

FRANCISCO JORDÁ CERDÁ

Notas para una revisión de la cronología del Arte Rupestre-levantino

Temo, y con razón, que los lectores —si es que los tengo— se muestren alarmados ante el título de este escrito y piensen en la incapacidad de los prehistoriadores para encontrar una etapa cultural adecuada en la que encuadrar al tan traído y llevado, en estos últimos años, Arte Rupestre Levantino. Pero como desde hace algún tiempo me encuentro en radical disconformidad con la mayoría de mis colegas, nacionales y extranjeros, respecto a la etapa histórico-cultural que se viene asignando a esta extraordinaria manifestación artística de la Prehistoria peninsular¹, creo que ha llegado el momento de encuadrar mis ideas y opiniones en torno a los distintos problemas que este arte tiene planteados. Por adelantado digo que no creo haber hallado la solución por todos tan buscada y que al orientar mi exposición hacia nuevos derroteros me ha guiado el propósito de replantear desde puntos de vista algo más rigurosos la problemática de este arte y librar de prejuicios un camino por el que la investigación pueda progresar libre de todos los escolasticismos. A todo esto añadido que recibiré gustoso objeciones y críticas, que procuraré aprovechar en su justo valor, pues estoy abierto a toda rectificación, ya que como digo y enseño a mis alumnos “rectificar es de prehistoriadores”.

¹ Esta disconformidad ya la había expresado en el Congreso de Oviedo (1959) de un modo incidental, durante una sesión en la que se discutió este problema. Más tarde, en el *I Symposium on Prehistoric Art of the western Mediterranean and Sahara*, celebrado en Burg Wartenstein (Austria), en 1960, bajo los auspicios de la Wenner Gren Foundation for Anthropological Research, expuse también mis puntos de vista sobre el Arte levantino y su cronología tardía. Ahora reúno aquí una serie de notas y trato de sistematizar mis investigaciones de estos últimos años sobre tan interesante tema.

1. ARTE DE PUEBLOS CAZADORES

Las creaciones rupestres levantinas nos ofrecen una serie de elementos nuevos que no tienen parangón, ni paralelo, con las distintas manifestaciones artísticas prehistóricas de la Península. Nos hallamos ante una documentación de tipo realista que trata de reproducir con gran fidelidad el acontecer diario de unos pueblos que vivieron en el Levante peninsular y cuya unidad cultural se nos patentiza mediante estas representaciones.

Durante años se atribuyó este arte a los pueblos paleolíticos². No obstante, las discrepancias surgieron y fue Hernández-Pacheco³ quien primeramente intentó retraer al Mesolítico a esta fase artística³. A estas primeras discrepancias se unieron con posterioridad los escritos de Santa Olalla⁴ y los de Almagro⁵, pero lo que hizo replantear nuevamente el problema de la cronología del Arte Levantino fue la caída de la hipótesis de los pueblos capsioses, dominadores del Mediodía y Levante peninsulares⁶, ya que privó de una base material y cultural en que sostener las argumentaciones pro-paleolitistas. Desde entonces se han multiplicado los esfuerzos para situar en una etapa histórica definida a estos elementos rupestres levantinos⁷, pero ni las nuevas hipótesis han sido aceptadas por todos los investigadores, ni las nuevas posiciones culturales están libres de toda crítica. En todo ello ha influido esencialmente un mejor conocimiento de los problemas de nuestra Prehistoria, lo cual nos ha proporcionado un más riguroso sentido metodológico, al mismo tiempo que nos ha liberado de numerosos prejuicios de escuela.

Al repasar lo mucho que se ha escrito sobre el tema, he llegado a la conclusión de que las pictografías levantinas tal como se vienen estudiando hasta la fecha, con los restringidos criterios faunísticos, etnográficos y estilísticos, que los diversos autores señalan, lo mismo pueden pertenecer al Paleolítico superior, que no, ya que lo que esencialmente se echa de menos es una base material que nos permita sostener la afirmación de que este arte sea paleolítico, "mesolítico", o de una etapa posterior.

² Los mantenedores de esta posición fueron H. Breuil y H. Obermaier, los grandes maestros de la Prehistoria occidental. Las opiniones más recientes de Breuil sobre el problema en H. BREUIL et R. LANTIER, *Les hommes de la pierre ancienne*, Paris, 1955. Los puntos de vista del segundo en H. OBERMAIER: *Probleme der Paläolithischen Malerei Ostspaniens*, Quartär, I, 1938, p. 111-119.

³ E. HERNÁNDEZ-PACHECO: *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña* (Valencia). *Evolución del arte rupestre en España*. C. I. P. P. Mem. 34, Madrid, 1924.

⁴ J. MARTÍNEZ SANTA-OLALLA: *Neues über prähistorische Felsmalerei aus Frankreich, Spanien und Morokko*, I. P. E. K. 1941, p. 42; IDEM: *Esquema paleontológico de la Península Hispánica*, 2.^a ed., Madrid, 1946.

⁵ Las ideas y posición de Almagro respecto del Arte levantino están claramente presentadas en M. ALMAGRO: *El covacho con pinturas rupestres de Cogul* (Lérida). Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 1952.

⁶ R. VAUFREY: *L'âge de l'art rupestre naturaliste du Levant espagnol*. *L'Anthropologie*, t. LI, 1947, p. 141; M. - R. SAUTER: *Préhistoire de la Méditerranée*, Paris, 1948.

⁷ Esos esfuerzos se encuentran recogidos en *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, 1964; editado por L. PERICOT y E. RIPOLL PERELLÓ, en donde se recogen los trabajos del I Symposium mencionado en la nota 1.

Puesto que carecemos de una base material y estratigráfica, que un fallecido prehistoriador ingenuamente nos proponía buscar⁸, tenemos que contentarnos con un análisis minucioso y detallado de todos los elementos que nos ofrecen estas pinturas levantinas. Cacerías, ojeos, batallas, ejecuciones, recolecciones, danzas, etc., junto a una gran diversidad de figuras de animales, ya aislados, ya en manadas. Todo el afán de un pueblo retratado con un criterio realista, que llega a lo anecdótico. Fundamentalmente nos encontramos ante un arte de pueblos cazadores y recolectores, pero esto no quiere decir que *necesariamente* tenga que ser paleolítico o epipaleolítico, puesto que cazadores y recolectores los hubo en tiempos posteriores y los sigue habiendo. En algunas de sus representaciones se han querido ver escenas relacionadas con el mundo agrícola⁹, pero en todo caso si la interpretación es valedera, hemos de convenir en que es muy poca cosa para justificar que este arte representa el esfuerzo de unos pueblos agrícolas. Precisamente, la situación de las pictografías en los abrigos formados en los recios paredones, calizos o areniscos, de los barrancos levantinos, lejos de todo terreno apto para la labor agrícola, nos certifica en la idea de que nos encontramos con pueblos predominantemente cazadores y recolectores y aunque sea posible rastrear en ellos algún elemento, o atisbo de elemento, en relación con el mundo agrícola, hemos de suponer que fundamentalmente no eran ni labradores, ni ganaderos.

2. CLIMA Y FAUNA

Uno de los problemas que casi no ha preocupado a los estudiosos de estas pinturas ha sido el del clima que representan. Si se acepta la hipótesis de una edad paleolítica, necesariamente hay que suponer que fueron pintadas bajo condiciones glaciales. Los Montes Ibéricos, en los que se alojan buen número de yacimientos rupestres levantinos, "debieron de ser barreras inabordables", en frase de Vega del Sella¹⁰, a causa de los hielos y de las bajas temperaturas propios de los dos últimos máximos de la glaciación de Würm, a caballo de los cuales se desarrolla el Paleolítico superior. Es pues difícil aceptar que bajo unas condiciones climáticas tan duras viviesen y pintasen unas gentes que, por los testimonios gráficos que nos han legado, vemos que iban vestidos muy sucintamente y en algunos casos su desnudez era total. Necesariamente hay que suponer que las pictografías del Levante español fueron producidas bajo unas condiciones climáticas distintas de las würmenses. Es la misma fauna la que viene en apoyo de esta hipótesis.

A pesar de lo mucho que se ha dicho en contra, la fauna representada en los abrigos levantinos es una fauna actual. Ciervos, cabras, toros, jabalíes, unos pocos caballos y asnos, algún que otro mamífero y además aves y abejas. Junto a esta

⁸ A. BLANC: *Sur le problème de l'âge de l'art rupestre du Levant espagnol et les moyens à employer pour résoudre ce problème*, en *Prehistoric Art...* cit. nota 7.

⁹ F. JORDÁ CERDÁ y J. ALCACER GRAU: *Las pinturas rupestres de Dos Aguas* (Valencia). Servicio de Investigación Prehistórica. T. v. 15, Valencia, 1951.

¹⁰ CONDE DE LA VEGA DEL SELLA: *El Paleolítico de Cueva Morín (Santander) y notas para la climatología cuaternaria*. C. I. P. P. Mem. 29, Madrid, 1921, p. 160.

fauna se ha venido sosteniendo la presencia de otros animales propios de un clima mucho más frío y glacial.

Se citan unas representaciones de renos en Minateda¹¹. Realmente es difícil admitir su presencia a tal latitud peninsular, junto a una fauna como la que hemos citado. Los hallazgos referentes a restos de reno o *Rangifer tarandus* se sitúan en la región norte de nuestra península, y sólo en yacimientos del Paleolítico superior sin que pasen de la cordillera cantabro-pirenaica¹². Al sur de ésta no se citan hallazgos. Los pocos restos encontrados en Cantabria y Cataluña nos demuestran que tampoco fue muy intensa su penetración en estas regiones.

Otro animal que se cita como representado en Minateda es el rinoceronte. Hasta ahora los ejemplos de *Rhinoceros merckii* hallados en la Península pertenecen al Musteriense y se localizan en la región cantábrica y en Levante¹³, aunque todavía podemos citar un resto de dicho animal en Asturias, dentro de la etapa Auriñacense¹⁴. Fuera de este hallazgo no sabemos de otro que pueda referirse al Paleolítico superior, ni a tiempos posteriores. En cuanto a *Rhinoceros tichorhinus* se cita su presencia en Santander y Cataluña¹⁵ y además poseemos una representación suya en la cueva de Los Casares¹⁶, posiblemente atribuible a la época solutrense. Esta especie es indicadora de un clima muy frío, de carácter glacial, no muy apto para pintar al aire libre. Por ello me inclino a suponer que los pretendidos rinocerontes de Minateda son simples jabalíes, animales más en consonancia con el resto de la fauna allí representada.

Si de estas dos especies podemos señalar restos en el norte peninsular, de los supuestos alces o antílopes no poseemos referencia de ninguna clase. Su presencia, por tanto, en Minateda y Alpera resulta aún más problemática que los rinocerontes y renos.

Según Zeuner¹⁷ el alce vivió en Europa durante el Paleolítico, especialmente durante el Musteriense, y fue un animal poco cazado, debido a que vivía en zonas pantanosas con bosque, en donde se encontraba relativamente seguro, ya que el hombre no habitaba, ni cazaba en tales zonas. Por lo que a la Península se refiere no se ha señalado hasta la fecha la presencia de alce en yacimientos paleontológico alguno. Para el *Antilope saiga* sucede algo por el estilo. No existe yacimiento alguno en que se cite su presencia¹⁸.

¹¹ H. BREUIL: *Les peintures rupestres de la Península Ibérique. Les roches peintes de Minateda*, L'Anthropologie, t. XXX, 1920, p. 29, fig. 30.

¹² H. OBERMAIER: *El hombre fósil*, 2.^a ed. Madrid, 1925, p. 165.

¹³ H. OBERMAIER: o. c. 1925, p. 165. Nos limitamos a hacer referencia de los rinocerontes de Merck desde el Musteriense en adelante, pues en épocas más antiguas es bien sabido que también existieron pero no nos interesa su referencia aquí.

