

PRIMERAS CONSIDERACIONES

La presente monografía no intenta, ni mucho menos, abordar el estudio del contenido de los conjuntos rupestres que incluye —labor que abordaremos próximamente—, sino que, únicamente, pretende exponer el trabajo realizado durante la primera campaña de este proyecto. Con este propósito, hemos aportado la información del registro y la documentación extraída de las fichas, así como los inventarios de los 9 grupos o categorías y su intervención en las composiciones y escenas, que hemos podido averiguar o deducir en función del escenario representado y concluir con algunas consideraciones preliminares, a partir de los 541 registros que constituyen un total de 649 unidades pictóricas.

Estos conjuntos se reparten en dos grandes núcleos o «santuarios» con más de 200 figuras (Cova Centelles y Cova dels Rosegadors) y cuatro enclaves que no superan las 25 representaciones con temas recurrentes como son las composiciones con figuras humanas, zoomorfas y cacerías de cérvidos, cápridos y un jabalí (Cova dels Rossegadors II y abrigos de La Tenalla, La Mustela y Cabrera).

Todas estas manifestaciones, exceptuando el motivo esquemático del Abric IV del Barranc d'en Cabrera, corresponden al denominado Arte Levantino con formatos figurativos cuyas medidas varían entre 1 y 36 cm. El grupo más cuantitativo concierne al de los humanos con morfotipos heterogéneos que incluyen desde individuos con rasgos proporcionados y desproporcionados hasta estilizaciones y formas lineales o filiformes, muy características en el área Valltorta-Gassulla. Esta primera categoría solo es equiparada en cantidad y, a veces superada, por los restos inclasificables que revelan el notable grado de deterioro que han alcanzado estos frisos y, con ello, la sustancial pérdida de información. Esta desafortunada correspondencia es seguida por la serie de zoomorfos y el resto de categorías.

Temática

El contenido temático de los conjuntos documentados en esta monografía es diverso y comple-

jo. Siempre será difícil, y a veces casi imposible, saber con certeza, si una determinada composición incumbe a una escena cotidiana, una celebración anual, un rito de paso, una ceremonia ritual, un acontecimiento histórico, un relato mítico, fantástico, sobrenatural o una actividad chamánica, por citar unos cuantos ejemplos. Sin embargo, en los mismos frisos encontramos elementos que nos permiten aproximaciones interpretativas que nos facilitan una comprensión de aquello que los autores de las pinturas expresaron en los frisos.

Si nos atenemos al registro, comprobaremos que este nos aporta un amplio repertorio de imágenes que hemos dividido en nueve grupos o categorías: 1) humanas (hombres, mujeres, niños/as); 2) personajes particulares (entre estos posibles especialistas rituales o «chamanes» y entes míticos o sobrenaturales); 3) utensilios aislados (generalmente bolsas, morrales, cestas, flechas y arcos); 4) estructuras (aparejos, trampas, etc.); 5) animales (ciervos, cabras, bóvidos, jabalíes, carnívoros —cánidos—, aves (?), insectos (abejas) y un equido; 6) huellas, rastros, trazos y diminutos puntos (por lo general corresponden a huellas —improntas—, rastros de sangre, bellotas —señuelos ?—, etc.), asimismo los trazos pueden estar emparentados con flechas, estructuras y enramadas para trampas, y otros elementos; 7) capa de pigmento, reverberación del colorante de la propia figura, preparación del área a pintar, o manchones intencionales para marcar o destacar ciertos espacios o figuras; 8) indeterminados (motivos que por sus características desconocemos el tipo que representa), y 9) restos (representan las unidades cuyo estado de conservación, en vías de desaparición, resulta imposible reconocer).

En general, las figuras aparecen asociadas y entremezcladas en composiciones y escenas donde se aúnan las representaciones humanas y diversas especies de animales salvajes. Por una parte, arqueros, personajes particulares, hombres, mujeres, cargadores y cargadoras que transportan bultos y equipaje (bolsas, cestas y enseres) y posibles niños o niñas (en particular en Cova Centelles) y, por otra,

	Centelles	Mustela	Cabrera	Rossegadors	Rossegadors II	Tenalla	Total
Grupo 1							
Humanas	127	9	83	6	4	4	233
Grupo 2							
Personaje particular	3			2			5
Grupo 3							
Utensilio aislado	3			5			8
Grupo 4							
Estructuras	1			2			3
Grupo 5							
Animales	19	5	1	33	3	12	73
Grupo 6							
Huellas, rastros y trazos	16	5	1	22	1		45
Grupo 7							
Capa de preparación (?)	1			9			10
Grupo 8							
Elementos no clasificados	9			1			10
Grupo 9							
Restos	150	10	2	83	12	9	266
Grupo 20							
Esquemático-abstractos			1				1
Totales	329	29	88	163	20	25	654

Tabla 1. Relación de las categorías representadas en los distintos abrigos.

el elenco faunístico representado por los citados ungulados, cánidos, un équido, dudosas aves e insectos. En las composiciones con animales sobresalen los ciervos añadidos en distintos momentos (La Tenalla, Rossegadors y Centelles); los cápridos (Rossegadors, La Mustela y Centelles); los jabalíes (Rossegadors y Cabrera); el équido (Centelles) y las abejas (Rossegadors).

En ocasiones, las figuras parecen haberse integrado en composiciones precedentes, como sucede con los vistosos y solapados ciervos de Rossegadors o en la manada de cérvidos de La Tenalla, pero a su vez pueden reorganizar la temática inicial (La Tenalla y Rossegadors). Entre estos últimos cabe subrayar la infraposición de un cazador que, como en otros casos, respalda la pervivencia de los modelos faunísticos —de gran realismo— a lo largo del proceso pictográfico. De ese modo, antiguas composiciones fueron aprovechadas con la

incorporación de nuevas imágenes (composiciones acumulativas), así como representaciones que estuvieron restauradas o modificadas con el tiempo. No obstante, en un sin fin de casos, se mantuvo el tema inaugural: resaltemos determinadas cacerías con distintos tipos humanos o los grupos de hombres, mujeres y niños que —en afanosa marcha— se trasladan con sus enseres y donde se mezclan con otros tipos a la carrera y varios zoomorfos, en actividades cinegéticas (Centelles).

Aparte de estos temas, recurrentes en el arte rupestre del Maestrazgo, la Cova Centelles nos introduce en un mundo simbólico con acontecimientos relacionados con la fertilidad y posibles rituales femeninos complejos —hasta cierto punto novedosos— y, aunque poco explícitos, resulta sumamente sugestivo para el estudio y conocimiento del Arte Levantino. Un tema que comentaremos más adelante.

El registro de los agrupamientos y composiciones nos ha permitido establecer una primera clasificación de la temática con los siguientes contenidos:

Cova Centelles

Área 1: Pared Sur

- Escena de cacería (caballo y restos de arqueros) núms 1-7.
- Escena de cacería (arquero y cáprido).

Área 2: Pared Norte

- Arqueros a la carrera y animales, uno de ellos muerto (se manifiesta alguna actividad cinegética intercalada con arqueros en marcha, núms. 17, 20, 28, 93, 95, 80, 87 y 96).
- Animales aparentemente aislados (posibles restos de antiguas escenas faunísticas o cinegéticas, núms. 30, 67 y 68).
- Escena de traslado (arqueros en posición de marcha con mujeres, cargadores y cargadoras con fardos, equipaje y niños). Esta composición podría interpretarse como una composición de movilidad estacional del grupo o que acuden, apresuradamente, a la celebración de algún rito o festividad singular (núms. 37,43, 47, 49, 50, 53, 58, 60-61, 66, 70-71, 73, 77-78, 81, 83-85, 86, 88, 90, y multiples restos).

Área 2: Visera

- Escena indeterminada (restos de figuras humanas, inconexas por el recubrimiento de formaciones litogénicas, núms. 97-121).
- Escena ritual (composición con representaciones masculinas y femeninas, algunas en posiciones sedentes, presidida por un posible ente de aspecto sobrenatural, núms. 122-144).
- Escena con arqueros (núms.151-153 y restos).

Área 3: Abrigo I

- Escena con arqueros (en actitud pasiva, núm. 157-159).
- Escena de transporte de armazón (dos figuras humanas cargan una estructura en forma de horquilla: camilla, camastro, trampa, etc. núms.160-163). Este elemento es similar al que aparece rodeando la parte superior de una mujer del final del abrigo (núms. 255-256).
- Escena indeterminada (dos personajes con pintura corporal en color blanco). Recubiertos en gran parte por ciervos.
- Escena con personaje acostado (una supuesta mujer de piernas gruesas, se encuentra rodeada de restos indeterminados, entre estos los de una posible camilla o camastro, y figuras humanas de pequeño formato, al parecer ajenas al tema. Quizás podría tratarse de una mujer enferma,

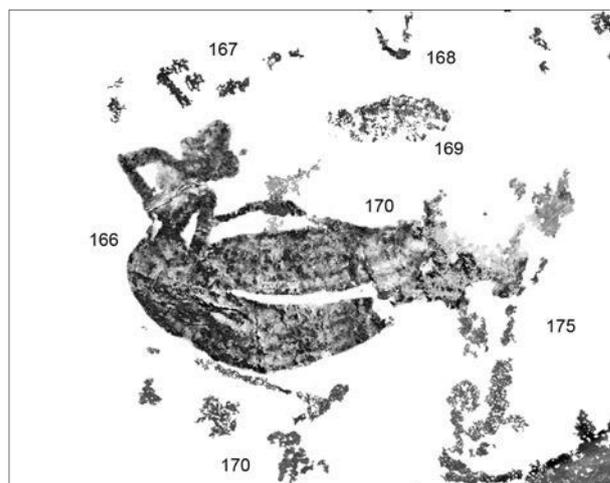


Figura 204. Personaje acostado sobre un posible camastro. Supuesta mujer en escena de parto o rito femenino (reproducción digital según A. Rubio y J.F. Ruiz).

malestar del embarazo, parto o rito femenino (núms.166-174) (fig. 204).

- Escena de cacería (formada por tres ciervos, uno de ellos posiblemente muerto, este agrupamiento contiene figuras humanas entrelazadas: arqueros, cargador y alguna posible representación femenina (núms. 189-192 y 207 y figuras adyacentes).
- Escena de carácter ritual (macho cabrío, personaje inclinado en una actitud indeterminada, frente a una mujer sedente que hace pareja con un personaje masculino situado de pie tras ella (núms. 196 y 203-206) (fig. 205).
- Escena de caza de ciervo (acosado por un pequeño grupo de arqueros de tipología dispar, núm. 213-226).

