

FIGURA 3: Escenas "ganaderas": 1, Cañada del Marco (según Ortego). Escenas de "domesticación": 2, Selva Pascuala (según Jordá); 3 y 5, Cingle de la Gasulla (según Ripoll); 4, Los Trepadores; 5, Los Borriquitos (según Almagro). (Diversos tamaños).

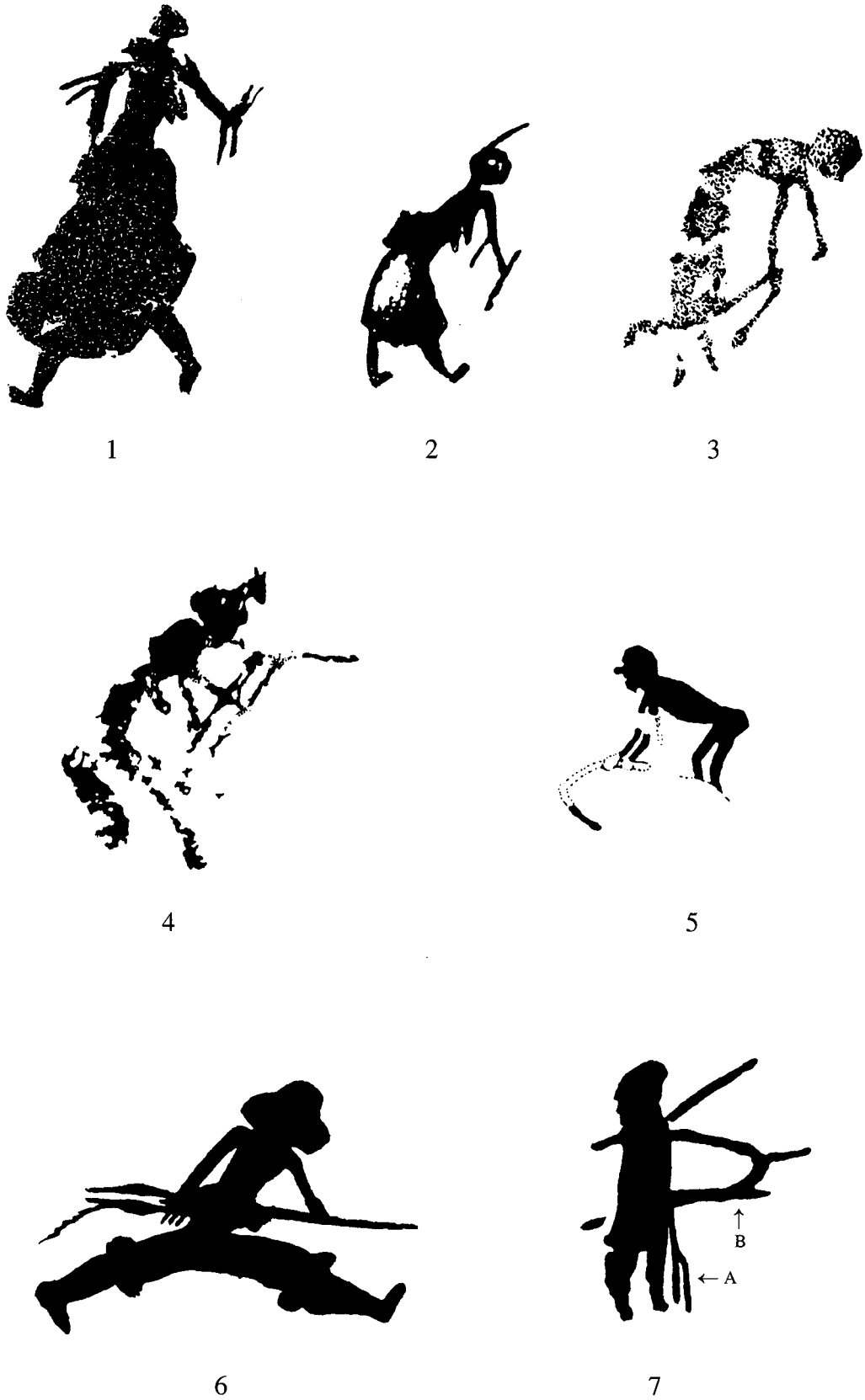


FIGURA 4: Instrumentos y escenas "agrícolas": 1 y 2, Abrigo del Ciervo (según Alonso & Jordá y Alcacer, respectivamente); 3, Barranco del Pajarejo (según Jordá); 4, Cingle de la Mola Remigia (según Grimal); 5, Trepadores (según Beltrán); 6, El Garroso (según Almagro); 7, Cinto de la Ventana (según Jordá). (Diversos tamaños).

esquemático —nueve en Alicante y uno posible en Valencia (Hernández 1992: 438)— siguen siendo las dos superposiciones conocidas de la Sarga y del Panel 2 del Abric IV del Barranc de Beniali (Hernández, Ferrer & Catalá 1988: 27-28, 173) las que mantienen la perduración cronológica. Por su parte, los ejemplos de infraposición del Arte Esquemático respecto al Levantino se han constatado en el Barranc de la Palla (Tormos, Alicante) (Hernández, Ferrer & Catalá 1988: 222), en la zona IX de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) (Alonso 1980: 226), en la Tabla del Pochico (Aldeaquemada, Jaén) (López & Soria 1988: 53), Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia) y añadiríamos la estación de La Bartra<sup>9</sup> (Adahuesca, Huesca) (Baldellou 1986: 130). Sin embargo, si atendemos a las sobreposiciones de Arte Esquemático al Levantino los ejemplos que hemos registrado son ciertamente numerosos y de los que seleccionamos: el del Molino de Juan Basura; no menos de cinco ejemplos en el conjunto de Solana de las Covachas (ambos en Nerpio, Albacete); en la Risca I (Moratalla, Murcia); un mínimo de cinco casos en Cantos de la Visera II, en el Abric de les Torrudanes (La Vall d'Ebo, Alicante) (Hernández, Ferrer & Catalá 1988: 152), varios ejemplos en las Cuevas