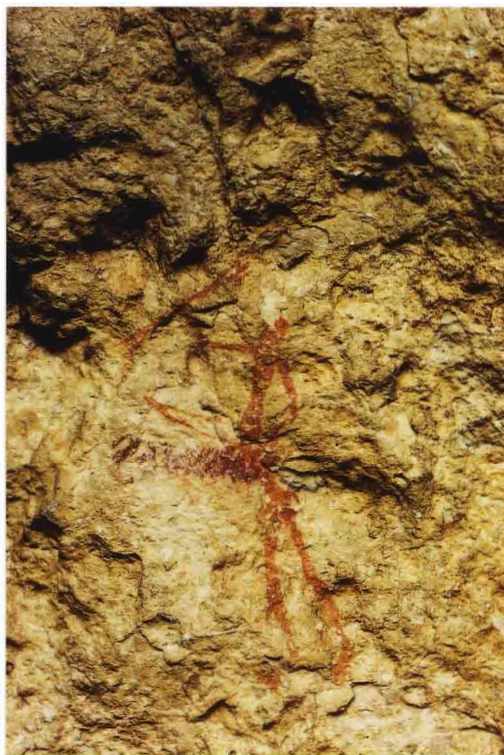


ANNA ALONSO TEJADA y ALEXANDRE GRIMAL

INVESTIGACIONES SOBRE ARTE RUPESTRE PREHISTÓRICO EN LAS SIERRAS ALBACETENSES: EL CERRO BARBATÓN (LETUR)



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE

ANNA ALONSO TEJADA y ALEXANDRE GRIMAL

INVESTIGACIONES SOBRE ARTE RUPESTRE PREHISTÓRICO EN LAS SIERRAS ALBACETENSES: EL CERRO BARBATÓN (LETUR)



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE

Serie I - Estudios - Núm. 89

Albacete, 1996

Portada: Superposición de Arte Esquemático sobre Levantino. Cortijo de Sorbas (Letur, Albacete).
(Foto. Alonso, A. y Grimal, A.).

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE,
ADSCRITO A LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CENTROS DE ESTUDIOS LOCALES (CSIC).

Este trabajo fue galardonado con el IV Premio de Arqueología
«Joaquín Sánchez Jiménez» (1995),
convocado por el I.E.A.

D.L. AB-202/96
I.S.B.N. 84-87136-63-X

IMPRESO EN GRÁFICAS PANADERO
Ctra. Madrid, 74 - 02006 ALBACETE

INTRODUCCIÓN

Teníamos la idea preconcebida —en base, obviamente, a lo que se conocía hasta 1987— de que el territorio en torno al Cortijo de Sorbas podría corresponder, en lo que al Arte Prehistórico concernía, a un enclave de importancia ciertamente secundaria. En primera instancia, por el reducido número de estaciones pintadas descubiertas y, en segundo lugar —y esto resultaba determinante—, por la limitada información que los escasos yacimientos aportaban de aquel área y que se constituía, por todo ello, en un punto geográfico un tanto aislado.

Por otra parte, los limitados conjuntos artísticos conocidos resultaban un tanto incómodos pues había que enfrentarse a opiniones emitidas sobre ciertas figuras particularmente singulares. En efecto, hablar de personajes «alados» en el arte rupestre podía haber resultado sugerente y enigmático; sin embargo, a pesar de semejantes interpretaciones, ciertamente disonantes, no se suscitó el interés de los especialistas por llevar a cabo la necesaria verificación pues, al parecer, las visitas a los conjuntos no se han producido. De todas maneras, uno de nosotros y en interés de la investigación que en el colindante municipio de Nerpio realizábamos, tomamos un posicionamiento sobre el valor de aquellas interpretaciones cuando conocimos los conjuntos a los pocos años de su hallazgo.

Aquella opinión inicial a la que nos referíamos respecto a Letur, se vio modificada sustancialmente cuando los descubridores del conjunto pintado de Barranco Segovia nos acompañaron a visitar aquel nuevo hallazgo. La impresión primera fue que por fin podían establecerse vínculos entre el territorio albacetense y otros cercanos pertenecientes a la Comunidad de Murcia; pero igualmente interesantes resultaban la serie de datos e informaciones que el conjunto de motivos podían suministrar.

Esa nueva e importante incorporación artística, que se hallaba verdade-

ramente próxima a los conjuntos ya conocidos —unida a las informaciones que poseíamos— apuntaban la posibilidad verosímil de la existencia de más conjuntos de arte prehistórico con la calidad y categoría que aquél presentaba. Ante esa posibilidad, se decidió diseñar un proyecto de investigación y de prospección amplio en el que se pudiesen incorporar elementos de diferentes disciplinas. Sin embargo, la fase preliminar de dicho proyecto sufrió ya un recorte sustantivo que condicionó definitivamente la investigación, de manera que tuvo que reducirse al estudio exhaustivo del yacimiento de Barranco Segovia y a una campaña de prospección limitada al entorno más inmediato al Cerro de Barbatón que aparecía como el verdadero «centro neurálgico».