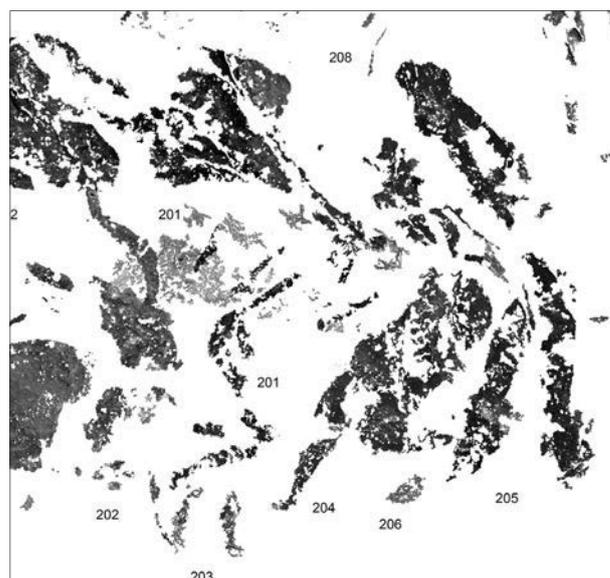


Figura 205. Escena ritual con personaje inclinado frente a una mujer sedente que hace pareja con un personaje masculino de pie (reproducción digital según A. Rubio y J.F. Ruiz).

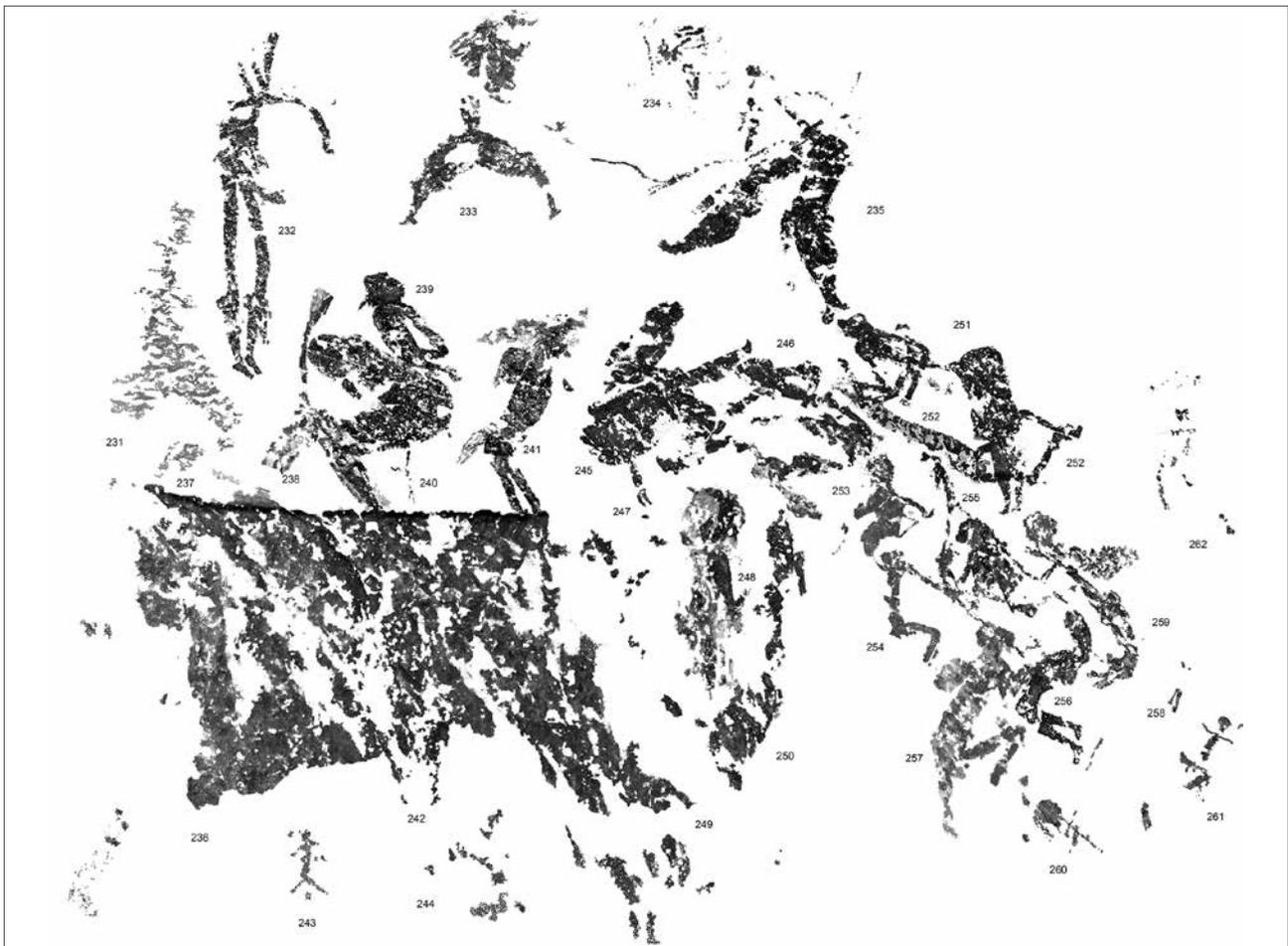


Figura 206. Composición con un grupo de mujeres en posiciones sedentes, acostadas, en cuclillas, de pie, y una posiblemente embarazada, algunas de ellas con las piernas entreabiertas y al parecer en posición de parto (reproducción digital según A. Rubio y J.F. Ruiz).

- Escena de carácter ritual: pequeña composición con representaciones humanas y personaje particular fálico con pintura corporal en color blanco; con la mano derecha sostiene una vara o bastón (núm. 228). Un individuo análogo se localiza dentro del siguiente grupo (núm. 252).
- Composición de carácter ritual (establece la trama más significativa y sugestiva de todo el conjunto: congrega a mujeres con piernas gruesas y en posiciones sedentes, con las extremidades abiertas o en cuclillas y alguna como en posición de parto (núms. 239, 245, 253) (fig. 206). Además se distinguen pequeños puntos blancos sobre su cuerpo y falda. Entre estas féminas destaca un personaje particular (núm. 241); que establece un eje entre dos de ellas (núm. 239 y 245), este individuo va ataviado con un atuendo exclusivo: un tocado con apéndices y un rabo sobre sus glúteos; carga una bolsa que sostiene con la cabeza. El personaje, un tanto panzón, presenta piernas rectas sin musculatura y es único con estas características en Cova Centelles. Acaso se trata de un especialista ritual o chamán. Se apoya, conjuntamente con otras figuras sobre el dorso de un gran cuadrúpedo (núm. 231, 238, 239), al parecer un bóvido. La mujer (núm. 239), se encuentra situada a la izquierda del citado personaje en cuclillas, con las piernas entreabiertas y con un elemento en la boca, junto a sus rodillas aparece una figura antropomorfa, deliberadamente incompleta (núm. 238), quizás con el fin de expresar el parto o un acontecimiento mítico. Una segunda mujer (núm. 245), se halla al otro lado del personaje particular y a su lado se distingue otra representación femenina (núm. 246) con el cuerpo doblado hacia delante y el brazo izquierdo estirando como para agarrar o palpar algo. Por debajo de las posaderas de las figuras (núm. 239 y 245), se distingue un trazo que hace suscitar diversas posibilidades: el ciclo menstrual, la ruptura de la membrana con la expulsión del líquido amniótico —previo al parto—, o una forma de expresar el cordón umbilical (fig. 206).
- Junto al citado grupo se distingue una cuarta mujer de pie (núm. 251), asociada con un personaje masculino particular (núm. 252). La fémina aparece con el cuerpo inclinado hacia delante y sosteniendo una vara o bastón. El personaje masculino se encuentra tumbado y con sus piernas rodea las de la mujer y, asimismo, con un brazo parece tomar el cuerpo de esta; aparen-

temente una relación simbólica de carácter sexual. Esta figura masculina muestra pintura corporal blanca sobre el tronco, piernas y también sobre el pene flácido. Su anatomía es similar a la del individuo del panel anterior (núm. 228) y recuerda la de ciertos tipos pertenecientes a los primeros paneles del abrigo (núms. 190 y 191), con tronco ancho, recto y piernas delgadas (fig. 206).

- Al lado de estas últimas figuras y prácticamente en el extremo derecho del abrigo, se ha representada otra mujer en posición sedente o acostada, enmarcada por un elemento arqueado, quizás un camastro o elemento simbólico. En contacto con sus piernas se localiza otro personaje masculino que carga con una mochila y parece inclinarse ante ella (núm. 257). Tanto la figura masculina como su equipaje muestran trazos en pintura blanca. Detrás de esta mujer se observa a otro individuo desproporcionado con aspecto de embrión o ente sobrenatural que carga otra bolsa (núm. 259). Ambos elementos muestran trazos de pintura en color blanco (fig. 206).
- Alrededor de estas escenas se distinguen otras representaciones con algunos arqueros, uno estilizado con pintura corporal blanca, una cargadora con una especie de mochila o gran cesta y los restos de una mujer aparentemente embarazada (núms. 232-235 y 253).
- Cabe señalar que algunas mujeres muestran una posición particular con los brazos. Estos se apoyan sobre el abdomen —tal vez como una forma de protección o señal de malestar— mientras que uno de ellos cruza el tronco y sale por el lado opuesto (núms. 138, 204, 239 y 245?).
- Escena indeterminada (se trata de los últimos restos de figuras humanas que cierran los paneles por el extremo derecho del conjunto rupestre, núms. 263-265).

Sea cual sea el contenido y significado expresado en estas escenas, es evidente que acaparan la atención por lo extraordinario de esta temática.

Cova dels Rossegadors

Panel I

- Escena de cacería (cáprido y restos de posibles arqueros, núms. 1-4).

Panel II

- Escena con grupos de arqueros, con distintas orientaciones (entre estos un personaje con una cabra amarrada con una cuerda y varios arqueros en posición de disparo, núms. 11-28).
- Escena con grupo de arqueros (núms.34-36).

Panel III

- Escena de grupo de arqueros con piernas gruesas (uno de ellos sobrepuesto a una figura humana de tipología dispar, núms. 38-44).
- Escena con arquero y dos representaciones femeninas (una con niño, núms.45-47).
- Escena con grupo de arqueros deteriorados (distintas tipologías, núms.50-56).
- Escena de caza (el arquero dispara sobre un cuadrúpedo indeterminado, posiblemente un jabalí, cerca de un personaje aparentemente desfallecido (núms. 59-60).

Panel IV

- Escena con animales y restos (entre estos, dos cápridos incompletos, uno de ellos con una capa de pigmento, un cérvido despeñado y una posible ave «grulla» (núms. 61-77).

