

## EL HORIZONTE GRÁFICO CENTELLES Y SU POSICIÓN EN LA SECUENCIA DEL ARTE LEVANTINO DEL MAESTRAZGO

### *The Centelles stylistic horizons in the Levantine rock art sequence of Maestrazgo region*

Valentín VILLAVÉRDE\*, Pere M. GUILLEM CALATAYUD\*\* y Rafael MARTÍNEZ VALLE\*\*\*

\* *Departament de Prehistòria i Arqueologia. Universitat de València. Instituto de Arte Rupestre*

\*\* *Instituto de Arte Rupestre. Conselleria de Cultura, Educación y Deportes. Generalitat Valenciana*

\*\*\* *Instituto de Arte Rupestre. Conselleria de Cultura, Educación y Deportes. Generalitat Valenciana*

Fecha de aceptación de la versión definitiva: 26-10-06

BIBLID [0514-7336(2006)59;181-198]

RESUMEN: El objetivo central del trabajo es la descripción y valoración de las figuras masculinas y femeninas del horizonte Centelles, prestando una especial atención al tipo de escenas en las que se integran y a su relación con las figuras animales. El Abric de Centelles constituye un foco preferencial de atención, especialmente a la hora de definir la variabilidad formal y compositiva del horizonte. Igualmente, se valoran los elementos que permiten su situación en la secuencia gráfica del núcleo de la Valltorta-Gasulla y se establecen relaciones con otros conjuntos similares del Maestrazgo. Finalmente, se discute la cronología de este horizonte gráfico, considerando una perspectiva territorial.

*Palabras clave:* Arte Levantino. Holoceno. Arte prehistórico. Neolítico y proceso de neolitización.

ABSTRACT: The main goal of this paper is the description and appraisal of female and male depictions of the *Centelles* stylistic horizon, paying special attention to those scenes in which they are integrated and also in their scenic relation with animal depictions. The *Centelles* rock art shelter is a main focus of attention, especially for defining the formal and compositional variability of this stylistic horizon. In this sense, the elements that allow its situation in the graphic sequence of Valltorta-Gassulla Valley are valued, while stylistic parallels with similar rock art shelters of Maestrazgo area are established. Finally, we discuss the chronology of *Centelles* stylistic horizon considering a territorial perspective.

*Key words:* Levantine rock art. Holocene. Prehistoric rock art. Neolithic and neolithisation process.

### 1. Introducción

Hemos querido participar en este número de la revista *Zephyrus* dedicado al Prof. F. Jordá con un trabajo centrado en el Arte Levantino. Es bien sabido que, desde la publicación el año 1951 de la monografía dedicada a los conjuntos rupestres de Dos Aguas en la serie de Trabajos Varios del SIP, F. Jordá no dejó nunca de prestar atención a este tipo de manifestaciones artísticas, estableciendo críticas y siempre interesantes reflexiones sobre las acciones y temas representados, la indumentaria y los objetos, o las escenas en las que se integran las figuras. Un cuerpo de reflexión que facilitó su personal propuesta de seriación cronológica.

El tema elegido para esta contribución es el estudio de las figuras que configuran el horizonte estilístico que, no sin dudas, proponemos denominar de tipo Centelles (Guillem Calatayud y Martínez Valle, 2004; Domingo, 2006; Martínez Valle y Guillem Calatayud, 2005). El Abric Centelles (Fig. 1), localizado en la cuenca alta del Barranc de la Valltorta, fue descubierto el año 1979 y Viñas y Sarriá (1981) realizaron una primera descripción del conjunto.

Es en este abrigo donde se documenta el mayor número de figuras de este tipo, que constituye probablemente, tal y como se argumentará más adelante, la fase más antigua del Arte Levantino a nivel regional (Martínez Valle y Villaverde, 2002; Martínez Valle y Guillem Calatayud,

2005; Domingo, 2006; López Montalvo, 2005; Villaverde, 2005, etc.).

El inicio, hace ya unos años, de un programa de investigación dirigido a la revisión y estudio de los principales yacimientos de la Valltorta-Gassulla, con la participación del Instituto de Arte Rupestre de la Generalitat Valenciana y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, ha permitido, a partir de la realización de diversas tesis doctorales (Domingo, 2006; López Montalvo, 2005) y estudios monográficos de diversos abrigos con pinturas levantinas (López *et al.*, 2001; Domingo *et al.*, e.p.; Domingo *et al.*, 2003; etc.), ir avanzando en una propuesta de seriación estilística que, a la espera de la conclusión de los trabajos de documentación emprendidos en la Cova Remígia, el Cingle de la Mola Remígia y les Coves del Civil o de Ribasals, indica que, dentro de las figuras humanas, las representaciones de tipo Centelles ocupan una posición antigua o inicial.

El avanzado punto de estudio del Abric Centelles, cuya publicación monográfica está prevista para inicios del 2007, nos permite ahora una valoración bastante ajustada del grado de variación formal de las figuras de este conjunto, de la caracterización de su particular temática y del establecimiento de sus características estilísticas y escénicas, así como la discusión de los criterios de cronología relativa y una valoración de su dispersión regional. Un estudio parcial de las figuras de alguno de sus paneles ha sido realizado recientemente en la tesis doctoral de Domingo (2006).

FIG. 1. *Abric Centelles*.

## 2. Caracterización de las figuras de tipo Centelles, principales conjuntos y distribución geográfica

Si atendemos a la clasificación propuesta por Obermaier y Wernert (1919: 94 y 95) en su conocido estudio de las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta, el estilo Centelles coincide con las representaciones de tipo paquípedo. En la definición de esta variante es bien sabido que jugaron un papel fundamental alguna de las figuras documentadas en la Cova dels Cavalls, y concretamente la 57, un arquero que se consideró como el tipo clásico de la misma. Según podemos recordar, para estos dos autores el tipo paquípedo se definía por poseer “figuras relativamente cortas, con cabeza grande y generalmente de perfil anguloso, torso corto y delgado, sostenido por piernas sumamente gruesas y robustas”.

En la revisión recientemente efectuada de la Cova dels Cavalls, denominamos a estas representaciones como de componente naturalista, con piernas abultadas y cuerpo relativamente estilizado y corto con respecto a las piernas, que resultan gruesas y de cuidado modelado anatómico, señalando ya en este trabajo que era posible establecer una cierta variabilidad dentro del tipo, tanto en Cavalls como en Centelles, con dos variantes: una de tronco más alargado y estilizado y piernas, en general, menos voluminosas; y otra de tronco más corto y piernas más abultadas (Villaverde *et al.*, 2002: 181 y ss.). A pesar de que esta variante estilística estuvo bien representada en la Cova dels Cavalls, el conjunto rupestre que engloba mayor número de representaciones es el del Abric Centelles, donde sólo en los paneles VIII y IX alcanzan un número próximo a las cuarenta representaciones.

En aquella larga denominación del tipo, optamos por evitar la asociación de un estilo de representaciones al nombre de un abrigo, con la idea de no cerrar posibles correlaciones o comparaciones con representaciones similares pero alejadas geográficamente. Sin embargo, después de valorar los beneficios de esta propuesta, hemos considerado que, al menos a nivel regional, resulta más práctico definir los diferentes horizontes estilísticos a partir de los conjuntos en los que ofrece mayor número de representaciones y composiciones escénicas, pues no sólo se

reduce sensiblemente la denominación del tipo, sino que resulta más fácil de identificar. Al tratarse de una propuesta de carácter regional, efectuada desde uno de los núcleos donde mayor número de abrigos y figuras se han documentado dentro de las distintas áreas del Arte Levantino, esta opción parece bien asentada y permite la comparación con otras clasificaciones y seriaciones, sin pretender que su uso se generalice a otros ámbitos regionales.

Hechas estas primeras consideraciones sobre la terminología, queremos ahora profundizar algo más en su definición, donde intervienen no sólo los componentes morfológicos de las figuras, sino rasgos esenciales vinculados a la temática, a la forma de abordar el uso de espacio y las composiciones, y a las escenas a las que dan lugar.

A pesar de que el Arte Levantino suele definirse por la relación hombre-animal, articulada a partir de toda una amplia variedad de escenas cinegéticas, las figuras del horizonte Centelles se apartan de esta definición, ya que no se integran en escenas de caza. Esta característica constituye uno de sus rasgos más peculiares y sirve para hacer intervenir la propia temática en la definición del horizonte. El otro rasgo peculiar, asociado en parte al carácter retratista del estilo, es incorporar un elevado número de representaciones femeninas, claramente identificables y tratadas en actitudes que en buena parte de los casos resultan bien distintas de las que presentan los arqueros masculinos. Finalmente, la variación formal muy marcada que presentan algunas figuras inscritas en las composiciones de este estilo parece consecuencia de su voluntaria indicación con roles o edades diferenciadas.

El Abric de Centelles y la Cova dels Cavalls son los conjuntos que proporcionan mayor número de representaciones de este horizonte estilístico. En los dos coincide el uso que se hace del espacio, la forma de estructurar las figuras y el tipo de composiciones. Ninguna de las figuras de estos conjuntos aparece vinculada a la caza de animales, y ello a pesar de que el tipo más profusamente representado es el arquero, provisto de su armamento. Las figuras tienden a ocupar las partes centrales y altas de las paredes, dispuestas en grandes agrupaciones de desarrollo vertical y horizontal. En Cavalls las diez u once figuras que hemos relacionado con este horizonte (Villaverde *et al.*, 2002; Domingo, 2006; López Montalvo, 2005) se extienden a lo largo de toda la longitud de las dos cavidades del abrigo II y, según se desprende de su análisis, debieron formar agrupaciones mucho más numerosas en las partes central y derecha de la primera cavidad y en la parte central y derecha de la segunda cavidad, siempre en posiciones medias y altas. En Centelles, las figuras de este horizonte se documentan desde el panel V y dominan las partes elevadas, con concentraciones muy numerosas en el tercio derecho de la zona decorada del abrigo (paneles VIII, IX, etc.).

El análisis del importante número de figuras de este horizonte estilístico documentadas en el Abric Centelles permite, a partir de la valoración de las diferencias que presentan en sus tamaños, técnicas de ejecución, disposiciones y detalles, precisar los rasgos generales de este

horizonte, dotado como luego veremos de una cierta complejidad formal, y, habida cuenta de la importancia que adquieren las representaciones femeninas, definir los rasgos de estas últimas. Así mismo, la temática a la que se asocian las representaciones de este horizonte, tanto en Centelles como en otros yacimientos en los que es posible analizar las composiciones escénicas, resulta de especial importancia a la hora de establecer diferencias con respecto a otros horizontes estilísticos regionales.

### 3. Caracterización de las representaciones masculinas

La tradicional asociación de figura humana masculina a arquero encuentra varias excepciones en el horizonte Centelles. Aunque en términos cuantitativos la mayor parte de las representaciones documentadas presentan los atributos propios del cazador o guerrero y aparecen provistas de grandes arcos y los correspondientes haces de flechas, un cierto número de figuras desprovistas de armamento presentan los atributos sexuales masculinos bien definidos. Esta diferencia parece pertinente a la hora de precisar, por parte de los artistas, el sexo de lo representado, en mayor medida cuando, como luego veremos, estas representaciones se apartan considerablemente del patrón morfológico de los arqueros.

Los arqueros suelen estar representados en movimiento, con un formato bastante repetido y



FIG. 2. Representaciones masculinas en el Abric Centelles (calcos Juan de Dios Boronat-Instituto de Arte Rupestre).



FIG. 3. Arquero tipo Centelles.