¹⁴ CONDE DE LA VEGA DEL SELLA: o. c., p. 156, en donde confirma la existencia de rinoceronte de Merck en la cueva de Arnero (Posada, Llanes, Asturias).

¹⁵ H. OBERMAIER: o. c., 1925, p. 165.

¹⁶ J. CABRÉ AGUILÓ: *La cueva de los Casares y de la Hoz*, Archivo Español de Arte y Arqueología, 1934.

¹⁷ F. E. ZEUNER: *A history of domesticated animals*, Londres, 1963, p. 427.

¹⁸ Se citaron restos de *Antilope saiga* en la Cueva de la Blanca (Burgos), pero en H. OBERMAIER, o. c., 1925, p. 192 hay una rectificación negativa de tal atribución, que hasta el momento sería la única en la Península.

Las posibles representaciones de bisontes o de león, que se pretenden encontrar en el arte levantino, no creo que tengan una excesiva repercusión climática.

En cambio, los autores que han hecho tanto hincapié en la existencia de elementos de fauna fría en el arte levantino, no han querido tener para nada en cuenta otras representaciones que señalan necesariamente la presencia de animales propios de un clima templado, tales como las abejas. Hernández-Pacheco, su descubridor, al describirnos la escena de la recolección de miel de la cueva de la Araña¹⁹, dice: "La abundancia de las abejas es característica de los climas cálidos y templados mediterráneos", el mismo clima que permitía crecer el esparto con que se fabricaron las largas cuerdas con que los recolectores levantinos alcanzaban los panales.

Alejada, pues, la posibilidad de que existiese una fauna pleistocena de tipo frío en los frisos levantinos en relación con la de los yacimientos del Paleolítico Superior, nos queda por examinar la fauna encontrada en la cueva del Parpalló²⁰, único yacimiento levantino del cual poseemos un estudio de los restos faunísticos. Si se comparan la lista de especies encontradas en el Parpalló con la de la fauna de los abrigo levantinos podremos fácilmente observar que poco más o menos coinciden. Existe, sin embargo, un importante hecho que quiero poner de relieve. Los restos de caballo (*Equus caballus*) se señalan como "abundantes en todos los niveles". Entre los animales representados en las pictografías los caballos son más bien escasos y no se encuentran en todos los abrigo. Quizás los caballos más seguros sean el que pertenece al jinete del "Cingle de la Gasulla"²¹ y el llevado por la rienda, de Boniches²². Hay algunas otras representaciones bastante claras, pero en general su identificación se presta a discusión, pues muchos no sabemos a ciencia cierta si representan el *Equus caballus* o el *Equus asinus* bien como *E. a. cazurroi*, bien como *E. a. hydruntinus*. Téngase en cuenta que tanto asnos, como caballos parecen representados en los abrigo levantinos.

Esta escasa densidad de representación de caballos en el arte levantino se halla contrapuntada con la serie de caballos que nos ofrecen las placas de piedra pintadas y grabadas del Parpalló²³. Existen unas 51 representaciones de caballo entre 360 figuras de animales determinables, es decir, el 14,1 % de los animales representados. El número de los caballos pintados en el arte levantino no pasa de las dos docenas, mientras que hay centenares de ciervos y cabras²⁴.

¹⁹ E. HERNÁNDEZ-PACHECO: *o. c.*, p. 93 y añade en la p. 148: "el estado de la vida vegetal y animal en las montañas levantinas de España en los tiempos en que se pintó (la escena de la recolección de miel) era próximamente el mismo que en la actualidad". El añadido del paréntesis es mío, ya que el párrafo hace referencia a dicha escena.

²⁰ L. PERICOT: *La cueva del Parpalló (Gandía)*. Madrid, 1942.

²¹ E. RIPOLL PERELLÓ: *Representación de un jinete en las pinturas rupestres del "Cingle de la Gasulla" (Castellón)*. *Zephyrus*, XIII, p. 92.

²² E. HERNÁNDEZ-PACHECO: *Prehistoria del Solar Hispano*. Madrid, 1959. p. 434, fig. 366. Corrientemente hemos visto citada esta figura como perteneciente a Villar de Humo, cuando taxativamente consta que pertenece a la Rambla del Anear, cerca de Boniches (Cuenca).

²³ L. PERICOT: *o. c.*, p. 135.

²⁴ No hemos hecho el recuento estadístico de cada una de las especies representadas, pero a primera vista y en los principales yacimientos, se observa que el caballo es un animal muy minoritario.

Si en un yacimiento cercano a la costa, como el Parpalló, cuyas características superopaleolíticas nadie es capaz de poner en duda, la presencia del caballo es evidente, tanto en restos óseos, como en representaciones artísticas, ¿por qué si el arte levantino es paleolítico, como se pretende, no lo representó tan abundantemente como se hizo en el Parpalló?

La contestación a esta pregunta, en parte, se halla implícita en el comentario climático que hemos hecho anteriormente. La fauna de las pinturas levantinas responde a un clima postglacial, distinto del que reinaba en todo el Levante a fines del Würm, es decir a un clima cálido.

Existe el problema de la desaparición progresiva del caballo en la Península a raíz de la gran variación climática postwürmense. Este problema parece en relación con el desecamiento que sufre todo el "hinterland" mediterráneo a partir de finales del Würm. El tipo de caballo representado en la región cantábrica es el caballo de montaña, de cuello corto y patas con pezuñas pequeñas. Es el tipo más generalizado en la Península, como también se observa en las representaciones del Parpalló, aunque también debía de haber caballos más corpulentos²⁵. Es posible que la desecación progresiva del Levante produjese o bien la extinción del caballo cuaternario, o bien su emigración a tierras con una mayor humedad (valle del Guadalquivir, zonas norteñas). Pero esto es sólo una simple opinión sobre un hecho acerca del cual poseemos una información muy deficiente.

En relación, pues, con el arte levantino llegamos a la conclusión de que la fauna y clima que éste representa no parecen ser muy propicios a dejarse integrar dentro del Paleolítico superior.

3. EL PROBLEMA DEL MESOLÍTICO

Nuestra Prehistoria está inspirada, como tantas otras cosas, en modelos extranjeros. De ahí, que nuestros investigadores hayan tratado en todo momento de demostrarnos la existencia de una etapa mesolítica en la prehistoria peninsular²⁶.

²⁵ B. MADARIAGA DE LA CAMPA: *Estudio zootécnico de las pinturas rupestres en la región cantábrica*. Zephyrus, XIV, p. 30-45. El autor piensa que "existieron dos razas de caballos en el norte de España. Uno, adaptado al monte, de pequeña corpulencia, y el otro, que tendría su *habitat* en los valles, es de origen francés. Al no adaptarse este último a los terrenos del norte de la Península terminó por desaparecer". En el Levante y Mediodía peninsulares observamos también la presencia durante el Paleolítico superior de caballos de cuello corto, peso son muy raras las representaciones de caballos de cuello largo, quizás porque las condiciones de estos territorios no fuesen aptas para su desarrollo. Sin embargo, algunos de los caballos de las representaciones rupestres levantinas parece representar el tipo de cuello largo, lo cual nos podría llevar a pensar en que era un producto importado. Pero éste es uno de tantos problemas que tenemos por investigar.

²⁶ Ya H. OBERMAIER: o. c., 1925, p. 361, decía que "se ha intentado agrupar las... etapas que propiamente hablando son *postpaleolíticas* y *preneolíticas* bajo el nombre genérico de Mesolítico". Mas tal denominación, en nuestro sentir, no está justificada", ya que en modo alguno estas etapas representan "la evolución natural y la transformación progresiva del Paleolítico para pasar al Neolítico". El mismo criterio siguen L. PERICOT: *Historia de España*, t. I Barcelona, 1934 y más tarde M. ALMAGRO: *El Paleolítico español*, en "Historia de España" de R. M. Pidal, Madrid 1947, aunque este autor introduce la terminología equí-

Esta existencia a mí no me parece tan evidente y creo que es preferible emplear el término de Epipaleolítico para todas aquellas etapas finales, en las que se observa la declinación de los elementos superpaleolíticos y la introducción, no en todas partes, de aspectos propios de las culturas agrícola-ganaderas. Como desde Hernández-Pacheco se insiste por algunos investigadores en considerar como mesolíticas a las pictografías levantinas, voy a intentar exponer brevemente el estado de la cuestión de lo llamado "mesolítico".

Desde hace unos treinta años el término mesolítico se viene aplicando de un modo difuso a una serie de yacimientos que, en relación con el Capsiense, no encajaban adecuadamente dentro del cuadro de la Prehistoria peninsular, hecho, como hemos dicho, más pensando en lo extranjero que en lo peninsular. Con el descubrimiento de la cueva de La Cocina²⁷, que ofreció una interesante sucesión estratigráfica dentro del marco de las industrias microlíticas, se observó que los puntos de vista teóricos no se adaptaban muy bien a la realidad de los hechos. Esto se ve perfectamente al analizar un trabajo de Almagro²⁸, publicado antes de que lo fueran los materiales de La Cocina, en el cual se recopilaban todos los elementos epipaleolíticos y "mesolíticos" conocidos hasta la fecha, sin una estratigrafía cierta e indiscutible, considerados exclusivamente desde un punto de vista tipológico. Sin embargo, la publicación de La Cocina y más tarde de la cueva del Filador nos hizo ver que el problema estaba sin una solución aceptable y en consecuencia intentamos, de acuerdo con los nuevos hallazgos, establecer una base de discusión desde la cual profundizar en nuestra investigación. En un trabajo publicado hace años²⁹ expuse una hipótesis de trabajo acerca de cómo podía haber penetrado el Gravetense en el territorio levantino mediterráneo y las líneas generales de su expansión. Años después y en relación con el llamado Epigravetense³⁰ realicé una pequeña investigación con el fin de confirmar la edad azilense del Nivel II de la Cueva de La Cocina, cosa que ya había sido puesta de relieve por Pericot y que yo extendía a elementos de tipo artístico. De estos trabajos se desprende que a fines del Paleolítico superior, es decir, durante el Epipaleolítico, las culturas de tipo microlítico y geometrizable se extendieron por toda la Pe-

voca en un artículo, M. ALMAGRO: *Los problemas del Epipaleolítico y Mesolítico en España*, Ampurias VI, 1944, y sigue utilizando la misma terminología confusa en publicaciones posteriores. J. MARTÍNEZ SANTA-OLALLA: *Esquema paleontológico de la Península hispánica*, 2.^a ed. Madrid, 1946, emplea el término "Neolítico antiguo (o Mesolítico)", mientras que J. MALUQUER DE MOTES: *La Humanidad Prehistórica*, Barcelona, 1958, nos habla claramente de "Mesolítico español".

Por mi parte, sigo pensando que el término "mesolítico" es confuso, equívoco y nada metodológico y no conviene "a ninguno de los aspectos culturales que pretende encuadrar" (*Zephyrus*, VIII-2, 1957). Claro que si se pretende continuar metiendo a nuestra prehistoria dentro del pie forzado de la nordeuropea, solamente conseguiremos obtener una idea deformada de los problemas prehistóricos de nuestra península.

²⁷ L. PERICOT: *La cueva de la Cocina (Dos Aguas)*. Archivo de Prehistoria Levantina, II, 1946.

²⁸ M. ALMAGRO: *Los problemas del Epipaleolítico...*, ya citado.

²⁹ F. JORDÁ CERDÁ: *Gravetense y Epigravetense de la España mediterránea*, Caesar Augusta IV, 1954.

