

# Cuestiones en torno a la investigación del arte rupestre postpaleolítico

Alexandre Grimal

Cuando nos aproximamos, hace ya algunos años, a la disciplina del estudio de las artes parietales postpaleolíticas del sector oriental peninsular, nos llamó poderosamente la atención que una de aquellas expresiones, el Arte levantino, hubiese recorrido etapas cronológicas tan extremas, desde el Paleolítico al Bronce, en el intento de los investigadores por ubicarlo cronológica y culturalmente. Y, lo que era más sorprendente, que tras casi todo un siglo de estudios siguiese sin haber un acuerdo unánime entre los estudiosos precisamente sobre esa misma cuestión.

Esta realidad nos ha hecho considerar conveniente presentar en estas *Jornadas de Trabajo* una revisión sobre las fórmulas y posicionamientos que se han aplicado a esta manifestación, porque consideramos que es en este aspecto en el que pudiera residir el verdadero origen de las divergencias entre los distintos sectores de la investigación.

El descubrimiento del Arte levantino mantiene una relación directa con la aceptación de la autoría por parte del hombre prehistórico de manifestaciones como las de la Cueva de Altamira. Los estudiosos de aquella cavidad sin duda dinamizaron la sensibilidad por la existencia de pinturas en etapas muy alejadas en el tiempo. Así, en 1907, Santiago Vidiella publica la noticia del descubrimiento por Juan Cabré Aguiló de pinturas rupestres en la población de Cretas (Teruel), en el paraje conocido como la Roca dels Moros. Ceferino Rocafort, al año siguiente, da a conocer la existencia de pinturas en la población de Cogul (Lérida), también denominada por los lugareños como Roca dels Moros, acompañando los primeros datos con un dibujo de las mismas.

Ambas noticias (VIDIELLA, 1907; ROCAFORT, 1908) son enviadas por Herminio Alcalde del Río, uno de los participantes en el estudio de la Cueva de

Altamira, a Henri Breuil, quien junto a Émile Cartellhac dirigía las investigaciones en dicha cueva. Estos investigadores en 1908, antes de haber visitado las nuevas estaciones al aire libre, atribuyen las pinturas con toda probabilidad al Arte paleolítico, publicando en aquel año unas primeras notas.

Aquella atribución se ve ratificada en ese mismo año por Breuil en su visita a ambos yacimientos y de la que da cuenta en una publicación junto a Cabré (BREUIL y CABRÉ, 1909). Basaba dicha cronología en el estilo y la técnica de los motivos y, además, en la presencia de pintura y grabado asociados, de la misma forma que sucedía en las otras cuevas conocidas.

En 1910, con el descubrimiento de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), el marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera, invita a Breuil al estudio de este hallazgo e incluye en el equipo a Cabré. De esta colaboración entre ambos surge una dinámica de investigación y de canalización de las campañas de prospección muy fructífera, en la que cada vez más los estudiosos españoles van tomando protagonismo.

Con la creación en 1912 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas se intensifican las investigaciones y los medios para ello. Así, en algunas campañas coincidirán prospectores de la Comisión y del equipo de Breuil. Con la publicación de *El Arte Rupestre en España* de Cabré, esa armonía entre los dos equipos concluye definitivamente y con ello la imposibilidad por parte de la Comisión de participar con investigadores extranjeros, especialmente los franceses, que eran los motores de investigación del arte rupestre entonces, lo que suponía, en cierta forma, perder la capacidad de repercusión de los estudios fuera de nuestras fronteras.

La obra de Cabré recogía prácticamente toda la información sobre arte prehistórico existente hasta 1915, en un alarde de esfuerzo extraordinario y con una parte gráfica excelente que ponía en evidencia todo su conocimiento artístico y desde luego científico. Breuil no aceptó de buen grado aquella publicación, sobre la que vertió una feroz crítica; y ello a pesar de que en realidad el investigador español seguía las mismas directrices y teorías que sostuviera aquel (BREUIL, 1916).

La Comisión continuó sus investigaciones y publicaciones, dando cabida tanto a las teorías fieles a Breuil, como eran las de Hugo OBERMAIER (1916), como a aquellas que matizaban o modificaban algunos de sus supuestos, caso de Eduardo HERNÁNDEZ PACHECO. Éste, en 1918, publica un artículo sobre la evolución de las ideas madres en el que esboza la teoría de que el arte prehistórico evoluciona (él utiliza el concepto de «degeneración») hacia un esquematismo en momentos neolíticos. Propone un Arte Mesolítico (es decir, Levantino) que se iniciaría en el Paleolítico con las figuras grandes de animales. Esta teoría queda perfectamente construida cuando aborda los trabajos de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia), en 1924.

Las controversias sobre la cronología del arte del Levante español seguirán suscitándose en los años siguientes; prueba de ello es que en 1935, en la publicación de los trabajos de la Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón), las teorías de Breuil siguen imponiéndose sin vacilación (PORCAR, OBERMAIER y BREUIL, 1935).

La guerra civil española paraliza en cierta manera la investigación, y tras ella se produce un cambio generacional y de organización. La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, a la cual se debe una parte muy importante de los descubrimientos e investigaciones del arte prehistórico, dejó de funcionar ya que los centros de estudio se reorganizaron de otro modo. Con ello se perdió algo que, desde nuestro punto de vista, no se ha recuperado, esto es, una forma de trabajo. Se disponía de profesionales del dibujo expertos, además, en el dibujo específico del arte prehistórico, fotógrafos igualmente iniciados en esa disciplina de la imagen y, a su vez, hábiles prospectores capaces de moverse bien por los territorios adecuados para el hallazgo de manifestaciones rupestres, y de reconocerlas, sin olvidar a los propios investigadores.

La efectividad del método de trabajo a base de profesionales especializados queda puesta de manifiesto si se atiende a que antes de 1935 se había dibu-

jado con bastante acierto una buena parte del territorio más esencial del Arte levantino. No hay que olvidar, por otra parte, que todos los resultados de aquellos trabajos eran puntualmente publicados a través de las monografías de la Comisión.

La teoría de que el arte al aire libre del Levante español no se desarrollaba totalmente en el Paleolítico la adopta Martín Almagro cuando se enfrenta al estudio de la Roca dels Moros (Cogul, Lérida), en 1952. Reivindica las hipótesis de Hernández Pacheco, en detrimento de las de Breuil, y amplía una serie de fundamentos en los que aquel se apoyó.

En 1960 tuvo lugar la reunión en el Burg Warstenstein (Austria), convocada por la Wenner Gren Foundation for Anthropological Research, de Nueva York, a la que asistieron, entre otros, Breuil, Pere Bosch Gimpera, Juan Bautista Porcar, Almagro, Francisco Jordá y Eduardo Ripoll y que fue presidida por Luis Pericot. En ella se pretendió llegar a un consenso por el que se aceptara el carácter mesolítico del Arte levantino. También fue objetivo de aquellas jornadas el crear una colección de monografías que reuniesen todos los trabajos sobre arte rupestre, contándose con la generosa cooperación de la fundación convocante.