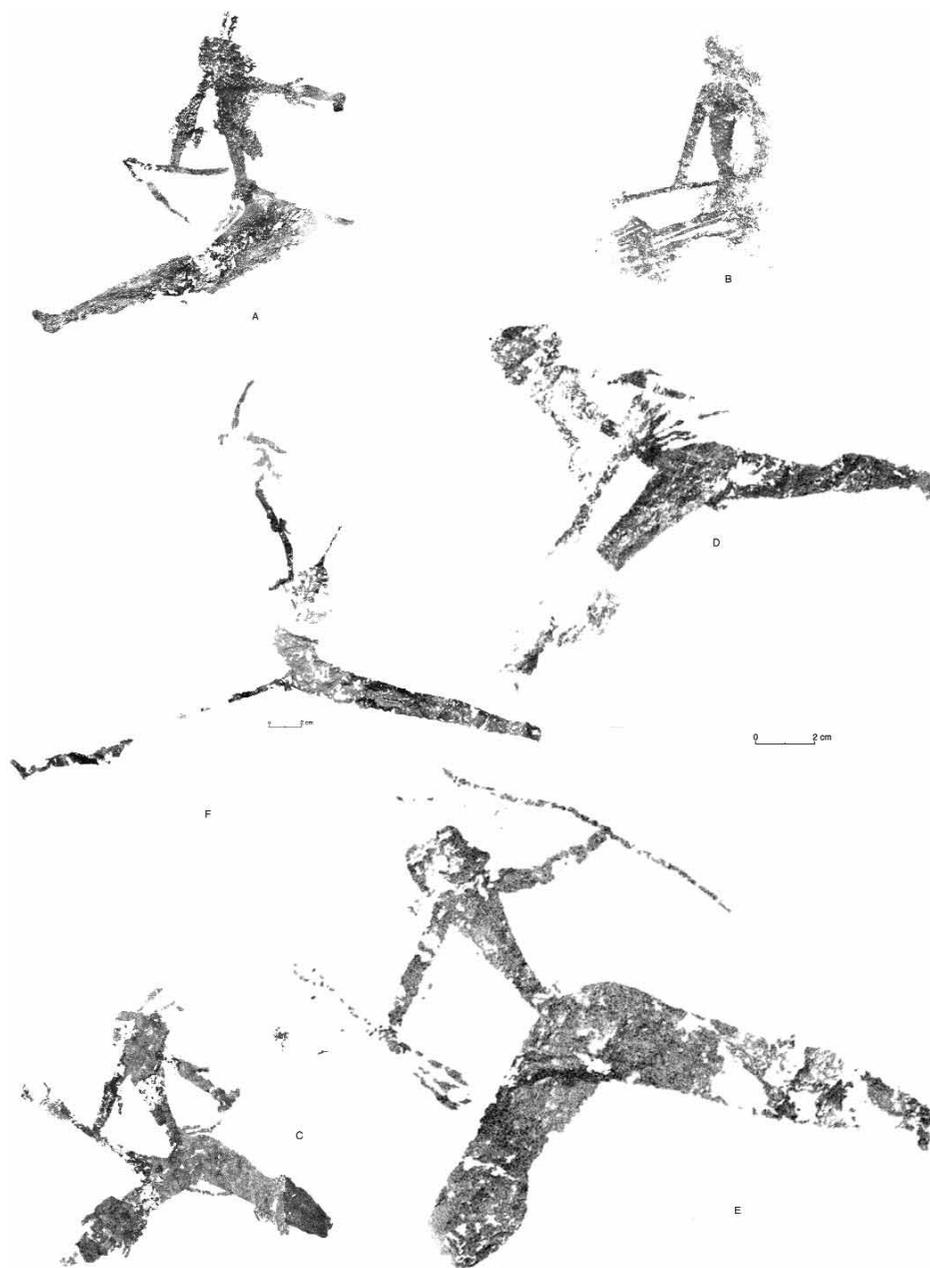


FIG. 4. Representaciones masculinas tipo Centelles en: A- Les Coves de la Saltadora (calco según los autores), B- Abric de la Belladona (calco según los autores), C- Mas dels Ous (calco según V. Planes), D y E- La Cova dels Cavalls (calcos según Villaverde et al., 2002) y F- Les Coves del Civil o dels Ribassals (calco según los autores).

bien definido, del que apenas se separan algunas representaciones. Los más frecuentes son los arqueros de piernas abiertas en V, con separaciones que oscilan entre los 95 y 135°, y brazos a ambos lados del tronco, generalmente sujetando arco y flechas. Si la disposición se define a partir de la posición de los pies, ésta es ligeramente ascendente o descendente, con planos respecto a la teórica línea horizontal del suelo que raramente sobrepasan los 15°. Lo normal, además, es que las figuras se dispongan en agrupaciones de tendencia horizontal, con tamaños desiguales y recurso a la superposición parcial en las extremidades inferiores. Una solución que refuerza la sensación de unidad compositiva y escénica.

En algunos casos la disposición es de parada, con piernas apenas separadas que indican una posición fija, frecuentemente asociada a alguna acción singular. Es el caso del arquero 12b de Cavalls, que se encuentra en disposición de montar el arma, o del arquero 1 del Cingle del Palanques, con un brazo levantado que parece señalar

o saludar. Su valor porcentual es bajo, pero testimonia la búsqueda de individualización de las figuras, que aparecen inmersas en composiciones de evidente significado narrativo.

Si atendemos a los elementos que permiten la individualización, casi todas las figuras bien conservadas presentan adornos o detalles que facilitan esta apreciación. Así abundan los adornos de cabeza, brazos, cintura y piernas, y es posible establecer también disposiciones peculiares en la forma de portar el armamento. Incluso se representan individuos que transportan fardos y bolsas de distintos tamaños. El carácter narrativo es evidente en algunas composiciones, donde podemos encontrar al arquero que transporta el arco de su acompañante, en este caso ocupado en el transporte de voluminosos bultos (Guillem y Martínez Valle, 2004).

Esta vertiente realista afecta especialmente a algunas representaciones masculinas que se alejan considerablemente del modelo hasta ahora descrito. Integradas en composiciones que eliminan cualquier duda sobre su correspondencia a esta fase estilística y ejecutadas con los mismos procedimientos técnicos, encontramos representaciones masculinas con piernas delgadas, desprovistas del volumen corporal que caracteriza al arquero típico, con cuerpos tendentes al ensanchamiento ventral, con detalle del sexo y en disposición muy dinámica de brazos y piernas. En algún caso la disposición incita a pensar que nos encontramos ante la representación de algún difunto, dada la disposición tendida y el aspecto inerte que se desprende de la disposición de las extremidades.

Si tomamos como representativa la variedad de las representaciones del horizonte Centelles que muestran las figuras de los conjuntos VIII, IX y XII del yacimiento epónimo (Figs. 2 y 3), en lo que se refiere al tamaño, las figuras oscilan entre los 24 cm de cabeza y tronco y casi 29 de longitud de la pierna adelantada del arquero VIII-4, a los 7,2 cm de cabeza y tronco y 13,3 de pierna adelantada del arquero VIII.13. Alguna figura de menor tamaño ha de ser valorada aparte, ya que probablemente se trate de la representación voluntaria de un niño. Es el caso de la figura IX-38, integrada en una escena grupal sobre la que volveremos más adelante. Ahora lo que nos interesa resaltar es que las figuras de tipo Centelles tienden a adquirir un naturalismo retratista que lleva a sugerir diferencias anatómicas de sexo y edad que no se producen con tanta claridad en otros horizontes estilísticos.

Ahora bien, si el prototipo masculino de las figuras de tipo Centelles son los arqueros en disposición de movimiento, portando el armamento y diversos tipos de adorno, también es cierto que se pueden perfilar dos tipos o variantes dentro de este formato. Por una parte,

contamos con arqueros de cuerpos alargados, dotados de una proporción entre cabeza y cuerpo que se sitúa en torno al 20%, es decir, unas representaciones caracterizadas por el reducido tamaño de las cabezas con respecto al tronco. Normalmente sus piernas son poco voluminosas, las cinturas extremadamente delgadas y los brazos tienden a caer a los dos lados del cuerpo, sin apenas flexión. Por otra parte, contamos con figuras más proporcionadas en la relación cabeza-tronco, como consecuencia del menor alargamiento del último, con cinturas menos delgadas y disposiciones más variadas de brazos y piernas más voluminosas. A la vista de las representaciones de Centelles es imposible asociar estas dos variantes a una menor o mayor profusión de adornos, o a diferencias en el armamento, o a variaciones en las proporciones del mismo. Por otra parte, el grado de variabilidad que presentan las figuras de las dos variantes en cuanto al volumen de piernas, grado de alargamiento del tronco o abertura de piernas, propicia que seamos reacios a considerar la distinción establecida en términos normativos. Por el contrario, todo parece indicar que existe un elevado grado de variación a la hora de plasmar un formato corporal que viene definido, sobre todo, por la atención por la expresión del movimiento y el detalle anatómico, en un concepto que podríamos calificar de retratista.

Por lo que respecta a si los dos tipos de arqueros responden a una evolución, el estudio de las superposiciones frecuentes que presentan las figuras de este horizonte parece indicar que no es así. Las figuras de torsos más estilizados y alargados se encuentran infrapuestas y superpuestas a las de proporciones más realistas, lo que indica que existe una contemporaneidad entre las dos soluciones.

Además de estas dos variantes cuya coexistencia se repite en Cavalls y Saltadora (Domingo, 2006), contamos en Centelles con otras dos variantes que aparecen integradas en los mismos paneles en superposición a las anteriores: unas figuras de piernas delgadas y largas, bastante desproporcionadas, provistas de adornos muy visibles en forma de largas cintas que cuelgan en las pantorrillas, por desgracia muy deterioradas en todos los casos, aunque parecen provistas de arcos; y otras figuras de cuerpos voluminosos y piernas también delgadas, sin modelado anatómico, aunque con detalle de pies y manos, éstas más numerosas y bien conservadas y, como señalamos antes, desprovistas de armamento en la mayor parte de las ocasiones.

Estas dos variantes aparecen tanto en el panel 9 superior, en este caso con la superposición a una figura de tipo

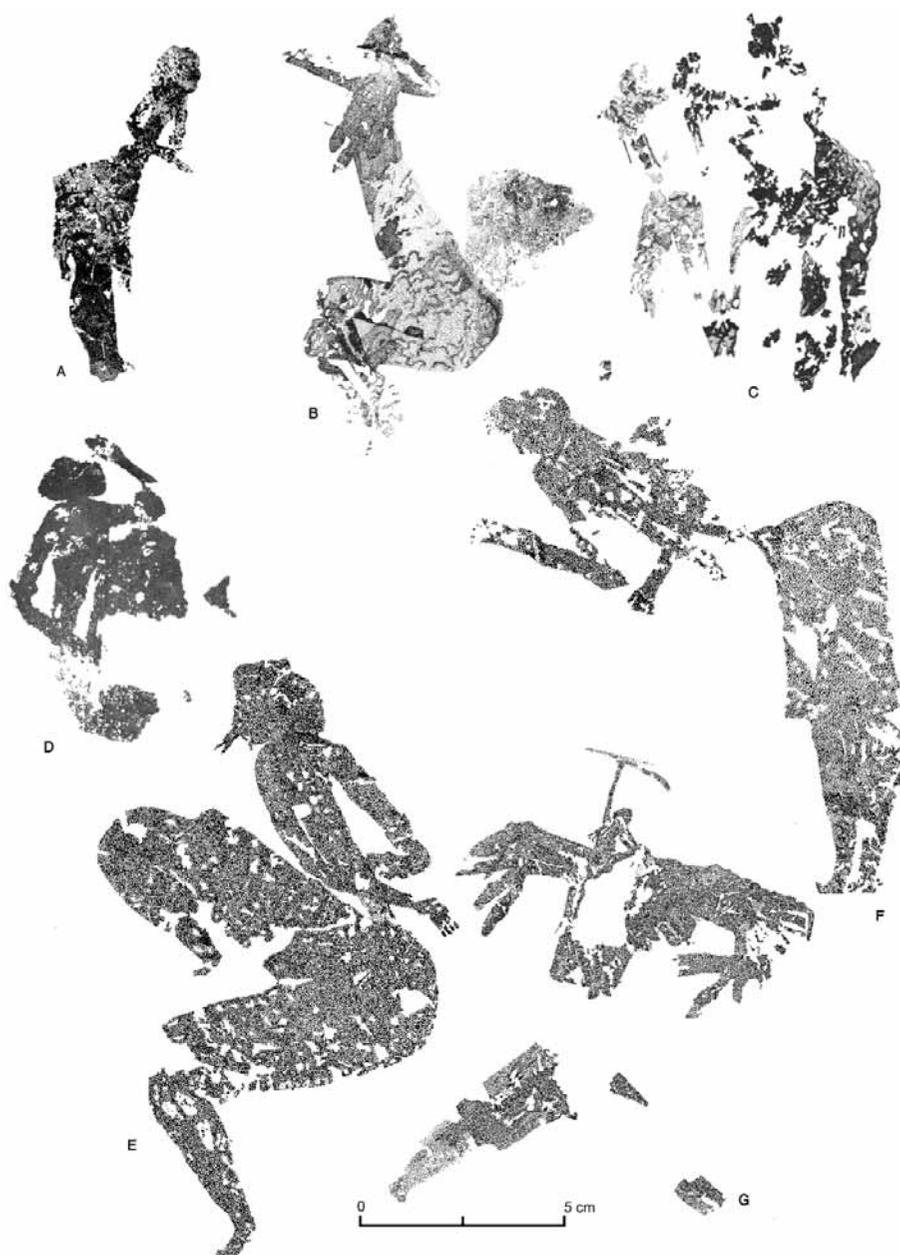


FIG. 5. Representaciones femeninas tipo Centelles en: A- Racó Gasparo (calco según Juan de Dios Boronat-Instituto de Arte Rupestre, B- Les Covetes del Puntal (calco tomado y modificado de Viñas, 1982), C- Les Coves de la Saltadora (calco según Viñas, 1982), D- La Cova Alta del Lledoner (calco según los autores) y D, F y G- Abric Centelles (calcos Juan de Dios Boronat-Instituto de Arte Rupestre).

proporcionado, de modelado anatómico pronunciado a otra de piernas delgadas y desproporcionadas dotadas de adornos, como en el panel 13, donde una figura similar, perdida en su parte superior, aparece situada delante de una mujer sentada. En ese mismo panel se documentan varias figuras de cuerpo voluminoso y piernas delgadas, dotadas en general de elevado movimiento, con disposiciones de brazos y piernas flexionadas, integradas en las escenas en las que no sólo aparecen arqueros de los tipos más clásicos sino varias figuras femeninas.