Panel V

- Escena con figuras humanas, principalmente arqueros (entre estos destaca una representación femenina estilizada con rasgos de esteatopigia, núms. 79, 81, 83 y 84).
- Escena de caza (se observan restos de animales indeterminados y dos magníficos ciervos, núms. 85-91).
- Escena de picadura de abeja (núms. 93-99).
- Escena con arqueros y personaje particular, aparentemente flechado y con rasgos zoomorfos (quizás un especialista ritual o chamán, núms.100-103).
- Escena con arqueros y jabalíes, (núms.108, 109, 121-122, 123, 125, 127,155, 176-178).
- Personaje fálico y cápridos (núms. 112-115).
- Escena de carácter ritual (ceremonia con posible ejecución de un personaje, núms. 149-154).
- Escena faunística (posible lobo atacando a un jabalí, núms. 117-128-129).
- Escena con arqueros, restos de personajes, utensilios aislados y cápridos (entre estos, una cabra se superpone a una pierna gruesa, un personaje sobre una cabra toma uno de sus cuernos, y un nuevo hallazgo con la presencia de un pequeño personaje que agarra a una cabrita por los cuernos, núms. 149-172).
- Jabalí y restos (núms. 173-175).

Panel VI (caseta del polvorín)

- Escena de caza, restos de arqueros, personaje desproporcionado y cabra despeñada (núms. 176-187).
- Restos de escenas con fragmentos de arqueros, cabeza de ciervo incompleta con capa de pigmento y pequeños personajes, uno con bolsa o cesto y una posible representación femenina (núms.192-208).

Panel VII

- Personaje aislado con capa de pigmento (núms. 209-210).

Panel VIII

- Restos (indeterminados, núm. 211).

La Tenalla

Panel I

- Escena con grupo de arqueros y restos (la proximidad a los ciervos sugiere una posible actividad de acecho, núms. 1-8).
- Escena faunística (manada de cérvidos, núms. 9-14, 16-20).
- Posible escena de caza (arquero y canido a la carrera infrapuesto a ciervo, núms. 15 y 17).

Rossegadors II

Panel I

- Restos de humanas y fragmentos de un posible animal (núms. 1-13).

Panel II

- Restos de humanas y cáprido (núms. 14-18).

La Mustela

Panel I

- Escena de cacería (pareja de cápridos asediada por arqueros, núms. 1-11).
- Restos de figuras humanas y de animales (núms. 12-22).

Barranc d'en Cabrera

Abrigo I - Panel I

- Escena de jabalí herido (solo se perciben los restos del ejemplar faunístico, núm. 1-3).
- Restos de figura aislada (estilizada y filiforme, núm. 4).

Abrigo IV - Panel I

- Elemento esquemático (barra, núm. 5.).

El primer aspecto a destacar sobre esta temática corresponde a las composiciones y escenas del Abrigo I de Cova Centelles, una trama exclusiva y

escasamente conocida del Arte levantino con carácter ritual y simbólico donde participan mujeres en actitudes estáticas, sedentes, acostadas, o en cuclillas y en aparente posición de parto o temas relacionados con ritos femeninos. Una temática que llama la atención por el contenido, un tanto novedoso, dentro de esta tradición levantina.

Inicialmente estos acontecimientos fueron descritos e interpretados en Cova Centelles por I. Domingo (2004) como escenas relacionadas con la procreación y la fertilidad. Esta autora, al citar la mujer núm. 16 (núm. 256 de nuestro registro), señaló, entre otros aspectos relacionados, la postura de parto natural que permite la participación de la misma madre. Además al referirse a los trazos que surgen a la altura de las ingles de sus figuras, núm. 6 y 8 (núm. 239 y 245 de nuestro registro) comentó: «[...] sugiere la representación de algún tipo de fluido corporal que bien pudiera representar la rotura de aguas, de aceptar la hipótesis del parto» (Domingo 2004: 190). Por nuestra parte, coincidimos plenamente con estas hipótesis.

Para apoyar esta idea sobre la temática de ritos de procreación del grupo, Domingo anotó distintas representaciones de mujeres aparentemente embarazadas o en posiciones similares (Chaparros de Albalate del Arzobispo y Covetes del Puntal en Albocàsser, entre otras que, posteriormente, fueron señaladas por C. Olaria en 2011).

En el análisis del contenido existen otros factores que cabe considerar. Estos recaen en las restauraciones, repintes, adiciones y superposiciones, así como en la abundancia de restos indeterminados. Aspectos, todos ellos, que establecen los indicadores de una problemática compleja que hay que seguir abordando en los estudios: compositivo, formal, cromático y temporal; parcelas que hay que investigar con equipos técnicos, con el objetivo de obtener evidencias científicas que permitan conocer mejor el fenómeno levantino.

Color y técnica

La paleta de color de estos pintores levantinos queda combinada principalmente con las gamas del pigmento rojo (rojo-castaño o castaño-rojizo con tonalidades moradas o violáceas), en menor cantidad la del negro (con tonalidades negruzcas y grises) y finalmente con la gama del blanco (lechoso) para añadir detalles ornamentales a ciertas figuras (fig. 207).

Para la ejecución de las imágenes de mayor formato y mejor detalladas, la técnica aplicada fue en base a un «silueteado» inicial (con trazo delgado y grueso) que fue combinado con un relleno a «tinta plana» y detalles con «punteado o trazo simple». En cambio, para determinadas figuras de tamaño inferior o muy estilizadas «filiformes», la técnica do-

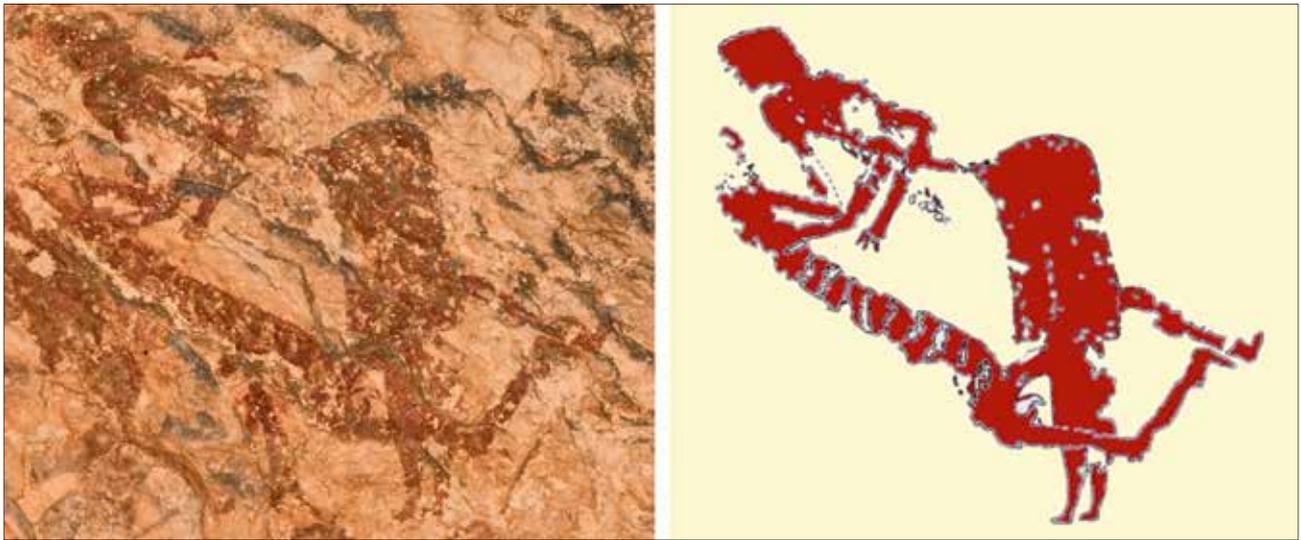


Figura 207. Personaje de Cova Centelles con detalles ornamentales y pintura corporal realizados con trazos y puntos en color blanco (lechoso) (foto A. Rubio; dibujo R. Viñas)

minante fue el trazo simple que, a veces, se apoya con pequeñas zonas cubiertas con tinta plana (como cabeza, tórax, etc.).

Cabe destacar la aplicación del color blanco que, en Cova Centelles, se presenta sobre determinadas figuras humanas (hombres, mujeres y algún posible animal). Se emplea como un complemento para representar adornos en la indumentaria y objetos (puntos y trazos en faldas y bolsas); detalles personales concretos (diadema, collar, brazalete), y pintura corporal a base de trazos transversales en piernas y tronco, y estriados principalmente en tórax. Además, se encuentran en algún fragmento perfilado, pequeños puntos por el cuerpo y en casos particulares cubriendo el sexo masculino (Viñas y Morote, 2011 y 2013) (fig. 208).

Otro aspecto del color lo constituyen las manchas, marcas y capas de pigmento, que a veces son consideradas como una previa preparación del soporte y destinadas a enmarcar, resaltar o delimitar el espacio de ciertas figuras o indicar una imagen determinada. Asimismo también se ha estimado, para algunos casos, la posibilidad de un efecto de reverberación del propio pigmento.

En el registro in situ de los colores, hemos anotado que la tonalidad de una pintura varía en función de ciertos factores: a) el grado de humedad ambiental, la hora del día y la época del año; b) el avance de distintos fenómenos erosivos sobre el soporte rocoso (principalmente climáticos y bioquímicos), y c) del recubrimiento de capas de carbonato cálcico y de microformaciones de calcita que recubren y sellan, en distintos grados, las pinturas rupestres. En el primer caso, los colores se avivan o se apagan, e incluso pueden pasar inadvertidos y confundirse con el tono del soporte rocoso. En el segundo caso, concerniente a los fenómenos erosivos, degradan el pigmento y su tonalidad se atenúa y consigue pasar de un color más denso (original) a otro más pálido (generalmente en vías de desaparición). Muchas unidades muestran esas distinciones en una misma imagen y, en último caso, el color dependerá del grosor del carbonato cálcico y tipo de concreción (más cristalina y transparente o más densa y opaca).

