos). Sólo en 3 casos figuras naturalistas estilizadas se incorporan al naturalismo tosco.

Aunque no se han recogido datos sobre las representaciones de tipo esquemático más que en algún caso determinado, como Cogul, por ser la escena esquemática de mayor paralelo temático con el arte levantino, queremos señalar un hecho que se relaciona con este arte y su evolución respecto al levantino. Siempre defendimos que, en general, la mejor o peor conservación de una tinta en un abrigo donde las figuras están igualmente protegidas o desprotegidas, suele ser indicativo de su mayor o menor antigüedad. Pues bien, en Bauma dels Vilars, abrigo que contiene, como dijimos, pinturas naturalistas, toscas y esquemáticas, sus tintas tienen un grado de conservación que sigue ese mismo orden, estando peor conservadas las levantinas naturalistas que las naturalistas toscas y en un estado notablemente mejor conservado las esquemáticas.

V

CONCLUSIONES POR ZONAS

5. CONCLUSIONES POR ZONAS.

Antes de pasar a extraer conclusiones sobre cada una de las zonas estudiadas, presentamos un cuadro que recoge los datos principales de cada una de las escenas y de los grupos, asociándolos con las zonas a las que pertenecen.

Aparece en primer lugar el número de la escena (**Nº**), en segundo el nombre del abrigo en el que se encuentra la escena (**NOMBRE**), en tercer lugar el tipo de la composición: si es una escena (**E**), si es un grupo (**G**).

A esa letra se le añade en número romano que es el que corresponde a su identificación dentro del panel (Ej: E.III del yacimiento X es la Escena III de ese yacimiento). Este número aparece siempre con ella en el texto; a continuación y en negrilla se destaca cuando es una escena o grupo acumulativo (**AC**), recogiendo así mismo el tema (**TEMA**) que se representó.

En el apartado final, dedicado a especificar si se trata de una superposición o una incorporación (**SUP.o INC.**), se indica además el orden en que se incorporaron los conceptos estilísticos de la escena, empleando sólo la inicial de cada concepto (Ej: **NE + N,** significa que en esa composición acumulativa el naturalismo estilizado se incorporó al naturalismo).

En todos los casos, el concepto estilístico que aparece en primer lugar es el que pensamos que se suma (+) al que ya existía, el cual aparece en segundo lugar. En los casos en los que en encontramos en la escena un concepto estilístico unificado, hemos incorporado la abreviatura correspondiente que le identifica.

Los conceptos han sido, abreviados de este modo en esta relación: **N** = Naturalista, **NE** = Naturalista estilizado, **NEE** = Naturalista estilizado expresionista, **NT** = Naturalista tosco, **F** = Filiforme, **FE** = Filiforme expresionista, **FT** = Filiforme tosco y **PS** = Pseudoesquemático.

Nº	NOMBRE	TIPO	TEMA	SUP./INC. COMP.
CONJUNTOS DEL N. DEL EBRO:				
1	MURIECHO	E.I **AC.**	CAPTURA ANIMALES	NT.+ NT.
2	"	E.II	DANZA?	NT.
3	"	G.I	PERSECUCION HUMANA	NT.
4	COGUL	E.I **AC.**	DANZA?	NEE.+NEE.
5	MAS DE RAMON B.	E.I **AC.**	CAZA BOVIDO	NE.+ N.
6	CABRA FEIXET	E.I **AC.**	CAZA CERV.y CAP.	N. + N.y NE.
7	EL RAMAT	E.I **AC.**	MANADA cápridos	N. + N.
CONJUNTOS AL S. DEL EBRO Y N.E. DE PROV. DE TERUEL				
s.n.	LOS CHAPARROS	E.I **AC?**	CAZA	NEE + N.
s.n.	"	G.I	ARQUEROS CAMINANDO	NEE.
s.n.	"	G.II	AGRUP.DE ARQUEROS	NT.
8	AHUMADO (Mort)	E.I **AC.**	CAZA cápridos	NEE + N.
9	"	E.II	TREPADORES	NEE
10	"	G.I	FALANGE	F.
11	"	G.II	AGRUP. HUMANA	NT.
12	TREPADORES	E.I **AC.**	TREPADORES	NT.
13	"	E.II	ENFRENT. ARQUEROS	FE.
14	"	G.I	FALANGE	FE.
15	BORRIQUITOS	E.I	MONTA	NT.
16	AHUMADO (C.Felio)	E.I **AC.**	CAZA CERVIDOS	NE,NT y F.+ N.
17	TIA MONA	E.I **AC.**	CAZA CERVIDOS	NEE + NE.
18	"	G.I **AC.**	ARQUEROS CORRIENDO	NE.+ NE.
19	EUDOVIGES	G.I	EQUIDOS	NT.
20	cápridos	E.I **AC**	CAZA CERVIDO	NT.,F.+ N.
21	"	E.II **AC.**	CAZA cápridos	NT.,F.+ N.
22	"	E.III **AC.**	CAZA cápridos	NT.,F + N.
23	EL GARROSO	E.I	PERSECUCION ANIMALES	NT.
24	"	E.II	PERSECUCION ANIMALES	N.
25	"	G.I	ARQUEROS	NE.
26	CAÑADA DE MARCO	E.I **AC.**	MANADA cápridos y FIG. FEMENINA	NT.+ N.
27	CAÑADA DE MARCO	E.II **AC.**	CERVIDOS y FIG.FEMENINA	NT + N.
28	"	E.III	CAZA ANIMAL	NE.
29	"	E.IV	¿MONTA?	NT.
30	"	G.I	CIERVOS	N.
31	EL CERRAO	E.I **AC.**	ATAQUE A HUMANO	F.+ N.
32	"	G.I	ARQUEROS CORRIENDO	NEE.
33	VAL DEL CHARCO	E.I **AC.**	CAZA cápridos	NE., NT + N.
34	"	E.II **AC.**	CAZA JABALI e INDET.	NE,NEE + NT.
35	"	E.III	CAZA CAPRIDO	NE Y NEE.
36	"			
37		E.V	CAZA CERVIDO	NT.
38	"	G.I	ARQUEROS CORRIENDO	NE.
39	ROCA DELS MOROS	G.I **AC.**	AGRUP. DE CIERVOS	N.+ N.
40	ELS GASCONS	E.I. **AC.**	CAZA cápridos	NEE.+ N.

CONJUNTOS DE LAS ESTRIBACIONES DEL MAESTRAZGO:

41	LA VACADA	E.I		CAZA CAPRIDO	N. y NE.
42	"	E.II		CAZA CAPRIDO	NT.y NE.
43	"	E.III	AC.	ENFRENT. HUMANO	NE + NE.
44	"	E.IV		CAZA CUADRUPEDO	NT.
45	A.A.PUDIAL	G.I		ARQUEROS CORRIENDO	NE.
46	EL ARQUERO	E.I		CAZA CUADRUPEDO	N.
47	EL ARQUERO	G.I		ENCUENTRO	N.
48	EL POLVORIN	E.I		CAPTURA CUAD. A LAZO	NEE. y NE.
49	"	E.II		ENFRENT. JABALI-LOBO	NT.
50	"	E.III	AC.	CAZA CIERVOS	N.y NT. + N.
51	"	E.IV		¿ESC. DOMESTICA?	NT.
52	"	E.V		¿OFRENDA?	NT.
53	"	E.VI		CAPTURA CAPRIDO	N.
54	"	G.I	AC.	ARQUEROS CORRIENDO	F.y NEE.
55	"	G.II		ARQUEROS CAMINANDO	NT.
56	"	G.III		ARQUEROS CORRIENDO	NE.
57	LA TENALLA	G.I		MANADA CIERVOS	N.
58	LA PIETAT I	E.I	AC.	CAZA CERVIDOS	NE.NT.F.+ N.y NT.
59	LA PIETAT II	G.I		ARQUEROS CAMINANDO	NEE.

CONJUNTOS DEL MAESTRAZGO CASTELLONENSE:

60	G.ALTA DE MASIA	E.I		CAZA CAPRIDO	NE e indef.
61	EL ROURE	E.I	AC.	CAZA CAPRIDO	F.+ N.
62	"	E.II		ENFRENT.ARQUEROS	NEE.
63	REMIGIA II	E.I	AC.	CAZA cápridos	F.+ NT.
64	"	E.II		BOVIDO TRAS ARQUERO	NT.
65	"	E.III	AC.	CAZA CERVIDO	F.+ NT.
66	REMIGIA III	E.I		CAZA CUADRUP.	NT.
67	"	E.II	AC.	CAZA ¿COPO?	F.+ NT.
68	"	G.I		FALANGE	F.
69	"	G.II		FALANGE	F.
70	REMIGIA IV	E.I	AC?	CAZA CAPRIDO	NEE y N.
71	"	E.II	AC.	CAZA CAPRIDO	F,NT + NT.
72	"	E.III	AC.	CAZA CERVIDO	F.+ N.
73	"	G.I		¿DANZA, RITUAL?	NT.
74	REMIGIA V	E.I	AC.	CAZA JABALIES	NEE.y F.+ N. y NT.
75	"	E.II	AC.	CAZA JABALIES	F.+ NT.
76	"	E.III	AC.	RECOGIENDO CIERVO?	NEE.+ N.
77	"	E.IV	AC.	CAZA CAPRIDO	NEE.+ N.
78	"	E.V		RASTREO DE HUELLAS	F.
79	"	E.VI		FALANGE	F.
80	"	E.VII	AC.	CAZA CERVIDO	F.+ N.
81	"	E.VIII	AC.	¿EJECUCION?	F.+ N.
82	"	E.IX	AC.	¿EJECUCION?	F.+ N.
83	"	G.I		¿MANADA CIERVAS?	N.
84	"	G.II		FALANGE	F.
85	REMIGIA VI	E.I	AC.	CAZA BOVIDO	NEE.+ N.
86	CINGLE III	G.I		ARQUEROS CAMINANDO	NE.
87	CINGLE IV	E.I		TREPADOR	F.

88	"	G.I		PERSONAJES CORRIENDO	F.
89	CINGLE V	G.I		CIERVAS CORRIENDO	N.
90	CINGLE VI	E.I		¿DOMESTICACION?	NT.
91	"	E.II	**AC.**	CAZA CERVIDO	F.+ N.
92	"	E.III		¿REMATANDO PRESA?	N.
93	"	E.IV	**AC.**	CAZA CIERVO	NE.+ N.
94	"	G.I		ARQUEROS CORRIENDO	F.
95	"	G.II		ARQUEROS CORRIENDO	F.
96	CINGLE VIII	E.I		CAZA CAPRIDO	NT.
97	"	E.II		¿TRANSPORTANDO HERIDO?	NT.
98	"	E.III		¿M ONTA?	NT.
99	"	E.I	**AC.**	ENFRENTAM. HUMANOS NT. (Orden indefinido)	NEE,F, y
100	CINGLE X	E.I		JINETE CABALGANDO	NT.
101	LES DOGUES	E.I	**AC.**	ENFRENT. HUMANO (Orden indefinido)	NE. y F.
102	RACO NANDO II	E.I		CAZA CUADRUPEDO	NE. y N.
103	RACO NANDO III	E.III	**AC.**	CAZA CIERVO	F.+ N.
104	R.DE NANDO VII	E.I		CAZA JABALI	NE y NT.
105	C.MONTEGORDO	G.I	**AC.**	ARQUEROS DISPARANDO	FE.
106	C.ERMITA IV	E.I	**AC.?**	CAZA CUADRUPREDOS	NT. y N.
107	"	E.II		¿OFRENDA?, ¿RITUAL?	N.
108	"	E.III		TREPADOR	N.T.
109	CIVIL III	E.I	**AC.?**	CAZA CAPRIDO	F.+ NT.
110	"	E.II	**AC.**	CAZA JABALI	NE,F,PS. + NT.
111	"	E.III		FALANGE	F.
112	"	E.IV		CAZA CUADRUPEDO	NEE e indef.
113	"	E.V	**AC?**	CAZA CERVIDO	N E y N.
114	"	E.VI	**AC.**	CAZA CAPRIDO	NEE.+ N.
115	"	G.I		ARQUEROS CORRIENDO	F.
116	"	G.II		ARQUEROS CORRIENDO	NEE.
117	"	G.III	**AC.**	ARQUEROS DISPARANDO	NEE.
118	"	G.IV		ARQUEROS CORRIENDO	NEE.
119	"	G.V		ARQUEROS DISPARANDO	NEE.
120	"	G.VI		ARQUEROS CAMINANDO	NEE.
121	"	G.VII		¿REUNION DE ARQUEROS?	NEE.
122	"	G.VIII		ARQUEROS CORRIENDO	NEE.
123	TOLLS ALTS	E.I	**AC.?**	PERSECUCION ANIMAL?	NEE.+ N?
124	ELS CAVALLS	E.I	**AC.**	CACERIA CIERVOS	NEE, NT y F.+ N.
125	"	G.I	**AC.**	CAZA ¿JABALI?	NEE y NT. + indef.
126	M.D'EN JOSEP I	E.I	**AC**	CAZA JABALI	FE.+ N.
127	"	E.II		TREPADOR	FE
128	M.D'EN JOSEP II	E.I	**AC.**	CAZA CIERVOS	N.+ N.
129	C.ALTA LLIDONER	E.I	**AC.**	CAZA cápridos	F.+ N.
130	CALÇAES DE MATA	E.I		PERSECUCION CUADRUP.	NT.
131	SALTADORA I	G.I		CIERVAS CORRIENDO	N.
132	SALTADORA II	E.I	**AC.**	CAZA CAPRIDO	F.+ N.
133	SALTADORA III	E.I	**AC.**	CAZA CIERVOS	N.NE y F.+N.
134	"	E.II	**AC.**	CAZA cápridos	NE.y F.+ N.
135	"	E.III	**AC.**	CAZA CIERVO	NE.y F.+ N.
136	SALTADORA VI	E.I	**AC.**	CAZA cápridos	NE.+ N.
137	"	E.II	**AC.**	¿RECOGIENDO JINETE Y EQUIDO?	F.+ NT.

138	SALTADORA VII	E.I	¿JUGANDO CON ANIMAL?	NT.
139	"	E.II**AC.**	CAZA CUADRUPEDO	F.+ NT.
140	SALTADORA VIII	E.I **AC.**	CAZA CIERVOS	F.+ N.
141	"	E.II**AC.**	¿EJECUCION?	NT.+PS.
142	SALTADORA IX	E.I **AC.**	¿OBSERVANDO MANADA DE CIERVOS?	N.+ N.
143	"	E.II**AC.**	CAZA CAPRIDO	NT.y F.+N.
144	"	G.I	¿TRES PERS.FEMENINOS?	NEE.

CONJUNTO DE MOLINA DE ARAGON: (No hay escenas).

CONJUNTOS DE LA SERRANIA DE ALBARRACIN:

145	LOS TOROS (NAV.)	E.I **AC.**	CAZA BOVIDOS	F.+ N.
146	TIO CAMPANO	E.I	EQUIDOS SUJETOS	NT.
147	DOS CABALLOS	E.I	EQUIDO SUJETO	NT.
148	DOÑA CLOTILDE	E.I	ARQUERO SUJETANDO EQUIDO	NT.
149	"	G.I	ARQUEROS JUNTO ARBORIFORME	F.+ Indefinido.
150	CONT. A P.TAJADAS	E.I	¿CIERVA BEBIENDO?	N.
151	EL PAJAREJO	E.I	¿DANZA?	NT.
152	LOS TOROS (OLIV.)	E.I**AC.**	¿OBSERVANDO PRESAS?	NEE.+N.
153	"	E.II **AC.**	CAZA CUADRUPEDOS	NEE+N.
154	"	E.III	¿RECOGIENDO PRESA?	N.
155	"	G.I	MANADA DE BOVIDOS	N.
156	"	G.II	MANADA DE BOVIDOS	N.
157	A. DE LAZARO	E.I	CAZA CUADRUPEDO	NT.

CONJUNTOS DE SERRANIA DE CUENCA:

158	SELVA PASCUALA	E.I	CAZA A LAZO DE UN EQUIDO?	NT.

CONJUNTOS DE LA ZONA VALENCIANA (N.JUCAR):

159	EL CIERVO	E.I	CAZA CAPRIDO	N.
160	"	E.II **AC.**	CAZA CAPRIDO	NT.+ N.
161	"	G.I	GRUPO DE ARQUEROS	N.
162	"	G.II	ARQUEROS CORRIENDO	NT.

*Nota: Las composiciones de los Chaparros (sin número), se incluyen en este listado, pero no se las contabiliza a ningún nivel, puesto que el material sobre el que se estudiaron no permite ir más allá de los comentarios que ya hicimos en el texto, los cuales necesitan de mayores comprobaciones.

En el apartado anterior vimos algunas cuestiones relacionadas con la evolución general de los conceptos estilísticos, que han quedado recogidas y analizadas a partir de los cuadros que para ello realizamos.

Estudiamos ahora cuales son las características de las agrupaciones de escenas, e intentaremos valorar adecuadamente su presencia en cada zona. Partimos ya de unos datos cuantificables, pues se han estudiado ciento ocho conjuntos levantinos (ciento treinta y dos abrigos). En ellos se han podido analizar **ciento sesenta y cinco composiciones, de los cuales ciento diecisiete son escenas y cuarenta y cinco son grupos.**

En general, las escenas más importantes ocupan los mejores lugares de los paneles, y en las zonas marginales encontramos las escenas y grupos menos sobresalientes, aunque no por ello sean muchas veces menos interesantes. Este comportamineto se observa en lugares como Cueva Remigia, El Civil, Els Cavalls, Los Toros del Navazo, El Arquero de Ladruñán, El Polvorín, etc.

.NORTE DEL EBRO: 17 conjuntos estudiados. Hay 7 composiciones (6 escenas y un grupo)

Sólo aparecen composiciones en cinco conjuntos. Habría que separar conceptualmente las composiciones de la zona del Rio Vero, del resto de las composiciones de otras zonas, dado

que el modo de resolver sus figuras no guarda paralelos con los de los otros lugares estudiados. Lo mismo sucede con los temas de sus composiciones. Son pinturas muy innovadoras dentro del arte levantino. Casi todas las figuras de calidad de las composiciones de Muriecho deben ser producto de un mismo pintor, dada su homogeneidad en los tres conjuntos analizados. Las dos escenas y el grupo estudiados deben haberse realizado en un mismo momento (con las excepciones de las figuras añadidas que ya hemos señalado en el texto).

En el resto de abrigos situados al N. del Ebro predominan los conceptos naturalista y naturalista estilizado, en composiciones bastante equilibradas, con figuras que en general fueron cuidadas. Las composiciones parece que se forman, salvo en Mas de Ramon Bessó, teniendo, al menos, un núcleo importante en un principio (Cabra Feixet, Ramat, Cogul), aunque con el paso del tiempo hayan tenido incorporaciones que las han completado.

Ya comentamos que en Mas de Ramon Bessó se forma la composición al incorporar los pequeñísimos arqueros ante el bóvido naturalista.

<u>.SUR DEL EBRO Y NORESTE DE PROV. DE TERUEL:</u> 18 conjuntos estudiados. Hay 18 composiciones (12 escenas y 6 grupos)

De los 18 conjuntos estudiados sólo aparecen composiciones en 9).

-Alacón: No existe homogeneidad en los conceptos

manejados en las escenas de esta zona, siendo, sin embargo, de las zonas con mayor variedad de imágenes. Predominan los temas de caza de cápridos y hay alguna de cérvidos. Son significativos los trepadores y los grupos de personajes filiformes que en varias ocasiones estan formando falanges.

Son ocho las escenas en las que encontramos cápridos naturalistas y personajes naturalistas estilizados, formando en la mayor parte de las ocasiones escenas acumulativas.

Hay dos composiciones formadas por falanges filiformes. Además hay figuras muy peculiares, como las de Tia Mona, agrupadas de un modo poco hábil. La manera como se han realizado las figuras más expresionistas, permite que nos atrevamos a decir que el pintor de las más extrañas figuras de ese abrigo no pintó en otro lugar, o al menos no han llegado otras figuras suyas hasta nosotros.

El contraste entre las figuras naturalistas de los animales de las composiciones y la mayor parte de los personajes incorporados, contrasta por el detallismo que acompaña a la mayor parte de animales y la tosquedad de muchos de los humanos (Tia Mona, Trepadores).

Podría decirse que cada abrigo de Alacón fué en primer lugar la obra de un pintor, aunque más tarde hubiera incorporaciones, pues hay modos de resolver las figuras, especialmente las humanas, que aparecen en un sólo abrigo.

Esto sucede en Los Recolectores, donde no hay, en nuestra opinión, ninguna escena, El Garroso, Trepadores, Tia Mona, Los Borriquitos etc., lo que podría llevarnos a plantear hipótesis un tanto atrevidas, conociendo la geografía del lugar. ¿Eran los lugares asignados a cada uno de los cazadores-pintores?.

-Sur del Rio Martin: Las composiciones se centran en tres lugares y el nivel de composicón es muy desigual. Por un lado encontramos lo que hemos llamado en algún caso "escenas dudosas" en La Cañada de Marco, donde la tosquedad de sus representaciones hace que cuestionemos la intención del pintor, o al menos su capacidad por resolver la relación entre las figuras (Composiciones 26, 27 y 29). La Escena III (Nº28) es, sin embargo, de gran plasticidad.

Las composiciones de los abrigos del Cerrao y del Hocino de Chornas son más equilibradas. En el primero la composición más importante se forma indudablemente al incorporar diminutos arqueros filiformes al lugar que ocupaba un humano muy naturalista y proporcionado. El Hocino de Chornas tiene el gupo más equilibrado de esta zona. Sus arqueros son del mejor concepto naturalista estilizado, y conceptualmente parecen relacionarse con los arqueros del Guadalope.

-Cuenca media del Matarraña: En esta zona se encuentra Val del Charco, abrigo en el que se emplearon la mayor parte de los conceptos estilísticos definidos en este trabajo.

Encontramos escenas con humanos y animales naturalistas de buen estilo (Escena I), y otras compuestas al añadir figuras estilizadas a animales naturalistas, alguno de los cuales, como el ciervo de gran tamaño, representa la parte más antigua del conjunto (F-56). En ese caso F-56 no formó parte de ninguna composición, hasta que se incorporaron los pequeñísimos arqueros, como sucede en EL Polvorin y otros lugares con figuras de estas características.

Cabré ya escribió en 1915, en relación con la evolución estilística de este abrigo, que veía el paso de lo que llamamos naturalismo hacia la estilización más acusada. Años más tarde Beltrán señaló una evolución similar para este abrigo, desde el naturalismo al naturalismo estilizado, para llegar al final a lo que llamamos filimorfismo, aunque incluía en la fase más antigua un arquero naturalista estilizado.

La notable calidad plástica de muchas de las figuras de algunas composiciones de este abrigo es un dato importante que hay que tener en cuenta. Tanto los animales de algunas escenas (F-7 de Escena I y F-41 de Escena III), como algunos de sus arqueros (F-2 y F-8 de Escena I) han sido realizados por manos muy diestras, y presentan conceptos semejantes a otros de las estribaciones del Maestrazgo y del propio Maestrazgo, como son los pintores de la cierva F-6 de Cabra Feixet, F-5 (Escena II) de El Garroso, F-5 de C. Alta del Llidoner o las magníficas ciervas de Els Cavalls, cuyas

soluciones y planteamientos tienen grandes paralelos con algunas de esas otras figuras. La escena III de Val del Charco es una de las composiciones más plásticas del arte levantino; el movimiento del cáprido y del arquero fueron plasmados por un pintor con gran dominio del trazado de las figuras en movimiento.

Aunque existen filiformes en este abrigo, no es éste uno de los conceptos abundantes ni más característicos.

Cretas: Siempre se asocian los abrigos de esta zona con los grandes cérvidos, como el de Val del Charco. Sus composiciones son mínimas y sólo existió la agrupación de ciervos en Roca dels Moros, y una de caza de cápridos en Els Gascons, ambas acumulativas y de muy diferente concepto, respondiendo ambas, como ya vimos al analizarlas, a intereses y planteamientos muy diversos. Mientras que en la primera es el naturalismo por excelencia de figuras de gran presencia el que domina la representación, en el segundo su escena refleja el dinamismo absoluto. Todo ello parece indicar la continuidad del uso del panel, dado que las dinámicas figuras de la escena de Els Gascons son un dato en el que apoyar ésta idea de continuidad.

El tema más representado en todas estas zonas comprendidas en el ángulo NE de la provincia de Teruel, al Sur del Ebro, son **mayoritariamente cinegéticos**. De treinta y tres composiciones, doce recogen temas de caza, a lo que

habría que añadir dos escenas de persecución de animales. Seis de ella son caza de cérvidos y seis de cápridos, y en general, se realizan incorporando animales estilizados y filiformes a figuras naturalistas, aunque en algún caso sea una composición uniforme y tosca (Escena V de Val del Charco).

Hay dos composiciones de trepadores, aunque en total son cinco los personajes que desarrollan esta actividad. Hay dos falanges de características similares a las de Cueva Remigia y tres composiciones en las que intervienen équidos. Al menos en una ocasión parece que contamos con la evidencia de que es una escena de monta. Esta zona es, junto a la zona de Albarracín, la que presenta mayor número de composiciones con équidos y, como en aquella, son tambien aquí bastante toscos. No insistiremos más sobre la importancia de la escena de agresión a un humano en El Cerrao.

.ESTRIBACIONES DEL MAESTRAZGO: 14 conjuntos estudiados. Hay 19 composiciones (12 escenas y 7 grupos), sólo aparecen composiciones en siete abrigos.

-Cuenca media del Rio Guadalope: Cuenta con siete composiciones distribuidas en tres abrigos, cuatro de las cuales son cinegéticas. Una composición recoge un enfrentamiento humano de dos personajes al que parecen incorporarse más tarde otros dos, siendo ésta la única composición acumulativa.

En esta zona existe un grupo numeroso de abrigos, pero sin embargo, como vemos, no hay muchas composiciones. Predomina el naturalismo y el naturalismo estilizado.

Hay que destacar la homogeneidad de planteamiento entre algunas figuras tranquilas de actividad indescifrable, que hemos catalogado como "encuentro de varios personajes", en El Arquero de Ladruñán. En el mismo abrigo, en el que predomina absolutamente el naturalismo, hubo un pintor muy innovador. Es el que realizó la escena de caza en la que participa el arquero F-5. El planteamiento de esta figura es totalmente inusual pues lo hace con una perspectiva muy complicada, en escorzo, pintando a la figura de modo que vemos la parte posterior de su cuerpo y desde una posición ladeada. La mayoría de los bóvidos de La Vacada fueron pintados en una actitud muy tranquila. Muchos de ellos son contemporáneos, como vimos, y aunque núnca los clasificaríamos como estáticos, como hemos visto en otras ocasiones. Su pintor o sus pintores muestran con su técnica que son posturas elegidas y variadas, lo que nos indica que no es la única solución conocida para plasmar estos animales, como sucede con muchos de los bóvidos de Albarracín.

-Zona Norte de la provincia de Castellón: En esta zona, geográficamente tan próxima a la anterior, existen **seis** abrigos, pero tan **sólo en dos de ellos encontramos composiciones:** El Polvorín y La Tenalla. El único nexo entre éstos dos conjuntos es la presencia de ciervos naturalistas

de gran tamaño.

Entre los dos reunen **diez composiciones,** nueve de las cuales se encuentran en El Polvorín, abrigo de gran riqueza pictórica, tanto por el número de figuras y composiciones, como por su desarrollo.

Como sucede con Val del Charco, Cueva Remigia o El Cingle, es éste un abrigo que muestra su continuada utilización y una variedad de temas poco habituales (captura a lazo, ¿domesticación?, ¿ofrendas?, enfrentamiento entre lobo-jabalí).

En las pocas composiciones acumulativas que ahí aparecen, **predominan los conceptos toscos, añadidos a figuras naturalistas.**

Llama especialmente nuestra atención la superposición de un ciervo naturalista sobre otro, anulando la cabeza del que se encuentra a la derecha, hecho muy extraño, dado que el respeto por el espacio que cada figura necesita, parece una regla que generalmente se cumple, cuando observamos a las figuras naturalistas de este tipo (Escena III).

Dos de las composiciones de mayor interés (Escena I y Escena VI) son representaciones de dos formas distintas de atrapar a un animal por medios directos y sin armas: mediante un lazo y con las manos. En los dos casos las figuras de los

humanos son muy naturalistas, aunque es algo más estilizado el de la escena mencionada en primer lugar. En ambos casos parece que la escena se ha compuesto en un sólo momento. Sólo en la Escena III y en el Grupo I aparecen figuras incorporadas a otras previas.

En una de sus escenas (Escena IV) se pintaron lo que pudieran ser animales domésticos, al menos en un caso (F-19A). En esta composición, un personaje se dirige hacia otro que parece encontrarse tumbado, siendo ésta la única escena de este tipo. Todo parece indicar que debió realizarse en una fase tardía respecto al mejor arte levantino.

Otro pintor innovador y de gran calidad es el que pinta un cáprido con la cabeza girada sobre si misma, al ser capturado, a modo de defensa, en la Escena VI de El Polvorín.

-Sur de provincia de Tarragona: De los tres conjuntos de esta zona, sólo aparecen escenas en La Pietat: son una escena y un grupo, que en el primer caso se ha completado en varias fases con incorporaciones toscas, estilizadas y filiformes, motivadas por la presencia de los animales naturalistas. Hay que incidir en la importancia de su Escena I en la que las incorporaciones se han hecho de un modo tan peculiar, que no rompe con el movimiento y la tensión que el pintor de las figuras primeras dió a los animales.

En La Tenalla, además del grupo de ciervos de gran calidad, existe una pequeña composición sobre la que de momento no hemos querido hacer demasiado hincapié, esperando tenerla mejor documentada. En todo caso es **muy interesante señalar que esa pequeña y dinámica composición formada por un cáprido y un arquero, que le sigue en su veloz carrera, se encuentra infrapuesta a uno de esos magníficos ciervos naturalistas que en algún momento se hubieran incluido entre un "naturalismo estático"**. En nuestra opinión la presencia de los ciervos refleja, en este caso, a una manada tranquila, la cual es posterior a la pequeña y dinámica escena de persecución. Esto significa que, dada la evolución que hemos ido observando en la mayor parte de las zonas, y especialmente en la que ahora estudiamos, hubo representaciones de grupos de animales tranquilos que nada deben de tener que ver cronologícamente con las conocidas de Roca dels Moros, Val del Charco, etc., atribuidas generalmente al comienzo del arte levantino.

.MAESTRAZGO CASTELLONENSE: Hay 27 conjuntos estudiados. En ellos existen 85 composiciones: 63 escenas y 22 grupos.

De esas **63 escenas, 43 son de caza** o relacionadas con ella, como la persecución de animales. **Treinta y cinco de esas composiciones cinegéticas son acumulativas,** lo que muestra el interés de los pintores que intervienen en segundo lugar, por participar en la composición de este tipo de

escenas. En doce escenas las presas son cápridos y en otras doce son cérvidos.

En seis casos la escena refleja la caza del jabalí. En **siete ocasiones tenemos falanges y posibles escenas de ejecución.** Hay otros temas muy originales como: transporte de heridos, danzas, rastreos de huellas, recogida de presas, etc.

En las composiciones acumulativas predominan los filiformes como elementos incorporados a los lugares donde existían otras figuras naturalistas, aunque ya vimos que era muy frecuente en El Civil y Saltadora que las figuras naturalistas estilizadas fueron incorporadas a los lugares donde hay figuras naturalistas.

Un tema característico de este área es la representación de falanges, que en todos los casos son de tipo filiforme. En este área hay siete ocasiones en las que aparecen, dos de ellas relacionadas con escenas que parecen estar representando ejecuciones. En los dos casos estas falanges se incorporan a restos muy deteriorados de figuras humanos naturalistas. En Cueva Remigia se encuentra una de las más claras evidencias de que los filiformes son posteriores al naturalismo, pues se pintaron en un desconchado del ciervo naturalista F-10B.

Hay **un caso de escena de monta** (Escena III del Cingle VIII), dudosa como casi todas ellas, y otra muy interesante en la que una persona transporta a un personaje asaeteado

(Escena II del Cingle VIII).

Los enfrentamientos humanos fueron representados en este área en tres ocasiones y debe haberlo sido en alguna más, pues hay varias agrupaciones de arqueros, especialmente en El Civil III que presentan algunos indicios, aunque en este momento sea difícil precisarlo.

En el análisis por zonas habría que señalar:

-Morella: En los **dos conjuntos** de esa zona sólo existen **tres escenas,** una de las cuales, la Escena II del Roure fué una de las mas interesantes composiciones de enfrentamientos armados. Sus figuras eran muy expresionistas. Las otras dos parecen relacionadas con temas cinegéticos, cuestión menos clara en la Escena I de Galería Alta de la Masía.

-B. Gasulla y Benassal: En los **ocho conjuntos** estudiados (algunos de ellos formados por varios abrigos: diez en El Cingle, seis en C. Remigia) encontramos **42 composiciones (32 escenas y 10 grupos);** diecinueve de esas escenas estan relacionadas con la caza y dieciseis de éstas son acumulativas, lo que habla ya de por si, predominando los filiformes en esas incorporaciones. Mención aparte merece el conocido "Jinete de la Gasulla", el cual rompe absolutamente con todas las composiciones conocidas. El "guerrero" no tiene cabida dentro del mundo cultural que reflejan en general las pinturas y, desde nuestro punto de vista, es un mero accidente que tiene el mismo valor que puedan tener las

inscripciones ibéricas de Cogul. Es decir: el lugar, dadas sus peculiaridades, invita a que un jinete cuya cronología puede ir desde la edad de bronce hasta el siglo XVII quede ahí representado, mostrando en esta ocasión su pintor una cierta sensibilidad al incorporarlo con una técnica plástica similar a las levantinas Como vemos en la Escena II de Saltadora VI (inédita hasta ahora), hubo otras representaciones que pueden responder a momentos muy alejados de las escenas de caza más típicas.

-Conviene señalar la importancia de las grandes figuras humanas naturalistas de Cueva Remigia, comenzando por el "asaeteado" de su cavidad I y siguiendo por las de la cavidad V. El planteamiento del escorzo (ladeado y posterior) de F-43 nos recuerda a la de la Escena I de El Arquero de Ladruñán, aunque en aquel caso el personaje fué menos estilizado. Una de las novedades interesantes de F-43 es que parece que ha habido utilización del relieve de la piedra para señalar sus nalgas, hecho absolutamente innovador.

-Valltorta: En los **diecisiete conjuntos** de Valltorta se pintaron **40 composiciones: 28 escenas y 12 grupos;** siendo veintiuna de esas escenas son acumulativas y otras tantas de tema cinegético: cinco con ciervos y siete con cápridos más tres de jabalíes y otros indeterminados. Hay dos escenas de trepadores, una posible ofrenda y otra posible ejecucion muy peculiar (Escena II de La Saltadora VIII).

En La Valltorta sucede un tanto como planteamos en Alacón. Podría decirse que determinados abrigos fueron principalmente la obra de un pintor, el cual pintó principalmente en ese abrigo, aunque plasmara alguna figura en otro lugar. Esto parece demostrarse en El Civil, Montegordo, Covetes del Puntal, Cingle de l'Ermita, Calcaes del Mata y La Saltadora. En todos ellos hay algunas figuras muy características que forman un conjunto, no volviendo a encontrar figuras semejantes en otros lugares. Esto podría tener alguna relación con la distribución organizada a la que ya hicimos mención cuando analizamos la zona de Alacón.

Hay pintores muy innovadores y uno de ellos es el que hace las figuras de gran tamaño de varios grupos de El Civil III, sobre las que más tarde se añaden otrás más dinámicas y más pequeñas, aunque de similares características formales. Alguna figura de similares características aparece en el lugar próximo de Tolls del Puntal.

Otro pintor muy innovador es el que pinta las especialísimas figuras de Les Covetes del Puntal, que como ya vimos emplea conceptos totalmente nuevos para plasmar los diferentes planos de los cuerpos de dos figuras desnudas, sin paralelos en otros abrigos.

-Borriol: No hay ninguna composición clara en la actualidad.

.MOLINA DE ARAGON: No hay composiciones.

.SERRANIA DE ALBARRACIN: **Se han estudiado 20 conjuntos y tan sólo en ocho de ellos se encuentran las 13 composiciones que hemos estudiado.**

Aunque los temas más conocidos de esta zona son las manadas de bóvidos, sus composiciones muestran una gran variedad temática y conceptual. Las escenas de caza son tres y dos de ellas son acumulativas, lo que contrasta con el número de escenas cinegéticas de otras zonas.

Los temas son innovadores, pues los équidos que son tan inusuales, aparecen aquí, en dos ocasiones, como únicos elementos de la composición y en otra asociado al parecer a un jimete. Son las escenas con équidos sujetos del Tio Campano, Dos Caballos y Doña Clotilde. Sólo hay otro lugar: Alacón, en el que algunos équidos más toscos todavía que éstos, parecen formar parte de composiciones. En nuestra opinión, están señalando la fase final de nuestros paneles, junto a los filiformes y, curiosamente aparecen tranquilos, atados, sujetos, etc. , indicando posíblemente su cronología alejada de las dinámicas escenas de caza de otros lugares.

En algunas escenas se observa una maestría inusual (Escena III de Los Toros del Navazo). La presa a la que se dirige uno de los arqueros, tiene, como él mismo, la huella del buen hacer de su pintor. La postura en la que plantea al

animal -posiblemente abatido- está plasmada con buenas proporciones, lo cual parece complicado en una figura pintada cabeza abajo. Son nexos de unión inusuales con algunas de las representaciones de este tipo de La Gasulla.

Otros temas innovadores son "las ciervas bebiendo" del Abrigo Contíguo a Paridera de las Tajadas, la escena de danza (¿ritual?) del Pajarejo, y la caza de bóvidos planteada en una escena acumulativa. No podemos olvidar tampoco la variedad formal y conceptual de sus figuras humanas, las cuales varían de uno a otro abrigo, y son muy diferentes en unos y otros abrigos. Algunas de ellas son muy expresivas a pesar de su tosquedad, lo que es especialmente notable en El Arquero (Callejones Cerrados) y en El Abrigo de Lázaro, los cuales presentan paralelos en su planteamiento, posición, estructura de su cuerpo, etc.

El pintor que realiza las figuras de los arqueros estilizadísimos de Doña Clotilde es otro innovador notable. Su expresionismo no busca la sensación de movimiento a la que estamos acostumbrados, y ello choca tremendamente al observador. No parece que su realizador pintara en otro abrigo, aunque, posíblemente, lo hiciera en el mismo abrigo en diferentes ocasiones, pues aparecen figuras muy semejantes incorporadas en varios casos por parejas.

Las figuras de ciervas de Paridera de las Tajadas y del Contiguo a Paridera de las Tajadas tampoco tienen paralelos

evidentes ni en esta, ni en otras zonas.

SERRANIA DE CUENCA: De los tres conjuntos estudiados, sólo en uno de ellos existe una composición.

El tema es una captura a lazo de un équido bastante tosco, lo que a nivel conceptual le aproxima a la vecina zona de Albarracín.

.ZONA VALENCIANA (AL NORTE DEL JUCAR: **De los cinco conjuntos estudiados existen 4 composiciones, todas ellas situadas en el Abrigo del Ciervo.** Dos de ellas son escenas cinegéticas y dos son grupos de arqueros sin actividad definida. En general son figuras cuidadas y de marcado caracter naturalista.

VI

CONLUSIONES GENERALES

6.CONCLUSIONES GENERALES.

Este trabajo ha servido para observar algunos comportamientos de los pintores que, a menudo son muy específicos en cada zona, e incluso en cada abrigo, pero hay cuestiones de caracter general que conviene señalar.

6.1.- LOS TEMAS.

ESCENAS DE CAZA:

Las composiciones sirven para afirmar taxativamente que los pintores de las distintas fases estilísticas valoraron principalmente su mundo cinegético. De las **ciento sesenta y cinco** escenas estudiadas (incluimos las de Los Chaparros) **sesenta y tres** recogen este tema. Cuatro más se relacionan con la captura, y el tema de otras cuatro es preferible clasificarlo como de persecución de animales, aunque es evidente que la misma se asocia a la caza.

De las sesenta y tres escenas de caza, cuarenta y nueve presentan indicios de acumulación. En tres casos ésto no queda reflejado con tanta claridad.

No ocurre lo mismo con las escenas de captura de animales, ya que las cuatro que conocemos parece que fueron realizadas de una sola vez.

Sólo una de las cuatro escenas de persecución plantea problemas, las otras tres parece que se hicieron en un mismo momento, sin que existieran acumulaciones posteriores.

No existen datos cronológicos suficientes para señalar el nacimiento y la evolución de las fases del Arte Levantino, pero el hecho de que sus pintores reflejen de un modo tan generalizado temas cinegéticos, indica su relación cotidiana con esta actividad y su mínima valoración de otras actividades. Todo parece indicar que estamos ante gente de con una preferencia bien definida, lo que no excluye que tuvieran otros intereses y modos de supervivencia, que no tuvieron, probablemente, igual interés.

No se refleja en ningún caso a mujeres dedicadas a la caza, y tan sólo en un caso, en Els Cavalls, podría estar participando un niño en este tipo de actividad, como ya señalamos.

ESCENAS DE RECOLECCION:

No existe en toda la zona estudiada una sola escena de la que se pueda hablar, con rigor científico, como una escena de agricultura.

Todas las escenas en las que los personajes parecen estar recolectando tienen dificultades de interpretación. El hecho de reproducir una actividad tranquila requiere unas posturas estáticas, que dificultan la expresión, al estar

realizadas mediante una tinta plana. Es un problema que no existe en las representaciones cinegéticas, al poder representar las piernas de las figuras en posturas indicadoras de su ritmo y actividad.

Aunque se encuentra fuera del área estudiada, incidiremos sobre el estudio de un conjunto calificado como "escena de vareo" o de "incipiente arboricultura" en La Sarga que ha sido estudiada por Fortea y Aura; y asociada a otras escenas de recolección (FORTEA, J. y AURA, E., 1987, Pp. 97-120), cuestión que, como ellos suponen, tiene dificil demostración. No sabemos cuales son las características que en su opinión debe tener un conjunto de figuras para ser considerada como escena, pero sometiendo el conjunto a un análisis basado en la nuestra, es dificil aceptar que en La Sarga Ib exista una escena.

El conjunto es, sin duda, muy sugestivo, especialmente por encontrarse en uno de los abrigos que aportan datos de importancia para el estudio de la evolución del arte levantino en esa zona, pero sus figuras no nos proporcionan la información que necesitamos, para aceptar sin dudas la relación entre los supuestos árboles y los arqueros situados a su derecha. El paralelo planteado por esos mismos autores respecto a Doña Clotilde, por la presencia de otro arboriforme, más claro en aquel caso, y de arqueros situados cerca de él, es evidente. No deberíamos ir mucho más allá en nuestra opinión.

Ni en aquel caso, ni en éste, las actitudes de los arqueros indican que éstos se encuentren realizando ninguna actividad recolectora o agrícola. Podemos ver que los de la Sarga se dirigen hacia la izquierda, lo que fué especialmente evidenciado en F-4. Este personaje lleva, como F-3 y F-2, su arco y sus flechas en la mano, en una postura que, no parece relacionarse con un momento de tensión. No apuntan a ningún animal, pero el más completo de ellos (F-4) podría estar corriendo, o empezando una carrera. La posición de brazos separados del cuerpo es muy común en arqueros en movimiento.

El motivo de su carrera o su movimiento no ha sido evidenciado, pero podemos decir que no existe un sólo arquero en la zona que hemos estudiado en éste trabajo que se relacione con algo diferente a la caza o la lucha. Asociarlos con los supuestos árboles por su proximidad, nos parece al menos arriesgado. Establecer relaciones con Doña Clotilde, que vayan más allá de la existencia próxima de arqueros y arboriformes también. Necesitaríamos para ello que la postura de alguno de estos personajes evidenciara este hecho. Unos pintores con tanta calidad técnica y tanta minuciosidad como los que realizaron F-4 y F-3 hubieran podido representar, si ésta hubiera sido su intención, a alguno de estos personajes realizando una actividad recolectora o, al menos, dejar plasmada de un modo más claro su asociación con los arboriformes, como vemos en por ejemplo en algunas de las figuras de Los Trepadores, a los que estos mismos autores hacen referencia. En esos casos, las manos y los pies de las

figuras estan en posiciones lógicas respecto a los elementos vegetales y sus posturas son bastante coherentes.

ESCENAS RELIGIOSAS.

No tenemos datos muy evidentes para clasificar como "religiosas" o "rituales" a aquellos conjuntos a los que frecuentemente se ha intentado clasificar como tales. Casi todas las escenas en las que se plantea la posibilidad de que estemos ante este tipo de temas presentan graves problemas, como hemos visto cuando las analizábamos (Escena V del Polvorin, Grupo I de Cueva Remigia IV, Escena II del Cingle de l'Ermita IV, y la Escena I del Pajarejo). No obstante hay que valorar, probablemente, como mágica la capacidad de expresarse mediante el arte ante la ausencia de la palabra, en este caso escrita, y la capacidad instantánea de transmitir la idea contenida en la representación (LEROI GOURHAN, A., 1964, P. 275).

ESCENAS DE DANZA: Aparecen de modo desperdigado. Hay una dudosa en Muriecho, otra en Cogul. Hay otras probables en Cueva Remigia IV, y en el Pajarejo. Salvo la de Cogul que es quizá la más clara, el resto se formaron con figuras atípicas y toscas, lo que podría indicar que se pintaron en un momento tardío. No contamos, salvo el caso de Cogul, con otra composición con figuras de características naturalistas (más o menos estilizadas).

ESCENAS DE EJECUCION.-Determinados temas, como sucede con las ejecuciones, se concentran principalmente en la zona de Castellón, especialmente en el Maestrazgo (Escenas VIII y IX de Cueva Remigia V, Escena I de Saltadora VIII), aunque hay otras escenas que podrían estar representando un tema similar (Escena I de El Cerrao). Por otra parte es la zona del Maestrazgo la que reune mayor número de escenas en las que aparecen grupos organizados que luchan y se enfrentan (Morella, Les Dogues, El Cingle de la Gasulla). Esta es, al mismo tiempo, la zona más rica en composiciones, y todo ello unido parece altamente significativo respecto a la importancia que el Maestrazgo tiene para el conocimiento del arte levantino.

La importancia de las escenas de La Gasulla y La Valltorta tanto a nivel cuantitativo, como cualitativo es notable; especialmente las de La Gasulla y del área que la circunda. La riqueza temática, la variación de conceptos estilísticos, el dominio técnico de algunos de sus pintores, así como su capacidad innovadora, hacen que la zona de Gasulla-Valltorta y sus alrededores formen el foco más importante de arte levantino entre el Pirineo y el Jucar.

Junto a las escenas de ejecución hay que hablar de las falanges, dado que se relacionan en varias ocasiones. **La zona en la que se pintaron más falanges es el Maestrazgo. Las escenas de lucha y las falanges hablan indudablemente de una mayor organización social de la que encontramos en otros**

lugares.

Son doce las composiciones que en esa zona muestran dicha organización: tres de enfrentamientos humanos, cuatro de falanges y cinco ejecuciones (una de ellas con problemas de interpretación). En todas ellas los filiformes son dominantes, aunque en algún caso como en la Escena I del Cingle VIII, las figuras naturalistas y naturalistas estilizadas fueran previas.

ENFRENTAMIENTOS HUMANOS:

Los enfrentamientos humanos a los que nos acabamos de referir al hablar de las falanges y de las escenas de ejecución, se encuentran concentrados en el Maestrazgo y sus estribaciones (cuatro casos) además de un caso que plantea mayores problemas en Alacón (Escena I de Los Trepadores).

Aunque son muy conocidos, son muy pocas las representaciones que recogen esta actividad. Todas ellas son de una gran plasticidad, aunque como señalamos al analizarlos, también en ellas encontramos incorporaciones a su núcleo principal (El Cingle y Les Dogues), siendo a menudo dificil ver en éste tipo de composiciones cual fué el orden en el que se incorporaron sus personajes.

.ESCENAS DE MONTA: Son siempre insólitas y en general son también difíciles de analizar, como hemos ido comentando al estudiarlas, por la tosquedad con que se resolvieron sus

figuras (Escena I de Los Borriquitos en Alacón, Escena IV de Cañada de Marco, Escena III del Cingle VIII). La más cuidada de todas ellas parece que es la del Jinete de la Gasulla, aunque estudios en curso sobre esta figura recomiendan que sigamos siendo muy cautelosos. Temas afines son los del arquero que parece mantener las riendas de un équido en Doña Clotilde, el cual incluimos en el siguiente apartado, y las dos escenas de Albarracín en las que varios équidos aparecen sujetos.

.CAPTURA DE ANIMALES POR MEDIOS DIRECTOS: Son tan sólo cinco los ejemplos de este tipo de capturas. Una de ellas en Muriecho, donde se atrapa directamente a un ciervo. Esta composición no tiene más que un paralelo en El Polvorín, donde un personaje atrapa a un cáprido por un cuerno. En las otras tres ocasiones se ha empleado una especie de lazo, que aparece entre las manos del personaje y la cabeza del animal (El Polvorin, Selva Pascuala) y, en una de ellas (Doña Clotilde), parece que el arquero sujeta lo que podría ser una rienda. Otro caso de captura directa es la Escena III del Cingle VI, en la que un personaje parece rematar directamente a un cuadrúpedo que tiene tumbado en el suelo. Tanto este tipo de composiciones como las anteriores (¿monta?) son las que podrían relacionarse, en algún caso, con la domesticación de animales, llevando la información mucho más allá de lo que sus imágenes nos proporcionan. Existen hipótesis sobre la domesticación del caballo en la Península desde un momento "protonelítico" Cova Fosca

(OLARIA, C., et alii, 1988, p. 311) y, para el Neolítico en Castillejos de Montefrío (ARRIBAS, A. y MOLINA, F., 1979, pp. 152-168), no obstante este tema necesitaría un detallado estudio que escapa por el momento a las posibilidades de este trabajo, ya de por sí demasiado extenso.

OTROS TEMAS: El resto de temas aparece de modo puntual y con una distribución muy aleatoria. Entre esos temas puntuales tenemos: un **enfrentamiento entre un jabalí y un lobo** y una **posible escena doméstica** (ambas en El Povorín). Otro caso muy original es la Escena II del Cingle VIII, en la que **un personaje transporta a un humano asaeteado.** También tenemos un caso en el que **unos diminutos personajes parecen recoger a un équido y un personaje probablemente muertos** (Escena II de Saltadora VI). En otra (Escena I de Saltadora VII), **un personaje parece jugar con un pequeño animal.** En la Escena V de El Civil III tenemos la única composición en que parece que se represento de un modo más claro un elemento de un **paisaje;** hemos visto en algunas escenas "arboriformes" que pueden representar la voluntad de incorporar elementos de paisaje, pero dada la ausencia de una evidente relación con los personajes con los que aparecen en los paneles, es casi siempre dificil hablar de intento de representación de un "paisaje" (La Sarga o Doña Clotilde). Las dudas respecto a los Trepadores son menores, pero, en todo caso, en la Escena de El Civil III tenemos, como ya analizamos, suficiente base para pensar que se pintó un arbusto detrás del arquero que está cazando a un cáprido, incorporando de ese modo un

elemento nuevo.

Hay que señalar que en todas estas peculiares composiciones de atípicos temas el concepto estilístico dominante es tosco, salvo en el caso de El Civil III, lo que dada la evolución de estos conceptos, deben ser composiciones de unos momentos muy tardíos que guardan poca relación con el mundo cinegético en el que el arte levantino se encuentra inmerso.

Hay unos paralelos importantes entre el planteamiento de esta pequeña escena de El Civil y la conocida escena de caza de cérvidos de Els Cavalls.

6.2.- CONCLUSIONES A PARTIR DE LA RELACION ENTRE LOS LUGARES CON PINTURAS Y LOS YACIMIENTOS ARQUEOLOGICOS.

La relación entre pinturas y materiales de excavación no es segura en ninguno de los yacimientos que han proporcionado material arqueológico, ni siquiera en los que hemos excavado, pero, aún así, hay que señalar que, especialmente en los yacimientos bajo aragoneses, parece que hay una coicidencia respecto a la ocupación zonal de los abrigos levantinos y los yacimientos con un nivel epipaleolítico final bien representado, sobre el que, en ocasiones, aparece un nivel cerámico: Botiquería, Costalena, Els Secans, El Pontet y el Abrigo de Angel. Las novedades que esta zona está aportando al conocimiento del tránsito entre el Epipaleolítico y el Neolítico comienza a ser importante y está siendo debidamente valorada (UTRILLA, P., 1990, pp. 61-63).

Esa misma coincidencia zonal existe al parecer en la zona catalana (VIÑAS, R., 1990, Pp. 116-117), aunque hay que considerar que tambien existe en esa zona la misma coincidencia entre la ocupacion de los abrigos levantinos y algunos yacimientos con Magdaleniense final (FULLOLA, J.M. y ARGÜELLES, P.Gª, 1987, pp. 237-241), así como con los llamados "talleres de silex" de presumible cronología neolítica.

Habría que recordar que a pocos metros de Cueva Remigia y de El Cingle (Gasulla) se encuentra Cova Fosca, enclavada

en una de las zonas de mayor interés, dada la concentración de abrigos, la calidad de sus pinturas y el largo uso que se hizo de ella, como ya vimos. En Cova Fosca parece que existen niveles de ocupación que ocupan desde el 7510 (+ -160) al 3765 (+ - 80) b.C. (OLARIA, C., 1988), sólo queremos señalar que el mundo precerámico está ahí presente, y que aunque la cueva ha presentado muchos problemas, discutidos por otros autores, parece que fué ocupada en varios periodos. C. Olaria había estudiado con anterioridad la ocupación neolítica de la zona castellonense, viendo que a menudo es coincidente, en su opinión, con la de los pintores levantinos (OLARIA, C., 1980. pp. 31- 87). No obstante la información que aparece en el trabajo al que aludimos parece mostrar que este hecho está mejor representado en la franja costera que en la sierras interiores castellonenses, en las que contamos con conjuntos tan importantes como La Gasulla, La Valltorta, Benassal, y Morella.

Otros materiales sin contexto estratigráfico conocido han proporcionado determinada información: entre sus niveles de ocupación hubo alguno perteneciente a fases de tradición epipaleolítica. El estudio realizado por Fortea de estos ajuares no será sin embargo muy útil para conocer la relación entre ajuares y pinturas, como señaló P. Utrilla (UTRILLA, P., 1974, p.325).

De ese modo, **los conjuntos de componente geométrico en zonas con arte levantino, según Fortea** (FORTEA, J., 1974, pp.

241-245), aparecieron en Roca del Moros, Barranco de la Valltorta, Cocinilla del Obispo y Doña Clotilde, a los que adjudicaba una cronología que podia cubrir un periodo entre el Neolítico al Eneolítico, a pesar de que observaba la influencia de una tradición epipaleolítica.

Los conjuntos de componente no geométrico en zonas con arte levantino, aparecieron según el mismo autor en las zonas de El Mortero y Cerro Felío, así como en la de El Pudial y en los abrigos de Val del Charco, y los situados en Mazaleón (Las Caidas de Salbime y Els Secans). Tambien citaba el Barranco de Calapatá, y las zonas de El Navazo y Las Balsillas en Albarracín.

El material que pudo estudiar procedente de esos lugares era caótico y las atribuciones antiguas imaginarias, siendo clasificadas por Fortea como **no epipaleolíticas en sentido cronológico ni cultural y atribuibles en general a un periodo Eneolítico-Bronce** (FORTEA, J., 1974, pp. 244-257). No obstante reconocía, ya entonces, la presencia del Epipaleolítico en la zona en el yacimiento de Sol de la Piñera (Fabara).

La investigación ha avanzado en este terreno desde que Fortea se preguntaba si esa cronología que el proponía era la cierta (FORTEA,J., 1974). Entendemos esas dudas, puesto que alguna información antigua, habla por ejemplo de los materiales de Els Secans, que Huguet donó a Cabré: "de dorso

muy retocado y forma semilunar", que según sus comentarios era de tamaño y tipo microlítico (CABRE, J. y PEREZ TEMPRADO L., 1921, pp. 8-9).

Ha habido nuevas excavaciones y nuevos hallazgos de arte rupestre en esas zonas aragonesas, a las que antes nos referíamos, y el panorama del tránsito entre el epipaleolítico final y el neolítico de tradición epipaleolítica parecen fundirse en el Bajo Aragón, al tiempo que los yacimientos de arte rupestre siguen surgiendo en esa zona en los últimos años.

Coincidimos con I. Barandiarán y A. Cava cuando analizando las distintas posibilidades de la evolución de estos periodos en la zona aragonesa-catalana afirman que:

"...hay que reexaminar todos los datos del tema, partiendo de rigurosos y abundantes controles arqueológicos (de estratigrafías y colecciones) antes de afrontar cuestiones más complejas de áreas, protagonistas y móviles de los procesos culturales. Discernir si es tanto lo que diferencia los registros arqueológicos de los distintos yacimientos y tan significativos como para adscribirlos a diversos modelos culturales".(BARANDIARAN, I. Y CAVA, A., 1990, pp. 189)

Barandiarán y Cava, excavadores de los dos yacimientos epipaleolíticos principales de la zona bajoaragonesa se

preocupan por "...el riesgo de elevar matices de tipología a nivel de categorías culturales; de apoyar en datos aleatorios (por lo poco significativos) argumentos que justifiquen diferencias o cambios trascendentales". (BARANDIARAN, I. Y CAVA, A., 1990, pp-187).

Alguna revisión sobre estos materiales tiene especial interés (JUAN CABANILLES, J. 1985, pp. 9-30). J.Juan Cabanilles señala la vigencia que mantiene la periodización de Fortea para los niveles precerámicos, aunque reconoce que Botiquería y Costalena "permiten acercarnos a una mejor comprensión del hecho lítico del Epipaleolítico reciente, por la información que aportan sobre ciertos aspectos que la relativa precariedad material de Cocina podía pasar por alto..." (JUAN CABANILLES, J., 1975, p.17)

En un trabajo de Barandiarán y Cava se señala que:

"La tipología lítica del Neolítico en estas zonas (sea el litoral levantino o el interior de la cuenca del Ebro) nos parece básicamente tributaria del Epipaleolítico geométrico precedente, pudiendo atribuirse las diferencias advertidas en sus lotes a las funciones desarrolladas en los sitios, que deben ser distintas en los casos de Or y Chaves o en los de Botiquería y Costalena. No parece, por otra parte, que el reducido efectivo de geométricos del horizonte IV de Cocina (9 en total: 4 segmentos, 3 trapecios, 2 triángulos) permita apoyar con fuerza ninguna hipótesis de renovación trapezoidal (BARANDIARAN, I. y CAVA, A., 1990, p.195). Otro yacimiento,

la Cueva de Zatoya, estudiada por uno de estos autores, deberá ser tenida en cuenta, aunque quede alejada de la zona levantina, como yacimiento clave para el estudio de la evolución del mundo cazador-depredador.

Haciendo referencia a las industrias neolíticas de algunos de los yacimientos que sirven como modelos (Botiquería y Costalena), plantean que el hecho de que aparezca en ocasiones evidencia de que los habitantes de un determinado lugar estuvieran más dedicados a tareas ganaderas o agrícolas, como sucede en Or, no es indicativo de que no se dedicaran con la misma intensidad a la caza y la recolección.

También defienden que el hecho de que las evidencias de una importante actividad cinegética en Botiquería y Costalena sean más claras no nos impide pensar que sus habitantes pudieran ser agricultores y pastores en otros periodos del año (BARANDIARAN, I. y CAVA,A., 1990, p.197).

Son cuestiones que reflejan las mismas dudas que surgen de un trabajo centrado en el estudio del arte levantino de la zona. Seguimos necesitando mayor base para nuestras hipótesis. Los estudiosos de estos temas trabajamos en todos los frentes que nuestra disciplina nos permite, para intentar conocer el mundo de los pintores levantinos y el tránsito desde el último mundo de los cazadores-depredadores a la neolitización.

No insistiremos demasiado sobre la dificultad de establecer cronologías respecto a lo que, de modo genérico, llamamos arte levantino. Otros autores ven menos problemática esta cuestión. Así M. Hernandez ha recordado en los últimos años la importancia de los paralelos entre las decoraciones macroesquemáticas y las cardiales (Neolítico antiguo), para fechar dichas pinturas y las representaciones levantinas de la zona, a partir de la información que proporcionan algunas superposiciones tan significativas como las de La Sarga o la figura naturalista superpuesta a un desconchado en una figura macroesquemática. Admitiendo la importancia de estos hechos, debemos insistir una vez más en el hecho de la aparente perduración del concepto naturalista. Tan sólo eso.

Las superposiciones estudiadas en una zona muy alejada de la zona en que aparece el macroesquemático, parece apuntar a esa perduración, y ésto es un dato a tener en cuenta. Si hay pintura naturalista siempre, si la zona al sur del Jucar parece responder a otro comportamiento pictórico como parece, y si, además, el macroesquemático no aparece en la zona en la que encontramos los más importantes conjuntos naturalistas, todo invita en nuestra opinión a la prudencia.

Todo lo que hemos llamado arte levantino no puede reducirse a un grupo, ni tampoco podemos hacerlo con todo el arte de concepto naturalista incluido en el levantino. E s posible que gran parte del arte levantino sea neolítico, pero no generalizaríamos la idea de que en todas las zonas ese

período sea el que marque su origen. Un dato a favor de esa cronología neolítica es el material hallado en alguno de los abrigos de la zona de La Valltorta, donde, como sucede en El Cingle de l'Ermita, se encontraron materiales con paralelos con los de Cocina IV.

En la introducción de este mismo trabajo ya quedó planteado el problema que supone el que se haya pensado que las plaquetas de Cocina (Epipaleolíticas) sean sincrónicas de las pinturas parietales de la misma cueva (FORTEA, J., 1976, p. 124). Pericot no estudió profundamente el conjunto parietal (PERICOT, L., 1945, pp. 54, 68 y 69), y la única reproducción que conocemos es la que Fortea publica en el trabajo citado de 1976. En él nos dice que habiendo consultado los diarios de Pericot, puede asegurarse que las pinturas estaban cubiertas por niveles cerámicos, lo que indica claramente que las pinturas cubiertas por unos niveles fértiles son indiscutiblemente anteriores a ellos.

Pericot aportaba en su publicación algunos comentarios de interés:

"...en relación con las pinturas, hemos de referirnos a los vestigios de figuras, al parecer de animal una de ellas, en rojo, pintadas en la pared de la cueva. La pátina y el humo que han recubierto estos muros laterales impiden su exacta apreciación. La altura a que se encuentran las coloca al nivel del brazo de un supuesto artista, cuando el suelo de

la cueva se encontraba en la segunda etapa de las tres que hemos señalado en el yacimiento. (PERICOT, L., 1945, P. 54).

De este comentario se desprende, indudablemente, que se pintó, en su opinión, desde su nivel II, nivel acerámico e infrapuesto al primer nivel, considerado neolítico por Pericot.

El hecho de que en el calco de Fortea se observe un cuadrúpedo naturalista y, posíblemente, un arquero, situado este último en la parte superior del conjunto, parece indicar que el paralelo entre las plaquetas de Cocina y estas pinturas no puede sostenerse, y que aquellas figuras cubiertas por niveles cerámicos son anteriores a esos niveles. Siendo de ese modo la ocupación anterior epipaleolítica deberíamos pensar que en Cocina, durante el Epipaleolítico final, se estuvo trabajando con dos tipos de conceptos: el que aparece en las plaquetas (lineal-geométrico) y otro de caracter naturalista asimilable a lo que genéricamente llamamos Arte Levantino. En definitiva, lo que hemos estado buscando intensamente, parece que lo hemos tenido hace mucho tiempo a nuestro alcance.

Pericot escribía que en la excavación de 1943:

"En muchos lugares de la parte excavada se suceden sin interrupción los niveles (Lam. ID). Esto y la presencia de microlitos constante dentro de sus variedades, los microlitos de silex greométricos, limitan cronológicamente y dan unidad

cultural al yacimiento. Este representa, pues, unos milenios de habitación de la cueva por unas mismas gentes, que evolucionan o reciben influencias del exterior sin abandonar del todo su industria y su manera de vivir tradicionales". (PERICOT, L., 1945, P. 8).

Parece que de éste comentario se desprende esa importante idea de continuidad cultural que parece observarse en otros yacimientos de similares características, y es importante valorar el que Pericot incidiera de un modo tan claro en este yacimiento clave, que todavía puede aportar luz sobre muchos de nuestros problemas.

La dificultad de encontrar unas pinturas cubiertas por niveles fechados, a la que se refería P.Utrilla (UTRILLA, P., 1986-1987, P. 326), fué vencida hace algún tiempo, aunque no hayamos sabido valorarla.

Ante la falta de referencias seguras, P. Utrilla analizó las asociaciones de abrigos pintados y materiales hallados en los abrigos o en las proximidades, valorando especialmente aquellos que tenían en su opinión una sola fase pictórica y un momento cronológico más claro, frente a aquellos que tuvieran fases diferentes en sus pinturas o en sus materiales.

Su hipótesis dió un resultado confuso como ella misma preveía, pero se inclina por una valoración en la que las

pinturas levantinas que estudia comienzan en el neolítico con geométricos (Plano del Pulido, Cocinilla del Obispo, Cogul, Valltorta, Doña Clotilde y Huerto Raso), sigue en un neolítico con grandes foliáceos de base convexa (Calapatá), continua en el Eneolítico con foliáceos y pedunculados (Valltorta, Alacón, Albalate -Los Chaparros-, Alcañiz y els Secans).(UTRILLA, P., 1986-1987, pp. 323-339).

Es una hipótesis atractiva, pero habría que señalar que el contenido de la mayor parte de estos abrigos no parece sincrónico, como hemos ido señalando en el texto, y que desde 1986 hay nueva información proporcionada por algunos de los yacimientos como Els Secans, El Pontet y el Abrigo de Angel, en el que la fase del epipaleolítico final está presente, lo que en el Abrigo de Angel es especialmente importante, al contar con cinco fechas de C-14 que señalan un periodo de ocupación acerámico situado, una vez realizado un primer ajuste de las fechas a las que aludimos en la primera parte de esta tesis, entre el **6.280 y el 5790 b.C.**.

Sobre esa fase (unidades estratigráficas 8 y 13) existen varios contextos, por el momento sin fecha, y de poca potencia, con algún elemento cerámico, en los que permanece un material microlítico muy semejante al de los conjuntos fechados. El nivel cerámico tiene, no obstante, mucha menos potencia que los acerámicos.

Dado que, como ya vimos en su día, existen varias fases en las pinturas del Abrigo de Angel, podríamos pensar que las más antiguas deben relacionarse con los contextos acerámicos y fechados del yacimiento, dado que tambien ellos pertenecen a la fase más antigua de la ocupación del yacimiento.

Fechas y contextos señalan un nivel intensivo en un abrigo que sirve de modo contínuo como resguardo habitable durante unos trescientos años, y en cuyas paredes se pintó en fases sucesivas. La característica pictórica más interesante es, en este lugar, como ya hemos comentado en otras ocasiones (SEBASTIAN, A., 1989), la presencia de arqueros muy característicos y de muy buen estilo (pintados en dos fases). Tenemos en definitiva dos evidencias importantes de la presencia de un mundo cinegético por dos vías: la pictórica y la material.

De una de sus fases pictóricas nos quedan dos arqueros naturalistas estilizados de gran tamaño y buen estilo, aunque están muy destruidoso: F-4 y F-5. La siguiente viene marcada por la presencia de otro arquero naturalista estilizado expresionista mucho mejor conservado y de menor tamaño (F-6).

En el abrigo se pintó un cuadrúpedo naturalista (posible bóvido) que está en muy mal estado, a pesar del lugar más protegido en el que se encuentra. Probáblemente se relacione con el primer momento de ocupación del abrigo, dificil de determinar con seguridad por el momento. En la última fase se

debió pintar el pequeño bóvido bastante tosco, situado a la izquierda de los arqueros, dado su buen estado de conservación, y la mayor tosquedad conceptual que presenta.

Los intentos de fijación de fechas más antiguas para nuestro arte levantino, planteadas por otros autores que intentan enlazar las fases finales del arte paleolítico con la aparición del levantino, no parece que tengan en la actualidad suficiente base en las que apoyarlas (BELTRAN, A.. 1990, p. 127).

Admitiendo que haya una continuidad del concepto naturalista en ciertas plaquetas, como las de Tossal de la Roca, San Gregori, Cova Matutano, El Barranc y el fragmento de hueso de Cendres, su planteamiento de figuras generalmente aisladas o dificilmente asociables y su soporte, las separan conceptualmente del arte levantino.

Hay que recordar que las de La Roca provienen de un material revuelto por clandestinos y posteriormente cribado por su excavadora (CACHO, C., 1987, p. 40), planteando que las plaquetas de La Roca podrían incluirse en un Pleistoceno Final o principios del Holoceno, mientras que los del Barranc sería mejor considerarlos de un Magdaleniense III-IV.

Por otra parte V. Villaverde considera que el fragmento de hueso de Cendres con una representación de una cierva podría pertenecer a un Magdaleniense superior final "cerrando

un ciclo artístico que, por cronología, no quedaría excesivamente alejado de la plaqueta de San Gregori", y próximos a la de el nivel VI de Mallaetes, con una cronología de 10.370 + - 105 B.P. en un contexto Epipaleolítico microlaminar que tambien tiene paralelos en La Roca (VILLAVERDE, V., 1985, pp. 7-14).

El vacío cronológico sigue al parecer existiendo si tenemos en cuenta las fechas que proporciona la principal y continuada ocupación del Abrigo de Angel.

J.Mª Fullola y R. Viñas han sugerido en los últimos años que los numerosos materiales recogidos al pie de las pinturas de La Pietat pueden relacionarse con los que aparecen en los "talleres" de La Valltorta, los cuales enlazan culturalmente con las características del Epipaleolítico llegando al Eneolítico en su opinión, y pueden ayudar a pensar en la cronología de esas pinturas:

"En ce qui concerne l'outillage lithique, il faut remarquer la récolte de 5.400 éléments en silex (avec 750 pièces retouchées) au pied des grottes et abris ornés d'Ulldecona; leur valeur est trés importante et si nous voulons rechercher la filiation culturellede l'art levantin.

Nous pouvons relier la typologie de cet ensemble à celle des ateliers de La Valltorta, qui font penser à un racine d'Epipaléolithique géométrique (Fortea, 1973), avec des

prolongements pendant les néo-énéolithiques" (FULLOLA i PERICOT, J.M. y VIÑAS, R., 1988, P.127).

Coincidimos con M. Hernandez cuando afirma que llevarlo hasta el I milenio, apoyandose en la representación del jinete de la Gasulla, tampoco parece un argumento sólido. Hemos comentado este tema en este mismo trabajo y la cuestión parece evidente. Es tambien razonable que este mismo autor plantee que la valoración de la caza puede llevar a gentes de economía productora a tener interés por realizar este tipo de representaciones (HERNANDEZ, M., 1990, p. 152), el problema es que no lo tengan por representar en ningún momento una escena que recoja una actividad relacionada con su supuesta economía agrícola. También coincidimos con él cuando afirma que la existencia de escenas y la presencia humana en el arte levantino, siguen siendo las características que le separan del arte paleolítico, aunque en éste último encontremos "asociaciones " (HERNANDEZ, M., 1990, pp. 149) y antropomorfos. Desde nuestro punto de vista la voluntad narrativa puede estar implícita en muchas de estas asociaciones, aunque los conceptos manejados por los artistas paleolíticos no llegaran a resolverla con absoluta claridad en sus obras en muchas ocasiones.

No tenemos un nexo de unión cronológico ni conceptual entre uno y otro arte, y las fechas pueden variar de unas zonas a otras, dados los problemas que hemos ido planteando. Tampoco contamos con una fecha anterior al último tercio del

BIBLIOTECA

septimo milenio b.C. que podamos relacionar con un mínimo de coherencia en ninguna de las zonas con representaciones levantinas.

En la zona oscense y en la zona valenciana (al sur del Jucar) los yacimientos más próximos a los abrigos con arte levantino son más frecuentemente de un periodo neolítico, y las evidencias epipaleolíticas no han sido hasta ahora suficientemente representativas, si exceptuamos el caso de La Cocina. Los hallazgos antiguos y descontextualizados de la Valltorta presentan mayores problemas, aunque su relación geográfica con las estribaciones del Maestrazgo y los paralelos pictóricos conceptuales aconsejan intensificar las prospecciones y seguir estudiando su relación cronológica y cultural con el Bajo Aragón.

Probablemente en este momento exista la posibilidad de que se puedan realizar análisis similares a los llevados a cabo recientemente en Altamira, Castillo y Niaux. El Centro de Reactividad del C.N.R.S. de Gyf-sur-Yvette ha llevado a cabo unas experiencias nuevas de análisis, estudiando a través de la espectrometría de masas en un acelerador de partículas, unas muestras de pintura de esas cuevas, que han proporcionado nuevas fechas de C-14 de los lugares señalados (VALLADAS, H. et alii, 1992, pp. 68-70). Esto posibilita la fijación de unas fechas más afinadas que probáblemente obligaran a llevar a cabo algunas revisiones. Este tipo de análisis podría efectuarse con muestras de representaciones

levantinas, puesto que en el pigmento de alguna de ellas -las de color negro o negruzco- el carbón, al menos, debe estar presente y no hay que descartar que existan en su composición otros materiales orgánicos. En nuestra opinión, habría que comenzar a plantear la posibilidad de matizar nuestras cronologías a través de este método.

El mundo cazador de esos periodos finales del Epipaleolítico y los de un Neolítico - Eneolítico en los que la caza sigue teniendo una gran importancia, ha sido el centro de atención de importantes trabajos.

Existe, a este respecto, una amplia bibliografía sobre estos temas. Habría que destacar, por ello, que el mundo anglosajón ha planteado hipótesis de gran interés sobre la transición a una economía productora y los motivos que debieron potenciarla.

Aunque por problemas obvios no hayamos entrado más profundamente, en este momento, en dicha temática, como hubieramos deseado, no queremos dejar de mencionar algunos trabajos que nos han servido de guía general. Algunos de estos polémicos análisis, nos permitieron conocer distintas tendencias teóricas : el epipaleolítico europeo (BONSALL, C., 1985; ZUELEBIL, M., 1986) las definiciones de sistemas sociales (RADCLIFFE BROWN, A.R.,1949 RENFREW, C., 1984, CAMPBELL, B., 1985 y HARRIS, M., 1986), el estudio de las delimitaciones territoriales de las economías cazadoras-

recolectoras (LEE, R.B., 1969 e INGOLD, T., 1981), los recursos económicos y los modelos de intercambio (RENFREW, C., 1969; EARLE, T.K. y ERICSSON, G.A., 1977 y CLARK, G., 1989), la transición de las sociedades cazadoras-recolectoras a las agricultoras (BENDER, B., 1978; BENDER, 1981 y BAILEY, G., 1983; ERICSSON, G.A., DAVIDSON, I., 1980, y EARLE, T.K., 1982), los orígenes de la agricultura (FLANNERY, 1973; FEKRI, A., 1981 y JARMAN, M.R., BAILEY, G.N. y JARMAN, H.N., 1982; BOGUCKI, P., 1988), los estudios de arqueología espacial y mocroespacial (CLARKE, D., 1977; HODDER, I., 1978, 1982; GILMAN, A., 1985 y PIGEOT, N., 1987), los problemas derivados del conocimiento de la tecnología y la producción (HODDER, I., 1982).

Fueron de gran interés algunos de los estudios de asentamiento y de utilización del espacio en periodos anteriores a la neolitización (STRAUSS, L.G., 1980; DAVIDSON, I., 1983; CLARK, G.A., 1983; BAILEY, G., 1983) y los de periodos posteriores (GILMAN, A., 1985).

También conviene señalar la importancia de los análisis de Higgs y Jarman sobre los últimos momentos del mundo cazador-recolector del que surgiría la agricultura (HIGGS, E.S. y JARMAN, M.R., 1969; HIGGS, E.S., 1969 y BAILEY, G., 1983).

La valoración de la presión demográfica en algunos de ellos, como elemento fundamental del cambio de un mundo

depredador a otro agricultor (BINFORD, L.R., 1968; FLANNERY, K.V., 1969; HIGGS, E.S., 1975; COHEN, M.N., 1975; HARRIS, D.R., 1977; BENDER, B., 1978)

Sahlins (SAHLINS, M., 1977) **y Cohen** (COHEN, M., 1981), realizaron una aproximación a estos temas que hace que sus trabajos sean casi sienpre de obligada referencia. Sus planeamientos siguen siendo muy valorados por los estudiosos. Sus ídeas a cerca del mundo de los cazadores recolectores y los motivos que pueden producir el paso a una economía productora siguen siendo útiles.

Sahlins analizaba las ventajas e inconvenientes que suponía para un grupo adoptar una economía productora, y acababa concluyendo que el trabajo empleado en la fase de caza-recolección era menor que el llevado a cabo en una economía productora para una misma unidad de producción. La agricultura comporta desventajas para algunos grupos que ven como necesitan realizar mayor trabajo y, como empeora su regimen alimenticio (SAHLINS, M. 1977).

Por su parte Cohen señalaba que los grupos siempre tienden a mantener el modo de supervivencia que conocen, lo que llevará a los grupos a explotar zonas nuevas. Esto es lo que en su opinión da las variedades zonales de los materiales paleolíticos (COHEN, M., 1981, pp. 65 y 66).

Esa situación tendría, sin embargo, como es lógico, sus limitaciones y daría lugar a un fenómeno de saturación que en su opinión se alcanza al final del Pleistoceno y que llevaría a producir gradualmente una intensificación económica cuando finalizaron las posibilidades de extensión territorial. (COHEN, M., 1981). Aunque las tesis que apoyan que la presión demográfica provoca cambios culturales han sido discutidas, en parte por Sahlins, el cual observa, como los grupos actuales tienden a no sobrepasar el nivel de producción que sus posibilidades le permiten (SAHLINS, M., 1977).

Por nuestra parte hubieramos deseado profundizar en este tema tan relacionado con los modelos culturales de las sociedades relacionadas con el arte levantino, y con sus cambios culturales, dado que todos los problemas del tránsito entre diferentes modelos son una atractiva meta.

Indudablemente no se pueden establecer relaciones inequívocas entre etnología y prehistoria, pero en todo caso los estudios de todos estos autores invitan a que reflexionemos sobre las causas que pudieron motivar el cambio cultural que supone el paso del mundo de los cazadores-recolectores a los productores de alimentos, periodos que al parecer se relacionan con los grupos que vivieron y pintaron en las zonas que estudiamos. La utilización de algunas zonas es intensiva: Alacón, Albarracín, Valltorta, Gasulla, Rio Guadalope. ¿Se dispersaban los grupos a otras zonas para

explotar areas que no estuvieran agotadas?. Son cuestiones que necesitan responderse a través de intensos estudios zonales.

6.3. SIGNIFICACION DEL ARTE LEVANTINO.-

E. Panofsky nos dice que la "significación intrínseca o contenido ...se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una época, una nación o una clase social, de una creencia religiosa o una base filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra"; a lo que añade: "estos principios se manifiestan a través de los procedimientos de composición y de la significación iconográfica, simultaneamente, sobre los que de rechazo arrojan luz". (PANOFSKY, E., 1985, p. 49).

El estudio iconográfico es uno de los problemas más importante con el que generalmente se enfrenta el estudioso de arte de otros periodos. En el arte que nos ocupa esa cuestión se presentará ante las composiciones de mas dificil identificación: aquellas que nos plantean dudas sobre representaciones "religiosas", danza, etc. , pero ese no es en general el problema de éstos análisis, ya que los temas son normalmente identificables.

La interpretación de cualquier fenómeno artístico es siempre resbaladizo, más si éste está separado de nosotros por muchos miles de años. Desde nuestro punto de vista, se ha tendido a cargar de significado cualquier fenómeno tan sorprendente para el espectador, como el arte levantino. Esto era probablemente comprensible, cuando se realizaron los primeros descubrimientos de arte rupestre, pero no parece tan lógico en estos momentos. Afortunadamente los que trabajamos estos temas hemos aprendido a sentirnos próximos al fenómeno cultural que estudiamos, y a darle toda su importancia, sin tener que revestir forzosamente de un simbolismo especial, lo que debieron ser frutos del buen hacer de unos pintores que supieron aplicar formulas concretas para representar de la vida cotidiana. Las diversas formas de hacer responden a unos conceptos muy variados, que se repiten en distintas zonas. El mayor o menor dominio de esos conceptos es observable en nuestros paneles y es lo que define en cada fase a los pintores más hábiles de los que no lo son. Esto no difiere de lo que se observa en periodos más próximos a nosotros, como dice Gombrich:

"... en todos los estilos el artista tiene que apoyarse en un vocabulario de formas, y que el conocimiento de ese vocabulario, más que el conocimiento de las cosas, es lo que distingue al artista diestro del inexperto". (GOMBRICH, E.H., 1982, p. 255).

Entre nuestros artistas encontramos generalmente lo que Arnheim definió como "principio de parsimonia", como la estructura más sencilla que sirve para el fin buscado. En su opinión esto ..."...es estéticamente válido, en cuanto que el artista no debe ir más allá de lo que sea preciso para sus propósitos". (ARNHEIM, R., 1986, p. 75).

Los pintores levantinos consiguen grandes resultados expresivos en casi todos los conceptos estilísticos y con las estructuras compositivas más sencillas; y en ellas no falta el escorzo, como ya hemos visto, término que aunque se aplique generalmente para artes más próximas a nosotros ha existido siempre, como defiende Arnheim:

"Toda proyección implica escorzo, porque todas aquellas partes del cuerpo que no son paralelas al plano de proyección, ven alteradas sus proporciones o desaparecen parcial o totalmente"

"En una cabeza de perfil, el ojo, la frente etc. estan escorzados, y lo mismo sucede con todas las partes". (ARNHEIM, R., 1986, p. 138).

Los temas representados debieron ser acontecimientos normales dentro de los grupos de cazadores de las zonas estudiadas. Hemos visto que la caza es el tema que produce mayor interés entre sus pintores. Las luchas entre grupos no tuvo por qué ser un acontecimiento especial, y las escenas de

temas religiosos núnca pueden definirse con claridad.

El aspecto más atractivo y que más llega al estudioso es que se trata de un arte absolutamente vital, mediante el que los pintores de distintos periodos y distintos conceptos estilísticos, más o menos hábiles, se empeñan en reflejar aspectos cotidianos. Su empeño camina en pos de reflejar siempre la agilidad, la fortaleza y el movimiento de unos hombres dispuestos a conseguir su alimento (caza, recolección). Aparecen cazando ciervos, cabras, jabalíes y bóvidos. Les vemos trepando, organizados en formaciones en las que caminan juntos; pintaron la vida y la muerte (ejecuciones, animales muertos). En general su protagonista es el movimiento y éste es el mayor signo de vida. Viven en contacto con la naturaleza, en un clima suave. Los abrigos que usan para protegerse, pintar y esperar la caza estan al aire libre y, dada la habitual representación de cuerpos fuertes ágiles y atléticos, son gente bien alimentada. No tienen muchos enemigos naturales, dada la fauna que conocemos. Los animales más peligrosos deben ser el lobo, el lince y el jabalí, y a juzgar por las representaciones, si los hombres tenían posibilidades de caza, tambien las tenían sus enemigos naturales.

El movimiento es según Arhneim .."la incitación visual más fuerte a la atención..", según este autor:

"Es comprensible que en el animal y en el hombre se haya desarrollado una respuesta fuerte y automática al movimiento. Este implica un cambio de condiciones en el entorno, y ese cambio puede exigir reacción: puede significar la proximidad de un peligro, la aparición de un amigo o de una presa deseable. Y, dado que el sentido de la visión se ha desarrollado como un instrumento de su supervivencia, está aclopado a esa tarea". (ARNHEIM, R., 1986, p. 409).

A esto añade el mismo autor:

"Si el movimiento está ausente, la obra está muerta; ninguna de las restantes virtudes que posean le hará hablar al contemplarla" (ARNHEIM, R., 1986, p.476).

En nuestra opinión esta valoración encaja con la que debieron hacer instintivamente nuestros pintores levantinos, tal como muestran sus obras.

Sus creencias no debieron tener demasiada importancia para ellos, o no se les permitía representarlas. Es posible que se pudiera defender una hipótesis similar respecto a las representaciones femeninas, pues, como hemos visto, las figuras femeninas fueron escasamente representadas y, lo mismo sucede con los niños.

Las motivaciones que llevan a los pintores a realizar sus obras parecen surgir de lo que observan, y ello les lleva

a representar la caza, la manada, la persecución de animales o la ejecución de un personaje. No hay que olvidar sin embargo que las ejecuciones las encontramos principalmente asociadas a los personajes filiformes, lo que supone que sólo en una fase, al parecer la más tardía, es cuando se tiene interés por representar este tema.

Así como en el arte esquemático nos encontramos más próximos a los "signos" y su ordenación pudiera llevarnos a interpretarlo de un modo u otro, o así como en el arte paleolítico la abstracción es un fenómeno muy notable, en el arte levantino la ordenación de los personajes transmite una idea clara una vez que hemos llegado, trás su análisis, a asociar a los personajes que forman una composición. A nuestro entender, y así lo hemos defendido siempre, hay que entenderlo como un arte-documento. Si éste, en un momento determinado, como parece que sucede en Cogul, se ocupa de una danza asociada a un itífalico, esto no significa que deje de ser un arte-documento; en todo caso el pensamiento mítico no es dominante de ningún modo en sus representaciones.

Por todo ello, y despues de haber estudiado el tema con todo el respeto que el tema merecía, creemos poder decir que su sentido narrativo es el más evidente. Este les lleva a recoger, en un momento, un instante detenido de la vida de nuestros pintores y, probablemente en otros un recuerdo. El pintor levantino pinta en cada momento lo que conoce y es un gran innovador.

Inventa casi todo, incluso el volumen (Venus de la Valltorta, F.43 de Cueva Remigia). Domina al mismo tiempo conceptos tan elaborados como la perspectiva y su grado más avanzado: el escorzo, el movimiento, la proporción, las actitudes y posiciones que reflejan su voluntad de plasmar una acción, la relación coordinada entre distintos personajes. Consigue dejar plasmado el momento anterior y el que va a continuar en el transcurso de esas carreras trás los animales que ya han sido heridos por sus flechas. Consigue transmitir la tensión común a un grupo de personajes, cuando aparecen exaltados con sus arcos levantados. Son logros que evolucionan como hemos visto de un modo peculiar en cada zona.

Hemos descubierto a los grandes pintores y hemos hallado aspectos que habían pasado desapercibidos. El personaje que transporta a un personaje asaeteado, o los pequeños componentes de falanges que hemos recuperado para su conocimiento, han sido para nosotros hallazgos realizados con mentalidad absolutamente arqueológica. Hemos devuelto a algunos personajes la dignidad de su imagen ignorada, y ahora sabemos que el mejor arte de algunos de éstos pintores fué fruto de un aprendizaje, pues el dominio de la técnica, y de los conceptos que manejan, supera lo que pudiera realizarse de un modo intuitivo. En definitiva he aprendido mucho de estos pintores enraizados con mi misma tierra y estoy satisfecha por ello.

VII

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA:

ACOSTA, P. (1968): **La pintura rupestre esquemática,** Salamanca, 250 págs., 61 figs. y 22 mapas.

ADSERIAS, M., MASSO, M.J. y PALLEJA, LL. (1986-1987): "La "Balma d'en Roc", un nuevo hallazgo de pintura rupestre en Vandellós (Tarragona), en **Bajo Aragón Prehistoria,** VII-VIII, (I Congreso Internacional de Arte Rupestre), Caspe, Zaragoza, pp. 131-132.

ALMAGRO BASCH, M. (1944): "Los problemas del Epipaleolítico y Mesolítico n España", **Ampurias VI,** Barcelona, pp. 1-38.

ALMAGRO BASCH, M. (1946): "El arte rupestre naturalista del levante español y el arte rupestre esquemático", en **Historia de España,** de Ramon Menendez Pidal, tomo I, pp. 443-485

ALMAGRO BASCH, M. (1947): "El arte rupestre del levante español", en **Ars Hispaniae I,** pp.65-89.

ALMAGRO BASCH, M. (1949): "Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín, "La Cueva de Doña Clotilde", Teruel", en **"Teruel"** I, 2, pp.91-116.

ALMAGRO BASCH, M. (1952): "El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)", **Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida,** 89 págs., 58 figs.

ALMAGRO, M., (1952) "Tres nuevos covachos con pinturas en la comarca de Albarracín", en **II Congreso de Arqueología Nacional,** Zaragoza, pp. 113-122, (Reproducido en **Publicaciones del Seminario de Arqueología y Numismática Aragonesas,** 1953, pp. 7-14.

ALMAGRO BASCH, M., (1953): "Tres nuevos covachos con pinturas en la Comarca de Albarracín", en **II Congreso Nacional de Arqueología,** Zaragoza 1952, reproducido en **Publicaciones del Seminario de Arqueología y Numismática Aragonesas,** 3, Zaragoza, pp.7-14.

ALMAGRO, M. (1956): "Las pinturas rupestres del Bajo Aragón" en: Almagro, M., Beltrán, A., y Ripoll, E., **"Prehistoria del Bajo Aragón",** Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, pp.43-95.

ALMAGRO, M. (1960): "Nuevas pinturas rupestres con una danza fálica en Albarracín", en **Festchrift für Lothar Zotz,** Erlangen, pp.13-28

ALMAGRO, M. (1964): "El problema de la cronología del arte rupestre español" en Pericot Garcia, L. y Ripoll Perelló, E., (Edit.) **The Chronology of Western Mediterranean and the Sahara,** Barcelona, pp.103-109.

ALMAGRO, M., (1974) "Cuatro nuevos abrigos rupestres con pinturas en Albarracín" en Rev. **Teruel, Instituto de Estudios**

Turolenses, Teruel, pp. 1-33.

ALMAGRO, M., BELTRAN, A., Y RIPOLL, E. (1956): **Prehistoria del Bajo Aragón**, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, 159 págs. y 110 figs.

ALONSO, A. (1980): **El conjunto rupestre de la Solana de las Covachas. Nerpio (Albacete)**, Instituto de Estudios Albacetenses, **Ensayos Históricos y Científicos**, 6, Albacete, 238 págs., 191 figs., y 6 tablas.

ALONSO, A. Y GRIMAL, A. (1982) "Las pinturas rupestres de la Fuente del Sabuco II (Moratalla- Murcia), en **Ampurias**, 44, Barcelona, pp.28-33

ALONSO TEJADA, A. (1983-1984) "Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos (Villar del Humo, Cuenca), en **Empuries**, 45-46, pp. 8-29.

ANATI, E. (1957-1960): "Quelques Reflexions sur l'Art Rupestre de l'Europe" en **Bulletin de la Societé Préhistorique Française**, LVII, 11-12, pp.692-712.

ANDREU, A. et alii (1982): "Las pinturas levantinas de "El Cerrao" (Obón, Teruel)", en **Kalathos**, 2, Teruel, pp.83-116.

APARICIO, J. (1977): "Pinturas rupestres esquemáticas en los alrededores de Santo Espíritu (Gilet y Albalat de Segart,

Valencia) y la cronología del arte rupestre", **Saguntum, XII**, Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, Valencia, pp. 31-67.

ARNHEIM, R. (1986): **Arte y percepción visual**, Madrid.

ARRIBAS, A. y MOLINA, F. (1979): **"El Poblado de "Los Castillejos" en las Peñas de los Gitanos (Montefrío, Granada). Campaña 1971"**. Granada.

BAILEY, G. (1983): "Hunter-gatherer behaviour in prehistory: problems and perspectives" en BAILEY, G. (Edit.): **Hunther-gatherer economy in prehistory. A European perspective**, Cambridge, pp. 1 - 6.

BAILEY, G. (Edit) (1983): **Hunther-gatherer economy in prehistory. A European perspective**, Cambridge University Press.

BALDELLOU, V. (1979): "El descubrimiento de los abrigos pintados de Villacantal, en Asque (Colungo-Huesca)", en **Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense**, 6, Castellón, pp.31-37.

BALDELLOU, V. (1983): "El arte esquemático y su relación con el levantino en la cuenca alta del Vero (Huesca), en **Zephyrus**, XXVI, Salamanca, pp. 113-115.

BALDELLOU, V. (1984): "El arte levantino del Rio Vero (Huesca)", en **Juan Cabré Aguiló (1882-1982).Encuentro de Homenaje,** Instituto "Fernando El Católico" (CSIC), Zaragoza, pp.133-139.

BALDELLOU, V. (1984-1985): "El arte rupestre post-paleolítico de la zona del Rio Vero (Huesca)", en **Ars Praehistórica,** III-IV, pp. 111-137.

BALDELLOU, V. (1988): "Algunas reflexiones sobre el arte rupestre, a través de dos fragmentos impresos de la Cueva de Chaves (Huesca)", en **Espacio, Tiempo y Forma,** Serie I, Prehistoria, t. I, Madrid, pp.253-267.

BARANDIARAN, I. (1975): "El abrigo de Eudoviges (Alacón, Teruel). Noticia preliminar", en **Miscelánea arqueológica que al profesor A. Beltrán dedican sus discípulos,** Zaragoza, pp.29-47.

BARANDIARAN , I. (1979): "Botiquería dels Moros (Teruel). Primera fechación absoluta del Complejo Geométrico del Epipaleolítico Mediterráneo Español", en **Zephyrus,** XXVI-XXVII, Salamanca, pp.183-186.

BARANDIARAN, I. Y CAVA, A. (1990): "Caracteres industriales del Epipaleolítico y Neolítico en Aragón: Su referencia a los yacimientos levantinos", en **Aragón/Litoral Mediterráneo: Intercambios culturales durante la Prehistoria,** en **Homenaje**

a Juan Maluquer de Motes, Zaragoza, 383 págs.

BELTRAN MARTINEZ, A. Y VALLESPI, E. (1960) "Otro covacho con pinturas rupestres en "El Mortero" de Alacón (Teruel)", en **Caesar Augusta**, 15, Zaragoza, pp. 7-18

BELTRAN, A. (1965) "Noveautes dans la peinture rupestre du Levant espagnol: El Racó Gasparo y el Racó Molero (Ares del Maestre, Castellón)", en **Boulletin de la Societé Prehistorique de l'Ariege**, XX, pp. 117-126.

BELTRAN, A. (1967-1968) "Avance al estudio de las pinturas rupestres levantinas de la provincia de Tarragona: Estado de la cuestión", en **Boletín Arqu. de Tarragona, "Miscelánea Sanchez Real"**, vol II, pp.173-182.

BELTRAN MARTINEZ, A. (1968): **Arte Rupestre Levantino,** Seminario de Prehistoria de la Facultad de Filosofía y Letras, **Monografías Arqueológicas,** IV, Zaragoza, 256 págs. y 156 figs. que incluyen 11 láms.

BELTRAN, A. (1968): "Sobre la pintura rupestre levantina de un caballo cazado a lazo, del Abrigo de "Selva Pascuala" en Villar de Humo (Cuenca)", en **Miscelánea ofrecida a J.M. Lacarra,** Zaragoza, pp.81-84.

BELTRAN, A. (1968-1978) : **Arte Rupestre Levantino (Adiciones),** Zaragoza, 1979, 41 págs y 13 figs. s/n. .

BELTRAN MARTINEZ, A. (1974) "La Cueva del Charco del Agua Amarga y sus pinturas levantinas", **Monografías Arqueológicas,** VII, Zaragoza, 117 págs. y 63 figs.

BELTRAN, A. (1974): **Las pinturas rupestres prehistóricas de la Sarga (Alcoy), El Salt (Penáguila) y El Calvari (Bocairente),** en Servicio de Investigación Prehistórica, **Trabajos Varios,** 47, 56 págs., 34 figs. y XXXV láms. .

BELTRAN, A. (1986): **El arte rupestre en la provincia de Teruel,** Teruel, 59 págs. y varias figs. s/n.

BELTRAN, A. (1989): **El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla.** Zaragoza, 178 págs. y varias figuras s/n. .

BELTRAN, A. (1990): "El arte prehistórico en la zona del Valle del Ebro y del litoral mediterráneo; estado de la cuestión y bases para un debate", en **Aragón / Litoral Mediterráneo: Intercambios culturales durante la Prehistoria. Homenaje a J. Maluquer de Motes,** Zaragoza, pp. 123-140.

BELTRAN, A. Y BALDELLOU, V. (1981): "Avance al estudio de las cuevas pintadas del Barranco de Villacantal (Huesca), en **Altamira Symposium,** Santander, pp. 131-139.

BELTRAN, A. Y VALLESPI, E. (1960): "Otro covacho con pinturas rupestres en "El Mortero" de Alacón (Teruel)", en

Caesaraugusta, 15-16, Zaragoza, pp. 7-18.

BENDER, B. (1978): "Gatherer-hunter to farmer: a social perspective, **World Archaeology,** 10, pp. 205-222.

BENDER, B. (1978): "Gatherer-hunter to farmer: a social perspective", en **World Archaeology,** 10, pp. 205 - 222.

BENDER, B. (1981): "Gatherer-hunter intensification", en SHERIDAN, A., y BAIL, G. (1981), **Economic Archaeology,** B.A.R. Int. Service, 96, Oxford, pp.217-225.

BINFORD, L.R. (1968): "Post-pleistocene adaptations", en S.R. and L.R. BINFORD (Edits.), **New Perspectives in Archaeology,** Chicago, Aldine; pp. 313-341.

BLASCO BOSQUED, C. (1974): "La caza en el arte rupestre del levante español", en **"Cuadernos de Prehistoria y Arqueología",** 1, Madrid, pp. 29-55.

BLASCO BOSQUED, C. (1975): "La recolección en el Arte Rupestre Levantino", en **Miscelánea Arqueológica en Homenaje a A. Beltrán,** Zaragoza, pp. 49-58.

BLASCO BOSQUED, M.C. (1981) "Tipología de la figura humana en el arte rupestre levantino", en **Altamira Symposium,** Madrid, pp. 361-377.

BOGUCKI, P. (1988): **Forest Farmers and Stockherders. Early Agriculture an its consequences in North-Central Europe,** Cabridge University Press.

BONSALL, C. (1986): **(The) Mesolithic in Europe.** Edinburgh, 646 págs.

BOSCH GIMPERA. P. (1964): "The chronology of the Rock-paintings of the Spanish Levant", en Pericot Garcia, L. y Ripoll Perelló, E. (Edit.), **Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara,** Barcelona, pp.125-129.

BOSCH GIMPERA, P. Y COLOMINAS, J. (1921-1926): "Pintures y gravats rupestres: Pintures rupestres de la Roca dels Moros de Cogul", en **Annuari de l'Institut d'Estudis Catalans, volumen VII,** Barcelona, pp. 3-27.

BOSCH GIMPERA, P. Y COLOMINAS, J. (1921-1926): "Pinturas y grabados rupestres. Exploració de la Serra de Tivissa (Bajo Ebro), en **Annnuari del Institut d'Estudis Catalans,** VII, Barcelona, pp. 3-27.

BREUIL, H., (1908): "Les peintures quaternaries de la Roca de Cogul", en **Butlletí del Centre Excursionista de Lleyda, I, 10,** Lérida, p.10.

BREUIL, H., (1910): "Nouvelles Découvertes en Espagne", en **"L'Anthropologie",** XXI, Paris, pp. 369-371.

BREUIL, H., (1920) "Les roches peintes de Minateda (Albacete)", en **Les peintures rupestres de la Péninsule Iberique, XI, L'Antropologie, XXX,** pp. 1 - 50.

BREUIL, H. (1933-1935): **Les Peintures Schematiques de la Péninsule Ibérique,** vols. I-IV, Lagny.

BREUIL, H., (1964): "Correspondence between H. Breuil, and profs. Pericot and Ripoll previous to the symposium", en Pericot Garcia, L. y Ripoll Perelló, E. (Edits.), **Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara,** Barcelona, pp. 255-258 y 261-262.

BREUIL, H. (1974): **Quatre cents siécles d'art parietal,** Paris, 413 págs. y 531 figs.

BREUIL, H. y CABRE, J.(1909): "Les peintures rupestres du bassin infeieur de l'Ebre. I. Les rochers peints de Calapatá a Cretas (Bas Aragon", en **l'Anthropologie,** XX, Paris, pp. 1-21.

BREUIL, H. Y CABRE, J. (1911): "Les Peintures Rupestres d'Espagne , III. Los Toricos de Albarracín (Teruel)", **L'Antropologie, XXII,** Paris, pp.641-648.

BURILLO MOZOTA, F. Y PICAZO MIĻLAN, J. (1981): "Nuevo hallazgo de pinturas levantinas en el barranco del Hocino de Chornas, Obón (Teruel)", en **Kalathos,** 1, Teruel, pp.75-91.

CABRE, J. (1907): "Las pinturas rupestres del término de Cretas", en **Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón.**

CABRE, J. (1915): **El arte rupestre en España, Regiones Septentrional y Oriental. Memoria de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, num. 1, 229 pags., 104 figs.**

CABRE AGUILO, J. (1923): "Las pinturas rupestres de La Valltorta", en **Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria,** II, Madrid, pp.1-12.

CABRE AGUILO, J. (1925): "Las pinturas rupestres de Valltorta. Escena bélica de la Cova del Civil", en **Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, IV, XVI, Madrid, pp. 201-233.**

CABRE AGUILO, J. Y PEREZ TEMPRADO, L. (1921): "Nuevos hallazgos de arte rupestre en el Bajo Aragón", en **Real Sociedad Española de Historia Natural,** tomo del 50 aniversario, Madrid, pp.1-11.

CACHO, C. y RIPOLL, S. (1987): "Nuevas piezas de arte mueble en el Mediterráneo español", en **Trabajos de Prehistoria, 44,** pp.35-62.

CAMPBELL, B. (1985): **Ecología humana. La posición del hombre en la naturaleza.** Barcelona, 275 págs.

CLARKE, D. (1977): **Spatial Archaeology,** London.

CLARKE, D. (1983): "Boreal settlement subsistence models for Cantabrian Spain" en BAILEY, G. (Edit.): **Hunter-gatherer economy in Prehistory. A European perspective,** Cambridge, pp. 96 - 109.

CLARKE, D. (1989): **Economic prehistory: papers on archaeology.** 638 págs. y 17 láms., Cambridge.

CHOCOMELI, Y PORCAR, J.B. (1942): "Las pinturas naturalistas dels Covartjos", **Memorias del Servicio de Investigación Prehistórica,** 1936-1939, pp. 33.

COHEN, M.N. (1975): "Archaeological evidence for population pressure in preagricultural societies", en **American Antiquity,** 40, pp. 471-474.

COHEN, M.N. (1981), **La crisis alimentaria en la prehistoria,** Madrid, 327 págs.

COLLADO, O. y PICAZO M., (1987-1988) "Nuevos yacimientos con pinturas rupestres en la Sierra de Albarracín: El Abrigo del Toro Negro y el Abrigo de Lázaro", en **Kalathos,** 7-8, pp.7-23.

DAMS, L., (1981) "Elements pour une chronologie relative de l'art rupestre levantin, baseé sur les superpositions", en

Altamira Symposium, Madrid, Asturias, Santander, pp. 379-396.

DAMS, L. (1984): **Les peintures rupestres du Levant espagnol.** Paris, 334 págs., 232 figs. y 49 láms.

DAVIDSON, I. (1980): **Late Paleolithic Economy in Eastern Spain.** Camridge.

DAVIDSON, I. (1983): "Site varriability and prehistoric economy in Levante", en BAILEY, G. (Edit.): **Hunter-gatherer economy in Prehistory. A European perspective**, Cambridge, pp. 79 - 95.

DELPORTE, H. (1979): "L'art mobilier et ses rapports avec la faune paléolithique", en BANDI, H.G., et alii (Edit.): "La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques", **3er. Colloque de la Societé suisse des sciences humaines.** Friburgo, pp. 111-142.

DIEZ CORONEL, L. (1973): "Nuevas pinturas rupestres y su protección en Os de Balaguer, Lérida", en **XII Congreso Nacional de Arqueología, Huelva**, pp.227-236.

DURAN i SAMPERE, A. y PALLARES, M., (1915-1920): "Exploració arqueológica del Barranc de la Valltorta (provincia de Castelló)" en **Annuari de l'Institut d'Estudis Catalans, VI**, Barcelona, pp. 444-457.

Salamanca, 550 págs., XV láms. y 2 mapas.

FORTEA PEREZ, J. (1974): "Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino", en **Zephyrus**, XXV, Salamanca, pp.225-257.

FORTEA PEREZ, J. (1975): "En torno a la cronología relativa del Arte Levantino (Avance sobre las plaquetas de La Cocina", en **L Aniversario de la Fundación del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 1924-1974, Papeles II**, Valencia, pp. 185-197.

FORTEA PEREZ, J. (1976) "El arte parietal epipaleolítico del 6º al 5º milenio y su sustitución por el arte levantino", en

IX Congrès, Union International des Sciences Prehistoriques et Protohistoriques, Colloque XIX, -Pretirage-, Nize, pp.121-131.

FORTEA PEREZ, J. y AURA TORTOSA, E. (1987) "Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del Arte Levantino", en **Archivo de Prehistoria Levantina**, XVII, 1, pp. 97-122.

FREEMAN, L.G. (1987): "Altamira revisited: First Steps in a New Investigation", en FREEMAN, L.G. ET ALII: **Altamira revisited and other essays on early art.** Institute for Prehistoric Investigations (Chicago/Santander). Centro de

Investigación y Museo de Altamira. 250 pp.

FULLOLA, J.Mª y VIÑAS, R. (1985): "El primer grabado parietal naturalista en cueva de Cataluña: La Cova de la Taverna (Margalef de Montsant, Priorat, Tarragona", en **Caesaraugusta,** 61-62, Zaragoza, pp. 67-78.

FULLOLA, J.Mª y ARGÜELLES, P.Gª (1987): "El Paleolitic Superior del Sud de Catalunya", en **Cypsela,** 6, Girona, pp. 237-241.

FULLOLA, J.Mª et alii. (1987): "Estudi geomorfòlogic i industrial del jaciment paleolitic de la Bauma de la Peixera d'Alfes (Segriá, Lleida), en **Tribuna d'Archeologia 1986-87,** Barcelona, pp. 15-27.

FULLOLA i PERICOT, J.M. y VIÑAS, R. (1988) "Dernieres découvertes dans l'art préhistorique de Catalogne (Espagne)", en **L'Anthropologie,** 92, 1, pp.123-132.

GARCIA GUINEA, M.A., (1961-1962) "Nuevos abrigos con pinturas rupestres en las proximidades de Nerpio (Albacete)", en **Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina,** Valencia, 1962.

GARCIA GUINEA, M.A. Y SAN MIGUEL, J.A. (1975) "Los abrigos rupestres con pinturas levantinas de Nerpio. Nuevos hallazgos", en **Sautuola,** I, Santander, pp. 75-80.

G.E.U. (Grup Espeleologic d'Ulldecona del C.C.R.) (1976): **L'Art Prehistòric d'Ulldecona, Ulldecona (Tarragona),** Barcelona, 58 págs. y 30 láms.

GENERA, M., ROMEU, J. y ROMEU, J.A. (1989) "Nuevos hallazgos de pinturas rupestres en la comarca del Montsiá", en **XIX Congreso Nacional de Arqueología,** vol. II, pp. 147-160.

GILMAN, A. y THORNES, J.B. (1985): **Land-use and Prehistory in South-East Spain.** London.

GOMBRICH, E.H. (1982): **Arte e ilusión.** Barcelona.

GONZALEZ PRATS, A. (1974): "El complejo rupestre del "Riu Monttlor", en **Zephyrus,** XXXV, Salamanca, pp.260-279.

GUSI JENER, F. (1975): "Un taller de silex bajo el abrigo de la segunda cavidad del Cingle de l'Ermita (Albocacer, Castellón)", en **Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense,** 2, pp.39-63.

HARRIS, D.R. (1977): "Alternative pathways toward agriculture" en REeD, C.A.: **Origins of agriculture,** The Hague, Mouton, pp. 179 - 243.

HARRIS, M. (1986): **Caníbales y reyes. Los orígenes de la cultura.** Barcelona, 274 págs.

HERNANDEZ PACHECO, E. (1917) "Excursión de investigación prehistórica a Morella", en **Boletin de la Sociedad Española de Historia Natural,** XVIII.

HERNANDEZ PACHECO, E. (1918): "Estudios de Arte Prehistórico. Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vella. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres". en **Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas,** 24 págs. y 3 lams.

HERNANDEZ PACHECO, E. (1919) "Problemas y método del estudio del Arte Rupestre", en **Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural,** XIX. (Extracto en **Boletín de la Sociedad Ibérica de Ciencias Naturales,** Mayo-Junio 1920, pp. 407-418).

HERNANDEZ PACHECO, E. (1924): "Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolución del arte en España", en **Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas,** Memoria 34, Madrid, 221 págs., 24 láms. y 86 figs.

HERNANDEZ PACHECO, E. (1959): **Prehistoria del Solar Hispano, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales,** XX, Madrid, 767 págs. y 578 figs.

HERNANDEZ PEREZ, M. y C.E.C. (1983): "Arte esquemático en el Pais Valenciano. Recientes aportaciones", en **Zephyrus** XXXVI,

pp.63-75.

HERNANDEZ, M. (1990): "Arte rupestre en la región central del Mediterráneo peninsular", en **Aragón / Litoral Mediterráneo: Intercambios culturales durante la Prehistoria, Homenaje a J. Maluquer de Motes,** Zaragoza, pp. 141-160.

HIGGS, E.S. y JARMAN , M.R. (1969): "The origins of agriculture: a reconsideration", en **Antiquity,** 43, pp. 31 - 41.

HIGGS, E.S. (1972): **Papers in Economy,** Cambridge.

HIGGS, E.S. y JARMAN, M.R. (1975): "Paleoeconomy", en HIGGS, E.S.: **Palaeconomy,** Cambridge University Press, Canbridge, pp. 1-7.

HODDER, I. (1978): **The spatial organisation of culture.** London

HODDER, I. (1982): **The present past. An introduction to Anthropology for Archaeologists.**

HODDER, I., (1982a): "Symbolic and structural Archaeology", Cambridge.

INGOLD, T., (1981): "The hunter and his spear:notes on the cultural meditation of social and ecological systems" en

SHERIDAN, J.A. y BAILEY, G.N. (Edits.), **Economic Archaeology.(B.A.R.)**, Oxford.

JARMAN, M.R., BAILEY, G.N. y JARMAN, H.N. (1982): **Early European Agriculture. Its foundation an development.** Cambridge University Press. Cambridge.

JORDA CERDA, F. (1951): "Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)", en **Serie de Trabajos Varios del S.I.P.**, 15, 39 págs. y 18 láminas.

JORDA CERDA, F. (1952): "Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)", **Archivo Español de Arqueología,** XXV, pp. 105-107.

JORDA CERDA, F. (1963): "Notas sobre arte rupestre del Levante español", **Caesaraugusta,** 21-22, p. 7.

JORDA CERDA, F. (1964): "Sobre posibles relaciones del Arte Rupestre Levantino Español", en **Miscelánea en Homenaje al Abate Breuil,**I, Barcelona, pp. 467-472.

JORDA CERDA, F. (1966): "Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino", **Zephyrus,** XVII, pp.47-76.

JORDA CERDA, F. (1970-1971): "Los tocados de plumas en el Arte Rupestre Levantino", **Zephyrus,** XXI-XXII, Salamanca, pp. 35-72.

JORDA CERDA, F. (1971): "Bastones de cavar, layas y arado en el arte rupestre levantino", **Munibe**, 2-3, San Sabastián, pp. 241-248.

JORDA CERDA, F. (1974): "Formas de vida económica en el Arte Rupestre Levantino", **Zephyrus**, XXV, pp.209-223.

JORDA CERDA, F. (1975 a): "Las puntas de flecha en el Arte Levantino", en **XIII Congreso Nacional de Arqueología, Huelva, 1973**, pp. 219-226.

JORDA CERDA, F. (1975 b): "La Peña del Escrito (Villar del Humo, Cuenca) y el culto al toro", **Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense**, 2, Castellón, pp. 7-9.

JORDA CERDA, F. (1975 c): "La sociedad en el arte rupestre levantino", en **Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia (1924-1974)**, Valencia, pp.159-183.

JORDA CERDA. F. (1976): "¿Restos de un culto al toro en el Arte Levantino?", en **Zephyrus**, XXVI-XXVII, Salamanca, pp.187-216.

JORDA CERDA, F. (1978): "Arte de la edad de la piedra", en **Historia del Arte Hispánico, I La Antigüedad**, Madrid, 358 págs.

JORDA CERDA, F. (1980): "Reflexiones en torno al Arte Levantino", en **Zephyrus,** XXX-XXXI, Salamanca, pp.87-105.

JORDA CERDA, F. (1987) "Sobre figuras rupestres paleolíticas de posibles caballos domesticados", en **Archivo de Prehistoria Levantina,** XVII, 1, pp.49-58.

JUAN CABANILLES, J. (1984) "El utillaje neolítico en silex del litoral mediterráneo peninsular. Estudio tipológico analítico a partir de materiales de la Cova de l'Or y de la Cova de la Sarsa", en Saguntum (Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia), 18, pp. 49 - 102.

JUAN CABANILLES, J. (1985) "El complejo epipaleolítico geométrico (Facies Cocina) y sus relaciones con el Neolítico antiguo", en **Saguntum (Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia),** 19, pp. 9 - 30.

LANTIER, R. (1964): "Propos sur l'art rupestre de l'Espagne Orientale" en Pericot Garcia, L. y Ripoll Perelló, E. (Edit.), **Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara,** Barcelona, pp.145-149

LAMING EMPERAIRE, A. (1962): **La signification de l'art rupestre paleolithique,** Paris, 424 págs., 50 figs. y 24 láms.

LEE, R.B. (1969): "Kung Bushman subsistence: an input-output

analysis", en VAYDA, A.P. (Edit.), **Environment and Cultural Behaviour**, New-York, pp. 47-49.

LEROI GOURHAN, A. (1971): **Prehistoire de l'art occidentale,** Paris, 499 págs., 804 figs. más 38 phot. compleméntaires y

LEROI GOURHAN, A. (1964) **Le geste et la parole,** Paris, 323 págs. y 105 figs.

LEROI GOURHAN, A. (1983): **Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte paleolítico.** Madrid, 79 págs. y 132 figs.

LEROI GOURHAN (1983): **Arte y grafismo en la Europa prehistórica.** Madrid, 326 págs. .

LEROI GOURHAN, A. (1984) "Iconografía e interpretación" en **Símbolos, artes y creencias de la prehistoria,** Madrid, pp. 603-612.

LEVI-STRAUSS, C. (1968): **Antropología estructural,** Buenos Aires, 371 págs.

LORBLANCHET, M. (1984): "Les relevés d'art préhistoriques. L'art des cavernes". Ministére de la Culture. Paris, pp. 41-51.

LORBLANCHET, M. (1988): "De l'art pariétal des chasseurs de

rennes a l'art rupestre des chasseurs de kangourous", **L'Anthropologie**, 92, 1, pp. 271-316).

LUCAS PELLICER, R. (1991): "Arte rupestre en Torrelodones", en **Revista de Arqueología**, Madrid, pp. 10-13.

MALUQUER DE MOTES, J. (1939): "Las industrias con microburiles de la Valltorta", en **Ampurias I**, Barcelona.

MALUQUER DE MOTES, J. (1971): "Nuevas pinturas rupestres en Cataluña, La Bauma dels Vilars en Os de Balaguer, Lérida". Instituto de Arqueología y Prehistoria de la Universidad de Barcelona, **Pyrenae**, 7, pp.151-158.

MARTI OLIVER, B. Y HERNANDEZ PEREZ, M. (1988): **El Neolitic Valenciá. Art rupestre i cultura material.** Valencia, 114 págs., 30 figs. y XVI láms.

MARTINEZ SANTA-OLALLA, J. (1946): **Esquema paletnológico de la Península Hispánica**, Madrid, 1946, 156 págs. y 64 láms.

MARCONELL, E. (1892) : "Los Toros de la Losilla", en **Miscelánea Turolense**, 9 y 10. Madrid, pp.160 y 180.

MESADO OLIVER, N. (1981) "Mas d'en Llorenc y el arte prehistórico del Barranco de la Gasulla", en **Archivo de Prehistoria Levantina**, XVI, pp. 281-303.

MESADO OLIVER, N. (1981) "Hallazgo de un abrigo con pinturas

rupestres en Xert (Castellón)", en **Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense,** LVII, pp. 587-601.

MESADO OLIVER, N. y HORNERO CORTES, A. (1990) "Las pinturas rupestres del Abrigo B" del Cingle del Palanques (Castellón)", en **Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,** LXVI, III, pp. 491-509.

MESADO OLIVER, N. (1988-89): "Las pinturas rupestres de la "Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla", Villafranca (Castellón)", en **Lucentum,** VII-VIII, pp. 35-56.

MOLINOS SAURAS, M.I. (1975) "Las huellas de animales en el arte rupestre levantino", en **Miscelánea Arqueológica en Homenaje a A. Beltrán,** Zaragoza, pp.59-68.

MOLINOS SAURAS, I. (1986-1987) " Representaciones de caracter bélico en el Arte Rupestre Levantino", en **I Congreso Internacional de Arte Rupestre,** en **Bajo Aragón Prehistoria,** VII-VIII, pp. 295-310.

MONTES, L. Y MAZO, C. (1986): "Abrigo de "El Pontet", Maella (Zaragoza), Campaña de 1986", en **Boletín del Museo de Zaragoza,** 5, pp. 379-386.

OBERMAIER, H. (1925): **El hombre fosil,** en **Comisión de Investigaciones Paleontologicas y Prehistóricas,** Memoria núm. 9, Madrid, 457 págs. y 180 figs.

OBERMAIER, H. (1927): "Pinturas rupestres descubiertas en los alrededores de Tormón (Teruel)", en **Investigación y Progreso,** I, 1, Madrid, pp. 1-2.

OBERMAIER, H. (1937) "Nouvelles études sur l'art rupestre du Levant espagnol", en **L'Anthropologie**, 47, París, pp. 477-498.

OBERMAIER, H. Y BREUIL,H. (1927): "Pinturas rupestres de los alrededores de Tormón (Teruel)". **Boletin de la Real Academia de la Historia**, XC, Madrid, pp.511-531.

OBERMAIER, H. Y WERNERT, H. (1919): "Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta, Castellón", **Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (Memoria 23), Madrid, 132 págs, XXV Láms. y 68 Figs.**

OLARIA, C. (1980): "Aportación al conocimiento de los asentamientos neolíticos en la provincia de Castellón", en **Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses,** 7, pp. 31-87.

OLARIA, C. et alii (1988): **Cova Fosca. Un asentamiento de cazadores y pastores en la serranía del Alto Maestrazgo.** Diputación de Castellón. Servicio de Arqueología, Castellón, 424 págs.

OLARIA, C. (1980) "Aportación al conocimiento de los asentamientos neolíticos en la provincia de Castellón", en

Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense, 7, pp. 31-87.

ORTEGO, T. (1946): "Nuevos hallazgos rupestres en la Provincia de Teruel. La Cueva del Pudial, en Ladruñan", en **Archivo Español de Arqueología**, XIX, pp.155-159.

ORTEGO, T. (1948): "Nuevas estaciones de Arte Rupestre Aragonés, "El Mortero" y "Cerro Felío" en el término de Alacón (Teruel)", en **Archivo Español de Arqueología**, XXI, pp. 3-37.

ORTEGO, T. (1950): "Prospecciones arqueológicas en Las Tajadas de Bezas (Teruel), en **Archivo Español de Arqueología**, XXIII, pp. 455-486.

ORTEGO,T. (1968): "Una nueva estación de Arte Rupestre en el término de Alcaine (Teruel)", en **Symposio Internacional de Arte Rupestre (Barcelona, 1966)**, Barcelona, pp.149 a 163.

PANOFSKY, E. (1985): **El significado en las artes visuales**, Madrid.

PEREZ TEMPRADO, L. Y VALLESPI PEREZ, E. (1954): "Las Caidas de Salbime, Mazaleón (Teruel), nuevo yacimiento bajoaragonés con arte rupestre", en **Publicaciones del Seminario de Arqueología y Numismática aragonesas**, Zaragoza, pp. 31-40.

PERICOT, L. (1945) "La Cueva de la Cocina", en **Archivo de Prehistoria Levantina,** 2, pp. 39-71.

PERICOT, L. (1950): "El arte rupestre levantino" en Pericot, L. : "La España primitiva", Barcelona, pp.88-98.

PERICOT GARCIA, L. (1964): "Sobre algunos problemas del arte rupestre del Levante Español", **Burg Wartenstein Symposium,** Viena, 1960. Reproducido en Pericot Garcia, L. y Ripoll Perelló, E. (Edit.), **Prehistoric Art of Western Mediterranean and the Sahara,** Barcelona pp. 151-158.

PERICOT, L. y RIPOLL, E. (1964): "Correspondence between Abbé H. Breuil and profs. Pericot and Ripoll, previous to the symposium", en Pericot Garcia, L. y Ripoll Perelló, E. (Edits.), **Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara,** Barcelona, pp. 258-260

PIGEOT, N. (1987): "Magdaleniens d'étiolles. Economía du débitage et organisation sociale. L'unité d'habitation", XXV Supplement a **Gallia Prehistorie.** Edition du CNRS. Paris.

PIÑON VARELA, F. (1981) "Superposiciones y repintados en la Serranía de Albarracín: Elementos para el establecimiento de una cronología relativa", en **Altamira Symposium,** Madrid, Asturias, Santander, pp.411-425.

PIÑON VARELA, F. (1982): **Las pinturas rupestres de Albarracín**

(Teruel), Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografías, num. 6, Santander, 241 págs, XXXIII láms. y 63 figs.

PIÑON VARELA. F. (1983) "El Abrigo del Tio Campano (Albarracín, Teruel)", en **Homenaje al Profesor Martín Almagro Basch,** I, Madrid, pp.371-384.

PORCAR, J.B. (1932): "La pintura rupestre de La Joquera", en **Boletin de la Sociedad Castellonense de Cultura,** XIII, Castellón, pp. 228 a 236.

PORCAR RIPOLLES, J.B. (1934): "Pintures rupestres al Barranc de Gasulla", en **Boletin de la Sociedad Castellonense de Cultura,** XV, 6, Castellón. pp. 343-347.

PORCAR, J.B. (1935): "Noves pintures rupestres al terme de Ares del Maestre", en **Boletin de la Sociedad Castellonense de Cultura,** XVI, p. 144.

PORCAR, J.B. (1943) "El trazo por impresión directa y el trazo caligráfico en el arte rupestre de Ares del Maestre" , en **Boletin de la Sociedad Castellonense de Cultura,** Castellón, pp. 262- 266.

PORCAR RIPOLLES. J.B. (1949): "Algunas pinturas del arte rupestre levantino atribuidas al periodo Eneolítico", en I

Congreso Arqueológico Nacional y V del S.E., Almería, pp. 53-57.

PORCAR, J.B. (1953): "Las pinturas rupestres del Barranco de Les Dogues", en **Archivo de Prehistoria Levantina,** 4, Valencia, pp. 75-80.

PORCAR, J.B. (1964): "Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo" en Pericot Garcia, L. y Ripoll Perelló, E. (Edit.), **Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara,** Barcelona, pp. 159-164.

PORCAR, J.B. (1965): "Las pinturas de Raco Gasparo", en **Boletin de la Sociedad Castellonense de Cultura,** 41, Castellón
pp. 176-179.

PORCAR, J.B., OBERMAIER,H. Y BREUIL,H. (1935): **Excavaciones en Cueva Remigia (Castellón), Junta Superior del Tesoro Artístico, Sección de Excavaciones,** Memoria General 136, Madrid, 95 págs, 75 láms.

RADCLIFFE BROWN, A.R. (1949): "While's view of science of culture", en **American Anthropologist,** 51, 3, pp. 503-512.

RENFREW, C. (1969): "Trade and culture process in European Prehistory", en **Current Anthropologie,** 10, pp. 151-169.

RENFREW, C. (1984): **Approaches to social archaeology.** Cambridge.

RIPOLL, E. (1956): "Historia de la investigación y bibliografía arqueológica del Bajo Aragón", en Almagro, M., Beltrán, A., y Ripoll, E., **Prehistoria del Bajo Aragón,** Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, pp.7-21.

RIPOLL PERELLO, E. (1961): "Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea, Teruel, en **Monografías de Arte Rupestre Levantino**, Arte Levantino, 1, Barcelona.

RIPOLL PERELLO, E. (1962): "Representación de un jinete en las pinturas rupestres del "Cingle de la Gasulla", (Castellón)", en **Zephyrus,** XIII, Salamanca, pp. 91-93.

RIPOLL PERELLO, E. (1963): **Pinturas rupestres del Barranco de la Gasulla (Castellón),** en **Monografías de Arte Rupestre, Arte Levantino,** 2, Barcelona. 58 págs, 35 láms.

RIPOLL PERELLO, E. (1964): "Une peinture de type paléolithique sur le littoral méditerraneen de Tarragone (Espagne)", **Instituto de Prehistoria y Arqueología,** Barcelona, (Estratto dalla: **Rivista di Scienze Preistoriche,** XIX, Fasc. 1-4, pp. 2-6.

RIPOLL PERELLO, E. (1964): "Para una cronología relativa del arte levantino español" en Pericot Garcia, L. y Ripoll

Perelló, E. (Edit.), **Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara,** Barcelona, pp. 167-173.

RIPOLL PERELLO, E. (1967): "The painted shelters of the vicinity of Santolea (Teruel), **Monographs of Cave Art,** Levantine Art, no. 1, Barcelona, 36 págs. y 8 láms.

RIPOLL PERELLO, E. (1968): "The painted shelters of La Gasulla (Castellón)", **Monographs on Cave Art,** Levantine Art no.2, Barcelona, 58 págs. y 35 láms.

RIPOLL PERELLO, E. (1968): "Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica", en **Simposio Internacional de Arte Rupestre,** Barcelona, pp. 165-192.

RIPOLL PERELLO, E. (1970a): "Noticia sobre l'estudi de les pintures rupestres de "La Saltadora" (Barranc de La Valltorta, Castelló)", en **Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad,** XIV, Barcelona, pp.9-24.

RIPOLL PERELLO, E. (1970b) "A cerca del problema de los orígenes del arte levantino", en **Valcamónica Symposium,** Capo di Ponte, 1970, pp. 57-67.

ROCAFORT,C. (1908): "Les pintures rupestres de Cogul", **Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, XVIII,** nº156, pp.65-75.

RODANES VICENTE, J.M. (1987-1988): "Excavaciones arqueológicas en el abrigo dels Secans (Mazaleón, Teruel). Primera campaña" en **Kalathos,** 7-8, Teruel, pp.25-43.

SAHLINS, M. (1977): **Economía de la Edad de la Piedra,** Madrid, 337 págs.

ROZOY, J.G. (1978): **Les dernieres chasseurs. L'Epipaleolithique en France et en Belgique. Essai de synthèse,** en **Bulletín de la société archeologique champenoise,** Charleville, 2 tomos y 1 vol. de láms.

SANCHEZ CARRILERO, J. (1962) "Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Solana de las Covachas, pedanía del Rio Moral (Nerpio), Albacete", en **Noticiario Arqueológico Hispano,** V, Madrid, pp. 1-12 y 35 láms.

SANCHEZ GOMEZ, J.L. (1983) "Ensayo metodológico para el estudio del arte rupestre", en **XVI Congreso Nacional de Arqueología,** Zaragoza.

DE LOS SANTOS, S. y ZORNOZA, B. (1973) "Estudio de la pintura rupestre en la zona de Nerpio", en **XII Congreso Nacional de Arqueología,** pp. 203 a 218.

SARRIA, E. (1988-89): "Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)", en **Lucentum,** VII-VIII, pp.7-33.

SEBASTIAN, A. (1985): "Arte rupestre levantino: Metodología e informática", en **Boletín del Museo Arqueológico Nacional,** III, pp.22-35.

SEBASTIAN, A. (1986): **Adornos, atributos, vestidos y objetos relacionados con las figuras humanas del arte levantino.** Memoria de licenciatura inédita, 302 págs. y 22 cuadros.

SEBASTIAN, A. (1986-1987): "Escenas acumulativas en el Arte Rupestre Levantino", en **Bajo Aragón Prehistoria VII-VIII,** pp.377-397.

SEBASTIAN, A. (1989): "Avance sobre el Abrigo de Angel, Ladruñán (Teruel)", en **XIX Congreso Nacional de Arqueología, volumen II: Arte rupestre y Aragón,** pp.133-146.

SEBASTIAN, A. (**en prensa**): "Nuevos datos sobre la cuenca media del Guadalope: El Abrigo del Barranco Hondo y El Abrigo de Angel", en revista **Teruel.**

SEBASTIAN, A. (**en prensa**):" ¿Singularizaciones fisionómicas enl el arte levantino?", en **Homenaje a Purificación Atrian.**

STRAUS, L.G. (1980): "Comment: the identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira", en **Current Anthropology,** 21, pp. 624 - 625.

TOMAS MAIGI, J. (1951) "Del Charco del Agua Amarga", en

Zephyrus, II, Salamanca, pp. 5-13.

UTRILLA, P. (1986-1987): "Nuevos datos sobre la relación entre el arte rupestre y yacimientos arqueológicos del Valle del Ebro" en **Bajo Aragón Prehistoria,** VII-VIII, (I Congreso Internacional de Arte Rupestre), Caspe (Zaragoza), pp. 323-339.

UTRILLA, P. et alii (1986-1987): "Algunas figuras inéditas en abrigos rupestres del Bajo Aragón", en **Bajo Aragón Prehistoria,** VII-VIII, (I Congreso Internacional de Arte Rupestre), Caspe (Zaragoza), pp. 211-221.

UTRILLA, P. (1990): "Estado actual de la arqueología en Aragón: del Paleolítico al Neolítico", en **Estado Actual de la Arqueología en Aragón,** Ponencias, Zaragoza, pp. 55-66 más 4 láms.

VALLADAS, H. et alii (1992): "Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves", en **Nature,** 357, pp. 68-70.

VALLESPI, E. (1952): "Sobre las pinturas rupestres dels Secans", en **Archivo Español de Arqueología,** XXV, p. 105-107.

VALLESPI, E. (1957): "Noticia de las pinturas rupestres del Barranco dels Gascons (Calapatá, en Cretas (Teruel), en **Caesaraugusta,** 9-10, Zaragoza, pp. 133-136.

VALLESPI, E. (1959): "Bases arqueológicas para el estudio de los talleres de silex del Bajo Aragón. Hacia una seriación de las industrias líticas post-paleolíticas bajoaragonesas", en **Caesaraugusta,** 13-14, Zaragoza, pp. 7-20.

VALLESPI, E. (1960) "Excavaciones en los yacimientos líticos de "El Sol de la Piñera" y "El Serdá" en Fabara (Tarragona), en **Caesaraugusta,** 15-16, pp. 19-39.

VILASECA, S. (1947): "Las pinturas rupestres de la Cueva del Polvorín, Puebla de Benifazá (Castellón)", en **Comisaria General de Excavaciones Arqueológicas,** Informes y Memorias, 17, Madrid, pp. 7 a 22 y 29 láms.

VILASECA, S. (1944): "Las pinturas rupestres naturalistas y esquemáticas de Mas del LLort, en Rojals, (Tarragona)", en **Archivo Español de Arqueología,** 57, pp. 301-324.

VILASECA, S. (1950): "Nuevo Hallazgo de pinturas rupestres naturalistas en el Barranco del Llort, Rojales (Tarragona)", en **Archivo Español de Arqueología,** XXIII, pp. 371-383.

VILLAVERDE, V. (1985): "Hueso con grabados paleolíticos de la Cova de Les Cendres (Teulada, Alicante)", en **Lucentum,** 4, Alicante, pp. 7-14.

VIÑAS, R. (1977): "El Abrigo V de la Serra de la Pietat (Ulldecona-Tarragona)", en **Cuadernos de Prehistoria y**

Arqueología Castellonense, 44, Castellón, pp. 21-43.

VIÑAS, R. (1986-1987): "Una composición faunística en el "Abric de la Tenalla (Castellón), en **Bajo Aragón Prehistoria,** VII- VIII, I Congreso Internacional de Arte Rupestre, Caspe, pp. 359-368.

VIÑAS, R. et alii (1975): "El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Ulldecona-Tarragona", en **Speleon,** Monografía 1, V Symposium de Espeleología, Barcelona, pp.115-159.

VIÑAS, R. y SARRIA, E. (1978): "Una inscripción ibérica en pintura roja en el Abrigo del Mas del Cingle -Ares del Maestre- (Castellón de la Plana)", en **Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense,** 5, Castellón, pp. 375-383.

VIÑAS, R., SARRIA, E. y MONZONIS, F. (1979): "Nuevas manifestaciones de arte rupestre en el Maestrazgo (Castellón de la Plana)", en **Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense,** 6, pp. 97-20.

VIÑAS, R. (1979-1980): "Figuras inéditas del Barranco de la Valltorta", en **Ampurias,** 41-42, pp. 1-34.

VIÑAS, R. (1988): "Programa y codificación de una base de datos para la documentación e investigación del arte pospaleolítico", en **Caesaraugusta,** 65, pp.111-147.

VIÑAS, R. (1990): "El arte rupestre en Catalunya: estado de la cuestión sobre las manifestaciones pictográficas", en **Aragón / Litoral Mediterráneo: Intercambios culturales durante la Prehistoria, Homenaje a J. Maluquer de Motes,** Zaragoza, pp. 93-121.

VIÑAS, R., SARRIA, E. y ALONSO, A. (1983): **La pintura rupestre en Catalunya**, Barcelona, 71 págs.

VIÑAS, R. et alli (1982): **La Valltorta,** sin lugar de edición, 191 págs. y 264 figs. .

VIÑAS R. Y CONDE, M.J. (1989): "Elementos ibéricos en el arte rupestre del Maestrazgo (Castellón), en **XIX Congreso Nacional de Arqueología,** Zaragoza, pp.285-295.

VIÑAS, R. (1990): "El arte rupestre en Calalunya: Estado de la cuestión sobre las manifestaciones pictográficas", en **Aragón/Litoral Mediterráneo. Intercambios culturales durante la prehistoria. En Homenaje a Juan Maluquer de Motes,** Zaragoza, pp. 93-121.

ZUELEBEIT, M. (1986): **Hunters in transition. Mesolithic societies of temperate. Eurasia and their transition farming.** Cambridge University Press, Cambridge.

INDICE

INDICE

TOMO I

1. INTRODUCCION 1

1.1 Breves notas de introducción..... 1

1.2 Evolución de los estudios sobre arte levantino..... 7

1.2.1 Primeras publicaciones de síntesis.. 9

1.2.2 La primera defensa de una cronología postpaleolítica..... 26

1.2.3 Los trabajos más significativos de los años cuarenta y cincuenta..... 31

1.2.4 Los años sesenta. Symposium de Waartenstein. Nuevos descubrimientos..... 43

1.2.5. Los años setenta. Nuevos enfoques. Relaciones entre el arte y la arqueología. 50

1.2.6. Los años ochenta. Nuevos descubrimientos y algunas revisiones. Nuevos planteamientos..... 73

1.3 Interés del tema..... 98

2. METODOLOGIA.- Introducción..... 108

2.1 Antecedentes de este trabajo. Primeros problemas 109

2.2 Planteamientos sobre una metodología util para el estudio de las escenas..... 115

2.3 El comienzo de este trabajo. Conceptos generalmente aceptados..... 117

2.4. Material y técnicas empleadas 119

2.4.1 Calcos antiguos..... 119

2.4.2 Ficheros específicos..... 120

2.4.3 Material fotográfico 121

2.4.4 Nuevos calcos..... 122

2.4.5 Método de presentación visual y método de presentación de los análisis en el texto 123

2.4.6 Aclaraciones sobre uno de los datos más conflictivos: El concepto estilístico. 132

3. AREA ESTUDIADA 136

3.1 Relación de los abrigos con pinturas..... 138

3.2 Determinación de las distintas áreas geográficas ocupadas por los conjuntos con pinturas: 142

3.2.1 Los conjuntos situados al N. del Ebro 142

3.2.2 Los conjuntos situados al S. del Ebro y Noreste de la provincia de Teruel..... 142

3.2.3 Los conjuntos situados en las estribaciones del Maestrazgo..... 143

3.2.4 El Maestrazgo castellonense 143

3.2.5 Molina de Aragón..... 144

3.2.6 Serranía de Albarracín..... 144

3.2.7 Serranía de Cuenca..... 144

3.2.8 Zona valenciana al N. del Jucar.... 145

3.3 Estudio de los paneles con pinturas.... 146

3.3.1 Los conjuntos situados al N. del Ebro. 147

3.3.1.1 Zona I: Abrigos del Río Vero... 148

1.- Muriecho..... 149

2.- Arpán..... 160

3.- Regaçens 161

4.- Litonares 164

5.- Labarta 165

3.3.1.2 Zona II: Sur de Lérida..... 167

6.- Bauma dels Vilars..... 168

7.- Alfés..... 171

8.- Cogul..... 172

3.3.1.3 Zona III: Zona central prov. Tarragona 180

9.- Mas del Gran..... 181

10.- Mas del Llort..... 183

11.- Mas de Ramón Bessó 186

12.- Cabra Feixet..... 190

13.- L'Escoda 196

14.- Recó d'en Perdigó 198

15.- Bauma d'en Roc..... 199

16.- El Ramat..... 200

17.- Cova del Cingle..... 204

3.3.2 Los conjuntos situados al sur del Ebro y Noreste de la provincia de Teruel..... 206

3.3.2.1 Zona IV: Río Martín y barrancos de los alrededores próximos al Ebro..... 207

18.- Los Chaparros..... 208

19.- Tio Pulido..... 217

3.3.2.2 **Zona V: Alacón**..... 219

20.- Covacho Ahumado (El Mortero) 221

21.- Los Trepadores..... 234

22.- Los Borriquitos..... 245

23.- Los Recolectores..... 252

24.- Covacho Ahumado (Cerro Felío) 258

25.- Tia Mona..... 265

26.- C. de Eudoviges..... 274

27.- Los Cápridos..... 279

28.- El Garroso 287

3.3.2.3 **Zona VI: Sur del Río Martín**... 305

29.- Cañada de Marco..... 306

30.- Hocino de Chornas..... 319

31.- El Cerrao..... 321

3.3.2.4 **Zona VII: Cuenca media del Río Matarraña**..... 331

32.- Val del Charco del Agua Amarga 332

33.- Els Secans 356

34.- Las Caidas del Salbime.... 361

3.3.2.5 **Zona VIII: Cretas**..... 364

35.- Roca dels Moros..... 365

36.- Els Gascons..... 369

TOMO II:

3.3.3 Los conjuntos situados en las estribaciones del Maestrazgo..... 374

3.3.3.1 Zona IX: Cuenca media del Río

Guadalope..... 375

37.- Barranco Hondo..... 376

38.- La Vacada..... 380

39.- Friso Abierto..... 395

40.- El Torico..... 399

41.- El Arquero..... 404

42.- Abrigo de Angel..... 412

3.3.3.2 Zona X: Norte de la provincia de Castellón..... 416

43.- Cingle de Palanques "B".... 417

44.- El Polvorín..... 418

45.- La Tenalla..... 451

46.- Mas dels Ous..... 458

47.- Els Masets..... 460

48.- Les Llibreres..... 461

3.3.3.3 Zona XI: Sur de la Provincia de Tarragona..... 462

49.- La Pietat..... 463

50.- Moleta de Cartagena..... 473

51.- Cova de Culla..... 475

3.3.4 El Maestrazgo castellonense..... 477

3.3.4.1 Zona XII: Morella..... 478

52.- Galería Alta de la Masía.. 479

53.- El Roure..... 483

3.3.4.2 Zona XIII: Barranco de la Gasulla y Benassal..... 491

54.- Cueva Remigia..... 492
55.- El Cingle..... 562
56.- Racó Molero..... 617
57.- Racó Gasparo..... 622
58.- Les Dogues..... 626
59.- Mas Blanc..... 639
60.- El Single..... 640
61.- Racó de Nando..... 641
3.3.4.3 Zona XIV: La Valltorta..... 650
62.- Coveta de Montegordo..... 651
63.- Mas d'en Salvador..... 655
64.- Cingle de l'Ermita..... 657
65.- El Civil..... 668
66.- Tolls Alts..... 713
67.- El Rull..... 716
68.- Els Cavalls..... 718
69.- El Arco..... 734
70.- L'Arc..... 735
71.- La Táruga..... 736
72.- Mas d'en Josep..... 737
73.- Cova Alta del Llidoner.... 744
74.- Calçaes de Mata..... 749
75.- La Saltadora..... 753
76.- Tolls del Puntal..... 795
77.- Cova Gran del Puntal..... 797
78.- Covetes del Puntal..... 799
3.3.4.4 Zona XV: Borriol..... 805
79.- La Joquera..... 806

TOMO III:

3.3.5 Zona XVI: Molina de Aragón..... 809

80.- Rillo de Gallo..... 811

3.3.6 Serranía de Albarracín..... 814

3.3.6.1 Zona XVII: Serranía de Albarracín 815

81.- Los Toros (P.Navazo)..... 817

82.- Tío Campano..... 828

83.- Cocinilla del Obispo..... 831

84.- El Arquero (C.Arrastradero) 832

85.- Figuras Diversas..... 834

86.- El Ciervo (La Losilla).... 836

87.- El Medio Caballo..... 837

88.- Figuras Amarillas..... 838

89.- Los Dos Caballos..... 841

90.- El Arquero (Call. Cerrados) 844

91.- Doña Clotilde..... 847

92.- Huerto de Las Tajadas..... 862

93.- Paridera de las Tajadas... 863

94.- Contíguo a P. de las Tajadas 865

95.- El Pajarejo..... 869

96.- Tio Jorge..... 877

97.- Ceja de Piezarrodilla..... 878

98.- Los Toros..... 880

99.- Toro Negro..... 895

100.- Abrigo de Lázaro..... 896

3.3.7 Serranía de Cuenca..... 901

3.3.7.1 Zona XVIII: Villar de Humo.... 903

101.- Peña del Escrito..... 903

102.- Selva Pascuala..... 906

103.- Marmalo..... 910

3.3.8 Zona valenciana al Norte del Jucar. 913

3.3.8.1 Zona XIX: Cuenca del Río Palancia 914

104.- Aigua Amarga..... 915

3.3.8.2 Zona XX: Cuenca del Río Jucar (margen izquierda). 916

105.- Las Cabras..... 917

106.- La Pareja..... 918

107.- Cinto de la Ventana..... 920

108.- El Ciervo..... 922

4. RELACION Y ANALISIS DE LOS ELEMENTOS DE CRONOLOGIA RELATIVA: SUPERPOSICIONES E INCORPORACIONES DE FIGURAS..... 936

4.1 Cuadros de análisis de las incorporaciones de figuras y de las superposiciones..... 947

4.1.1 Acumulaciones o incorporaciones..... 949

4.1.2 Superposiciones más incorporaciones... 958

4.1.3 Conclusiones derivadas del análisis global de los datos extraidos de los cuadros de analisis de las superposiciones e incorporaciones..... 982

5. CONCLUSIONES POR ZONAS..... 986

6. CONCLUSIONES GENERALES..... 1011

6.1 Los temas. Zonas en que son dominantes... 1011

6.2 Conclusiones a partir de la posible relación entre los lugares con pinturas y algunos yacimientos arqueológicos..... 1021

6.3 Significación del arte levantino..... 1041

7. BIBLIOGRAFIA..... 1048

INDICE DE ABRIGOS ORDENADO ALFABETICAMENTE:

Nombre	Numero	Provincia	Página
AIGUA AMARGA, COV.	104	TE.	915
AHUMADO, COV. (C.Felío)	24	TE.	258
AHUMADO, COV. (El Mortero)	20	TE.	221
ALFES	7	LE.	171
ANGEL, A. de	42	TE.	412
ARC, L'	70	CS.	735
ARCO, El	69	CS.	734
ARPAN	2	HU.	160
ARQUERO, EL (Call.Cerrados)	90	TE.	844
ARQUERO, EL (Cam.Arrast.)	84	TE	832
ARQUERO, EL (El Pudial)	41	TE.	404
BARRANCO HONDO	37	TE.	376
BAUMA D'EN ROC	15	T.	199
BAUMA DELS VILARS	6	LE.	168
BORRIQUITOS, LOS	22	TE.	245
CABRA FEIXET	12	T.	190
CABRAS, LAS	105	V.	917
CAIDAS DEL SALBIME, LAS	34	TE.	361
CALÇAES DEL MATA	74	CS.	749
CAÑADA DE MARCO	29	TE.	306
CAPRIDOS, LOS (C.Felío)	27	TE.	279
CAVALLS, ELS	68	CS.	718
CEJA DE PIEZARRODILLA	97	TE.	878
CERRAO, EL	31	TE.	321
CIERVO, EL (La Losilla)	86	TE.	836
CIERVO, EL	108	V.	922

CINGLE, EL	55	CS.	562
CINGLE DE L'ERMITA	64	CS.	657
CINGLE DE PALANQUES	43	CS.	417
CINTO DE LA VENTANA	107	V.	920
CIVIL, EL	65	CS.	668
COCINILLA DEL OBISPO	83	TE.	831
COGUL	8	LE.	172
CONTIGUO A PARIDERA TAJ.	94	TE.	865
COVA ALTA DEL LLIDONER	73	CS.	744
COVA DEL CINGLE	17	T.	204
COVA GRAN DEL PUNTAL	77	CS.	797
COVETA DE MONTEGORDO	62	CS.	651
COVETES DEL PUNTAL	78	CS.	799
CUEVA REMIGIA	54	CS.	492
CULLA, COVA DE	51	T.	475
CHAPARROS, LOS	18	Z.	208
DOGUES, LES	58	CS.	626
DOÑA CLOTILDE	91	TE.	847
DOS CABALLOS, LOS	89	TE.	841
ESCODA, L'	13	T.	196
EUDOVIGES, COV.	26	TE.	274
FIGURAS AMARILLAS	88	TE.	838
FIGURAS DIVERSAS	85	TE.	834
FRISO ABIERTO (El Pudial)	37	TE.	395
GALERIA ALTA DE LA MASIA	52	CS.	479
GARROSO, EL	28	TE.	287
GASCONS, ELS	36	TE.	369
HOCINO DE CHORNAS	30	TE.	319
HUERTO DE LAS TAJADAS	92	TE.	862

JOQUERA, LA	79	CS	806
LABARTA	5	HU.	165
LAZARO, A. DE	100	TE.	896
LITONARES	4	HU.	164
LLIBRERES, LES	48	CS.	461
MARMALO	103	CU.	910
MAS BLANC	59	CS.	639
MAS DEL GRAN	9	LE.	181
MAS DEL LLORT	10	T.	183
MAS DELS OUS	46	CS.	458
MAS D'EN SALVADOR	63	CS.	655
MAS D'EN JOSEP	72	CS.	737
MAS DE RAMON BESSO	11	T.	186
MASETS, ELS	47	CS.	460
MEDIO CABALLO, EL	87	TE.	837
MOLETA DE CARTAGENA	50	T.	473
MURIECHO	1	HU.	149
PAJAREJO, EL	95	TE.	869
PAREJA, LA	106	V.	918
PARIDERA DE LAS TAJADAS	93	TE.	863
PIETAT, LA	49	T.	463
PEÑA DEL ESCRITO	101	CU.	903
POLVORIN, EL	44	CS.	418
RACO GASPARO	57	CS.	622
RACO DE NANDO	61	CS.	641
RACO MOLERO	56	CS.	617
RAMAT, EL	16	T.	200
RECO D'EN PERDIGO	14	T.	198
RECOLECTORES, LOS	23	TE.	252

REGAÇENS	3	HU.	161
RILLO DE GALLO	80	TE.	811
ROCA DELS MOROS	35	TE.	365
ROURE, EL	53	CS.	483
RULL, EL	67	CS.	716
SALTADORA, LA	75	CS.	753
SECANS, ELS	33	TE.	356
SELVA PASCUALA	102	CU.	906
SINGLE, EL	60	CS.	640
TARUGA, LA	71	CS.	736
TENALLA, LA	45	CS.	451
TIA MONA	25	TE.	265
TIO CAMPANO	82	TE.	828
TIO JORGE	96	TE.	877
TIO PULIDO	19	Z.	217
TOLLS ALTS	66	CS.	713
TOLLS DEL PUNTAL	76	CS.	795
TORICO, EL (El Pudial)	40	TE.	399
TORO NEGRO, EL	99	TE.	895
TOROS, LOS (P. Navazo)	81	TE.	817
TOROS, LOS (B.Olivanas)	98	TE.	880
TREPADORES, LOS	21	TE.	234
VACADA, LA	38	TE.	380
VAL DEL CHARCO	32	TE.	332

R.H. 9.206

BIDT 813(4)

AMPARO SEBASTIAN

ESTUDIO SOBRE LA COMPOSICION EN EL ARTE LEVANTINO

VOLUMEN I

LAMINAS

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA HISTORIA

D: 54191
L: 54259



INDICE DE LAMINAS. TOMO I

-CONJUNTOS AL NORTE DEL EBRO.

.Zona del Rio Vero (ZONA I).

LAMINA I : MURIECHO - Escena I (Nº1). Situación.

LAMINA II : " "

LAMINA III : " - Escena II.(Nº2) Situación.

LAMINA IV : " "

LAMINA V : " - Grupo I. (Nº3) Situación.

LAMINA VI : " - "

.Sur de provincia de Lérida (ZONA II).

LAMINA VII : COGUL - Escena I.(Nº4) Situación.

LAMINA VIII : " "

LAMINA IX : " "

LAMINA X : " "

LAMINA XI : " "

LAMINA XII : " "

LAMINA XIII : " - Asociación. (Sin nº) Situación.

LAMINA XIV : " "

.Zona central de provincia de Tarragona (ZONA III).

LAMINA XV : **MAS DE RAMON BESSO** - Escena I.(Nº5) Situación.

LAMINA XVI : " "

LAMINA XVII : **CABRA FEIXET** - Escena I. **(Nº6)**

LAMINA XVIII : **EL RAMAT** - Escena I.**(Nº7)** Situación.

LAMINA XIX : " "

LAMINA XX : " "

LAMINA XXI : " "

LAMINA XXII : " "

-CONJUNTOS SITUADOS AL SUR DEL EBRO Y NORESTE DE LA PROVINCIA DE TERUEL.

.Zona río Martín y alrededores (próximos a la desembocadura del Ebro). (ZONA IV)

(No se recoge ninguna escena en los abrigos de esa zona)

.Zona de Alacón (ZONA V)

LAMINA XXIII: **COVACHO AHUMADO**

(MORTERO) -Escena I. **(Nº8)** Situación.

LAMINA XXIV : " "

LAMINA XXV : " "

LAMINA XXVI : " "

LAMINA XXVII : " "

LAMINA XXVIII : " -Escena II. **(Nº 9)** Situación.

LAMINA XXIX : " "

LAMINA XXX : " -Grupo I. **(Nº10)** Situación.

LAMINA XXXI : " "

LAMINA XXXII : (MORTERO) -Grupo II.**(Nº11)** Situación.

LAMINA XXXIII : " "

LAMINA XXXIV : **LOS TREPADORES** - Escena I. **(Nº12)**
Situación.

LAMINA XXXV : " "

LAMINA XXXVI : " "

LAMINA XXXVII : " - Escena II. **(Nº 13)**
Situación.

LAMINA XXXVIII: " "

LAMINA XXXIX : " - Grupo I.**(Nº14)**

LAMINA XL : " "

LAMINA XLI : **LOS BORRIQUITOS**- Escena I.**(Nº15)** Situación.

LAMINA XLII : " "

LAMINA XLIII : **COVACHO AHUMADO** - Escena I. **(Nº16)**
Situación.
(CERRO FELIO)

LAMINA XLIV : " "

LAMINA XLV : " "

LAMINA XLVI : " "

LAMINA XLVII : **TIA MONA** - Escena I.**(Nº17)** Situación.

LAMINA XLVIII : " "

LAMINA XLIX : " - Grupo I. **(Nº 18)** Situación.

LAMINA L : " "

LAMINA LI : **EUDOVIGES** - Grupo I.(**Nº19**) Situación.

LAMINA LII : **LOS CAPRIDOS** - Escena I.(**Nº20**) Situación.
LAMINA LIII : " - Escena I.
LAMINA LIV : " "

LAMINA LV : " - Escena II. (**Nº21**) Situación.
LAMINA LVI : " "
LAMINA LVII : " "

LAMINA LVIII : " - Escena III.(**Nº22**) Situación.
LAMINA LIX : " "

LAMINA LX : **EL GARROSO** - Calco general del panel.
LAMINA LXI : " - Escena I. (**Nº23**) Situación.
LAMINA LXII : " "

LAMINA LXIII : " - Escena II. (**Nº24**) Situación.
LAMINA LXIV : " "
LAMINA LXV : " "

LAMINA LXVI : " - Grupo I. (**Nº25**) Situación.
LAMINA LXVII : " "
LAMINA LXVIII : " "
LAMINA LXIX : **EL GARROSO** "

.Sur del río Martín (ZONA VI)

LAMINA LXX : **CAÑADA DE MARCO** -Escena I. (**Nº26**)

Situación.

LAMINA LXXI : " -Escena I.

LAMINA LXXII : " - "

LAMINA LXXIII : " -Escena II.(Nº27) Situación.

LAMINA LXXIV : " - "

LAMINA LXXV : **CAÑADA DE MARCO** -Escena III.(Nº28)
Situación.

LAMINA LXXVI : " -Escena III.

LAMINA LXXVII : " - "

LAMINA LXXVIII: " -Escena IV.(Nº29)

LAMINA LXXIX : " -Grupo I. (Nº30) Situación.

LAMINA LXXX : " -Grupo I.

LAMINA LXXXI : **EL CERRAO** -Escena I. (Nº31) Situación.

LAMINA LXXXII : " -Escena I.

LAMINA LXXXIII: " - "

LAMINA LXXXIV : " - "

LAMINA LXXXV : **EL CERRAO** -Grupo I. (Nº32)
Situación.