El primer punto parece que tuvo su aceptación, pues se dejó de considerar al arte del Levante español como paleolítico, manteniéndose, eso sí, su origen en aquella etapa cronológica. Con todo, y a pesar de estas nuevas propuestas, en las posteriores investigaciones sobre ese arte se seguirá arrastrando todo el lastre que su cronología primera le impuso, no solo en las nomenclaturas sino en lo referente a su técnica, incluso a su supuesto proceso evolutivo.

En lo que respecta al segundo punto, al de la colección sobre arte rupestre, tuvo su materialización un año después con una monografía sobre el núcleo pictórico de Santolea, en Teruel (RIPOLL, 1961). Con esta última iniciativa se intentaba recuperar, en cierta forma, la canalización de los estudios sobre arte rupestre y la publicación de los mismos, al modo y manera que la Comisión hiciera años antes.

Llegaron a ver la luz un total de cinco monografías desde 1961 a 1980, con temas de Arte paleolítico, Levantino y una obra sobre el arte rupestre de Argentina, todos ellos en una doble versión en español e inglés (RIPOLL, 1961, 1963, 1980; GONZÁLEZ ECHEGARAY, 1974; ALFARO *et alii*, 1979). Haciendo un inciso en nuestros comentarios, hemos de reseñar que parte de estas monografías, fondos bibliográficos del Museu Nacional d'Arqueologia de Catalunya cuyo valor se ha estimado en no menos de 20 millo-

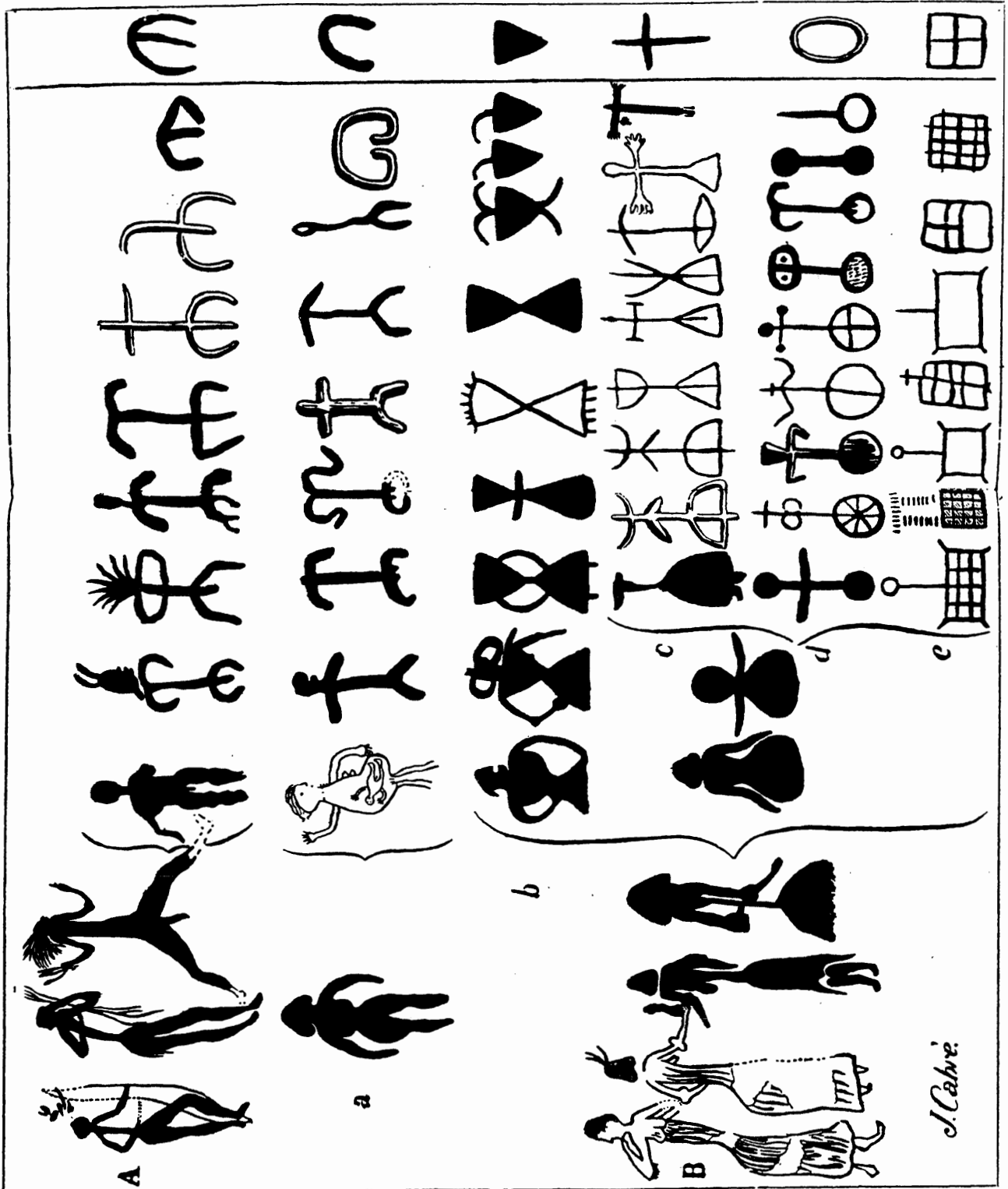


Fig. 1. Cuadro de la evolución del Arte del Levante español al Arte Esquemático, según J. CABRÉ AGUILÓ, 1916.

nes de pesetas, fueron destruidas por la dirección de esta institución en 1998.

Aquella iniciativa fraguada en Burg Wartenstein no parece que llegase a culminar sus objetivos primeros, quedando aquellos deseos sobre las investigaciones de arte rupestre tutelados por distintas instituciones y personalizados en varios investigadores que asumían ellos mismos, o ayudados por sus alumnos, las funciones de dibujantes y fotógrafos, además de las propiamente investigadoras.

Entre aquellas instituciones cabe mencionar el Seminario de Prehistoria y Protohistoria de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, que publicará algunas monografías; es a través de estas como el profesor Antonio Beltrán Martínez da a conocer su actividad investigadora a partir de 1966 y hasta, aproximadamente, 1979, con obras referidas tanto al Arte paleolítico (dos publicaciones), como Levantino (cinco) y Esquemático (dos).

Hay que remarcar que el libro de Beltrán de 1968, el *Arte Rupestre Levantino*, representó una recopilación importante de lo que se conocía en aquel momento, en un intento de ofrecer unos datos globales y actualizados. Resulta sorprendente que más de tres decenios después esta obra sea básica en la bibliografía del Arte levantino.

Es a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta en las que se desarrolla la tarea fundamental de Ripoll y Beltrán, entre los que debe incluirse a Jordá, con unas teorías un tanto discrepantes de sus colegas. Los primeros mantenían unas hipótesis similares, sustentadas en buena parte en los principios de las ideas madres de Hernández Pacheco de 1918. Para ellos, las figuras primeras correspondían a los animales realistas, de gran tamaño y estáticos, que evolucionaban, tanto ellos como la figura humana incorporada posteriormente, hacia un esquematismo. En unos momentos más recientes Beltrán admitía una influencia externa.