Los resultados de aquella campaña fueron los descubrimientos del conjunto que llamamos como Cerro de Barbatón y de Cueva Colorá y la constatación de restos muy fragmentados de pintura en distintas estaciones que demostraban la proliferación de estaciones artísticas que en tiempos prehistóricos acogieron aquellos territorios.

La investigación que se presenta al **IV Premio de Arqueología «Joaquín Sánchez Jiménez»** es un estudio exhaustivo de aquel grupo de yacimientos con pinturas rupestres prehistóricas que conforman el particular núcleo artístico de Letur que tiene como objetivo captar la atención de otros sectores —fuera del ámbito estrictamente arqueológico— sobre la importancia de un pequeño, pero interesante, enclave de aquel municipio de la sierra albacetense que, por su situación geográfica tan aislada, puede permanecer demasiado olvidado.

La difusión que tiene el premio que convoca el Instituto de Estudios Albacetenses puede ser determinante para la consecución de nuestros objetivos.

I. SITUACIÓN DE LAS ESTACIONES CON ARTE RUPESTRE

El término de Letur se sitúa al Sur de la provincia de Albacete y posee una superficie total de poco más de 262 km². En el extremo S-SO de dicho término, y compartiendo una geografía accidentada con los municipios de Nerpio y de Moratalla, este último perteneciente a la Comunidad de Murcia, se concentran un grupo destacado de sierras y cerros entre los que cabe mencionar la Sierra del Zacatín, con el Majal Alto de 1.337 m. de altitud, la Molata, que presenta 1.515 m., la Sierra de la Umbría de la Mata, con 1.337 m. y el Cerro de la Carrasca Gorda que supera el millar de metros (1.210). Prácticamente en el centro de ese territorio serrano se encuentra el Cerro de Barbatón, con 1.375 m. sobre el nivel del mar, que se convierte en un particular «cerro de arte» al concentrarse en él y en sus inmediaciones la totalidad de estaciones con arte prehistórico conocidas actualmente en el término de Letur y que suman un total de ocho enclaves (Mapa 1 y 2).

De Norte a Sur, el primer conjunto artístico al que queremos referirnos corresponde a **Cueva Colorá**, nombre popular con que se conoce esta oquedad y que hemos creído conveniente mantener. De notables proporciones y de acceso un tanto incómodo, presenta una altitud sobre el nivel del mar de 1.375 m. Carece de relleno alguno por lo que no ha sido posible el hallazgo de material arqueológico.

El siguiente yacimiento es la **Tenada de Cueva Moreno**, cavidad que, como su nombre refleja, ha servido, y tal vez lo haga actualmente, para el refugio de ganado y prueba de ello es la cantidad tan notoria de excrementos que se acumulan en el suelo de la cavidad. Su altitud es de 1.350 m.

El tercer conjunto corresponde al que hemos denominado **Abrigo de la Fuente del Saúco** tomando, de esa forma, el nombre de la pequeña fuente que se halla próxima y de la que todavía manaba un hilillo de agua cuando lo visitamos por última vez. La altitud del lugar es de 1.240 m., y como los pre-

cedentes, sus motivos se encuadran en la Pintura Esquemática.

Con el nombre del **Cerro de Barbatón** designamos una pequeña oquedad rocosa formada por unas masas calizas que ha conservado —de forma verdaderamente milagrosa— unas pocas imágenes levantinas. Su altitud es de 1.320 m.

El siguiente conjunto está integrado por dos abrigos, **Cortijo de Sorbas I** y **Cortijo de Sorbas II**, separados entre sí por poco más de 30 m., que fueron los primeros en los que se constataron muestras pictóricas en este territorio albacetense. La mayor parte del contenido corresponde al Arte Levantino y sólo unas pocas figuras pueden incluirse sin vacilación en el Arte Esquemático. Presentan una altitud de 1.360 m.

Con el nombre totalmente convencional de **Abrigo de Barranco Segovia**, nos referimos al conjunto levantino más espectacular de todo este enclave. Su altitud se sitúa en torno a los 1.325 m., y por sus características y fácil acceso sigue utilizándose como refugio. Carece, como suele ser habitual en este tipo de yacimientos artísticos, de relleno alguno de manera que no ha sido posible hallar material arqueológico.

El último de los conjuntos que se incluyen en esta investigación corresponde al **Abrigo de las Covachicas**, pequeña cavidad caliza poco profunda y con alteraciones graves de su soporte, pese a lo cual se conservan varios restos y un motivo casi completo incluíbles en la Pintura Esquemática. Covachicas, presenta una altitud de 1.260 m., agrupó, muy probablemente, un número más numeroso de motivos de los que hoy pueden ser identificados. Y prueba de ello son los abundantes restos que hemos constatado en las distintas oquedades que forman este pequeño farallón aunque no ha sido posible reconocer tipologías o morfologías concretas.