³⁰ F. JORDÁ CERDÁ: *Anotaciones a los problemas del Epigravetense español*, Speleon, VI, 1955.

nínsula. En la base de este movimiento cultural se encontraban las fases finales del Epigravetense levantino y elementos del Magdalenense final, y dentro de este movimiento suponíamos que el microlitismo se pudo originar en nuestra península, ya que el Nivel III de La Cocina, paralelo del Magdalenense V y VI, contenía como elementos básicos, trapecios, triángulos y hojas con muesca, junto a hojitas de borde rebajado y microrraspadores propios del Epigravetense III o final. Además, en la cueva de La Cocina parece no haber existido ningún *hiatus* estratigráfico-cultural y el Nivel I representa la continuación de una cultura microlítica y geométrica (derivada del Nivel II), en la que se introducen elementos propios de pueblos agrícolas y ganaderos (cerámica, principalmente). De donde resulta que entre la etapa Epigravetense III = Magdalenense V-VI, niveles con que termina nuestro Paleolítico superior y los comienzos de la introducción de los nuevos elementos agrícola-ganaderos, sólo existe una etapa, el Nivel II de La Cocina, paralela al Azilense, que siguiendo las normas en uso tendría que integrarse dentro del "mesolítico". Realmente, una simple y corta etapa para todo un período cultural me parece excesivo.

Si a ello añadimos que en la cueva de les Mallaetes³¹, cuyos materiales nos han servido de base para establecer la secuencia Epigravetense, hemos observado que esta misma cultura se continuaba empobrecida en los niveles superiores de la cueva, a los que ya se unen elementos de las culturas agrícola-ganaderas, tendremos que pensar en que en la región sur de Valencia se pasa de fines del Paleolítico superior a las culturas agrícolas ganaderas sin que exista un nivel de transición, como en La Cocina, por lo que nos encontramos con que no existe lo que se ha denominado "mesolítico"³² y si existió fue tan efímero que no es posible periodizarlo y considerarlo como una de las grandes divisiones de nuestra Prehistoria.

Así, pues, el llamado "mesolítico" es un término de uso harto problemático dentro de nuestra Prehistoria. A todos estos fenómenos culturales de fines del Paleolítico superior, preferimos englobarlos dentro del Epipaleolítico y por el momento sólo tenemos un solo nivel cultural, Azilense = Cocina II, en las regiones cantábrica y levantina, con verdadero carácter epipaleolítico. A esta etapa imperfectamente conocida, sobre la cual poseemos una información muy escasa, se pretende adjudicar el arte levantino. Pensemos, además, que las culturas epipaleolíticas equivalentes a las azilenses y a las de Cocina II, se dan también en Portugal³³. ¿Por qué en este territorio peninsular no existe arte rupestre de tipo levantino?

Contra la posibilidad de filiar tal arte en esos tiempos "mesolíticos" podemos esgrimir todavía un argumento más. Se trata de que en el Nivel II de La Cocina

³¹ L. PERICOT y F. JORDÁ CERDA: *La cueva de les Mallaetes (Barig, Valencia)*, en curso de publicación en "Trabajos varios" del S. I. P.

³² L. PERICOT: *o. c.*, 1946; D. FLETCHER VALLS: *Problèmes et Progrès du Paléolithique et du Mésolithique de la Région de Valencia (Espagne)*; *Quartär*, 7/8, 1950, en donde se propone la creación de un "Mesolítico valenciano" con dos fases, que a nuestro entender no soluciona ningún problema cultural y que en realidad no existe.

³³ No podemos entrar aquí en la enumeración de los "concheros" epipaleolíticos portugueses, como Cabeço de Amoreira, Moita do Sebastiao, etc., tan interesantes y recientemente bien estudiados por el Abbé J. Roche.

se encontraron unas interesantes manifestaciones artísticas³⁴, unas piedras aplanadas que ofrecen series de líneas grabadas dispuestas en haces (fig. 1), que he com-

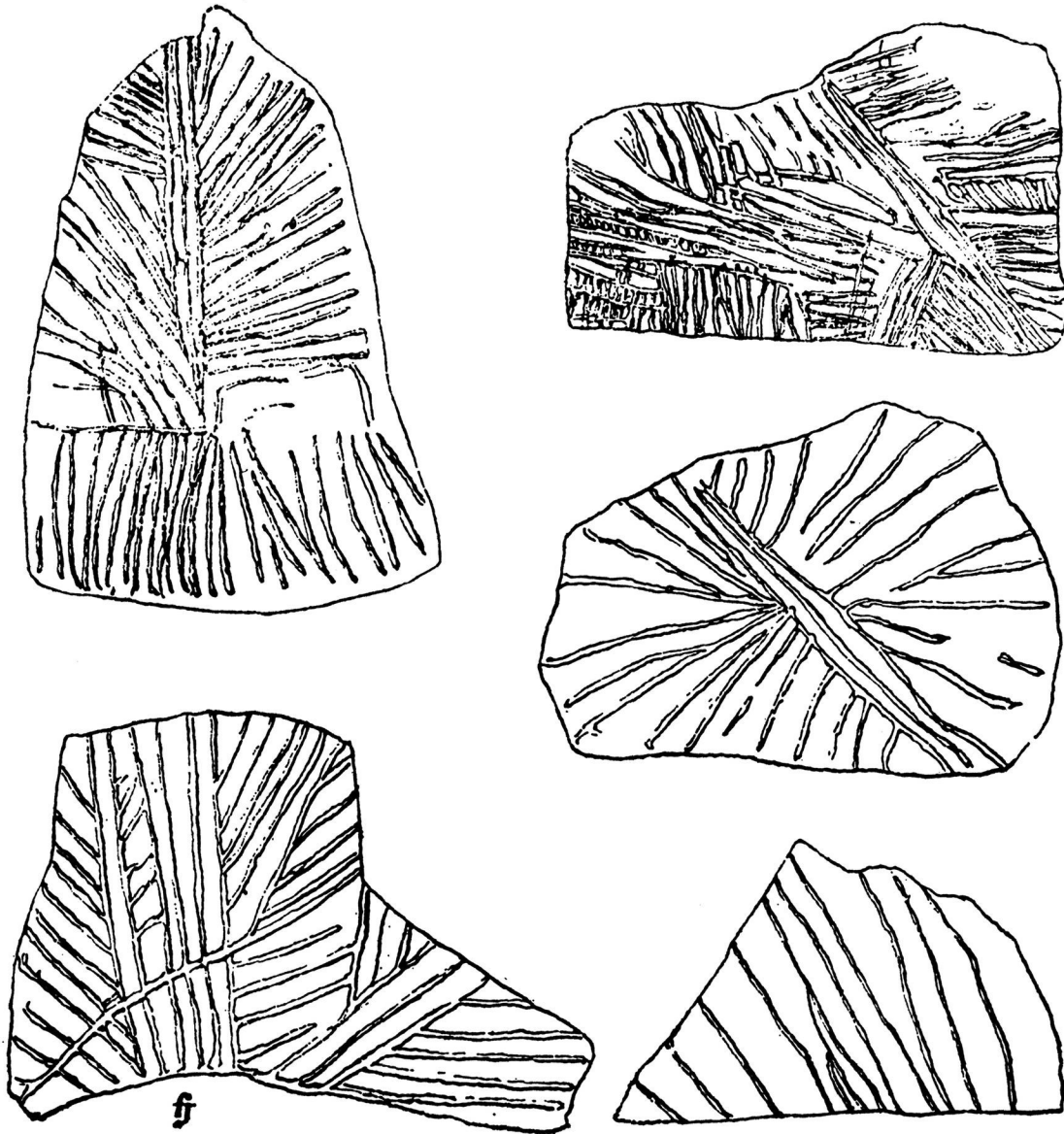


FIG. 1. *Plaquetas de piedra con decoración rayada de tipo abstracto propia del Epipaleolítico. (De la Cueva de la Cocina, Nibel II.)*

parado con manifestaciones análogas del Azilense francés y de fines del Magdalense VI y junto a ellas guijarros pintados de rojo³⁵, tipos artísticos que no tienen nada que ver con el Arte levantino, ya que son manifestaciones de tipo abstracto, derivadas de los ideomorfos francocantábricos.

³⁴ L. PERICOT: *o. c.*, 1946.

³⁵ F. JORDÁ CERDÁ: *o. c.* 1955.

De admitir la existencia de un arte levantino "mesolítico" tendríamos que suponerlo en convivencia con el de tipo Azilense = Cocina II. Son dos orientaciones artísticas excesivamente opuestas para que existan al mismo tiempo sin que se influyan mutuamente.

Todo ello nos hace llegar a la conclusión de que es imposible sostener la existencia de un arte levantino "mesolítico" en Levante. La existencia de un arte abstracto ideomórfico, derivado del cantábrico, es bastante prueba, a mi entender, para desechar esa hipótesis tan cara a muchos de nuestros estudiosos.

4. LAS POSIBILIDADES NEOLÍTICAS

Todos los investigadores del arte levantino parecen coincidir —y hay que destacar de modo prominente esta rara unanimidad— en que tuvo sus puntos de contacto con las culturas neolíticas, limitando los mismos a las etapas finales de estas pictografías. Obsérvese el cuadro que reproducimos (fig. 2) en el que se expresa de un modo bastante claro la posición cronológica de el arte levantino según los investigadores.

	BREUIL	PERICOT	ALMAGRO	RIPOLL	JORDA
AURIGNACIAN					
GRAVETTIAN					
SOLUTRIAN		?			
EPIGRAVET. IN EAST SPAIN					
MAGDALENIAN	MINATEDA 8-9		?	?	
MESOLITHIC	PARTIALLY				
NEOLITHIC					
BRONZE AGE					BR. I
IRON AGE					

FIG. 2. Cuadro que señala las distintas posiciones cronológicas de los autores respecto al arte levantino.

Cuadrículado: arte levantino
rayado oblicuo: arte esquemático

No creo pertinente reproducir aquí los distintos argumentos de los diversos autores para fundamentar su posición. Creo en cambio más necesario replantear algunos aspectos de nuestro mundo neolítico.

En primer lugar, poner de relieve la fecha que el Carbono-14 ha dado para uno de nuestros más importantes yacimientos del Neolítico antiguo. La Coveta

del'Or (Beniarrés, Alicante) ha proporcionado una importante muestra carbonosa que analizada ha dado la fecha de 4.670 ± 160 a. C., para un nivel, el 7.º, con cerámica cardial e incisa³⁶. Esto nos remonta al V milenio, como ya había supuesto Pericot³⁷ y nos aleja de la fecha que "prudentemente, hacia el 2.500 a. de J. C." preconiza Almagro³⁸. Hasta la fecha de Los Millares, 2.340 ± 85 a. C., supone unos 2.300 años para el desarrollo de nuestro Neolítico, con sus dos fases: Neolítico antiguo, con cerámica cardial, y Neolítico reciente, con cerámicas lisas y sin decorar. Junto a la cerámica cardial nuestro Neolítico antiguo posee ya el cultivo del trigo y de la cebada³⁹. Nos encontramos pues con que un mundo netamente agrícola se perfila sobre nuestras costas levantinas al filo del V milenio. Parece que hay que buscar sus orígenes en el Próximo Oriente, en una zona donde aparecen también cerámicas cardiales (Mersin, Ugarit, Byblos) y el camino seguido debió de ser a través del Asia Menor y del Egeo, como luego veremos.

Pero si examinamos el resto de materiales o de ajuares que nos ofrecen estos pueblos del Neolítico antiguo, y aún del reciente, nos encontramos con la sorpresa de que siguen todavía en uso las hojitas de borde rebajado, los trapecios, los triángulos, las medias lunas, es decir, un material de origen epipaleolítico, derivado de ese complejo Azilense-Cocina II que anteriormente hemos señalado. Tal instrumental nos revela que durante el V milenio, y posiblemente durante el IV, los pueblos levantinos sin dejar de ser cazadores habían adaptado algunos de los inventos propios de la gran revolución neolítica. Creo que nos encontramos ante un proceso claro de aculturación.