Estas formaciones litogénicas o «espeleotemas» llegan a transformar un color rojo castaño

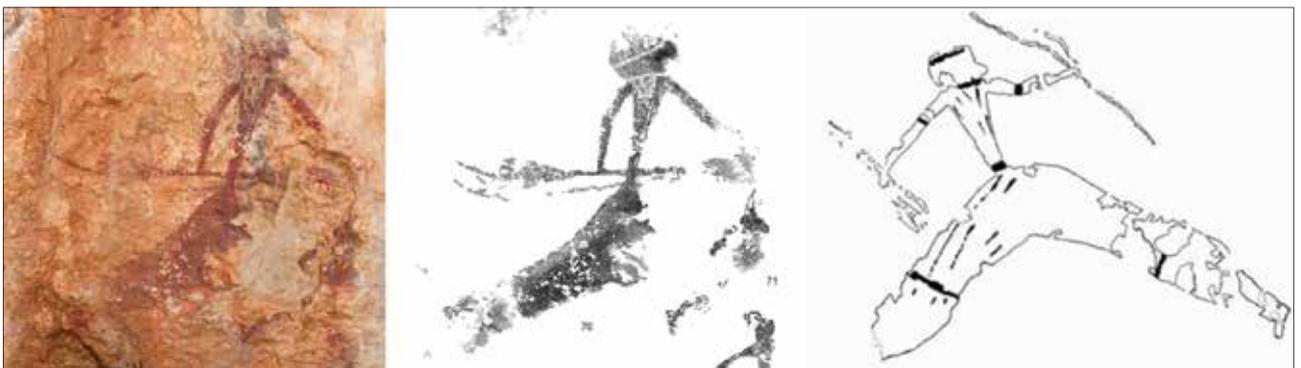


Figura 208. Arquero núm. 70 de Cova Centelles (izquierda) con indicación de detalles aplicados en color blanco (foto y reproducción digital, A. Rubio) comparado con el arquero núm. 57 de Cova de Cavalls (dibujo, R. Viñas) con indicación de detalles aplicados en color blanco marcados en negro.

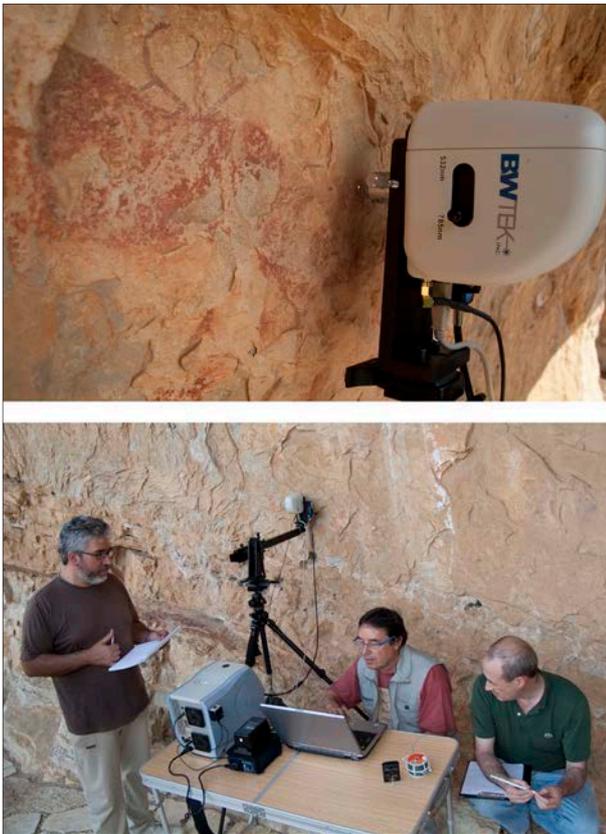


Figura 209. Equipo portátil Raman en Cova dels Ressegadors (fotos, A. Rubio y R. Viñas).

intenso, en otro grisáceo o incluso negruzco. Por lo tanto, cualquier tipo de registro directo hay que considerarlo como una información aproximada a la tocante y relativa «realidad». Para una mejor y precisa exactitud de las tonalidades, será preciso que los especialistas consigan medirlo con equipos técnicos que analicen la composición del color de un modo más objetivo. De todos modos, hay que considerar que cualquier sistema manual que registre el color con tablas de colores (Munsell, etc.), siempre será mejor que un término puramente subjetivo.

En cuanto a los análisis de pigmentos efectuados en la Cova dels Rossegadors durante la investigación in situ, con un equipo portátil de espectroscopía micro-Raman (mu-RS), para el estudio de los componentes de las pinturas rupestres, llevada a cabo por el proyecto «In situ espectroscopía micro-Raman (mu-RS) de pinturas de arte rupestre en abrigos rocosos al aire libre» dirigido por el químico Antonio Hernanz (UNED, Madrid) conllevó ciertas dificultades, por una parte, la luz solar, el viento, el polvo y, por otro, las capas de concreciones de carbonato cálcico que enmascaran las señales Raman (fig. 209).

Los análisis microestratigráficos por mu-RS y microscopía electrónica de barrido fue combinada con la espectroscopía de energía dispersiva de rayos X y aplicados a las micro-muestras recogidas en los paneles ofreciendo la distribución de los siguientes componentes:

- Dolomita y calcita, minerales dominantes en la roca del sustrato.
- Whewellita, yeso, calcita, arcilla, dolomita, α -cuarzo, anatasa y hematites, hallados en la superficie de los paneles con pintura y formando capas estratificadas en los soportes y recubrimientos.
- Hematites y carbono amorfo se han detectado en las pictografías rojas y negras, respectivamente. (Hernanz, et al. 2014)

Superposiciones, repintes y relaciones compositivas

En ocasiones, las superposiciones y estratigrafías cromáticas son imprecisas o dudosas y no resulta nada fácil —y menos a simple vista— determinar que figura está por encima o por debajo. A esta primera cuestión hay que añadir los retoques y repintes que se realizaron posteriormente y que, a veces, provocan desconciertos y complicaciones a la hora de analizarlos, pero siempre de gran interés para el estudio de la seriación cromática y el conocimiento del Arte Levantino. Por otro lado, y dependiendo de la opacidad de los colorantes, los pigmentos más oscuros siempre dan una sensación de estar sobrepuestos a los más claros, aunque a menudo este hecho resulta ser al revés y, por lo tanto, precisan de un registro analítico. Sin embargo, y con la ayuda de los tratamientos de imagen por el sistema DStretch, hoy se cuenta con un procedimiento de análisis de la imagen que permite al investigador verificar con mayor precisión aspectos y detalles en torno a las superposiciones y repintes.

Sin embargo, para atender a estas cuestiones y conseguir establecer una cronología relativa del fenómeno levantino, con evidencia científica, son precisos estudios rigurosos sobre las microestratigrafías cromáticas y formales y, a ser posible, sustentarlas con análisis cronométricos (^{14}C AMS) para verificar propuestas e hipótesis crono-culturales.

En cuanto a las superposiciones, repintes y elementos de interés compositivo, registrados en los conjuntos documentados y presentados en esta monografía, solamente tres aportan datos significativos: Cova Centelles, Cova dels Rossegadors y Abric de la Tenalla, de los cuales comentaremos algunos aspectos.

Cova Centelles

Al igual como sucede en otros conjuntos rupestres del área Valltorta-Gassulla, en este enclave convergen distintas tipologías humanas y faunísticas asociadas, entre las que hemos registrado solapamientos, superposiciones, repintes y aspectos escénicos de los que pasamos a destacar algunos casos: dos superposiciones, un repinte o superposición y tres asociaciones de carácter escénico y compositivo.

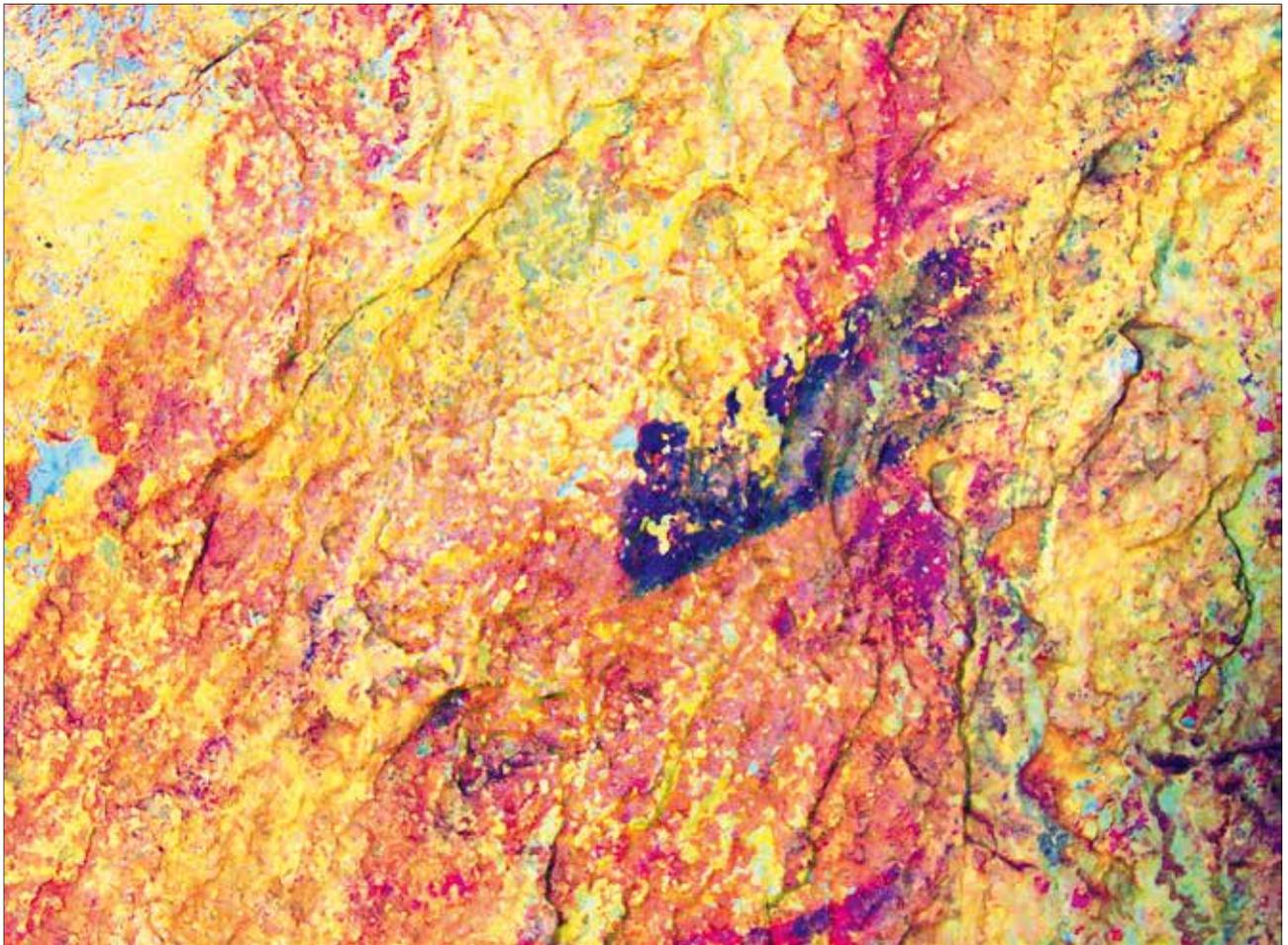


Figura 210. Fotografía tratada con DSrtetch. En la imagen se distingue la pierna del personaje núm. 66 (correspondiente al tipo Centelles) cubriendo la cornamenta del ciervo núm. 67 (foto, A. Rubio).

