

Reflexiones en torno al Arte Levantino

FRANCISCO JORDÁ CERDÁ

El fenómeno histórico-cultural del Arte rupestre del Levante Español, sin duda el movimiento artístico más importante de la prehistoria peninsular, ha sido estudiado desde siempre no en razón de su contenido, sino partiendo de supuestos previos y de analogías pseudoformales, lo que ha venido dificultando su mejor comprensión. Se ha tratado a este arte desde puntos de vista fuera de la historia del arte, como a un conjunto de elementos arqueológicos sobre el que se ha proyectado una estructura preconcebida, de modo que, por ejemplo, se ha estudiado la fauna en él representada con el propósito de encontrar entre ella animales propios de los tiempos paleolíticos, o se ha supuesto a los solutrenses como a los inventores de los arcos simple y biconvexo que nos ofrecen las pinturas levantinas. Todo ello ha llevado a que el arte levantino fuese considerado como paleolítico y paralelo en su desarrollo al arte francocantábrico, para después suponerlo como propio de los pueblos epipaleolíticos, y más tarde se le han adjudicado unas remotas raíces paleolíticas que los pueblos neolíticos recogen, transforman y plasman en los abrigos levantinos. También ha sido corriente, tomando como base anacrónicas y periclitadas tendencias evolucionistas, considerar el Arte Levantino como anterior al esquemático, cuando las escasas superposiciones existentes entre ambos artes muestran, si no lo contrario, por lo menos su contemporaneidad. Sin embargo, la mayoría de los estudiosos ha tomado como cierto y seguro que al naturalismo estilizado del arte levantino sigue el desarrollo de las formas lineales, idealistas y simbólicas del arte esquemático, lo cual no deja de ser una apreciación más o menos subjetiva, que no resiste una crítica razonada.

Lo que no se ha llevado a cabo es una investigación analítica de todos y cada uno de los elementos

que integran este extraordinario conjunto artístico para estructurarlos desde puntos de vista de la historia del arte, es decir, considerar sus distintos estilos y sus áreas de expansión, establecer los distintos tipos de figuras y las fases de su desarrollo, anotando cuidadosamente sus variantes, observando la presencia de convencionalismos y de cierto tipo de escenas, etc., en una palabra, estudiar al Arte Levantino como a un capítulo más de la Historia del Arte.

Todos los que hemos dedicado nuestra atención a los distintos problemas que plantea el Arte Levantino sabemos cuántas dificultades hay que vencer para poder llegar a conclusiones menos hipotéticas y subjetivas que a las que a veces nos conducen nuestros esfuerzos. Hay que tener en cuenta que hemos de obtener nuestros datos *exclusivamente* de lo que en su sencillez artística y rupestre nos ofrecen las distintas representaciones levantinas, datos que nos servirán para establecer los hechos, siempre hipotéticos, en los que tendremos que basar toda interpretación histórico-cultural del Arte Levantino. En este sentido y desde hace algunos años trato de poner de relieve series de elementos (económicos, sociales, religiosos, bélicos, etc.) que puedan permitirnos establecer las bases de un modelo histórico-cultural dentro del cual sea posible encajar, en lo posible, los distintos aspectos que nuestro arte levantino ofrece. Soy el primero en reconocer las dificultades que tal tipo de investigación entraña y que me ha llevado a conclusiones opuestas en gran parte a las sostenidas por la mayoría de mis colegas. No es raro, pues, que haya recibido algunas críticas por parte de quienes no comparten mis criterios analíticos y mucho menos mis conclusiones, ni mis criterios de interpretación. A algunas de estas críticas ponderadas (Züchner, 1977) intento responder en estas notas. Respecto a otras, a las que

parece que mis conclusiones «han trastornado el esquema» aceptado por su autor (Aparicio, 1977), he de lamentar sinceramente haber sido la causa de tal trastorno, aunque inútil es decir que el interesado incurre en los mismos «defectos» que se me imputan (paralelos entre instrumentos arqueológicos, interpretaciones subjetivas, dificultades de transcripción gráfica de las pinturas, etc.), como es el caso de comparar puntas solutrenses y microlitos geométricos epipaleolíticos con las puntas de flecha representadas en el arte levantino.

En estas notas intento precisar mis puntos de vistas sobre alguno de los temas que estimo son del mayor interés en relación con la cronología del arte levantino español, al tiempo que puntualizo sobre otros que he desarrollado en otras ocasiones, pero que están necesitados de una puesta al día.



FIG. 1. 1 y 2, arqueros con arco simple de Chatal Huyuk. 3, arquero con arco simple, de Susa (sobre cerámica). 4, arquero con arco reflejo, de Susa (de un cilindro sello).

SOBRE ARCOS Y PUNTAS DE FLECHA

La cronología del arte rupestre del Levante español se halla en gran parte relacionada con la utilización del arco y de la flecha, elementos que siempre se

han investigado sin profundizar, apoyándose más en opiniones personales y apriorismos sin constatación directa que en hechos objetivos, por ejemplo, es corriente ver reproducidos montajes de puntas de flecha a un astil, que se basan en hipotéticas reconstrucciones, pero no se ofrece un solo testimonio inequívoco de cómo enmangaban su puntas de flecha los levantinos. En estas hipotéticas reconstrucciones jamás se ha tenido en cuenta la posición de la punta de flecha en el mango o astil para que la flecha se sostenga en equilibrio durante su trayectoria, ni siguiera el peso de la punta; tampoco se han precisado las distintas funciones de las partes retocadas o no retocadas de la punta, dato esencial si se tiene en cuenta que los microlitos trapezoidales se supone que fueron utilizados como cabeza de flecha; tampoco se habla del tipo de arco para el que fueron fabricadas dichas puntas de flecha. En este sentido es interesante observar la diferencia de peso entre un tipo trapezoidal (1 gr. a 2 gr.) y las puntas de flecha neolíticas (de 2 gr. a 5 gr.). Son escasas, fuera del arte levantino, las representaciones de arcos y de flechas en las que sea posible apreciar el modo de estar armadas las puntas a sus astiles. Tampoco abundan las figuras de los distintos tipos de arcos. La figura más antigua de un arquero, con el arco de tipo simple en la mano, se encuentra en Chatal Huyuk (Anatolia) (Mellaart, 1967, figs. 54 y 57) (fig. 1, 1 y 2) representada en una de las capillas del Estrato VII, fechado entre el $6.200/6.050 \pm 100$ a. J.C. Korfmann (1972, p. 90) que ha estudiado el problema del arco y de la honda en el Próximo Oriente, supone para este arco simple anatólico un origen africano a través de Palestina, aunque por la fecha también podría suponersele un origen europeo, de acuerdo con los arcos que aparecen en el Epipaleolítico final centroeuropeo. El arco y la flecha parece que desaparecen de las regiones anatólicas y siropalestinas y pasan a las áreas iránica (3.500/2.850 a. J.C.) y mesopotámica (3.250/2.500 a. J.C.), en cuyas imágenes Korfmann quiere ver más un uso cultural que bélico, no obstante representar la mayoría de las escenas aducidas un mundo en relación con la caza, como se desprende de la estela de Uruk, o de los cilindros sellos de Uruk y de Susa (Korfmann, 1977, p. 197 y 199), en donde nos encontramos además con arcos reflejos o compuestos, en tanto que en Chatal Huyuk se trata de un arco simple (fig. 1; 3 y 4).

Recientemente, J. G. Rozoy ha planteado el problema de los orígenes del arco suponiendo su aparición durante las etapas finales del Paleolítico superior

de Europa occidental, o en los comienzos del Epipaleolítico, basándose para ello en los restos materiales de arcos y flechas encontrados en los yacimientos de Europa norcentral (Rozoy, 1978, pp. 1.008-1.020), lo que le hace suponer que durante el Magdalense VI el propulsor —instrumento propio de los pueblos magdalenses para lanzar sus azagayas— parece rarearse y extinguirse a consecuencia, precisamente, de la aparición de restos de arcos y flechas. Desdeña Rozoy la posibilidad de que el propulsor, cuyo uso persistió entre los esquimales, fuese construido en madera, puesto que los ejemplares conocidos —pertenecientes al Magdalense IV y V— están todos tallados en asta de ciervo o reno. Sin embargo, la rica decoración que presentan la mayoría de dichos propulsores y el área relativamente restringida —sudoeste francés— en la que se han encontrado, hace pensar en que se trata de objetos de arte mueble de tipo cultural más que de verdaderos instrumentos. En este sentido resulta incomprensible que en la región cantábrica no aparezcan tipos de propulsores semejantes durante las etapas IV y V magdalenienses, no obstante ser corrientes los hallazgos de azagayas de base ahorquillada y de arpones, que definen a ambas etapas. Creo que es más lógico pensar en la existencia de propulsores de madera a fines del Paleolítico superior y comienzos del Epipaleolítico, sobre todo si tenemos en cuenta que en el Azilense de la cueva de La Paloma (Asturias) (Barandiarán, 1977, fig. 11, a) se ha señalado la existencia de un posible propulsor, que por su sección más revela un posible uso cultural que cinegético.

Respecto de los restos de arcos encontrados, los más importantes son los de Holmegaard (Seeland, Dinamarca) (Clark, 1963, p. 63) (fig. 2; 1 y 2). Se trata de dos fragmentos de arco simple, uno de los cuales conserva el estrechamiento de su parte central o asidero, que se han fechado al fin del Boreal, ya en las últimas etapas del Epipaleolítico centroeuropeo, c. 6000 a. J.C.; los fragmentos de arcos hallados en Wis, cuenca del Petchora, pertenecen también a un yacimiento de fines del Boreal o comienzos del Atlántico, entre el 6.100 y el 5.100 a. J.C. (Bourov, 1973), y uno de sus arcos parece tener doble curva, localizada cada una en un extremo, dentro del tipo denominado *biconvexo* (fig. 2; 3) distinto del reflejo o compuesto, y cuya disposición recuerda la de algunos arcos de las pinturas levantinas. Los llamados arcos de Stellemoor (Rust, 1943) son difíciles de aceptar como tales por su excesiva fragmentación y a pesar de

los astiles o mangos de flecha —supuestamente— encontrados en el yacimiento. En Braband (Tosen y Jessen, 1964) se encontró la mitad de un arco biconvexo en un yacimiento erteböllense de transición con elementos cerámicos.