Esta sencilla exposición nos permite llegar a una conclusión, quizás un poco precipitada, pero que se abre camino por sí sola. La de que nuestros pueblos neolíticos, cazadores y agricultores, pudieron ser los iniciadores del arte rupestre levantino. Lo cual puede considerarse aceptable, ya que casi todos los especialistas se inclinan a aceptar puntos de contacto entre estas pinturas y las gentes neolíticas. La única diferencia que presupone mi hipótesis es que mientras ellos consi-

³⁶ H. SCHUBART y V. PASCUAL: *Datación por el Carbono 14 de los estratos con cerámica cardial de la Coveta del'Or*, Archivo de Prehistoria Levantina, XI, 1966, p. 45-51; existe también versión alemana de este trabajo en "Madrider Mitteilungen", 6, 1965.

³⁷ En el prólogo al trabajo de F. JORDÁ CERDÁ y J. ALCACER GRAU, *La Covacha de Llatas (Andilla)*, T. V. del S. I. P., n.º 11, 1949, el Prof. Pericot suponía la existencia de "cerámica no cardial" dentro del V milenio y teniendo en cuenta lo que acerca de la misma se conocía entonces, su opinión era correcta. Hoy podemos referirnos a las cerámicas cardiales como anteriores a las no decoradas. Ello no empuja la intuición de nuestro maestro de suponer una fase muy antigua, en el V milenio, para los comienzos de nuestro Neolítico.

³⁸ M. ALMAGRO: *Manual de Historia Universal. I, Prehistoria*, Madrid, 1960, p. 620, dice: "Así, la cerámica impresa en Italia y su variedad occidental la cerámica cardial habrá que colocarlas en sus orígenes antes de esta fecha (2.000 a. C. del Danubiano II de Childe), o sea, prudentemente, hacia el 2.500 a. d. J. C." la frase subrayada dentro del paréntesis ha sido añadida para explicar la fecha propuesta. Hay que tener en cuenta que la cerámica cardial no es una variedad de la cerámica impresa italiana. Tiene sus antecedentes perfectamente claros y su presencia en Italia es más bien esporádica.

También Escalón de Fonton propugna una mayor antigüedad para la cerámica cardial del mediodía mediterráneo francés, queriéndola llevar al VI milenio.

³⁹ M. HOPF: "*Triticum monococcum*" L y "*Triticum dicoccum*" Schübl, en el *Neolítico antiguo español*, Archivo de Prehistoria Levantina, XI, 1966, p. 53-73; existe versión alemana de este artículo en "Madrider Mitteilungen" 6, 1965.

deran al mundo neolítico como el capítulo final del Arte levantino, yo considero que es el principio.

A este respecto aduzco como muy importantes los argumentos de M. Hopf⁴⁰ respecto al camino de llegada a la Península del trigo y de la cebada "desde el Asia Menor y el Egeo", camino que se puede paralelizar con el de la cerámica cardial desde Cilicia y Siria nordoccidental⁴¹. Camino que pasa por Chatal-Huyuk, importante poblado neolítico, en donde se han encontrado numerosas pinturas sobre muros o paredes hechas con tintas planas y en color rojo, principalmente, con una técnica muy semejante a la de nuestro Levante, y que representan cacerías, danzas sagradas y escenas de culto⁴², que presentan grandes semejanzas con las del arte levantino. Todas estas pinturas minorasiáticas se fechan en el VI milenio y se prolongan quizás hasta el V. Si de Asia Menor nos llegó el complejo de trigos y cebadas, propio sólo de estos territorios, a las zonas costeras del Levante español y junto con ellas formas cerámicas con una decoración muy especializada, como es la cardial, ¿por qué no pudieron llegar también los primeros elementos de un arte que, como el levantino, es realista, es narrativo, representa a sus figuras en siluetas a tinta plana y nos pinta además escenas de la vida diaria?

Todo ello puede permitirme el establecer una hipótesis de trabajo en torno a un origen neolítico del arte levantino. Pero no creo que con ello hayamos terminado con el problema. Hace falta una mayor base para que la hipótesis pueda llegar a tener una cierta validez, o por lo menos, para que pueda ser tenida en cuenta.

5. LAS REPRESENTACIONES DE LA FIGURA HUMANA

En un trabajo reciente señalaba⁴³ el valor de la figura humana en las representaciones levantinas, debido a que este arte, contrariamente al francocantábrico, era esencialmente antropocéntrico y el hombre había pasado a ser el centro de interés artístico.

El hombre, que en el arte francocantábrico había sido objeto de una profunda abstracción caricaturesca y cuyas representaciones se encontraban siempre entre la semi-realidad y la semi-imaginación, se nos presenta en el arte levantino como pieza fundamental de una nueva tendencia artística, con una nueva estética, en la que se valoran aspectos inéditos en el arte francocantábrico. La temática se hace ahora en función del hombre y es la vida humana la que se nos representa con carácter de epopeya y con todo el sentido narrativo propio de un cantar de gesta. Los nuevos temas (cacerías, luchas, recolección, etc.) se nos ofrecen con una cierta intencionalidad dramática, buscada y bebida en la vida misma. El arte levantino, podríamos decir, es el hombre y su circunstancia.

Entre estas circunstancias queremos destacar una, que se opone radicalmente

⁴⁰ M. HOPF: o. c., p. 71 y s.

⁴¹ M. PELLICER: *La cerámica impresa del Neolítico inicial*, Zephyrus, XV, 1964.

⁴² J. MELLAART: *The beginnings of mural paintings*, Archaeology, 15 1962, p. 1-12.

⁴³ F. JORDÁ CERDÁ: *Notas sobre Arte rupestre del Levante español*, Caesaraugusta, 21-22, 1964, p. 7-13.

a lo francocantábrico. Se trata de que en el arte del Levante español no encontramos representaciones eróticas y cuando se encuentran éstas pertenecen a un momento final y ya en convivencia con otras tendencias artísticas. El llamado "fauno" de Cogul es una figura repintada y la frecuencia de "órganos viriles" en las figuras masculinas no son otra cosa que representaciones de estuches fálicos. Nada existe que nos haga suponer la existencia de elementos sexuales en relación con ritos de la fecundidad. Por el contrario, en el arte francocantábrico el sexo domina y así vemos aparecer "venus" de formas opulentas, vulvas, falos, antropomorfos itifálicos, algunos de ellos rayanos en lo bestial (Candamo), animales apareados, etc., todo ello expresado bien de forma real, bien mediante los ideomorfos. Ello nos invita a pensar que estamos ante dos artes distintos que pertenecen a dos mundos también muy distintos.

Además, el artista levantino en su afán de representar la realidad que le rodeaba fue el primero que se planteó una serie de problemas que sólo vemos esbozados después de los tiempos neolíticos, ya dentro de las Edades del Metal. Se trata de la perspectiva. Ha sido Porcar⁴⁴, un pintor, quien ha puesto de relieve el procedimiento utilizado. El artista levantino, para dar la sensación de profundidad o lejanía en sus composiciones, utilizó el recurso de disponer a los distintos elementos que integran la composición según una línea oblicua. Esta línea oblicua imaginaria se ve interceptada a veces por otra transversal, sobre la que se disponen y ordenan otras figuras, todo ello con el propósito de suscitar en el espectador la sensación de ocupar los diversos objetos integrantes de la composición distintos planos. Es un procedimiento del cual podemos señalar algún ejemplo en el mundo minoico, tales como las representaciones procesionales, en las que es posible encontrar algo de esta "perspectiva de las oblicuas", que sin embargo se encuentra más desarrollada en el arte levantino.

6. LAS REPRESENTACIONES DE BÓVIDOS

En las pinturas levantinas son relativamente frecuentes las representaciones de bóvidos de gran tamaño. Por lo general son figuras de buena factura, trazadas con limpieza y con gran naturalismo, aun dentro de la tendencia a simplificar detalles, corriente entre los artistas levantinos. Estas figuras de bóvidos son consideradas generalmente como las más antiguas, opinión de la que disintimos. Los bóvidos suelen representarse generalmente en manadas o agrupados y en algunos casos aislados. Pocas veces forman parte íntegra de una escena, como el toro herido persiguiendo a un cazador de Cueva Remigia, en donde se observa la tensión

⁴⁴ J. B. PORCAR: *El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo*, Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, t. XX, 1, 1944, p. 7; con anterioridad ya J. CABRÉ AGUILÓ: *El Arte rupestre en España*, Madrid 1915, p. 168, al referirse a la composición central de los cazadores corriendo del Charco del Agua Amarga, dice que "tales detalles nos demuestran que el artista... tenía nociones de las leyes de perspectiva y del arte de componer".

dramática a que hemos aludido anteriormente⁴⁵. En Alpera y Cantos de la Visera⁴⁶ ofrecen un gran interés las figuras de grandes toros aislados, por encontrarse superpuestos a otras figuras. Su edad reciente viene confirmada en la cueva de la Vieja (Alpera) en donde se observa un curioso caso de transformación de un animal en otro (fig. 3). En la parte baja del conjunto pictórico hay representados



FIG. 3. Cueva de la Vieja, Alpera. Grupo de toros convertidos en ciervos y posible "divinidad" con los pies sobre los animales, de ascendencia minorasiática.

cuatro toros, las de mayor tamaño del abrigo. El toro de la izquierda está figurado andando hacia la derecha y los otros tres, hacia la izquierda, como al encuentro del primero. Son figuras de buen arte y gran naturalismo, lo cual no quiere decir mayor antigüedad. Lo que nos importa ahora destacar es que estos tres últimos toros, que lucían una magnífica cornamenta en forma de lira y en perspectiva torcida, han sido transformados en ciervos mediante el añadido a sus astas del ramameado típico de la cuerna cervídea. Mi interpretación es que nos encontramos ante dos momentos distintos, uno, más antiguo, que representa el momento de la introducción del toro, quizás en relación con el culto a este animal tan corriente entre los pueblos agrícola-ganaderos mediterráneos; la segunda fase, demostraría un predominio de los pueblos cazadores al convertir los toros en ciervos. La cronología del abrigo, establecida por Cabré⁴⁷ y basada en las superposiciones, contiene cinco fases; las dos primeras, más antiguas y naturalistas, la 3.^a, naturalista con movimiento, la 4.^a con la transformación de toros en ciervos y la 5.^a esquemática. Algo muy semejante ocurre en el segundo abrigo de Cantos de la Visera⁴⁸, en donde un toro (fig. 4), que se sobrepone a figuras de ciervo pequeñas, fue convertido en ciervo; existen además en este abrigo unas aves posibles zancudas, pero

⁴⁵ J. PORCAR, H. OBERMAIER y H. BREUIL: *Excavacions en la Cueva Remigia (Castellón)*. Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Mem, Madrid 1935.

⁴⁶ J. CABRÉ AGUILÓ: *El Arte rupestre en España*, Madrid 1915, p. 187 y lám. XXII, p. 213 y lám. XXVIII.

⁴⁷ J. CABRÉ AGUILÓ: *o. c.*, 1915, lám. XXIII.

⁴⁸ J. CABRÉ AGUILÓ: *o. c.*, 1915, lám. XXVIII.

que recuerdan por su tipología a las aves de Chatal Huyuk⁴⁹. Vemos pues que los animales grandes no son tan antiguos como se supone⁵⁰ y que con anterioridad a ellos existen fases con animales naturalistas. Pienso que en esto de considerar a las figuras grandes de bóvidos o cérvidos como más antiguas existe un cierto "parti pris", pues precisamente se atribuyen a una fase antigua para poder enlazarlas con la francocantábricas.