LAMINA LXXXVI : " -Grupo I.

.Cuenca media del Matarraña (ZONA VII).

LAMINA LXXXVII: **VAL DEL CHARCO** -Escena I. **(Nº33)**
Situación.

LAMINA LXXXVIII: " -Escena I.

LAMINA LXXXIX : " - "

LAMINA XC : " - "

LAMINA XCI : " - "

LAMINA XCII : " - "

LAMINA XCIII : " -Escena II. **(Nº34)**
Situación.

LAMINA XCIV : " -Escena II.

LAMINA XCV : " - "

LAMINA XCVI : " - "

LAMINA XCVII : " -Escena III.**(Nº35)**
Situación.

LAMINA XCVIII : " -Escena III.

LAMINA XCIX : " -Escena IV.**(Nº36)**
Situación.

LAMINA C : " -Escena IV.

LAMINA CI : " "

LAMINA CII : **VAL DEL CHARCO** -Escena V. **(Nº37)**
Situación.

LAMINA CIII : " -Escena V.

LAMINA CIV : " -Grupo I. (Nº38) Situación.

LAMINA CV : " -Grupo I.1. Situación.

LAMINA CVI : " -Grupo I.1

LAMINA CVII : " -Grupo I.1

LAMINA CVIII : " -Grupo I.2 Situación.

LAMINA CIX : " -Grupo I.2

LAMINA CX : " - "

LAMINA CXI : " -Grupo I.3 Situación.

LAMINA CXII : " -Grupo I.3

LAMINA CXIII : " - "

LAMINA CXIV : " - "

.Cretas (ZONA VIII)

LAMINA CXV : **ROCA DELS MOROS** -Grupo I. (Nº39) Situación.

LAMINA CXVI : " -Grupo I.

LAMINA CXVII : " - "

LAMINA CXVIII : " - "

LAMINA CXIX : **ELS GASCONS** -Escena I. (Nº40) Situación.

LAMINA CXX : " -Escena I.

LAMINA CXXI : " - "

-CONJUNTOS SITUADOS EN LAS ESTRIBACIONES DEL MAESTRAZGO

.Cuenca media del rio Guadalope (ZONA IX)

LAMINA CXXII : **LA VACADA** -Escena I.**(Nº41)** Situación.

LAMINA CXXIII : " -Escena I.

LAMINA CXXIV : " -Escena II.**(Nº42)**
Situación.

LAMINA CXXV : " -Escena II.

LAMINA CXXVI : " - "

LAMINA CXXVII : " -Escena III.**(Nº43)**
Situación.

LAMINA CXXVIII: " -Escena III.

LAMINA CXXIX : " - "

LAMINA CXXX : " -Escena IV.**(Nº44)**
Situación.

LAMINA CXXXI : " -Escena IV.

LAMINA CXXXII :**A.A.DEL PUDIAL** -Grupo I. **(Nº45)** Situación.

LAMINA CXXXIII: " -Grupo I.

LAMINA CXXXIV :**EL ARQUERO** -Escena I.**(Nº46)** Situación.

LAMINA CXXXV : " -Escena I.

LAMINA CXXXVI :**EL ARQUERO** -Grupo I.**(Nº47)** Situación

LAMINA CXXXVII: " -Grupo I.

.Zona norte de la provincia de Castellón (ZONA X).

LAMINA CXXXVIII: **EL POLVORIN** -Escena I. **(Nº48)** Situación.

LAMINA CXXXIX : " -Escena I.

LAMINA CXL : " -Escena II. **(Nº49)** Situación.

LAMINA CXLI : " -Escena II.

LAMINA CXLII : " -Escena III.**(Nº50)** Situación.

LAMINA CXLIII : " - "

LAMINA CXLIV : " - "

LAMINA CXLV : " - "

LAMINA CXLVI : " - "

LAMINA CXLVII : **EL POLVORIN** -Escena IV.**(Nº51)** Situación.

LAMINA CXLVIII: " -Escena IV.

LAMINA CXLIX : **EL POLVORIN** -Escena V.**(Nº52)**

LAMINA CL : " -Escena VI.**(Nº53)**

Situación.

LAMINA CLI : " -Escena VI.

LAMINA CLII : " -Grupo I. **(Nº54)** Situación.

LAMINA CLIII : " -Grupo I.

LAMINA CLIV : " - "

LAMINA CLV : " - "

LAMINA CLVI : " - "

LAMINA CLVII : " -Grupo II. **(Nº55)**

Situación.

LAMINA CLVIII : " -Grupo II.

LAMINA CLIX : " -Grupo III.**(Nº56)**

Situación.

LAMINA CLX : " -Grupo III.

LAMINA CLXI : " -Grupo III.

LAMINA CLXII : **LA TENALLA** -Grupo I.**(Nº57)**

.Sur de la provincia de Tarragona (ZONA XI).

LAMINA CLXIII : **LA PIETAT I.** -Escena I.**(Nº58)**

LAMINA CLXIV : **LA PIETAT II.** -Grupo I.**(Nº59)**

-CONJUNTOS DEL MAESTRAZGO CASTELLONENSE

.Zona de Morella (ZONA XII)

LAMINA CLXV : GALERIA ALTA DE LA M. -Escena I.(Nº60)

LAMINA CLXVI : EL ROURE. -Escena I.(Nº61)

LAMINA CLXVII : " -Escena II.(Nº62)

.Barranco de Gasulla y término de Benassal (ZONA XIII).

LAMINA CLXVIII: C. REMIGIA II -Escena I. (Nº63) Situación.

LAMINA CLXIX : C. REMIGIA II -Escena I.

LAMINA CLXX : " -Escena II.(Nº64) Situación.

LAMINA CLXXI : " -Escena II.

LAMINA CLXXII : " -Escena III.(Nº65) Situación.

LAMINA CLXXIII: " -Escena III.

LAMINA CLXXIV : C. REMIGIA III -Escena I. (Nº66) Situación.

LAMINA CLXXV : " -Escena I.

LAMINA CLXXVI : " -Escena II. (Nº67) Situación.

LAMINA CLXXVII: " -Escena II.

LAMINA CLXXVIII: " - "

LAMINA CLXXIX : " - "

LAMINA CLXXX : " -Grupo I. **(Nº68)** Situación.

LAMINA CLXXXI: " -Grupo I.

LAMINA CLXXXII: " -Grupo II. **(Nº69)** Situación.

LAMINA CLXXXIII: " -Grupo II.

LAMINA CLXXXIV: **C. REMIGIA IV** -Escena I. **(Nº70)** Situación.

LAMINA CLXXXV: " -Escena I.

LAMINA CLXXXVI: " -Escena II.**(Nº71)** Situación.

LAMINA CLXXXVII: " - "

LAMINA CLXXXVIII: " - "

LAMINA CLXXXIX: " -Escena III.**(Nº72)** Situación.

LAMINA CXC: " -Escena III.

LAMINA CXCI: " - "

LAMINA CXCII: **C. REMIGIA IV** -Grupo I. **(Nº73)** Situación.

LAMINA CXCIII: " -Grupo I.

LAMINA CXCIV: **C.REMIGIA V** -Escena I.**(Nº74)** Situación.

LAMINA CXCV: " -Escena I.

LAMINA CXCVI: " - "

LAMINA CXCVII: " - "

LAMINA CXCVIII: " - "

LAMINA CXCIX: **C.REMIGIA V** -Escena II. **(Nº75)**
Situación.

LAMINA CC: " -Escena II.

LAMINA CCI: " - "

LAMINA CCII: " - "

LAMINA CCIII: " - "

LAMINA CCIV: " - "

LAMINA CCV: " - "

LAMINA CCVI: " -Escena III. **(Nº76)**
Situación.

LAMINA CCVII: " -Escena III.

LAMINA CCVIII: " - "

LAMINA CCIX: " -Escena IV. **(Nº77)**
Situación.

LAMINA CCX: " -Escena IV.

LAMINA CCXI: **C.REMIGIA V** -Escena V. **(Nº78)** Situación.

LAMINA CCXII: " -Escena V.

LAMINA CCXIII: " -Escena VI. **(Nº79)**
Situación.

LAMINA CCXIV: " -Escena VI.

LAMINA CCXV: C.REMIGIA V -Escena VII. **(Nº80)**

Situación.

LAMINA CCXVI: " -Escena VII.

LAMINA CCXVII: " -Escena VIII.**(Nº81)**

Situación.

LAMINA CCXVIII: " -Escena VIII.

LAMINA CCXIX: " -Escena IX. **(Nº82)**

Situación.

LAMINA CCXX: " -Escena IX.

LAMINA CCXXI: " -Grupo I. **(Nº83)** Situación.

LAMINA CCXXII: " -Grupo I.

LAMINA CCXXIII: " -Grupo II.**(Nº84)** Situación.

LAMINA CCXXIV: " -Grupo II.

LAMINA CCXXV: **C.REMIGIA VI** -Escena I.**(Nº85)** Situación.

LAMINA CCXXVI: " -Escena I.

LAMINA CCXXVII:**EL CINGLE III** -Grupo I. **(Nº86)** Situación.

LAMINA CCXXVIII: " -Grupo I.

LAMINA CCXXIX: EL CINGLE IV -Escena I. **(Nº87)**

Situación.

LAMINA CCXXX: " -Escena I.

LAMINA CCXXXI: " -Grupo I. **(Nº88)** Situación.

LAMINA CCXXXII: " -Grupo I.

LAMINA CCXXXIII: " - "

LAMINA CCXXXIV: " - "

LAMINA CCXXXV: " - "

LAMINA CCXXXVI:**EL CINGLE V** -Grupo I. **(Nº89)** Situación.

LAMINA CCXXXVII: " -Grupo I.

LAMINA CCXXXVIII:**EL CINGLE VI** -Escena I.**(Nº90)** Situación.

LAMINA CCXXXIX: " -Escena I.

LAMINA CCXL: " -Escena II. **(Nº91)**
Situación.

LAMINA CCXLI: " -Escena II.

LAMINA CCXLII: " -Escena III.**(Nº92)**
Situación.

LAMINA CCXLIII: " -Escena III.

LAMINA CCXLIV: **EL CINGLE VI** -Escena IV. **(Nº93)**
Situación.

LAMINA CCXLV: " -Escena IV.

LAMINA CCXLVI: " -Grupo I.**(Nº94)** Situación.

LAMINA CCXLVII: " -Grupo I.

LAMINA CCXLVIII: " -Grupo II.**(Nº95)** Situación.

LAMINA CCXLIX: " -Grupo II.

LAMINA CCL: " - "

LAMINA CCLI: **EL CINGLE VIII** -Escena I.**(Nº96)** Situación.

LAMINA CCLII: " -Escena I.

LAMINA CCLIII: " -Escena II.**(Nº97)** Situación.

LAMINA CCLIV: " - "

LAMINA CCLV: " -Escena III.**(Nº98)** Situación.

LAMINA CCLVI: " -Escena III.

LAMINA CCLVII: **EL CINGLE IX** -Escena I. **(Nº99)** Situación.

LAMINA CCLVIII: " -Escena I.

LAMINA CCLIX: " - "

LAMINA CCLX: " - "

LAMINA CCLXI: " - "

LAMINA CCLXII: **EL CINGLE IX** -Escena I.

LAMINA CCLXIII:**EL CINGLE X** -Escena I. **(Nº100)** Situación.

LAMINA CCLXIV: " -Escena I.

LAMINA CCLXV: **LES DOGUES** -Escena I.**(Nº101)** Situación.

LAMINA CCLXVI: " -Escena I.

LAMINA CCLXVII: " - "

LAMINA CCLXVIII: " - "

LAMINA CCLXIX: " - "

LAMINA CCLXX: " - "

LAMINA CCLXXI: " - "

LAMINA CCLXXII: " - "

LAMINA CCLXXIII: " - "

LAMINA CCLXXIV: " - "

LAMINA CCLXXV: " - "

LAMINA CCLXXVI: " - "

LAMINA CCLXXVII: " - "

LAMINA CCLXXVIII: " - "

LAMINA CCLXXIX: " - "

LAMINA CCLXXX: " - "

LAMINA CCLXXXI:**RACO DE NANDO II** -Escena I. **(Nº102)**

Situación.

LAMINA CCLXXXII: " -Escena I.

LAMINA CCLXXXIII:**RACO DE NANDO III** -Escena I.**(Nº 103)**

Situación.

LAMINA CCLXXXIV: " -Escena I.

LAMINA CCLXXXV:**RACO DE NANDO VII**-Escena I. **(Nº104)**

Situación.

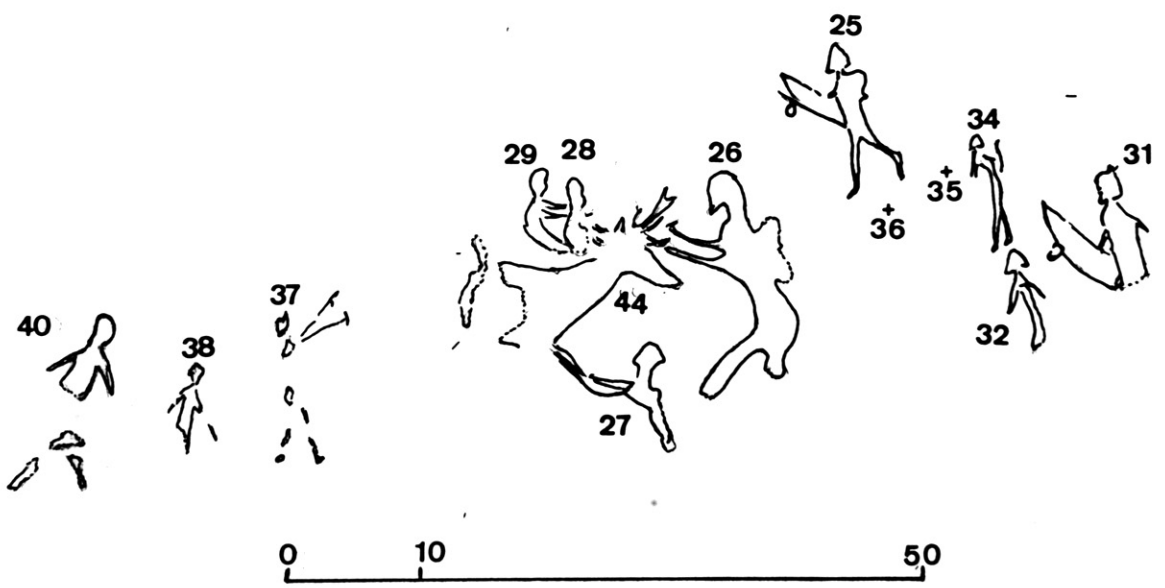
LAMINA CCLXXXVI: " -Escena I.

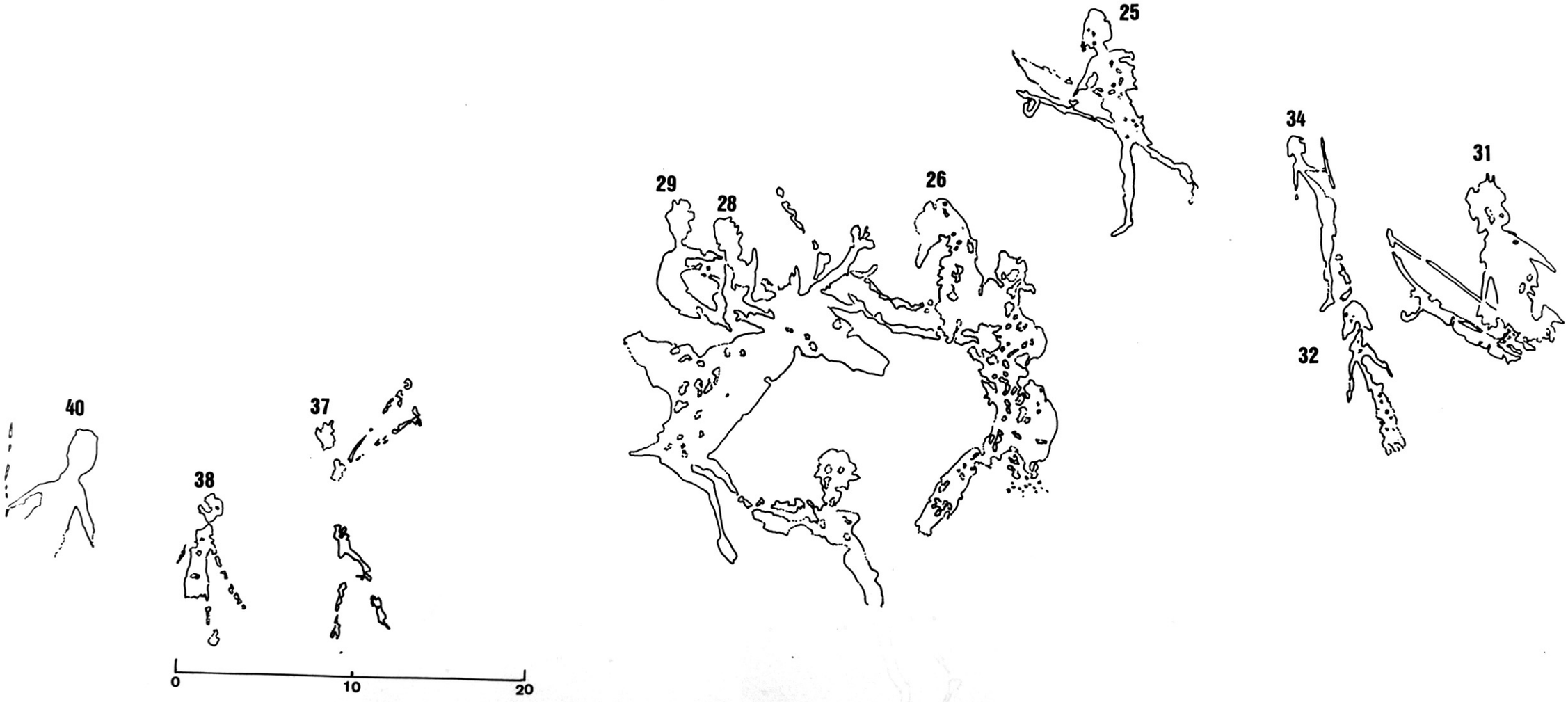
LAMINA CCLXXXVII: " - "

LAMINA CCLXXXVIII: " - "

1. MURIECHO

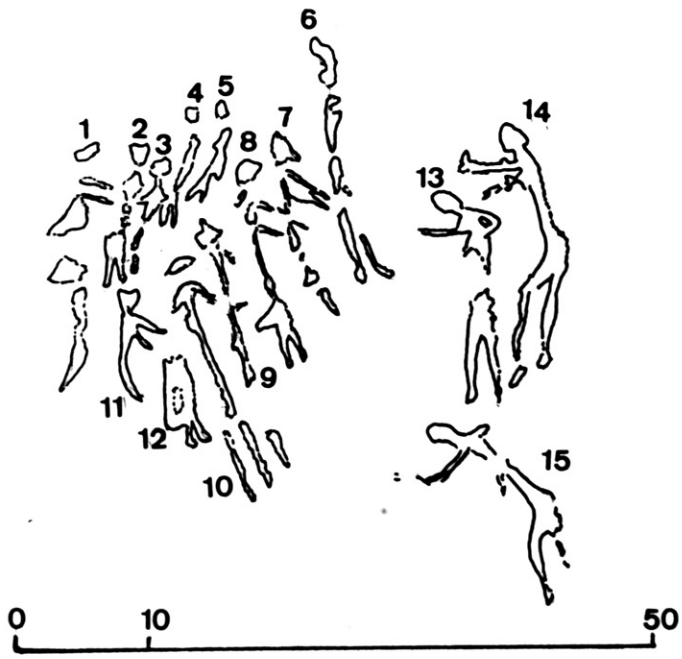
.Nº1.- ESCENA I (LAMS. I Y II).

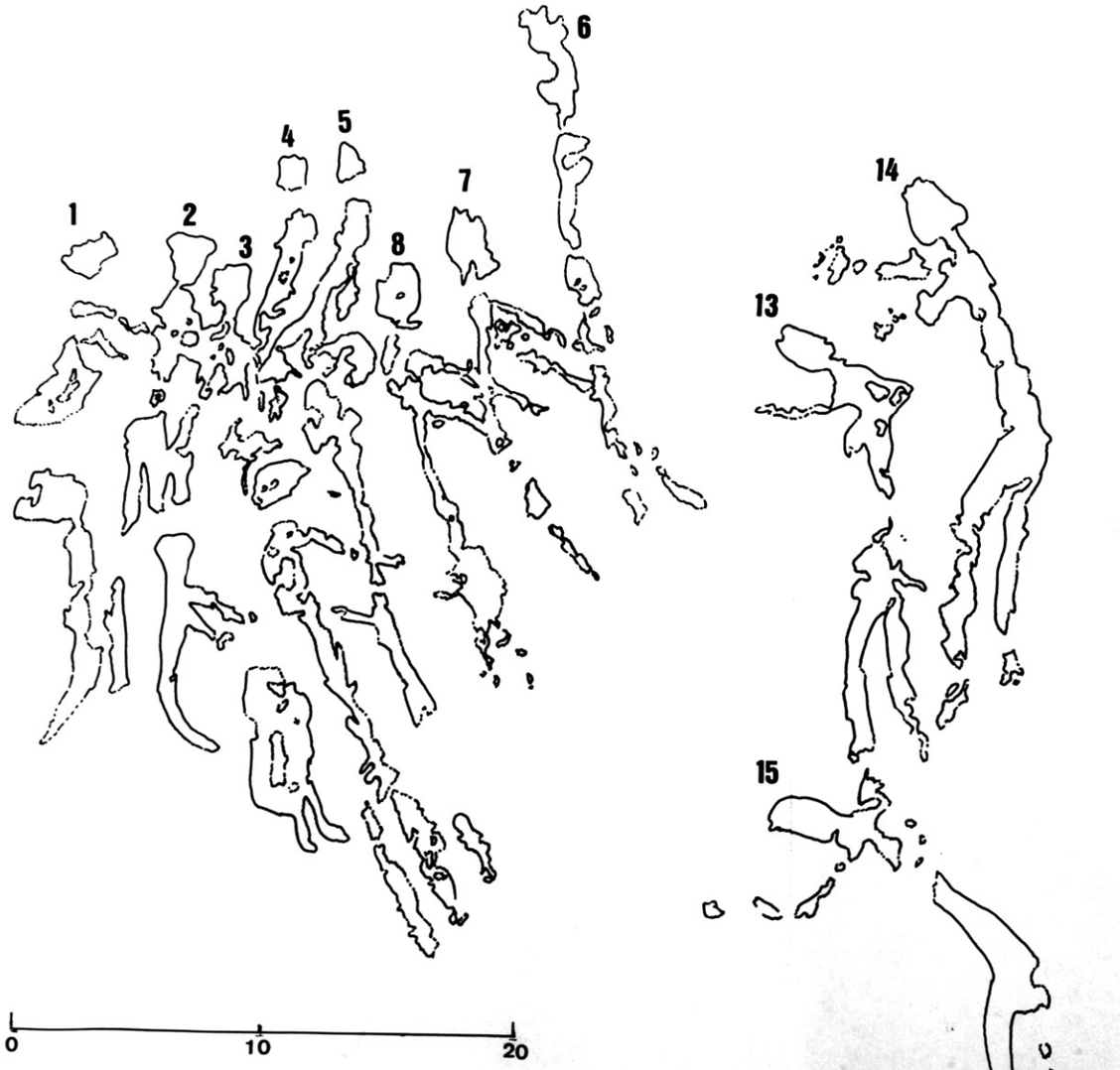

25
29
28
26
34
35
31
36
44
37
40
38
32
27
0
10
50


25
34
31
29
28
26
32
40
37
38
0
10
20

1. MURIECHO

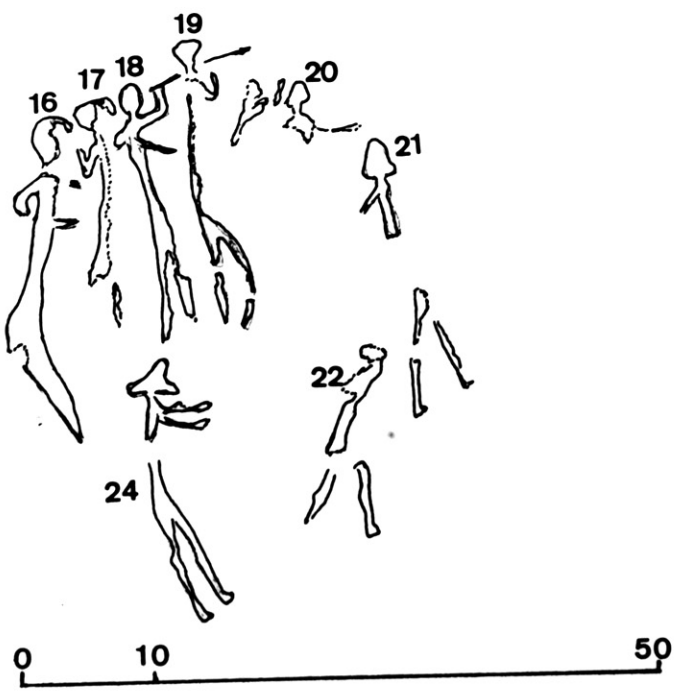
.Nº 2.- ESCENA II (LAMS. III Y IV).

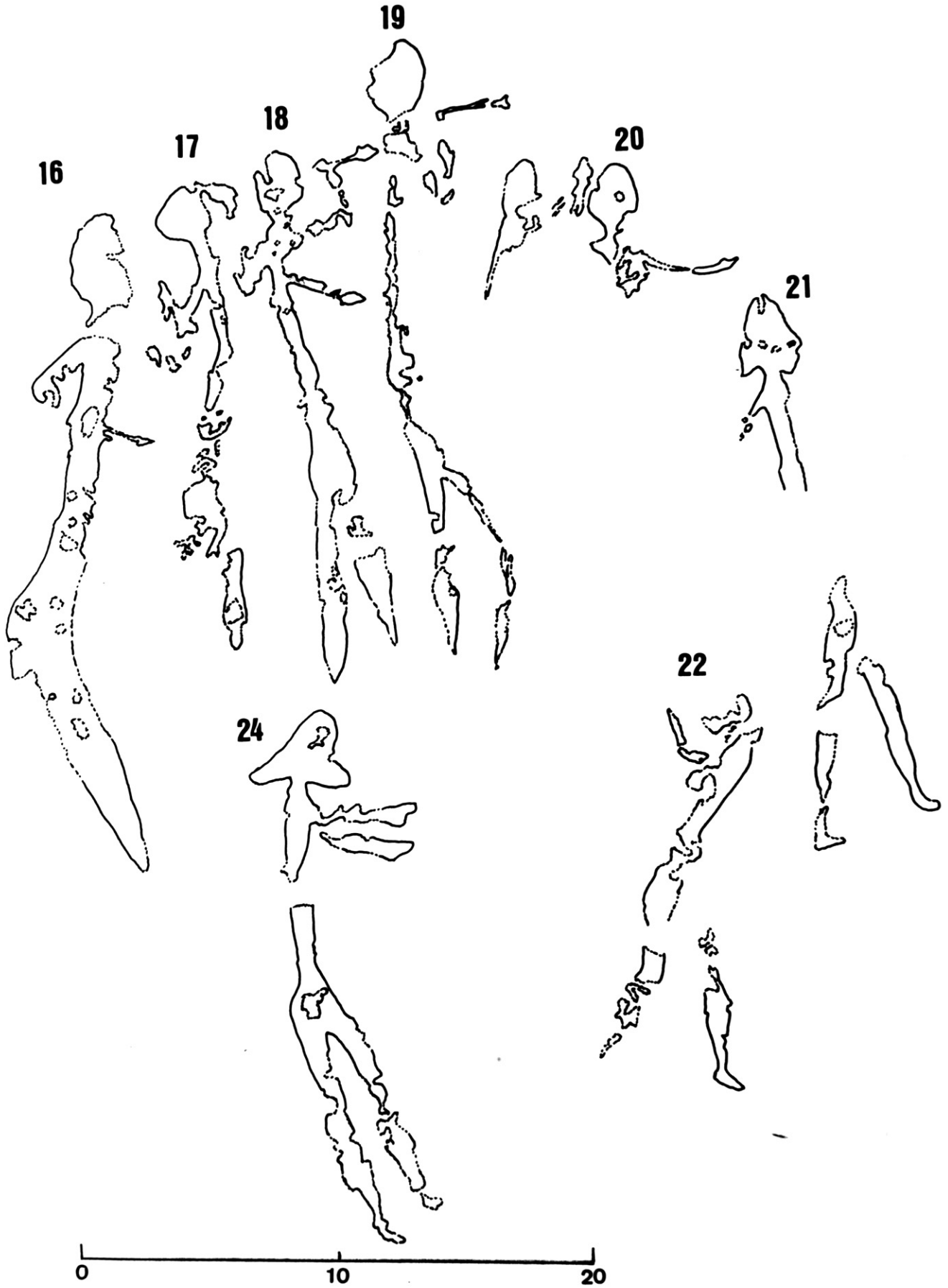

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
0
10
50


1
2
3
4
5
6
7
8
13
14
15
0
10
20

1. MURIECHO

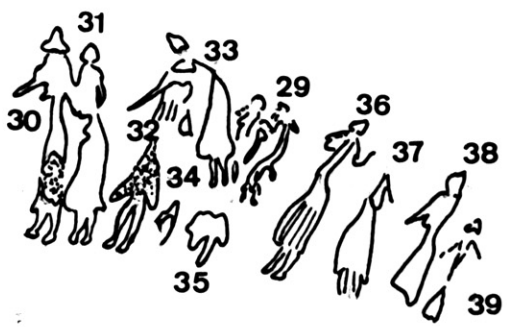
.Nº3.- GRUPO I (LAMS. V Y VI).

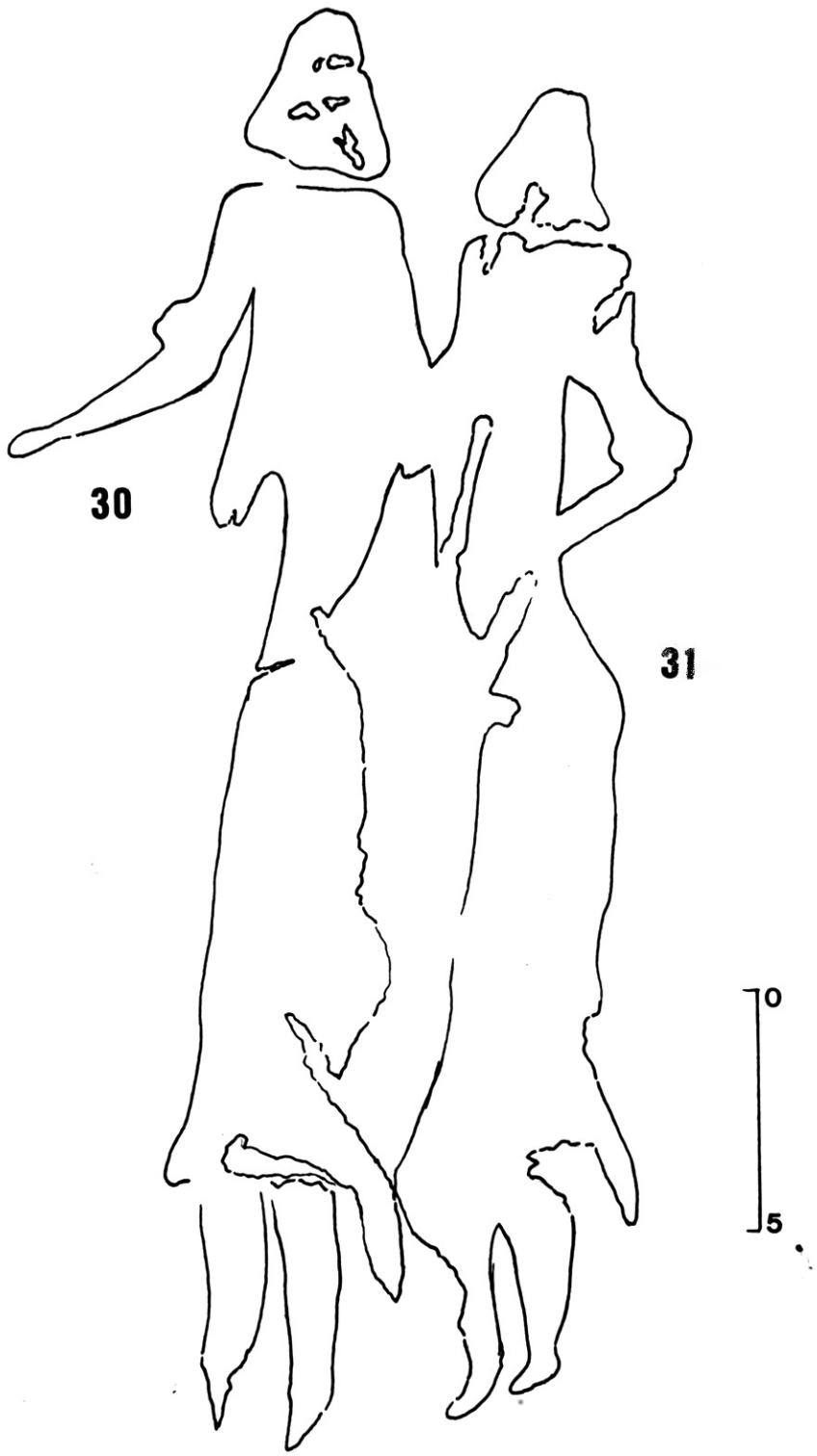

19
18
17
16
20
21
22
24
0
10
50

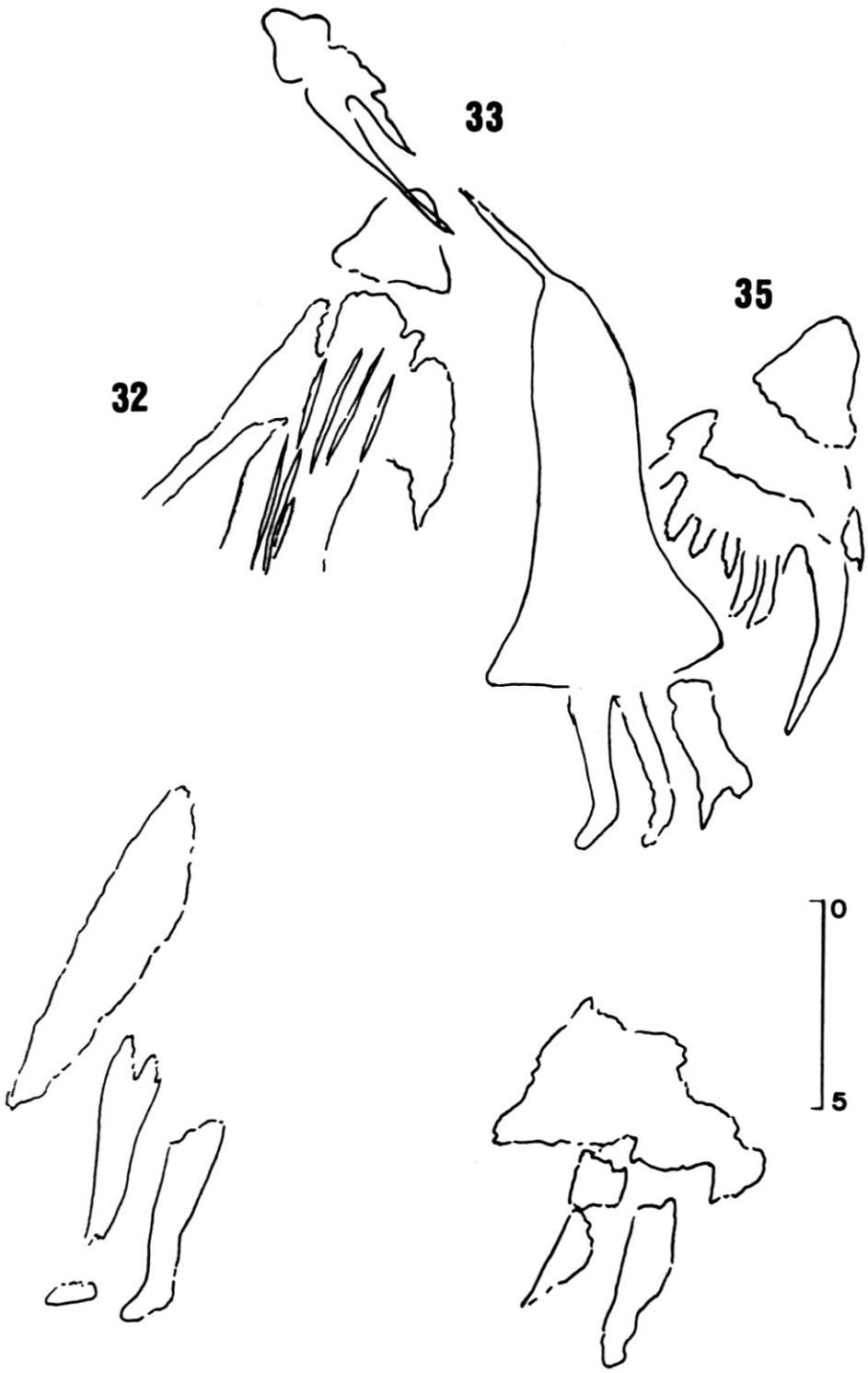

19
18
17
16
20
21
22
24
0
10
20

8. COGUL

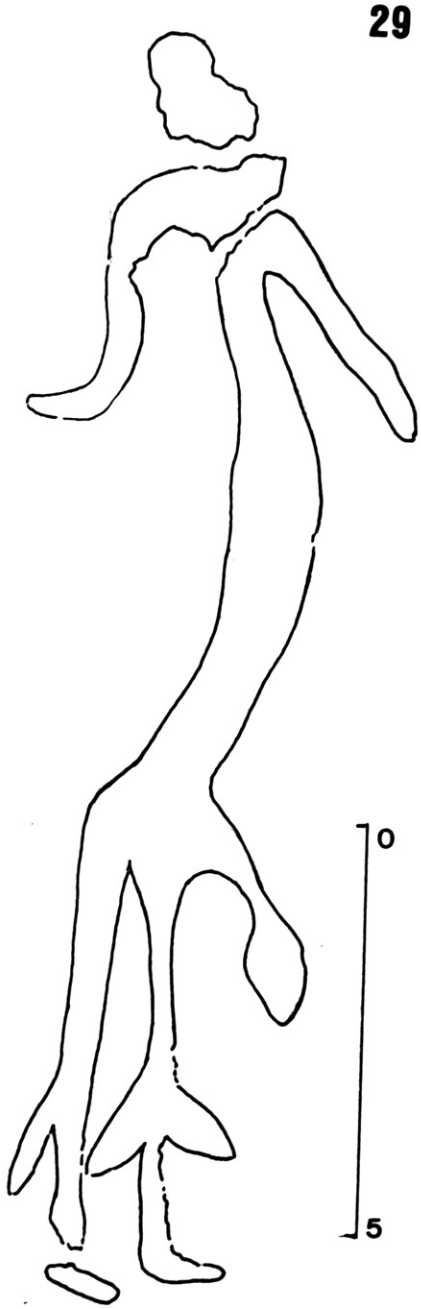
.Nº 4.- ESCENA I (LAMS. VII A XII)

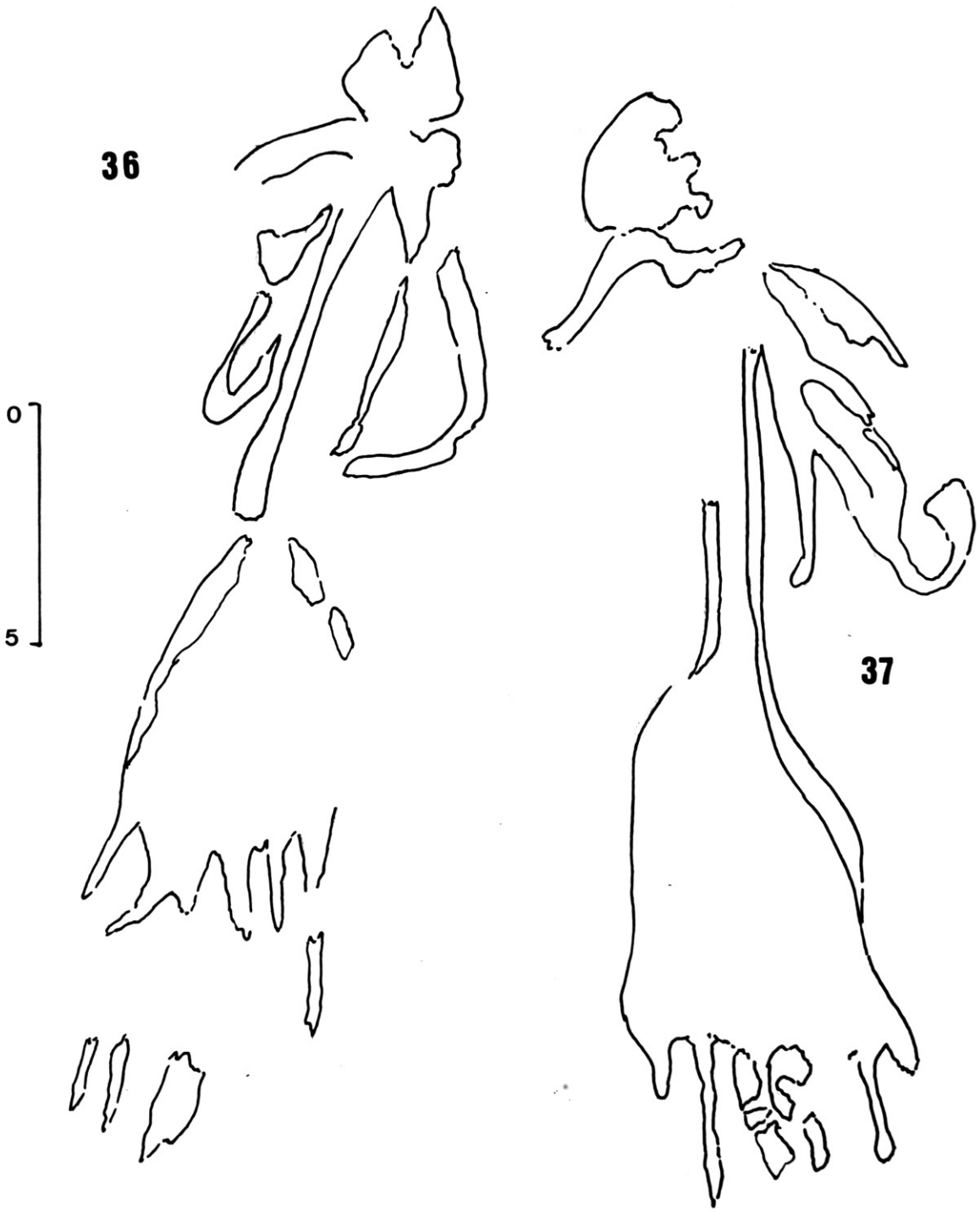

31
33
29
36
30
32
37
38
34
35
39

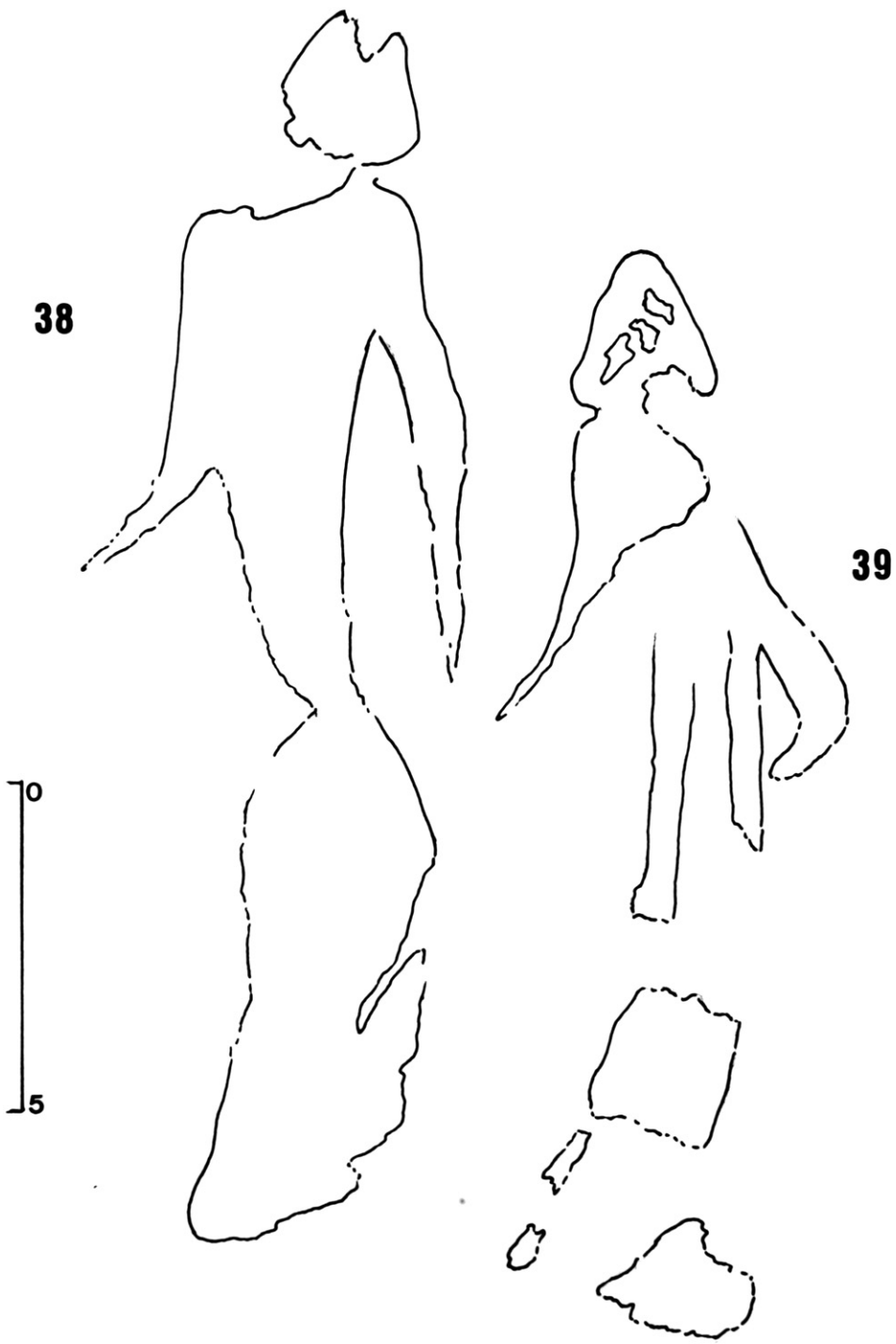

30
31
0
5


33
35
32
0
5

29



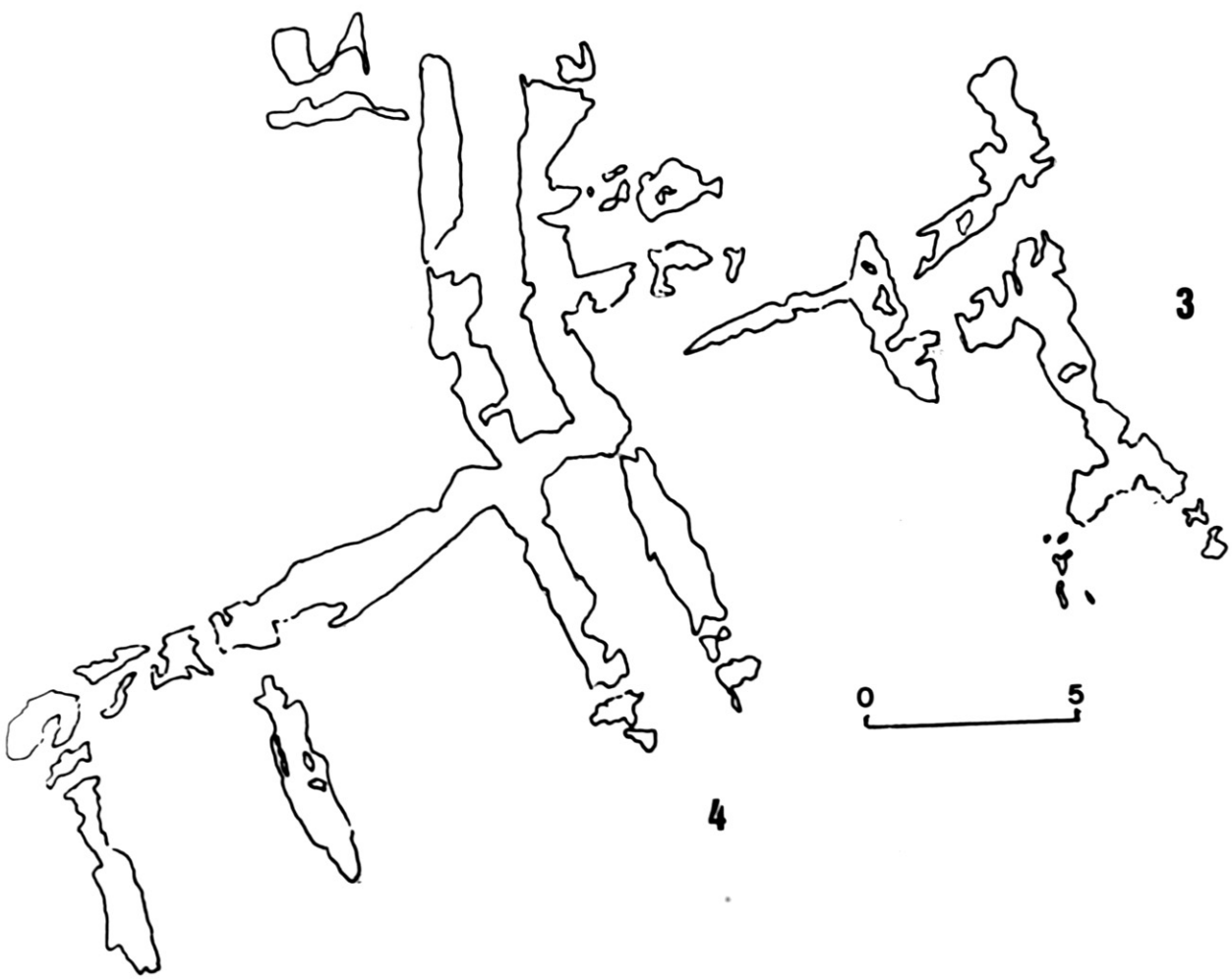

36
37
0
5


38
39
0
5

8. COGUL

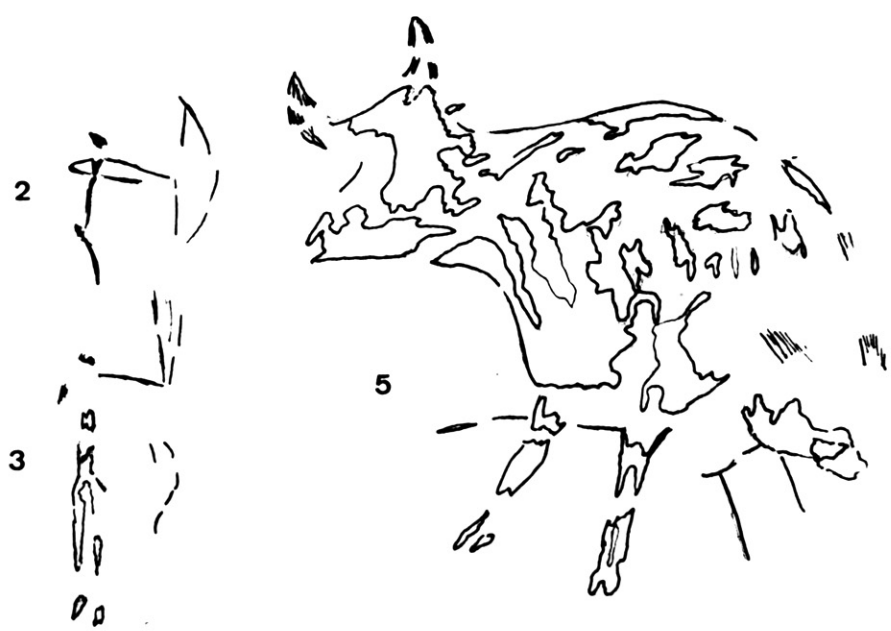
.ESCENA ESQUEMATICA (LAMS. XIII Y XIV)


7
3
4

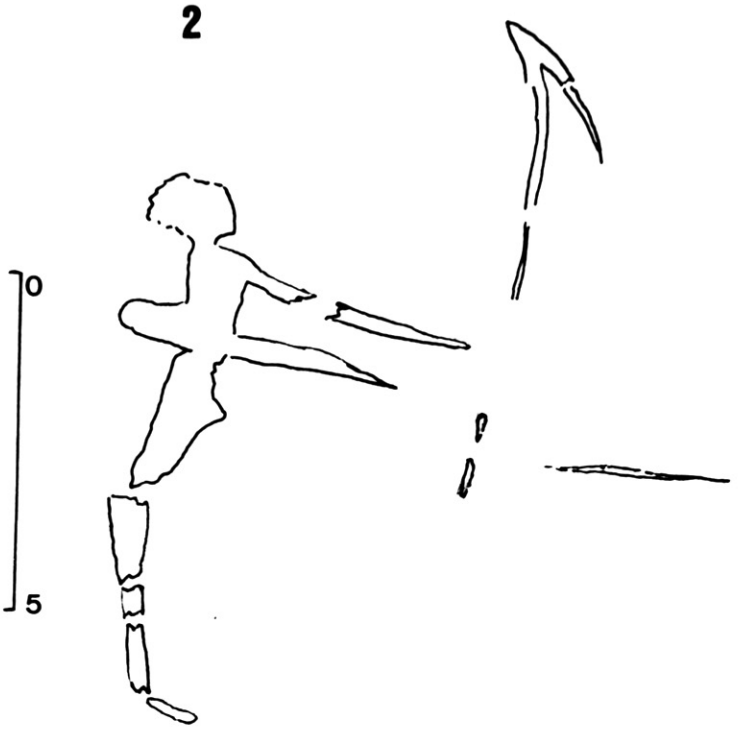

3
4
0
5

11. MAS DE RAMON BESSO

.Nº 5.- ESCENA I (LAMS. XV Y XVI)


2
3
5

2

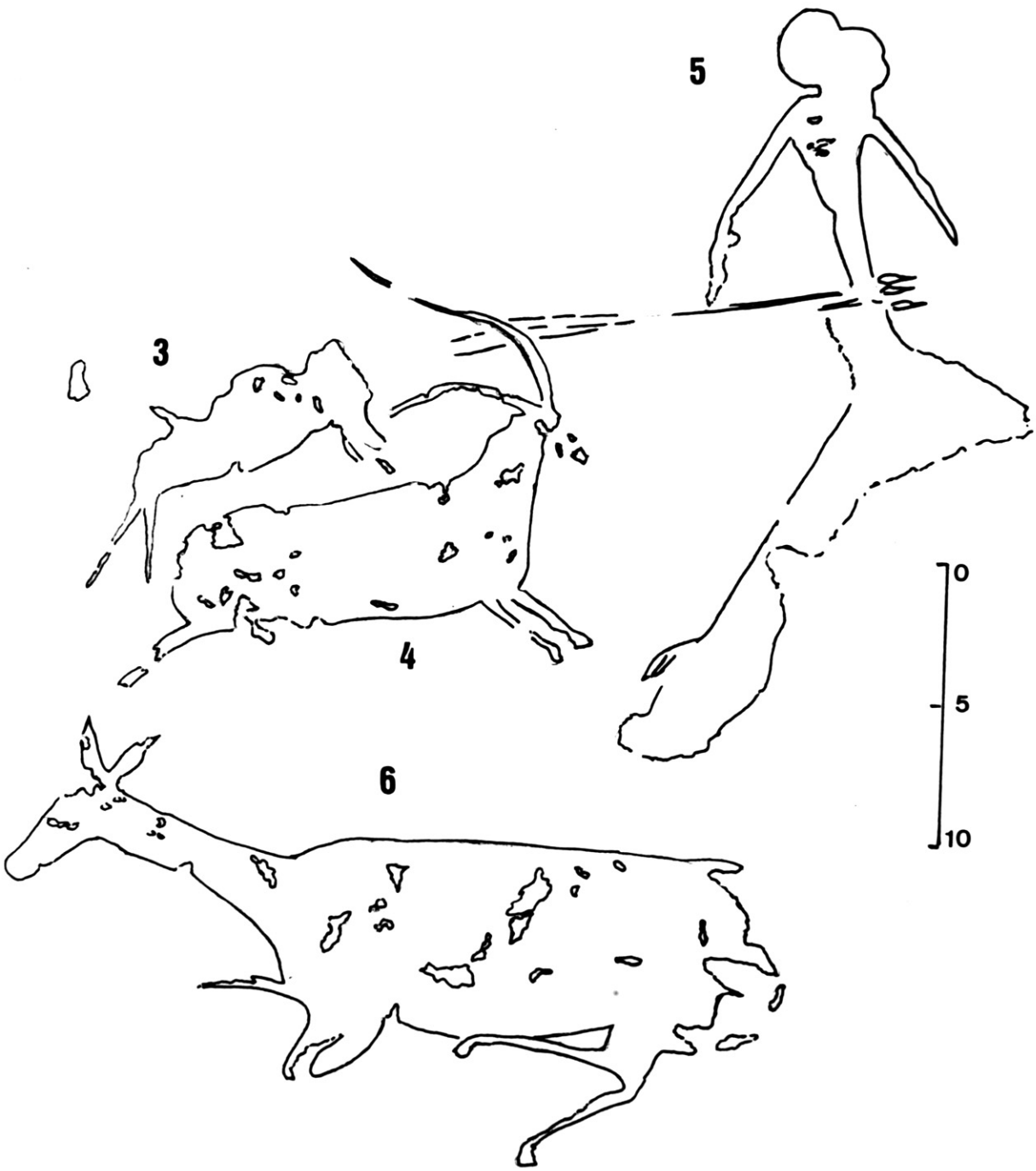


3



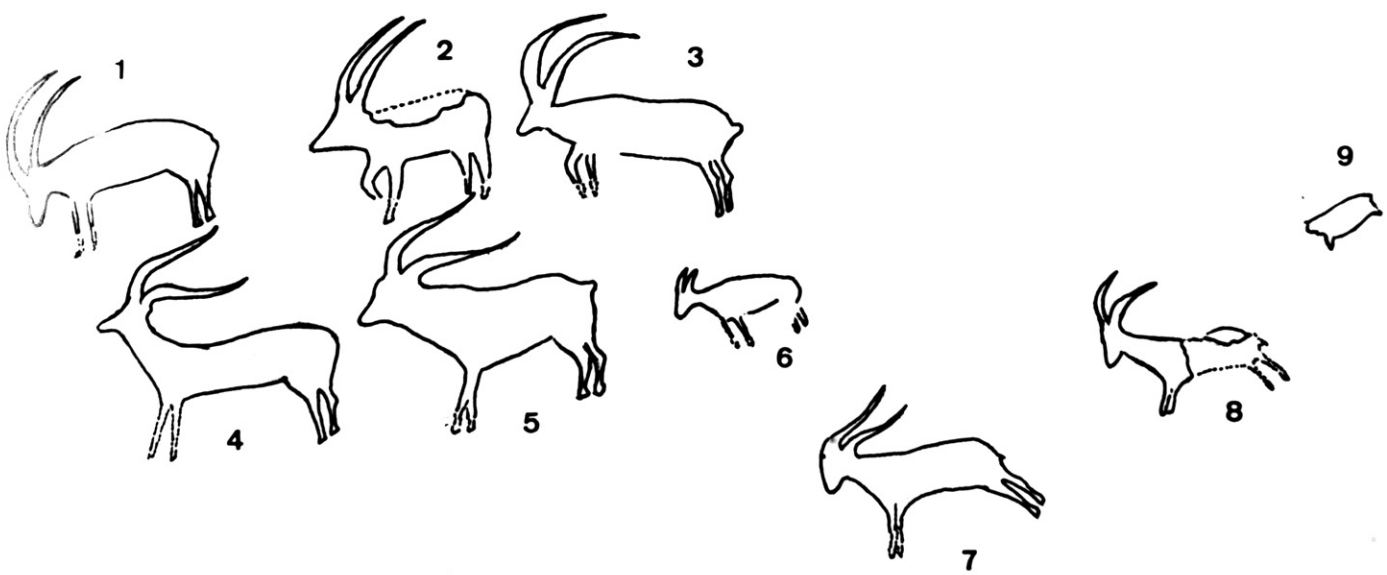
12. CABRA FEIXET

.Nº 6.- ESCENA I (LAM. XVII)

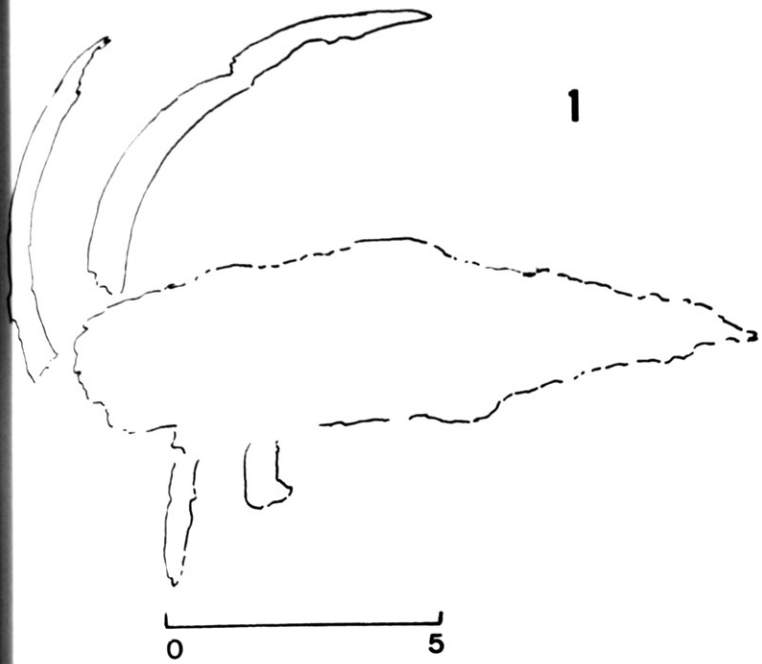

5
3
4
6
0
5
10

16. EL RAMAT

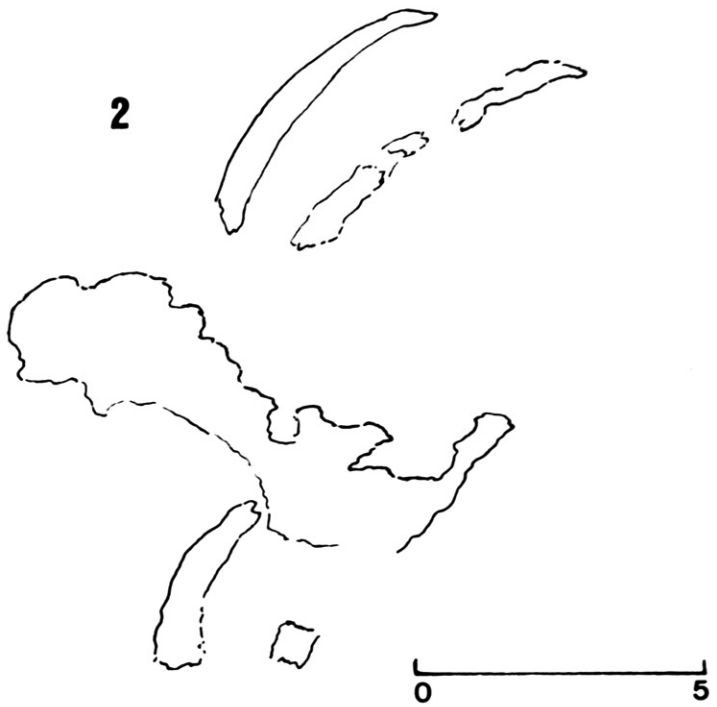
.Nº 7.- ESCENA I (LAMS. XVIII A XXII)


1
2
3
4
5
6
7
8
9

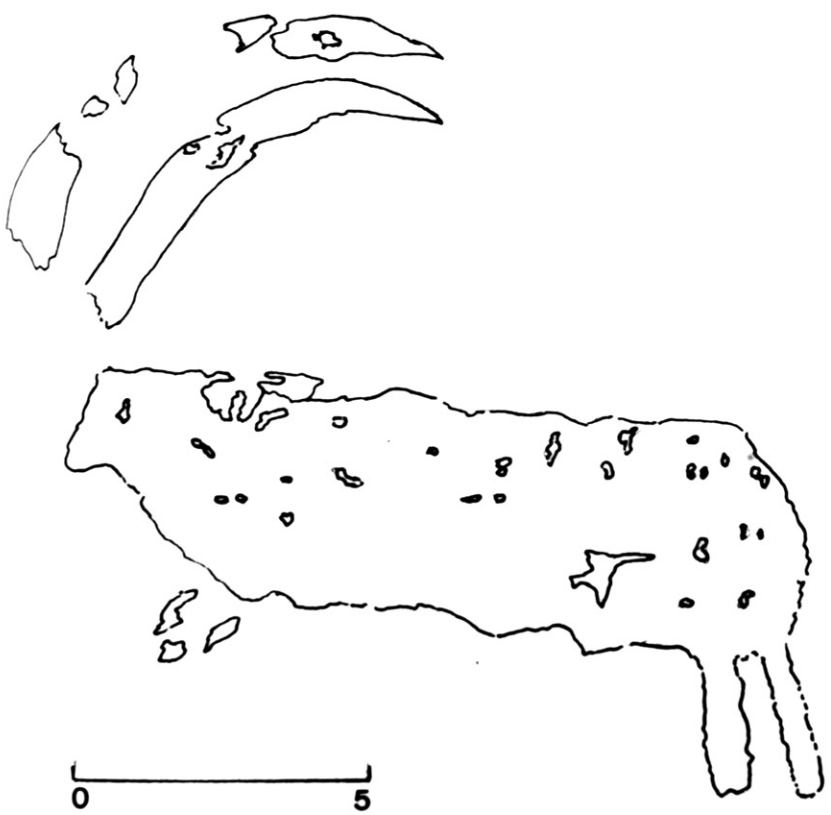
1

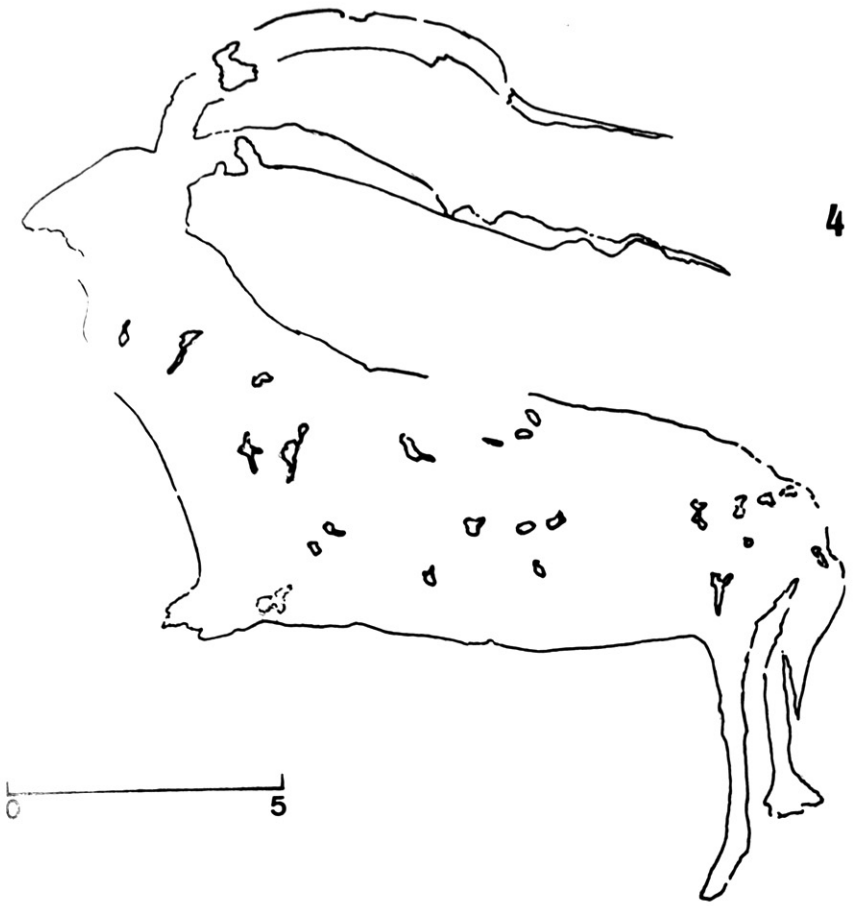


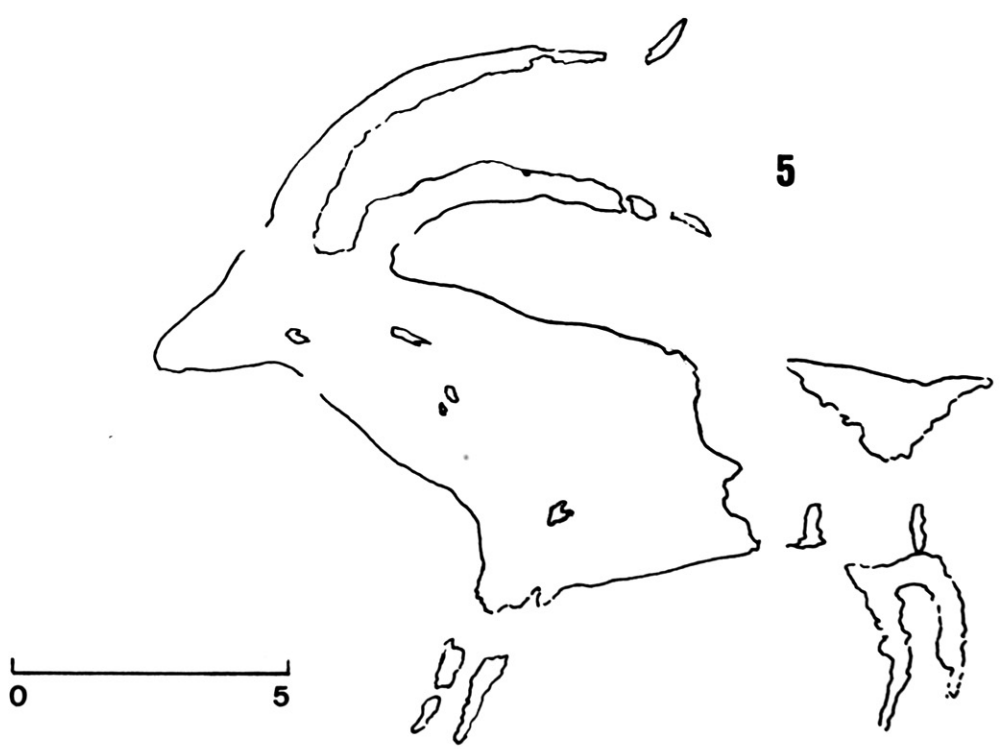
2



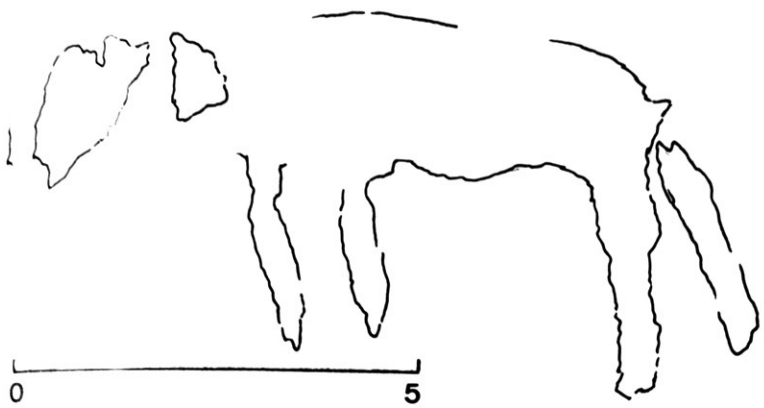
3



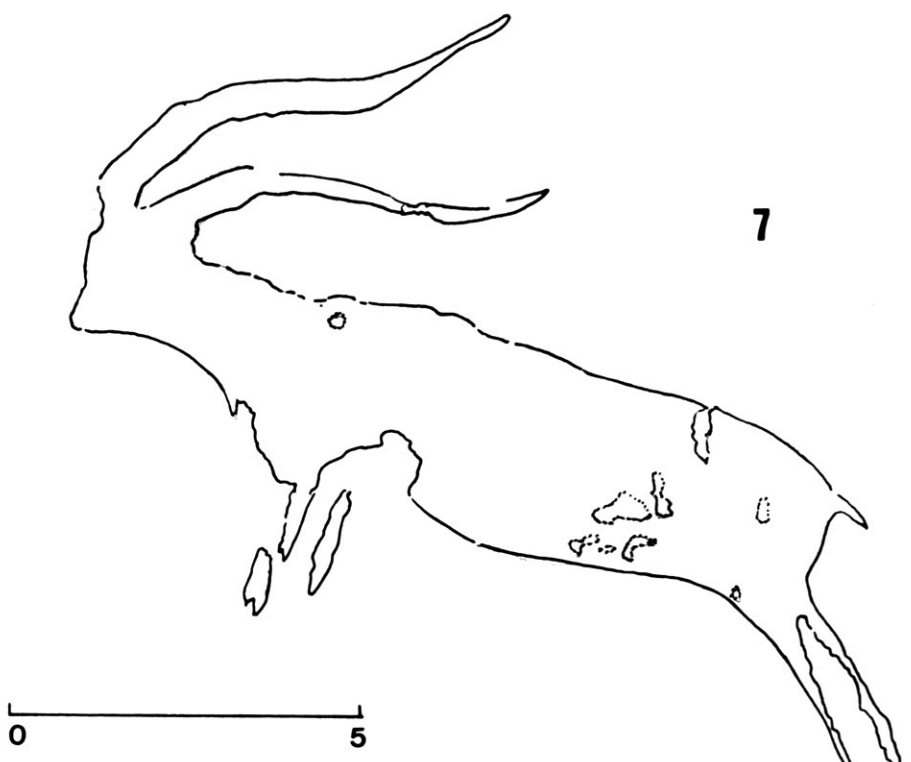

4
0
5


5
0
5

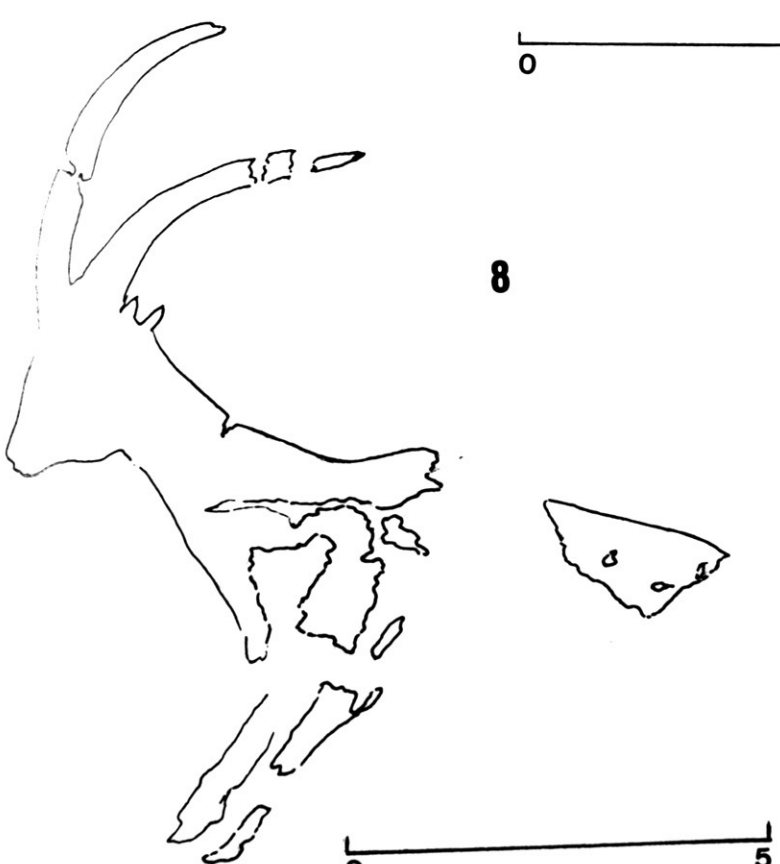
6



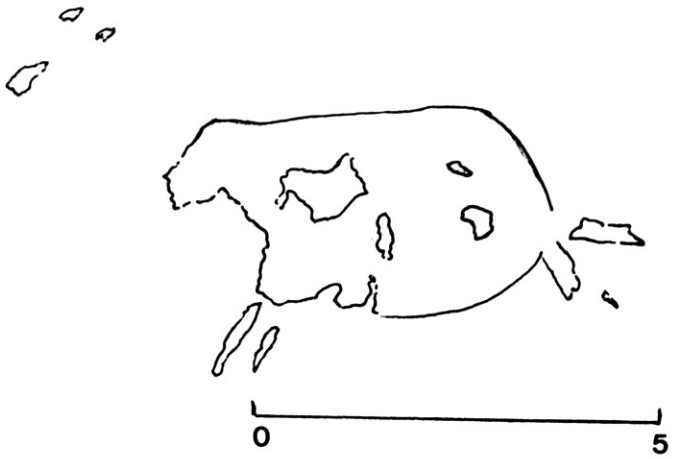
7



8

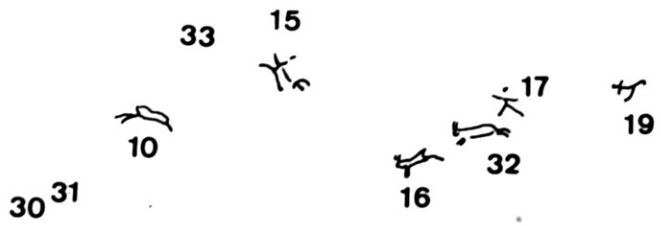


9

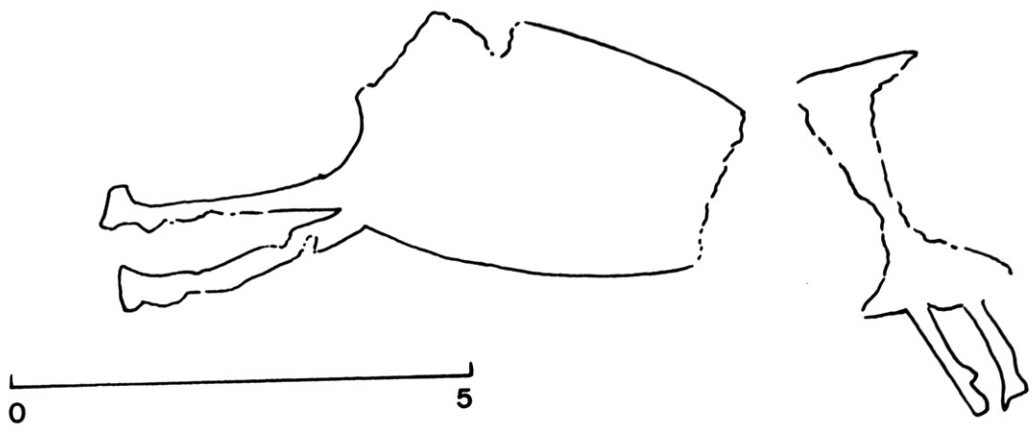


20. COVACHO AHUMADO (EL MORTERO)

.Nº8.- ESCENA I (LAMS. XXIII A XXVII)

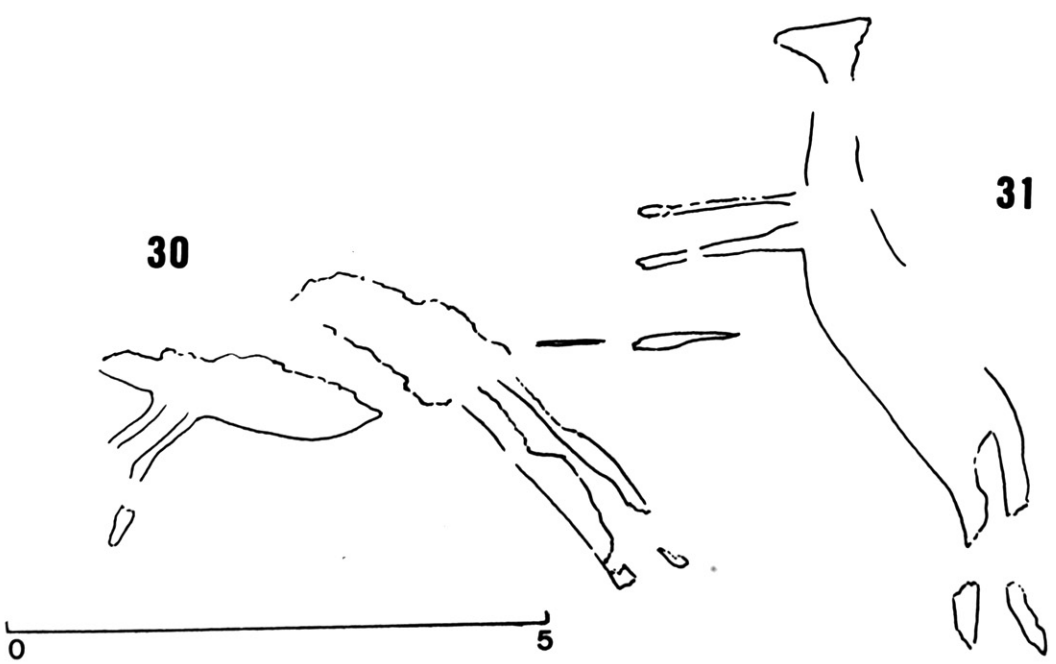

33
15
17
19
10
32
30
31
16

10

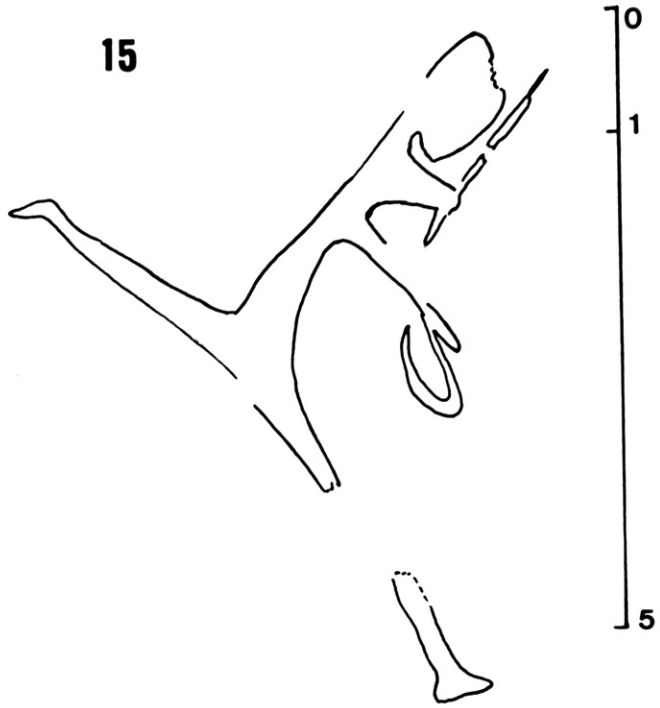


30

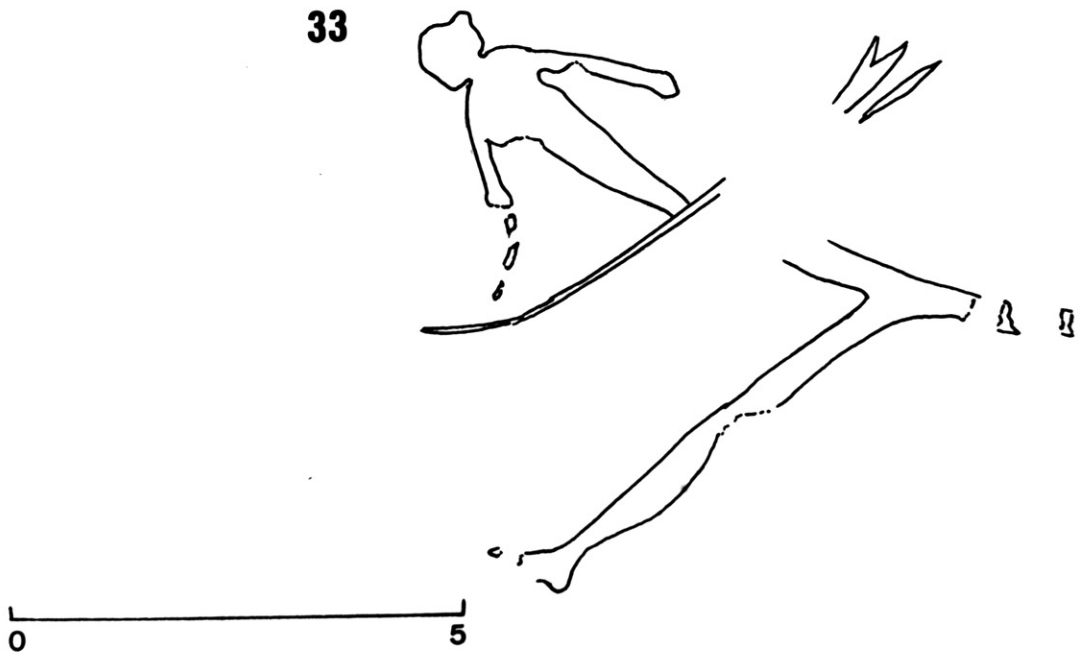
31

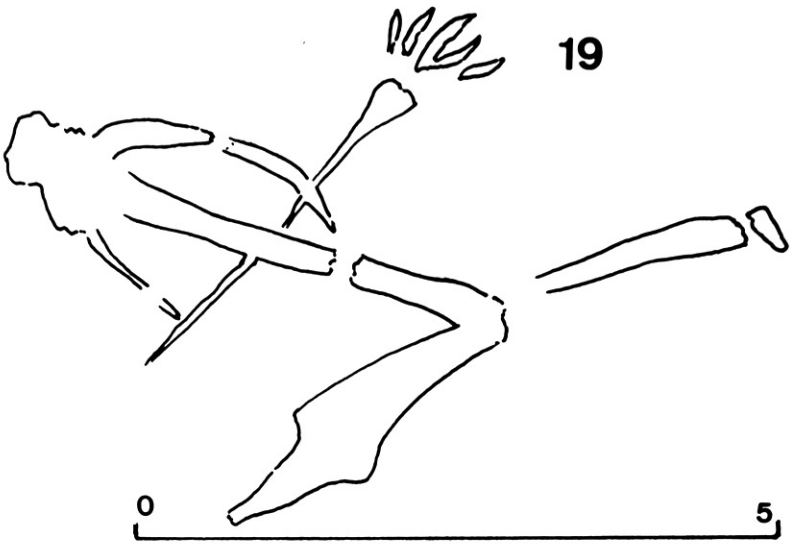


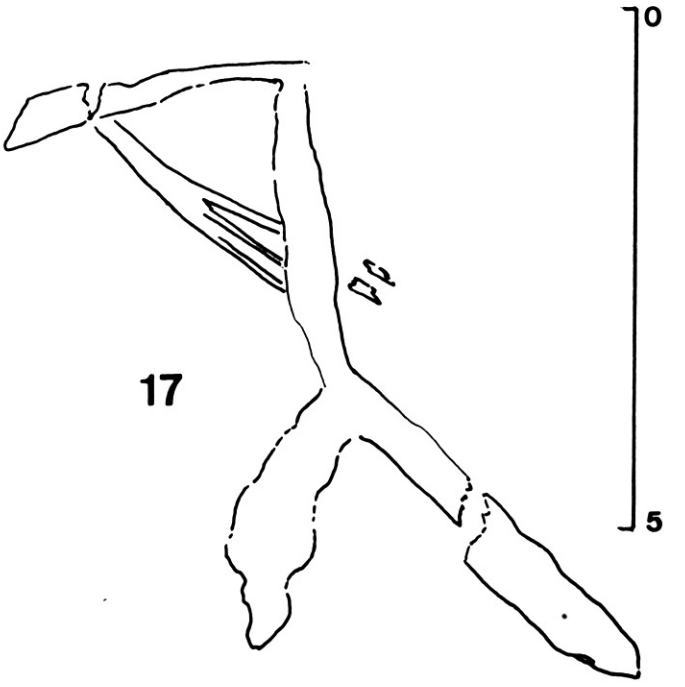
15

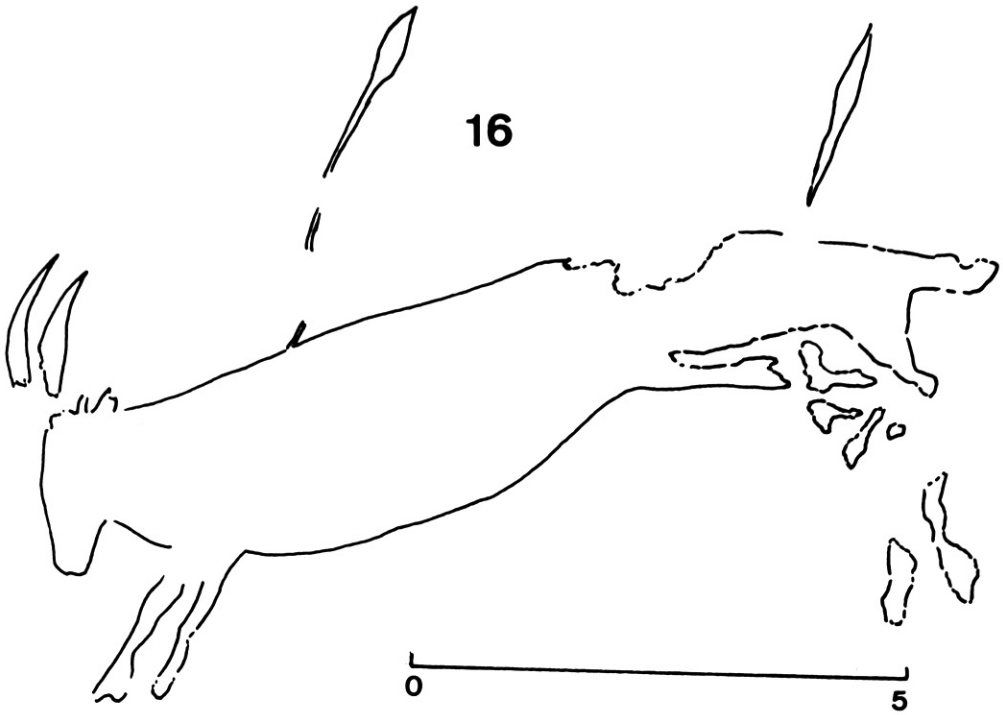


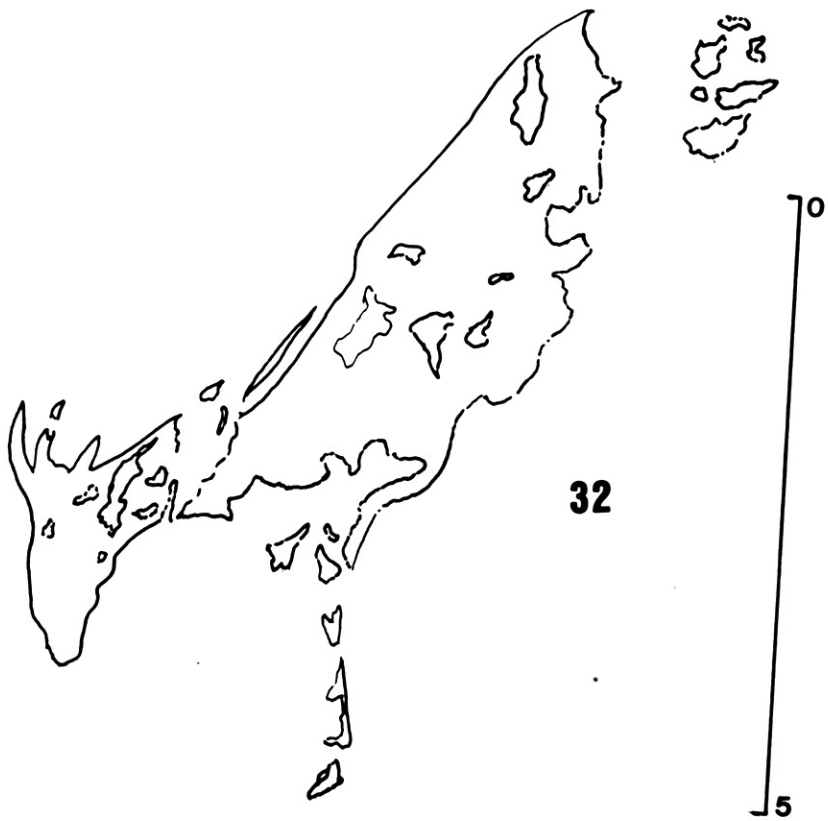
33




19
0
5


17
0
5


16
0
5


32
0
5

20. COVACHO AHUMADO (EL MORTERO)

.Nº 9.- ESCENA II (LAMS. XXVIII A XXIX)


34
21


34
0
5
21

20. COVACHO AHUMADO (EL MORTERO)

.Nº 10.- GRUPO I (LAMS. XXX-XXXI)

6A



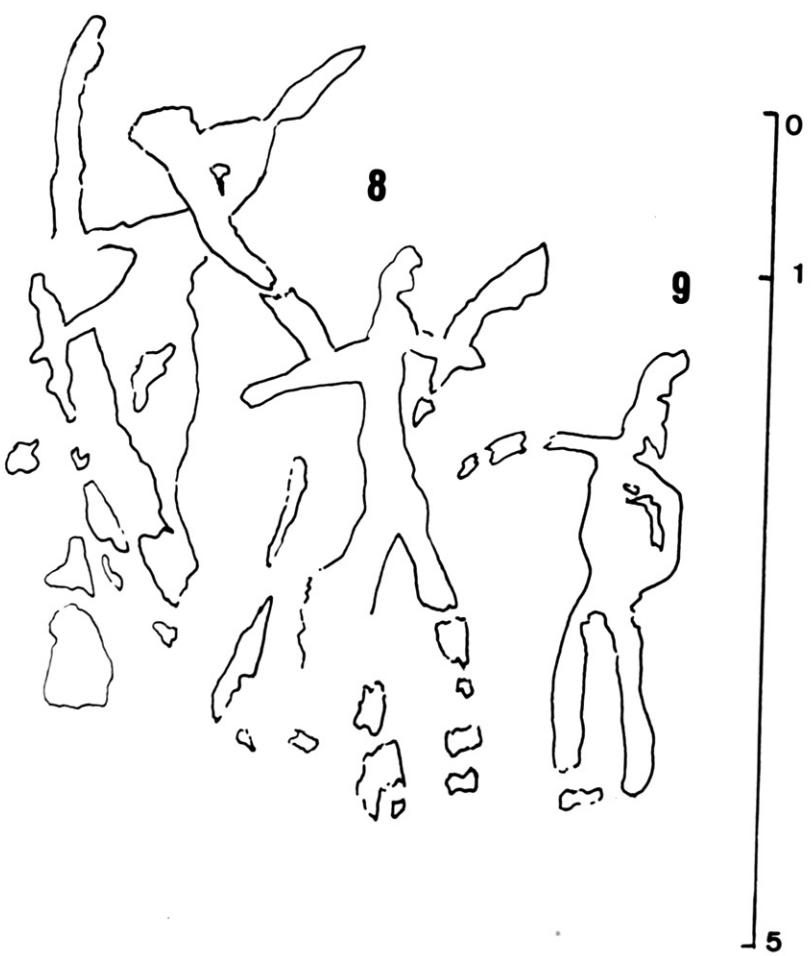


6A

20. COVACHO AHUMADO (EL MORTERO)

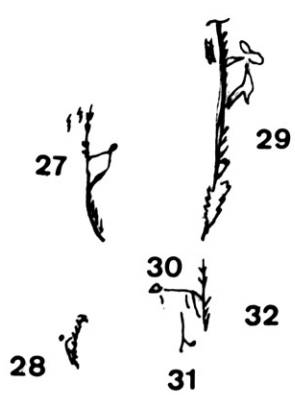
.Nº 11 .- GRUPO II (LAMS. XXXII-XXXIII)

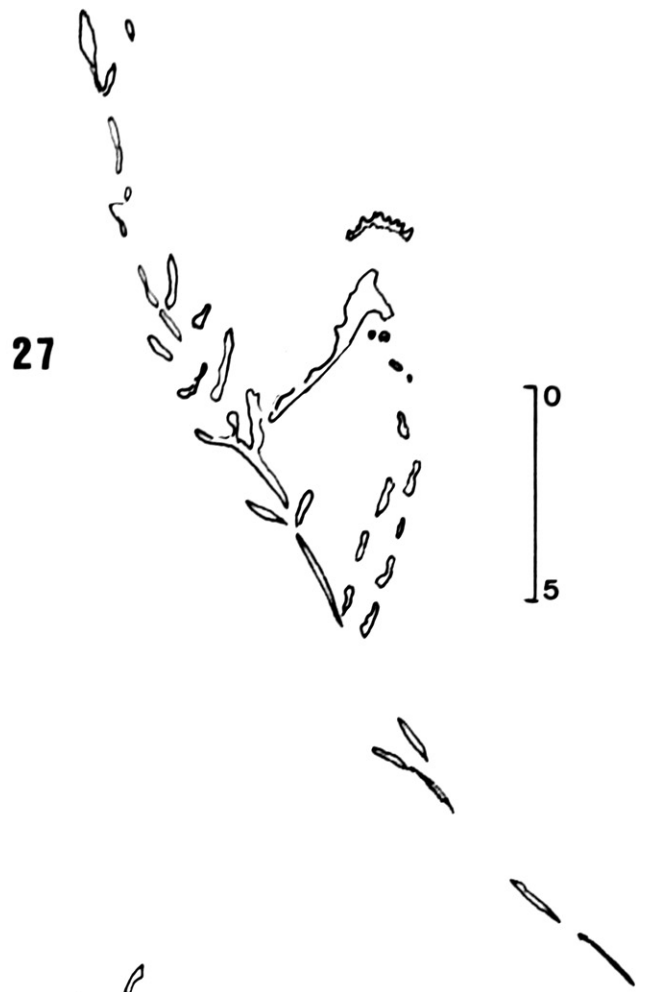

8
9

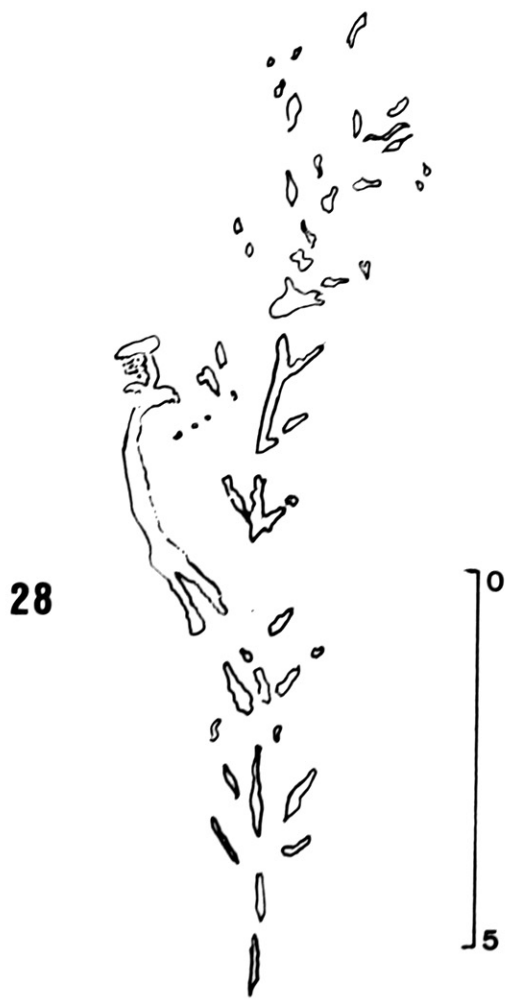

8
9
0
1
5

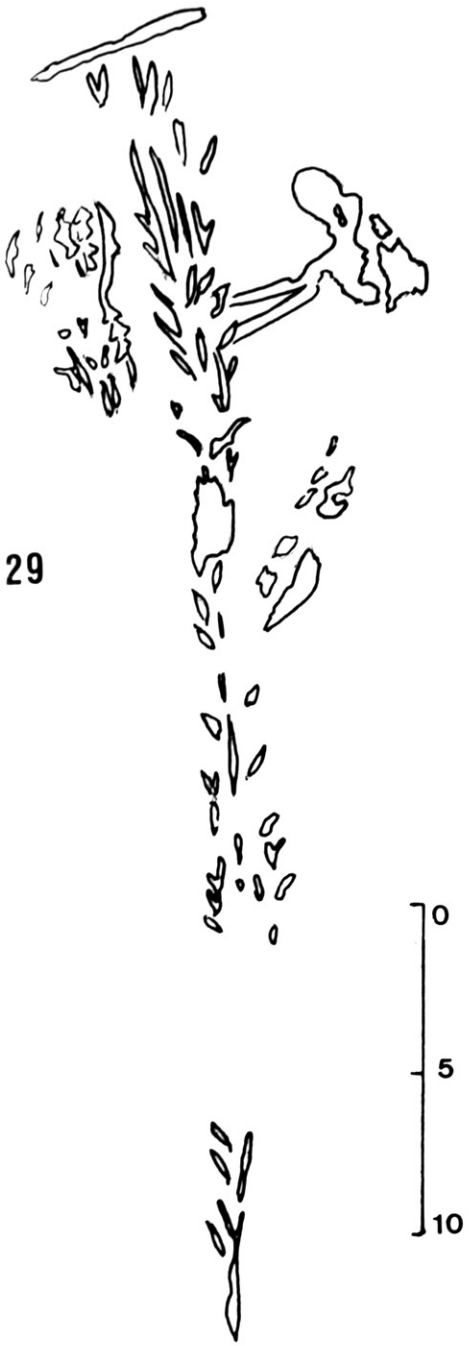
21. LOS TREPADORES

.Nº 12.- ESCENA I (LAMS. XXXIV A XXXVI)


27
29
30
32
28
31


27
0
5


28
0
5



29

0
5
10

30



32

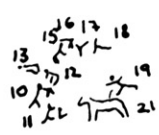
31

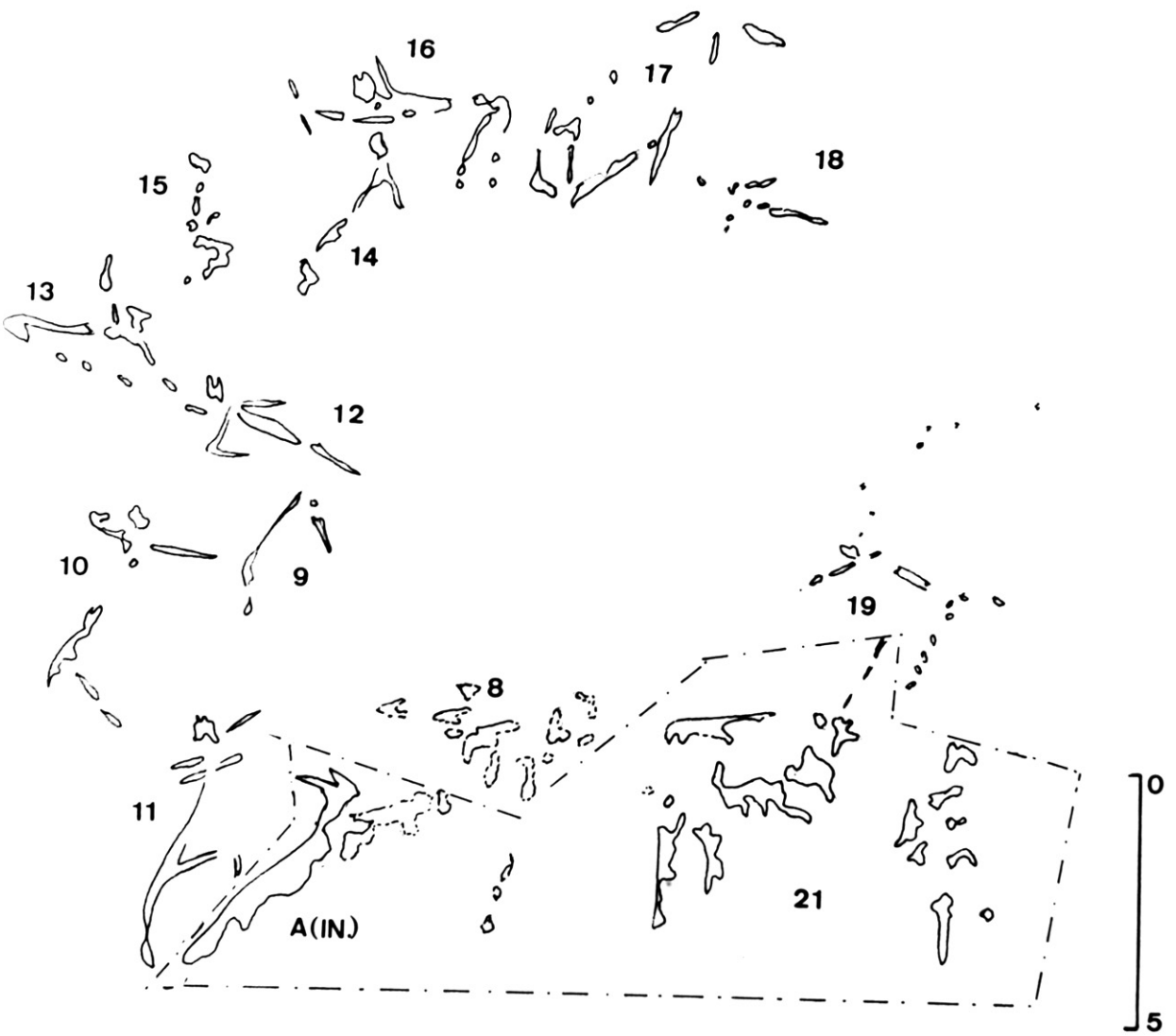
0
5
10

21. LOS TREPADORES

.Nº 13.- ESCENA II (LAMS. XXXVII-XXXVIII)

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA · HISTORIA




16
17
18
15
14
13
12
10
9
19
8
11
A(IN)
21
0
5

21. LOS TREPADORES

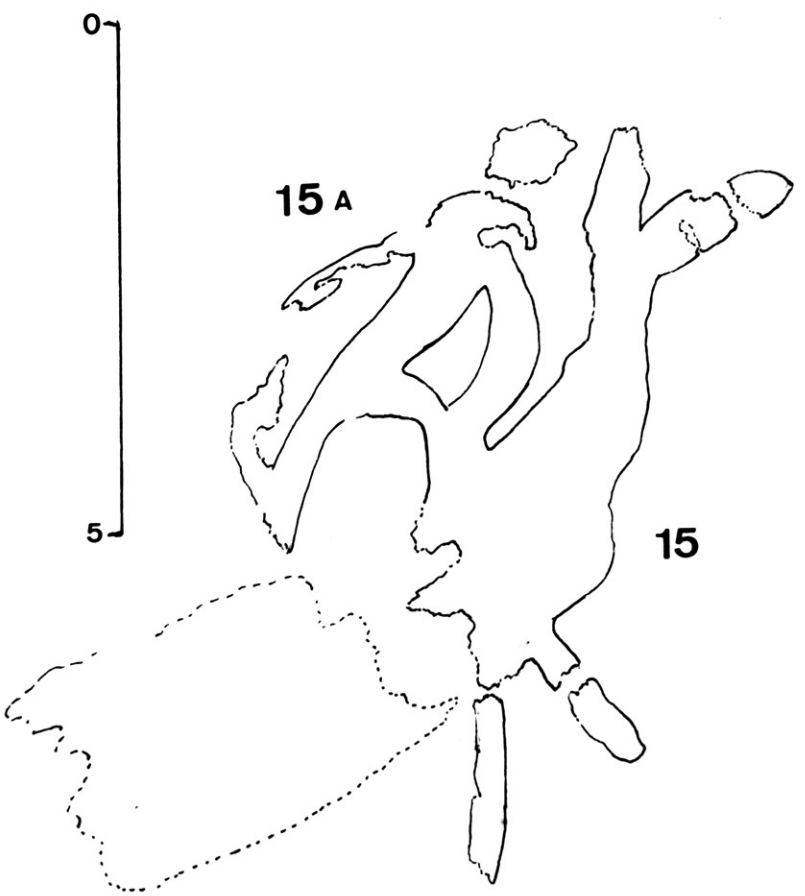
.Nº 14.- GRUPO I (LAMS. XXXIX-XL)


6
0
5

22. LOS BORRIQUITOS

.Nº 15.- ESCENA I (LAMS. XLI-XLII)

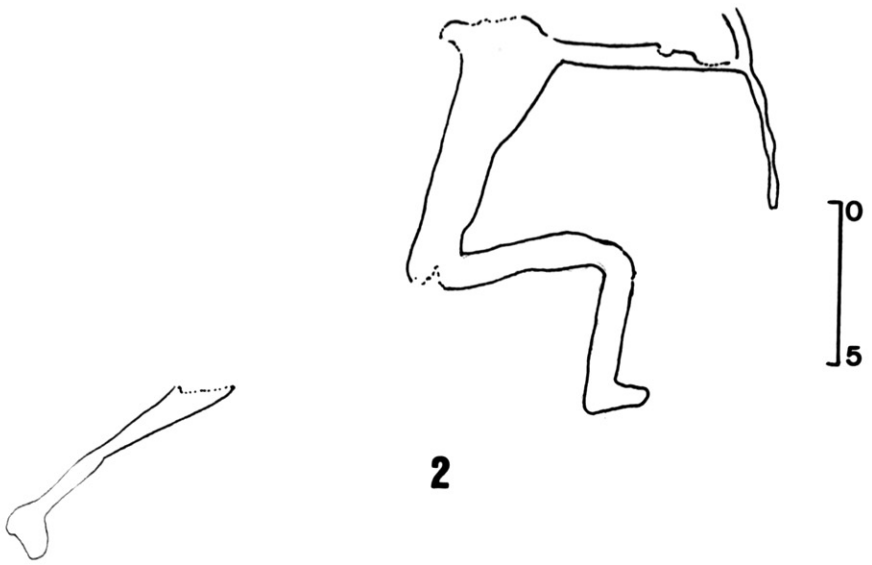

15A
15


0
5
15 A
15

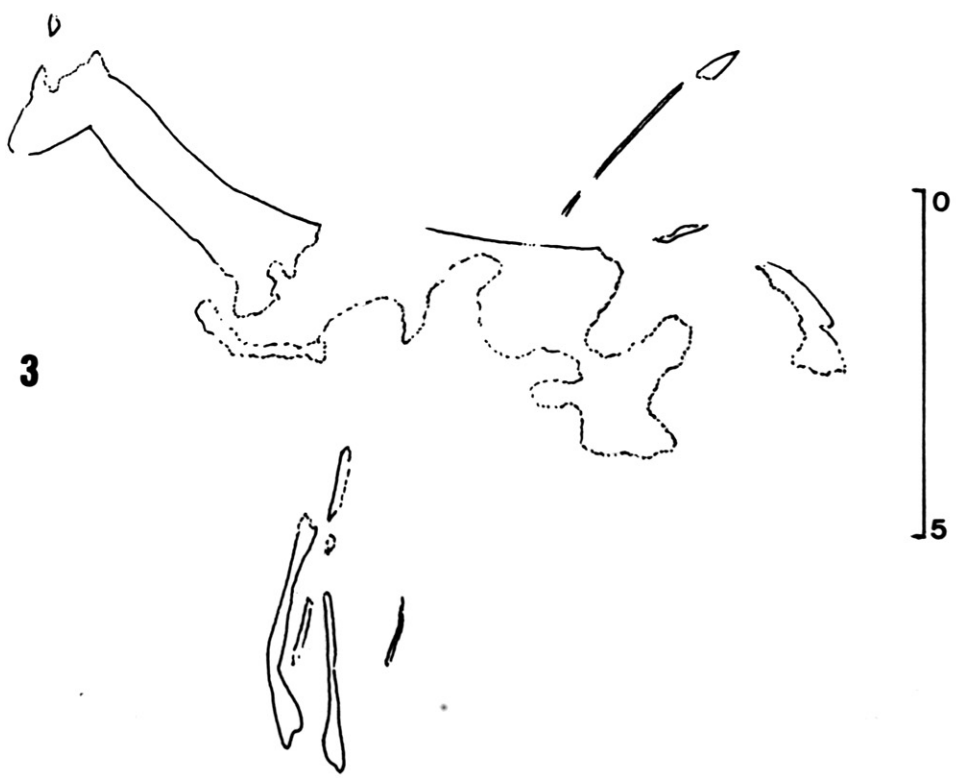
24. COVACHO AHUMADO (CERRO FELIO)

.Nº 16.- ESCENA I (LAMS. XLIII-XLVI)

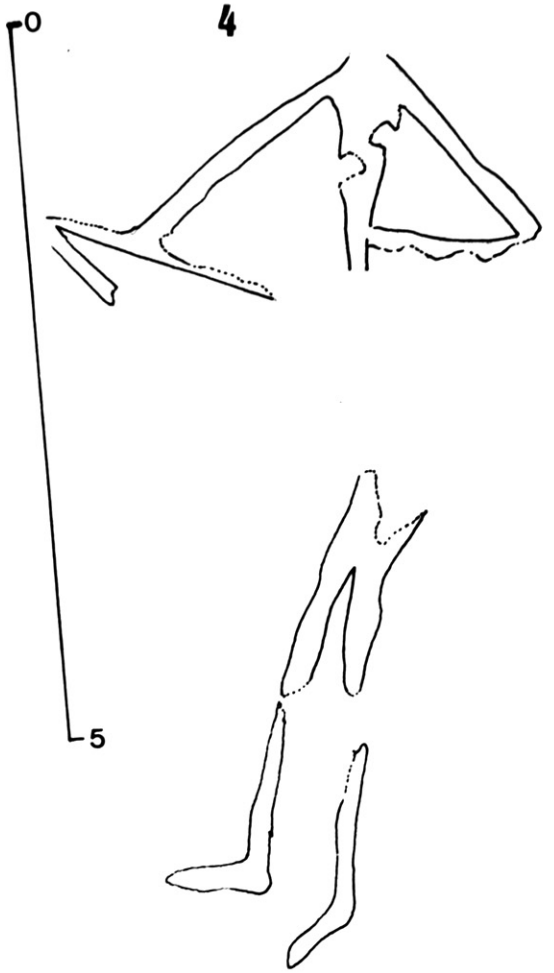

2
3
4
8
10
11

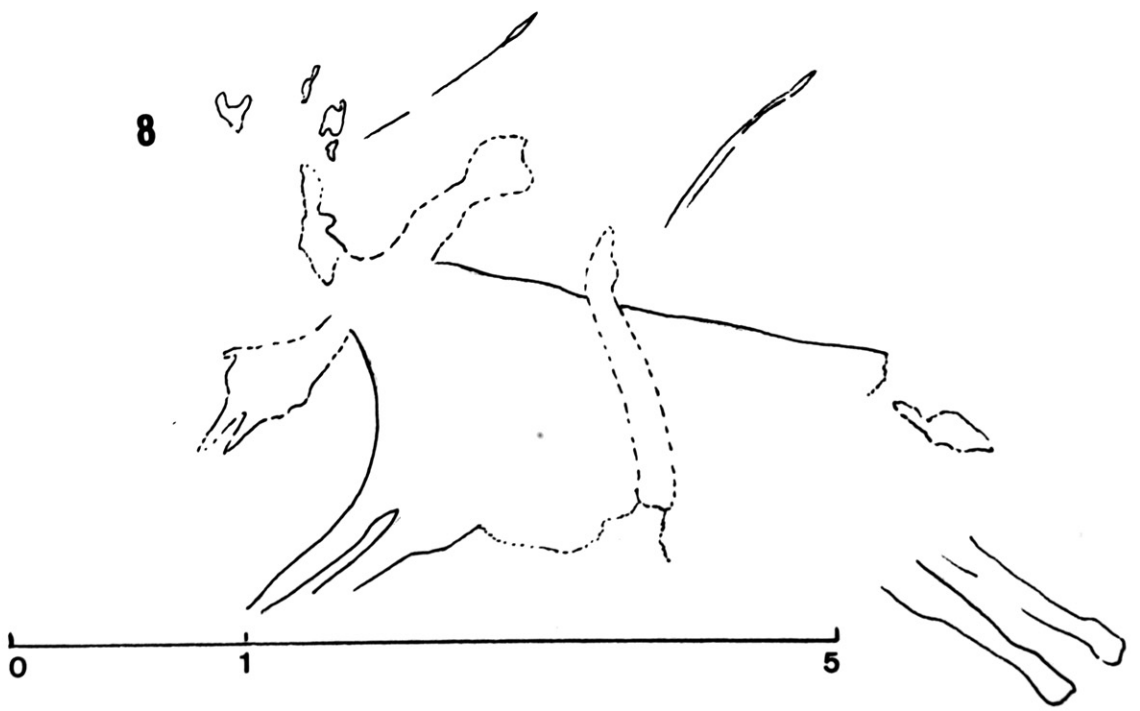


2

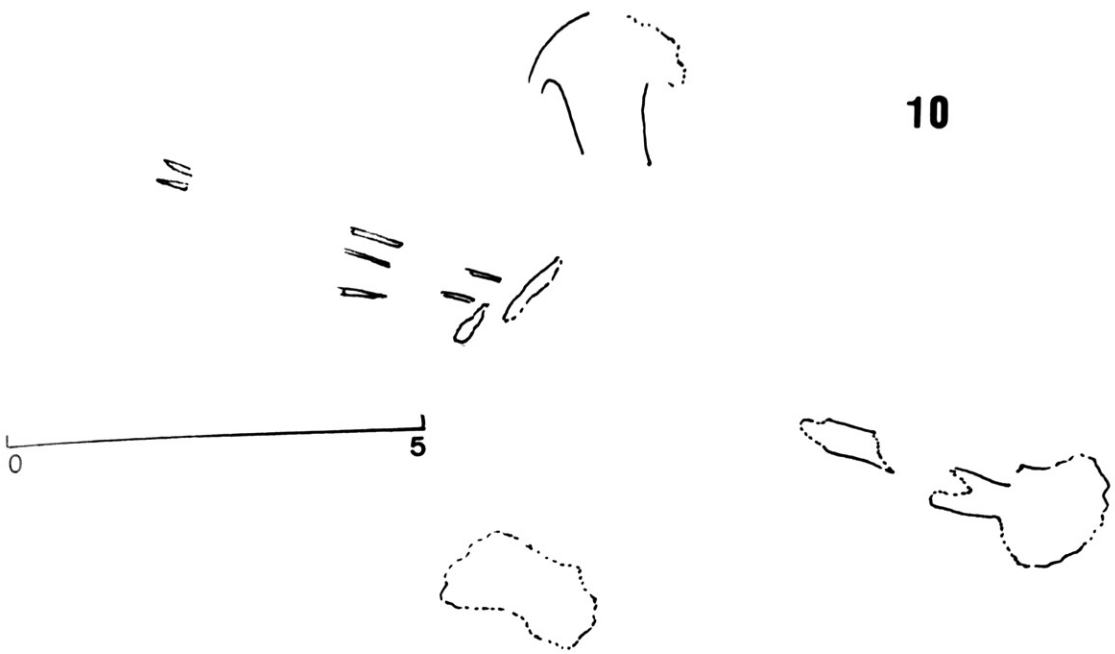


3

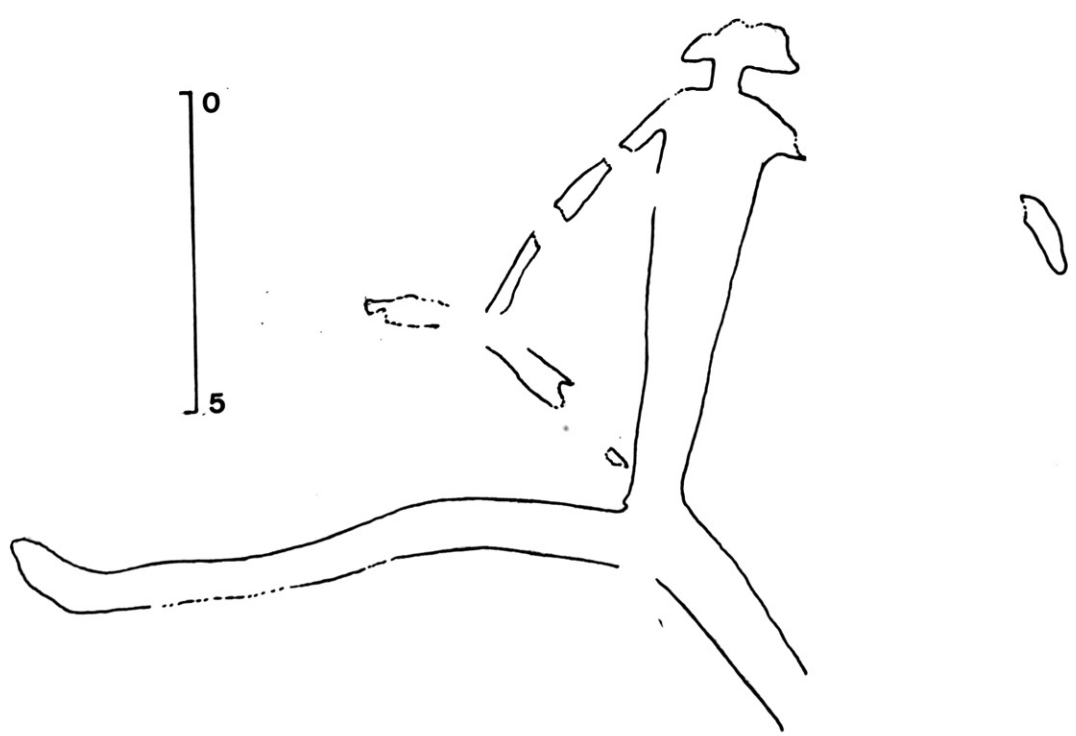

0
4
5


8
0
1
5

10



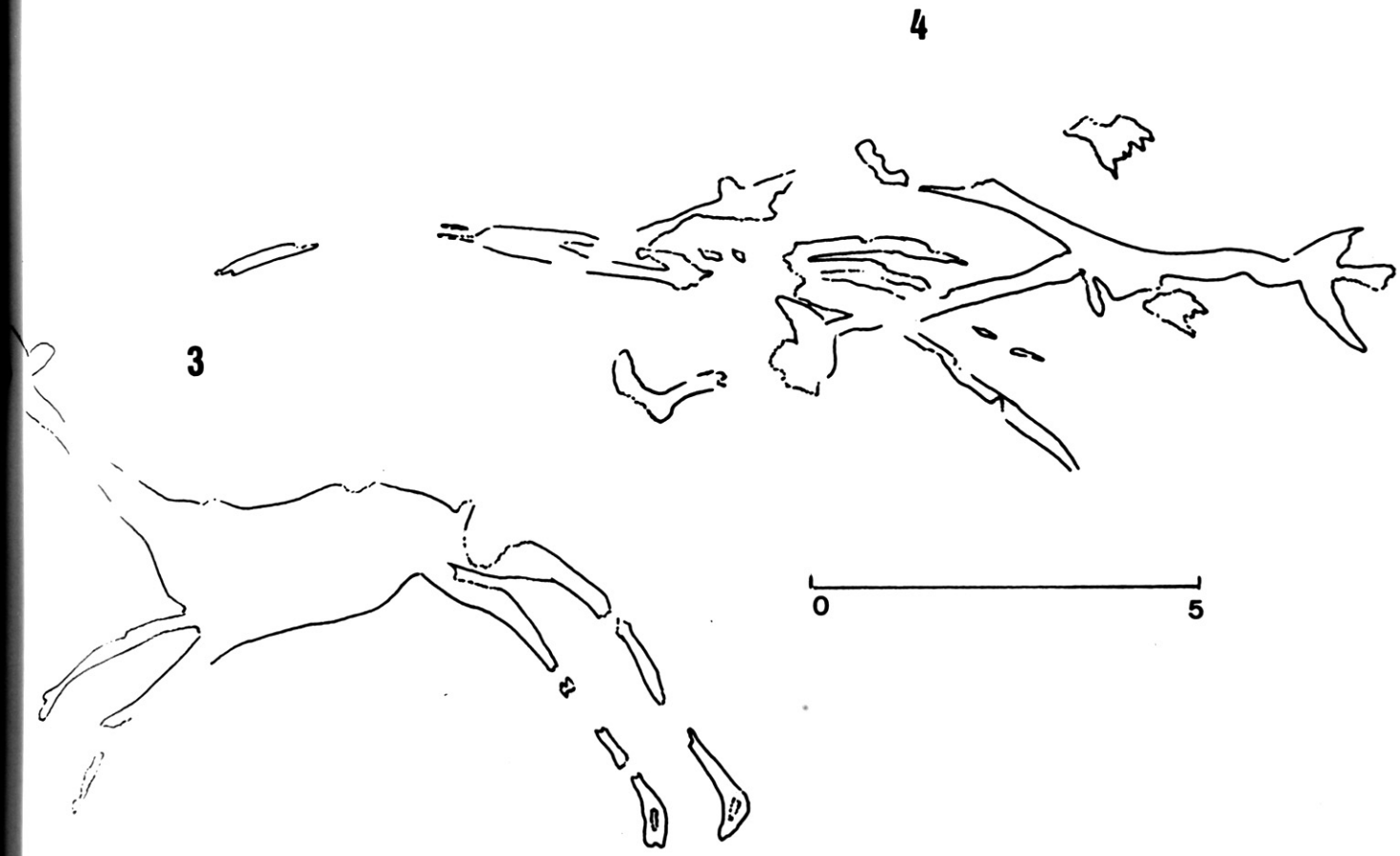
11



25. TIA MONA

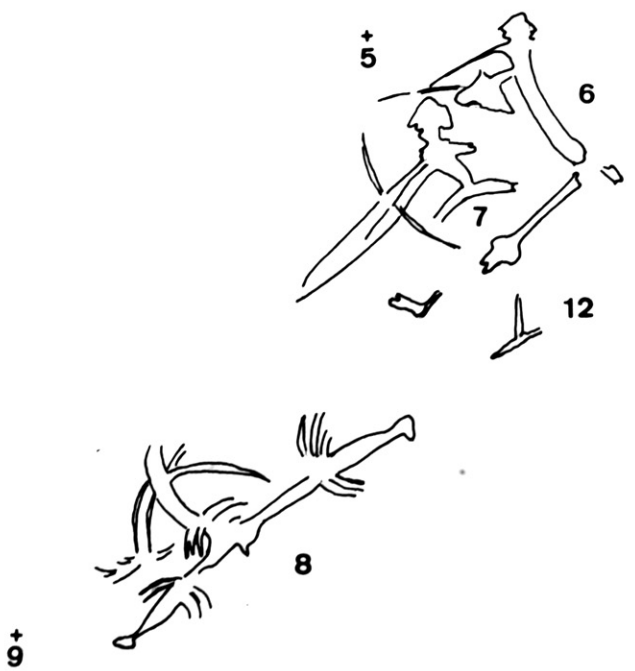
.Nº 17.- ESCENA I (LAMS. XLVII-XLVIII)

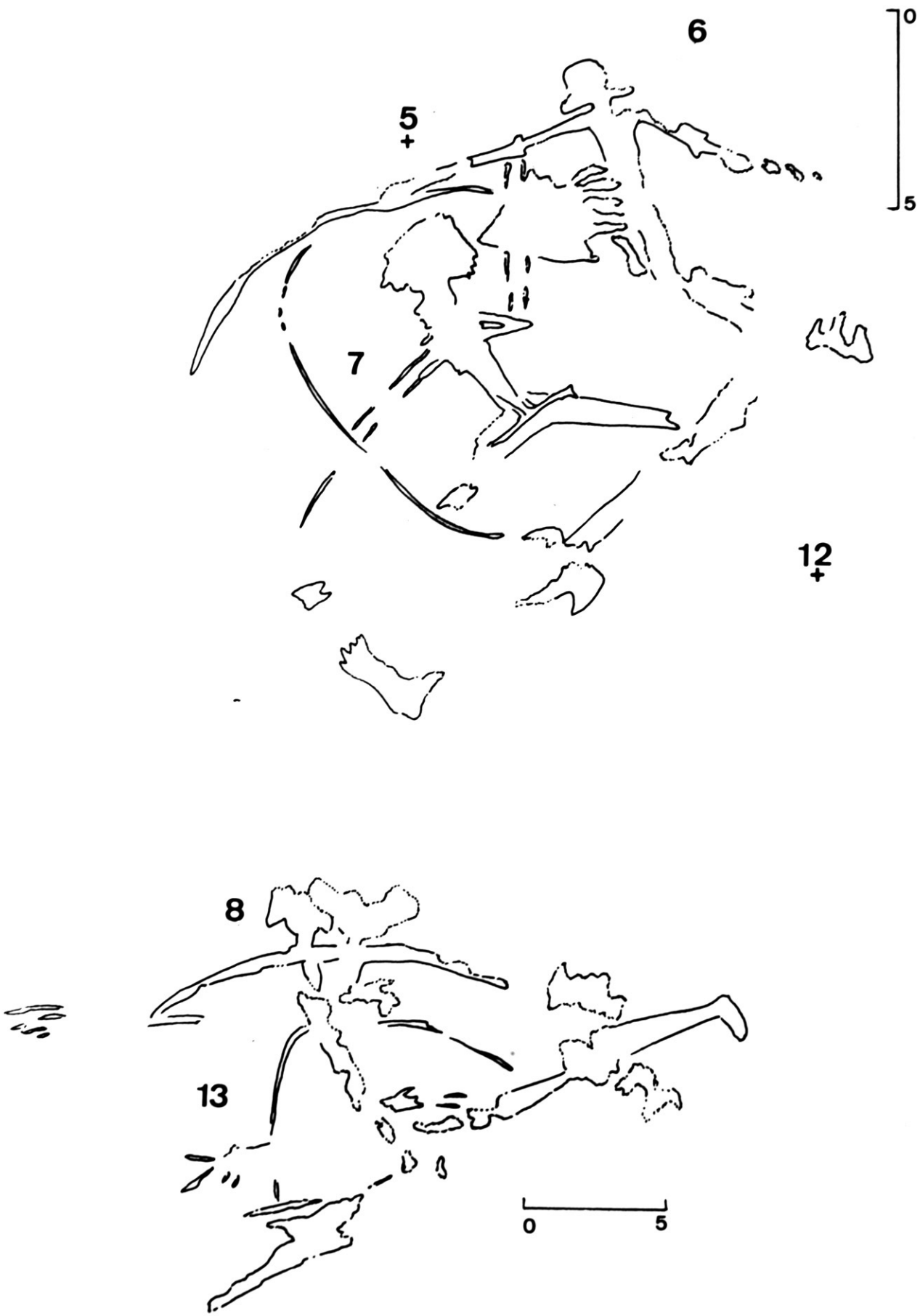

3
4


4
3
0
5

25. TIA MONA

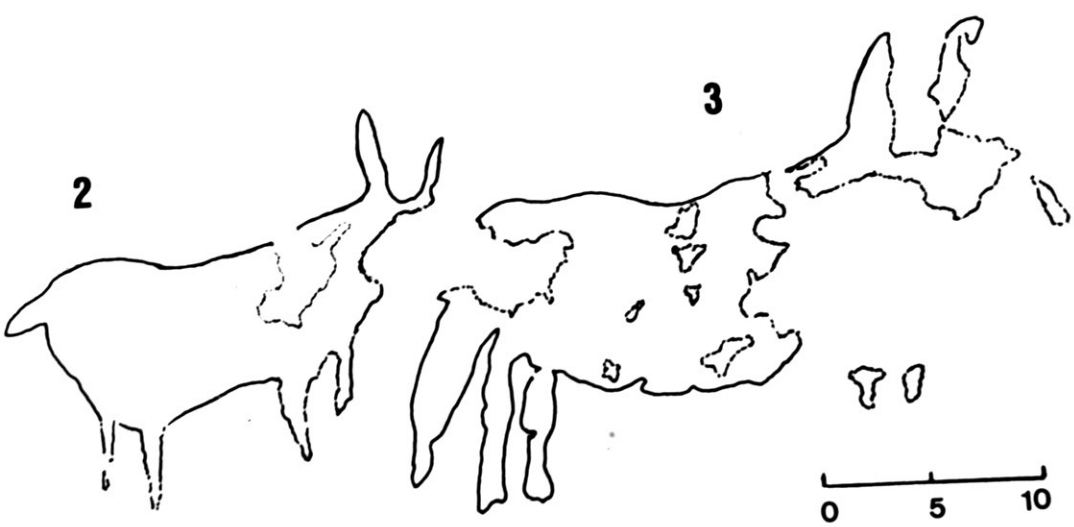
.Nº 18.- GRUPO I (LAMS. XLIX-L)


5
6
7
12
8
9


6
5
7
12
0
5
8
13
0
5

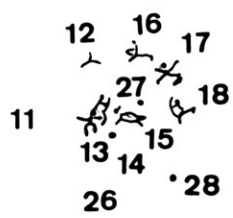
26. COVACHO DE EUDOVIGES

.Nº 19.- GRUPO I (LAM. LI)

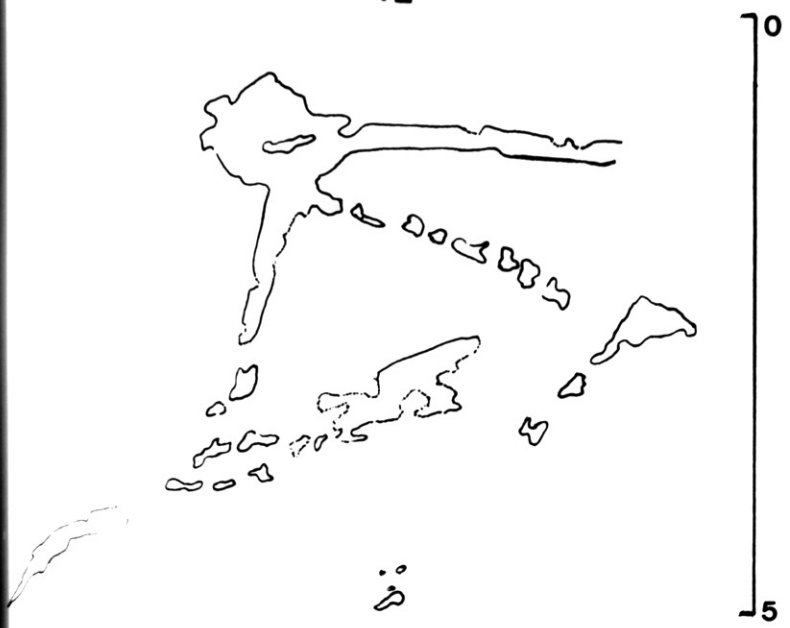

2
3
0
5
10

27. LOS CAPRIDOS

.Nº 20.- ESCENA I (LAMS. LII-LIV)


12
16
17
27
18
11
15
13
14
28
26

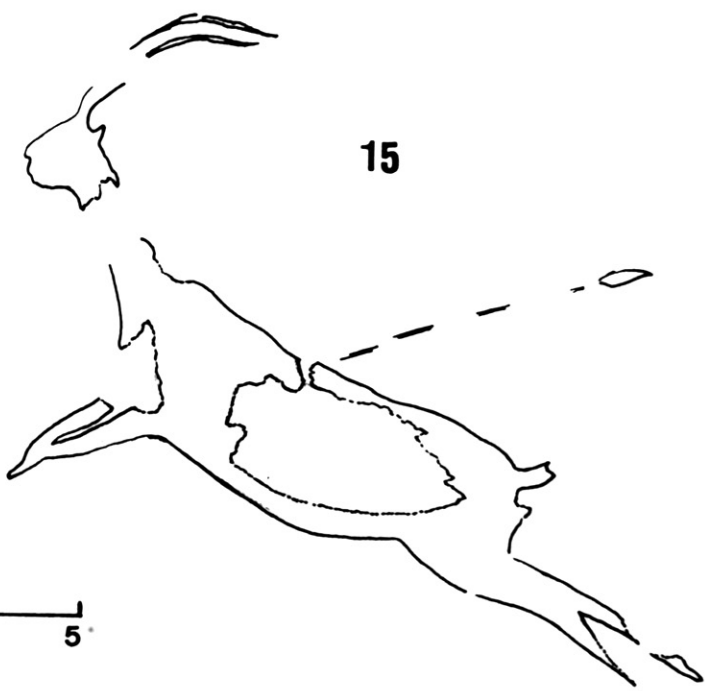
12

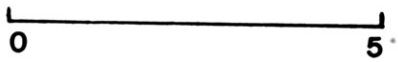


13



15

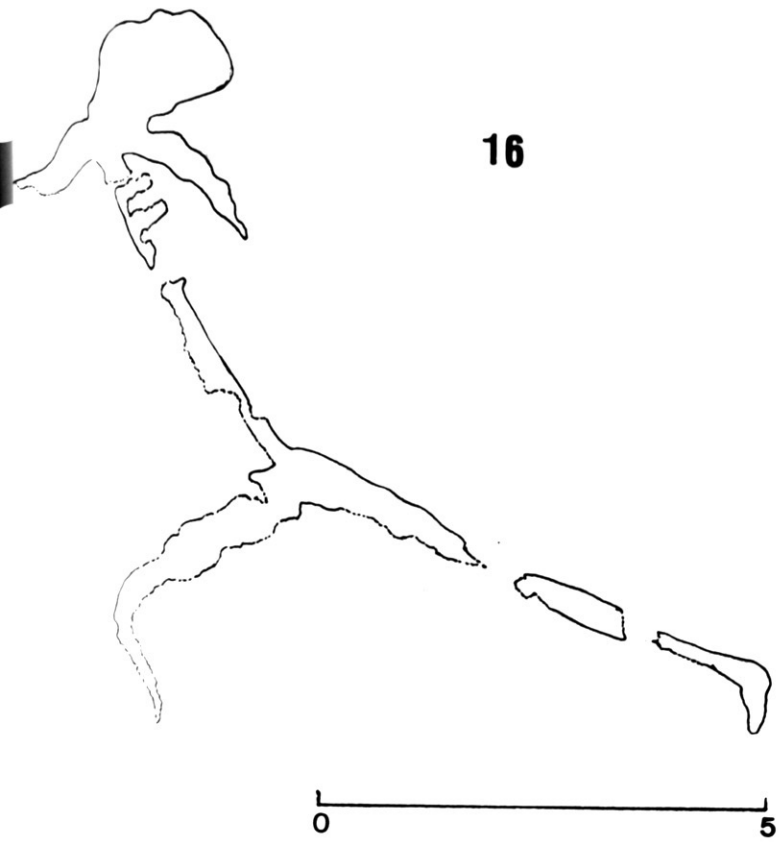




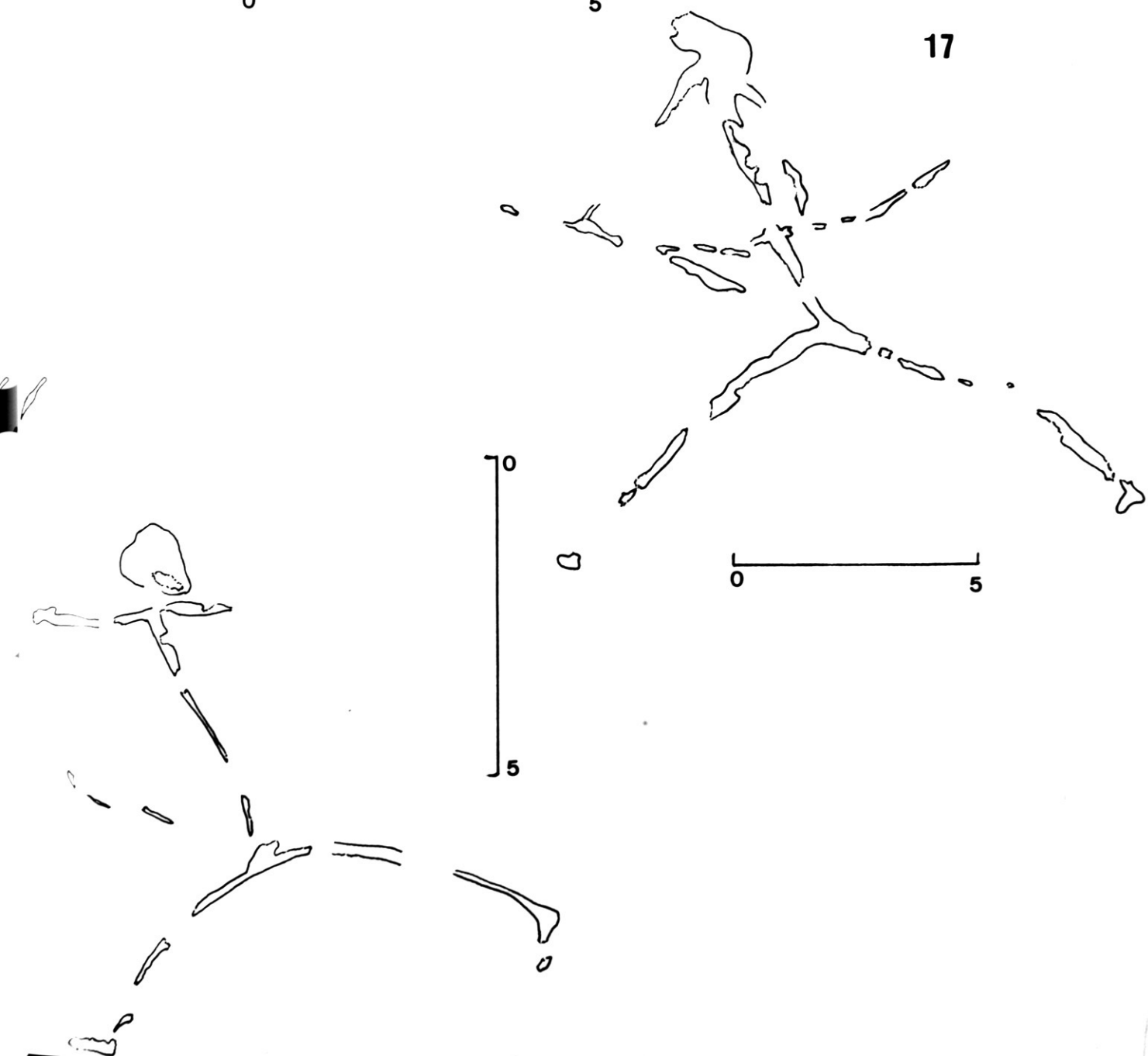
14



16

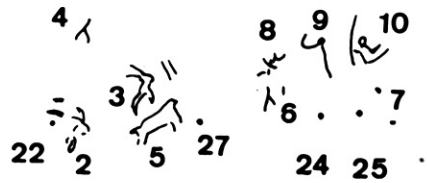


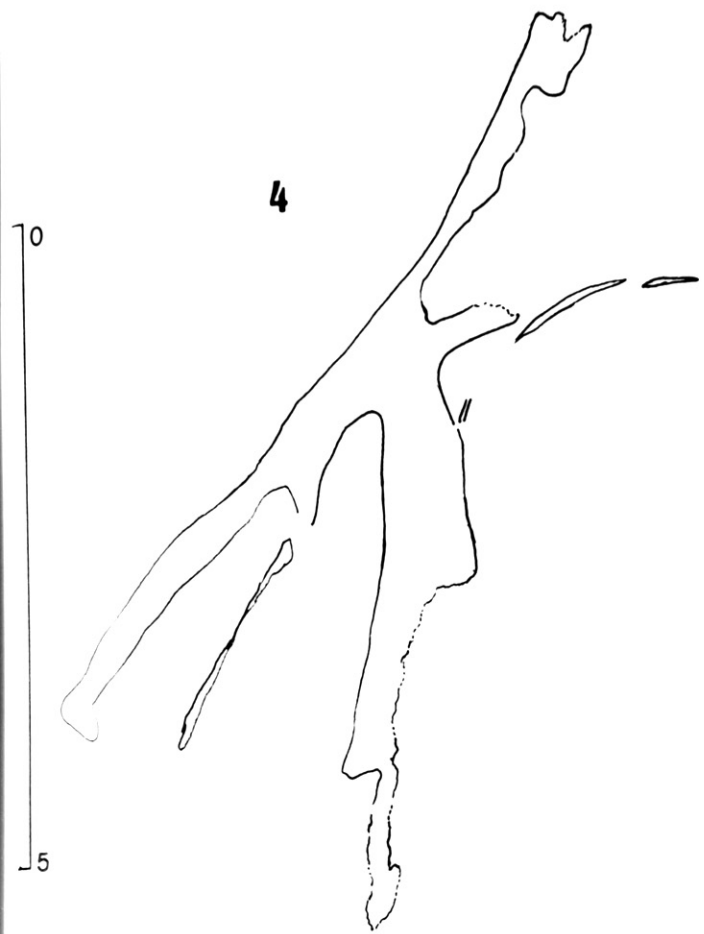
17

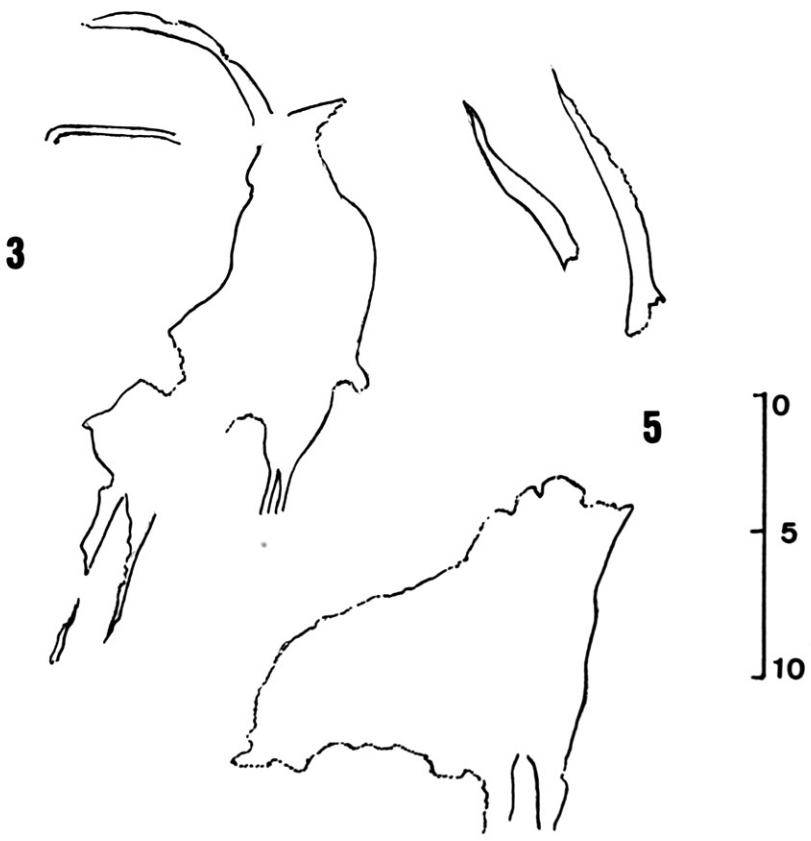


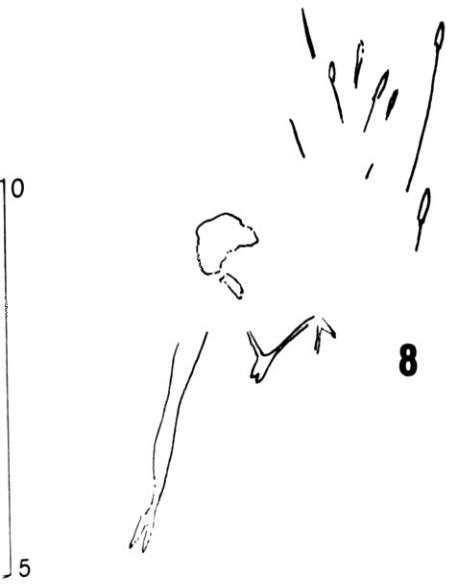
27. LOS CAPRIDOS

.Nº 21.- ESCENA II (LAMS. LV-LVII)


4
8
9
10
3
6
7
22
2
5
27
24
25

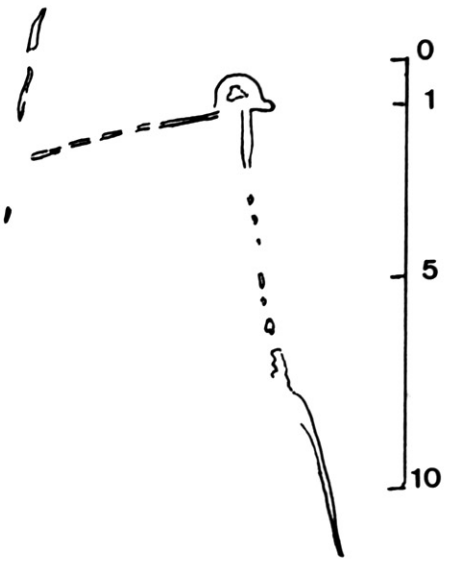

4
0
5


3
5
0
5
10



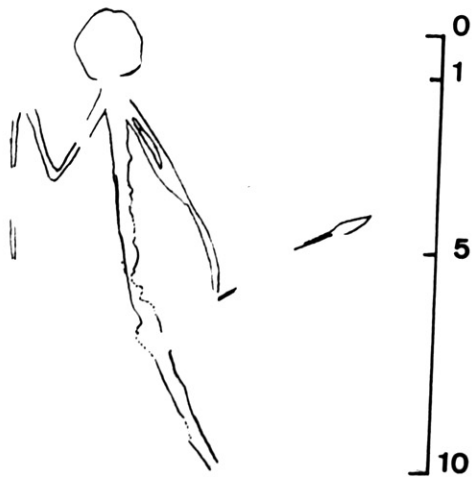
8

9



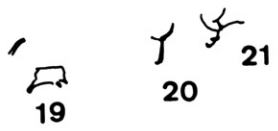


10

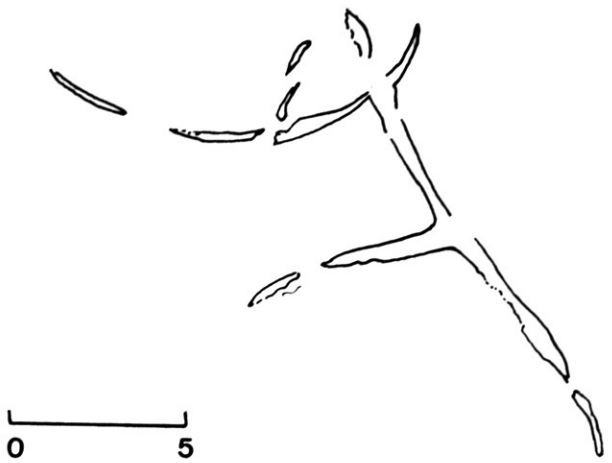


27. LOS CAPRIDOS

.Nº 22.- ESCENA III (LAMS. LVIII-LIX)


19
20
21

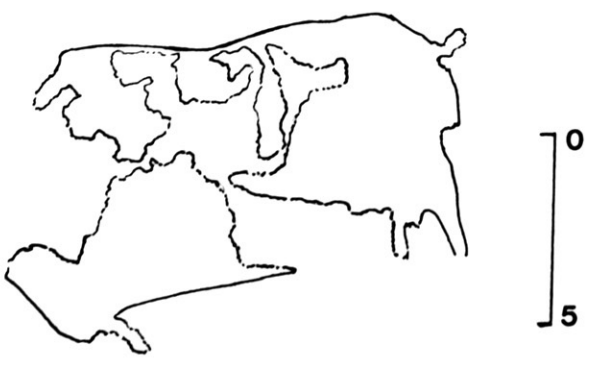
21



20

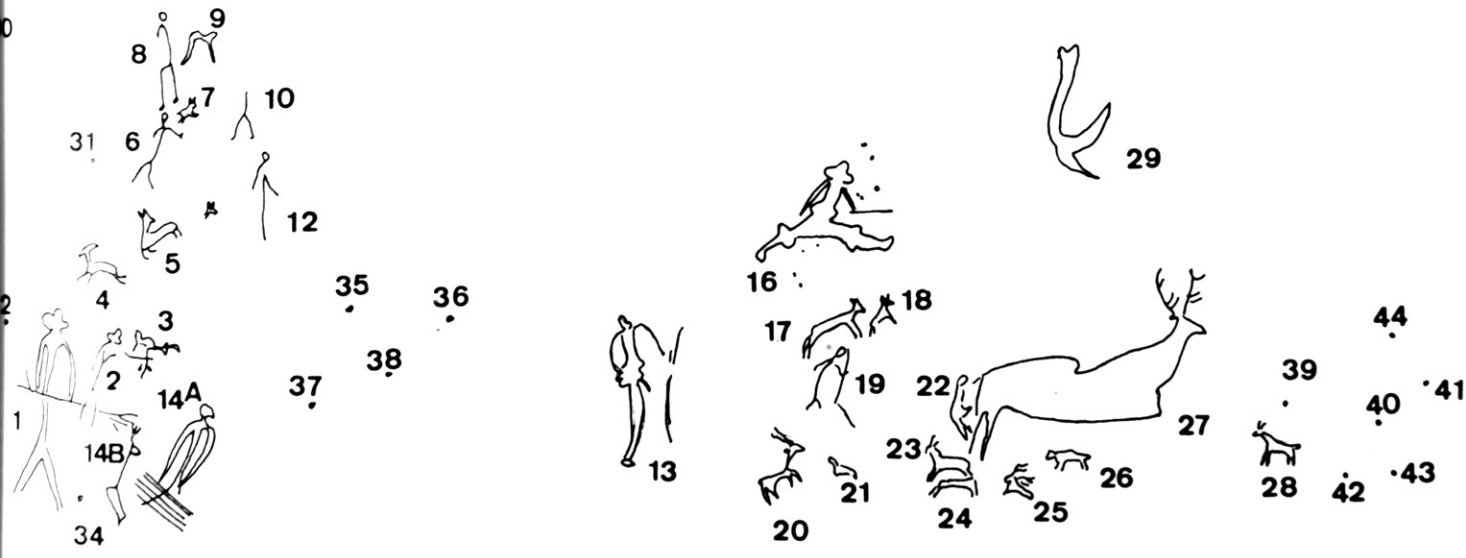


19



28. EL GARROSO

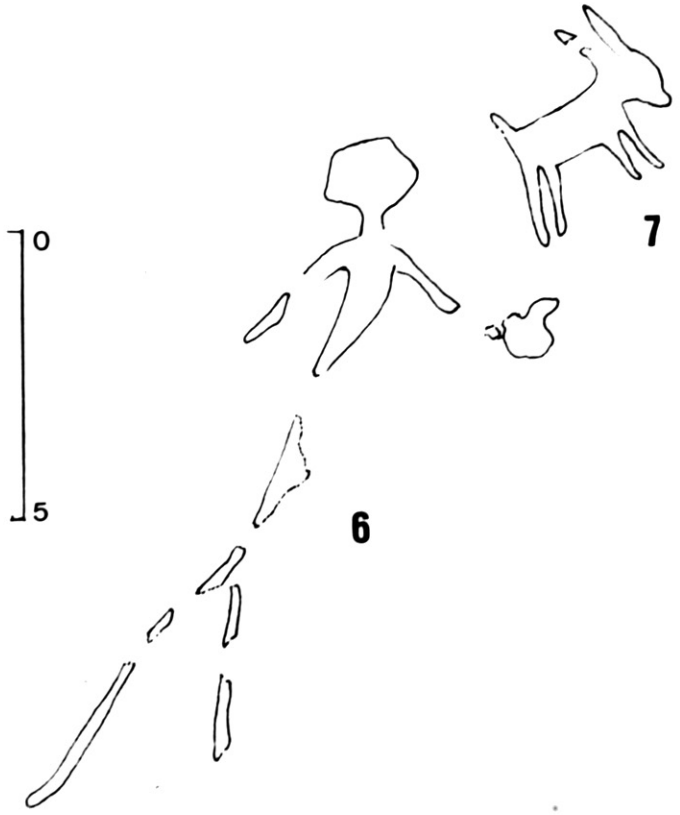
-CALCO GENERAL DEL PANEL (LAM. LX)