Digamos, para finalizar, que en todo este territorio se conservan algunas masas de pinares y encinares, además de matorrales (espliego, romero...), y la presencia de pequeñas fuentes es relativamente frecuente: Fuente de Sorbas, del Saúco, de los Tornajos, Segovia. Sin embargo, sospechamos que todo este paraje representa una lejana imagen (o cuanto menos notoriamente matizada) de aquella que probablemente contemplaron los cazadores y recolectores epipaleolíticos y las poblaciones productoras neolíticas autoras de las manifestaciones artísticas que nos ocupan.

II. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Las primeras referencias escritas sobre la existencia de pinturas rupestres prehistóricas en el término municipal de Letur, al Sur de la provincia de Albacete, se deben a Matías Muñoz Jiménez, maestro y aficionado a la Arqueología, quien presentó una comunicación al XVI Congreso Nacional de Arqueología a la que uno de nosotros tuvo ocasión de asistir (A.A.T.). En el artículo publicado en las actas de dicho congreso se comentaba que el hallazgo de dos abrigos, en cuyo interior se albergaban distintos motivos pintados, se produjo en Noviembre de 1980 durante unos reconocimientos que de forma personal solía llevar a cabo el mencionado maestro por aquellos parajes (Figura 1).

A raíz de nuestros trabajos en la zona de Nerpio-Moratalla y ante las particulares interpretaciones que se habían emitido de algunas de las figuras del Cortijo de Sorbas por parte de su descubridor, decidimos visitar aquellos abrigos en los que obtuvimos unas informaciones preliminares notablemente discrepantes de las emitidas hasta el momento a la vez que nuestras conversaciones con los habitantes de los cortijos, especialmente con D. Antonio e hija, provocaron que visitásemos otros abrigos del entorno, muy conocidos por los lugareños, como la Tenada de Cueva Moreno y los abrigos de las Covachicas. En el primero, advertimos la presencia de pinturas que resultaron ser motivos atribuibles, sin la menor duda, al Arte Esquemático mientras que, en los segundos, advertimos algunos restos en varias de las cavidades pero cuya prospección minuciosa debimos posponer para mejor ocasión.

Algunos años después, en 1987, los autores de estas líneas retornaron a aquellos enclaves para realizar el inventario de los yacimientos con arte rupestre de la provincia de Albacete por encargo de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Durante aquella estancia, entramos en contacto con Manfred y Katja Bader quienes nos hablaron y, posteriormente, nos acompañaron

a visitar varias cavidades en las que habían identificado algunas pinturas y de las que no se conocía referencia alguna escrita; extremo éste que también nosotros confirmamos tratándose, por tanto, de hallazgos inéditos.

El primer enclave descubierto por M. y K. Bader era conocido con el nombre de la Fuente del Saúco, cavidad de grandes proporciones pero de soporte muy precario, en el que se identificaron elementos del Arte Esquemático. Pero el conjunto hallado más relevante correspondía al que denominamos Abrigo del Barranco Segovia; un espléndido grupo de imágenes levantinas esencialmente integradas por individuos humanos. De éstos y de otros conjuntos del término de Letur, Nerpio y Moratalla presentamos dos comunicaciones al XIX Congreso Nacional de Arqueología (Alonso y Grimal, 1989, 457-469; Alonso, Bader y Grimal, 1989, 451-456).

Las perspectivas tan prometedoras que presentaban aquellas sierras de Letur y la importancia e interés de los yacimientos descubiertos, determinaron que se solicitaran los permisos oportunos a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha¹ para estudiar en profundidad el conjunto del Barranco Segovia que todavía seguía sufriendo acciones antrópicas claramente perjudiciales para su conservación, a la vez que se propuso una prospección del entorno más inmediato cuyo objetivo principal era el hallazgo de otros posibles yacimientos pictóricos.

Producto de aquella campaña fue el descubrimiento de dos nuevos conjuntos: Cueva Colorá y Abrigo del Cerro de Barbatón y de algunas covachas con muestras pintadas de dudosa cronología, cuando no claramente modernas, que, obviamente, quedaron relegadas de nuestras investigaciones².

El núcleo de Letur iba adquiriendo, en consecuencia, una creciente importancia al concentrar un número de estaciones ornamentadas nada despreciable pertenecientes a dos corrientes artísticas postpaleolíticas bien diferenciadas —el Arte Levantino y el Arte Esquemático—, que se veía arropado por otros hallazgos en enclaves colindantes o muy próximos de la Comunidad murciana, como los del Campo de San Juan, Campo de Bejar y Benízar, todos ellos en el término de Moratalla, y en los que hemos estado directamente implicados³.

¹ Se solicitaron los permisos correspondientes y una subvención económica a la Consejería de Cultura y Educación de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Se concedieron los primeros pero se redujo sustancialmente la ayuda económica; la única con la que se contaba para dicho proyecto.