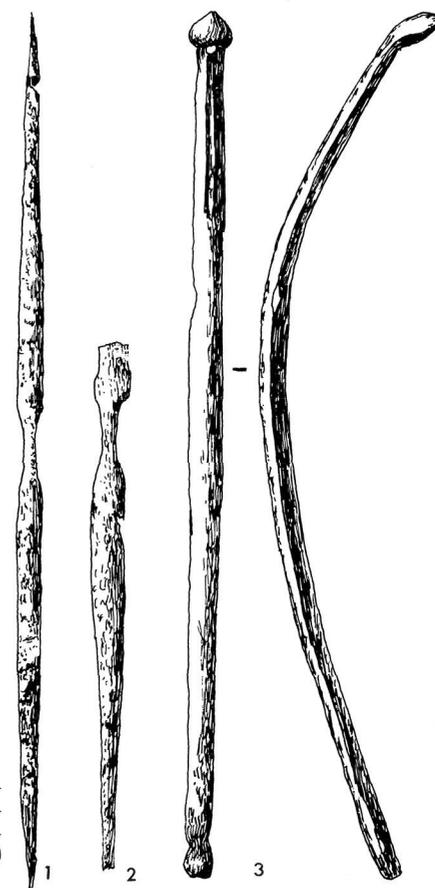


FIG. 2. 1 y 2, arcos de Holmegaard. 3, arco biconvexo (fragmento) de Wis.

En relación con este arco biconvexo podemos citar las representaciones que de un tipo semejante se encuentran en la «paleta» egipcia predinástica de *los cazadores de leones* (citado por Korfmann, 1977) y que se fechan entre el 3.400 y el 3.200 a. J.C. (Aldred, 1965) (fig. 3), mucho más tardíos que los centroeuropeos. Si, como acabamos de señalar, este tipo de arco es muy antiguo en Europa y hasta el momento no se han encontrado restos del mismo en las áreas asiáticas con arco, es posible pensar que los ejemplares representados en el Egipto predinástico han de tener un origen europeo y no asiático, como ha supuesto Korfmann (1972).

En cuanto a las flechas hay que tener en cuenta las dos piezas que entran en su formación: astil y cabeza o punta. Astiles de flecha se han hallado en la Europa



FIG. 3. Paleta egipcia predinástica de los «cazadores del león». 1, figura de arquero con arco biconvexo. 2, Fragmento de la Paleta, en el Louvre (según J. de Morgan).

nordcentral, sobre todo en yacimientos con formaciones de turba, que conserva muy bien la madera. Los astiles de Stellemoor (Rust, 1943) poseen en su parte inferior una ranura lateral y transversal al eje de la pieza y más que para flechas parecen haber servido de jabalinas con una especie de *amentum* encajado en la ranura. También la llamada flecha de Loshult (Rozoy, 1978, fig. 266, 1) con una cabeza de dos piezas (punta y diente lateral) parece más propia para una jabalina, ya que como flecha tendría poca eficacia debido al ángulo de elevación del disparo, excesivamente abierto, lo que le restaría eficacia, y que no ocurriría si se utilizase como jabalina. Para Rozoy, el posible montaje de medias lunas, trapecios y puntas de Tardenois, propuesto por muchos autores para que sirviere a la vez de punta y diente, no es más que una pura hipótesis, ya que tales piezas nunca se han encontrado unidas a astiles (Rozoy, 1978, pp. 960-961). En cambio, sí se han encontrado puntas de flecha de tipo transversal para las que se han utilizado trapecios simétricos. Todos los ejemplos aducidos por Rozoy, sin ánimo exhaustivo, como Fünen, Ejsing,

Dyreholmen, Muldbjerg, Tvaerlose, Ditmarsken y Oldenburg (fig. 4; 1 y 2), pertenecen al Período Atlántico, salvo La Pierre Michelot de Baye, que se sitúa en el Subboreal, lo que significa que la verdadera flecha aparece dentro del VI milenio a. J.C., lo que coincide con los primeros arcos, dentro de unos tiempos en los que ya ha comenzado el proceso de la neolitización del mundo cultural epipaleolítico.

En relación con los tipos de flecha de filo transversal, que acabamos de reseñar, se encuentran también los ejemplos antes citados del área mesopotámica, ya que los arcos reflejos de Uruk disparan flecha con cabezas de filo transversal, de un tipo semejante a la media luna.

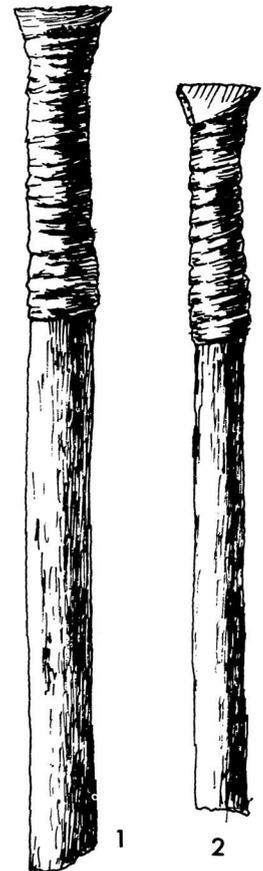


FIG. 4. 1, Flecha con punta de filo transversal, de Fünen (Mathiassen, 1948). 2, Flecha con punta de filo transversal, de Tvaerlose (Clark, 1970).

Si estudiamos ahora los arcos y flechas pintados en los abrigos del Arte Levantino, es fácil observar que *no se encuentran representaciones de flechas con punta de filo transversal* (Jordá, 1975), no obstante la

presencia de yacimientos arqueológicos de facies geométrica en el Levante español, como la cueva de la Cocina (Pericot, 1946; Fortea, 1971), cuyo Nivel II, preneolítico, se encuentran unos pocos trapecios simétricos y los triángulos tipo Cocina con dos lados cóncavos, que pudieron ser utilizados como puntas de flecha; incluso en el nivel III, ya neolítico, nos encontramos con medias lunas (¡no crecientes lunares!), que como hemos visto se emplearon como cabeza de flecha de filo transversal.



FIG. 5. Tipos de arco simple de las pinturas levantinas. 1, La Araña. 2, El Polvorín. 3 y 4, Cingla de La Gasulla.

En cuanto al arco representado en las pinturas levantinas podemos diferenciar claramente dos tipos: *a)* el arco simple, que casi siempre se le figura con la parte flexible curvada de modo convexo y la cuerda recta (fig. 5), y *b)* el arco biconvexo, que se nos presenta en sus dos posiciones, distendido y armado; en la primera posición (fig. 6) se ve la parte flexible de madera recta en su parte central, mientras que los extremos aparecen curvados, mostrándose la cuerda atada directamente a los extremos; cuando el arco está armado la parte flexible del mismo adquiere una triple curva con dos de sus convexidades en los extre-

mos, mientras que es cóncava la central, lugar por donde coge el arco el arquero (fig. 6; 6); en alguna figura, como en Alpera (fig. 6; 5) vemos que los extremos de la parte flexible se bifurcan, cuando el arco está armado, en dos vástagos, a uno de los cuales se sujeta la cuerda, en tanto que el otro queda libre y como tangente a la convexidad correspondiente. Estos dos tipos de arco son semejantes a los citados como existentes en los yacimientos epipaleolíticos nordeuropeos (Holmegaard, Wis, Braband). Veamos ahora cuándo aparecen estos arcos en nuestra península y concretamente en el Levante español.

El hecho de que los hallazgos de arcos nordeuropeos se centren temporalmente entre el 6.000 y el 5.000 a. J.C. nos plantea para el arte levantino una fecha tope, puesto que, en principio, los arcos que aparecen en las pinturas levantinas han de ser posteriores a dichas fechas y en todo caso podrían ser contemporáneos. Pero está comprobado que en las representaciones levantinas de arcos y flechas estas últimas no ofrecen los tipos de punta transversal, es decir, ni trapecios simétricos, ni medias lunas, instrumentos

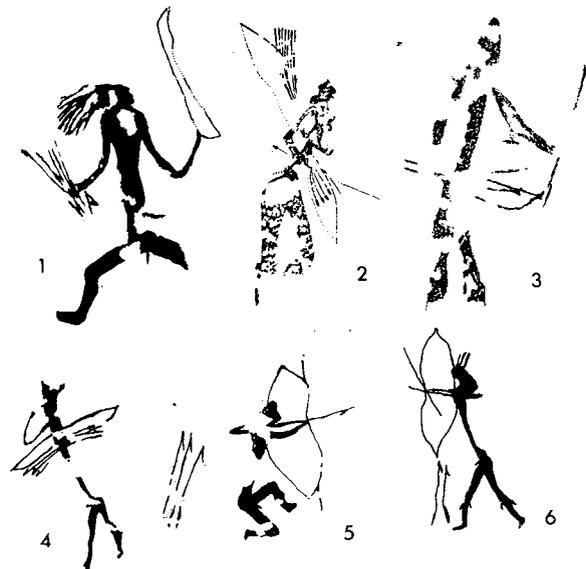


FIG. 6. Arcos biconvexos de Levante español. 1 a 4, arcos biconvexos distendidos. 5 y 6, arcos biconvexos armados (1, 4, 5 Y 6, Cueva de la Vieja; 2, abrigo del Arquero; 3, cueva de la Araña).

microlíticos y geométricos propios, como sabemos (Fortea, 1973), de finales del Epipaleolítico y de comienzos del Neolítico del Levante español. El problema, pues, de la aparición del arco, en los dos tipos ci-

tados, queda estrechamente ligado a la aparición de las puntas de flecha en él representadas. Por consiguiente, hemos de tratar de identificar cada uno de los tipos de punta de flecha aparecidos en el arte levantino y tratar de establecer los correspondientes y necesarios paralelos con los encontrados en los yacimientos arqueológicos posteriores al Neolítico inicial.