8
9
7
10
31
6
12
5
4
35
36
3
38
2
14A
37
1
14B
34
13
29
16
18
17
19
22
44
39
41
40
27
23
26
21
28
42
43
20
24
25

28. EL GARROSO

.Nº 23.- ESCENA I (LAMS. LXI-LXII)

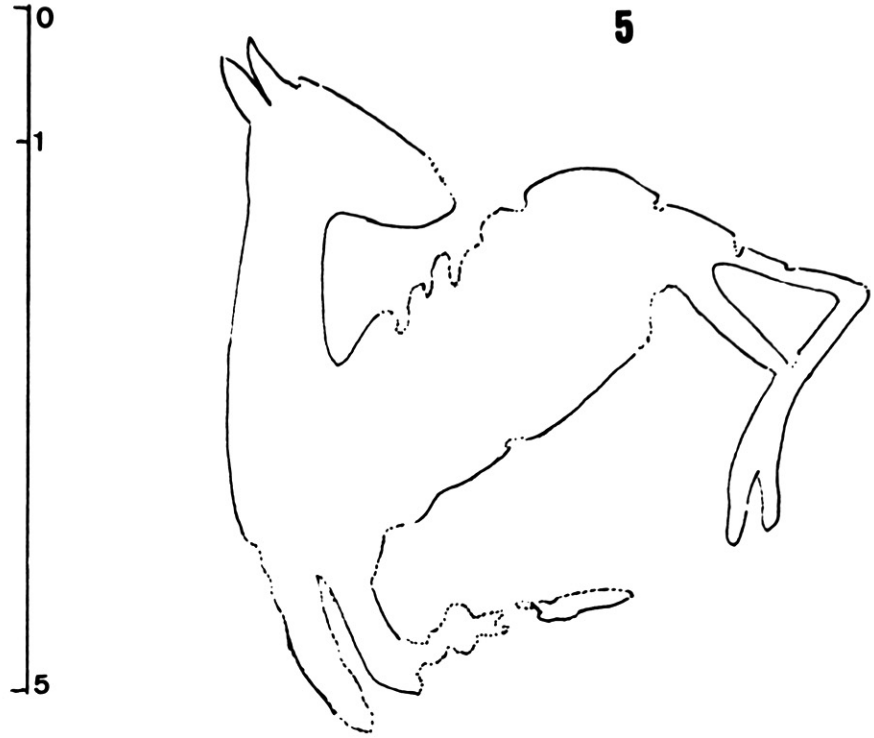

31
7
6

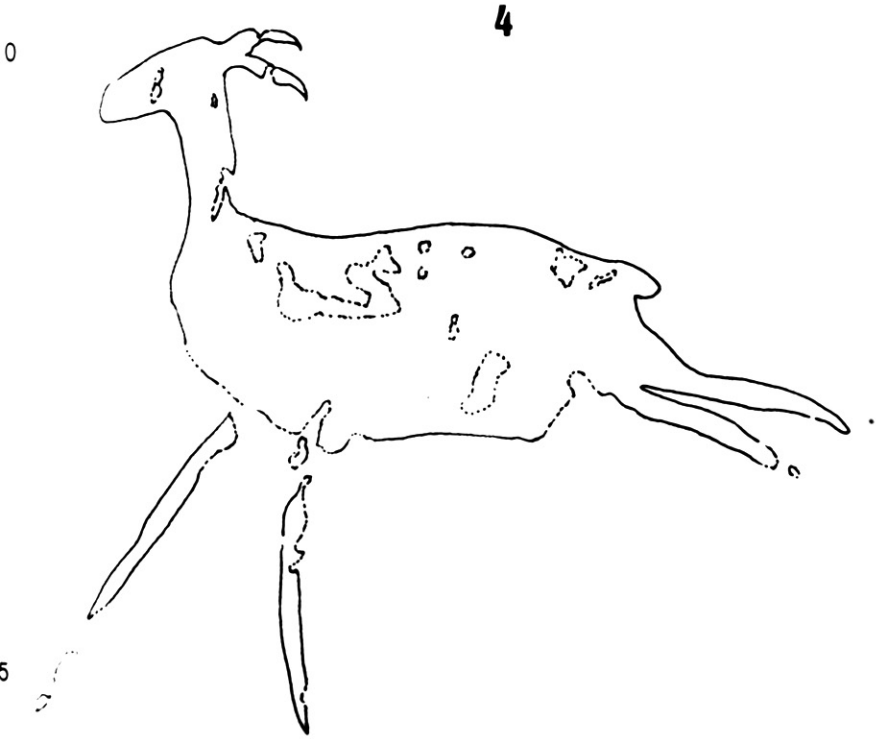

0
5
6
7

28. EL GARROSO

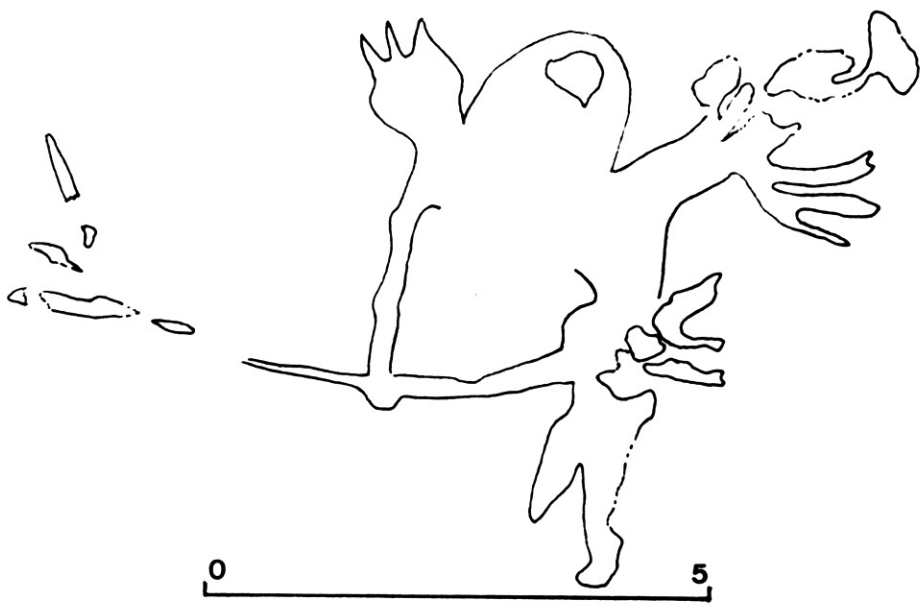
.Nº 24.- ESCENA II (LAMS. LXIII-LXV)


5
4
3


0
1
5
5

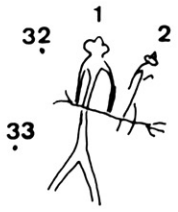

4
0
5

3

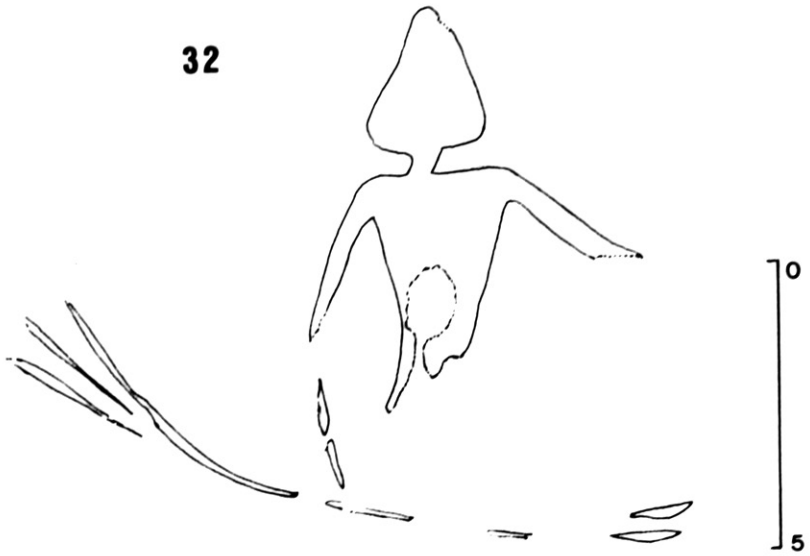


28. EL GARROSO

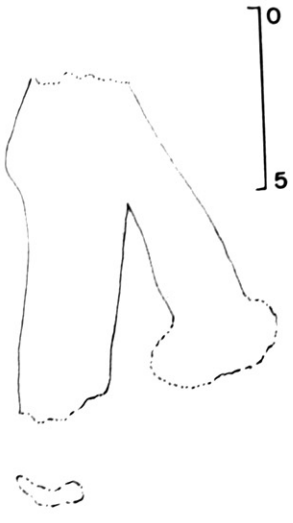
.Nº 25.- GRUPO I (LAMS. LXVI-LXIX)


1
2
32
33

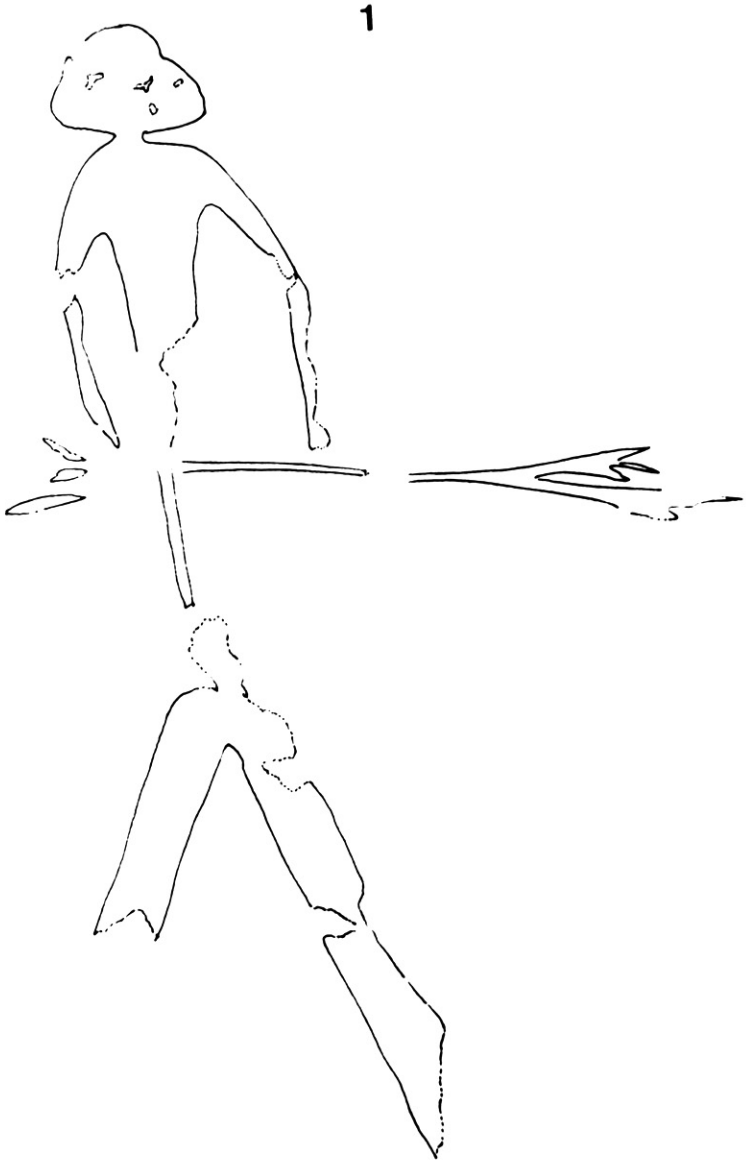
32



33

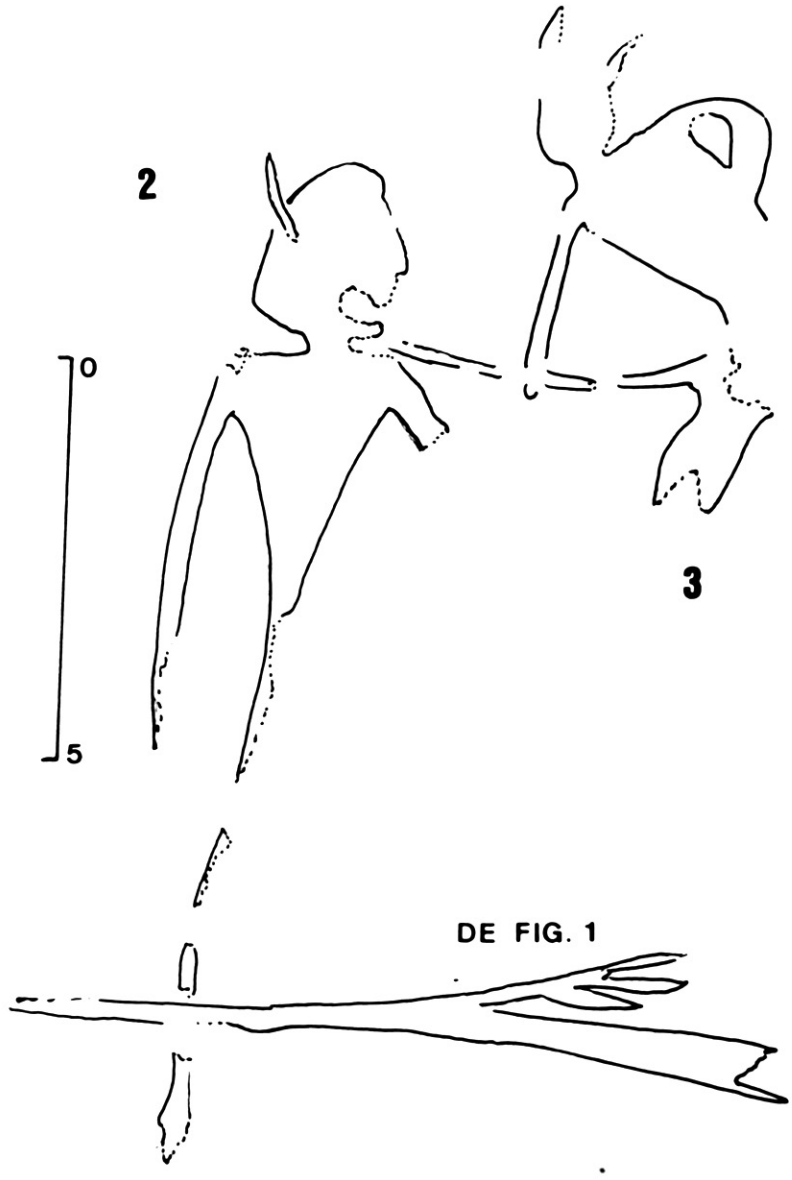


1



0

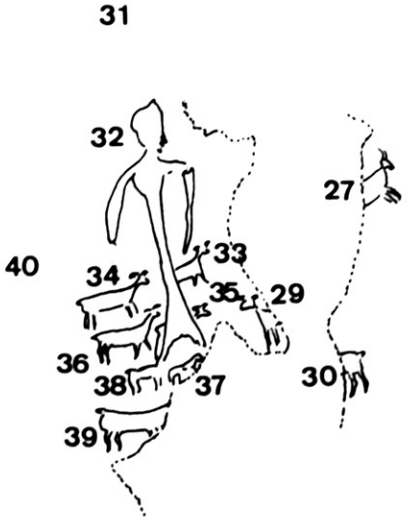
5

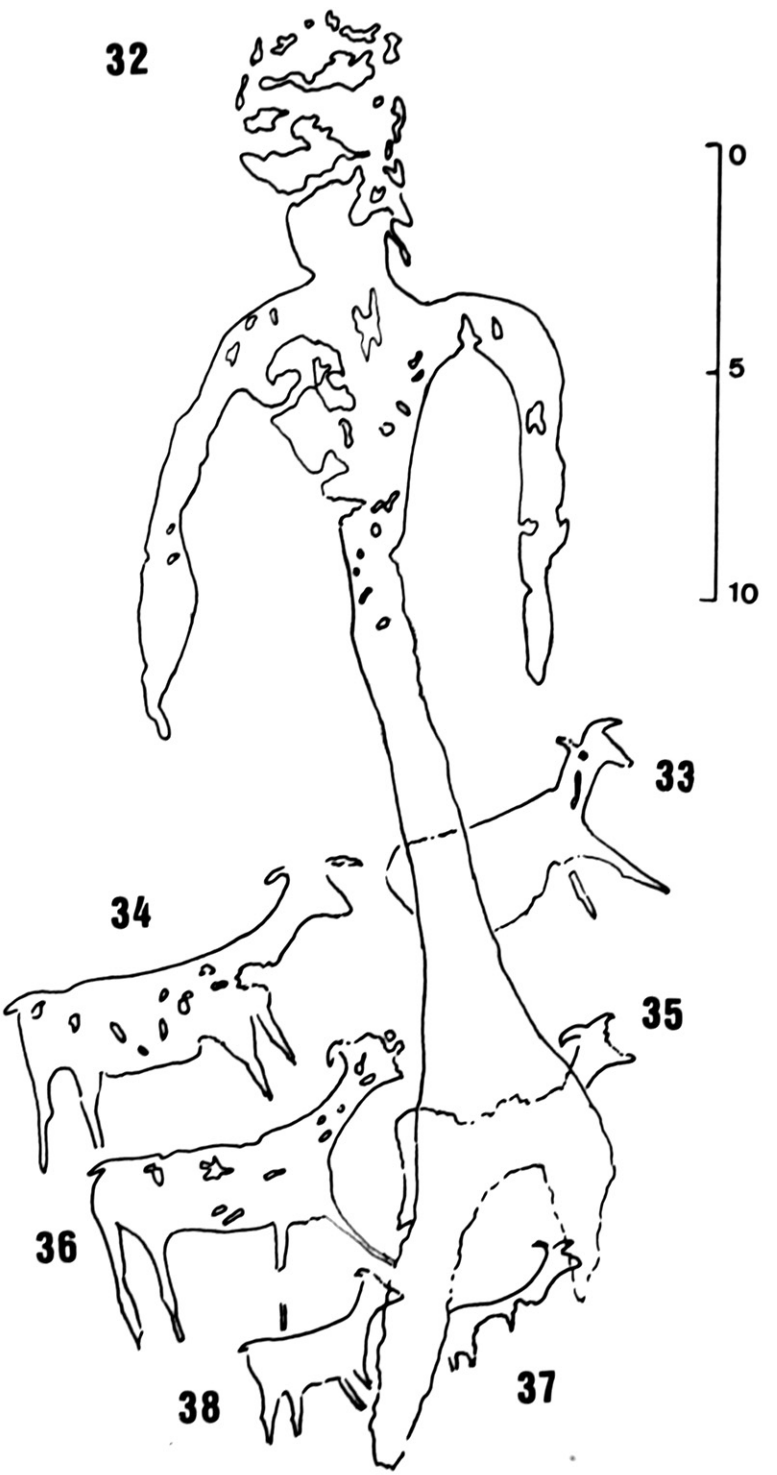


DE FIG. 1

29. CAÑADA DE MARCO

.Nº 26.- ESCENA I (LAMS. LXX-LXXII)

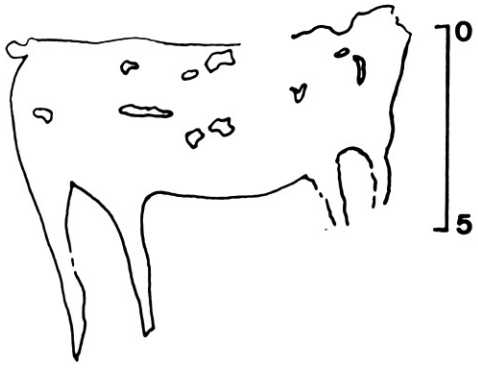

31
32
27
40
34
33
35
29
36
38
37
30
39


32
0
5
10
33
34
35
36
38
37

27



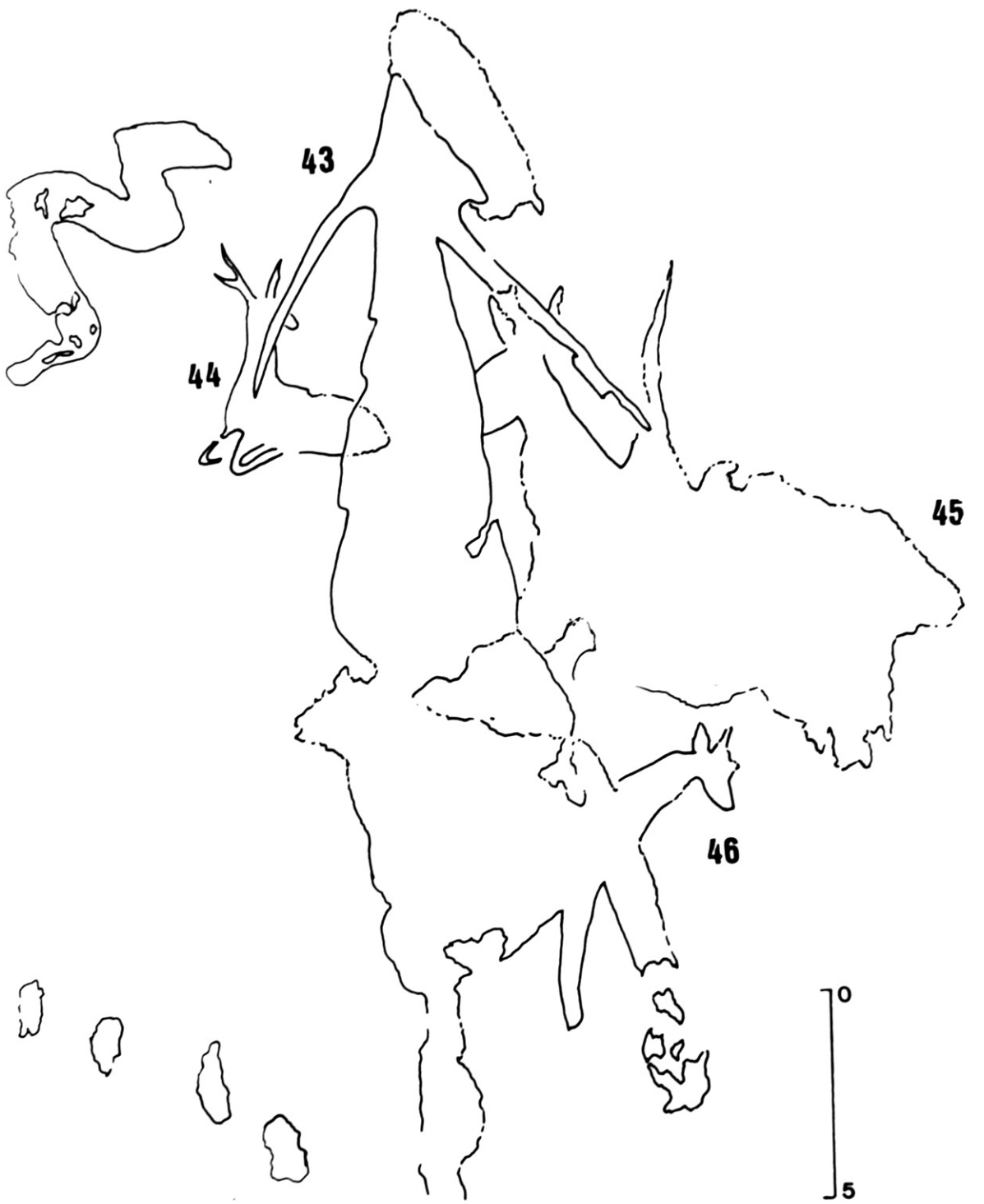
39



29. CAÑADA DE MARCO

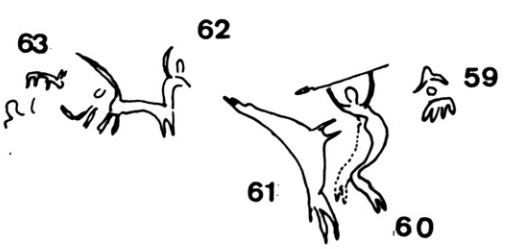
.Nº 27.- ESCENA II (LAMS. LXXIII-LXXIV)

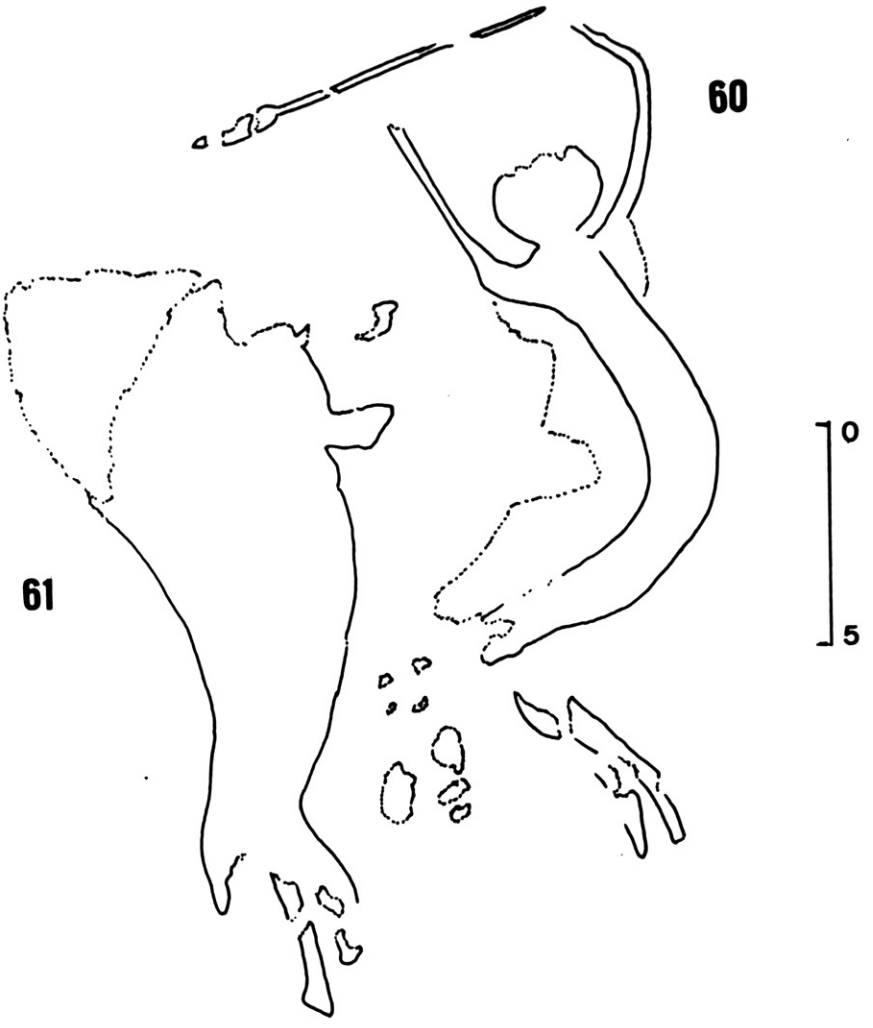

42
43
44
45
47
46

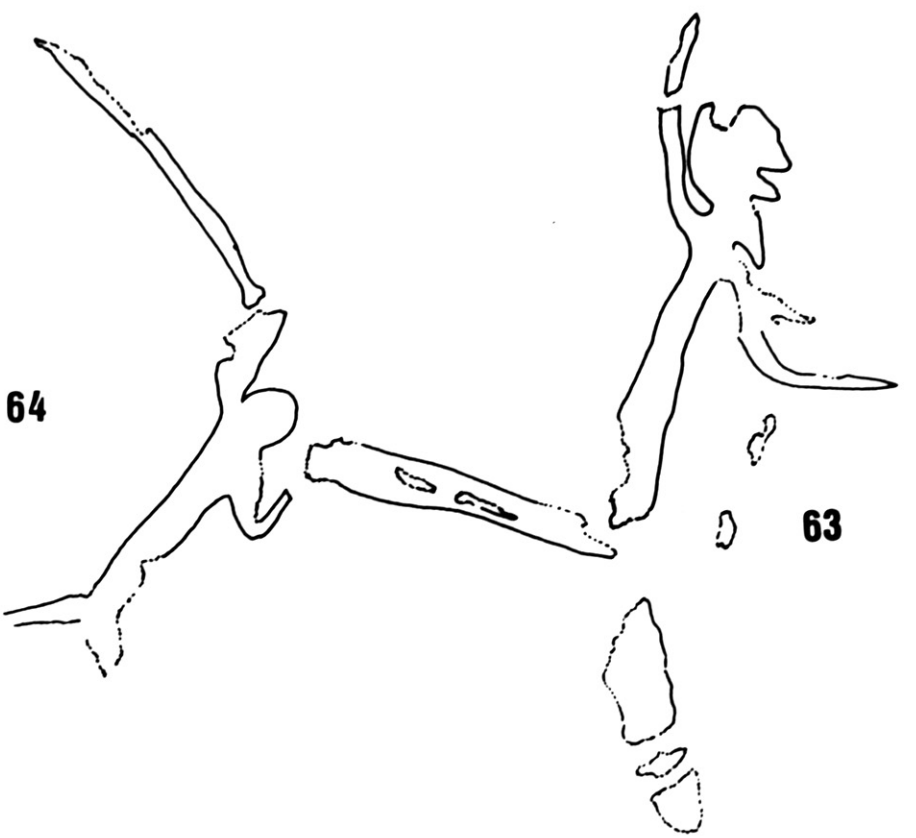

43
44
45
46
0
5

29. CAÑADA DE MARCO

.Nº 28.- ESCENA III (LAMS. LXXV-LXXVII)


63
62
59
61
60

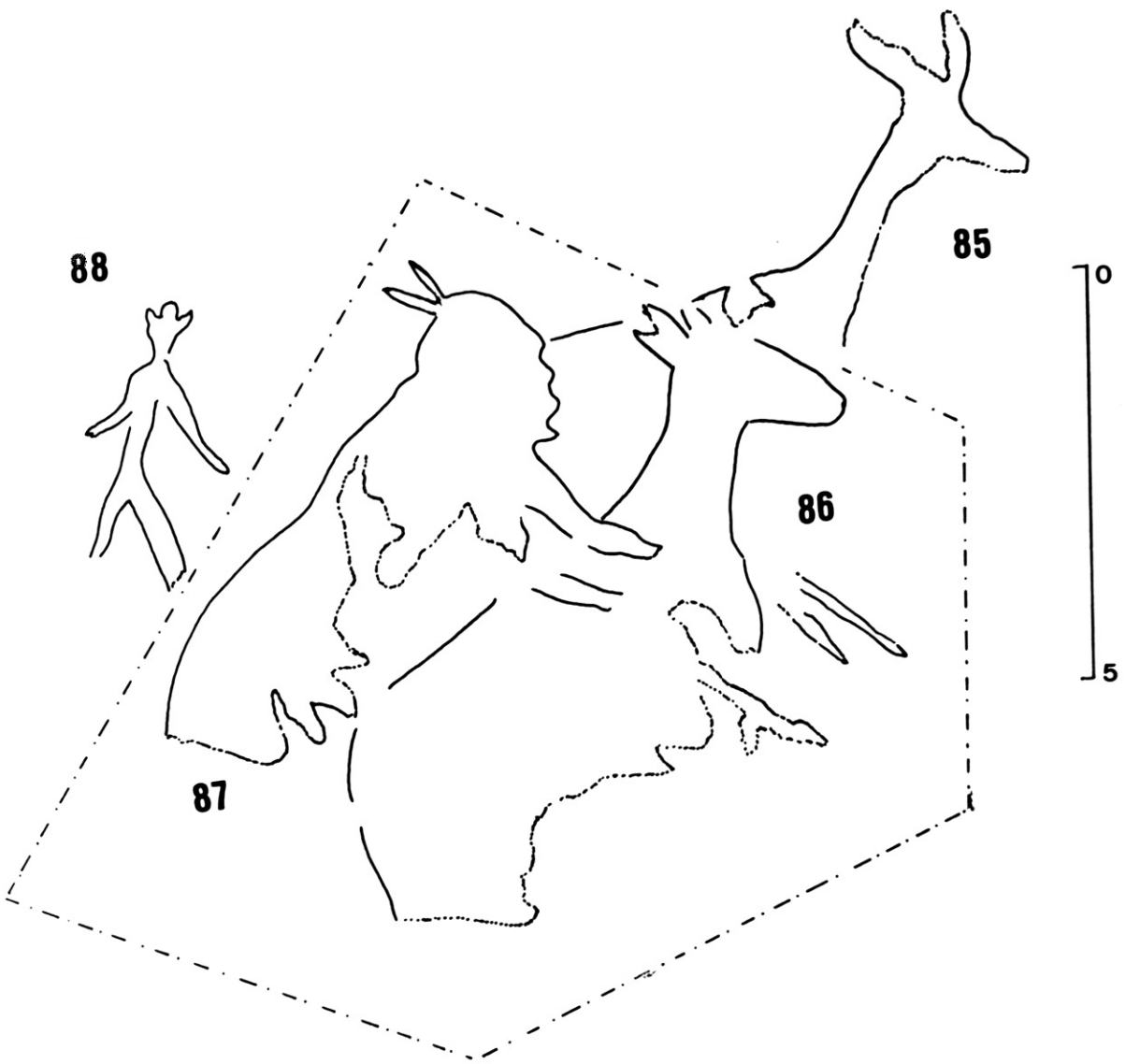

60
61
0
5


64
63

29. CAÑADA DE MARCO

.Nº 29.- ESCENA IV (LAM. LXXVIII)

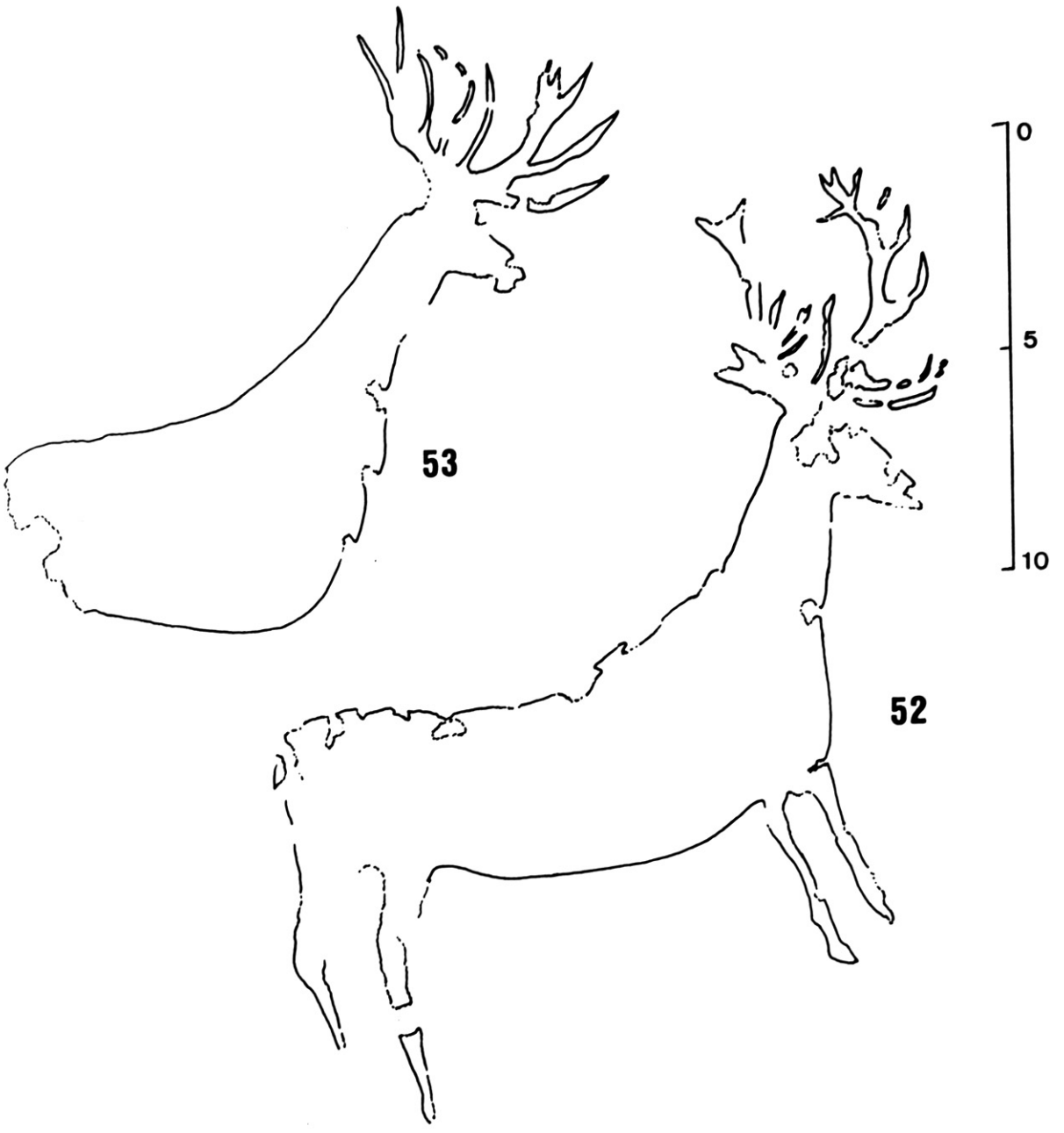
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA HISTORIA


88
85
86
87
0
5

29. CAÑADA DE MARCO

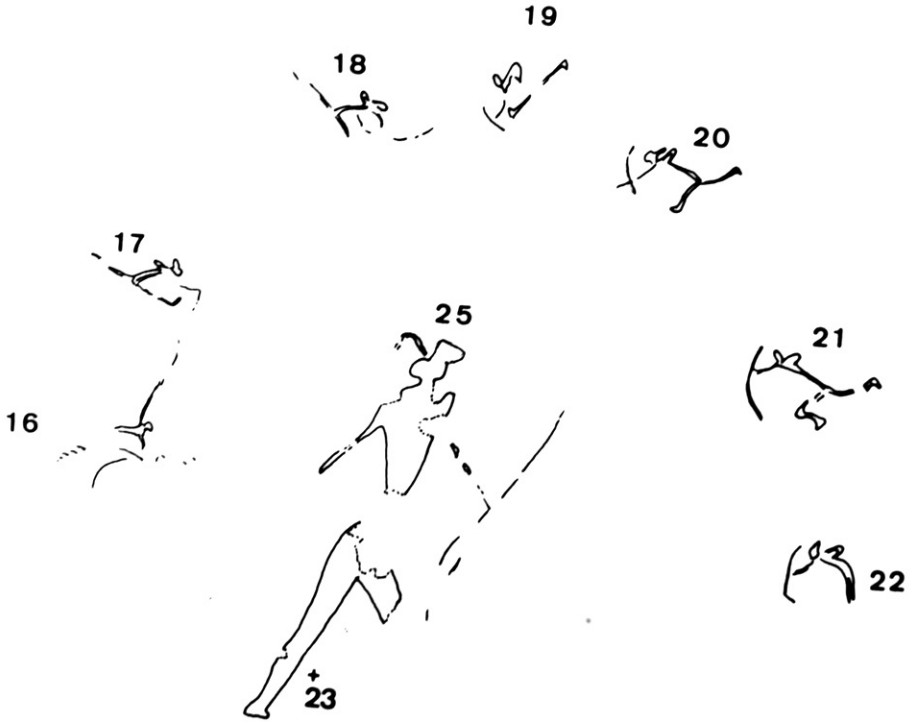
.Nº 30.- GRUPO I (LAMS. LXXIX-LXXX)

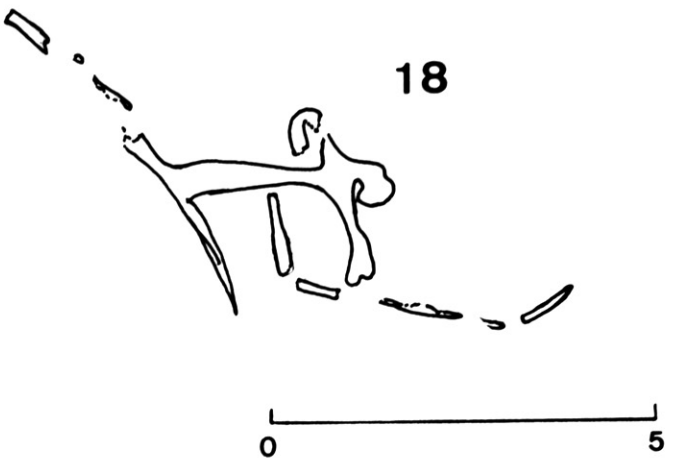


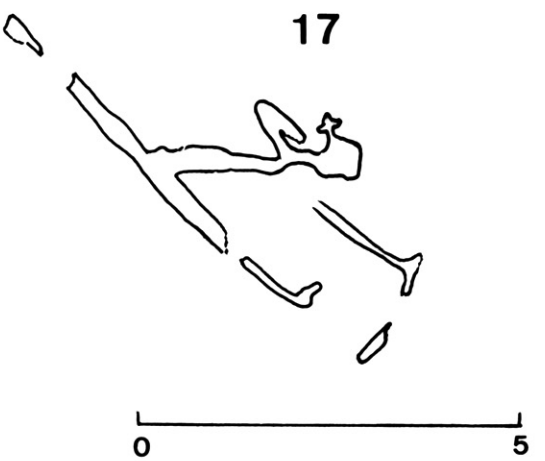

53
52
0
5
10

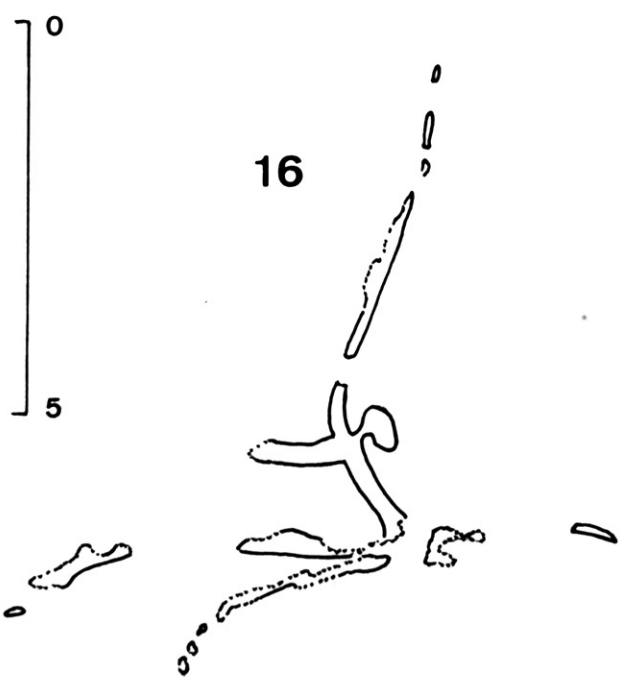
31. EL CERRAO

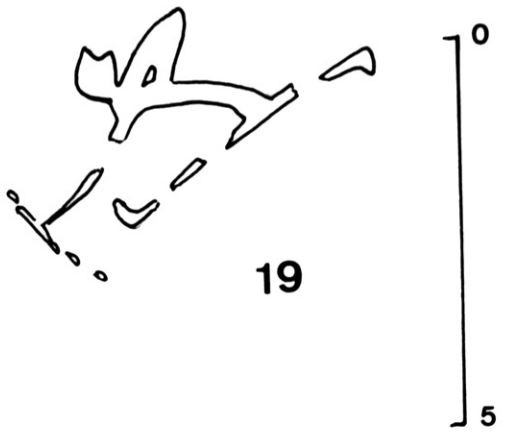
.Nº 31.- ESCENA I (LAMS. LXXXI-LXXXIV)

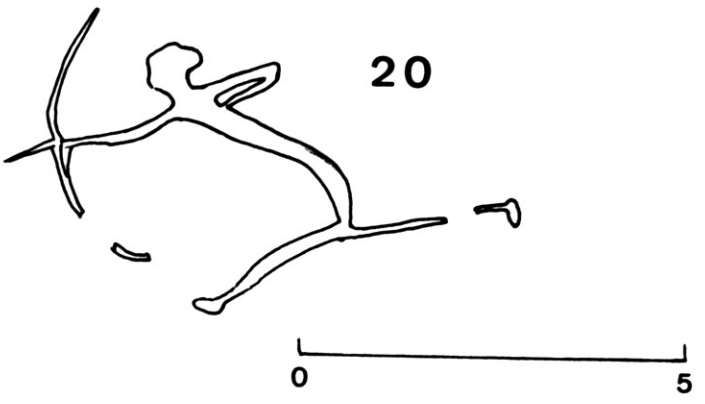

19
18
20
17
25
21
16
22
23

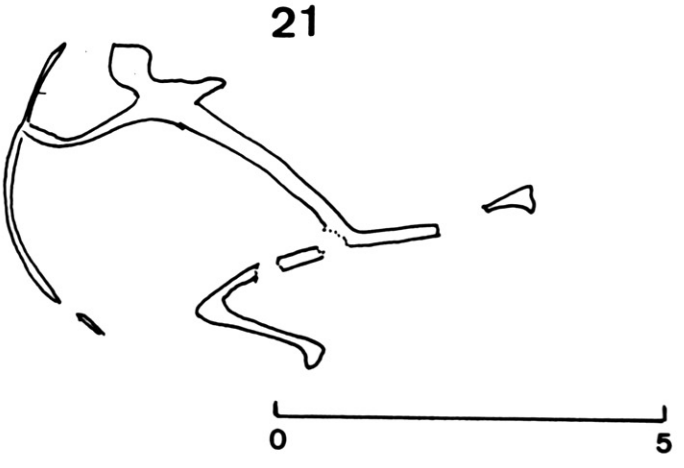

18
0
5

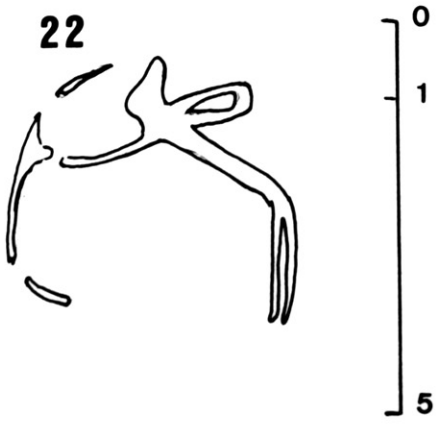

17
0
5

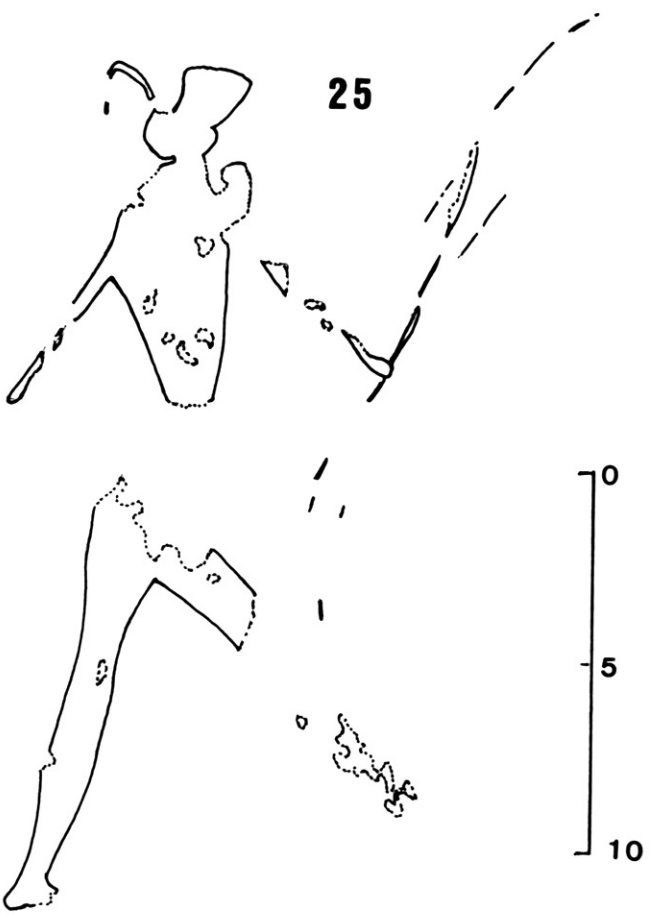

0
16
5


19
0
5


20
0
5


21
0
5


22
0
1
5

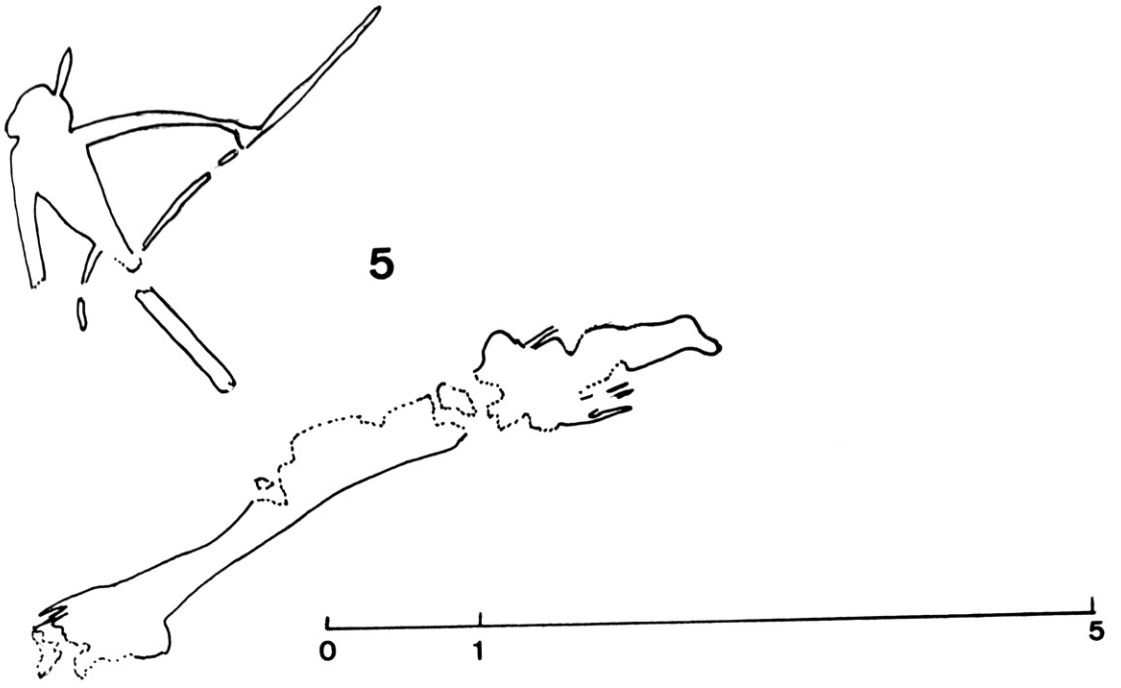

25
0
5
10

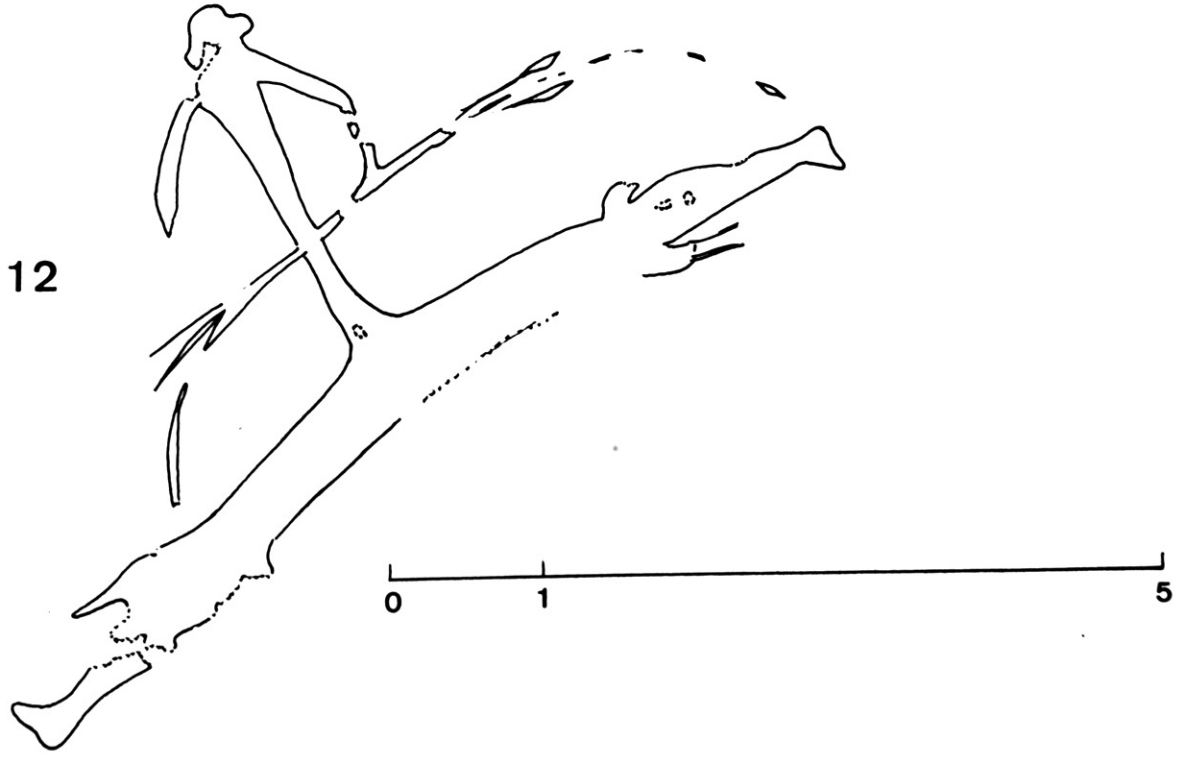
31. EL CERRAO

.Nº 32.- GRUPO I (LAMS. LXXXV-LXXXVI)

12

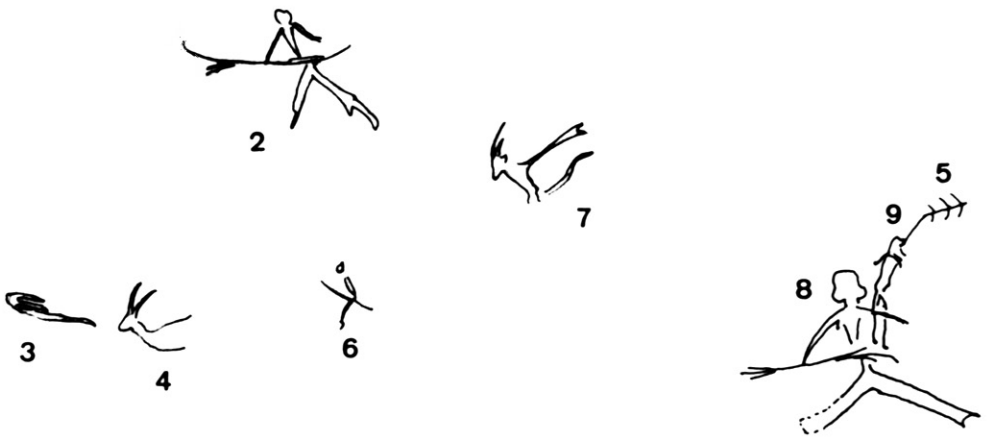
5
0
5
10


5
0
1
5

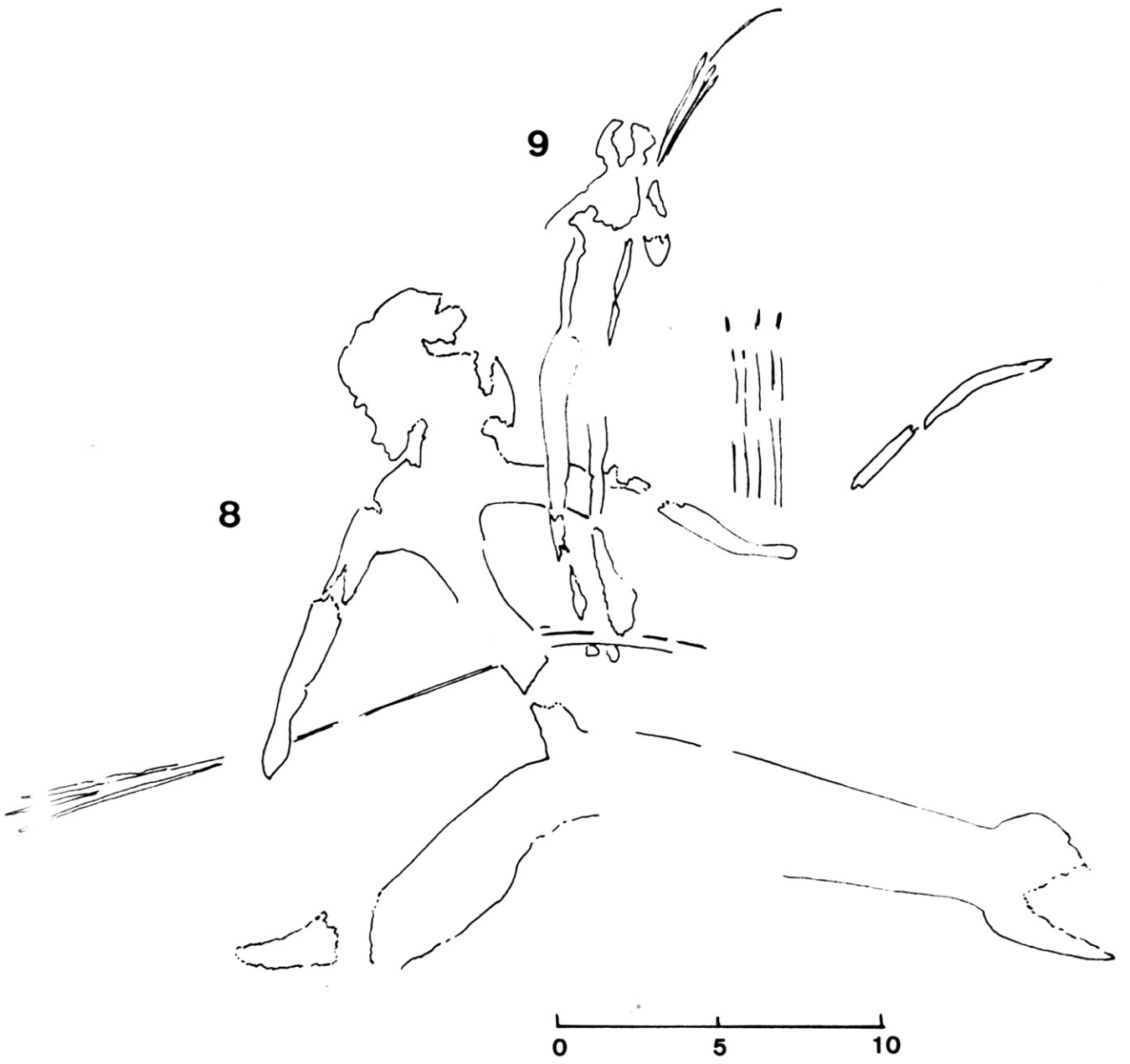

12
0
1
5

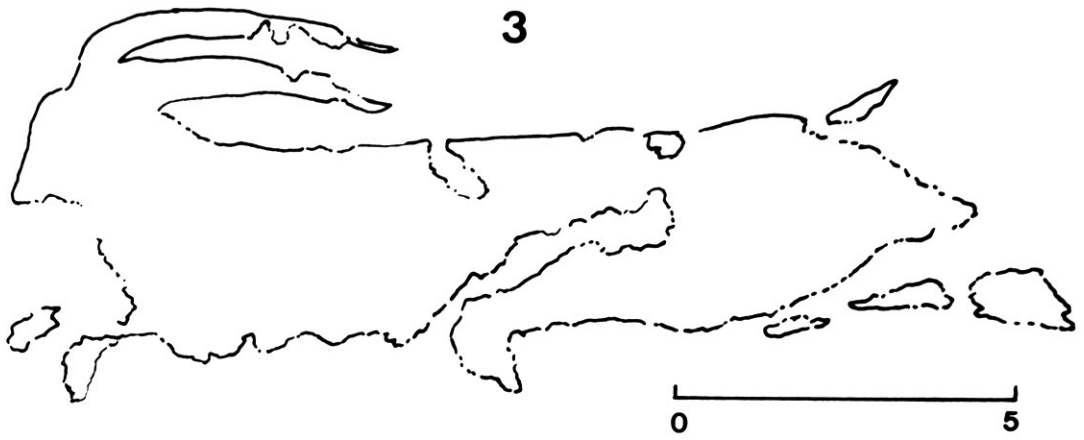
32. VAL DEL CHARCO

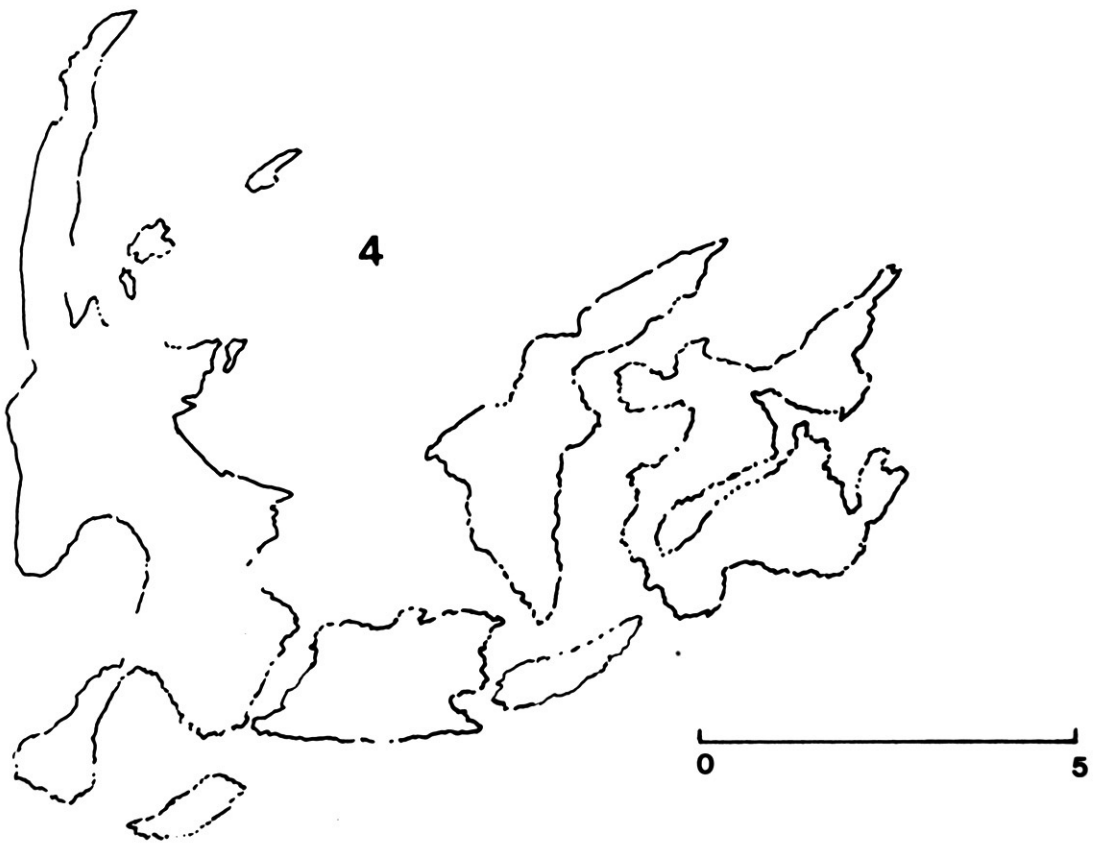
.Nº 33.- ESCENA I (LAMS. LXXXVII-XCII)


2
7
5
9
8
3
4
6

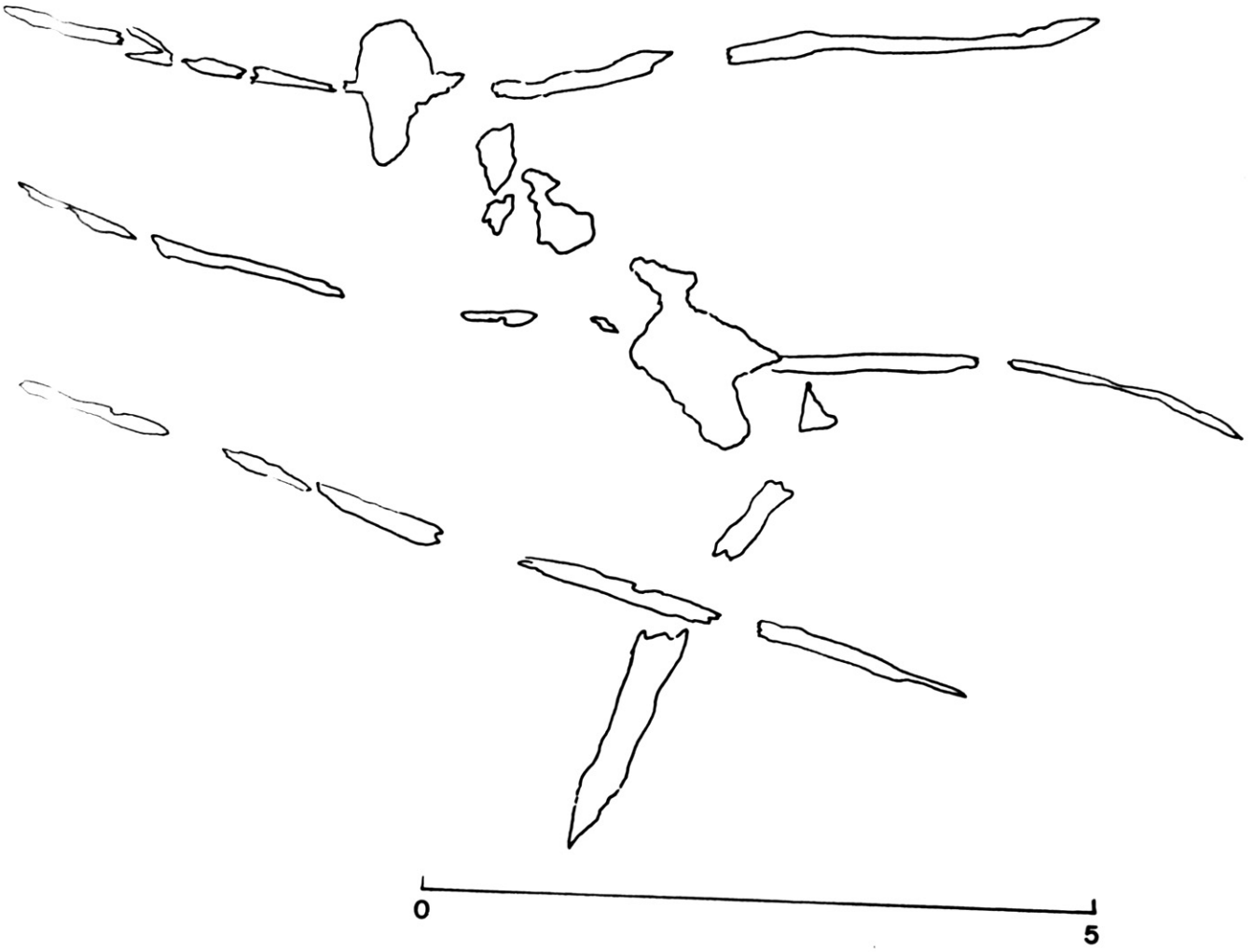
2
0
5
10

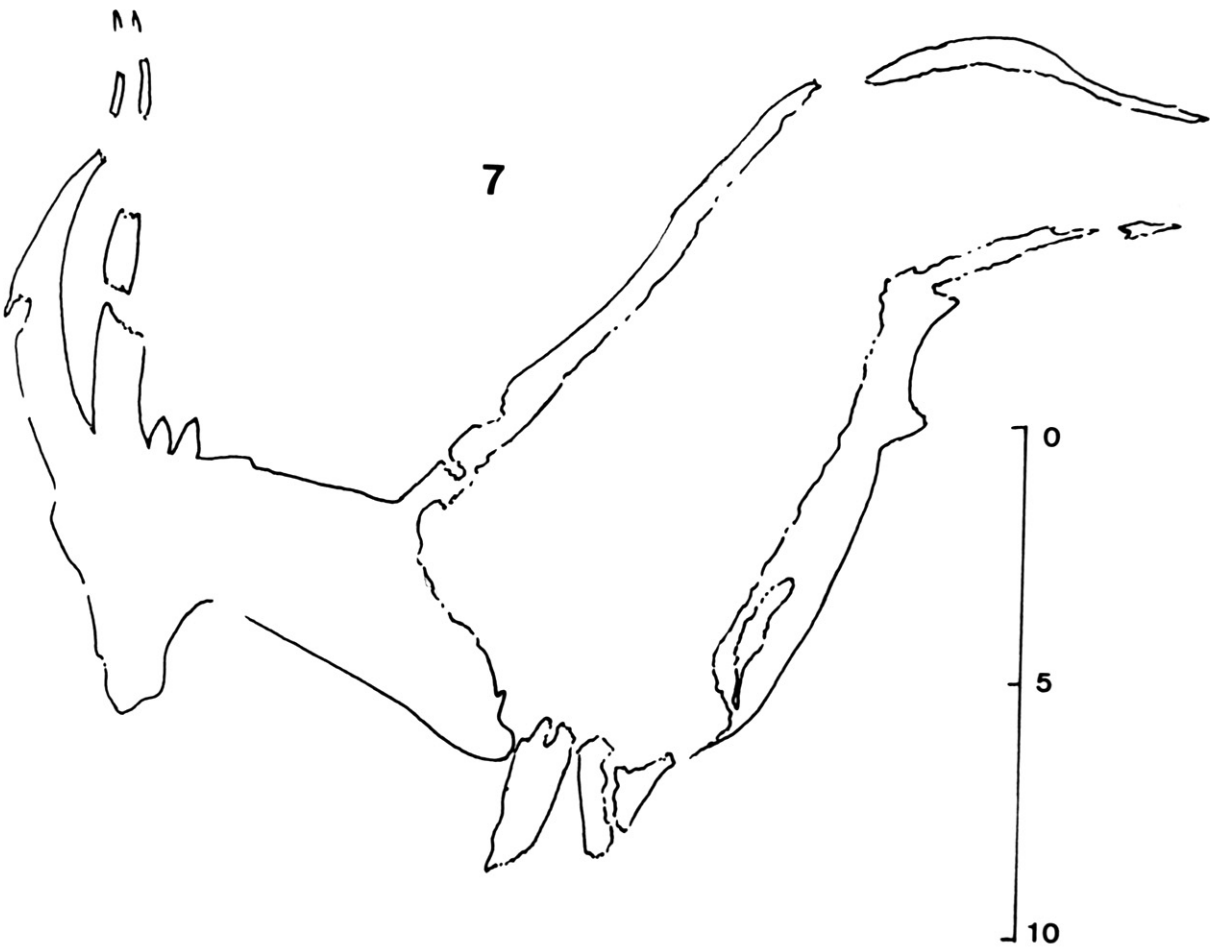

9
8
0
5
10


3
0
5


4
0
5

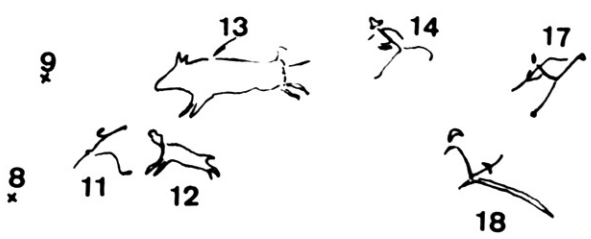
6




7
0
5
10

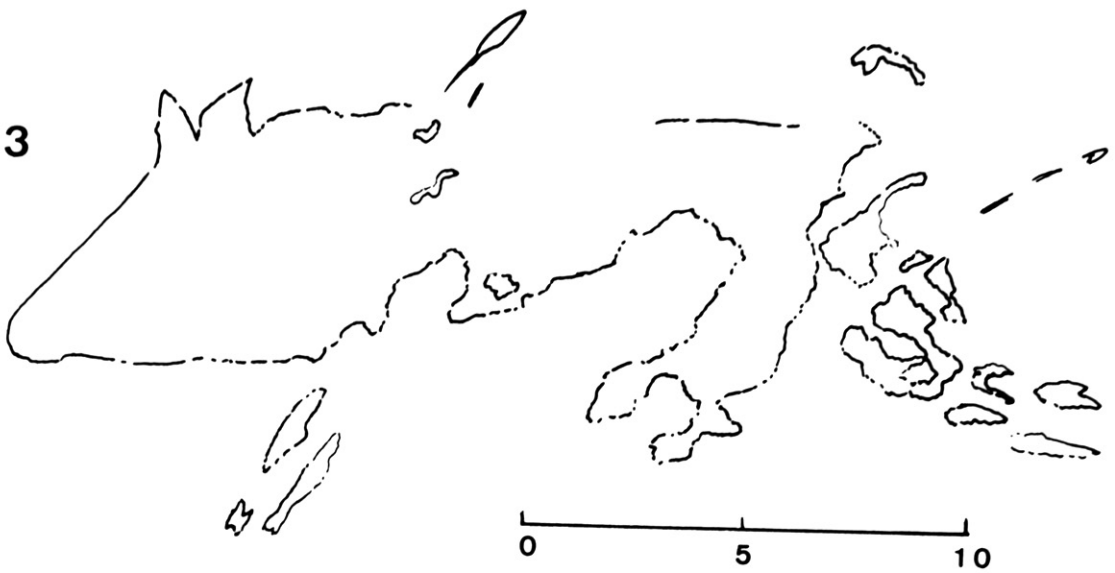
32. VAL DEL CHARCO

.Nº 34.- ESCENA II (LAMS. XCIII-XCVI)

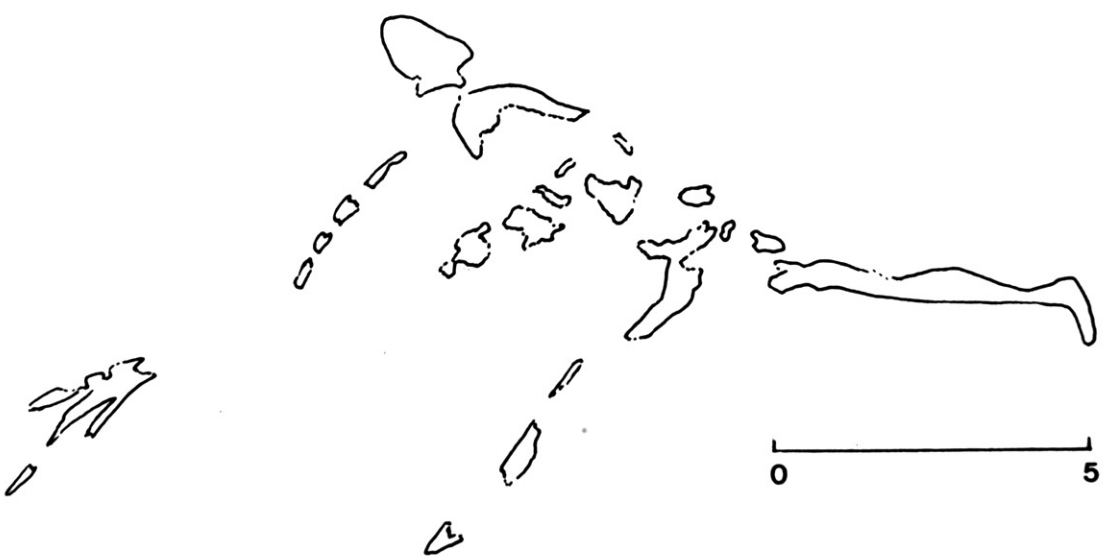

9
13
14
17
8
11
12
18

12
11
0
5

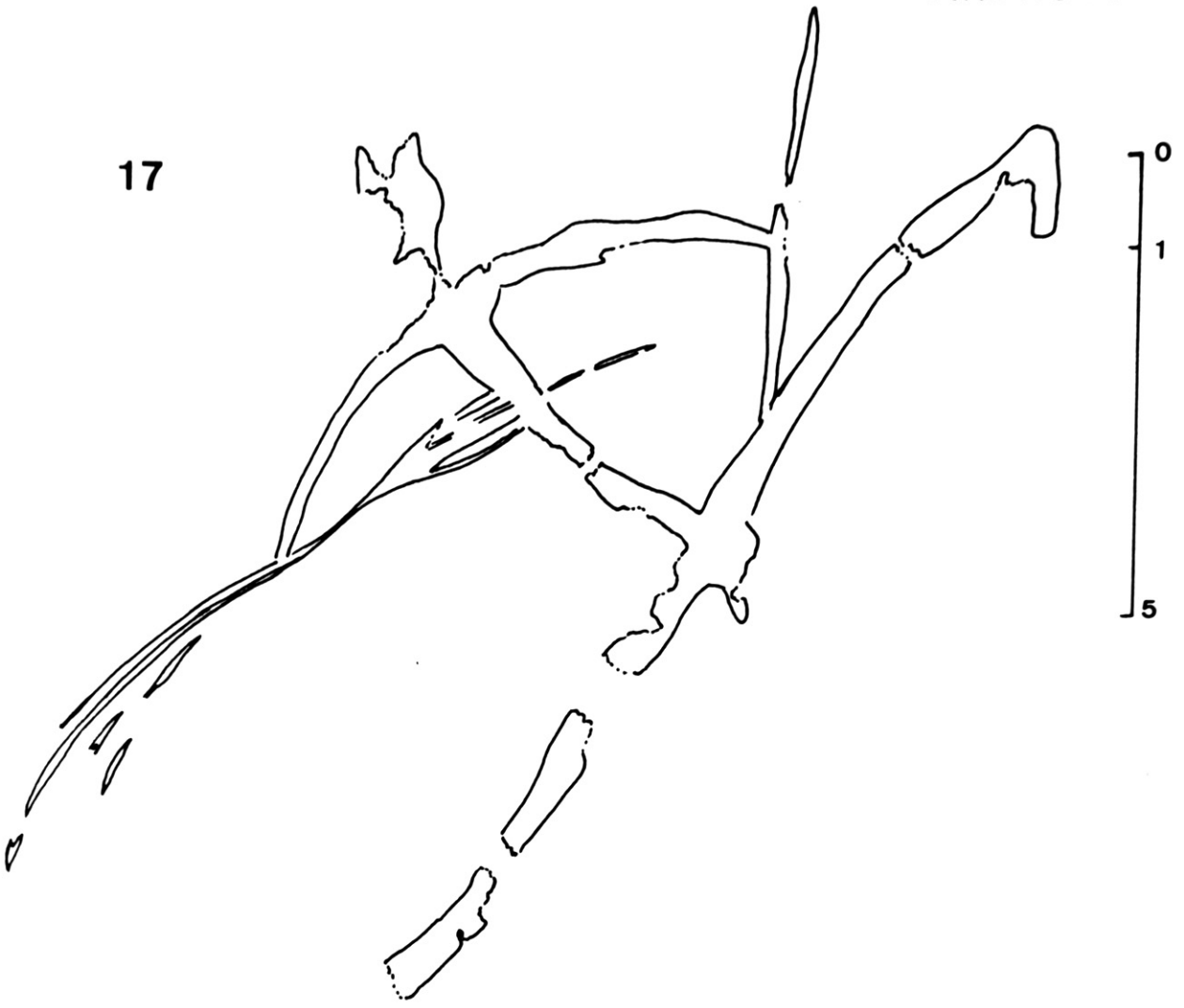
13



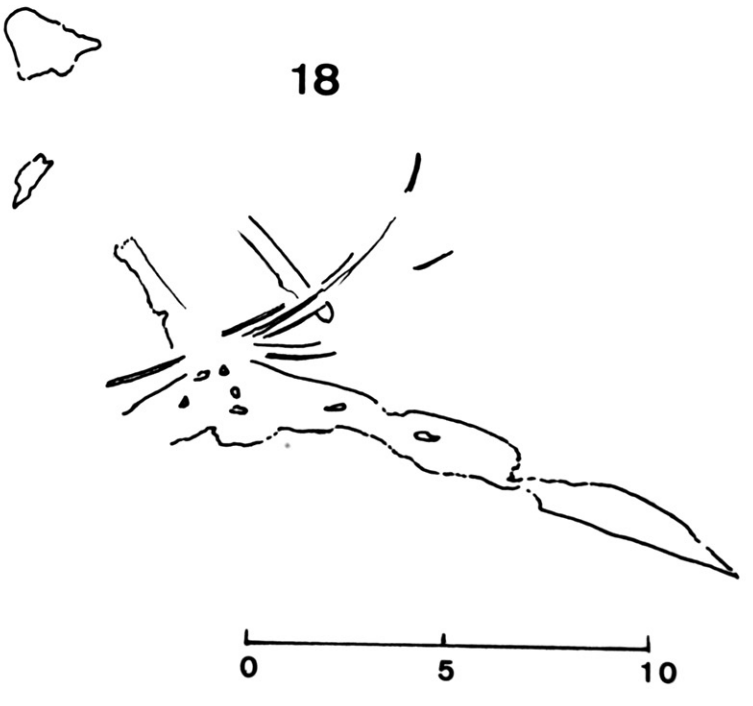
14



17

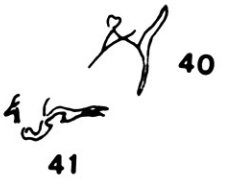


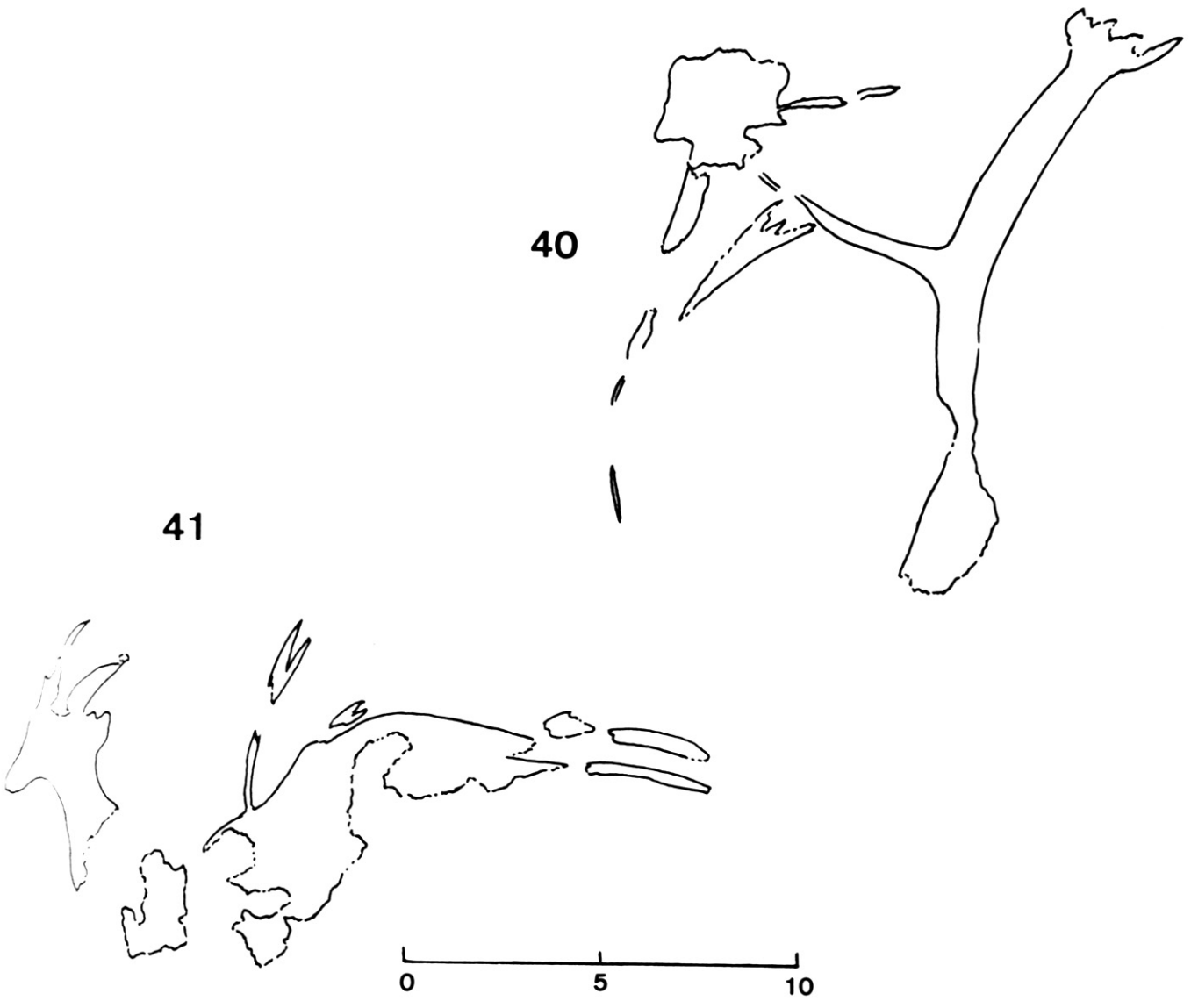
18



32. VAL DEL CHARCO

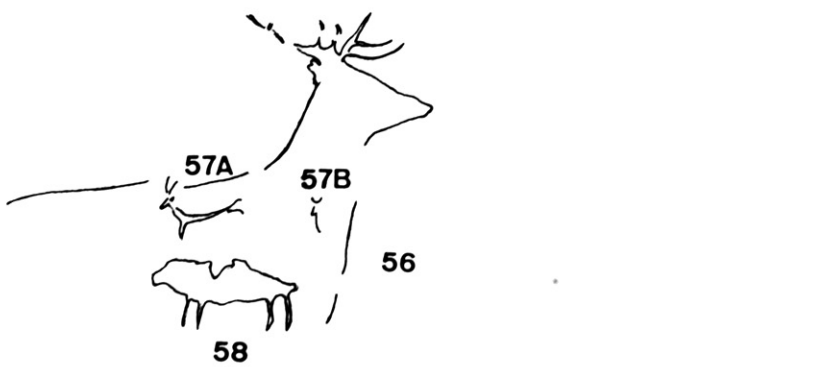
.Nº 35.- ESCENA III (LAMS. XCVII-XCVIII)


40
41

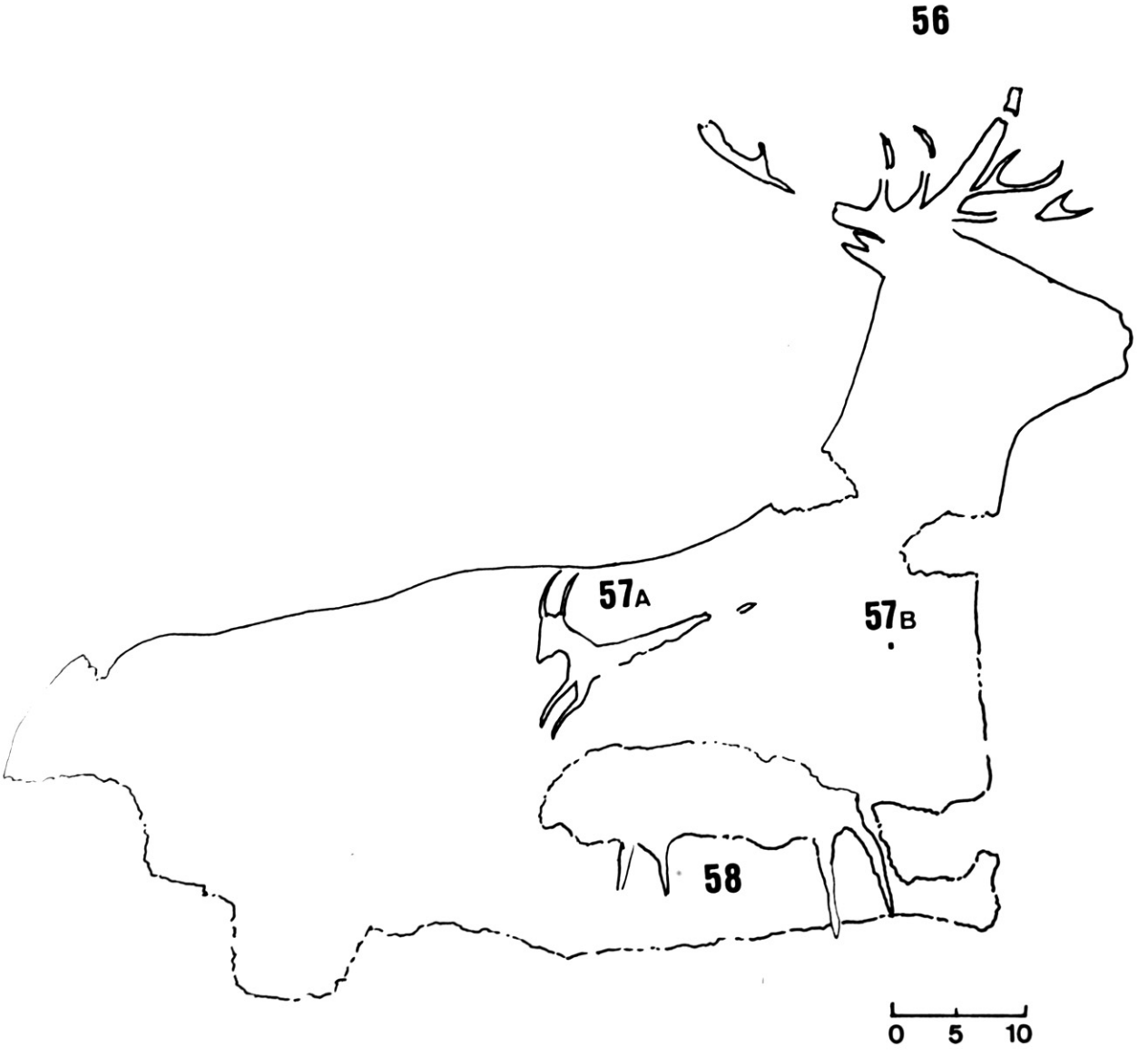

40
41
0
5
10

32. VAL DEL CHARCO

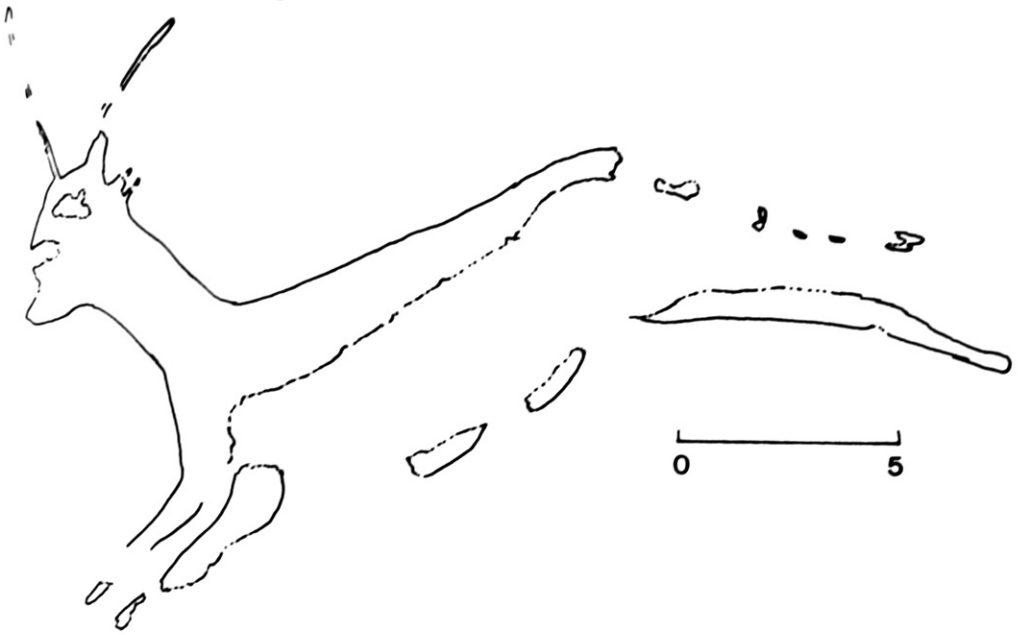
.Nº 36.- ESCENA IV (LAMS. XCIX-CI)


64
65
66
67
57A
57B
56
58

LAM C

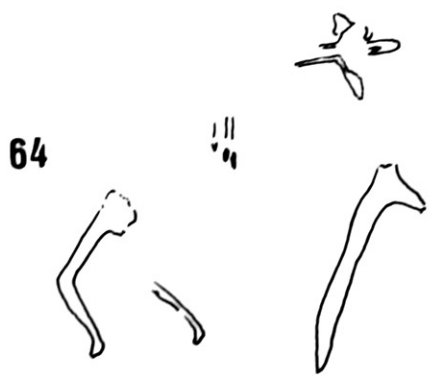


57A



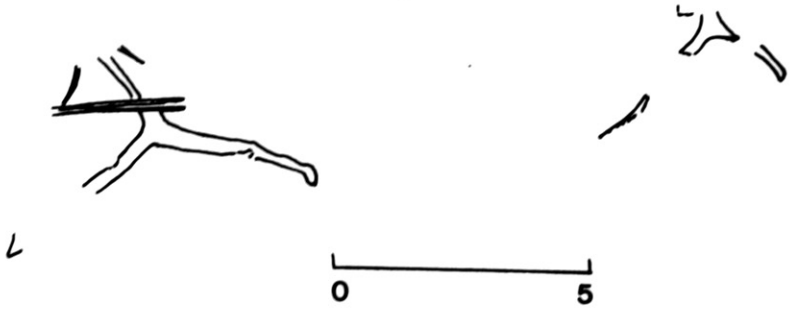
65

64



67

66

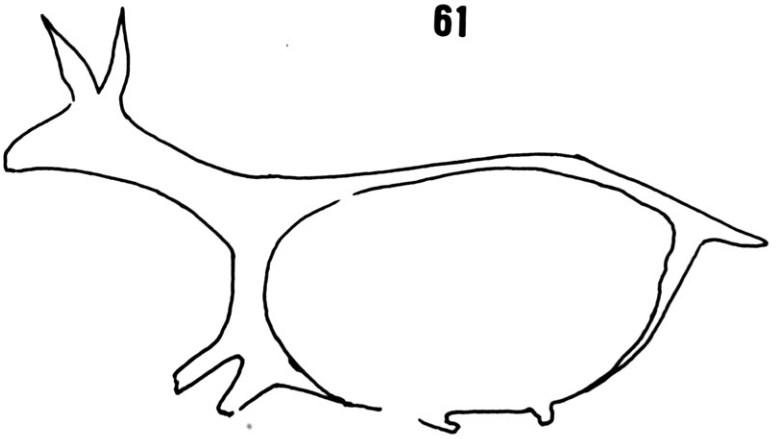


32. VAL DEL CHARCO

.Nº 37.- ESCENA V (LAMS. CII-CIII)

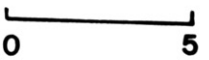

61
62

61



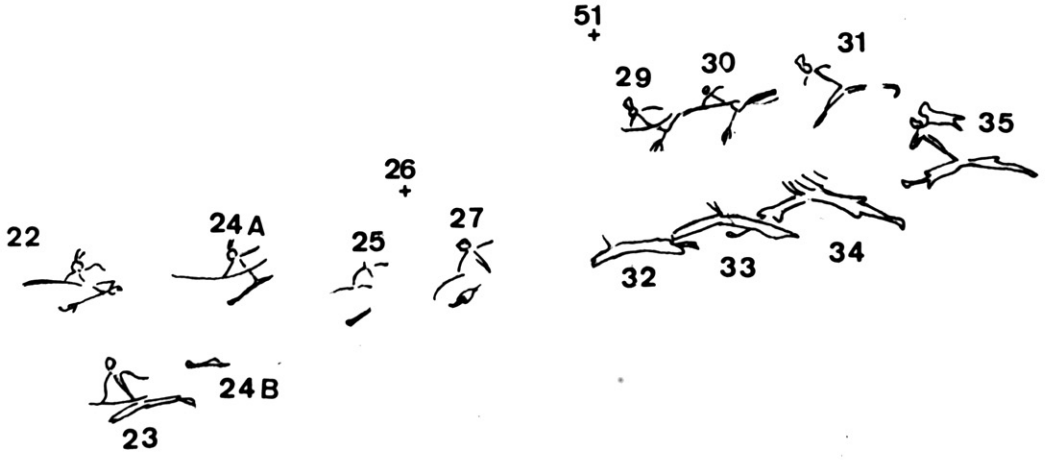
62





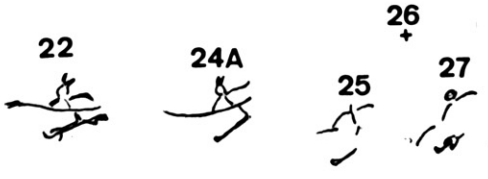
32. VAL DEL CHARCO

.Nº 38.- GRUPO I -CALCO GENERAL DEL GRUPO- (LAM. CIV)

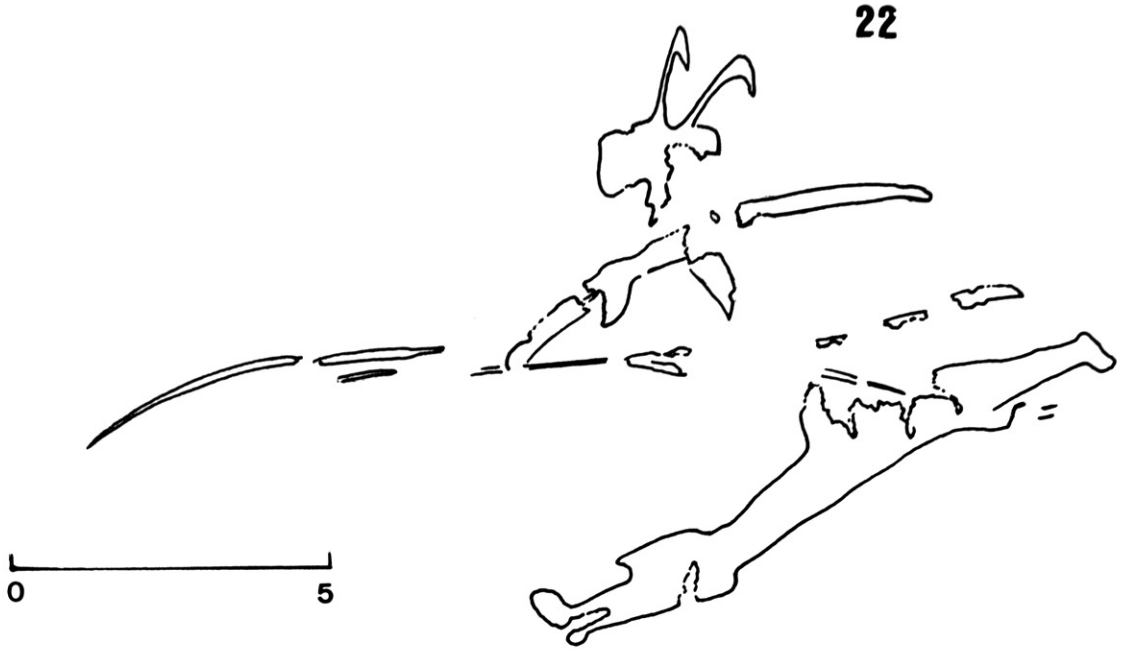

51
29
30
31
35
26
22
24A
25
27
32
33
34
24B
23

32. VAL DEL CHARCO

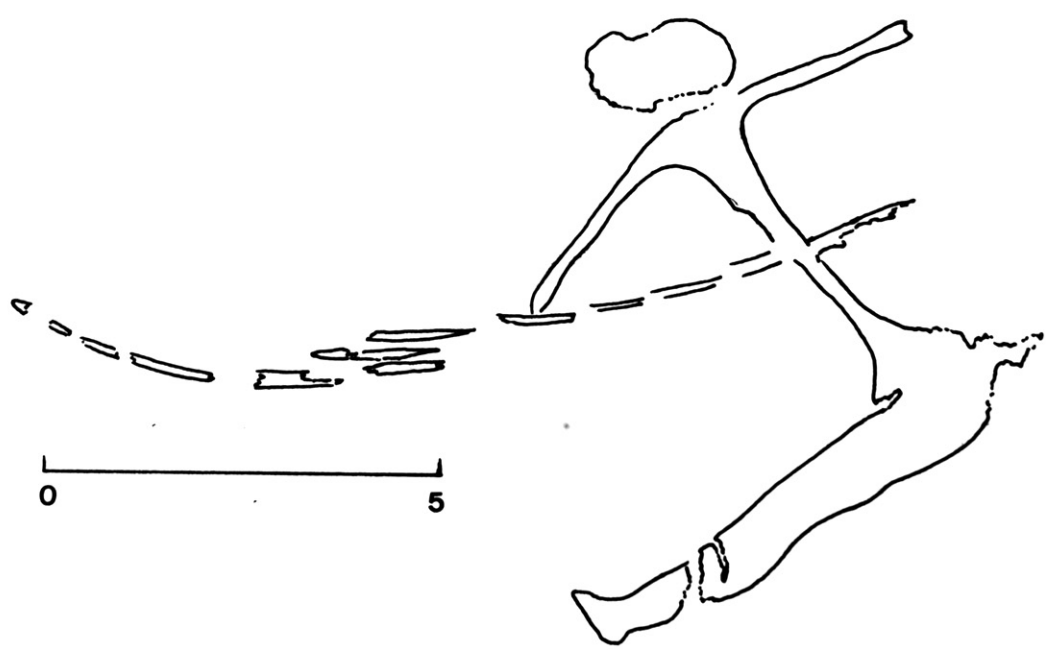
.GRUPO I.1 (LAMS. CV-CVII)


22
24A
25
26
27

22



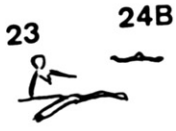
24A

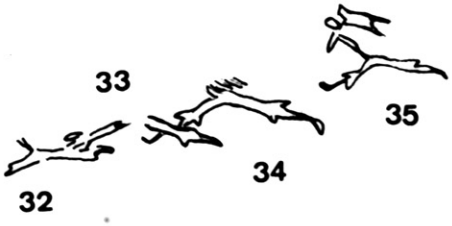


26
27
25
0
5

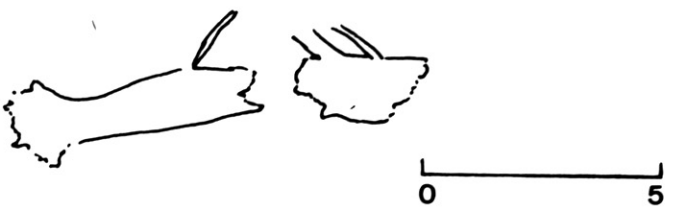
32. VAL DEL CHARCO

.GRUPO I.2 (LAMS. CVIII-CX)

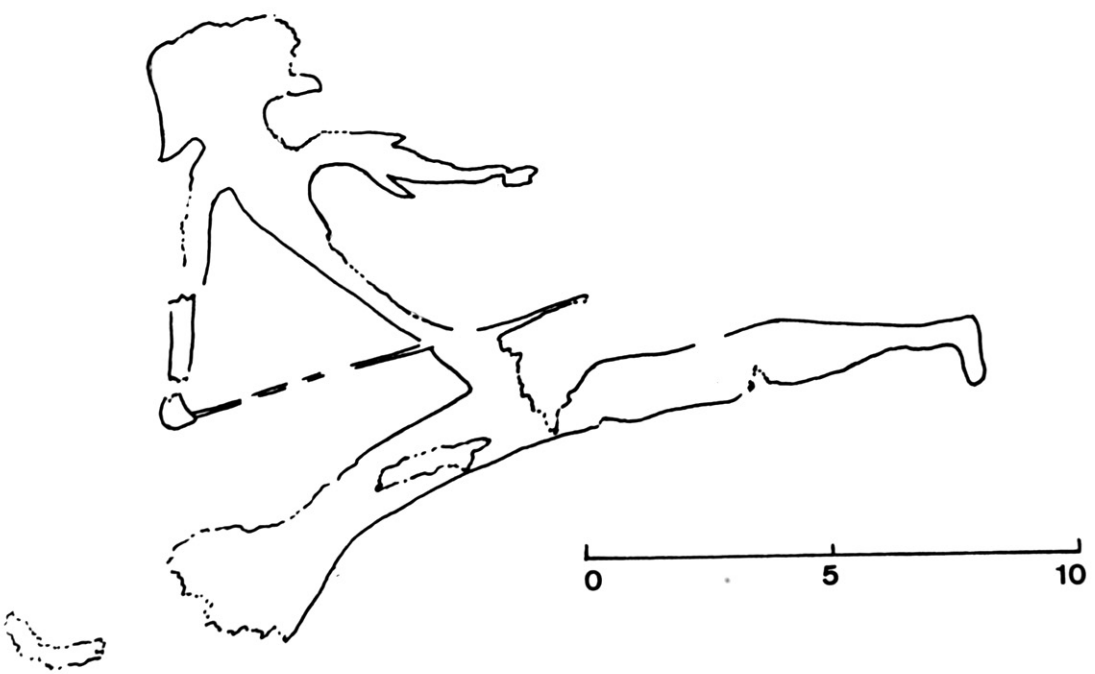

23
24B

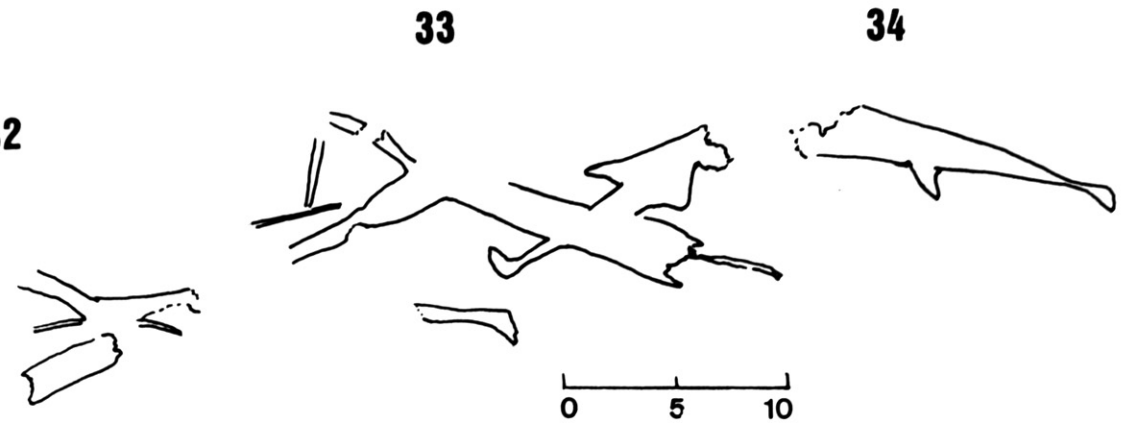

33
35
34
32

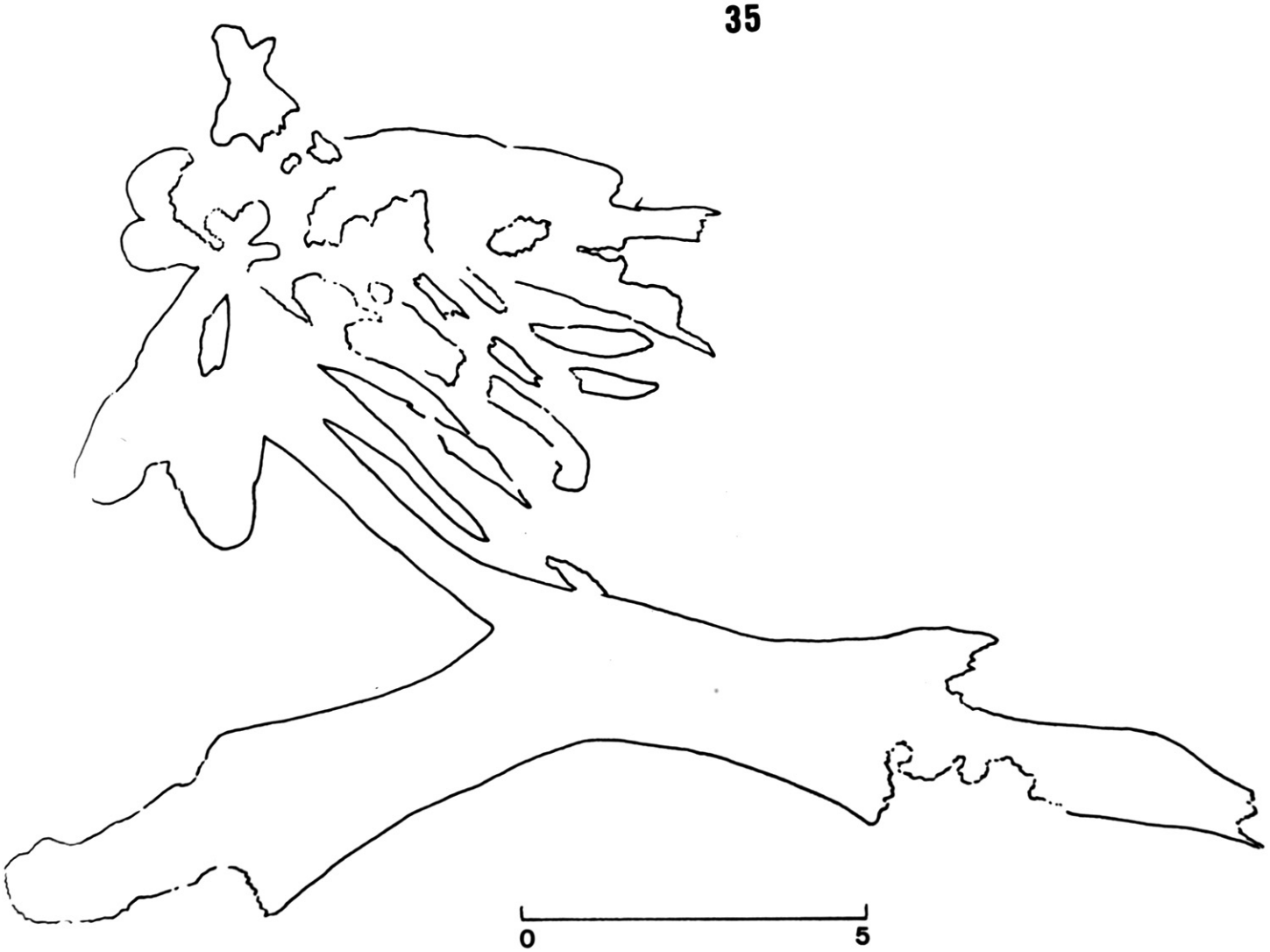
24B



23

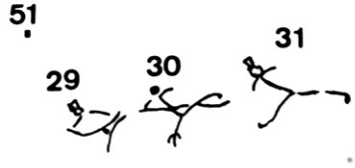


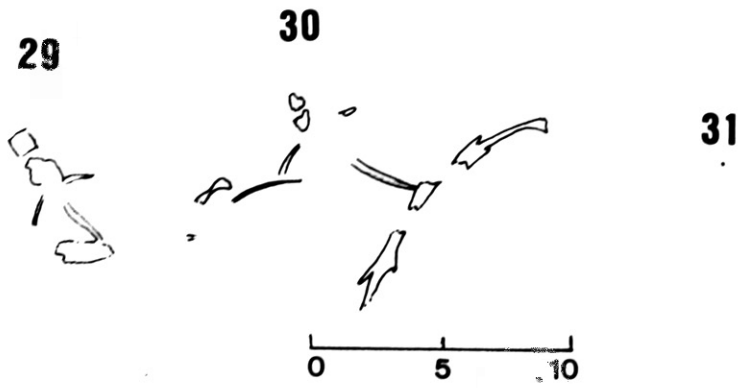

32
33
34
0
5
10


35
0
5

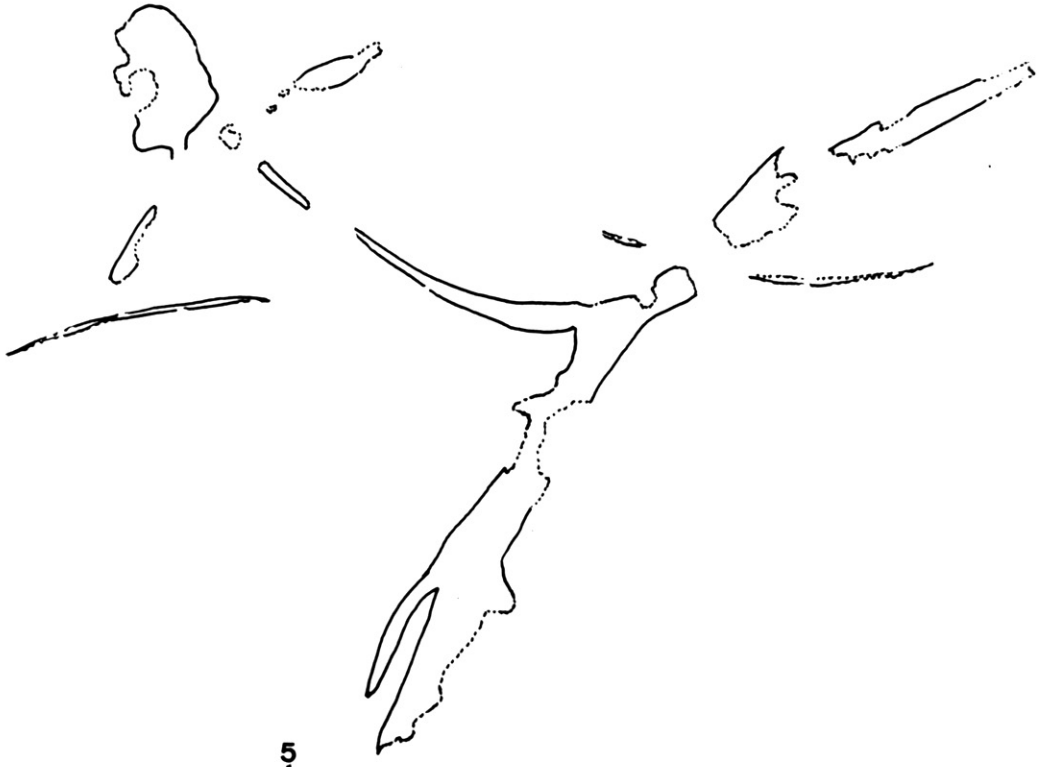
32. VAL DEL CHARCO

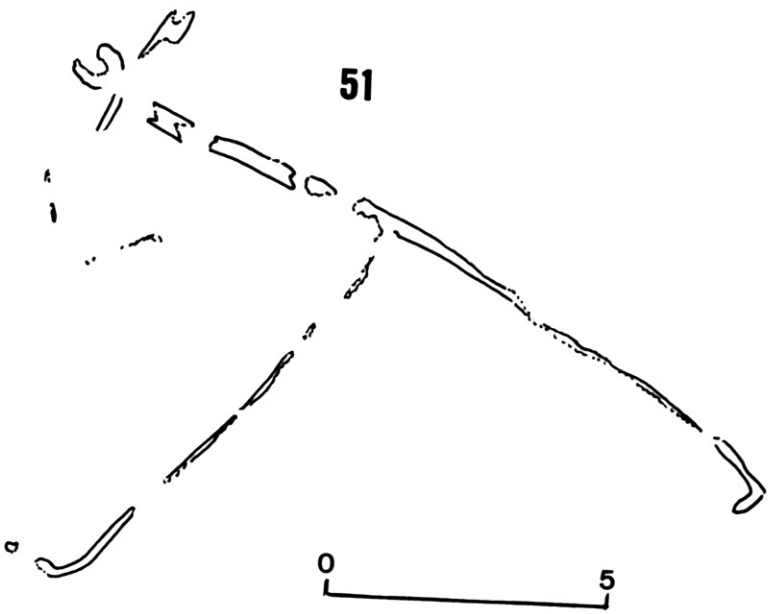
.GRUPO I.3 (LAMS. CXI-CXIV)


51
29
30
31


29
30
31
0
5
10

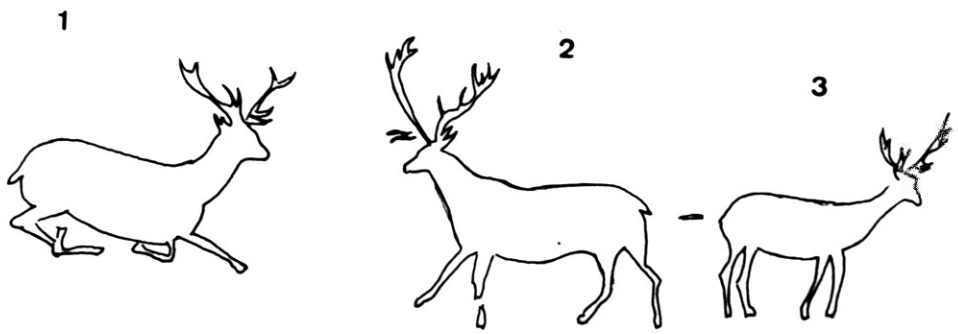
30




51
0
5

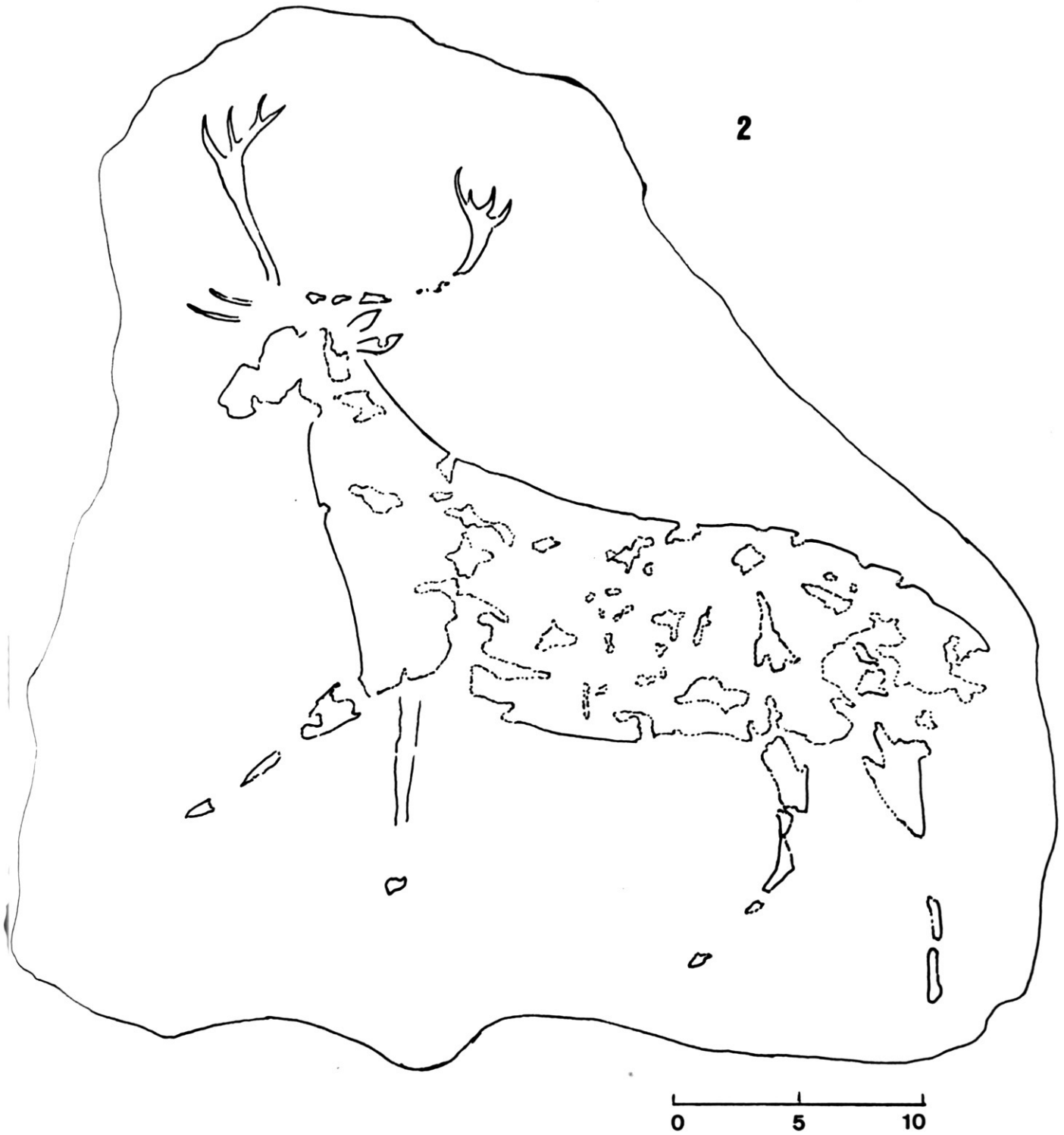
35. ROCA DELS MOROS

.Nº 39.- GRUPO I (LAMS.CXV-CXVIII)


1
2
3



1


2
0
5
10

0
5
10
3

36. ELS GASCONS

.Nº 40.- ESCENA I (LAMS. CXIX-CXXI)

8



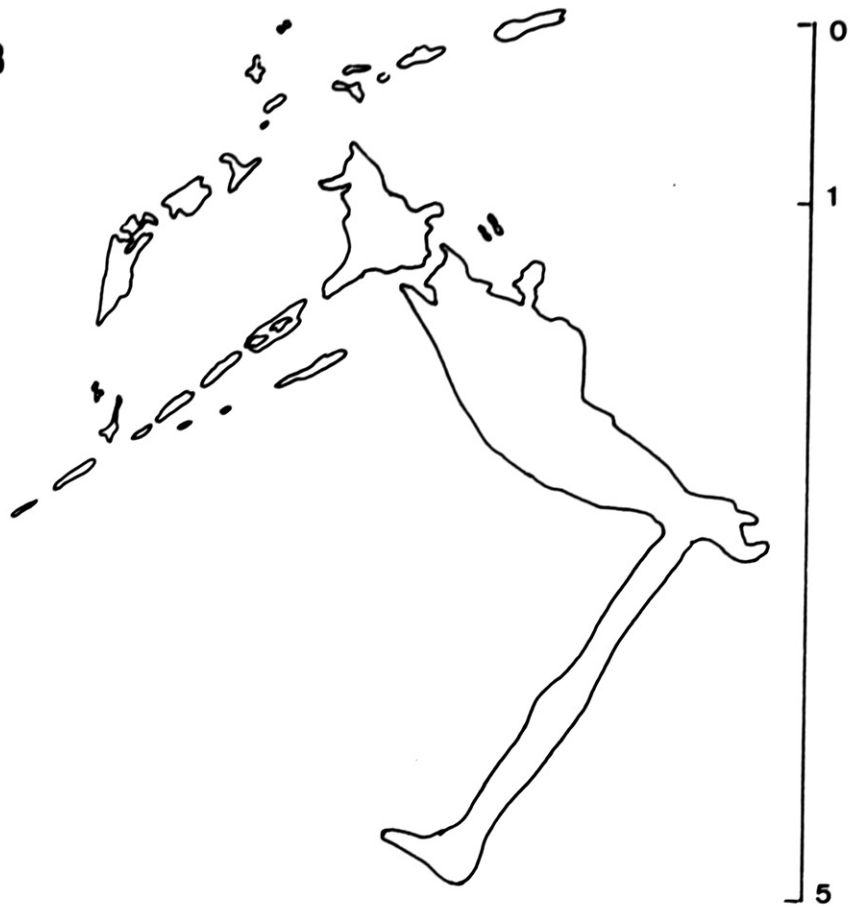
9



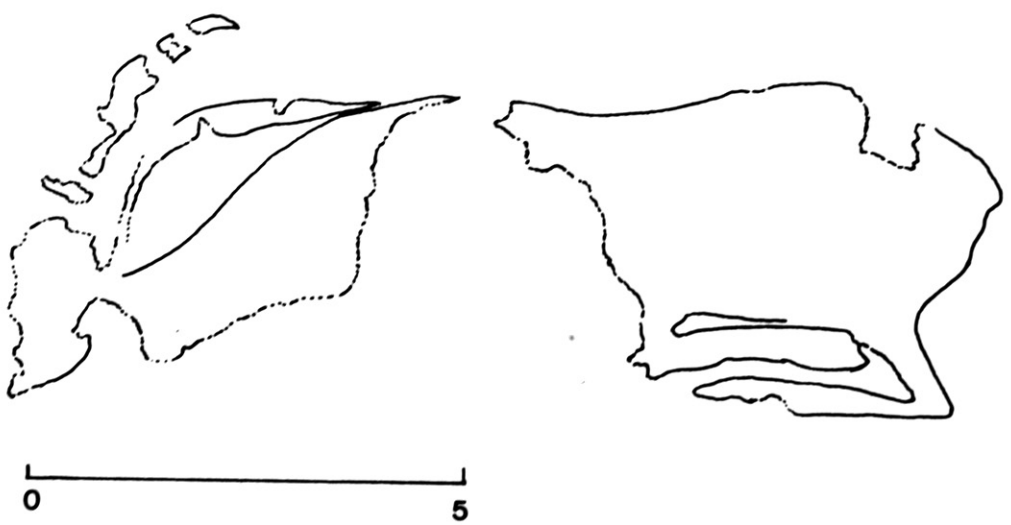
10



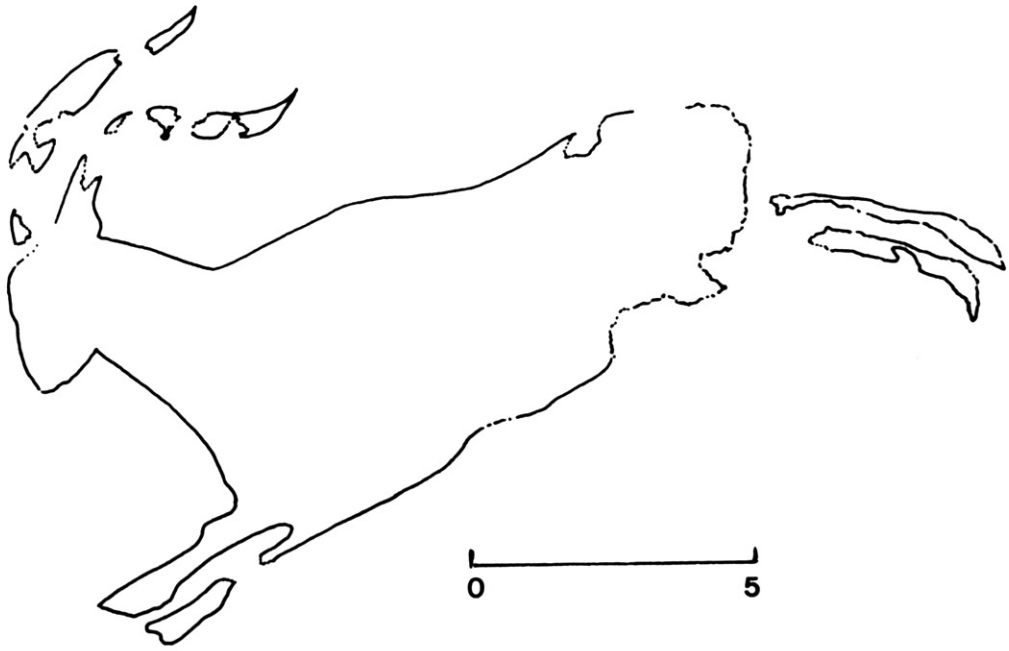
8



9

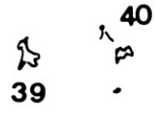


10



38. LA VACADA

.Nº 41.- ESCENA I (LAMS. CXXII-CXXIII)



BIBLIOT
FAC. GEOGRAFIA HISTORIA

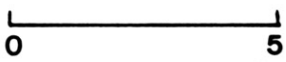
39

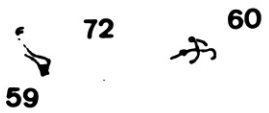


40



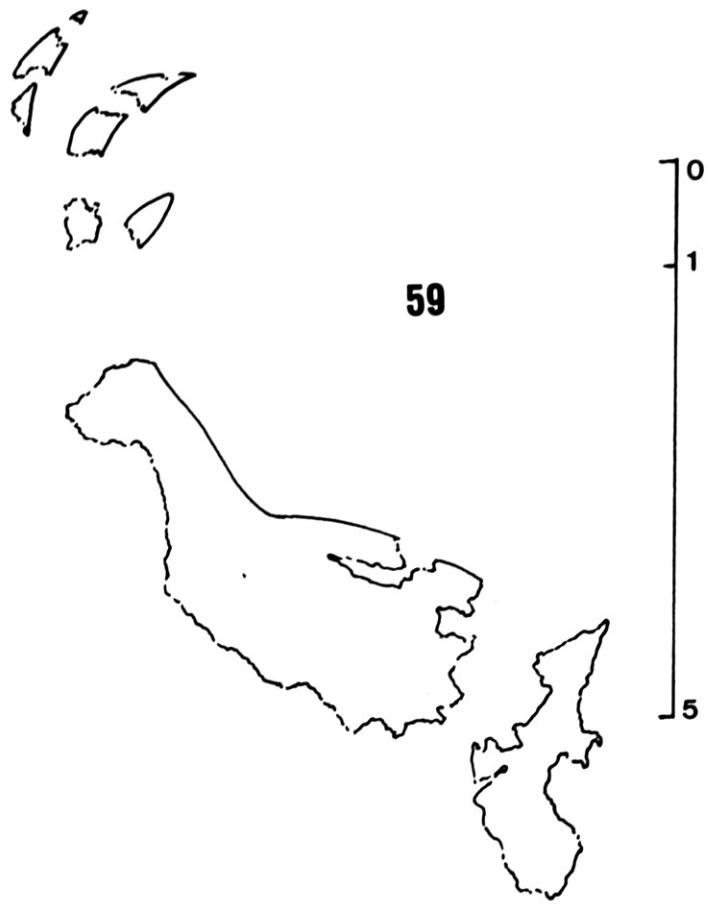


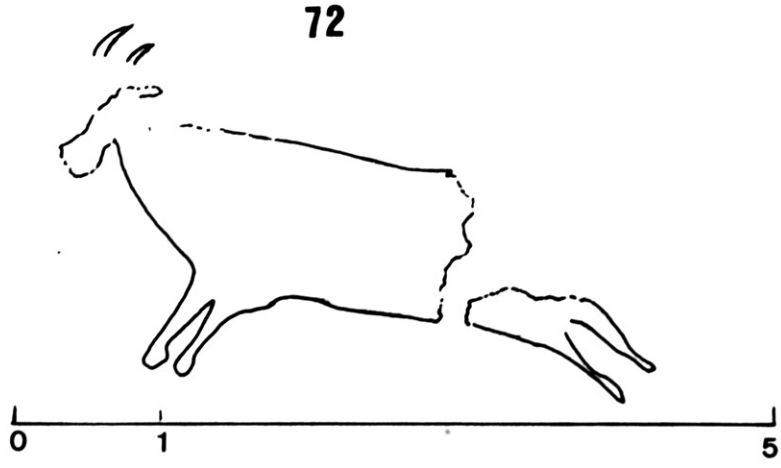



72
60
59

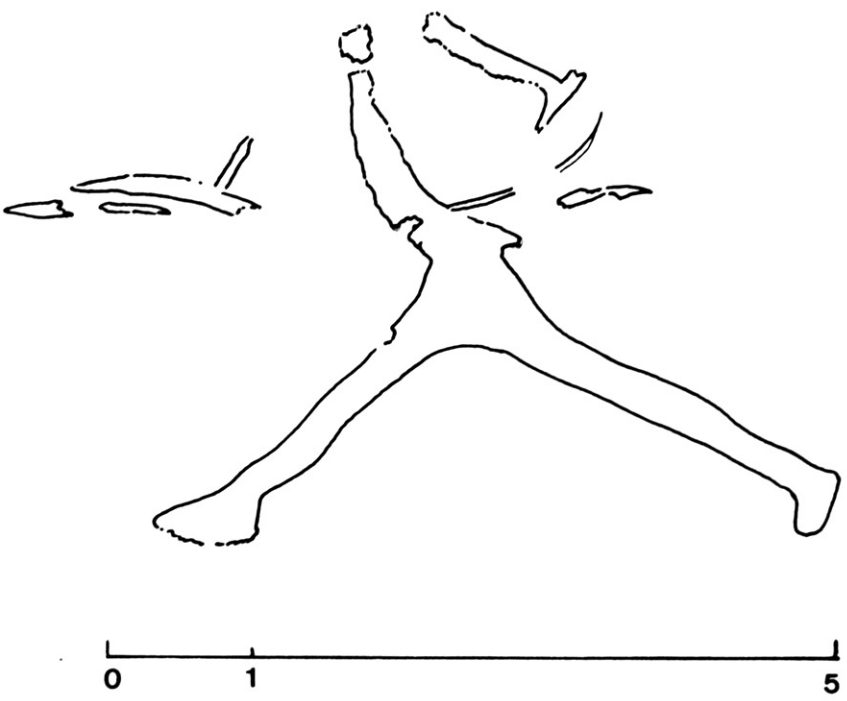
38. LA VACADA

.Nº 42.- ESCENA II (LAMS. CXXIV-CXXVI)


59
0
1
5

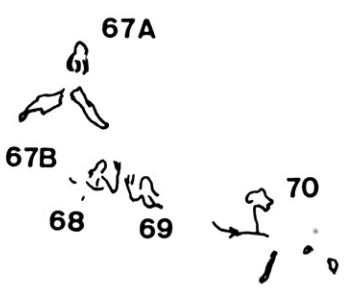

72
0
1
5

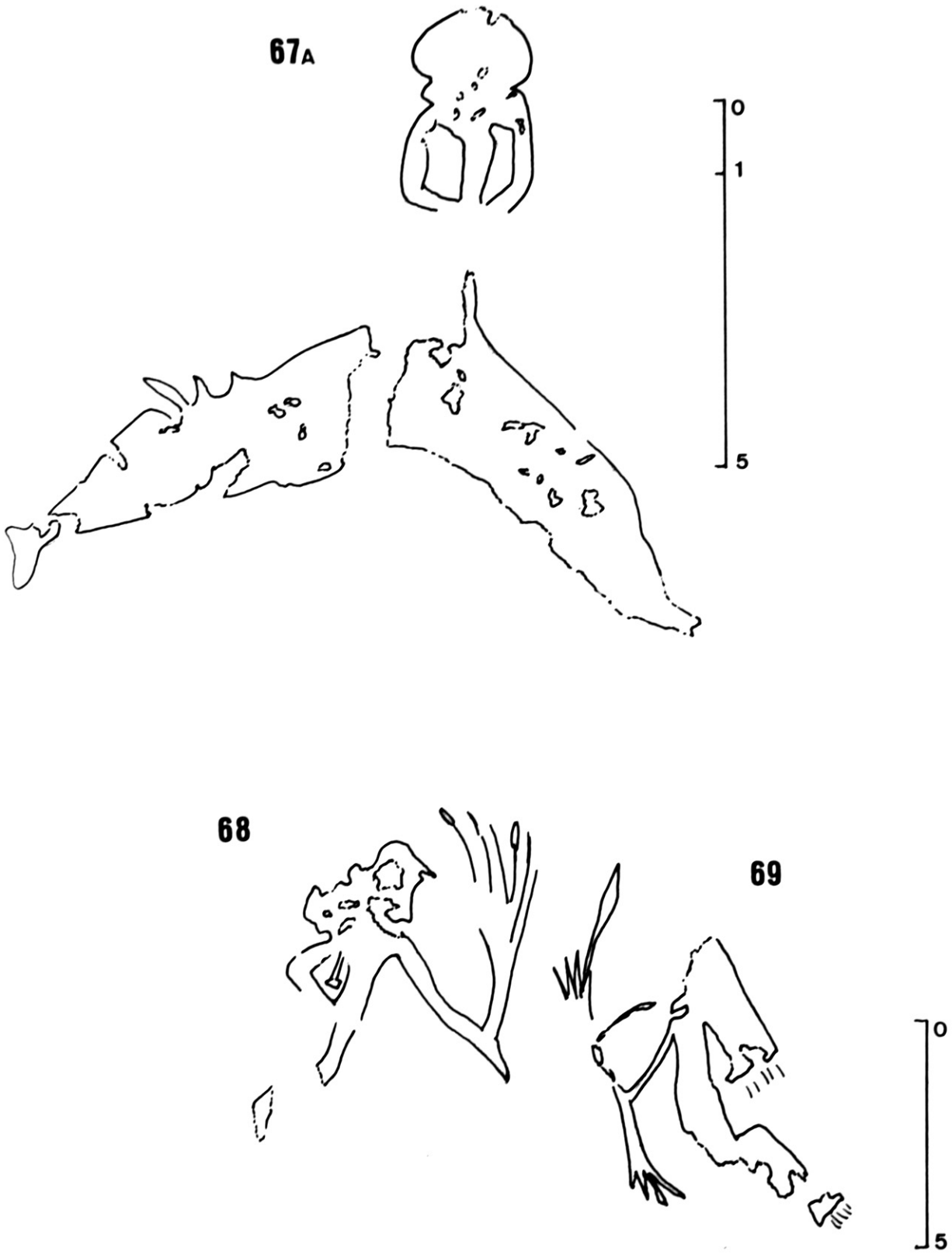
60

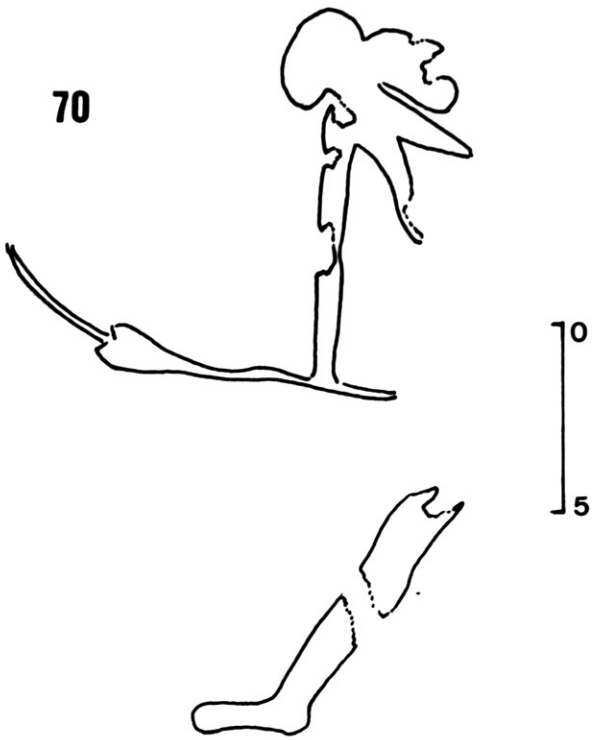


38. LA VACADA

.Nº 43.- ESCENA III (LAMS. CXXVII-CXXIX)


67A
67B
68
69
70


67A
0
1
5
68
69
0
5


70
0
5

38. LA VACADA

.Nº 44.- ESCENA IV (LAMS. CXXX-CXXXI)

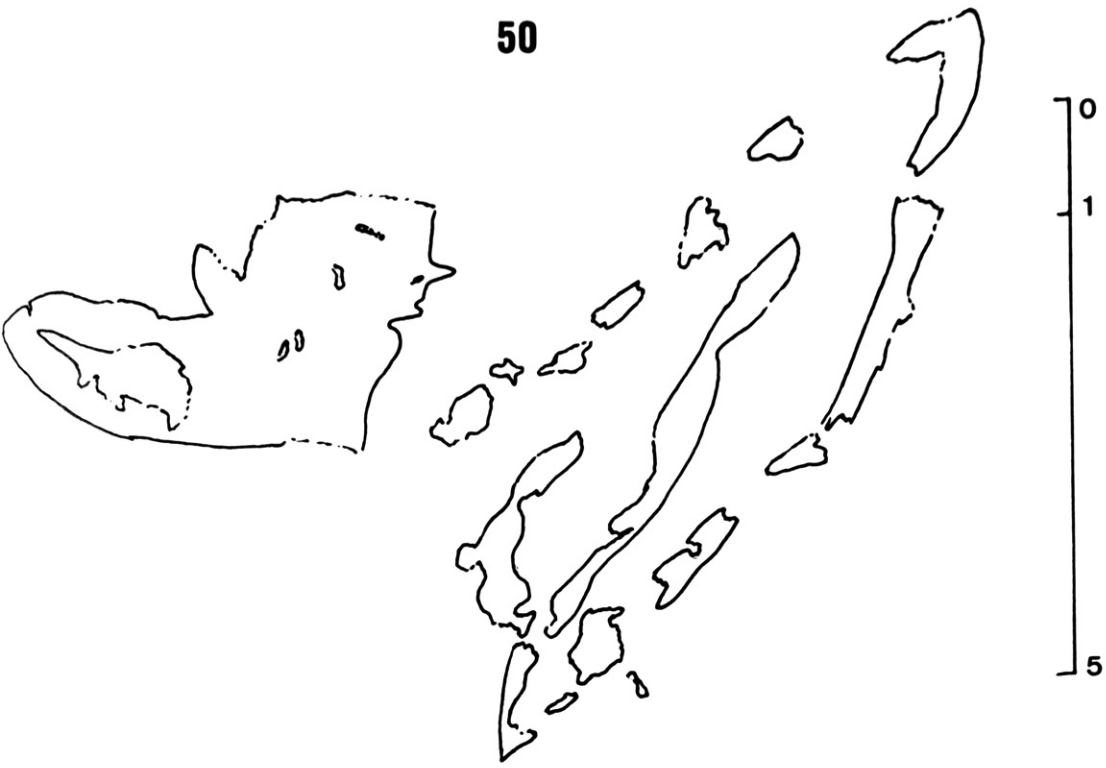


50



51

50



51

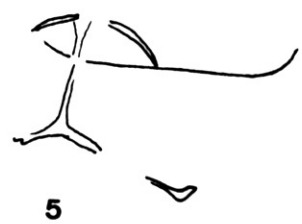


39. ABRIGO ABIERTO DEL PUDIAL

.Nº 45.- GRUPO I (LAMS. CXXXII-CXXXIII)



4



5

4

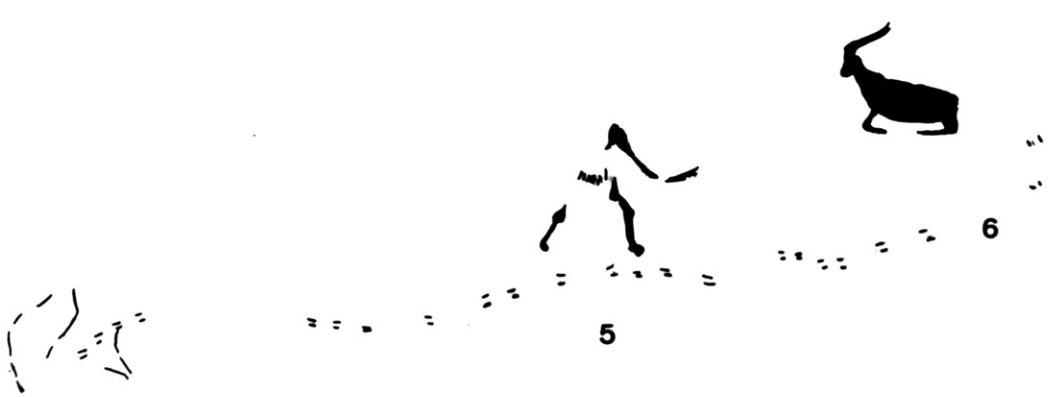


5

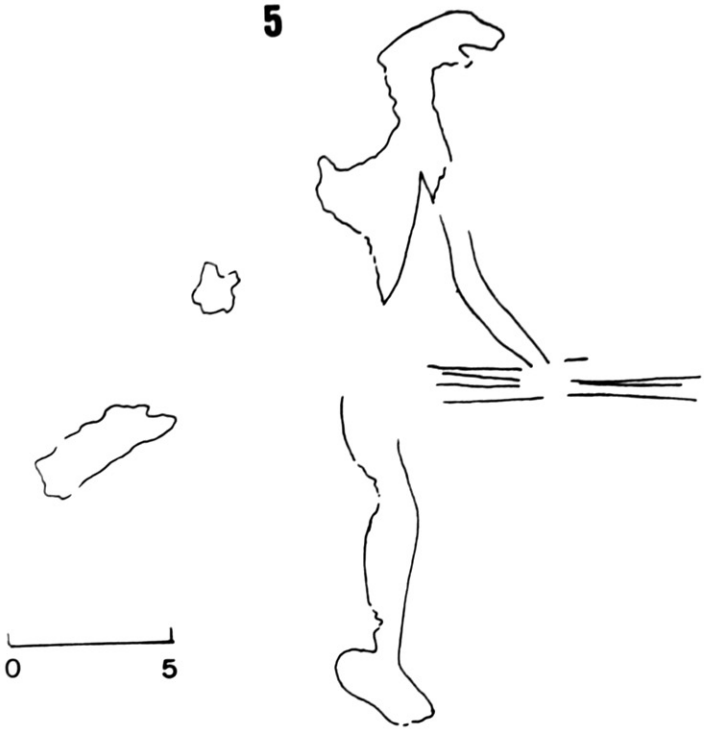


41. EL ARQUERO

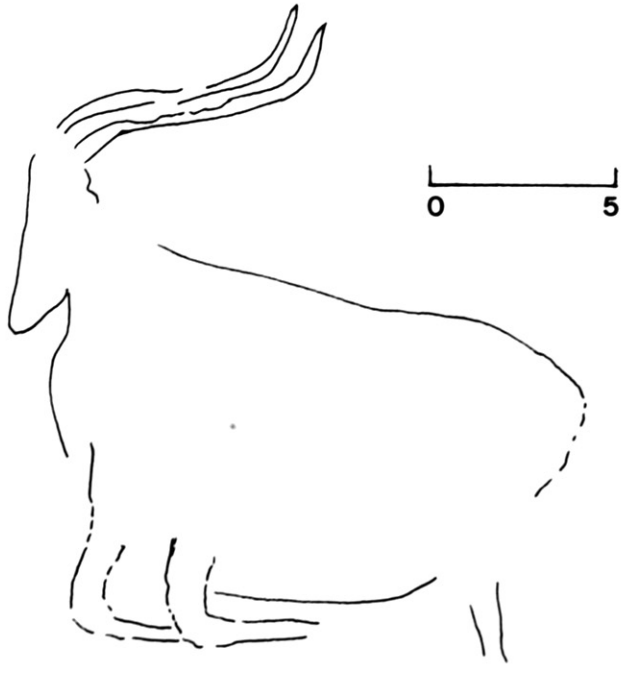
.Nº 46.- ESCENA I (LAMS. CXXXIV-CXXXV)


5
6

5



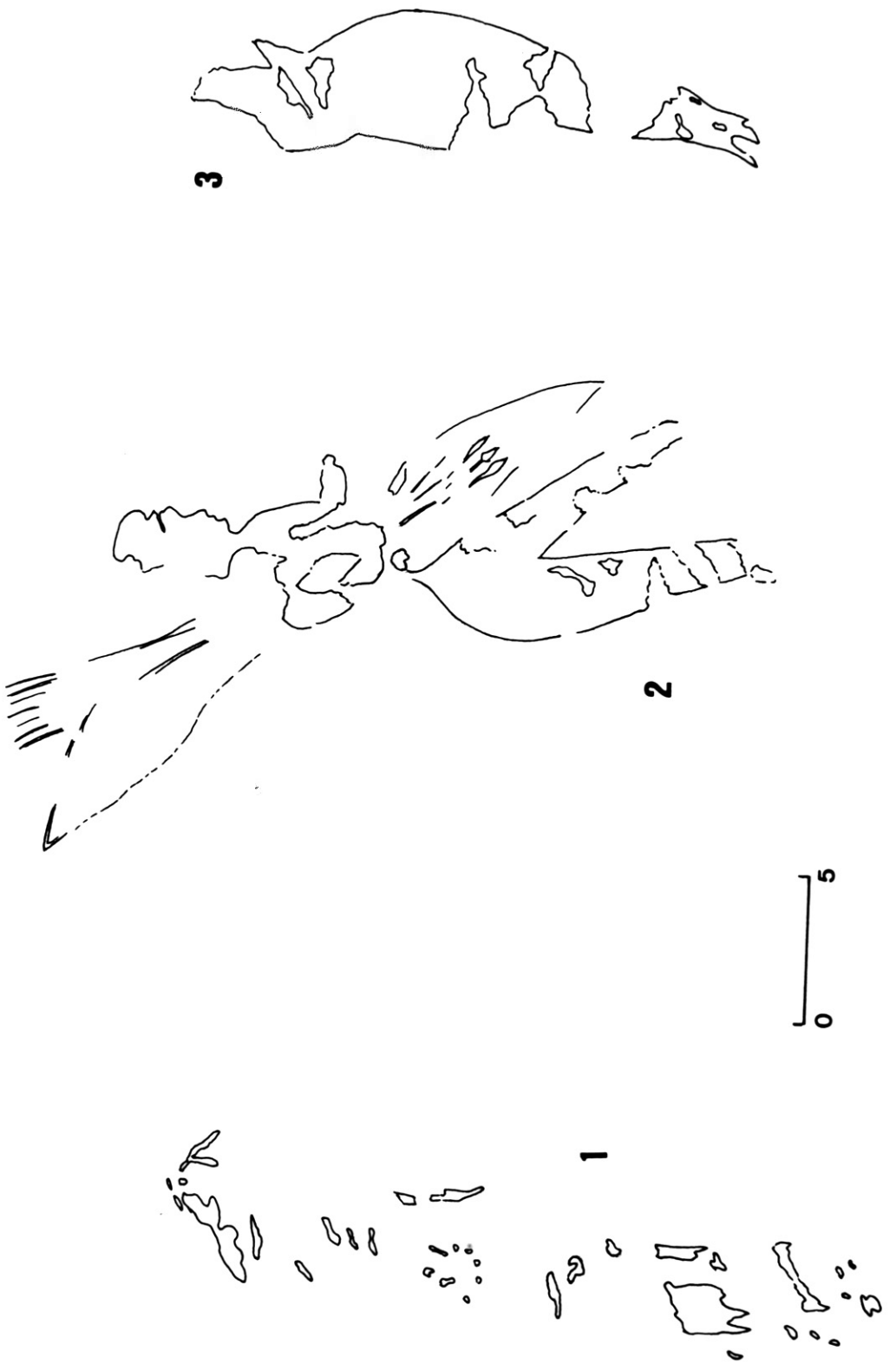
6



41. EL ARQUERO

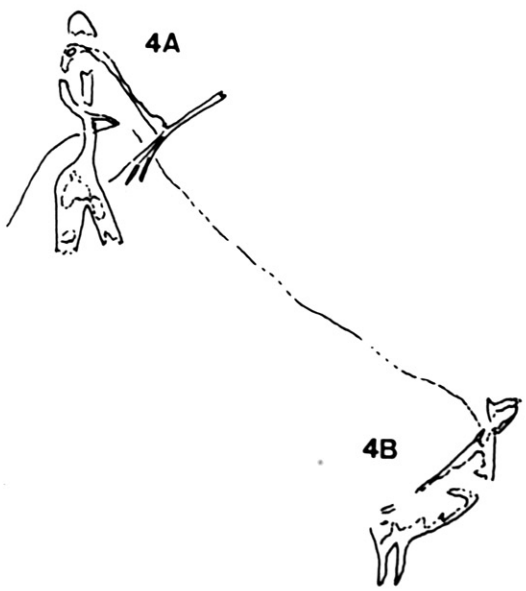
.Nº 47.- GRUPO I (LAMS. CXXXVI-CXXXVII)