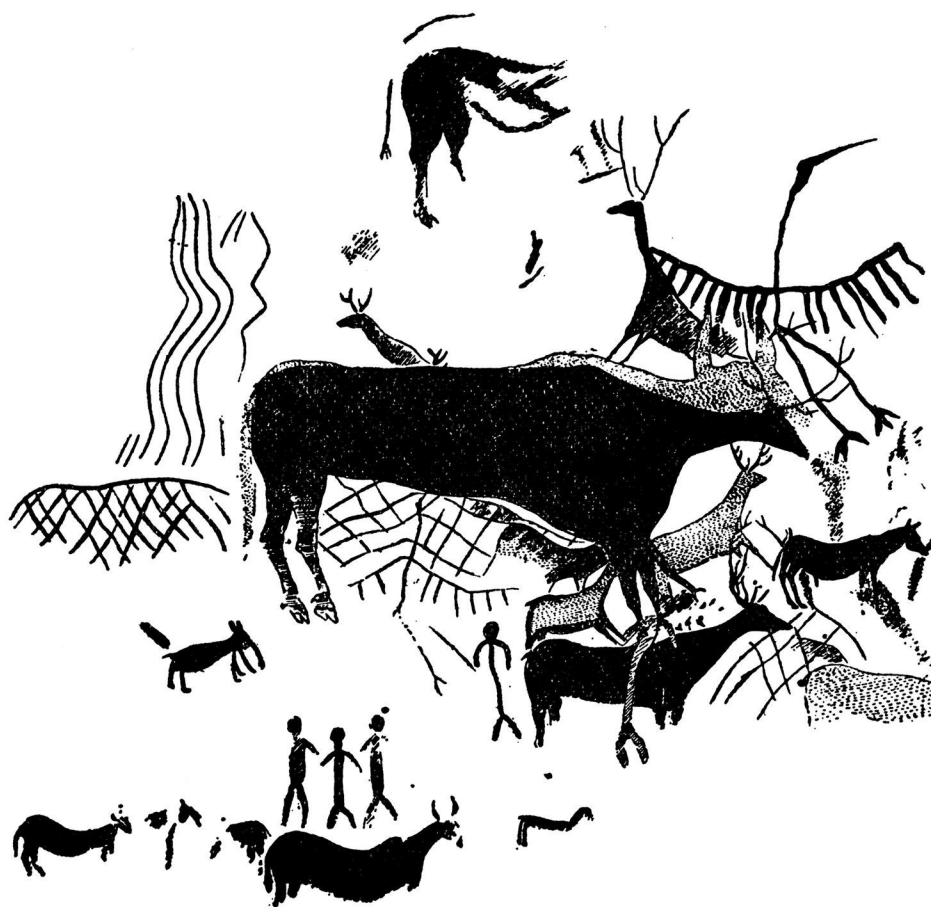


FIG. 4. Cantos de la Visera, Abrigo segundo. Toro convertido en ciervo y superpuesto a figuras más antiguas. (Según Cabré)

Si mi interpretación es correcta, entonces nos encontramos ante una serie de fases o de etapas en relación no sólo con nuestro arte levantino, sino que también con la introducción de las culturas agrícola-ganaderas. Además, no sólo los grandes

⁴⁹ J. MELLAART: *Earliest Civilizations of the Near East*, London, 1966. Este autor ya señala que las pinturas de Chatal Auyuk sólo son relacionables con el arte levantino.

⁵⁰ Desde Breuil y Obermaier se vienen atribuyendo estas grandes figuras de animales a una fase muy antigua del arte levantino. Recientemente insiste en ello E. RIPOLL PERELLÓ: *Cronología relativa del arte levantino*, en *Prehistoric Art...* ya citado, p. 171, donde dice que estos toros y ciervos entroncarían "en lugar y forma desconocidos, ...con el arte perigordense".

bóvidos podían interpretarse en el sentido de la introducción de la gran ganadería, sino también como los representantes de unos aspectos religiosos, el culto al toro, tan propios de las religiones del Mediterráneo oriental⁵¹.

7. MÁS SOBRE INFLUENCIAS ORIENTALES

En ocasión reciente he tratado de exponer una muestra de unos posibles contactos del arte levantino con el mundo oriental⁵². La idea de estas posibles relaciones había sido ya expuesta, como dije entonces, por Morgan⁵³. Pero junto a aquellos posibles contactos todavía podemos rastrear otros.



FIG. 5. Escena "ritual agrícola" de Dos Aguas (Valencia). Obsérvese las amplias faldas acampanadas.

Aunque no es necesario insistir sobre ello, bueno es que recordemos a la serie de figuras femeninas vestidas con la falda acampanada, cuyo modelo mediterráneo es evidente, a no ser que de nuestro Levante hayan pasado al Mediterráneo oriental, lo cual, como dice Bandi⁵⁴ no parece posible. Pero no sólo la falda, sino el

⁵¹ J. MELLAART: o. c., 1966, p. 98: "other buildings show great bulls painted in red or black" y se encuentran situados siempre en la pared norte del edificio que mira hacia el Monte Taurus (Niveles IX, VII, VI y III). Ello es bastante elocuente para demostrar la existencia de un culto al toro desde el 5.800, fecha del Nivel III, que bien pudo haber llegado aquí con el resto de los elementos agrícolas.

⁵² F. JORDÁ CERDÁ: *Sobre posibles relaciones del arte levantino español*, Miscelánea en Homenaje al Abate Henri Breuil, 1964 t. I, p. 467-472.

⁵³ J. DE MORGAN: *L'Humanité Préhistorique. Esquisse de Préhistoire générale*. Paris, 1921, p. 265.

⁵⁴ H. G. BANDI: *Einige Überlegungen zur Frage der Datierung und Ursprungs der Levantinskunst*, en "Prehistoric Art...", ya citado, p. 114-117. Las ideas de Bandi representan uno de los esfuerzos más positivos para la comprensión del arte levantino y su cronología, entre el V/IV milenios para sus comienzos y el III/II milenios para sus etapas finales, es una de las pocas dignas de ser tenidas en cuenta. Mi única objeción apunta a la consideración de "mesolíticos" de los primeros artistas levantinos, que ya hemos visto no es posible. Sus observaciones sobre el carácter montañoso de estos pueblos, que generalmente viven alejados de la

resto del vestido, es decir, la especie de bolero o corpiño que deja los pechos al aire permite establecer paralelos con el mundo cretense, concretamente con el Minoico Medio. Las figuras femeninas de Dos Aguas, Cogul, Alpera, Tormón, etc., son buena prueba de ello.

Las representaciones de danzas en el arte levantino⁵⁵, como la que he calificado de escena "ritual agrícola" (fig. 5) de Dos Aguas, y la danza itifálica de Tormón (fig. 6), así como la famosa escena de Cogul (fig. 7), de la que he desglosado una



FIG. 6. Danza "ritual agrícola" de Tormón con posible "itifálico" (según Almagro).

tauromaquia y en la que el fauno itifálico debe de ser una antigua figura de cazador repintada en épocas posteriores, nos señalan una serie de elementos que parecen propios del Mediterráneo oriental, los cuales tienen una fecha más tardía que la que se ha señalado para los orígenes de nuestras culturas agrícola-ganaderas. La fecha tardía de todas estas figuras viene en parte confirmada por la presencia del jinete del Cingle de la Gasulla, jinete provisto de casco, cuya fecha según Ripoll ha de ser posterior al 1.500 a. C.⁵⁶, no obstante, la cimera que ostenta el casco ha de suponerse de época homérica⁵⁷.

costa (falta de escenas de pesca), que están en contacto con gentes agricultoras y ganaderas, etc., no sólo son acertadas, sino que retratan bien el ambiente, aunque quizás los pueblos levantinos hubiesen sufrido ya una fuerte neolitización.

⁵⁵ F. JORDÁ CERDÁ: o. c., nota 52.

⁵⁶ E. RIPOLL PERELLÓ: o. c. nota 21.

⁵⁷ J. CABRÉ AGUILÓ: o. c., lám. XXII.

Existe una representación levantina en la que también es posible rastrear un antecedente oriental. Se trata de la gran figura masculina que preside el abrigo de la Vieja (fig. 3), de Alpera⁵⁸. Esta figura ofrece un tamaño mucho mayor que las del resto del abrigo. Cabré la encuadra dentro de la tercera fase, precisamente

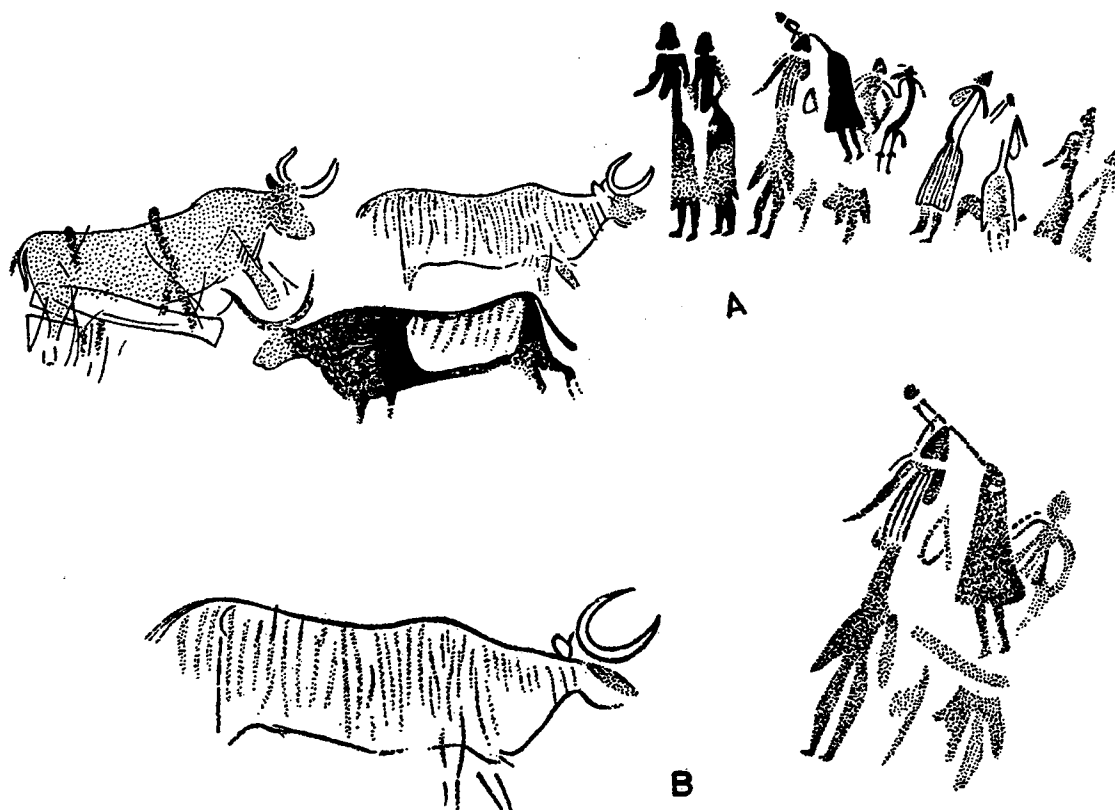


FIG. 7. A) Pintura levantina de Cogul realizada en varias etapas y con figuras repintadas en varias ocasiones (Según Almagro). B) Escena de tauromaquia, posiblemente antigua, desglosada del anterior conjunto (según Jordá).

dentro de las figuras de bóvidos que acabamos de comentar. Ya el mismo Cabré se dio cuenta de que se encontraba ante una figura extraordinaria, por eso antes de comenzar su descripción dice: “voy a exponer una hipótesis muy aventurada” y a continuación sigue, “la figura varonil, con tocado de plumas, que alcanza mayores dimensiones de todas las que existen en la cueva..., está colocada en el centro o sitio preferente de la composición, en actitud al parecer hierática, con las piernas abiertas, así como los brazos, llevando en una de sus manos tres flechas. ¿Podría acaso simbolizar una divinidad guerrera?”. Como en tantas otras cosas Cabré estaba en lo cierto. Se trata sin duda de una divinidad. La figura, además, ofrece la particularidad de que apoya su pie izquierdo sobre la testuz del segundo toro de la derecha, mientras que su pierna izquierda se hunde y traspasa el cuarto

⁵⁸ O. R. GURNEY: *The Hittites*, London, 1962, p. 134.

posterior del tercer toro. Estos detalles me inclinan a suponer que nuestro "dios cazador" se encuentra representado a la manera de las divinidades anatólicas, dentro del círculo hitita, que como el dios Teshub de los hurritas se representa de pie sobre un toro⁵⁸, prefigurando al Júpiter Dolichenos de los romanos, o bien se le figura sobre un ciervo, como a una especie de dios de los campos de caza, incluso se le representa armado con un arco (fig. 8). No sé si es posible acumular más coincidencias con el "dios cazador" de Alpera: una figura de pie sobre unos animales, que unas veces son toros y otras son ciervos y que posee arco y flechas.