La sensación que transmite la lectura de estos paneles, con acumulación de figuras de acabados tan distintos pero dotadas de un aire común, es que este horizonte está dotado de una cierta variabilidad formal, sin que puedan establecerse precisiones sobre su ritmo de ejecución. Por el contrario, la unidad de colores y pigmentos, e incluso los



FIG. 6. "La Venus de la Valltorta" de les Covetes del Puntal.

procedimientos técnicos comunes, con la incorporación de la bicromía, parecen indicarnos una cierta contemporaneidad que, a la vista de lo expuesto, no parece razonable cuestionar.

Además de en Centelles, Cavalls y Saltadora, arqueros o representaciones aparentemente masculinas de estructura corporal típica se encuentran también en el Abric de Belladona, el Abric del Mas dels Ous (Meseguer, 1981; Planes, 2006), el Cingle del Palanques (Mesado, 1995), y les Coves del Civil (Martínez Valle y Guillem Calatayud, 2005), la Cova Alta del Lledoner (Viñas, 1982) y les Covetes del Puntal (Fig. 4), en estos últimos casos con una adscripción estilística a este horizonte que no podemos considerar concluyente, tal y como veremos más adelante. Se ha señalado también su existencia en el Cingle de la Mola Remígia, si bien el tamaño reducido de las figuras resulta algo discordante con la pauta común al resto de las figuras de este horizonte.

Un tema de escasa entidad cuantitativa, pero elevada trascendencia, lo constituyen las representaciones de arqueros o individuos flechados. Los casos más representativos provienen del Abric VII de Saltadora, con el conocido arquero dotado de un complejo y desarrollado adorno en la cabeza, flechado en distintos puntos de su cuerpo, que parece estar desplomándose y de la cavidad I de Cova Remígia, donde encontramos una representación muy característica del horizonte Centelles, flechada y en disposición de caída. Otras representaciones similares, pero aparentemente desprovistas de armamento, provienen del mismo Abric VII de Saltadora, en este caso una figura muy perdida que levanta los brazos (Domingo, 2005),

junto a otra, ya de clasificación más problemática, al tratarse de una representación algo deteriorada y de difícil lectura, proveniente también de Cova Remígia, concretamente de la cavidad III (Sarriá, 1988-1989).

Otra figura que ha sido relacionada con las anteriores (Viñas, 1982; Domingo, 2005), proviene de la Cova Alta del Lledoner, pero su adscripción estilística al horizonte Centelles resulta más problemática. Se trata de un figura de cuerpo voluminoso, flechada, que levanta los brazos, terminados en manos detalladas. En la misma cavidad, como más adelante veremos, existe una representación femenina cuya clasificación en el horizonte Centelles no presenta dudas. Sin embargo, la figura flechada es de pequeño tamaño, una circunstancia que resulta infrecuente en las figuras masculinas que hasta ahora hemos asociado al horizonte Centelles.

Una situación parecida a esta última, en este caso sin que la representación aparezca flechada, proviene de les Covetes del Puntal, donde también se localiza una representación femenina de clara adscripción al horizonte Centelles y otra representación masculina, de cuerpo voluminoso y con extremidades bien detalladas, probablemente la representación de un cadáver (Viñas, 1982),

que, de nuevo, aparece claramente separada de la anterior y presenta un tamaño y un color diferenciados. La figura masculina de color marrón diluido difiere claramente del rojo denso de la femenina.

Es muy probable que estas dos últimas representaciones, después de un estudio regional más detenido, deban relacionarse con un horizonte estilístico distinto del de Centelles, ya que presentan variaciones de tamaño y color que obligan, cuando menos, a considerar esta posibilidad. Sin embargo, hemos querido incluirlas en esta relación por presentar algunos rasgos que resultan parecidos a los de las figuras de cuerpos voluminosos y extremidades detalladas y normalmente delgadas que integran complejas composiciones escénicas en alguna de las cavidades del Abric de Centelles. Parece, por tanto, necesario prestar una mayor atención en el futuro a éstas y otras figuras documentadas en distintos abrigos de la región, que se caracterizan por un componente figurativo y poseen cuerpos voluminosos y extremidades detalladas, así como actitudes dinámicas, que podrían corresponder a un concepto gráfico distinto del que hemos definido en Centelles y cuya clasificación en estos momentos suscita bastantes dificultades.

A pesar, en cualquier caso, de que las evidencias de representación de la violencia alcanzan un bajo porcentaje en las figuras claramente relacionadas con el horizonte gráfico Centelles, los casos de individuos heridos por flechas de Saltadora y Remígia resultan significativos. Especialmente cuando faltan en este horizonte referencias explícitas a combates o enfrentamientos entre grupos de arqueros. Una situación que, por el contrario, será común

en otras fases estilísticas levantinas más recientes (Guillem y Martínez Valle, 2004; Guillem Calatayud, 2005). Parece como si la representación de la violencia adquiriera en el horizonte Centelles un rasgo de individualización que no tendrá en esas otras etapas, a no ser que hagamos intervenir aquí las escenas de ajusticiamientos.

#### 4. Las representaciones femeninas y su diversidad de integración temática (Fig. 5)

En cuanto a las representaciones femeninas, los distintos paneles de Centelles permiten establecer el grado de variación que presentan durante esta fase. Así, en la cavidad 13, contamos con varias representaciones bastante bien conservadas que permiten un acercamiento a los principales rasgos identificadores del sexo. Por una parte, una figura aparece flexionada por la cintura, con el torso inclinado claramente hacia delante, provista de una falda, o pantalones, que llegan hasta las rodillas. Se identifica con claridad el dibujo de los brazos, flexionados por el codo y en disposición poco corriente, ya que los dos se cruzan por delante del tronco, pero la parte correspondiente al torso no es fácil de describir. Es claro que la figura se inclina hacia un hombre tumbado, de tronco alargado y tendencia cilíndrica, con sexo detallado y disposición de piernas muy forzada, abiertas en la zona de los muslos y dobladas por las rodillas hasta juntar prácticamente los pies. La sensación de encontrarnos ante un cuerpo inerte, probablemente de un personaje muerto o moribundo, se acentúa con la disposición también forzada de los brazos, flexionados hasta alcanzar uno de ellos la cara. No es posible considerar esta escena como de tipo sexual, ya que ni la disposición de las dos figuras ni el sexo del personaje masculino evocan esta acción, y, por el contrario, los gestos y disposición de las figuras parecen más propias de una actividad de atención a un enfermo o de un ritual funerario. Justo a la izquierda de estas figuras encontramos otras tres representaciones que parecen poder identificarse como femeninas. Las tres presentan, de nuevo, disposiciones peculiares, con una articulación poco frecuente de brazos y piernas. Dos, enfrentadas, se disponen en clara composición en la que los cuerpos se ajustan a los respectivos volúmenes corporales. Sentadas, una de las piernas de cada una de ellas se extiende, mientras que la otra se dobla marcadamente por la rodilla. En la que aparece a la derecha es bien visible el alargamiento de un brazo hacia el pie de la

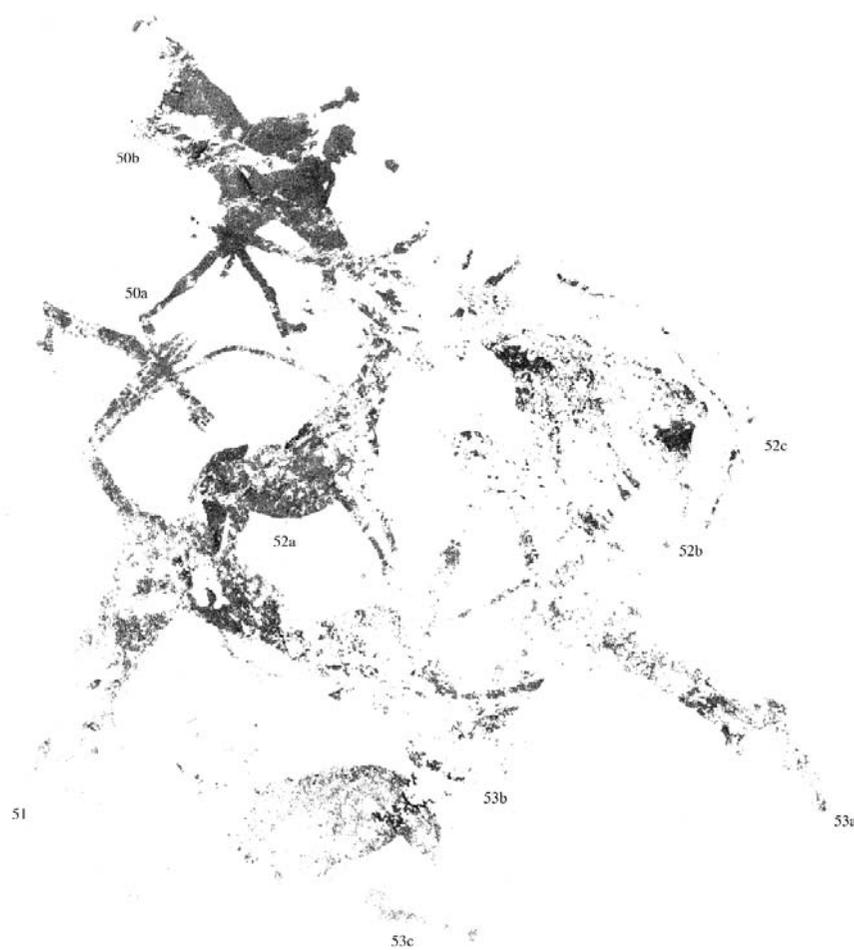


FIG. 7. Superposiciones de la Cova dels Cavalls a. Calco; b. Fases coloreadas (según Villaverde et al., 2002).

pierna extendida, mientras que el otro, flexionado, parece apoyarse sobre el muslo de la pierna flexionada. Por encima de los codos se observan sendos adornos en forma de brazaletes. En la parte alta del torso se insinúan los pechos, poco pronunciados. La otra figura se encuentra más deteriorada a la altura del tronco, por lo que la lectura de los brazos y el torso es menos clara. Parece, en cualquier caso, que uno de los brazos se cruza por delante del tronco. A continuación, de espaldas a la figura anterior encontramos otra representación sedente, en este caso con las dos piernas flexionadas, un brazo cruzado sobre el vientre, con la mano detallada, y el otro aparentemente apoyado en éste, parece que con un brazaletes similar al antes descrito. En esta figura no son visibles los pechos, sin embargo la similitud que presenta con las dos anteriores permite presuponer que estamos ante otra representación femenina. Las tres figuras tienen rasgos y proporciones comunes que facilitan esta interpretación: las nalgas son pronunciadas y se acompañan de muslos gruesos y pantorrillas más estrechas. Esos mismos rasgos se observan también, en este caso complementados con el detalle de los pechos, en una cuarta representación que se sitúa inmediatamente por debajo de la primera mujer descrita. De lectura complicada en algunas zonas, parece tratarse de una mujer sentada, tal vez en un artilugio colgante, a no ser que se trate de la representación de una cavidad o un accidente natural, al que probablemente se sujeta con uno de los brazos. La sensación de suspensión relajada refuerza la posición colgante y relajada de las piernas. De nuevo las nalgas son pronunciadas, mientras que las pantorrillas, y en este caso también los muslos, son menos voluminosos.

No es el objetivo de estas líneas dar cuenta detallada de las composiciones en las que estas figuras se integran, pero sí que conviene precisar que se trata de acciones complejas en las que también participan o se integran otras representaciones masculinas. Por otra parte, la presencia de algunas figuras itifálicas no deja de recordarnos la asociación que entre este tipo de personajes y mujeres se produce en la conocida escena de danza de Cogul. Además, la coexistencia de representaciones femeninas e individuos flechados en diversos paneles no deja también de constituir un elemento llamativo, cuya valoración habrá de realizarse con mayor atención en futuros trabajos.

Con todo, en la cavidad IX encontramos otras representaciones femeninas, integradas en este caso en una composición que parece dar cuenta del desplazamiento de un grupo por el territorio en busca de una nueva ubicación temporal o cualquier otra actividad. La escena ya ha sido comentada en varias ocasiones (Guillem y Martínez, 2004, Martínez y Guillem, 2006; Villaverde, 2005), lo que nos permite ahora aligerar bastante su descripción. La integran seis personajes adultos y tres niños, uno marchando delante de una de las mujeres y los otros dos, aparentemente de muy corta edad, transportados por éstas. En un plano superior encontramos cuatro representaciones, tres entrelazadas por las piernas y una cuarta algo más adelantada y en un plano ligeramente inferior. Los encuadres indican una clara intención de respeto y composición escénica. La coherencia de la narración la refuerza el hecho de que uno de los arqueros porta dos armas, aparentemente la suya y la del compañero que situado detrás porta varios fardos. La figura situada en el plano inferior también parece asociada al transporte de objetos, en este caso colgados

sobre la espalda, probablemente un mochila similar a la de otras dos figuras femeninas de la misma composición, aunque su sexo resulta problemático, ya que el abultamiento anterior del torso tanto podría considerarse como la representación de los pechos, en cuyo caso sería una mujer (Martínez Valle y Guillem Calatayud, 2006), o como la representación del volumen correspondiente a los brazos, replegados y sujetando el fardo de la espalda, en cuyo caso el sexo no estaría claro (Villaverde, 2005). Nos centraremos en las figuras situadas en el plano inferior inmediato, de cara a establecer los rasgos morfológicos que las diferencian de las otras representaciones femeninas vistas con anterioridad. La identificación más clara del sexo se produce en la figura de tamaño mayor, que es la que marcha en lugar más retrasado, ya que tiene los senos dibujados, de nuevo de reducido tamaño. La disposición, proporciones y detalles de la otra figura permiten considerar que es del mismo sexo. Ahora el vestido de las dos mujeres se compone, con claridad, de pantalones que llegan a la altura de las rodillas. Ninguna de las figuras identificadas claramente como masculinas posee un vestido similar.