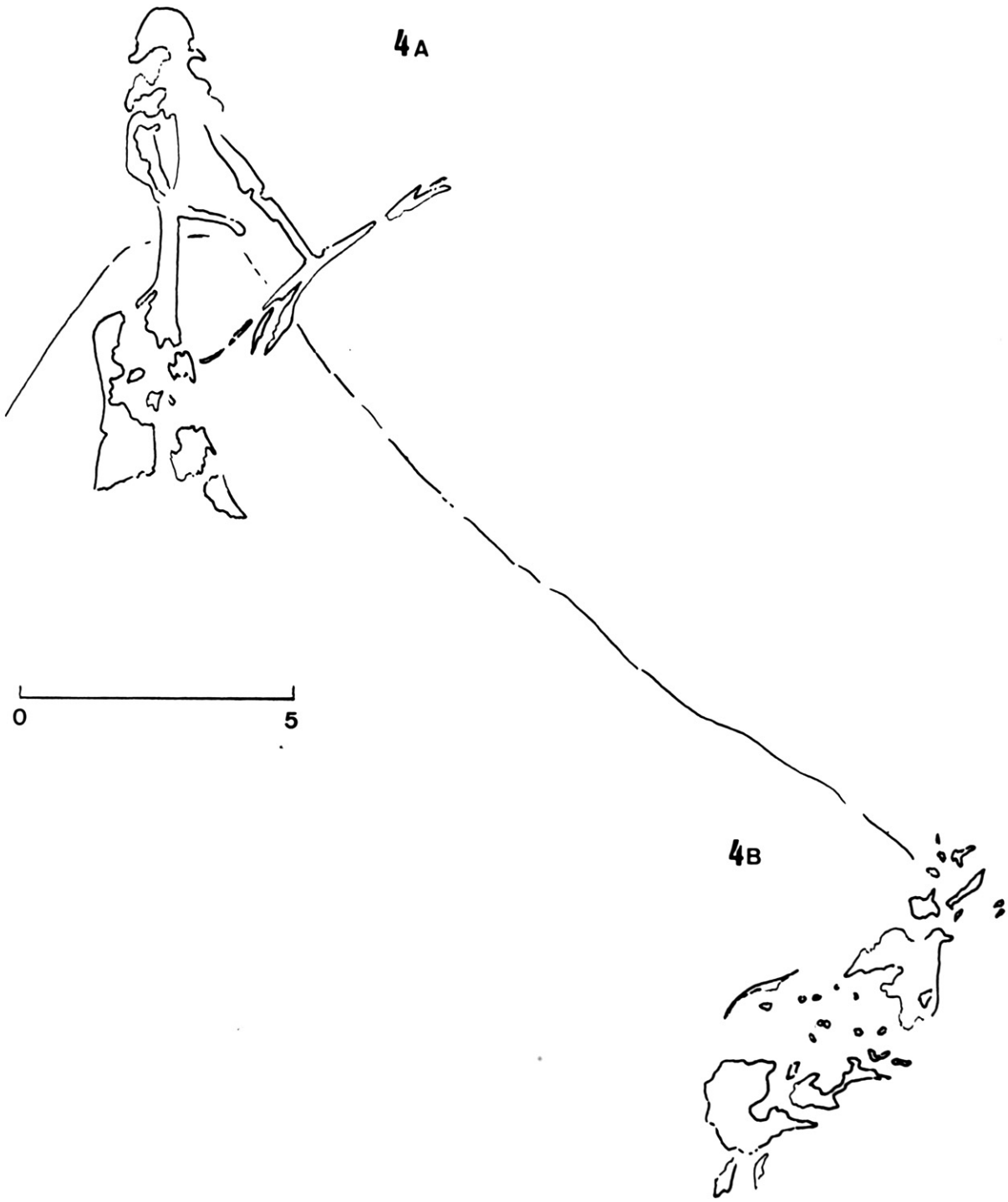

1
2
3


3
2
5
0
1

44. EL POLVORIN

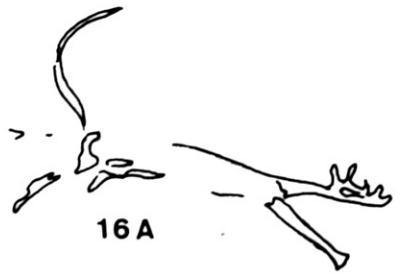
.Nº 48.- ESCENA I (LAMS. CXXXVIII-CXXXIX)


4A
4B


4A
0
5
4B

44. EL POLVORIN

.Nº 49.- ESCENA II (LAMS. CXL-CXLI)



16 A

16D

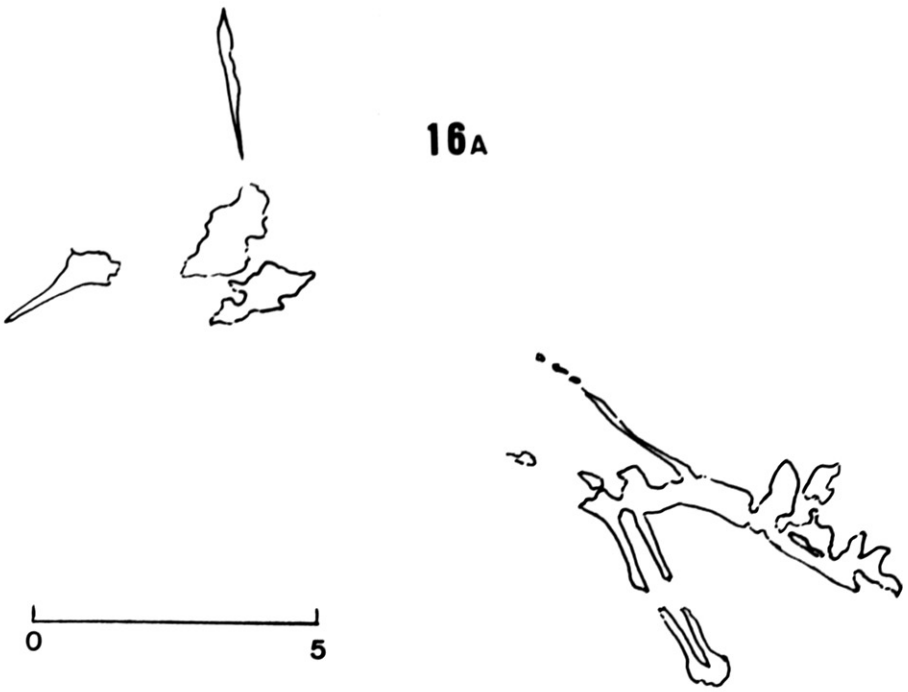
16B



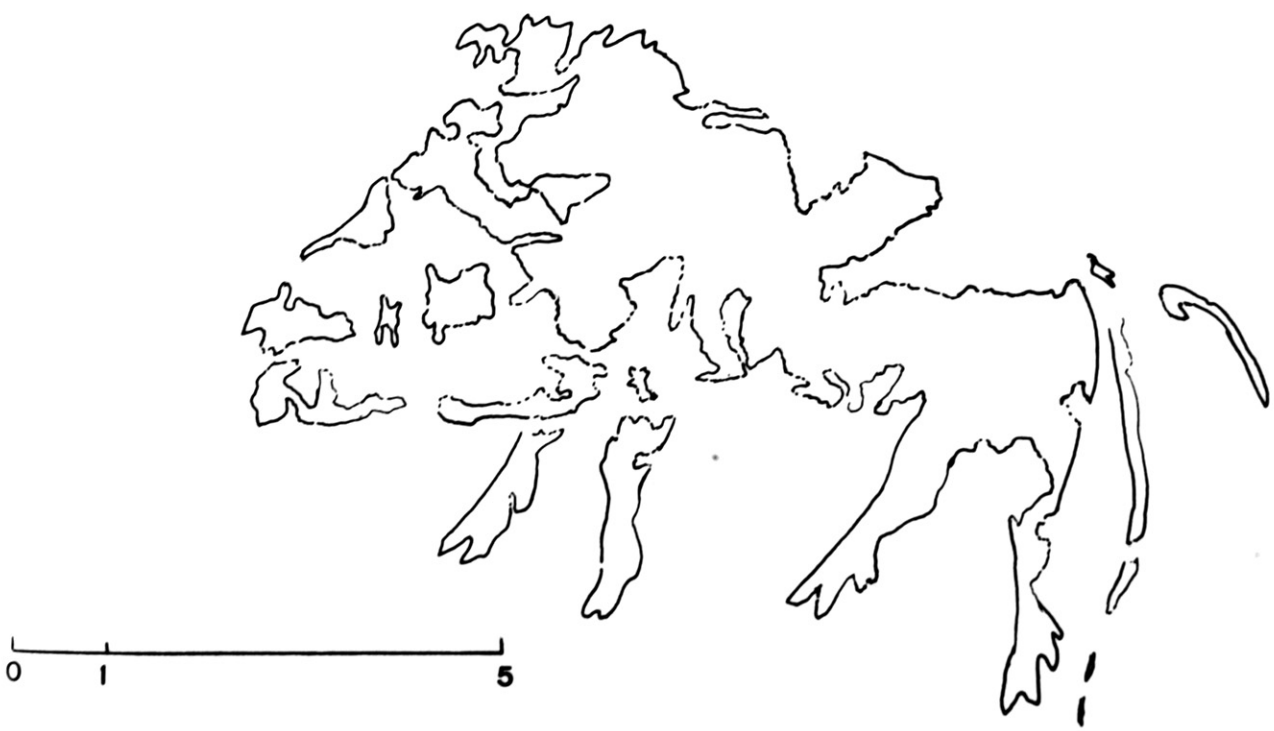
16Ç

16E

16A



16C



44. EL POLVORIN

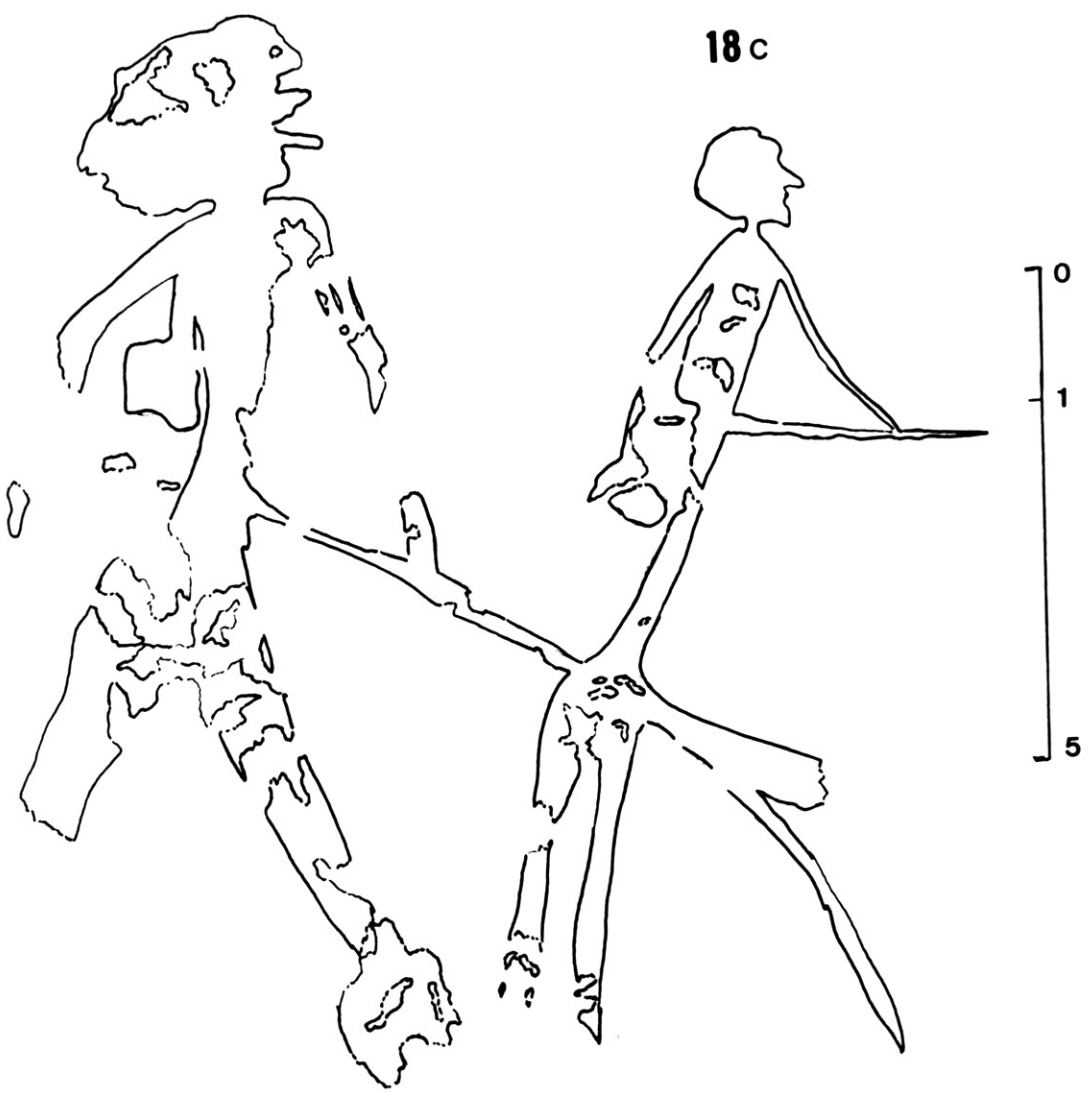
.Nº 50.- ESCENA III (LAMS. CXLII-CXLVI)

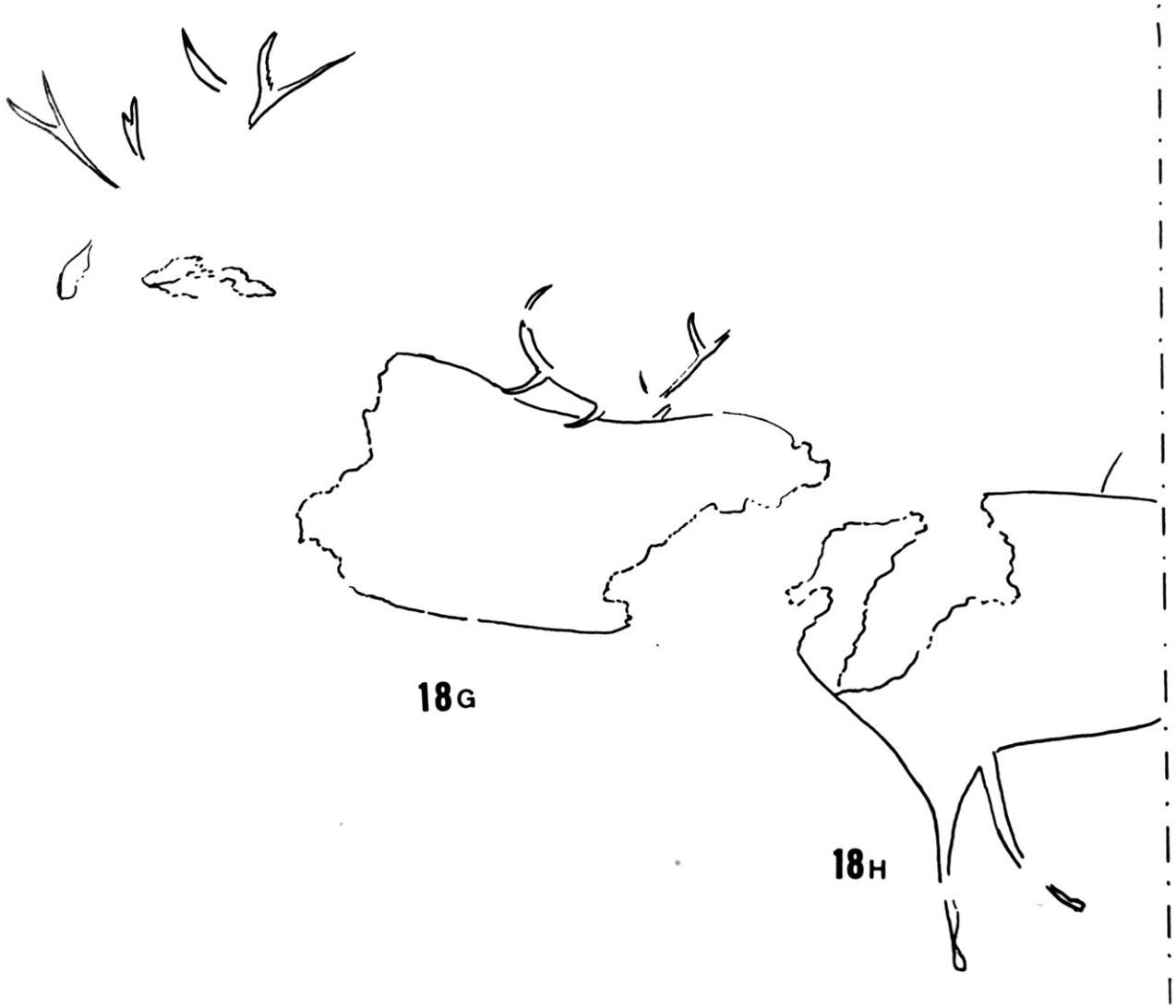
H
G
E
D
C
B
A


18A
0
5

18B

18C





18G

18H

44. EL POLVORIN

.Nº 51.- ESCENA IV (LAMS. CXLVII-CXLVIII)

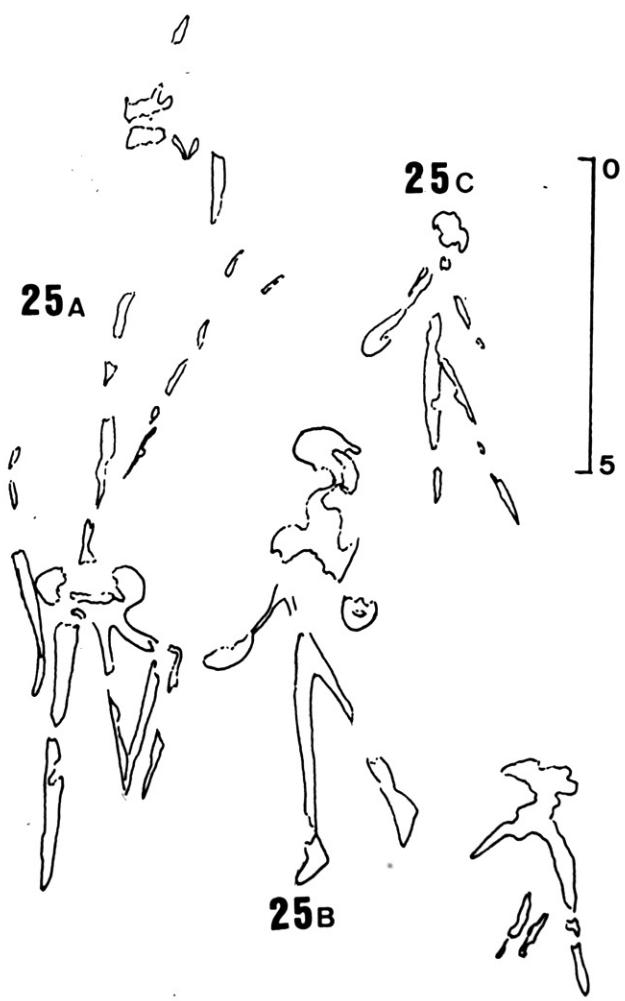
19



19C
E
19B
0
1
5
D
19A

44. EL POLVORIN

.Nº 52.- ESCENA V (LAM. CXLIX)

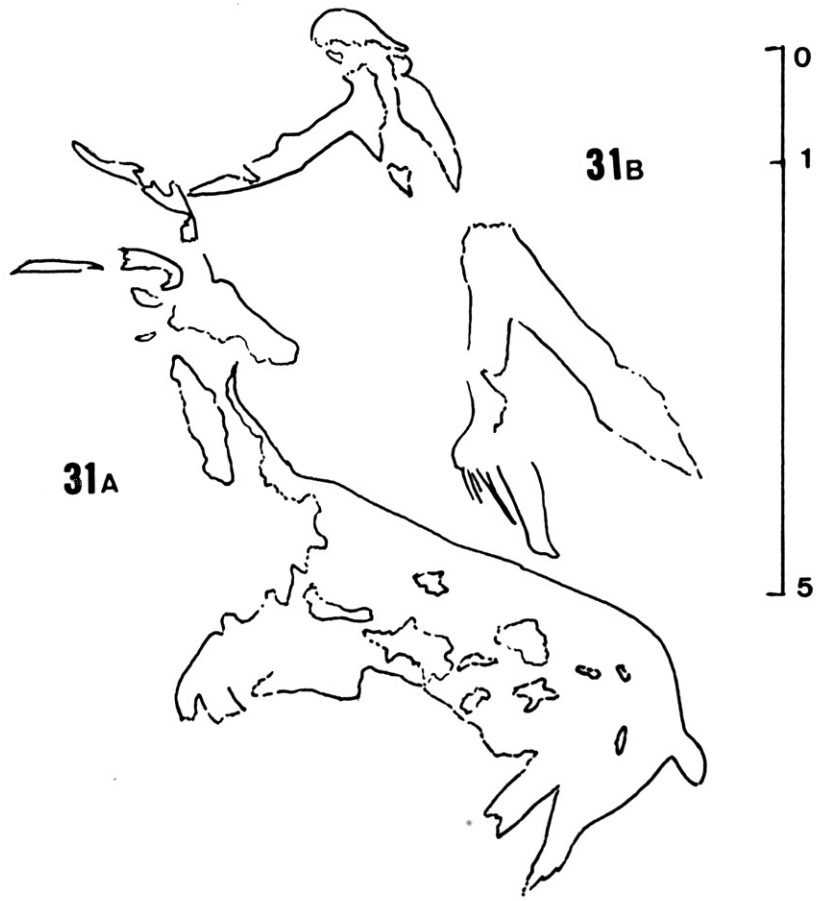

25A
25B
25C
0
5

44. EL POLVORIN

.Nº 53.- ESCENA VI (LAMS. CL-CLI)

LAM CL



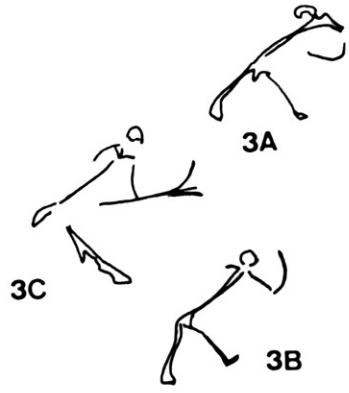

31B
31A
0
1
5

44. EL POLVORIN

.Nº 54.- GRUPO I (LAMS. CLII-CLVI)



3D



3A

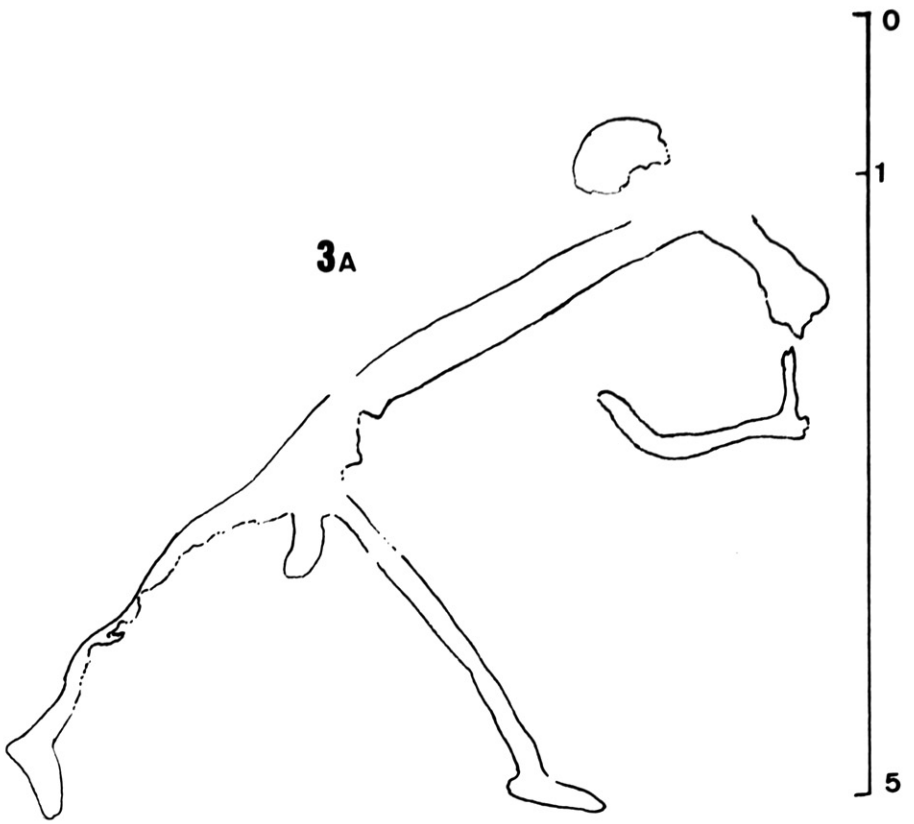
3C

3B

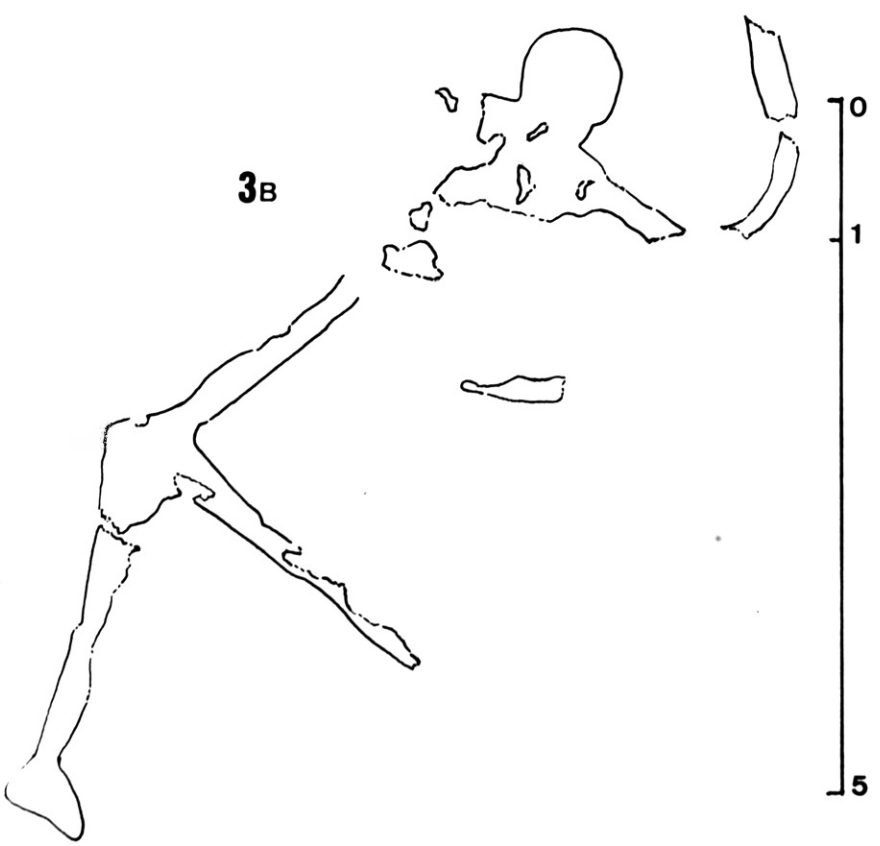


3E

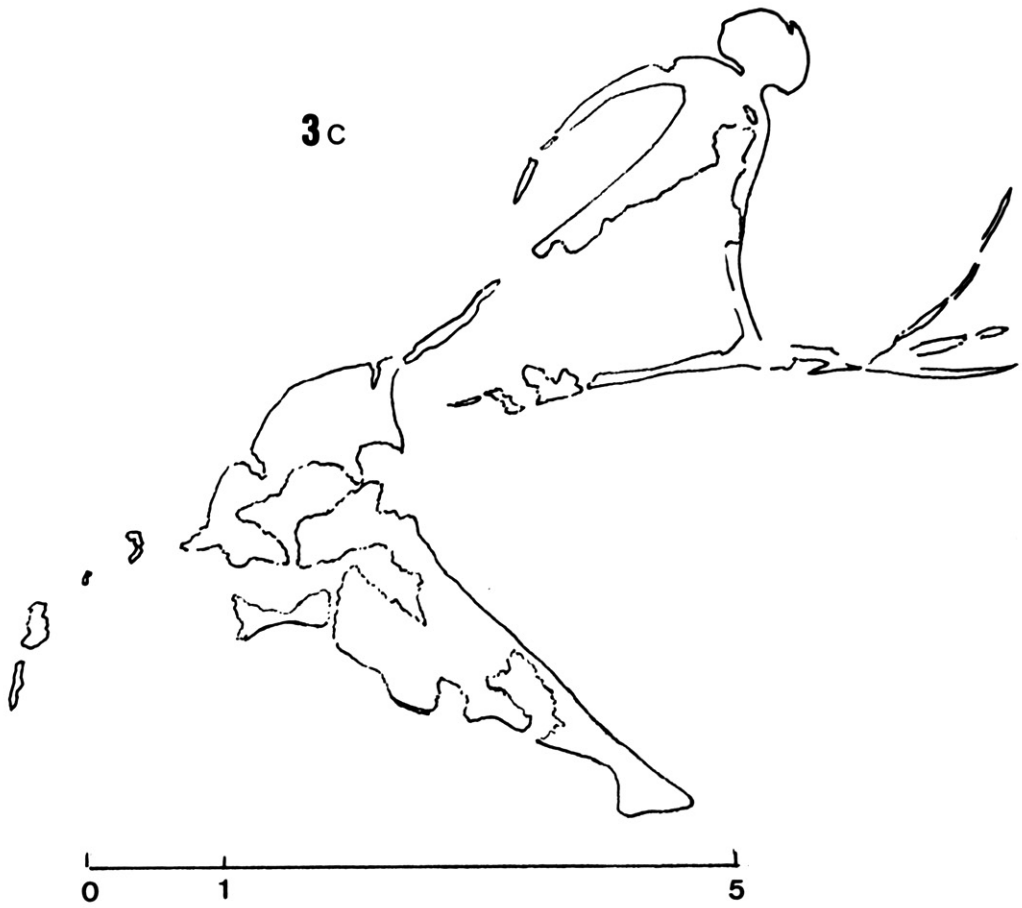
3F *

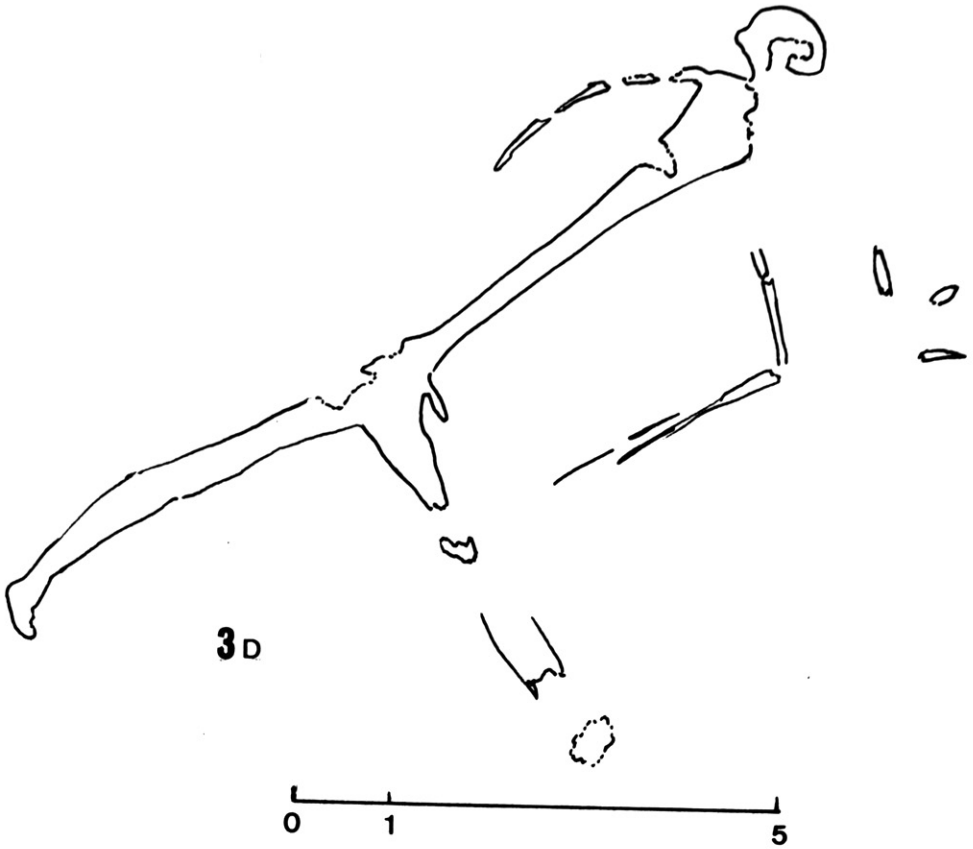


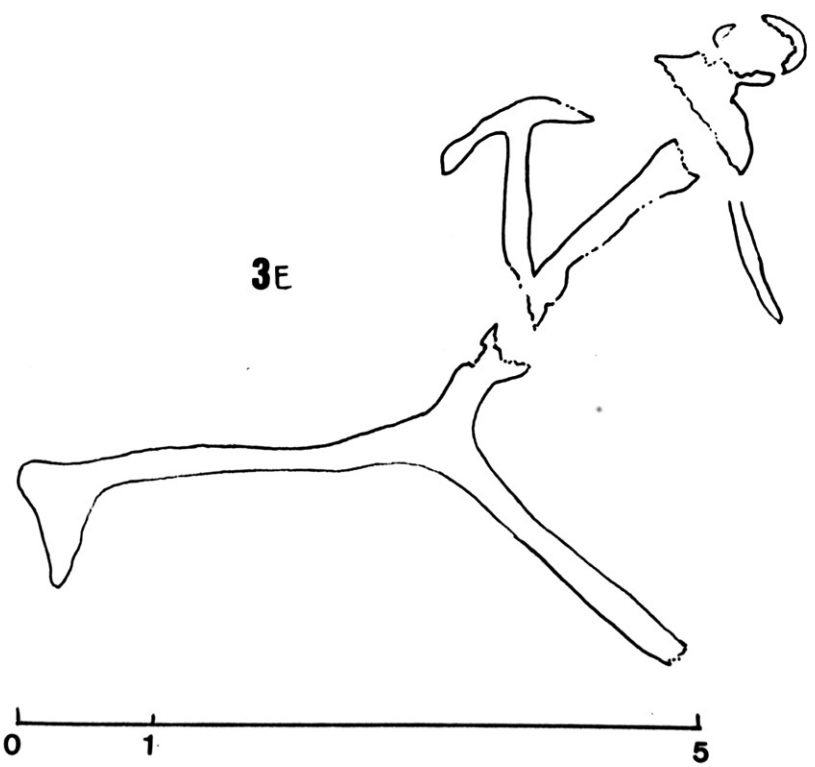
3A

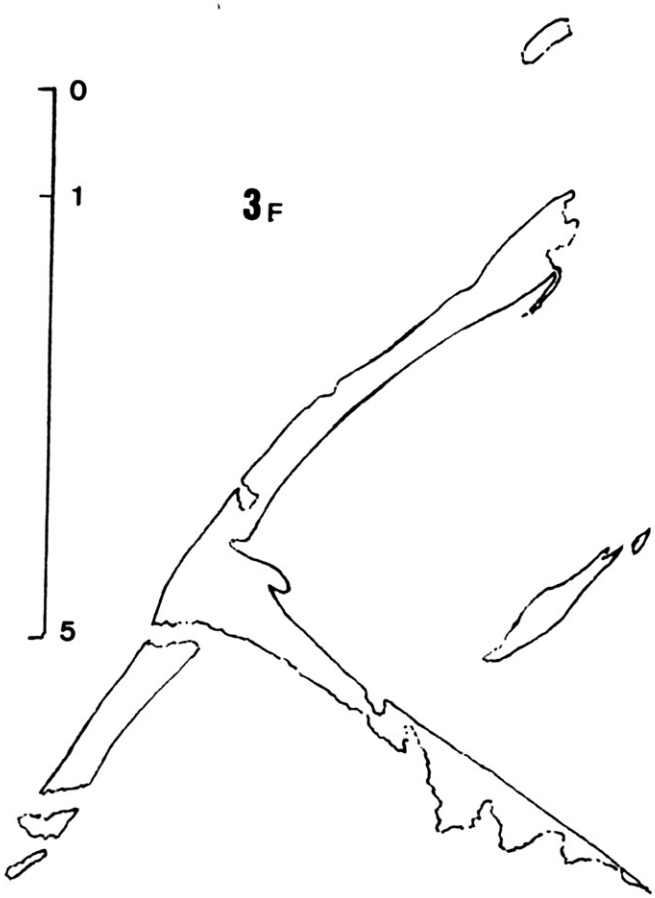


3B


3c
0
1
5

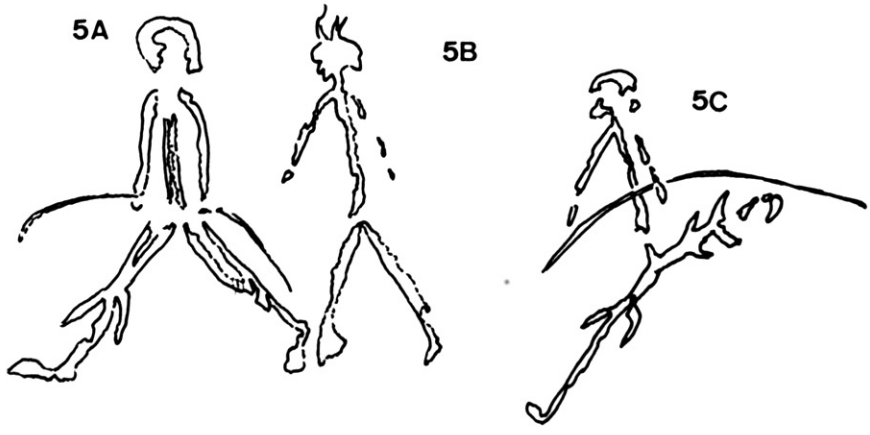

3D
0
1
5

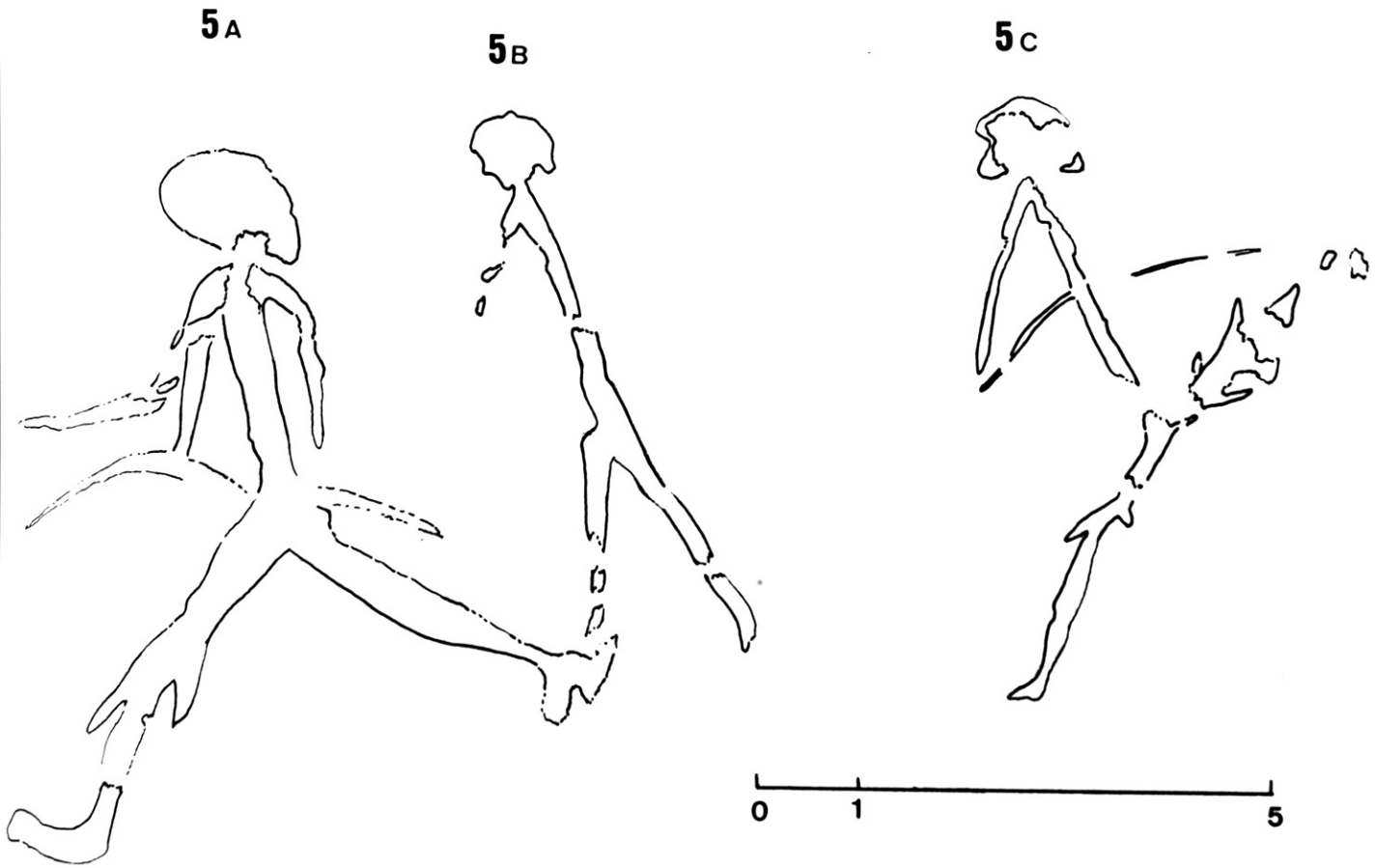

3E
0
1
5


0
1
5
3F

44. EL POLVORIN

.Nº 55.- GRUPO II (LAMS. CLVII-CLVIII)


5A
5B
5C

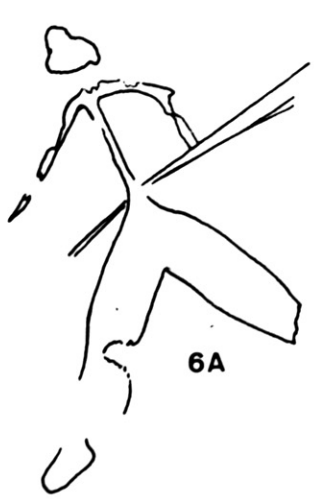

5A
5B
5C
0
1
5

44. EL POLVORIN

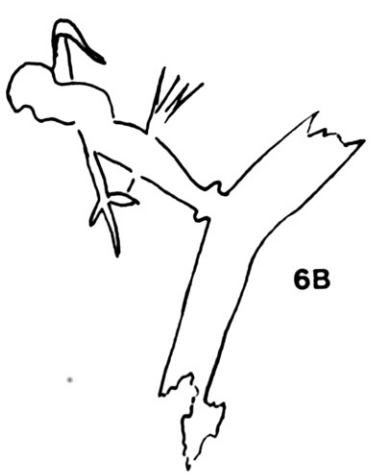
.Nº 56.- GRUPO III (LAMS. CLIX-CLXI)

6E ←

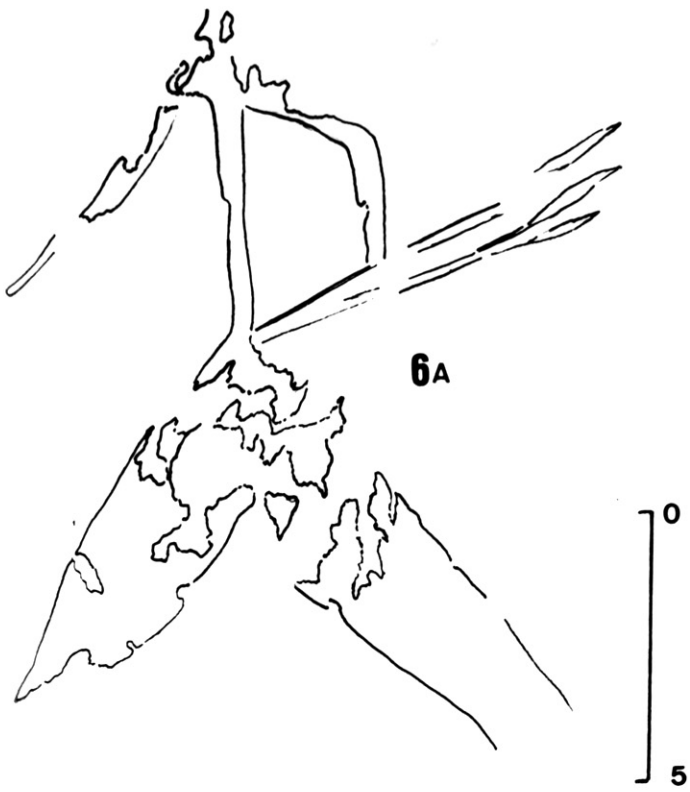
→ 6D



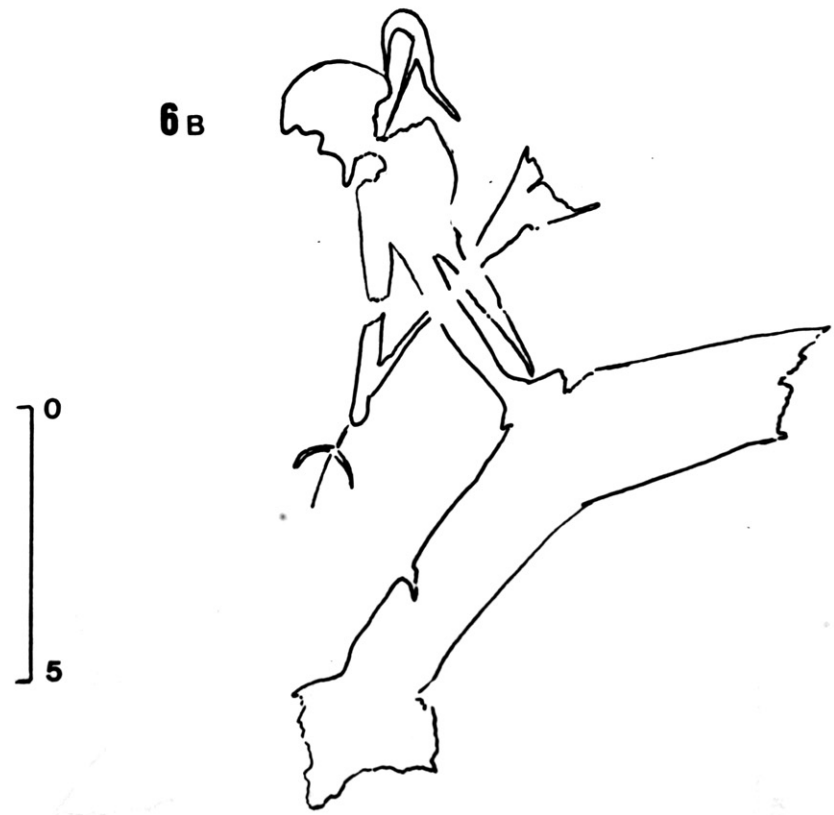
6A



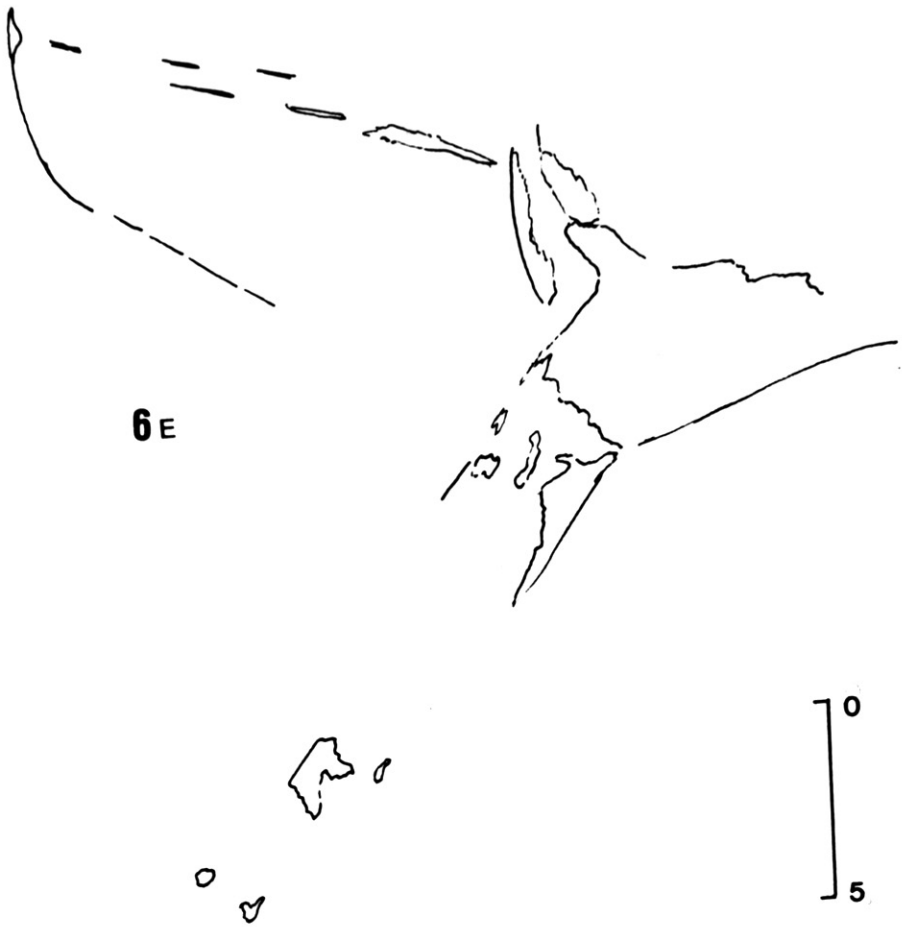
6B

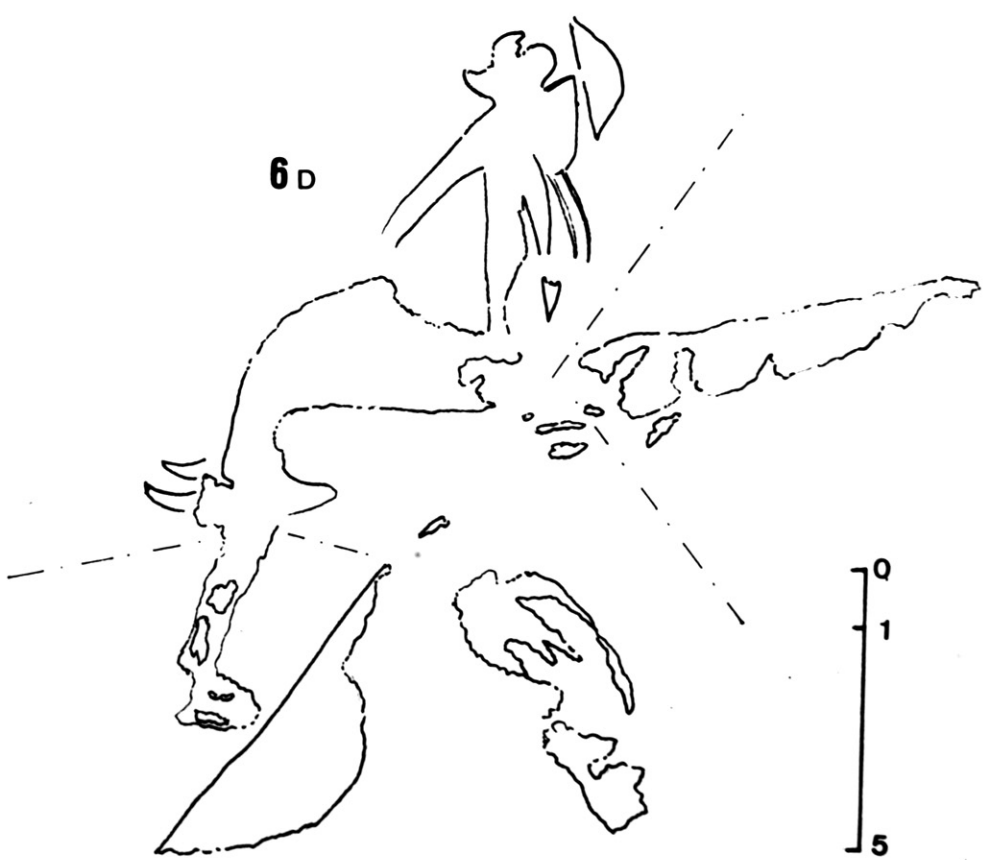


6A



6B


6E
0
5


6D
0
1
5

45. LA TENALLA

.Nº 57.- GRUPO I (LAMS. CLXII)


13
9
18
14
12
19
0
25

49. LA PIETAT I

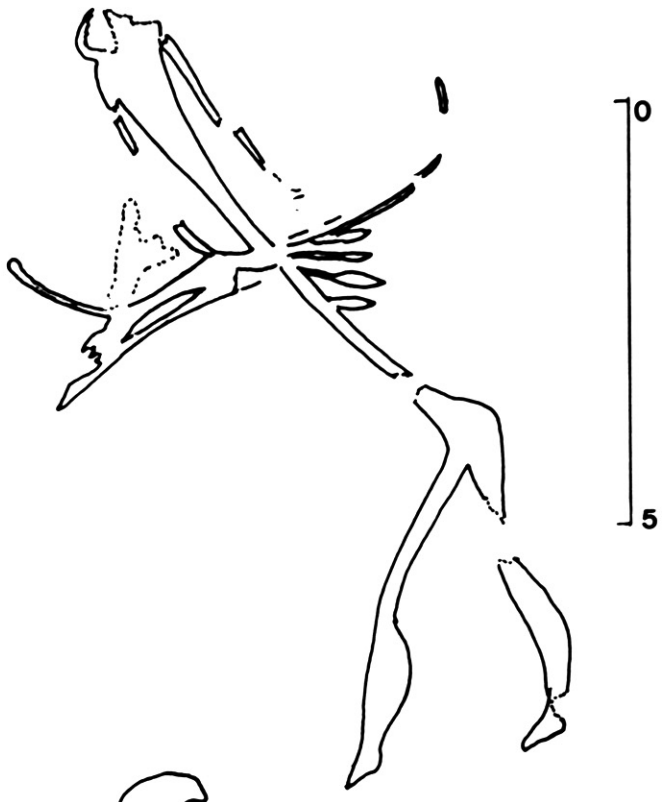
.Nº 58.- ESCENA I (LAM. CLXIII)

38
39
40
42
49
50
58
60
63
67
70
73
74
78
79
80
81
82
83
87
88
89
90
92
93
95
0
10
50

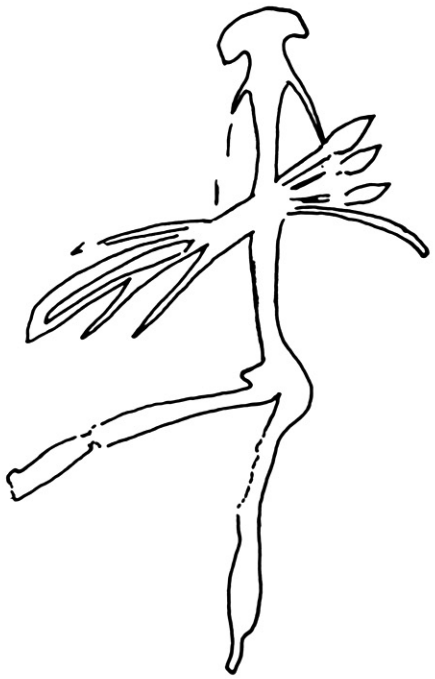
49. LA PIETAT II

.Nº 59.- GRUPO I (LAM. CLXIV)

7

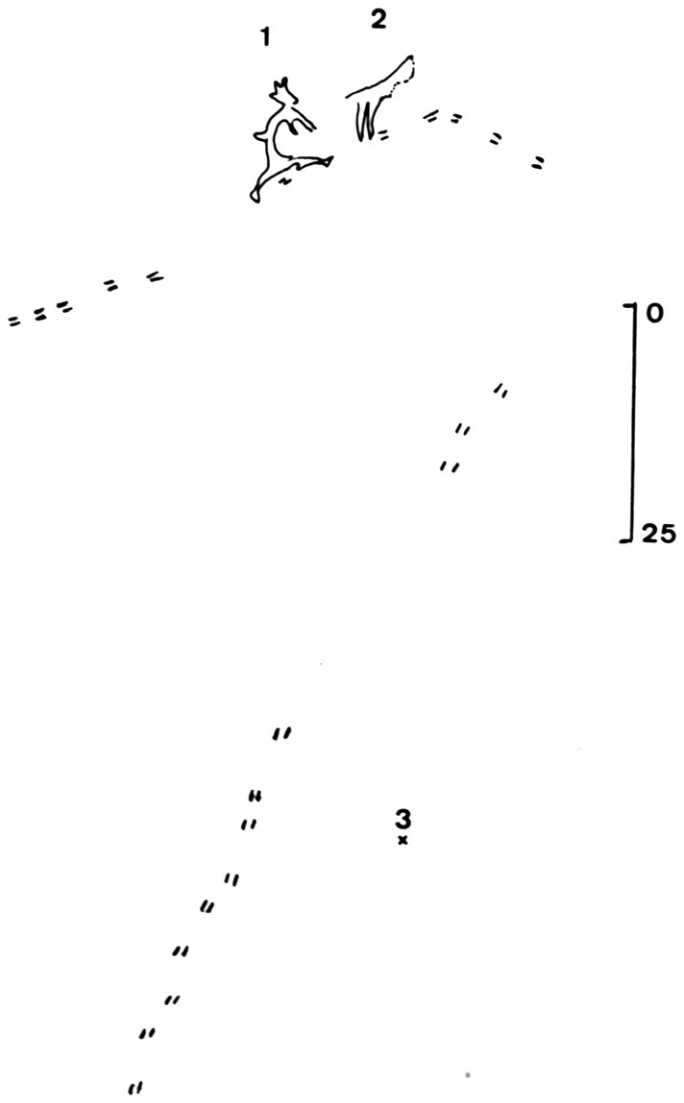


8



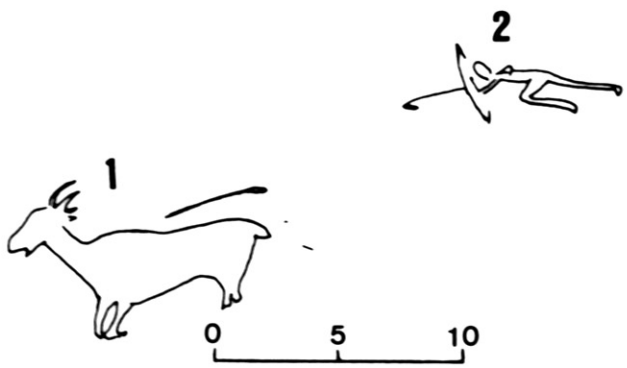
52. GALERIA ALTA DE LA MASIA

.Nº 60.- ESCENA I (LAM. CLXV)


1
2
0
25
3

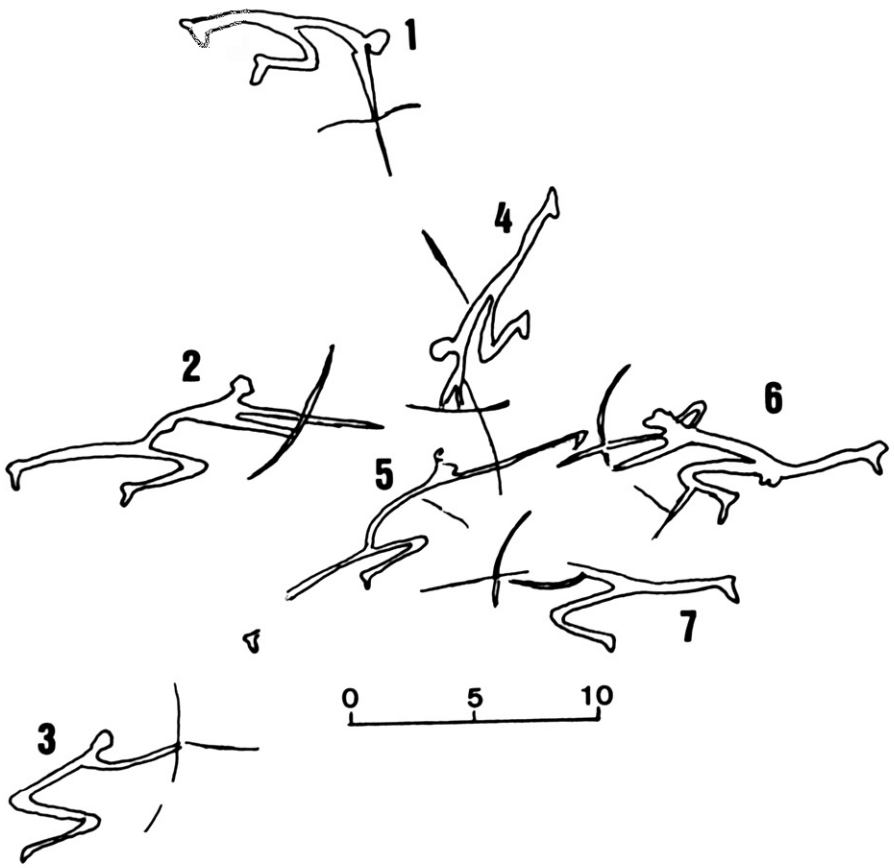
53. EL ROURE

.Nº 61.- ESCENA I (LAM. CLXVI)


2
1
0
5
10

53. EL ROURE

.Nº 62.- ESCENA II(LAM. CLXVII)


1
2
3
4
5
6
7
0
5
10

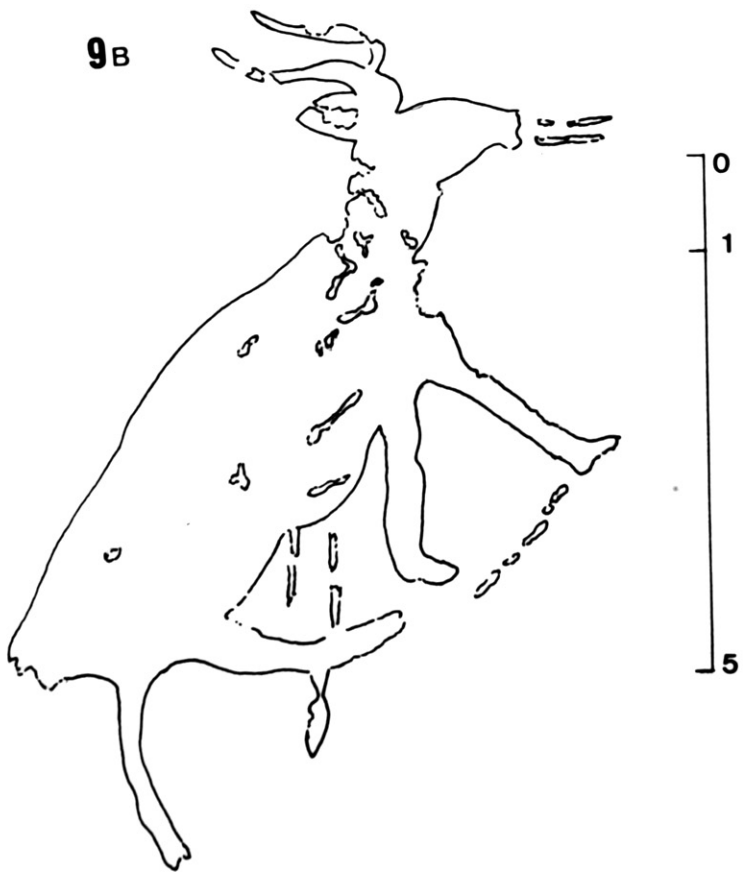
54. CUEVA REMIGIA II

.Nº 63.- ESCENA I (LAMS. CLXVIII-CLXIX)


9B
9A



9A



9B

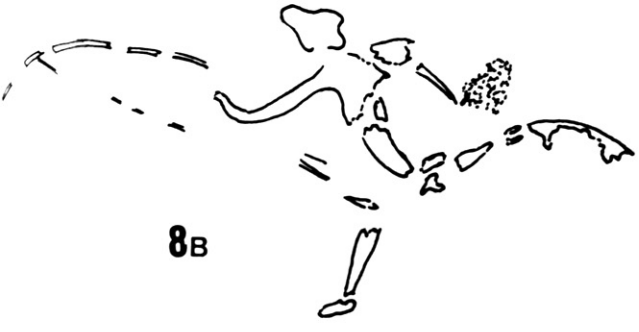
54. CUEVA REMIGIA II

.Nº 64.- ESCENA II (LAMS. CLXX-CLXXI)

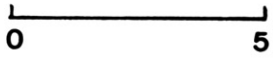

8C
8B

8C





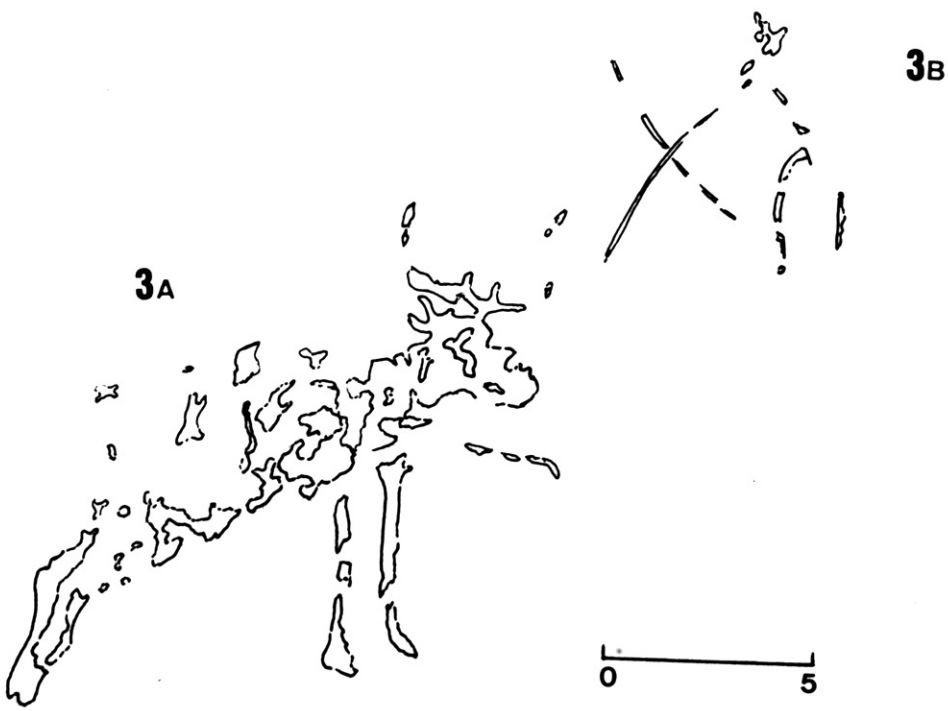
8B



54. CUEVA REMIGIA II

.Nº 65.- ESCENA III (CLXXII-CLXXIII)


3A
3B

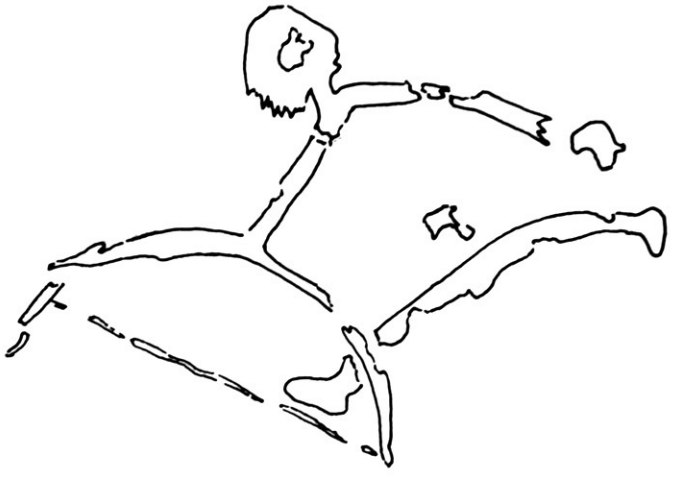

3A
3B
0
5

54. CUEVA REMIGIA III

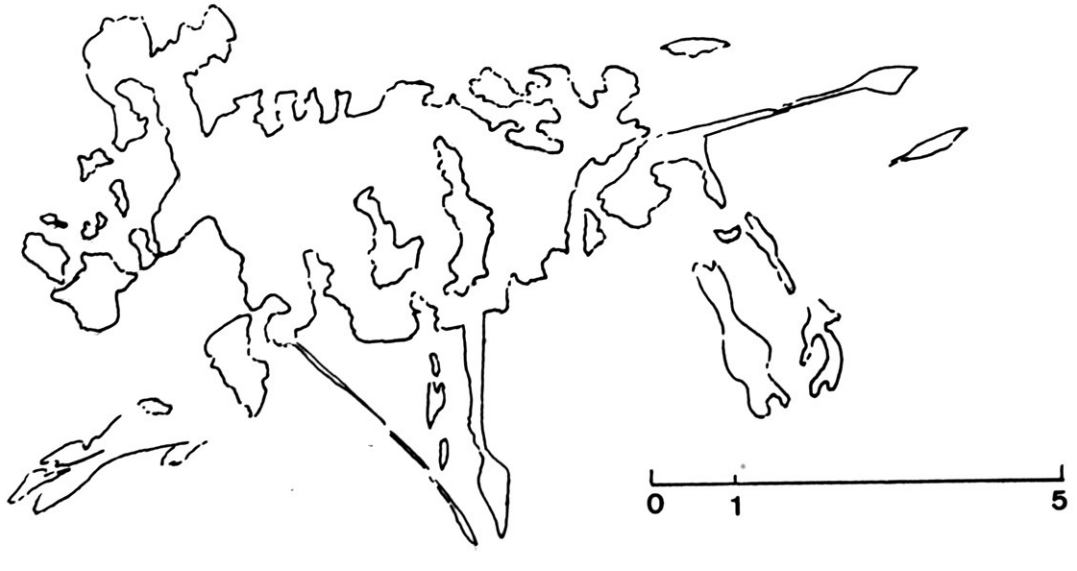
.Nº 66.- ESCENA I (LAMS. CLXXIV-CLXXV)


12
12A

12

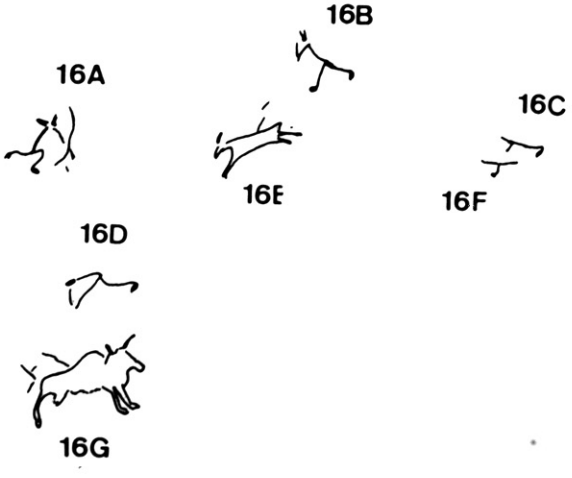


12A



54. CUEVA REMIGIA III

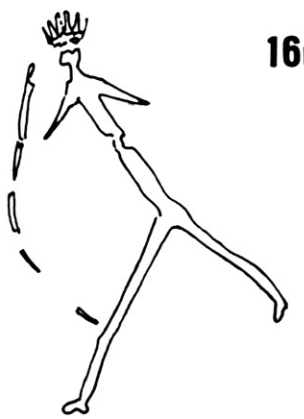
.Nº 67.- ESCENA II (LAMS. CLXXVI-CLXXIX)


16A
16B
16C
16E
16F
16D
16G
18A
18B

16A

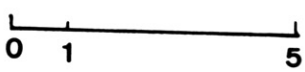


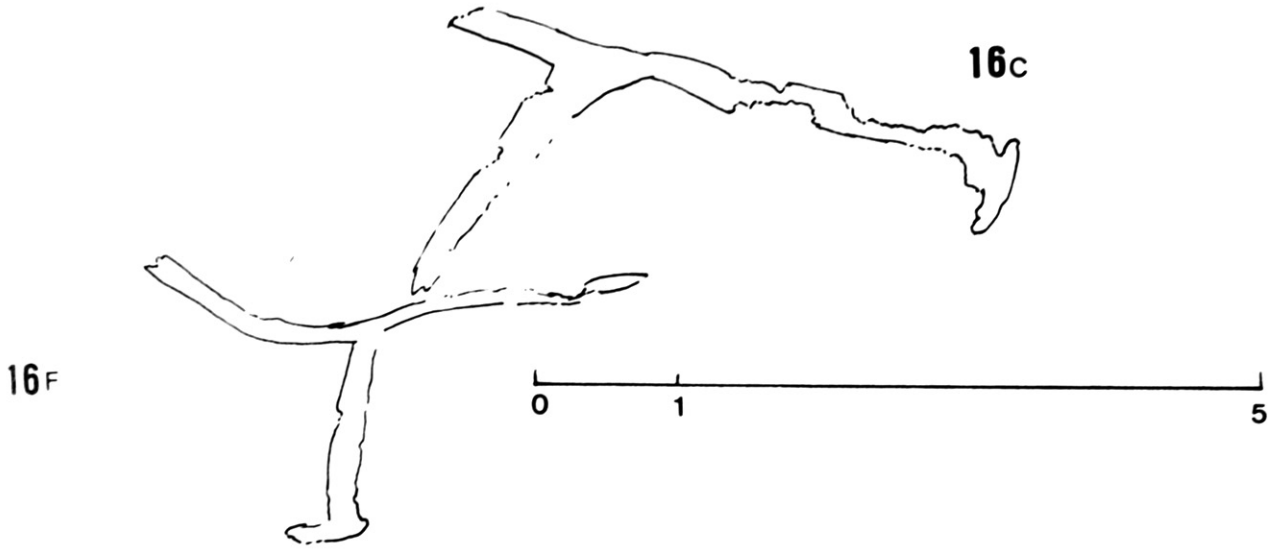
16B

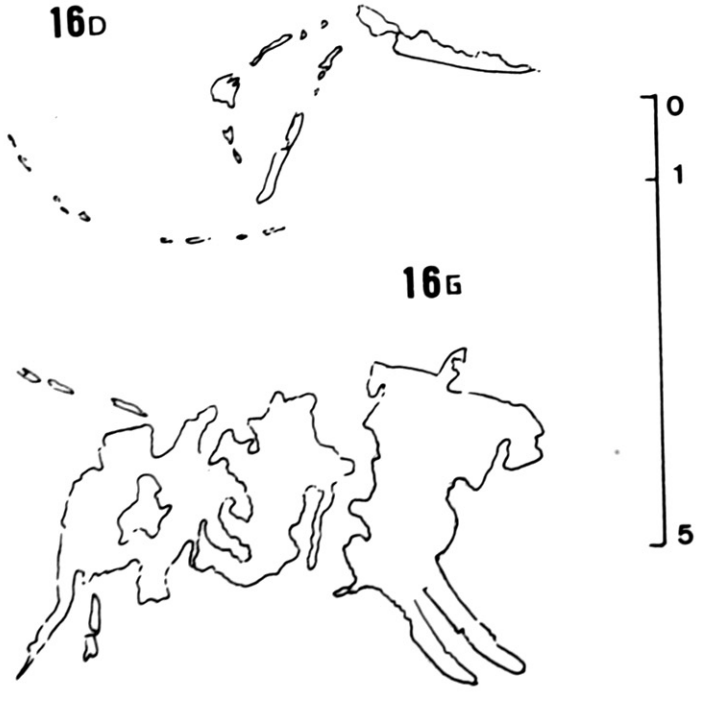


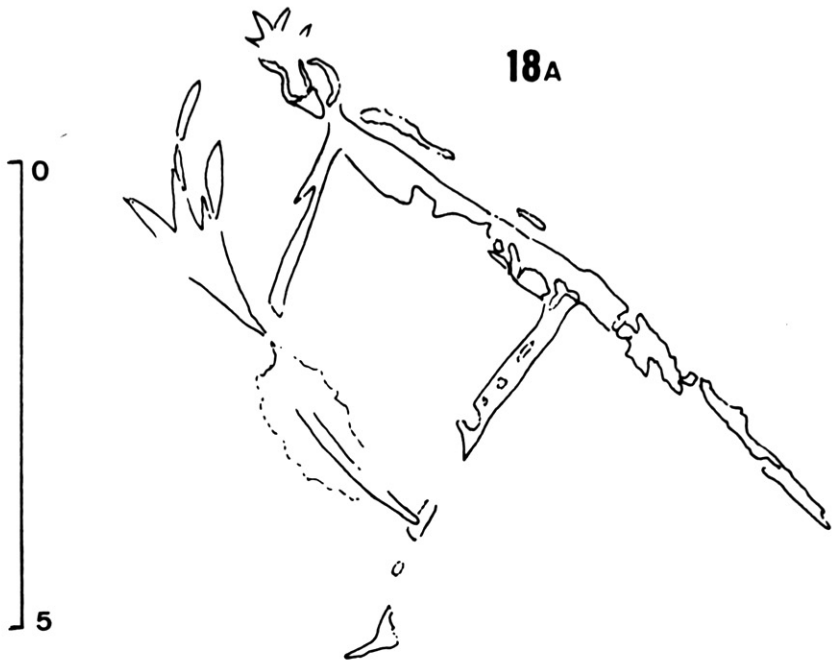
16E






16C
16F
0
1
5


16D
16G
0
1
5


18A
0
5

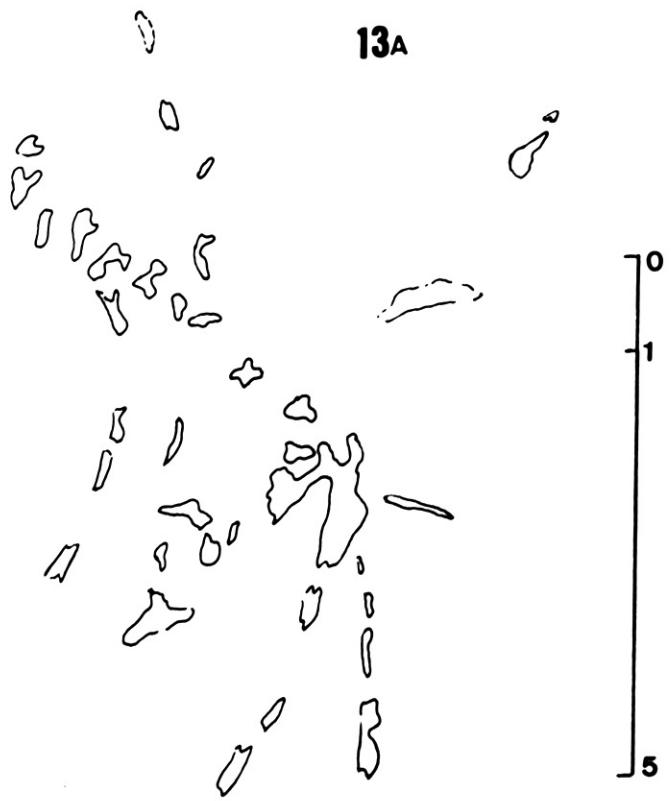
54. CUEVA REMIGIA III

.Nº 68.- GRUPO I (LAMS. CLXXX-CLXXXI)

13A



13A



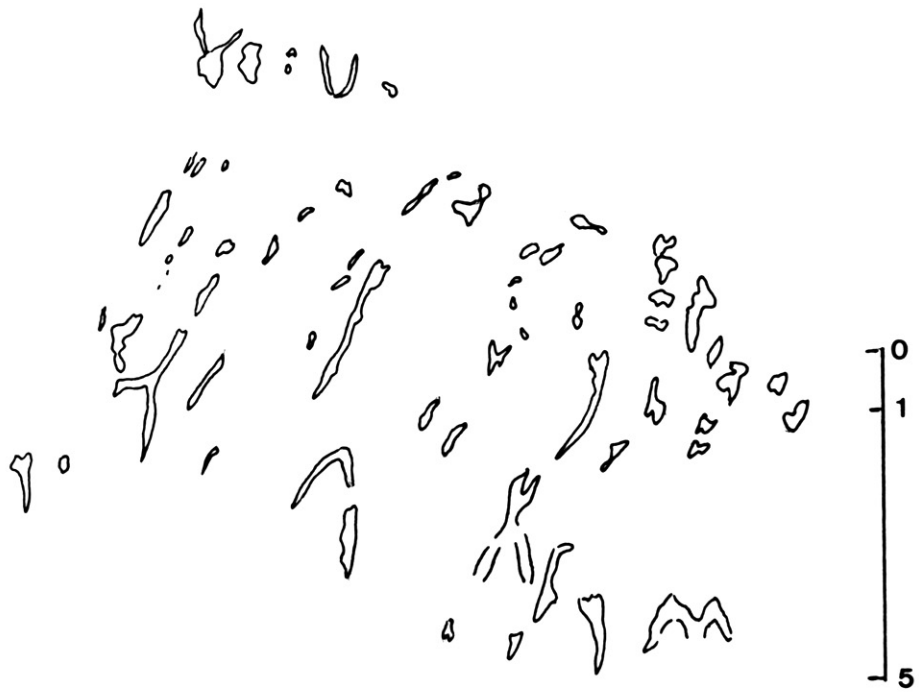
54. CUEVA REMIGIA

.Nº 69.- GRUPO II (LAMS. CLXXXII-CLXXXIII)

14A

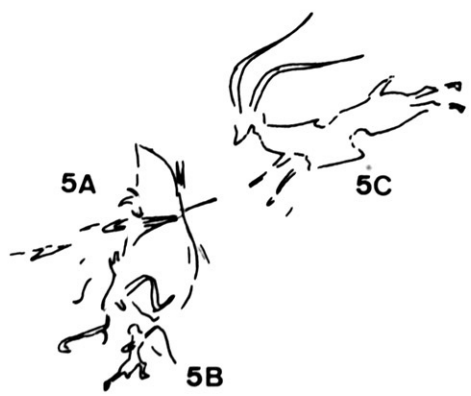


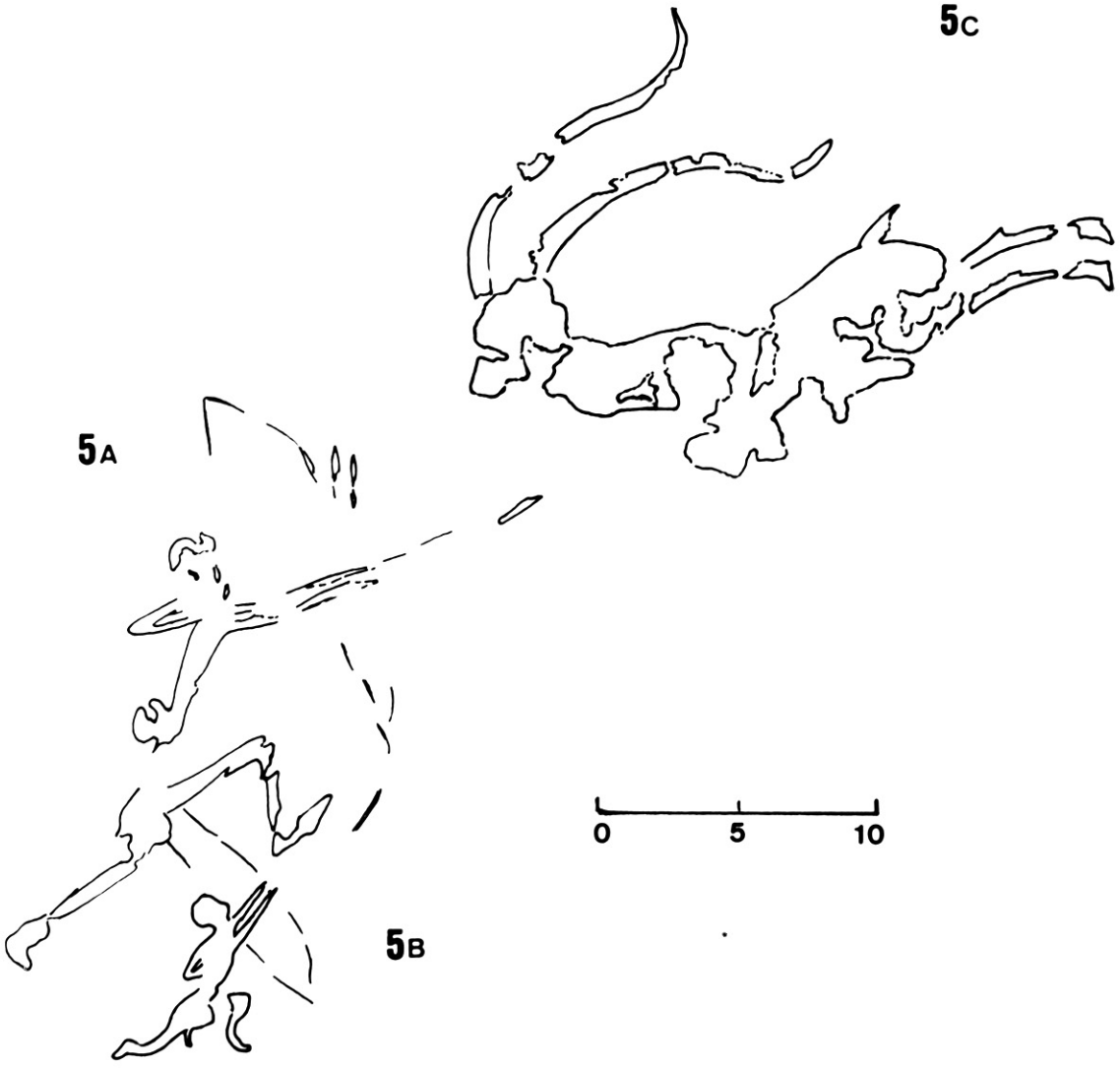
14A



54. CUEVA REMIGIA IV

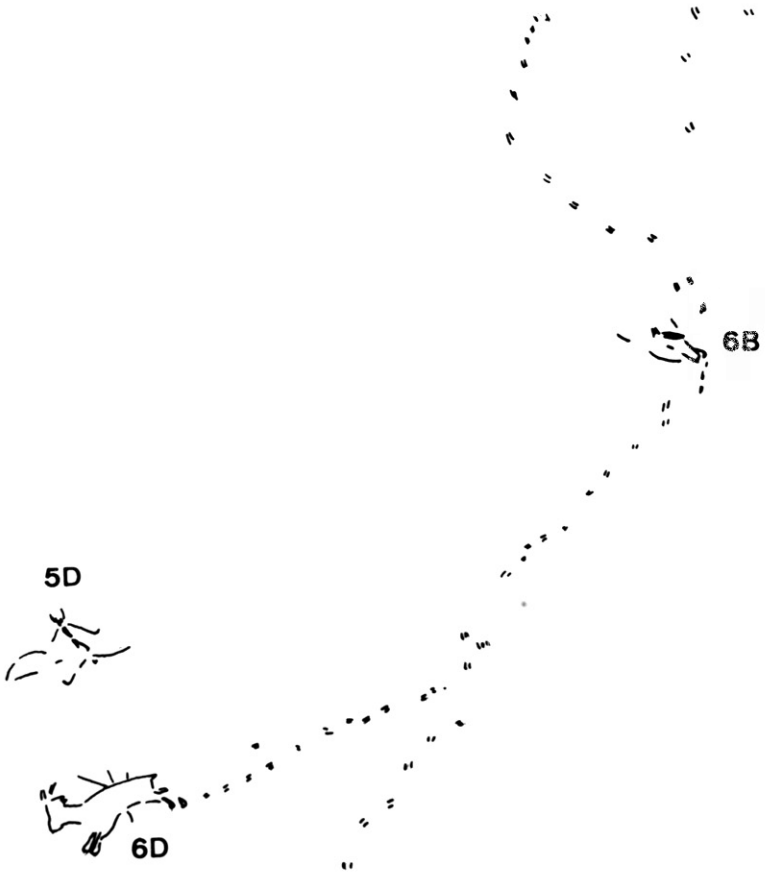
.Nº 70.- ESCENA I (LAMS. CLXXXIV-CLXXXV)

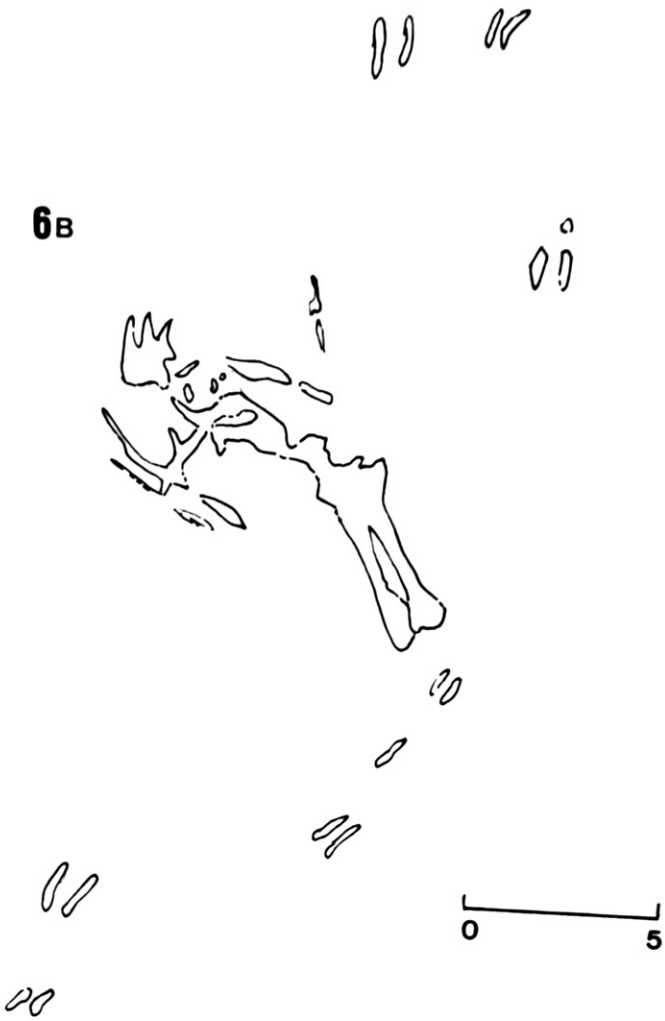

5A
5B
5C

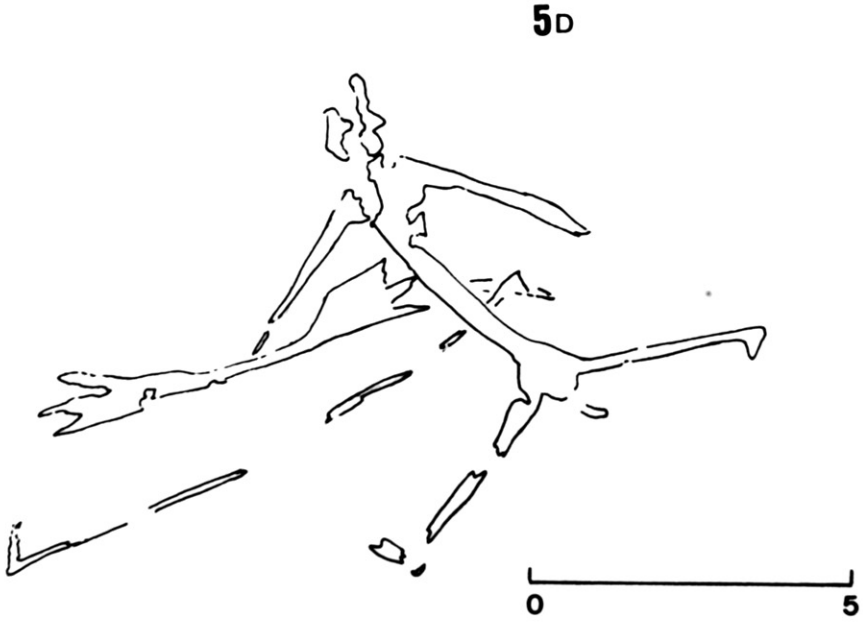

5C
5A
5B
0
5
10

54. CUEVA REMIGIA IV

.Nº 71.- ESCENA II (LAMS. CLXXXVI-CLXXXVIII)


6B
5D
6D


6B
0
5


5D
0
5

6D



54. CUEVA REMIGIA IV

.Nº 72.- ESCENA III (LAMS. CLXXXIX-CXCI)



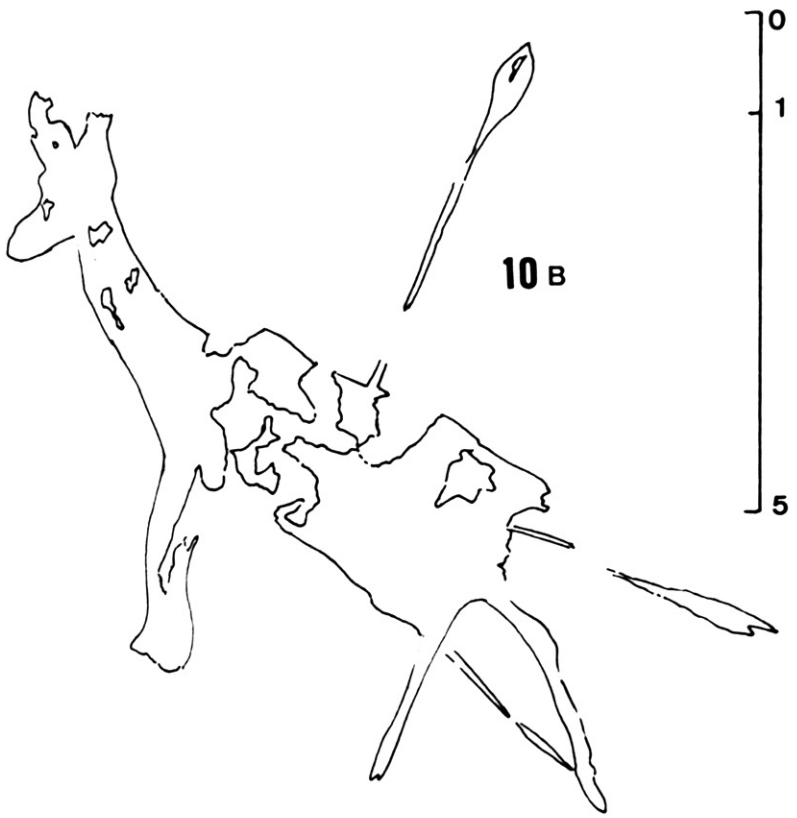
10B



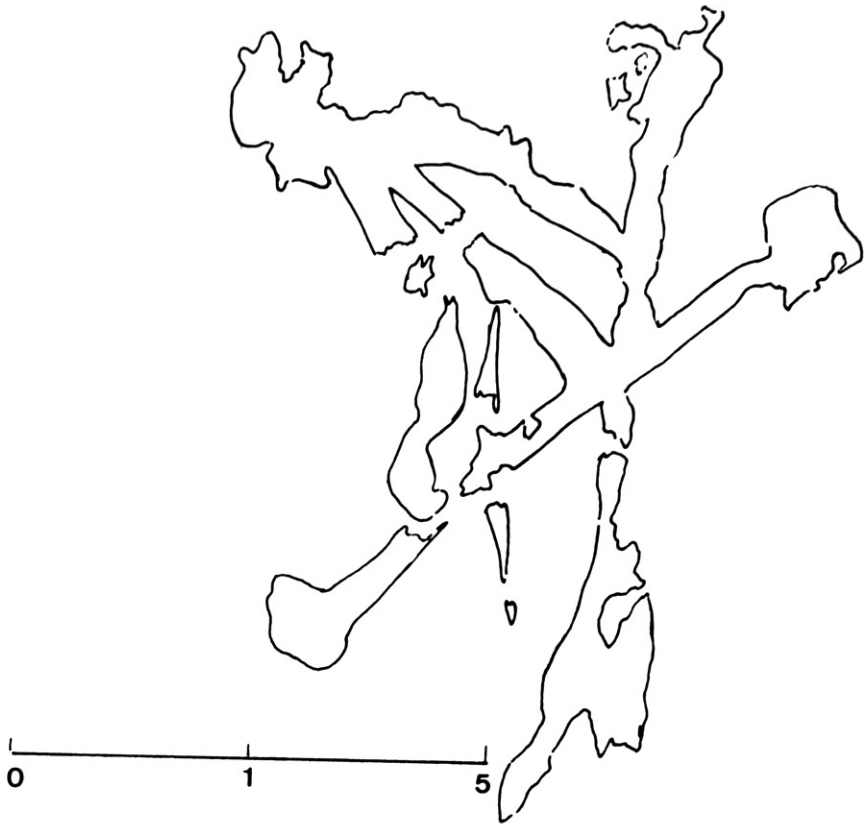
10C



10D


10 B
0
1
5

10c

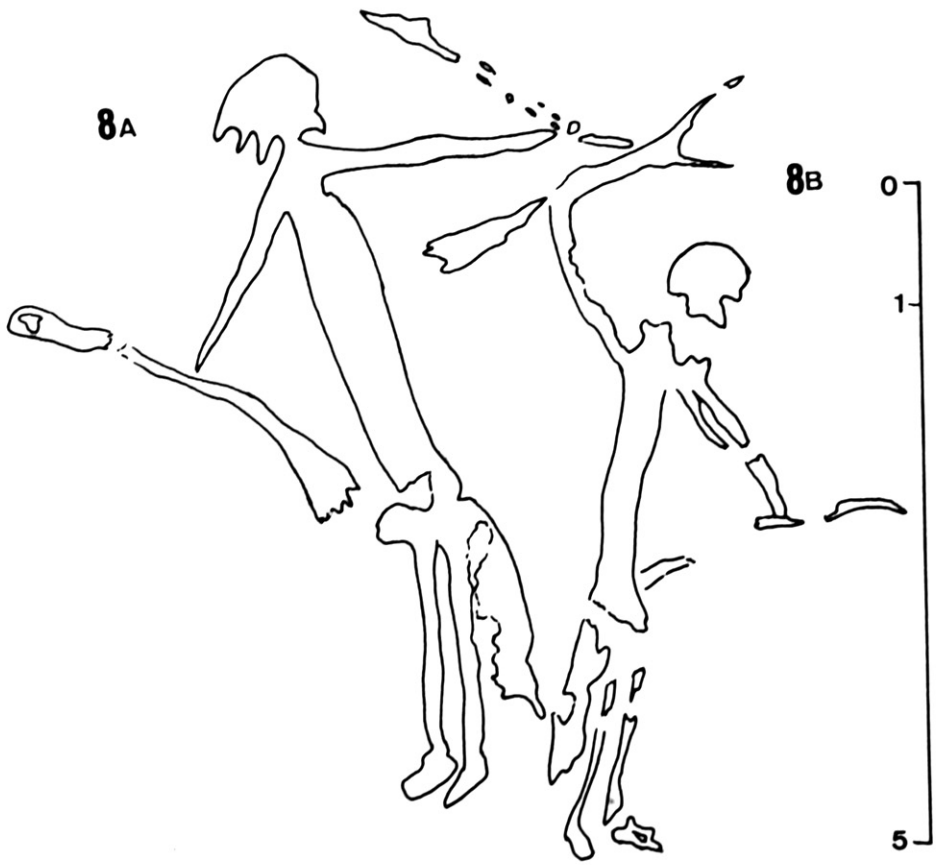




54. CUEVA REMIGIA IV

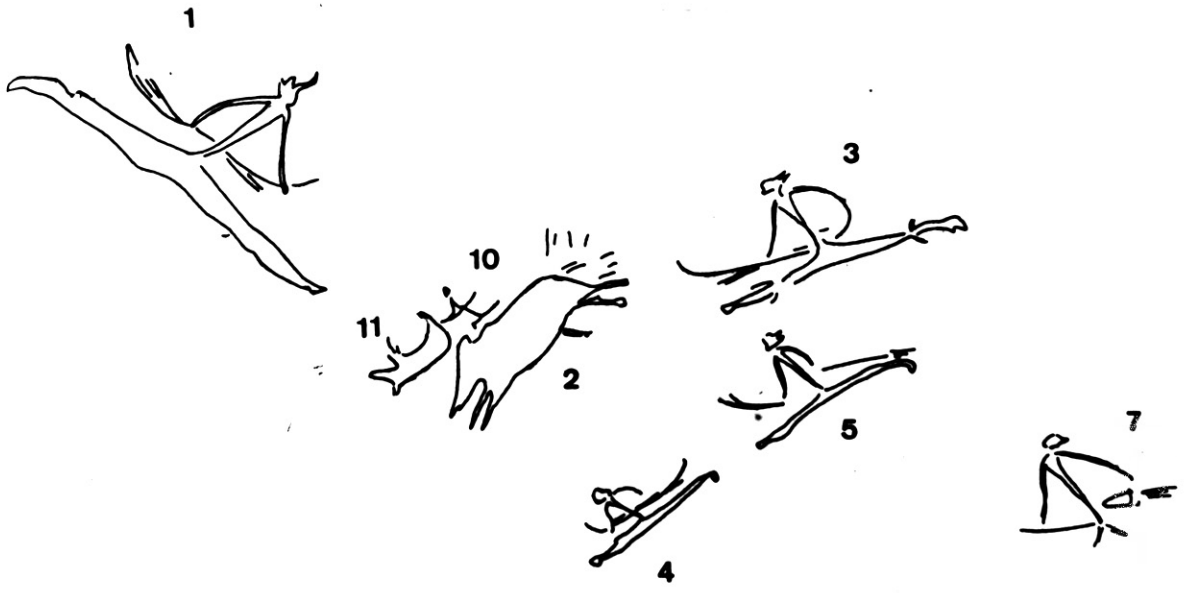
.Nº 73.- GRUPO I (LAMS. CXCII-CXCIII)


8A
8B

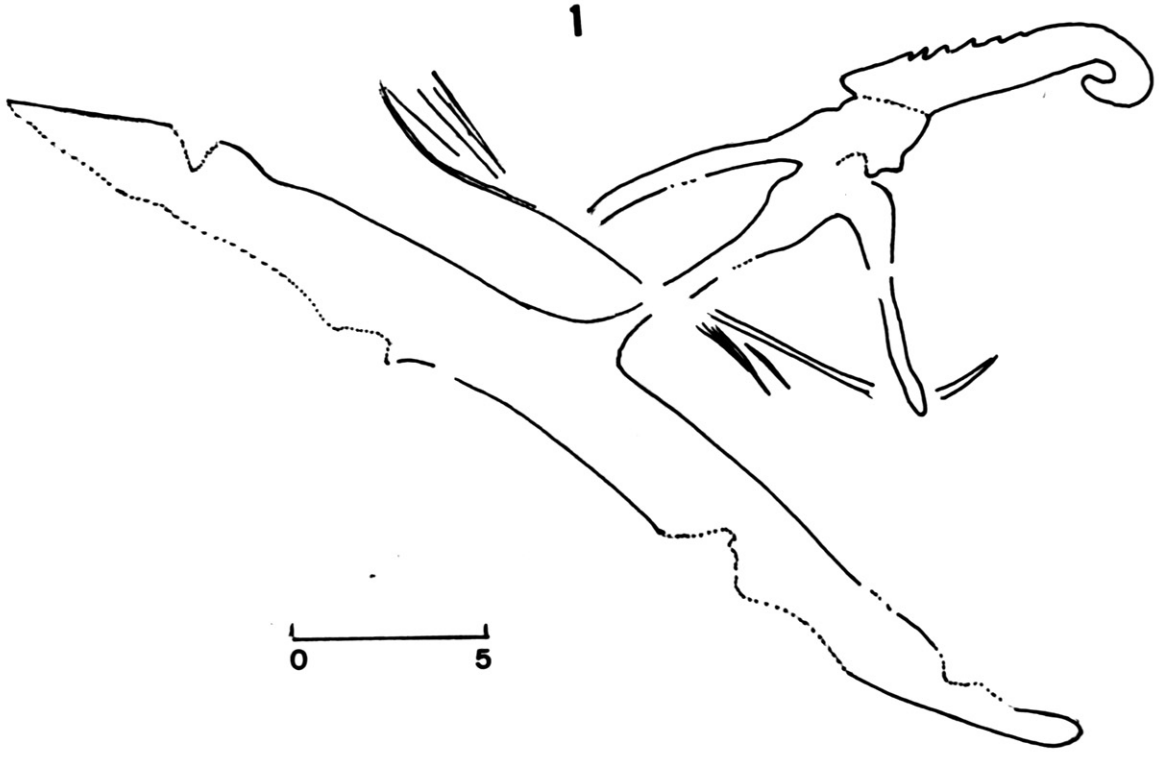

8A
8B
0
1
5

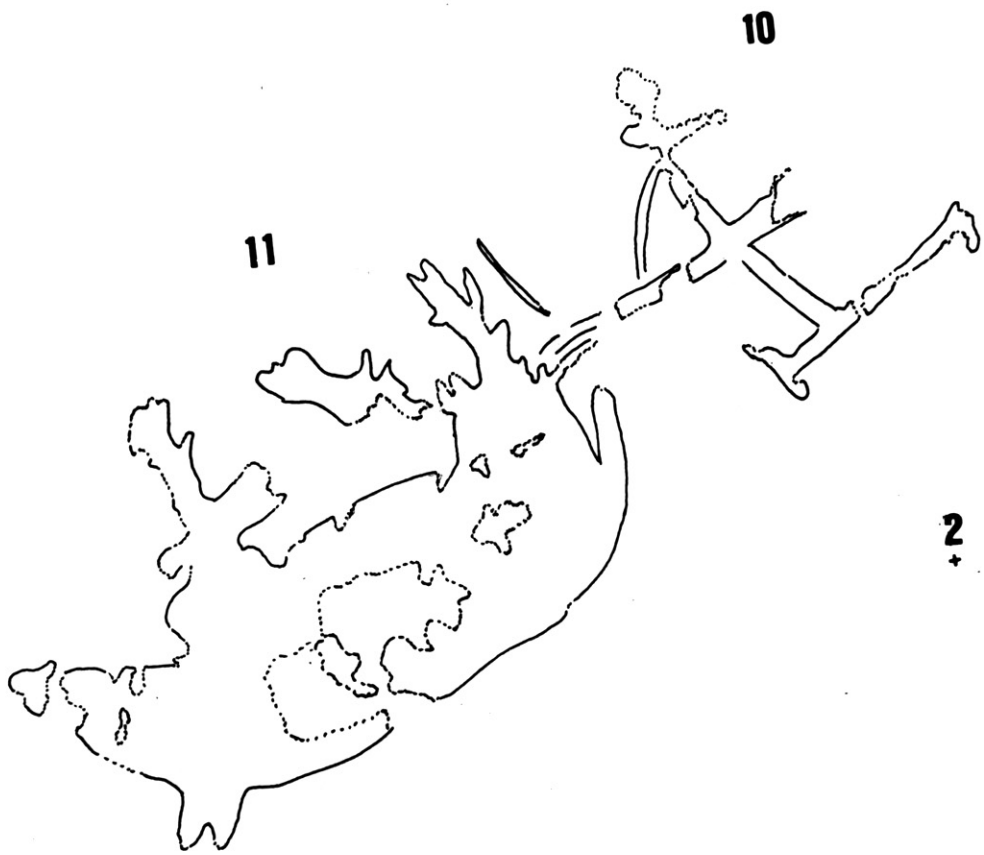
54. CUEVA REMIGIA V

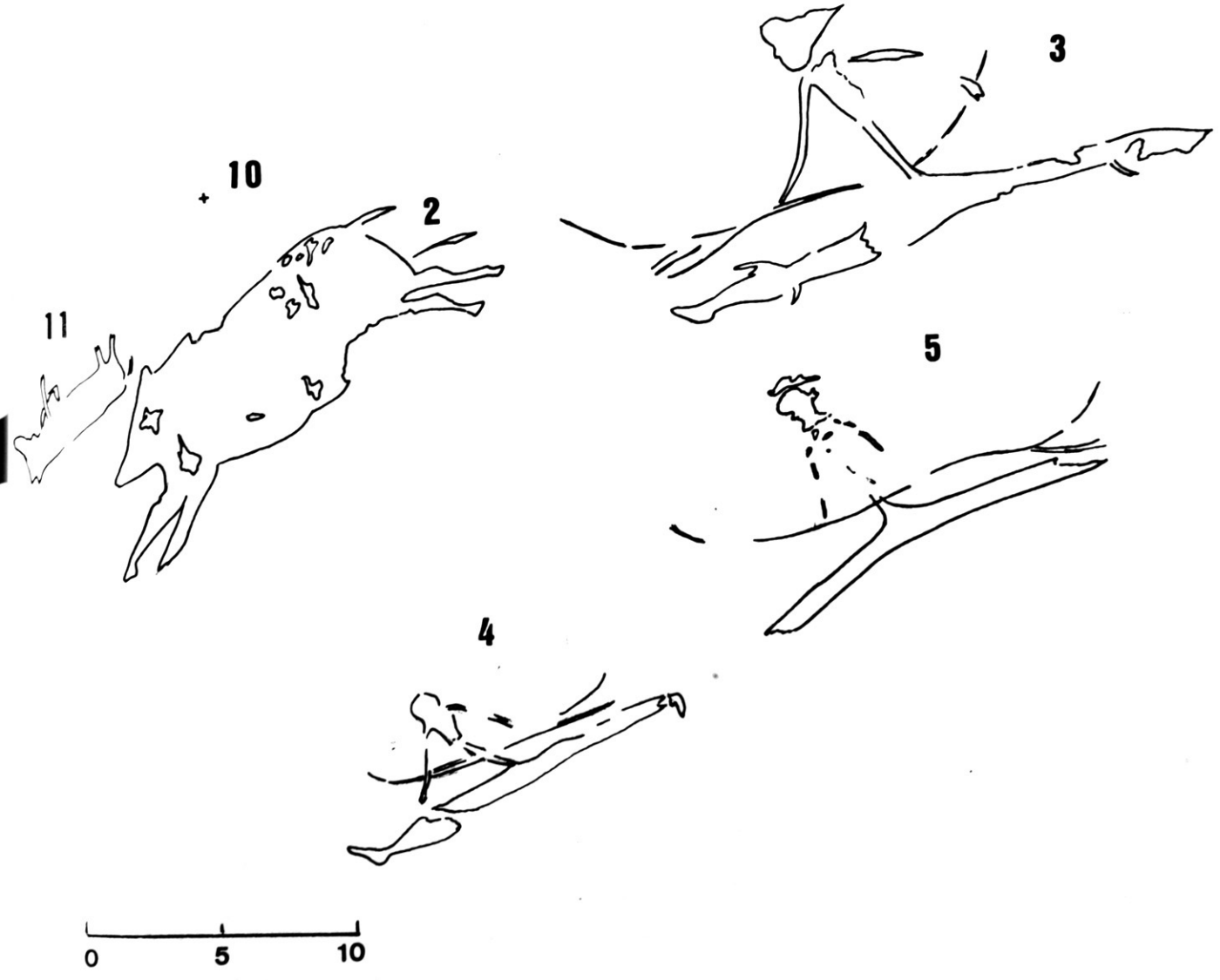
.Nº 74.- ESCENA I (LAMS. CXCIV-CXCVIII)


1
10
11
2
3
5
4
7

1




10
11
2

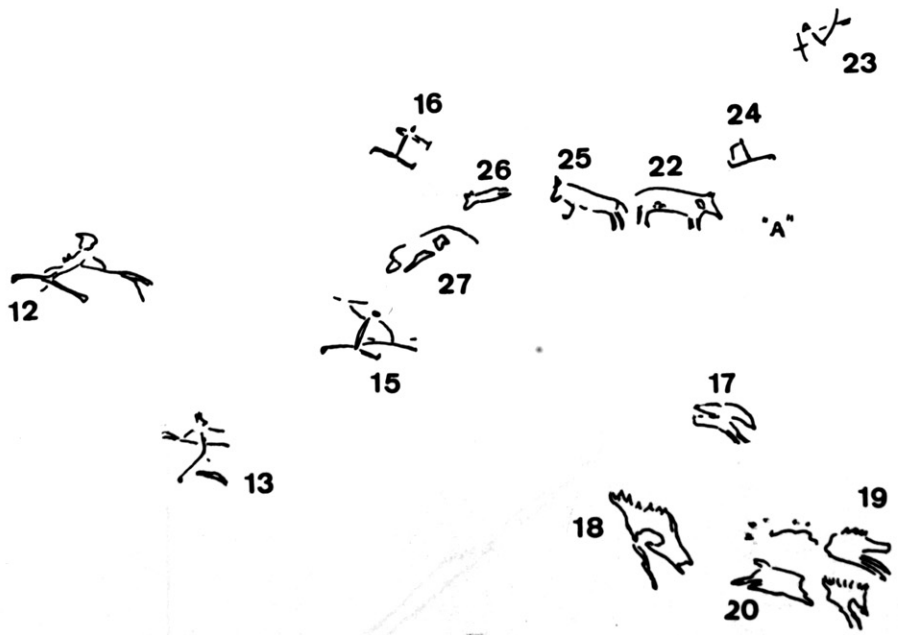

10
2
11
3
5
4
0
5
10

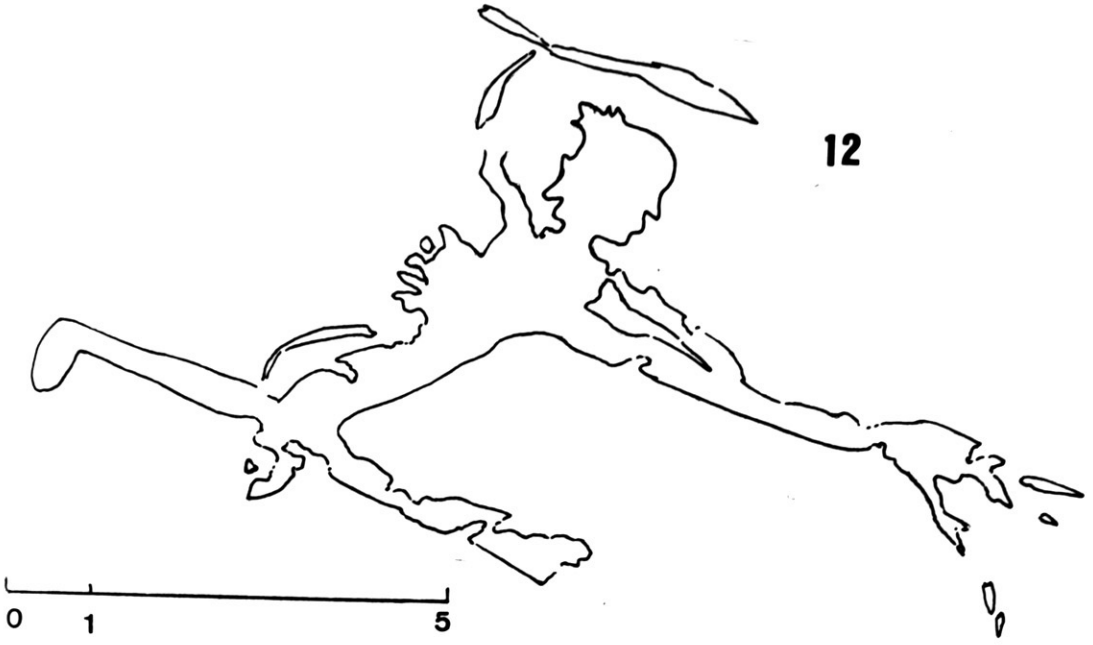
7

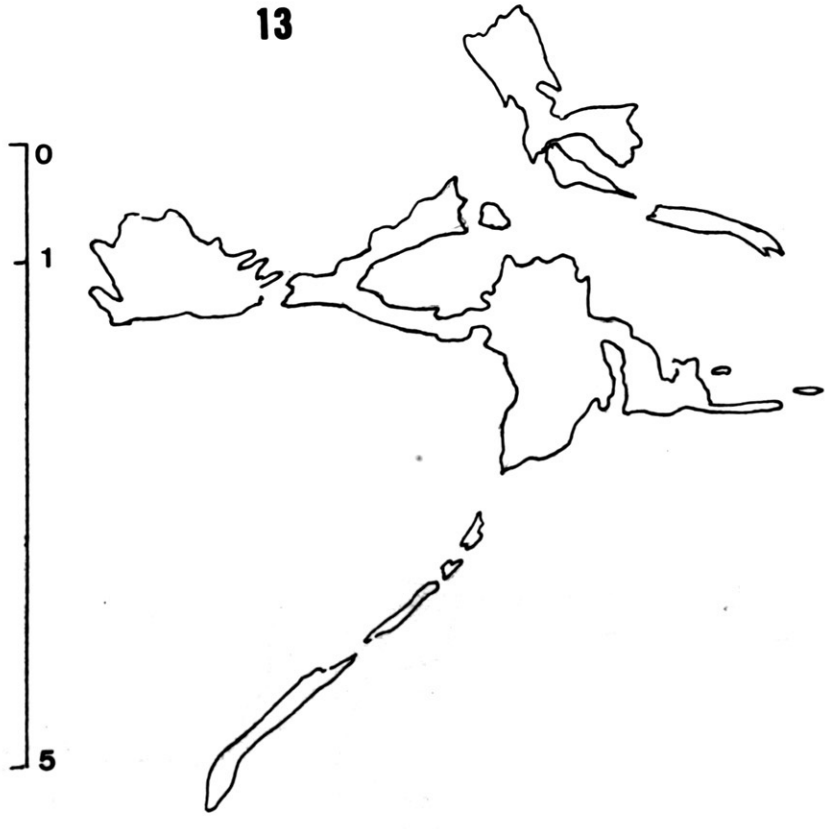


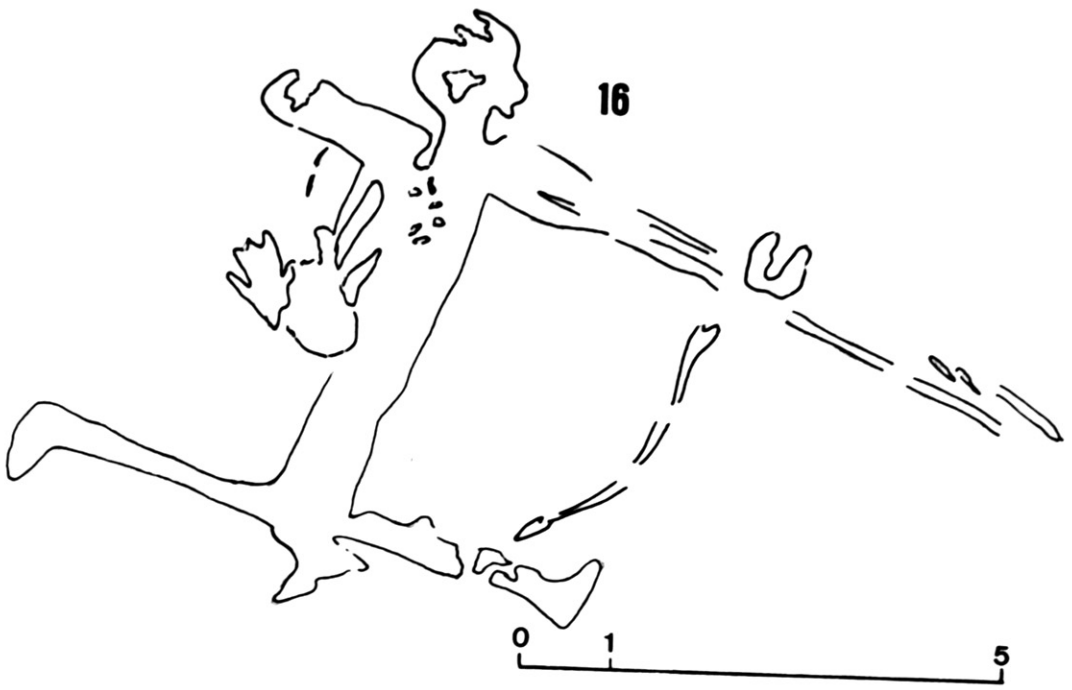
54. CUEVA REMIGIA V

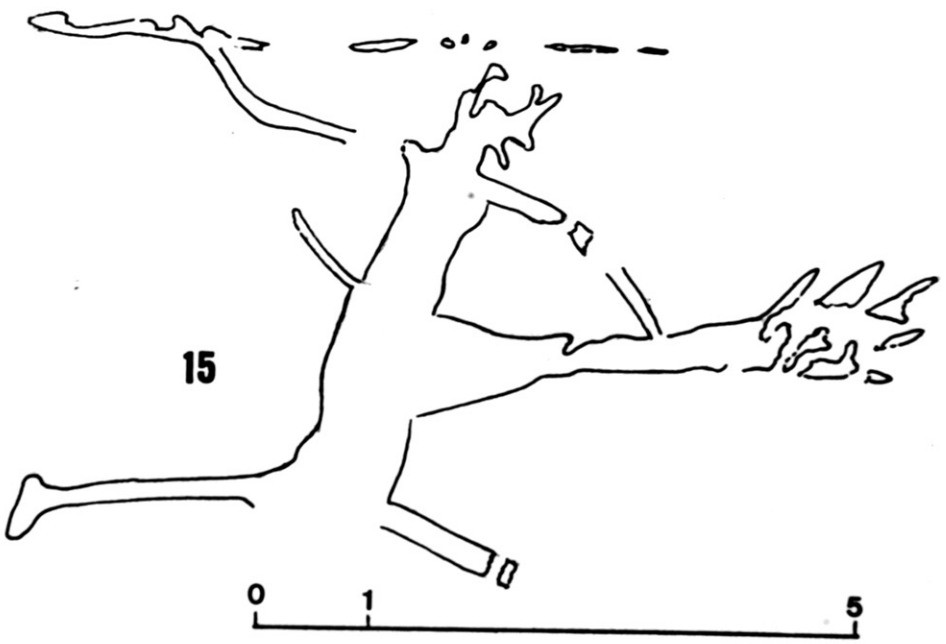
.Nº 75.- ESCENA II (LAMS. CXCIX-CCV)


23
16
24
26
25
22
"A"
27
12
15
17
13
19
18
20

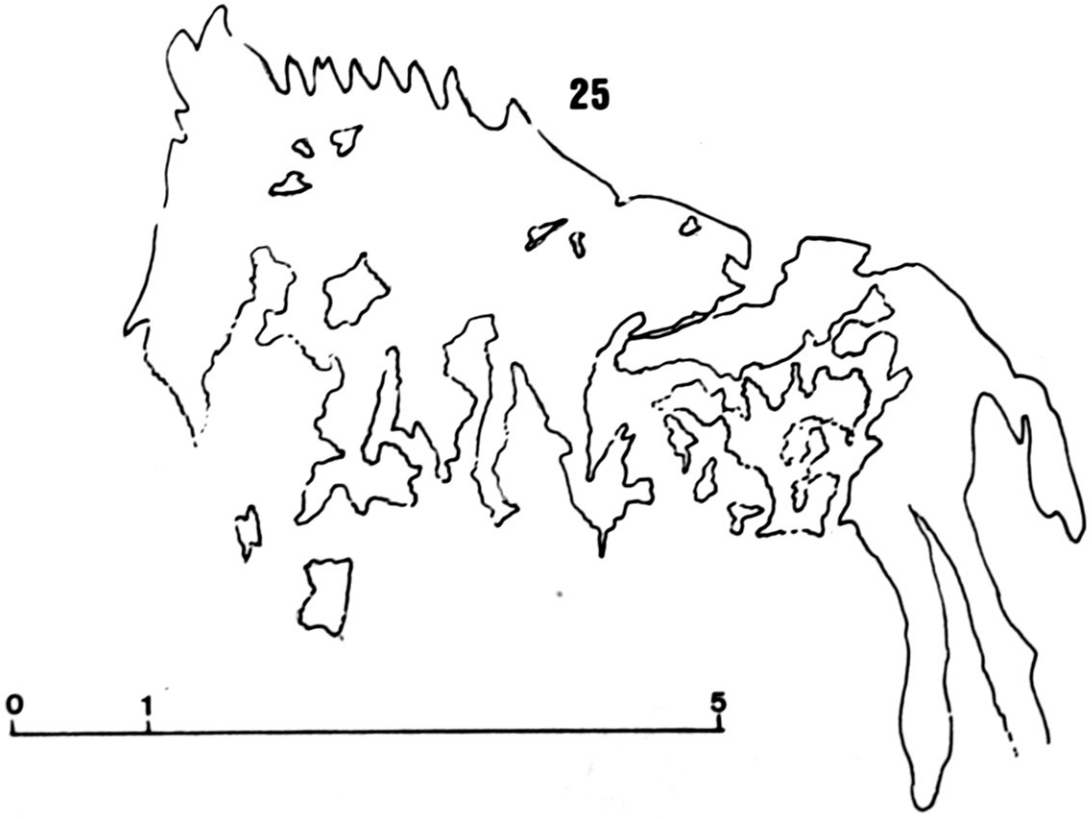

12
0
1
5

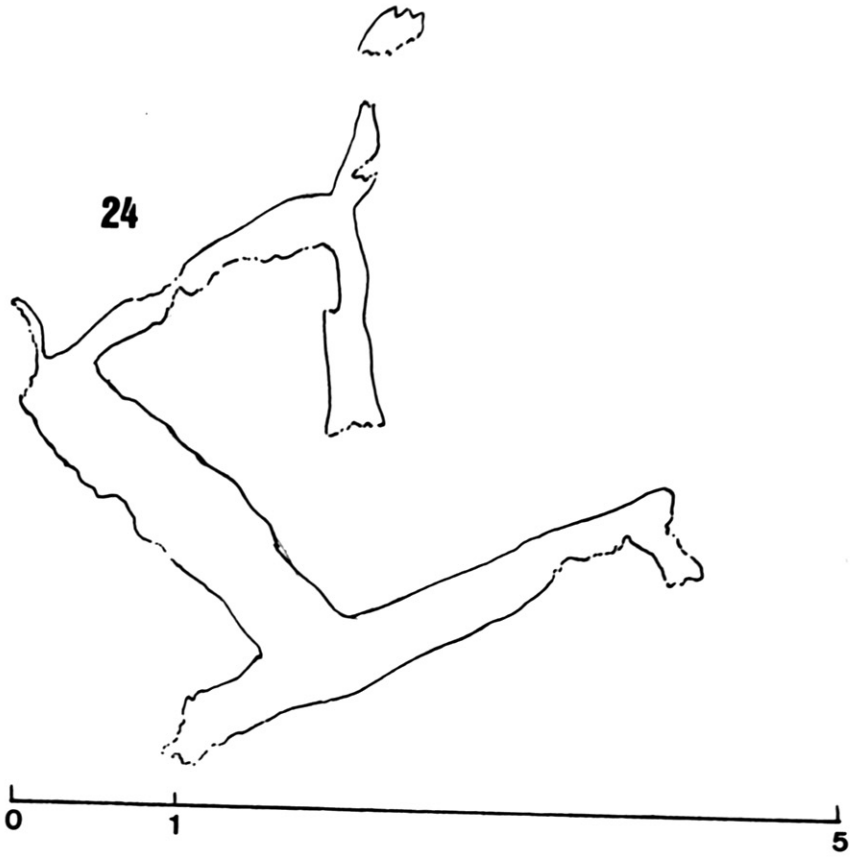

13
0
1
5

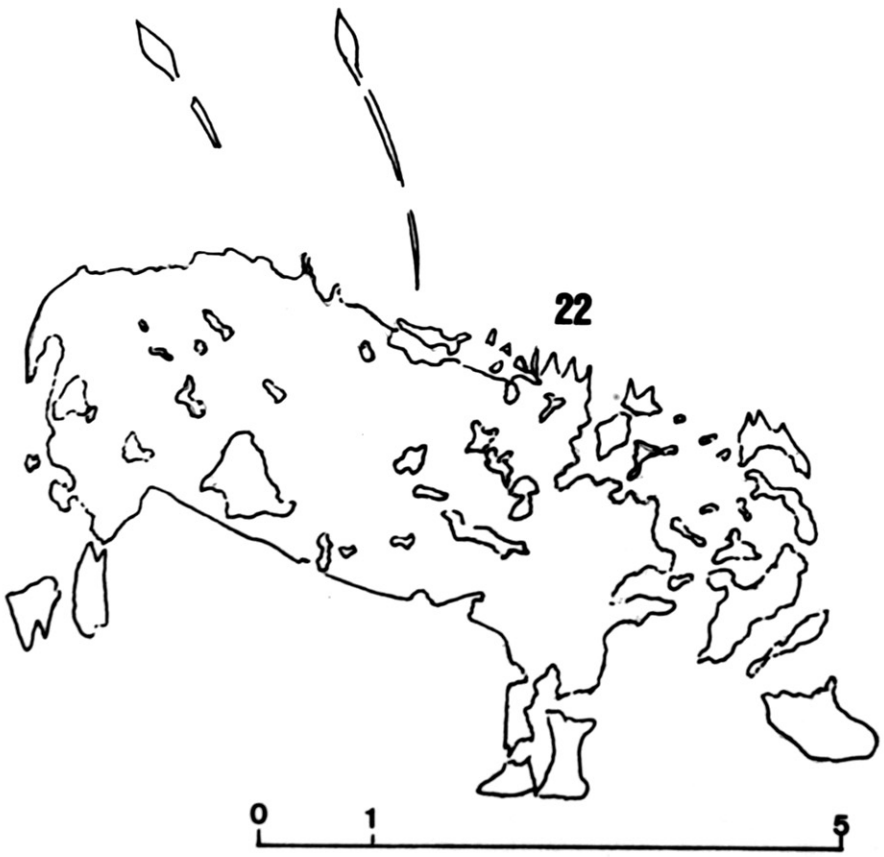

16
0
1
5

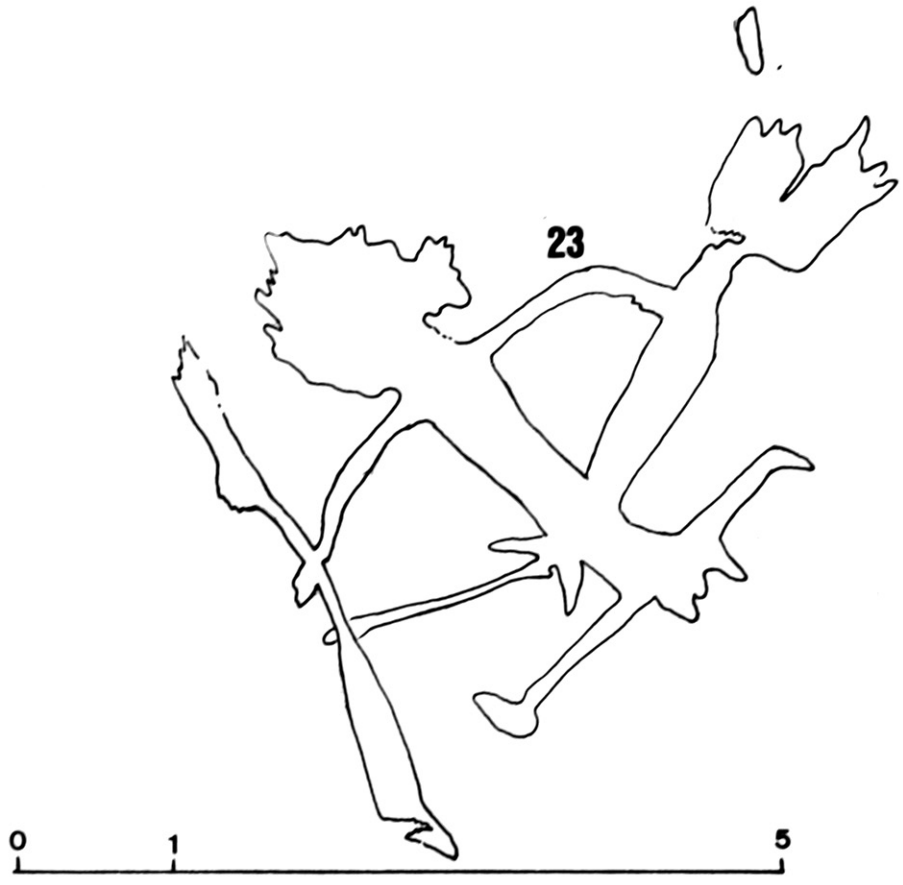

15
0
1
5

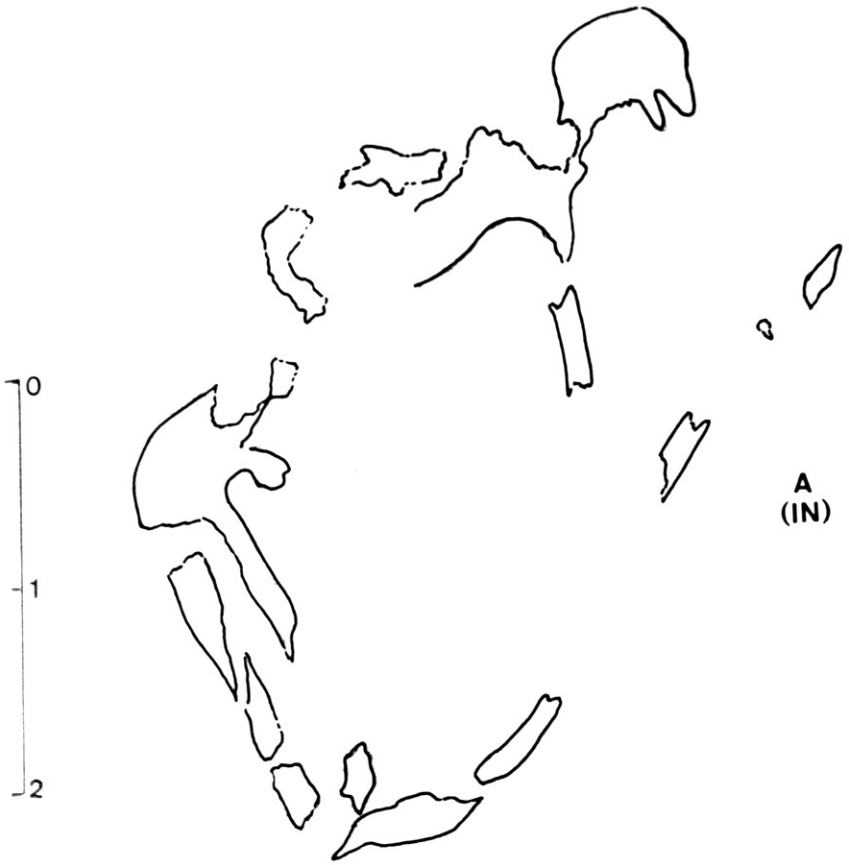

26
27
0
5


25
0
1
5

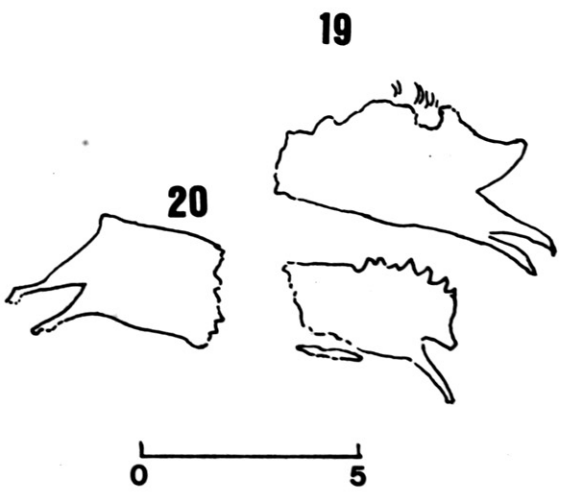

24
0
1
5


22
0
1
5


23
0
1
5

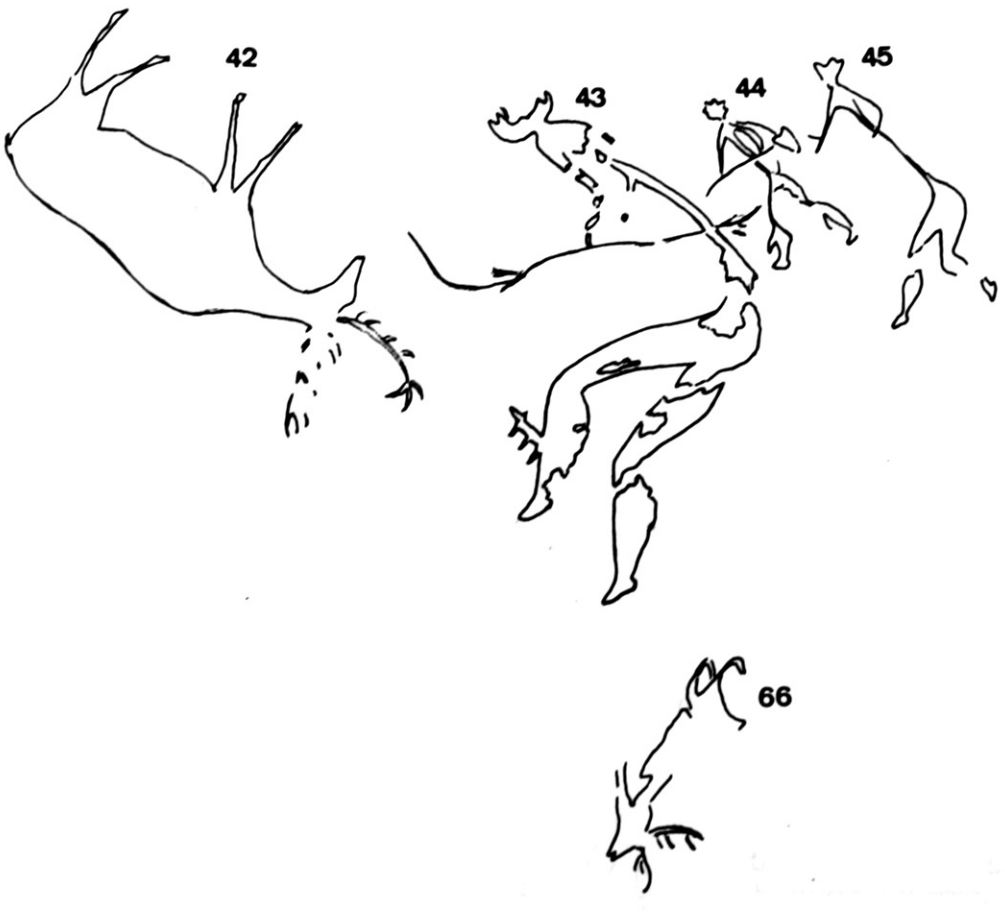

0
1
2
A
(IN)

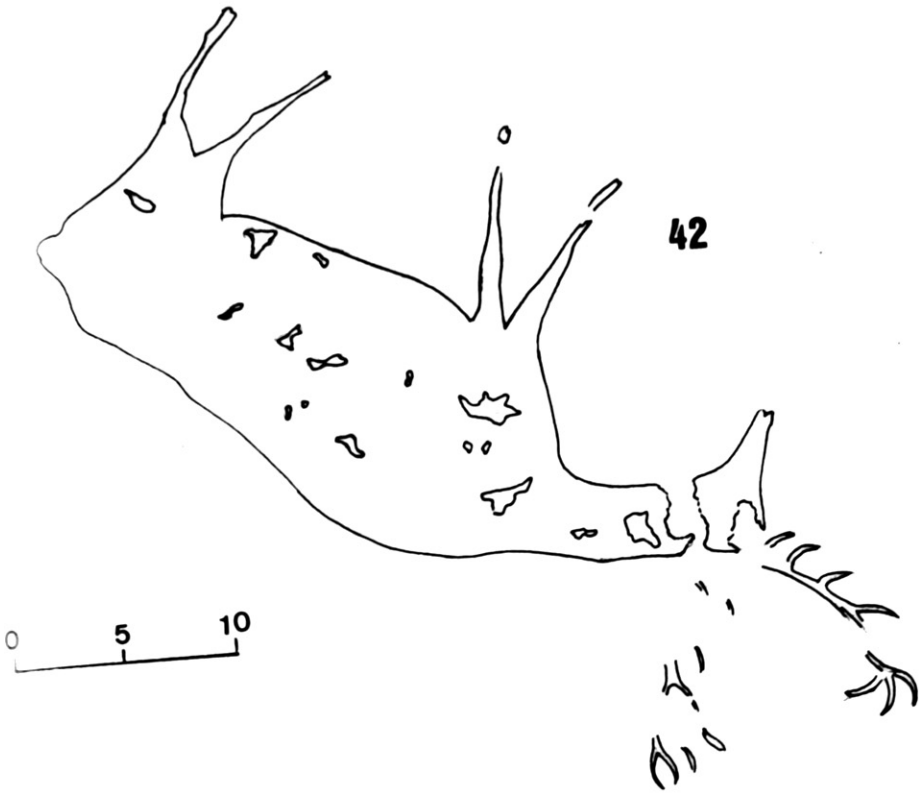

17
18

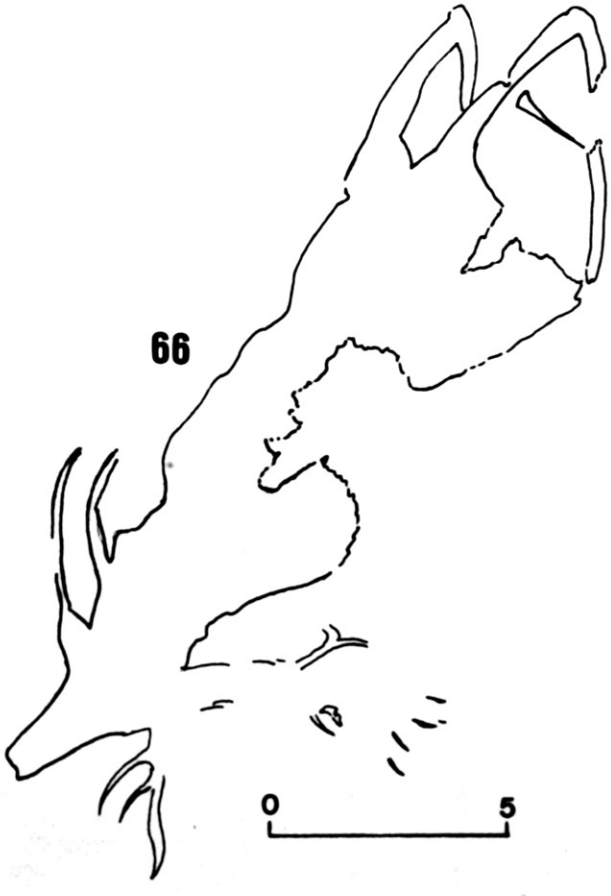

19
20
0
5

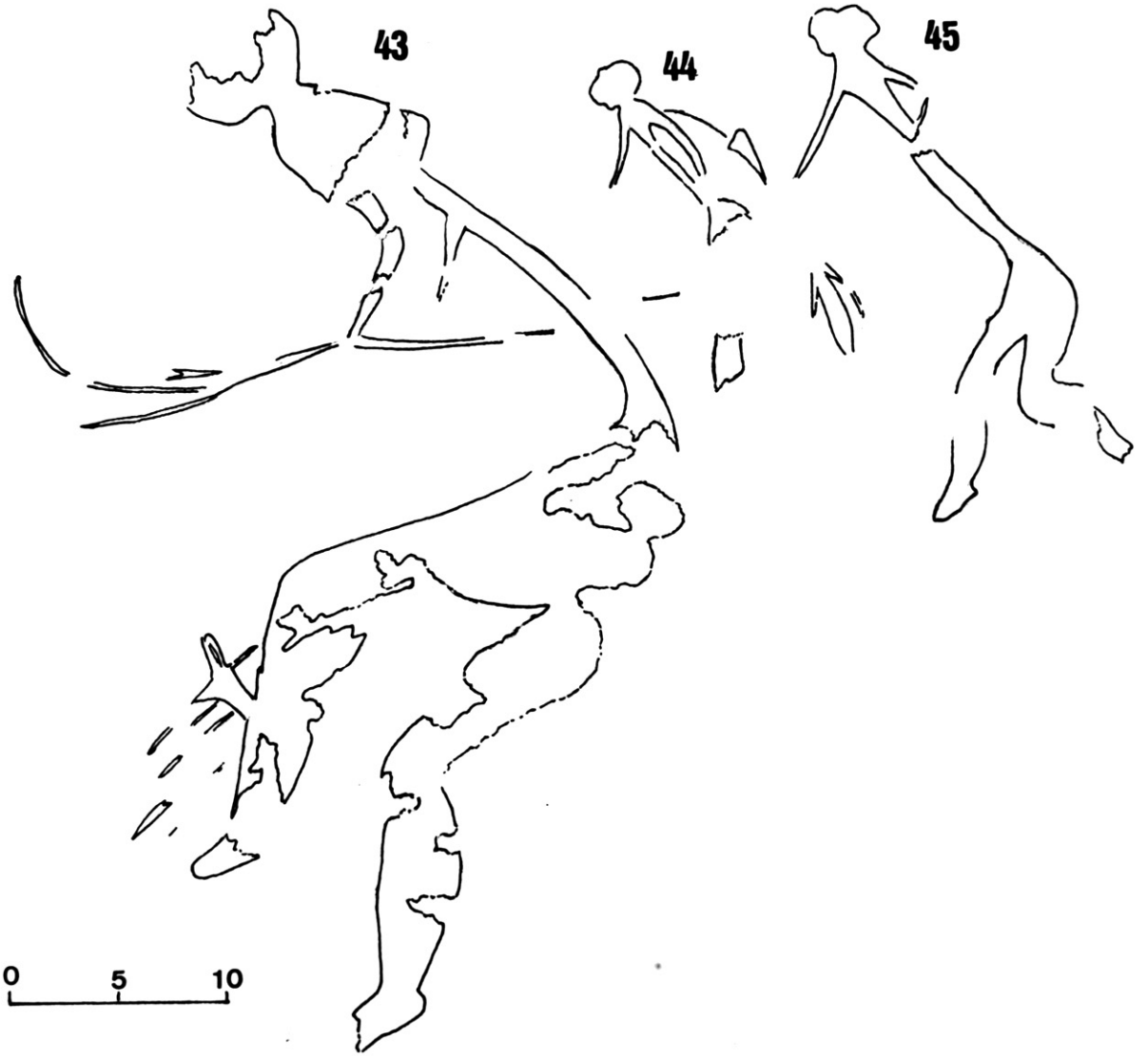
54. CUEVA REMIGIA V

.Nº 76.- ESCENA III (LAMS. CCVI-CCVIII)


42
43
44
45
66


42
0
5
10


66
0
5

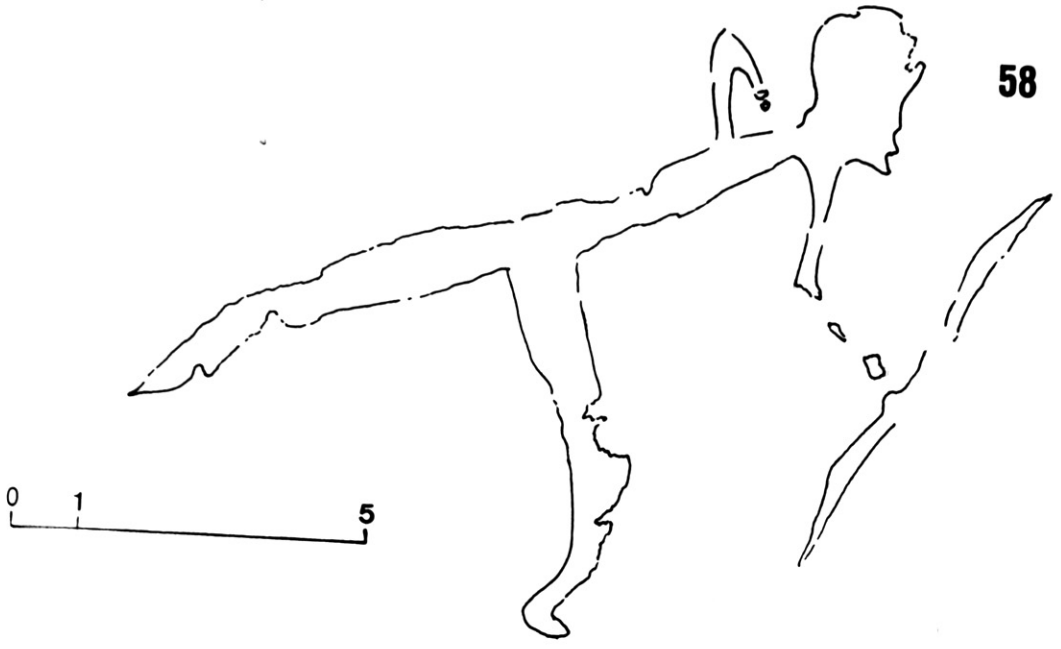

43
44
45
0
5
10

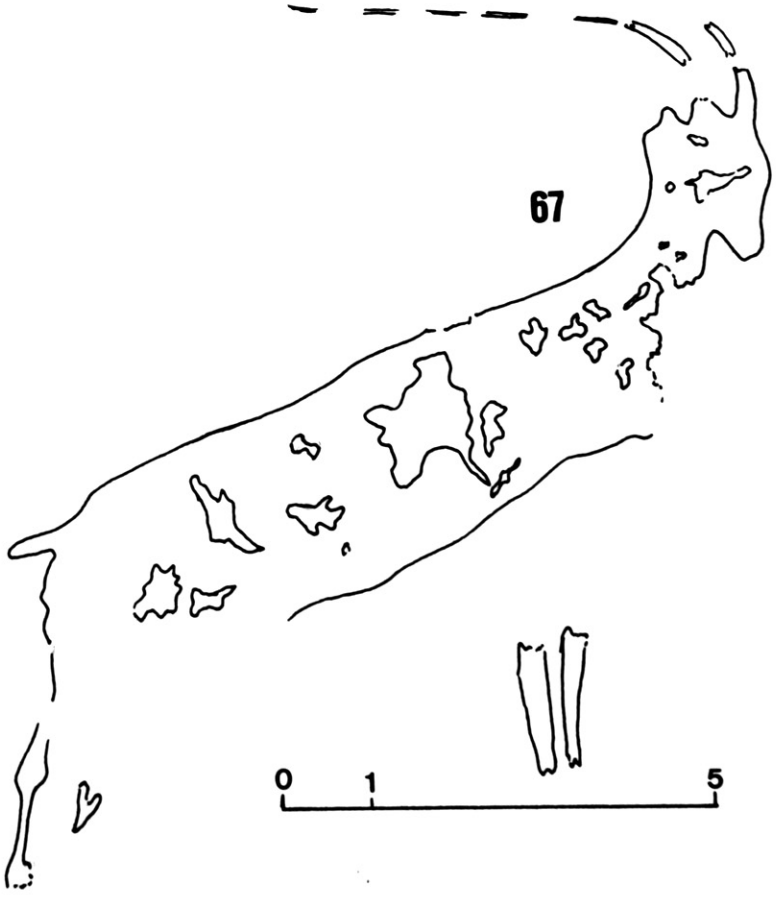
54. CUEVA REMIGIA V

.Nº 77.- ESCENA IV (LAMS. CCIX-CCX)


58


67

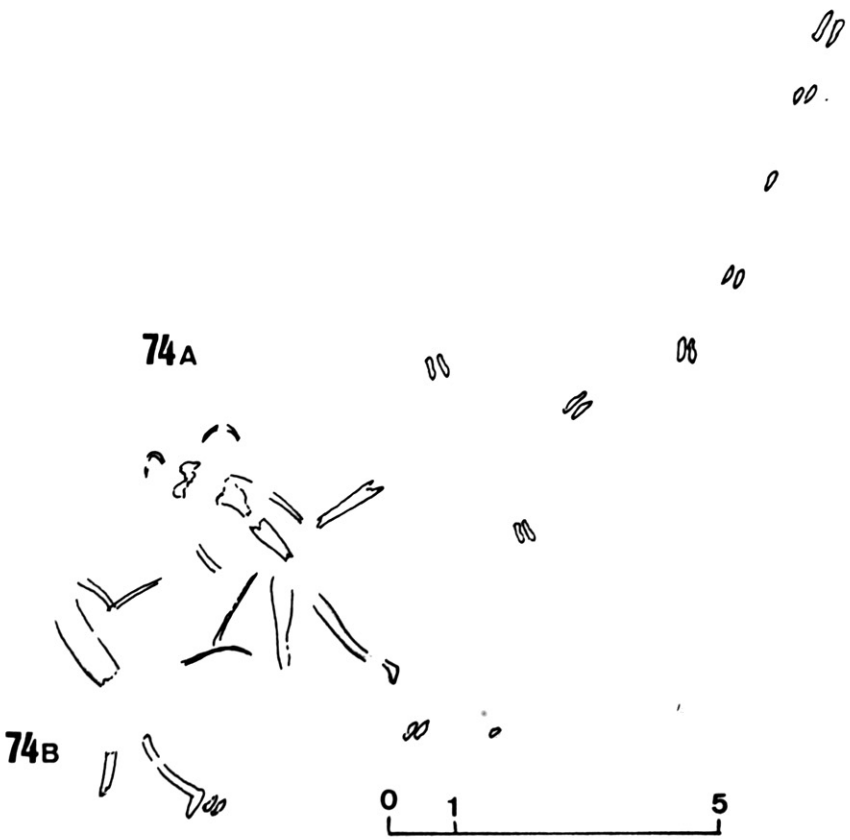

58
0
1
5


67
0
1
5

54. CUEVA REMIGIA V

.Nº 78.- ESCENA V (LAMS. CCXI-CCXII)

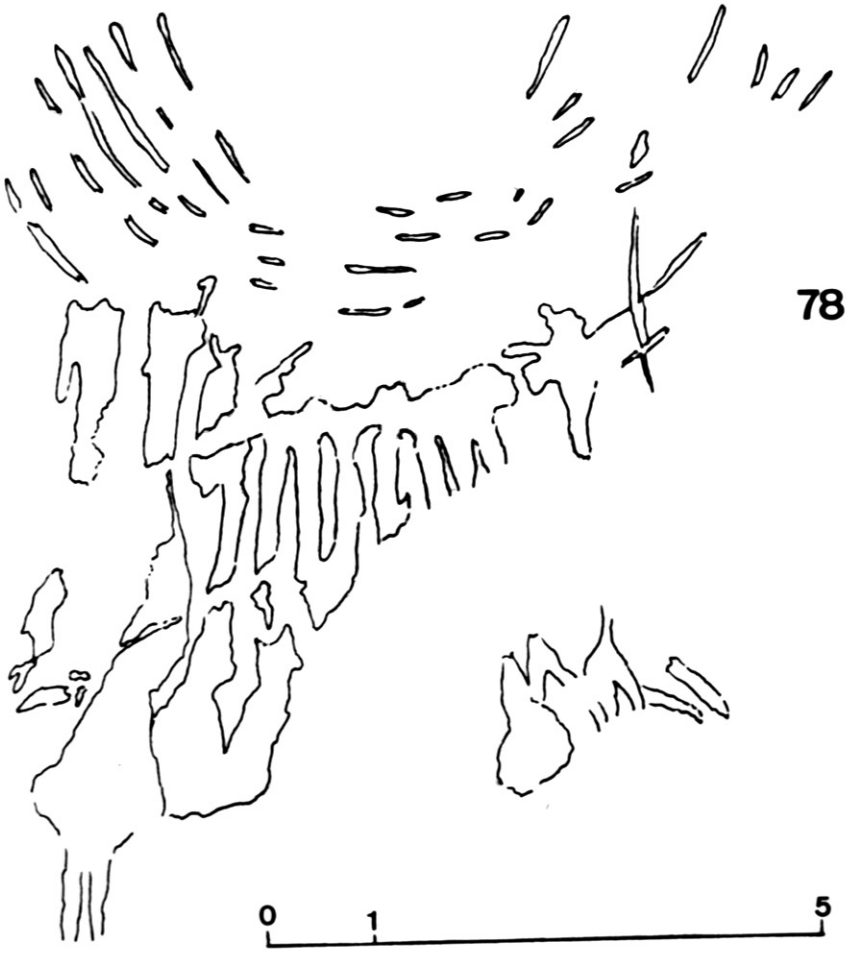

74


74A
74B
0
1
5

54. CUEVA REMIGIA V

.Nº 79.- ESCENA VI (LAMS. CCXIII-CCXIV)