FIG. 7. *Arqueólogo disparando un arco simple con flecha de ápice simple (tipo A) (cueva de la Saltadora).*

De los cuatro tipos de punta de flecha que se observan en las pinturas levantinas (Jordá, 1974 y 1975) el más comúnmente representado, el tipo A, es el que no presenta ningún detalle en el ápice del astil, ya que la representación funde a éste y a la punta en un mismo trazo (fig. 7), por lo que para nuestro objeto carece de interés iconográfico al no poder diferenciar claramente la cabeza de la punta. El segundo, ti-



FIG. 8. *Arqueólogo con dos grandes puntas lanceoladas, una de ellas con penacho de tres plumas (?), de la cueva de la Araña.*

po B, ostenta una cabeza de punta lanceolada o ligeramente romboidal, que en muchos casos resulta difícil de identificar y contrastar con los tipos arqueológicos, no obstante poseemos algunos ejemplos (fig. 8). El tipo de punta de flecha romboidal aparece fechado arqueológicamente en el yacimiento levantino de la cueva de La Cocina (Fortea, 1971, p. 26 y fig. 2; 6); definida como «punta eneolítica», fue encontrada en el nivel superficial junto con un micro-raspador, una hoja con muesca y un microburil proximal. También en la Coveta del Or (Fortea, 1973, fig. 112, 16-23), se encuentra en su nivel 4 una punta romboidal junto a otra de pedúnculo y aletas, trapecios asimétricos, triángulos de doble bisel y medias lunas; asimismo, se observan puntas lanceoladas en el

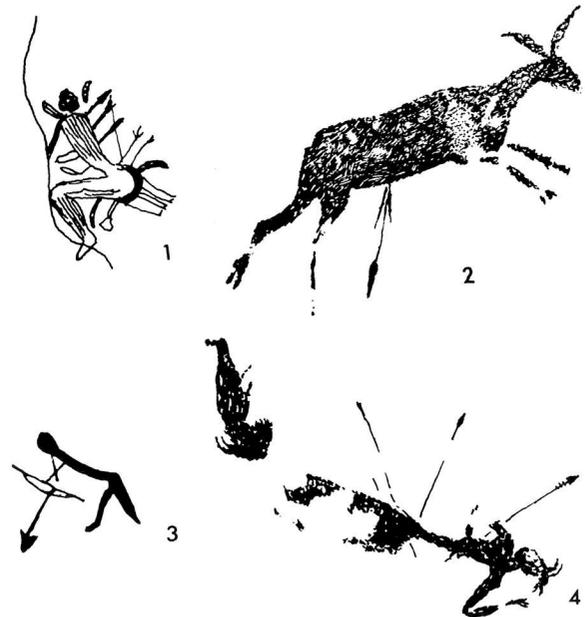


FIG. 9. *Puntas de flecha de doble aleta. 1, Minateda. 2 y 3, Cueva Remigia. 4, Solana de las Covachas.*

yacimiento de llanura de Casa de Lara (Soler, 1951), así como en el del Arenal de la Virgen (Soler, 1965) unidas a perduraciones geométricas del viejo fondo cultural epipaleolítico. El tipo C, tercero de nuestra ordenación, comprende todas aquellas representaciones que ofrecen puntas de pedúnculo y aletas, que se encuentran en varios abrigos, como en Solana de las Covachas, Minateda, Cueva Remigia, etc. (fig. 9). Este tipo tiene numerosos paralelos en varios yacimientos arqueológicos del Levante español, que van

desde las etapas finales del Neolítico hasta etapas avanzadas la Edad del Bronce, encontrando claras referencias en los niveles recientes de la Coveta del Or (Fortea, 1973, p. 410) asociados a puntas de tipo B y a elementos geométricos, lo que sucede también en Arenal de la Virgen y en Casa de Lara. Todo esto nos lleva a considerar que estos dos tipos estuvieron en uso durante los momentos finales del Neolítico, aunque su pleno desarrollo y popularización debió de ocurrir durante el Calcolítico, como demuestran el gran número de puntas de flecha de estos dos tipos encontrados en megalitos, cuevas funerarias y poblados. Incluso debieron de perdurar largo tiempo, durante el Bronce medio.



FIG. 10. 1, Arquero con flechas de tipo D. con puntas de diente de arpón, Cinto de las Letras; 2, posibles puntas de diente de arpón situadas ante una cierva (cueva de la Araña).

En cuanto al tipo D, cuarto de los que aparecen en las pinturas, con sus puntas de diente de arpón o de «anzuelo», que he denominado también de «tipo Alpera» por ser representativa de este yacimiento (Breuil, Serrano y Cabré, 1912) (fig. 6; 4, 5 y 6; fig. 10), es más difícil de encajar dentro de la tipología corriente dentro del Neolítico, Calcolítico y Bronce, ya que tenemos que prescindir del montaje de medias lunas, trapecios asimétricos y puntas de Tardenois, para ser utilizadas como punta-diente, lo que en frase de Rozoy, como ya hemos señalado, no es más que una pura hipótesis. Hemos de buscar paralelos para la punta tipo Alpera en otras etapas protohistóricas, en el Bronce Final o en los comienzos de la Edad del Hierro. En ese sentido propuse (Jordá, 1974, p. 212) establecer un paralelo entre las puntas tipo Alpera y las de «anzuelo» o de «barbillón» (Mesequer, 1974) encontradas en varios yacimientos levantinos, entre ellos uno cercano a los abrigos de Alpera, el poblado de «El Macalón» (García Guinea y San Mi-

guel, 1964) (fig. 11), en el que se encontraron puntas metálicas que fueron llamadas de «anzuelo» dentro de un ambiente cultural que se fecha en el s. VII a. J.C. Recientemente, Züchner ha rechazado este paralelismo fundándose en que el arco levantino de tipo convexo se remonta por lo menos al IV milenio a. J.C., por lo que no cree posible que en época tan temprana existiesen puntas de flecha metálicas representadas en los abrigos levantinos. Pero, por mi parte, pienso que una cosa es el origen de un tipo de arco y la otra es el tiempo durante el cual ha sido utilizado el mismo. Ya hemos visto que los orígenes del arco convexo se remontan al VI milenio a. J.C., pero lo que no es posible explicar es que su utilización quede circunscrita a un determinado período o etapa prehistórica y no sea posible su perduración en épocas en las que se utilice el metal. Así, sabemos, por ejemplo, que el arco fue utilizado en Creta desde el Minoico Antiguo II al Minoico Medio I, tiempo durante el cual los cretenses emplearon un arco simple de procedencia líbica con puntas de flecha de filo transversal de obsidiana (Hutchinson, 1963, p. 252) y que puntas de flecha de bronce con pedúnculo para enmangar aparecieron en un depósito de antes del final del Minoico Reciente I, momento en el que parece haberse introducido el arco «compuesto». Además, el no haberse encontrado flechas con cabeza punta-

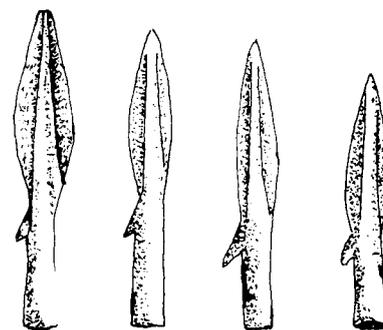


FIG. 11. Punta de flecha con diente lateral del poblado de «El Macalón» (Albacete).

diente y la presencia de puntas lanceoladas, romboidales y de aletas y pedúnculo hace que tengamos que atribuir gran parte del desarrollo del arte levantino al Calcolítico, época también en que en la península aparecen las puntas de flecha metálicas de tipo lanceolado y espigón o pedúnculo, durante la cultura del Vaso Campaniforme. Es posible pensar, pues, en que algunas de las puntas de flecha representadas en las pinturas levantinas pudieron ser de bronce —cobre arsenicado—, hecho que trasciende

más allá de una simple hipótesis de trabajo y hace posible que el metal fuese empleado ya por los artistas levantinos, como vamos a intentar demostrar a continuación.