FIG. 8. El dios Iutita Haruma sobre un ciervo un arco compuesto y flechas.

Pero todavía existe otra pequeña semejanza con el mundo anatólico. Se trata de que junto al carácter rupestre que en todo momento reviste el arte hitita, nos encontramos con la predilección, muy oriental, por los grandes desfiles. Si el lector quiere tomarse la molestia de ver el primer grupo de soldados del Santuario de Yazilikaia⁵⁹, el situado al comienzo del friso de la izquierda (fig. 9), podrá observar que los soldados están dispuestos en marcha, lo cual se pone de manifiesto por las piernas que se entrecruzan unas con otras. Es el mismo movimiento y el

⁵⁹ O. R. GURNEY: *o. c.*, fig. 8 (5-10).

mismo entrecruzado de piernas que encontramos en desfile de guerreros del Cingle de la Gasulla (fig. 10), abrigo IX, tan fielmente copiado y estudiado por Ripoll⁶⁰

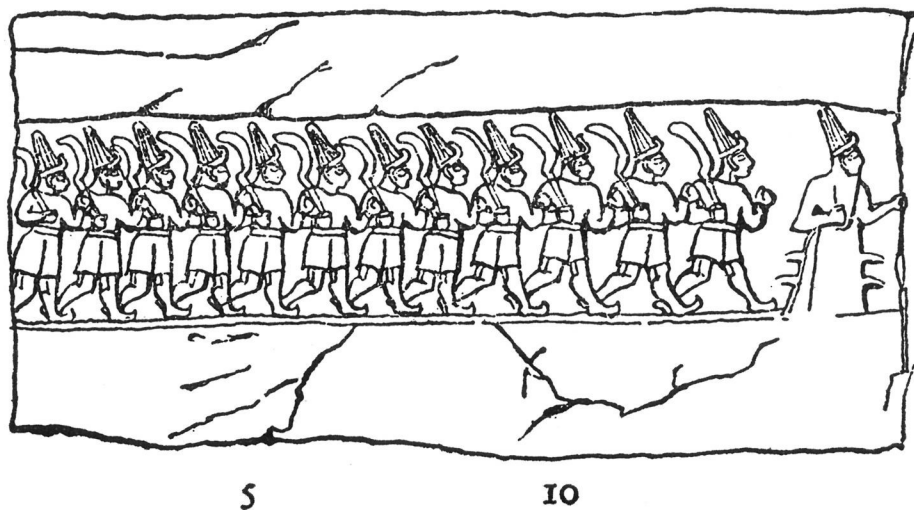


FIG. 9. Desfile de soldados, del Santuario rupestre hitita de Jazilikaia.



FIG. 10. Desfile de arqueros, del abrigo pintado del Cingle de la Gasulla (Castellón). Compárase el ritmo de su movimiento con el de la fig. 9. También la tiara del "jefe" con la de los hititas.

y hasta para que se nos desvanezcan las dudas el primer guerrero, del grupo de los cinco, de la Gasulla, trae en su cabeza una especie de tiara o alto bonete apun-

⁶⁰ E. RIPOLL PERELLÓ: *Pinturas rupestres de la Gasulla* (Castellón). Monografías de Arte rupestre, n.º 2. Barcelona 1963, lám. XXVI.

tado, muy semejante al de los soldados hititas. Recuérdese, además, que este abrigo del Cingle de la Gasulla es el que contiene el famoso jinete⁶¹, al que hemos aludido antes y cuya existencia gravita sobre la cronología de estas pinturas, recomendando unas fechas bajas para el arte levantino. Si los paralelos que proponemos son verosímiles, y por lo tanto admisibles, coadyuvan a un rebaje de fechas, puesto que las influencias anatólico-hititas necesariamente nos llevan a fechas posteriores al 1.500 a. C. Muy lejos, como era de esperar, de la Edad de la Piedra.

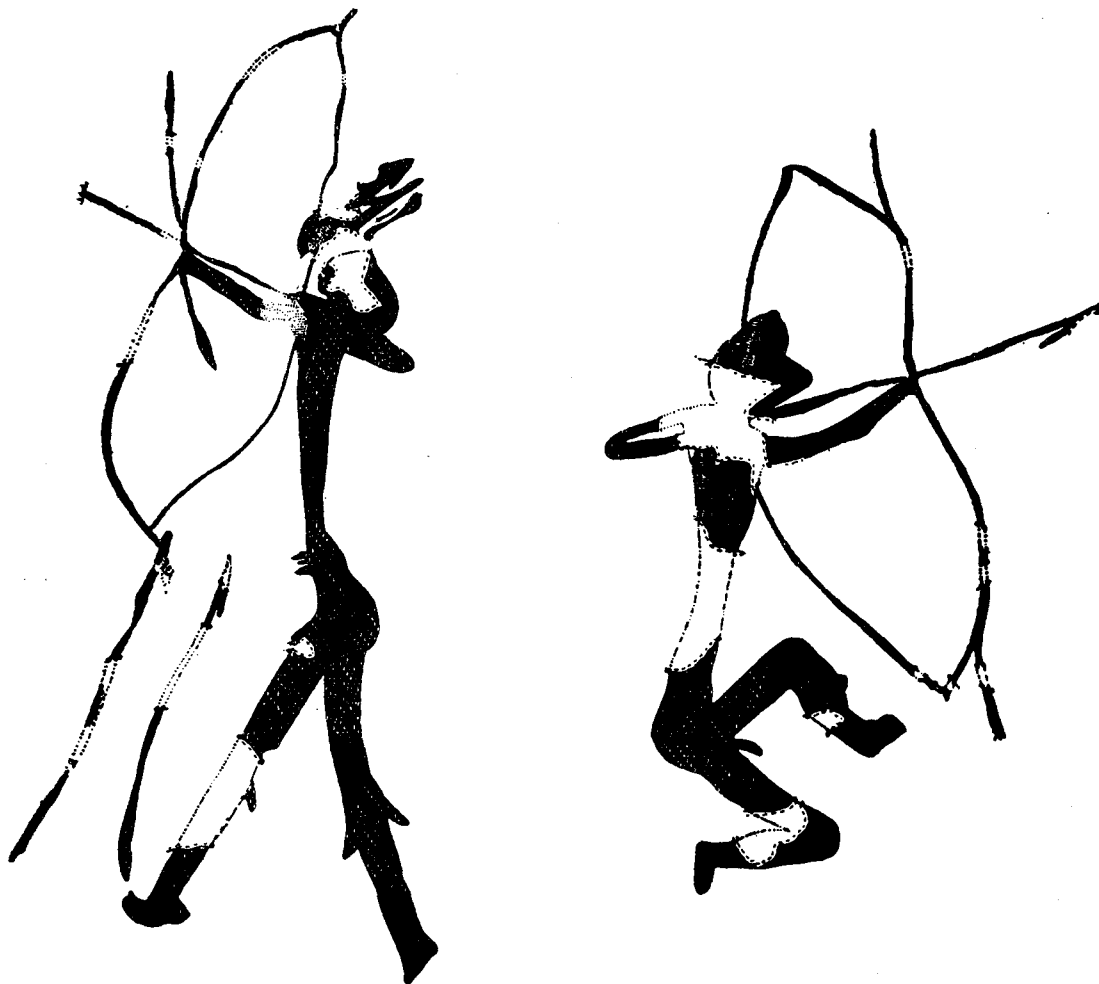


FIG. 11. *Arqueros con el compuesto en tensión. Cueva de la Vieja. Alpera (según H. Pacheco).*

8. EL PROBLEMA DEL ARCO

El arma característica de los cazadores levantinos es el arco con sus correspondientes flechas. El tipo de arco con que generalmente nos encontramos es el arco

⁶¹ E. RIPOLL PERELLÓ: *o. c.*, nota anterior. Lám. XXI y XXIII.

simple, que por lo general se figura de modo sencillo, bien esté armado, bien sin armar. Pero en la cueva de la Vieja de Alpera se pueden observar unos cuantos arcos que no responden al patrón del arco simple. En algunos arqueros de dicha cueva (fig. 11) podemos ver clara y distintamente cómo el arco, tensado para disparar, tiene la cuerda en ángulo y la armadura con una doble curva hacia el exterior. Si se compara esta figura con cualquiera otra que corresponda a un arco compuesto en estado de tensión (fig. 12) veremos que coinciden. Se trata sin duda de un *arco compuesto*. Es posible que uno de los guerreros del mismo abrigo, del que Cabré dice que "lleva un instrumento de difícil interpretación", tenga en su mano el arco compuesto en estado de distensión.

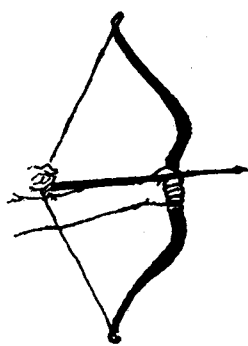


FIG. 12. Arco asiático compuesto en tensión (según Montandon).

El arco simple se encuentra atestiguado en Europa occidental desde los tiempos del Mesolítico europeo, en Holmegaard IV (Zeeland, Dinamarca)⁶², yacimiento encuadrado dentro del Boreal final, hacia el 6.000 a. C. Con anterioridad a esta fecha todo es hipotético y problemático, pues aunque Rust postula la existencia del arco entre los cazadores de reno hamburgueses y en la facies ibérica del Solutrense peninsular aparecen puntas de pedúnculo y aletas, que podían haber sido utilizadas como cabezas de flecha, nos falta el testimonio directo del arco.

En cuanto al arco compuesto de gran tamaño, como el de Alpera, está atestiguado entre los cazadores de la cultura de Serovo (valle del Lena, Siberia)⁶³, dentro ya del III milenio a. C., aunque su origen habría que rastrearlo entre los cazadores epipaleolíticos del norte de Mesopotamia (hacia Irán y hacia Anatolia), ya que hacia el fin del VI milenio encontramos en Chatal Huyuk testimonio de uso⁶⁴, aunque lo imperfecto de la figura no haga posible distinguir la clase de

⁶² J. G. D. CLARK: *Neolithic Bows from Somerset, England, Prehistory of Archery in N. W. Europe*. Proceedings of the Prehistoric Society for 1963, XXIX, págs. 50-98, en donde se plantea con su habitual claridad por el profesor inglés la problemática del arco y de su aparición.

⁶³ A. P. OKLADNIKOV: *Materialy po Arkheologii SSR*, n.º 18, fig. 83.

⁶⁴ J. MELLAART: *The beginnings of mural painting*, *Archaeology*, 15, 1962, en la p. 11 dice que en la capilla del nivel III (c. 5.800 a. C.) se hallan representados "five men armed with bow, clubs and lasso (?) are shown attacking a herd of deer". Lo que no se distingue es a qué tipo pertenece el arco.

arco. En nuestra Península está atestiguado en las estelas sepulcrales extremeñas, que según Almagro han de datarse entre el 800 y el 600 a. C.

Los arcos de Alpera parecen pues, un tanto extraños dentro del Levante español y son el producto de una importación que con seguridad proviene del Asia Menor.