Destaca en esta escena el papel activo de las mujeres, integradas en la acción del grupo y desempeñando unas tareas de carga o transporte que parecen adecuadas a la representación de la movilidad territorial.

De lo hasta ahora analizado se desprende que las mujeres del Abric Centelles muestran una cierta diversidad de soluciones, una variedad que resulta del máximo interés a la hora de identificar otras representaciones del mismo horizonte existentes en otros abrigos de la zona. Por una parte, nos encontramos con figuras vestidas, aparentemente sólo de cintura para abajo, dotadas de faldas cortas o pantalones que también llegan sólo hasta las rodillas; por otro lado, algunas figuras parecen completamente desnudas, aunque provistas de adornos de brazos y tobillos. Los pechos son pequeños y el modelado de las nalgas, siendo pronunciado, no difiere excesivamente del que caracteriza a algunos arqueros. Tal vez el rasgo más distintivo sea el menor modelado de las pantorrillas, pero éste es un rasgo que presenta cierta variación también en las figuras masculinas.

Otras representaciones femeninas que relacionamos con este mismo horizonte, refiriéndonos siempre al núcleo Valltorta-Gassulla, se localizan en les Covetes del Puntal (Albocàsser) (Viñas, 1982), el Racó Gasparó (Ares del Maestre, Castellón) (Porcar, 1965), les Coves de la Saltadora (Kühn, 1926; López Montalvo, 2000; Domingo *et al.*, e.p.) y la Cova Alta del Lledoner (Martínez Valle y Guillem Calatayud, 2006).

En los abrigos que conforman este núcleo de les Covetes del Puntal, a diferencia de lo que ocurre en el Abric Centelles, no se concentran grandes acumulaciones de figuras, sino que los motivos pintados son escasos y corresponden a una cierta variedad de estilos.

La figura femenina a la que nos referimos se localiza en el abrigo IV (Fig. 6), formado por dos cavidades. En la segunda, a la izquierda, prácticamente donde empieza el abrigo, se localiza la representación femenina más conocida del núcleo de la Valltorta, denominada "La Venus de la Valltorta" (Viñas, 1982). Se trata de una representación pintada sobre una superficie lisa, en el interior de una pequeña concavidad de la pared. La mujer está desnuda,

sentada y con los brazos, no muy modelados, flexionados y recogidos hacia la cabeza. Se indican los hombros y los pechos, que penden hacia uno de los costados. El tronco es alargado y tiende al ensanchamiento en la parte ventral. Las nalgas son prominentes y las piernas están flexionadas, alzándose ligeramente sobre la otra la que aparece en un primer plano, la izquierda. Los pies parecen dispuestos hacia abajo, aunque se encuentran algo perdidos. Tanto en la pierna izquierda como en otros tramos del cuerpo se aprecia el silueteado del contorno, ejecutado con un trazo de color rojo más oscuro. Esta circunstancia permite observar que ni los muslos ni las pantorrillas se caracterizan por la exageración del volumen. Detrás de la espalda se aprecian restos de pintura cubiertos parcialmente por deposiciones de carbonato cálcico, lo que dificulta su lectura. No obstante presenta forma acampanada con un contorno bien delimitado en su parte superior.

La figura está aislada, y aunque existan otros motivos en el abrigo, como un ciervo en la parte superior, un antropomorfo dibujado cabeza abajo con la barriga prominente, interpretado como un cadáver (Viñas, 1982: 163), y pequeñas figuras humanas, ninguna parece relacionada con la representación femenina, ni es posible integrarla en una misma composición. Todas ellas están separadas por espacios amplios y, lo que es más significativo, están realizadas con técnica y pigmentos muy diferentes. No sería forzado relacionar con el mismo horizonte Centelles el cadáver acurrucado al que antes hemos hecho referencia.

Formalmente, la mujer de les Covetes del Puntal se asemeja a alguna de las representaciones de la cavidad XIII de Centelles en la desnudez, así como en el carácter poco voluminoso de las piernas, a la vez que el alargamiento del tronco y la disposición de las piernas resultan especialmente próximas de la figura que hemos descrito como sentada en un columpio o cavidad.

Otra representación femenina del mismo tipo la encontramos en la Cova Alta del Lledoner (Martínez Valle y Guillem Calatayud, 2006). La figura a la que nos referimos está también sentada, con uno de los brazos levantados sobre la cabeza y el otro cruzado sobre el vientre, provisto de un brazaete por encima del codo. La cabeza es piriforme y aplanada, como consecuencia de su adecuación al espacio disponible, y en el torso triangular parece que se dibuja un seno, en el lado que corresponde al brazo levantado, en el espacio que media entre el torso y el muslo de una de las piernas, que se encuentra flexionada y dibujada con la rodilla en lo alto. Las piernas, con fuertes pérdidas de pigmento, son de muslos muy robustos y las nalgas también son prominentes. No parece guardar relación escénica con el resto de los demás motivos.

Otra de las representaciones femeninas de este horizonte, aunque no exenta en este caso de elevada controversia, podría encontrarse en el abrigo IX de les Coves de la Saltadora. En la segunda cavidad, sobre un saliente

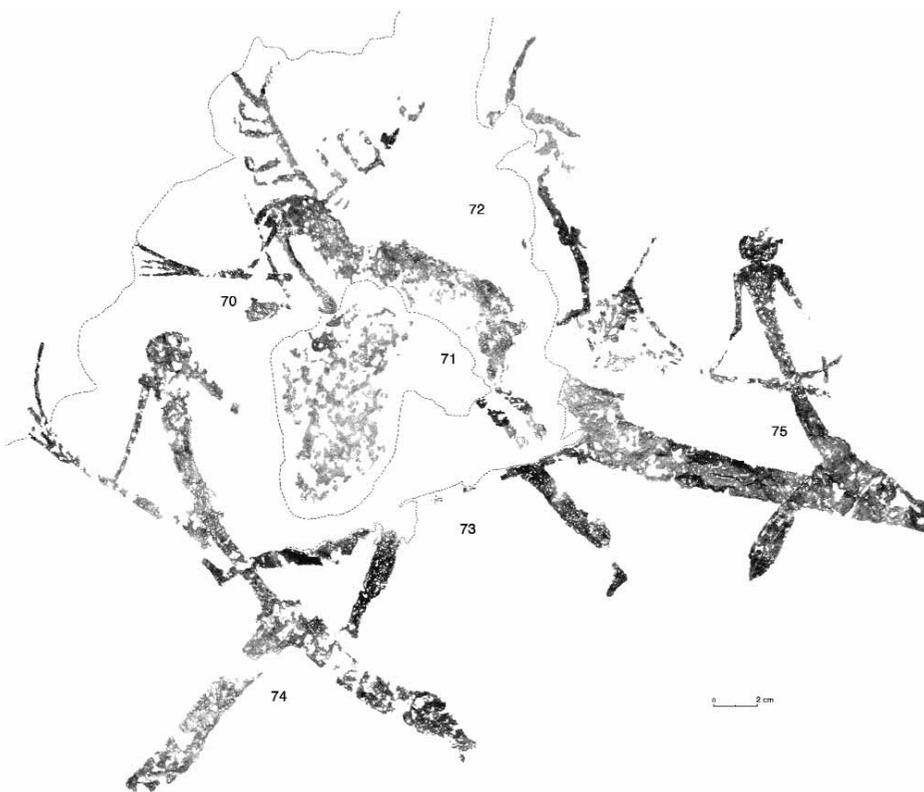


FIG. 8. Superposiciones de les Coves del Civil o dels Ribassals (calco según los autores).

rocoso, se conservan tres figuras humanas de controvertida atribución sexual (Villaverde, 2005: 220). Los primeros estudios (Duran y Sempere y Pallarés, 1920) no entraron a valorar esta cuestión. Años después Khun (1926) las describe como figuras femeninas, atribución con la que discrepa Beltrán (1968: 46). Para Viñas (1982: 157, fig. 228) era una ceremonia de iniciación de uno de los individuos. Para Sebastián (1986: 791-793) al menos una de ellas, la izquierda, podría ser una figura femenina, en la que incluso se han indicado los pechos. Para López Montalvo (2000: 69), a la que debemos un calco muy ajustado de lo que en la actualidad se conserva, es la figura central, por el contrario, la que pudiera corresponder a una mujer, atendiendo fundamentalmente al abultamiento de las caderas.

La figura de la izquierda tiene la cabeza muy deteriorada. Los brazos están flexionados sobre el pecho, y prácticamente paralelo al cuerpo se deslizan dos trazos muy finos, el de la derecha curva su trayectoria y sube hacia arriba. El cuerpo es muy estrecho en la cintura y tiende a cobrar una mayor proporción en la parte superior. Las caderas son prominentes en relación al cuerpo, las piernas son robustas y están dotadas de potentes pantorrillas. La pierna de la izquierda está ligeramente flexionada, reflejando de este modo movimiento (Fig. 5).

La figura del medio está realizada con los mismos criterios estilísticos. La cabeza también está mal conservada. Los brazos presentan una disposición diferente a la de la otra mujer, descienden hacia abajo y están flexionados a la altura del codo. El cuerpo, ligeramente inclinado hacia delante, también es muy fino en la cintura y el pecho es de tendencia triangular. Unos restos de pintura por debajo del brazo y que buscan el cuerpo podría ser lo único que queda de la representación de un pecho. Las caderas están marcadas y las piernas prácticamente han desaparecido.

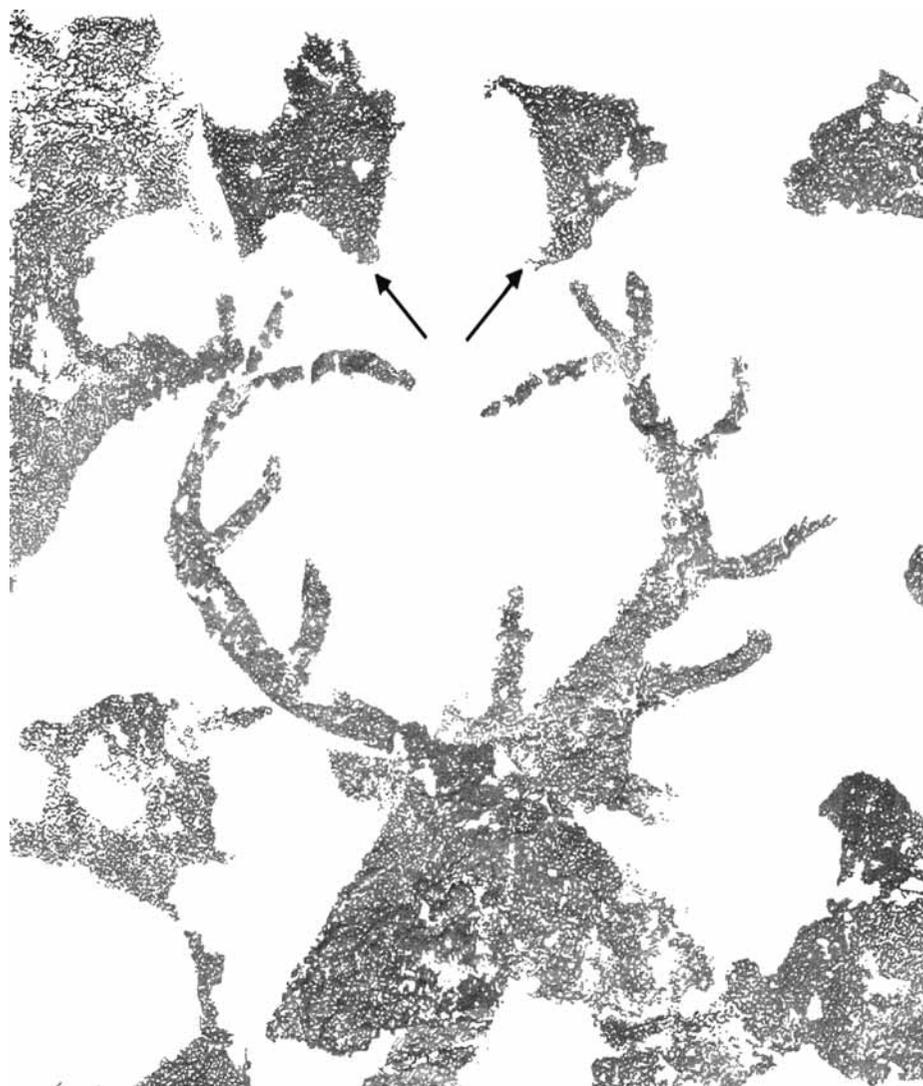


FIG. 9. Calco preliminar del Cingle dels Tolls Alts. Las flechas indican la presencia de los restos de unas piernas de grandes dimensiones tipo Centelles alteradas por grandes desconchados, sobre los mismos se ha pintado un ciervo de grandes dimensiones.