LOS POSIBLES OBJETOS METÁLICOS

Ya hemos señalado que uno de los argumentos de Züchner para suponer neolítico al arte rupestre levantino era la no presencia de objetos metálicos en sus representaciones, rechazando las atribuciones que de determinados objetos de adorno que ostentan algunos personajes levantinos fuesen realmente brazaletes y ajorcas. Tengo que insistir nuevamente, aunque ampliando los datos expuestos en aquella ocasión (Jordá, 1974, p. 221). En una de las figuras de Dos Aguas (Jordá y Alcaicer, 1951, lám. III) (fig. 12; 2),



FIG. 12. *Hombres con ajorcas y pulseras. Dos Aguas. (A distinto tamaño).*

precisamente un arquero en reposo, se advierten en sus muñecas unas protuberancias dispuestas transversalmente a las mismas, que interpretamos ya entonces como un posible brazaletes, cuya aparente sección, perceptible netamente en la pintura, es ligeramente cuadrada y con la superficie frontal sin moldurar, del tipo que en el famoso tesoro de Villena se califica de *brazaletes liso* (Soler, 1965, p. 15, fig. 4, 2 a 5). En el mismo abrigo valenciano se observan sobre los tobillos de un personaje que lucha con un animal (Jordá y Alcaicer, 1951, lám. VIII, B) (fig. 12; 1) un par de ajorcas, de sección de doble moldura curva, que puede compararse con el tipo 6 de Villena (Soler, 1965, fig. 4). Entre los arqueros del abrigo de la Vieja, de Alpera (Cabré, 1916, fig. 92, 2) hay uno

que lleva unas gruesas tobilleras con una sola moldura de gran curva algo elíptica, del tipo 3, o acaso 5, del tesoro de Villena (Soler, 1965, fig. 4). Otro tipo de ajorca o tobillera se encuentra en alguno de los arqueros «listados» de Minateda (Albacete) (Breuil, 1920, fig. 20) (fig. 20), en cuyos tobillos se ven tres trazos paralelos dispuestos transversalmente y cuya disposición recuerda la que ofrecen ciertas ajorcas de puntas del tesoro de Villena (Soler, 1965, pp. 17-18, láms. XXI y XXII). Pienso que es excesivamente sugerente que en una serie de yacimientos rupestres levantinos situados en las cercanías de Villena —el más alejado es el Dos Aguas— encontremos, torpemente dibujados, pero con cierto realismo, una serie de objetos adorno para muñecas y tobillos, cuyos perfiles, o secciones, repiten con cierta tosquedad, aunque de modo inconfundible, las secciones de los brazaletes y ajorcas encontrados en el tesoro de Villena, representaciones que aun estando simplificadas nos permiten observar ciertas coincidencias de estructura. Además, los cuatro tipos señalados se encuentran en tres yacimientos distintos, lo que nos dice que tales objetos estaban en uso en una comarca extensa del arte levantino. No existiendo, hasta la fecha, brazaletes o ajorcas en piedra, que nos ofrezcan iguales formas y secciones, tendremos que admitir —con las reservas que implica toda identificación formal en Prehistoria— que tales objetos pudieron ser de bronce o de oro, lo que nos conduce a admitir también que las puntas tipo Alpera pudieron ser construidas en metal y ser la representación figurada de las puntas de anzuelo o de «barbillón».

Respecto a la presencia de armas metálicas en el arte levantino se puede decir que apenas si se han señalado, aunque hay que tener en cuenta que los levantinos eran fundamentalmente arqueros —como demuestran las mismas pinturas—, que vivieron aislados durante muchos años en la zona montañosa del interior y que sólo comenzaron a cambiar de vida con la llegada de los pueblos indoeuropeos portadores del hierro. Entre los pocos ejemplos de armas metálicas destaca una que fue señalada claramente por su descubridor. Se trata de un bello ejemplar pintado en la cueva de El Polvorín (Castellón) (Vilaseca, 1947, p. 29, lám. XIX) (fig. 13; 2) que fue descrita con precisión, como que «parece... la representación de una espada (?) con larga empuñadura formada por la supuesta espiga y una bola en la mitad de ésta (según el tipo de algunos ejemplares del Bronce II-III)». Como puede verse la descripción no puede ser más

precisa, aunque al autor le queda la duda y de ahí el interrogante. En el yacimiento rupestre de la Font Bernarda (Teruel) (Cabré, 1916, fig. 74) (fig. 13; 1) se ven dos espadas que apenas se citan en las obras de arte levantino, ya que los autores no logran encajarlas en sus escolásticas divisiones; una de ellas se parece, con ligeras variantes, a una falcata ibérica, la otra recuerda a una gran espada con empuñadura en forma de bola. El posible parentesco cronológico de estas espadas con la del Polvorín viene dado por la presencia en ambos yacimientos de sendas escaleras de travesaños sujetos a dos largueros. Todavía podemos señalar en Solana de las Covachas (Nerpio) (S. Carrilero, 1962, lám. XXXI) la figura de un gran personaje, con las piernas abiertas en ángulo y de tipo fálico, los brazos dispuestos en curva cerrada sobre un adorno en forma de bolsa (?) y al que parece que no se le dibujó la cabeza, el cual a la altura de la cadera izquierda y en el lugar en donde normalmente se ciñen las armas, presenta un contorno en forma de hoja de puñal o de espada corta (fig. 14). El contorneado del arma creo que es debido a la necesidad de destacar su forma. Como puede verse no son abundantes las representaciones de espadas o puñales en la pintura levantina, lo que sin duda se debe, repetimos, a que los levantinos emplearon fundamentalmente el arco hasta tiempos muy avanzados.

Otro de los elementos metálicos que parece representado en las pinturas levantinas es la diadema, cuyo uso está atestiguado en el Sudeste peninsular desde el Neolítico medio-final (Cueva de los Murciélagos, Almería). En la cueva Saltadora (Valltorta, Castellón) (Obermaier y Wernert, 1919, fig. 51) se encuentra la figura de un arquero herido por múltiples flechas, que cae hacia adelante, como desfalleciendo, de cuya cabeza se desprende la diadema formada por cuatro plumas que están sujetas a una figura circular (fig. 15). También en los grandes tocados de plumas de los dos personajes fálicos de la cueva de la Vieja, de Alpera (Breuil, Serrano y Cabré, 1912, fig. 2) parece necesaria la existencia de una cinta metálica, o de cuero, para sostener el gran penacho sujeto a la cabeza.

Aunque los elementos metálicos recogidos e identificados son muy pocos, creo sin embargo que son los suficientes para que puedan servir de base, unidos a otros elementos que hemos ido exponiendo, para plantear una cronología «baja» del arte rupestre levantino.

FIG. 13. 1 y 2, espadas de la Font Bernarda. 3, espada del Polvorín.

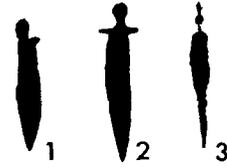


FIG. 14. Personaje con espada (?) (Solana de las Covachas).



FIG. 15. Guerrero herido con la diadema desprendida (cueva de La Saltadora).



EL TEMA DE LOS CABALLOS Y JINETES

Uno de los temas tratado como de pasada por los estudiosos del arte levantino ha sido el del caballo, quizás debido a la escasez de representaciones (Jordá, 1966, p. 51). La presencia de este animal entre las figuras pintadas en los diversos abrigos levantinos es muy desigual y podríamos distinguir dentro del área propia de este arte dos zonas distintas en cuanto a su abundancia, separadas, más o menos objetivamente, por el río Júcar.

En la zona al norte del Júcar las figuras de caballo se nos muestran más bien escasas y en algunos abrigos lo que se representa son asnos. Tal sucede en el abrigo de Los Borriquillos (Alacón), en donde se ve a un posible jinete que va a cabalgar un équido (¿caballo? ¿asno?) (Ortego, 1948, fig. 7), en el que además se presentan varios asnos, que dan nombre al abrigo; también en el covacho de Eudoviges (Cerro Felío, Alacón) (Ortego, 1948, fig. 13) aparecen pintados varios asnos y en el abrigo de La Vacada (Santolea) (Ripoll, 1961, fig. 42) se ha señalado la presencia de la representación de un asno salvaje. Como caballos verdaderos, o más claros, se cita el de Selva Pascuala (Villar de Humo) (Beltrán, 1968) que aparece como un caballo cazado a lazo; en la cueva del Civil (Valltorta) (Obermaier y Wernert, 1919, fig. 22) se citan dos caballos algo dudosos. Mayor interés ofrece la representación del abrigo de Los Trepadores (El Mortero, Alacón) (Almagro, Beltrán y Ripoll, 1956, p. 72, fig. 40, 21 y 41), en donde se ve «un caballo montado por su jinete. El caballo... tiene la boca entreabierta y las pequeñas orejas. En cambio el caballero está representado de una manera esquemática... una línea horizontal indica el brazo que sujeta las riendas». Todavía resulta más interesante la figura del abrigo X del Barranco de la Gasulla (Ares del Maestre) (Ripoll, 1963, lám. XXXII) que representa un poderoso caballo montado por macizo y curioso jinete cubierto con casco apuntado, que los especialistas consideran que «más que de tipo europeo, debería relacionarse con ejemplares italianos, ya que figuras ecuestres de este tipo se conocen en el norte de Italia y la zona alpina» (Almagro Gorbea, 1977, p. 122), pensando este mismo autor que el tal jinete ha de interpretarse «como una representación originada por el sorprendente efecto que produciría en la población indígena de la Edad del Bronce la aparición de los primeros jinetes». Este jinete se fecharía, según Almagro Gorbea, dentro del s. VIII avanzado.

En la zona al sur del Júcar nos encontramos con abundantes caballos a medida que nos alejamos de los cordales montañosos de la Cordillera Ibérica y nos acercamos al relieve más abierto, aunque accidentado por un suave relieve, de las provincias de Albacete y Murcia. Parece lógico que ocurriese tal cosa, ya que como sabemos el caballo es un animal de biotopo es-

tepario y campo abierto, por lo que las grandes concentraciones de representaciones equinas se encuentran precisamente en los abrigos de esta zona. En el gran abrigo del Barranco de la Mortaja de Minateda (Breuil, 1920) nos encontramos con unos veinticinco caballos representados; entre los dos abrigos de Cantos de la Visera (Cabré, 1916) se cuentan unos diez; la cueva del Peliciego (Jumilla) (Forteza, 1974-75) contiene siete figuras de équidos estilizados, «de los cuales dos son seguros y los restantes bastante posibles»; en la cueva de la Vieja (Alpera) (Breuil, Serrano y Cabré, 1912) se cita una sola representación de caballos, que algunos creen dudosa; en la cueva de la Araña (Bicorp) (H. Pacheco, 1919) se ve una figura de caballo dispuesto cabeza abajo, como despeñándose. Excepcionalmente incluimos en esta relación a una figura, lineal y esquemática, de jinete sobre su caballo, perteneciente a la cueva del Mediodía de Yecla (Breuil y Burkitt, 1915).