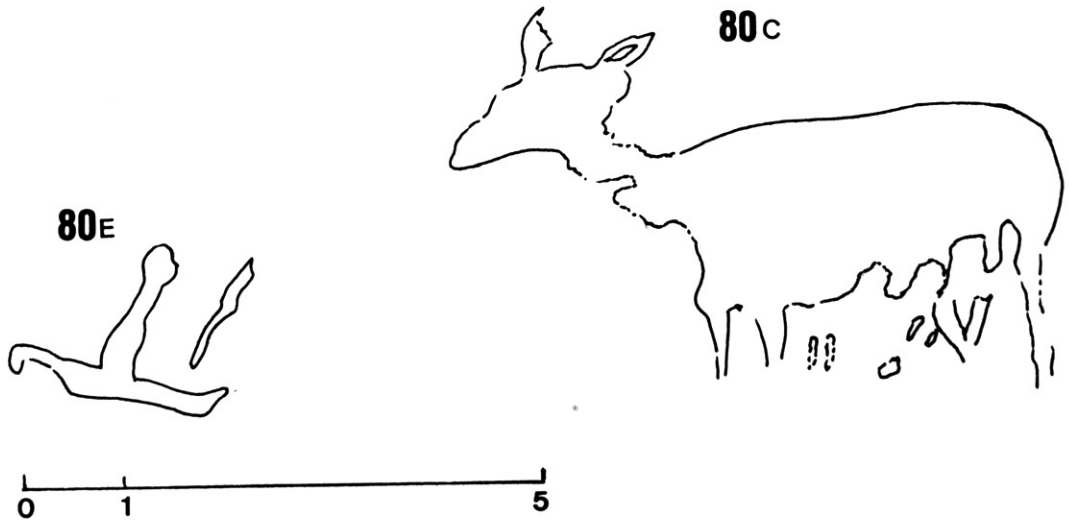



78
0
1
5

54. CUEVA REMIGIA V

.Nº 80.- ESCENA VII (LAMS. CCXV-CCXVI)


80B
80A
80F
80C
80E
80D

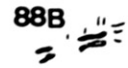

80C
80E
0
1
5

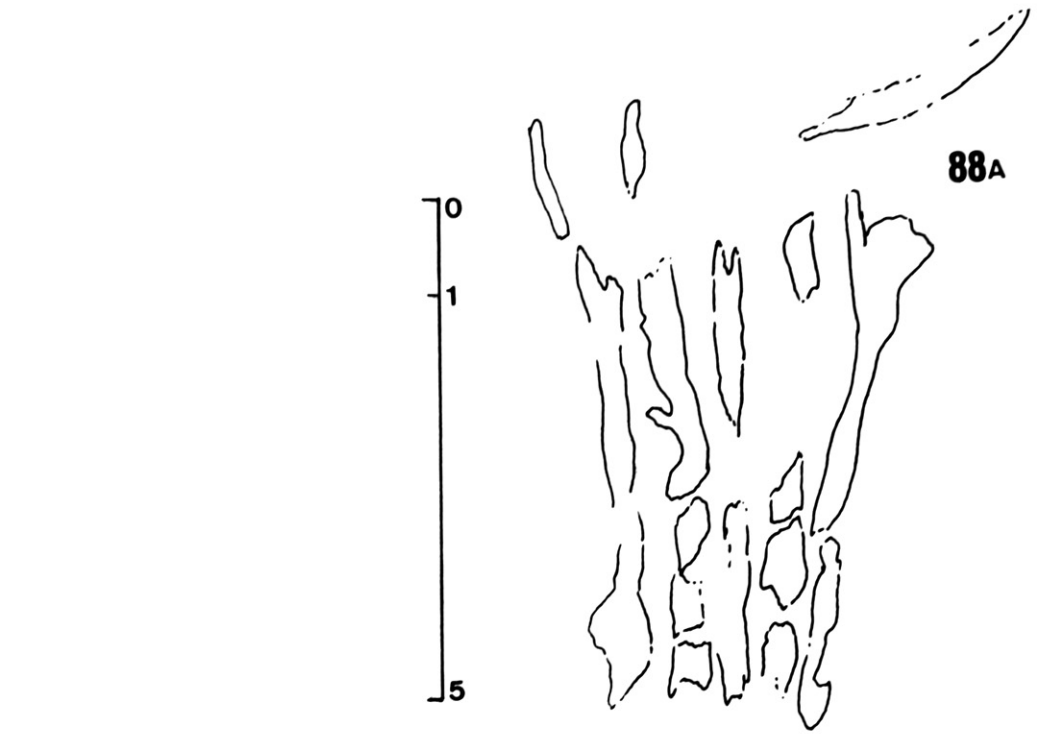
54. CUEVA REMIGIA V

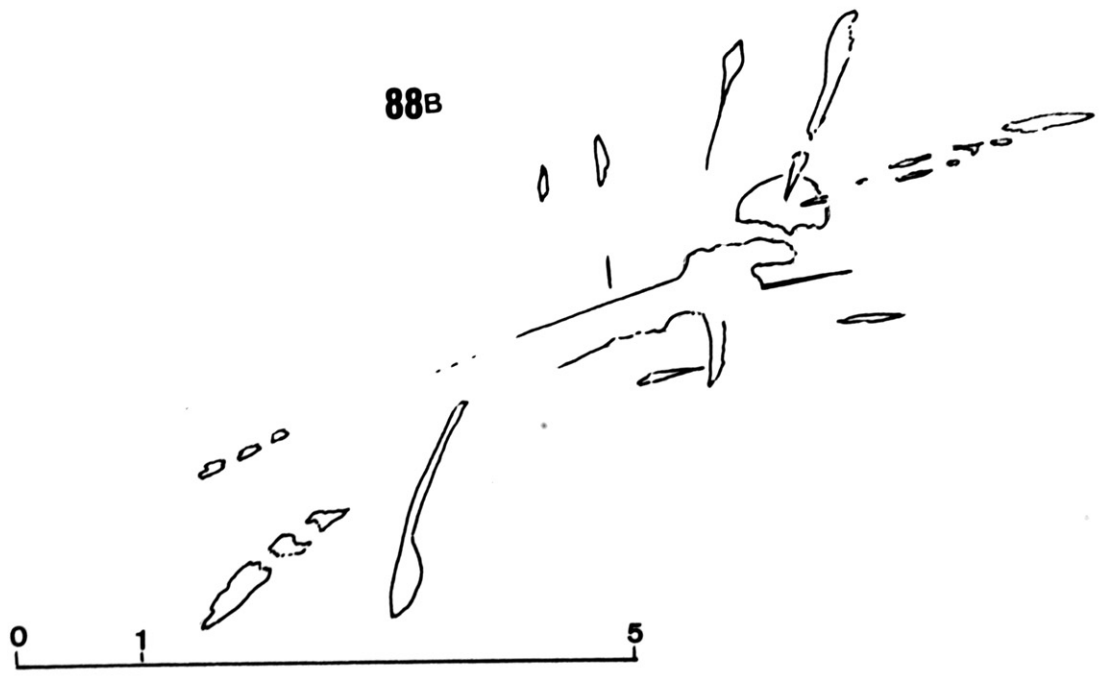
.Nº 81.- ESCENA VIII (LAMS. CCXVII-CCXVIII)

BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA


88A


88B


88A
0
1
5


88B
0
1
5

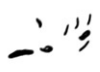
54. CUEVA REMIGIA V

.Nº 82.- ESCENA IX (LAMS. CCXIX-CCXX)

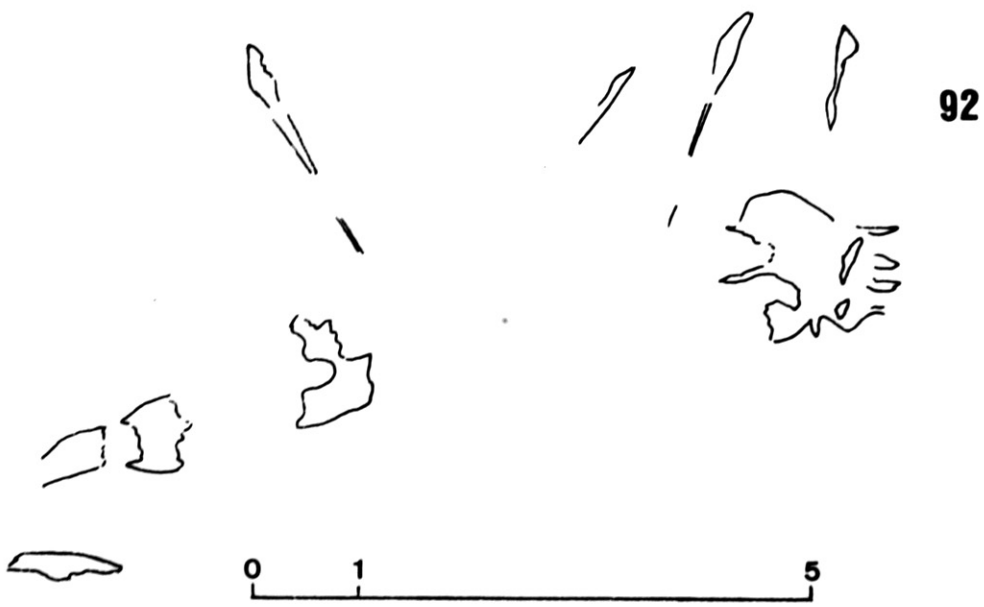


91

92

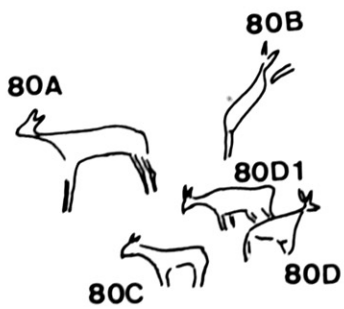


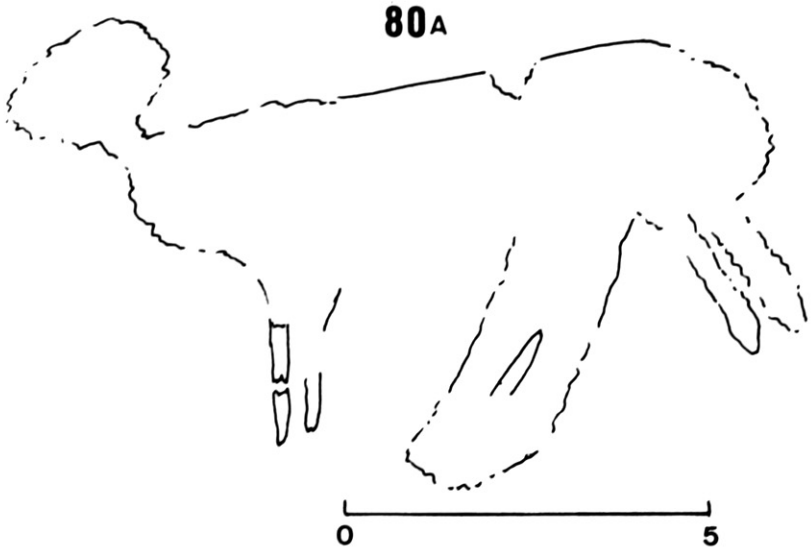

91
0
1
5

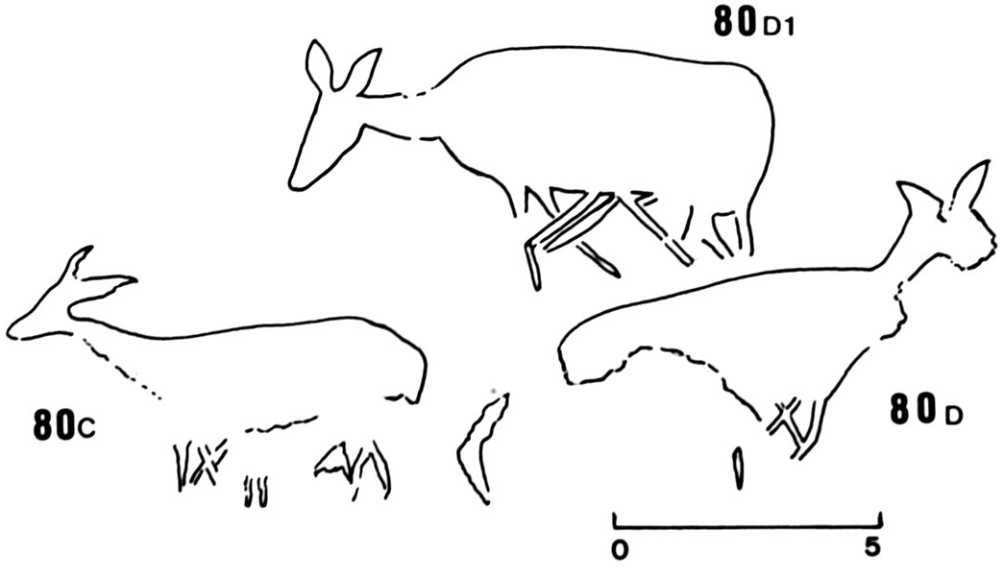

92
0
1
5

54. CUEVA REMIGIA V

.Nº 83.- GRUPO I (LAMS. CCXXI-CCXXII)


80B
80A
80D1
80C
80D


80A
0
5


80D1
80C
80D
0
5

54. CUEVA REMIGIA V

.Nº 84.- GRUPO II (LAMS. CCXXIII-CCXXIV)

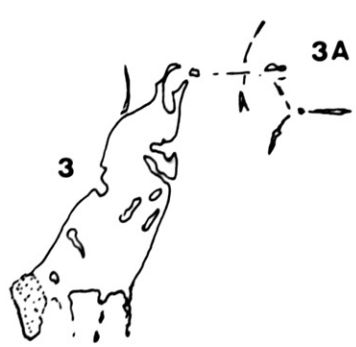
89C

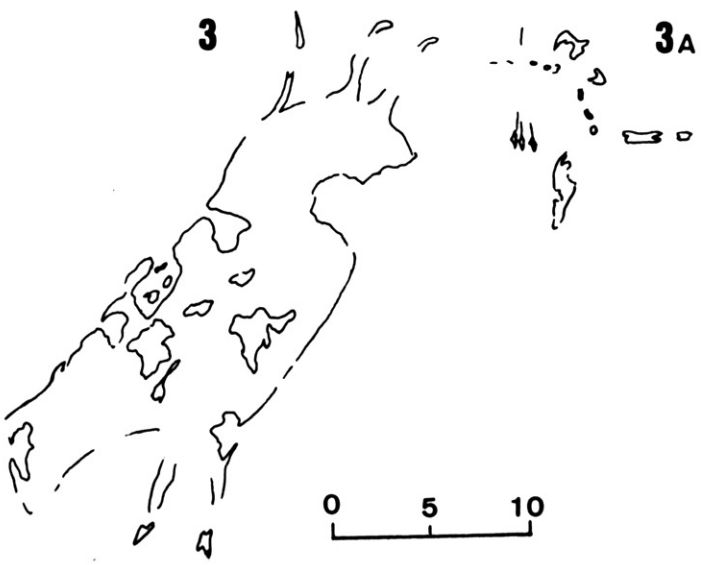
89c



54. CUEVA REMIGIA VI

.Nº 85.- ESCENA I (LAMS. CCXXV-CCXXVI)

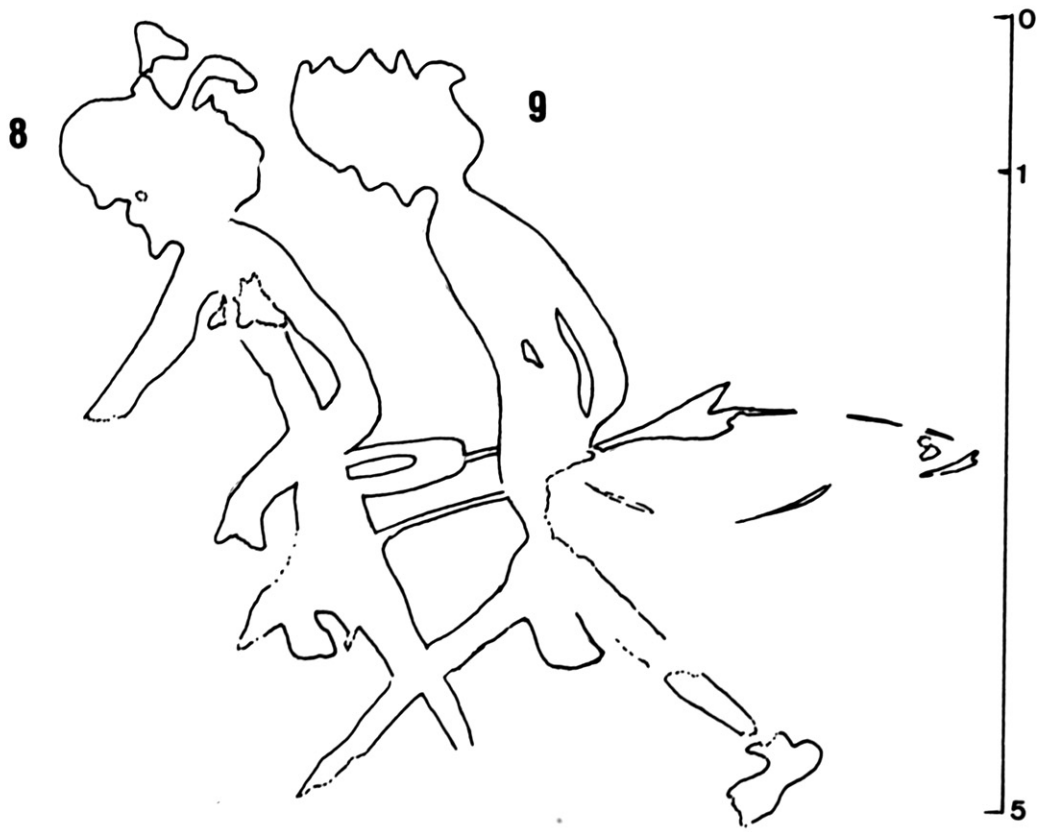

3A
3


3
3A
0
5
10

55. EL CINGLE III

.Nº 86.- GRUPO I (LAMS. CCXXVII-CCXXVIII)


8
9

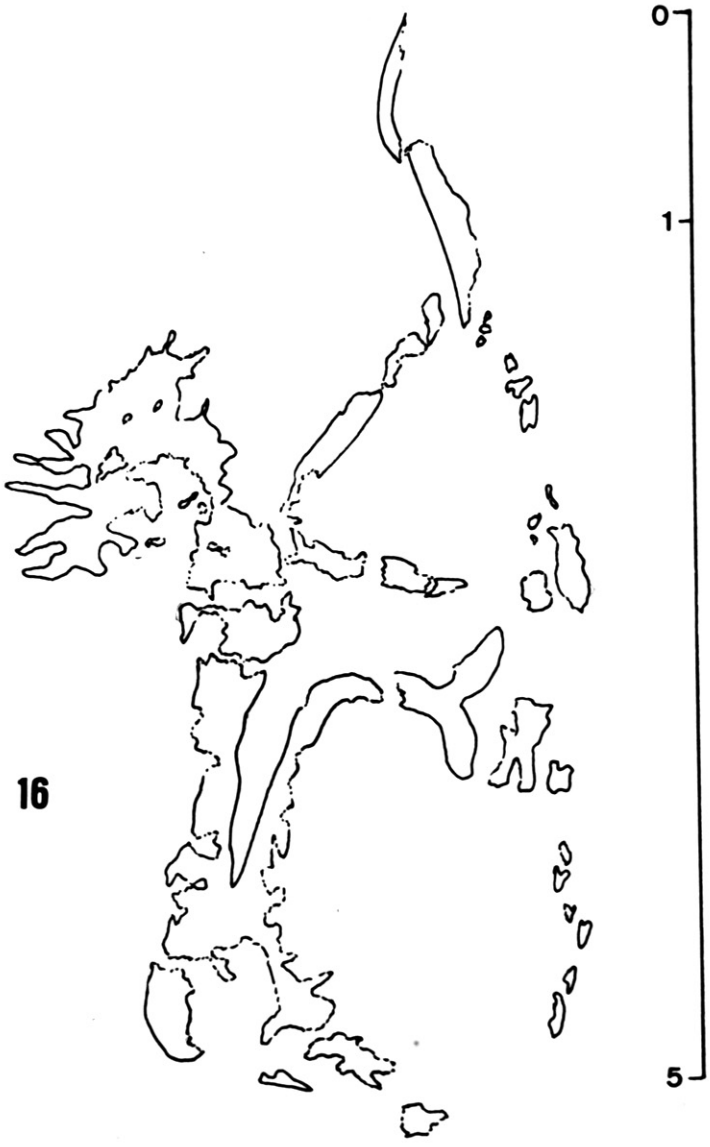

8
9
0
1
5

55. EL CINGLE IV

.Nº 87.- ESCENA I (LAMS. CCXXIX-CCXXX)

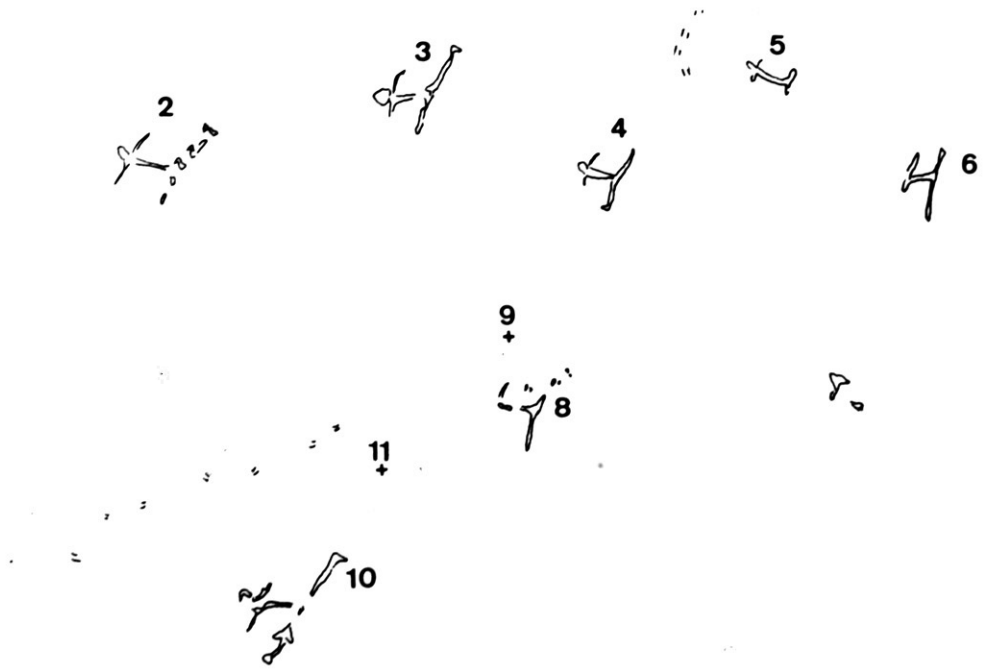
16

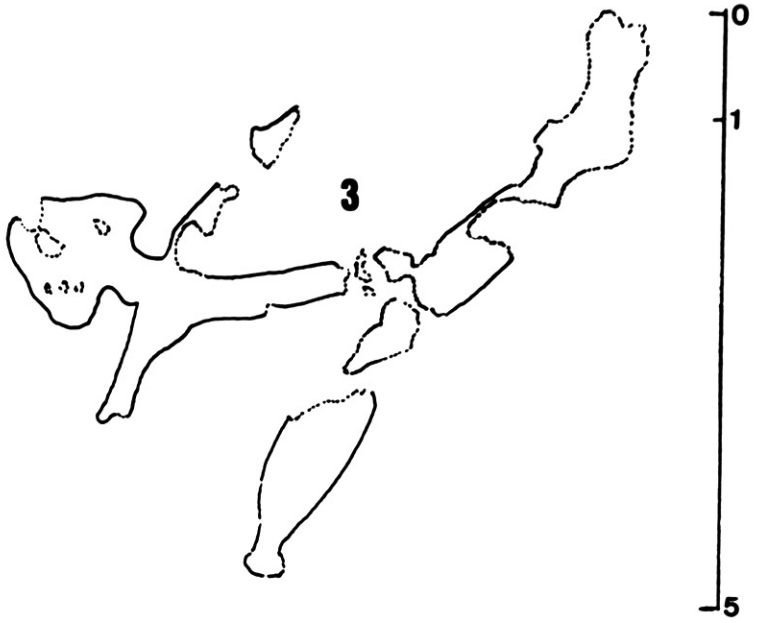


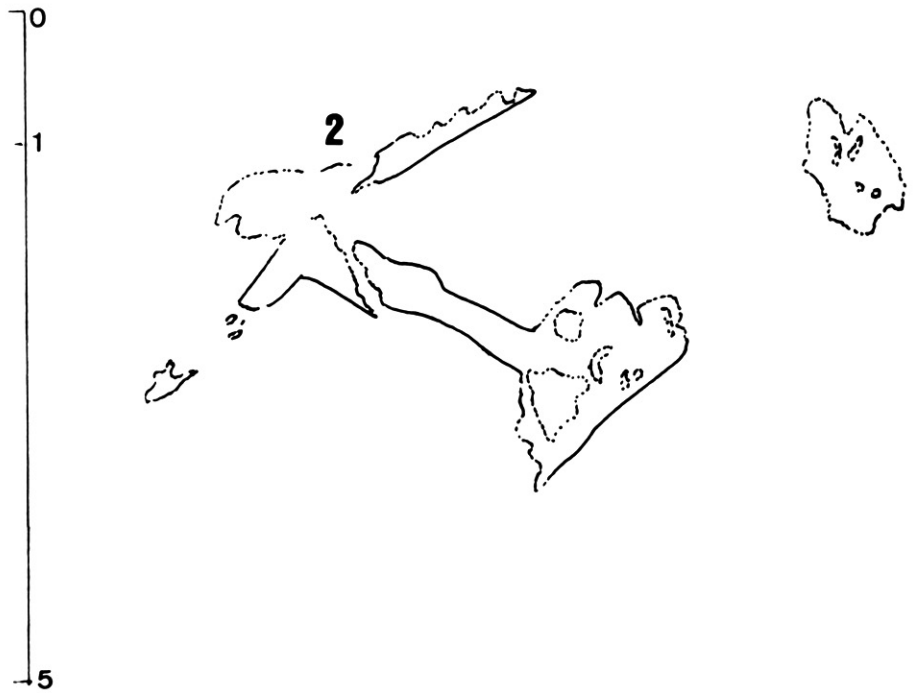

0
1
5
16

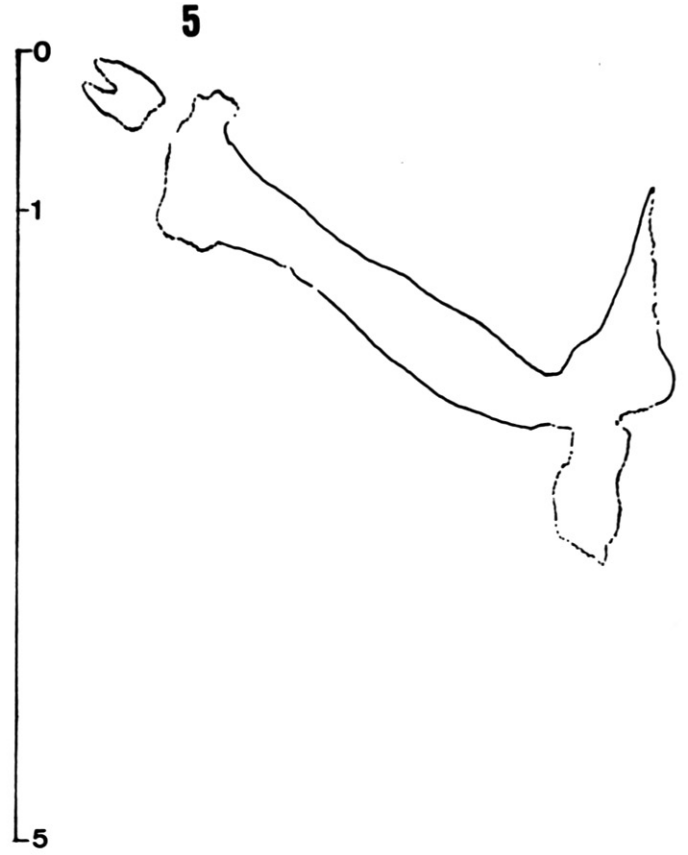
55. EL CINGLE IV

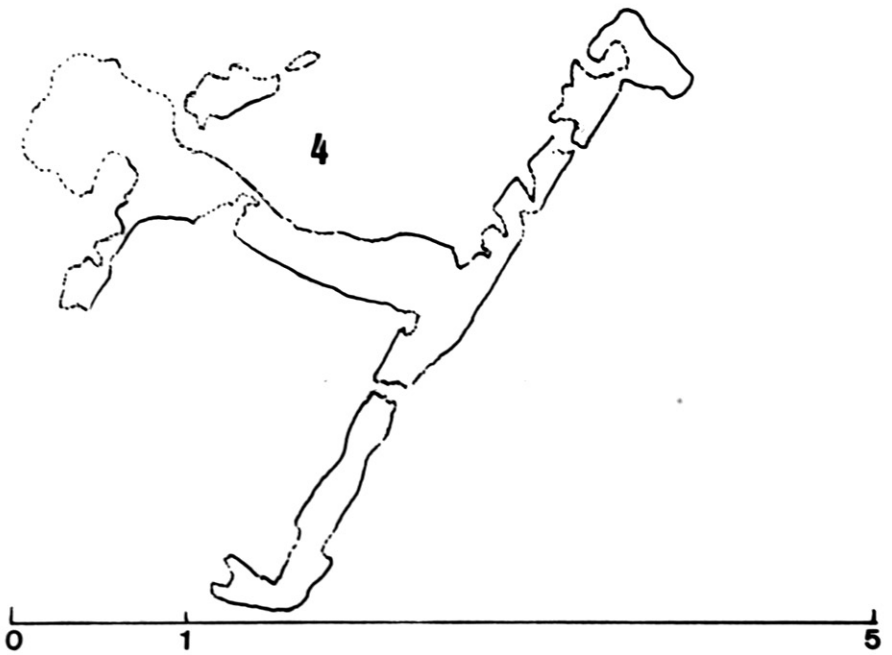
.Nº 88.- GRUPO I (LAMS. CCXXXI-CCXXXV)

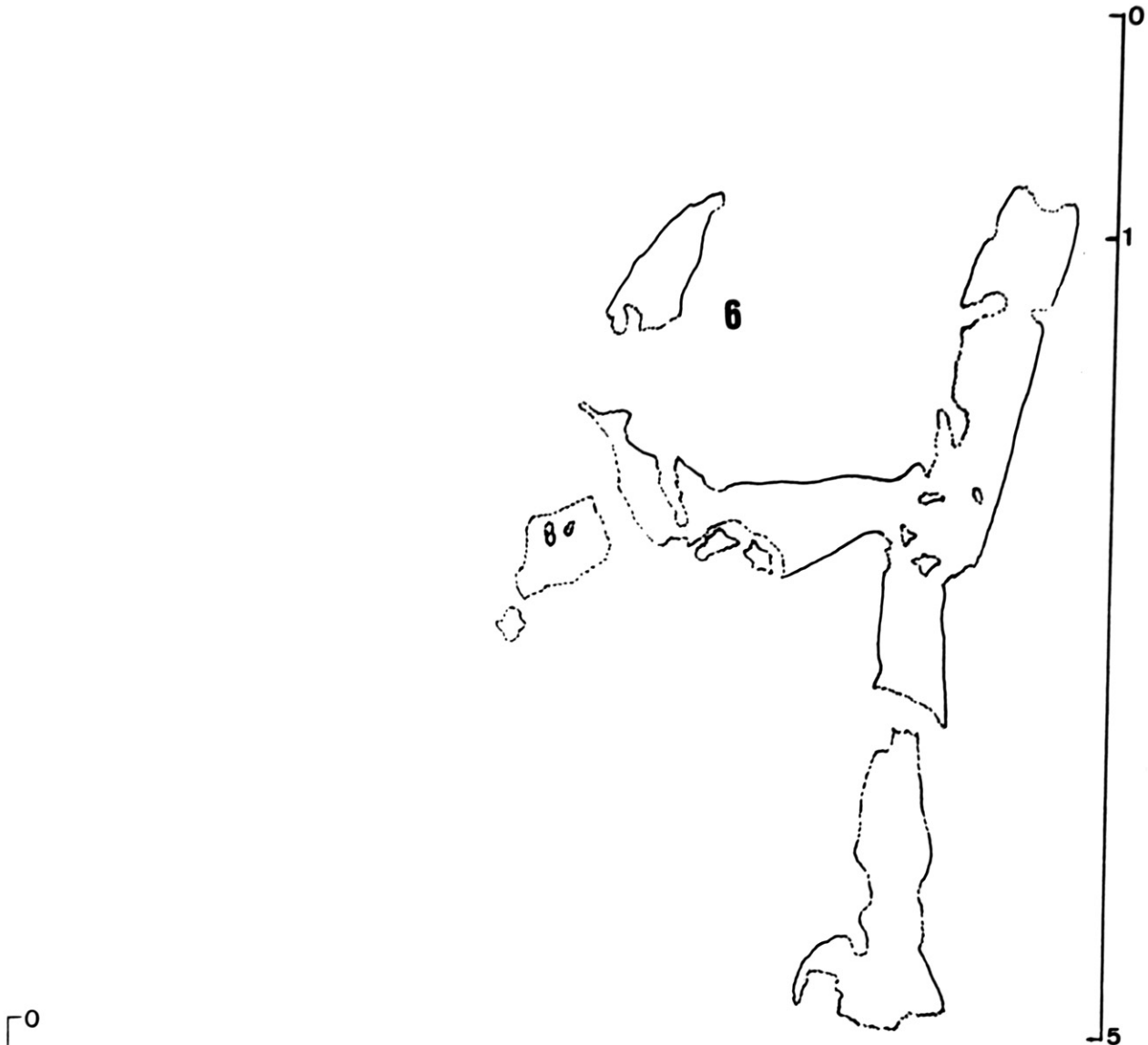

2
3
4
5
6
8
9
10
11

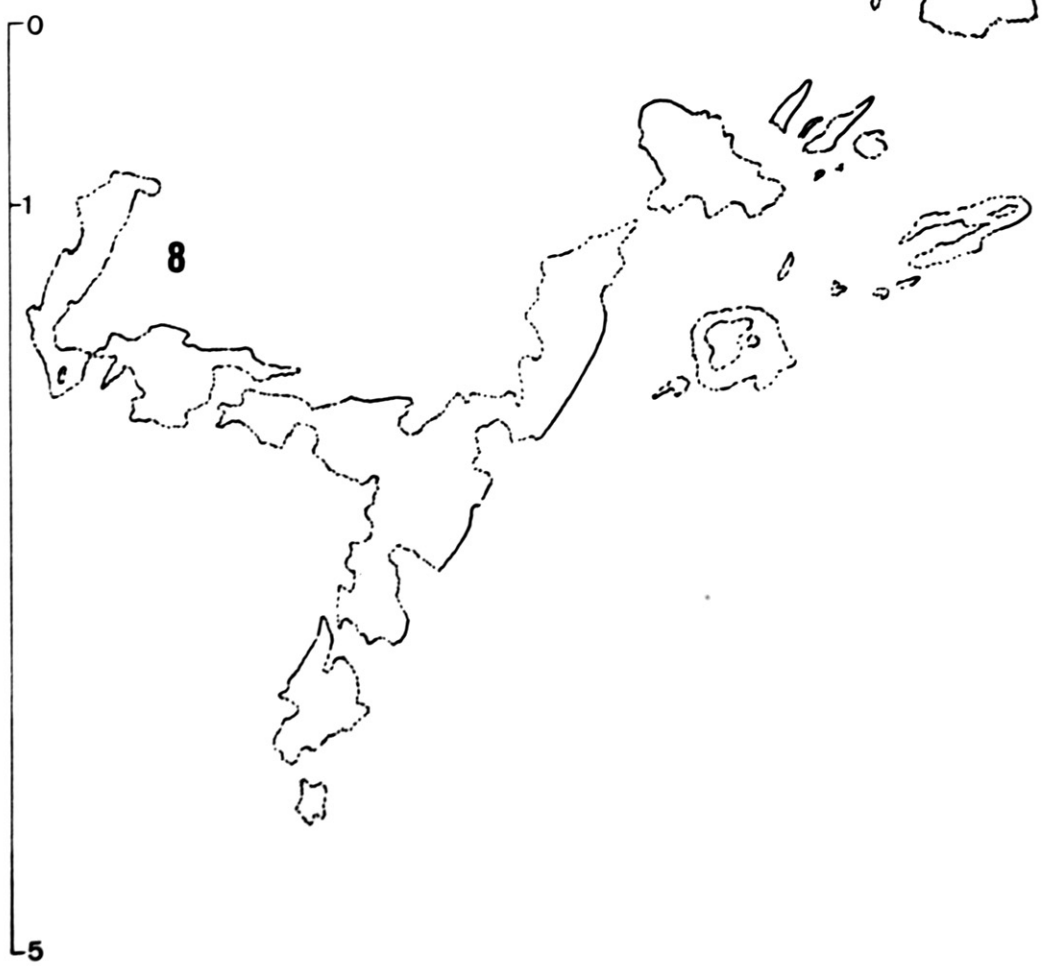

3
0
1
5

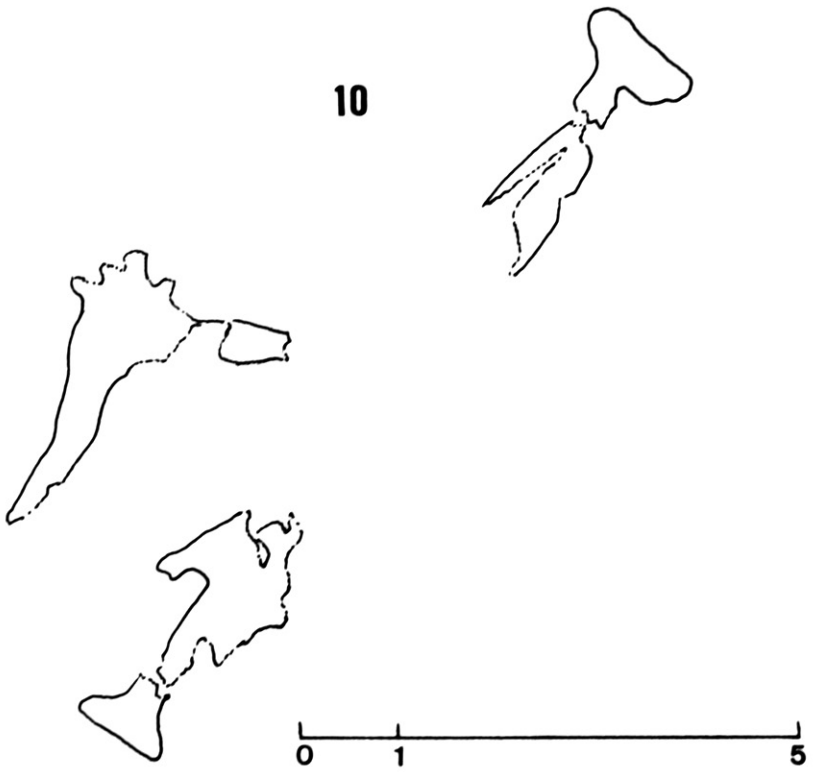

2
0
1
5


5
0
1
5


4
0
1
5


0
1
6
5

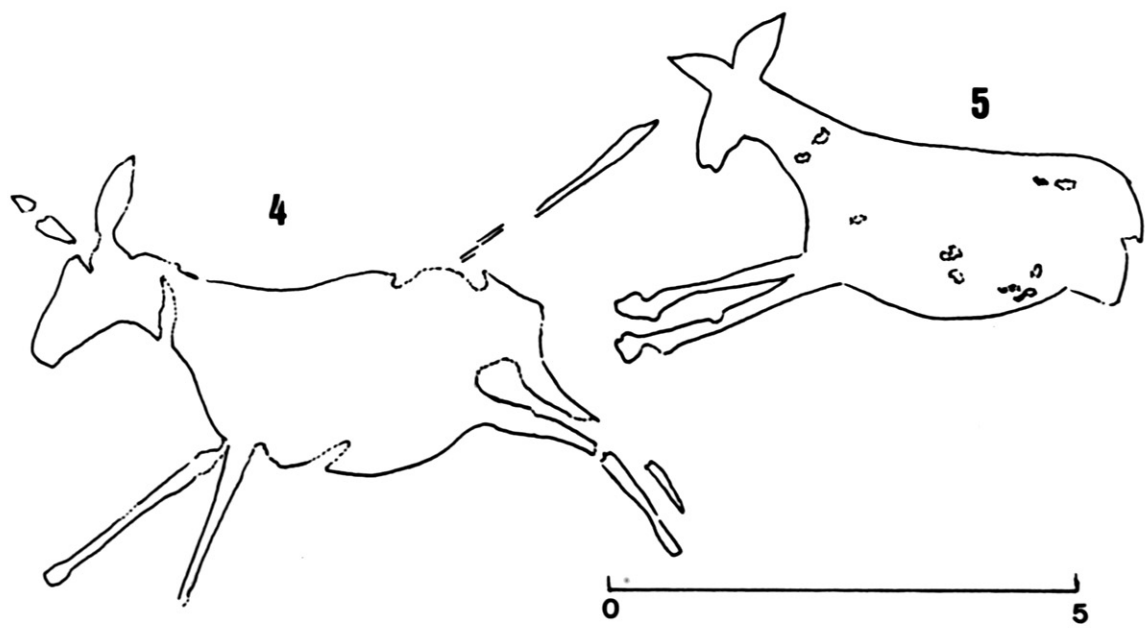

0
1
8
5


10
0
1
5

55. EL CINGLE V

.Nº 89.- GRUPO I (LAMS. CCXXXVI-CCXXXVII)

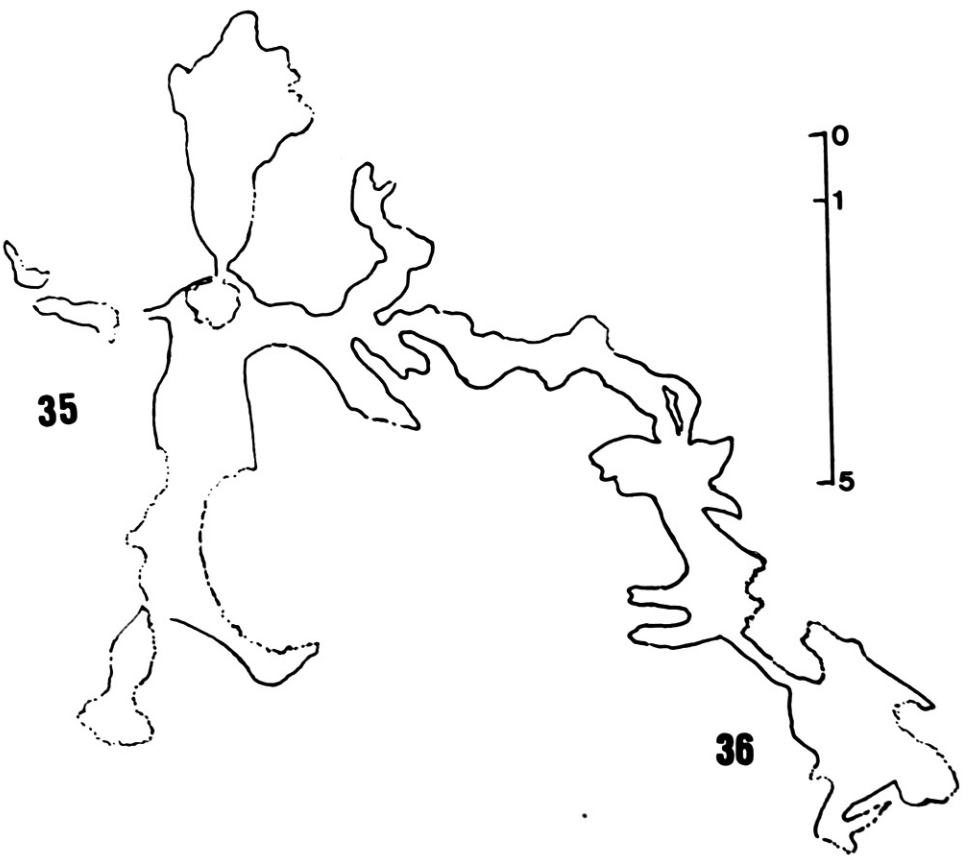

4
5


4
5
0
5

55. EL CINGLE VI

.Nº 90.- ESCENA I (CCXXXVIII-CCXXXIX)

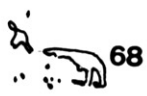

35
36

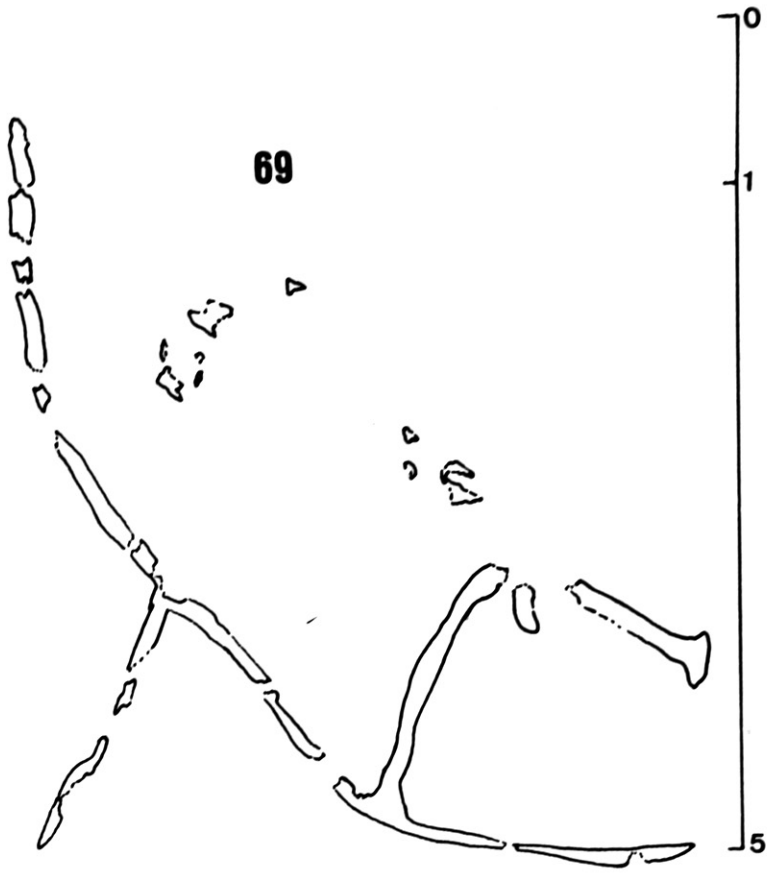

0
1
5
35
36

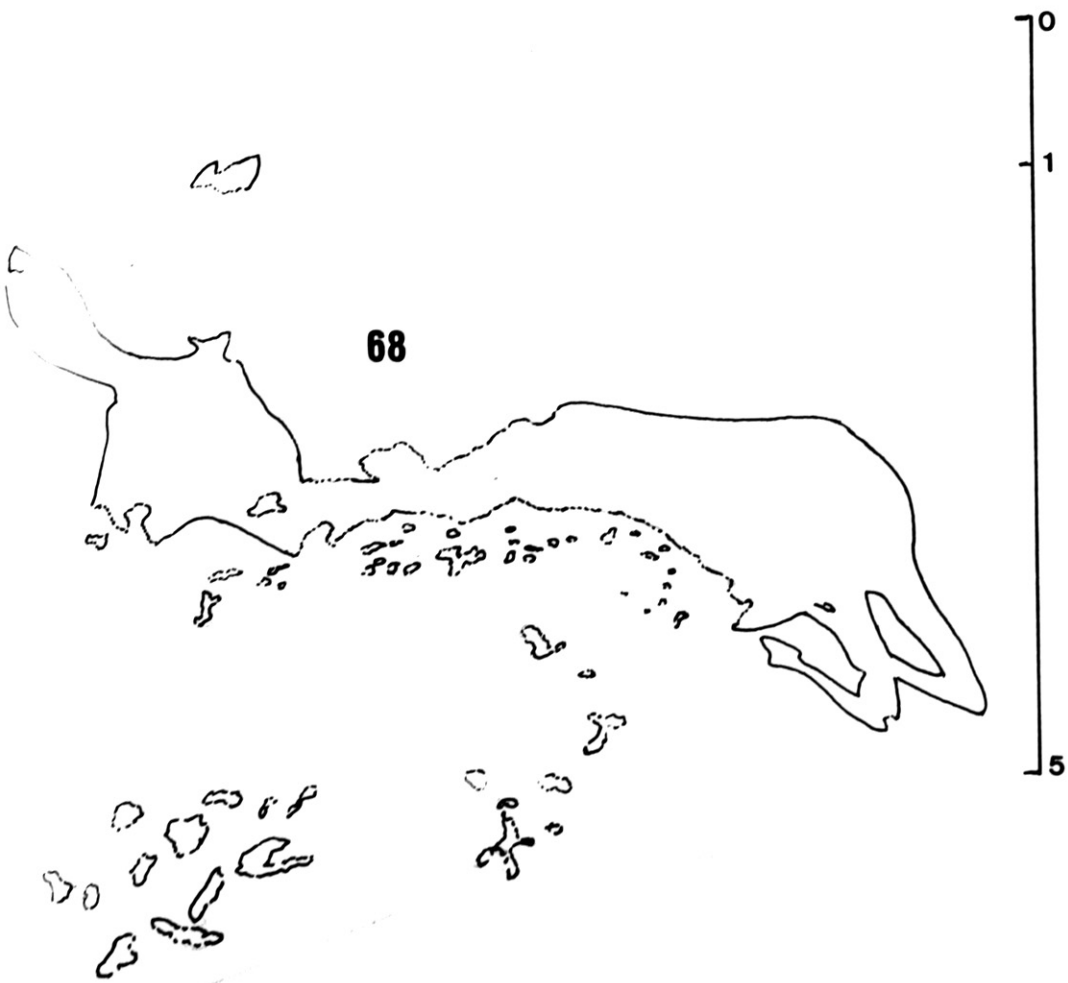
55. EL CINGLE VI

.Nº 91.- ESCENA II (LAMS. CCXL-CCXLI)


69


68


69
0
1
5

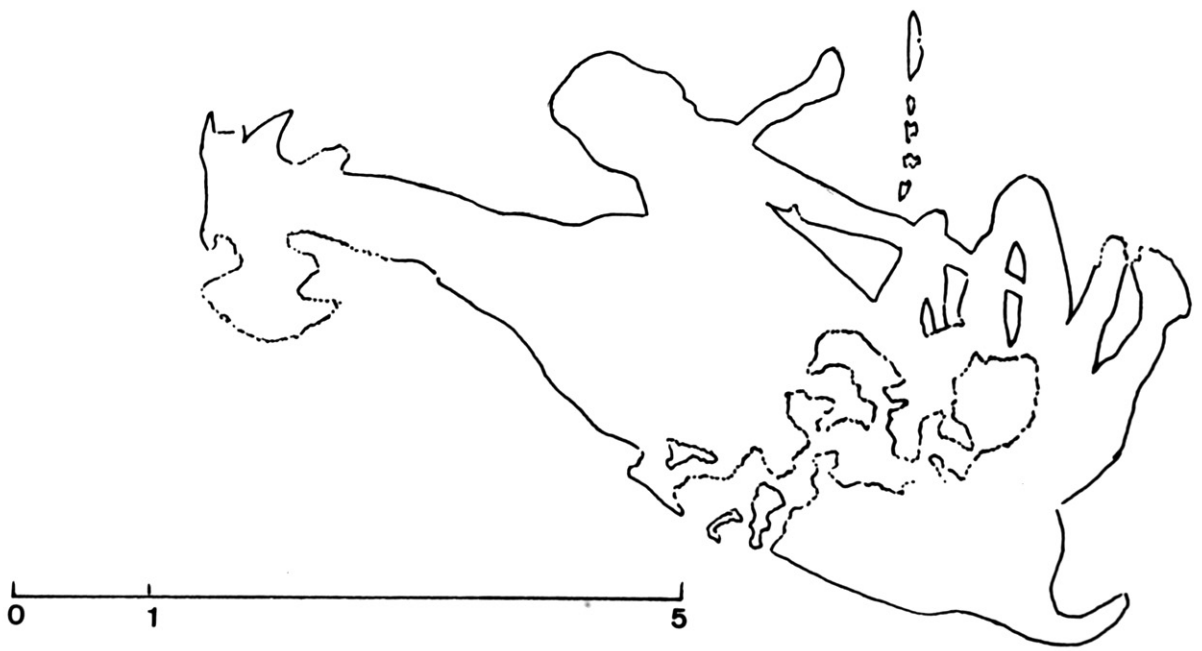

68
0
1
5

55. EL CINGLE VI

.Nº 92.- ESCENA III (LAMS. CCXLII-CCXLIII)



20



55. EL CINGLE VI

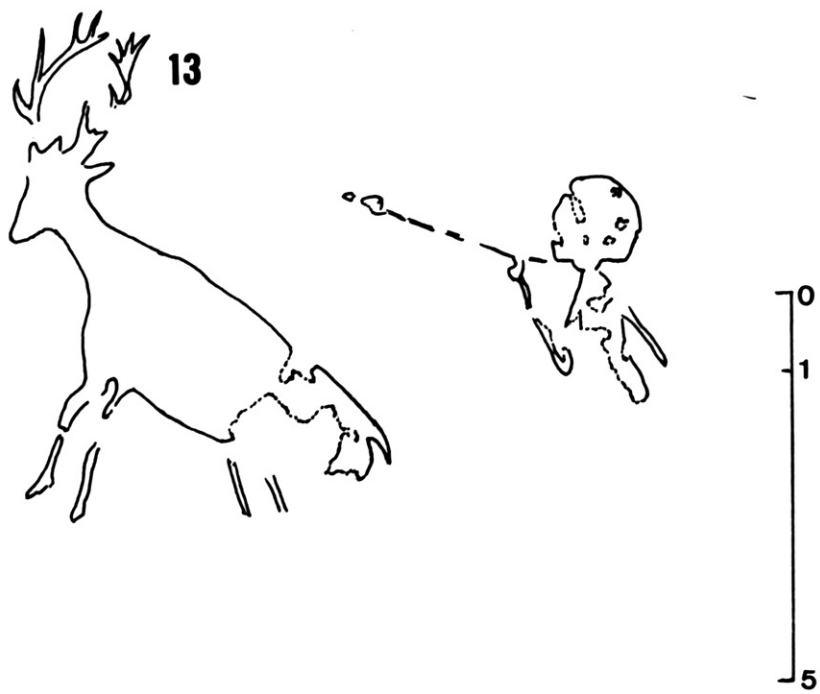
.Nº 93.- ESCENA IV (LAMS. CCXLIV-CCXLV)

13



14




13
0
1
5

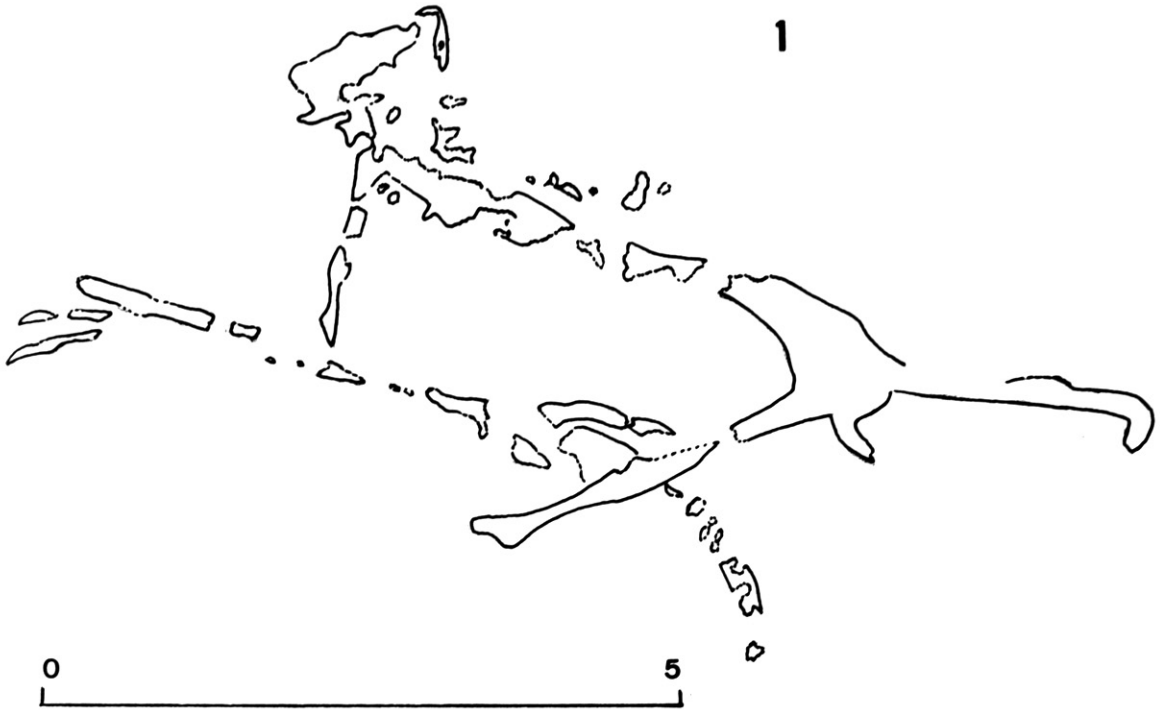

14

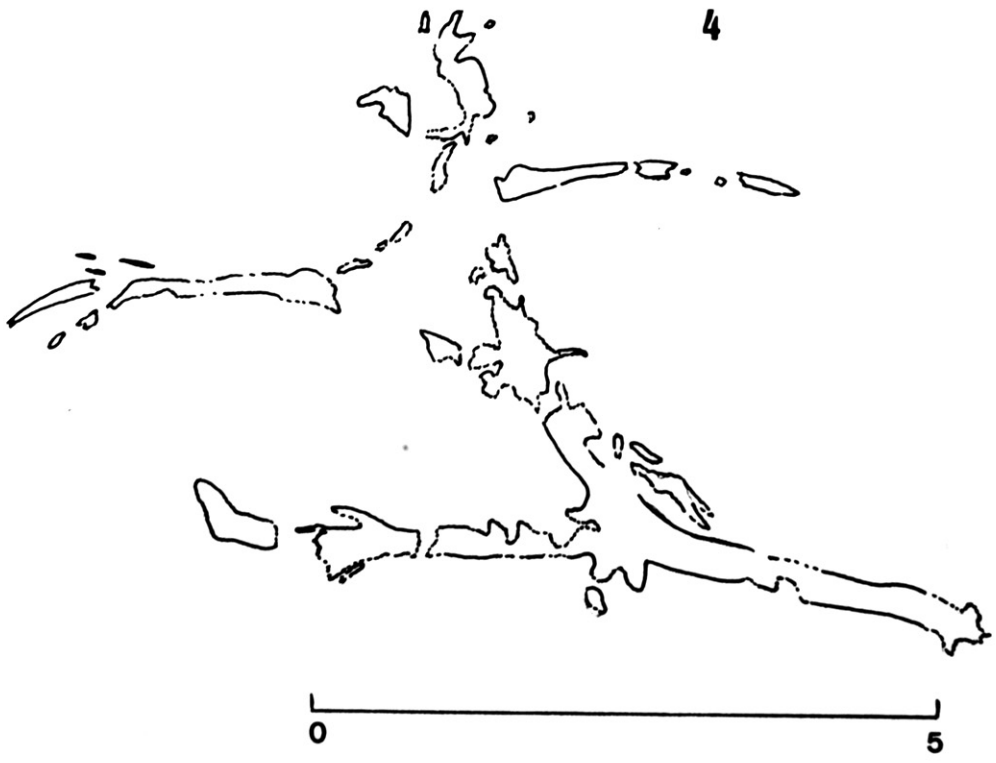
55. EL CINGLE VI

.Nº 94.- GRUPO I (LAMS. CCXLVI-CCXLVII)


1


4

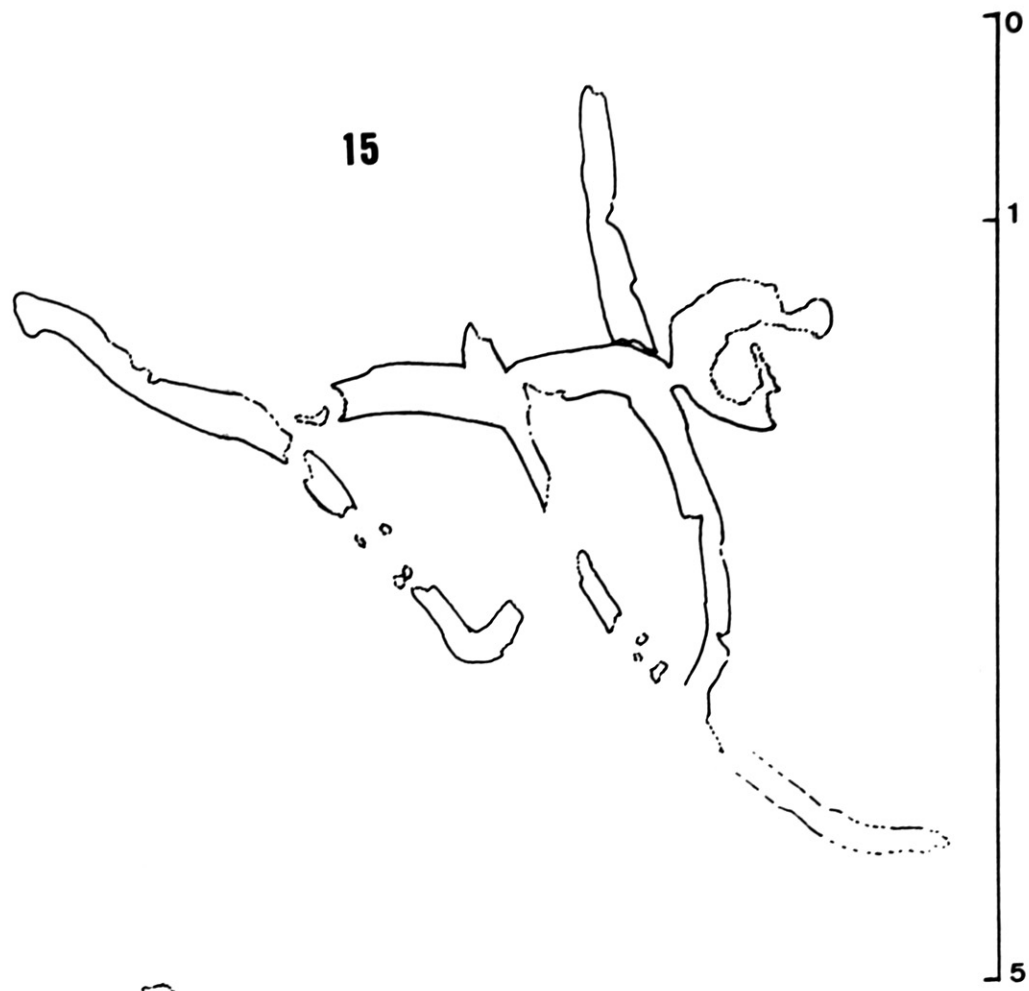

1
0
5

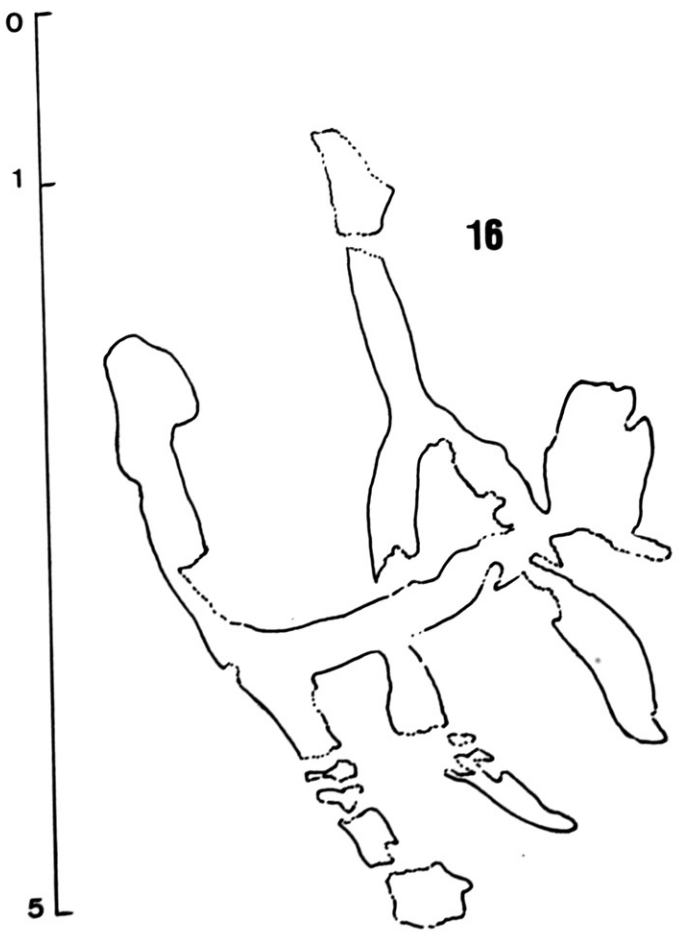

4
0
5

55. EL CINGLE VI

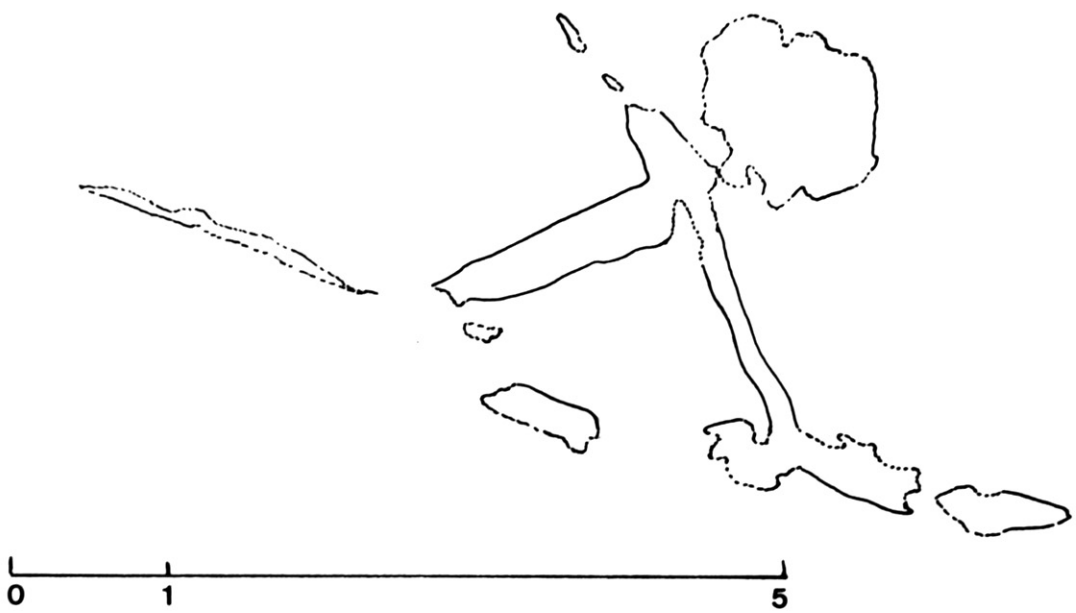
.Nº 95.- GRUPO II (LAMS. CCXLVIII-CCL)


15
16
23


15
0
1
5


16
0
1
5

23



55. EL CINGLE VIII

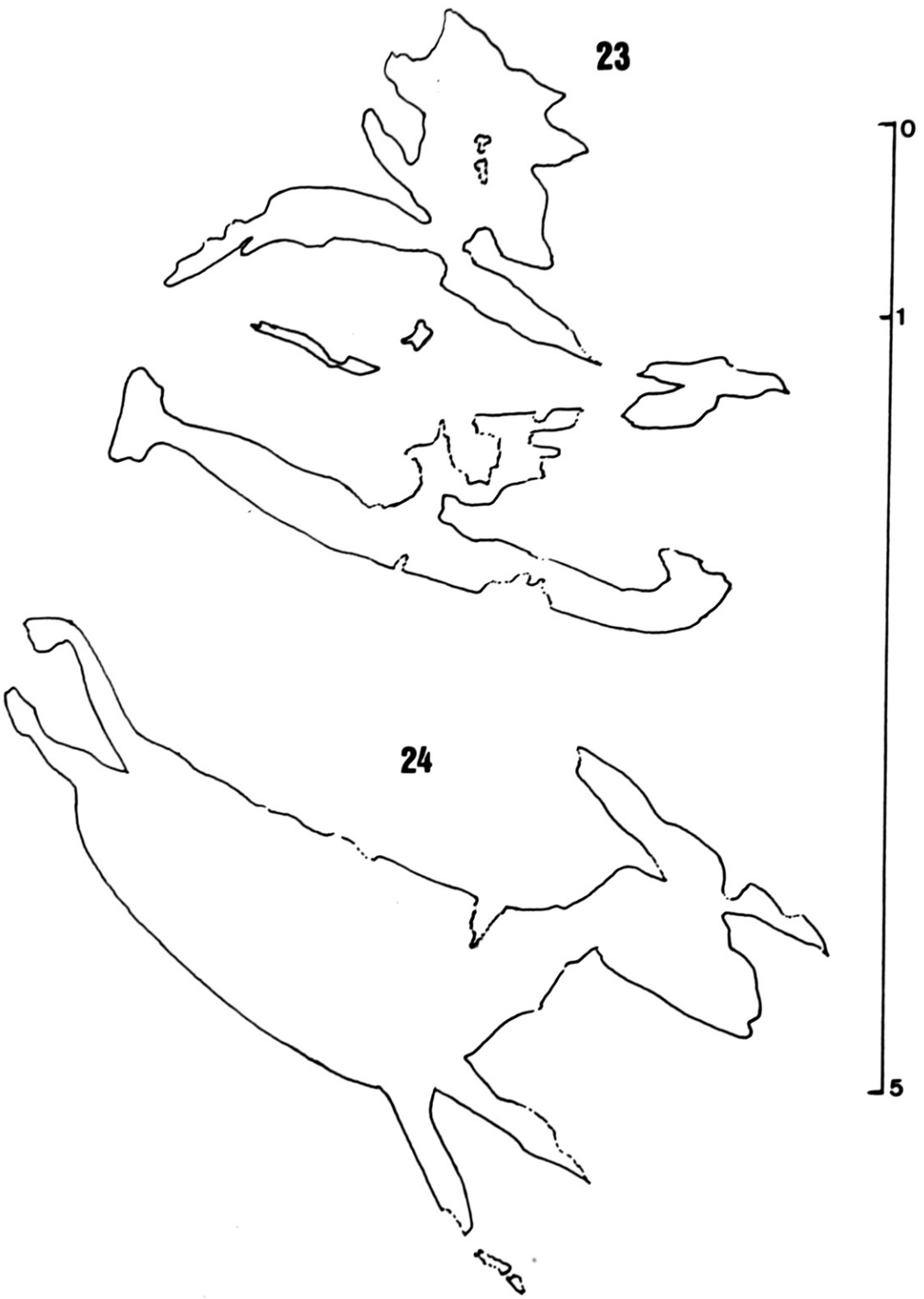
.Nº 96.- ESCENA I (LAMS. CCLI-CCLII

23



24



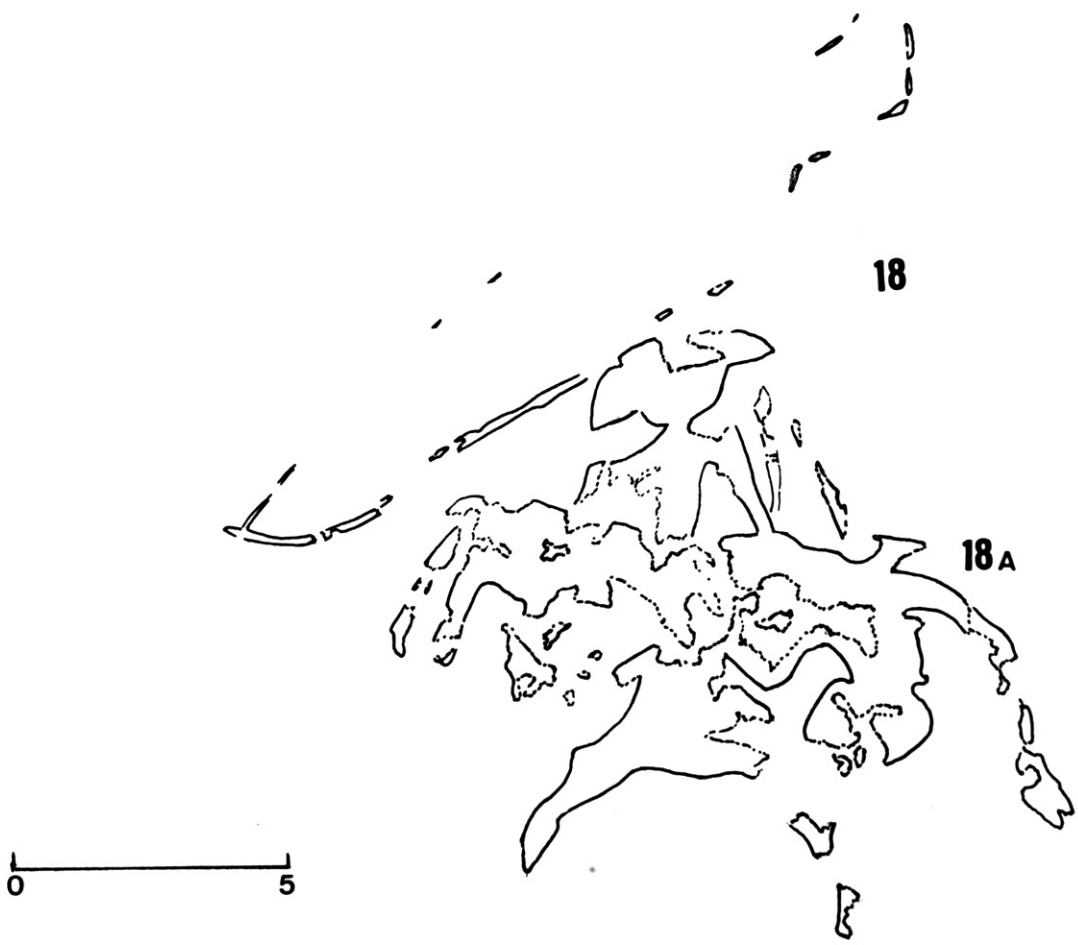

23
24
0
1
5

55. EL CINGLE VIII

.Nº 97.- ESCENA II (LAMS. CCLIII-CCLIV)



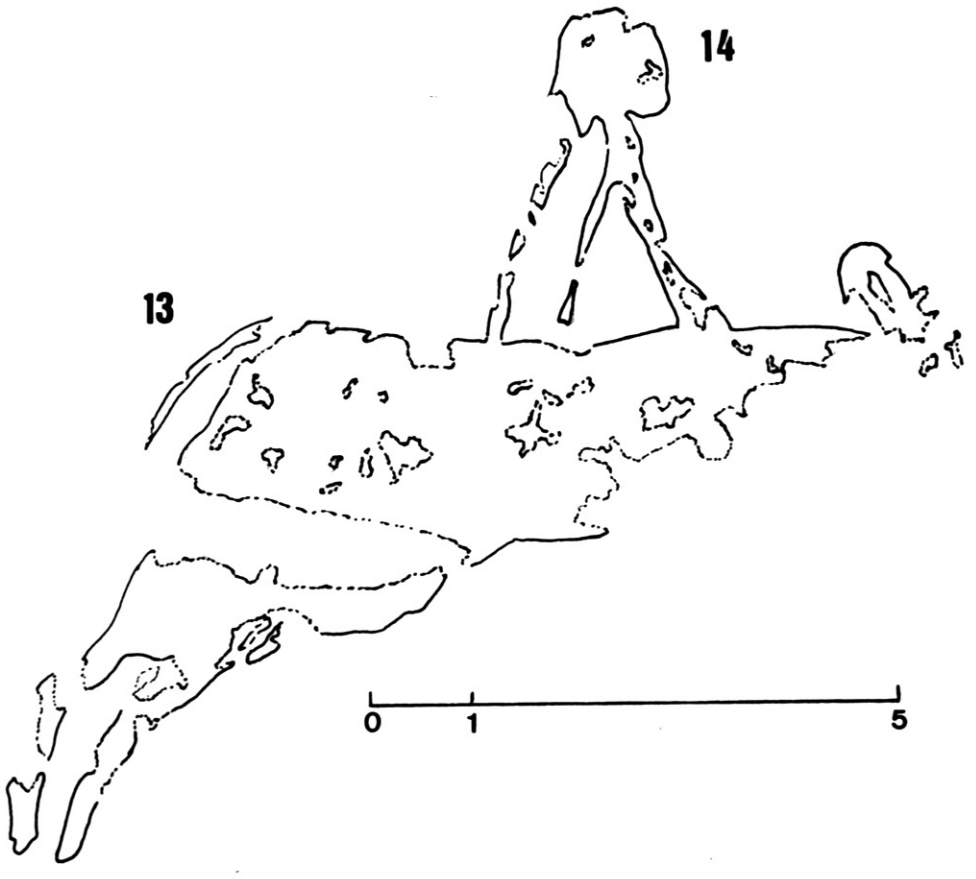
18


18
18A
0
5

55. EL CINGLE VIII

.Nº 98.- ESCENA III (LAMS. CCLV-CCLVI)


14
13

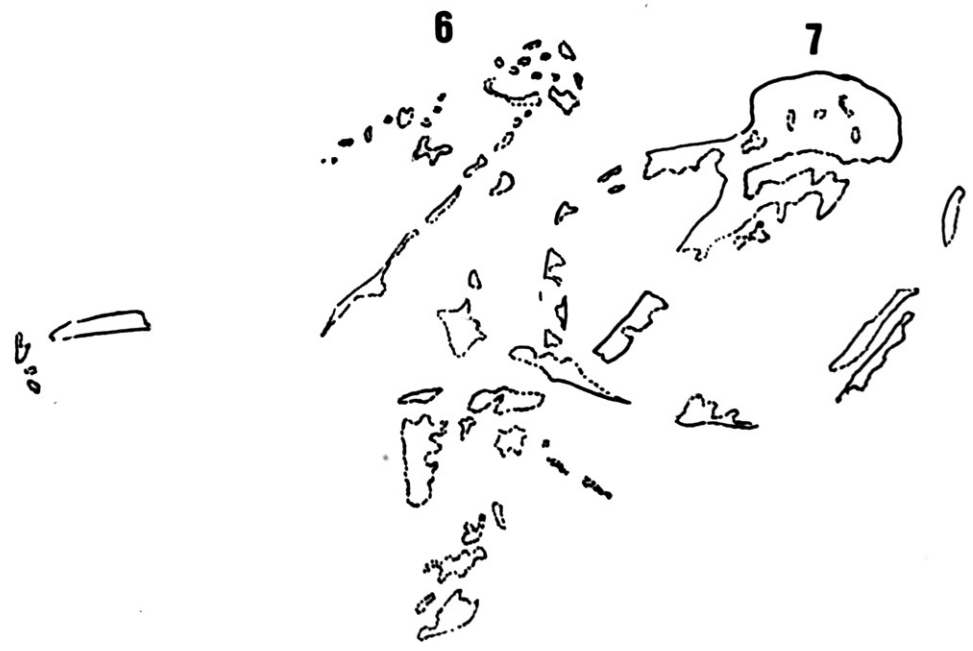

14
13
0
1
5

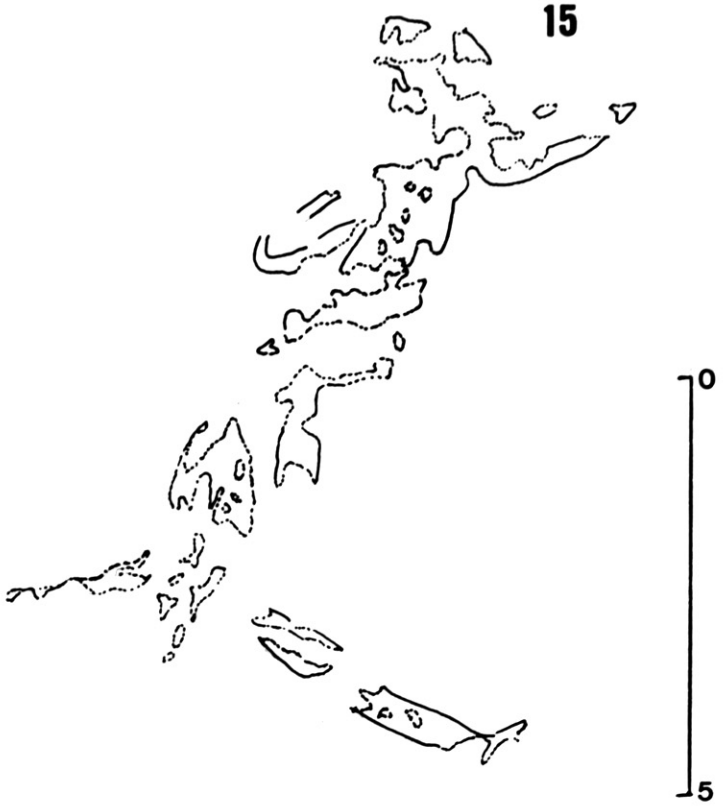
55. EL CINGLE IX

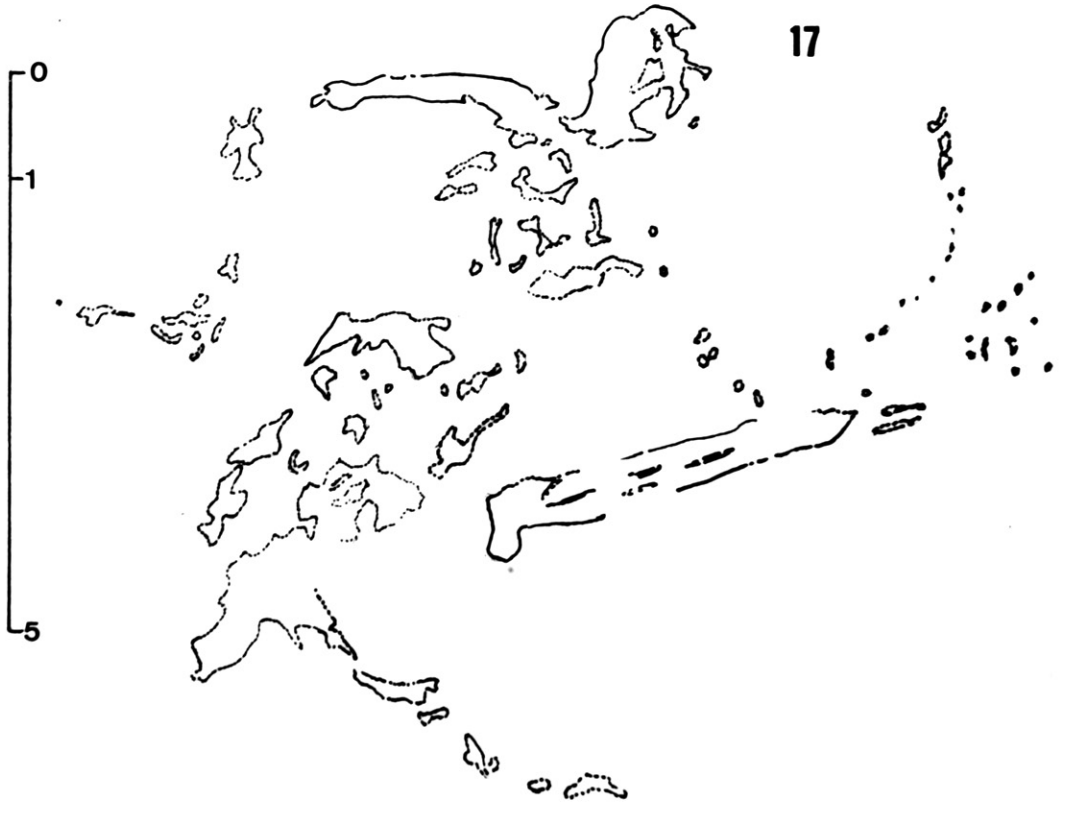
.Nº 99.- ESCENA I (LAMS. CCLVII-CCLXII)

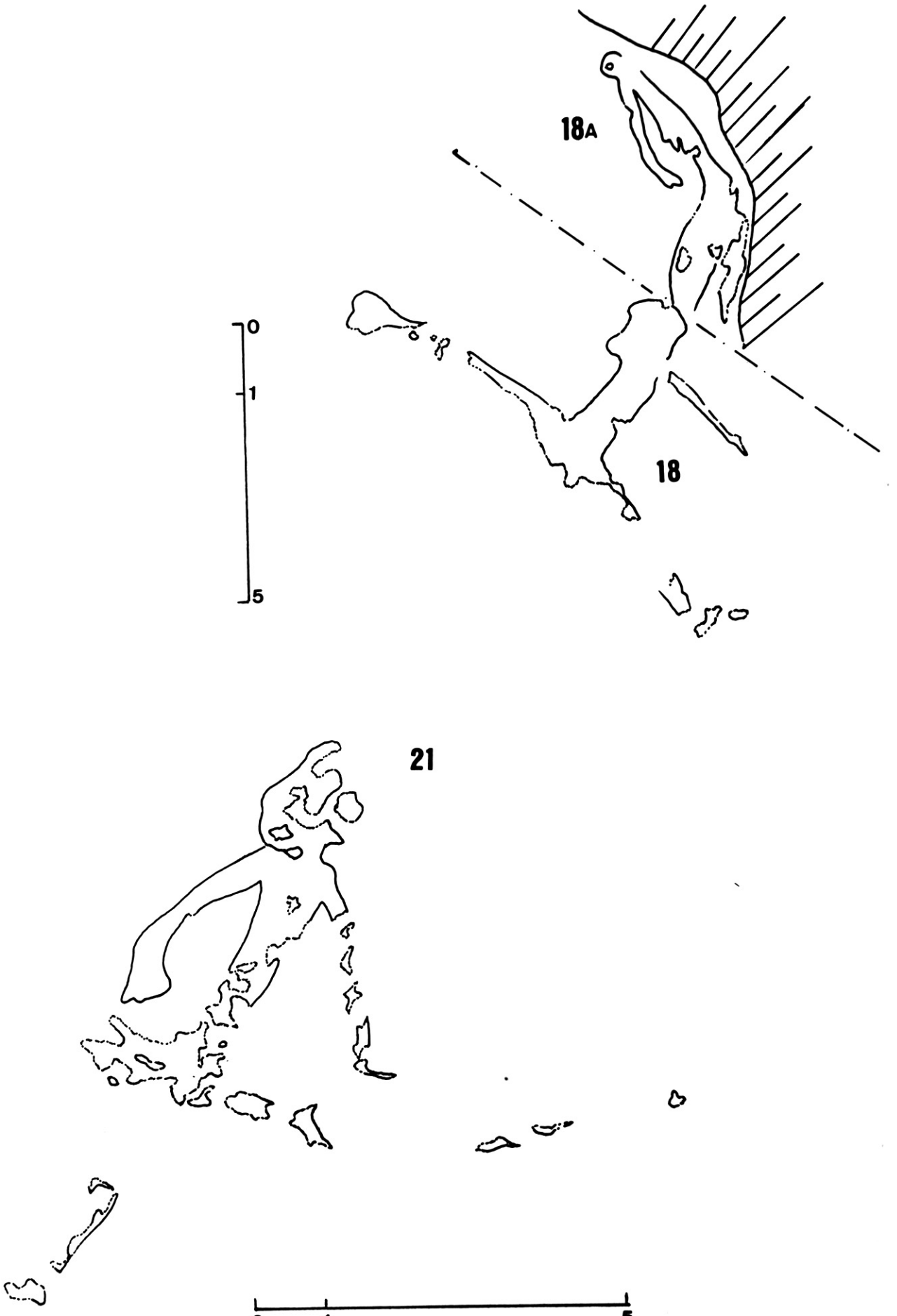

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
13
14
15
16
17
18
20
21
22
23
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
39
40
41
42
43
45
46
47


1
2
3
4
5
0
5

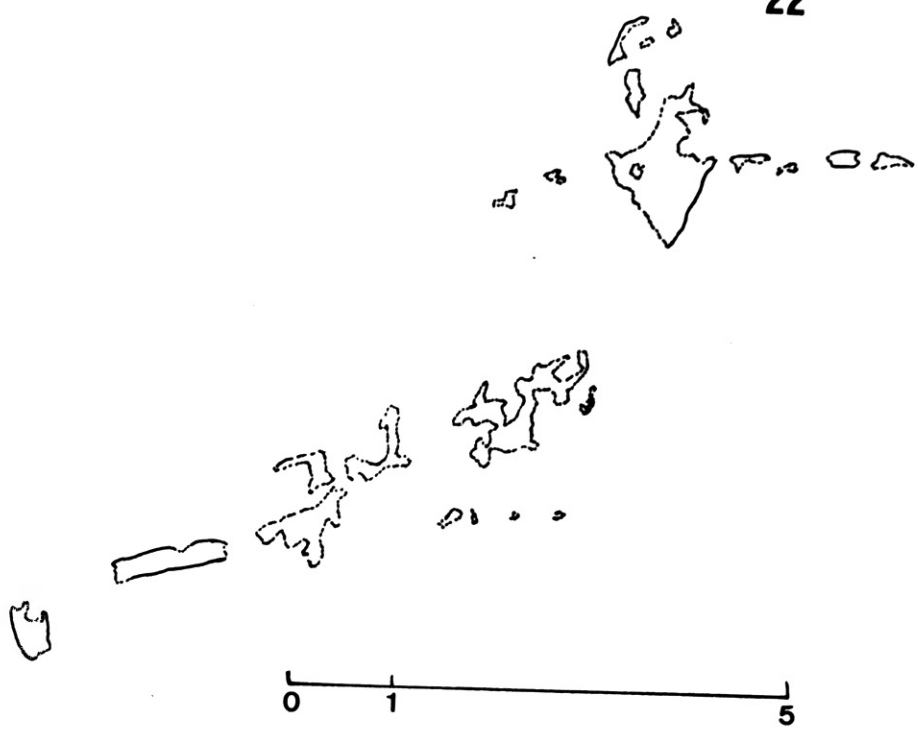

6
7
0
5


15
0
5

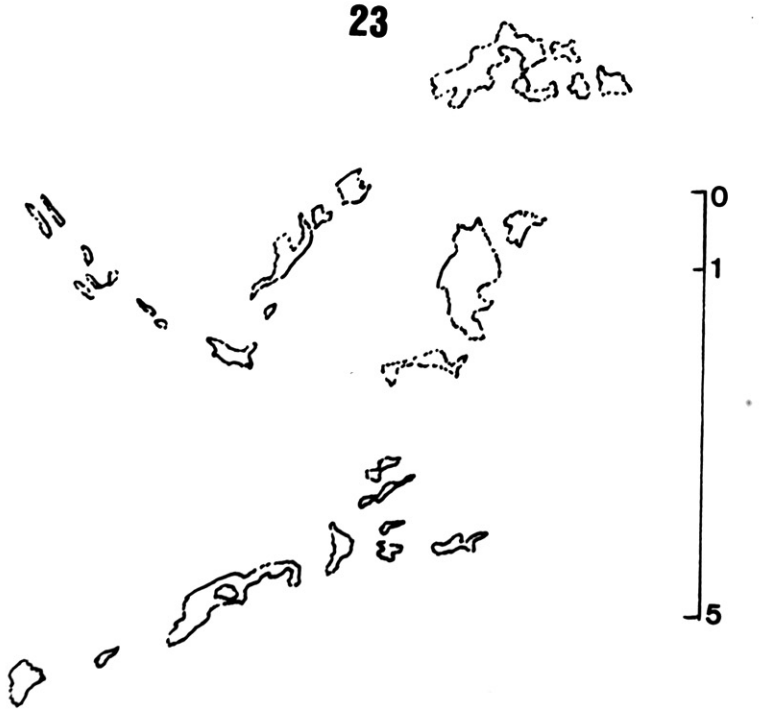

17
0
1
5

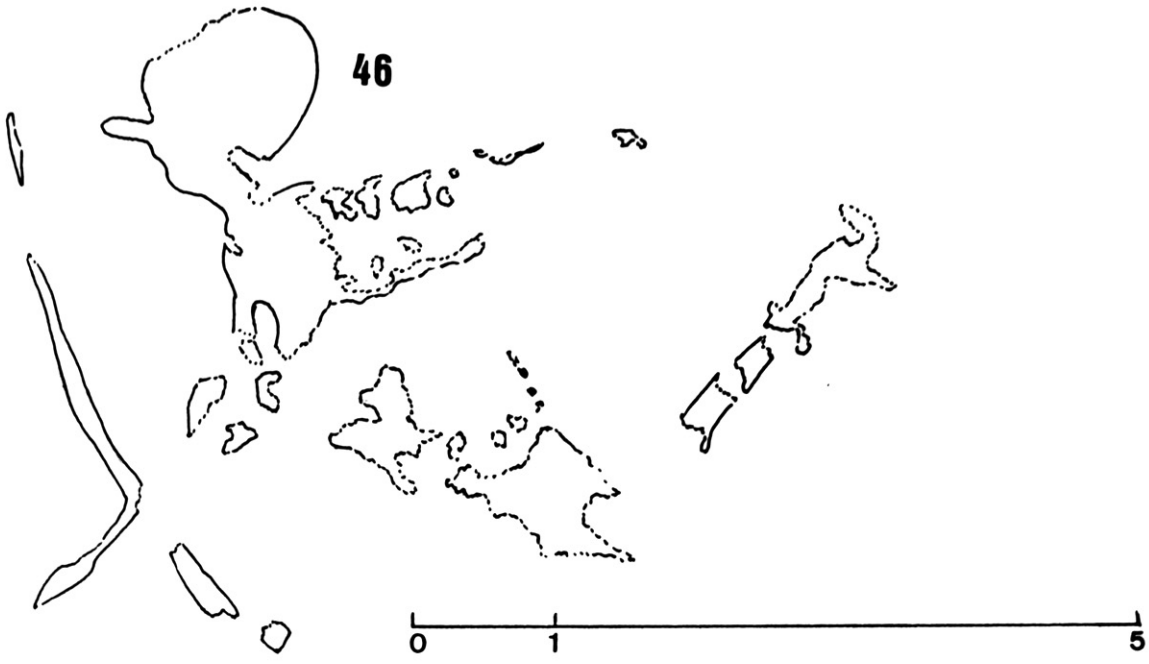

18A
18
0
1
5
21
0
1
5

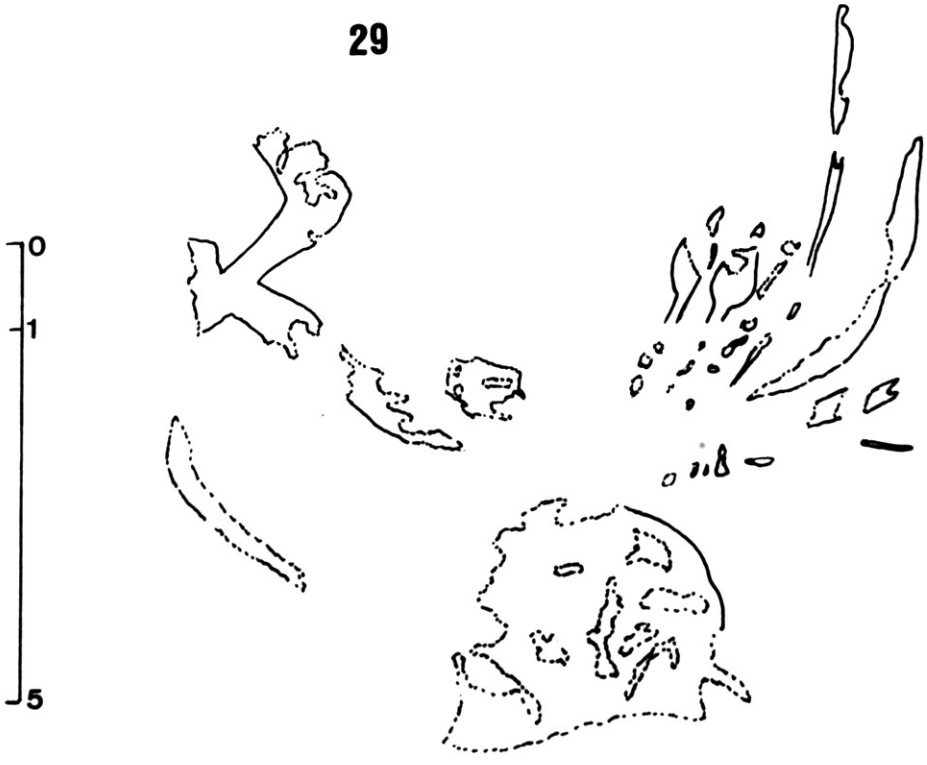
22



23

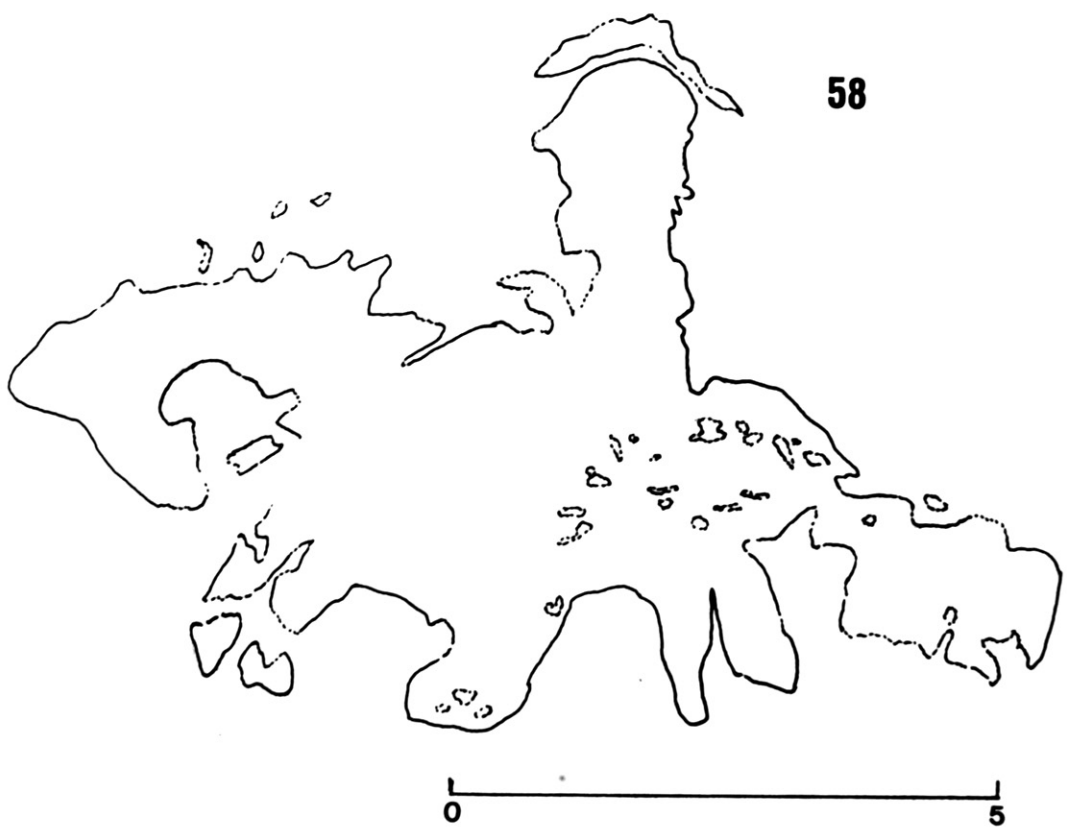



46
0
1
5


29
0
1
5

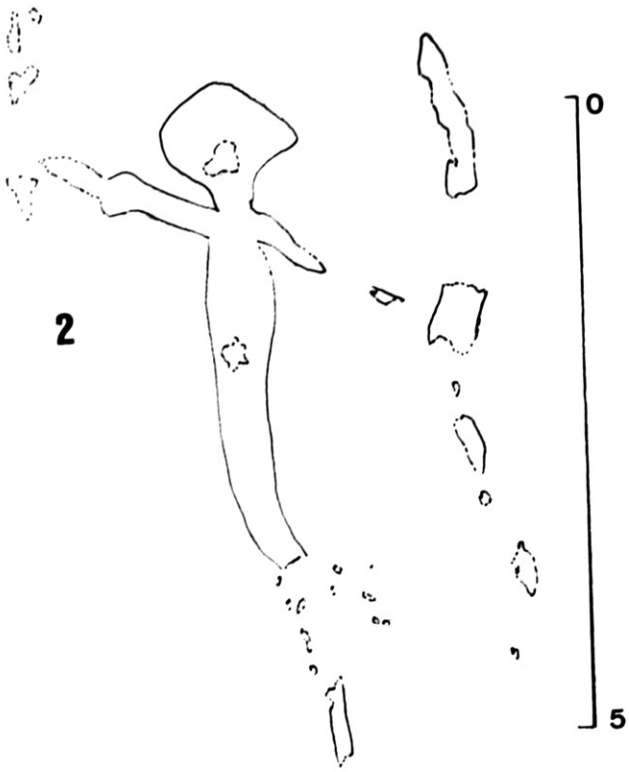
55. EL CINGLE X

.Nº 100.- ESCENA I (CCLXIII-CCLXIV)

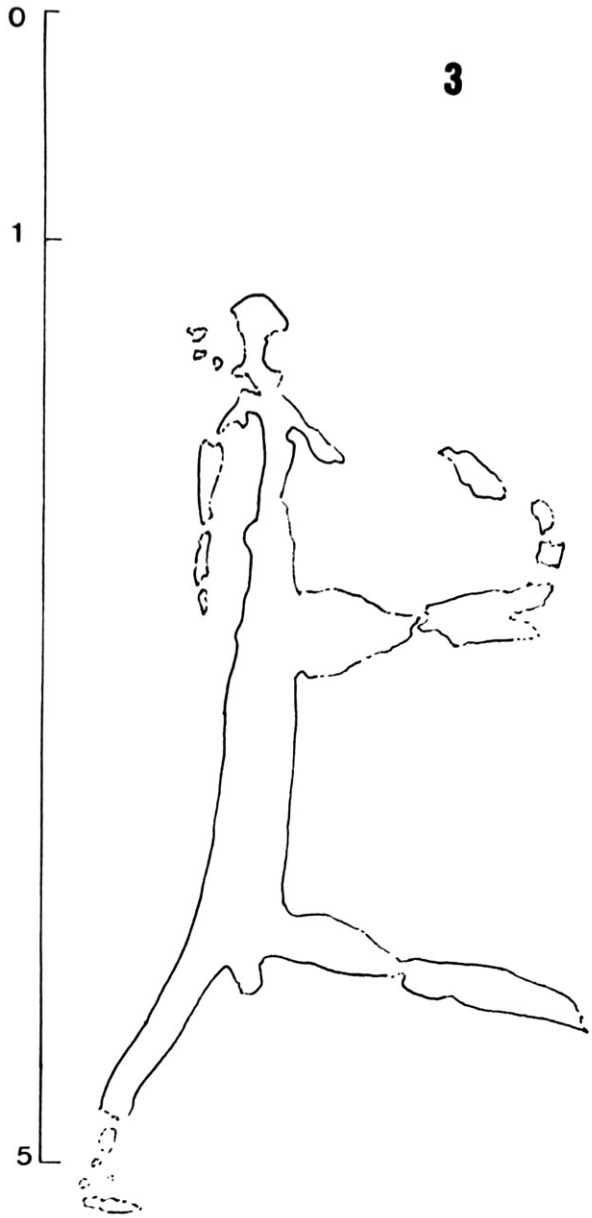

58
0
5

58. LES DOGUES

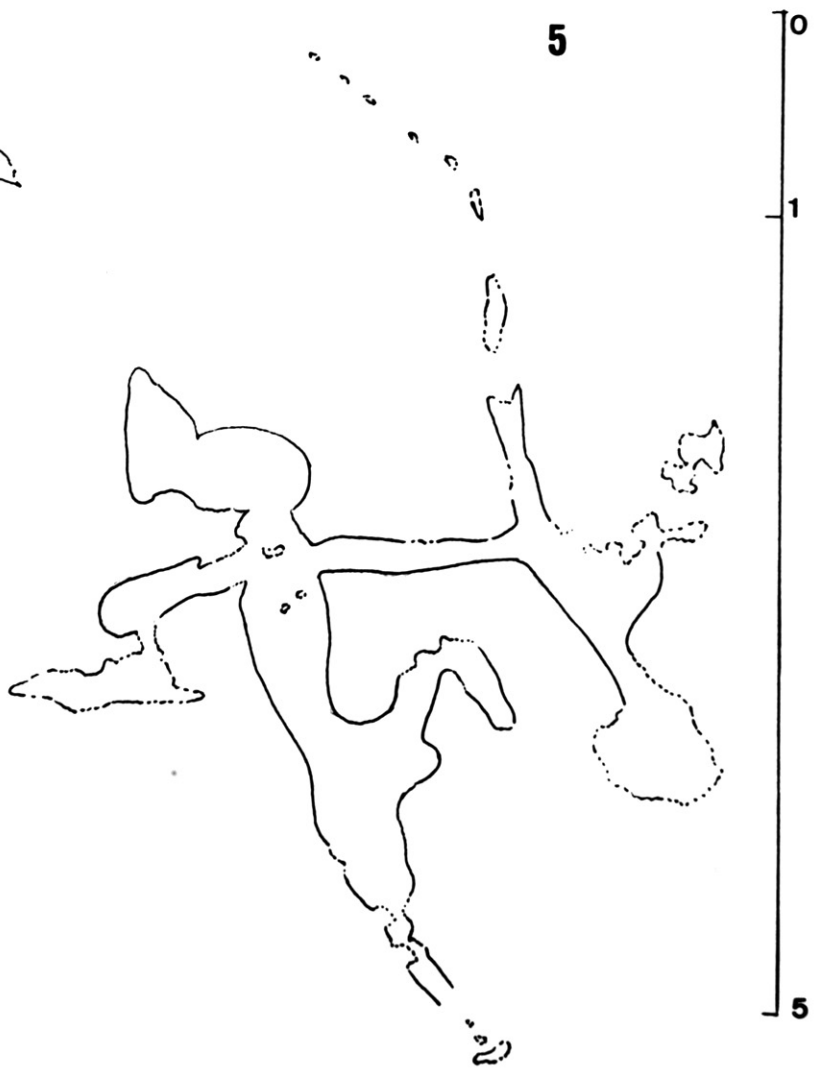
.Nº 101.- ESCENA I (LAMS. CCLXV-CCLXXX)


2
0
5


1
4
0
5

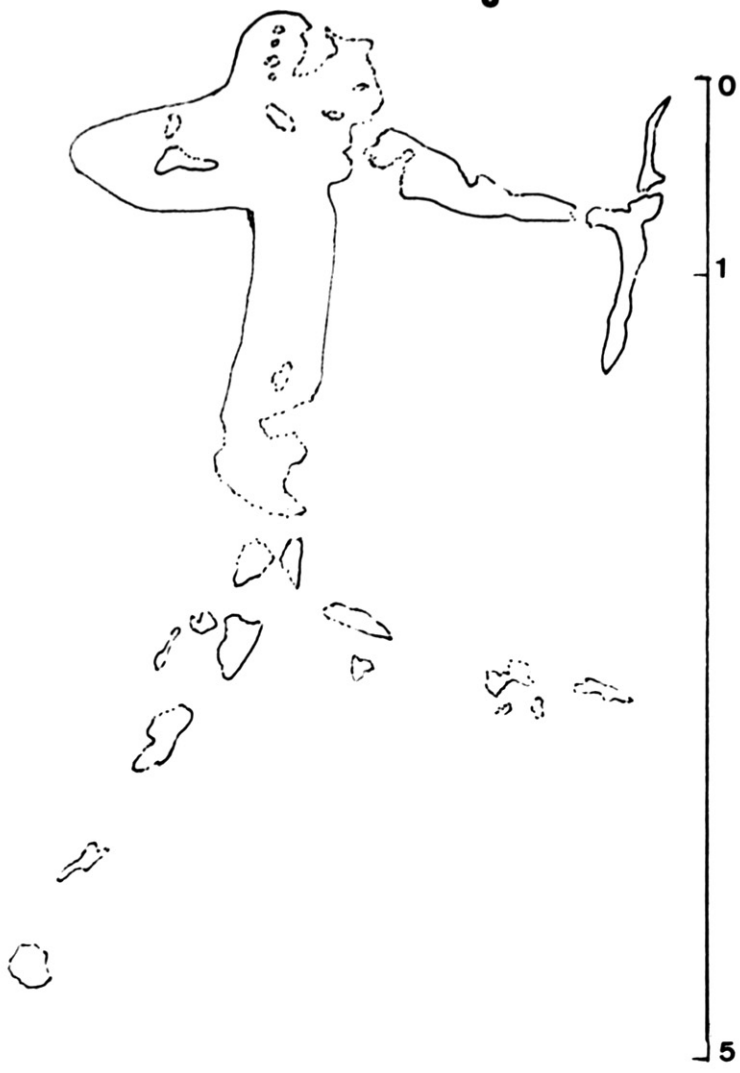


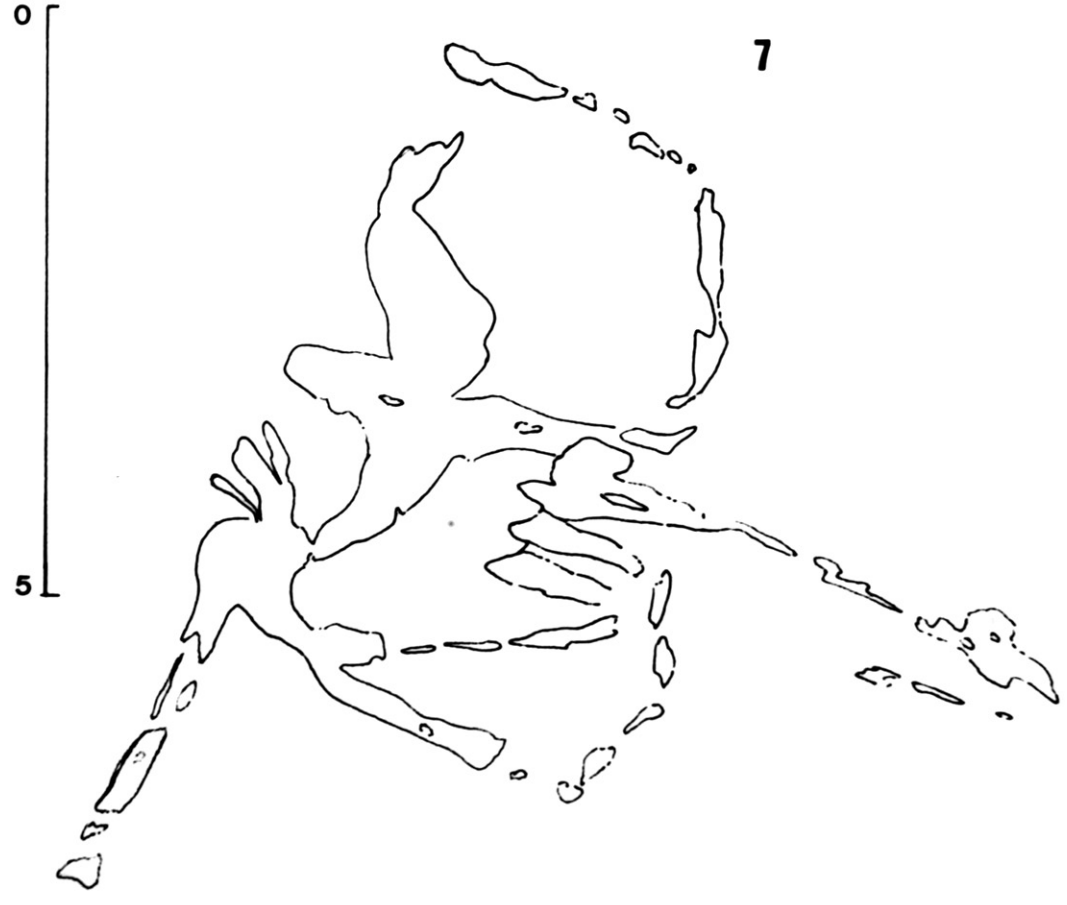
3



5

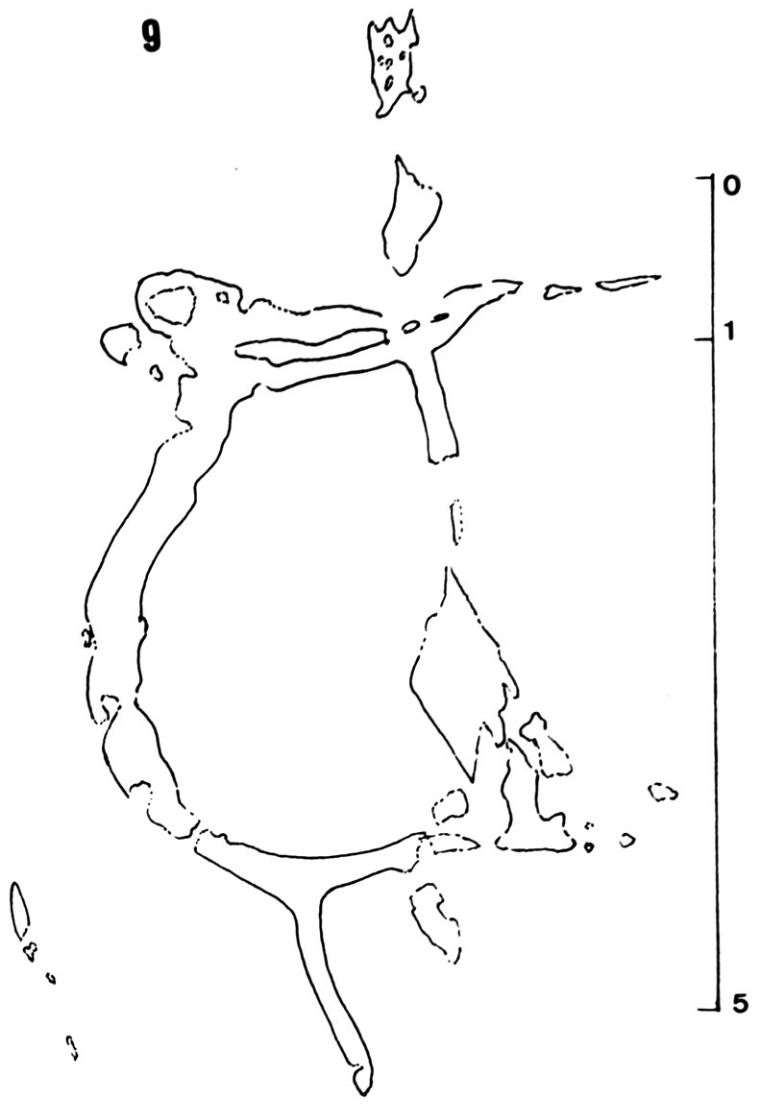
6



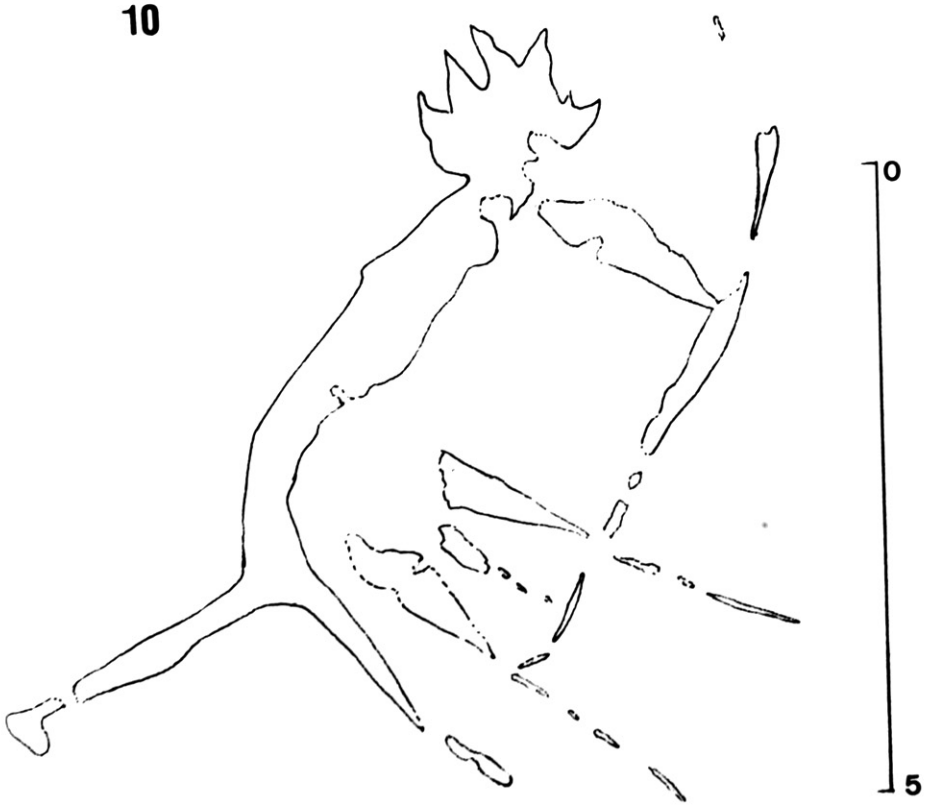



8
0
1
5

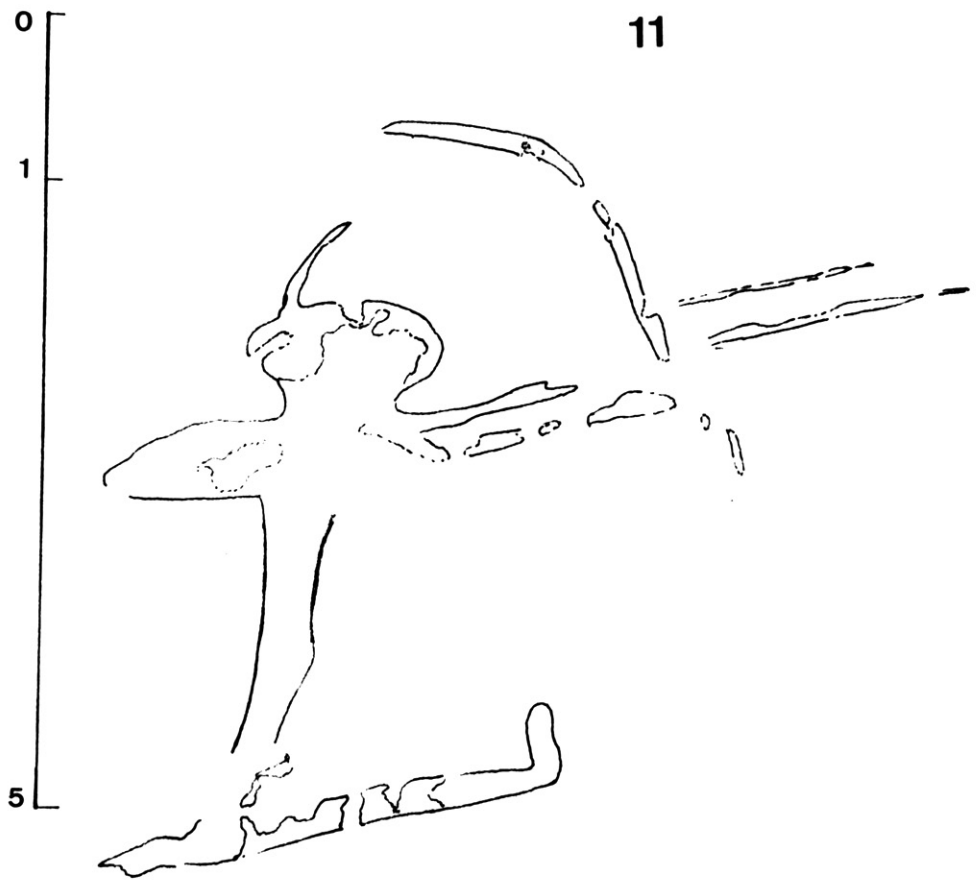
9



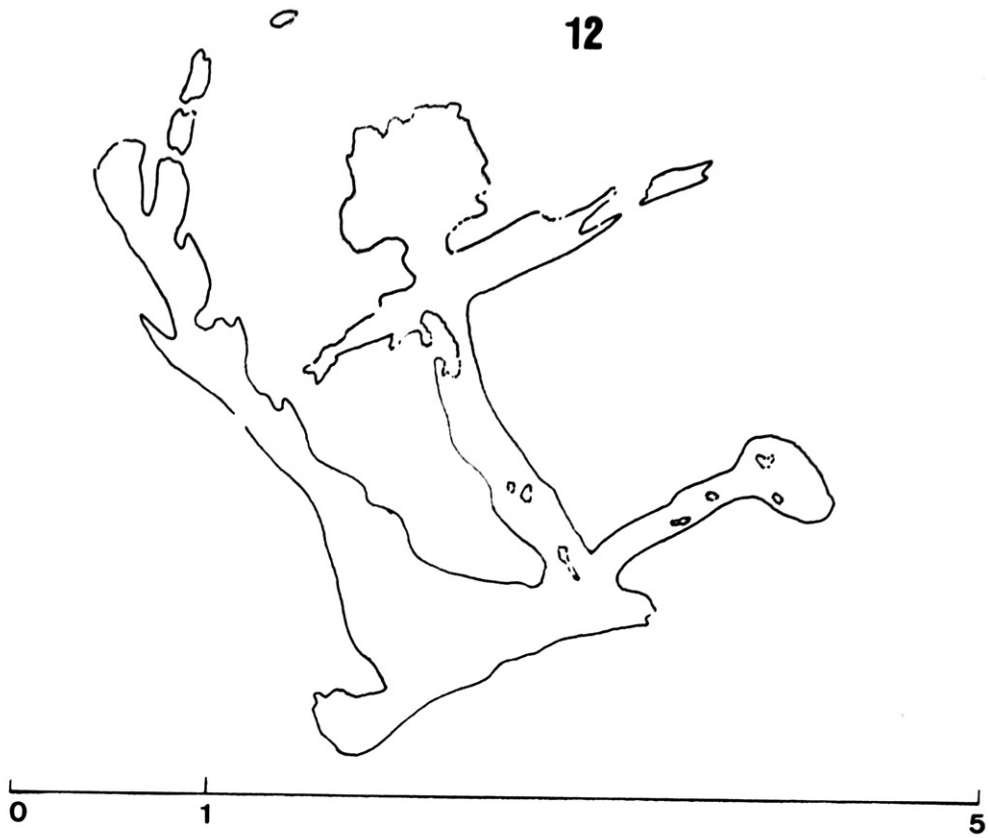
10



11



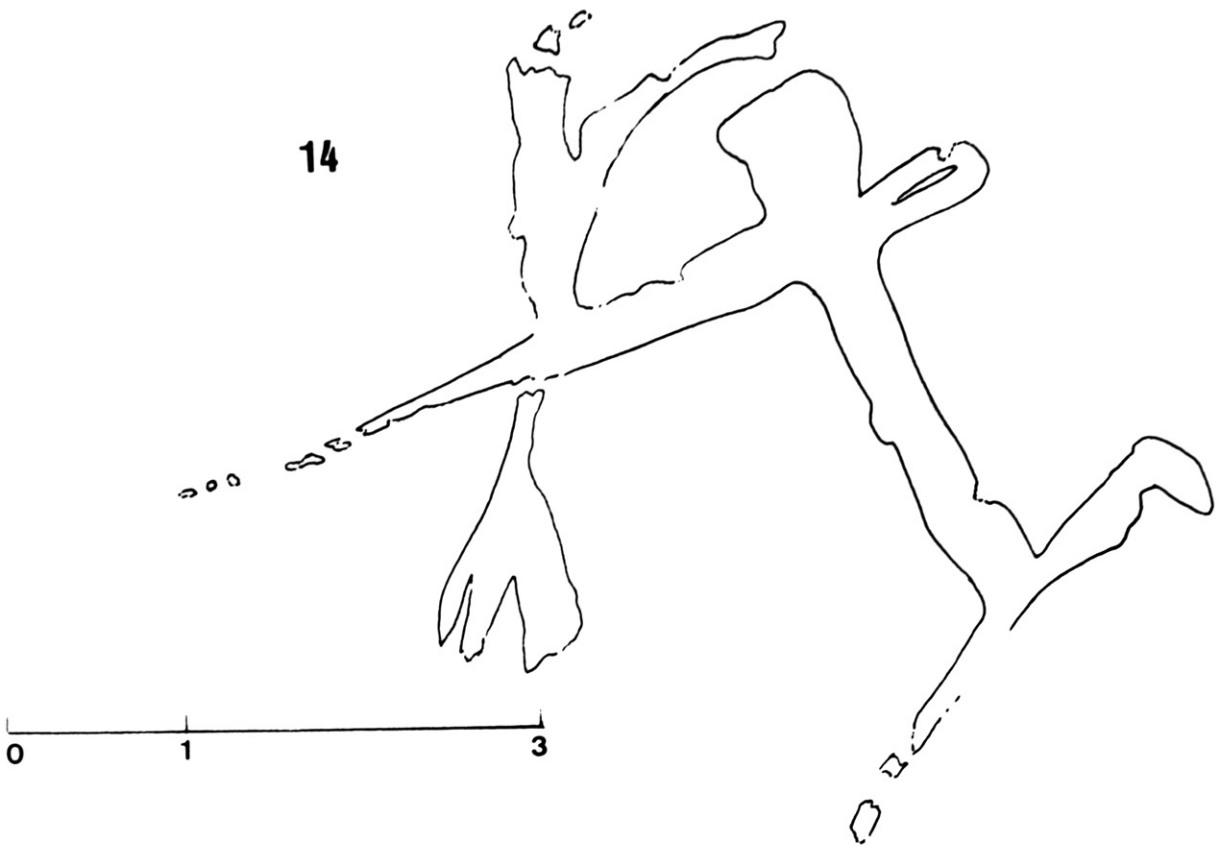
12



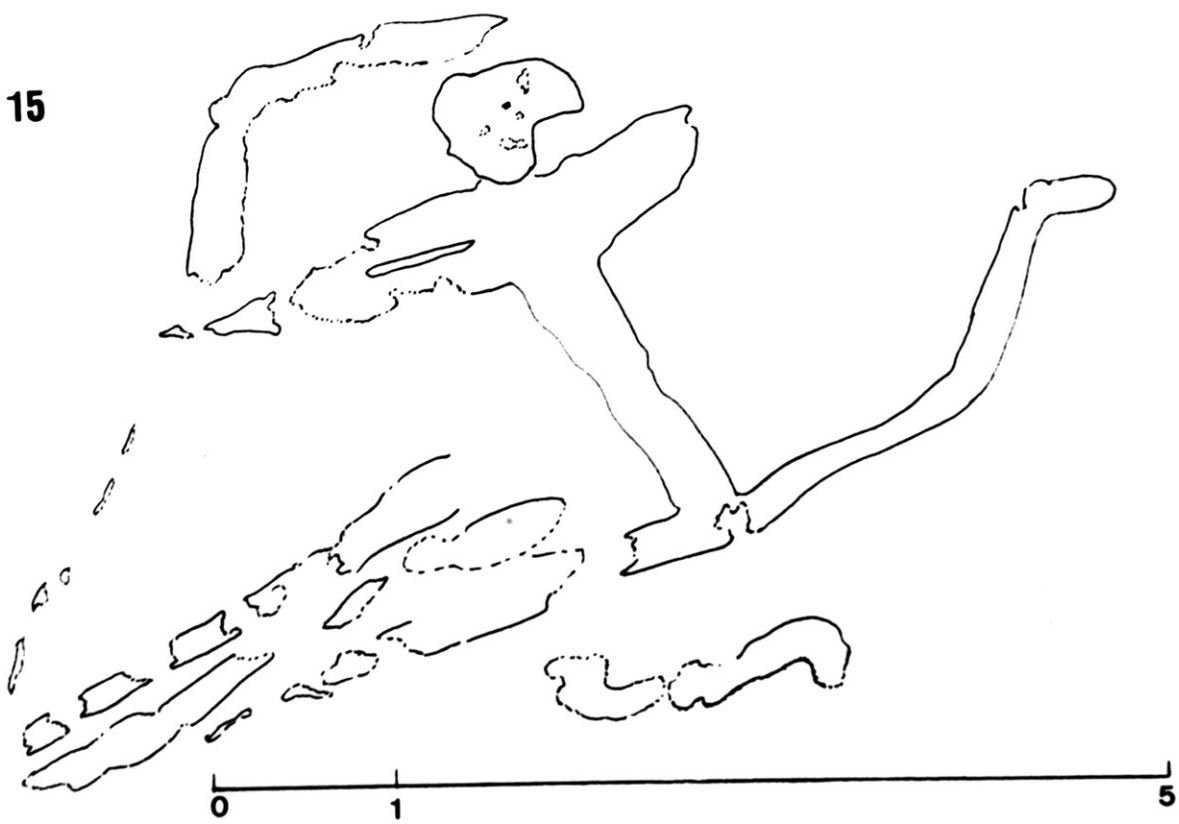
13

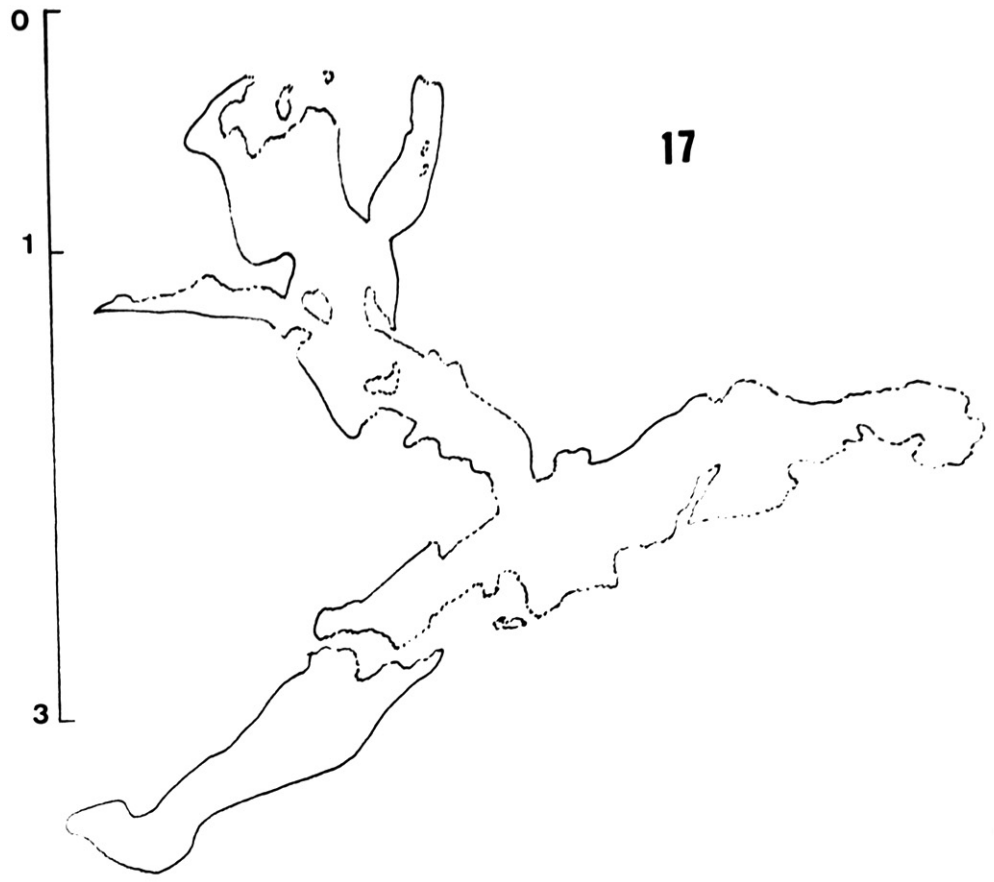


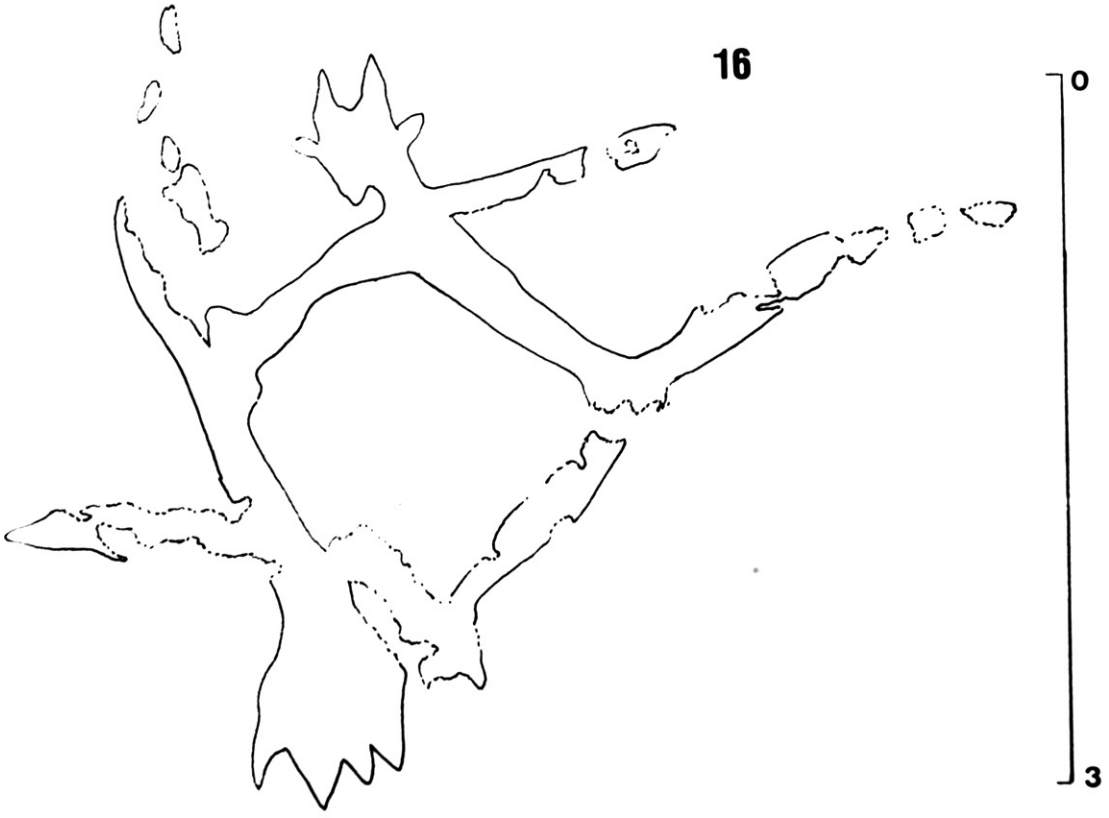
14

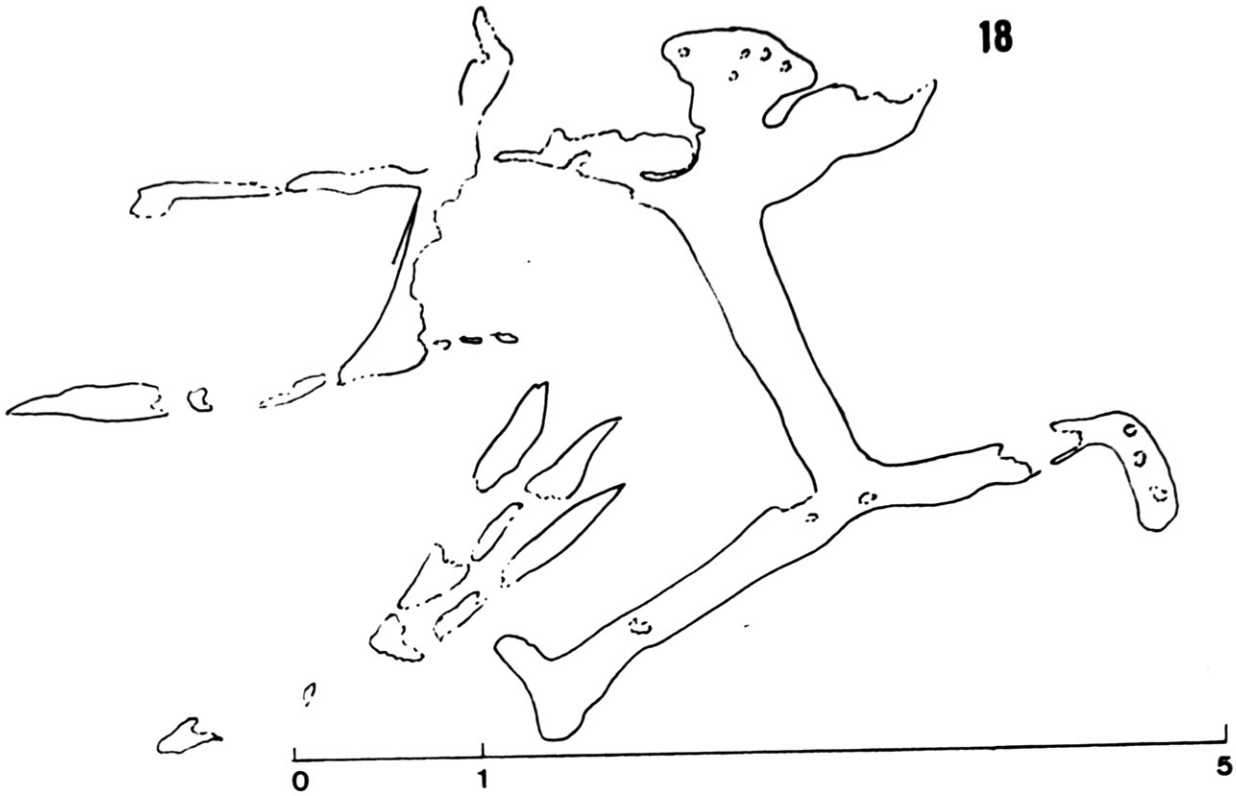


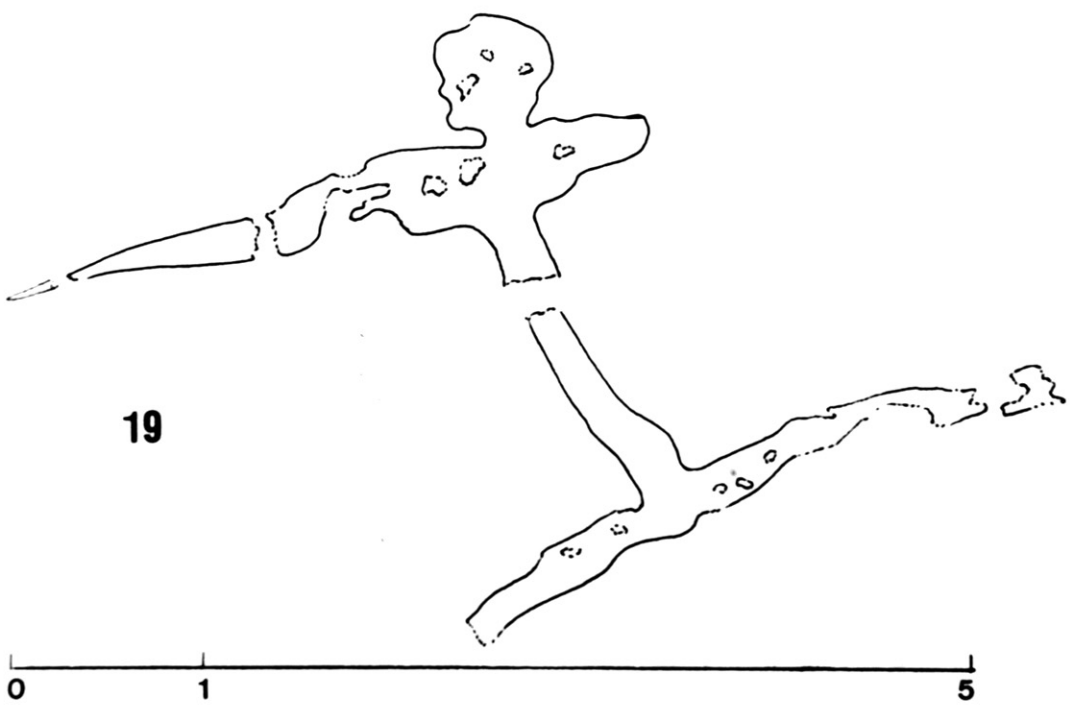
15

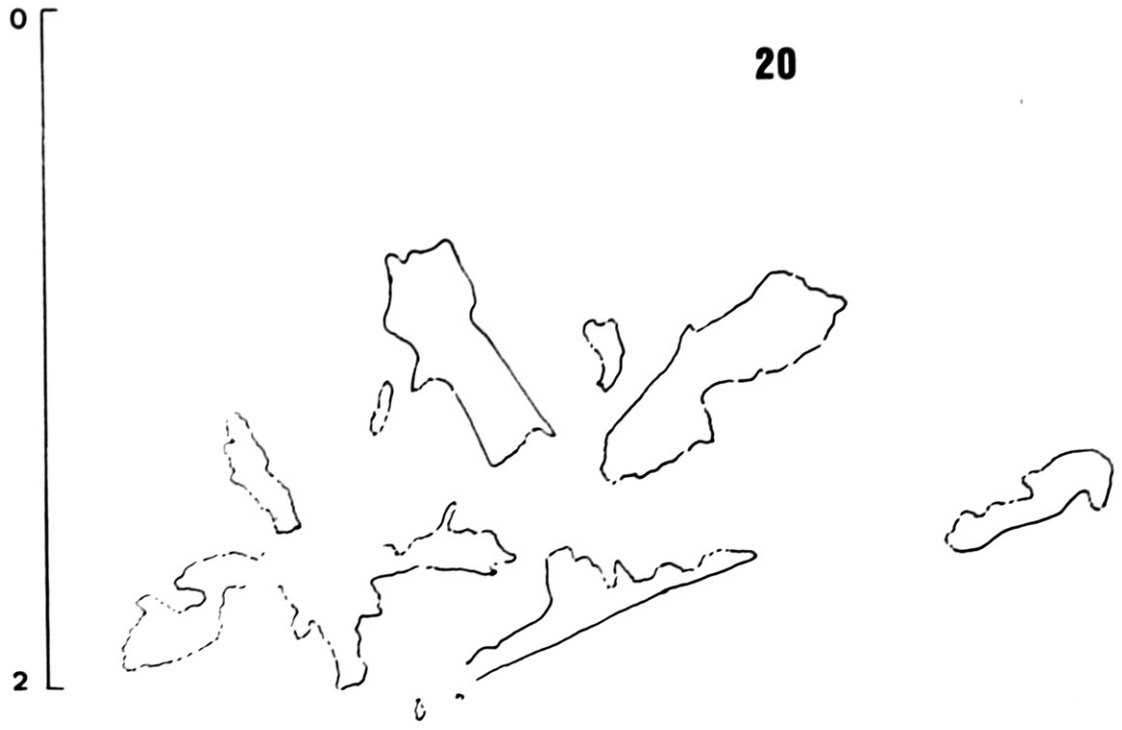


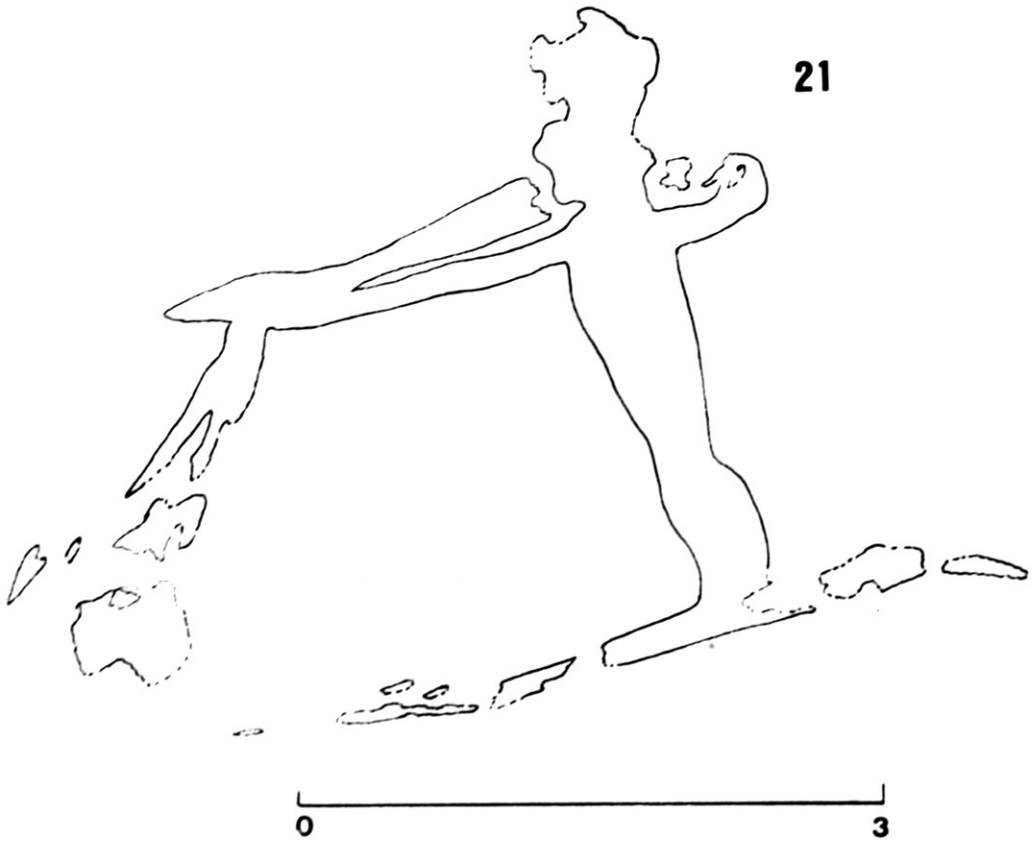

0
1
3
17

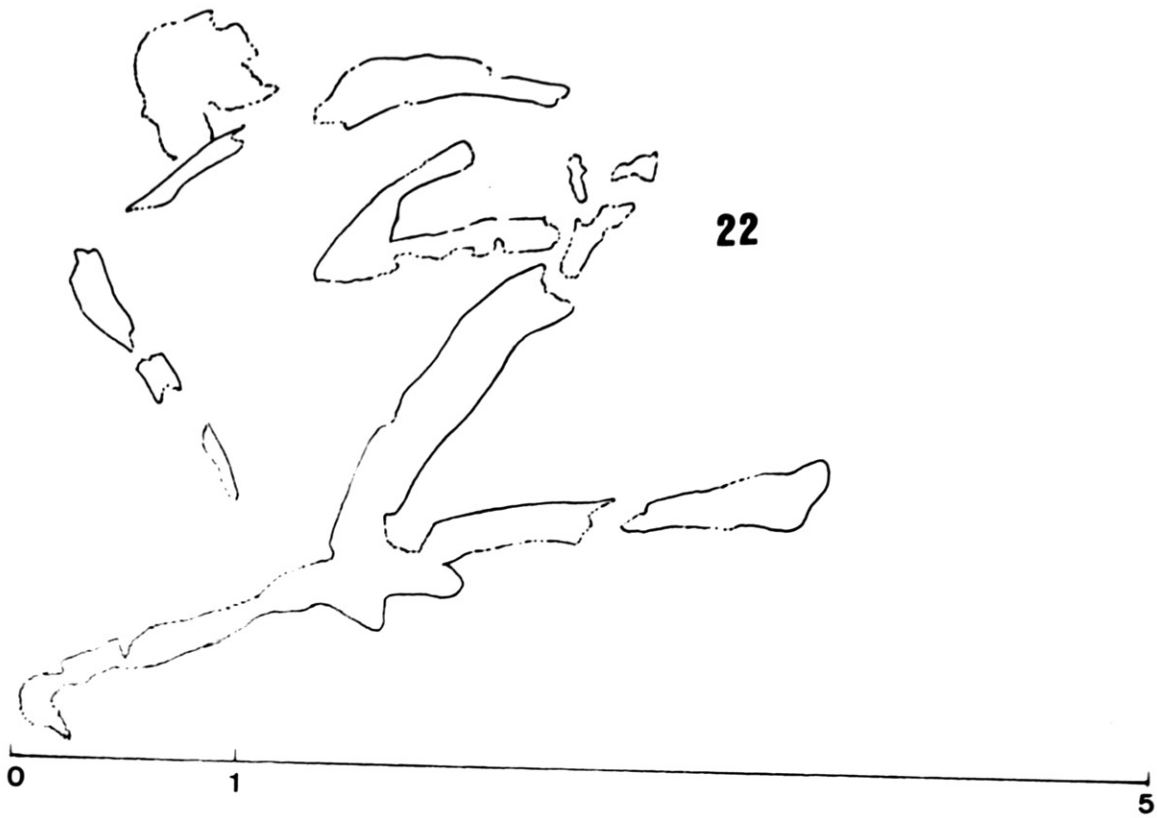

16
0
3

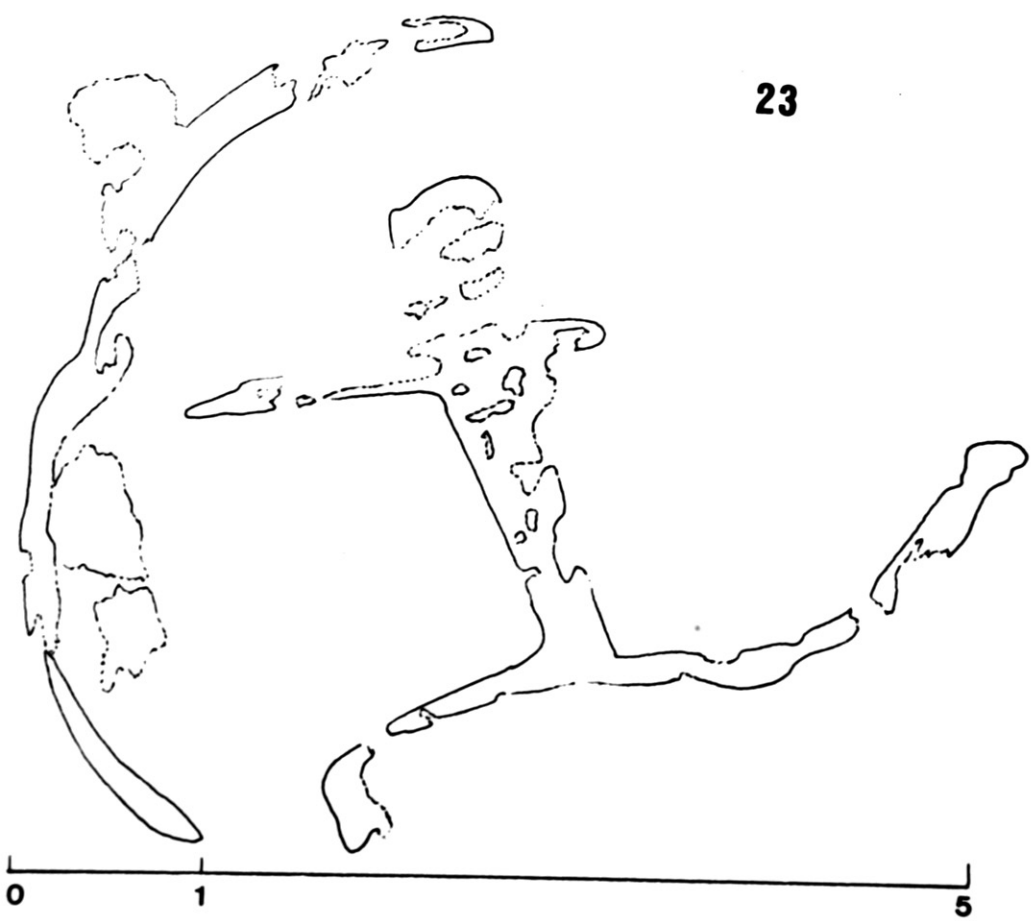

18
0
1
5


19
0
1
5

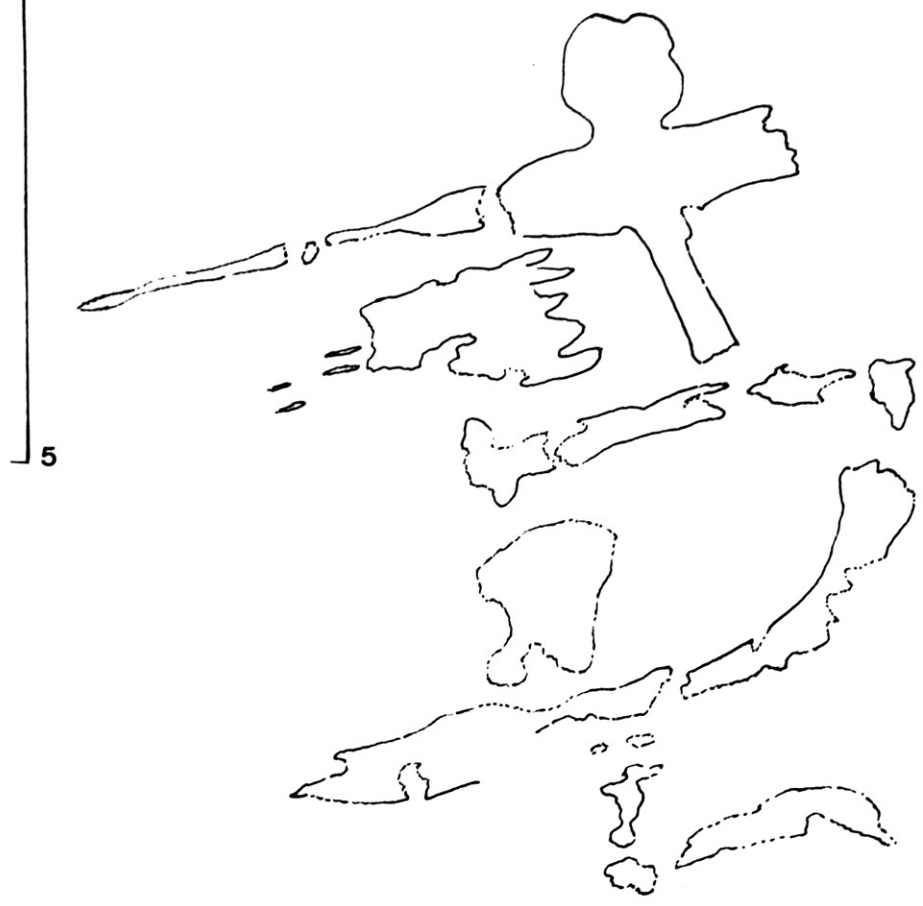

0
2
20


21
0
3


22
0
1
5

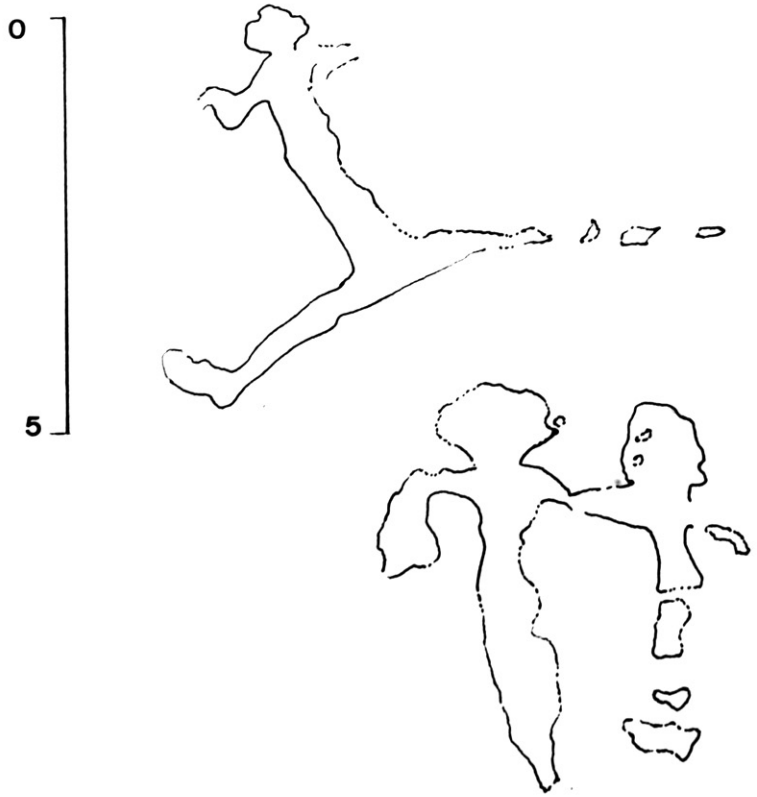

23
0
1
5

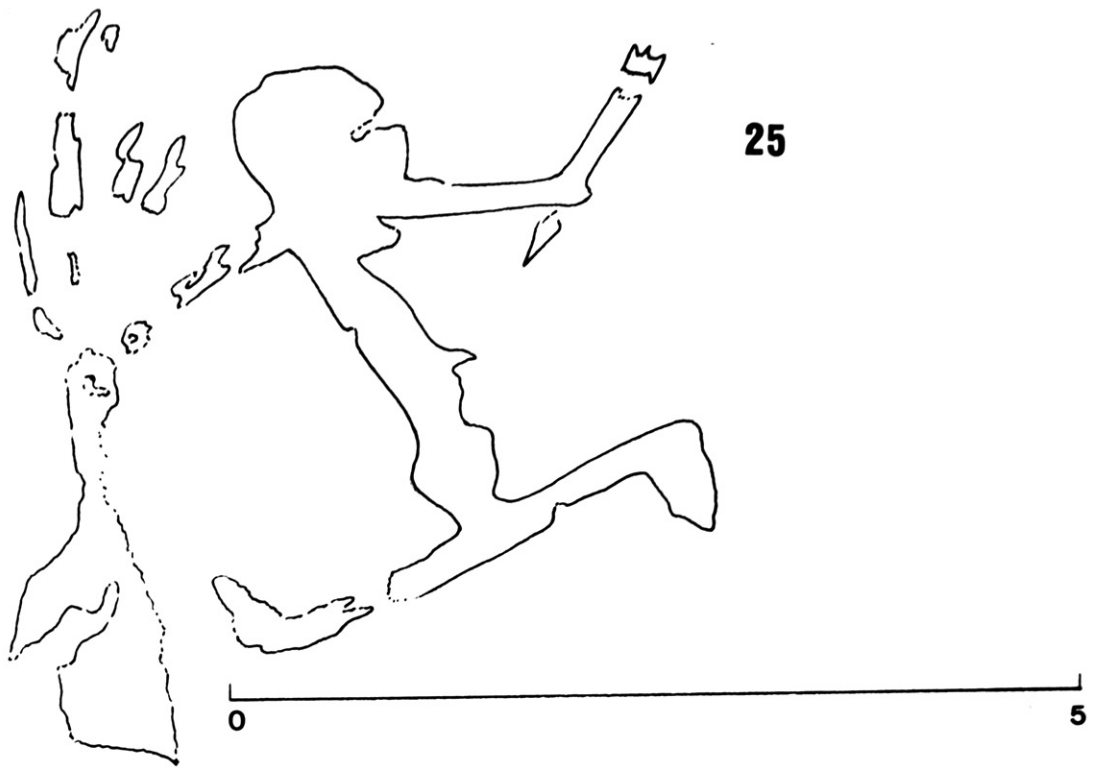
24

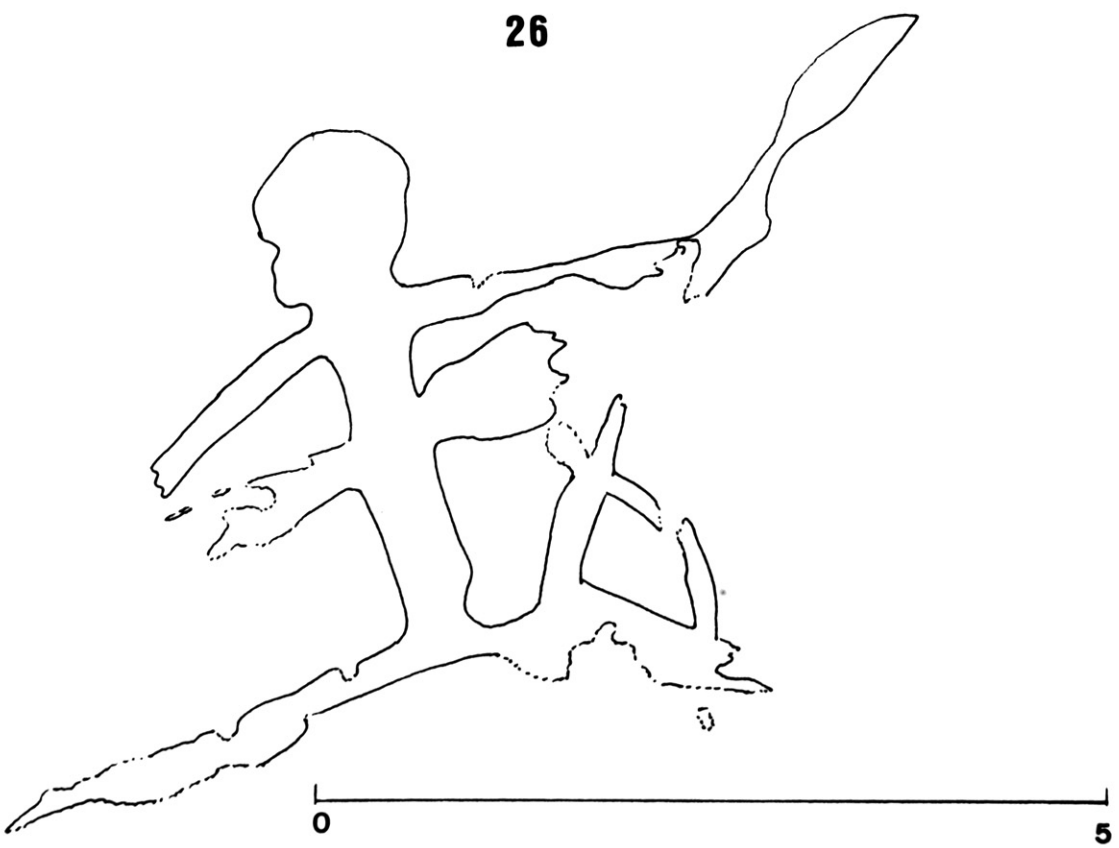


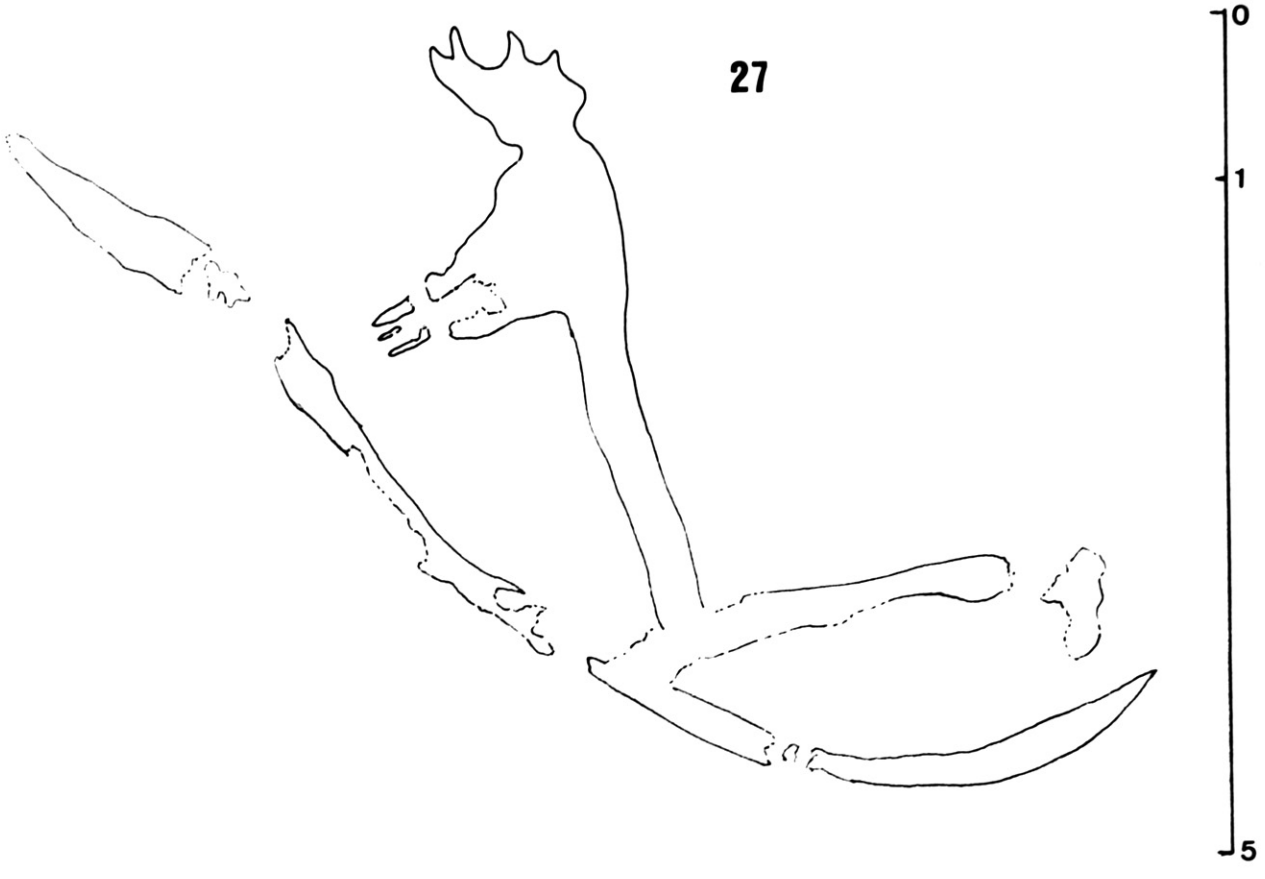
24A

29



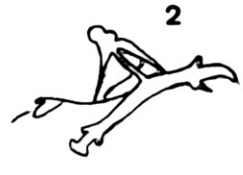

25
0
5


26
0
5


27
0
1
5

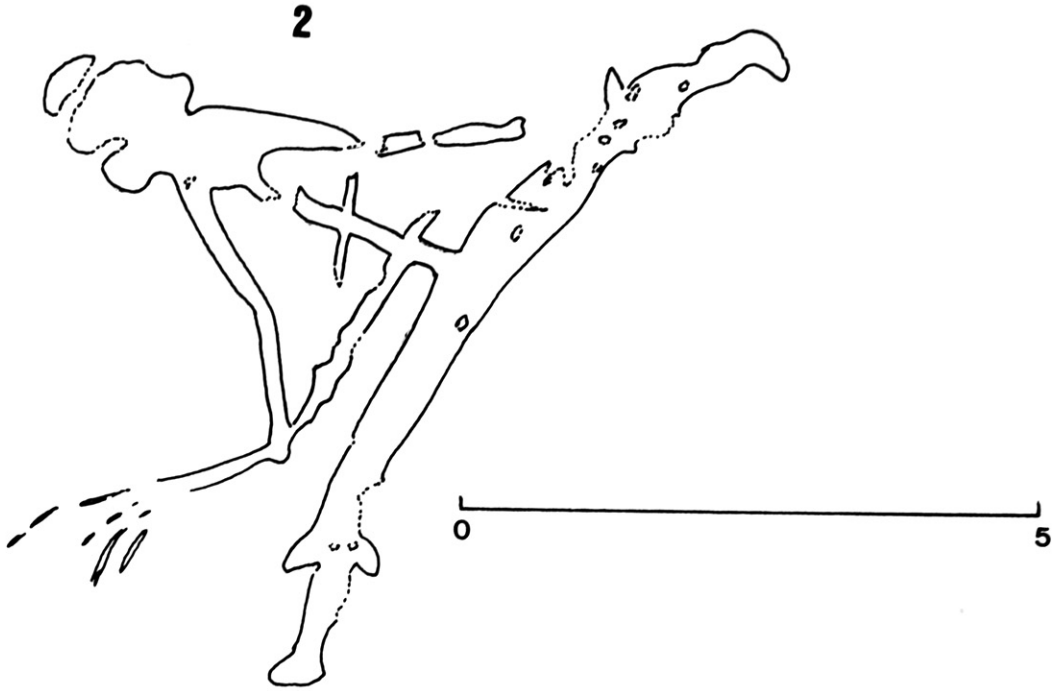
61. RACO DE NANDO II

.Nª 102.- ESCENA I (LAMS. CCLXXXI-CCLXXXII)