Todas estas teorías respecto al Arte levantino permitían ordenar las imágenes y situarlas cronológicamente según el grado de realismo que presentaban. De esta forma, para Ripoll el inicio del Levantino se vinculaba al Paleolítico, filiación que no llega a compartir Beltrán. Para ambos el desarrollo se produce en el Mesolítico (o Epipaleolítico) y se prolongaría hasta el Eneolítico e, incluso, la Edad del Bronce. Jordá, por el contrario, sitúa el inicio del Levantino en el Neolítico, siendo contemporáneo del Arte esquemático.

En este contexto de crítica discrepante pero tolerante y benévola surge la propuesta de una nueva

ordenación, basada en buena medida en observaciones y planteamientos de Beltrán llevados a cabo en las estaciones pintadas de la Sarga (Alcoy, Alicante), en las cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia) y en Cantos de la Visera (Yecla, Murcia). Francisco Javier Fortea Pérez, a partir de la observación realizada en los mencionados yacimientos de la existencia de motivos abstractos infrapuestos —y por tanto anteriores— a los levantinos y constituidos por representaciones animales de gran tamaño e iniciales en el proceso evolutivo de este arte, a los que incorpora las plaquetas de la Cueva de la Cocina (Dos Aguas, Valencia) y las pinturas de la pared sur de esta cavidad, formula un nuevo horizonte artístico llamado Arte lineal-geométrico (FORTEA, 1974, 1975, 1976). La teoría fue aceptada por los investigadores, produciéndose una situación peculiar pues en el transcurso de los años siguientes no parecían descubrirse nuevos hallazgos que consolidasen de forma contundente aquella propuesta.

En la década de los ochenta, vuelve a plantearse una nueva cronología para el Arte levantino. La propuesta la presenta Mauro S. Hernández Pérez y vuelve a basarse en las superposiciones, las mismas que Fortea, y el mismo principio de que las figuras de animales de gran tamaño eran las más antiguas de aquel arte. En este caso se incorporan, también, unos fragmentos de cerámica decorada como paralelos muebles del Levantino (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁ, 1988; MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988).

Todas las hipótesis cronológicas que sobre el Levantino se han planteado en las últimas décadas están basadas, como venimos poniendo de relieve, en la misma terminología que se aplicó cuando se creía que correspondía al Paleolítico, sin que, por otra parte, se llevasen a cabo unos análisis técnicos en orden a definir las características propias de este arte. Así, en la ordenación de las imágenes que buena parte de la investigación ha seguido, se optaba por las formas más miméticas de la realidad como las más antiguas, hasta llegar a una etapa de figuras mucho más esquemáticas que planteaban no pocas dudas de si en verdad se trataba de elementos levantinos o bien correspondían a tipologías del Arte esquemático. De la misma forma, elementos esquemáticos en los que se interpretaban detalles figurativos se atribuían al otro arte. Ello daba lugar a nomenclaturas tan poco precisas y subjetivas como seminaturalistas, semiesquemáticas, subnaturalistas, subesquemáticas, incluso aberrantes.

Todo ello obligaba a una revisión profunda de los conjuntos más esenciales del Arte levantino, ana-

lizando las pinturas directamente. Lo primero que abordamos fue la definición que desde su descubrimiento se ha aplicado de arte *naturalista*. Por todos es conocido que el Arte naturalista fue un movimiento artístico que superaba en detalle al propio movimiento realista. En un análisis formal del arte prehistórico que tratamos se advierte claramente que las figuras son estrictas siluetas, de forma que poco tienen que ver con las bases del mencionado movimiento. Y tampoco puede mantenerse este apelativo desde una definición filosófica que respondería a una copia de la realidad, pues este arte presenta dos formas diferenciadas de diseñar la imagen: una para los animales, que resulta más mimética de la realidad, y otra para la figura humana, más alejada de aquella, en el fondo más idealizada. No obstante, lo cierto es que ninguna de las dos se ajustaría bien al naturalismo.

Otro de los elementos que intervenía en la definición del Levantino era el concepto de *tinta plana*. Esta apreciación se aplicaba tanto a una superficie de color como a un trazo de pintura que presentase una homogeneidad. En realidad esta definición pretendía originariamente diferenciar este estilo monocromo de las manifestaciones paleolíticas bícromas. El problema que se suscitaba era que, por ejemplo, el Arte esquemático también estaba realizado con tintas planas (ACOSTA, 1983: 14) por lo que como elemento definitorio tal término no era en absoluto útil ni exacto.

La observación minuciosa de los motivos levantinos nos hizo percatarnos de la presencia de trazos muy finos, en muchos casos cercanos a grosores de un milímetro, prácticamente en todas las áreas geográficas de esta expresión. Esta verificación implicaba, necesariamente, la utilización mayoritaria de un tipo de instrumento. A ello se unía el hecho comprobado de que las figuras de gran tamaño se habían perfilado con un trazo fino e, incluso, la cubrición del interior en muchas de ellas, a poco que se observase mínimamente, se realizaba mediante serie continuada de trazos muy juntos entre sí que llegan a solaparse dando la impresión (evidentemente, falsa) de una capa uniforme de pintura. Todo ello apuntaba con bastante evidencia a que no se había llegado a la fabricación de pinceles con distintos grosores; contrariamente a lo que había propuesto el pintor Porcar (PORCAR, OBERMAIER y BREUIL, 1935: 66).

Las pruebas experimentales que realizamos nos demostraron que la pluma de ave solucionaba muy ventajosamente los requerimientos de los artistas levantinos, porque la realidad es que la mayoría de sus diseños son de proporciones reducidas. Llegamos

a la conclusión de que el proceso de ejecución de las figuras levantinas mantenía una coherencia unitaria; coherencia, que todo hay que decirlo, no presentaba el otro gran horizonte postpaleolítico, el Esquemático.

En la observación directa de las pinturas no hemos podido verificar el supuesto de que las figuras se perfilasen mediante el grabado antes del procedimiento pictórico, de manera que, debido a ello, en esta expresión este último es el único empleado.

Una verificación que realizamos con mucha frecuencia era que las figuras claramente vinculadas entre sí en composiciones o escenas presentaban un tratamiento diferenciado. Los animales eran más miméticos de la realidad que los cazadores que los flechaban o perseguían, que, en no pocas ocasiones, se diseñaban mediante trazos escuetos. Eran sincrónicos y, no obstante, el grado de figuración de unos y otros resultaba muy distinto. Por tanto, esta valoración, tan utilizada tradicionalmente para separar cronológicamente las imágenes, no parecía tener demasiada validez.

Se hacía necesario abordar la cuestión de los diseños de animales de gran tamaño, estáticos, y con un grado de figuración notable, para tratar de verificar de manera objetiva su supuesto posicionamiento en la etapa inicial del Levantino.