La desigual repartición de las representaciones de caballos dentro del área levantina ha de ponerse en relación no sólo con aspectos de tipo ecológico —la estepa como hábitat preferente del caballo—, sino también con aspectos de tipo socio-económico. El caballo como animal de carga y silla o carro no formaba parte de la estructura económica de los pueblos del arte levantino, la cual se basaba en la caza y la recolección junto con una agricultura y ganadería en desarrollo (Jordá, 1974). La escasez de representaciones implica, en cierto modo, la tardía domesticación del caballo en la península. A este respecto hay que tener también en cuenta que el carro, tanto en su versión mediterránea de cuatro, seis o más radios, como en la europea con dos travesaños transversales a otro diametral, aparecen en las representaciones pintadas de Los Buitres de Peñalsordo (Badajoz) (Breuil, 1935, lám.), a los que se viene atribuyendo una fecha dentro del Primer milenio a. J.C., hacia el VIII (Acosta, 1958, p. 100), fecha que podemos paralelizar con la del jinete de la Gasulla. Creo que hemos de admitir que el caballo, como animal propio para trabajos domésticos y bélicos, no fue empleado por los pueblos del arte levantino hasta una época tardía de su desarrollo. Esto no implica que con anterioridad el caballo fuese importante en la alimentación de los pueblos calcolíticos de la región andaluza *.

* En los yacimientos argáricos y del Bronce final del Cerro de la Encina (Monachil) y de Cuesta del Negro (Purullena), ambos en Granada, fechados entre 1.400-700 a. J.C., el caballo se encuentra presente en todos los niveles, aunque en muy escasa cantidad en el

más antiguo, alcanzando su máximo durante la Fase IIb, finales del II milenio a. J.C., con un 45 % del total de los restos óseos recogidos. Esta gran cantidad de restos de caballo procede de animales domesticados dedicados a la alimentación, pero no utilizados

De la serie de representaciones enumeradas podemos casi evidenciar la existencia de dos momentos en el empleo del caballo. Durante el primero, más antiguo, el caballo se nos aparece relacionado con figuras de toro, algunas de gran tamaño, como ocurre en Minateda, Cantos de la Visera II y Alpera, y parecen relacionados con una forma de vida ganadera. El segundo momento, más reciente, vendría representado por las figuras equinas al norte del Júcar, en las que el caballo está más relacionado con formas ganaderas más complejas, entre las que destaca el enlazado (Selva Pascual), acto previo a la doma del animal y su empleo como animal de silla (Gasulla, Los Trepadores).

No creo en la necesidad de separar del conjunto artístico levantino al jinete de La Gasulla, como intenta Züchner (1978, p. 16) al asegurar que su dibujo expresa «eine profunde Kenntnis der Reitereit» sólo encontrables en las figuras pintadas de los vasos cerámicos de Liria o de Numancia, que quizás tuvieran ante sus ojos los pintores gasulianos (die dem Malenden vor Augen stand). Pero nada más lejos de los caballos de los vasos de Liria, con sus patas finas y nerviosas, con su cola larga y ondulada, la movida línea de la cabeza y cuerpo, los detalles del enjaezado, etc., que este caballo de la Gasulla, macizo y pesado, con un rabo amorcillado y tosco y las patas tratando de reproducir el movimiento del trote, montado por un jinete robusto, que lleva cubierta su cabeza con un casco del s. VIII a. J.C., como aseguran los especialistas. Tampoco es posible relacionarlo con los jinetes de los vasos de Numancia, concebidos dentro de un estilo geométrico y curvilíneo imposible de encontrar en la pintura levantina. Nuestro jinete pertenece a un momento final del arte levantino y quizás pueda paralizarse en sus formas con las de otras figuras de etapas finales de otros abrigos, como el grupo de los posibles «boxeadores» de Alpera.

LAS SUPERPOSICIONES PICTÓRICAS EN ALPERA

En la ordenación estilístico-cronológica de Ripoll se establece que las figuras estilizado-estáticas de la

como animales de silla o carro, ya que en los citados poblados no han aparecido restos de ajuares con los elementos propios para dichas funciones (H. D. LAUK, «Tierknochenfunde aus bronzezeitlichen Siedlung bei Monachil und Purullena Granada», en *Studien über frühe Tierknochenfunde von der Iberischen Halbinseln*, 6, München, 1976). También en la comarca de Villena (Alicante), los estudios sobre los restos óseos de Cabezo Redondo, yacimiento

Fase B son posteriores a las grandes figuras de toros y ciervos de la Fase A y anteriores a las pinturas estilizado-dinámicas de la Fase C (Ripoll, 1964, p. 171), sucesión que ha sido aceptada con algunas excepciones por la mayoría de los estudiosos del arte levantino. Con posterioridad el mismo autor nos dice (Ripoll, 1968, p. 170, fig. 2), refiriéndose a la gran figura humana con tocado de plumas de la cueva de la Vieja (Alpera), que «los toros son independientes de dicha figura central, que es más antigua». Si esto es así y para mí no existe duda alguna, los toros, supuestos de la Fase A, son más recientes que la gran figura del penacho de plumas, cuyas características son claramente atribuibles a la Fase B, estilizado-estática, ya que los rasgos que presenta cabeza pequeña en relación con el gran cuerpo, brazos curvados y sin articulación, tronco más ancho de cadera y cintura que de pecho, las piernas abiertas en ángulo y falta de movimiento, hace que deba incluirse en la Fase B estilizado—estática, lo que nos lleva a concluir que esta Fase B, por lo menos en la cueva de La Vieja, es anterior a los grandes toros de la primera Fase A.

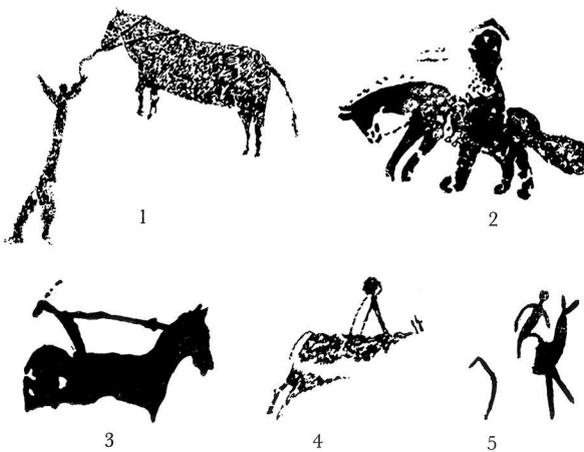


FIG. 16. Escenas de doma y monta de caballos (1, Selva Pascuala; 2, Cingla de la Gasulla; 3, Los Trepadores; 4, Cingle de la Gasulla; 5, Los Borriquitos).

Ante este resultado, creo que es conveniente reconstruir la sucesión estilístico-temporal de este yacimiento rupestre, tomando como base la publicada

con una fecha C-14 de 1.350-55 a. J.C., han puesto de relieve que el caballo se encuentra representado en una mínima cantidad (3 %), en relación con el resto de los animales allí existentes (A. v. den Driesch und J. Boessmeck, «Die Fauna aus 'Cabezo Redondo' bei Villena [Prov. Alicante]», en *Studien über frühe Tierknochenfunde von der Iberischen Halbinseln*, 1, München, 1969).

hace años (Cabré, 1916, lám. XXIII), en la que se incluía también la vecina cueva del Queso.

Según Cabré, la fase más antigua o primera estaría integrada por una serie de cabras, ciervos y un posible caballo, de la cueva de la Vieja, y por una cabra y dos figuras humanas de piernas en ángulo, de la del Queso, todas ellas pintadas en tinta plana de color rojo claro. En la segunda fase incluyó a las figuras de tinta plana de arqueros estilizado-dinámicos y de ciervos, de rojo siena oscuro, junto con algunas figuras repintadas de la fase anterior; también incluye a dos ciervos pintados con técnica «listada», así como a dos figuras femeninas cuyas faldas rayadas parecen de la misma técnica «listada». A una tercera fase pertenecerían los grandes toros, aunque se deja abierta una cierta relación con la segunda fase. La cuarta estaría formada por los toros convertidos en ciervos y algunas figuras humanas de tosco realismo, como los llamados «boxeadores». Finalmente, la quinta recoge las representaciones esquemáticas.

taciones que la componen con el fin de poder observar si entre ellas existían diferencias suficientes como para desdoblarlas en grupos o fases. Aparte de la posible separación de las dos técnicas —tinta plana y «listado»— que por sí sola sería suficiente para ver dos tipos distintos de representación, he podido observar una interesante superposición de figuras. Se trata de un pequeño grupo situado a la derecha del gran personaje del penacho de plumas y sobre el rebaño de cabras de la primera fase, grupo integrado por figuras de distinto color, estilo y técnica. En esta superposición la figura más importante es la de un arquero (fig. 17), de tipo dinámico, de color rojo siena oscuro, tocado con un bonete biapuntado del que se ha dibujado sólo el contorno, el cual lleva bajo del brazo un arco convexo y flechas con punta tipo Alpera, lleva jarrete bajo la rodilla y en los tobillos aparecen ajorcas de sección semicircular muy abultada. Este arquero se superpone por la parte de la cabeza y bonete a una cabra incompleta en rojo claro de la primera fa-



FIG. 17. Superposición de un ciervo «listado» a un arquero estilizado-dinámico, que se superpone a cabras en rojo claro. (Cueva de la Vieja) (según Jordá).

La segunda fase de Cabré se revela a primera vista un tanto compleja, ya que en ella encontramos agrupadas figuras de muy distintas técnicas y estilos, lo que me ha llevado a revisar cada una de las represen-

se, también su pie derecho se encuentra sobre otra cabrita en rojo claro que forma parte del rebaño, pero por la zona de las caderas y arranque de las piernas se puede observar que está cortado por el contorno y los

trazos de un ciervo «listado», de color rojo siena oscuro. Podemos pues asegurar la existencia de una triple superposición:

<i>Figura antigua</i>	<i>Figura media</i>	<i>Figura superior</i>
Cabras en rojo claro	Arquero dinámico en siena oscuro	Ciervo «listado» en siena oscuro

lo que podría interpretarse como la presencia de una tercera fase, distinta de la propugnada por Cabré, la cual estaría formada por todas las figuras listadas de este yacimiento, que son además del ciervo ya señalado otro ciervo listado situado a la derecha del abrigo y las dos figuras femeninas, cuyos cuerpos aparecen delimitados por una línea de contorno con la zona interior, especialmente las faldas, rellena con trazos paralelos formando un «listado» vertical.

los de las dos figuras con penachos de plumas de la cueva de la Vieja, tanto en su ostentoso carácter fálico, como en la forma y disposición de cada una de las partes del cuerpo, y todas ellas podrían considerarse como propias del tipo que Ripoll ha denominado estilizado-estático, aunque quizás se pudiera establecer entre ellas una cierta gradación en orden a su aparición temporal (fig. 18; 1, 2 y 3).