La tercera figura, la de la derecha, es la mejor conservada. Sobre la cabeza globular se observan dos pequeños trazos que forman parte del adorno, los brazos se flexionan del mismo modo que la figura anterior y uno de ellos, el de la izquierda, llega a entrar en contacto con el brazo derecho de la mujer anterior. La cintura es muy estrecha, y el cuerpo aunque muy mal conservado está inclinado hacia delante, las caderas están muy marcadas y las piernas modeladas.

Sobre ellas a escasa distancia se conservan unos motivos interpretados como dos arcos simples biconvexos y al menos cinco flechas (Viñas, 1982: 157; López Montalvo, 2000: 69), que justificarían según Viñas la lectura como escena de iniciación y que para López Montalvo confirman la atribución masculina de dos de las representaciones.

Dado el estado de conservación no resulta fácil pronunciarse sobre su condición. Tal y como adelantábamos no existe acuerdo entre los diversos investigadores que han estudiado este grupo. No obstante al menos la figura central sí parece corresponder a una mujer, dado que podría considerarse que al menos se conserva la representación de un pequeño pecho y sus caderas son especialmente marcadas. Las dos restantes aunque participan de los mismos rasgos somáticos, parecen provistas de adornos de

cabeza, un rasgo que no hemos visto en ninguna de las representaciones femeninas de este horizonte en la región y que constituye un argumento en contra de su identificación como mujeres. En cualquier caso, la escena presenta dificultades de análisis como consecuencia de la mala conservación del pigmento.

La última representación femenina a la que vamos a referirnos se localiza en el Racó Gasparo, situado ya en otra cuenca, la de la Rambla Carbonera, distante apenas 10 km del Barranc de la Valltorta. El abrigo es de reducidas dimensiones, se emplaza en un cantil de una pequeña barrancada de la margen izquierda de la rambla, debajo del Mas del Cantalar.

En esta cavidad tenemos un total de ocho motivos distribuidos en tres agrupaciones. En la primera aparece un cervatillo que mira hacia la izquierda. Justo por debajo del animal hay una mujer levemente inclinada hacia delante, con falda, cabeza voluminosa, nalgas prominentes, pantorrillas abultadas e indicación de los pies. Su corto torso está representado mediante un trazo rectangular que se ensancha en la zona de los hombros. Los brazos, en forma de asa, están replegados hacia el vientre y podrían sostener algún objeto. No se identifican los pechos y el vestido parece tratarse de una falda corta e irregular con picos que penden a ambos lados. Según Porcar (1965) la figura se superpone a un zoomorfo muy perdido (Fig. 5). Al igual que en les Covetes o en la Cova del

Lledoner esta representación femenina aparece aislada, sin relación compositiva con los restantes motivos del abrigo.

##### 5. Criterios para establecer la cronología relativa

A pesar de que la acumulación de figuras constituye la norma de expresión gráfica de los abrigos con pinturas levantinas, con escenas que incorporan representaciones de diversas fases (Sebastián, 1986), las superposiciones entre figuras de distintos horizontes estilísticos no son habituales. Esta circunstancia afecta también al horizonte Centelles.

Los conjuntos que nos permiten precisar al respecto son la Cova dels Cavalls, les Coves del Civil, els Tolls del Puntal, el Cingle de la Mola Remígia y el propio Abric Centelles. Ahora bien, y justo es señalarlo desde el principio, estas indicaciones están sujetas a una discusión que afecta fundamentalmente a la definición misma de los rasgos estilísticos de las figuras implicadas en las superposiciones. Esta consideración es consecuencia del grado de variación que ofrecen las figuras de tipo Centelles tanto en tamaño, como en disposición y proporciones. Aunque el morfotipo característico se identifica con claridad, tal y como hemos indicado en párrafos anteriores, algunas figuras integradas en los principales paneles de este horizonte

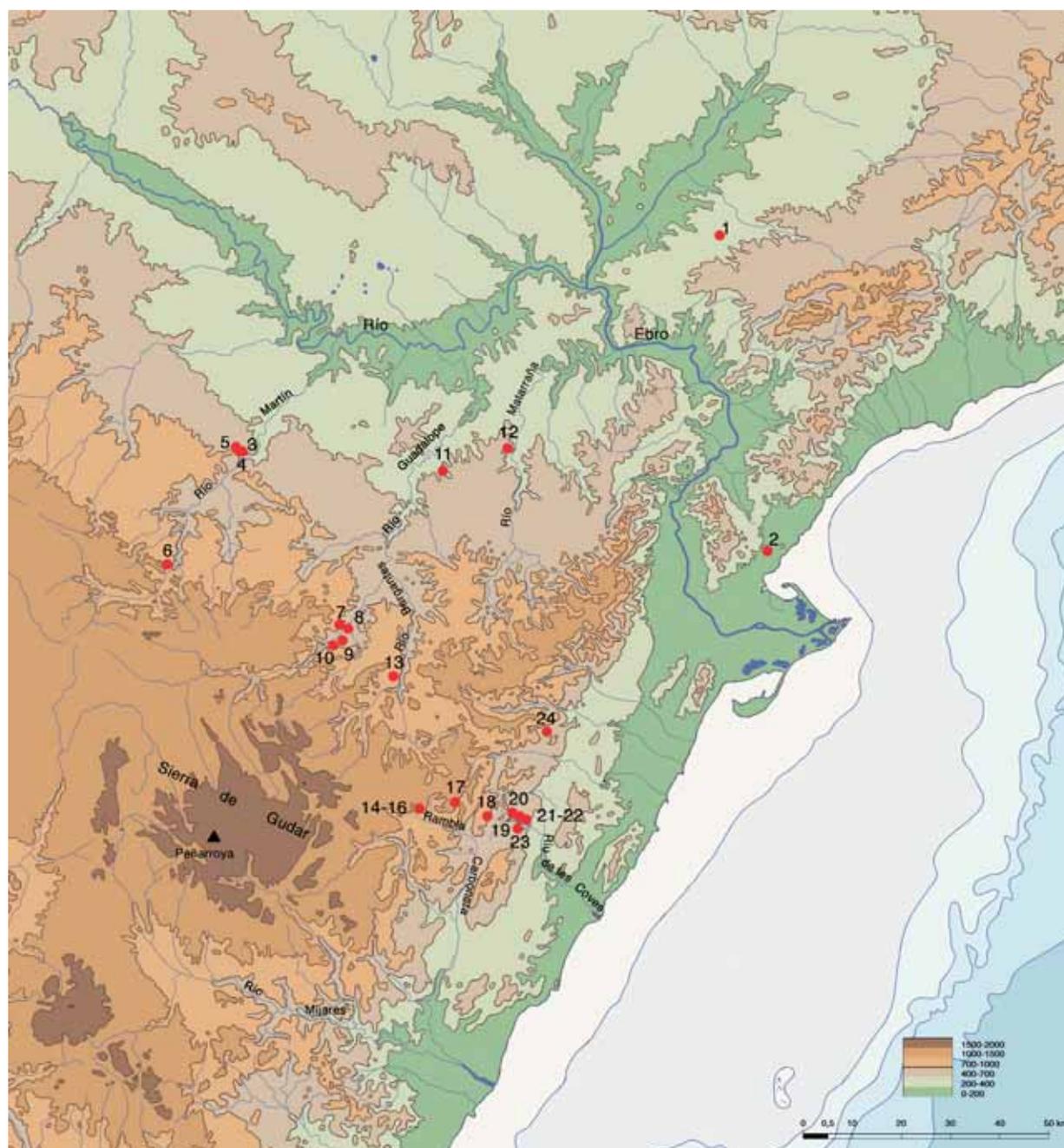


FIG. 10. Distribución de abrigos relacionados con la fase Centelles. 1. Roca dels Moros; 2. Cabra Freixet; 3. Los Chaparros; 4. Covacho Ahumado, 5; 6. El Cerrao; 7. Barranco Hondo; 8. La Vacada; 9. El Arquero del Pudial; 10. Abrigo de Ángel; 11. Val del Charco del Agua Amarga; 12. Secans; 13. Cingle del Palanques; 14. Cova Remígia; 15. Cingle de la Mola Remígia; 16. Racó Gasparo; 17. Abric de la Belladona; 18. Abric Centelles; 19. Coves dels Ribassals o del Civil; 20. Cova dels Cavalls; 21. Coves de la Saltadora; 22. Cova Alta del Lledoner; 23. Les Covetes del Puntal; 24. Mas dels Ous.

ofrecen rasgos que resultan muy próximos de los que caracterizarán al horizonte Mas d'en Josep. Nos detendremos en este tema, cuya trascendencia permite incluso apuntar a una gradación estilística regional, por resultar esencial en el establecimiento de las superposiciones que vamos a tratar en este apartado.

El dinamismo que caracteriza a las figuras de tipo Mas d'en Josep (Domingo *et al.*, 2003), magníficamente documentadas en la cavidad V de Cova Remígia, con una disposición frecuente de piernas abiertas hasta alcanzar la horizontal, se combina con un cierto modelado anatómico

y una proporción corporal relativamente próxima a algunas figuras de tipo Centelles: una cierta tendencia al alargamiento del torso, sin que sea excesivo; una atención por el movimiento, logrado a partir de la disposición abierta de las piernas; un modelado ligero de las piernas, esencialmente centrado en la zona de las pantorrillas, provistas de adornos o detalles de terminación de pantalones; bolsas, adornos de brazos y de cabeza; arcos de cierto tamaño y de doble curva; atención en la resolución detallada de los pies, con clara diferenciación del talón; cierta tendencia al dibujo de los brazos separados del tronco; y

una inclinación a plantear la visión de la cabeza de perfil, con adornos o melenas caídas hacia el lado posterior. Estos rasgos resultan muy próximos de los que pueden verse en alguna figura de tipo Centelles que se integra en escenas en las que participan otras figuras de rasgos que podríamos calificar de mucho más típicos. Por ejemplo, en el panel 9, debajo de la escena ya comentada líneas arriba, en la que aparecen las dos mujeres portando a sus pequeños, encontramos un arquero cuya disposición de piernas llega casi a la horizontal; esa misma disposición es posible verla en los restos de una figura que se sitúa justo a la izquierda del grupo anterior, y es posible observarla también en una de las figuras superiores del mismo panel 9, en su parte derecha. Si a eso unimos que muchas de las figuras aparecen también con cabezas dibujadas de perfil y que no son infrecuentes los rasgos de estilización que afectan tanto al tronco como al volumen de las piernas en los paneles 8 y 9, por limitarnos a los que más hemos comentado en este texto, o que el tamaño de las figuras de tipo Centelles, en general grande, presenta a veces variaciones de cierta entidad, con figuras de dimensiones más reducidas, la conclusión resulta clara: entre el horizonte de figuras de tipo Centelles y el de las figuras de tipo Mas d'en Josep parece existir una transición que sugiere un cierto vínculo evolutivo entre las dos fases.

En nuestra opinión, el cambio más relevante que es posible señalar entre estas dos fases se produce en el apartado temático, con la incorporación de escenas de caza en las composiciones en las que se integran las figuras de tipo Mas d'en Josep. Si bien, es importante señalar que esa acción no da lugar a la representación directa del arquero disparando al animal (Villaverde *et al.*, 2002; Domingo *et al.*, 2003; Domingo, 2006; López-Montalvo, 2005). Pero en figuras fragmentadas, probablemente integradas en conjuntos dotados de cierta complejidad, esta circunstancia resulta a veces difícil de valorar.

Para la discusión que ahora nos ocupa, la proximidad estilística entre estos dos horizontes provoca algunas dudas en la asignación estilística de alguna de las representaciones que vamos a discutir seguidamente en les Coves del Civil o dels Ribassals y el Cingle de la Mola Remígia. Sin embargo, atendiendo a los rasgos morfológicos hasta ahora utilizados para definir el horizonte Centelles, nos inclinamos en los dos casos a pensar que estamos más ante figuras de tipo Centelles algo evolucionadas, que ante figuras de tipo Mas d'en Josep. Con todo, y aunque en alguno de los dos casos pudiéramos equivocarnos, existen datos suficientes para pensar que las figuras de Mas d'en Josep son posteriores a las de Centelles (fundamentalmente por su posición periférica en los paneles de Centelles en los que aparecen los dos horizontes estilísticos y una posible superposición en el panel 12, por lo que las superposiciones que indican antigüedad en el horizonte Mas d'en Josep no hacen más que reafirmar la antigüedad del horizonte Centelles).

Si nos centramos en las indicaciones que permiten establecer la cronología relativa del horizonte Centelles, en el caso de la Cova dels Cavalls la indicación más precisa proviene de la segunda agrupación de la segunda cavidad. En ella intervienen la agrupación formada por las figuras 49a a la 53c (Fig. 7). La disposición y tamaño de las figuras 49a, 50b, 51 y 53a permiten considerar que en esa zona de la cavidad se desarrollaba una composición de

figuras de arqueros de tipo Centelles mirando a la izquierda, de desarrollo similar al que se produce en los paneles 8 ó 9 del Abric de Centelles. Como ya se señalaba en la reciente revisión de Cavalls (Villaverde *et al.*, 2002), probablemente toda esta parte de la cavidad, extendiéndose incluso hasta las figuras 57 y 58, debió albergar una composición de gran extensión y abundante número de representaciones. Una composición que encuentra, de nuevo, un paralelo en la agrupación, bien calcada en la monografía de Obermaier y Wernert y perdida prácticamente en la actualidad, que se localiza en la parte superior de la cuarta unidad de la primera cavidad, en este caso formada por las figuras 14a a la 18.