De los cuadrúpedos que se habían propuesto por distintos investigadores, el único en el que se podía llevar a cabo un análisis objetivo era el gran ciervo de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel), ya que sobre él se alegaba la presencia de un animal notoriamente más pequeño y dinámico, además de otro esquemático. El estudio de esta solapación entre figuras determinó que la cabrita levantina más pequeña, y supuestamente más moderna, se había ejecutado con anterioridad al gran ciervo, como lo demostraban una serie de desconchados del sector inicial de las extremidades delanteras del caprino que fueron cubiertos por la pintura del gran venado.

A aquel ejemplo evidente de que la imagen de mayor tamaño no era la inicial se unían otras varias de Solana de las Covachas VI (Nerpio, Albacete), Abric de la Tenalla (La Pobla de Benifassar, Castellón), Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia); y los análisis del friso de la Roca dels Moros (Cretas, Teruel) —otro de los ejemplos clásicos de figuras iniciales— aportaron unos resultados totalmente sorprendentes y contrarios a lo mantenido tradicionalmente.

Con estas comprobaciones no podía seguir manteniéndose la hipótesis de trabajo que formuló Her-

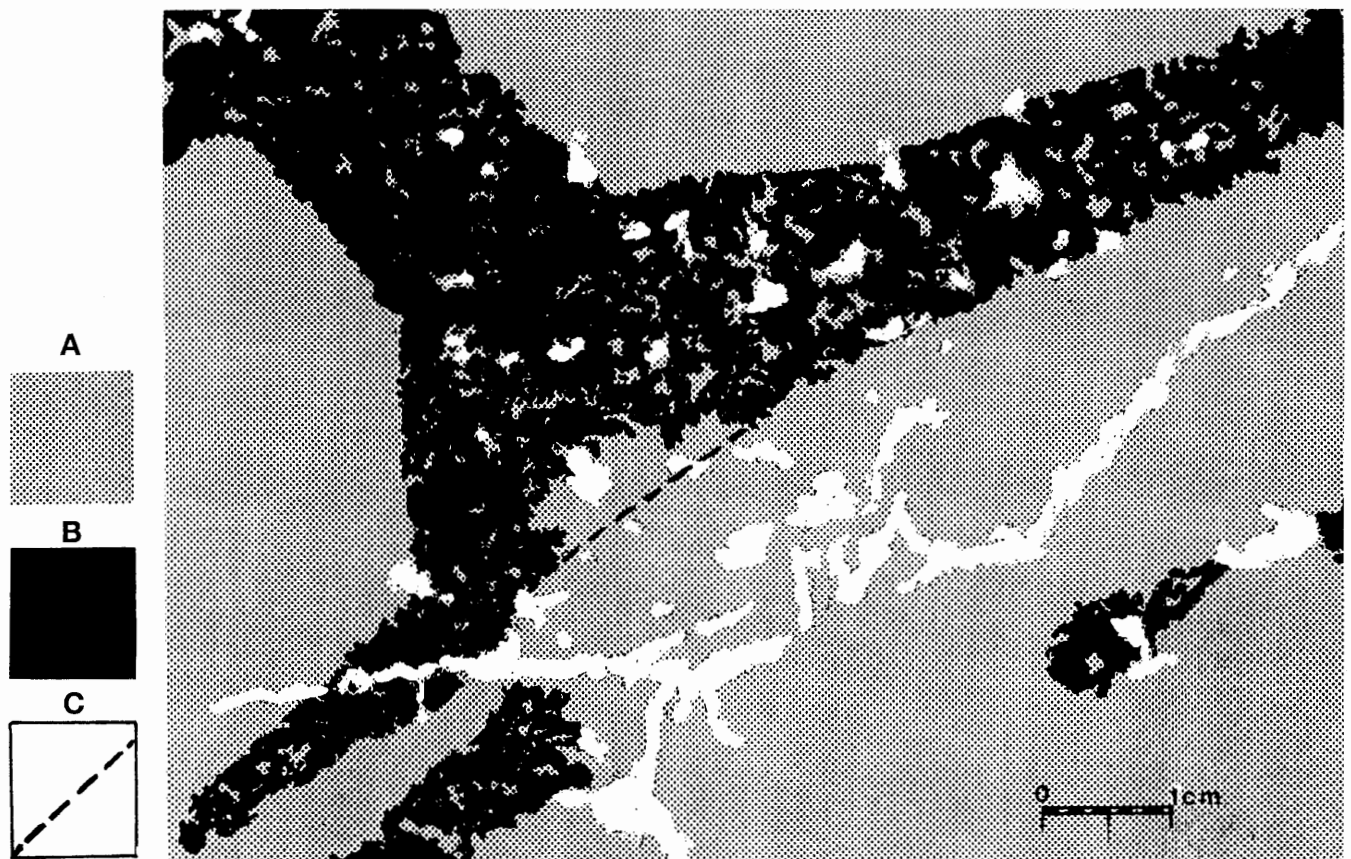


Fig. 2. Detalle del cáprido de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel) infrapuesto al gran ciervo de color más claro. Se observa cómo el desconchado que ha afectado al inicio de la extremidad anterior fue cubierto por la pintura del ciervo, siendo, en consecuencia, este último posterior (dibujo según A. GRIMAL). A, pintura de color rojo, correspondiente al ciervo de gran tamaño; B, pintura de color rojo oscuro, correspondiente al cáprido; C, línea originaria de la imagen.

nández Pacheco y que investigadores posteriores han sustentado. Las consecuencias de esta conclusión eran de un alcance ciertamente importante porque las teorías que hacían al Levantino posterior al Linealgeométrico y al Macroesquemático, basándose en el supuesto de que las figuras grandes de animales estáticos, con detalles miméticos de la realidad, eran las iniciales, carecían de validez. Definitivamente, las figuras grandes dejaban de tener las implicaciones cronológicas y estilísticas concedidas durante tantos años. En definitiva, no podían aceptarse las fases tradicionales de ordenación de este horizonte.

Existía dentro de la investigación un dato particularmente interesante en el que se había asociado una figura paleolítica a una levantina (RIPOLL, 1964), en la Cueva del Tendo, Moleta de Cartagena (Sant Carles de la Ràpita, Tarragona). La fatalidad de que las pinturas hubiesen sido arrancadas al poco tiempo de su descubrimiento, en 1964, no permitía el análisis directo. Pero gracias al material fotográfico suministrado por los descubridores de aquel friso, Isidre Urgellés y Armand Àvalos, pudimos comprobar

cómo el supuesto arquero levantino no era tal sino una serie de alteraciones del color con el soporte (GRIMAL y ALONSO, 1989).

Con ello quedaba prácticamente rota la posible conexión espacial entre Levantino y Paleolítico. No obstante, nos pareció oportuno intentar verificar si aquella relación podía establecerse en el proceso técnico de realización de las imágenes. Para ello analizamos algunas plaquetas de la Cova del Parpalló (Gandía, Valencia) en las que aparecían motivos pintados con trazos finos que aparentemente podrían tener algún tipo de coincidencia técnica con los levantinos.