Este tipo de figura tiene paralelos en Solana de las Covachas (S. Carrilero, 1962, lám. XXXI) (fig. 18; 5), en donde se ve un gran personaje sin cabeza, con los brazos curvos, tronco ancho de caderas y largas piernas abiertas. Otra representación con un tipo semejante la encontramos en la cueva de Los Letreros (Vélez Blanco, Almería) (fig. 18, 4) entre series de figuras esquemáticas. Se trata de una figura fálica con sendas hoces en las manos y la piernas en ángulo

FIG. 18. Personajes estilizado-estáticos de tipo fálico (1 y 2, cueva del Queso; 3, cueva de la Vieja; 4, cueva de Los Letreros; 5, Solana de las Covachas).



Otro problema de interés que plantean los yacimientos rupestres de Alpera es el de la presencia de grandes figuras fálicas, con o sin grandes tocados de plumas, que tienen sus piernas en ángulo y el tronco más ancho en la parte de las caderas que en el pecho, que rara vez se nos presenta con la típica forma triangular levantina. En la cueva del Queso existían dos figuras de este tipo, de color rojo claro, infrapuestas a un gran ciervo sin cabeza, una de ellas, netamente fálica, tiene la cabeza alargada y le falta la parte de la cara y cuello, la otra, con un tronco excesivamente largo, carece de brazos y en la zona de los mismos sólo se ven tres trazos, el cuello muy largo se corona con una cabeza triangular, figuras éstas que fueron incluidas en la primera fase. Todavía se señaló otra figura fálica, del mismo tipo arcaico, pero dispuesta de modo inclinado y en actitud de disparar el arco y con la pierna doblada por la rodilla, de color rojo siena, que Cabré incluyó como del comienzo de la segunda fase. Estas figuras presentan rasgos muy semejantes a

(Breuil, 1933-35, t. IV, lám. IX), realizada en tinta plana, lo que nos invita a pensar en la extensión de este tipo de figura y en su popularidad, ya que la encontramos representada tanto en lo levantino, como en lo esquemático. Pero también es posible observar que carecen de una relación o nexo con las figuras de tipo estilizado-dinámico, que caracterizan a una fase importante del arte levantino. De ahí, que cabe dentro de lo posible que no puedan formar parte de la segunda fase de Cabré y haya que suponer como propios de otro momento a los dos personajes con tocado de plumas, que según hemos dicho, de acuerdo con Ripoll, son anteriores a las representaciones de toros.

Con toda esta serie de datos suministrados por las superposiciones creo que es posible proponer una nueva ordenación estilística y temporal de las pinturas de la cueva de La Vieja, que podría ser la siguiente:

FASE	ANIMALES	FIG. HUMANAS	ESQUEMAS
Ia	Ciervo rojo claro (El Queso). Rebaño cabras r.c. (La Vieja).	Arqueros fálcos: tipo primitivo (El Queso). Arquero fálco r. siena (El Queso).	Serie trazos r.c. (La Vieja).
Ib	Cabra y ciervo repintados (La Vieja)	Arqueros fálcos con plumas.	
II	Grandes toros		Trazos en zig-zag.
III	Ciervos y toros convertidos en ciervos.	Arqueros estilizado-dinámicos.	
IV	Ciervos «listados».	Figuras femeninas «listadas».	
V		Figuras torpes trazo grueso («boxeadores»).	

Como puede observarse, la ordenación propuesta gira en torno de los grandes toros y su conversión en ciervos. Con anterioridad a los toros se proponen dos

toros. Finalmente, existen en el abrigo un cierto número de figuras de torpe estilo, que consideramos propias de una fase final del arte levantino.

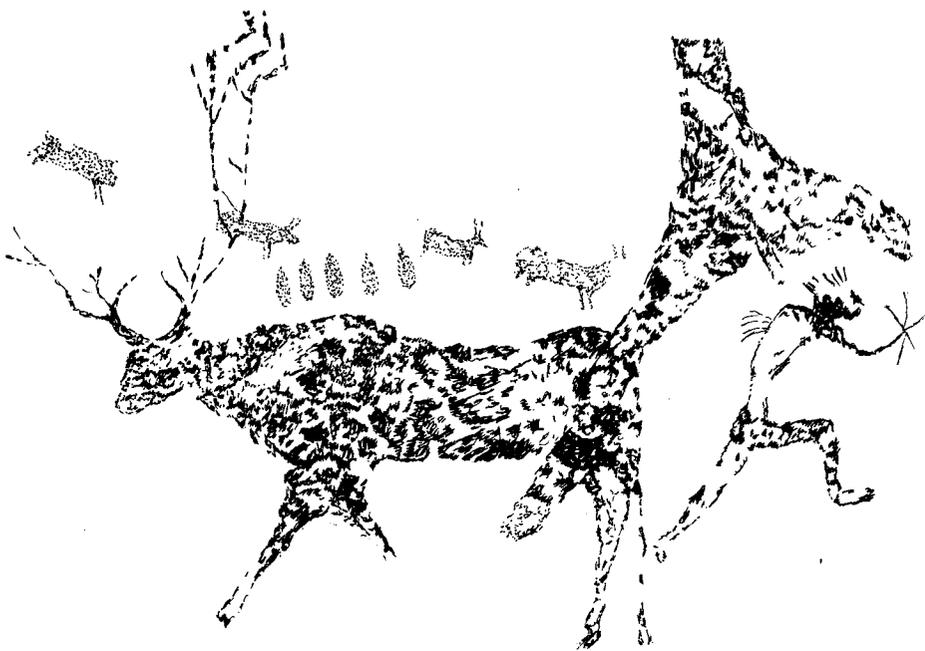


FIG. 18. Rebaño de cabras y trazos paralelos en rojo claro, de la zona del toro invertido en ciervo y superpuesto al personaje fálco con tocado de plumas (Cueva de la Vieja) (de Jordá, según fotografía).

subfases en relación con el color y tipo de estilización, mucho más primitiva entre los dibujos de la cueva del Queso, lo cual permite establecer una cierta gradación. Las figuras «listadas» se encuentran en relación de dependencia de la Fase III, que acusa un evidente ascenso social del mundo cazador —ciervos y arqueros—, seguramente en detrimento de los pastores de

Queda en la cueva de La Vieja un problema por plantear y resolver, el de las figuras esquemáticas, que Cabré relegó a una fase final de acuerdo con la opinión corriente en su época y también en la actual de que el arte esquemático era posterior al levantino, opinión que tuvo su origen en la hipótesis que establecía una edad paleolítica para la pintura levantina,

que como sabemos es insostenible actualmente. Por lo que habrá que ir a una revisión de la cronología del arte esquemático, sobre cuya edad ya me he pronunciado (Jordá, 1966; Jordá y Blázquez, 1978, p. 124). Arte esquemático y arte levantino son dos tipos de manifestación pictórica y rupestre que se desarrollaron paralelamente dentro de nuestra Edad del Bronce, por lo que no es raro encontrar elementos esquemáticos en los abrigos levantinos, en tanto que figuras de este arte las encontramos en numerosos frisos rupestres esquemáticos. En la misma cueva de La Vieja nos encontramos con elementos propios del arte esquemático con otros considerados levantinos. El rebaño de cabras de la primera fase, pintado en rojo claro presenta cerca de sus patas una serie de cinco trazos verticales (fig. 18), apuntados en la parte superior y curvados en la inferior, del mismo color rojo claro, este tema lo encontramos muy desarrollado en el arte esquemático y cabras y trazos verticales se encuentran también asociados en el Canchal de las Cabras Pintadas (Las Batuecas) (Breuil, 1933-35, t. I, fig. 2). Este hecho podría tomarse como una simple coincidencia, pero el caso es que en la misma cueva de La Vieja encontramos de nuevo la misma serie de cinco trazos paralelos y verticales, pintados esta vez de color siena oscuro, es decir, como las pinturas de las fases levantinas, en relación esta vez con tres figuras esquemáticas —dos varones y una mujer—, pero cuyo esquema es muy diferente al del resto de las pinturas esquemáticas de la cueva (fig. 19). Pero no es



FIG. 19. Personajes fálcos esquemáticos bajo cinco trazos paralelos (Cueva de la Vieja).

nuestro objeto poner de relieve los distintos tipos esquemáticos presentes en La Vieja, sino tratar de exponer un problema evidente, el de las posibles relaciones de la primera fase de Alpera con la pintura es-

quemática y el de la continuidad de un tema pictórico (trazos paralelos) en dos momentos distintos de las pinturas esquemáticas. Pero habrá que esperar a otra ocasión para plantearlo en toda su amplitud.



FIG. 20. Escena bélica entre arqueros a tinta plana y arqueros «listados» (Minateda) (según Breuil).