FIG. 13. *Arqueros con el arco compuesto distendido. Cueva de la Vieja, Alpera (según H. Pacheco).*

9. AREA GEOGRÁFICA

Si sobre un mapa de la Península Ibérica disponemos los yacimientos rupestres levantinos (fig. 14) fácilmente se observa que el área de repartición abarca desde las comarcas catalanas del valle del Ebro hasta Almería con las provincias levantino-mediterráneas de Lérida, Tarragona, Castellón, Valencia, Alicante, Murcia y Al-

mería, junto con las interiores de Cuenca, Teruel y Albacete. Geológicamente ocupa poco más o menos el área de los Montes Ibéricos, con la inclusión del reborde sur de la Cordillera costero-catalana y la parte oriental de los Sistemas Mariánico y Penibético. Territorio que se distingue por el predominio de la montaña sobre el llano, en el cual la erosión, fluvial principalmente, ha excavado grandes barranqueras, en cuyas altas paredes aparecen grandes lienzos rocosos, en el que se han formado grandes abrigos al ser erosionadas sus partes más blandas. Estos abrigos se encuentran preferentemente en formaciones de tipo calizo o arenisco (llamado rodeno), que por lo general son poco ricas en minerales.

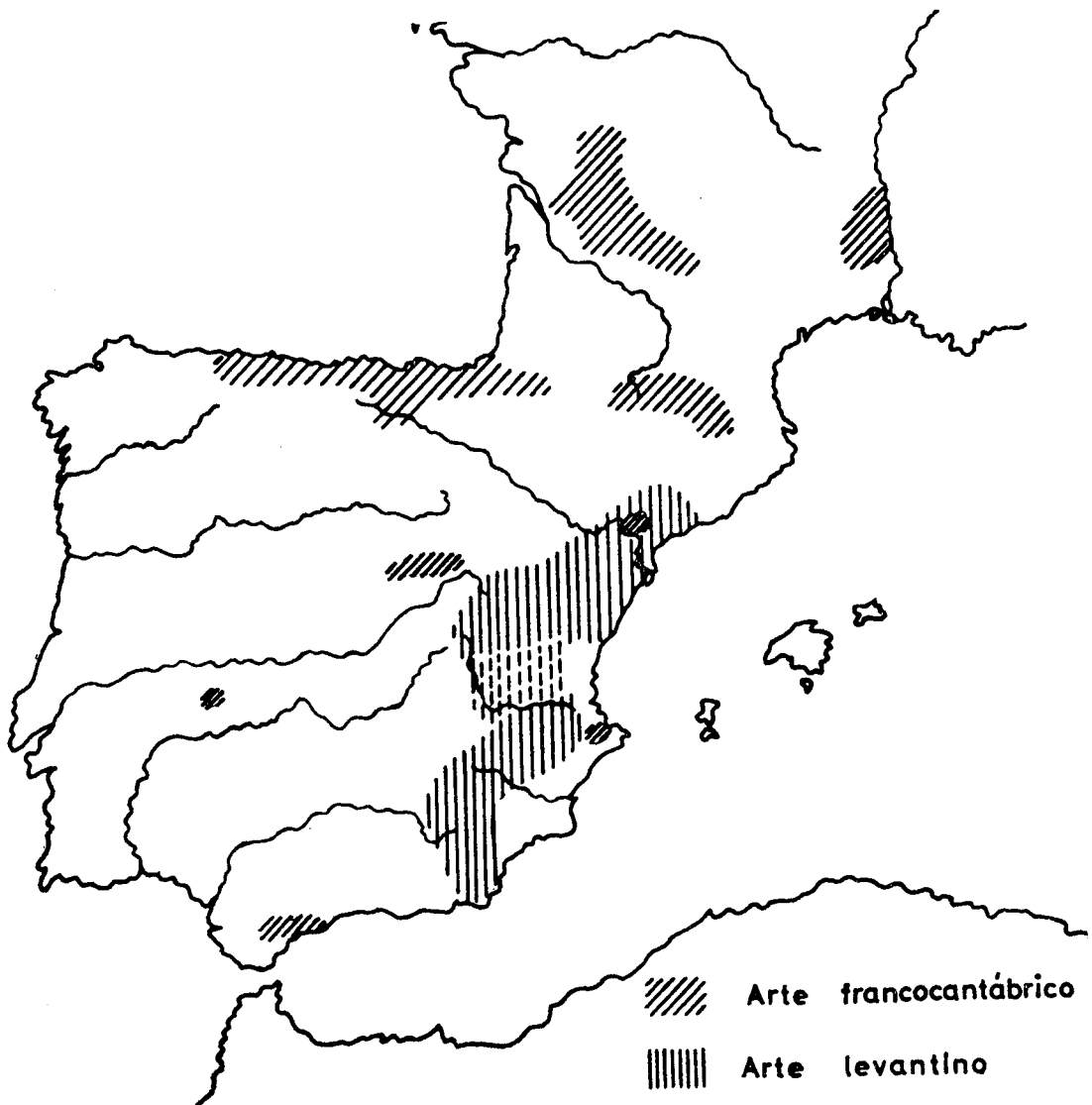


FIG. 14. Mens geográfico del arte francocantábrico y del levantino.

Si comparamos esta área geográfica con la ocupada por el arte francocantábrico (fig. 14) se puede observar su entera independencia. Es más, la provincia mala-

gueña de arte cantábrico se encuentra junto a la provincia almeriense de arte levantino. ¿Es posible que de ser contemporáneos estos dos artes no hubiesen acabado por influirse y entrecruzarse mutuamente?

Continuando con nuestras comparaciones de áreas geográficas, veamos los resultados que obtenemos ante el mapa de dispersión de los monumentos megalíticos en la Península (fig. 15). Un hecho nos llama la atención inmediatamente: ambas áreas se complementan, en cierto modo. Con toda evidencia *existen megalitos en donde no existen pinturas levantinas*, con la excepción de las áreas en donde no existe ni una cosa ni otra. ¿A qué hemos de atribuir esta coincidencia? ¿Se trata de algo casual?

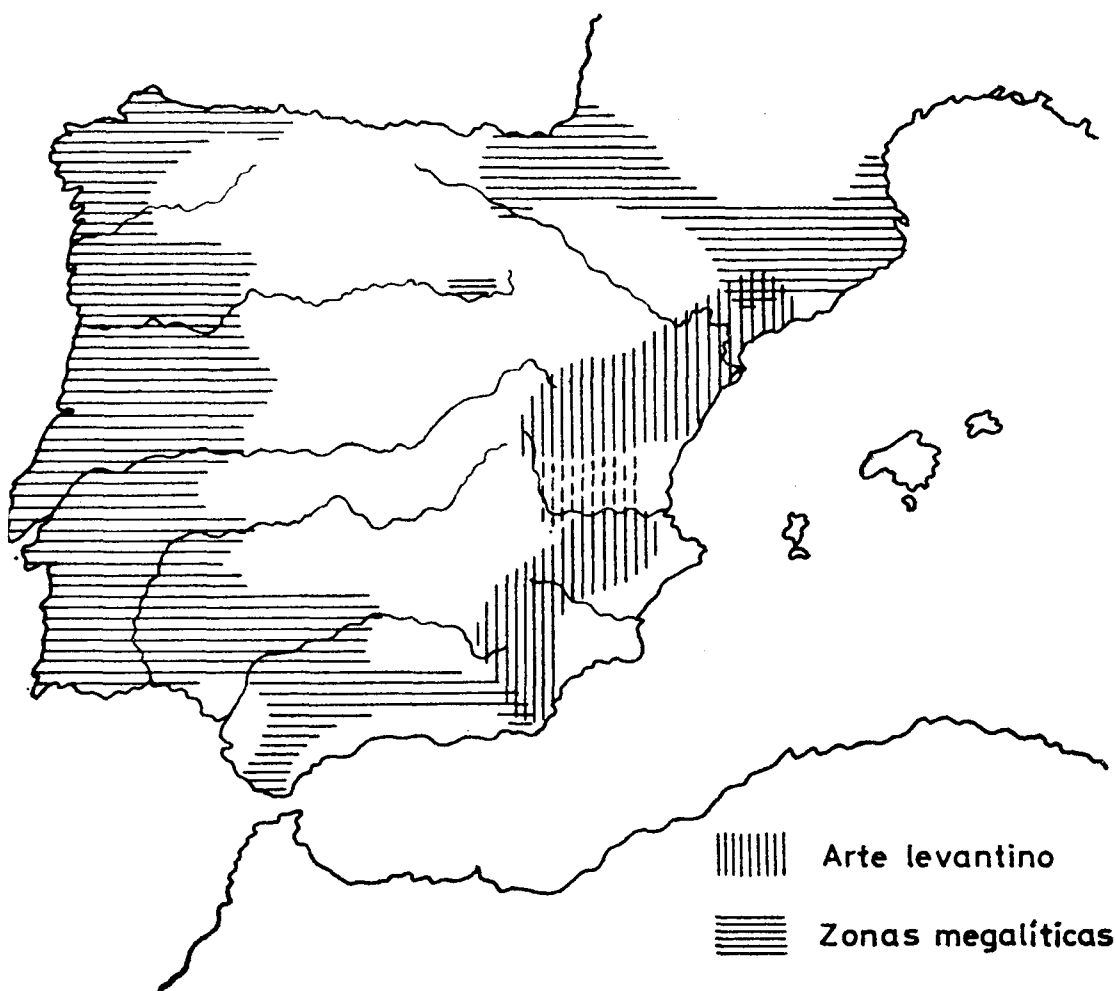


FIG. 15. Las zonas de arte levantino "complementa" el área de la cultura megalítica

Pero intentemos todavía una tercera comparación, y esta vez con el área geográfica de nuestro arte esquemático peninsular (fig. 16). Se observa que el arte esquemático desborda el área megalítica y se adentra en las provincias limítrofes de Almería, Murcia y Albacete, en donde la convivencia o alternancia de pinturas

levantinas con pinturas esquemáticas es un hecho por todos conocido. Todavía podemos ver cómo el arte esquemático sigue por el área de las provincias levantinas y logra una mayor expansión que el arte levantino.

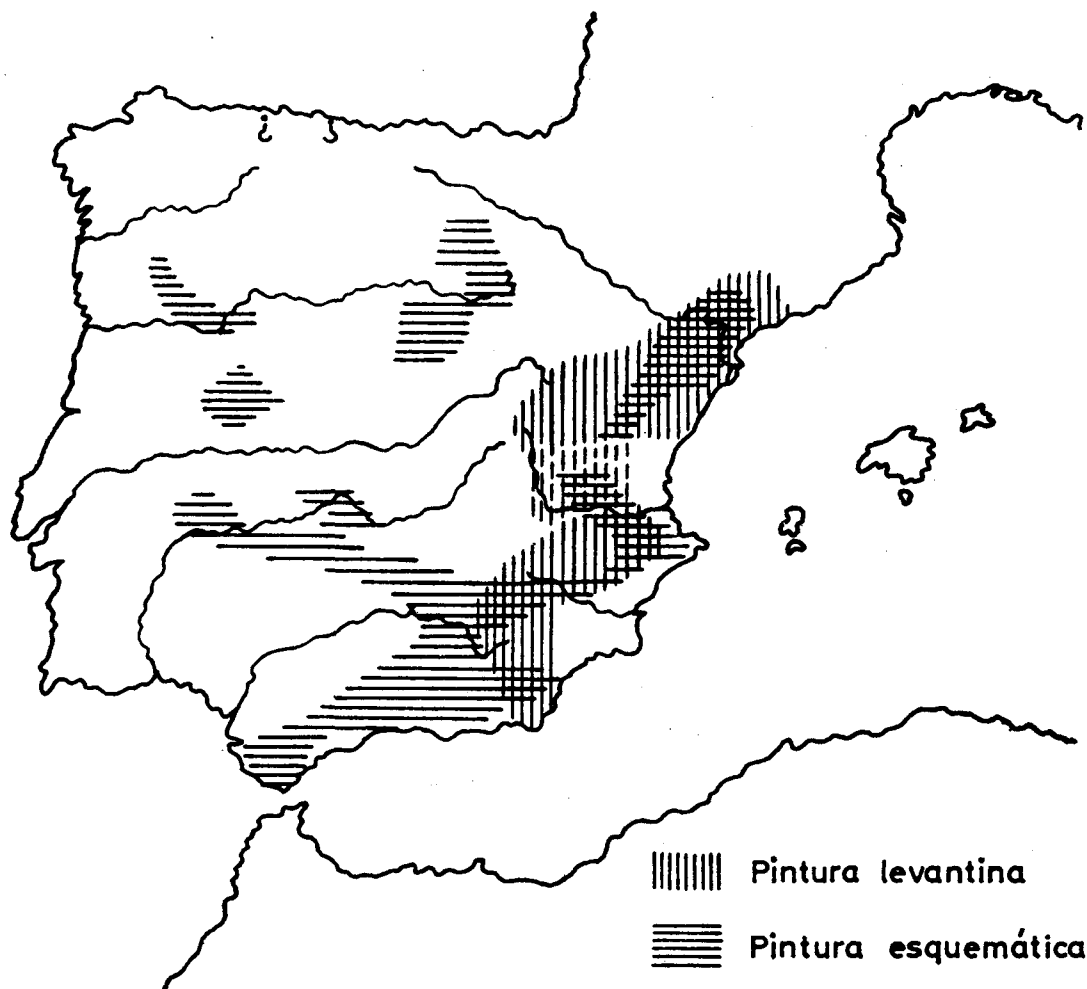


FIG. 16. *Áreas de la pintura levantina y sus contactos con el área del arte esquemático.*