No pudimos determinar ningún tipo de relación, ya que los trazos finos de las plaquetas fueron realizados con mineral directo a modo de lápiz, y se lograron líneas homogéneas raspando los perfiles de los trazos gruesos. Nada que ver con la técnica de los pintores al aire libre. En definitiva, ningún elemento técnico objetivo nos permitía establecer una conexión entre los artistas paleolíticos y los levantinos.

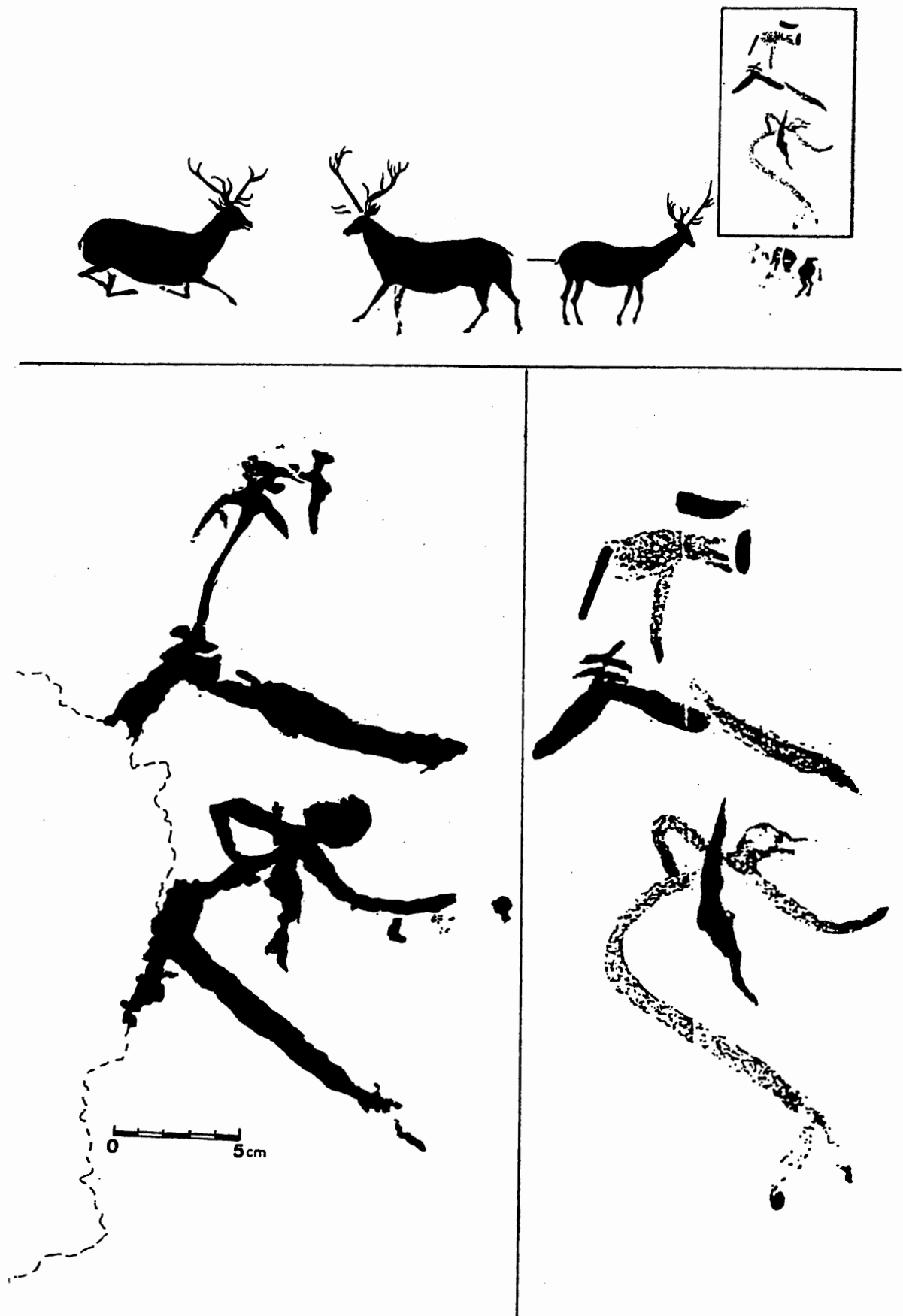


Fig. 3. Panel de la Roca dels Moros (Cretas, Teruel) (superior), y detalle (inferior derecha) del cáprido y el équido (según J. CABRÉ). Estas últimas figuras fueron revisadas (inferior izquierda), dando como resultado una pareja de arqueros levantinos (según A. GRIMAL).



*Fig. 4.* Friso pintado (y expoliado) de la Cova del Tendo, Moleta de Cartagena (Sant Carles de la Ràpita, Tarragona). Bóvido paleolítico y restos atribuidos a un supuesto arquero levantino (dibujo de A. GRIMAL, 1989).





Fig. 5. Calcos y dibujos del jinete del Cingle de la Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón). 1, según J. Bta. PORCAR; 2, según E. RIPOLL; 3, según R. VIÑAS; 4, según A. GRIMAL; 5, detalle de las incisiones y manipulaciones en la cabeza del supuesto jinete, según A. GRIMAL.



Fig. 6. Friso pintado de la Cuesta de Pel (Alcañiz, Teruel), supuestamente desaparecido desde que Cabré lo mencionara en 1915 (dibujo según A. GRIMAL y A. ALONSO).

Siguiendo con la búsqueda de unas imágenes que pudieran aportar datos cronológicos, se creyó interesante abordar las pinturas de la Cueva de la Cocina. En principio porque dos investigadores, Pericot y Fortea, habían coincidido en conferirles la misma datación, al haber estado cubierto dicho friso por sedimentos no cerámicos. En segundo lugar, por la discrepancia en la interpretación que los dos anteriores estudiosos habían ofrecido de lo allí pintado. Y, finalmente, por la falta de coherencia técnica que habíamos observado en las estaciones representativas del Arte lineal-geométrico, del que este panel era su ejemplo más representativo.

El análisis de las pinturas de la Cueva de la Cocina dio como resultado que los trazos correspondían claramente a la factura que se advertía en el Arte levantino, a lo que se sumaban las propias estructuras de las formas allí pintadas, que se podían interpretar como elementos levantinos (GRIMAL, 1992, 1995).

La importancia de aquellas conclusiones era extraordinaria, pues por primera vez se disponía de una datación bastante segura para el Levantino, de manera que se podía constatar que hacia la mitad del VI milenio existía tal arte. Otra consecuencia relevante del análisis de la Cueva de la Cocina era la falta de consistencia en que quedaba el Horizonte lineal-



Fig. 7. Cuesta de Pel (Alcañiz, Teruel); detalle de los motivos: elementos gestuales (barras digitales) y elementos abstractos informes (dibujo según A. GRIMAL y A. ALONSO).