² Queremos aprovechar la ocasión para mostrar públicamente nuestro agradecimiento a las atenciones que la familia Serrano Martínez en pleno nos ha dispensado en cuantas visitas hemos realizado a aquellos parajes.

³ Durante los años 1989 y 1990 se nos concedieron los permisos y la ayuda económica por

De buena parte de ellos hemos dado unas primeras noticias en diversos artículos —que recogemos en la bibliografía— y está a la espera de su publicación por parte de la Dirección General de Cultura de Murcia la memoria definitiva de aquellas fructuosas campañas de investigación.

→ parte de la Dirección General de Cultura de la Región de Murcia para la realización de investigaciones y prospecciones centradas principalmente en el término de Moratalla. Se estudió en profundidad el problemático y difícil conjunto de La Risca II y se hallaron las nuevas cavidades con arte parietal de La Risca III, Hornacina de la Fuente del Buitre y cinco estaciones que, de forma convencional, denominamos como los conjuntos I a V de Benízar.

III. INVENTARIO DE LOS CONJUNTOS

El orden de inventario de los conjuntos sigue un criterio cronológico de su descubrimiento. El Pantone utilizado ha sido Pantone Color Formula Guide (1988-1989).

III.1. CONJUNTO DEL CORTIJO DE SORBAS

El conjunto del Cortijo de Sorbas está integrado por dos abrigos a los cuales designaremos con las siglas I y II, que distan entre sí algo más de 30 m. en dirección S-SE, el segundo. El soporte de ambos sufre alteraciones graves que afectan de manera muy especial al segundo refugio que tan sólo conserva unas pocas, aunque interesantes, figuras.

III.1.1. Abrigo del Cortijo de Sorbas I

Se trata de un abrigo cuya amplitud de boca se aproxima a los 7 m.; una profundidad máxima de 1,80 m. y una altura de apenas 1,5 m. orientado al SO.

Las pinturas conservadas actualmente ocupan la parte central de la pared frontal y se extienden a lo largo de 2,5 m. a una altura media respecto del suelo en torno a 0,80 m. (Figuras 2 a 5).

1. FIGURA HUMANA. Restos correspondientes a los brazos en posición alzada de una posible figura humana muy semejante a las que describiremos a continuación. Color: Rojo, P-166U.
2. FIGURA HUMANA. Representación de un individuo posiblemente orientado hacia la izquierda. La cabeza es un trazo que se prolonga para diseñar lo

- que sería el tórax. En su final se ensancha formando una estructura cupular en cuya base hay varios trazos cortos. Ambos brazos se dirigen hacia la izquierda, algo elevados, encontrándose en el extremo y presentando una longitud extraordinaria de forma que aquella se acerca a la altura total de la imagen. No fueron diseñadas las piernas. Altura: 8 cm. Color: Rojo, P-166U.
3. FIGURA HUMANA. A la derecha de la anterior, aparece una imagen de morfología similar. No conserva la cabeza y los brazos, en este caso, se dirigen hacia la derecha reuniéndose en el extremo. Altura conservada: 5,5 cm. Color: Rojo, P-166U.
 4. ARQUERO. En un nivel notablemente inferior a las figuras descritas, se advierte la presencia de un arquero en acción de disparar su flecha hacia la derecha. La cabeza es redondeada; el cuerpo es levemente triangular marcándose las caderas y el sexo mientras que las piernas no indican masas musculares pero sí los pies, a juzgar por el engrosamiento en el extremo de aquellas. Uno de los brazos se extiende hacia delante sujetando un arco y, el otro, se dobla hacia aquél. Tras el cazador, y a la altura de la espalda, se conservan 4 flechas de repuesto. Altura: 7,3 cm. Color: P-166U.
 5. CARNÍVORO. Frente al flechador anterior, se pintó un pequeño cuadrúpedo en una zona superior y en sentido levemente descendente hacia la izquierda. La cabeza se halla semidestruida, lo que dificulta una identificación precisa, al igual que el cuerpo. Sólo se conservan las extremidades anteriores cuya perpendicularidad respecto al cuerpo indican movimiento. Lo más destacable es, sin duda, la larga cola alzada. Longitud conservada (cabeza a extremo de la grupa): 3,2 cm. Color: Rojo, P-166U, con reservas.
 6. CARNÍVORO. Tras el anterior, a unos 16 cm, aparece otro animal, algo más completo, y orientado en el mismo sentido. El hocico finaliza apuntándose y muestra dos finas y alzadas orejas (o ¿cuernos?). No puede determinarse con precisión la estructura corporal pues se ha perdido el pigmento del perfil, y de las extremidades quedan finísimos trazos discontinuos. Vuelve a presentar, como el precedente, la cola larga y totalmente enhiesta. Tras él se advierte un trazo muy fino, tal vez restos de otro ejemplar. Longitud: 3,5 cm. Color: Rojo, P-158U.
 7. ARQUERO. Muy cerca del cuadrúpedo 6 aparecen los restos de un individuo que parece corresponder a un arquero (con reservas) que se dirige hacia la izquierda. Se conserva parte de la cabeza, cuerpo y piernas, en una de las cuales se insinúa el pie. De uno de los brazos se advierte un pequeño fragmento que se dirige a unos restos de pintura de disposición vertical y que podrían corresponder, muy probablemente, al arco. Altura

conservada: 6,5 cm. Color: Rojo, P-158U, con ciertas reservas.