de la Araña, en la Cueva de la Vieja, en la Cañada del Marco, en Marmalo IV (Villar del Humo, Cuenca), por lo menos cuatro casos en distintos paneles del gran abrigo de la Hoz de Vicente (Minglanilla, Cuenca). Probablemente se podría añadir varias muestras más, pero no está en nuestro ánimo ser exhaustivos en esta ocasión pues consideramos que lo referenciado es muestra suficiente para cuestionar la contemporaneidad o posterioridad del Levantino respecto al Esquemático que se mantiene por un sector de investigadores; más bien habremos de convenir ante los datos cotejados que ésta se produce en lugares específicos y con carácter estrictamente zonal y, consecuentemente, con una dimensión mucho menos trascendental de lo que se ha aceptado para la generalidad del horizonte artístico que tratamos.

Por todo lo expuesto hasta ahora y dada la naturaleza del asunto se ha configurado un panorama en el que la parte dedicada a la “negación” ocupa quizás un espacio excesivo; se hace por ello conveniente en este momento, y a modo de conclusiones, ofrecer unas consideraciones derivadas de nuestro trabajo en orden a precisar los fundamentos en que, según nuestros conocimientos, se apoya el Arte Levantino; denominación con todo el grado de convencionalidad que se quiera pero bajo la cual se alberga un horizonte artístico coherente y preciso.

<sup>9</sup> Aunque Vicente Baldellou ha clasificado los motivos abstractos de la estación de La Bartra como pertenecientes al Lineal-geométrico tanto formal como técnicamente dichos motivos deben incluirse, según nuestra opinión, en la Pintura Esquemática que en la comarca oscense resulta ser el horizonte artístico postpaleolítico mejor representado.

1.<sup>o</sup> Las estaciones pintadas se localizan siempre al aire libre, en cavidades o abrigos próximos a cursos de agua (arroyos, fuentes, ríos...) y con preferencia por las orientaciones SO, S, y SE.