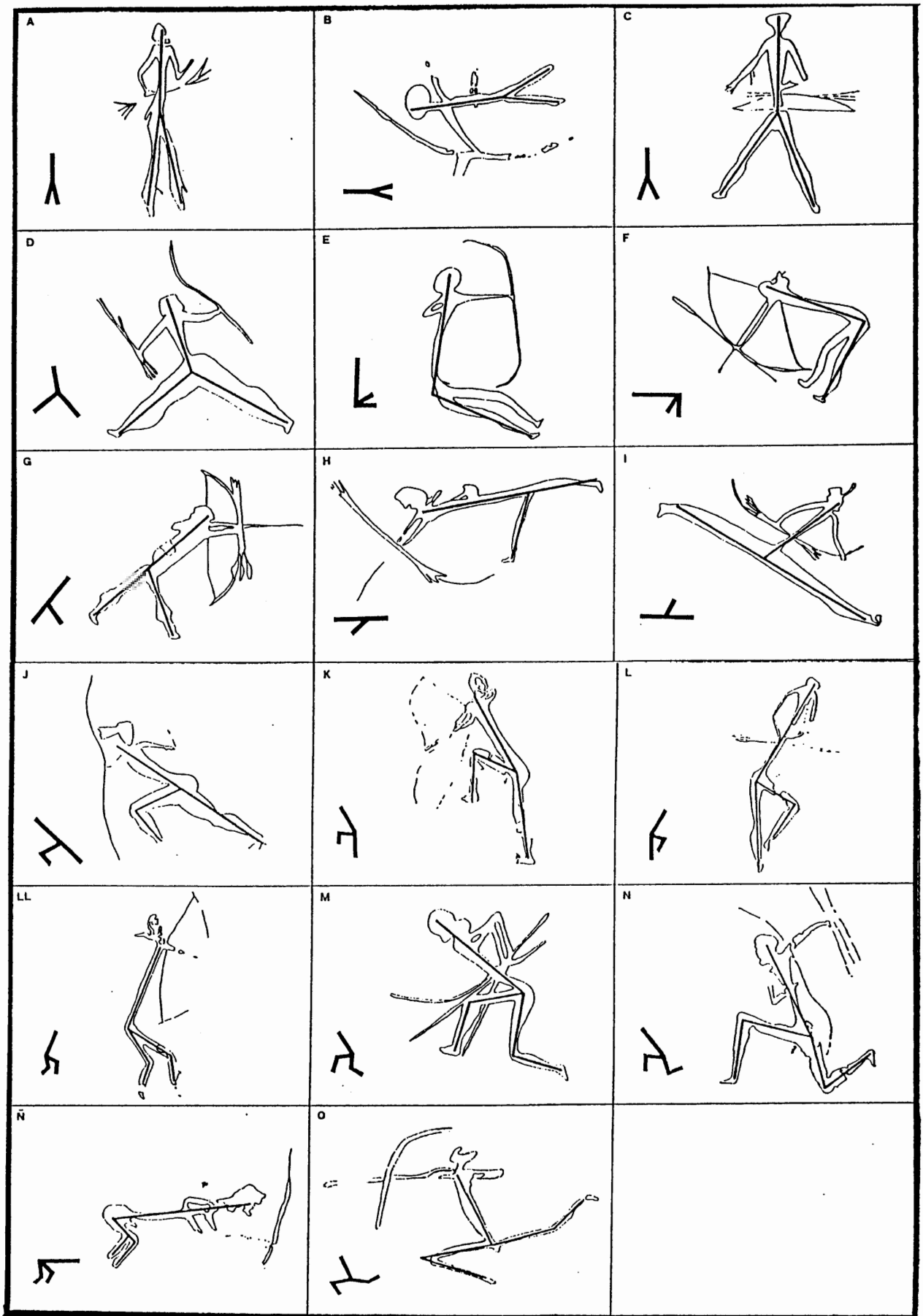


Fig. 8. Cuadro general de los conceptos morfosomáticos de la figura humana masculina del Arte levantino (según A. ALONSO y A. GRIMAL).

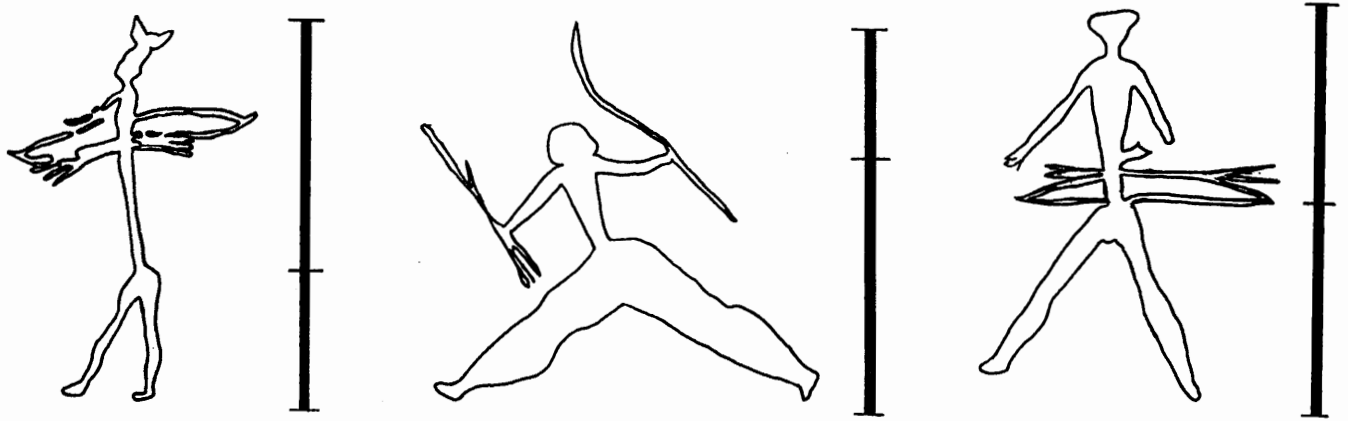


Fig. 9. Proporciones de la figura humana masculina del Arte levantino, según A. ALONSO y A. GRIMAL.

geométrico al excluir el panel más paradigmático (recordemos que también se había separado el friso de la Sarga, que había pasado a formar parte del Arte macroesquemático).

Si teníamos la constatación de que el Arte levantino existía en el VI milenio, sin que nada hiciera pensar que se trataba de la datación más antigua, parecía oportuno revisar aquellas estaciones o motivos que se constituían en exponentes de las cronologías más recientes. Entre ellos el más significativo era la imagen del jinete del Cingle de la Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón), que, tradicionalmente, se había incluido en el Arte levantino y que servía para demostrar su prolongación hasta bien avanzada la Edad del Bronce (RIPOLL, 1963).

La revisión de aquel motivo dio unos resultados ciertamente sorprendentes porque el supuesto casco con cimera, además de otras partes del cuerpo del interpretado como jinete, presentaban toscas manipulaciones de raspado e incisiones que, a primera vista, podían sugerir aquel elemento. Sin embargo, un análisis riguroso demostraba que todas las formas eran producto de aquella manipulación. En suma, dicha imagen carecía de validez alguna; ni siquiera podía incluirse en el Arte esquemático, como últimamente algún autor ha pretendido (GRIMAL, en prensa).