8. FIGURA HUMANA. Siguiendo hacia la derecha y al mismo nivel, se identifica un individuo muy semejante a los motivos 2 y 3, aunque con algunas matizaciones. El torso se inclina hacia la derecha y está diseñado por un trazo de perfiles uniformes que se engrosa en su final de forma idéntica a las figuras aludidas. De la cabeza se conservan apenas breves fragmentos y los dos brazos, diseñados por un doble trazo apuntado en el extremo, se extienden uno hacia delante y el otro hacia arriba. Altura conservada: 8,5 cm. Color: Rojo, P-166U intenso.
9. FIGURA HUMANA. Formando pareja con la precedente, pues se halla inmediata a ella y en el mismo color, aunque más desvanecido, reconocemos fragmentos del tórax y gran parte de la estructura cupular de las caderas. Altura conservada: 5,3 cm.
10. FIGURA HUMANA (?). Siempre siguiendo hacia la diestra, se reconocen fragmentos de un motivo de disposición vertical que se escinde en dos en el extremo superior, y que podría recordar a la estructura de un individuo humano aunque no puede asegurarse totalmente. Altura conservada: 6,9 cm. Color: Anaranjado-rojizo, P-157U.
11. FIGURA HUMANA. Muy incompleto actualmente, se pintó en un nivel inferior un individuo del que tan sólo se ha conservado la cabeza, de tendencia ovalada, el inicio del tórax y un brazo que se acoda hacia arriba. Altura conservada: 1,8 cm. Color: Anaranjado-rojizo, P-157U.
12. FIGURA HUMANA. Relativamente cercana al individuo 11, se ubicó una representación humana de convencionalismos estructurales muy similares a los números 2, 3 y 8. Los dos brazos se disponen alzados y están diseñados por una estructura longilínea y apuntada en el extremo, aunque uno de ellos es notoriamente menor que el compañero; tal vez esté condicionado por la presencia de una cresta rocosa en aquel punto que eximiría de una realización completa consiguiéndose, sin embargo, el mismo objetivo de la comunicación. La cabeza es rectangular y de pequeño tamaño; el cuerpo recto se ensancha en el extremo definiendo una forma cupular algo perdida en el extremo. Altura: 5,6 cm. Color: Rojo-castaño, P-180U.
13. RESTOS Y TRAZOS. Grupo de restos y trazos situados en un nivel superior, alguno de los cuales son extremadamente finos.
14. CUADRÚPEDO. Pequeño animal orientado a la derecha y ligeramente ascendente. El morro es prominente y las dos orejas redondeadas y desiguales. El cuerpo está algo incompleto y únicamente se conservan tres extremidades. Próximo al animal, se detectan pequeños restos de pintura. Longitud: 2 cm. Color: Rojo, P-158U.

15. FIGURA HUMANA O ARQUERO (?). Bajo el animal descrito, se advierte, no sin dificultad, un individuo orientado hacia la derecha. La cabeza es de tendencia redondeada y el cuerpo se conserva fragmentariamente por lo que no es posible asegurar que careciese de referencias anatómicas, aunque parece lo más probable. Las piernas parecen rectas y podría haberse indicado los pies a juzgar por el grosor en el extremo de una de ellas. Frente al tórax, aparecen restos que podrían corresponder a los brazos pero, también, a algún elemento más (¿arco?). Altura: 11 cm. Color: Anaranjado-rojizo, P-157U.
16. FIGURA HUMANA (?) Y RESTOS. Fragmentos probables del cuerpo y piernas de un individuo además de algún trazo fino inmediato a él. En puntos próximos a esta figura aparecen manchas informes de color anaranjado-rojizo, P-157U. La altura conservada es de 10,5 cm. Color: Rojo, P-158U.
17. RESTOS. Fragmentos de una figura muy incompleta que recuerda a la morfología de un cuadrúpedo, aunque no pueda asegurarse tal extremo. Color: Rojo, P-158U.
18. RESTOS. En un nivel superior, se advierten restos de pintura de color rojo, P-158U, con reservas.
19. ARQUERO. Marchando hacia la izquierda y de conservación muy alterada. No puede determinarse la morfología de la cabeza, el cuerpo se insinúa de perfiles rectos, indicándose el sexo, y las piernas tienen marcadas las masas musculares y los pies (sólo en uno de ellas). El brazo visible es el más adelantado, se acoda hacia lo alto mientras sujeta un objeto que corresponde a restos de la flecha/s. Frente al tórax, se advierten restos del arco. Altura: 11,7 cm. Color: Rojo, P-166U.
20. FIGURA HUMANA. Individuo muy destruido del que se conserva la cabeza redondeada, el inicio del tórax y el de uno de los brazos. La altura conservada es de 2,5 cm. Color: Rojo, P-166U.
21. PAREJA DE INDIVIDUOS HUMANOS (?) Y RESTOS. Posible pareja de personajes incompletos y no poco confusos que pudieran estar unidos. El cuerpo es recto y los brazos y las piernas están levemente incurvados. Frente a ellos existen pequeños restos de pintura. Altura: 2,4 cm. Color: Rojo intenso, P-166U.
22. FIGURA HUMANA. Muy incompleta, tan sólo conserva la cabeza redondeada, el inicio del cuerpo y de los brazos. Sería similar a la número 20. Altura conservada: 2,4 cm. Color: Rojo, P-166U. con muchas reservas.
23. ARQUERO. Tras el cazador 19, se conserva muy aceptablemente otro, sin duda relacionado con aquél, marchando hacia la izquierda. La cabeza es pequeña y de tendencia elipsoidal (aunque es posible que no esté completa). El cuerpo es de perfiles rectos con una cierta inflexión promi-