Superposición I

El primer ejemplo implica a tres figuras: los restos de dos animales (núm. 67 y 68) y los restos de un arquero (núm. 66), situados en la zona que hemos denominada como Pared Norte.

La secuencia presenta una primera figura de bóvido de cuerpo proporcionado y de color rojizo (núm. 68) que ha perdido la mayor parte de la cabeza. En ese punto converge una segunda figura perteneciente a un ciervo de color rojizo del que se observa parte del tronco, cuello, cabeza y su gran cornamenta (núm. 67). El ejemplar se halla velado por capas de carbonato cálcico que abundan en todo este sector y, sin embargo, se aprecia que parte de sus cuernos quedan sellados por una pierna gruesa del arquero núm. 66, cuya tipología según algunos autores forma parte del llamado «Horizonte Centelles», propuesto como el más antiguo del área de la Valltorta-Gassulla (fig. 210).

Superposición II

Este caso concierne a dos figuras de arqueros (núms. 77 y 78). En un primer momento, la secuencia nos muestra a una figura de color rojo oscuro violáceo, de cuerpo estilizado, piernas largas y del-

gadas y pantorrillas marcadas con vistosos atavíos en rodillas y cintura (núm. 77), mientras que en un segundo momento, aparece otro arquero superpuesto que eclipsa por completo la cintura, cabeza y parte de los brazos de la figura anterior (núm. 78). Este segundo personaje representa otro exponente del «Horizonte Centelles» con piernas gruesas, pantorrillas marcadas, y tronco corto y triangular (Domingo, 2012: 123). En esta segunda superposición, una figura humana de cuerpo delgado y muy estilizado con largas piernas y pantorrillas marcadas precede al tipo Centelles (Viñas, 2012: 71-75) (fig. 211).

Algunos autores consideran que estos tipos infrapuestos constituyen una variante más del citado horizonte Centelles y que, por lo tanto, no hay que considerarlos como una etapa previa sino contemporánea: «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» (Villaverde et al., 2006 185).

De este modo, los horizontes gráficos precedentes que no encajan en el modelo propuesto inicialmente parecen pasar a constituir variantes del mismo «Horizonte Centelles». Según Villaverde, Guillem, y Martínez, este horizonte integra las siguientes va-



Figura 211. Superposición de las figuras de arqueros (núms. 77 y 78). La tipología de ambas figuras es opuesta (dibujo, R. Viñas; tratamiento digital, A. Rubio).

riantes: 1) figuras con tronco corto y piernas abultadas; 2) figuras con tronco más alargado y estilizado y piernas, en general, menos voluminosas; 3) figuras de piernas delgadas y largas, bastante desproporcionadas, provistas de adornos muy visibles en forma de largas cintas que cuelgan en las pantorrillas y con arcos; 4) figuras de cuerpos voluminosos y piernas delgadas, sin modelado anatómico, aunque con detalle de pies y manos, desprovistas de armamento en la mayor parte de las ocasiones (Villaverde et al., 2002: 181 y 2006: 182 y 185). Si analizamos las citadas variantes, nos percataremos que, tipológicamente, corresponden a la mayoría de formas estilizadas de todo el Arte Levantino. Sin embargo, para los citados autores estas integran su «horizonte

inicial». Cabe recordar que para Domingo el modelo de este horizonte se halla constituido por figuras de gran tamaño (entre 20 y 35 cm) bien proporcionadas, engalanadas con diversos adornos, pantalones o faldas, armamento y bolsas, involucradas en escenas sociales, sin referencia alguna al mundo de la caza (Domingo, 2012: 123).

Repinte

Este caso de repinte-superposición corresponde a un arquero (núm. 70) de piernas gruesas, tronco corto y triangular, que presenta detalles añadidos en color blanco como diadema, cuello/collar, brazaletes y trazos finos en tórax, muy similar al arquero de Cavalls

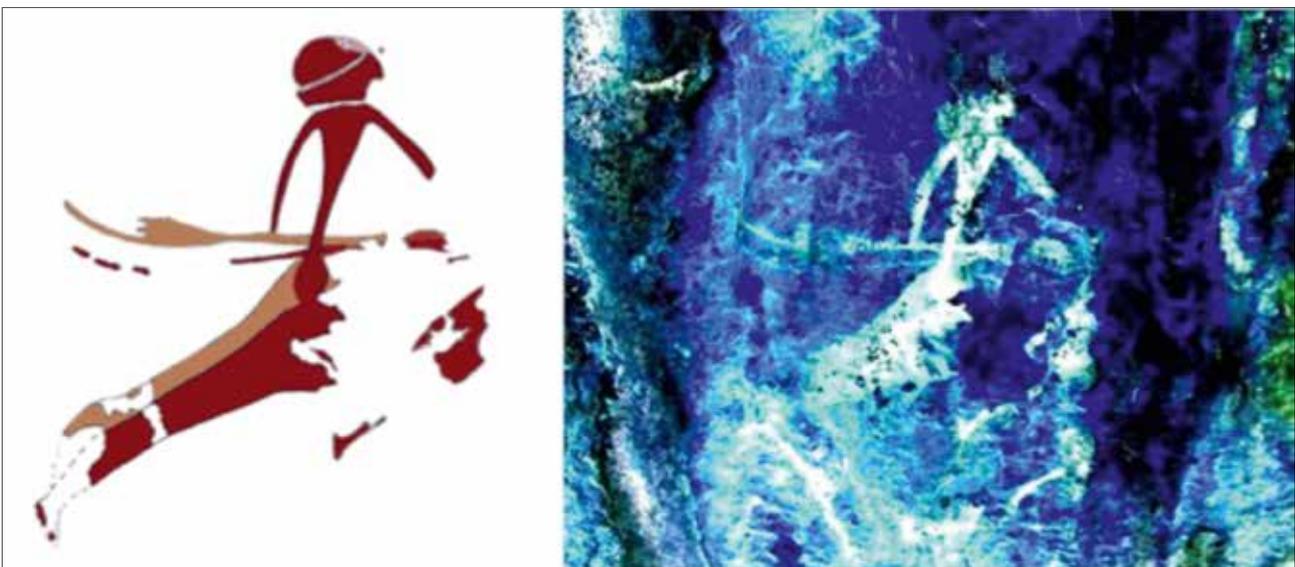


Figura 212. Arquero núm. 70 de Centelles con su repinte que modifica el grosor de sus piernas (dibujo, R. Viñas; foto, A. Rubio)

núm. 57 (Viñas y Morote, 2013: 231). Este personaje, de color rojo oscuro violáceo, se halla en posición de carrera y transporta un arco y varias flechas.

Ligeramente por debajo de su arco se observan los restos de otro instrumento igual y de color tenue, que acredita la existencia de una imagen anterior de piernas menos gruesas. Este último detalle se distingue entre la cintura y los restos de la pierna izquierda donde se repintó una pierna más ancha tipo Centelles-Cavalls. (Viñas y Morote, 2013: 251-252). Este solapamiento indica que la figura precedente, con tronco algo más largo y piernas menos gruesas, correspondiente al denominado «Horizonte Centelles» fue remodelada con piernas más abultadas y reduciendo el tronco.

Todo parece indicar que la figura fue repintada con un tono más denso y ampliando sucesivamente el grosor de las piernas, lo que sugiere una cierta temporalidad para este tipo de figuras y quizás una larga pervivencia de sus variantes. (fig. 212).

Relación compositiva

Se trata de una escena particular, verdaderamente insólita, constituida por la asociación de una figura femenina, tipo Centelles, y un personaje de tronco recto y piernas delgadas del tipo Cingle (núms. 251-252), ubicadas en el margen derecho del Abrigo I y formando parte de una compleja composición de carácter simbólico. Ambos motivos son del mismo color rojo oscuro y presentan detalles en color blanco (Viñas y Morote, 2013: 253).

Esta escena, vinculada a un grupo más amplio de figuras, ha sido señalada en otras publicaciones como «[...] enigmática escena del Centelles, en la que una mujer parece relacionada con un personaje masculino muerto, evoca una prácticas sociales

que resultan especialmente bien tratadas en las primeras etapas levantinas.» (Villaverde, 2005: 206).

Es evidente que constituyen dos conceptos anatómicos distintos y contemporáneos, donde la diferencia formal ha sido escogida de un modo intencional para conformar la citada escena. Este hecho sugiere que los rasgos del tipo Cingle coexistieron con formas del tipo Centelles.

Cova dels Rossegadors

En este conjunto, situado en el extremo norte de Castellón y lindando con la provincia de Tarragona, se verifica la expansión de los mismos convencionalismos estéticos que encontramos en Valltorta-Gassulla, y los cuales se propagan hacia tierras valencianas, aragonesas y el sur de Cataluña, con los que forma una misma unidad conceptual y regional que es preciso estudiar en su conjunto.

A pesar de la erosión y el deterioro antrópico de algunos de sus paneles, este friso —el más septentrional de la comunidad valenciana— nos ofrece prácticamente la misma diversidad formal, con superposiciones, repintes y solapamientos, de los que pasamos a detallar algunos ejemplos. Los números de las figuras corresponden al registro de las reproducciones de la presente monografía.

Superposición I

Al igual que en la segunda superposición de Cova Centelles, esta atañe a dos figuras humanas de tipología dispar (núms. 42 y 43) situadas en el área del Panel III (fig. 213).