LA ESCENA DE LUCHA DE MINATEDA

En el gran abrigo del Barranco de la Mortaja (Minateda) fue señalada por su descubridor (Breuil, 1920, figs. 20 y 21, lám. III) una lucha entre dos bandos de arqueros, pintada en color rojo siena (fig. 20). El grupo situado a la izquierda está formado por cinco guerreros hechos con técnica de tinta plana mientras que el bando de la derecha, en número de ocho, presentan un contorno lineal, cuyo interior se

ha rellenado con trazos paralelos dispuestos según la mayor longitud de los miembros y en algún caso se han dibujado pequeños trazos paralelos y transversales entre dos de estas líneas interiores. Esta escena fue atribuida por Breuil a la Fase 6.^a del yacimiento, poniendo de relieve que los ocho guerreros de rayado

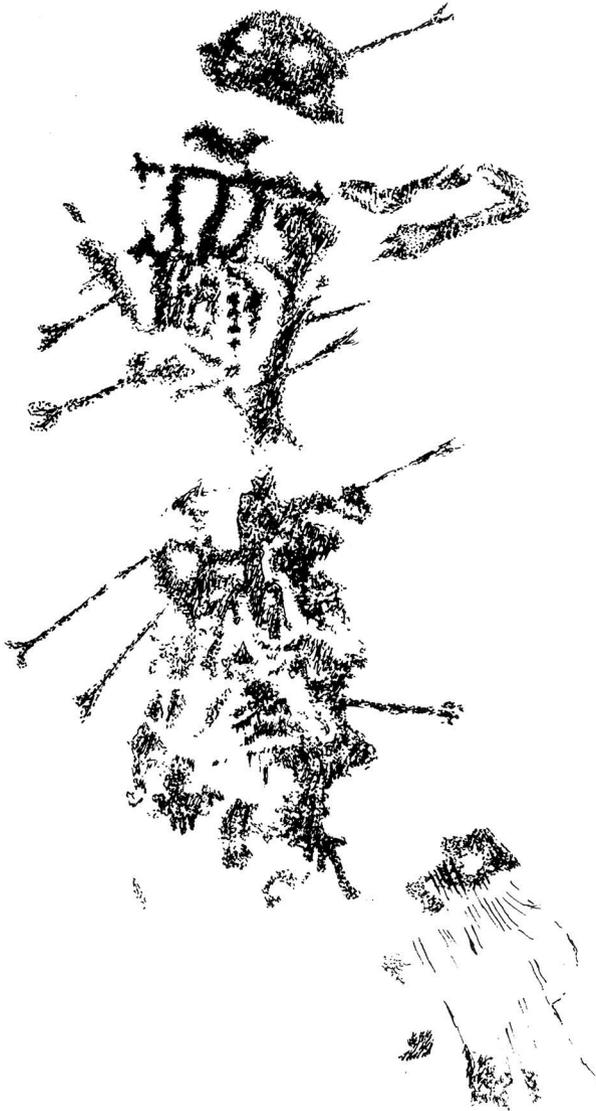


FIG. 21. *Gran personaje a tinta plana de la escena bélica de Minaleda (según Jordá).*

interior o «listados» eran las figuras «les plus pair-faites» del arte levantino. Los tipos representados pueden encuadrarse dentro de los que Ripoll ha de-

nominado «estilizado-dinámico», aunque quizás sería posible anotar algunas pequeñas diferencias de estilo entre un grupo y otro de guerreros. Esta diferencia se hace patente en la figura del personaje principal del grupo de la izquierda, que en parte parece realizado a tinta plana y en parte presenta un grueso listado sobre la zona del pecho. La figura, además, no responde con exactitud a la copia que de ella nos dio Breuil, así como a su descripción, ya que nos dice que el personaje está «arreté, les jambes écartées», con anchas caderas y gruesas piernas abiertas en ángulo, el tronco y los hombros en forma de T, de cuyo trazo superior salen unos brazos lineales y sinuosos; aparece además atravesado por múltiples flechas y carece de movimiento. La figura se acerca más a la realidad en la copia que de ella doy (fig. 21), en la que se ve una cabeza, poco más o menos como la que dio Breuil, dolicocefala y con un ligero intento de dibujar los rasgos de la cara (nariz, boca y quizás los ojos). El pecho es como un gran triángulo cuya base está en la línea de los hombros y su interior queda dividido en zonas por tres trazos algo gruesos, que tienden a unirse en la parte de la cintura, algo estrecha, de la que apenas quedan restos pictóricos; pero la zona de la cadera y las piernas no aparecen como las representa Breuil, sino en forma de falda, o más bien, falda-zaragüelles, en la que también parecen observarse unos trazos verticales, aunque es muy difícil pronunciarse en el estado actual de la pintura si realmente nos encontramos ante un tosco «listado» o se trata de una tinta plana. Los pies aparecen por debajo del límite de la falda-zaragüelles, el izquierdo en posición más baja que el derecho, como si estuvieran en distinto plano, obligados por la actitud desfalleciente del personaje herido; en ambos aparecen dibujados unos posibles dedos. En cuanto a los brazos, el derecho aparece pegado al pecho hasta el codo y doblado el antebrazo hacia arriba y algo inclinado; el izquierdo, despegado del cuerpo se curva en el codo para dirigir su nabo hacia el pecho. Carece de movimiento, salvo el de los brazos, que junto con la disposición de los pies le confieren ese aire vacilante de la persona malherida, que ya hemos comentado. Creo que esta figura pertenece a la misma mano del artista que pintó el resto de las que componen toda la escena, pero que de un modo deliberado se quiso hacer patente la diferencia racial y etnográfica de los dos grupos, ya que mientras los hombres «listados» aparecen con la cabeza redonda o braquicefala, los de tinta plana son dolicocefalos. Todos ellos aparecen en pleno movimiento, los

unos con la tensión del esfuerzo bien acusada mediante la flexión de sus miembros y la disposición angular de sus cuerpos, los otros con las manos levantadas, con cuerpos desfallecidos, como anunciando su derrota; dominando toda la escena, el hombre de la falda-zaragüelles, que se nos aparece en trance de muerte. A este personaje el artista lo dibujó con unos rasgos que aparecen arcaicos o arcaizantes, que son fácilmente discernibles en algunas figuras pertenecientes al arte esquemático. Así, en el mismo Levante encontramos en Cueva Remigia IV una figura con el pecho triangular dividido en dos por un trazo central (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, lám. XL); la figura antropomorfa del tipo de ídolo-placa (Acosta, 1969, fig. 20, 10) de Vaca del Retamoso (Las Correderas, Jaén) ostenta el interior de su cuerpo dividido en cuatro huecos por medio de dos trazos internos; en Almendral (Gergal, Almería) puede contemplarse un bitriangular dividido en dos por un trazo vertical (Acosta, 1968, fig. 21, 11); también encontramos un paralelo en La Graja (Miranda del Rey, Ciudad Real) en dos figuras de cuerpo triangular, dividido en dos por un trazo vertical (Acosta, 1968, fig. 8), es decir, que existe en el mundo pictórico esquemático una cierta tendencia a dividir el cuerpo interiormente mediante trazos, lo que pudo haber sido observado por el artista levantino autor de la escena bélica que comentamos, quien habiendo empleado la técnica del «listado» interior de los cuerpos, la aplicó con un criterio un tanto esquemático a la figura del personaje malherido, dibujando un tipo arcaico en relación con la posible población indígena, representada sin duda en los vencidos. Pero para que tal cosa hubiese ocurrido tenían que ser más antiguas los tipos esquemáticos que sirvieron de inspiración. Un dato más, todo lo hipotético que se quiera, en favor de la coetaneidad del arte levantino y del esquemático.

En otro orden de cosas, esta batalla de Minateda, con sus acusadas diferencias antropológicas, ha de hacer referencia a un hecho histórico transcendente para aquellos pueblos de la zona meridional del área levantina. Si los dolicocefalos pueden ser considerados como gentes indígenas, los braquicefalos pueden pertenecer a invasores, bien de tipo alpino, bien del área mediterránea y quizás sea más prudente inclinarse por estos últimos, ya que sabemos que los pueblos del área creto-heládica, en donde abundaban los braquicefalos indoeuropeos, utilizaban también, como los levantinos, el arco y la flecha.

EL ÁREA DE LA TÉCNICA «LISTADA» O DEL RAYADO INTERIOR

Recientemente y con motivo del estudio de uno de los paneles de Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) (Viñas y Romeu, 1976, pp. 241-247) se fijó el área de dispersión de la técnica «listada» que abarca una serie de abrigos pintados al sur del Júcar, tales como La Araña (Bicrp, Valencia), La Sarga (Alcoy, Alicante), La Vieja (Alpera, Albacete), Cantos de la Visera (Yecla, Albacete), Barranco de la Mortaja (Minateda, Albacete), Solana de las Covachas, Prado del Tornero y Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y Cañica del Calar (El Sabinar, Murcia). Dudamos un tanto de la presencia de esta técnica en Cantos de la Visera, en cambio creo que cabe incluirse un yacimiento situado al norte del Júcar, la cueva del Polvorín (Puebla de Benifazá, Castellón) (Vilaseca, 1947), amén de algún otro que convendría revisar. En este yacimiento puede verse una graciosa grulla, pintada con técnica «listada», mediante la que el artista intentó dar rea-



FIG. 22. Serie superposiciones de figuras, en Minateda, a) Figuras estáticas (punteadas), b) ciervo lineal, c) personaje fálico con tocado de cuernos y ciervo listado, d) arquero dinámico.

lidad al plumaje. De todos modos esta técnica no parece encontrarse bien definida al norte del Júcar, río que como en otras ocasiones parece ser una división interna del arte levantino.

De todos los yacimientos citados es, sin duda, el del Barranco de la Mortaja el que nos ha proporcionado un mayor número y más variado de representa-

ciones listadas, ya que las encontramos perfectamente definidas en las fases 5.^a, 6.^a y 7.^a de Breuil, siendo la 6.^a la que contiene las representaciones de mayor interés. Esta abundancia y sucesión de figuras «listadas» puede hacernos suponer que este yacimiento fue decisivo para el desarrollo de la técnica pictórica que estudiamos, de donde se extendió al resto de los yacimientos citados, que en cierto modo le son periféricos.