- nente en lo que sería el abdomen. Se han marcado las caderas y el sexo mientras que las piernas son rectas y finalizan en los pies, de dimensiones notorias. El brazo más adelantado se dobla hacia arriba sujetando tres flechas mientras que, el otro, lo hace hacia el propio cuerpo sujetando el arco en sentido horizontal. Altura: 11 cm. Color: Anaranjado-rojizo, P-165U.
24. ARQUERO. En la misma actitud y orientación aparece otro arquero. La cabeza, aunque incompleta, es de tendencia redondeada. El cuerpo es de perfiles rectos con la inflexión a la altura del abdomen habiéndose indicado el sexo. Las piernas parecen de perfiles rectos y están indicados los pies, de tamaño notable. Un brazo se acoda hacia lo alto mientras sujeta tres flechas y el otro se incurva levemente hacia el cuerpo sujetando un arco. Hay que hacer mención de un trazo grueso de perfiles irregulares, del mismo color y fórmula técnica que el motivo 25, que se superpone horizontalmente al abdomen del cazador. La técnica de este trazo coincide plenamente con la de la Pintura Esquemática. Altura: 11,1 cm. Color: Anaranjado-rojizo, P-166U.
25. MOTIVO INDETERMINADO. Hacia la derecha del arquero anterior, aparece un motivo integrado por un trazo grueso, de perfiles muy irregulares, al que cruza parcialmente otro hacia la mitad. Color: Castaño-rojizo oscuro, P-181U.
26. RESTOS. Breves restos de un elemento de morfología incierta, de color castaño rojizo, P-167U.
27. ARQUERO. Individuo con la orientación, actitud y características idénticas a los números 23 y 24. ubicado en un nivel inferior. En éste no puede precisarse cuantas flechas sujeta, pues están peor conservadas, y disiente en la disposición del arco horizontal pues la varilla, en este caso, está hacia arriba. El color es el mismo que el de sus compañeros y la altura es de 11,3 cm.
28. ARQUERO. Justamente bajo el anterior aparece otro cazador, peor conservado, pero con la misma actitud y características. Sujeta de igual manera el arco y las flechas y, como en aquellos, el tórax se incurva hacia delante quizá de forma más exagerada. En ciertas partes, la pierna adelantada queda un tanto confusa pues se superpone a unas figuras muy alteradas. Altura: 11,1 cm. Color: Anaranjado-rojizo, P-165U.
29. FIGURA HUMANA (?). Infrapuestos al flechador descrito, se advierten varios restos; unos, parecen describir mediante trazos una forma circular muy semejante a la figura 31 por lo que creemos que se trata del mismo tipo de motivo. Algo más abajo, aparecen unos restos informes imposibles de identificar pero del mismo color castaño-rojizo oscuro, P-180U.