Otro aspecto al que se le ha concedido un cierto valor cronológico es el derivado de la interpretación de ciertas imágenes que posibilitaban situar al Arte levantino en momentos claramente neolíticos. Inicialmente, la representatividad de estos motivos en dicho horizonte era absolutamente insignificante, además de que, descubiertos docenas y docenas de nuevos conjuntos, no se engrosaba aquel reducido y antiguo listado. Por otro lado, todos tenían en común el ser imágenes fragmentadas e incompletas, de dise-

ño ambiguo y, consecuentemente, de interpretación forzada. Toda esta problemática, que ya hemos analizado en profundidad en otros trabajos (ALONSO y GRIMAL, 1994, 1996), provocaba que no pudiesen aceptarse como elementos valiosos para la datación de la expresión pictórica a que nos venimos refiriendo.

Nuestro interés por el Levantino nos conducía irremediamente a abordar el Arte esquemático, con el que coincidía, en muchas ocasiones, en entornos comunes. El primer aspecto al que nos aproximamos fue el referido a los procesos técnicos de ejecución. Comprobamos que, a diferencia del Levantino, no había una unidad en el instrumento y que incluso en muchas ocasiones se planteaban serias dudas sobre de cuál en verdad podría tratarse. Sin embargo, sí era incuestionable una acción de tipo gestual en una parte muy importante de los motivos pintados, lo que daba una verdadera y sólida coherencia a esta manifestación pictórica y a su vez la separaba profundamente de la fórmula levantina.

Conceptualmente el Arte esquemático es una manifestación abstracta, es decir, parte de una esencia o punto de referencia consensuado que permite la comunicación. Las formas empleadas para ello pueden ser totalmente abstractas o con referencias a la figuración, que constituirían los típicos esquemas. Entre las primeras advertimos dos grupos de expresiones: uno, integrado por elementos de formas no concretas que nosotros en alguna ocasión hemos paralelizado con lo que actualmente se entiende en arte como *action painting* (ALONSO y GRIMAL, 1999a: 55); y otro, que sería el compuesto por estructuras geométricas, por tanto formas definidas y específicas. A estas hay que incorporar la serie que presenta referencias a la figuración. Esta parte del esquema, en

un nivel consensuado de detalles figurativos y que pueden acentuar la exageración.

Las características técnicas y conceptuales del Arte esquemático presentaban una coherencia unitaria que permitía diferenciarlo de forma contundente del otro gran arte postpaleolítico, el Levantino. Este nuevo orden eliminaba toda posibilidad de evolución del uno (Levantino) hacia el otro (Esquemático) y perdían valor aquellas clasificaciones que se basaban en exclusiva en el grado de mimetismo de la realidad de los motivos: infranaturalistas, subnaturalistas, toscas, de estilo naïf, desmañadas, aberrantes, degeneradas, semiesquemáticas, etc. Por otra parte, los contactos entre figuras de uno y otro arte demostraban en un porcentaje muy elevado que el Arte esquemático era claramente posterior al Levantino (ALONSO y GRIMAL, 1996).

Una vez desestimado el proceso de evolución de las formas en el Arte levantino, se tuvo que abordar la cuestión de la clasificación de las figuras. Nos basamos en las propias imágenes, tomando como referencia los trabajos de la Psicología de la Forma, fundamentalmente en la conocida Escuela de la Gestalt (ARNHEIM, 1979, 1987). Así, en la llamada ley de la diferenciación, encontramos los conceptos de la representación. Estos contienen los rasgos estructurales del modelo y permiten manejar formas y relaciones entre ellas. Dentro de estos valores, y como primera experiencia, se buscaron en las imágenes levantinas humanas las estructuras más sencillas que nos permitiesen ordenarlas. A dichas estructuras las llamamos *conceptos*.

La tendencia que por nuestra experiencia habíamos observado en este arte de alargar las figuras humanas, en ocasiones exageradamente, nos hizo considerar oportuno buscar la relación que se establecía entre cabeza-tórax y caderas-piernas, lo que llamamos *proporciones*. Finalmente, en un tercer nivel de análisis, valoramos el detalle de la figuración en las imágenes, que llamamos *tratamiento anatómico*.

Con esta nueva forma de ordenación advertimos que en todo el Arte levantino únicamente existían 17 *conceptos* fundamentales, que son reiteradamente empleados en todos o en un sector importante de los territorios. Por otra parte, que la tendencia altamente generalizada entre aquellos pintores era la de recurrir a los *conceptos* más sencillos (*Concepto A, C, D...*), alejándose, en consecuencia, de aquellos en que la imagen puede plantear problemas en la identificación.

De las diversas y numerosas consecuencias que venimos extrayendo del estudio de los conceptos, hubo una que se apreció de inmediato, como fue que

uno de ellos (*Concepto I*), que representaba a los arqueros con las piernas totalmente horizontales, era exclusivo de un territorio y que podía tener, a su vez, unas zonas de influencia.

El análisis de las *proporciones* suministró en sus primeras aplicaciones datos reseñables. Por una parte, que los artistas levantinos emplearon tres *proporciones* pero que sobre éstas existían preferencias según las áreas. De esta forma, los pintores del sector septentrional se inclinaban con insistencia por un tipo de *proporción* mientras que los del sector meridional lo hacían por otro distinto. Volvían a plantearse las tan interesantes diferenciaciones territoriales.

Todos estos resultados, y otros muchos que se hallan en vía de análisis, apuntan a la necesidad de que el Arte levantino sea estudiado globalmente para llegar a configurar una ordenación aceptable.

Uno de los problemas con que nos encontramos en la aplicación de nuestro sistema —y de cualquier otro mínimamente riguroso y objetivo— es el de la deficiencia de los calcos, por falta de metodología profesional, y asimismo, una defectuosa presentación por la reducción tan extrema con que se publican.

El estudio del arte parietal toma como punto de partida esencial el análisis de las imágenes. Estaremos todos de acuerdo en que éstas se constituyen en una fuente de información valiosísima que en el caso del levantino lo es particularmente, porque los detalles, en definitiva los datos, que en él se presentan difícilmente podrían ser suministrados por otras vías, en concreto por la del registro arqueológico.

Pero para que el estudio sea eficiente es prioritario que el tratamiento de la imagen lo sea con mucho más método. Si en los trabajos especializados nos ciñésemos con más interés a la demostración a través de las imágenes de aquello que se quiere resaltar o explicar, se harían más creíbles (y demostrables) las opiniones y, sobre todo, se posibilitaría que el resto de los investigadores pudieran ejercer una valoración.

En suma, creemos que lo que los estudios en torno al Arte rupestre levantino necesitan es una discusión más activa, en la que se acepte la crítica como una vía para salir del cierto *impasse* en el que, según nuestra opinión, se encuentra inmerso.

## BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1983). Técnica, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispánica. *Zephyrus* XXXVI, pp. 13-25. Salamanca.