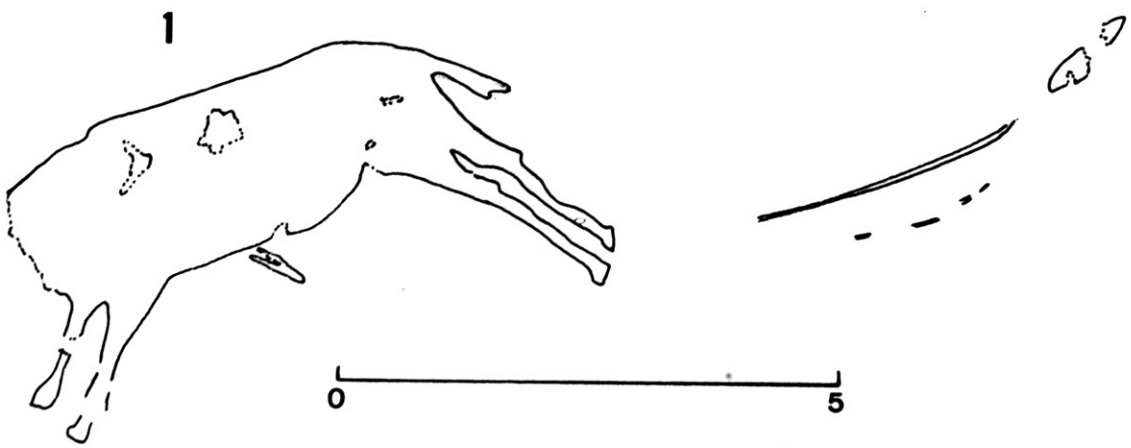

2


1

2

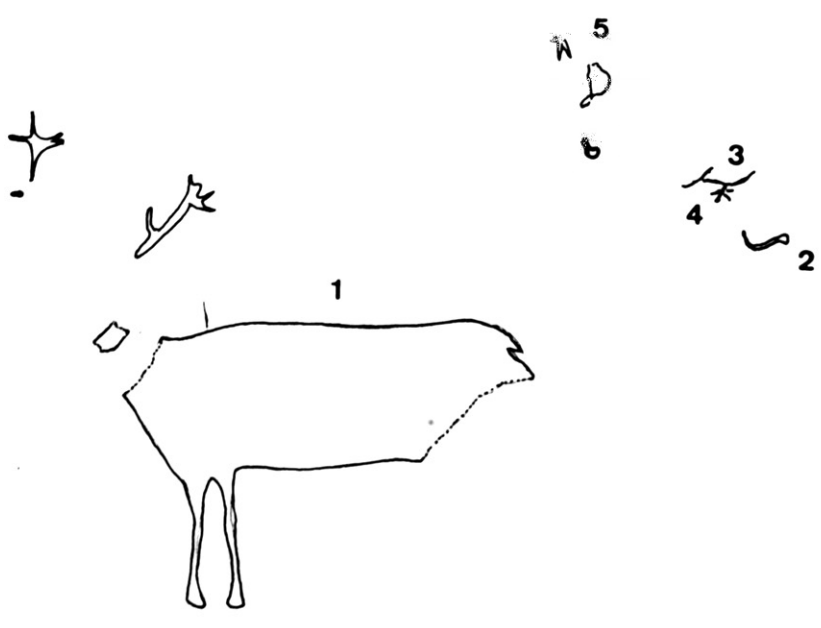


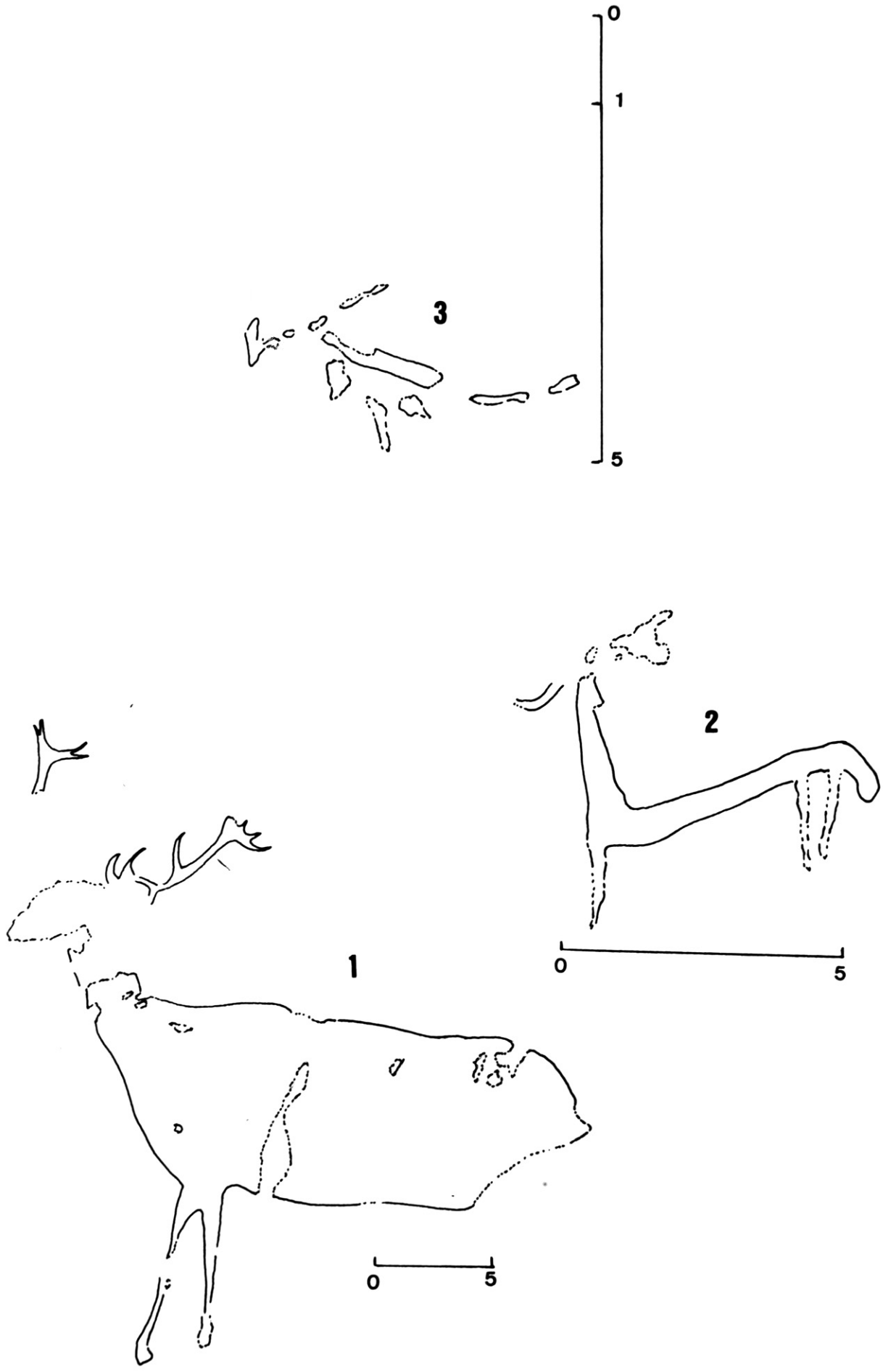
1



61. RACO DE NANDO III

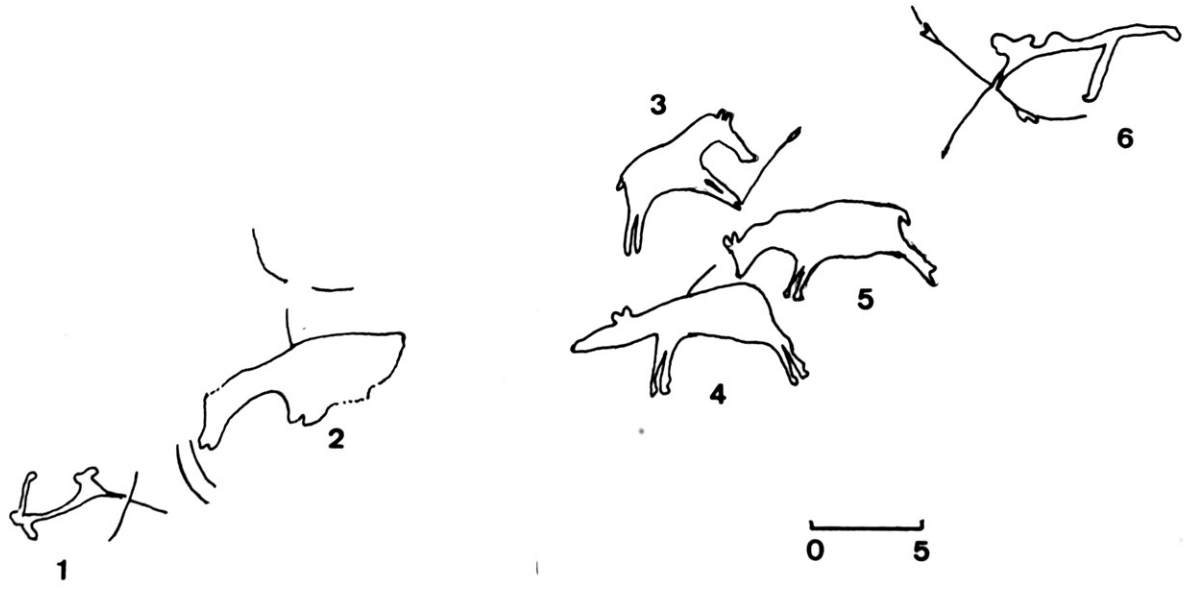
.Nª 103.- ESCENA I (LAMS. CCLXXXIII-CCLXXXIV)

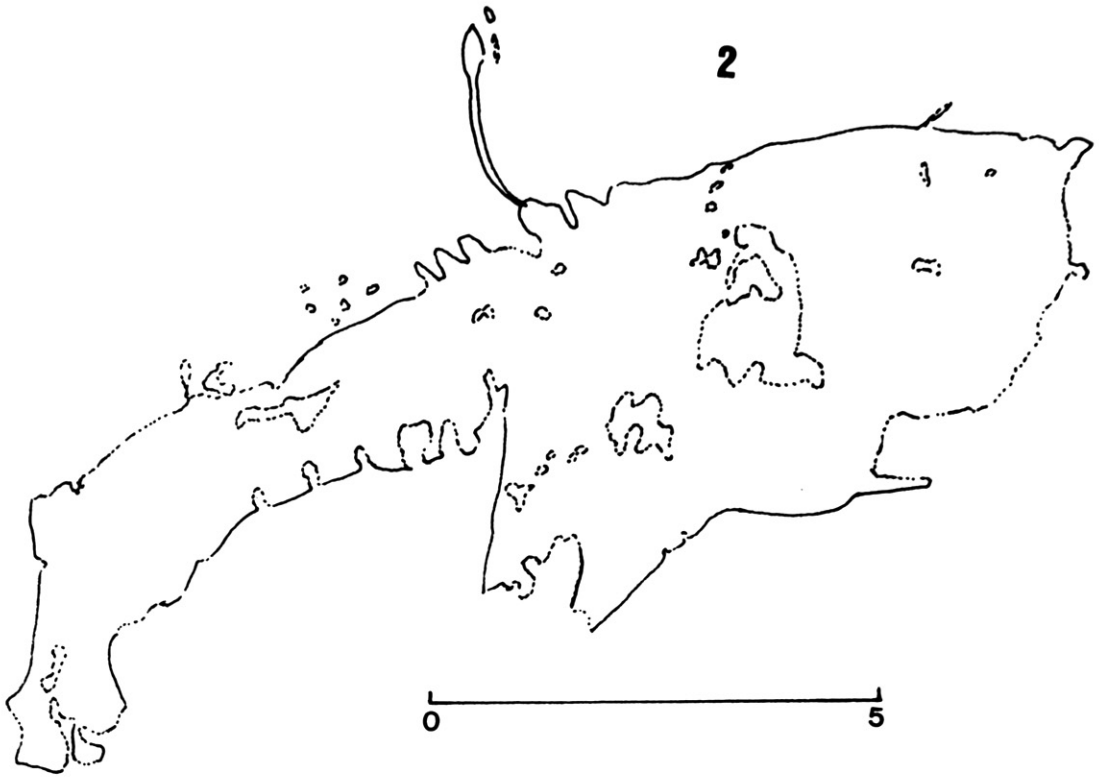

5
6
3
4
2
1

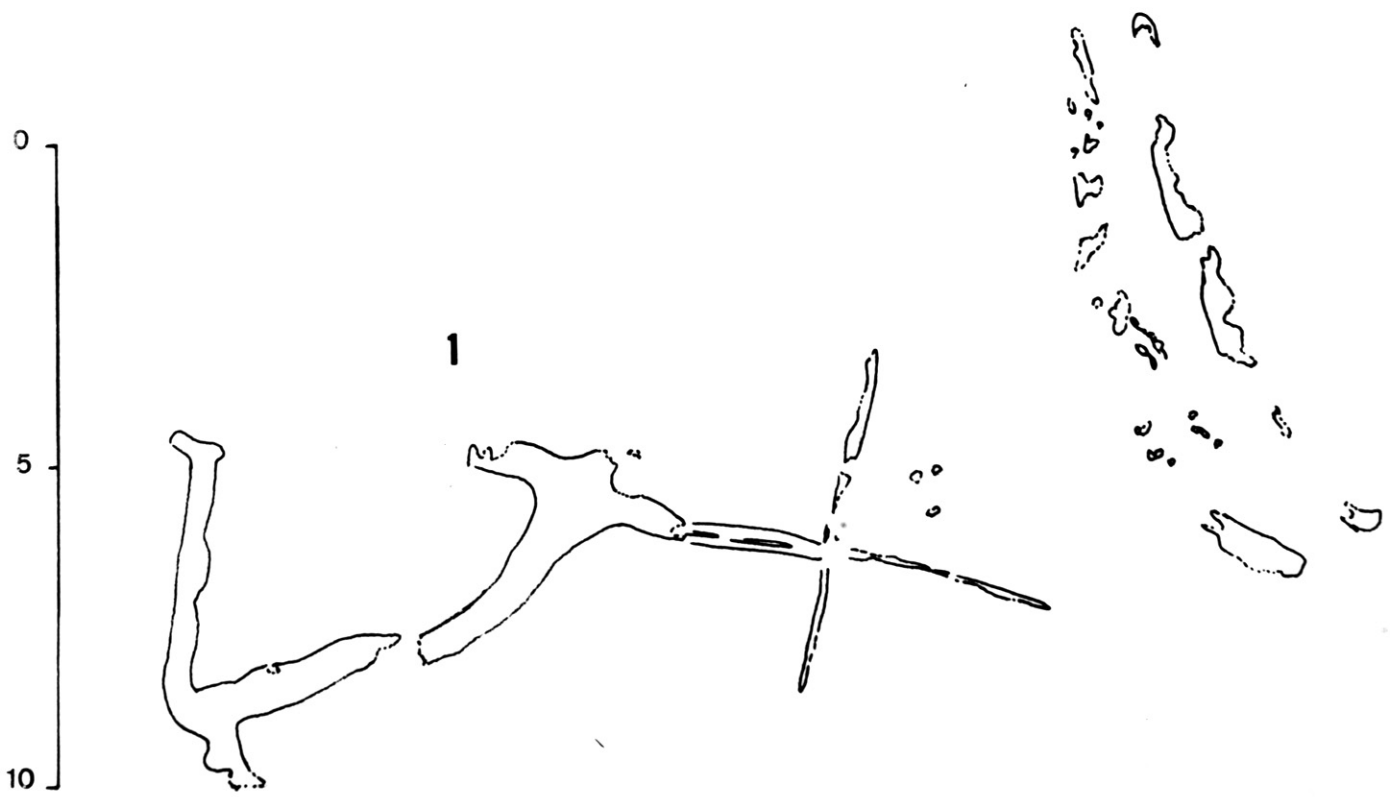

0
1
5
3
2
0
5
1
0
5

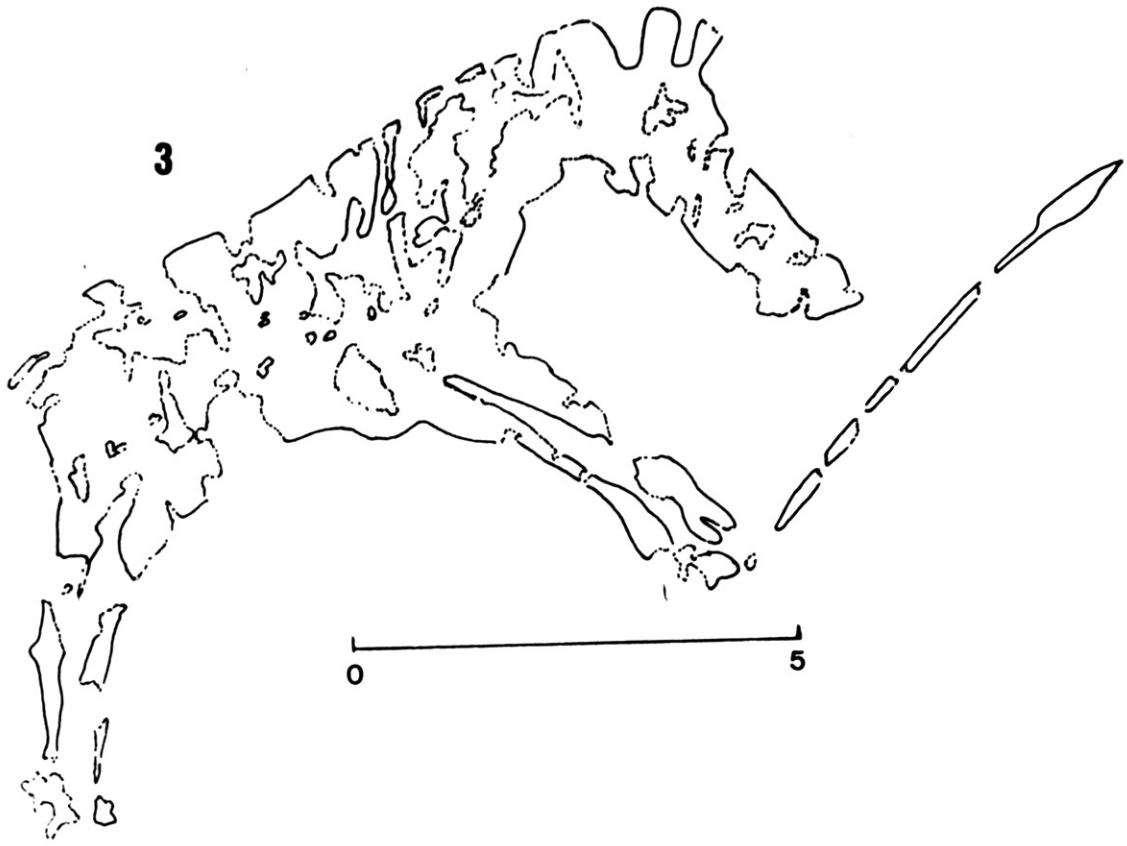
61. RACO DE NANDO VII

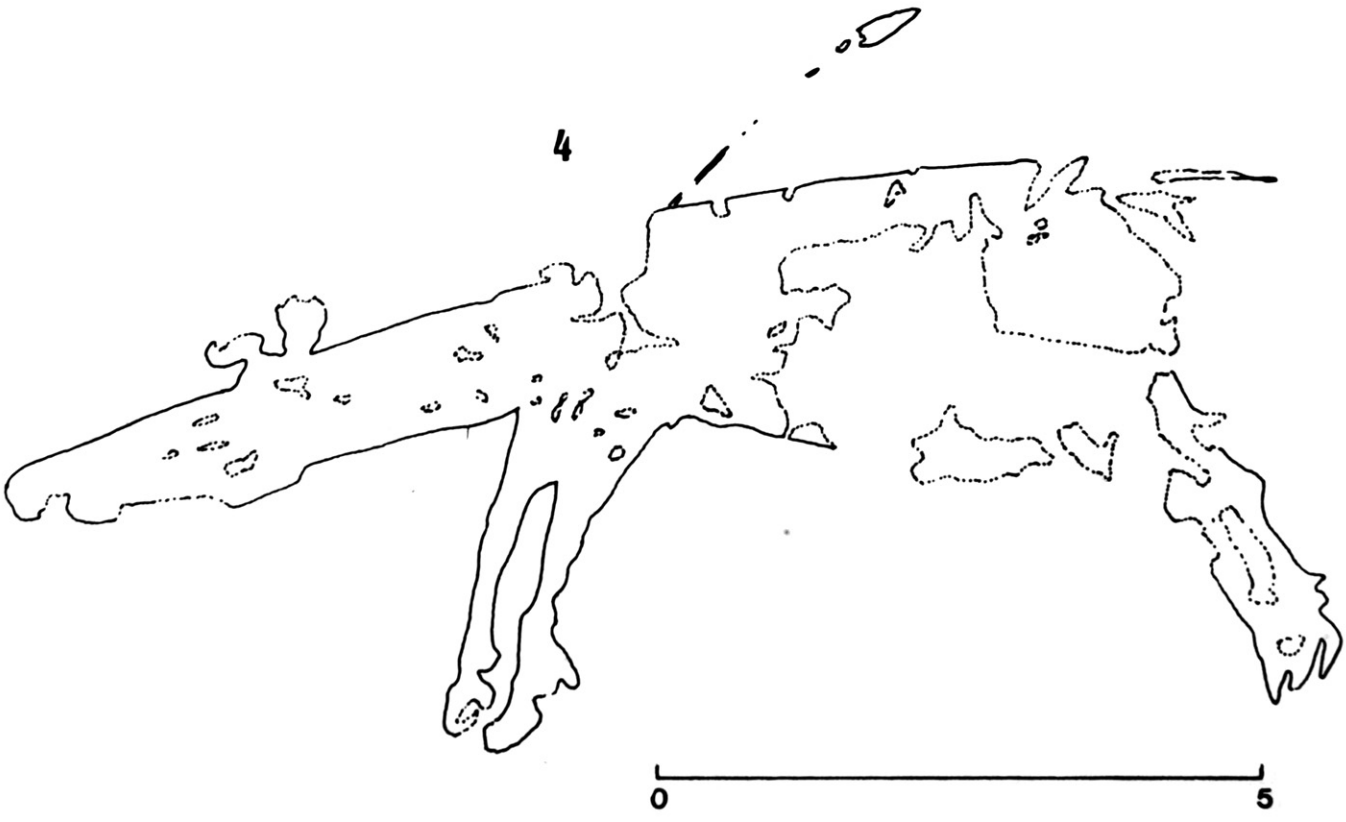
.Nº 104.- ESCENA I (LAMS. CCLXXXV-CCLXXXVIII)


1
2
3
4
5
6
0
5

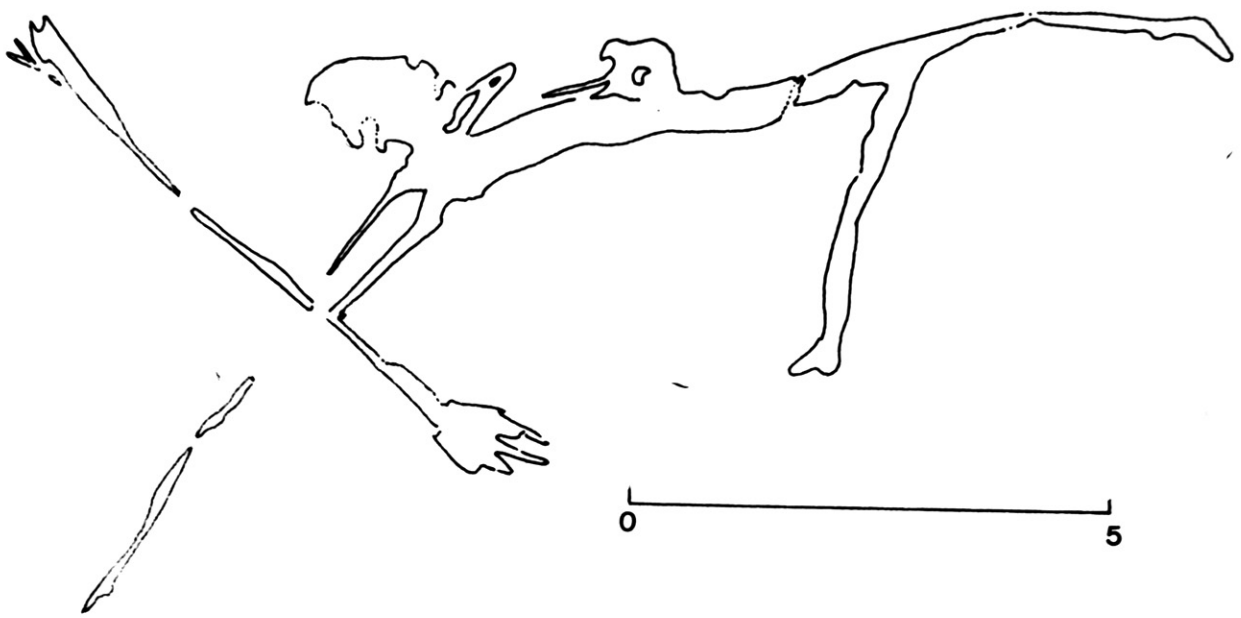

2
0
5


1
0
5
10

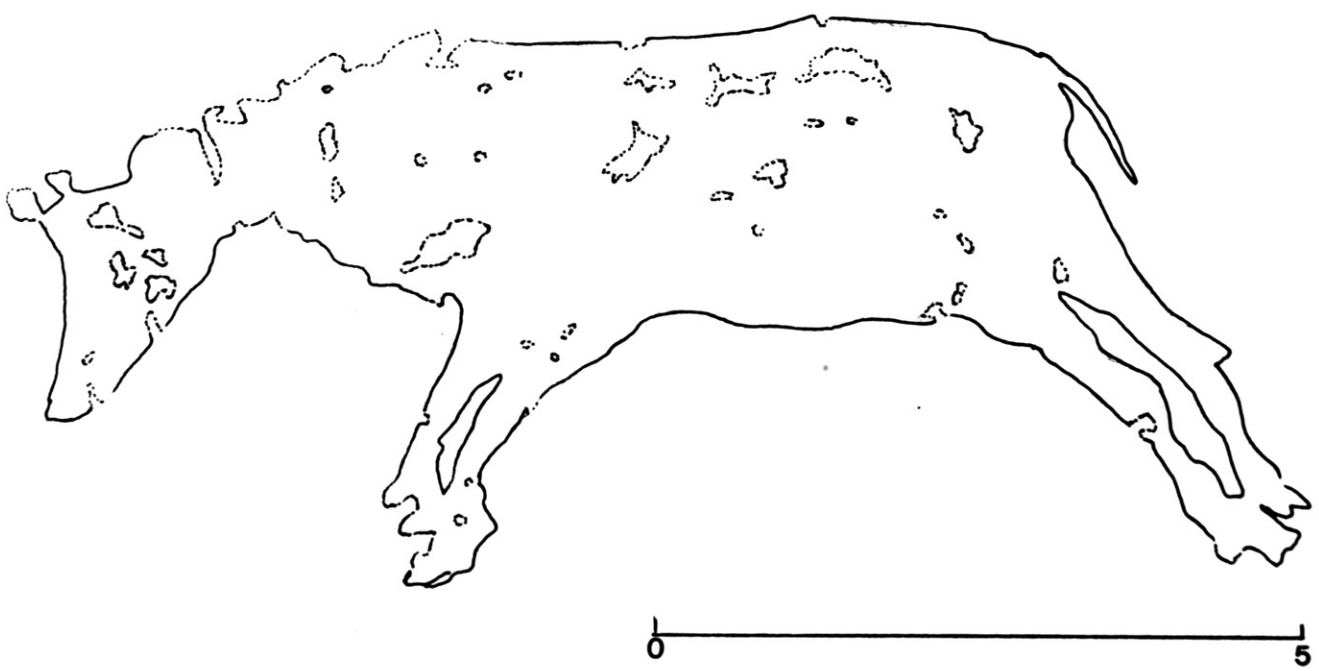

3
0
5


4
0
5

6



5



R.H.9.207

BID.T 813(5)

AMPARO SEBASTIAN

ESTUDIO SOBRE LA COMPOSICION EN EL ARTE LEVANTINO

VOLUMEN II

LAMINAS

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA HISTORIA

INDICE DE LAMINAS. TOMO II.

.La Valltorta (ZONA XIV)

LAMINA CCLXXXIX:C.MONTEGORDO -Grupo I. (Nº105)
Situación.

LAMINA CCXC: " -Grupo I.

LAMINA CCXCI: CINGLE ERMITA IV -Escena I.(Nº106)
Situación.

LAMINA CCXCII: " -Escena I.

LAMINA CCXCIII: " -Escena II.(Nº107)
Situación.

LAMINA CCXCIV: " -Escena II.

LAMINA CCXCV: " -Escena III.(Nº108)
Situación.

LAMINA CCXCVI: " -Escena III.

LAMINA CCXCVII: EL CIVIL III -Escena I.(Nº109)
Situación.

LAMINA CCXCVIII: " -Escena I.

LAMINA CCXCIX: EL CIVIL III -Escena II.(Nº110)
Situación.

LAMINA CCC: " -Escena II.

LAMINA CCCI: **EL CIVIL III** -Escena II.

LAMINA CCCII: " - "

LAMINA CCCIII " -Escena III.**(Nº111)** Situación.

LAMINA CCCIV: " -Escena III.

LAMINA CCCV: " -Escena IV.**(Nº112)** Situación.

LAMINA CCCVI: " -Escena IV.

LAMINA CCCVII: " -Escena V. **(Nº113)** Situación.

LAMINA CCCVIII: " -Escena V.

LAMINA CCCIX: " -Escena VI.**(Nº114)** Situación.

LAMINA CCCX: " -Escena VI.

LAMINA CCCXI: **EL CIVIL III** -Grupo I.**(Nº115)** Situación.

LAMINA CCCXII: " -Grupo I.

LAMINA CCCXIII: " - "

LAMINA CCCXIV: " -Grupo II.**(Nº116)** Situación.

LAMINA CCCXV: " -Grupo II.

LAMINA CCCXVI: " - "

LAMINA CCCXVII: **EL CIVIL III** -Grupo III.**(Nº117)**
Situación.

LAMINA CCCXVIII: " -Grupo III.

LAMINA CCCXIX: " -Grupo IV. **(Nº118)**
Situación.

LAMINA CCCXX: " -Grupo IV.

LAMINA CCCXXI: " -Grupo V. **(Nº119)**
Situación.

LAMINA CCCXXII: " -Grupo V.

LAMINA CCCXXIII: " -Grupo VI.**(Nº120)**
Situación.

LAMINA CCCXXIV: **EL CIVIL III** -Grupo VI.

LAMINA CCCXXV: " -Grupo VII.**(Nº121)**
Situación.

LAMINA CCCXXVI: " -Grupo VII.

LAMINA CCCXXVII: " -Grupo VIII.**(Nº122)**
Situación.

LAMINA CCCXXVIII: " -Grupo VIII.

LAMINA CCCXXIX: " - "

LAMINA CCCXXX: " - "

LAMINA CCCXXXI: " - "

LAMINA CCCXXXII: " - "

LAMINA CCCXXXIII: **TOLLS ALTS** -Escena I.**(Nº123)**
Situación.

LAMIMA CCCXXXIV: " -Escena I.

LAMINA CCCXXXV: " - "

LAMINA CCCXXXVI: **ELS CAVALLS** -Escena I. **(Nº124)**
Situación.

LAMINA CCCXXXVII: " -Escena I.

LAMINA CCCXXXVIII: " - "

LAMINA CCCXXXIX: " - "

LAMINA CCCXL: **ELS CAVALLS** - "

LAMINA CCCXLI: " - "

LAMINA CCCXLII: " - "

LAMINA CCCXLIII: " - "

LAMINA CCCXLIV: " - "

LAMINA CCCXLV: " -Grupo I. **(Nº125)**
Situación.

LAMINA CCCXLVI: " -Grupo I.

LAMINA CCCXLVII:**MAS D'EN JOSEP** I-Escena I. **(Nº126)**
Situación.

LAMINA CCCXLVIII: " -Escena I.

LAMINA CCCXLIX: " -Escena II.**(Nº127)**
Situación.

LAMINA CCCL: " -Escena II.

LAMINA CCCLI: **MAS D'EN JOSEP II**-Escena I. **(Nº128)**
Situación.

LAMINA CCCLII: " -Escena I.

LAMINA CCCLIII: " - "

LAMINA CCCLIV: " - "

LAMINA CCCLV: **COVA ALTA DEL LLIDONER** -Escena I.**(Nº129)**
Situación.

LAMINA CCCLVI: " -Escena I.

LAMINA CCCLVII: " - "

LAMINA CCCLVIII: " - "

LAMINA CCCLIX: " - "

LAMINA CCCLX:**CALÇAES DEL MATA** -Escena I.**(Nº130)**
Situación.

LAMINA CCCLXI: " -Escena I.

LAMINA CCCLXII: **LA SALTADORA I.** -Grupo I.**(Nº131)** Situación.

LAMINA CCCLXIII: " -Grupo I.

LAMINA CCCLXIV:**LA SALTADORA II** -Escena I.**(Nº132)** Situación.

LAMINA CCCLXV: " -Escena I.

LAMINA CCCLXVI: **LA SALTADORA III**-Escena I.**(Nº133)**
Situación.

LAMINA CCCLXII: " -Escena I.

LAMINA CCCLXVIII: " - "

LAMINA CCCLXIX: **LA SALTADORA III**-Escena I.

LAMINA CCCLXX: " - "

LAMINA CCCLXXI: **LA SALTADORA III** - "

LAMINA CCCLXXII: " -

LAMINA CCCLXXIII: " -Escena II.**(Nº134)**
Situación.

LAMINA CCCLXXIV: " -Escena II.

LAMINA CCCLXXV: " - "

LAMINA CCCLXXVI: " - "

LAMINA CCCLXXVII: " -Escena III.**(Nº135)**
Situación.

LAMINA CCCLXXVIII: " - "

LAMINA CCCLXXIX: " - "

LAMINA CCCLXXX: " - "

LAMINA CCCLXXXI:**LA SALTADORA VI** -Escena I.**(Nº136)**
Situación.

LAMINA CCCLXXXII: " - "

LAMINA CCCLXXXIII: " -Escena II.**(Nº137)**
Situación.

LAMINA CCCLXXXIV: " -Escena II.

LAMINA CCCLXXXV: **LA SALTADORA VII** -Escena I.**(Nº138)**

LAMINA CCCLXXXVI: " -Escena II.**(Nº139)**

Situación.

LAMINA CCCLXXXVII: " -Escena II.

LAMINA CCCLXXXVIII **LA SALTADORA VIII** -Escena I.**(Nº140)**

Situación.

LAMINA CCCLXXXIX: " -Escena I.

LAMINA CCCXC: " - "

LAMINA CCCXCI: " - "

LAMINA CCCXCII: " -Escena II.**(Nº141)**

Situación.

LAMINA CCCXCIII: " - "

LAMINA CCCXCIV: **LA SALTADORA IX** -Escena I.**(Nº142)**

Situación.

LAMINA CCCXCV: " -Escena I.

LAMINA CCCXCVI: " - "

LAMINA CCCXCVII: " - "

LAMINA CCCXCVIII: " - "

LAMINA CCCXCIX: **LA SALTADORA IX** -Escena II.**(Nº143)**

Situación.

LAMINA CD: " -Escena II.

LAMINA CDI: " - "

LAMINA CDII: **LA SALTADORA IX** -Grupo I. **(Nº144)**

Situación.

LAMIMA CDIII " -Grupo I.

.Borriol (ZONA XV).

(No se recoge ninguna composición de esta zona)

-CONJUNTO DE MOLINA DE ARAGON

.Molina de Aragón (ZONA XVI)

(No se recoge ninguna composición en esa zona)

-CONJUNTOS DE LA SERRANIA DE ALBARRACIN

.Serranía de Albarracín (ZONA XVII)

LAMINA CDIV: **LOS TOROS (NAVAZO)** -Escena I.**(Nº145)**

Situación.

LAMINA CDV: " -Escena I.

LAMINA CDVI: " - "

LAMINA CDVII: " - "

LAMINA CDVIII: " - "

LAMINA CDIX: " - "

LAMINA CDX: " - "

LAMINA CDXI: " - "

LAMINA CDXII: " - "

LAMINA CDXIII: " - "

LAMINA CDXIV: " - "

LAMINA CDXV: **TIO CAMPANO** -Escena I.**(Nº146)**

LAMINA CDXVI:**DOS CABALLOS** -Escena I. **(Nº147)**

Situación.

LAMINA CDXVII: " -Escena I.

LAMINA CDXVIII:**DOÑA CLOTILDE** -Escena I. **(Nº148)**

Situación.

LAMINA CDXIX: **DOÑA CLOTILDE** -Escena I.

LAMINA CDXX: " - "

LAMINA CDXXI: " -Grupo I.**(Nº149)**
Situación.

LAMINA CDXXII: " -Grupo I.

LAMINA CDXXIII: " - "

LAMINA CDXXIV: " - "

LAMINA CDXXV: " - "

LAMINA CDXXVI: **CONTIGUO A P. DE TAJ.** -Escena I.**(Nº150)**
Situación.

LAMINA CDXXVII: " -Escena I.

LAMINA CDXXVIII: " - "

LAMINA CDXXIX: **EL PAJAREJO** -Escena I.**(Nº151)**
Situación.

LAMINA CDXXX: " -Escena I.

LAMINA CDXXXI: " - "

LAMINA CDXXXII: **LOS TOROS (B. OLIVANAS)** -Escena I.**(Nº152)**
Situación.

LAMINA CDXXXIII: " -Escena I.

LAMINA CDXXXIV: " - "

LAMINA CDXXXV: " - "

LAMINA CDXXXVI: " - "

LAMINA CDXXXVII: **LOS TOROS (B. OLIVANAS)** -Escena II.**(Nº153)**
Situación.

LAMINA CDXXXVIII: " - "

LAMINA CDXXXIX: " - "

LAMINA CDXL: " -Escena III.**(Nº154)**
Situación.

LAMINA CDXLI: " -Escena III.

LAMINA CDXLII: " - "

LAMINA CDXLIII: " -Grupo I.**(Nº155)**
Situación.

LAMINA CDXLIV: " -Grupo I.

LAMINA CDXLV: " - "

LAMINA CDXLVI: " -Grupo II.**(Nº156)**
Situación.

LAMINA CDXLVII: " - "

LAMINA CDXLVIII: " - "

LAMINA CDXLIX: " - "

LAMINA CDL: **ABRIGO DE LAZARO** -Escena I.**(Nº157)**

-CONJUNTOS DE LA SERRANIA DE CUENCA

.Serranía de Cuenca (ZONA XVIII).

LAMINA CDLI: **SELVA PASCUALA** -Escena I. **(Nº158)**
Situación.

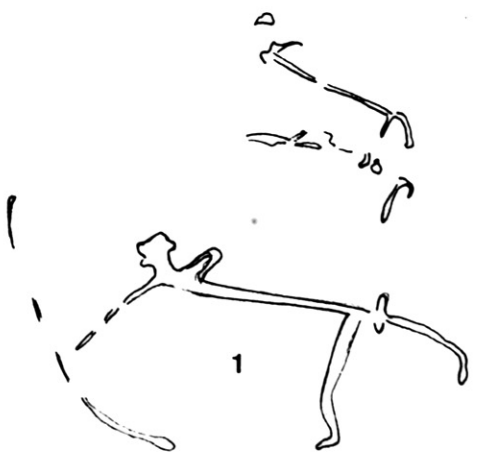
LAMINA CDLII: **SELVA PASCUALA** -Escena I.

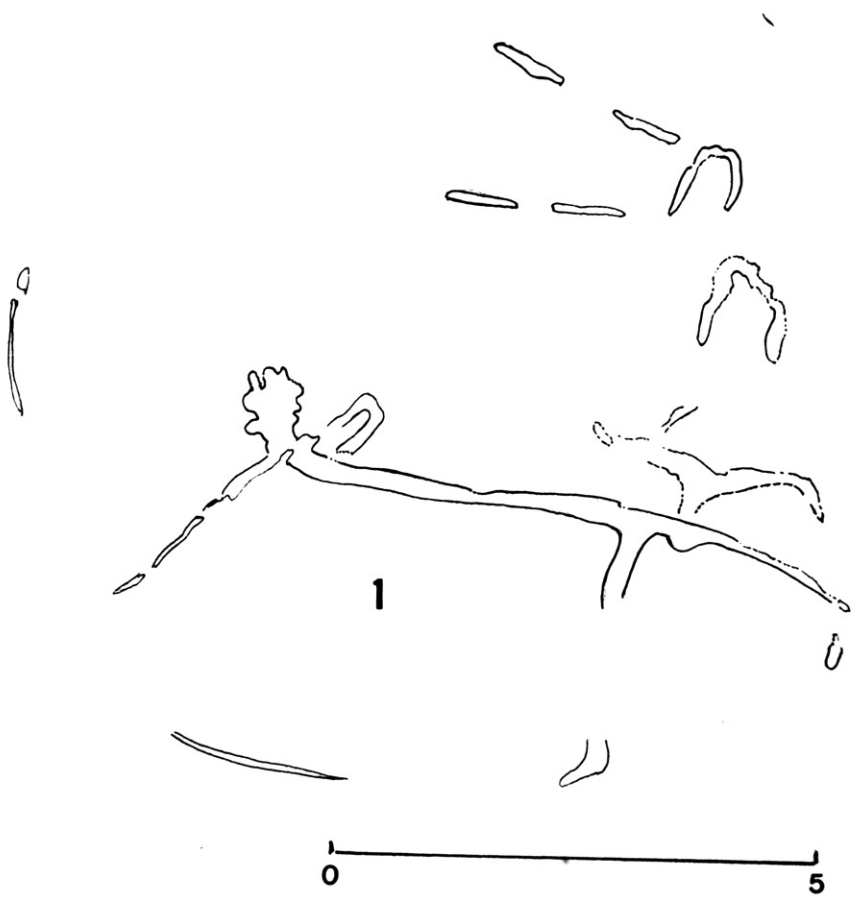
LAMINA CDLIII: " - "

LAMINA CDLIV: " - "

62. COVETA DE MONTEGORDO

.Nº 105.- GRUPO I (LAMS. CCLXXXIX-CCXC)


1

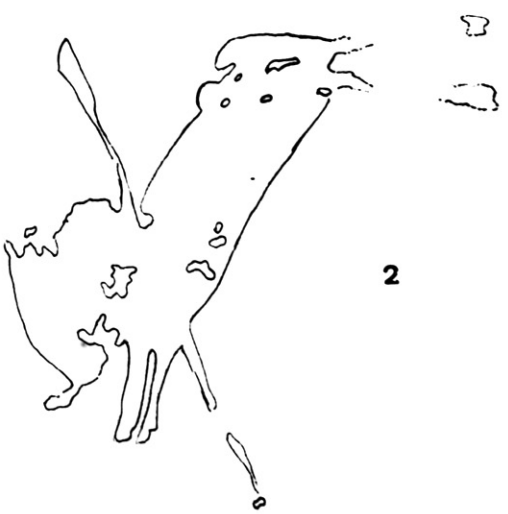

1
0
5

64. CINGLE DE L'ERMITA IV

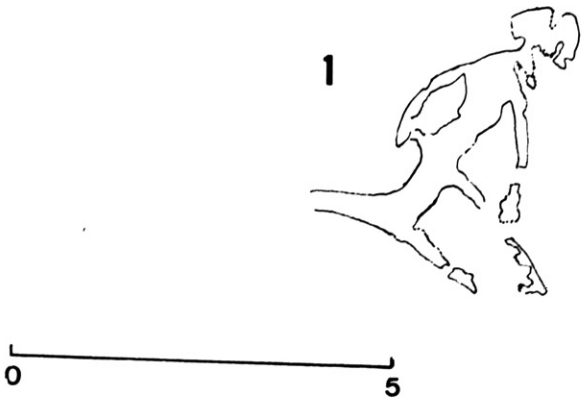
.Nº 106.- ESCENA I (LAMS. CCXCI-CCXCII)

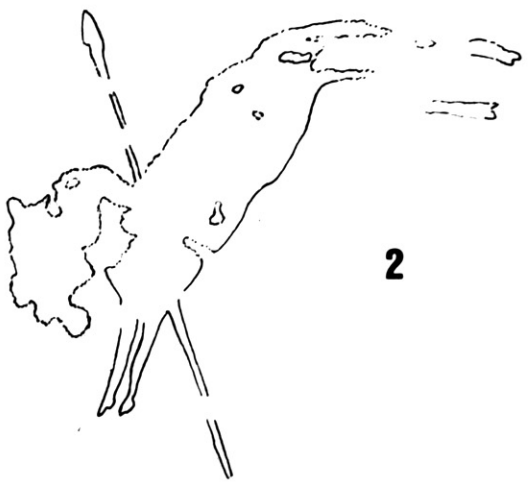


1



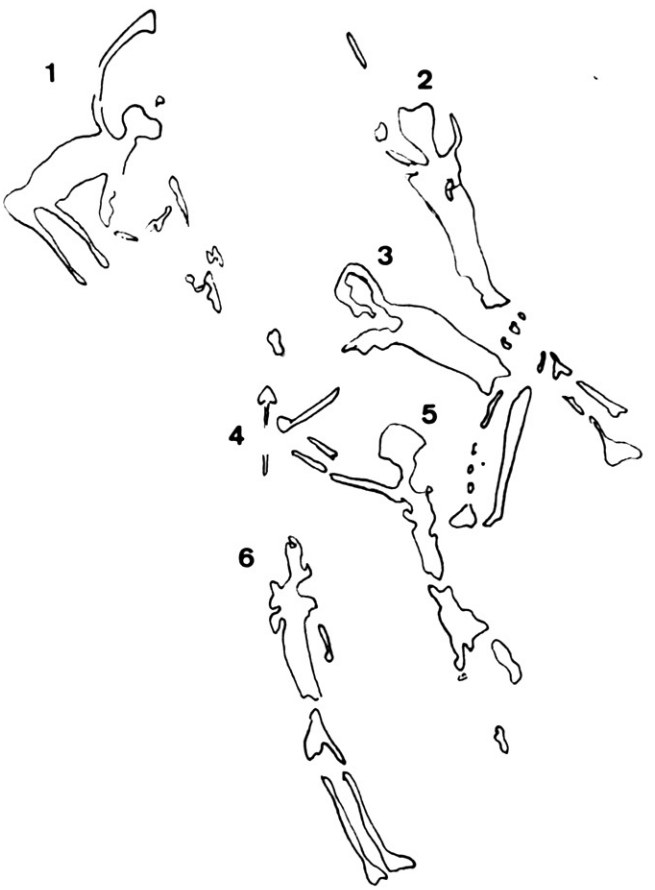
2

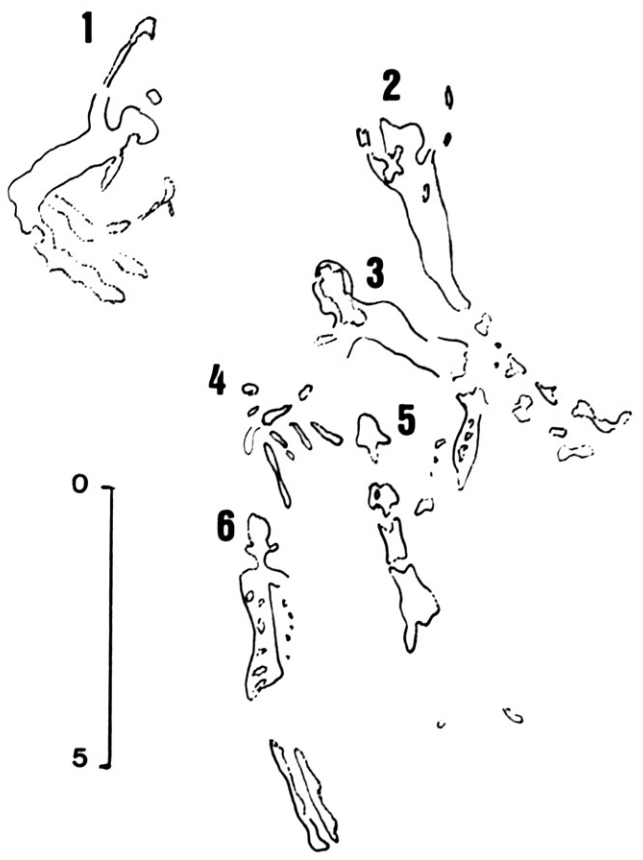

1
0
5


2

64. CINGLE DE L'ERMITA IV

.Nº 107.- ESCENA II (LAMS. CCXCIII-CCXCIV)


1
2
3
4
5
6

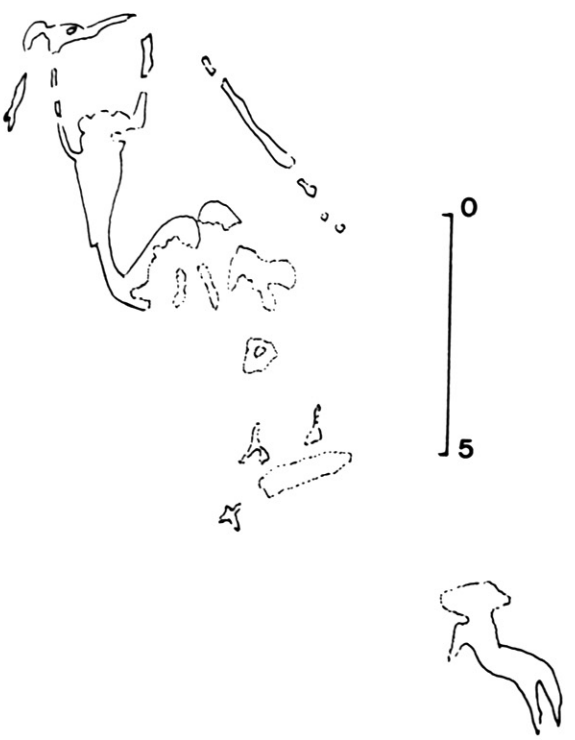

1
2
3
4
5
6
0
5

64. CINGE DE L'ERMITA IV

.Nº 108.- ESCENA III (LAMS. CCXCV-CCXCVI)


11

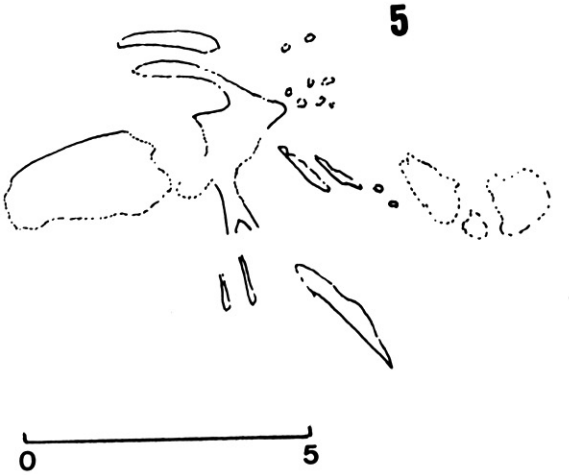
11



65. EL CIVIL III

.Nº 109.- ESCENA I (LAMS. CCXCVII-CCXCVIII)


5
6


5
0
5

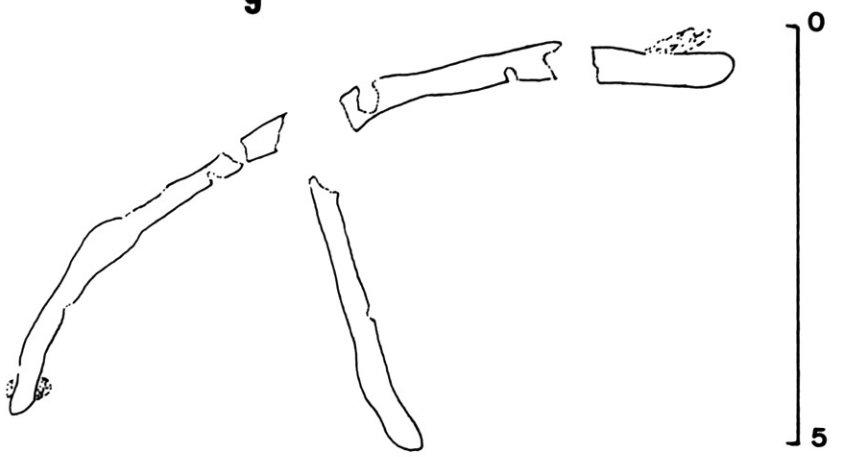

6

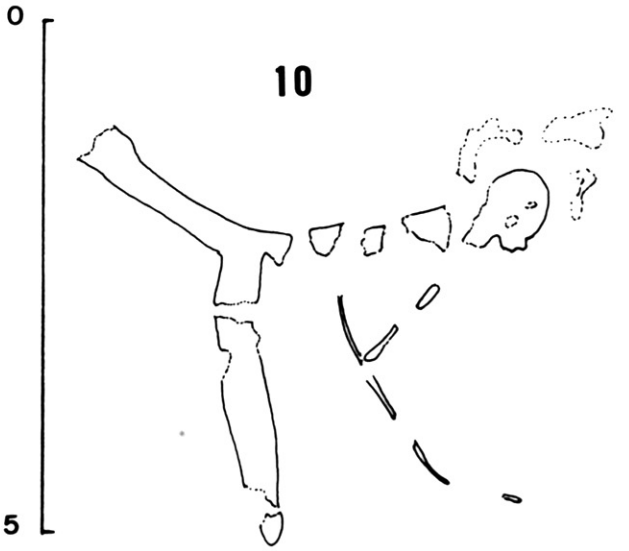
65. EL CIVIL III

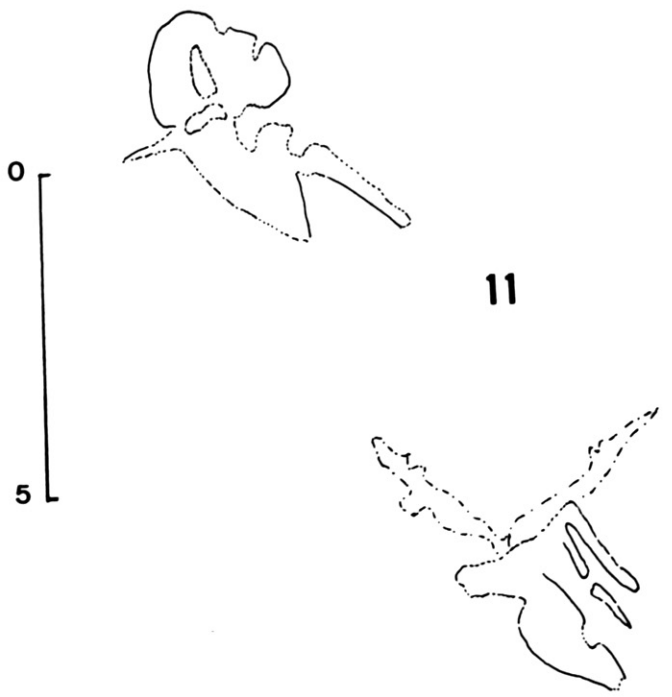
.Nº 110.- ESCENA II (LAMS. CCXCIX-CCCII)

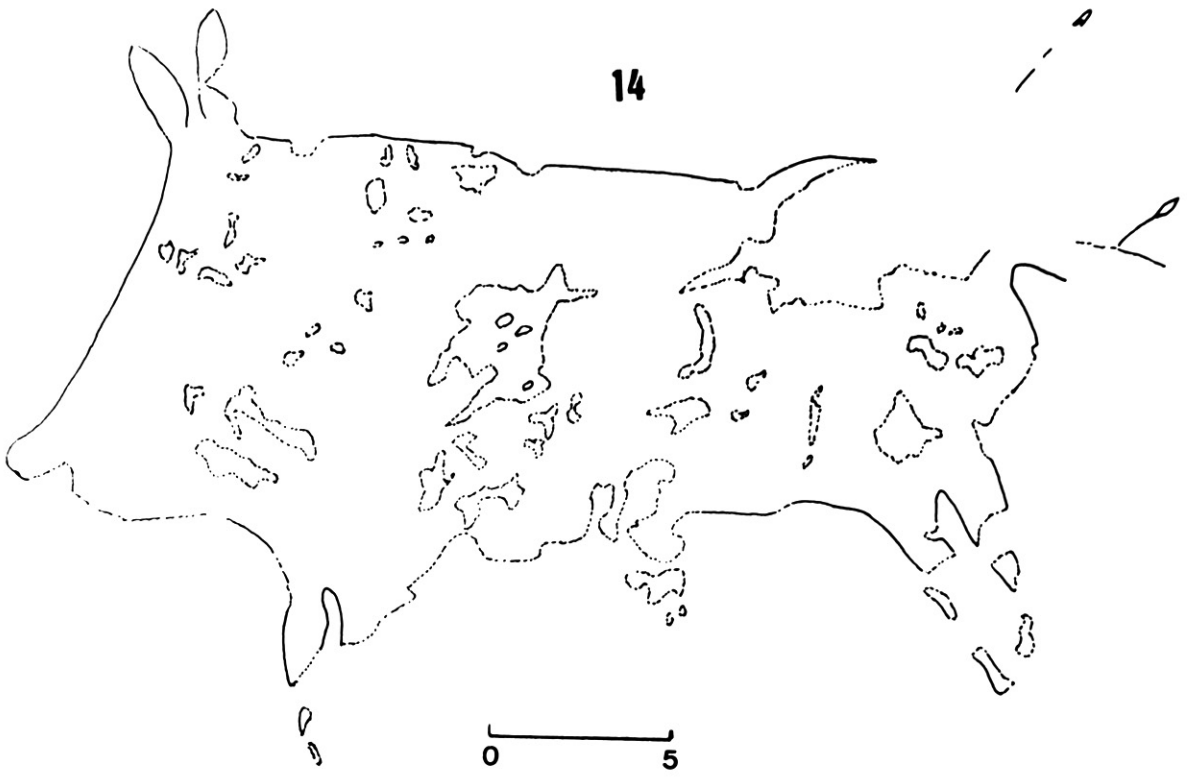
9
10
11
12
13
14
15

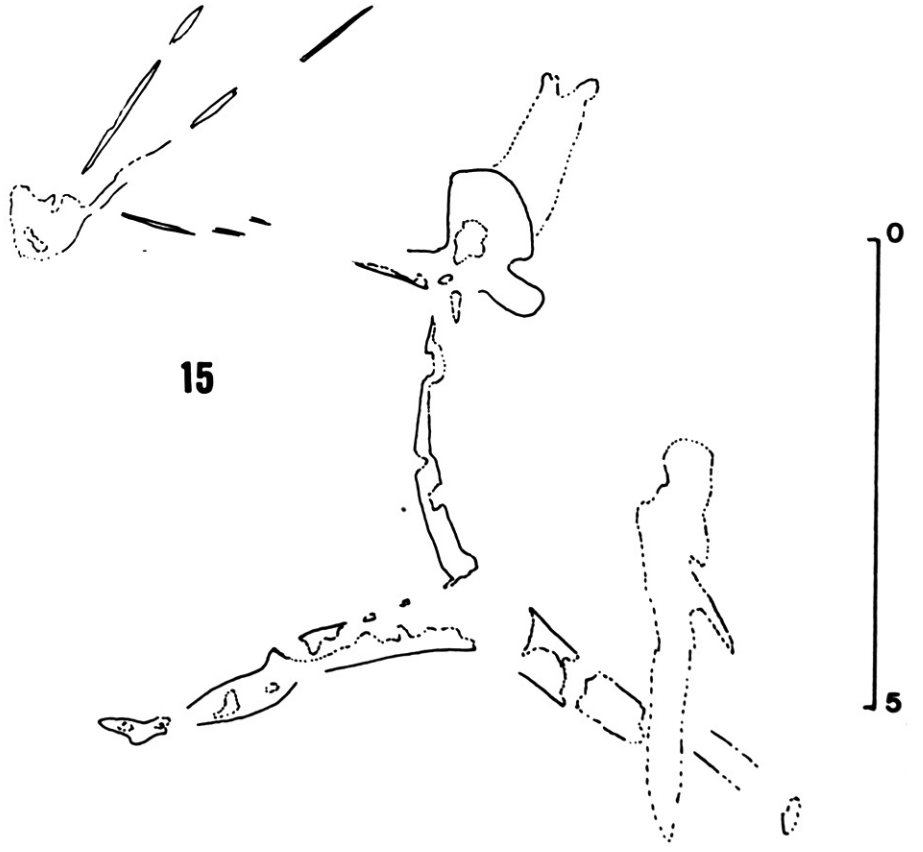
9






0
5
11

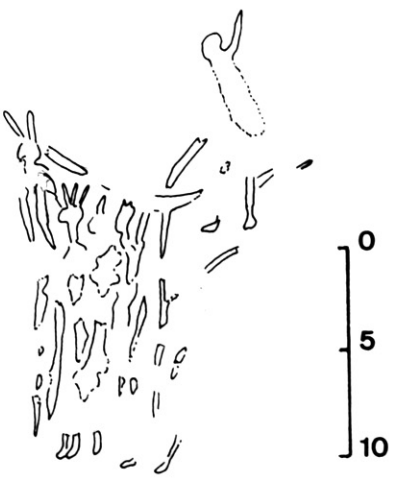

14
0
5


15
0
5

65. EL CIVIL III

.Nº 111.- ESCENA III (LAMS. CCCIII-CCCIV)





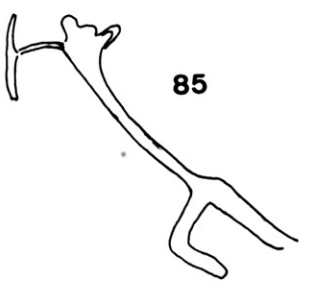
18

65. EL CIVIL III

.Nº 112.- ESCENA IV (LAMS. CCCV-CCCVI)



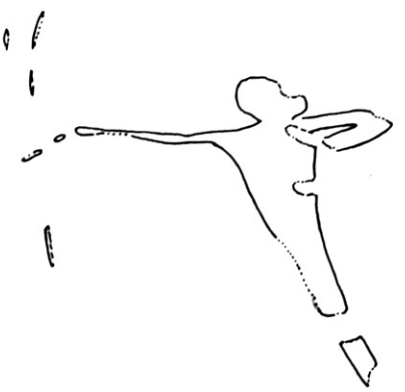
84



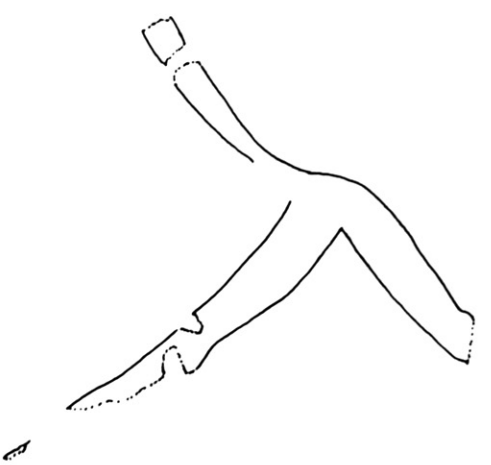
85



84

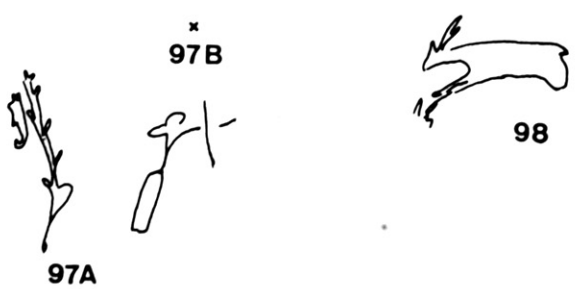


85



65. EL CIVIL III

.Nº 113.- ESCENA V (LAMS. CCCVII-CCCVIII)

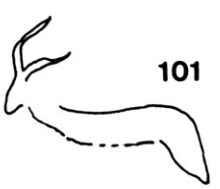

97B
98
97A

98
0
5
97A
0
5
96
0
5

65. EL CIVIL III

.Nº 114.- ESCENA VI (LAMS. CCCIX-CCCX)


100


101

101
0
5

100
0
5

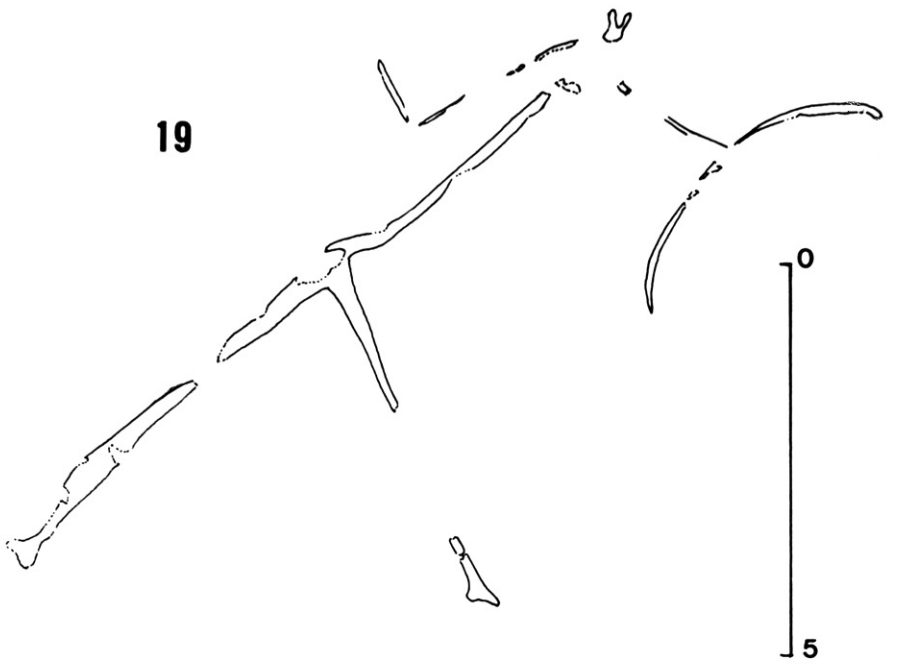
65. EL CIVIL III

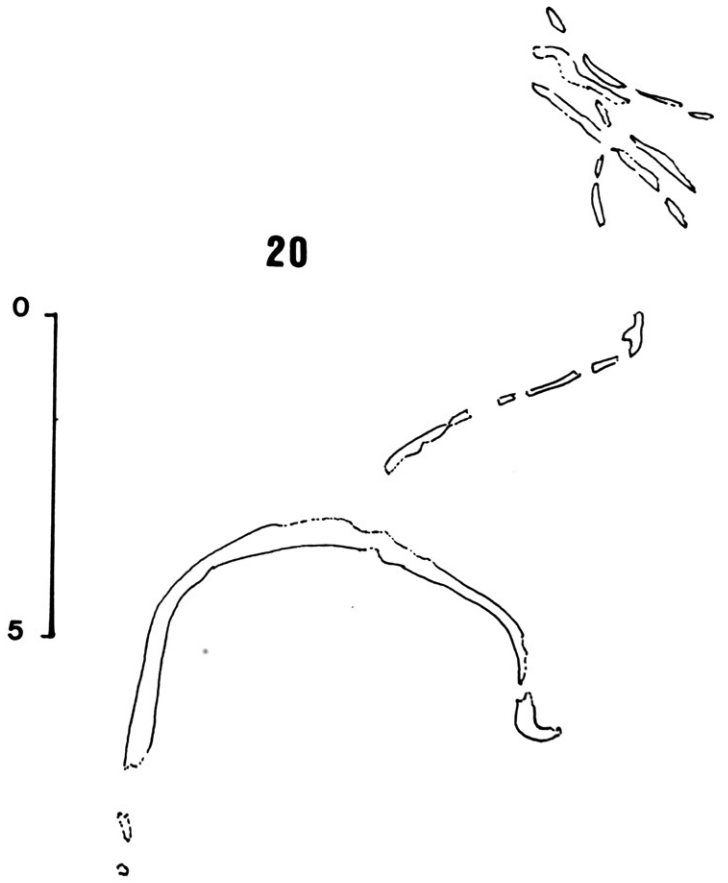
.Nº 115.- GRUPO I (LAMS. CCCXI-CCCXIII)

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
BIBLIOTECA
FAC. GEOGRAFIA HISTÒRIA



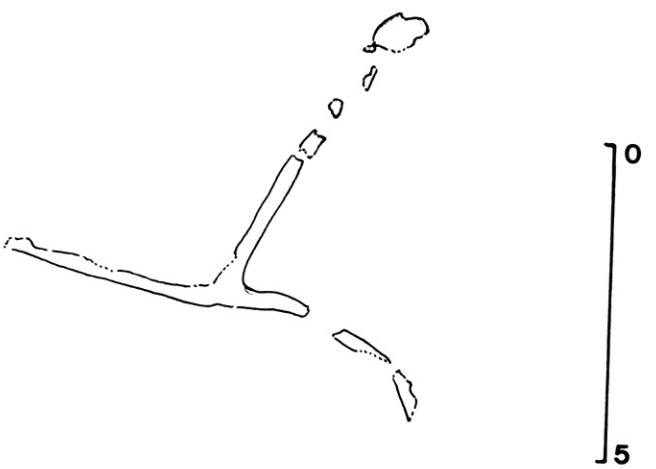
19 20 21


19
0
5


20
0
5

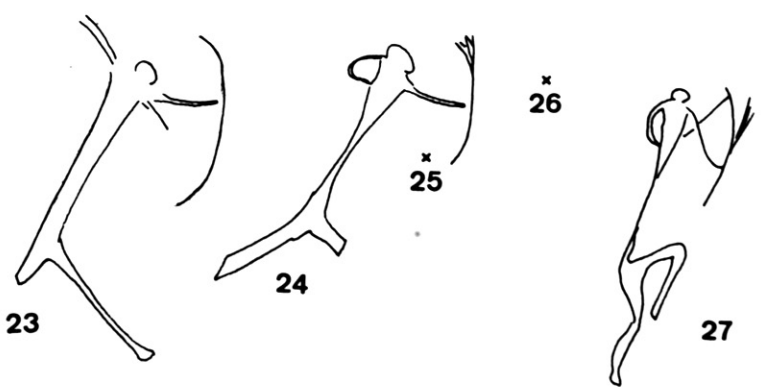


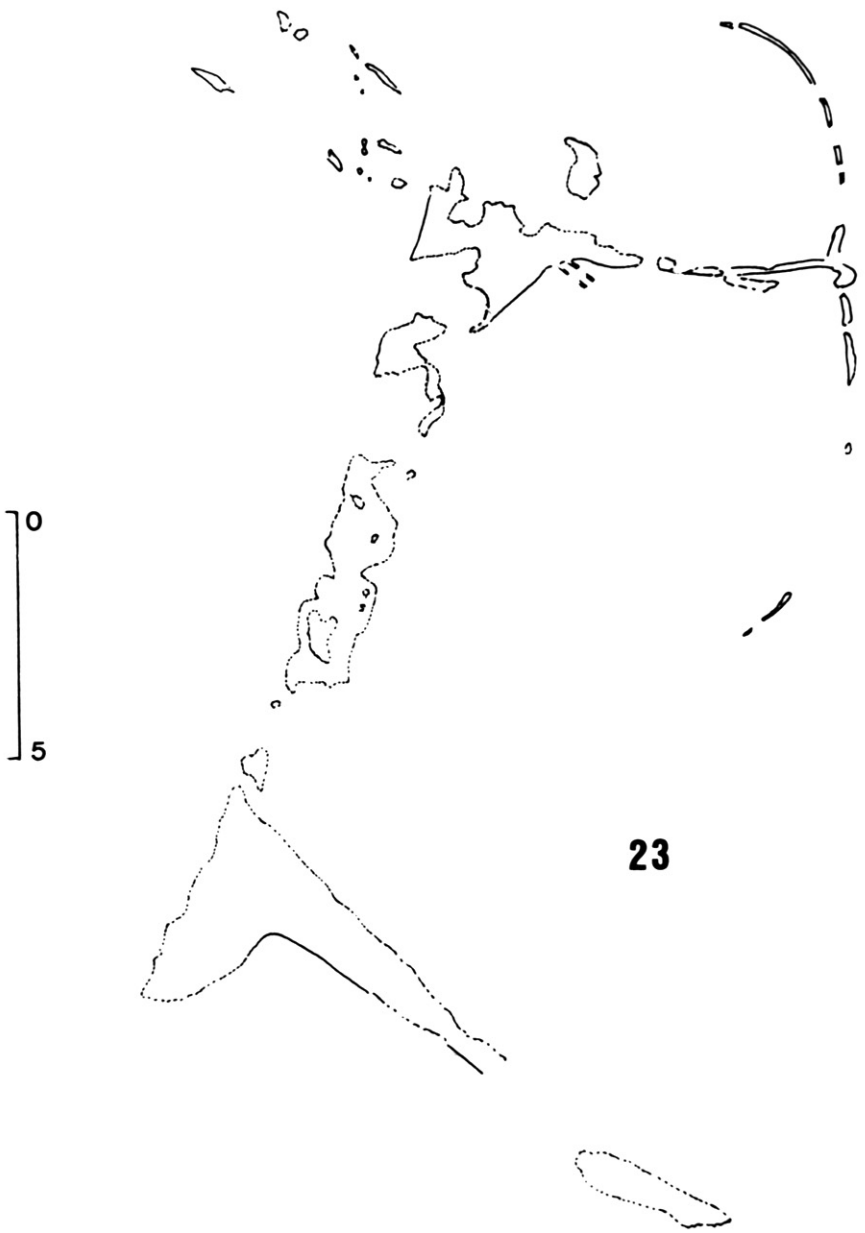
21

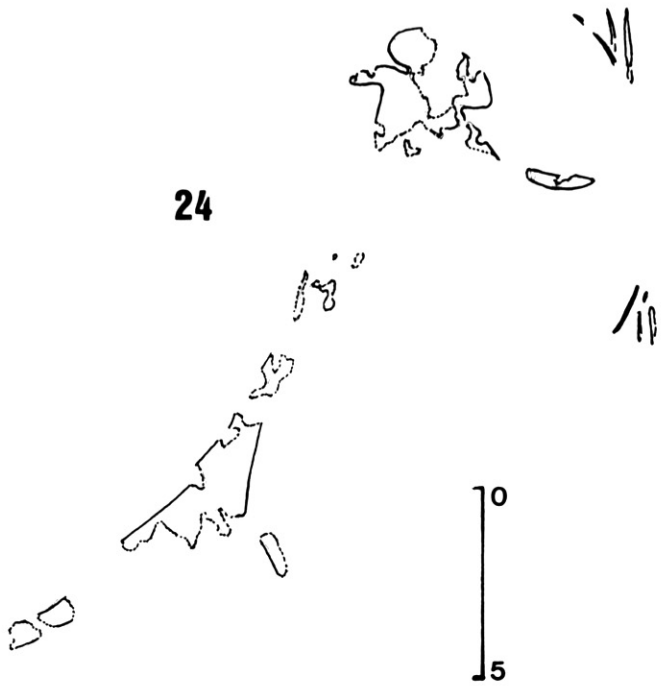


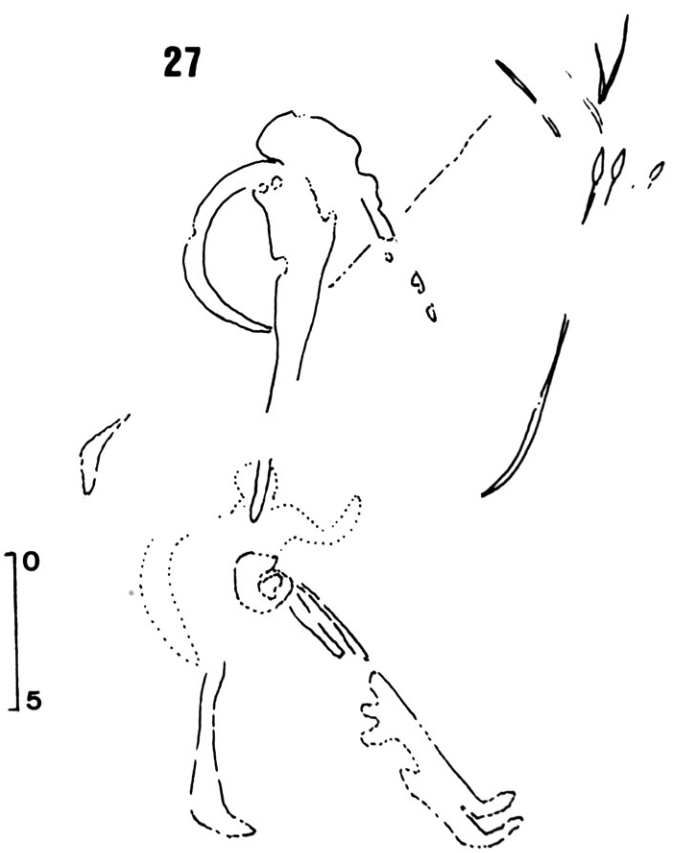
65. EL CIVIL III

.Nº 116.- GRUPO II (LAMS. CCCXIV-CCCXVI)


23
24
25
26
27

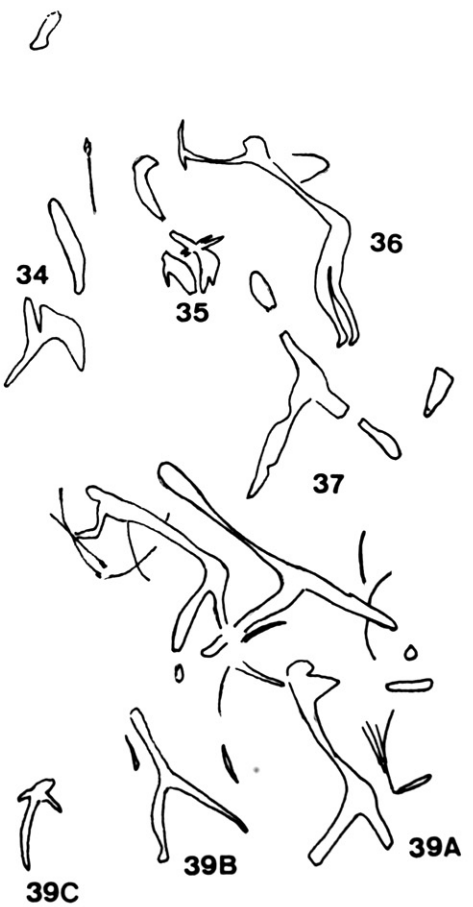

0
5
23

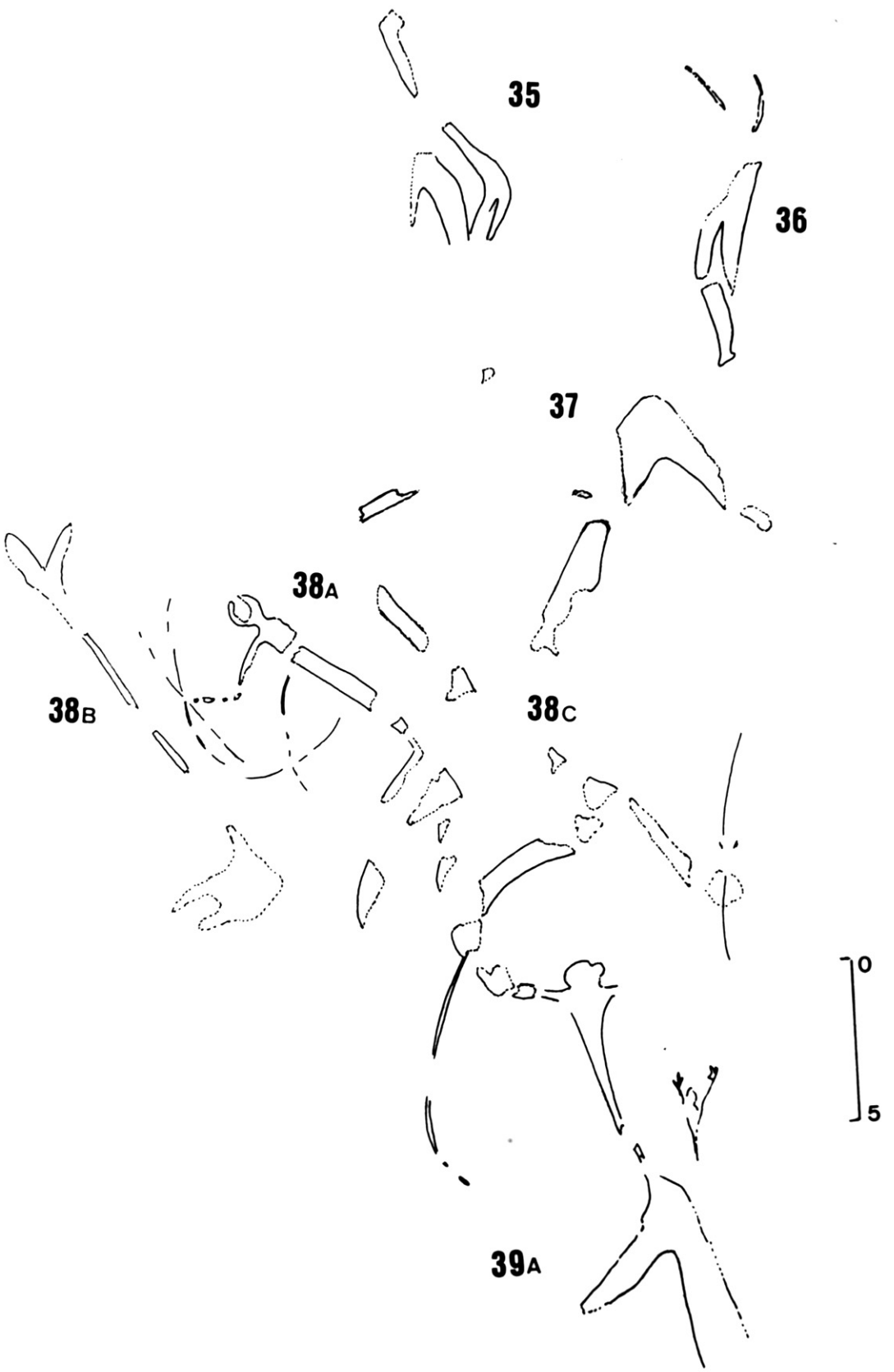

24
0
5


27
0
5

65. EL CIVIL III

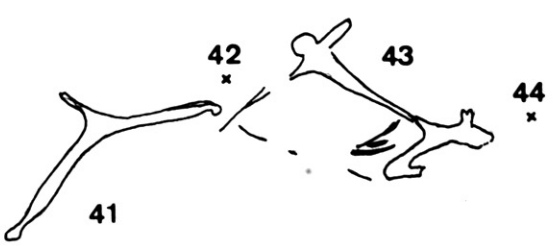
.Nº 117.- GRUPO III (LAMS. CCCXVII-CCCXVIII)

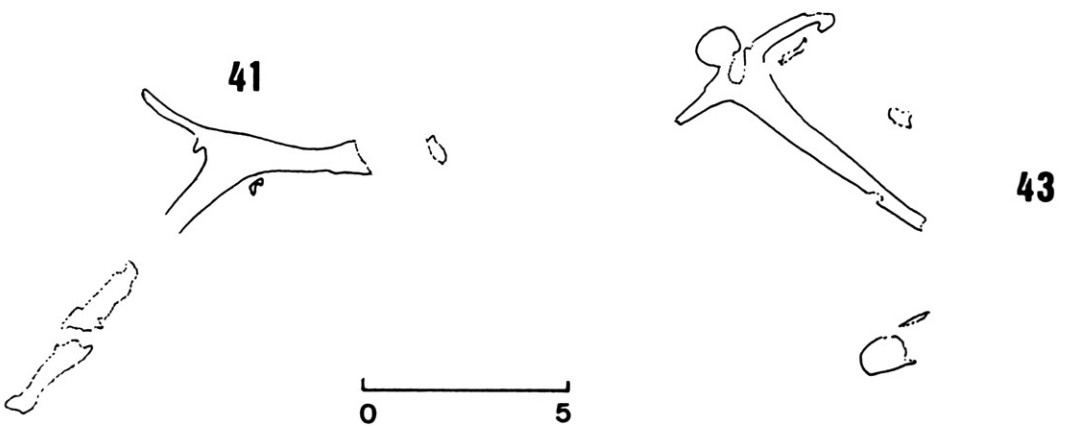

34
35
36
37
39A
39B
39C


35
36
37
38A
38B
38C
39A
0
5

65. EL CIVIL III

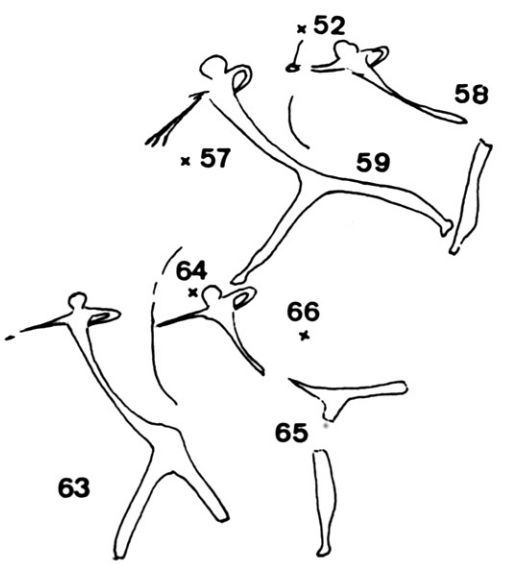
.Nº 118.- GRUPO IV (LAMS. CCCXIX-CCCXX)

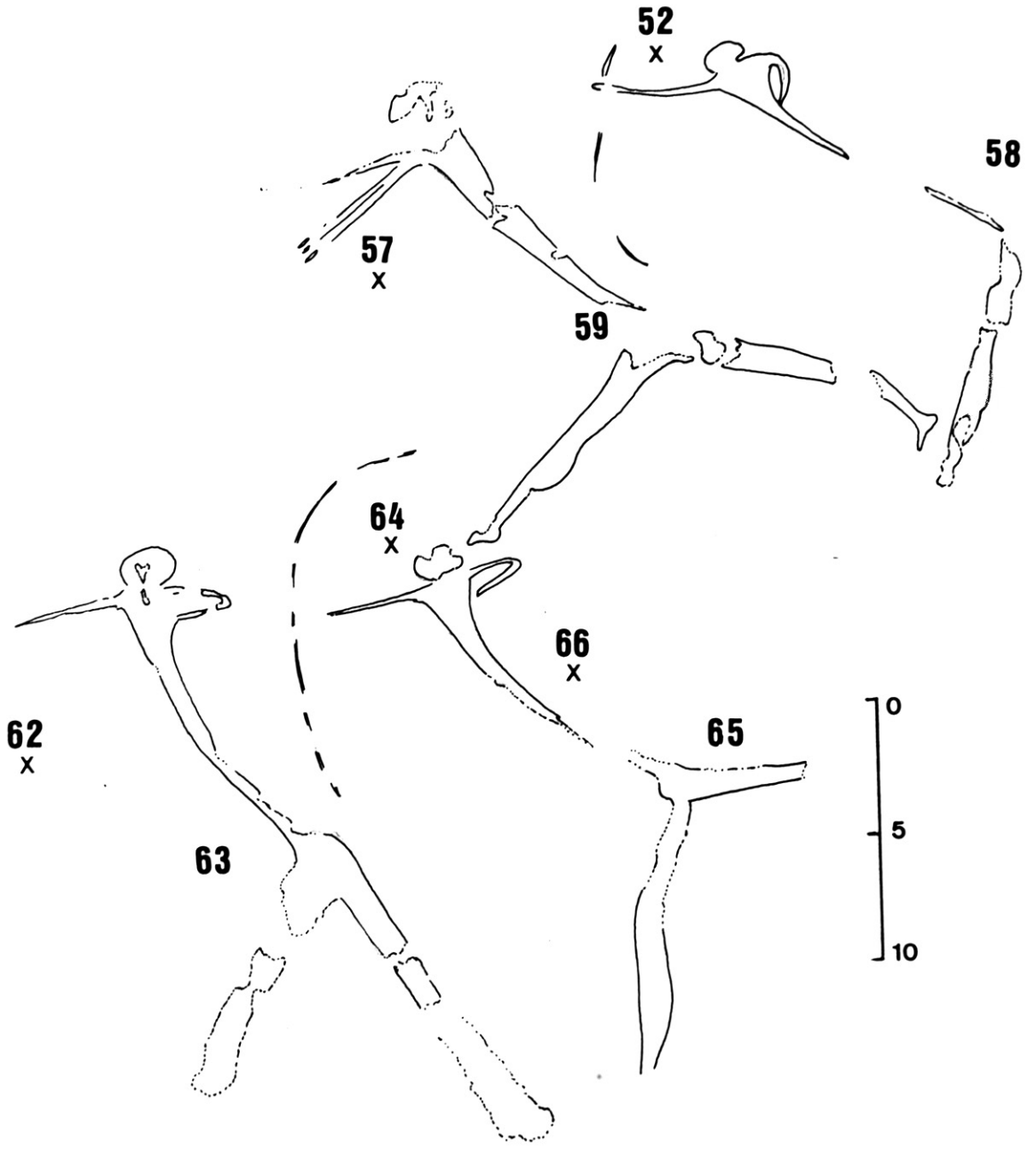

42
43
44
41


41
43
0
5

65. EL CIVIL III

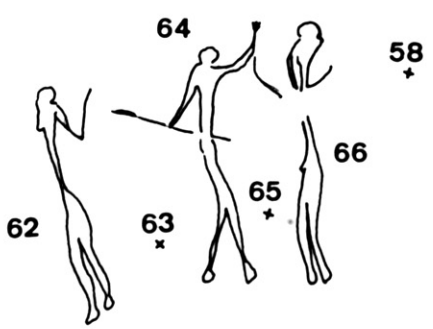
.Nº 119.- GRUPO V (LAMS. CCCXXI-CCCXXII)

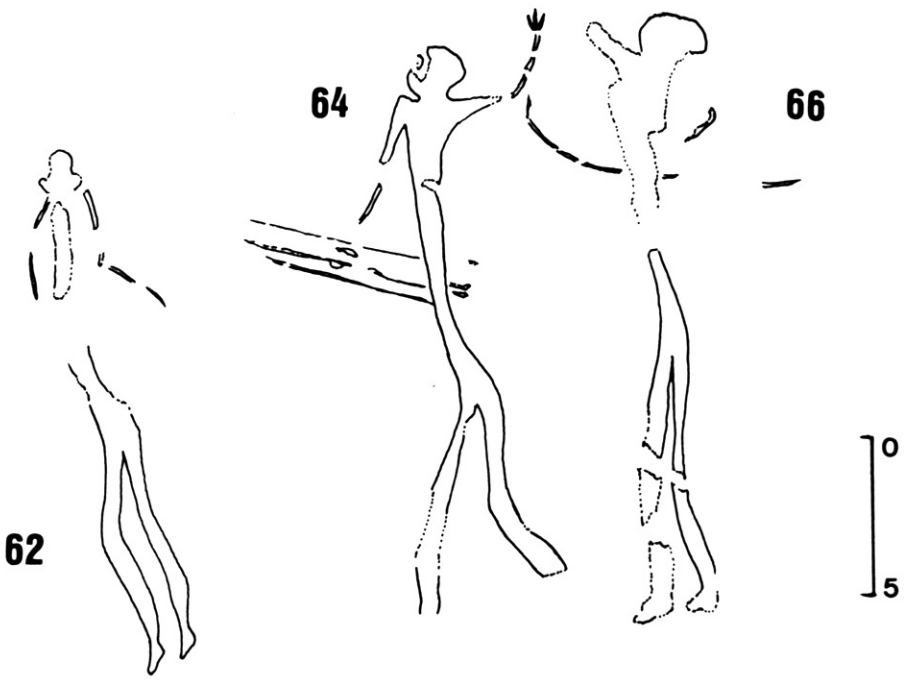

52
58
57
59
64
66
65
63


52
58
57
59
64
66
62
65
63
0
5
10

65. EL CIVIL III

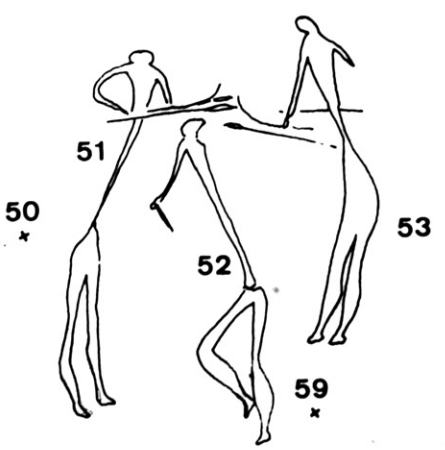
. Nº 120.- GRUPO VI (LAMS. CCCXXIII-CCCXXIV)

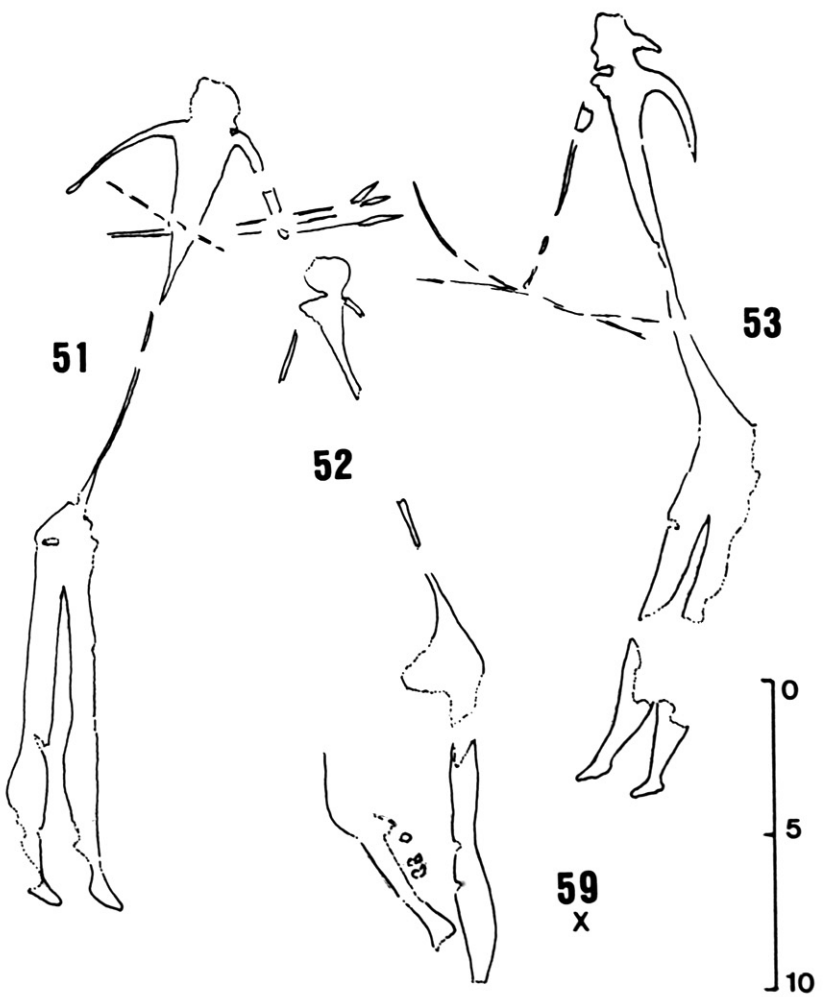

64
58
66
65
62
63


64
66
62
0
5

65. EL CIVIL III

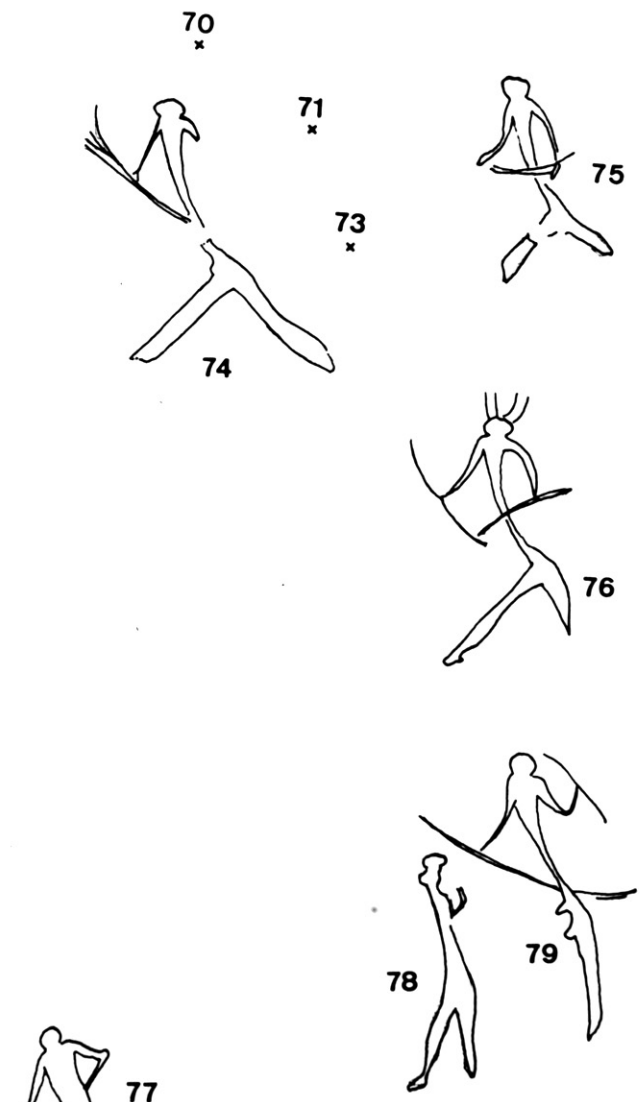
.Nº 121.- GRUPO VII (LAMS. CCCXXV-CCCXXVI)

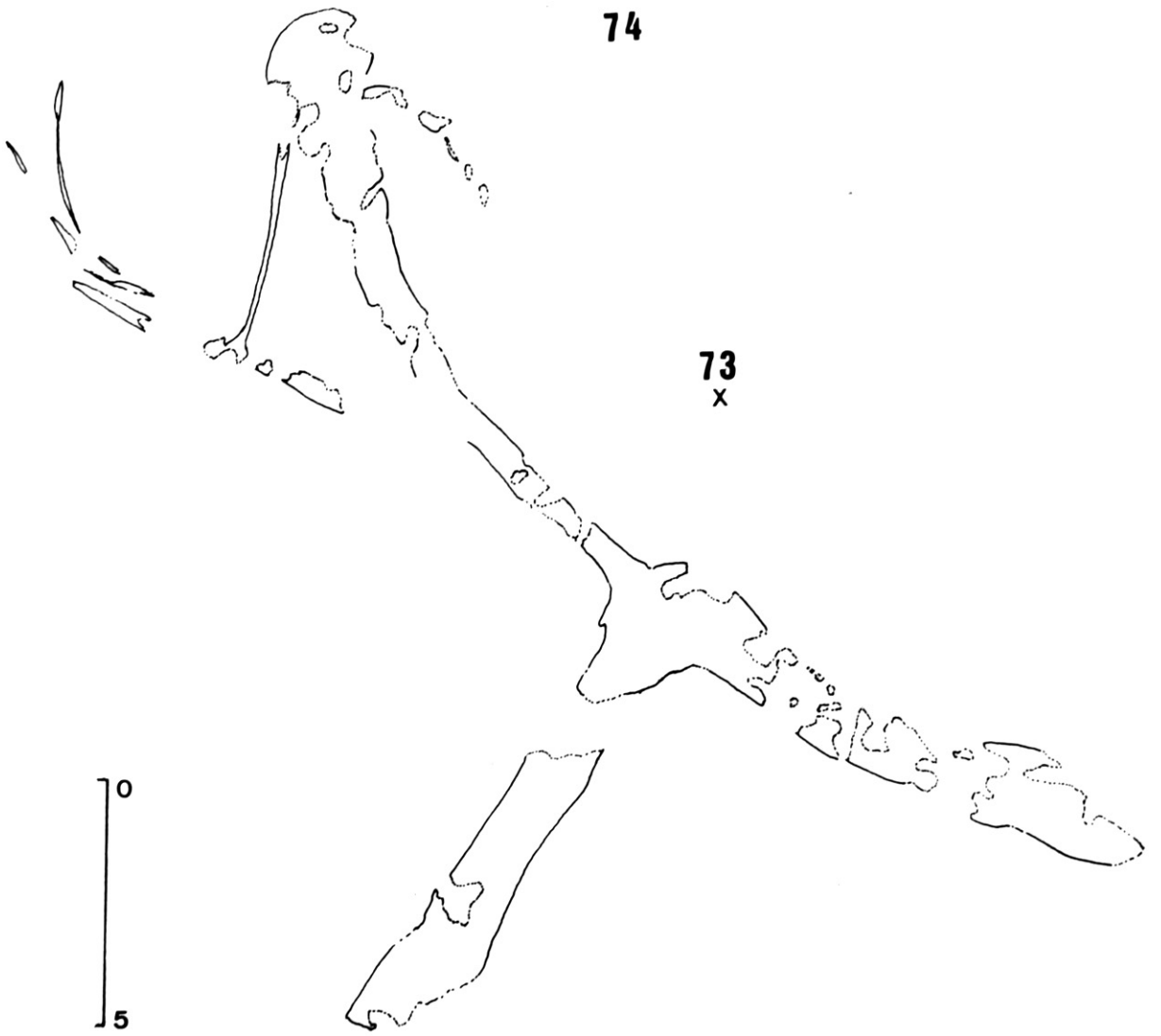

51
50
53
52
59

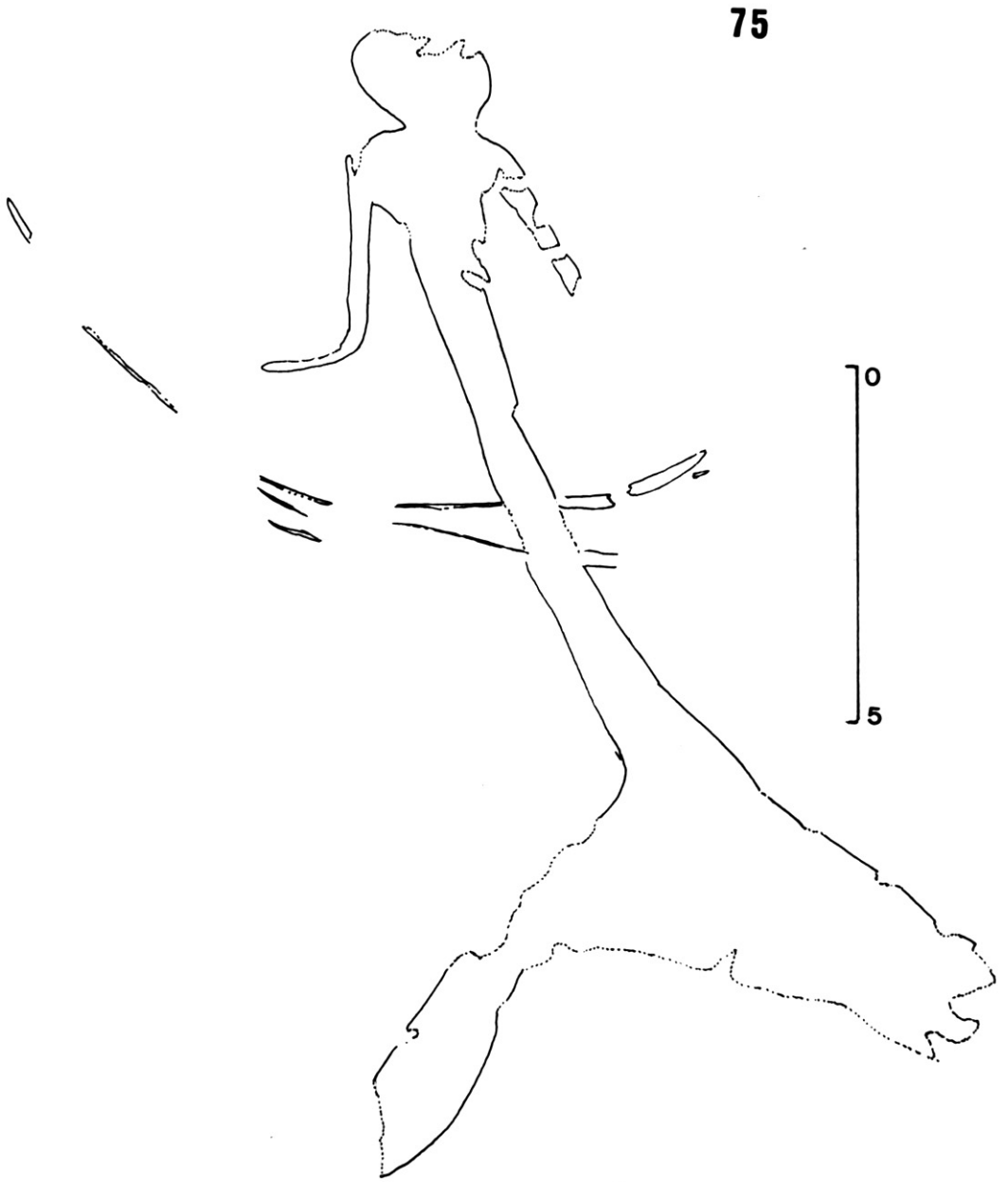

51
52
53
59
X
0
5
10

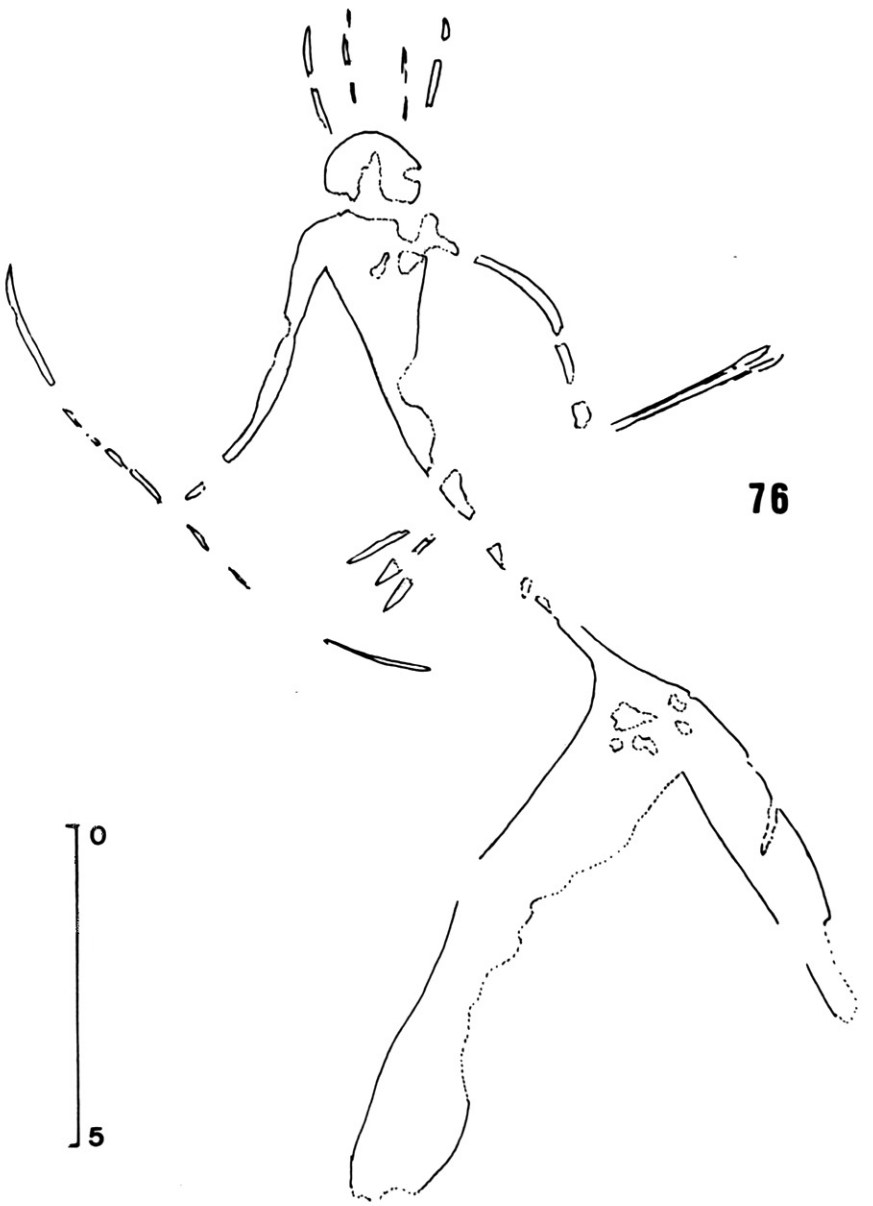
65. EL CIVIL III

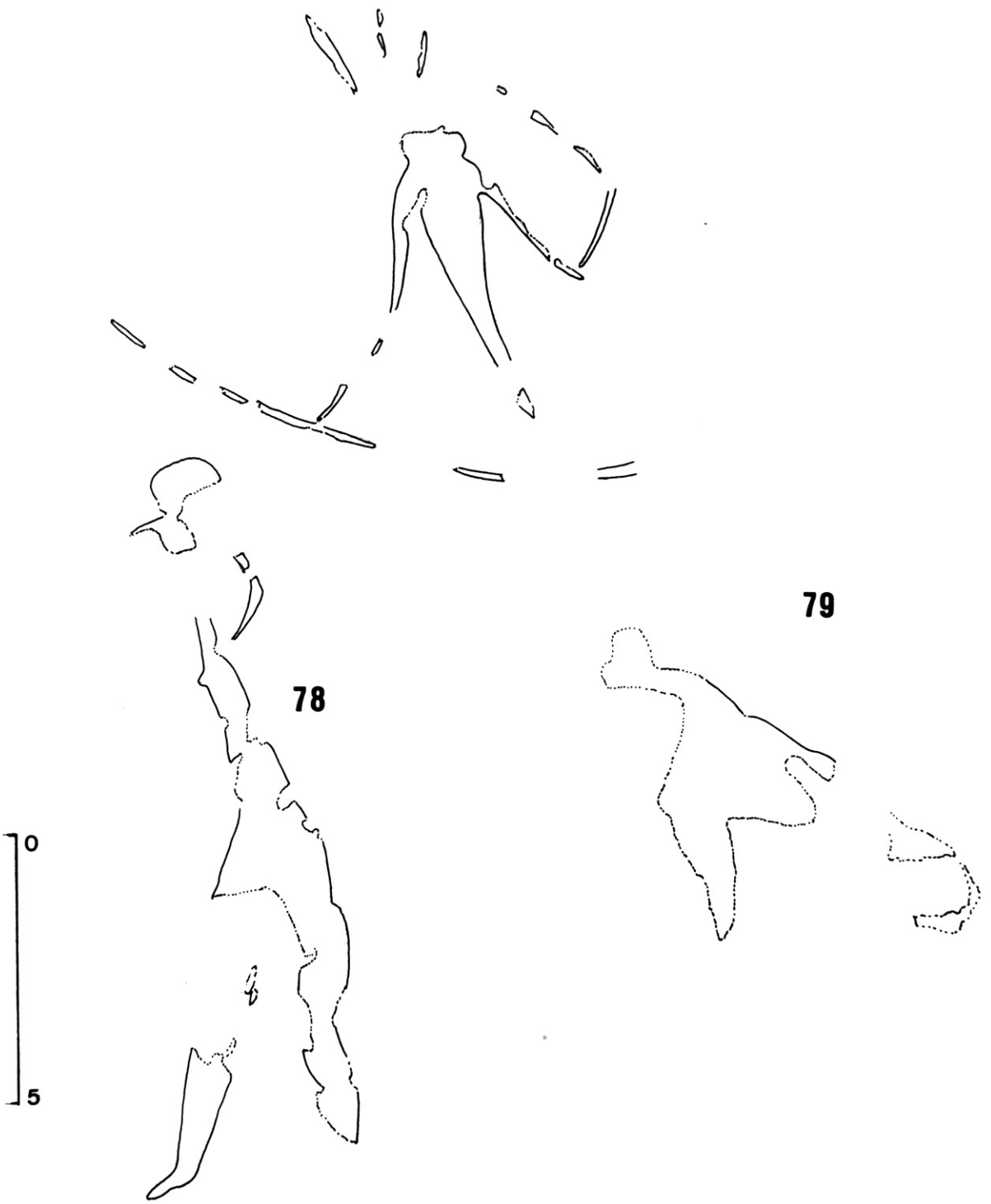
.Nº 122.- GRUPO VIII (LAMS. CCCXXVII-CCCXXXII)

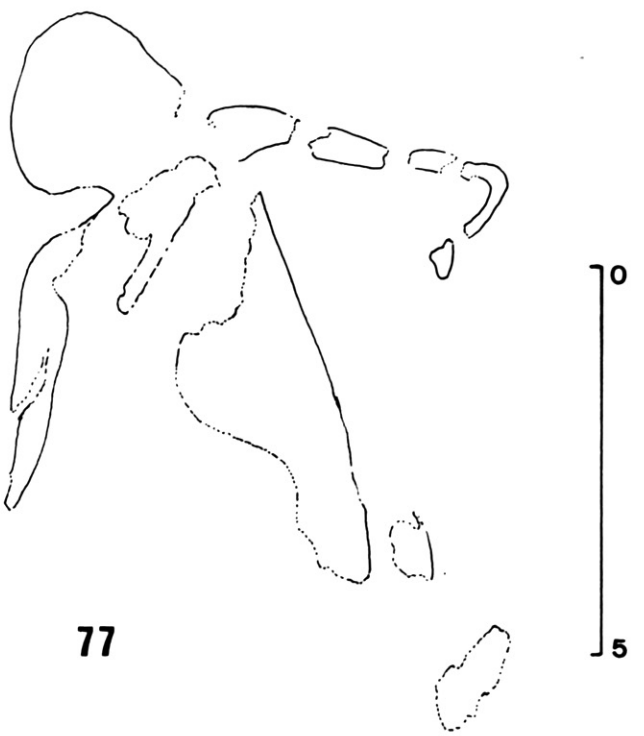

70
71
73
74
75
76
77
78
79


74
73
X
0
5


75
0
5


76
0
5


78
79
0
5



77

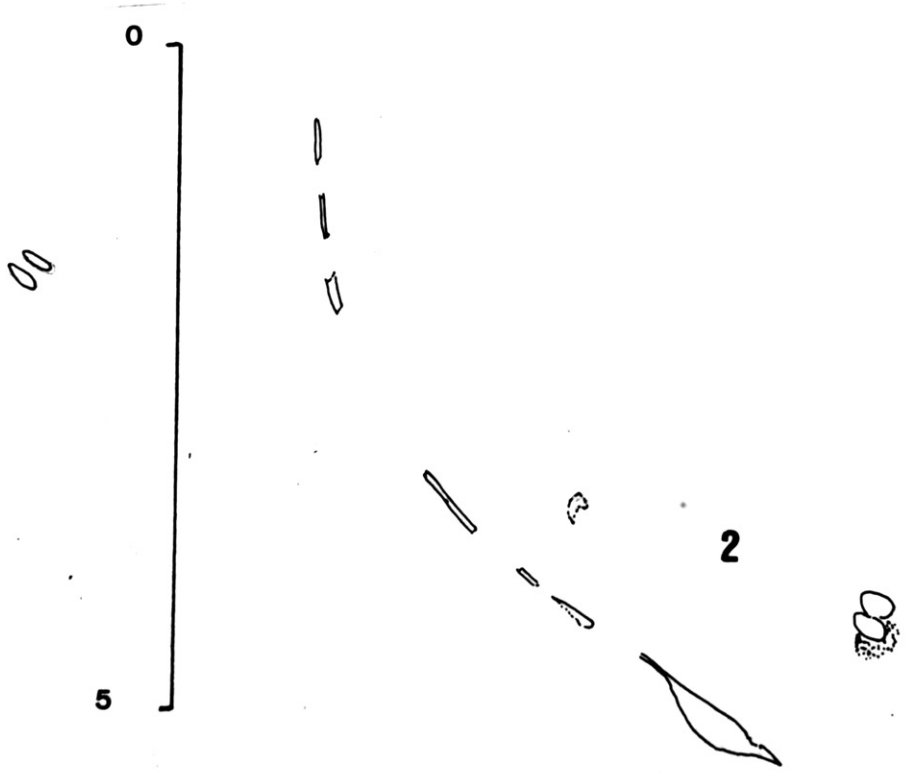
66. TOLLS ALTS

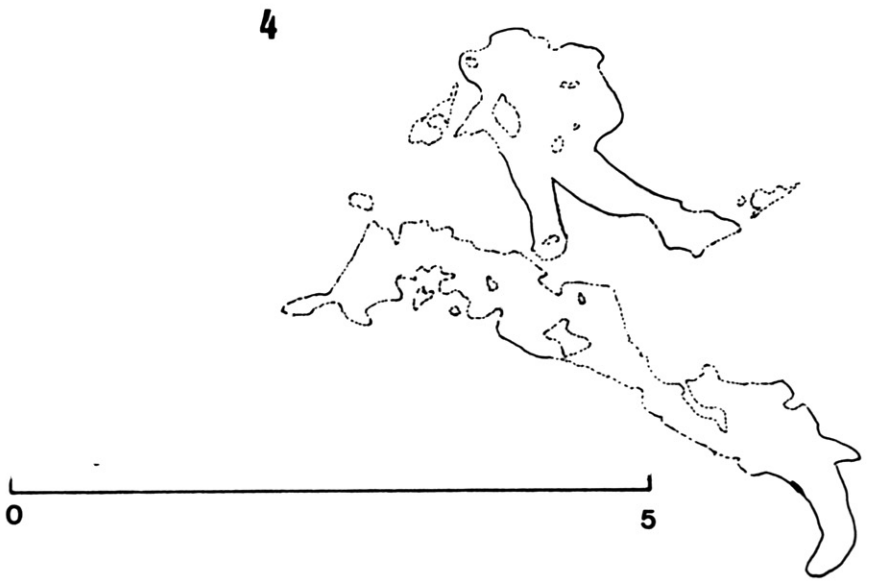
.Nº 123.- ESCENA I (LAMS. CCCXXXIII-CCCXXXV)


1
2
4

1

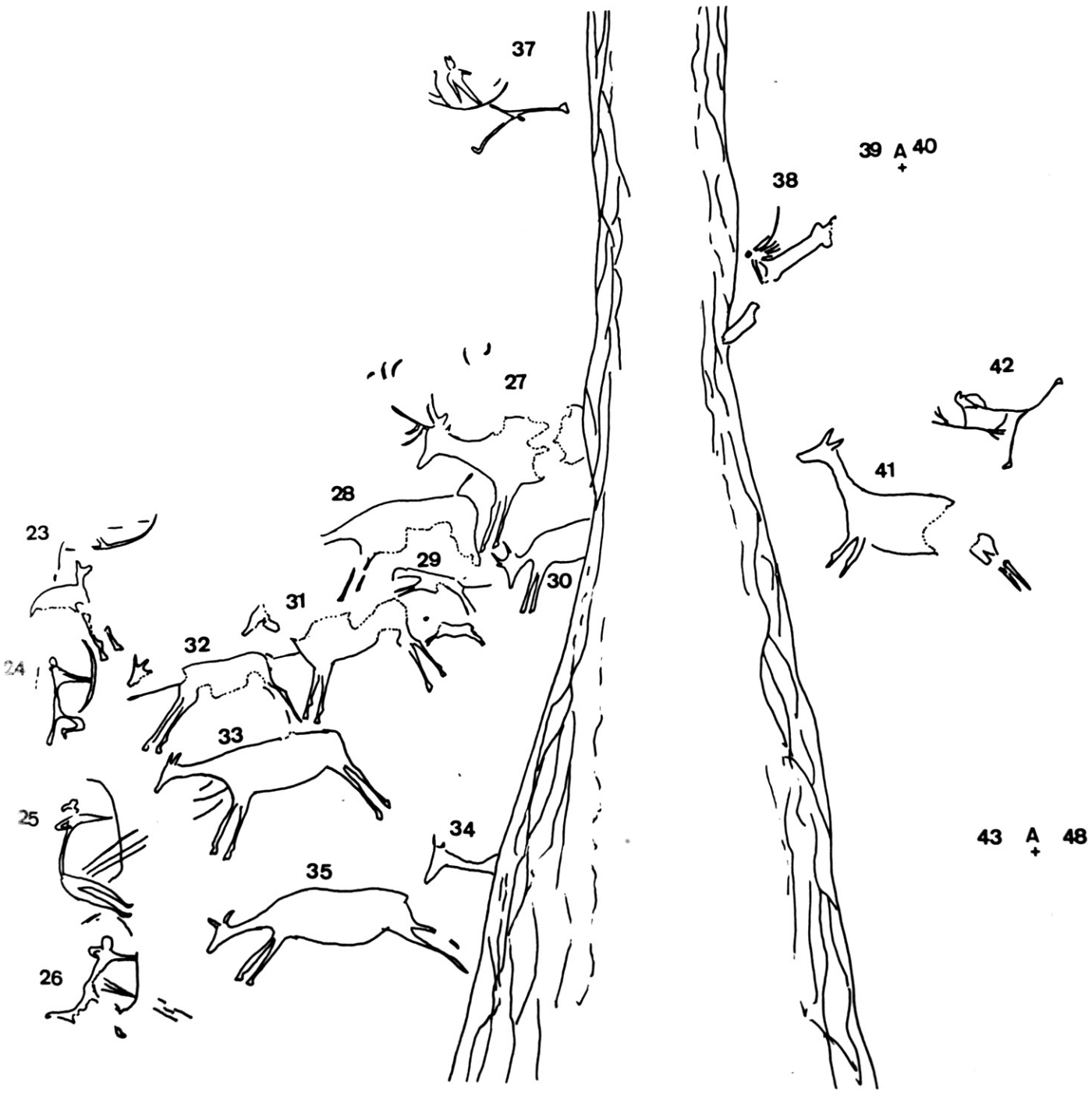


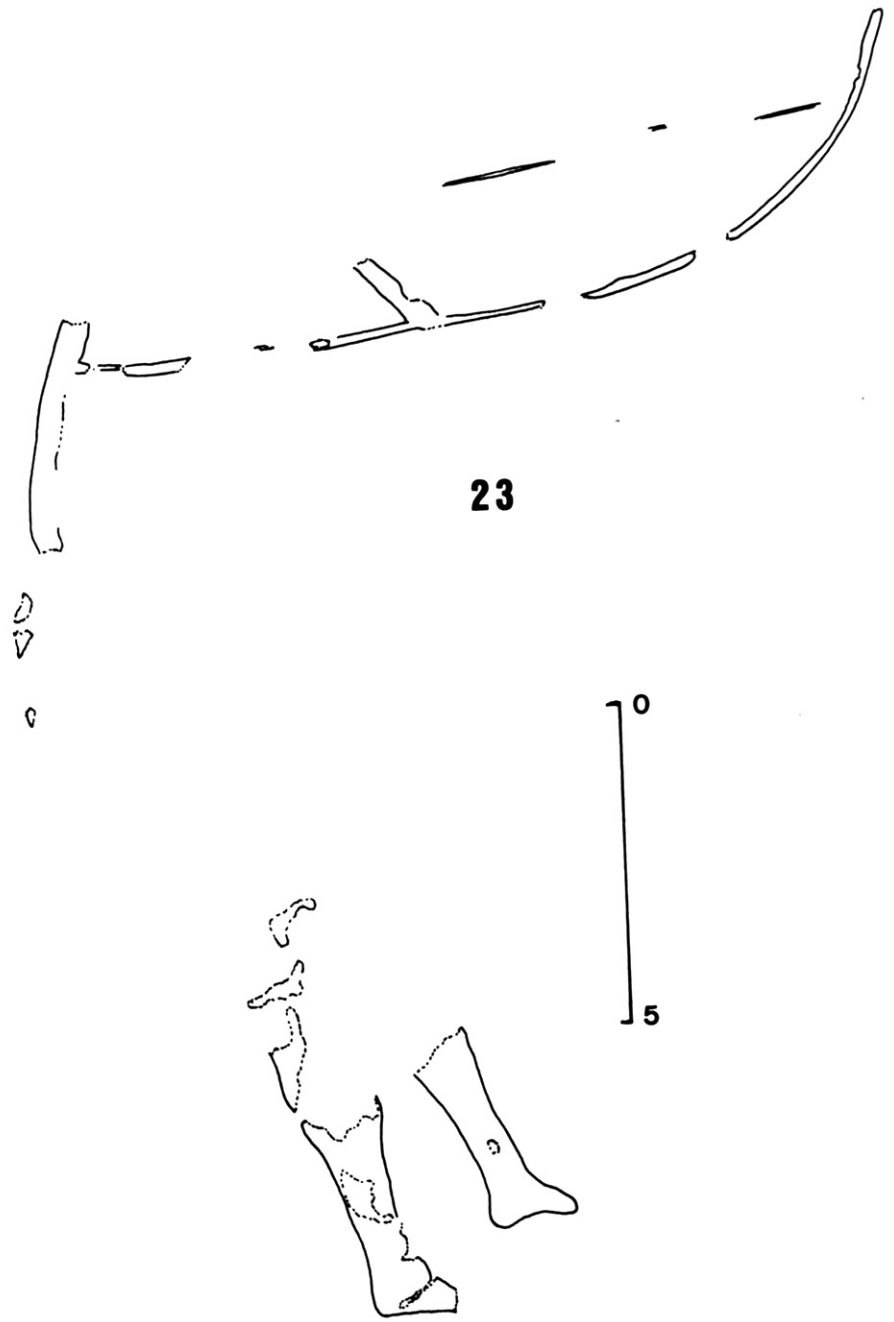



4
0
5

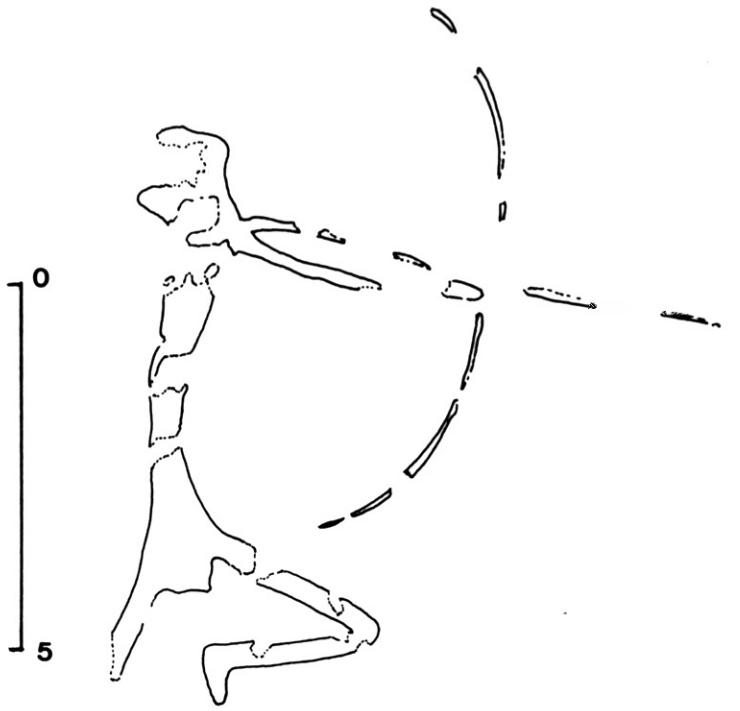
68. ELS CAVALLS

.Nº 124.- ESCENA I (LAMS. CCCXXXVI-CCCXLIV)