30. ARQUERO. Hacia la derecha, aparece un arquero marchando en sentido contrario. La cabeza es triangular; el cuerpo de estructura también triangular aunque con ciertas reservas, dada la conservación. Se han marcado las caderas y el sexo. Las piernas son rectas y con la presencia de unos pies ciertamente voluminosos. El brazo más adelantado se incurva sujetando las flechas (una, al parecer), mientras que el otro se extiende hacia abajo blandiendo el arco. Altura: 8 cm. Color: Anaranjado-rojizo, P-166U.
31. FIGURA HUMANA. Inmediata a la precedente, aparece una singular representación humana. La cabeza es de proporciones notablemente grandes, diseñada por unos finísimos trazos más o menos concéntricos que conforman una estructura más o menos redondeada. El cuerpo es un trazo recto, al igual que las piernas, de escasa longitud, y de su parte alta surgen sendos trazos de idéntico grosor a aquél y que corresponden a los brazos. Altura conservada: 7,7 cm. Color: Castaño-rojizo oscuro, P-181U.
32. ARQUERO. Individuo de características muy similares al descrito con el número 30 pero mucho peor conservado. Como él, se orienta hacia la izquierda con el tronco dotado de una pronunciada incurvación que provoca una inclinación de la totalidad de la figura. Sujeta el arco y las flechas con la misma fórmula con que lo hace su compañero. Altura: 8,4 cm. Color: Anaranjado-rojizo, P-165U, con reservas.
33. CIERVO Y RESTOS. Ciervo incompleto ascendiendo ligeramente hacia la derecha. Se conserva la mitad anterior de la que destaca la cornamenta de amplias proporciones en la que es posible advertir varias puntas y la corona. No pueden precisarse detalles como las orejas o pezuñas ya que todo su perfil está muy alterado por la pérdida de pintura. Bajo el vientre aparecen dos trazos gruesos de perfiles muy irregulares y de disposición vertical y, hacia la derecha del herbívoro, otros restos informes en un color muy desvanecido. Longitud conservada (de morro a extremo del cuerpo): 8 cm. Color: Rojo, P-166U, con reservas.
34. ARQUERO. Restos de un cazador orientado hacia la izquierda correspondientes a la parte final del tórax y las dos piernas que conservan parcialmente los pies. Se aprecian restos del arco o de las flechas. Está relacionado, sin duda, con los individuos 35 y 36. Altura: 6 cm. Color: Rojo, P-166U.
35. ARQUERO (?). Tras el anterior quedan breves fragmentos de lo que probablemente corresponde a un segundo cazador de color idéntico.
36. ARQUERO. Es el mejor conservado de este trío de cazadores. Muestra una cabeza de tendencia ovoide, el cuerpo de perfiles rectos y las piernas y el

sexo se conservan fragmentariamente, aunque no ofrecen dudas sobre su identificación, siendo muy probable que se pintasen los pies. Uno de los brazos se acoda hacia arriba y sujeta restos de un arco o bien flechas mientras que el otro se angula hacia el cuerpo. Se observan frente a esta figura restos de pintura. Altura conservada: 9.2 cm. Color: Rojo, P-166U.

III.1.2. Abrigo del Cortijo de Sorbas II

Esta cavidad presenta un grado de alteración (lascados) del soporte extraordinariamente grave de manera que únicamente pequeños fragmentos del soporte antiguo mantienen unos pocos motivos, probablemente una limitada muestra de los que originariamente fueron diseñados.

Las dimensiones de la boca se acercan a los 6 m., con una profundidad en el punto máximo de 2,30 m. y una altura de 1,75 m. estando orientado hacia el SE. El grupito de pinturas más numeroso se localizan en el extremo derecho de la pared frontal, a una altura respecto de la base rocosa del abrigo de 0,80 m. y el otro grupo se sitúa en el techo, en una zona central, pero perfectamente accesible a la mano del artista (Figuras 6 a 8).

Panel I

1. CIERVO Y RESTOS. Representación de ciervo únicamente conservada en la mitad anterior (tal vez incluso sólo en el tercio delantero) que se orienta hacia la derecha. Se advierte bien el morro, con cierta tendencia a apuntarse, y la cabeza está dotada de una notable cornamenta cuyas coronas están integradas por 4 y 6 puntas, algo cabizbaja. El cuello es largo y únicamente se han conservado un par de extremidades. Hemos de destacar que nos encontramos ante un herbívoro de notables proporciones ya que si la parte conservada se acerca a los 40.5 cm. es fácil calcular que su longitud total podría situarse en torno a los 80 cm. Sobre la cornamenta y delante de la cabeza se conservan restos informes de pintura en una coloración muy similar. Color: Naranjado-rojizo, P-157U con muchas reservas.
2. ARQUERO (?). En una zona inferior al cuello del animal, se advierte un grupo de arqueritos. El primero inclina totalmente la cabeza y el torso hacia la parte baja de la pared y dirige los brazos en esa misma dirección. La cabeza es de tendencia redondeada; el cuerpo es recto y de trazos extremadamente finos, como el resto de partes corporales, y no se conserva la

mitad final de las piernas. Por su ubicación, color y factura formaría una composición con los individuos siguientes. Altura: 3,6 cm. Color: Rojo, P-158U.