Para mí, la explicación de todas estas complementaciones y superposiciones es clara. Ambos tipos de arte, el levantino y el esquemático, tienen un mismo origen y se introducen en la Península, poco más o menos, al mismo tiempo. Son la obra de unos colonizadores agrícola-ganaderos, dentro de lo que llamamos Neolítico peninsular, sin que por el momento sea posible precisar la fase (si antigua o reciente). Pero el comienzo de su desarrollo coincide con la Edad del Bronce, especialmente durante el Bronce I, durante el cual podemos observar una cierta uniformidad en la cultura material y en los ritos de enterramiento desde el valle

del Ebro hasta la Bética y Portugal⁶⁵. La gran diferencia se encuentra en el tipo de recinto funerario utilizado por las distintas zonas, que en líneas generales parece ser:

- Area levantina: enterramientos colectivos en cuevas
- Area del sudeste: enterramientos colectivos en cuevas artificiales
- Area bético-atlántica: enterramientos colectivos en megalitos.

El área levantina no ofrecía, por su constitución geológica predominantemente caliza y arenisca, posibilidades para la construcción de dólmenes o megalitos, sin embargo sí ofrecía la posibilidad de buenas cuevas naturales para sus ritos funerarios.

En la región del Sudeste, los terrenos preferentemente arcillosos de margas o tobas, etc., por lo general blandos y fáciles de trabajar, permitieron el construir cuevas artificiales.

En la región bético-atlántica, rica en formaciones cristalinas (gneis, granito, pizarra, etc.), es fácil obtener grandes bloques de piedra con que construir los megalitos.

Son tres modos, distintos de acuerdo con las posibilidades del medio natural, de solucionar el mismo rito de los enterramientos colectivos.

10. UNA NUEVA CRONOLOGÍA

Toda la serie de datos que he aportado anteriormente hace tiempo que venía estudiándolos y analizándolos, sin que llegase el momento de tratar de estructurarlos y darles forma. Tres hechos han venido a decidirme a plantear una hipótesis de trabajo en torno a una nueva cronología del arte levantino.

En primer lugar, la lectura de la tesis doctoral de Pilar Acosta y de algún otro escrito⁶⁶, que han destruido algunos de mis prejuicios sobre el arte esquemático. He considerado siempre, y así me lo enseñaron, al arte esquemático como fundamentalmente religioso, de tendencia a lo abstracto y a lo imaginativo. Pero según una de sus mejores conocedoras, la Sra. Acosta, dentro del arte esquemático la escena (es decir, lo característico del arte levantino) es el tipo de representación más corriente y "refleja la vida entera, material y espiritual, de un pueblo bien estructurado". Nos encontramos pues con que ambos artes expresan con un lenguaje algo distinto las mismas preocupaciones, lo cual sólo es posible si los pueblos autores tuvieron una base material muy semejante, cosa posible en Levante y en el Sur desde el Bronce I. Queda por aclarar el porqué en una región se pinta en esquemático y en la otra en realista. Pero es harina de otro costal.

El segundo motivo que me impulsó a revisar lo que barruntaba ha sido debido al descubrimiento del grupo de abrigos de Nerpio por García Guinea y sus colabo-

⁶⁵ E. LLOBREGAT: *Estudio de los megalitos portugueses por los Leisner y las cuevas con enterramientos múltiples del país valenciano*, Archivo de Prehistoria Levantina, XI, 1966, p. 81-90.

⁶⁶ P. ACOSTA MARTÍNEZ: *La pintura esquemática en España. Tesis Doctoral*. Universidad de Granada; IDEM, *Significado de la pintura rupestre esquemática*, Zephyrus, XVI, p. 107-117.

radores⁶⁷. En estos abrigos, pintados en un estilo naturalista de cierta buena factura nos encontramos con la representación de "ídolos oculados", propios de nuestro Bronce I, ídolos pintados (fig. 17) con un seminaturalismo, que demuestra que copiaban figuraciones reales y de bulto de "ídolos oculados", es decir, que quien pintó en Nerpio conocía, había visto o poseía un "ídolo oculado" semejante a los encontrados en Almizaraque (Almería) o en Levante (Ereta del Pedregal, La Pastora y Bolumini) y lo pintó no esquemáticamente, como el modelo visto, sino con un cierto sentido naturalista. Para mí esto es un testimonio importante, ya que demuestra que en Nerpio durante el Bronce I y más tarde se pintó en un estilo propio del Arte Levantino.

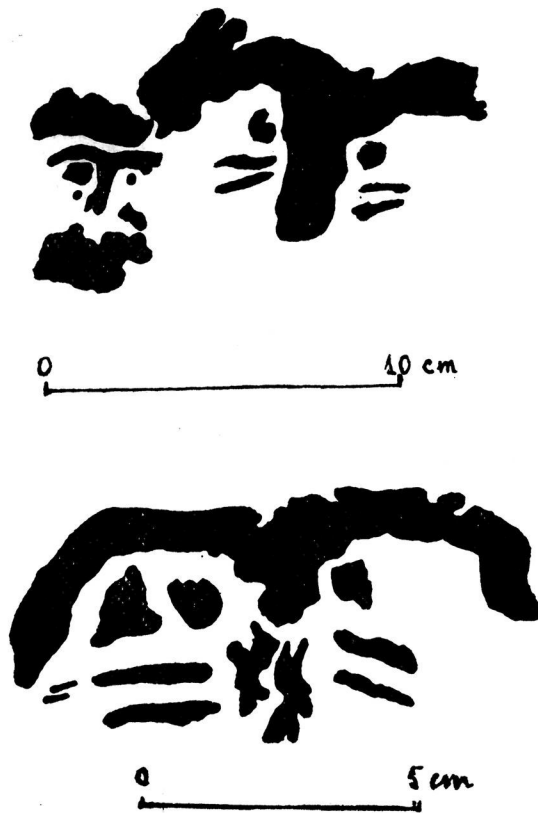


FIG. 17. Ídolos vendados de los nuevos conjuntos naturalistas de arte levantino de Nerpio (según García Guinea).

El tercer motivo fue causado por la lectura de los trabajos de Ripoll, en especial lo relativo a una ordenación cronológica de las pinturas levantinas⁶⁸. Supone este investigador la existencia de cuatro fases consecutivas dentro de una secuencia evolutiva:

⁶⁷ M. A. GARCÍA GUINEA: *Le nouveau et important foyer de peinture levantine à Nerpio (Albacete, Espagne)*, Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège, XVIII, 1962, p. 17-55.

⁶⁸ E. RIPOLL PERELLÓ: *Cronología relativa...* citado en nota 50, p. 171.

- A) Fase naturalista: 1.º período (toros de Albarracín)
2.º " (ciervos de Calapatá)
- B) Fase estilizada estática
- C) Fase estilizada dinámica
- D) Fase de transición a la pintura esquemática.

“La fase naturalista A sería la que encontraría, en lugar y forma desconocidos... con el arte perigordense. Su primer período estaría representado por los grandes toros blancos y rojos de la Serranía de Albarracín. En el segundo período tendría su mejor representación en los ciervos de Calapatá, encontrándose también en los toros de La Gasulla, Ladruñán, Santolea, Más del Llord, ciervo de la Araña, etc.” Pero esto no resulta muy adecuado a la realidad. Pues los grandes bóvidos de Alpera son de la tercera época, después de dos anteriores naturalistas y con animales de pequeño tamaño. Lo mismo ocurre en Cantos de la Visera, en donde, como ya he señalado, el gran toro, convertido después en ciervo, se superpone a otras figuras pequeñas (ciervos), de estilo naturalista. En el Cingle de la Gasulla, estudiado por el mismo Ripoll, todas las figuras de animales grandes no presentan superposición alguna; a uno de los grandes ciervos de la Araña se le superpone un animal esquemático, pero en todo caso el ciervo pertenece al grupo de otros ciervos con el gran cazador de tipo estático que está entre ellos. En fin, que en lo que Ripoll ha visto “fases evolutivas”, yo veo más bien estilos pictóricos. Hasta qué punto estos estilos se suceden en el tiempo es difícil de precisar por el momento, por lo menos para mí. Lo que sí creo que queda fuera de toda duda es la posible atribución de los animales de tamaño grande a una etapa más antigua. Los pocos argumentos aducidos son muy pobres y hacen falta claras y distintas superposiciones para llegar a un convencimiento. Ya he dicho que esta fase inicial de las figuras grandes era grata a todos los que comulgaban con el origen paleolítico del Arte Levantino. Pero tal cosa resulta hoy insostenible.

En consecuencia, creo que el Arte levantino y el Arte esquemático se desarrollan, poco más o menos, al mismo tiempo en nuestra Península. Ambos tienen sus raíces en las culturas agrícola-ganaderas de los pueblos del Mediterráneo oriental. Su periodización es todavía tarea por realizar. Como esquema de un desarrollo hipotético de estos dos artes propondría las siguientes fases, que espero contrastar con el tiempo y la investigación:

1. Las dos etapas de nuestro Neolítico señalan la llegada a las costas levantinas de dos oleadas colonizadoras. La primera, con la cerámica cardial y la agricultura de gramíneas, que se instala preferentemente en todo nuestro Levante; la segunda, con cerámicas sin decorar, parece dirigirse más bien hacia el sur. La primera tiene sus orígenes en Anatolia y Siria; la segunda, quizás, en Egipto y Palestina (dólmenes y poblados). Es posible que los primeros elementos artísticos llegasen con estas oleadas, en las que parecen prefiguradas ya la tendencia naturalista más ligada al mundo anatólico y la tendencia a lo esquemático y convencional más propia de lo egipcio y palestino.

2. Durante el Bronce I alcanza nuestra Península una cierta unidad cultural,

demostrada por la semejanza de los ajuares y de los ritos. No obstante surgen grandes regiones culturales perfectamente definidas (Levante, Sudeste, Bética, Atlántico). Durante esta etapa adquieren gran desarrollo, tanto el arte levantino, como el esquemático, el cual continúa dentro del Bronce II y aún del llamado Bronce III.

3. Posiblemente a fines del Bronce III estos dos grupos artísticos, con tendencias más que esquemáticas abstractas penetra en la Meseta (Batuecas, Sepúlveda) y a él se van incorporando nuevos elementos artísticos que deben tener un origen europeo o indoeuropeo, por ejemplo, los esquemas masculinos arboriformes o con varios brazos, que para mí representan una versión occidental de las divinidades de múltiples brazos del panteón hindú. A mediados de la edad del Hierro tienden a desaparecer los restos de estas manifestaciones artísticas.

Éstas son, en líneas generales, las conclusiones a que he llegado en mis investigaciones acerca del Arte levantino, que no es solamente un problema artístico, sino también cultural y hay que verlo y estudiarlo en relación con las culturas en las que pudo producirse.