2.<sup>o</sup> Los motivos utilizados son (de mayor a menor importancia numérica): el arquero, los cuadrúpedos (cabra, ciervo, bóvido, équido, jabalí, otros...), la figura humana de sexo no precisable, la mujer, objetos e insectos o aves (?).

3.<sup>o</sup> Aunque los parámetros métricos de los motivos presentan una amplia oscilación, el Arte Levantino es una expresión tendente a los tamaños moderados (15 a 25 cm) e, incluso, a las auténticas “miniaturas”. La escala de tamaños, por otra parte, no es totalmente uniforme para las figuras humanas y animales, ya que aquellas, muy raramente sobrepasan los 40 cm, mientras que en éstas esa escala es más habitual e incluso se llega a alcanzar los 100 cm.

4.<sup>o</sup> Las fórmulas de interrelación entre los tres motivos principales —animal, hombre y mujer— son: el animal puede aparecer como tema único de una cavidad, aislado de los restantes motivos, relacionado con otros cuadrúpedos, con el hombre y nunca con la mujer; el hombre no aparece como motivo único, puede estar aislado, relacionado con el animal, con otros hombres y, finalmente, con la mujer; la fémina en ningún momento aparece como tema único en un friso ni formando escenas con el animal pero si aislada, relacionada con el hombre y, más frecuentemente, con otras mujeres.

5.<sup>o</sup> Los cuadrúpedos se realizan, esencialmente, bajo tres estructuras morfosomáticas (I, II y III) con independencia de especie o tamaño. Cabe asimismo señalar que en lo que concierne a la remarcación de ciertos detalles físicos (orejas, rabo, pezuñas, cornamentas...) no todos los cuadrúpedos son tratados igualmente.

6.<sup>o</sup> El ciervo, y es especial el ciervo macho, es el animal en el que se significan con más detalle los elementos anatómicos y, porcentualmente, al que se representa con mayores proporciones. Por otra parte, es al que en más ocasiones se diseña como motivo único y exclusivo de una estación.

7.<sup>o</sup> La cabra es el herbívoro más representado cuyas dimensiones nunca superan los 40 cm siendo su ejecución menos detallista, en ciertos aspectos físicos. Se pinta en las más variadas disposiciones y actitudes y muy raramente se diseña como motivo único en el abrigo.

8.<sup>o</sup> El toro es el tercer animal más frecuentemente diseñado, aunque su presencia no se constata de forma uniforme en todo el territorio. Se le dota de detalle físicos y puede adquirir notables proporciones (probablemente corresponda a este animal la figura levantina de mayor tamaño) de la misma manera que no es inhabitual ejemplares verdaderamente reducidos. Puede convertirse en la imagen exclusiva de un covacho.

9.º El caballo es un cuadrúpedo muy minoritario y su distribución geográfica resulta muy desigual. No presenta, en general, detalles excesivamente minuciosos y su tamaño oscila entre proporciones medias y pequeñas (35 a 15 cm). No se constata su diseño como tema único en una cavidad.

10.º El jabalí es el cuarto animal más representado, pero con una localización concretada, prácticamente con exclusividad, a la mitad septentrional del área de distribución del Arte Levantino. El tratamiento en los detalles físicos es similar al aplicado a las cabras y, al igual que ellas, mantiene unas oscilaciones métricas muy similares no habiéndose constatado su diseño como tema único y exclusivo de un abrigo.

11.º La presencia de otros cuadrúpedos: zorros, lobos, gamuzas, osos... son muy poco frecuentes (algunos excepcionales) por lo que pueden considerarse motivos de carácter local.

12.º Las imágenes susceptibles de interpretarse como insectos o aves, dado su escaso número y su desigual distribución, pueden considerarse como temas zonales.

13.º La representación humana masculina es el motivo que centra este arte y el que ha sido porcentualmente más repetido. Su variedad es verdaderamente notable, no obstante, todos ellos pueden ser agrupados bajo 17 estructuras básicas que denominamos "conceptos" y que son susceptibles de aceptar variantes.