- ALFARO DE LANZONE, L., *et alii* (1979). *Miscelánea de arte rupestre de la República Argentina*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Americano», 1. Barcelona.
- ALMAGRO BASCH, M. (1952). *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Lérida.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1989). *Els pintors prehistòrics de Vandellós*. Vandellós-L'Hospitalet de l'Infant.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1990). *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja*. Alpera (Albacete).
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1994). El Arte levantino o el «trasiego» cronológico de un arte prehistórico. *Pyrenæ* 25, pp. 51-70. Barcelona.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1996a). Santuarios parietales compartidos en la Prehistoria: la Comunidad de Murcia como paradigma. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 11-12, pp. 39-58. Murcia.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1996b). *Investigaciones sobre arte rupestre en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*. Albacete.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1996c). *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. Barcelona.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1999a). *Introducción al Arte levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*. Alpera.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1999b). El Arte levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular. *Cronología del Arte Rupestre Levantino*, pp. 43-76. Valencia.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1999c). L'Art Llevantí. En J. M<sup>a</sup> FULLOLA (coord.), *L'Art rupestre. Un art que no es pot veure als museus*, pp. 23-33. Reus.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (1999d). L'Art Esquemàtic. En J. M<sup>a</sup> FULLOLA (coord.), *L'Art rupestre. Un art que no es pot veure als museus*, pp. 63-82. Reus.
- ALONSO TEJADA, A., y GRIMAL, A. (en prensa). Las artes parietales postpaleolíticas en el sector Este peninsular: estado de la cuestión. *Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo*, Vigo (1999).
- ARNHEIM, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid.
- ARNHEIM, R. (1987). *El estilo como problema gestáltico*. Madrid.
- BALDELLOU MARTÍNEZ, V. (1987). El arte rupestre postpaleolítico de la zona del río Vero (Huesca). *Ars Præhistorica III-IV*, pp. 111-137. Sabadell (Barcelona).
- BALDELLOU MARTÍNEZ, V. (1999). Cuestiones en torno a las pinturas rupestres postpaleolíticas en Aragón. *BARA* 2, pp. 67-86. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968). *Arte Rupestre Levantino*. «Monografías», 4. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1969). *La cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)*. «Monografías», 6. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1970). *La cueva del Charco del Agua Amarga y sus pinturas levantinas*. «Monografías», 7. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1972). *Las cuevas de la Cañaica del Calar y la Fuente del Sabuco en el Sabinar (Murcia)*. «Monografías», 9. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1972). *Las pinturas rupestres de Lecina (Huesca)*. «Monografías», 13. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1979). *Arte rupestre levantino. Adiciones 1968-1978*. «Monografías», 21. Zaragoza.
- BREUIL, H. (1916). Algunas consideraciones acerca de la obra de D. Juan Cabré, titulada *El arte rupestre en España*. *Boletín de la Sociedad Española de Historia Natural* XVI, pp. 253-269. Madrid.
- BREUIL, H., y CABRÉ, J. (1909). Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Èbre. *L'Anthropologie* XX, pp. 1-21. París.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915). *El Arte Rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1. Madrid.
- CARTAILLHAC, E. y BREUIL, H. (1908). Nouvelles cavernes à peintures découvertes dans l'Aragon, la Catalogne et les Cantabres. *L'Anthropologie* XIX, pp. 371-373. París.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1974). Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino. *Zephyrus* XXV, pp. 225-257. Salamanca.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1975). En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino. *Papeles del Laboratorio de Arqueología Valenciana* II, pp. 185-197. Valencia.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1976). El arte parietal Epipaleolítico del 6º y 5º milenio y su sustitución por el Arte Levantino. *IX Congrès de l'UISPP*, pp. 121-133. Niza.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1974). *Pinturas y grabados de la Cueva de las Chimeneas*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Paleolítico», 1. Barcelona.

- GRIMAL, A. (1992). Consideraciones tècniques pictòriques de la pintura rupestre postpaleolítica i la seva relació amb la cronologia. *IX Col·loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà*, pp. 52-54. Puigcerdà-Andorra.
- GRIMAL, A. (1995). Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación con el Arte Levantino. *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 317-326. Zaragoza.
- GRIMAL, A. (en prensa). Estudio técnico de los grabados atribuidos al Arte levantino: a propósito de las incisiones en el jinete del Cingle de la Gasulla. *I Congrès Internacional de Gravats Rupestres i Murals. Homenatge a Lluís Diez Coronel*, Lleida (1992).
- GRIMAL, A., y ALONSO, A. (1987). Observaciones sobre las pinturas de la Cueva de Culla (Benifallet-Tarragona). *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre 0*, pp. 3-5. Barcelona.
- GRIMAL, A., y ALONSO, A. (1988). Observaciones sobre las técnicas pictóricas del Mas d'en Carles y la Cova de les Creus (Montblanc-Tarragona). *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre 1*, pp. 20-24. Barcelona.
- GRIMAL, A., y ALONSO, A. (1989). Sobre la figura de tipo levantino en la Cueva del Tendo, Moleta de Cartagena (Montsià-Tarragona). *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre 2*, pp. 18-20. Barcelona.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1918). Estudios de arte prehistórico. I. Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vella. II. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres. *Revista de la Real Academia de Ciencias de Madrid XVI*, pp. 1-24. Madrid.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924). *Las pinturas prehistóricas de las cuevas de la Araña (Valencia)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 34. Madrid.
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P., y CATALÁ, E. (1988). *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1966). Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino. *Zephyrus XVII*, pp. 47-67. Salamanca.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1973). Problemas cronológicos en el arte rupestre del Levante español. *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, pp. 155-163. Granada.
- MARTÍ OLIVER, B., y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1988). *El Neolítico valenciano. Arte rupestre i cultura material*. Valencia.
- PORCAR, J. B.; OBERMAIER, H., y BREUIL, H. (1935). *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*. Madrid.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1960). Para una cronología relativa de las pinturas del Levante Español. *Festschrift für Lothar Zotz*, pp. 457-465. Bonn.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1961). *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino», 1. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1963). *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino», 2. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1965). Una pintura de tipo paleolítico en la sierra del Montsià (Tarragona) y su posible relación con los orígenes del arte levantino. *Miscelánea en homenaje al abate Henri Breuil*, pp. 297-305. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1968). Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la península Ibérica. *Symposium de Arte Rupestre*, pp. 165-192. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1980). *La Cueva de las Monedas de Puente Viesgo (Santander)*. «Monografías de Arte Rupestre. Arte Paleolítico», 2. Barcelona.
- ROCAFORT, C. (1908). Les pintures rupestres de Cogul. *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya 158*, pp. 65-73. Barcelona.
- OBERMAIER, H. (1916). *El hombre fósil*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 9. Madrid.
- OBERMAIER, H., y WERNERT, P. (1919). *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 23. Madrid.
- VIDIELLA, S. (1907). Las pinturas rupestres del término de Cretas. *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón 2*, pp. 68-75.
- VIÑAS, R., y BADER, M. y K. (1988). Una composición faunística en «l'abric de la Tenalla». La Pobla de Benifassà (Castellón). *Bajo Aragón Prehistoria VII-VIII*, pp. 359-368. Zaragoza.
- VV AA (1964). *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*. L. PERICOT y E. RIPOLL (eds.). Chicago.