La primera figura (núm. 43), de color castaño rojizo, se encuentra en su mayor parte recubier-

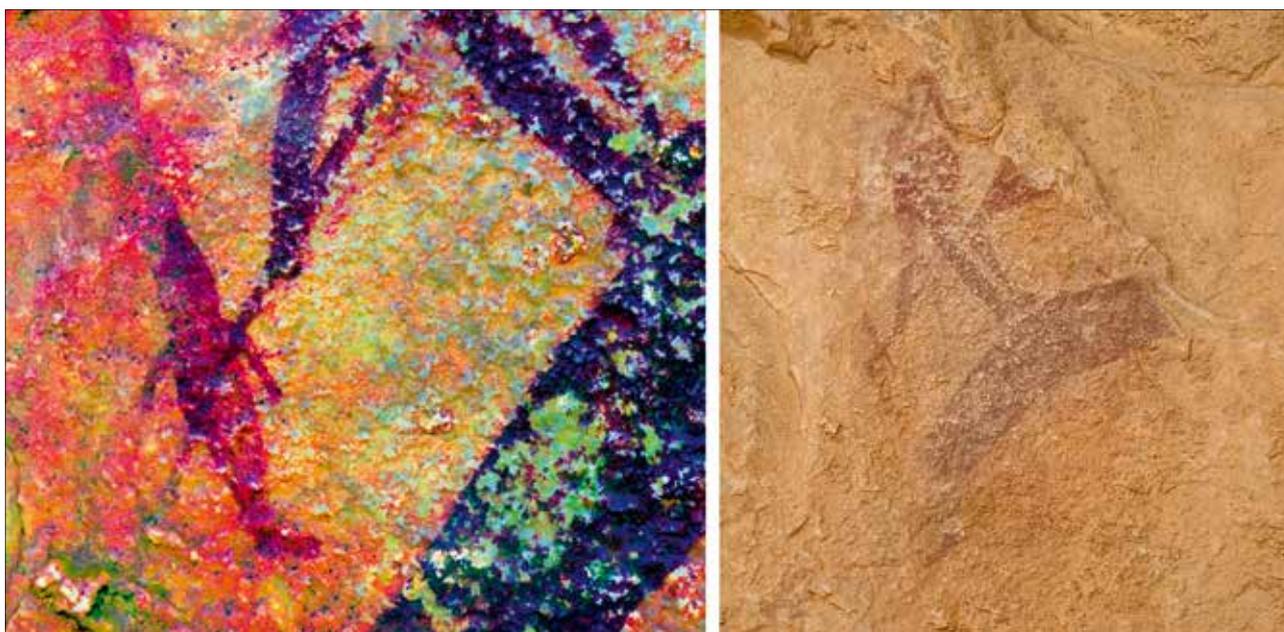


Figura 213. Superposición de las figuras humanas (núms. 42 y 43) de Cova dels Rossegadors. El arco de la figura 42, de piernas gruesas, atraviesa la pierna de la humana núm. 43 de extremidad delgada con pantorrilla (foto, A. Rubio).



Figura 214. Solapamiento de ciervos y arqueros de la Cova dels Rossegadors (foto, J. Mestre, reproducción digital, A. Rubio).

ta por capas de carbonato cálcico y solamente se distingue una pierna de aspecto proporcionada en posición de carrera hacia la derecha. Presenta el muslo delgado con relieve en la pantorrilla y con el característico adorno de cintas, cordajes o plumas que cuelgan desde la rodilla (fig. 213).

La segunda figura, de color castaño rojizo violáceo, responde a un arquero del tipo Centelles (núm. 42) con tronco recto y piernas gruesas, el cual forma parte de un grupo de arqueros con características similares, estos se desplazan a la carrera hacia la izquierda. El personaje en cuestión, ataviado con un tocado formado por dos apéndices doblados,

corre en sentido contrario y con su arco cruza la pierna de la figura anterior.

Al igual que en el caso de las figuras 77-78 de la Cova Centelles, se repite la infraposición de figuras con piernas, más delgadas y pantorrillas marcadas, en relación al tipo Centelles (Viñas, 2012), revelando un momento posterior para el tipo Centelles (Viñas, 2012).

Relación compositiva II

En el panel II aparece un grupo de arqueros de cuerpos delgados y rasgos estilizados (núm. 11, 18,

20, 22, 26). Algunas de estas representaciones han perdido el extremo de una pierna (núm.22) o la parte superior del cuerpo (núm. 26) a causa de un antiguo desprendimiento de la pared. Por esa misma razón, llama la atención que en su interior y junto al vértice de la oquedad, se pintó un personaje estilizado y con más volumen corporal (núm. 27) que sostiene una cuerda con la que amarra a una cabra.

Aunque desconocemos el proceso de fracturas, alteraciones y desprendimientos de la pared, cabe la posibilidad de que el personaje fuera posterior respecto al primer grupo de arqueros situados sobre el vértice del escalón.

Solapamiento y relación compositiva III

Este caso implica a dos representaciones de ciervos solapados (núms. 88-89), en la misma forma que los del abrigo dels Gascons en Calapatà (Cabré, 1915), y dos arqueros (núms. 85-86). Estos últimos situados frente a los ejemplares faunísticos y prácticamente en contacto (núm. 86). Tanto los animales como las figuras humanas aparecen deteriorados por desconchados y desprendimientos del pigmento (fig. 214).

El ciervo núm. 88, situado a la izquierda, cubre con su dorso curvilíneo la cabeza y cuello de su vecino núm. 89, ubicado a su derecha. La cuerna de este segundo ejemplar reaparece sobre el lomo del ejemplar de la izquierda. En este solapamiento, la primera ejecución corresponde al ciervo de la derecha (núm. 89) y la segunda al ciervo de la izquierda (núm. 88).

Los arqueros (núms. 85-86) se encuentran yuxtapuestos a la cuerna y cabeza del ciervo núm. 88. El primer personaje casi colisiona con la cuerna del ejemplar faunístico, y el segundo se localiza junto a la cabeza del animal. A nivel compositivo este ciervo, superpuesto al núm. 89, queda delimitado y forzado dentro de este espacio. En consecuencia, pensamos que los arqueros serían anteriores y posiblemente participarían de alguna cacería, tal vez del primer ciervo o de otros animales cuyos restos se observan en una cota inferior a los citados unglados.

Es interesante precisar que la superposición de los dos ciervos es intencionada pero posiblemente no es sincrónica. Mientras que los arqueros deben pertenecer a un momento precedente a ambos animales.

Abric de la Tenalla

En este conjunto rupestre, cercano a Rossegadors, se identificó una superposición entre una pequeña figura humana de aspecto proporcionado y el ciervo principal. Los números de las figuras corresponden al registro de las reproducciones de la presente monografía.

Superposición I

Se trata de un pequeño arquero de unos 11 centímetros (núm. 21), situado bajo la cabeza del ciervo núm.16.

El personaje de color rojo castaño, muestra partes de un cuerpo, aparentemente proporcionado, con cabeza redondeada, tórax ancho y piernas abiertas incompletas, de grosor medio o proporcionado. Transporta un arco y dos posibles flechas y corre detrás de un carnívoro núm. 22, que se distingue al otro lado de la cabeza del ciervo.

Parte de su cuerpo está cubierto por uno de los ciervos principales (núm. 22) de 24 cm de longitud y de color rojo oscuro violáceo, situado en el centro derecha del panel. Corresponde al ejemplar más completo, de medidas proporcionadas y sumamente realista. Su estado de conservación lo sitúa como un posible repintado o realizado entre las figuras más recientes de este panel.

Otras superposiciones de interés en Valltorta-Gassulla

Tanto en el estudio de Obermaier y Wernert sobre Cova de Cavalls (1919), como en la monografía sobre el mismo conjunto de Villaverde, López, Domingo y Martínez (2002) se reseña a un grupo de superposiciones correspondientes a las figuras números 50-53.

El primer caso atañe a dos figuras humanas (núm. 50). Se trata de una masculina tipo Cingle que Obermaier y Wernert describen como: «[...] tosco y sin estilo. Únicamente la cara muestra algún detalle, viéndose la nariz y la región de la barbilla. Detrás restos más antiguos, de color desvanecido.» (Obermaier y Wernert 1919: 71). Sobre esta superposición Villaverde, López, Domingo y Martínez (2002: 175), coinciden en señalar que los restos desvanecidos conciernen a la pierna de un arquero (núm. 50b) parecido a los 51 y 53. (Villaverde et al., 2002: 175). Es decir, una superposición entre figuras humanas del denominado: tipo Cingle sobre el tipo Centelles.

En un segundo caso la superposición afecta a los restos de un arquero estilizado de piernas gruesas (núm. 51) adosado a una cabra (núm. 52). En opinión de Obermaier y Wernert: «De las dos cabras, la de la izquierda [núm. 52] parece estar debajo de la figura de arquero número 51; pero hacemos constar que no pudimos cerciorarnos con toda seguridad [...]» (Obermaier y Wernert 1919: 72). No obstante, Villaverde, López, Domingo y Martínez, indican que la cabra: «[...] se infrapone a la pierna posterior del arquero 51» (Villaverde, et al., 2002: 132). Demostrando un primer momento con elementos faunísticos y finalizando con el tipo Cingle.

Cabe insistir en que las superposiciones «significativas» son escasas y que no recogen la diversidad de tipos que ofrecen los conjuntos del Arte Levantino, por lo tanto el resultado siempre está circunscrito al material que ha sobrevivido hasta nosotros. En consecuencia los resultados son incompletos ya que los numerosos restos de figuras, indeterminadas, y en vías de desaparición, particularmente en Rossegadors y Centelles, acumulan

un alto porcentaje de información extinguida. Estas expresan la existencia de representaciones destruidas o selladas bajo capas de carbonato cálcico que restringen cualquier tipo de análisis sobre las antiguas secuencias.

Según las evidencias registradas sobre las superposiciones, repintes, solapamientos y relaciones compositivas de Cova Centelles, Cova dels Rossegadors y Abric de La Tenalla se pueden plantear cuatro etapas provisionales con el siguiente orden de realización:

- 1) En primer lugar animales de contorno realista. Cova Centelles.
- 2) Un segundo momento con tipos humanos estilizados con piernas delgadas y pantorrillas marcadas (cuevas Centelles y Rossegadors);
- 3) En un tercer momento figuras de rasgos estilizados y piernas gruesas Tipo Centelles (coves Centelles, Rossegadors, y tal vez, en La Tenalla). Cabe anotar que ciertas figuras de tronco recto y piernas delgadas Tipo Cingle aparecen por debajo de algunos ciervos realistas y son sincrónicos del Tipo Centelles, ya que comparten diversas escenas (Cova Centelles).
- 4) En un cuarto lugar aparecen los animales de contorno realista, en particular ciervos y cabras, y posiblemente otras especies que perduran a lo largo del proceso levantino con múltiples variantes (cuevas Tenalla, Rossegadors, Centelles). Estos rasgos no parecen representar ningún marcador de antigüedad como se había supuesto por parte de los primeros investigadores.

Conceptos estilísticos

En 1919 los arqueólogos Hugo Obermaier y Paul Wernert empezaron a plantear, a partir de su estudio sobre las representaciones humanas del conjunto rupestre de La Valltorta, cuestiones en torno al proceso levantino. En su trabajo señalaron que en los abrigo de Ribasals (Civil) y Cavalls encontraron un número considerable de formas humanas: «[...] siendo notable la sorprendente cantidad de variaciones, cuya agrupación o diferenciación no se hace, ni mucho menos, con facilidad, puesto que no son raros los tipos “intermedios”. Aumentan más las dificultades en vista de que con frecuencia ni siquiera se puede afirmar con seguridad, tratándose de muchas formas que sólo están representadas aisladamente, si en efecto representan un determinado “tipo de estilo” o sólo deben atribuirse a la habilidad o a la torpeza individual del dibujante». (Obermaier y Wernert 1919: 93-94).