14.º Los conceptos no fueron utilizados de manera uniforme en todo el territorio de este arte pues se constatan notables diferencias entre los distintos enclaves; de esta forma se ha comprobado que alguno de ellos se convierte en exclusivo y a la vez característico de ciertas comarcas mientras es totalmente desconocido en otras.

15.º En lo concerniente a la representación masculina, el arquero es el que se diseña bajo todos y cada uno de los conceptos, mientras que la figura humana de sexo no determinable se limita a unas pocas estructuras.

16.º Además de los conceptos, el análisis de la figura humana masculina y de sexo no precisable determina que existan tres tipos de proporciones siendo utilizadas de forma desigual según yacimientos e incluso enclaves geográficos amplios.

17.º La significación de detalles anatómicos en la figura humana masculina y de sexo no precisable determina que se establezcan un número concreto de opciones, específicamente 4, lo que implica unas ideas preconcebidas precisas.

18.º La característica esencial que permite la identificación de la figura femenina son los senos, pero mucho más definitiva resulta ser la vestimenta por la presencia de una falda (más o menos larga).

19.º La representación de la mujer es minoritaria respecto a la del hombre y a la de ciertos cuadrú-

pedos, pero su distribución se da prácticamente por todo el territorio de expansión de este arte. Todas ellas se agrupan, desde el punto de vista de la estructura corporal, en 4 únicos conceptos.

20.º Como hemos dicho, la imagen de la mujer no aparece nunca como tema exclusivo en una cavidad; si, en cambio, cuando lo hace compartiendo el espacio pictórico con otra fémina o con un grupo de éstas.

21.º La figura masculina es adornada insistentemente con gran variedad de tocados y/o peinados, así como también se ornamentan distintas partes del cuerpo y de las extremidades. Por su parte la mujer se engalana con elementos muy concretos y en zonas corporales específicas.

22.º Los objetos más frecuentemente representados son el arco y las flechas y, en mucha menor proporción, las bolsas o cestos, las armas de golpe y, más raramente, elementos que se asemejan a cuerdas.

23.º El Arte Levantino utiliza la composición como elemento narrativo; es decir, se ordenan los motivos elegidos en el espacio (roca soporte) para sugerir una acción en el tiempo, en esencia, para formar una escena.

24.º En la ejecución de una escena se parte de dos opciones en el uso del espacio: una, en la que aquella puede ser contemplada desde un punto de vista y, otra, en la que la escena puede requerir para su observación dos o más puntos de vista.

25.º En la cavidad, los motivos tienden a ocupar los espacios que fueron más accesibles al pintor: la pared frontal y el techo. En el primero, los niveles de colocación de las figuras corresponden de forma insistente a las posturas de pie y sentada (de cuclillas o rodillas) del artista.

26.º La limitada constatación de figuras superpuestas entre sí respecto al número total aproximado parece indicar una "consideración" por los motivos previamente realizados, como si el sentido de la escena se mantuviese, incluso, con la adición de nuevos elementos.

27.º Con relativa frecuencia se utilizan accidentes naturales del soporte rocoso como elementos integrantes de la composición y nunca como elementos volumétricos (como sucede en el Arte Paleolítico) o para el diseño de la propia imagen (como ocurre con la Pintura Esquemática).

28.º La figura masculina en su condición de arquero es el protagonista del mayor número de escenas.

29.º La temática mayoritariamente representada gira en torno al mundo de la caza, pudiéndose constatar, también, aunque cuantitativamente muy distanciados los enfrentamientos entre individuos, las posibles danzas y las colectividades de arqueros, siendo excepcionales, en el contexto general, las escenas de recolección, de individuos encaramándose y de ajusticiamiento, entre otras.

30.º Los motivos pintados levantinos se reducen esencialmente a siluetas y, por tanto, son imágenes planas. La cubrición del interior corporal, especialmente en los animales, puede presentar diversas modalidades: sin color interior, parcialmente coloreadas, a trazos cubriendo totalmente aquél, distribuyendo el color uniformemente mediante pintura monocroma.