El interés de estas figuras «listadas» de Minateda es que ofrecen superposiciones con otras representaciones, especialmente con las figuras de contorno lineal de la fase 4.^a. Así (fig. 22) sobre un gran ciervo de esta fase, de trazo lineal correcto y naturalista, se superpone un personaje fálico, de cuerpo largo y estrecho, con los brazos cuervados hacia el pecho y que cubre su cabeza con lo que parecen un par de cuernos. El mismo gran ciervo se superpone a su vez a dos figuras humanas —hambre y mujer— hechas con tinta plana de color rojo claro y de estilo estático, en tanto que un ciervo listado se superpone al gran ciervo lineal y corta también a las figuras de tinta plana. Tendríamos, pues, una interesante sucesión:

- Figuras humanas estáticas, rojo claro.
- Ciervo de contorno lineal, rojo siena.
- Ciervo listado, rojo oscuro.

De donde podemos concluir que las figuras listadas son posteriores a las tintas planas estáticas de color rojo claro y a las figuras de contorno lineal.

Como vemos, todo parece conducir a que el origen de la técnica de las figuras «listadas» o de rayado interior, se encuentra en Minateda, ya que se podría suponer que las representaciones de animales de la

fase 4.^a de Breuil son un primer intento de prescindir de la tinta plana, confiando la construcción de la figura al contorno lineal, con o sin acentuación de las partes interiores mediante un rayado. Este estilo de los contornos simples se observa también en Solana de las Covachas (S. Corriero, 1962, lám. XXIII), en donde las figuras de contorno simple son bastante frecuentes y aparecen mezcladas con las de técnica «listada». La edad relativa de esta última técnica viene dada por las superposiciones que acabamos de mencionar en Minateda. Breuil supuso a la técnica de contorno lineal en relación con el arte paleolítico magdalenense (Breuil, 1920, p. 15), lo que en la actualidad es ya totalmente insostenible. Por mi parte, creo que son el antecedente claro y preciso de las series de figuras «listadas» que Breuil incluyó dentro de sus fases 5.^a, 6.^a y 7.^a. Ahora bien, hasta el momento resulta difícil saber cómo pudo realizarse en este yacimiento la substitución de las tintas planas por el contorno de trazo lineal. Acostumbrados como estamos a buscar para cada elemento prehistórico peninsular un origen lejano y extraño, resulta difícil en este caso no encontrarlo tan fácilmente, ya que cualquier paralelo nos queda muy lejano en el espacio y en el tiempo, aparte de que ninguno aporta el realismo y naturalismo de las figuras lineales de Minateda. Por todo ello creo que, provisionalmente, hemos de aceptar que los animales de contorno lineal aparecen dentro del mundo levantino de las tintas planas en el área Minateda-Nerpio, surgiendo dentro de esta tendencia artística la técnica y estilo de las figuras «listadas», cuya área ha quedado delimitada al sur del Júcar, aunque posiblemente se encuentren influencias suyas al norte de dicho río.

BIBLIOGRAFIA

- P. ACOSTA: *La pintura rupestre esquemática en España*. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología, 1, Salamanca, 1968.
- C. ALDRED: *Egypt to the end of the Old Kingdom*.
- M. ALMAGRO, A. BELTRÁN y E. RIPOLL: *Prehistoria del Bajo Aragón*. Zaragoza, 1956.
- M. ALMAGRO GORBEA: *El Pic dels Corbs, de Sagunto, y los campos de urnas del NE de la Península Ibérica*, Saguntum, 12, 1977, pp. 89-141.
- J. APARICIO PÉREZ: *Pinturas rupestres esquemáticas en los alrededores de Santo Espirito (Gilet-Albalat de Segart, Valencia)*, Saguntum, 12, 1977, pp. 31-67.
- I. BARANDIARÁN MAESTU: *Arte mueble del Paleolítico cantábrico*, *Monografías arqueológicas*, XIV, Zaragoza, 1972.
- A. BELTRÁN MARTÍNEZ: *Sobre la pintura rupestre de un caballo cazado a lazo del abrigo de Selva Pascuala, en Villar de Humo (Cuenca)*, *Miscelánea Lacarra*, 1968, Zaragoza, 1965, p. 81.
- H. BREUIL: *Les peintures rupestres de la Peninsule Ibérique*, XI, *Les roches peintes de Minateda (Albacete)*, *L'Anthropologie*, 30, 1920, pp. 1-50.
- *Les peintures schématiques de la Peninsule Ibérique*, t. I-IV, Lagny-Paris, 1933-35.

- H. BREUIL y M. BURKITT: *Les peintures rupestres d'Espagne, VI, Les abris peints du Monte Arabi, près de Yecla (Murcia)*, L'Anthropologie, 26, 1915, pp. 213-218.
- H. BREUIL, P. SERRANO y J. CABRÉ: *Les peintures rupestres d'Espagne, IV, Les abris del Bosque à Alpera (Albacete)*. L'Anthropologie, 23, 1912, pp. 529-562.
- J. CABRÉ AGUILÓ: *El arte rupestre en España*, CIPP, 1, Madrid, 1916.
- J. G. D. CLARK: *Neolithic bows from Somerset, England, and the Prehistory of Archery in North-western Europe*. Proceedings of the Prehistory Society, 29, 1963, 50-98.
- J. FORTEA PÉREZ: *La cueva de la Cocina, Ensayo de una cronología del Epipaleolítico (facies geométrica)*. Servicio de Investigación Prehistórica, Trabajos varios, 40, Valencia, 1977.
- *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología, 4, Salamanca, 1971.
- *Las pinturas rupestres de la cueva del Peligiego o de los Morceguillos (Jumilla, Murcia)*, Ampurias, 35-37, 1974-75.
- M. A. GARCÍA GUINEA y J. A. SAN MIGUEL RUIZ: *Poblado Ibérico de «El Macalón» (Albacete, Estratigrafías 2.ª campaña, ExcArqEsp. 25, Madrid, 1964.*
- E. HERNÁNDEZ PACHECO: *Las pinturas prehistóricas de las cuevas de la Araña (Valencia, Evolución del arte rupestre de España)*, CIPP, 34, Madrid, 1924.
- R. W. HUTCHINSON: *Prehistoric Crete*. London, 1972.
- F. JORDÁ CERDÁ: *Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino*, Zephyrus, 16, 1966, pp. 47-56.
- *Formas de vida económica en el arte levantino*, Zephyrus, 25, 1974, pp. 209-223.
- *Las puntas de flecha en el arte levantino*, XIII CongrNacArq 1975, pp. 219-226.
- F. JORDÁ CERDÁ y J. ALCÁZER GRAU: *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*, Servicio de Investigación Prehistórica, Trabajos varios, 15, Valencia, 1951.
- F. JORDÁ CERDÁ y J. M.ª BLÁZQUEZ: *Historia del Arte Hispánico, II.ª antigüedad, 1. Madrid, 1978.*
- M. KORFMANN: *Schleuder und Bogen in Südwestasien, Von den frühesten Belegen bis zum Beginn des historischen Stadtstaaten*, Antiquitas, Reihe 2, Bd. 13, Bonn, 1932.
- J. MELLAART: *Catal Hüyük. A neolithic town in Anatolia*, London, 1967.
- H. OBERMAIER y P. WERNERT: *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*, CIPP. 23, 1919.
- T. ORTEGO FRÍAS: *Nuevas estaciones de arte rupestre aragonés «El Mortero» y «Cerro Felío», en el término de Alacón (Teruel)*, ArchEspArq, 21, 1948, p. 3.
- L. PERICOT GARCÍA: *La cueva de la Cocina (Dos Aguas)*. Arch PrehLev, 2, 1946, pp. 39-71.
- J. PORCAR, H. OBERMAIER y H. BREUIL: *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*, Junta Superior del Tesoro Artístico, 130, Madrid, 1935.
- E. RIPOLL PERELLÓ: *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*. Barcelona, 1961.
- *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*, Barcelona, 1963.
- *Para una cronología relativa del arte levantino español, Prehistoric Art of Western Mediterranean and the Sahara*, Barcelona, 1965, pp. 167-175.
- J. G. ROZOY: *Les derniers chasseurs, L'Épipaléolithique en France et en Belgique. Essai de synthèse*. Charleville, 1978.
- A. RUST: *Die alt- und mittelsteinzeitlichen Funde von Stellmoor, Neumünster*, Archäologischen Institut der deutschen Reich, 1963.
- *Préhistoire du Nord-Ouest de l'Europe à la fin des temps glaciaires*, L'Anthrologie, 61, 1951, pp. 205-218.
- J. SÁNCHEZ CARRILERO: *Avance al estudio de las pinturas rupestres de Solana de las Covachas, Pedanía de Río-Moral (Nerpio, Albacete)*, Noticiario ArqHis, V, 1962, pp. 1-12.
- J. M.ª SOLER GARCÍA: *La casa de Lara, de Villena (Alicante)*. Poblado de llanura con cerámica cardial, Saitabi, 11, 1961, pp. 193-200.
- *El Arenal de la Virgen y el Neolítico cardial de la comarca villenense*, Villena, 15, 1963.
- *El tesoro de Villena*, ExcArqEsp. 35, Madrid, 1963.
- T. TOMSEN und A. JESSEN: *Une trouvaille de l'ancienne age de la pierre. La trouvaille de Braband*, Mémoires de la royal société des Antiquaires du Nord, Copenhague, 1904, pp. 162-232.
- S. VILASECA ANGUERA: *Las pinturas rupestres de la cueva del Polvorín (Puebla de Benifazá, provincia de Castellón)*. InfMemExcArq, 17, Madrid, 1947.
- R. VIÑAS y J. ROMEU: *Acerca de algunas pinturas rupestres de Las Bojadillas (Nerpio-Albacete)*, Spelcon 22m 1975-76, pp. 241-248.
- CH. ZÜCHNER: *Gedanken zur Levantekunst*. MM 18, 1977, pp. 9-17.