Estos investigadores resumieron el conjunto formal de las humanas en tres tipos: «cestosomático», «paquípedo» y «nematomorfo». Para el primer grupo, anotaron las figuras de la escena principal de los abrigo de Ribasals (Civil), las cuales constituyen un cuerpo exageradamente alargado y estilizado con

cabeza aplanada discoidal, pecho ancho «triangular» cintura generalmente delgada y sostenido por piernas largas con pantorrillas cuidadosamente ejecutadas. El segundo grupo (paquípodos) fue caracterizado por algunas figuras de la Cova dels Cavalls, de cuerpo más proporcionado y compacto, con torso corto, cabeza con rasgos más realistas, tórax marcado, cintura delgada, piernas largas en relación con el cuerpo y especialmente gruesas y robustas. El tercer grupo (nematomorfos), constituye un cuerpo lineal, sumamente estilizado «filiforme», aunque sus medidas, en altura pueden ser proporcionadas. Estas figuras están llenas de vida y movimiento y citan algunas figuras de los abrigo de Ribasals (Civil), Cavalls y Saltadora. Para completar este primer cuadro, los citados autores añadieron el «tipo Alpera» (Cueva de la Vieja, Albacete), como la forma más proporcionada y realista, que no identificaron en Valltorta (fig. 215). Sin embargo, y en nuestra opinión, algunos tipos de la Saltadora y Mas d'en Josep guardan claras similitudes con los del citado tipo.

Según comentan Obermaier y Wernert (1919: 96) sería una labor muy tentadora e interesante el establecer la distribución de estos tres tipos característicos de La Valltorta entre el resto de conjuntos del Levante. En su capítulo sobre las «composiciones y superposiciones» anotaron que «Debido a la escasez de los casos [refiriéndose a las superposiciones], no se podrá sacar otra conclusión, sino la de que no puede procederse en el Barranco de la Valltorta a detalladas agrupaciones por edades y series cronológicas de las figuras [...]» (1919: 19). En vista de estas particularidades, los investigadores renunciaron a establecer fases cronológicas para las Cuevas del Civil y Cavalls.

A pesar de ello, apuntaron: «Es verdad que algunas figuras parecen tener mayor antigüedad, [...]. Pero en cuanto a la inmensa mayoría de las figuras no podemos decidir por ahora de modo seguro si los tipos establecidos en las páginas 94 y 95 [tipos lineales de la Saltadora] son esencialmente sincrónicos, o si representan subetapas cronológicas más extensas, [...]. Opinamos que el tipo cestosomático, tan clásicamente representado en la Cueva del Civil, no distará demasiado, en cuanto a la cronología, del tipo principal de Alpera. Puede que sea de edad algo más remota que el tipo paquípedo, y el tipo nematomorfo, a su vez, un poco más reciente que este último». (Obermaier y Wernert, 1919: 119-120). Finalmente consideraron que posteriores descubrimientos tendrán que descifrar esta problemática.

Gracias a un siglo de investigación sobre la vasta documentación del Arte Levantino, de buscar, indagar y estudiar el proceso de este fenómeno, se han logrado diversas hipótesis y propuestas metodológicas para la clasificación tipológica; el establecimiento de secuencias gráficas a partir de las superposiciones; el análisis espacial; la ordenación del proceso evolutivo con cronologías relativas, y planteamientos sobre los horizontes gráficos, entre

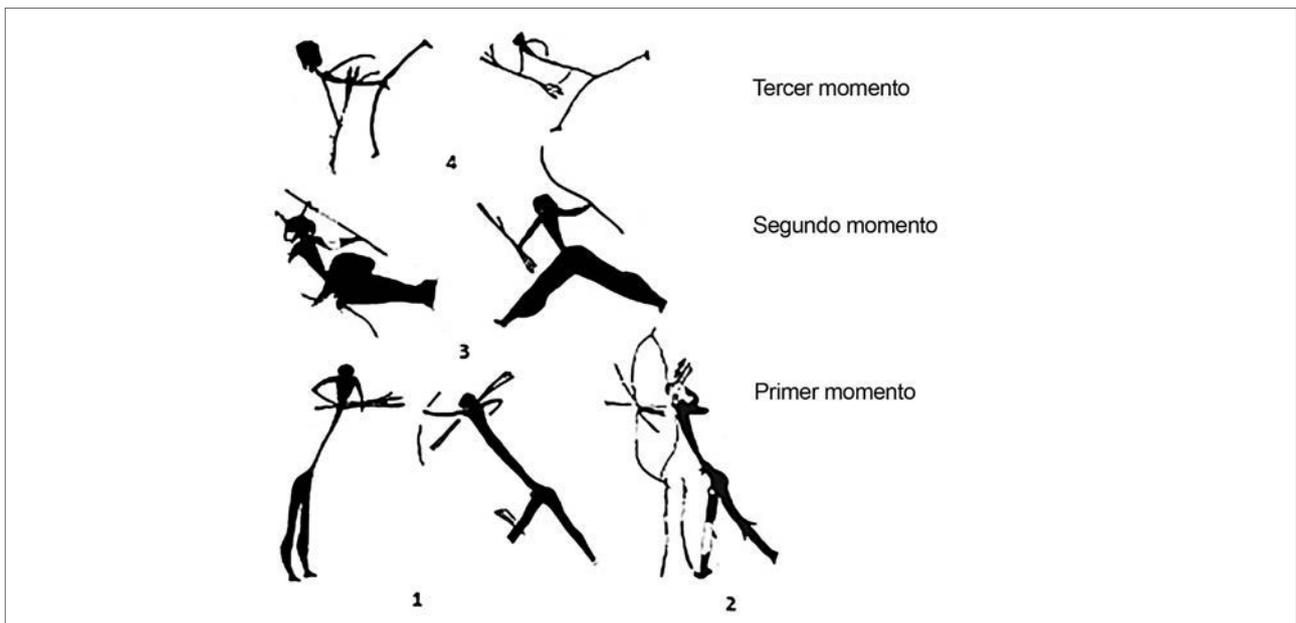


Figura 215. Clasificación tipológica de la figura humana en el Barranco de La Valltorta, según Obermaier y Wernert (1919): 1) Cestosomático (tipo Civil); 2) Tipo Alpera (Cueva de la Vieja, tipo estilizado similar al Cestosomático de Civil; en este conjunto existen otras formas proporcionadas y realistas); 3) Paquípedo (tipo Cavalls-Centelles), y 4. Nematomorfo (tipos lineales, Saltadora y Cavalls).

otros aspectos. Sobre estos temas señalemos los trabajos de Eduardo Ripoll, Antonio Beltrán, Amparo Sebastián, Ramon Viñas, Valentín Villaverde, Inés Domingo, Ester López y Rafael Martínez.

Medio siglo después de la propuesta de Obermaier y Wernert, uno de los autores de esta monografía (R.V.) inició sus trabajos en los abrigos de La Valltorta (década de 1970), publicados parcialmente y donde comentó que en numerosas escenas y asociaciones temáticas participan conjuntamente tipos somáticos diferenciados, cuestión que planteaba procesos adicionales en la construcción de las composiciones y de posibles tipologías sincrónicas y diacrónicas (Viñas et al., 1982: 177).

En aquel primer trabajo Viñas llevó a cabo una primera clasificación tipológica de las figuras humanas dividida en dos grandes grupos que denominó: proporcionados y estilizados. Posteriormente esta primera sistematización quedó en desuso y recurrió (para el estudio del cercano conjunto de abrigos d'Ermites, Ulldecona) a los principales grupos constitucionales de la anatomía humana, organizados del siguiente modo: 1) atlético (tipos con tórax trapezoidal y desarrollo muscular; 2) asténico (con dos tipos, uno delgado con tórax estrecho y largo y escasa musculatura y otro mucho más delgado), y pícnico (tipo rechoncho de tronco ancho y poca anchura de hombros). A estos cuatro tipos constitucionales les aplicó la proporción anatómica que emplea la cabeza como unidad de medida y permite dividir el cuerpo en octavas 1/8 y con ello construyó una primera tabla con 12 tipos básicos y sus correspondientes variables o «subtipos». De igual modo, el método se aplicó a las representaciones faunísticas aportando otra tabla con el mismo número de

tipos básicos, aunque cada especie expone características morfológicas propias y particulares que varían según el sexo y la edad (Viñas 1975 y 1988, Viñas et al., 1982).

- A) Tipos proporcionados
- B) Tipos desproporcionados (cuerpos estilizados).
- C) Tipos desproporcionados (cuerpos reducidos).

Dos décadas después, R. Martínez y V. Villaverde anotaron en su monografía sobre La Cova dels Cavalls que: «El abric II [...] constituye un ejemplo adecuado para valorar la complejidad estilística y temática en relación con un conjunto que acumula un número alto de representaciones» (Martínez y Villaverde 2002: 202). También advirtieron que las superposiciones entre distintos estilos son escasas pero manifestaron que evaluar la evolución estilística, en relación a su amplitud temporal, es una cuestión central de la actual investigación (Martínez y Villaverde 2002: 191).

En la citada publicación se actualizó el calco de este mural, se aportó una nueva descripción y se incluyó un estudio sobre la composición y el estilo de la figura humana, realizado por V. Villaverde, R. Martínez, E. López, I. Domingo y R. M. García, con los siguientes agrupamientos formales:

1. Representaciones humanas de componente naturalista, con piernas abultadas y cuerpo corto.
2. Representaciones humanas de cuerpo estilizado y alargado y piernas modeladas.
3. Representaciones humanas de componente naturalista proporcionado y trazo de tendencia lineal.

4. Representaciones humanas de trazo lineal y cuerpo estilizado y desproporcionado (Martínez y Villaverde, 2002: 181-189).

Estos cuatro grupos describen básicamente los mismos tipos expuestos por Obermaier y Wernert. El primer grupo concierne al tipo: paquípedo; el segundo al tipo: cestosomático; el tercero a las formas del tipo Alpera, y el último al tipo nematomorfo.