31.º Aunque las imágenes carecen de volumen (planas), los pintores logran situar las figuras en el espacio gráfico a través del recurso de la profundidad.

32.º La presencia constante en la configuración de las imágenes de trazos finos (1 a 3 mm) permite singularizar una técnica de ejecución exclusiva y muy particular, que denominamos “trazo de pluma levantino” en base a que los efectos que se constatan en las figuras coinciden con el resultado obtenido por el empleo de una pluma de ave; instrumento que, muy verosimilmente, se utilizó.

33.º La expresión pictórica levantina toma como punto de partida la mimesis de la realidad excluyendo, en consecuencia, la abstracción como elemento gráfico de comunicación .

34.º Entre los recursos gráficos utilizados por los artistas en la transformación de las imágenes cabe mencionar la economía de la forma y la simplicidad, conducentes a que la silueta, en sus rasgos mínimos, se convierta en esencial.

35.º Se constata una diferencia notable en el tratamiento de la imagen animal y la humana, existiendo un mayor sometimiento a las formas de la realidad en aquélla a la vez que únicamente se la representa lateralmente, mientras que la figura humana puede mostrar una diversidad de visiones (frontal, lateral...).

36.º La utilización insistente de la oblicuidad en el tratamiento de la forma en el espacio permite dotar a las figuras de movimiento; recurso que singulariza muy particularmente a este arte pictórico.

37.º Los colores utilizados en el diseño de las imágenes son el rojo y el negro, con todas sus posibles gamas, siendo el blanco una opción local (hasta ahora exclusiva de Albarracín).

38.º Este horizonte artístico tiene como proceso de ejecución exclusivo el pictórico, separándose, también en este aspecto, de otros artes parietales prehistóricos.

39.º El Arte Levantino ocupa las zonas montañosas del Este mediterráneo peninsular que comprende las provincias de: Huesca, Zaragoza, Teruel, Lérida, Barcelona, Tarragona, Castellón, Valencia, Alicante, Murcia, Guadalajara, Cuenca, Albacete, Jaén y Almería.

40.º La valoración de las superposiciones entre los motivos levantinos apunta a la hipótesis de que los motivos que inician su proceso corresponden a figuras humanas de reducido tamaño y que varias superposiciones apoyan la posibilidad de que las figuras de notables tamaños pueden corresponder a los últimos momentos del desarrollo de este arte.

41.º A tenor de los datos de que se dispone actualmente, consideramos al Arte Levantino como una expresión “ex novo” sin filiación constatable ni desde el aspecto técnico, gráfico ni temático con el Arte Paleolítico. De la misma forma, por similares factores y por otros de índole cronológica es imposible relacionar sus orígenes con el Arte Macrosquemático o con el Esquemático.

42.º No se puede constatar en el Arte Levantino un único proceso evolutivo basado ni en el tamaño de las figuras (de mayor a menor) ni en un proceso de esquematización progresivo.

43.º La identificación de los motivos pintados de la Cueva de la Cocina como levantinos y la situación de éstos respecto a su estrato arqueológico confirma en el VI milenio la práctica de este arte. Sin que se puedan aportar pruebas objetivas del inicio de este horizonte, sostenemos la hipótesis de que pudiera situarse en torno al VIII milenio y prolongarse a lo largo del V. Es en el transcurso de éste en el que en algunas áreas geográficas específicas coinciden con el Arte Esquemático, como lo atestiguan unas pocas superposiciones, y, en enclaves muy específicos, con el Arte Macrosquemático .

44.º Cultural y cronológicamente este arte encuentra su marco más idóneo entre los grupos de economía cazadora y recolectora del Epipaleolítico que poblaron las sierras del sector mediterráneo peninsular, de quienes es su máxima expresión espiritual-religiosa. Por otra parte, ese pensamiento cazador queda evidentemente refrendado y subyace en la iconografía y temática tan limitada —y en cierta forma obsesiva— en torno al mundo cinegético y a sus componentes esenciales.