La adscripción de las figuras 49a, 50b, 51 y 53a al horizonte Centelles está fuera de toda duda, sus proporciones, detalles y tamaños, así como la forma de construir la composición obedecen con precisión a los rasgos que definen las figuras del yacimiento epónimo. La única figura que no fue identificada por Obermaier y Wernert (1919) y que en aquella publicación fue dada por un manchón informe, es la 50b, precisamente aquella que permite establecer con precisión la superposición a este horizonte de la figura 50a, un arquero que mira a la derecha que se encuadra con claridad en un estilo distinto de las restantes. Sus rasgos morfológicos resultan muy significativos: las extremidades inferiores, delgadas, carecen de modelado, si bien se detalla los pies y la inflexión de las rodillas; el torso es largo y en forma de barra; mientras que la cabeza, dibujada de perfil, presenta el detalle de los rasgos faciales. Se trata, tal y como se define con claridad en la propuesta estilística de Domingo (2006) de un tipo muy común en el Cingle de la Mola Remígia, de donde se ha adoptado el nombre del horizonte.

La superposición de esta figura a la 50b es clara, con lo que se confirma la posterioridad del horizonte tipo Cingle de la Mola Remígia al de tipo Centelles.

La figura 50a repite la disposición y morfología de las 51 y 53a. Su mayor tamaño resulta coherente con las variaciones que ofrecen las composiciones de este tipo en los paneles 8 y 9 de Centelles. A pesar de tratarse del fragmento de la pierna posterior, es claramente visible el adorno ligado a la pantorrilla y el abultamiento de ésta, en contraste con el adelgazamiento del tobillo. Las figuras 51 y 53a, deterioradas pero más completas, presentan los rasgos típicos del horizonte, los grandes arcos de doble curva, los brazos articulados provistos del detalle de las manos, la disposición abierta y en V invertida de las piernas, con unas proporciones corporales semejantes a las de los arqueros de torsos más alargados de Centelles.

Esta misma agrupación nos proporciona además otro elemento de interés en la composición: la existencia de dos representaciones de cabras y un animal indeterminado, quizás también otra cabra, cuya ejecución parece, al menos desde el punto de vista compositivo, anterior a la representación de los arqueros de tipo Centelles. No sólo el pie del arquero 53a se superpone a la cabra 53b, lo que confirma la anterioridad del animal, sino que la disposición tanto de este arquero como del 51 se ajusta al espacio que dejan disponible las dos cabras afrontadas. Aunque existe una superposición también entre la pierna posterior del arquero 51 y la cabra 52a, el mal estado de conservación del pigmento impide establecer el orden

de la misma. Por otra parte, la dos cabras y la otra representación animal no se integran escénicamente con las figuras humanas, lo que propicia que las consideremos producto de una ejecución diferente, sin que se pueda precisar su distancia temporal.

Al hilo de esta observación es oportuno señalar que uno de los problemas más interesantes que genera el horizonte Centelles es el establecer si a esa fase pueden corresponder algunas figuras animales. En el caso concreto de la agrupación que estamos comentando destaca la diferencia de tamaño entre las representaciones humanas y animales. Mientras que el pigmento no ayuda a establecer diferencias entre las figuras, tal vez como consecuencia de su grave deterioro, la disposición de los animales, sus aptitudes y las de los arqueros invitan a desvincular sus ejecuciones. Si, en efecto, los animales fueron anteriores, el artista que dibujó los arqueros respetó la representación, pero no la integró en su nueva composición. Todo lo contrario que el arquero de tipo Cingle de la Mola Remígia, ejecutado con posterioridad a los de Centelles, cuya disposición sí que permitiría una lectura asociada a las de las dos cabras afrontadas. Y ello a pesar de la distancia temporal que, en este caso, sí que debe mediar entre estas representaciones.

La asociación de animales y representaciones de tipo Centelles, sin que se inserten en una escena común, se observa también en varios paneles del abrigo que sirve para denominar este horizonte estilístico: un cuadrúpedo indeterminado se sitúa en la parte inferior del panel 8, totalmente desvinculado de la acción de movimiento que conforman las numerosas representaciones humanas que allí se acumulan en estructura fundamentalmente vertical; la parte anterior de un jabalí, de estilo naturalista y cierto tamaño, se superpone al fardo de la mujer más retrasada de la composición formada por el grupo de arqueros, mujeres y niños en movimiento, también sin integrarse en la escena ni por tamaño ni por disposición; en el mismo panel, e inmediatamente por debajo de la escena anterior, un cuadrúpedo que aparece representado patas arriba, en posición insólita que parece evocar su desplome, aparece superpuesto a un arquero representado a la carrera, también de tipo Centelles, aunque de piernas dispuestas casi en horizontal, por lo que resulta muy próximo del horizonte Mas d'en Josep (Domingo *et al.*, 2003); varias figuras incompletas de tipo Centelles aparecen infrapuestas a representaciones de ciervos, sin ningún vínculo escénico con estos animales, en la unidad 12; mientras que en la unidad 13 es un gran cuadrúpedo, del que se conserva la mitad posterior y algo de la parte anterior, el que aparece infrapuesto a una de las figuras que se integran en la gran composición donde se concentran las representaciones femeninas, de nuevo sin que exista entre el animal y las demás representaciones ninguna vinculación.

Esta sucinta descripción de las superposiciones de los paneles 8, 9, 12 y 13 de Centelles nos muestra la anterioridad y posterioridad de algunas representaciones animales respecto a las figuras humanas, pero la falta de integración en escenas comunes impide establecer otra consideración que la sucesión, desprovista de indicaciones cronológicas o del grado de separación temporal entre las representaciones. Dicho de otra manera, tanto en Cavalls como en Centelles se observa la existencia de figuras

animales infrapuestas a las figuras humanas de este horizonte, pero no integradas en las mismas composiciones escénicas y sin que sea posible establecer el grado de separación temporal entre ellas. Sin embargo, a la hora de precisar esta cuestión resulta pertinente llamar la atención sobre la técnica pictórica utilizada en la cabeza del jabalí que se superpone a la escena familiar antes descrita. Se trata de una figura que emplea la bicromía, mediante la combinación de trazos blancos y pintura roja, en la cabeza del animal, reproduciendo así un procedimiento bien documentado en el mismo abrigo en las figuras humanas de estilo Centelles. Este procedimiento tiene, fuera de Centelles, una escasa documentación, ya que tan sólo se ha señalado su presencia en la Cova del Civil o dels Ribasals, en este caso asociado a las figuras humanas típicas de este horizonte (Cabré, 1925). Así que la figura del jabalí parece, en principio, que podría relacionarse con uno de estos dos horizontes, y habida cuenta de que no existe en todo Centelles una sola representación de tipo Civil, parece más probable que corresponda al mismo horizonte Centelles, con lo cual nos encontraríamos con una de las pocas pruebas capaces de incidir en la problemática antes expuesta y confirmarnos la contemporaneidad de algunas representaciones animales de tipo marcadamente naturalista al horizonte de figuras humanas de tipo Centelles.

En la tercera cavidad del Abric III de les Coves del Civil (Martínez Valle y Guillem Calatayud, 2006b) encontramos otra superposición que resulta de elevado interés para perfilar la cronología relativa de las fases Centelles y Civil (Fig. 8), esta última la dominante en el abrigo y calificada por Obermaier y Wernert (1919) como tipo cestosomático. En una agrupación de arqueros de tipo Civil que mira hacia la izquierda (los números 70, 73, 74 y 75 de la monografía) se observa la existencia de una figura previa, parcialmente cubierta por las representaciones de tipo Civil, que presenta rasgos morfológicos distintos y que podrían ser propios del horizonte Centelles. La figura a la que nos referimos es la 72 de la mencionada publicación, de la que se conservan las dos extremidades inferiores, una de ellas afectada por un desconchado antiguo que también provocó la desaparición de parte de la figura 73, el brazo posterior, dotado de un adorno en forma de brazaletes, y parte del adorno de cabeza, formado por dos o tres trazos largos, de recorrido algo curvo y de disposición muy parecida a los que es posible encontrar en algunas representaciones humanas del mismo estilo en Centelles, Mas dels Ous o Cavalls. Estos rasgos, unidos al gran tamaño de la representación, contribuyen a diferenciarla de las representaciones de tipo Civil a las que aparece infrapuesta y permiten relacionarla con el horizonte Centelles, especialmente al considerar sus proporciones, disposición y adornos. La gran abertura de las piernas y la solución modelada, pero algo estilizada de las mismas, así como el adorno de cabeza y la longitud reconstruida del torso pueden sugerir también una cierta similitud con el horizonte de tipo Mas d'en Josep, pero esta opción nos parece algo forzada, especialmente al considerar las elevadas proporciones a las que remitiría la figura completa.

Todos los arqueros de tipo Civil que intervienen en esta agrupación se superponen a esta figura de tipo Centelles, y el desconchado, que también afectó a la figura 73, fue posteriormente elegido como lugar en el que se

representó un ciervo de coloración rojiza más clara, superpuesto parcialmente al arquero 70, de tipo Civil.

Una superposición que se acompaña también de la existencia de grandes desconchados previos que atestiguan la antigüedad de las figuras afectadas se produce en Els Tolls del Puntal (Fig. 9). Allí, en la parte central del panel, se distingue claramente la representación de un ciervo de acabado muy naturalista, de cabeza erguida y proporcionada, con detalle de oreja y cornamenta, que ocupa el espacio que con anterioridad estaría cubierto por unas representaciones de gran tamaño cuyo perfilado, en aquellas zonas en que se conserva, así como color y tamaño recuerdan abiertamente las características de las figuras del horizonte Centelles. A la espera de un estudio más detallado de este conjunto, y si estamos en lo cierto con esta interpretación, este abrigo, desgraciadamente muy alterado en las pinturas que corresponderían a sus fases decorativas más antiguas, constituiría una pieza clave en la comprensión de la secuencia relativa regional.

Una indicación del mismo tipo proviene del abrigo IX del Cingle de la Mola Remígia. En la parte izquierda del panel, justo por debajo de la conocida falange de arqueros que se sitúa en la parte superior de la composición bélica que constituye el tema que concentra mayor número de representaciones de este abrigo, Domingo (2006) y López Montalvo (2005) han señalado la existencia de algunos temas infrapuestos, de gran interés por ser previos al horizonte de figuras tipo Cingle. Las figuras que nos interesan aquí, parcialmente recogidas en la publicación de Ripoll (1963) y a cuya numeración remiten los referidos trabajos, son varias representaciones de arqueros (7, 14, 27 y 29) cuya morfología y detalles remiten de nuevo al horizonte Centelles, si bien sus dimensiones resultan algo reducidas. Algo más abajo, dos figuras de cabras, también infrapuestas a los motivos de tipo Cingle, vuelven a situarnos ante una asociación entre figuras de animales, de carácter marcadamente naturalista y considerable tamaño, y figuras Centelles. Y una vez más no es posible establecer la integración en una escena común de estas representaciones animales y las figuras de tipo Centelles, a no ser que, tal y como ha sugerido Domingo (2006: 215 y ss.), se considere que los arqueros esperan el ascenso de las cabras, situados en lo alto de un risco. Una interpretación que nos resulta algo forzada al comprobar la disposición dinámica de los arqueros, el carácter bastante estático de una de las representaciones de cabras y la falta de vínculo entre las trayectorias de los arqueros y las de los animales.

El conjunto de paneles discutidos ofrece, por tanto, una mayor antigüedad de los arqueros de tipo Centelles con respecto a las restantes fases estilísticas establecidas a nivel regional. Además, Martínez Bea (2005), en un reciente trabajo de revisión de los conjuntos rupestres de Aragón, ha llegado a idénticas conclusiones a partir de las evidencias que provienen de conjuntos como el Covacho Ahumado (Alacón, Teruel), o Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel).

Significativa, tal vez, de las dudas que a nosotros nos ofrece la diferenciación de algunas figuras de tipo Centelles y de tipo Mas d'en Josep, es la clasificación que Martínez Bea hace de los tipos de Aragón, cuando distingue entre los arquetipos levantinos robusto y estilizado, que vienen a coincidir con las dos variantes que nosotros

hemos establecido dentro del estilo Centelles, pero incluyendo en la segunda variante representaciones que, en nuestra opinión, se relacionan más con el estilo que hemos denominado Mas d'en Josep.

De aplicar nuestros criterios a los conjuntos aragoneses, podríamos considerar relacionadas con el horizonte Centelles figuras que provienen de los siguientes conjuntos: el Arenal de Fonseca, Secans, tal vez los Chaparros, el Arquero del Pudial, la Vacada, el Covacho Ahumado, Val del Charco del Agua Amarga y el Tío Garroso. Mientras que en el ámbito cercano de Tarragona resulta fácil relacionar este horizonte con alguna de las figuras de Cabra Freixet.