Poco tiempo después, en 2004, Inés Domingo presentó su tesis doctoral titulada Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones. En sus páginas encontramos abundantes referencias al tema de la temporalidad del arte levantino y las cronologías relativas a partir de figuras superpuestas. Citemos algunos de los párrafos: «[...] la defensa de cronologías relativas en base a superposiciones cromáticas comporta cierta problemática, que debe tratar de paliarse mediante análisis exhaustivos de las pautas formales, técnicas y compositivas de cada conjunto. Aun así, las interpretaciones resultantes llevan implícitas una cierta subjetividad que deberíamos paliar en investigaciones futuras mediante el recurso a análisis de pigmentos que no sólo certifiquen la cronología de las mismas sino el orden de las superposiciones o las características de las mezclas, obteniendo un mayor número de datos que permitan verificar nuestros planteamientos teóricos». (Domingo 2004: 115). La autora propone una secuencia evolutiva en base a las pautas de superposición y adición que considera como variaciones sincrónicas de tipo funcional y otras debidas a cambios temporales y entre las que destaca las variantes que enmarca en el horizonte Centelles. Sin embargo, Inés Domingo comenta que: «Lo que resulta más complejo es la determinación del orden de adición de las fases sucesivas, máxime cuando en muchos casos carecemos de superposiciones, aun cuando comparten los mismos enclaves» (Domingo 2004: 394-395).

Para Domingo, la primera fase en la que aparece la figura humana corresponde al denominado horizonte Centelles. En su opinión un horizonte, que en su área de estudio, se hallan adheridos o superpuestos «prácticamente todos los tipos humanos individualizados», y en consecuencia «su posición inicial en la secuencia». Las figuras tipo Civil y Mas d'en Josep comprenderían las dos fases subsiguiente de su secuencia, sin embargo, considera que resulta complejo precisar cuál de ellos es anterior. Los horizontes finales de su propuesta representan al tipo Cingle que se adhieren y superpone a tipos Mas d'en Josep, Civil y Centelles, y sobre estas aparecen los motivos lineales, no obstante insiste en su carácter provisional, ya que distingue diferencias internas y diversos subtipos. (Domingo 2004: 394-395) (fig. 216).

Según Domingo la secuencia de horizontes gráficos, para el Arte Levantino, sería la siguiente:

1. Horizonte Centelles
2. Tipos Civil / Mas d'en Josep / Tolls
3. Tipo Cingle
4. Tipo Lineal

En 2006, Inés Domingo expuso un nuevo trabajo sobre la figura humana donde señaló que mientras el análisis formal le permitió establecer las agrupaciones tipológicas, las escenas, superposiciones y pautas de composición y adición le ayudaron a concretar los diversos horizontes estilísticos, con ciertas implicaciones crono-culturales. (Domingo 2006: 165).

Según esta autora, el estudio de seis conjuntos le permitió caracterizar un total de 6 horizontes estilísticos, con unas pautas formales, métricas, técnicas, temáticas y compositivas que los diferencian del resto. No obstante consideró que existen otros motivos que no encajan en ningún horizonte (Domingo 2006: 168-169). De todos modos, en sus consideraciones finales anotó que la secuencia propuesta es provisional, ya que solo se limita a seis conjuntos y además no comprende la figura animal, e insiste en la necesidad de profundizar en las superposiciones entre figuras humanas y realza la necesidad de llevar a cabo análisis regionales exhaustivos. (Domingo 2006: 187).

En una publicación monográfica posterior sobre los abrigos VII-IX de les Coves de la Saltadora de Inés Domingo, Esther López, Valentín Villaverde y Rafael Martínez se indicó que estas cavidades

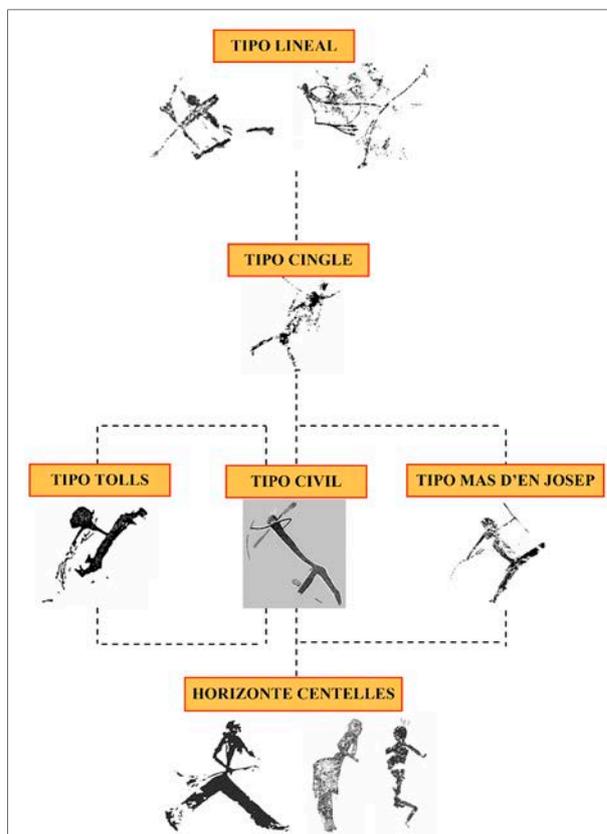


Figura 216. Propuesta de la secuencia de los tipos del arte levantino según Inés Domingo (2004).

engloban cuatro horizontes estilísticos, mientras que otros son de difícil clasificación. Se añadió que hay dos temas que le parecen especialmente relevantes: la existencia de rasgos de transición entre figuras de distintos horizontes y la constatación de que existe un cierto grado de variación en estos horizontes (Domingo et al., 2007: 183). Más recientemente, y desde un punto de vista técnico y morfológico, la secuencia vendría a iniciar su primer horizonte con formas estilizadas de rasgos realistas y terminaría con el grupo de tipos lineales y filiformes. En su opinión el diseño del volumen corporal es característico de las primeras etapas, un momento donde observa el mayor número de técnicas pictóricas como la tinta plana, el silueteado, el relleno listado y los grabados, y con una secuencia bien definida en la región de Valltorta-Gassulla (Domingo 2012: 141).

Respecto al último horizonte, la autora señala que es interesante destacar que las figuras lineales comparten escena con representaciones de animales proporcionados de tipo figurativo, efectuadas en tinta plana o relleno listado, sin que se trate necesariamente de escenas compuestas por adición (Domingo, 2012: 143), lo que demuestra una cierta complejidad entre las relaciones formales y compositivas donde las figuras humanas y animales de distintos tipos comparten escena.

Registro tipológico

Para el registro de las figuras humanas y animales a documentar en este proyecto, Viñas elaboró, a partir del método expuesto inicialmente en 1988, una nueva tabla sintetizada (que puede ampliarse y aplicarse según las necesidades de cada conjunto).

En esta tabla, los dos primeros grupos de figuras proporcionadas (1/8 octavas) incluyen los Tipos 1 y 2 (con seis variantes respectivamente). Estos integran, por un lado, a los cuerpos más proporcionados y más o menos realistas (T1) y, por otro, a los atléticos con piernas bien modeladas (T2) (fig. 217).

En los dos últimos grupos de figuras proporcionadas (1/8 octavas) se han consignado los Tipos 3 y 4 (el primero con 7 variantes y el segundo con 5). Estos dos últimos constituyen, por una parte, a los tipos de estructura más delgada donde encontramos a los lineales o filiformes (T3) y, por otra, a los tipos pícnicos, de rasgos rechonchos y panzones (T4) (fig. 217). En próximos trabajos ampliaremos las variantes de esta tabla.

El cuadro tipológico de la figura humana queda establecido, por el momento, de la siguiente manera:

- Tipo 1. Proporcionados de rasgos realistas.
- Tipo 2. Proporcionados de rasgos atléticos y piernas gruesas.
- Tipo 3. Proporcionados de rasgos delgados.
- Tipo 4. Proporcionados de rasgos gruesos, rollizos y panzones.

Para simplificar este método, todas aquellas representaciones de figuras humanas que superen las medias de 1/8 octavas, son consideradas como: Estilizadas (1/9 o más) y las que no alcancen las medidas: Desproporcionadas (1/7 o menos).

En los animales se aplican conceptos similares con tres tipos:

- Tipo 1. Proporcionados: ejemplares de cuerpos realistas.
- Tipo 2. Estilizados: ejemplares de cuerpos esbeltos y estilizados en altura, patas y cuellos largos.
- Tipo 3. Desproporcionados: ejemplares de cuerpos alargados en relación con patas cortas, patas y cuellos cortos.

Por el momento solo hemos incluido algunas variantes.

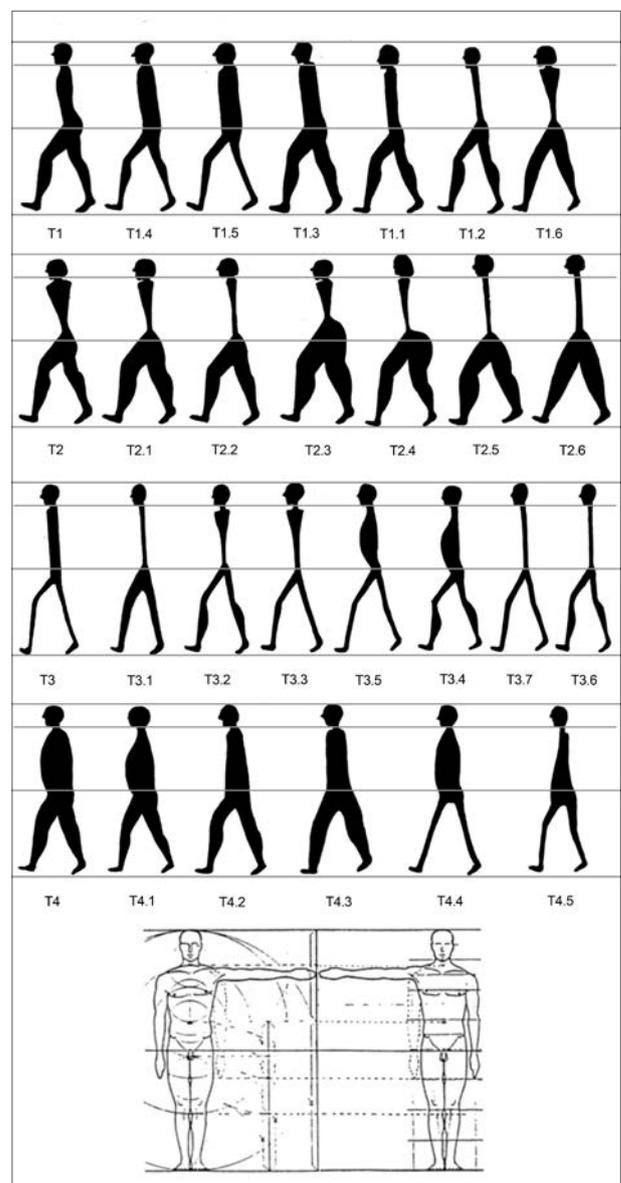


Figura 217. Tabla de figuras humanas con sus tipos y algunas de sus variantes, siguiendo la proporción anatómica de 1/8 octavas (según Viñas).