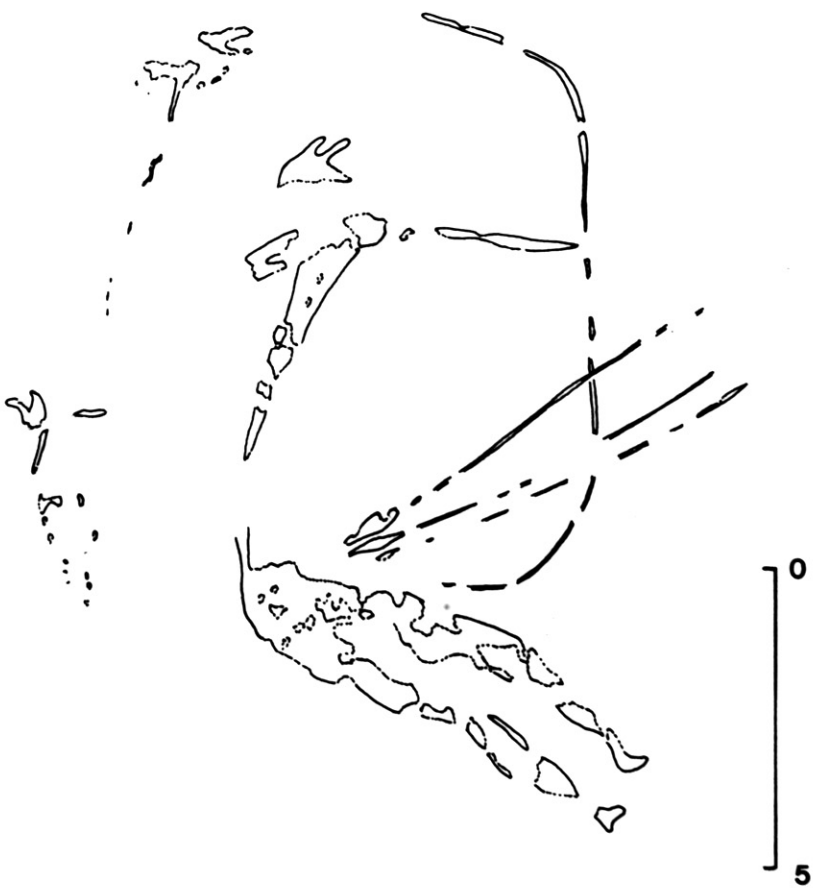

37
39 A 40
38
42
41
27
28
23
29
30
31
32
24
33
25
34
35
43 A 48
26

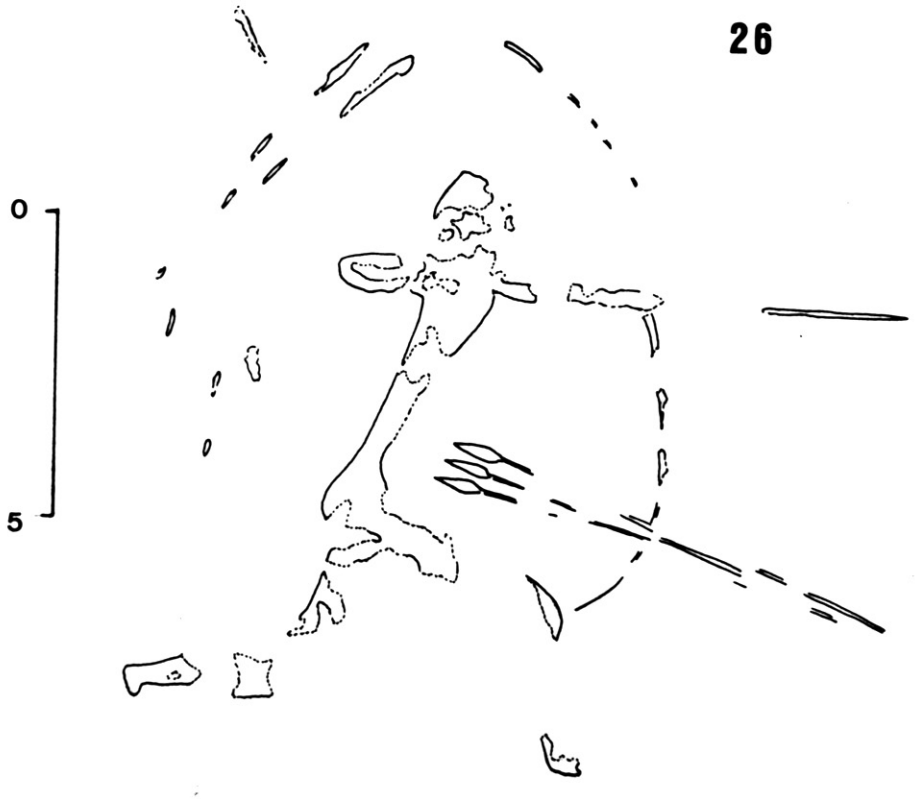

23
0
5

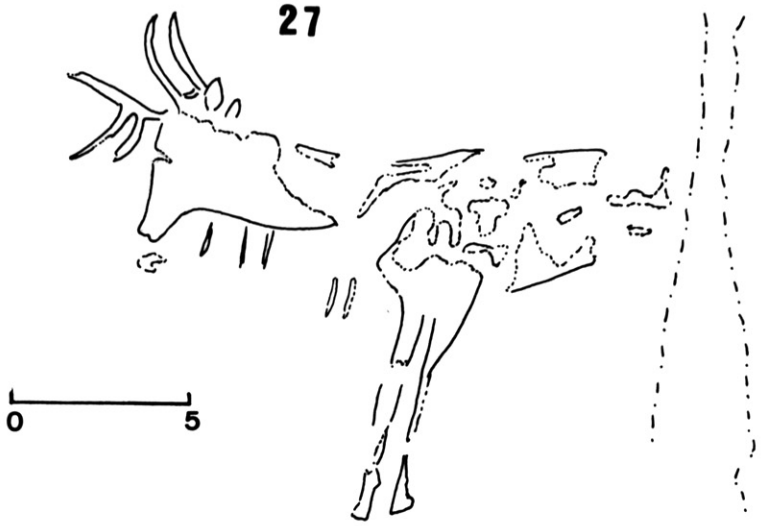
24

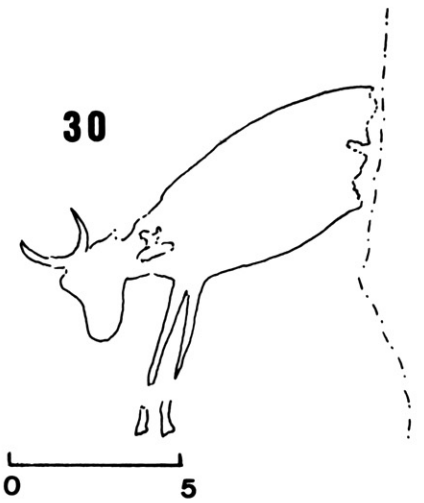


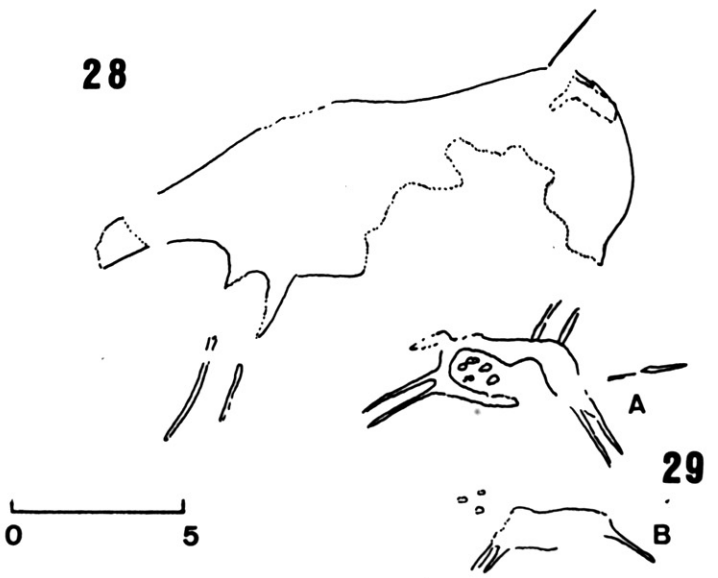
25



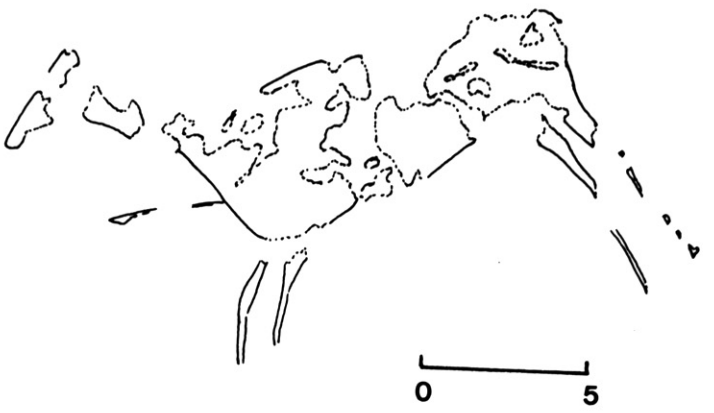

26
0
5


27
0
5

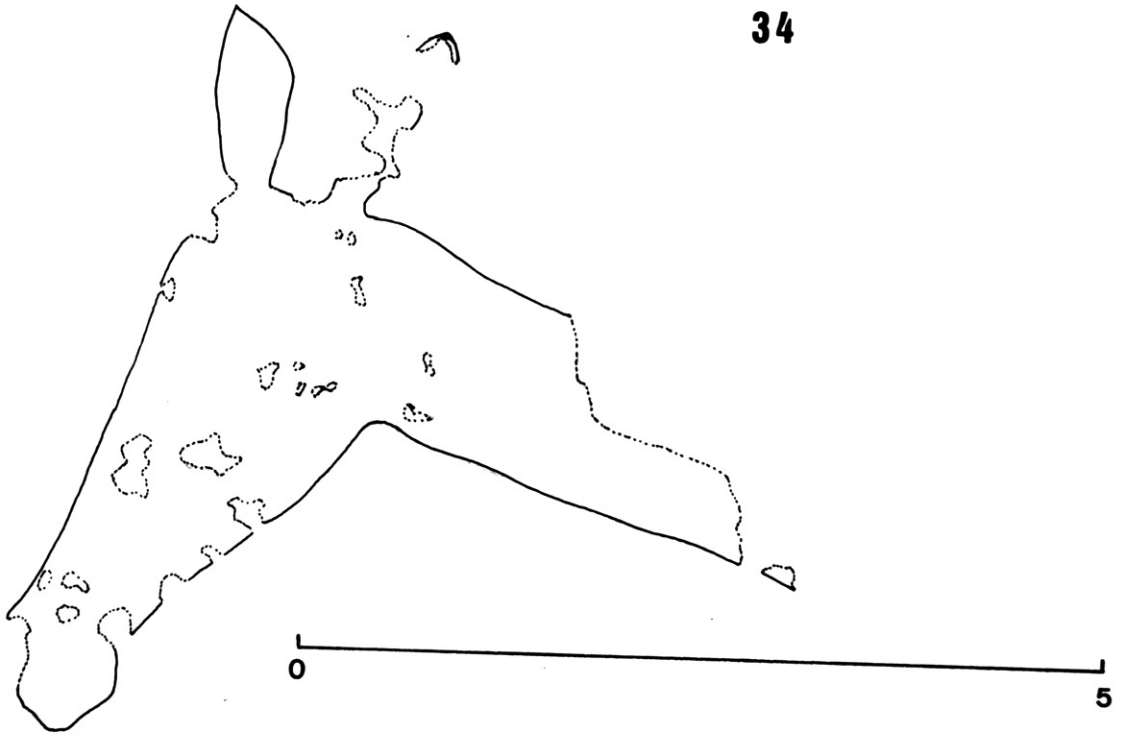

30
0
5

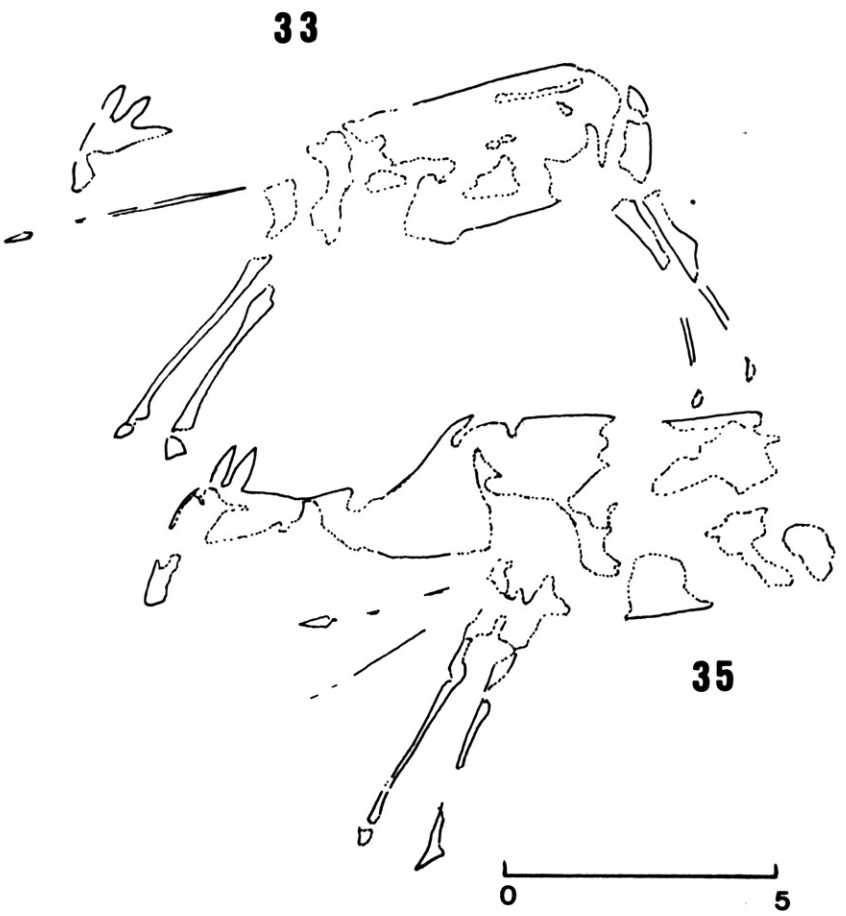

28
A
29
B
0
5

31

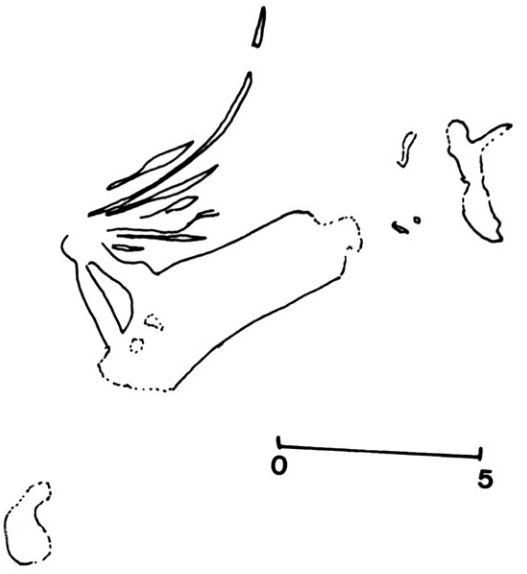


34

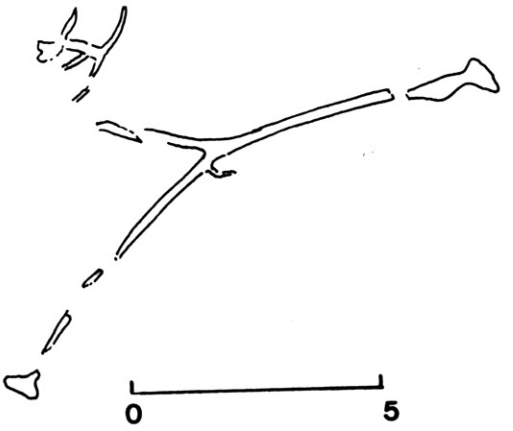



33
35
0
5

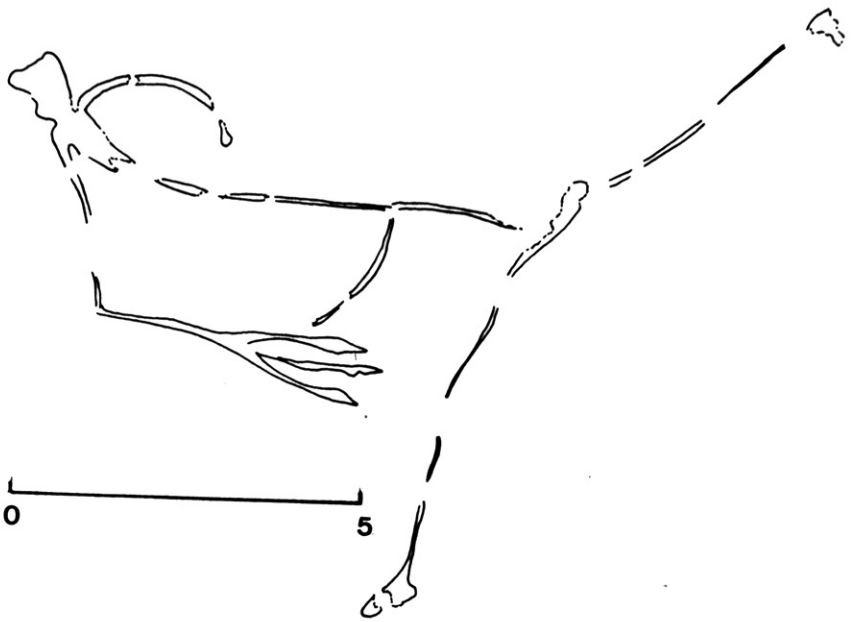
38



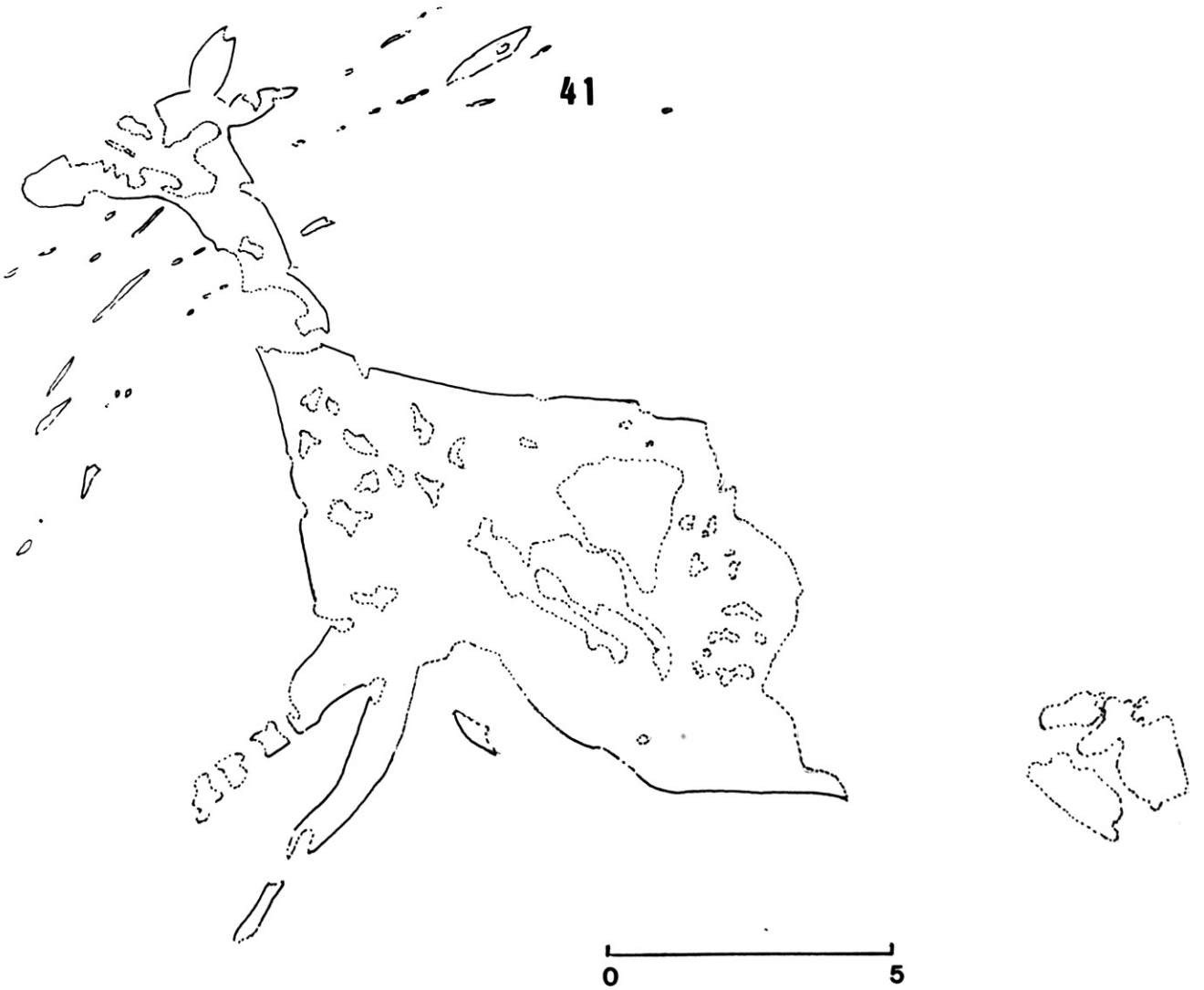
37



42

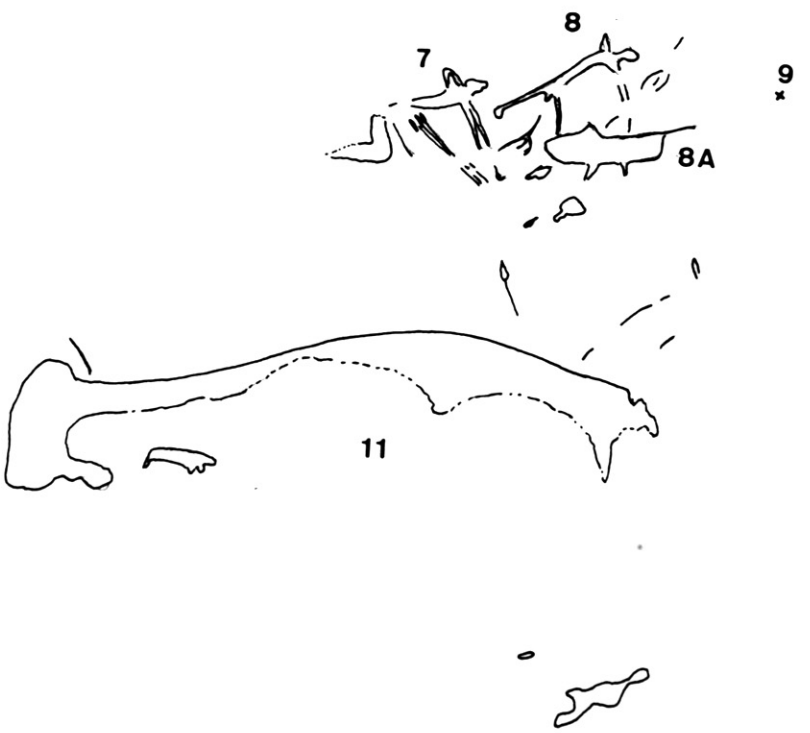


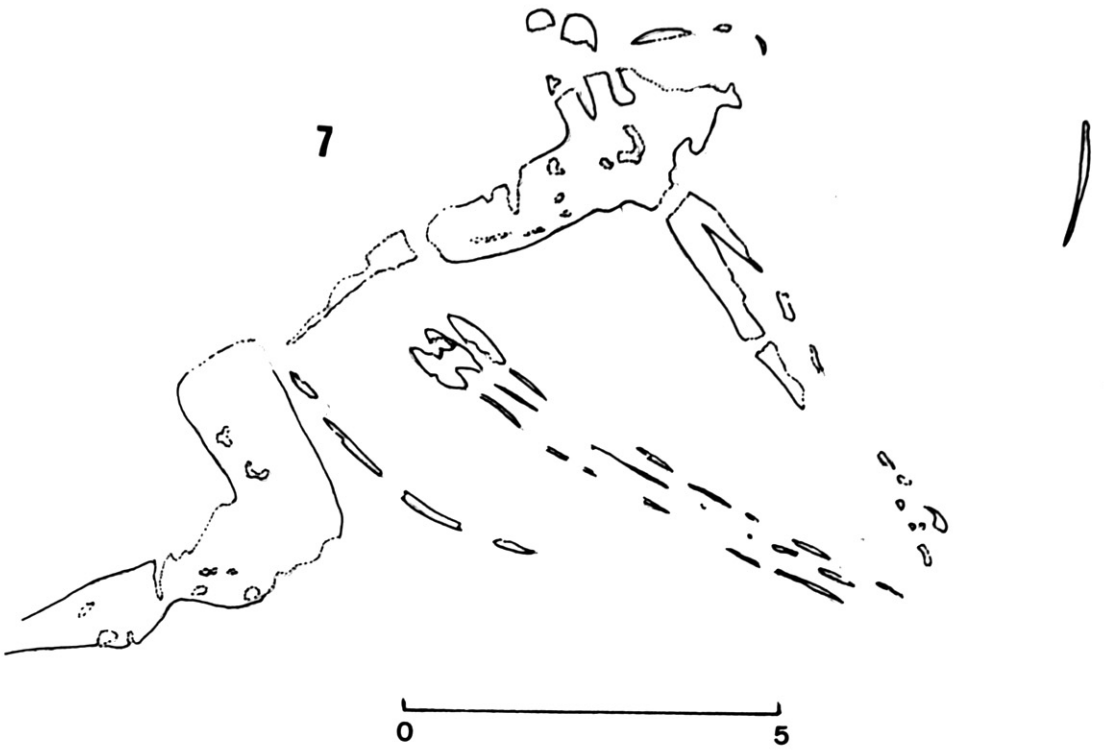
41

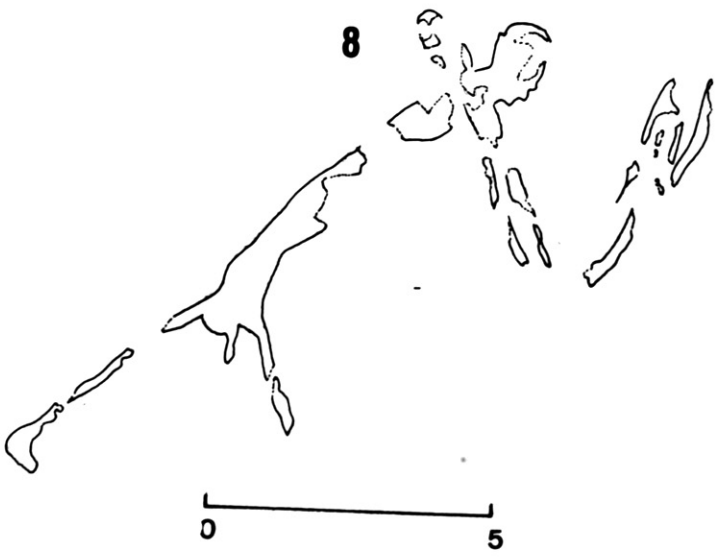


68. ELS CAVALLS

.Nº 125.- GRUPO I (LAMS. CCCXLV-CCCXLVI)

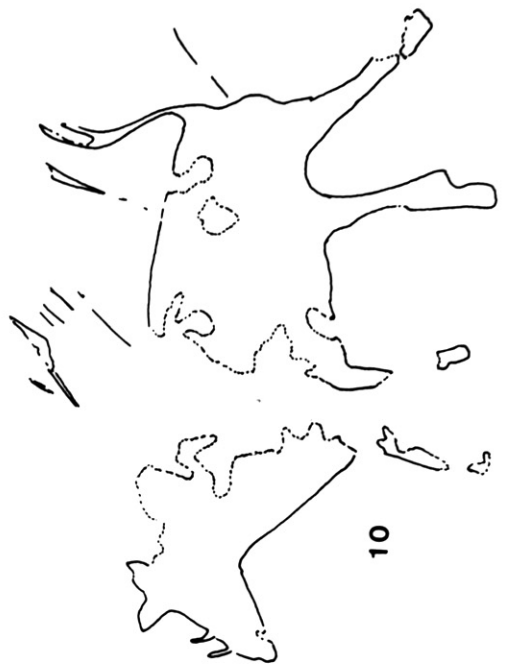

8
7
9
8A
11


7
0
5


8
0
5

72. MAS D'EN JOSEP I

.Nº 126.- ESCENA I (LAMS. CCCXLVII-CCCXLVIII)

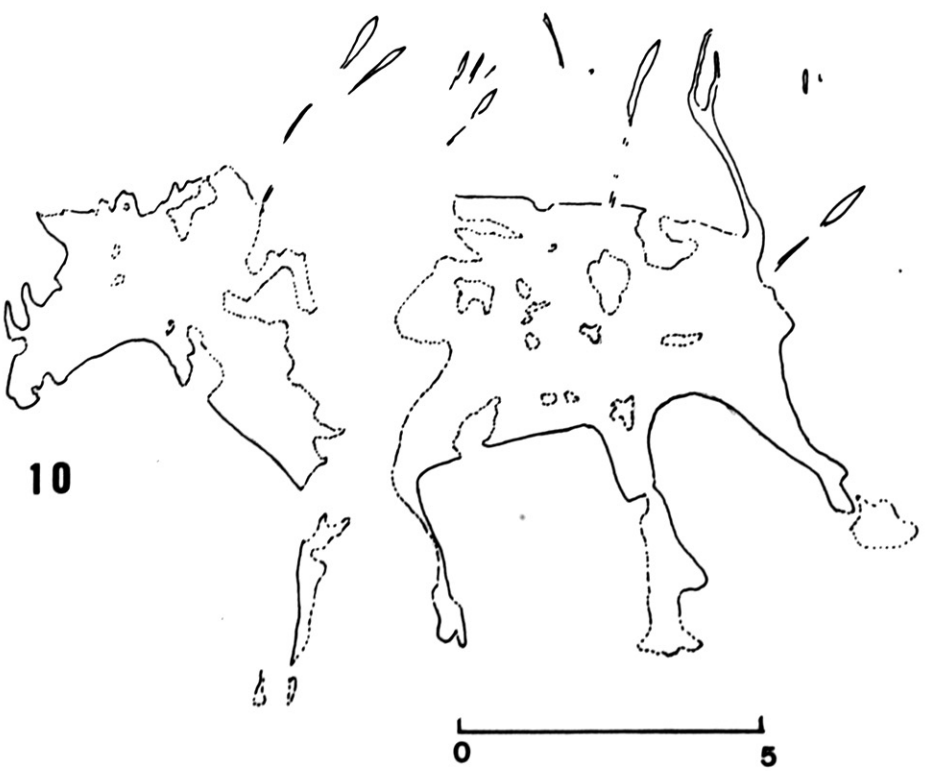

10


9


8

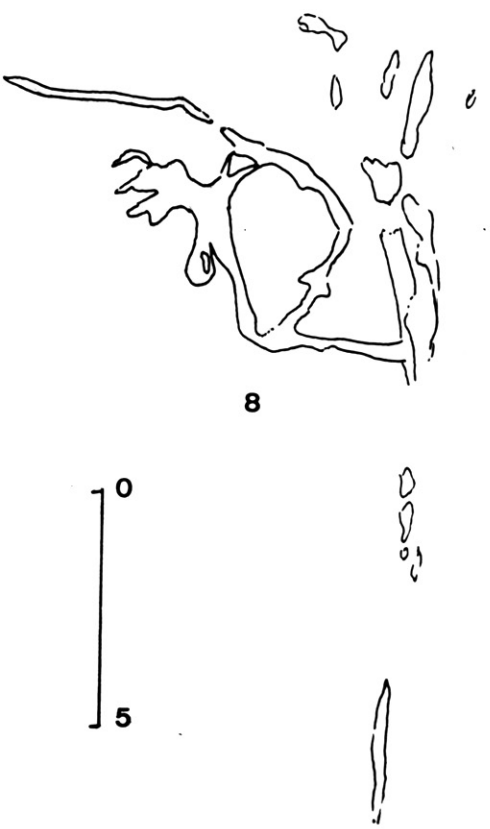

7


0
5
7

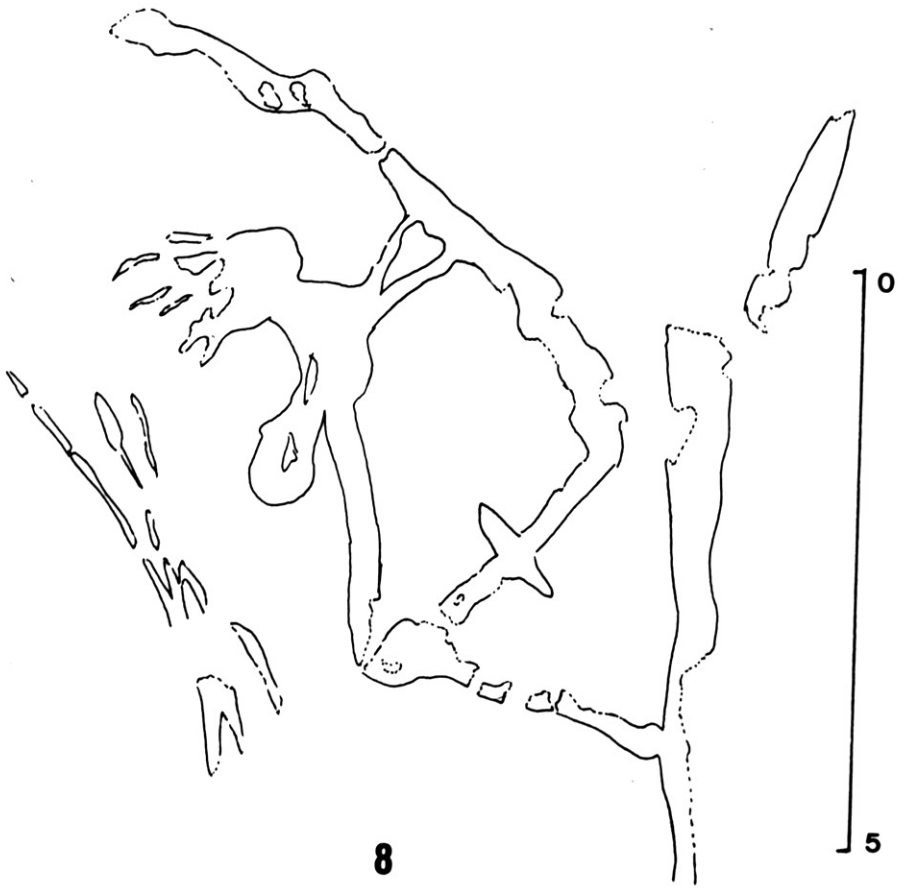

10
0
5

72. MAS D'EN JOSEP I

.Nº 127.- ESCENA II (LAMS. CCCXLIX-CCCL)



8



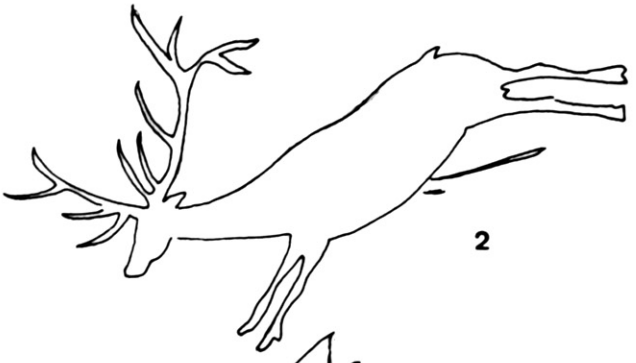
8

72. MAS D'EN JOSEP II

.Nº 128.- ESCENA I (LAMS. CCCLI-CCCLIV)



1

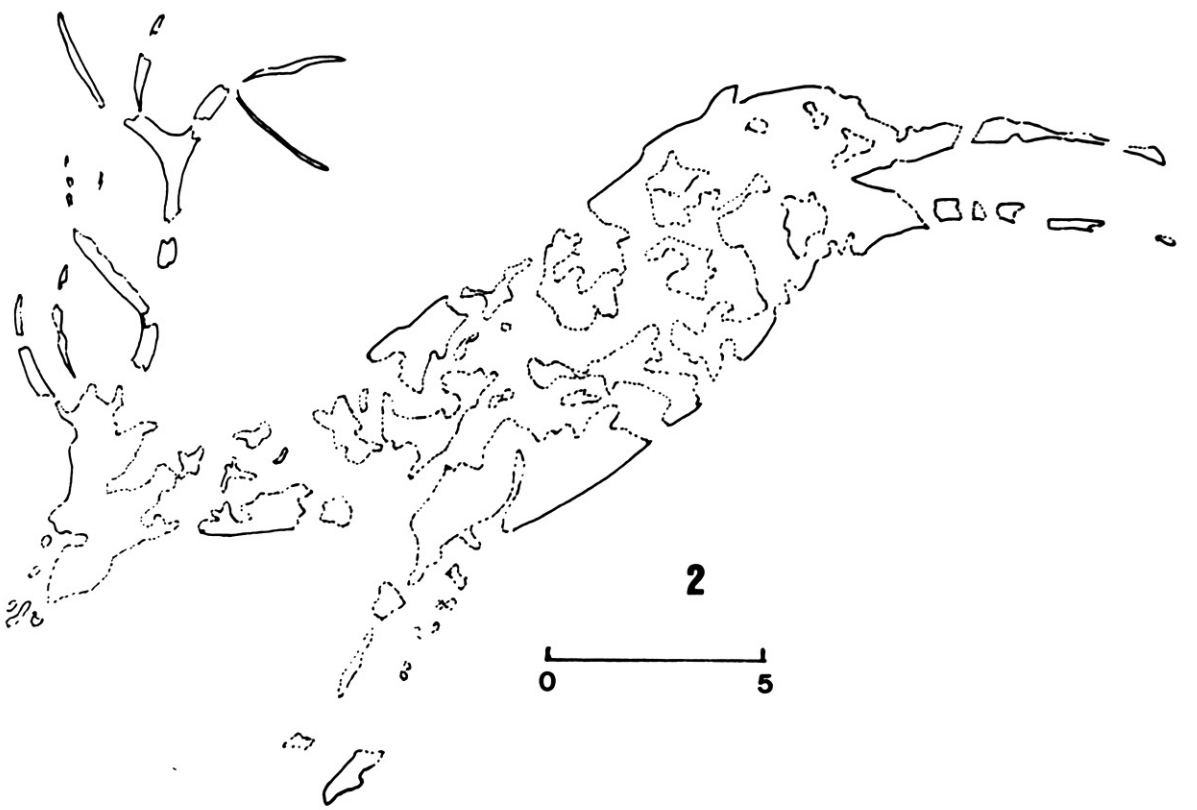


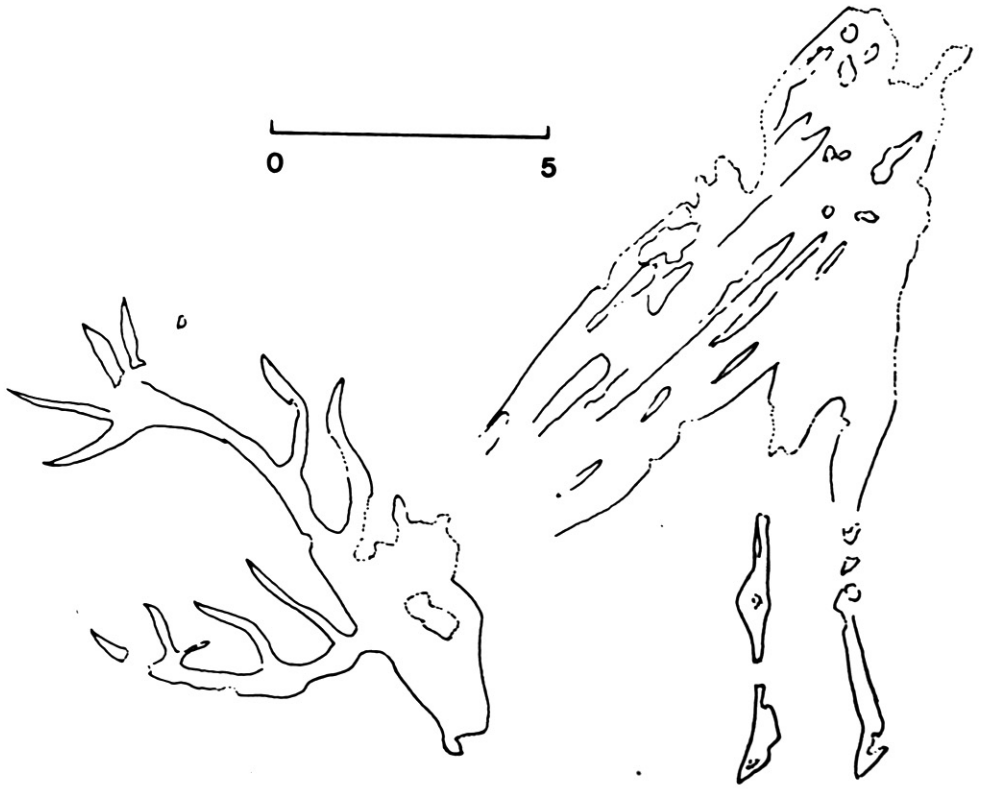
2



3


1
0
5


2
0
5



3

73. COVA ALTA DEL LLIDONER

.Nº 129.- ESCENA I (LAMS. CCCLV-CCCLIX)


1


2


3


4


5

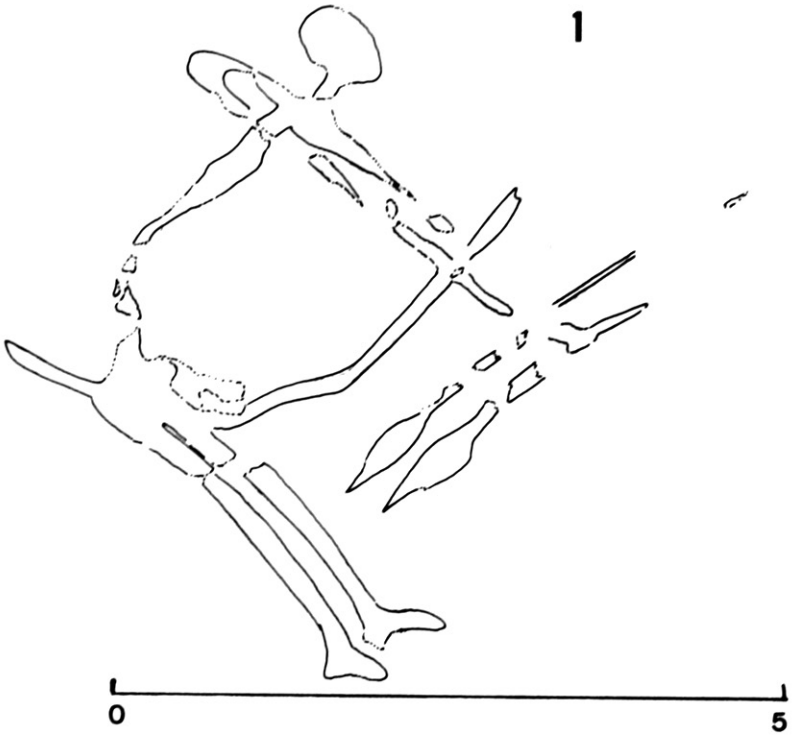

6


7

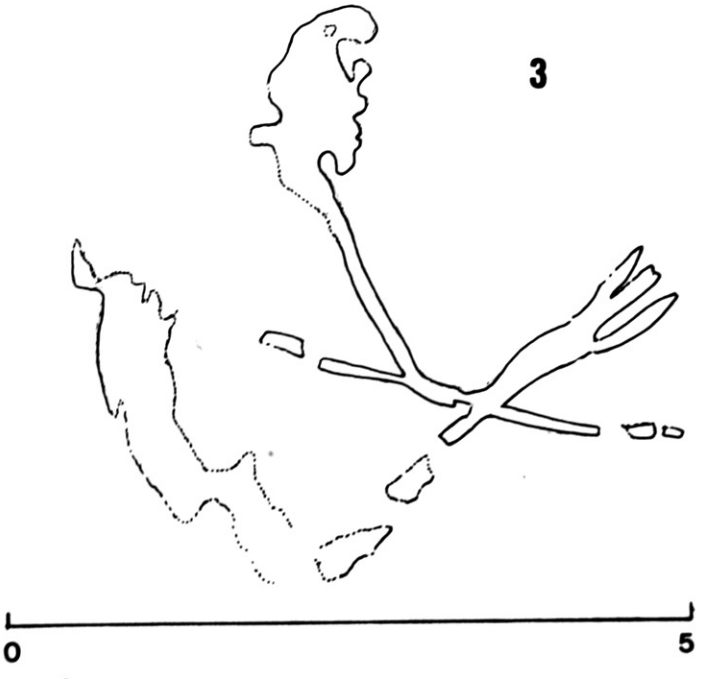

8

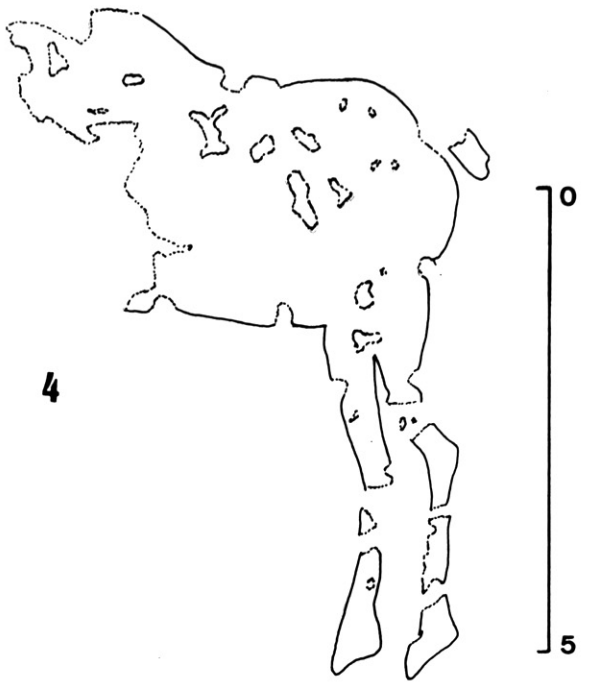

9

1

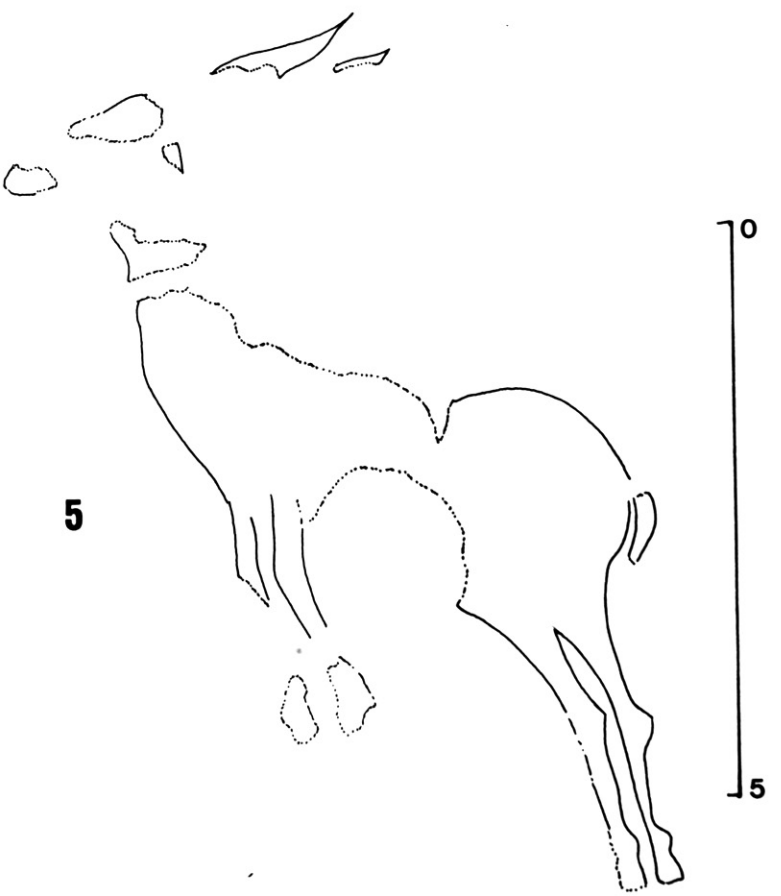


3

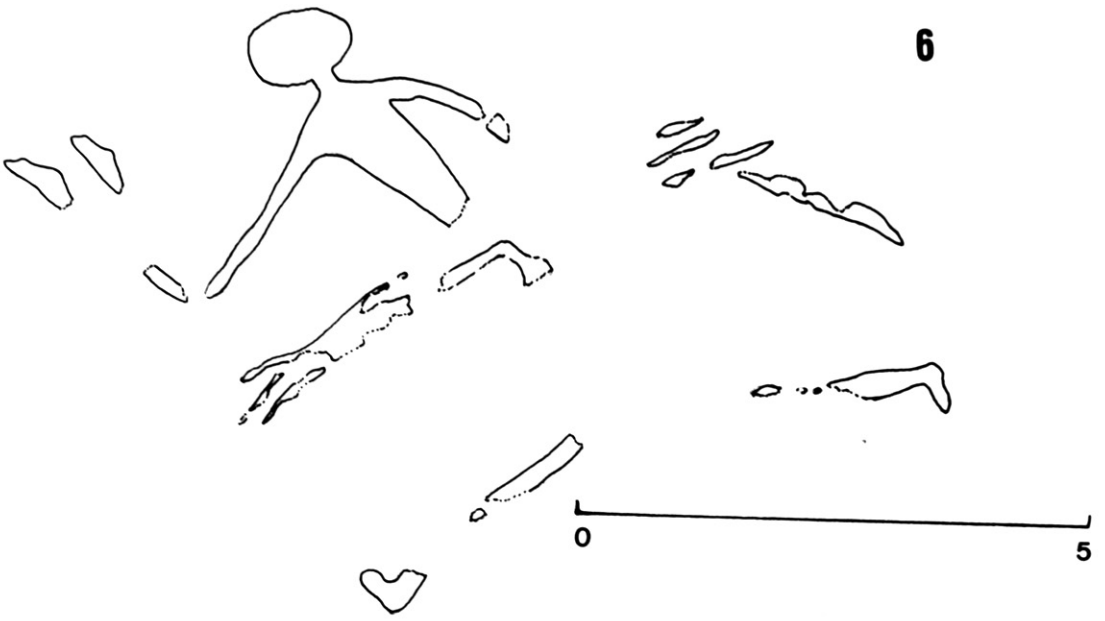


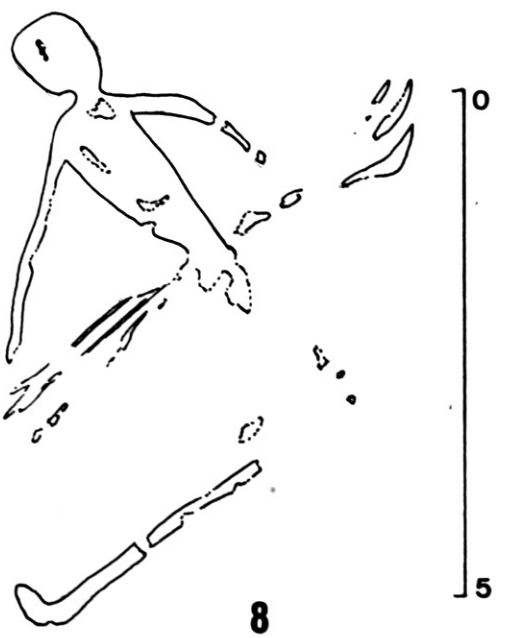


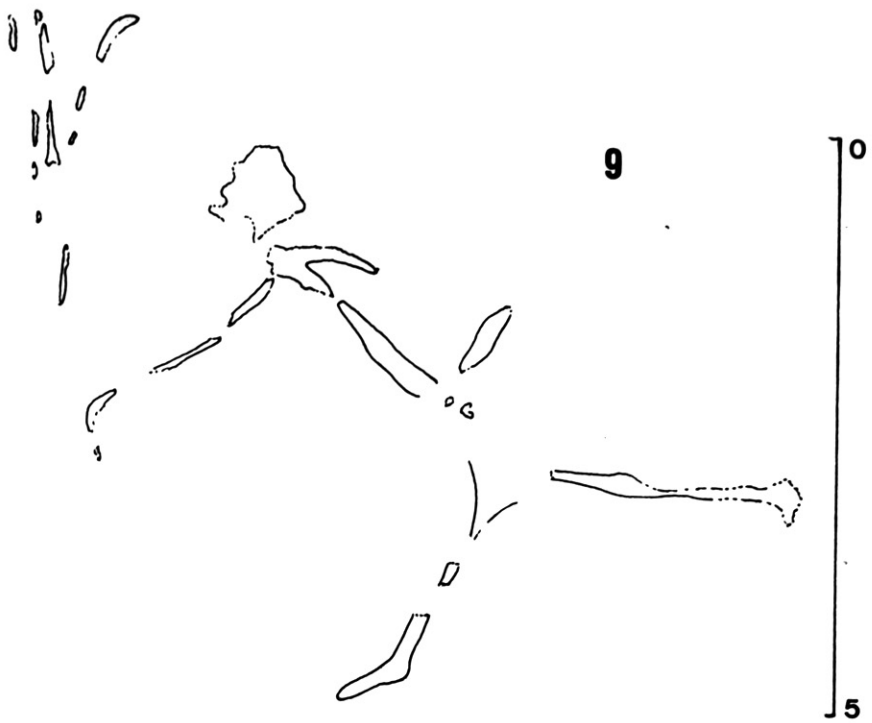
4

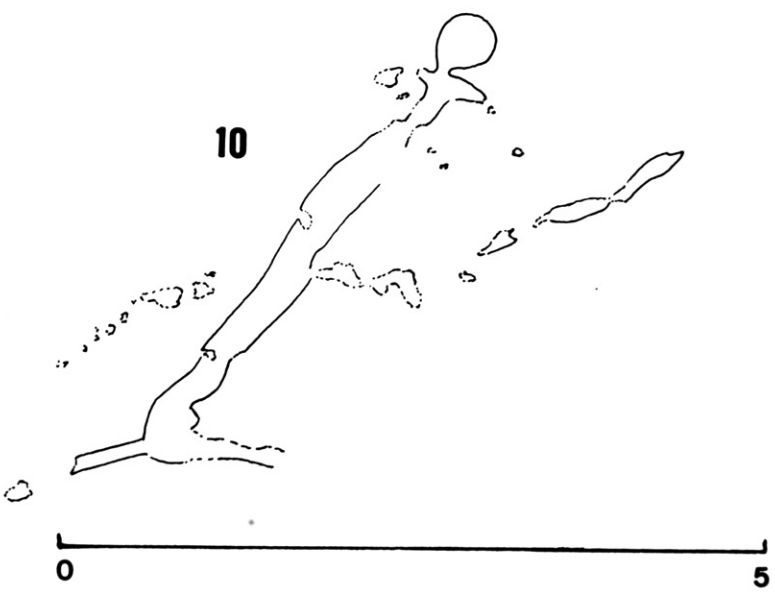


5


6
0
5

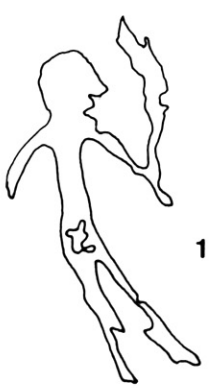

0
5
8


9
0
5


10
0
5

74. CALÇAES DE MATA

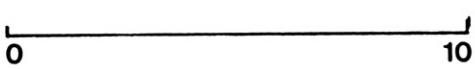
.Nº 130.- ESCENA I (LAMS. CCCLX-CCCLXI)

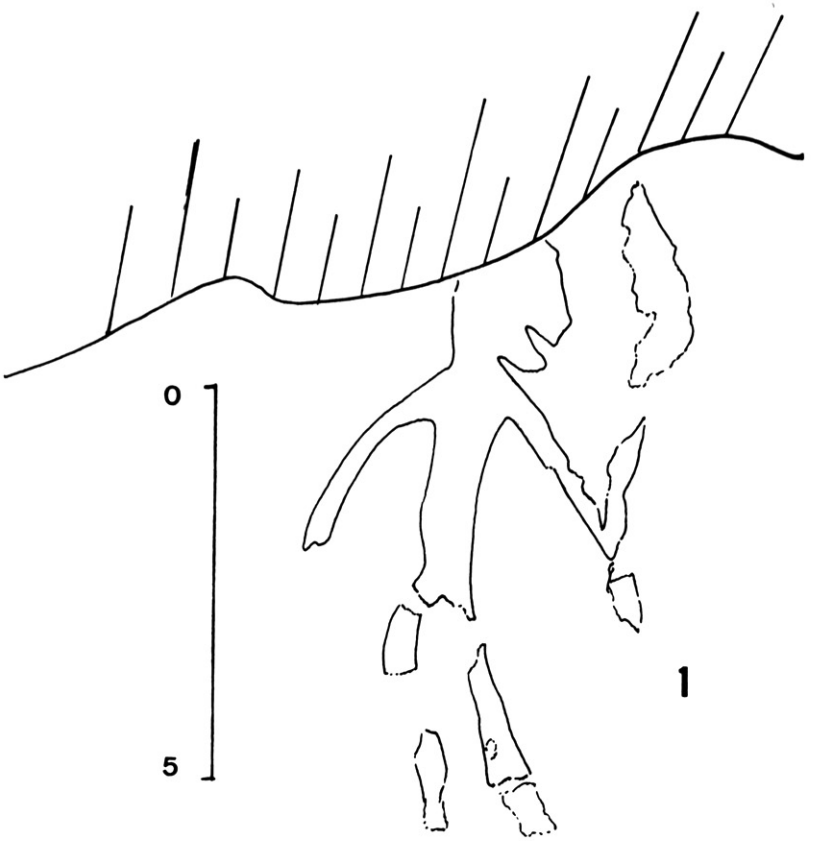


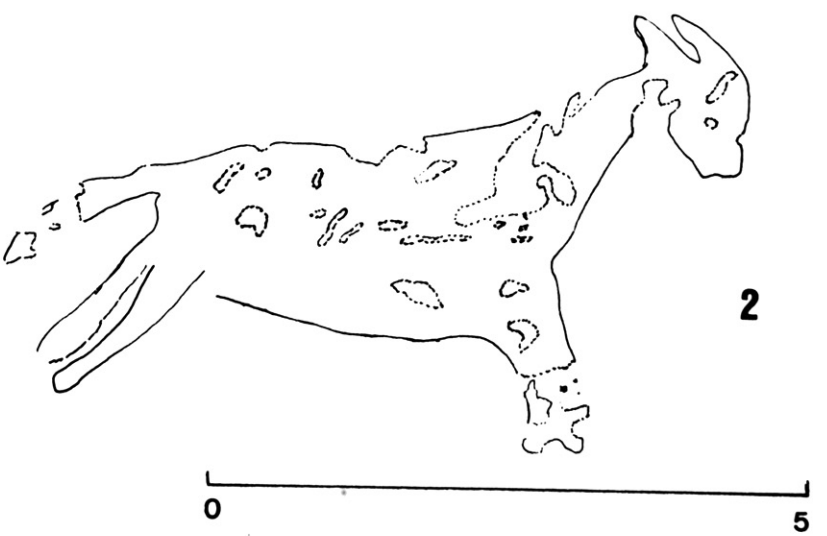
1



2

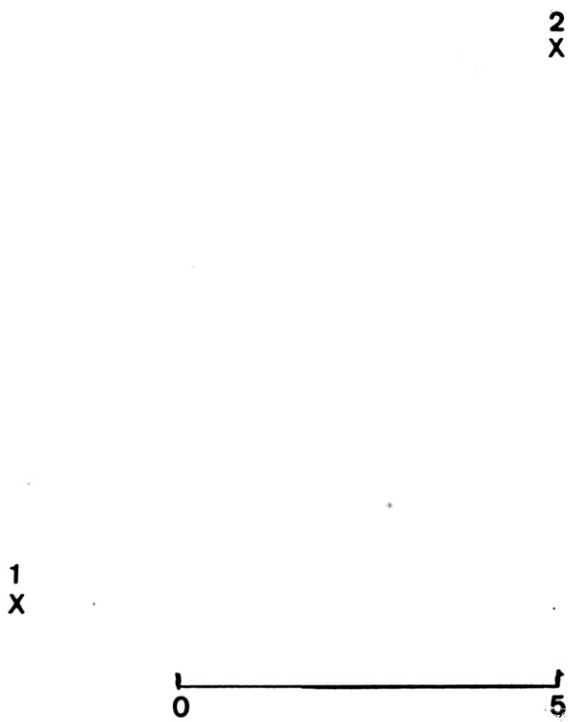


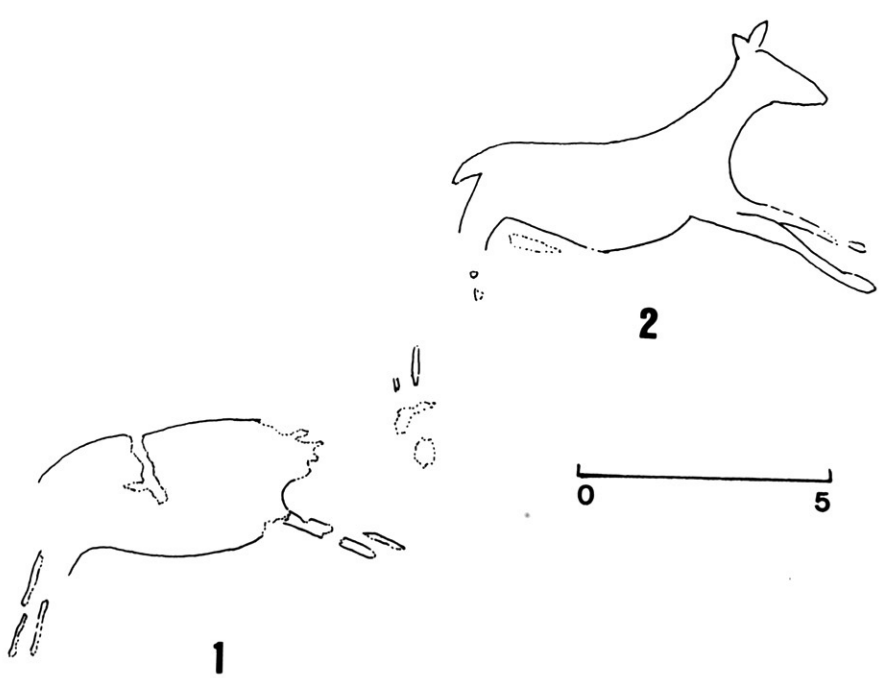

0
5
1


2
0
5

75. LA SALTADORA I

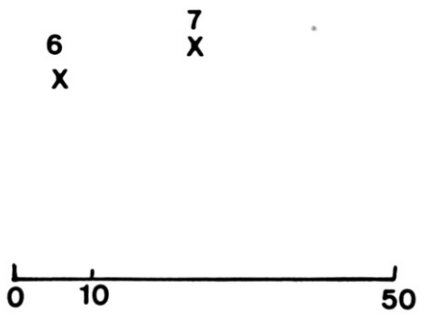
.Nº 131.- GRUPO I (LAMS. CCCLXII-CCCLXIII)

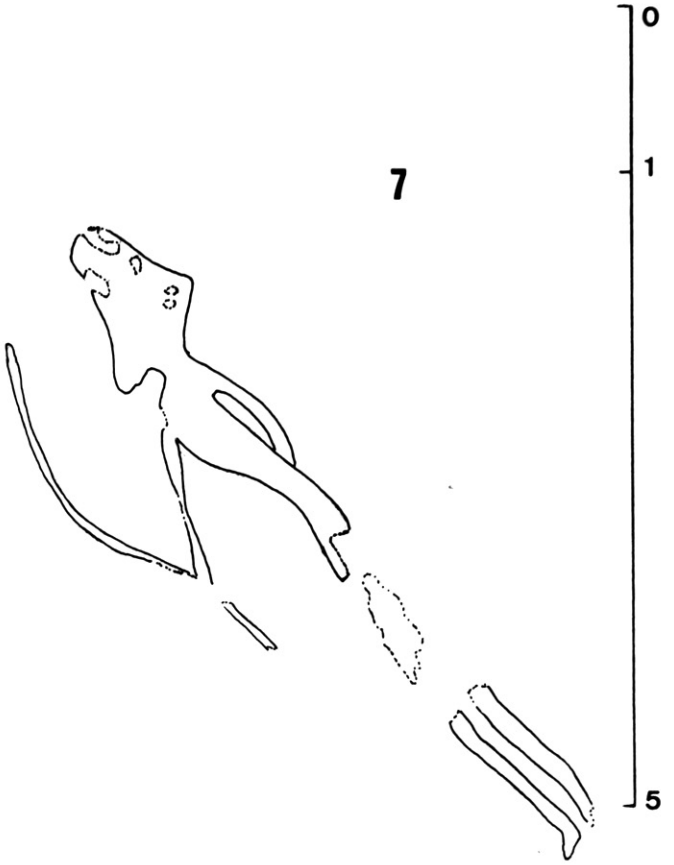

2
X
1
X
0
5

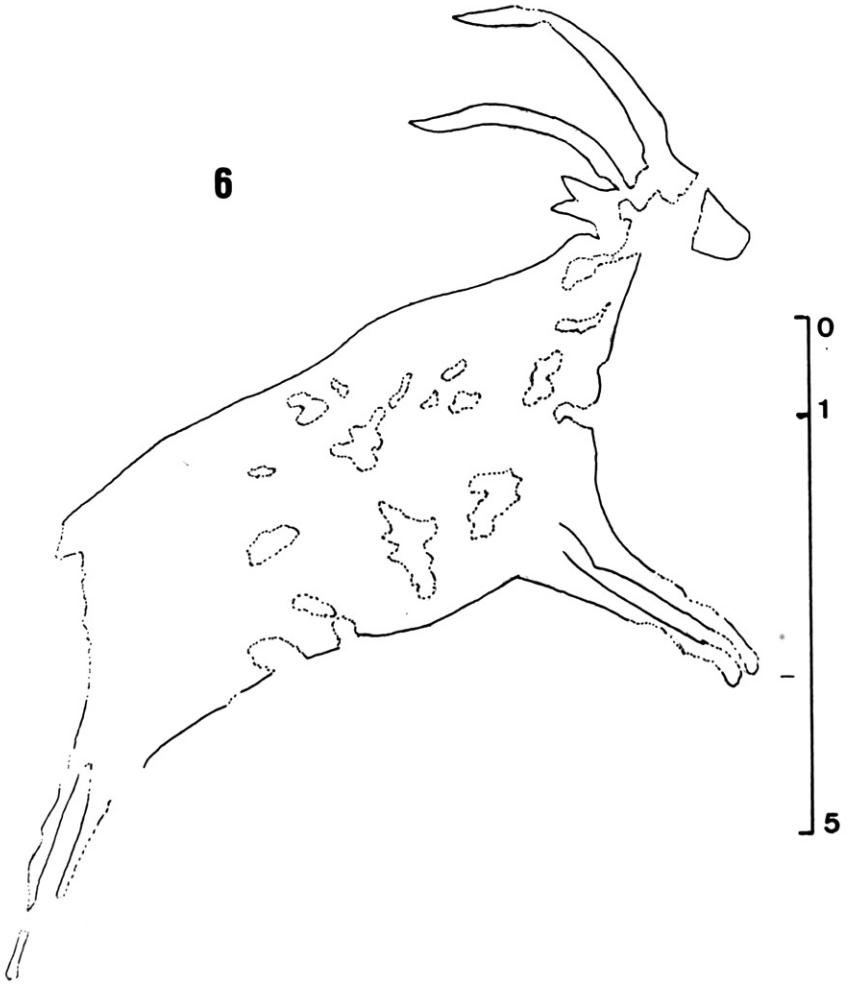

2
0
5
1

75. LA SALTADORA II

.Nº 132.- ESCENA I (LAMS. CCCLXIV-CCCLXV)


7
6
0
10
50

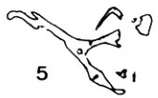

7
0
1
5


6
0
1
5

75. LA SALTADORA III

.Nº 133.- ESCENA I (LAMS. CCCLXVI-CCCLXXII)


1


5


6

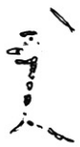

7

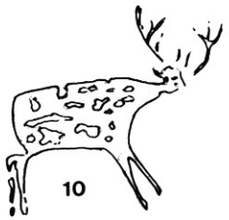

2


3


4


16

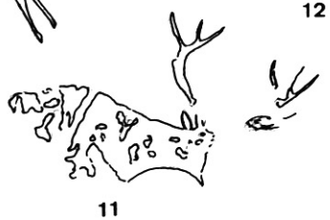

9


10


12

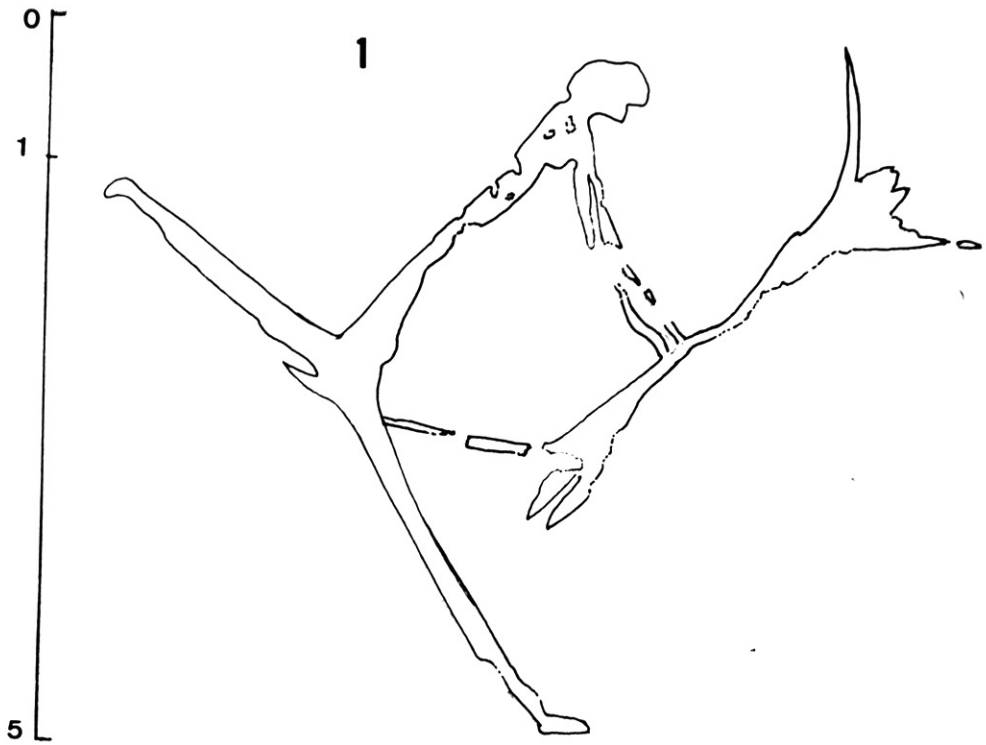

13

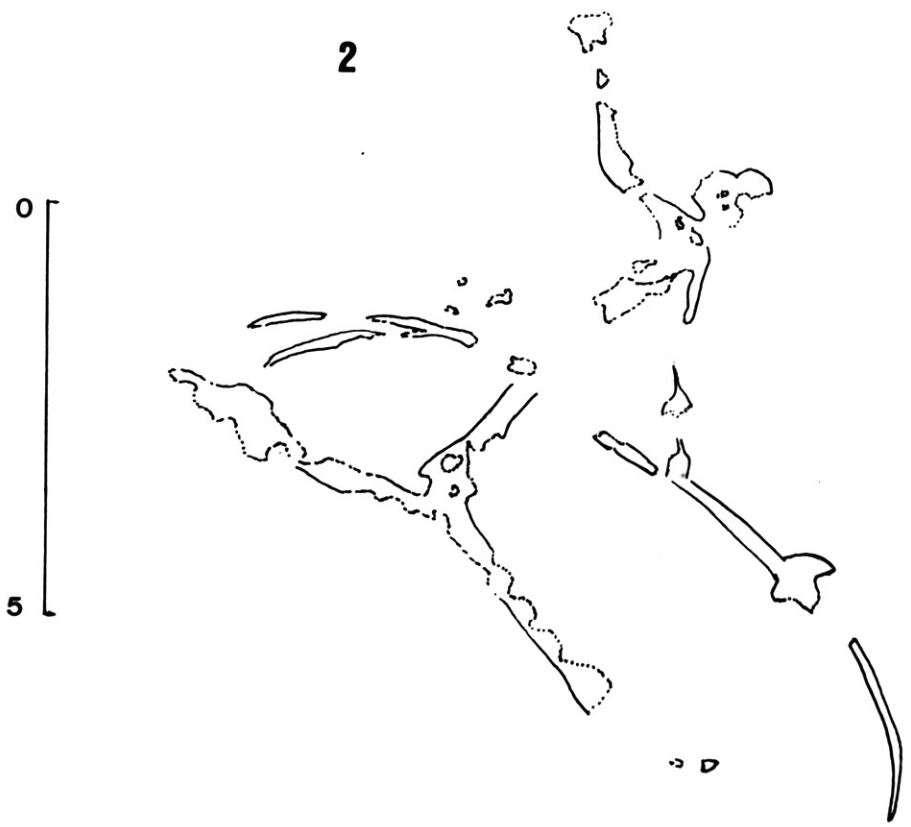



11

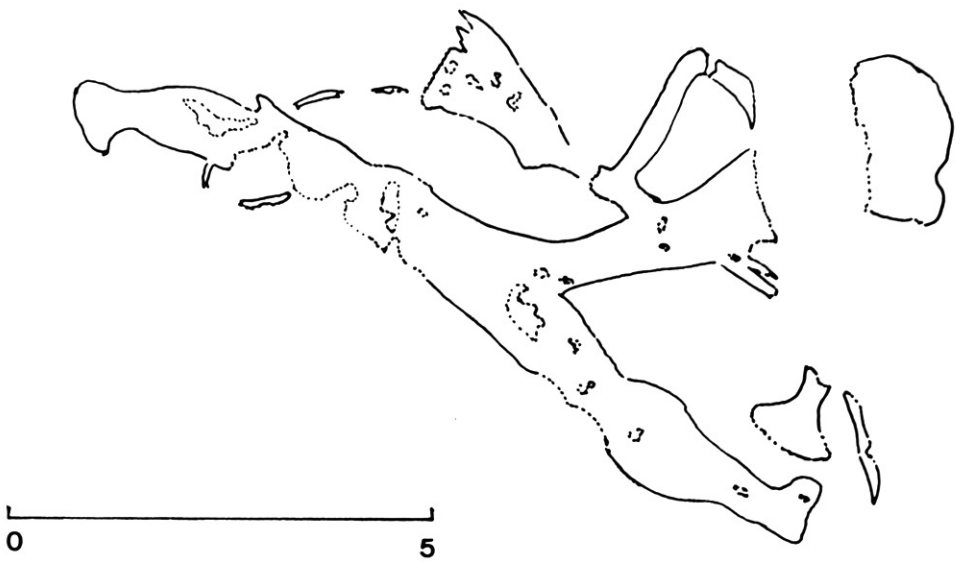

14


15

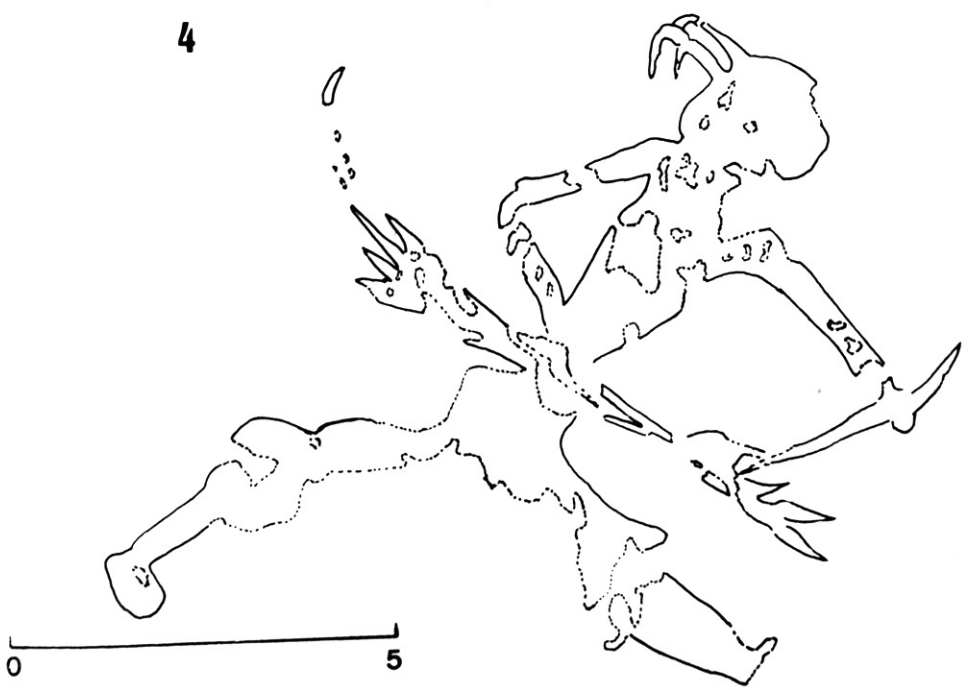

0
1
5
1


2
0
5

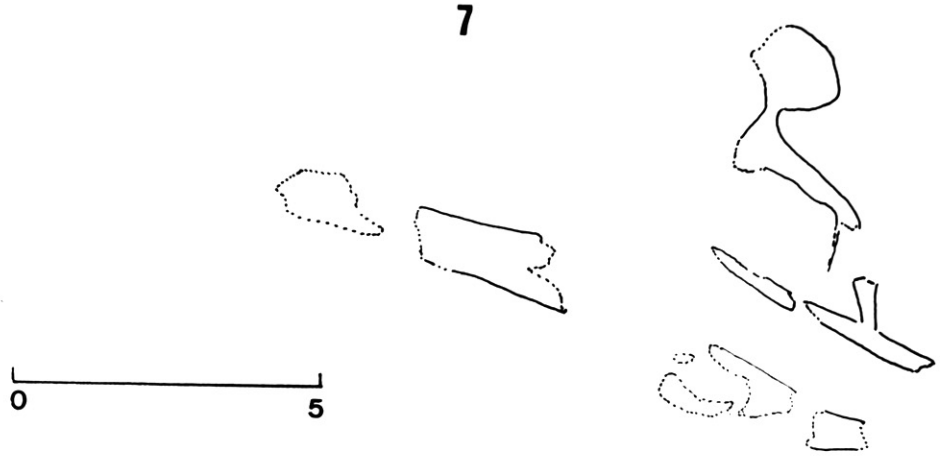
5



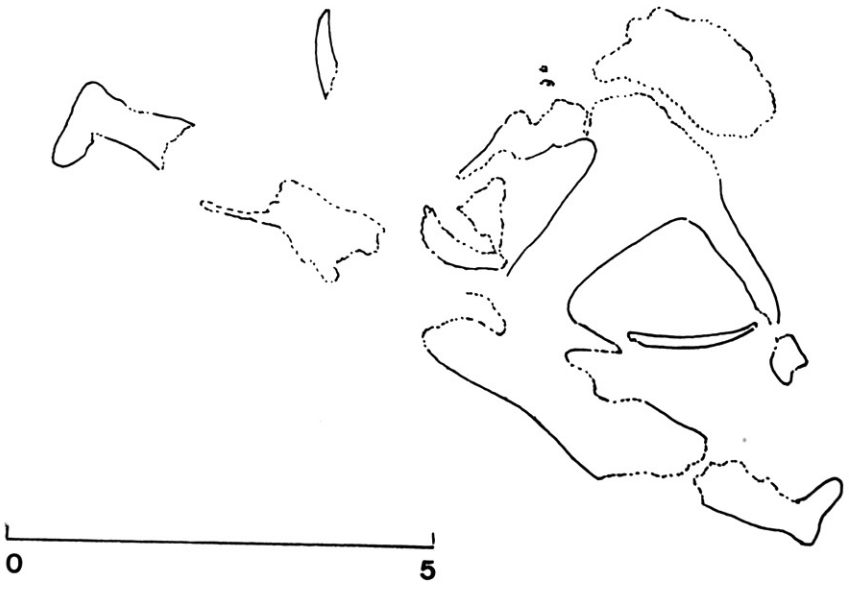
4



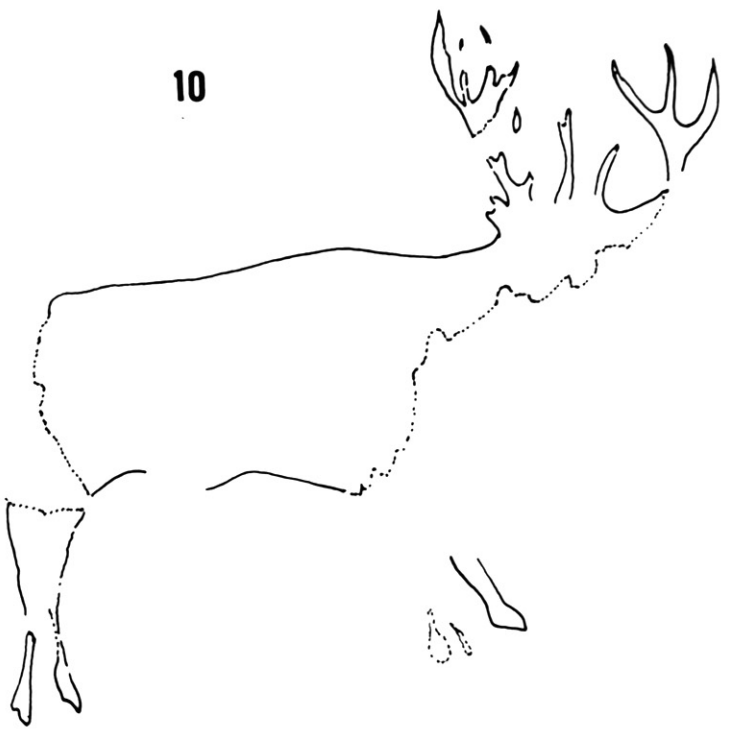
7

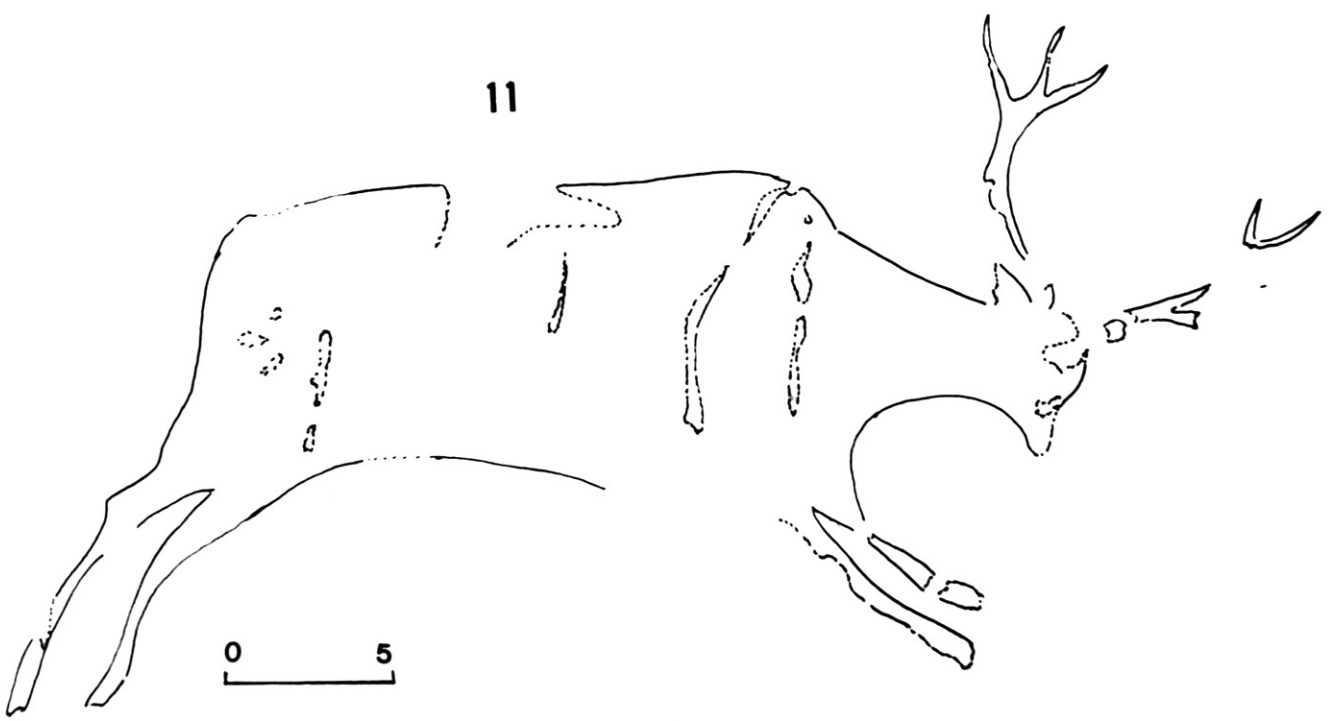


6

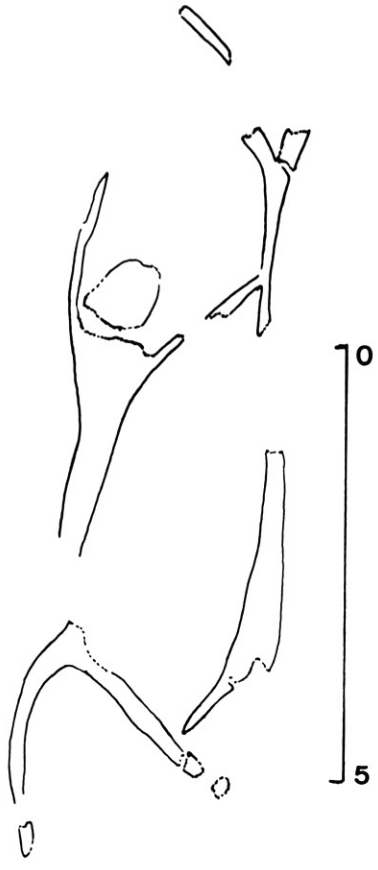



9
0
5

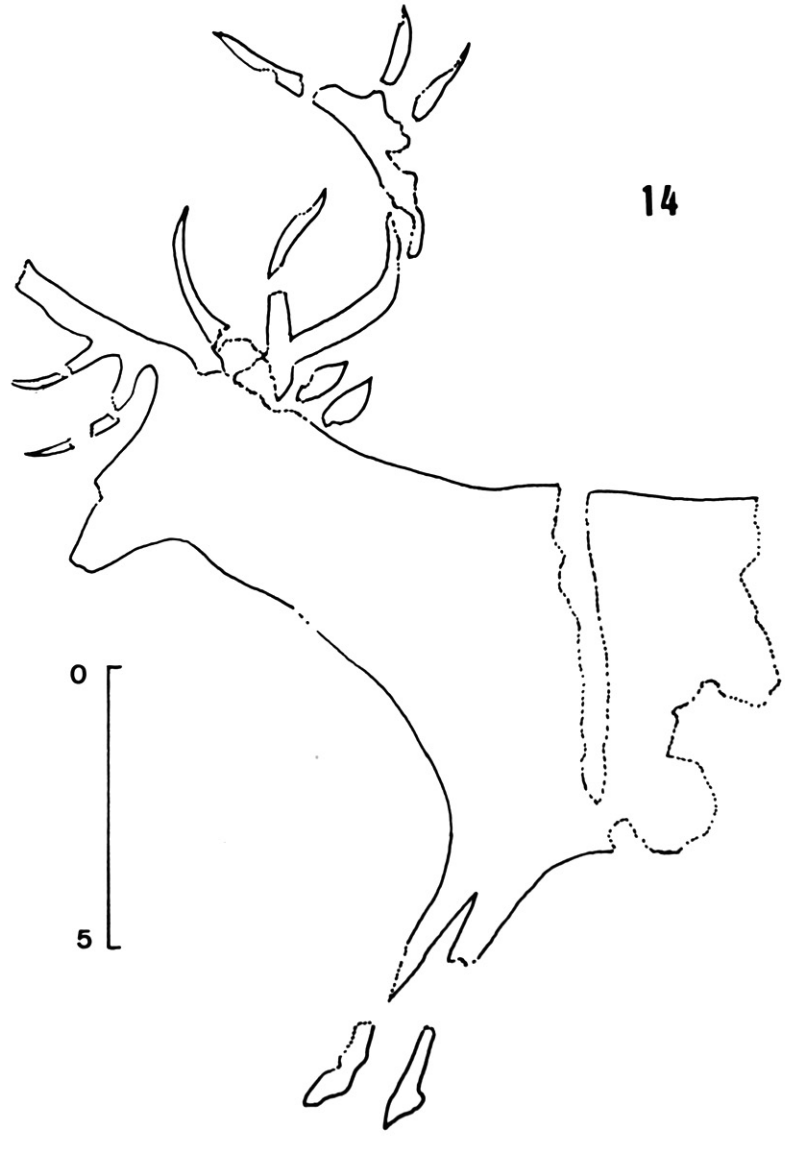

10


11
0
5

12



14





16

75. LA SALTADORA III

.Nº 134.- ESCENA II (LAMS. CCCLXXIII-CCCLXXVI)

8 ←



17



18



19

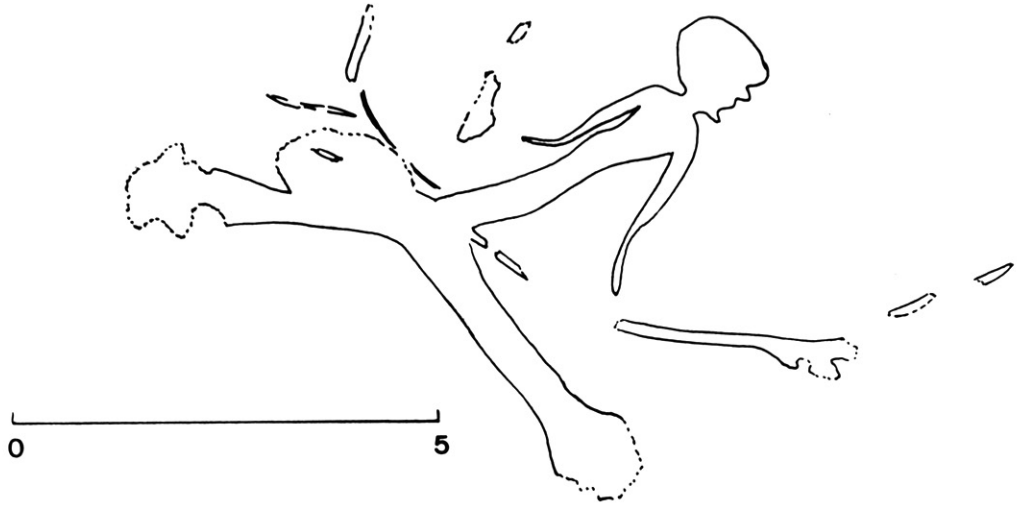


20

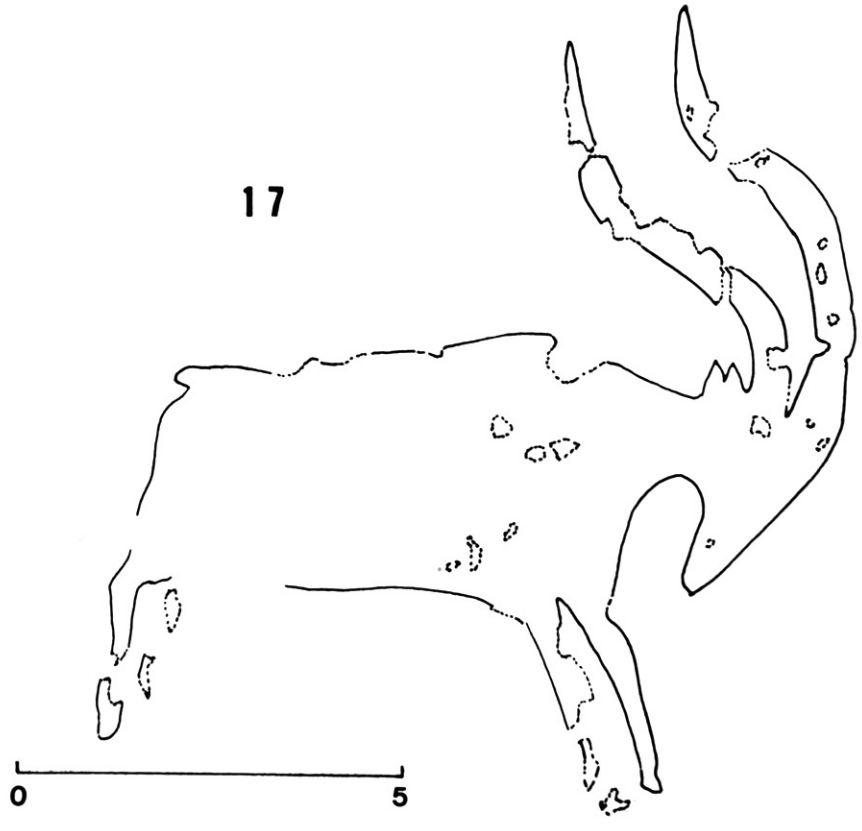
20A

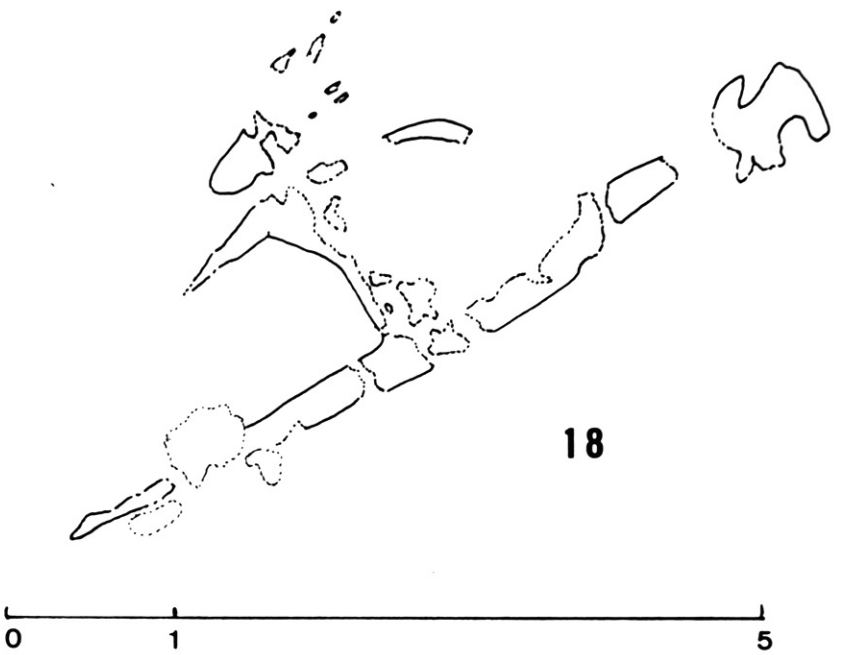
0 14

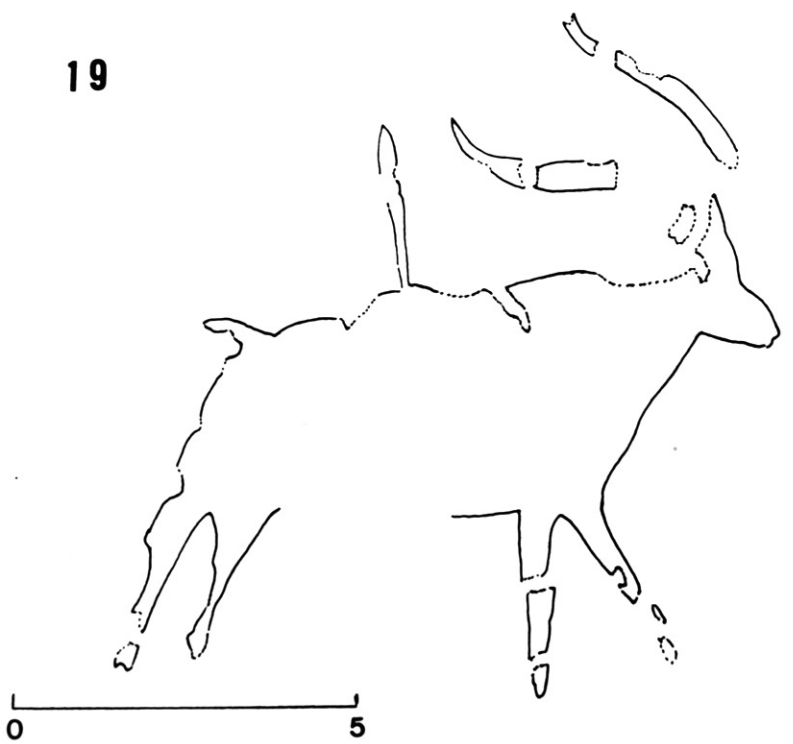
8

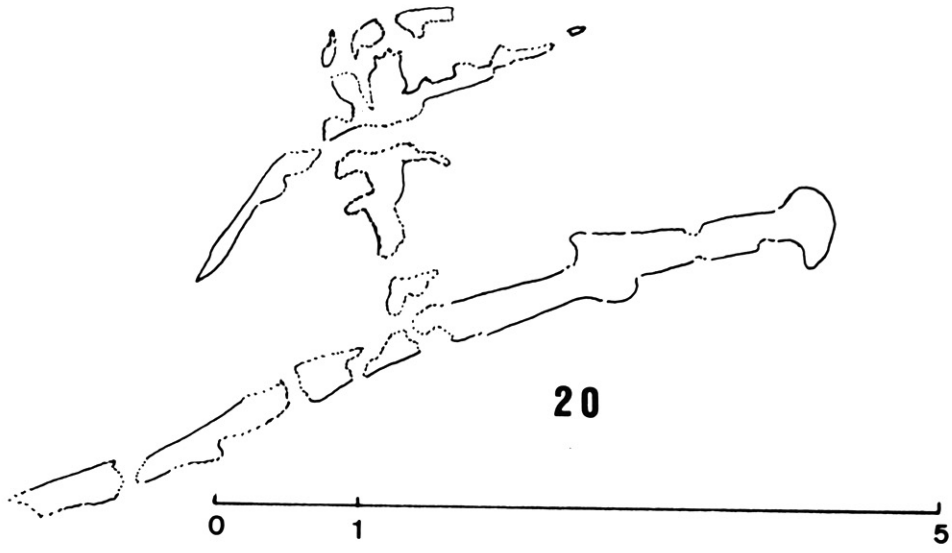


17

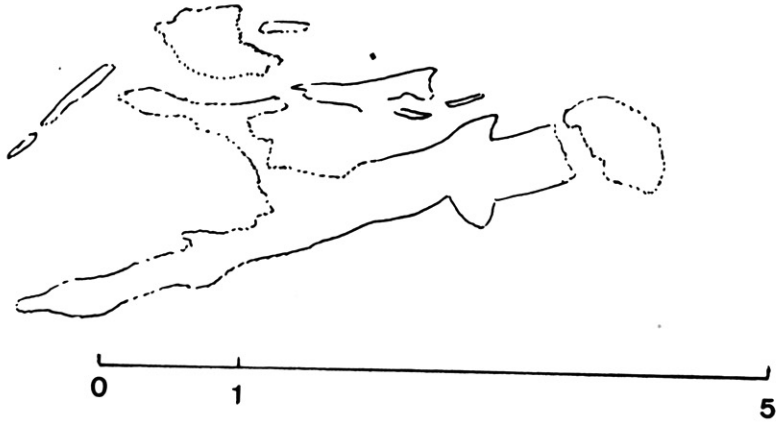



18
0
1
5


19
0
5

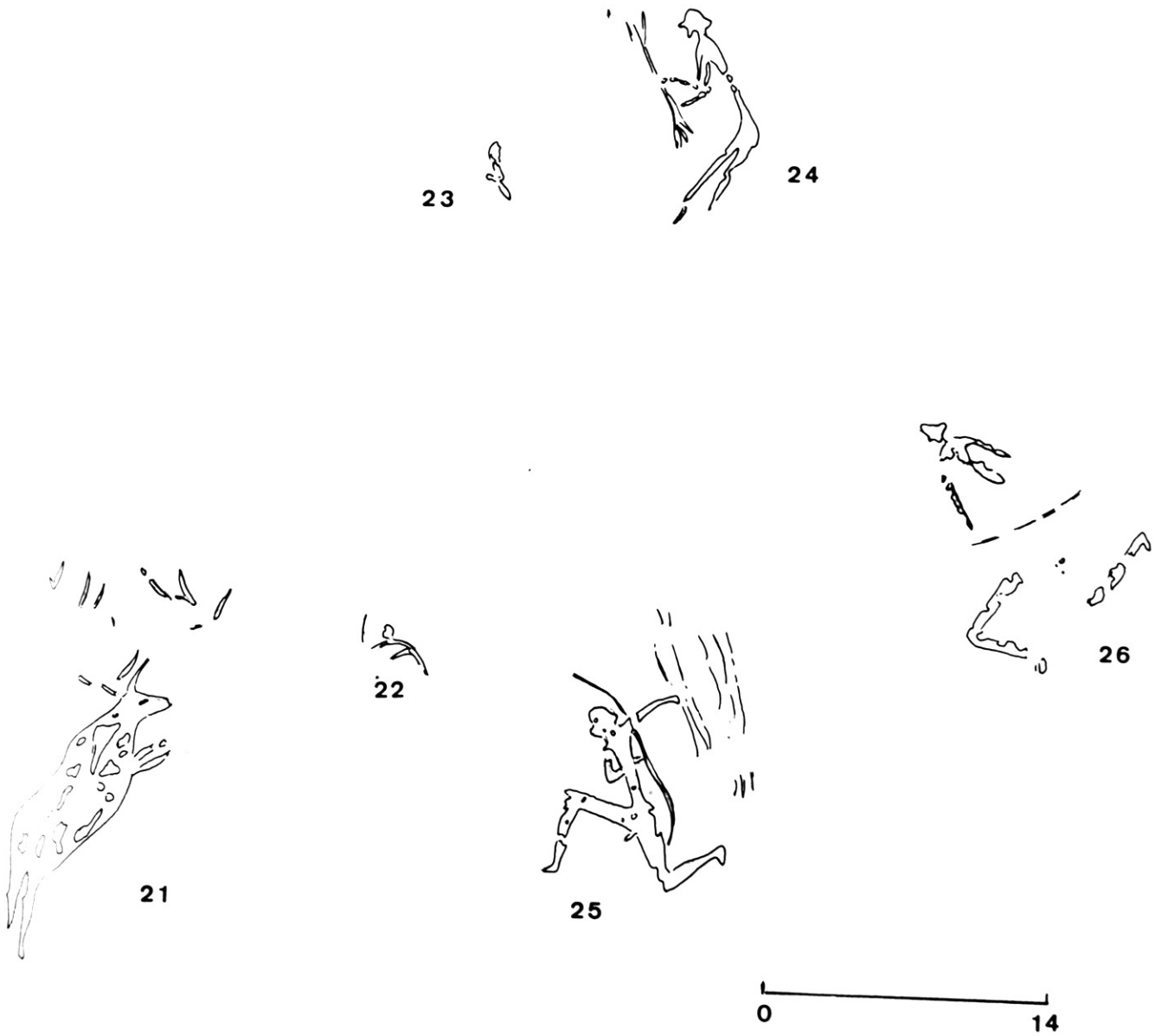


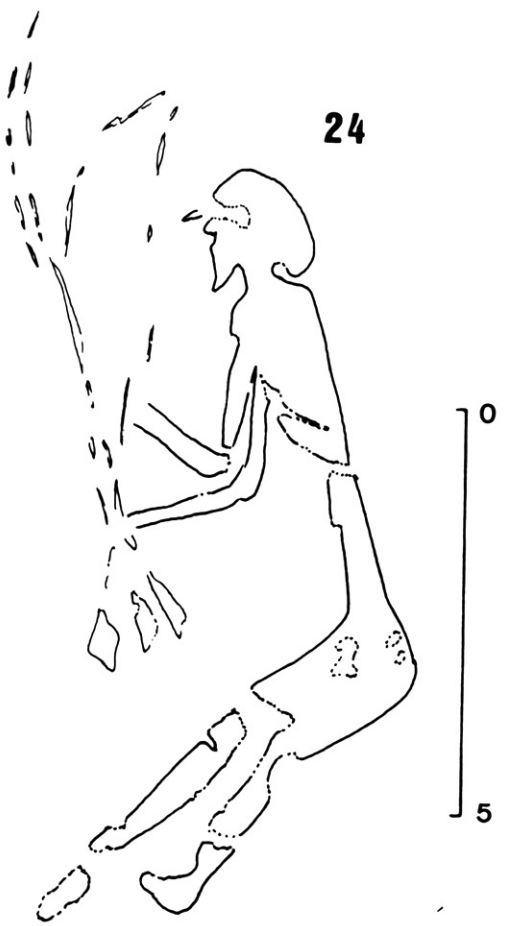
20A



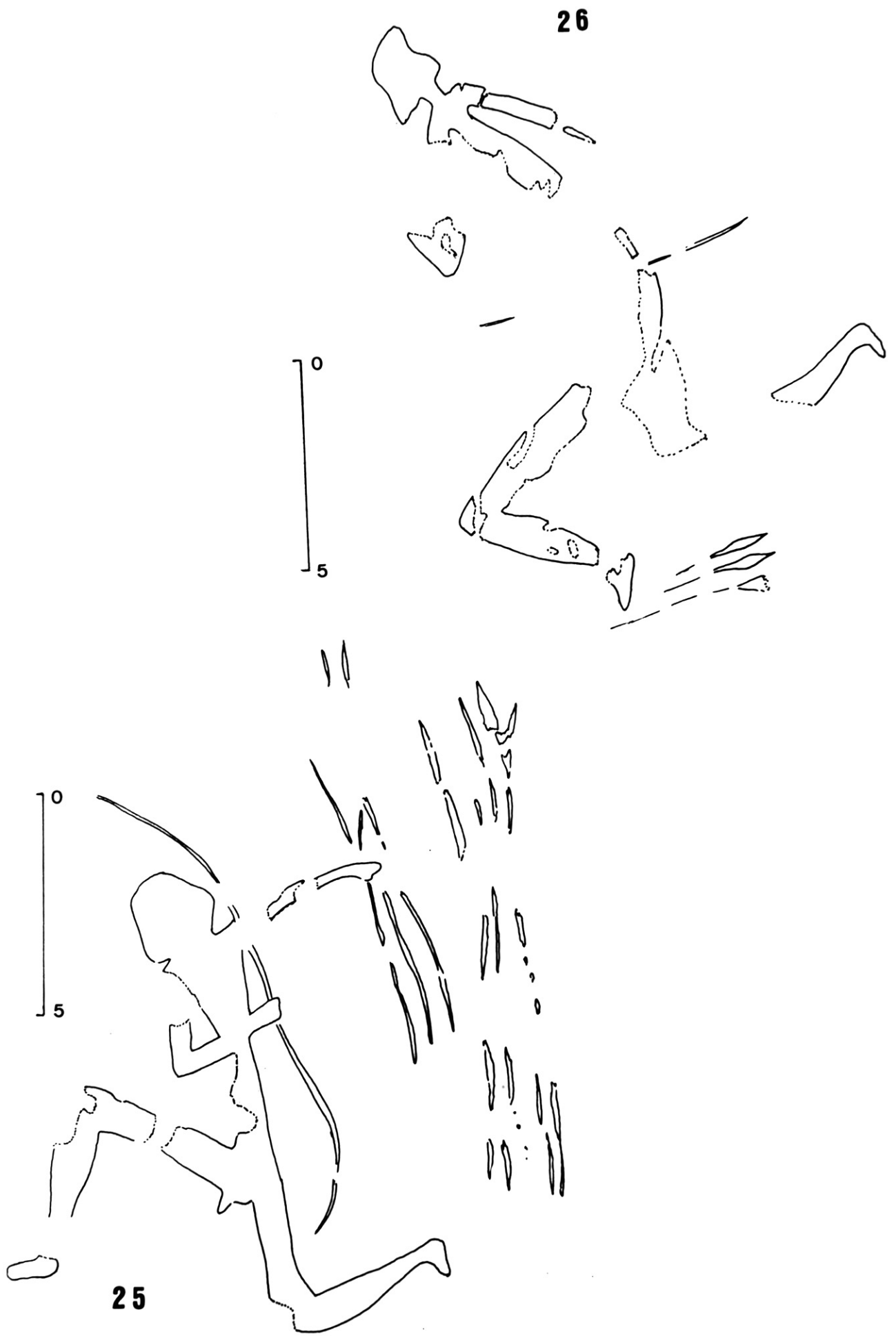
75. LA SALTADORA III

.Nº 135.- ESCENA III (LAMS. CCCLXXVII-CCCLXXX)


23
24
22
26
21
25
0
14

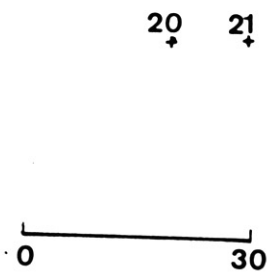

24
0
5

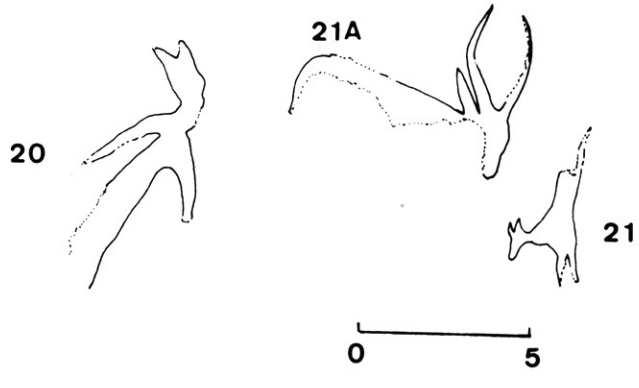
IN.
IN.
22
21
0
5


26
0
5
0
5
25

75. LA SALTADORA VI

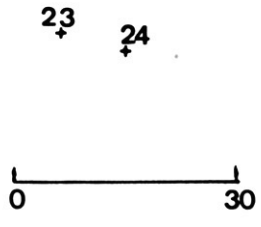
.Nº 136.- ESCENA I (LAMS. CCCLXXXI-CCCLXXXII)

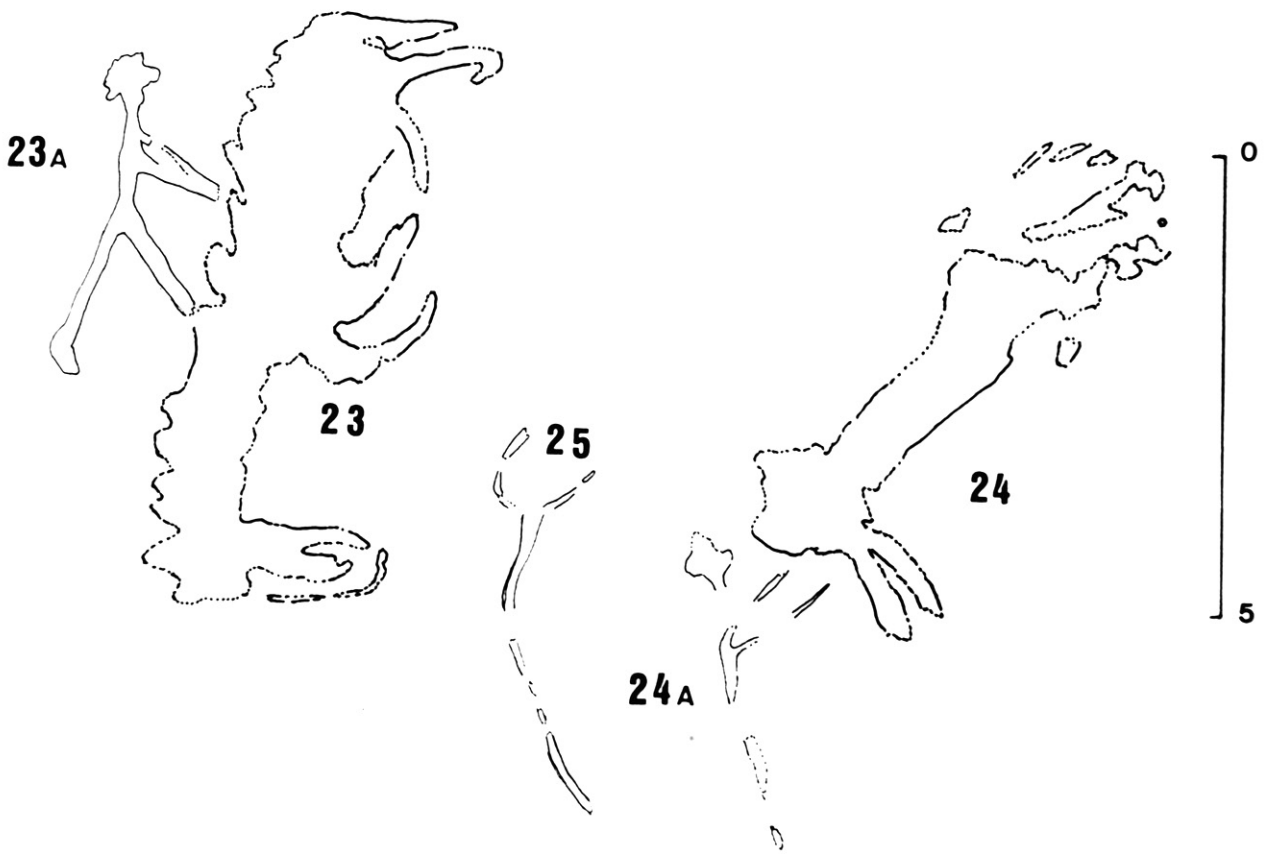

20
21
0
30


21A
20
21
0
5

75. LA SALTADORA VI

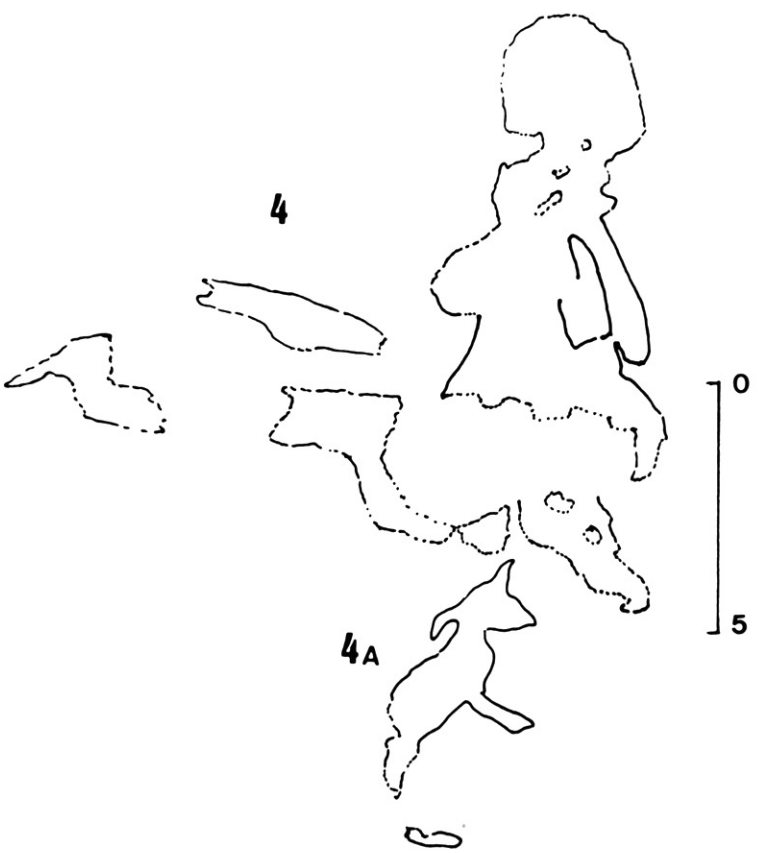
.Nº 137.- ESCENA II (LAMS. CCCLXXXIII-CCCLXXXIV)


23
24
0
30


23A
23
25
24
24A
0
5

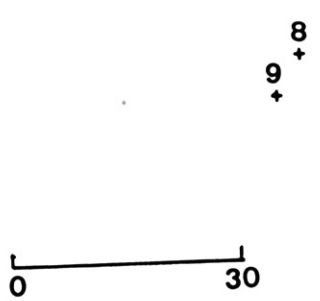
75. LA SALTADORA VII

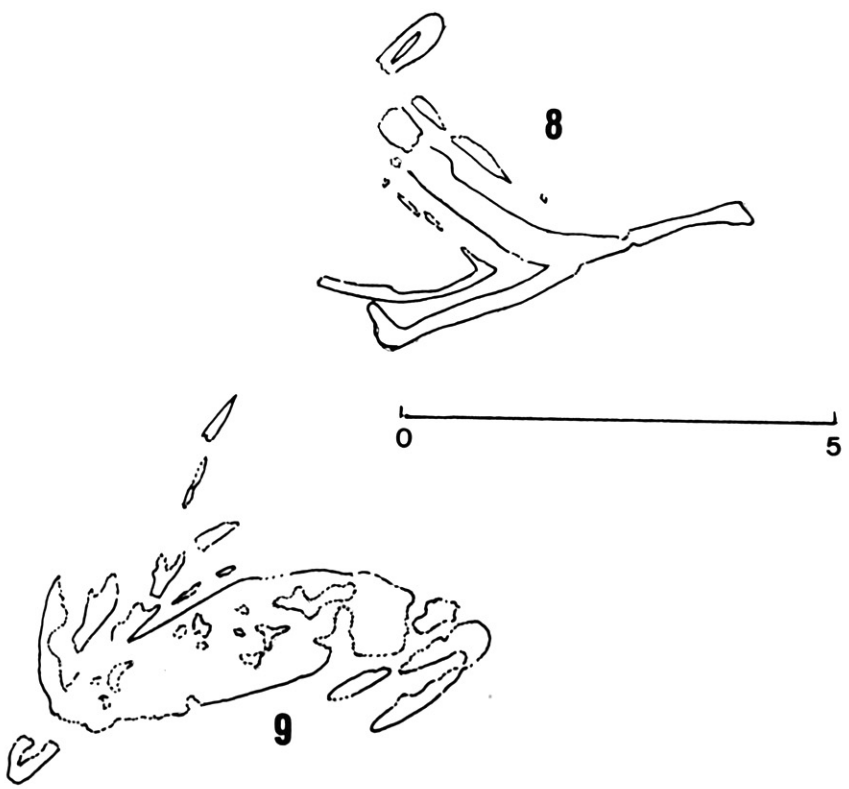
.Nº138.- ESCENA I (LAM. CCCLXXXV)


4
4A
0
5

75. LA SALTADORA VII

.Nº 139.- ESCENA II (CCCLXXXVI-CCCLXXVII)


8
9
0
30

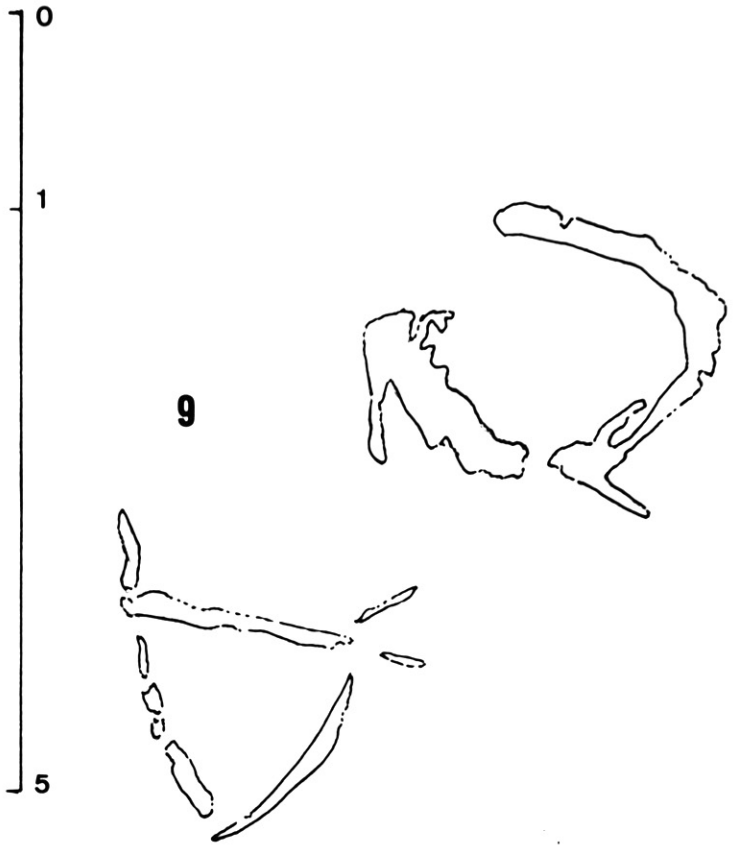

8
0
5
9

75. LA SALTADORA VIII

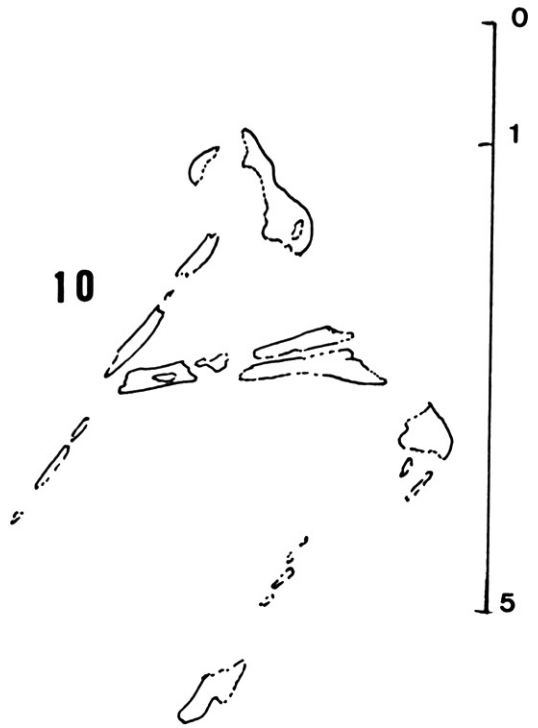
.Nº 140.- ESCENA I (CCCLXXXVIII-CCCXCI)

12
10
11
9
6
5
4
7
3
1
2
15
0

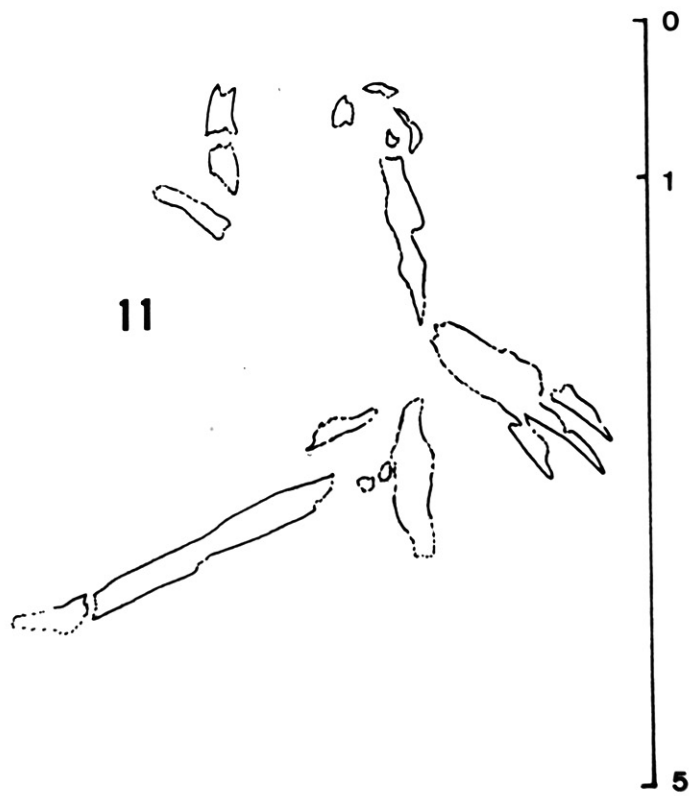

0
5
1
4
5
6
0
5


0
1
5
9


0
5
7



10



11

75. LA SALTADORA VIII

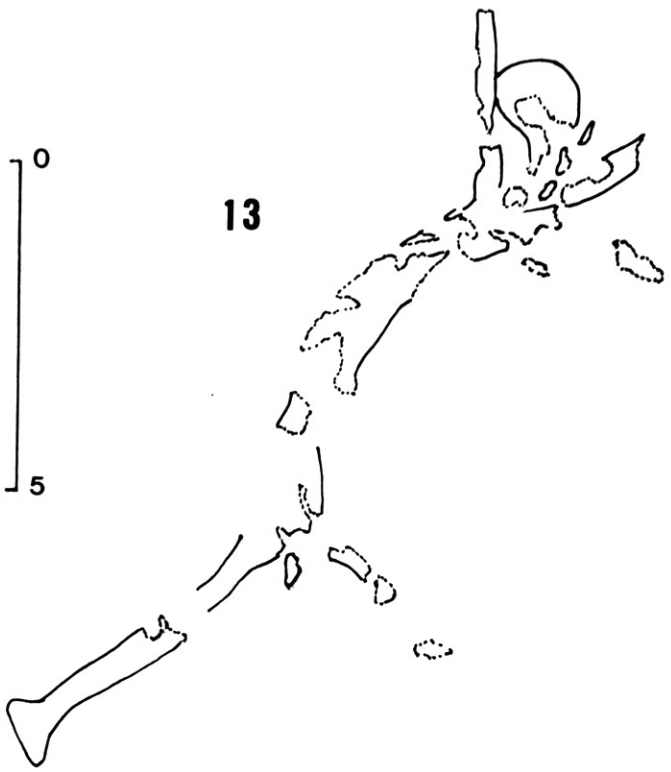
.Nº 141.- ESCENA II (LAMS. CCCXCII-CCCXCIII)



13

14

15



13

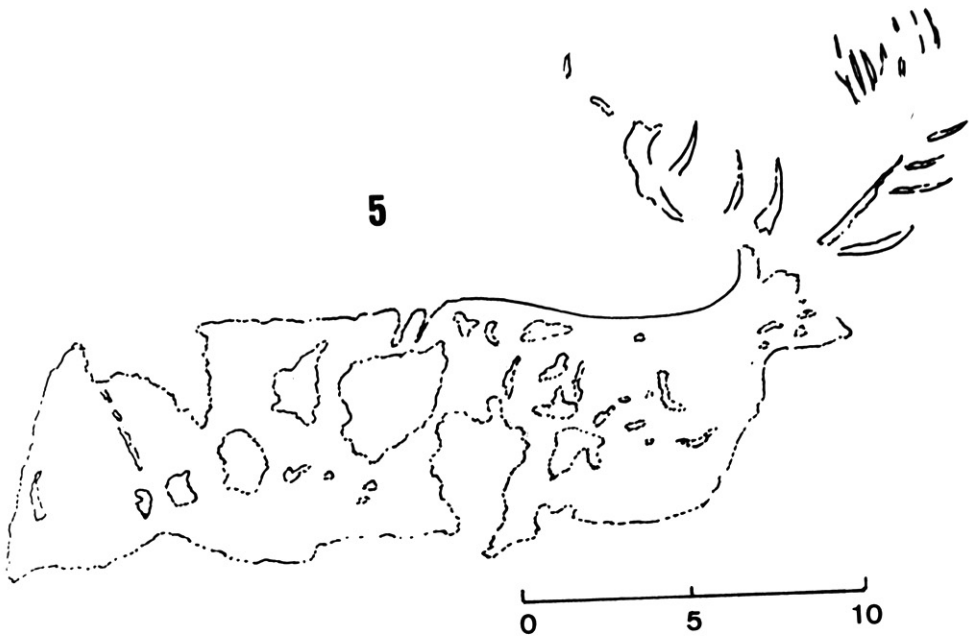


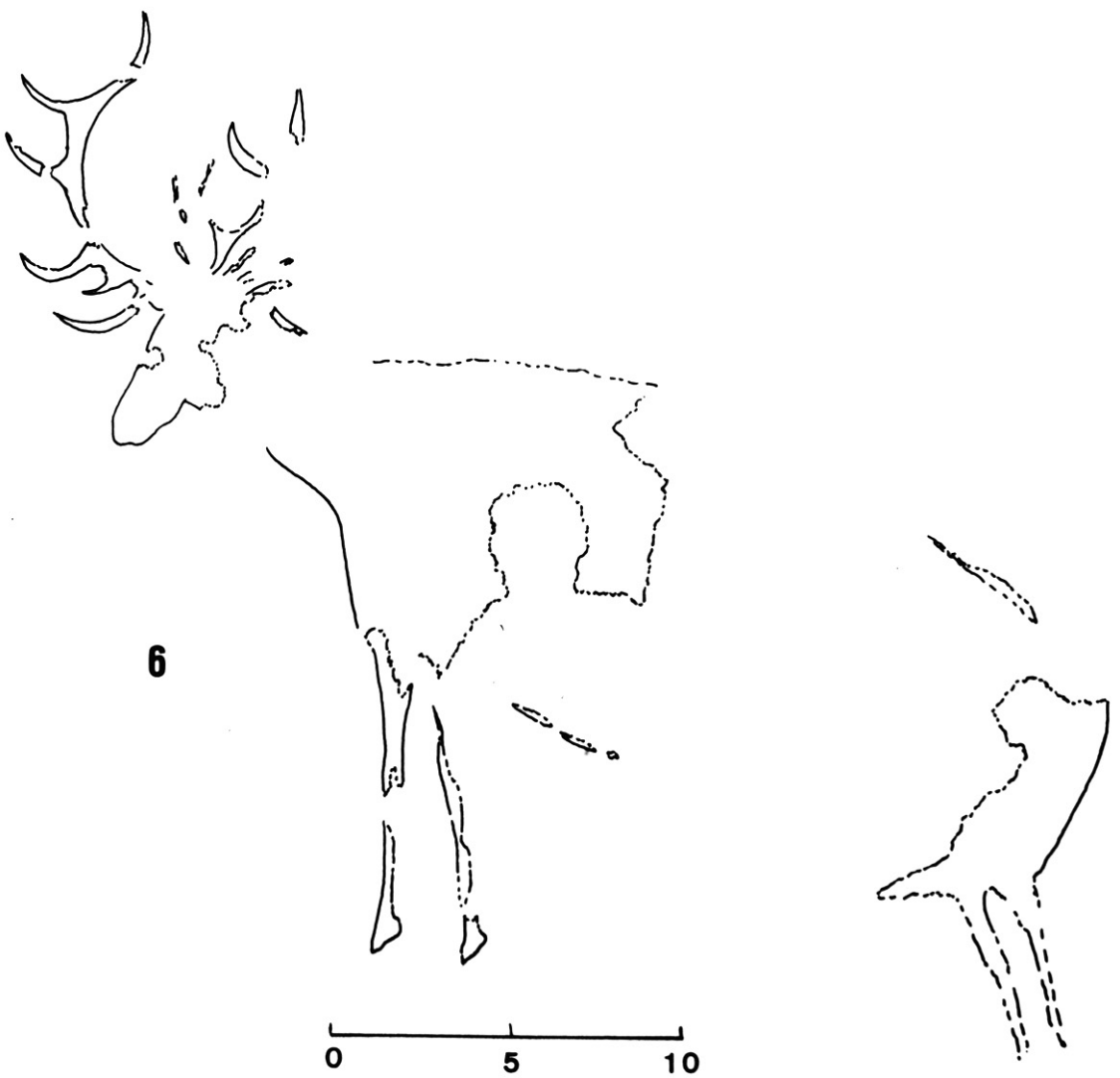
15

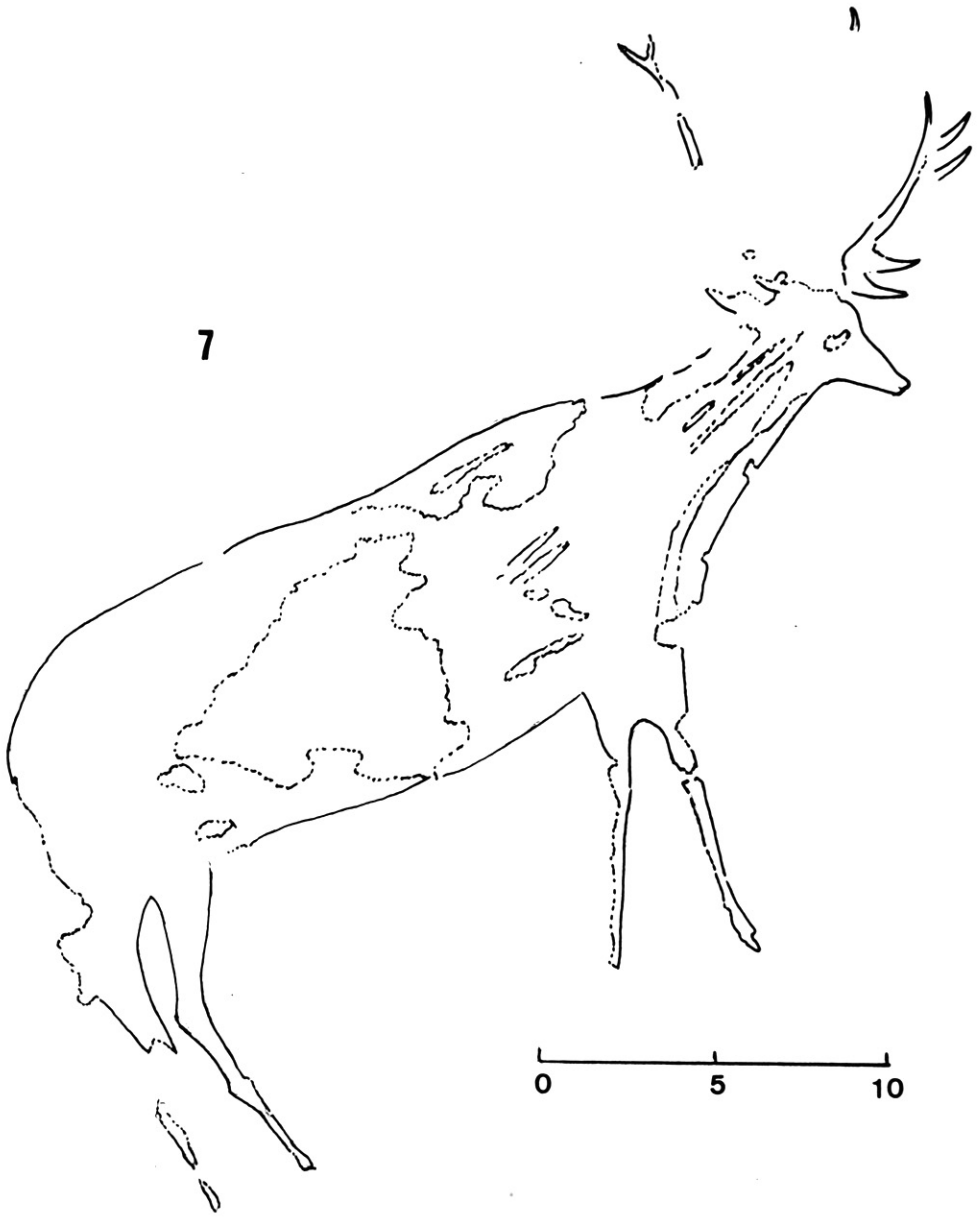
75. LA SALTADORA IX

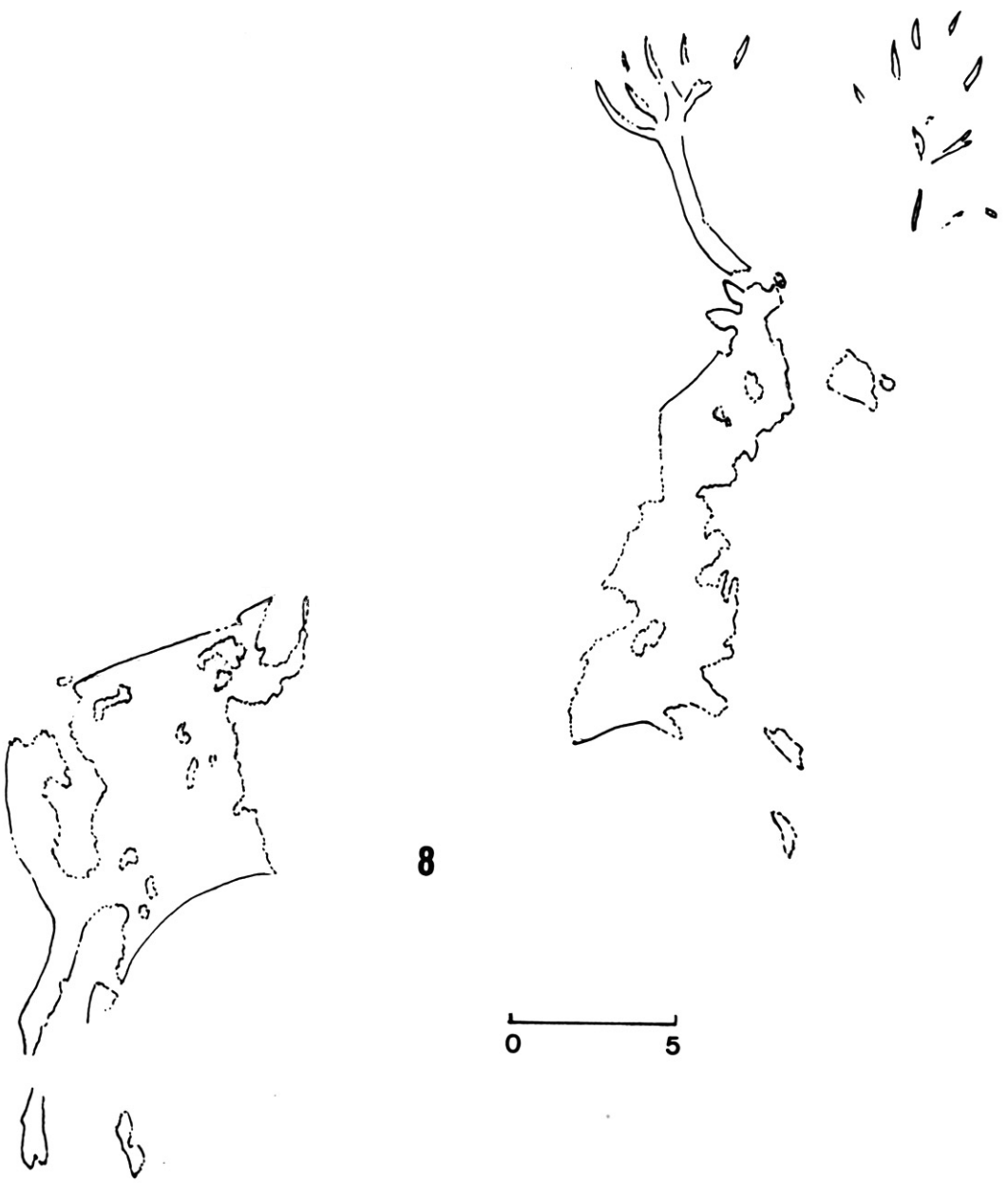
.Nº 142.- ESCENA I (LAMS.CCCXCIV-CCCXCVIII)

13
14
5
6
7
8
12
0
5
15

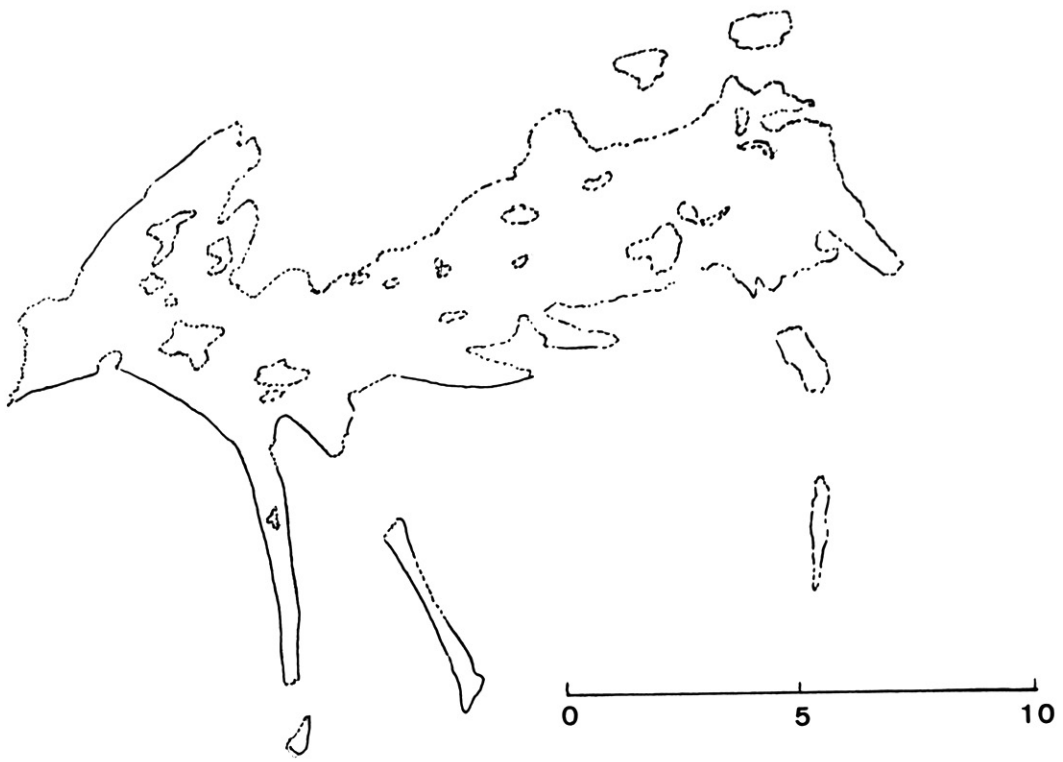

5
0
5
10

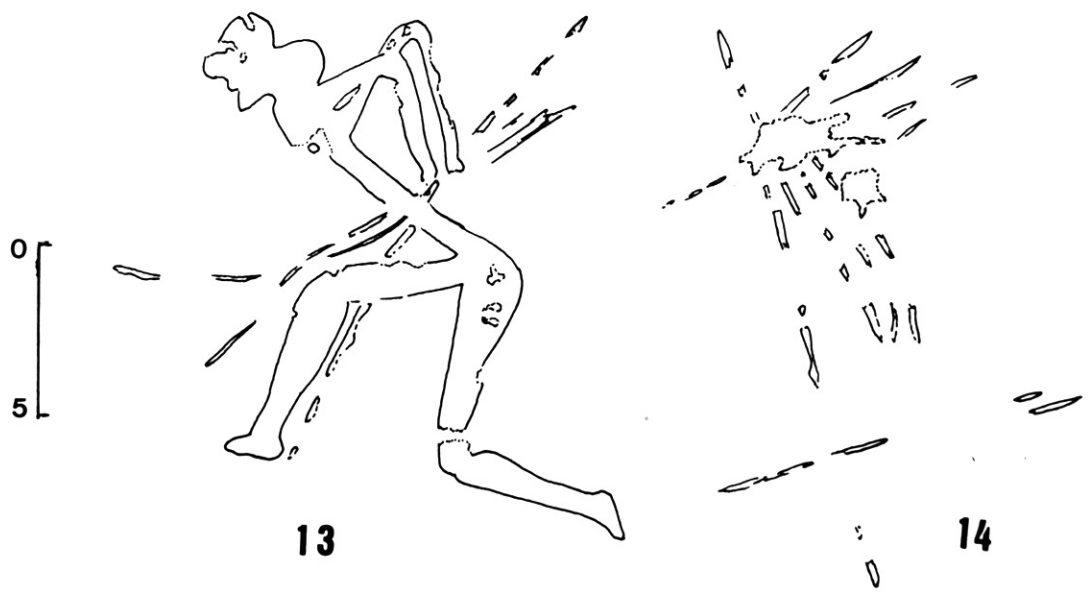

6
0
5
10


7
0
5
10


8
0
5

12





13

14

75. LA SALTADORA IX

.Nº 143.- ESCENA II (LAMS. CCCXCIX-CDI)



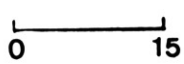
9

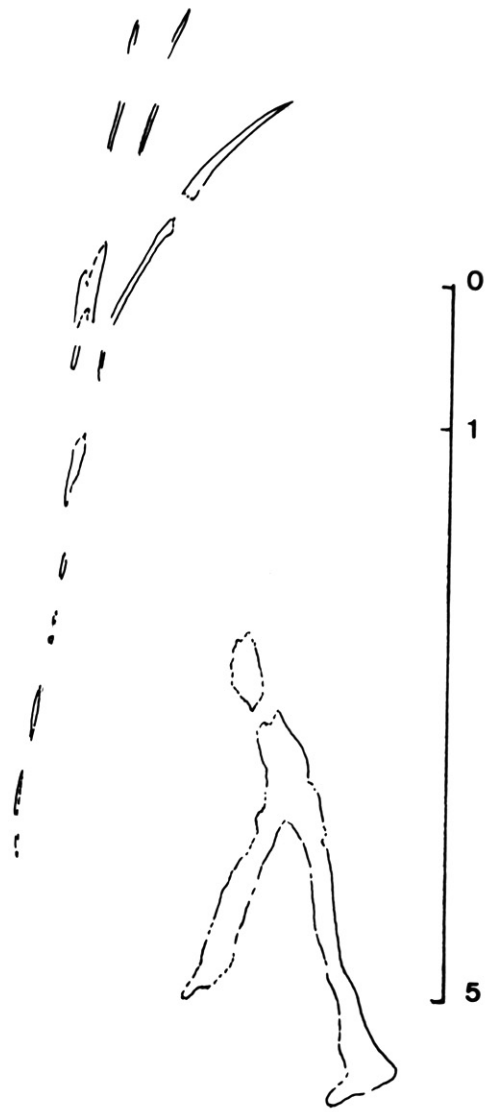


10

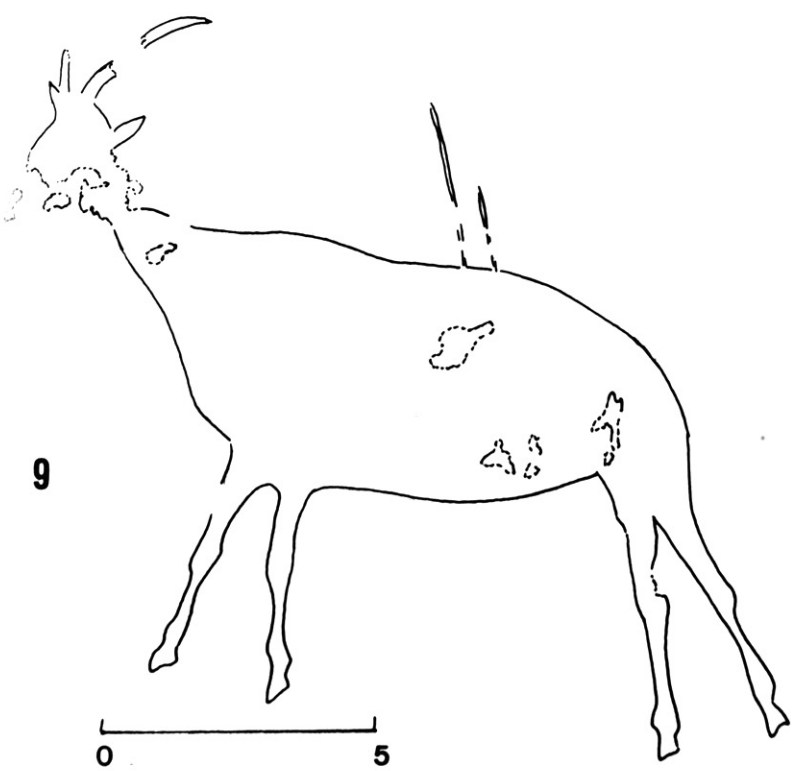


11



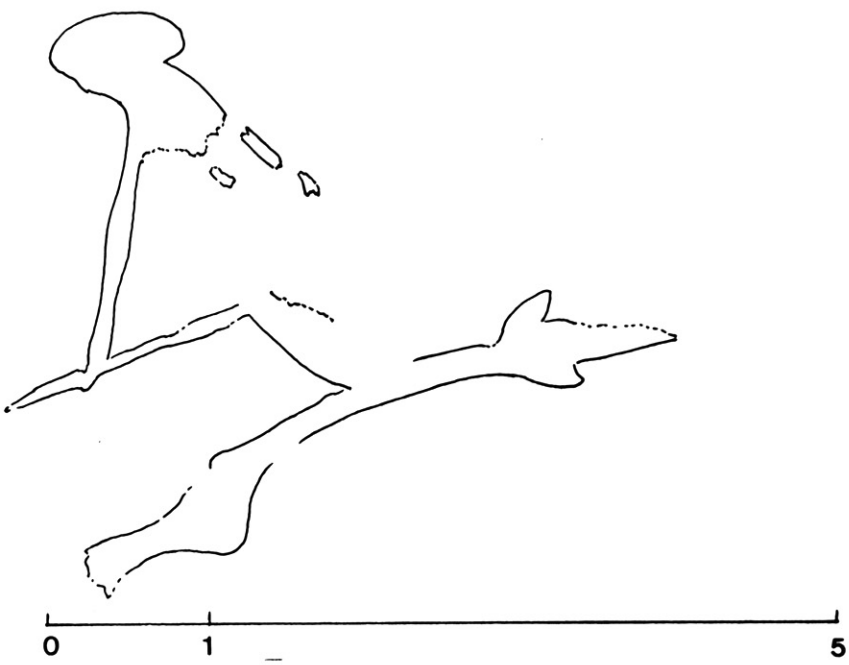


10



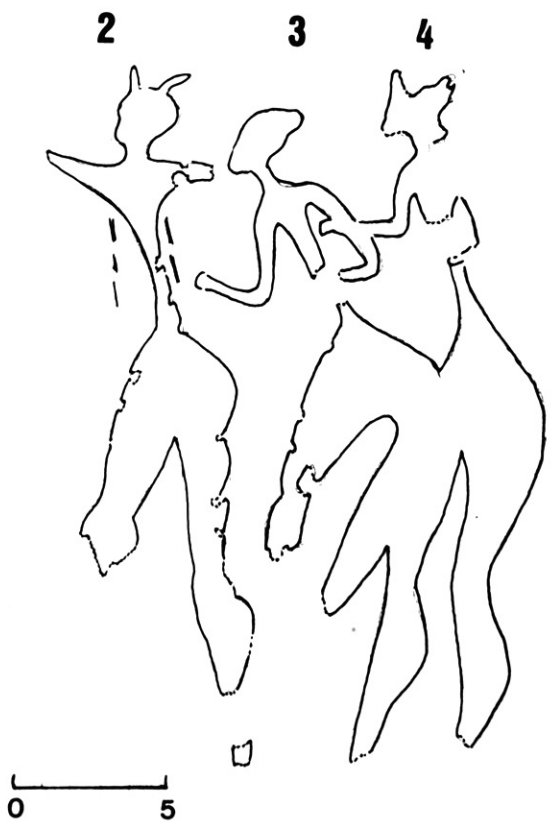
9

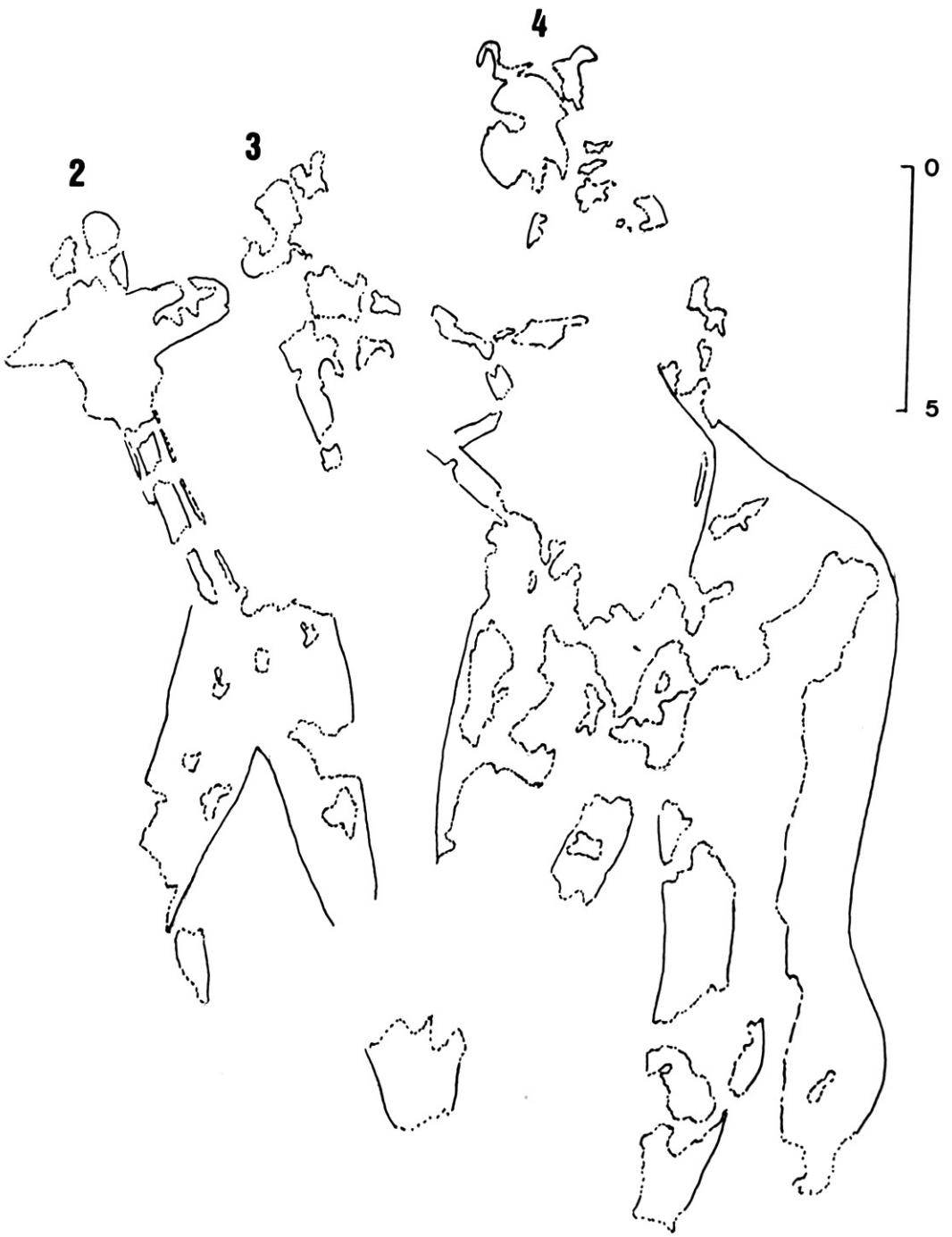
11



75. LA SALTADORA IX

.Nº 144.- GRUPO I (LAMS. CDII-CDIII)

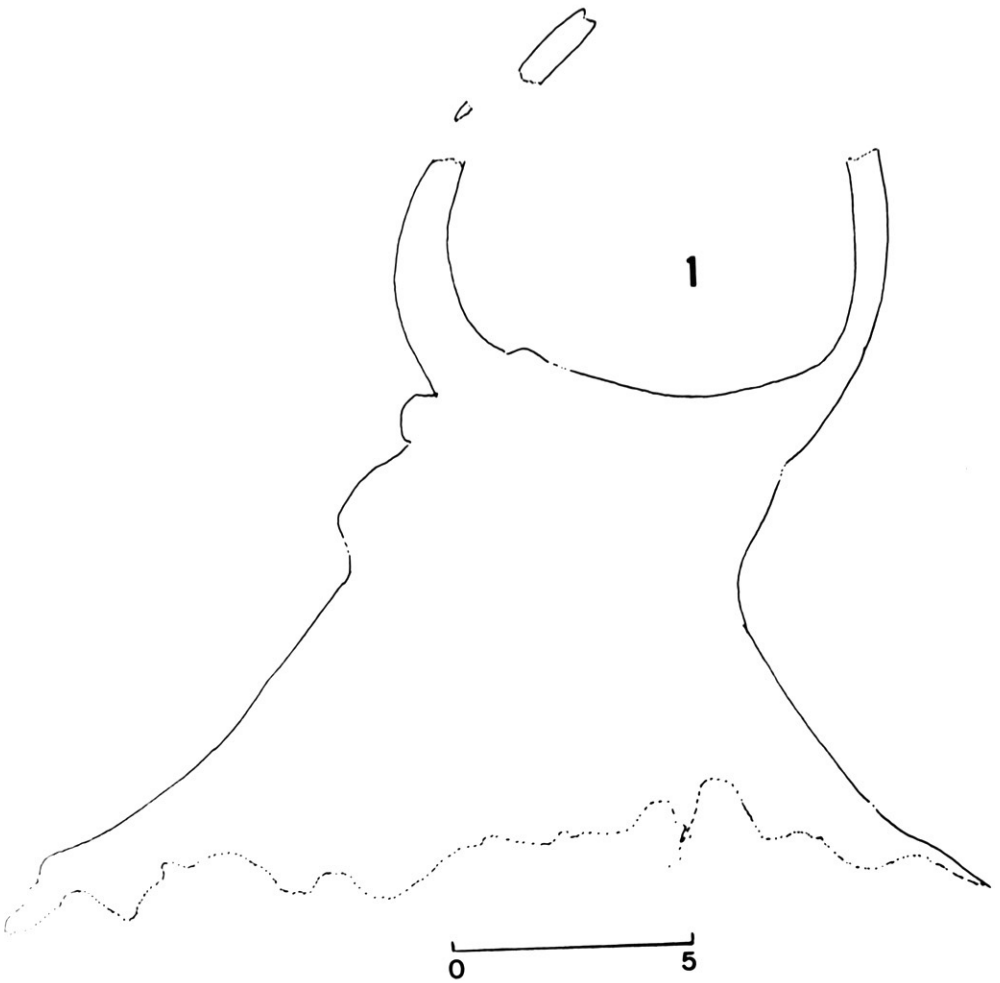

2
3
4
0
5

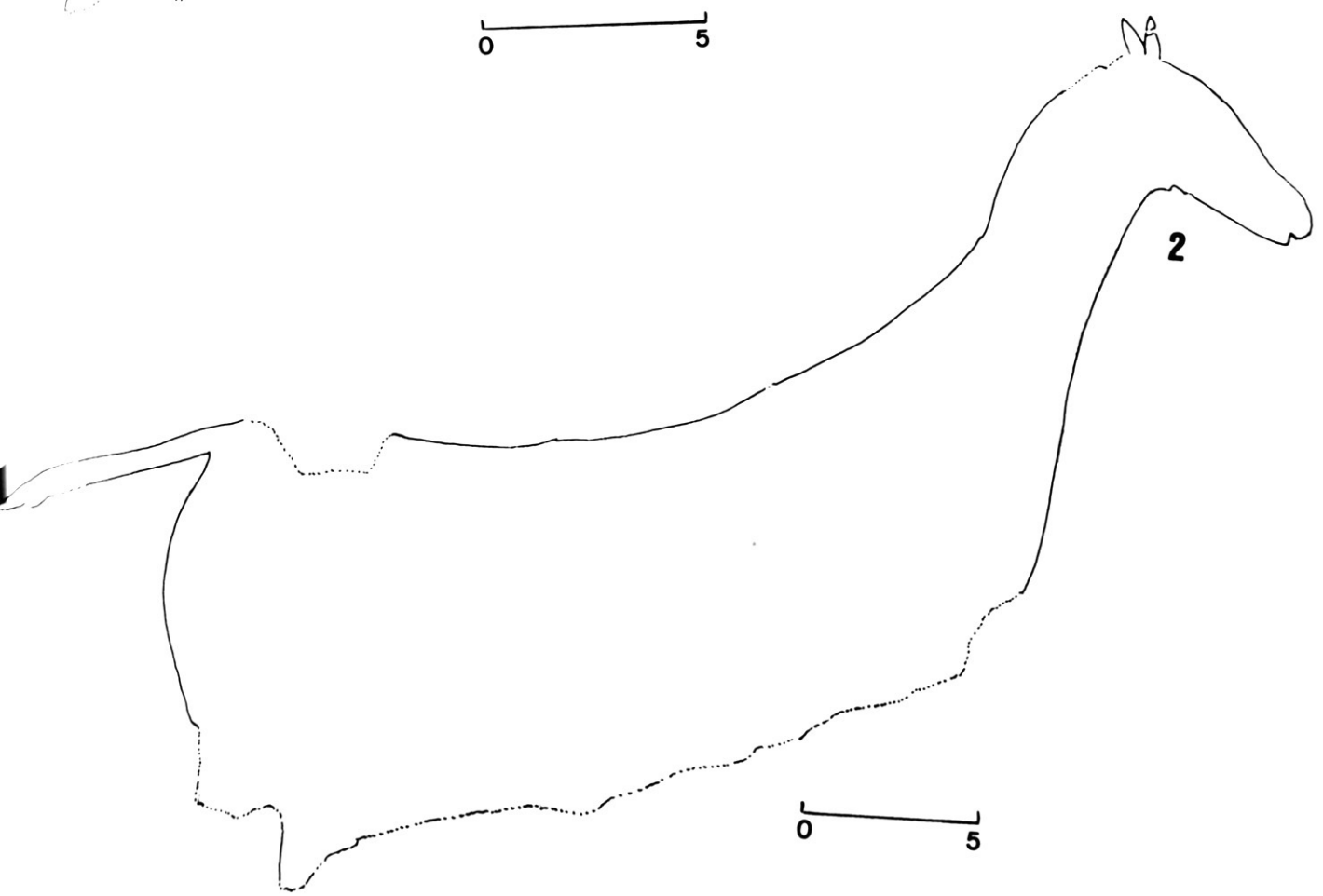

2
3
4
0
5

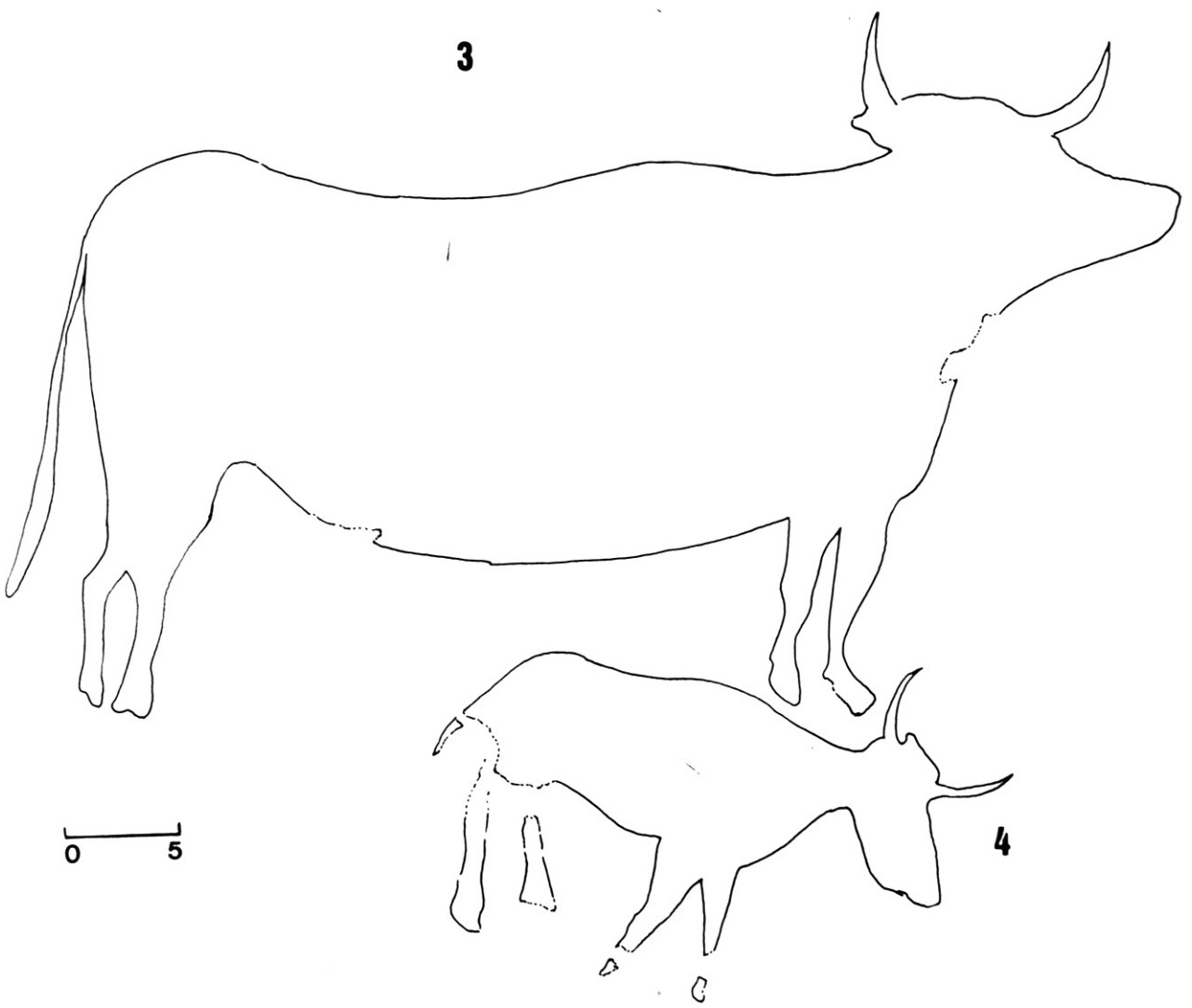
81. LOS TOROS (P. NAVAZO)