Por lo que respecta a las figuras humanas del Barranco Hondo, su adscripción a la fase Centelles exige un cierto comentario. Inicialmente, y atendiendo al volumen corporal de las piernas del arquero 4 y la disposición y proporciones corporales de los arqueros 3 y 8, se relacionaron estas representaciones con este horizonte (Martínez Valle y Guillem Calatayud, 2004; Utrilla y Villaverde, 2004), encontrando numerosos paralelos en el ámbito del Maestrazgo. Si la adscripción parece clara para la figura 3, la morfología de la figura 4 no deja de presentar ciertas peculiaridades con respecto a las figuras más típicas del horizonte Centelles: sus piernas, muy voluminosas a la altura de la pantorrilla, son extremadamente cortas con respecto a la longitud del torso, y este último resulta extremadamente alargado. Esta última circunstancia acerca la representación a los planteamientos que resultan propios del horizonte Civil, variante que a nivel regional ha sido denominada arquetipo levantino estilizado en la reciente síntesis de Martínez Bea (2005). En comparación con la variante más estilizada del tipo Centelles, la figura 4 del Barranco Hondo resulta excesivamente alargada en el torso, aunque mantiene una proporción y forma de cabeza similar, y aunque las piernas son abultadas, el ensanchamiento se produce en la mitad inferior, quedando el muslo bastante delgado.

El hecho de que estemos tratando de las únicas figuras humanas grabadas dadas a conocer hasta la fecha constituye un hecho que ha de tenerse en cuenta a la hora de perfilar el análisis estilístico de estas figuras, muy próximas, en cualquier caso, a las formas de representación del horizonte Centelles y de las primeras fases del ciclo levantino del Maestrazgo.

## 6. Valoración del horizonte en el marco regional

En un reciente trabajo centrado en el análisis de las figuras del Abric del Mas d'en Josep, aprovechando la especial distribución de las representaciones de bóvidos y jabalíes en el Arte Levantino, llamamos la atención sobre la importancia del concepto territorial en la valoración de la temática y el estilo de estas manifestaciones artísticas (Domingo *et al.*, 2003). El análisis de la temática, la posición relativa en la secuencia artística levantina y la distribución geográfica misma de las figuras que encuadramos en el horizonte Centelles permiten un tipo de reflexión similar.

En oposición a otras fases estilísticas, con la excepción tal vez de una parte importante de las figuras del horizonte tipo Civil, las representaciones del horizonte Centelles

no se insertan en escenas cinegéticas, ni aparecen siquiera claramente asociadas a las representaciones animales. El predominio de arqueros, en algunos casos dispuestos incluso a cargar el arma, o sujetando con una de sus manos una flecha, conformando grandes agrupaciones en las que la voluntariedad de expresar una acción común se explicita mediante la frecuente superposición de extremidades inferiores, tampoco se asocia a la representación explícita de la guerra o el combate. Las grandes composiciones de arqueros en movimiento parecen más dirigidas a producir una sensación de dominio territorial, o simplemente a dar cuenta del movimiento de los grupos por sus territorios. Como hemos señalado líneas arriba, esa faceta narrativa alcanza incluso a los detalles de las unidades grupales en movimiento, transportando enseres y niños, y con la participación explícita de las mujeres, o se plasma en complejas escenas en las que se incluyen hombres y mujeres, los primeros desprovistos de armamento, participando en actividades de muy difícil interpretación.

Otro rasgo propio del horizonte Centelles proviene del número mismo de representaciones femeninas que se pueden atribuir a esta fase. Un rasgo que ha sido interpretado por alguno de nosotros (Martínez Valle y Guillem, 2006) como propio de sociedades igualitarias, de economía cazadora-recolectora, en las que la organización del trabajo deberíamos entenderla desde la complementariedad entre sexos en un contexto en el que las relaciones de género tienden a ser igualitarias y de interdependencia. En cualquier caso, tal y como hemos visto con detalle, las mujeres aparecen a veces representadas aisladas, en disposiciones o gestos que evocan el retrato de la cotidianidad, del descanso, la charla o el vínculo con el sexo, la muerte y hasta el alumbramiento.

Si a eso unimos la atención por la individualización, en un contexto de innegable estandarización formal de los conceptos corporales, mediante la búsqueda de gestos, adornos o detalles que permiten identificar claramente una buena parte de las representaciones, es obvio que esta fase aparece dotada de rasgos que permiten diferenciarla de otras que pueden resultar incluso cronológicamente próximas.

Dejando de lado el problema de seriación que suscita la existencia de algunas superposiciones de las figuras de este horizonte a figuras de animales e, incluso, a alguna representación humana de rasgos bastante particulares en alguno de los paneles del Abric Centelles, el conjunto de información disponible incita a considerar que estamos ante uno de los primeros horizontes gráficos del ciclo levantino en la zona del Maestrazgo (Fig. 10).

Las escasas representaciones animales infrapuestas pueden remitir a un secuencia temporal larga o corta. La inclusión en los mismos paneles de estas representaciones animales, el respeto de los espacios gráficos, con la correspondiente adecuación de las figuras humanas del horizonte Centelles al espacio disponible, dando lugar sólo a fenómenos de superposición siempre parcial y muy limitada, constituyen indicios que nos hacen pensar en una corta distancia temporal entre unas y otras. La coincidencia técnica, con el uso de la bicromía, en la cabeza del jabalí del panel 9 y alguna de las figuras humanas de diversos paneles de Centelles, constituye otro elemento que apunta en la misma dirección. Con todo, el problema de establecer

la diferencia cronológica entre la mayor parte de las representaciones animales y humanas subsiste, y probablemente nunca pueda resolverse de manera concluyente. Los animales se infraponen y superponen, pero no participan escénicamente en las composiciones de humanos.

Por otra parte, las pocas figuras humanas de morfología peculiar que hemos detectado en Centelles, en uno de los casos claramente infrapuesta a una representación clásica de este horizonte –en el panel 9– y en otro en yuxtaposición estrecha con una representación femenina y una figura incompleta de rasgos mucho más típicos, plantean un problema similar. Es imposible, especialmente al considerar el reducido número de figuras de este tipo documentadas, establecer la distancia cronológica que media entre ellas, o su relación con las figuras animales a las que acabamos de hacer referencia. Incluso, si queremos ser rigurosos, no podemos afirmar que no se trate de una manifestación más del grado de variación que presentan las figuras de este horizonte, y que puedan ser estrictamente coetáneas de las otras variantes existentes en el horizonte. La inexistencia de figuras de estilo o morfología similar en otros abrigos impide otorgar a estas representaciones rango de horizonte estilístico. Con la documentación disponible es imposible ir más allá de sugerir que estamos probablemente ante el arranque del naturalismo que caracteriza al ciclo levantino y que esas figuras, sobre todo las humanas, escapan claramente a los conceptos de los horizontes gráficos paleolíticos o epipaleolíticos.

En ausencia de dataciones absolutas directas de las pinturas, nuestra aproximación a la cronología de las distintas fases del ciclo levantino se ve seriamente limitada. Los criterios hasta ahora manejados son bien conocidos: la cronología relativa de las distintas fases estilísticas, los paralelos muebles de algunos temas, la valoración de los temas representados y la correlación entre el contexto arqueológico inmediato, para establecer una asociación entre hábitat y manifestaciones gráficas (Martí y Juan-Cabanilles, 2002; Molina *et al.*, 2003; Fairén, 2004, entre otros). Una aproximación que, en cualquier caso, está condicionada por la ausencia de estratigrafías o simples relenos estratigráficos en la inmensa mayoría de los abrigos decorados. La coexistencia misma del arte esquemático y el levantino en algunas zonas y para largos periodos, argumentando que es posible la dualidad gráfica dentro de una misma cultura (Fairén, 2006), constituye una propuesta que, en nuestra opinión, no puede considerarse cerrada. Se impone la necesidad de abordar la discusión de éste y otros temas relacionados con la cronología y la cultura desde una perspectiva más territorial, capaz de introducir matices en los análisis de los distintos ámbitos geográficos, en mayor medida cuando se observan ritmos de neolitización distintos y remiten a procesos gráficos de desigual entidad en lo que se refiere a los fenómenos esquemático y levantino, sin olvidar al propio arte macrosquemático. Definir la propia amplitud estilística de la secuencia levantina de algunas zonas constituye un paso previo a la valoración de cualquier consideración cronológica de detalle.

El establecimiento de una secuencia regional para el núcleo Valltorta-Gassulla constituye el eje en el que mayores esfuerzos hemos realizado en los últimos años y aún no puede considerarse que se haya logrado. La disposición infrapuesta de las figuras del horizonte Centelles en todas las superposiciones en las que participan figuras

de distintos estilos confirma su posición antigua dentro del ciclo levantino. La existencia en Civil y Cavalls de motivos no naturalistas infrapuestos a otros de claro estilo levantino obliga a considerar que una parte, al menos, del ciclo artístico levantino estuvo precedida de representaciones de tipo esquemático (Martínez Valle y Guillem Calatayud, 2005).

Los recientes hallazgos de conjuntos grabados con figuras animales y signos de rasgos estilísticos de tradición paleolítica, sin representaciones humanas de tipo naturalista, contribuyen también a desvincular el Arte Levantino del final del ciclo gráfico paleolítico. Sólo algunas figuras animales pintadas, superpuestas e infrapuestas a temas grabados de tradición paleolítica pueden estar indicando que en fases ya avanzadas del Epipaleolítico –tal vez cronológicamente sincrónicas del horizonte de denticulados– o del inicio del Mesolítico geométrico pudieron haberse representado algunas figuras animales. Si aplicamos un criterio estricto de superposición, son pocas las figuras que entrarían en este apartado, ya que deberían descartarse todas aquellas representaciones que pueden encontrar paralelos en figuras superpuestas a representaciones claramente levantinas. El estrecho vínculo entre representación humana y animal de varias fases del Arte Levantino incita a ser muy cautos en este apartado y a establecer que no son muchas las figuras que pueden relacionarse con esa hipotética fase. Dicho de otra manera, si hubo una continuidad gráfica durante el Epipaleolítico y el Mesolítico en las representaciones de figuras animales, ésta fue limitada y condicionada por la existencia previa de fases con figuras muy poco naturalistas en su concepto morfológico y proporciones.

Nuestra aproximación al núcleo Valltorta-Gassulla no pretende, por otra parte, tener valor para toda el área en la que se extiende el Arte Levantino y se constituye como una propuesta de carácter regional, con pretensión de abarcar, en todo caso, el marco geográfico del Maestrazgo. Además, al estar en curso la revisión de conjuntos de la entidad de Cova Remígia y el Cingle de la Mola Remígia, o no haberse abordado aún el análisis de una buena parte de los abrigos de Saltadora, la prudencia obliga a manejar nuestras conclusiones, considerándolas con carácter provisional.

Con suficiente entidad como para no tener que cuestionar las conclusiones que se derivan de su análisis (Hernández, Ferrer y Català, 1988), las superposiciones entre el Arte Macrosquemático y el Levantino en la Sarga permiten considerar la cronología neolítica de, al menos, una parte del Arte Levantino. La reciente revisión de esta superposición en el marco de la secuencia arqueológica inmediata cierra cualquier pretensión de que el proceso levantino superpuesto pueda estar vinculado a la expansión de grupos con rasgos culturales mesolíticos (Martí y Juan-Cabanilles, 2002).

Los motivos zoomorfos de carácter naturalista impresos en las cerámicas de la Cova de l'Or facilitan nuevos elementos para establecer un marco de referencia que puede ayudar a situar una parte del Arte Levantino, así como ciertas fases del Arte Esquemático (Hernández y Martí, 2001-2002; Martí y Juan Cabanilles, 2002).

En esa misma perspectiva cabe situar la valoración de la temática como indicador cronológico. Frente al concepto, imperante en una parte de la investigación y dominante hace unos años, que vincula al contexto económico

cazador-recolector de las sociedades mesolíticas la importancia que adquiere la representación de la caza en determinadas fases del Arte Levantino, algunos trabajos recientes han llamado la atención sobre el carácter simbólico que puede definir una buena parte de estas escenas levantinas, relacionando esas mismas escenas al prestigio de la caza en las sociedades productoras (Martí, 2003). La conflictividad bélica que caracteriza determinados horizontes medios y finales de la secuencia levantina remite, en este caso sin dudas, a sociedades productoras y a determinados momentos de la secuencia arqueológica neolítica (Guilain y Zammit, 2002). Son precisamente los grandes cambios temáticos los que aportan mayores elementos de reflexión a la hora de establecer no ya la cronología del Arte Levantino, sino de profundizar en el otro problema consustancial a este ciclo artístico, el de su duración.

Hemos llamado la atención en recientes trabajos sobre los cambios temáticos que se asocian a los cambios estilísticos del ciclo levantino (Villaverde y Martínez, 2002; Villaverde, 2005). Así, de un horizonte como Centelles, caracterizado por la ausencia explícita de la representación de la caza, pasamos a otros, como los de Mas d'en Josep o Cingle de la Mola Remígia, en los que los arqueros se vinculan abiertamente a la persecución o abatimiento de determinados animales. Las figuras de Civil incorporan también la temática cazadora, aun cuando el panel principal de la tercera cavidad de les Coves del Civil constituya uno de los más claros ejemplos de composición escénica bélica o ritual, dominada por el afrontamiento de grandes agrupaciones de arqueros. Las figuras de tipo Cingle de la Mola Remígia incorporan también, de manera explícita, la temática bélica, que tendrá continuidad en las sucesivas fases caracterizadas por la existencia de arqueros de estructuras corporales más lineales y simplificadas, pero elevadamente dinámicas. En cualquier caso, es importante señalar que una vez establecido el vínculo entre el arquero y el animal, las fases siguientes no dudan en añadir nuevas representaciones a las escenas primigenias, aun cuando sus rasgos morfológicos y tamaños sean claramente distintos a los de las figuras a las que se incorporan, o el sentido mismo de la escena original se desfigure o transforme.