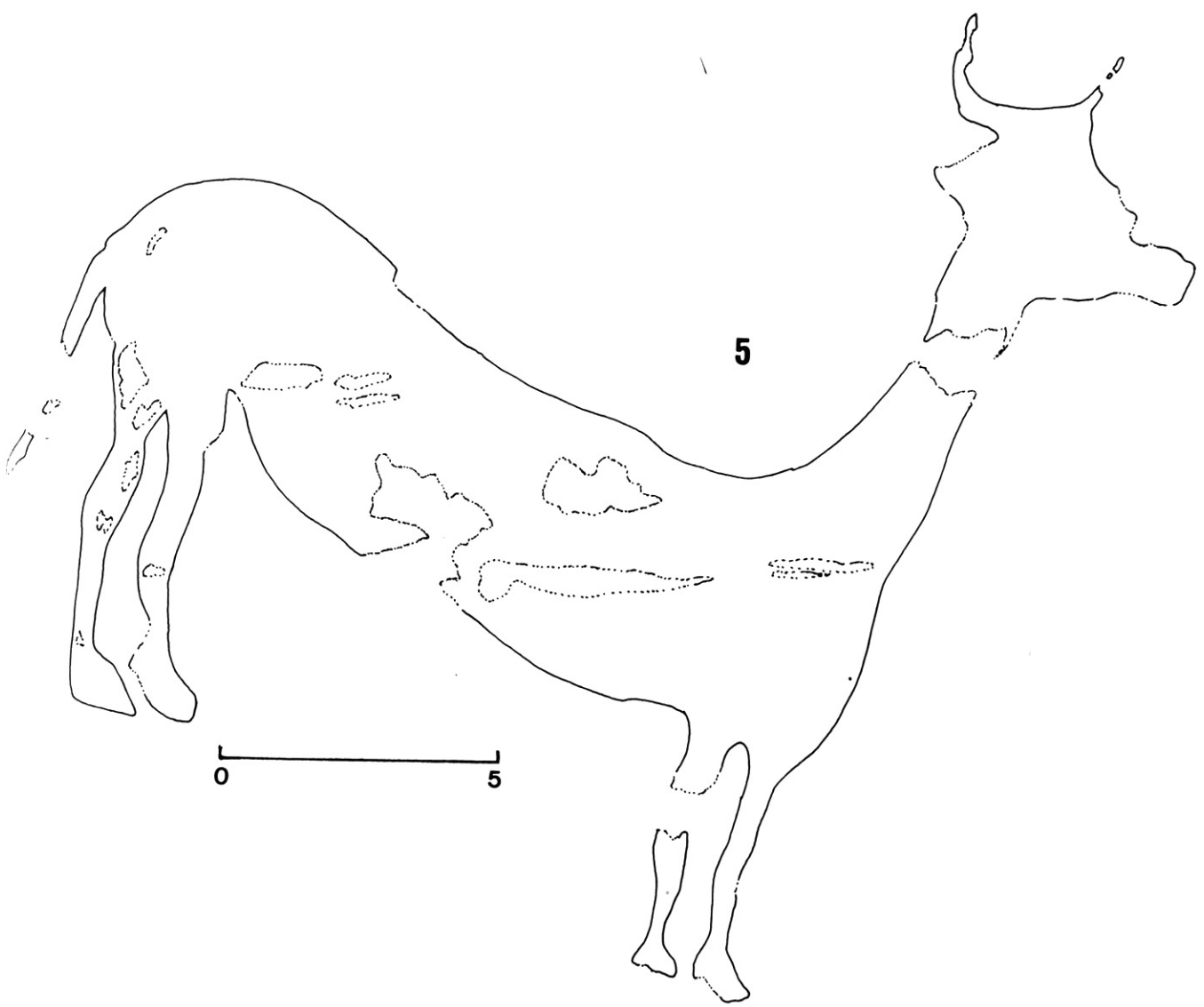
.Nº 145.- ESCENA I (LAMS. CDIV-CDXIV)

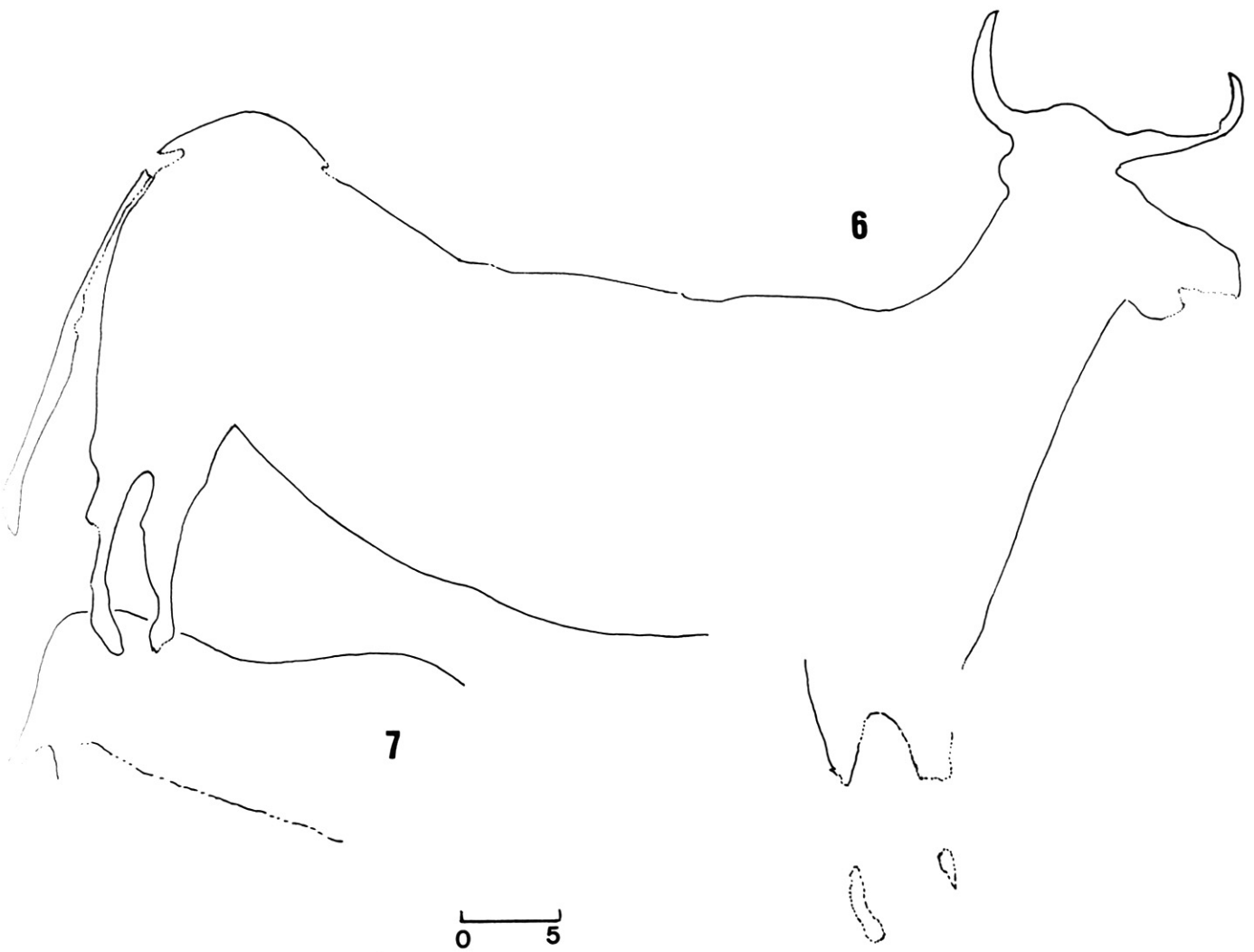
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18

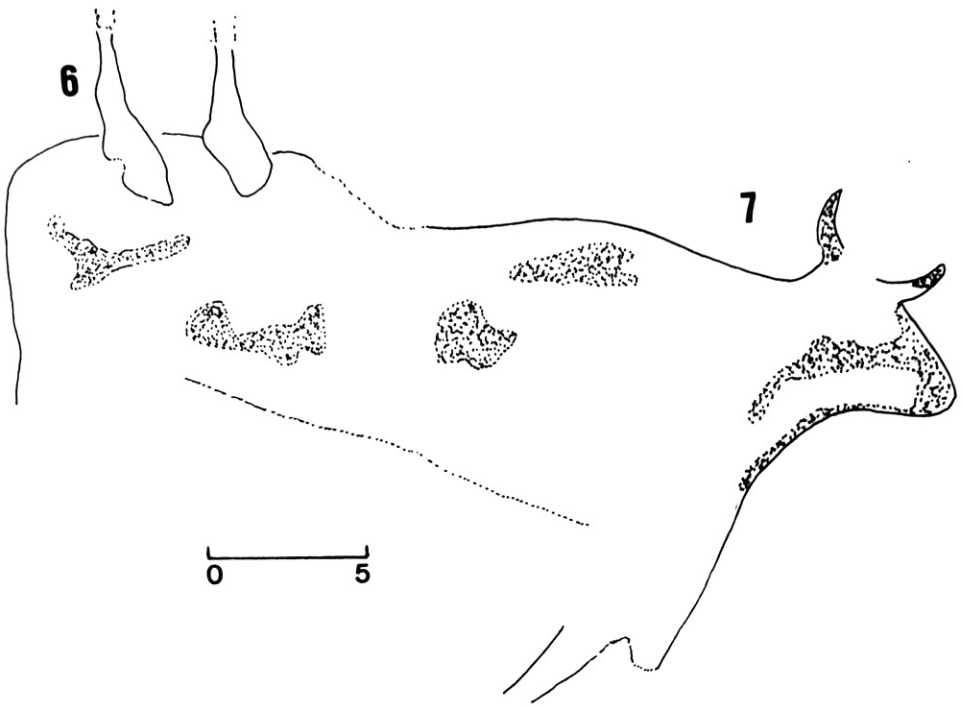

1
0
5

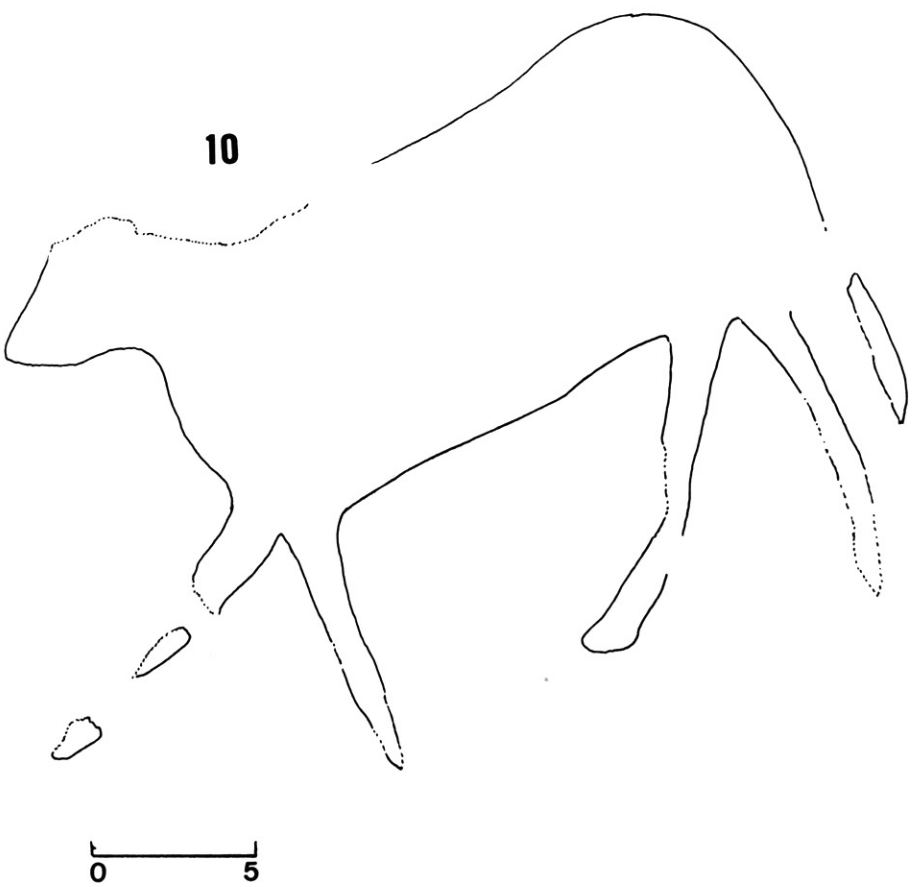

2
0
5

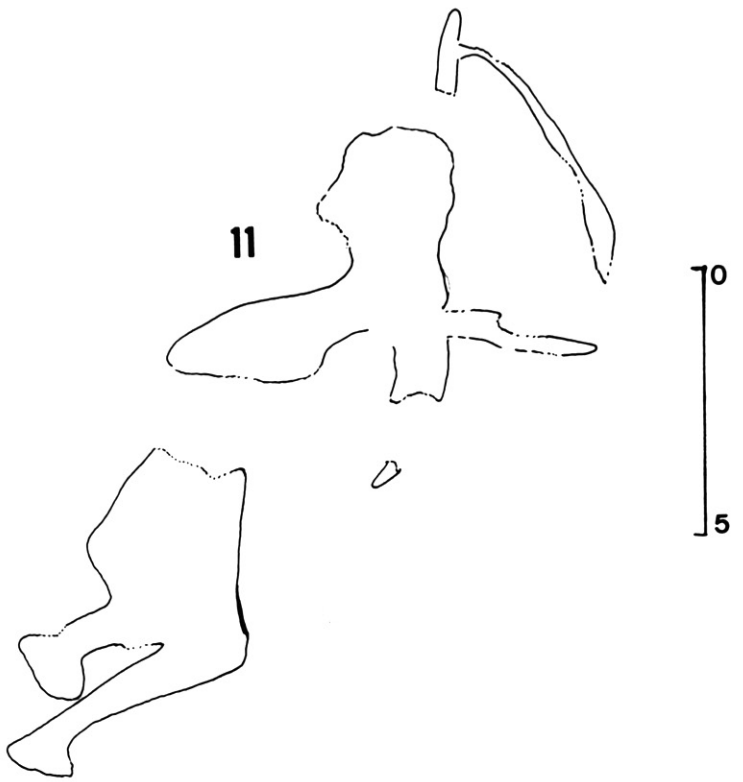

3
0
5
4

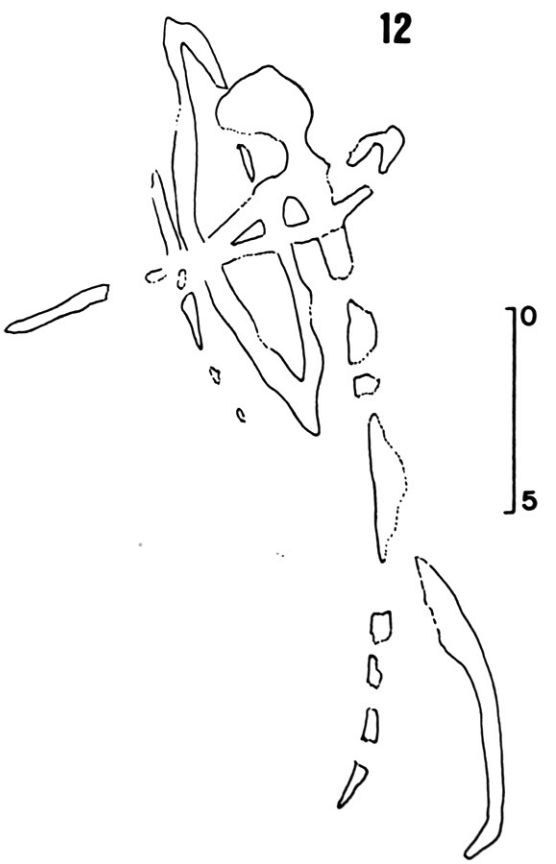

5
0
5

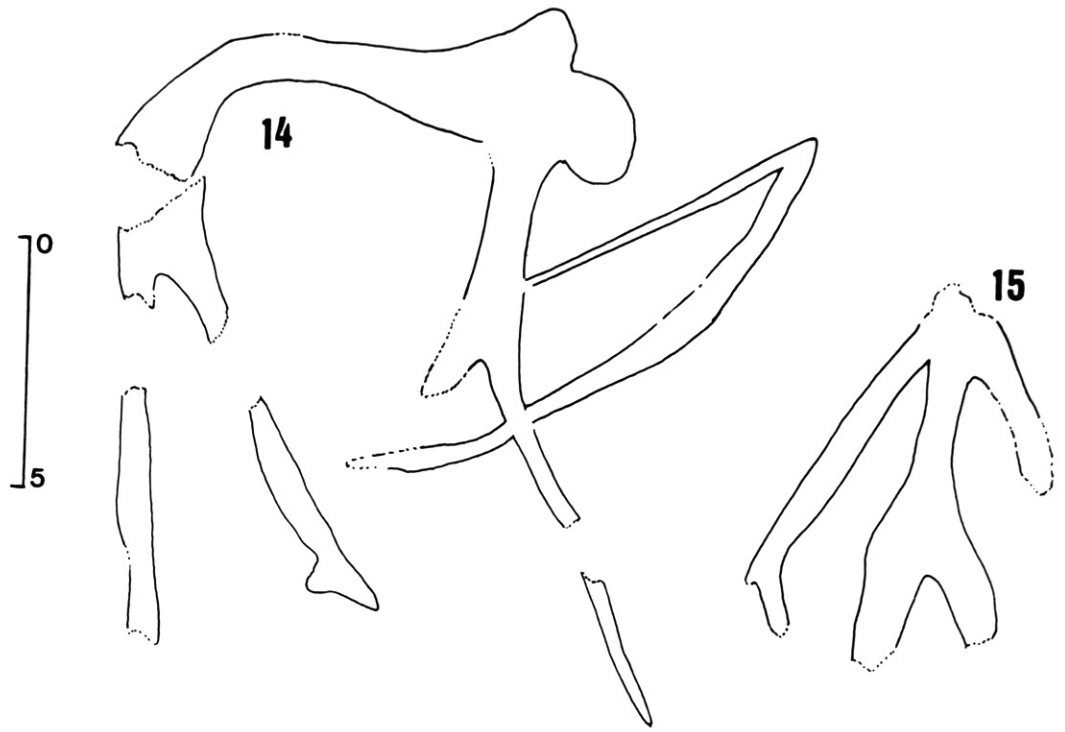

6
7
0
5

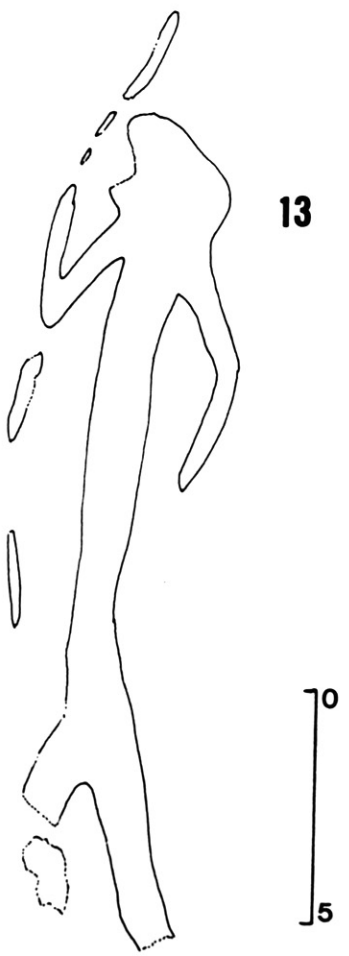

6
7
0
5

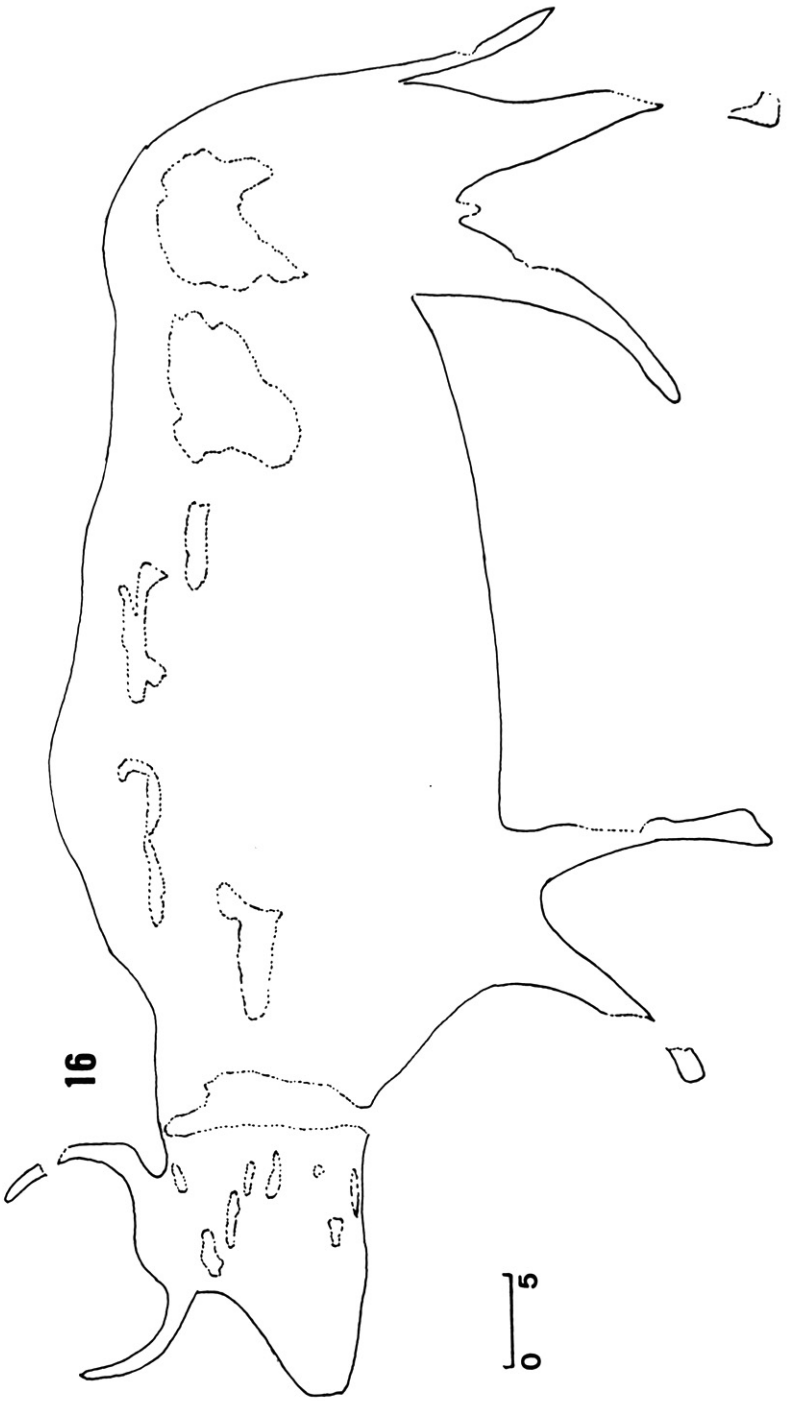

10
0
5

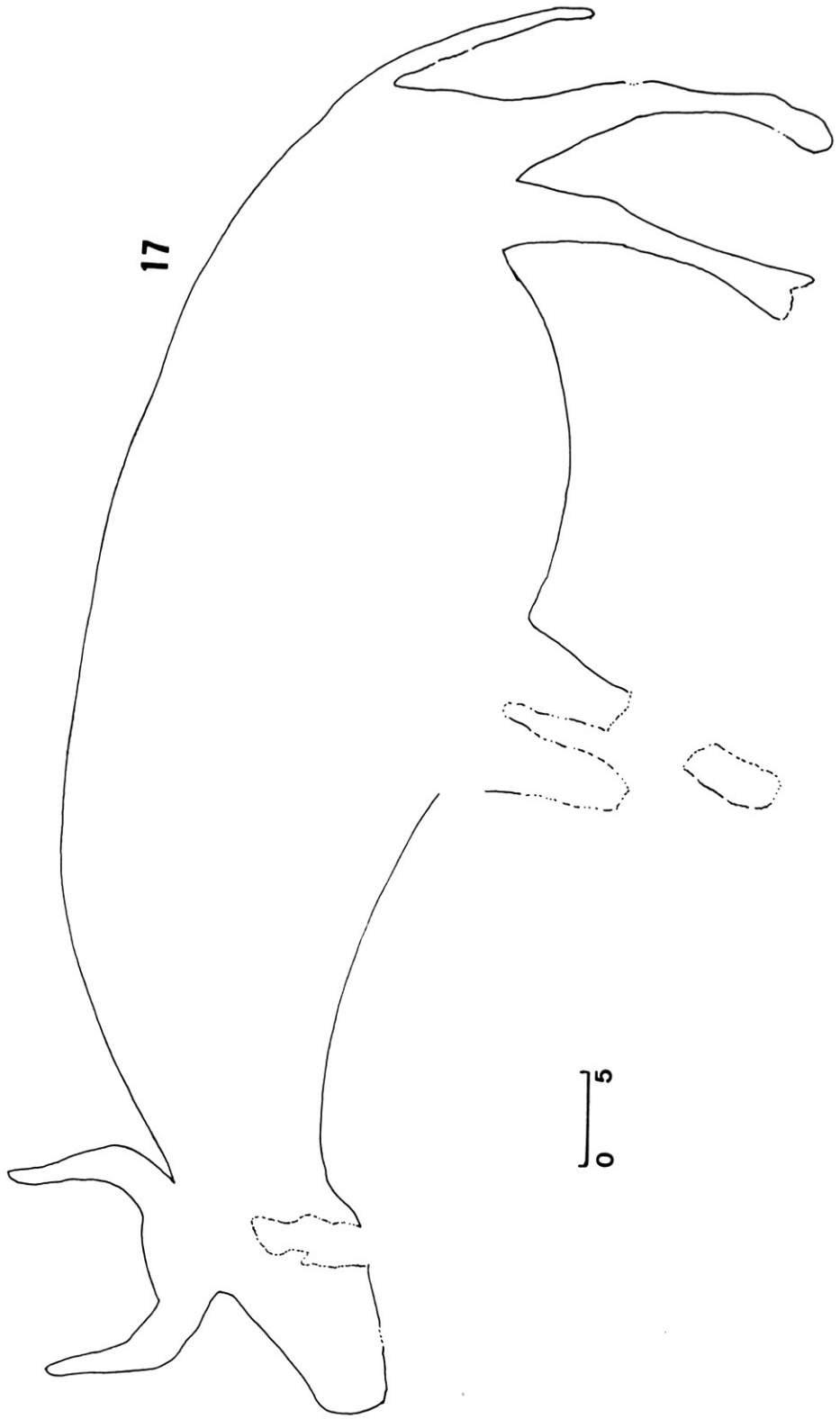

11
0
5

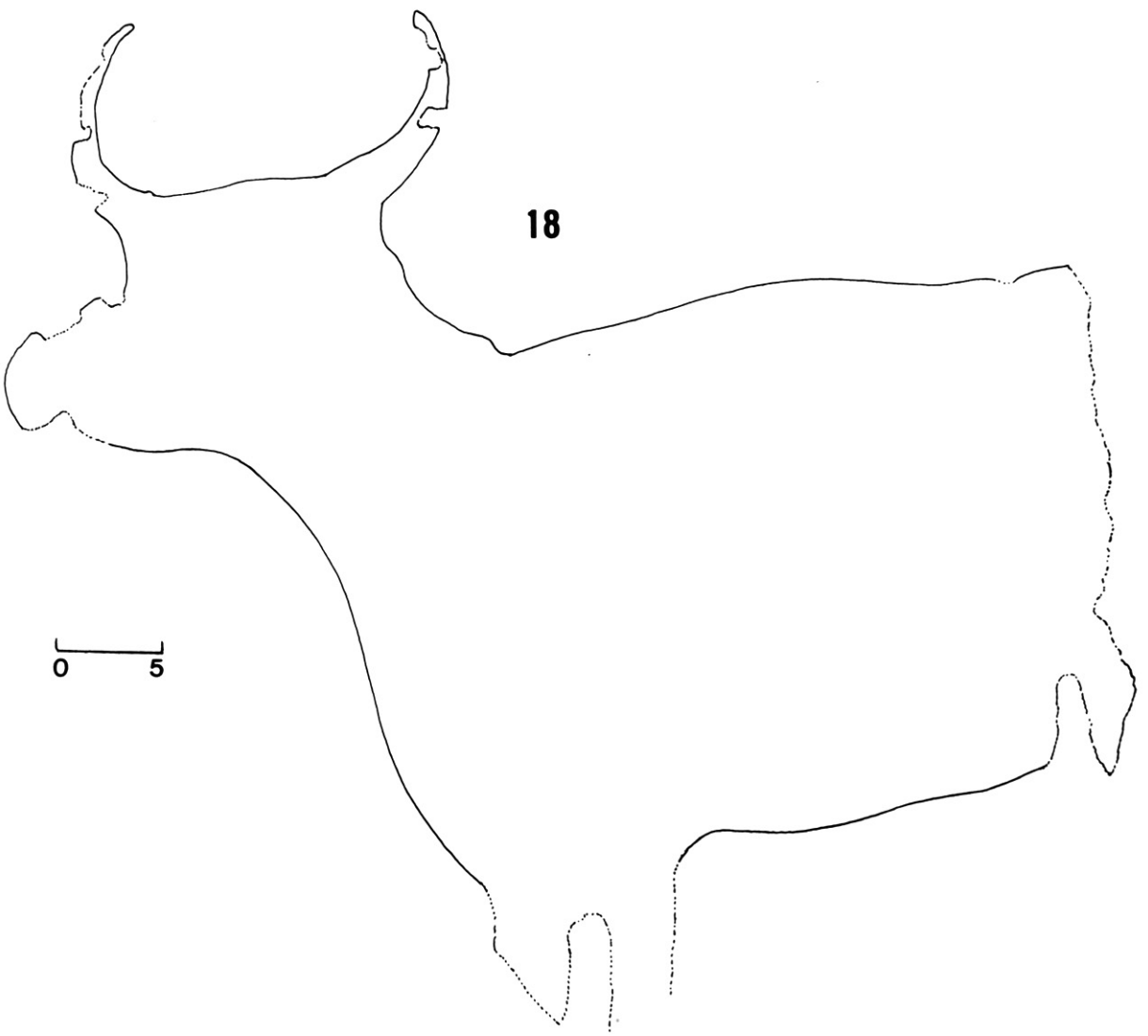

12
0
5


14
15
0
5


13
0
5

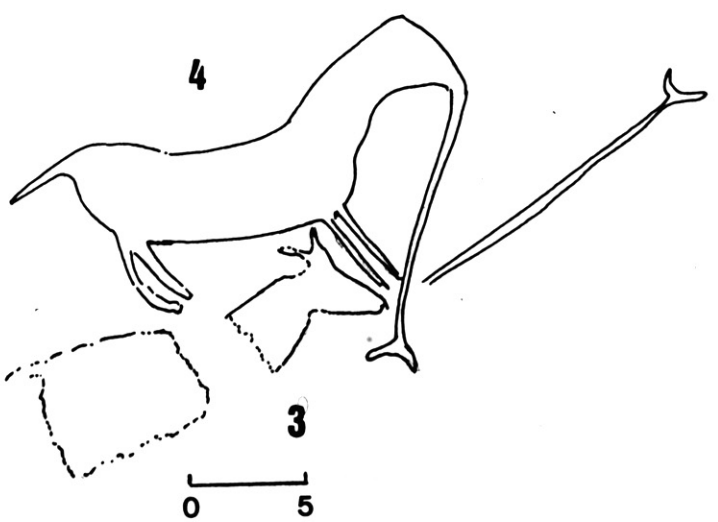

16
0
5


17
0
5


18
0
5

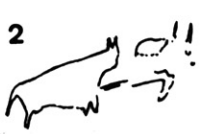
82. TIO CAMPANO

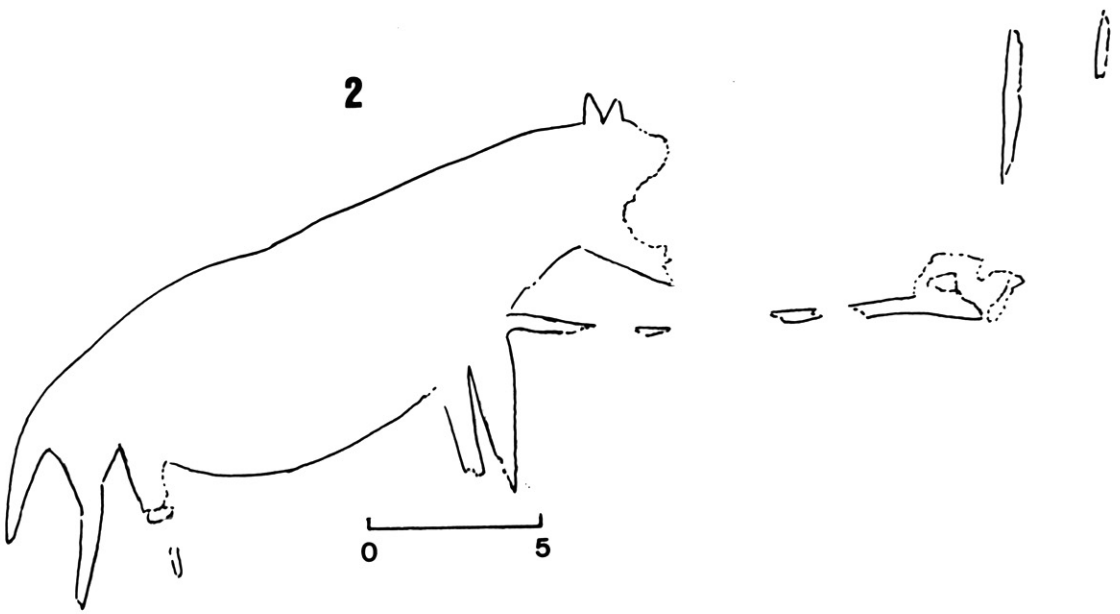
.Nº 146.- ESCENA I (LAM. CDXV)


4
3
0
5

89. DOS CABALLOS

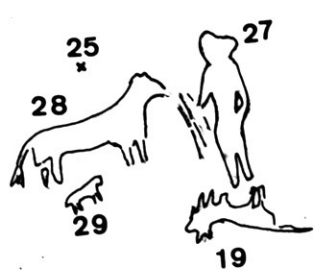
.Nº 147.- ESCENA I (LAMS. CDXVI-CDXVII)

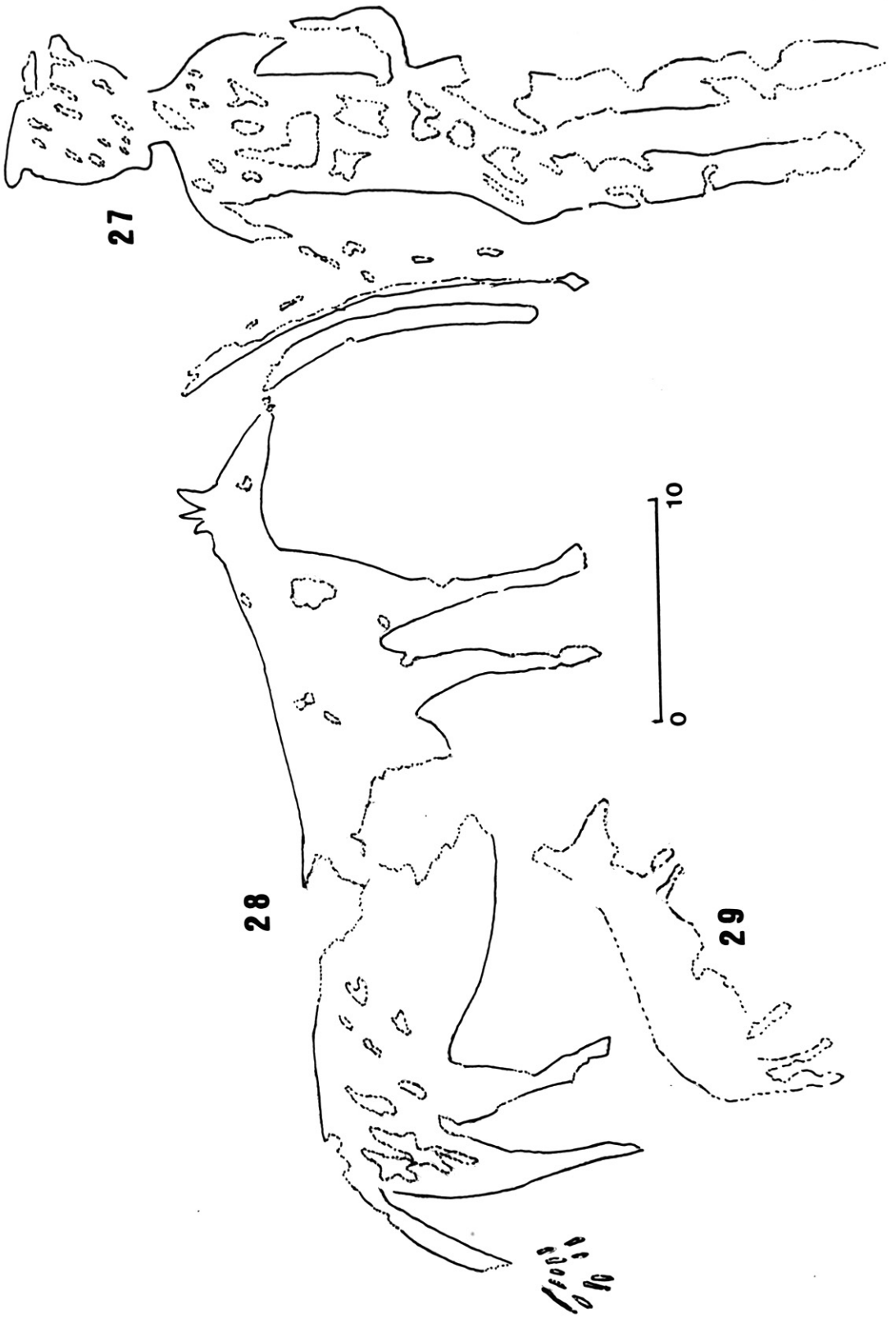

2

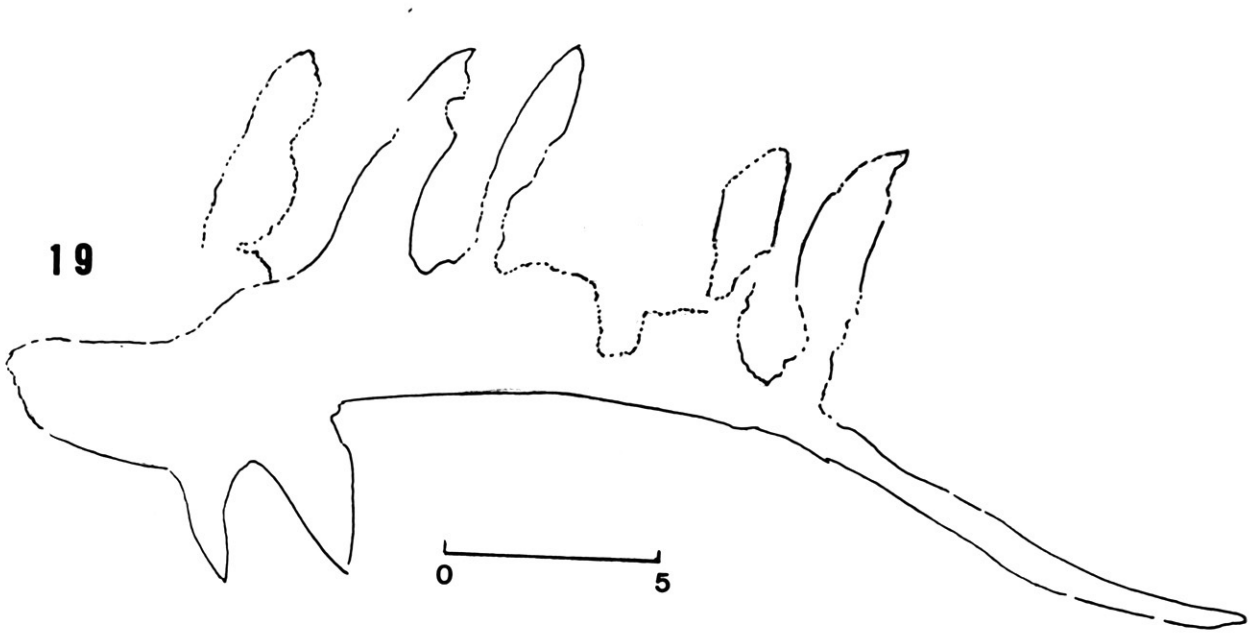

2
0
5

91. DOÑA CLOTILDE

.Nº 148.- ESCENA I (CDXVIII-CDXX

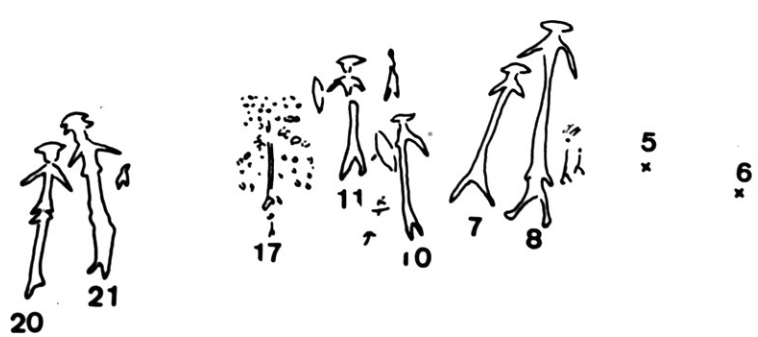

25
27
28
29
19

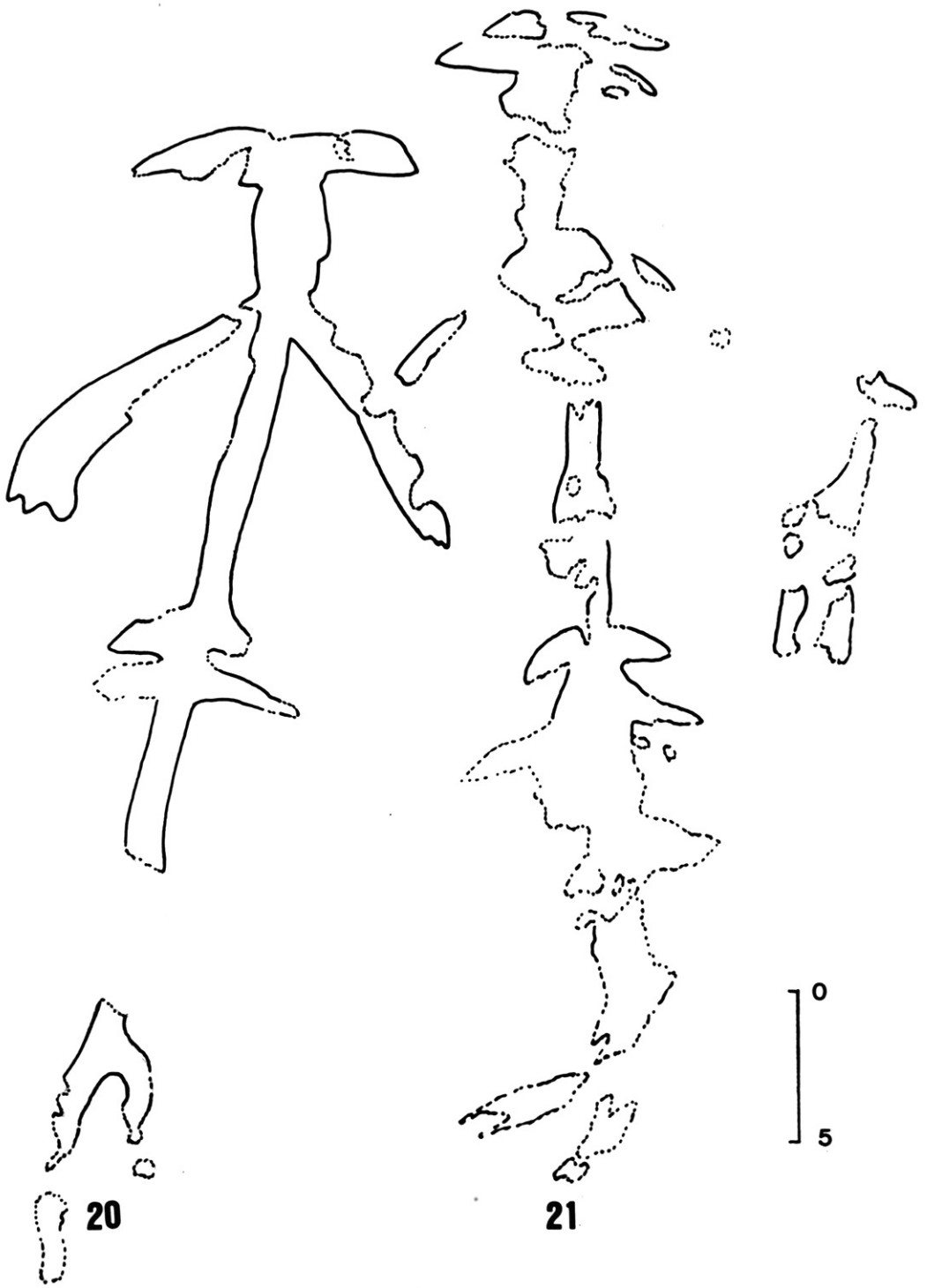

27
28
29
10
0


19
0
5

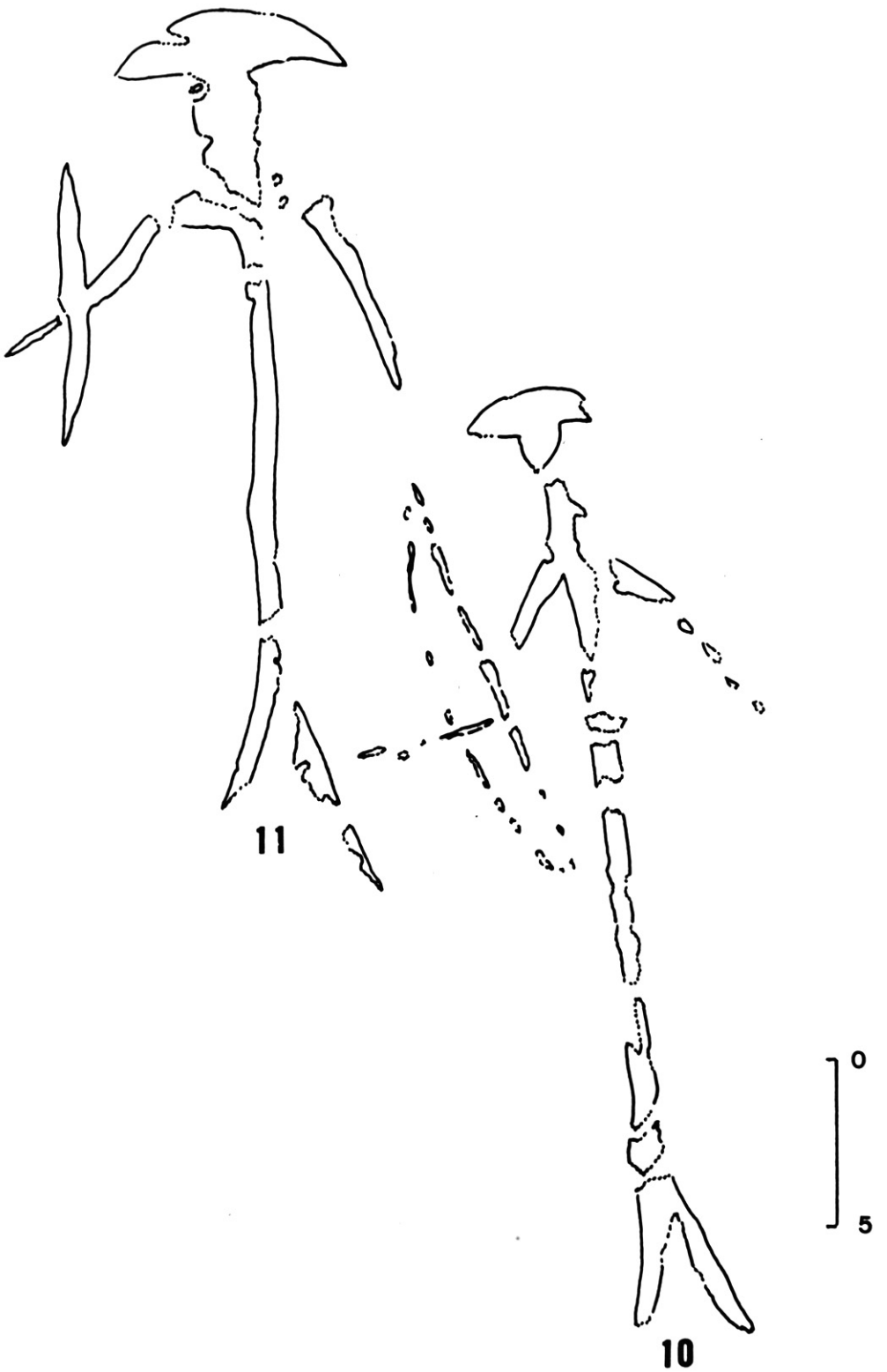
91. DOÑA CLOTILDE

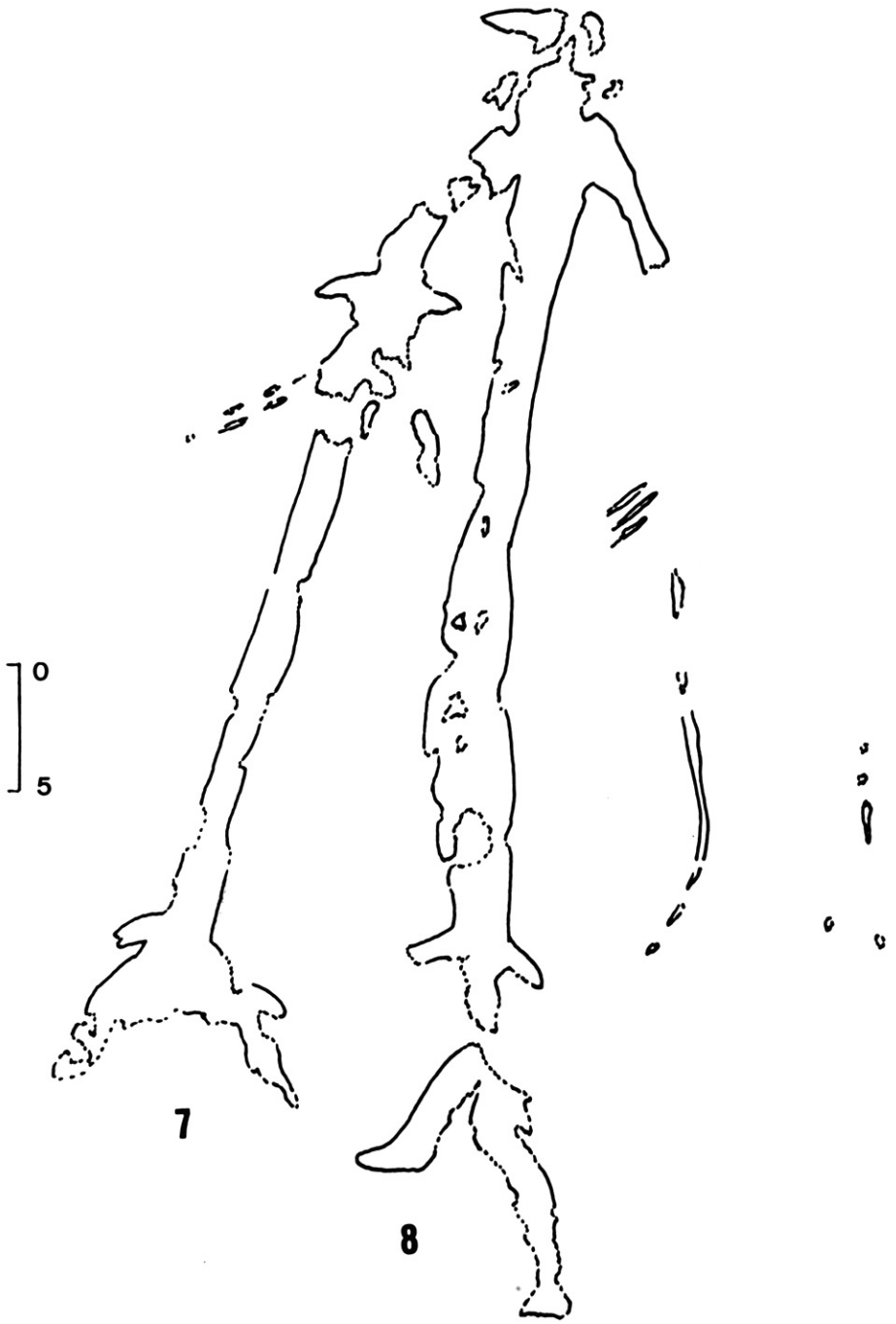
.Nº 149.- GRUPO I (LAMS. CDXXI-CDXXV)


20
21
17
11
10
7
8
5
6


0
5
20
21

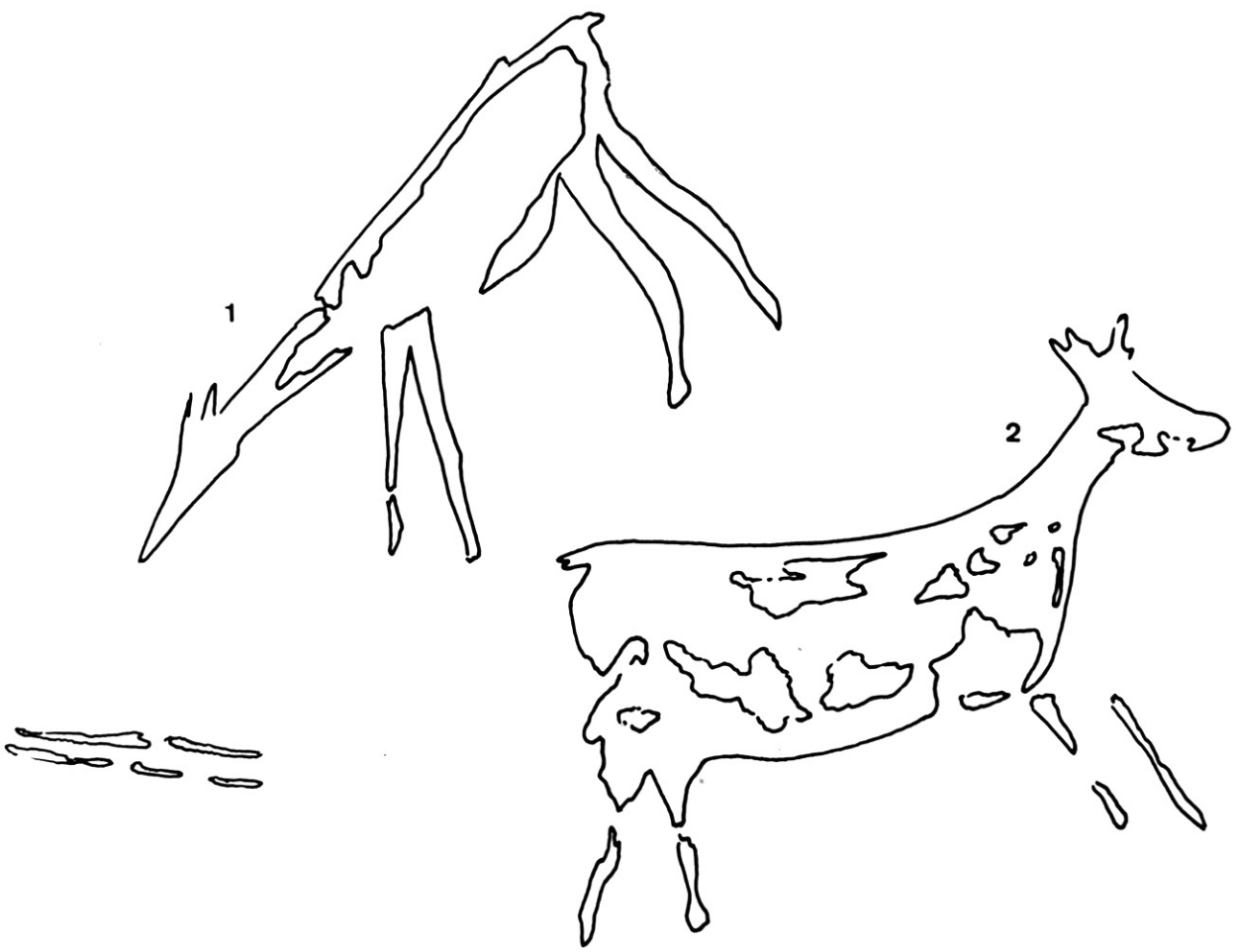

0
5
17

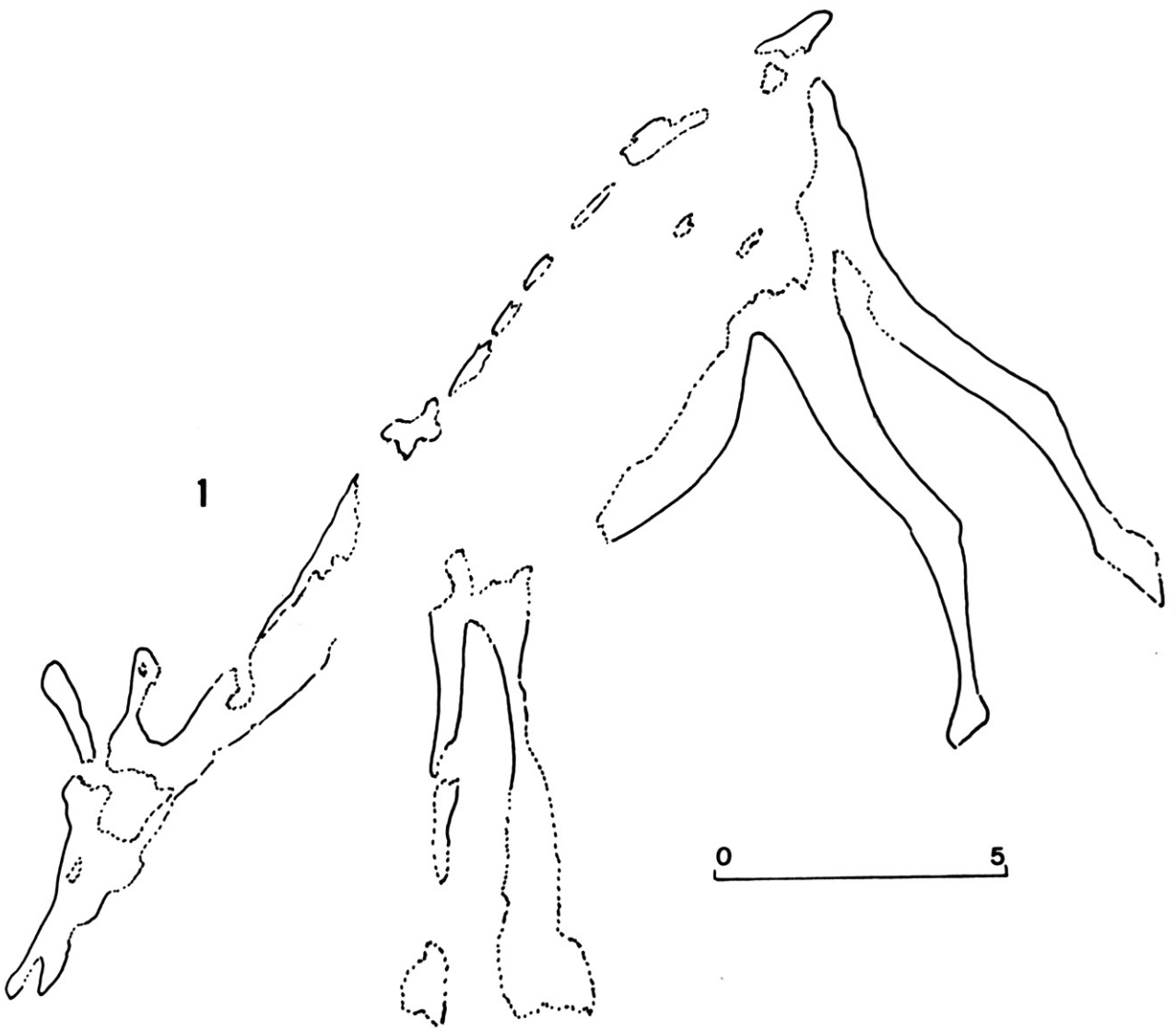

11
10
0
5

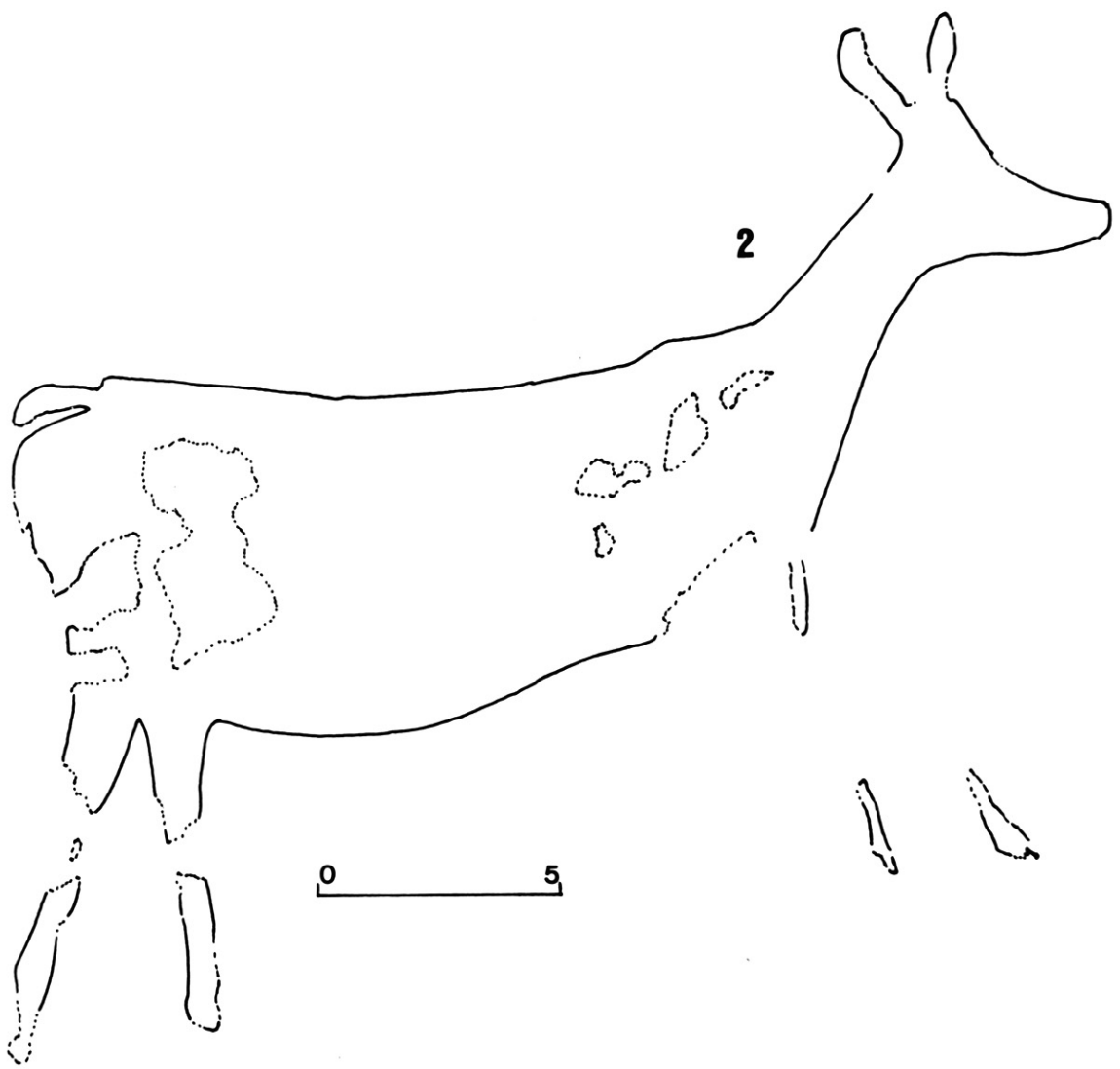

0
5
7
8

94. CONTIGUO A PARIDERA DE LAS TAJADAS

.Nº 150.- ESCENA I (LAMS.CDXXVI-CDXXVIII)


1
2

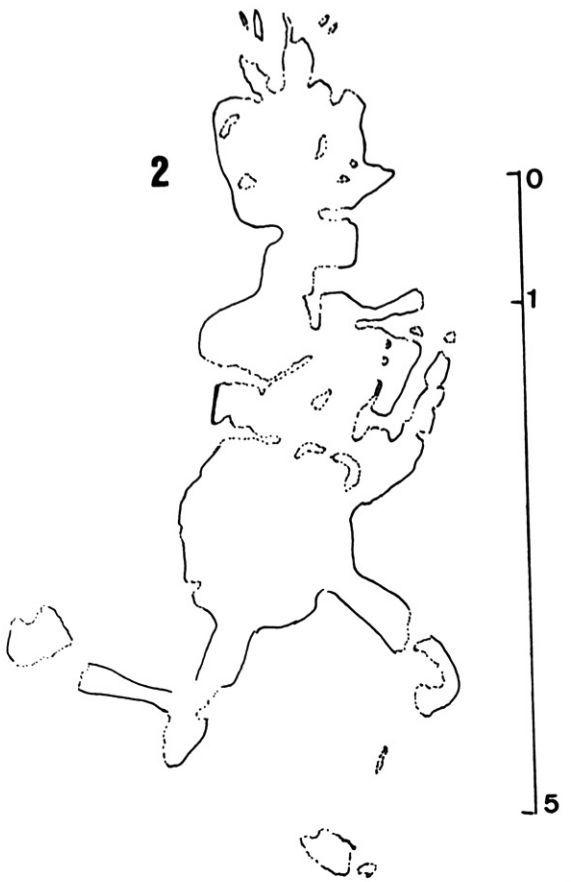

1
0
5

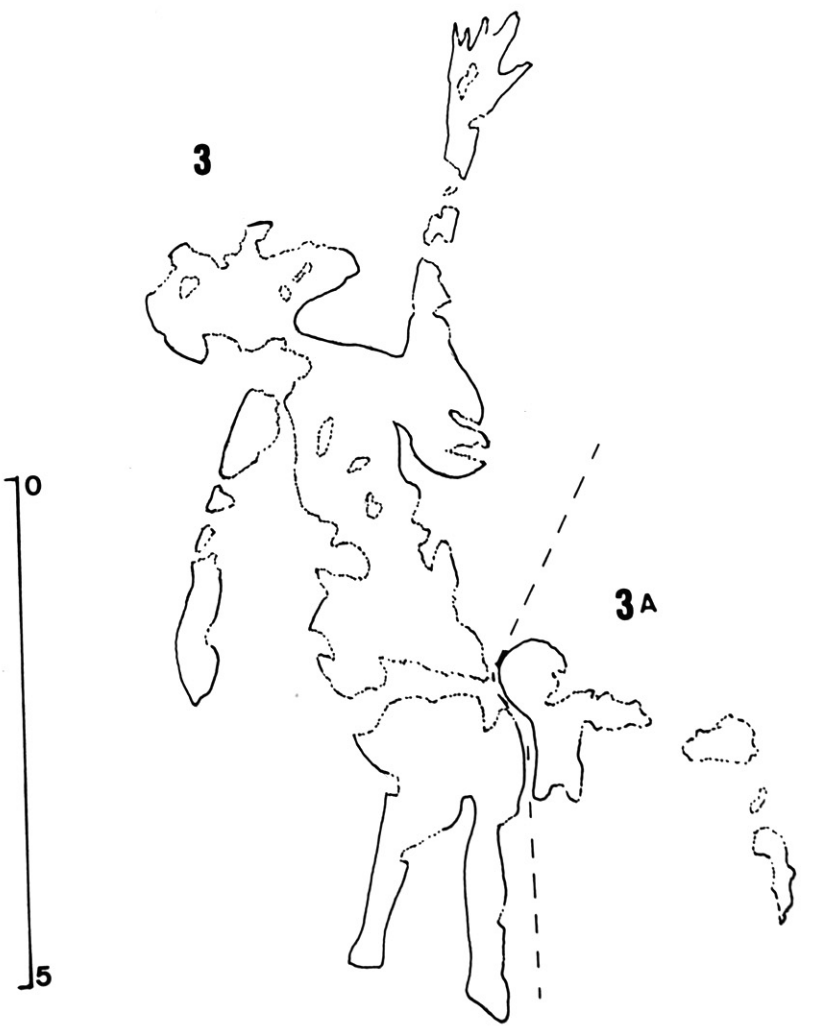

2
0
5

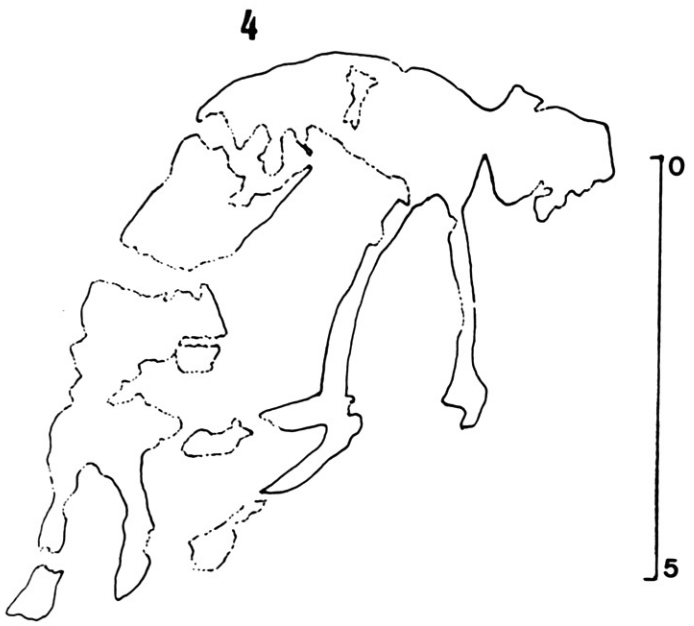
95. EL PAJAREJO

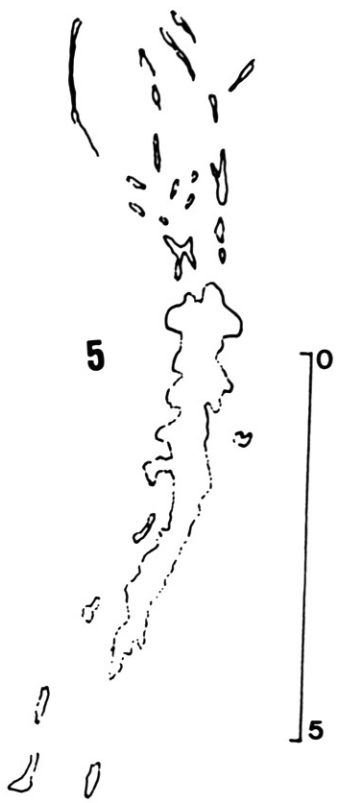
.Nº 151.- ESCENA I (LAMS. CDXXIX-CDXXXI)


2
3
3A
4
5


2
0
1
5

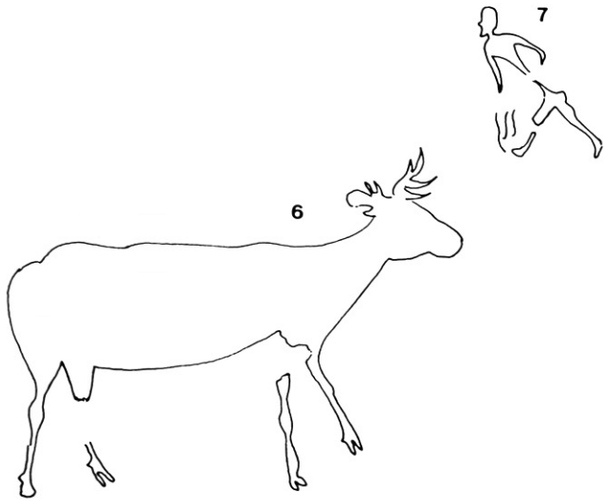

3
3A
0
5

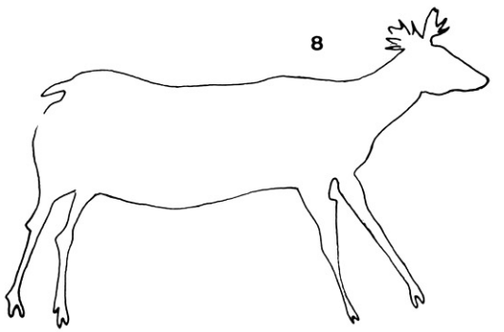

4
0
5

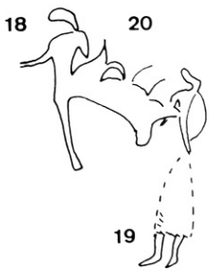

5
0
5

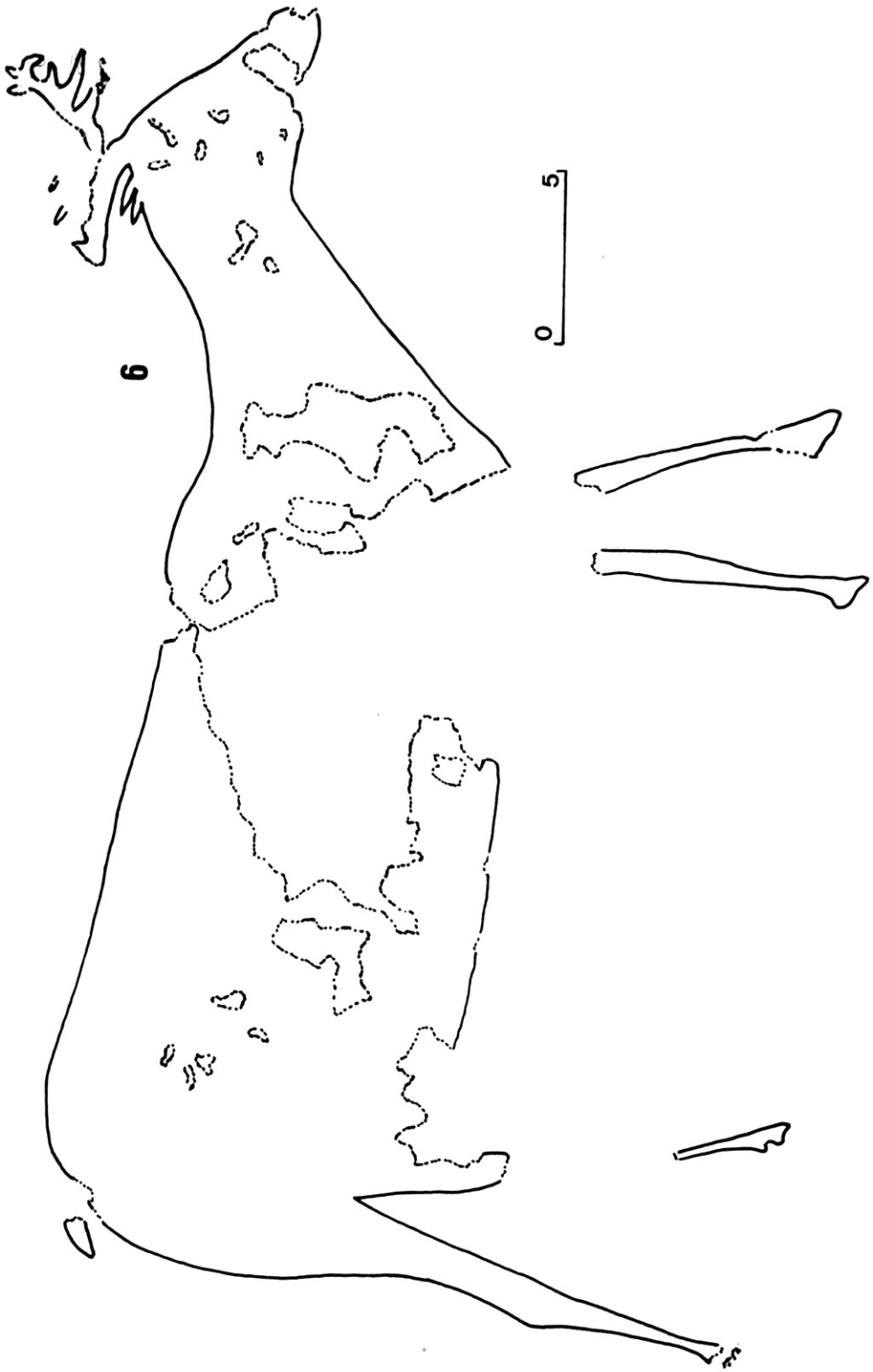
98. LOS TOROS (B. OLIVANAS)

.Nº 152.- ESCENA I (LAMS. CDXXXII-CDXXXVI)

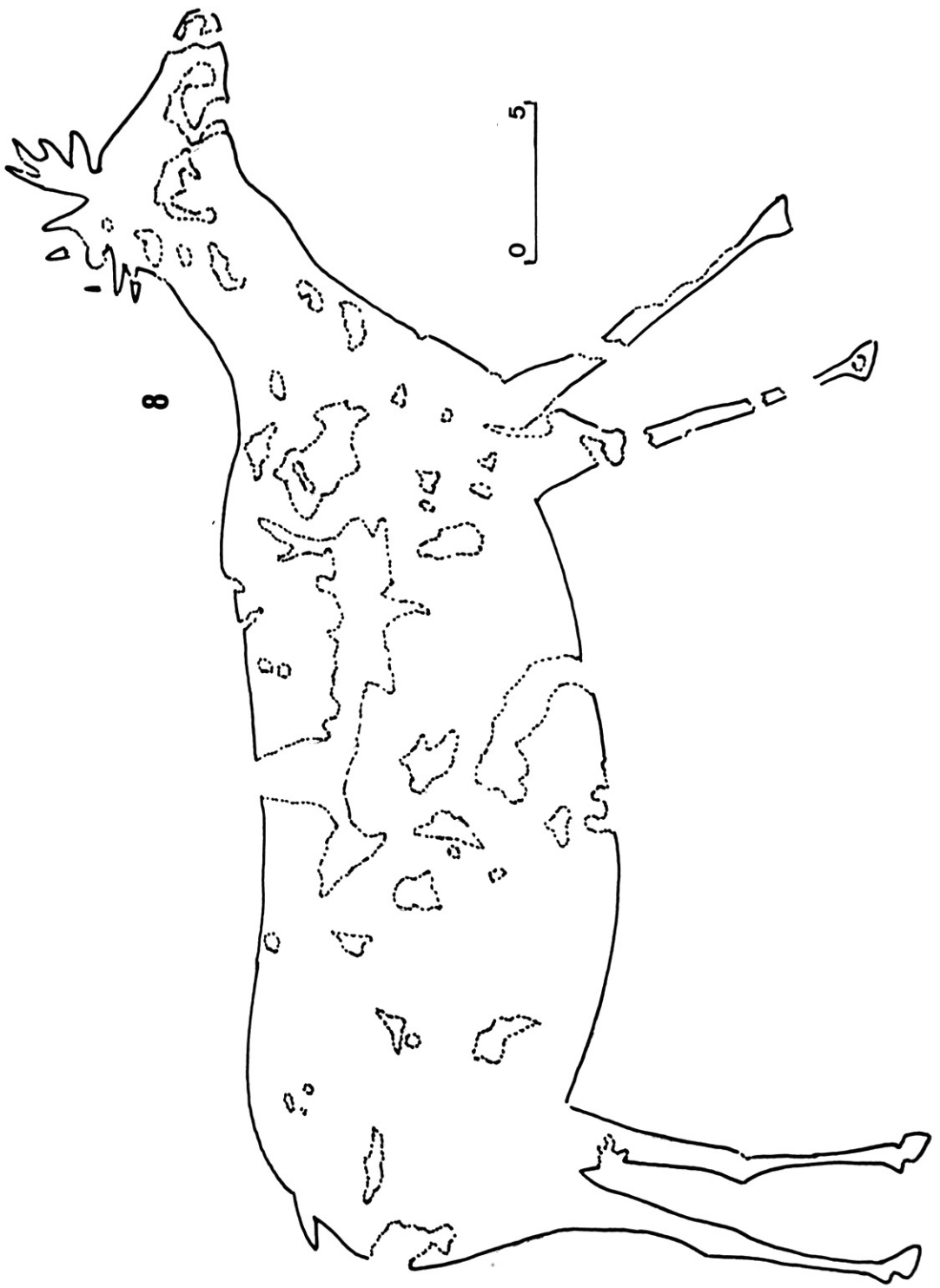

7
6

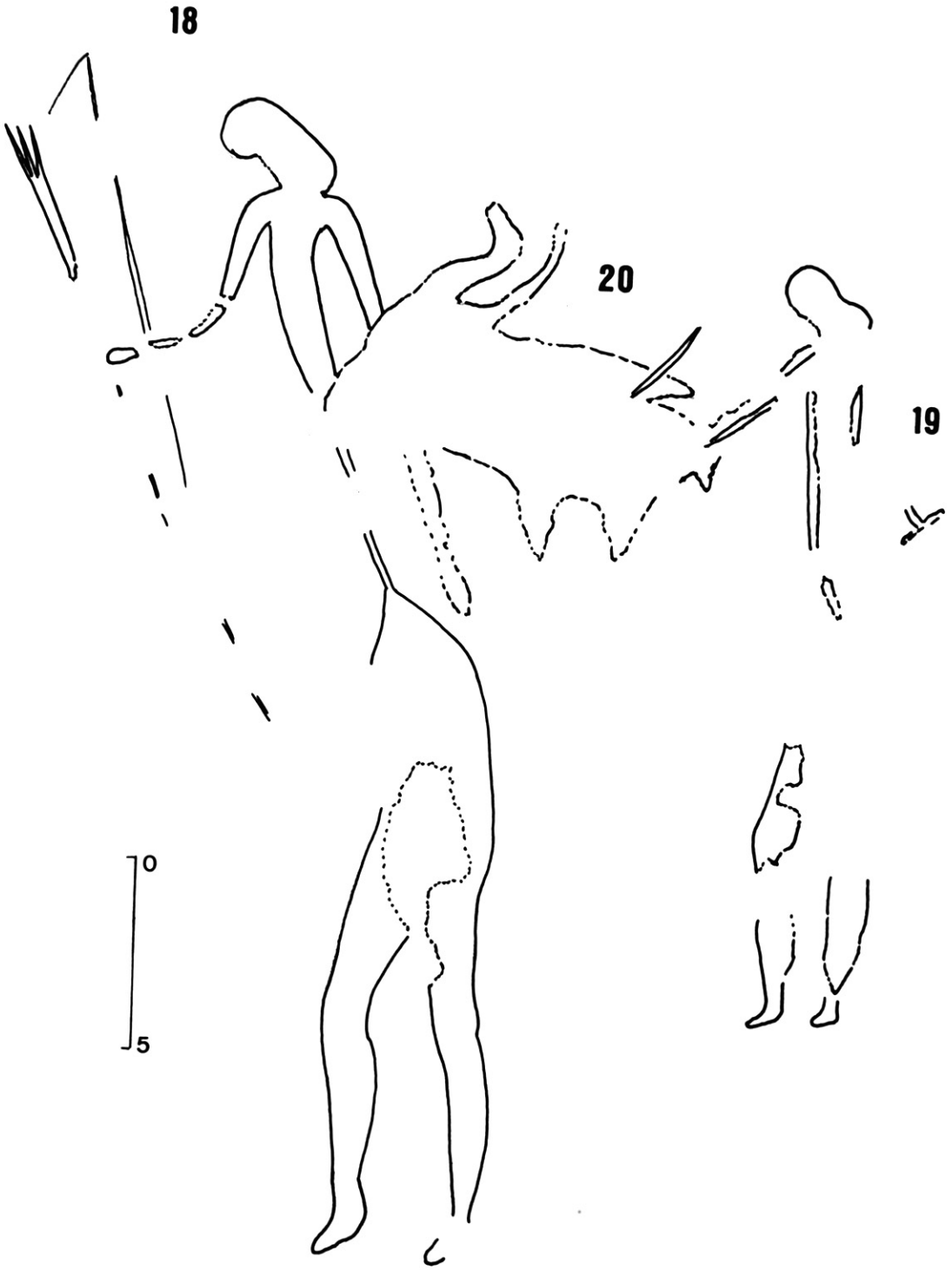

8


18
20
19


6
0
5


0
5
7

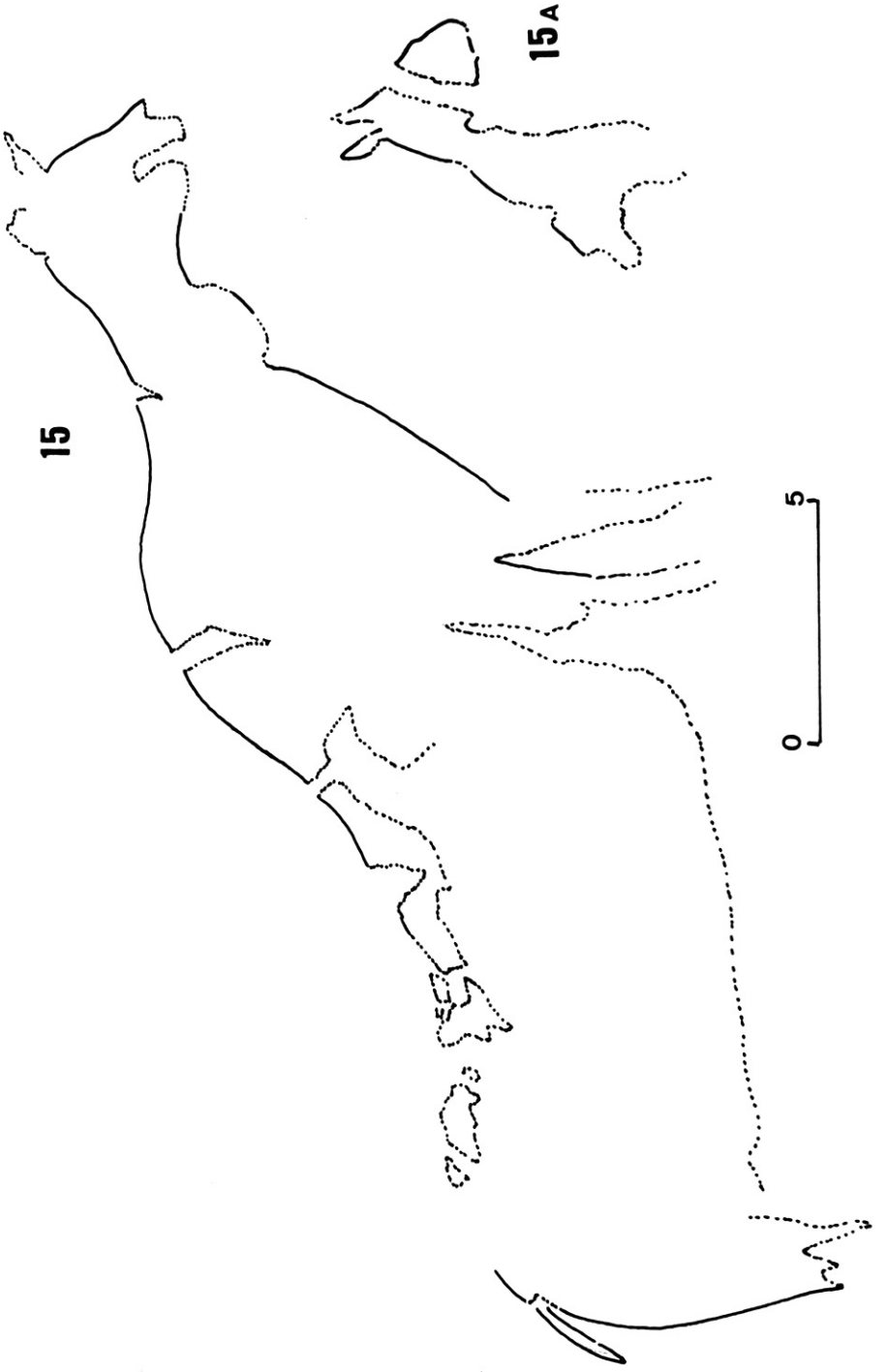

0
5
8

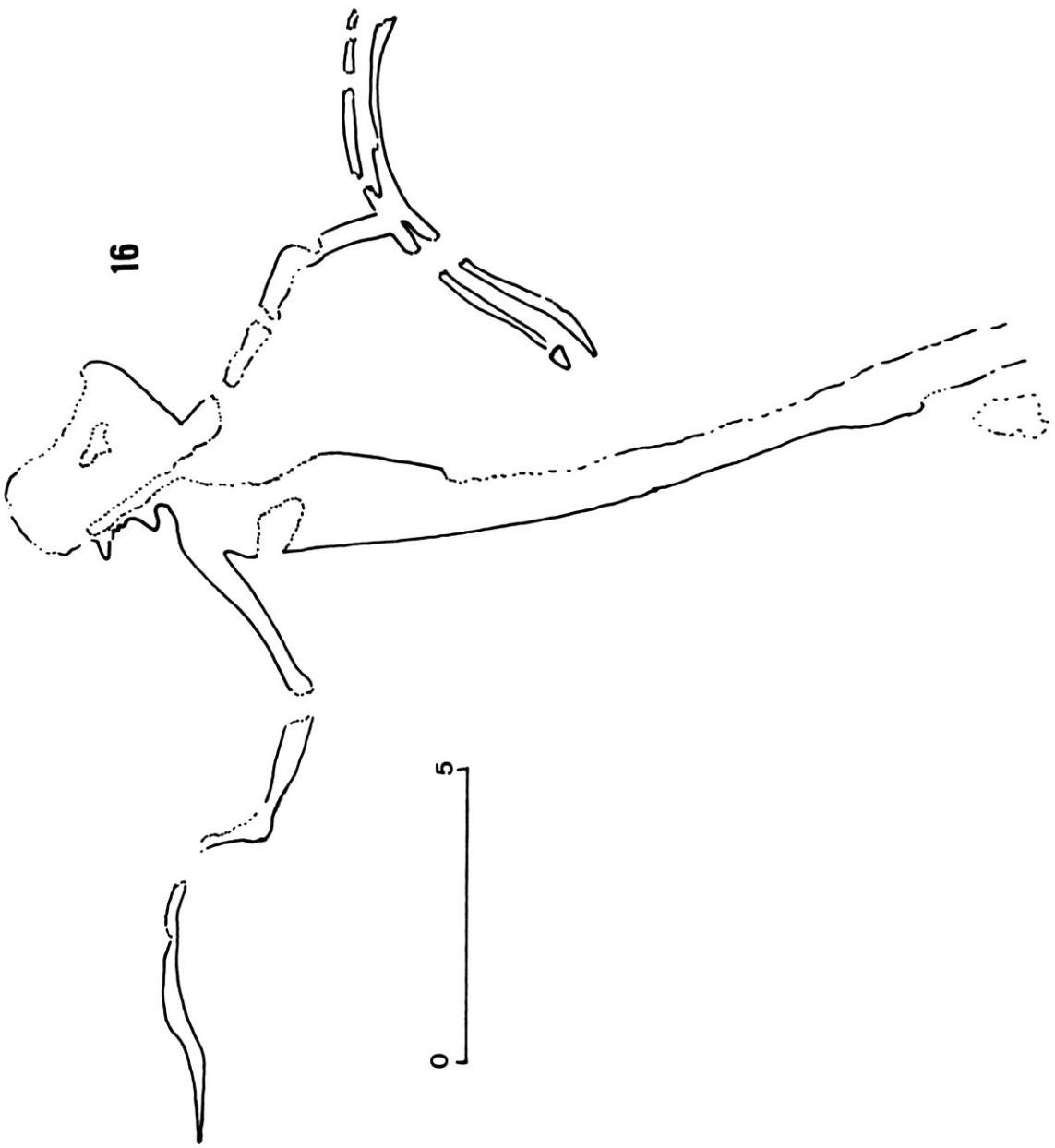

18
20
19
0
5

98. LOS TOROS (B. OLIVANAS

.Nº 153.- ESCENA II (CDXXXVII-CDXXXIX)


15
16


15
15A
0
5


16
5
0

98. LOS TOROS (B. OLIVANAS)

.Nº 154.- ESCENA III (LAMS. CDXL-CDXLII)

30
+

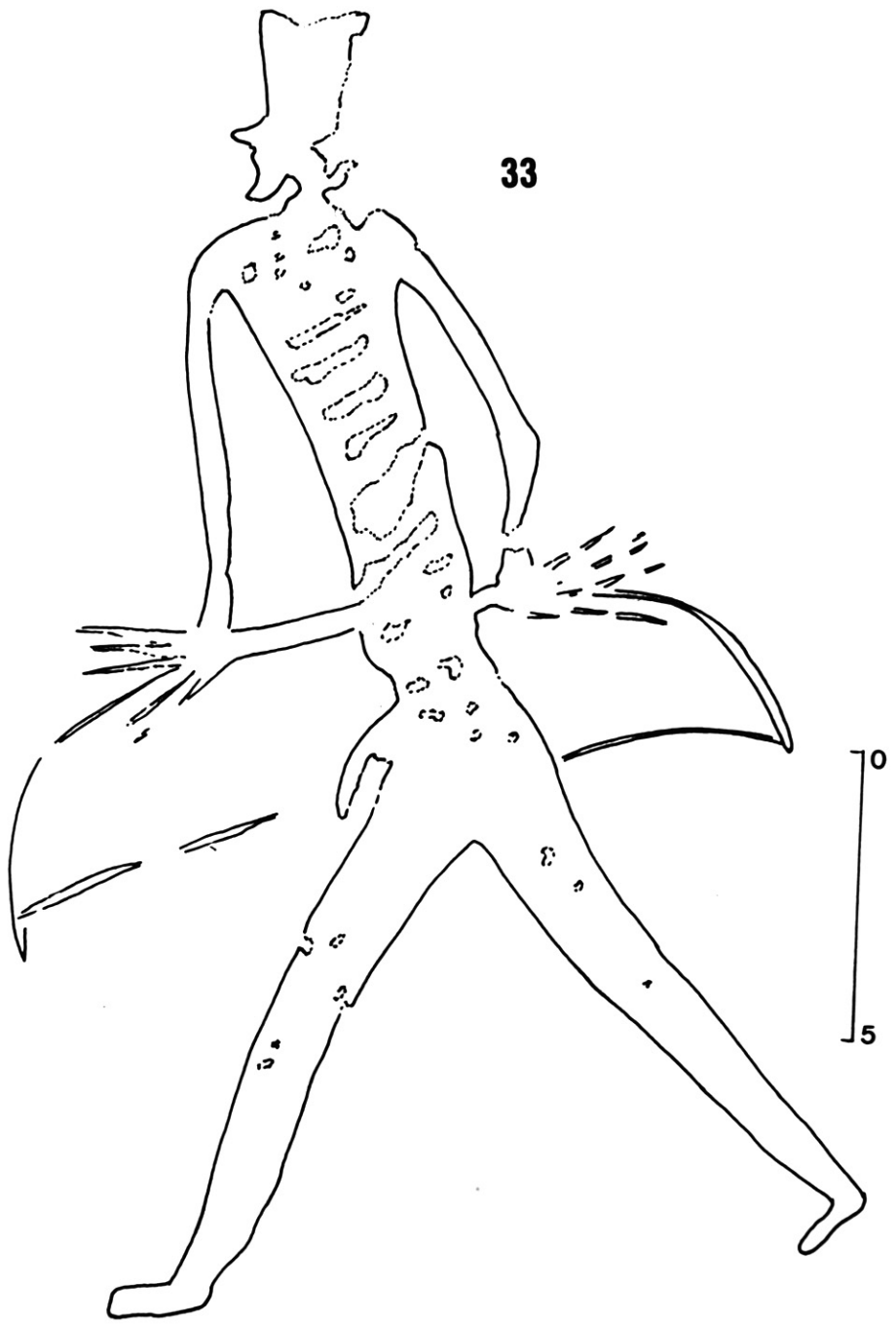


32



33


32
0
5


33
0
5

98. LOS TOROS (B. OLIVANAS)

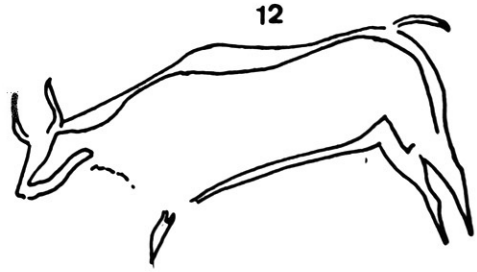
.Nº 155.- GRUPO I (LAMS. CDXLIII-CDXLV)

9

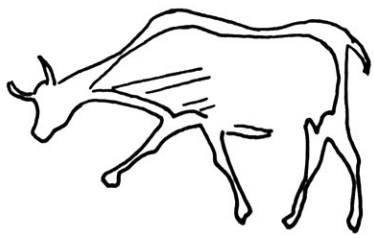


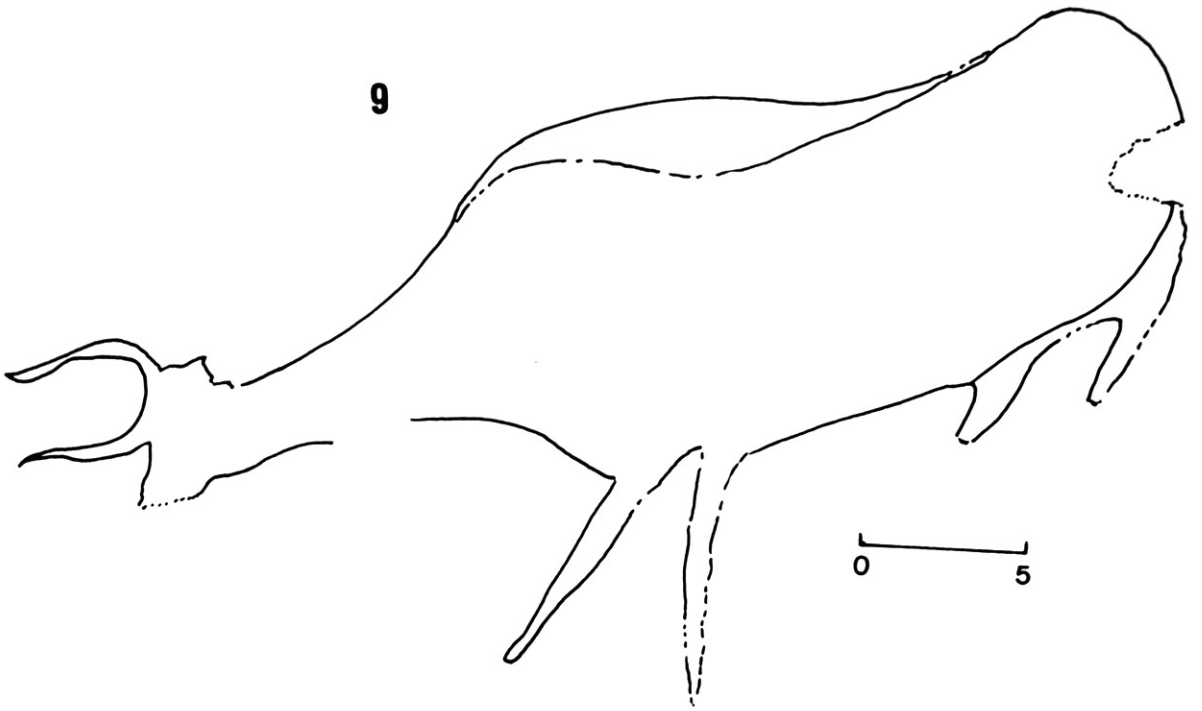
11

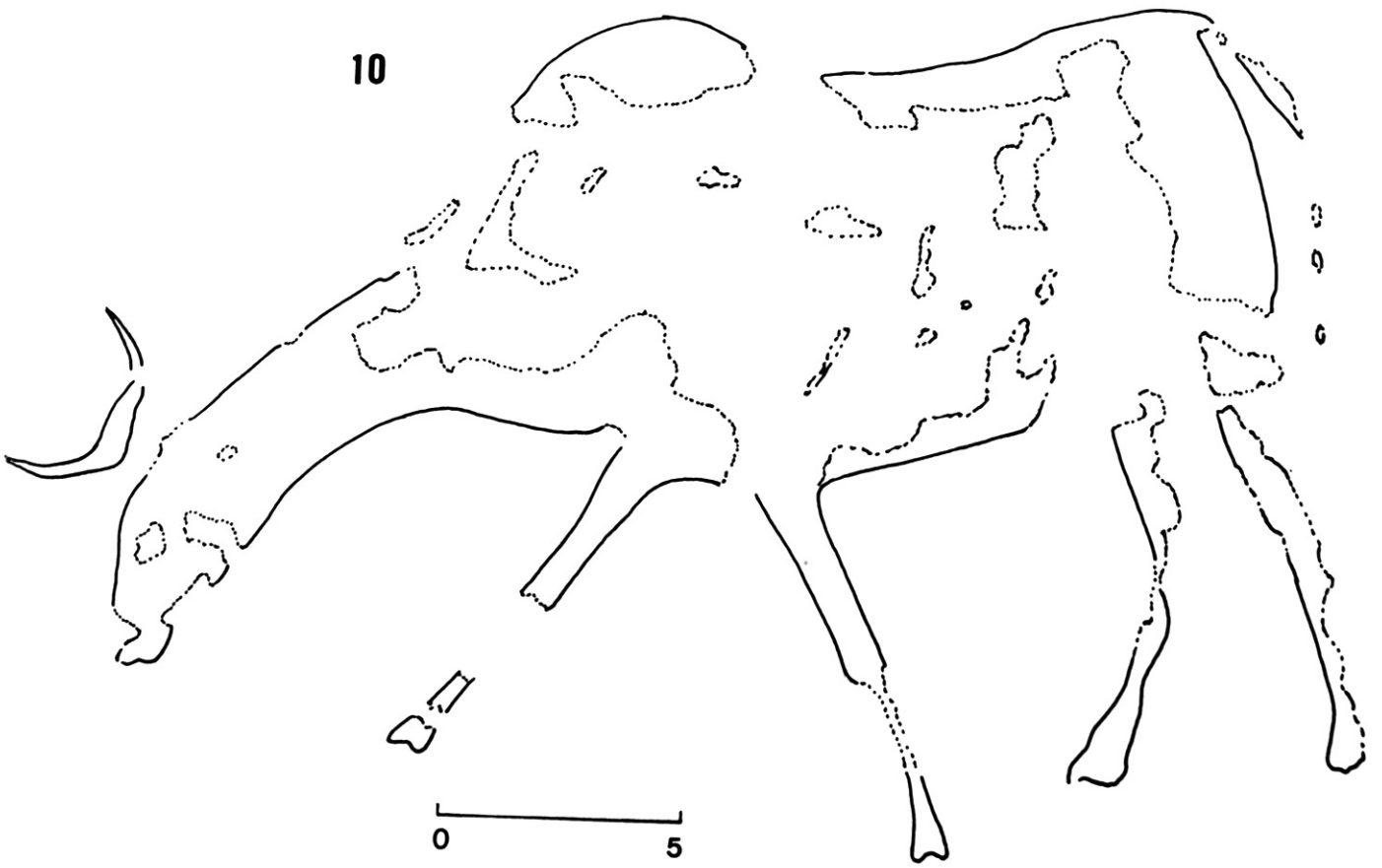
12

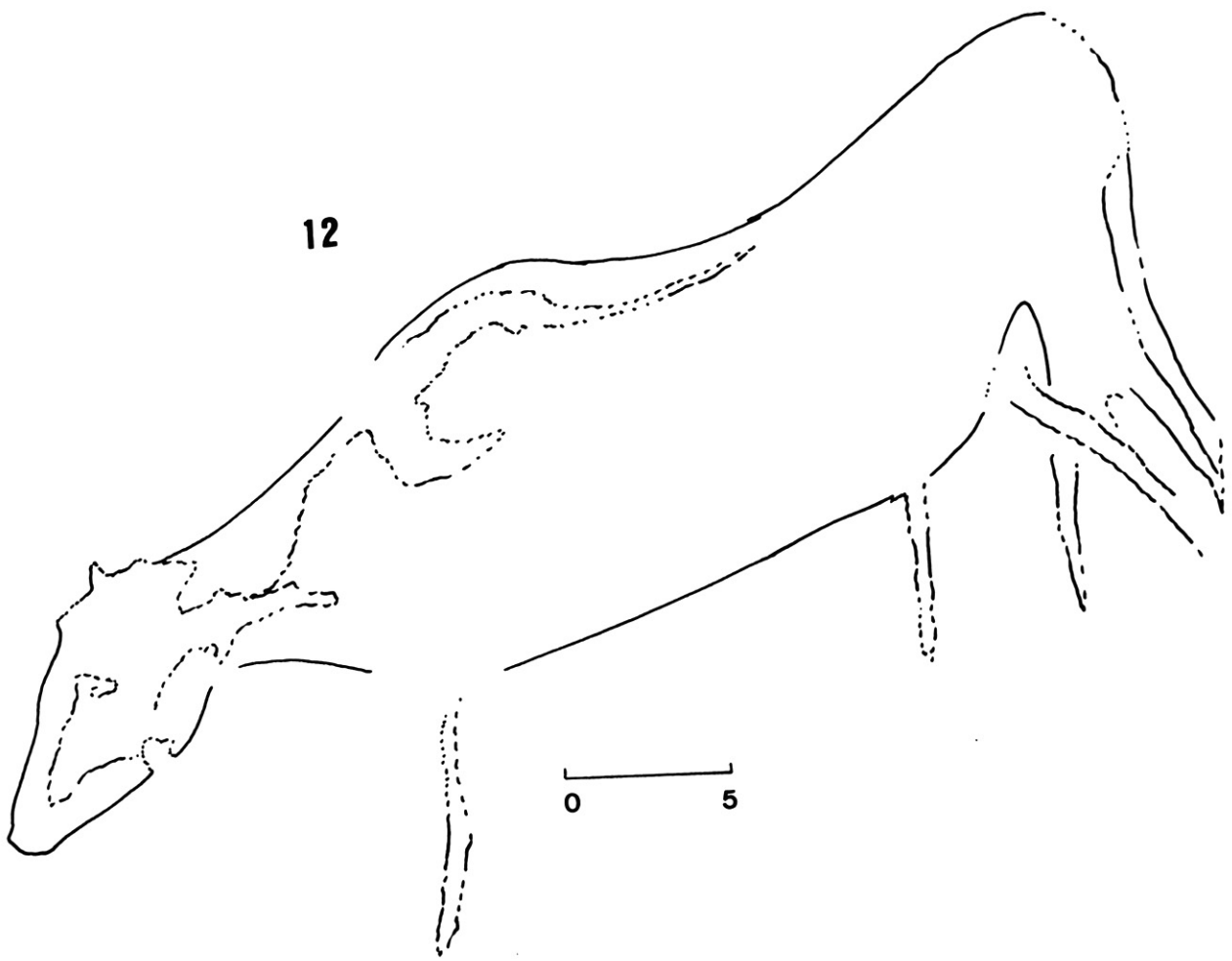


10



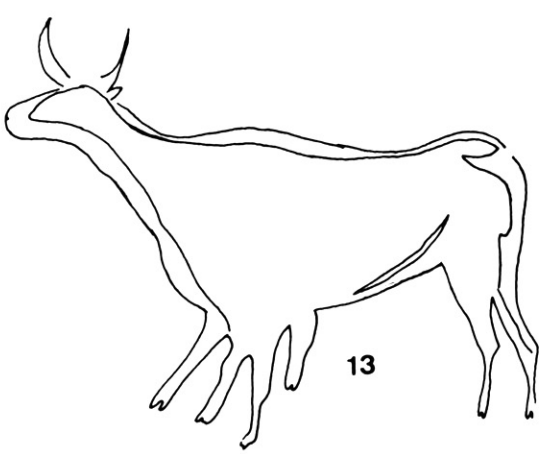

9
0
5


10
0
5

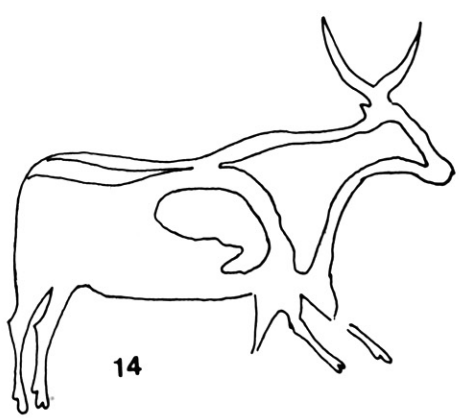

12
0
5

98. LOS TOROS (B. OLIVANAS)

.Nº 156.- GRUPO II (LAMS. CDXLVI-CDXLIX)



13



14

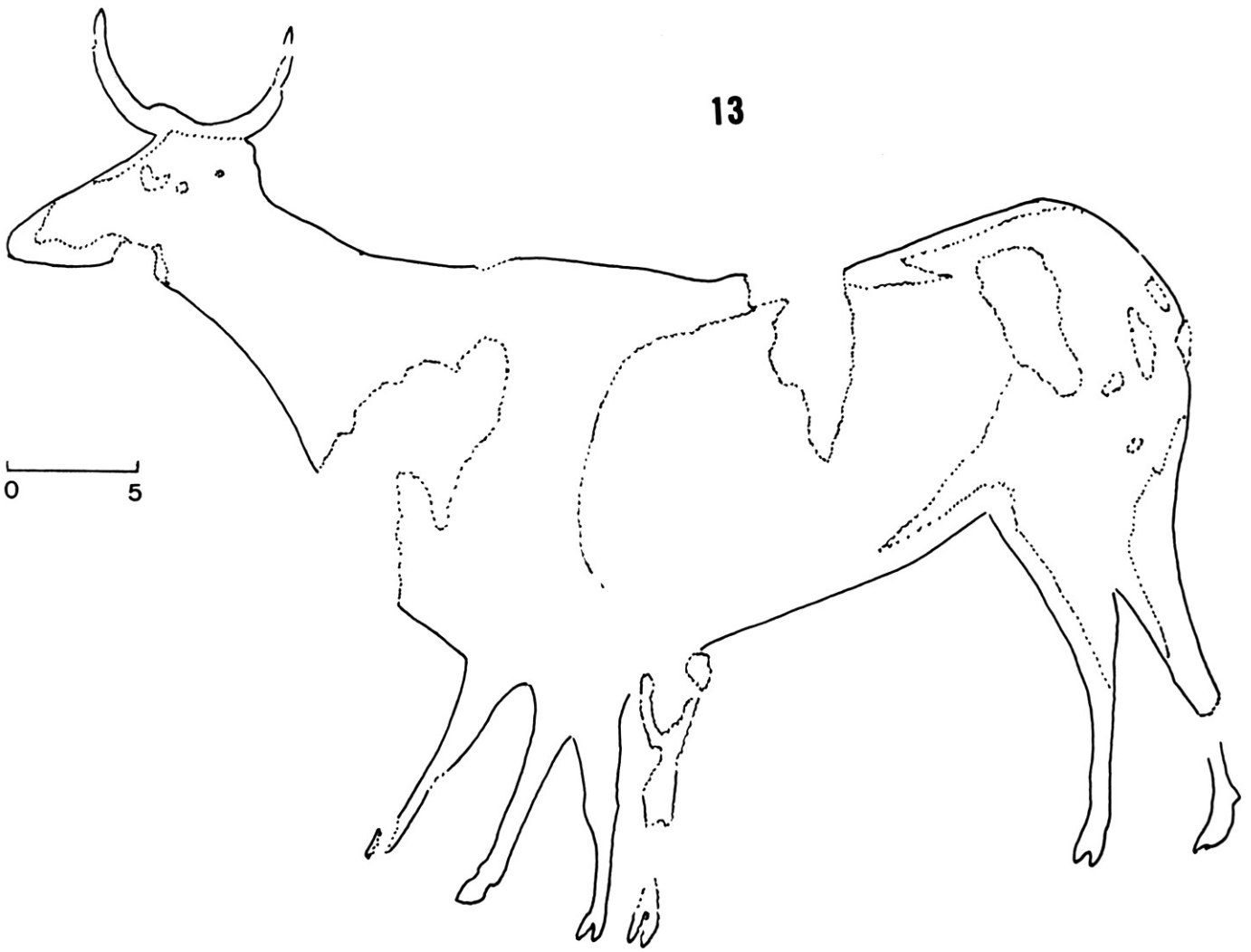
18

19

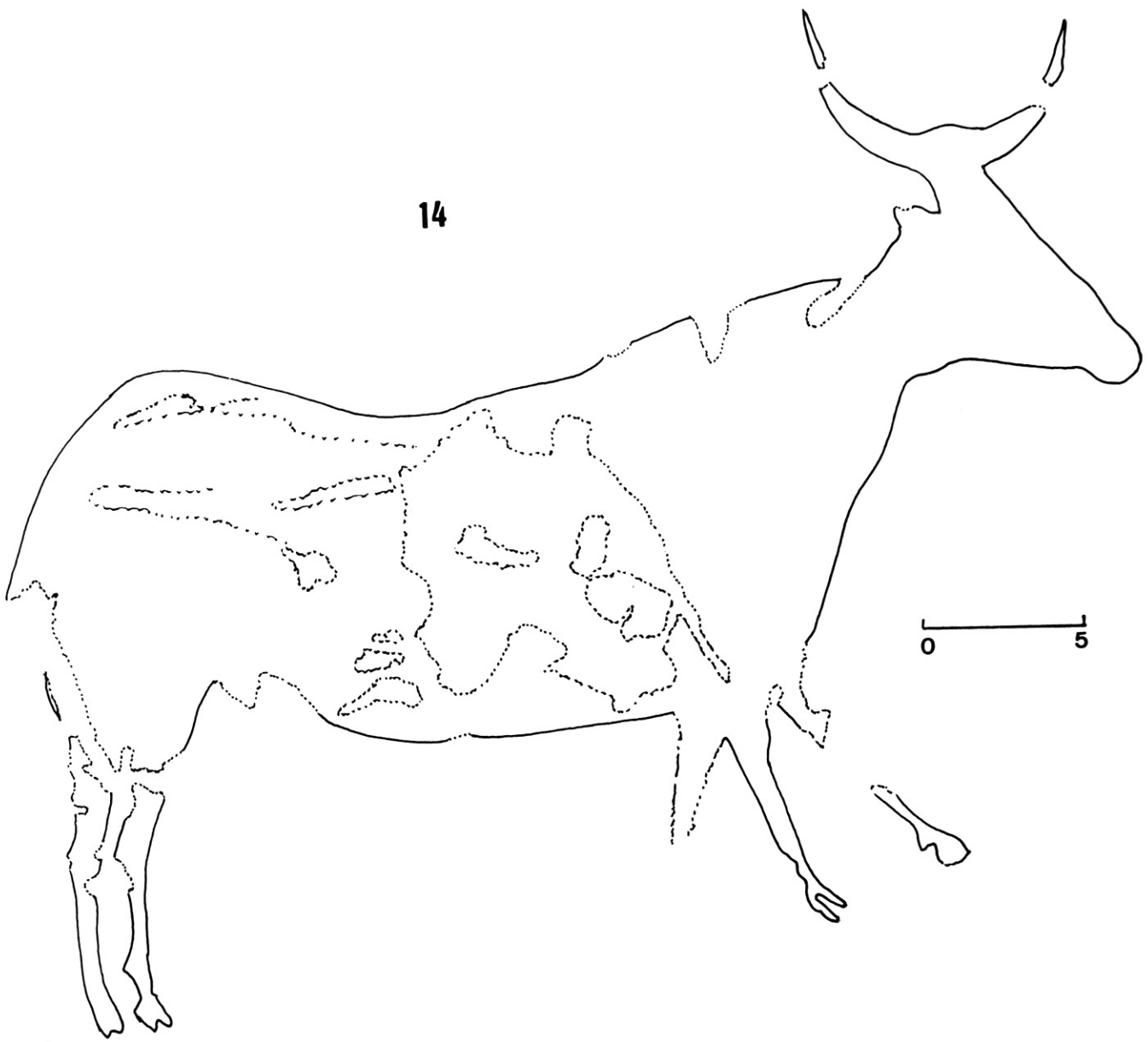
15

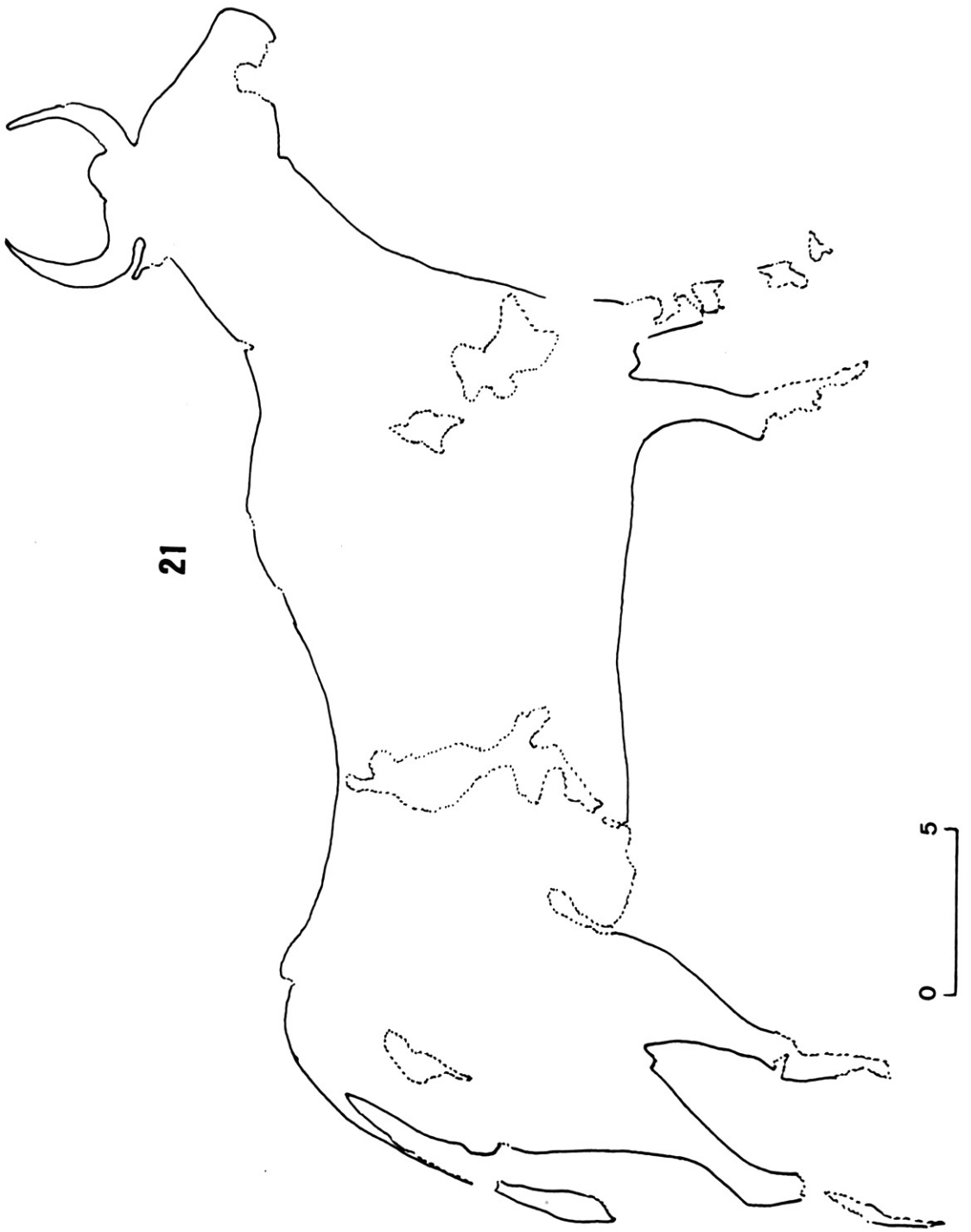
16

21


13
0
5

14

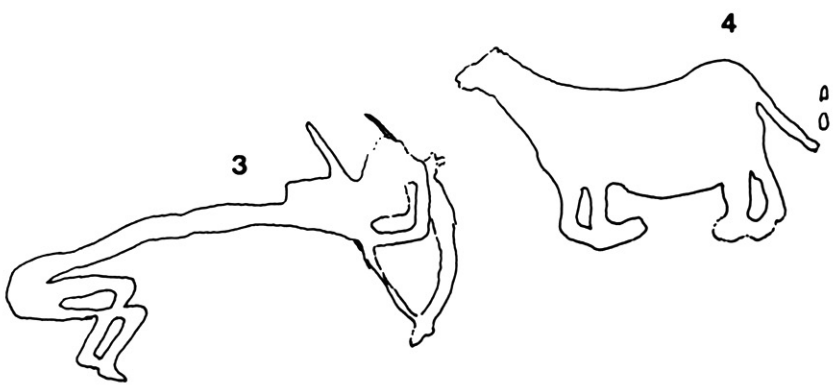



21
0
5

100. ABRIGO DE LAZARO

.Nº 157.- ESCENA I (LAM. CDL)

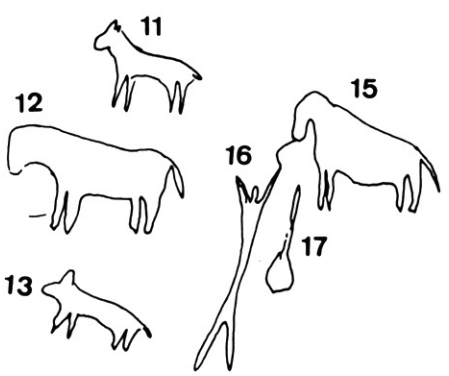
LAM CDL

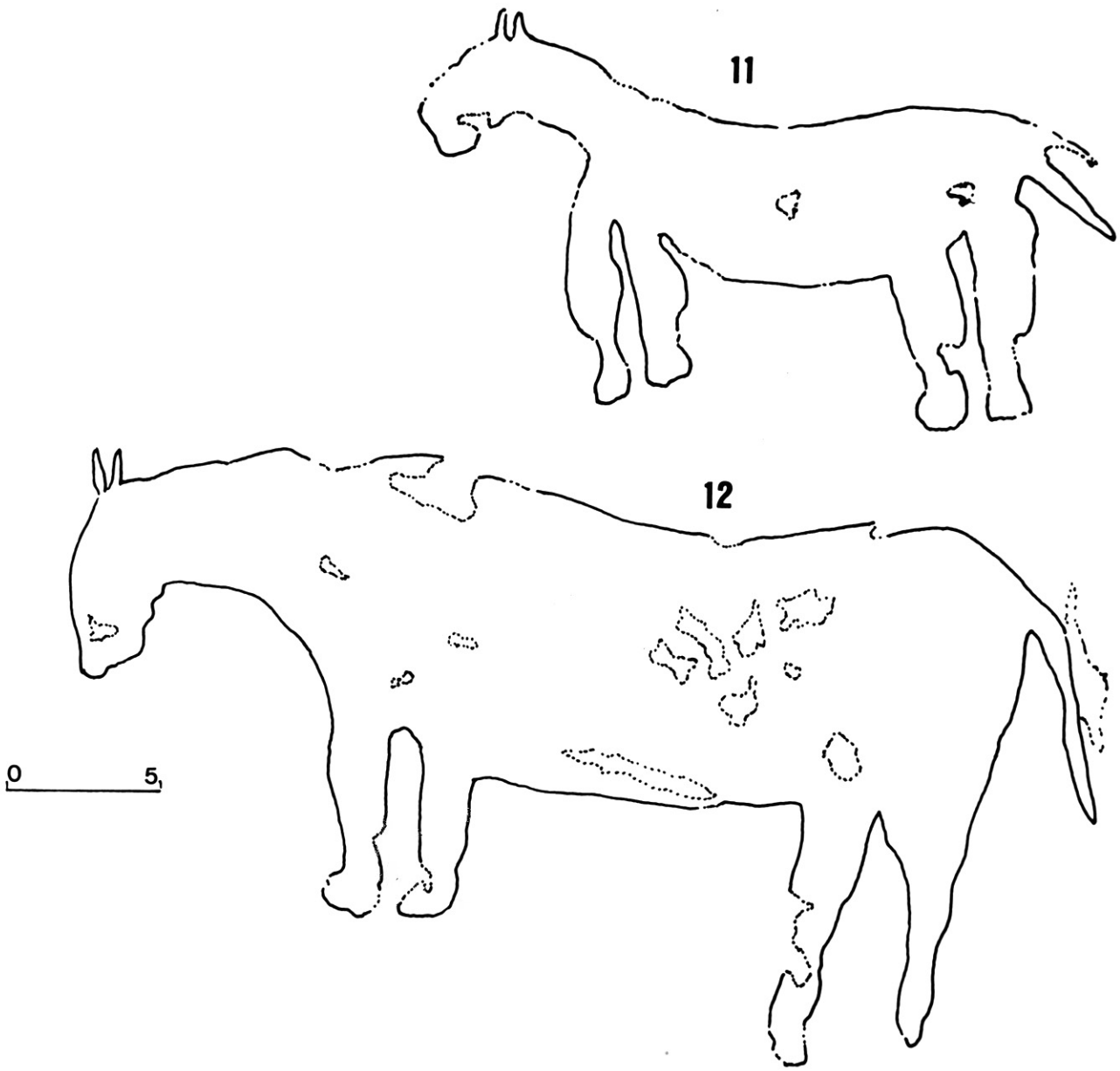


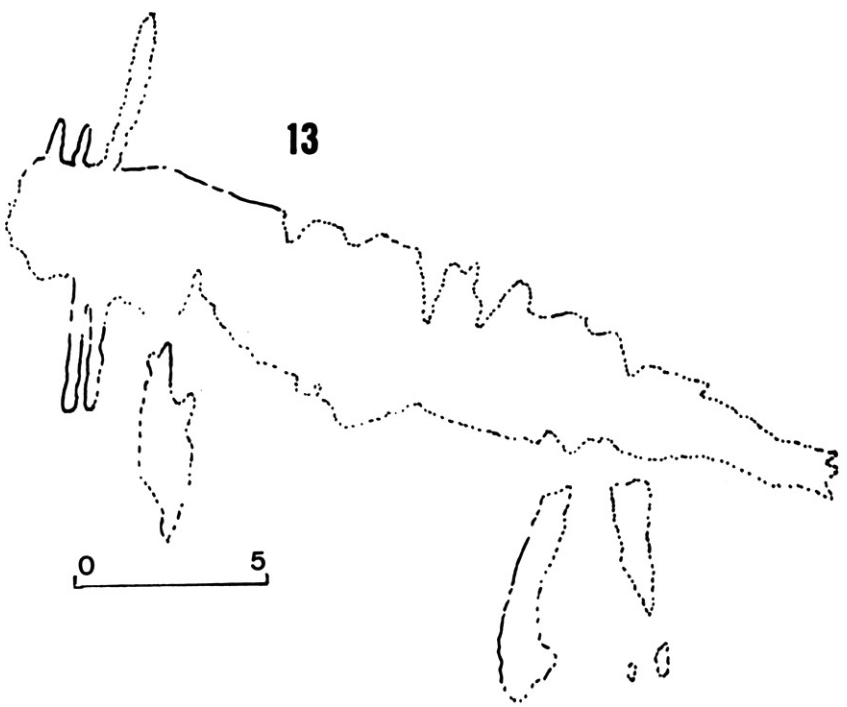
102. SELVA PASCUALA

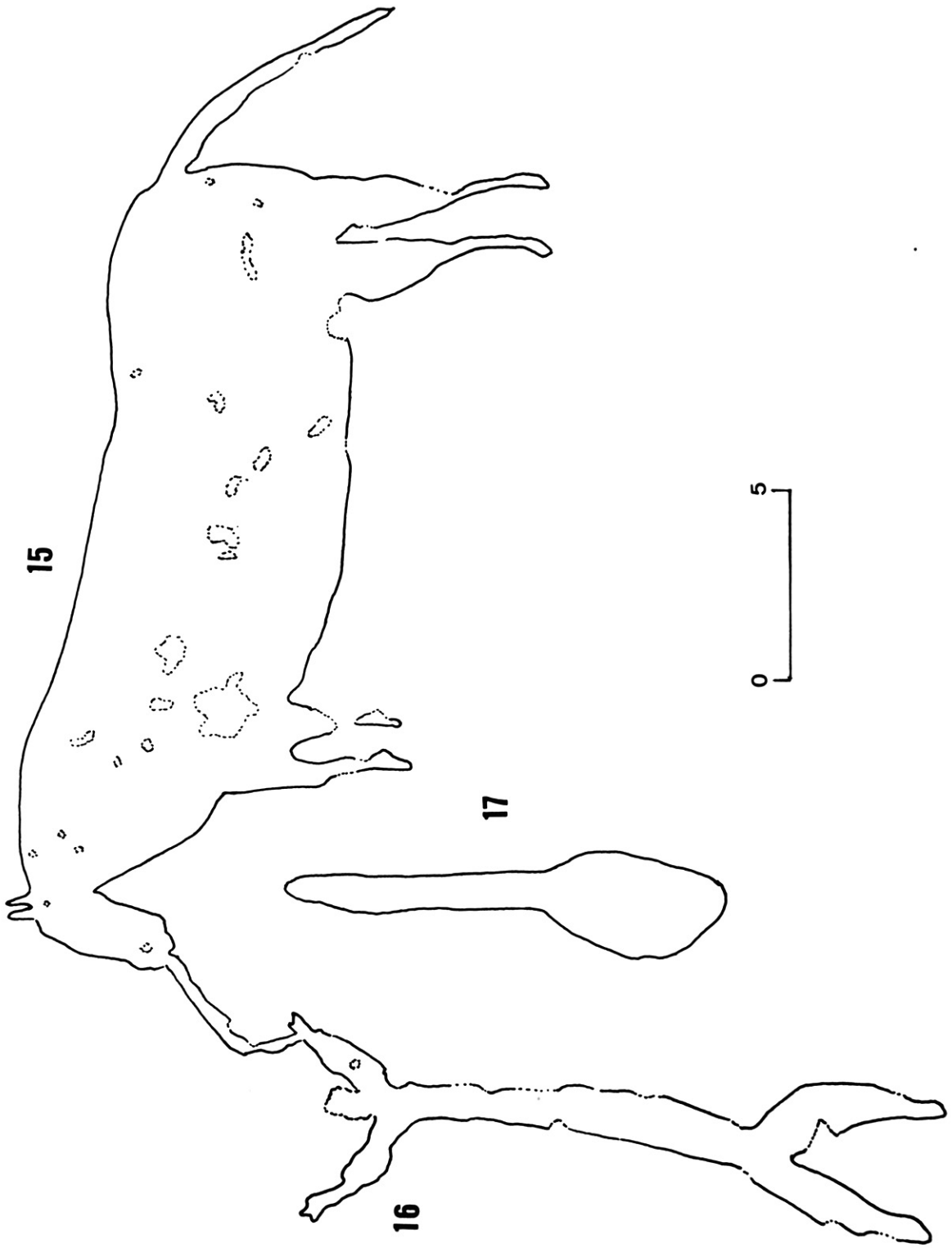
.Nº 158.- ESCENA I (LAMS. CDLI-CDLIV)

LAM CDLI



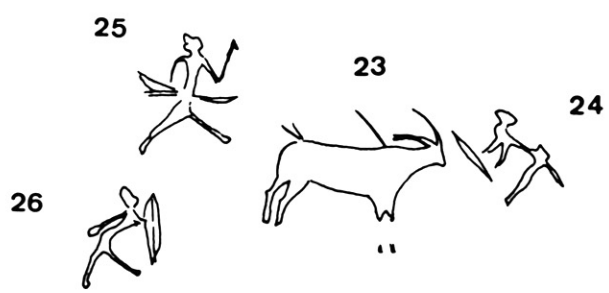

11
12
0
5


13
0
5


15
17
16
0
5

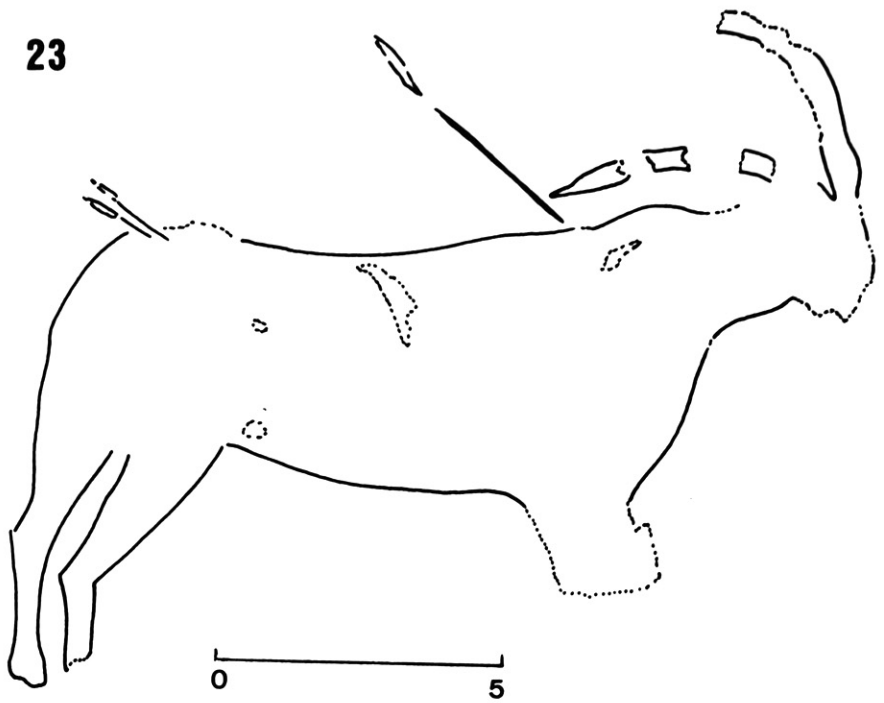
108. EL CIERVO

.Nº 159.- ESCENA I (LAMS. CDLV-CDLVIII)

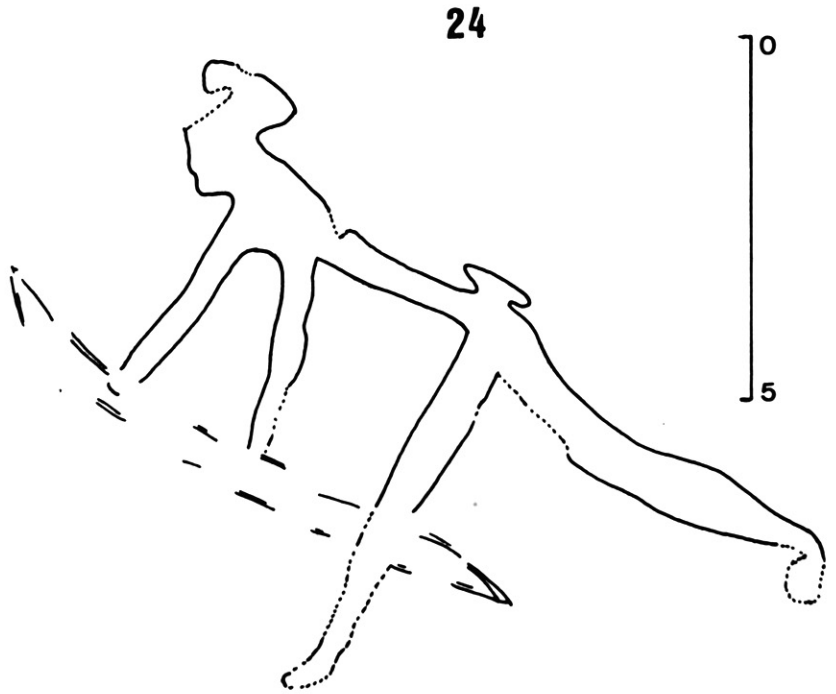

25
23
24
26

24
23
25
26

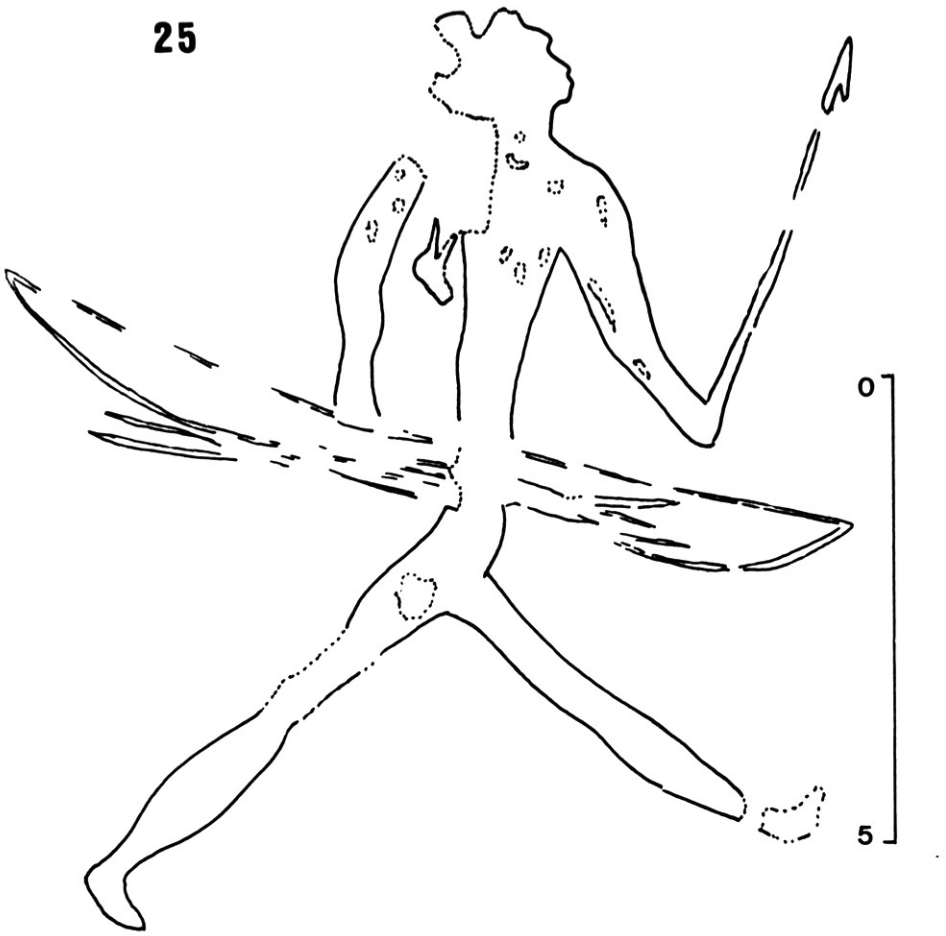
23



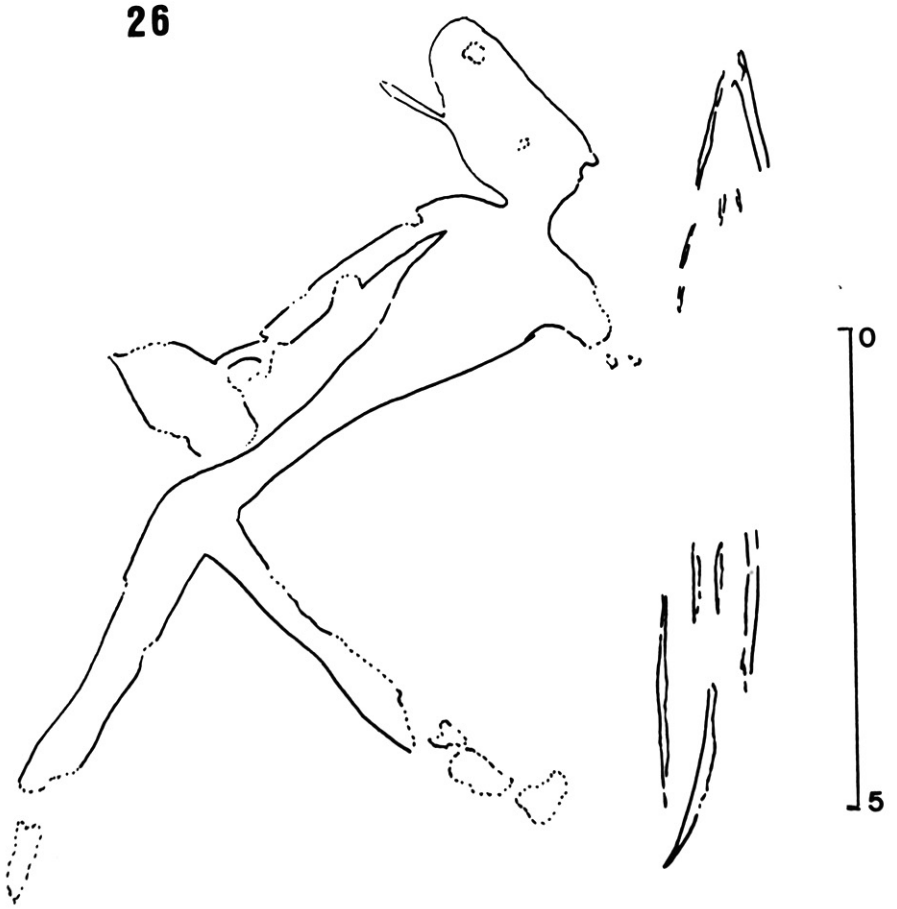
24



25



26

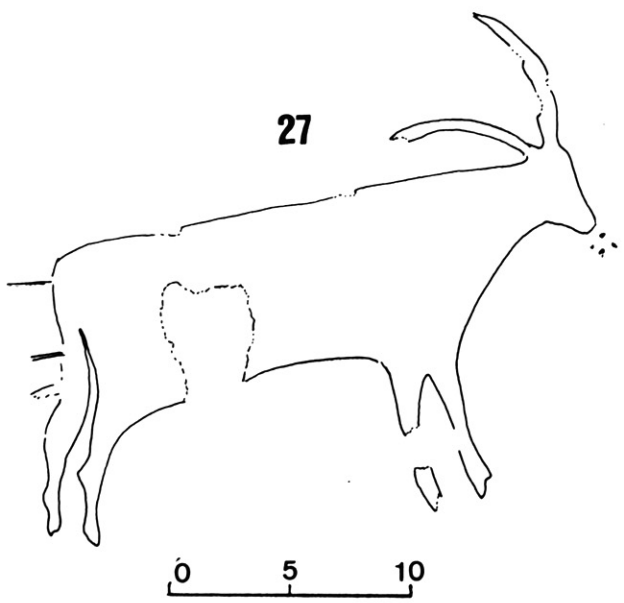


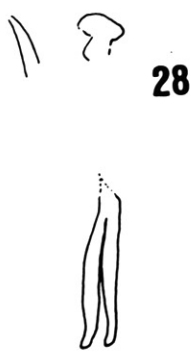
108. EL CIERVO

.Nº 160.- ESCENA II (LAMS. CDLIX-CDLX


27


28


27
0
5
10


28

108. EL CIERVO

.Nº 161.- GRUPO I (LAMS. CDLXI-CDLXIII)

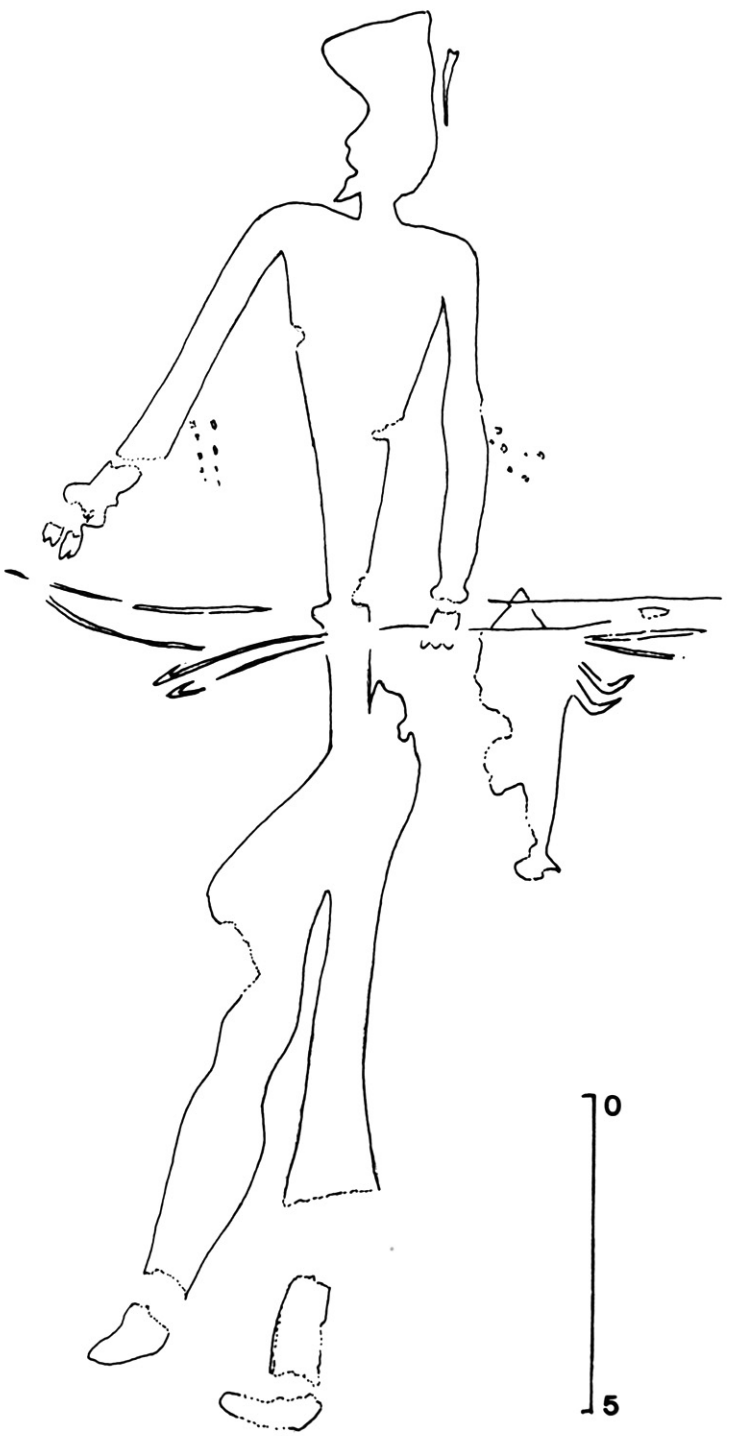
2



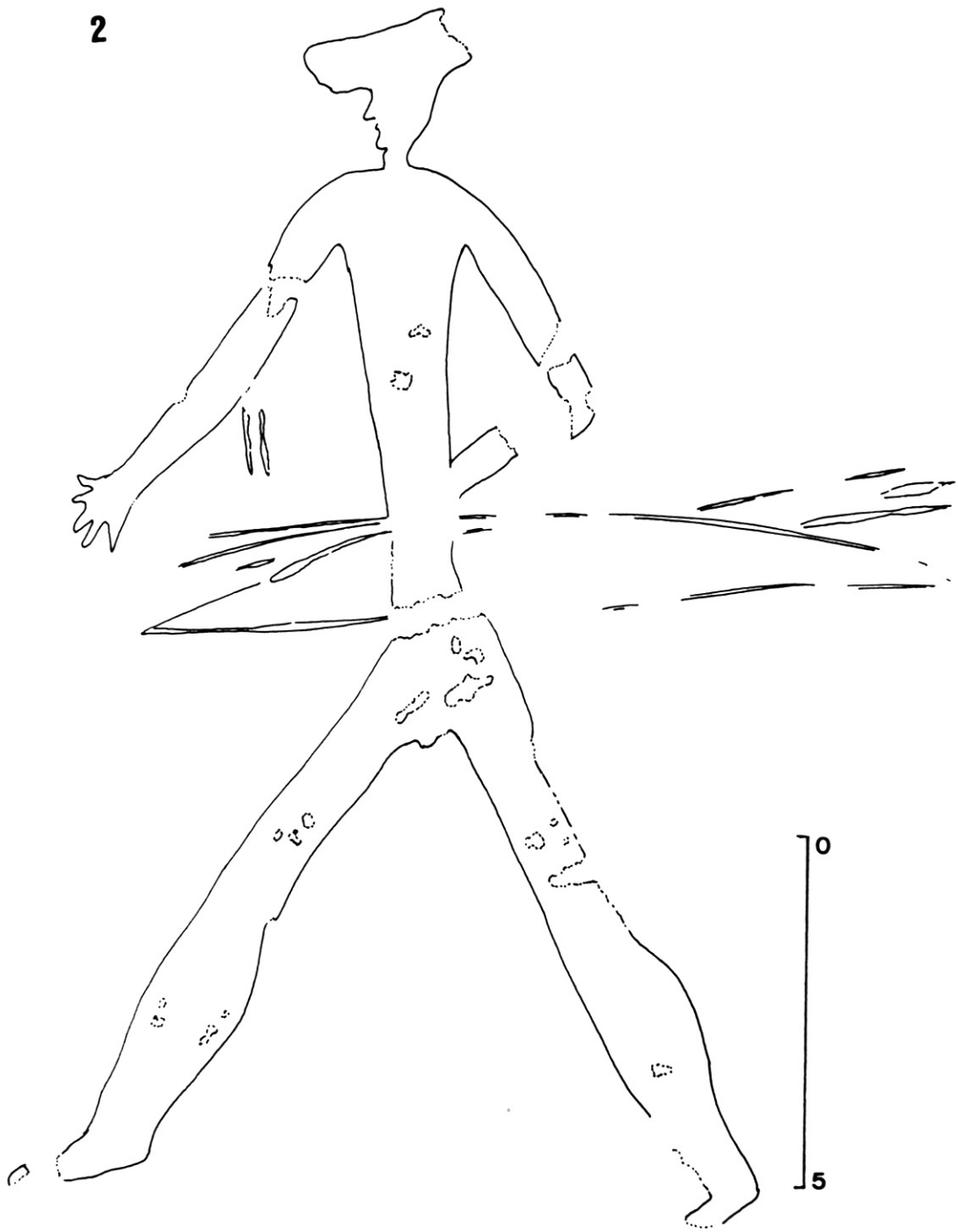
1



1

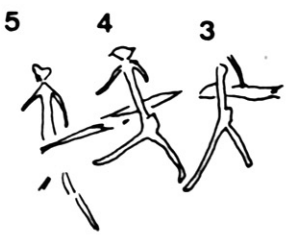


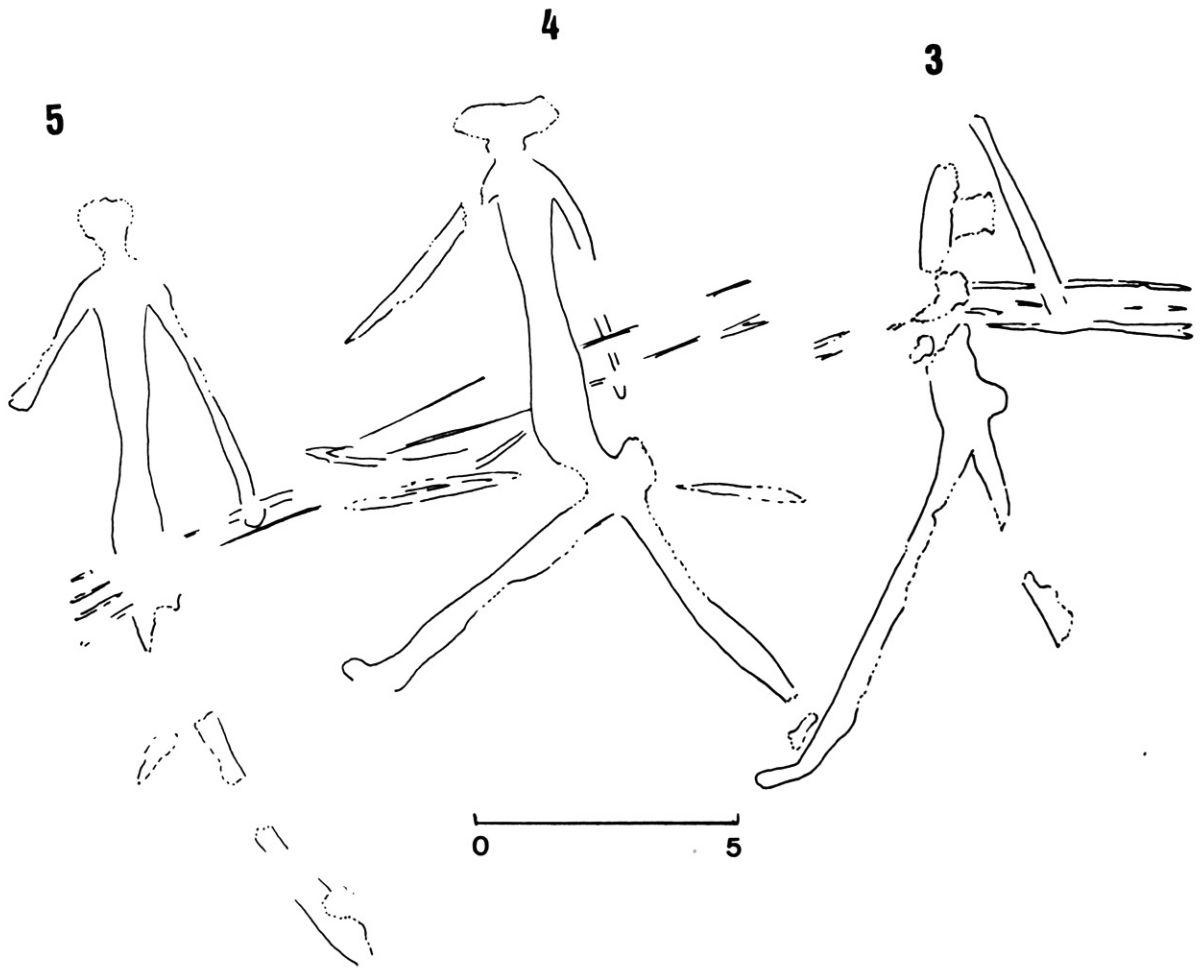
2



108. EL CIERVO

.Nº 162.- GRUPO II (LAMS. CDLXIV-CDLXV).


5
4
3


5
4
3
0
5