En ese contexto gráfico, que en nuestra opinión remite claramente para una buena parte de la secuencia levantina a cronologías neolíticas de cierta amplitud cronológica, subsiste el problema que genera el horizonte Centelles. Fundamentalmente, porque los principales problemas teóricos que presenta el Arte Levantino son los de establecer su origen y su significación. Si desvinculamos el Arte Levantino de la tradición gráfica paleolítica, tal y como ha señalado Bernabeu (2002), es posible buscar un estímulo para el arranque de este nuevo ciclo artístico en los conflictos que debieron asociarse al proceso de neolitización. En ese contexto de permeabilidad y conflictividad territorial posterior, donde Bernabeu sitúa las fases de influencia de los motivos cardiales y esquemáticos en los territorios mesolíticos de frontera, sería posible situar el horizonte Centelles, en nuestro caso vinculado a los grupos mesolíticos contemporáneos de la implantación de los primeros grupos neolíticos. Es obvio que se trata de una opción que no se deduce de criterios cronológicos absolutos, ni de otra consideración que no sea intentar dar cuenta de las variaciones temáticas y la dispersión territorial de este horizonte gráfico.

Sin dejar de pensar, tal y como se ha indicado con anterioridad, que la mayor parte de la secuencia levantina, dotada de cierta duración cronológica en su evolución, coincide con el Neolítico, en su sentido más amplio, esta propuesta llamaría la atención sobre el peso de los grupos mesolíticos en el arranque de una forma de expresión gráfica tan diferenciada de la típicamente neolítica que define al horizonte de Arte Macroesquemático o a las decoraciones de la cerámica cardial antigua.

En ausencia de superposiciones, es imposible determinar si las figuras de tipo esquemático antiguo localizadas en algunos abrigos de la zona Valltorta-Gassulla son anteriores al horizonte Centelles. Fernández López de Pablo (2005) remite los temas que se documentan en Civil y Cavalls a los motivos cerámicos cardiales del Cingle del Mas Nou y los incisos de Cova Fosca. Martínez Valle y Guillem Calatayud (2005) han propuesto un modelo en el que vinculan esos grafismos a los grupos mesolíticos locales en contacto con la llegada de los primeros grupos productores. Si el estímulo gráfico naturalista que caracteriza al estilo Centelles estuvo precedido de un Arte Esquemático ejecutado por los grupos mesolíticos en las fases de contacto y fluidez, o es una simple reacción, desprovista de preámbulos, a la iconografía neolítica, es algo que hoy por hoy no podemos determinar. En cualquier caso, el inicio del proceso gráfico levantino remite a una cronología que no puede ser anterior a la dualidad cultural y que probablemente ha de ser coincidente con las fases de implantación de los primeros grupos neolíticos (circa 5400-5200 calBC).

Las indicaciones de identidad cultural que traducen las industrias mesolíticas del Maestrazgo justifican la amplitud y uniformidad del proceso que estamos describiendo para esta amplia región. La importancia del sustrato poblacional, no tanto en lo que se refiere a su cultura material como en lo que tiene que ver con los sistemas de creencias y la tradición simbólica, puede explicar la rápida expansión de una forma de expresión nueva y su posterior continuidad en cronologías plenamente neolíticas.

Un planteamiento de este tipo, con numerosos aspectos aún por precisar tanto en lo cronológico como en lo secuencial, permite, no obstante, contemplar el arranque del Arte Levantino como un fenómeno local, restringido en un primer momento a una zona geográfica caracterizada por su equidistancia a varios focos neolitizadores, pero capaz de expandir con rapidez y evolucionar en un contexto de consolidación y desarrollo del Neolítico. La situación preferentemente montañosa de la mayor parte de los conjuntos levantinos conocidos sugiere la adecuación de esta forma de expresión, ya en fases no estrictamente iniciales, a medios de economías ajustadas a la explotación de recursos salvajes, el pastoreo y, en menor medida, la agricultura. Ahora bien, con los datos disponibles no es posible omitir el grado de regionalización que transmiten las distintas formas de expresión, ni el grado de importante evolución que experimentan algunos de los temas. Este último aspecto, insistimos, es un factor que contribuye a considerar que estamos ante una tradición gráfica dotada de una cierta dimensión temporal y que remite, para su explicación, a la existencia de ciertos cambios de carácter social e ideológico.

## Bibliografía

- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968): *Arte Rupestre Levantino*. Anejo de *Caesaraugusta*. Monografías Arqueológicas del Seminario de Prehistoria y Protohistoria IV. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- BERNABEU, J. (2002): "The social and symbolic context of Neolithization". En BADAL, E.; BERNABEU, J. y MARTÍ, B. (eds.): *El paisaje neolítico mediterráneo*. Saguntum-Extra 5. Universitat de València, pp. 209-233.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1925): "Las pinturas rupestres de la Valltorta. Escena bélica de la Cova de Cevil", *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, IV, 3, pp. 201-233.
- DOMINGO SANZ, I. (2006): *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. València: Universitat de València. Vicerektorat d'Investigació i Tercer Cicle. Publicacions de la Universitat de València.
- DOMINGO, I.; LÓPEZ-MONTALVO, E.; VILLAVARDE, V.; GUILLEM, P. M. y MARTÍNEZ VALLE, R. (2003): "Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d'En Josep (Tírig, Castellón). Consideraciones sobre la territorialización del arte levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes", *Saguntum-PLAV*, 35, pp. 4-49.
- DOMINGO SANZ, I.; LÓPEZ MONTALVO, E.; VILLAVARDE BONILLA, V. y MARTÍNEZ VALLE, R. (e.p.): *Los Abrigos VII, VIII y IX de les Coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló)*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. Valencia.
- DURÁN I SANPERE, A. y PALLARÉS, M. (1915-1920): "Exploración arqueológica al Barranc de la Valltorta", *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, IV, pp. 451-454.
- FAIRÉN JIMÉNEZ, S. (2004): "Rock art and the transition to farming. The Neolithic landscape of the Central Mediterranean coast of Spain", *Oxford Journal of Archaeology*, 23, pp. 1-19.
- (2006): *El paisaje de la neolitización. Arte rupestre, doblamiento y mundo funerario en las comarcas centro-meridionales valencianas*. Universidad de Alicante.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ DE PABLO, J. (2005): *El contexto arqueológico del Arte Levantino en el Riu de les Coves (Castellón)*. Tesis doctoral inédita. Universitat d'Alacant.
- GUILAINE, J. y ZAMMIT, J. (2002): *El camino de la guerra. La violencia en la prehistoria*. Ariel Prehistoria.
- GUILLEM CALATAYUD, P. M. (2005): "Las escenas bélicas del Maestrazgo". En MARTÍNEZ VALLE, R. (coord.): *Arte Rupestre en la Comunidad Valenciana*. València: Generalitat Valenciana, pp. 239-251.
- GUILLEM CALATAYUD, P. M. y MARTÍNEZ VALLE, R. (2004): "Las figuras humanas del abrigo del Barranco Hondo en el contexto del Arte Levantino del Bajo Aragón-Maestrazgo". En UTRILLA, P. y VILLAVARDE, V. (coords.): *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*. Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, pp. 105-122.
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P. y CATALÁ, E. (1988): *Arte Rupestre en Alicante*. Alicante: Fundación Banco Exterior, Banco de Alicante Grupo Banco Exterior.
- HERNÁNDEZ, M. S. y MARTÍ, B. (2001-2002): "El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica", *Zephyrus*, LIII-LIV, pp. 241-265.
- JORDÁ CERDÁ, F. y ALCÁ CER GRAU, J. (1951): *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*. Serie de Trabajos Varios, 51. Valencia.
- KÜHN, H. (1926): "Die Malereien de Valltorta Schlucht", *IPEK*, I, pp. 34-45.
- LÓPEZ MONTALVO, E. (2000): *Los abrigos VIII y IX de les Coves de la Saltadora: Análisis interno y composición*. Trabajo de Investigación inédito. Universitat de València.

- (2005): *Análisis interno del Arte Levantino: la composición y el espacio a partir de la sistematización del núcleo Valltorta-Gassula*. Tesis doctoral inédita. Universitat de València.
- LÓPEZ MONTALVO, E.; VILLAVARDE, V.; GARCÍA-ROBLES, M. R.; MARTÍNEZ, R. y DOMINGO, I. (2000): “Arte rupestre del Barranc de la Xivana (Alfarb, València)”, *Saguntum (P.L.A.V.)*, 33, pp. 9-26.
- MARTÍ, B. (2003): “El arte rupestre levantino y la imagen del modo de vida cazador: entre lo narrativo y lo simbólico”. En TORTOSA, T. y SANTOS, J. A. (eds.): *Arqueología e Iconografía. Indagar las imágenes*. Biblioteca Itálica. Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma, pp. 59-75.
- MARTÍ, B. y JUAN-CABANILLES, J. (2002): “La decoració de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels Abrics de la Sarga”. En HERNÁNDEZ, M. S. y SEGURA, J. M. (coords.): *La Sarga. Arte Rupestre y Territorio*. Alcoi, pp. 147-169.
- MARTÍNEZ BEA, M. (2005): *Variabilidad estilística y distribución territorial del Arte Rupestre Levantino en Aragón: el ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel)*. Tesis doctoral de la Universidad de Zaragoza.
- MARTÍNEZ VALLE, R. y GUILLEM CALATAYUD, P. M. (2005): “Arte rupestre de l’Alt Maestrat; las cuencas de la Valltorta y de la Rambla Carbonera”. En HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y SOLER DÍAZ, J. A. (eds.): *Arte rupestre en la España mediterránea: actas del Congreso Alicante (25-28 de octubre de 2004)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 71-88.
- (2006): “On són les dones. Una aproximació a la distribució de les figures femenines d’estil llevantí en el Parc Cultural Valltorta-Gassulla”. En SOLER, B. (coord.): *Les dones en la prehistòria*. València: Diputació Provincial de València. Museo de Prehistòria, pp. 51-61.
- (2006b): “Arte Esquemático en el Barranc de la Valltorta (Castellón)”. En *Congreso de Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica*. 5-7 mayo 2004. Comarca de los Vélez, Almería.
- MARTÍNEZ VALLE, R. y VILLAVARDE BONILLA, V. (coords.) (2002): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. Museu de la Valltorta, nº 1. Valencia.
- MESADO OLIVER, N. (1995): *Las pinturas naturalistas del “Abrigo A” del Cingle de Palanques. (Els Ports. Castelló)*. Castelló: Servei de Publicacions Diputació de Castelló.
- MESEGUER, V. y FOLCH, V. (1981): “Hallazgo de un abrigo con pinturas rupestres en Xert (Castellón)”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LVII, pp. 587-601.
- MOLINA, L.; GARCÍA PUCHOL, O. y GARCÍA ROBLES, R. (2003): “Apuntes al marco-cronocultural del arte levantino: Neolítico vs neolitización”, *Saguntum-PLAV*, 35, pp. 51-67.
- OBERMAIER, H. y WERNERT, P. (1919): *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*. Memoria de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 23. Madrid.
- PLANES VITORES, V. (2006): *Estudio de la composición y estilo del abrigo del Mas dels Ous (Xert, Castellón)*. Trabajo de investigación inédito. Universitat de València.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1965): “Las pinturas del Racó de Gasparo”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLI, p. 176.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1963): *Pinturas rupestres de La Gasulla*. Monografías de Arte Rupestre Levantino, 2. Zaragoza.
- SARRIÀ, E. (1988-1989): “Las pinturas rupestres de Cova Remígia (Ares del Mestre, Castellón)”, *Lucentum*, VII-VIII, pp. 7-33.
- SEBASTIÁN, A. (1986): *Estudio sobre la composición en el Arte Levantino*. Tesis doctoral inédita.
- UTRILLA, P. y VILLAVARDE, V. (coords.) (2004): *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*. Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte.
- VILLAVARDE BONILLA, V. (2005): “Arte Levantino: entre la narración y el simbolismo”. En MARTÍNEZ VALLE, R. (coord.): *Arte Rupestre en la Comunidad Valenciana*. València: Generalitat Valenciana, pp. 197-226.
- VILLAVARDE, V.; LÓPEZ MONTALVO, E.; DOMINGO SANZ, I. y MARTÍNEZ VALLE, R. (2002): “Estudio de la composición y el estilo”. En MARTÍNEZ VALLE, R. y VILLAVARDE, V. (coords.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. Museu de la Valltorta, nº 1. Valencia.
- VIÑAS, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*. Barcelona: Castell.
- VIÑAS, R. y SARRIÀ, E. (1981): “Noticia de un conjunto de pinturas rupestre en Albocàsser”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 8, pp. 301-305.