3. ARQUERO. Inmediato al precedente aparece un individuo del mismo color sujetando un arco de grandes proporciones —supera con creces la altura de su portador—. No puede determinarse la morfología de la cabeza mientras que el cuerpo es de trazos rectos al igual que las piernas y los brazos; aquellas bastante separadas entre sí y éstos casi totalmente extendidos. Altura conservada: 3,9 cm.
4. ARQUERO. Ligeramente inclinado hacia la izquierda, se conserva muy defectuoso un pequeño arquero de características técnicas y cromáticas idénticas a los restantes. Se identifica el tórax, parte de los brazos y las piernas completas. Existe un trazo muy fino a la derecha cuya relación con el individuo es muy probable. Altura conservada: 3,1 cm.
5. ARQUERO. El cuarto individuo que se identifica con claridad se halla también inclinado hacia la izquierda. Se conserva parcialmente la cabeza, el tramo final del tórax, las dos piernas (una peor) y parte de los brazos sujetando, el más adelantado, un arco incompleto en su mitad inferior. Altura: 3,5 cm.
6. RESTOS. En el mismo color que los precedentes es posible que se trate de otro cazador.
7. TRAZO. Prácticamente contactando con el morro del ciervo se distingue bien un trazo de disposición vertical cuya factura, color, etc., es idéntica a la que configura los arqueros descritos. Verosímelmente podría tratarse de otro individuo muy perdido o, tal vez, incompleto. Altura: 4,5 cm.

Panel II

8. ARCO Y FLECHAS (?). Se sitúan, como hemos dicho, en el techo y corresponde a un arco dispuesto verticalmente que a su izquierda presenta 4 trazos verticales, de mayor grosor que la varilla del arco, que podrían tratarse de flechas. El arco mide 6,4 cm y las flechas en torno a 5,2 cm. Color: Rojo, P-166U.
9. FIGURA HUMANA. En otra zona del mismo techo, se conserva la mitad inferior de un individuo dirigido hacia la derecha. Se observa la parte final del tórax y las piernas, sólo una completa que finaliza en el pie. Altura conservada: 2,4 cm. Color: Rojo, P-159U.

III.2. ABRIGO DE LA FUENTE DEL SAÚCO

Se trata de un grupo continuado de grandes cavidades que se extienden a lo largo de más de 80 m. y que inician un pequeño barranco en el que mana una modesta fuente. Las pinturas se localizan en una de las cavidades del extremo derecho del barranco, según se accede a él.

El estado de conservación del panel es francamente precario; los lascados y exfoliaciones del antiguo soporte y las coladas hídricas apenas han permitido que se conserven dos paneles con unos pocos restos y algunos fragmentos de figuras que detallamos a continuación (Figura 9 y 10).

Panel I

1. SERPENTIFORME (?). Cinco trazos paralelos e incurvados que parecen seguir una misma dirección y que quedan interrumpidos por desconchados. Por el recorrido que parecen insinuar podría tratarse de un motivo de tipo serpentiforme complejo de recorrido horizontal o, como otros autores prefieren denominar, meandriformes (Hernández y Segura, 1985). Longitud máxima: 15,2 cm. Color: Rojo-castaño oscuro, P-201U.
2. RESTOS (?). Grupo de 4 o 5 posibles trazos paralelos entre sí, incompletos por los lascados del soporte, y de 18,5 cm de longitud máxima. El color es muy similar al del motivo precedente.
3. ANTROPOMORFO. Incompleto en su mitad inferior, de brazos ligeramente arqueados. La cabeza es de estructura más o menos cuadrangular y el tórax se insinúa triangular. Altura máxima conservada (de la cabeza al extremo del brazo derecho): 5,2 cm. Color: Negro, P-418U.

Panel II

Se dispone a 1,20 m. hacia la derecha del Panel I en un nivel algo inferior.

4. BARRA. Posible barra de disposición vertical de 6,8 cm. de longitud. El color es rojo-castaño oscuro, P-201U algo desvanecido, al igual que el resto de motivos de este panel.
5. RESTOS. Restos informes cuya altura máxima es de 8,3 cm.
6. TRAZOS. Par de trazos incompletos ligeramente incurvados de 10,4 cm de largo máximo.

7. TRAZOS. Par de trazos de grosor irregular de 17,6 cm de largo que convergen en el extremo inferior.

III.3. ABRIGO DE LAS COVACHICAS

El Abrigo de las Covachicas forma parte de una serie de pequeñas cavidades continuadas que se extienden a lo largo de más de 25 m. y que se localizan al Sur del Cerro Barbatón y cerca de la Fuente de Sorbas. En varias de aquellas oquedades constatamos abundantes manchas de pintura que, pese a ser revisadas cuidadosamente, no determinan formas reconocibles. Por ello, hemos creído oportuno desestimarlas y centrar el estudio en uno de los refugios más occidentales. Se trata de un abrigo orientado hacia el N-NE, de 5 m. de anchura de boca, 1,5 m. de profundidad y una altura en torno a los 2,20 m. El soporte está extraordinariamente alterado lo que ha provocado que tan sólo se haya identificado un único motivo y algunos restos informes que se ubican a 1 m. de altura del suelo, prácticamente en la pared central del abrigo (Figura 11).

1. MOTIVO SOLIFORME. Elemento integrado por dos anillos radiados, uno inmediato al otro, en disposición horizontal. El diámetro de ambos oscila entre los 3 y 3,5 cm y los pequeños radios apenas alcanzan los 0,7 cm en los más completos. La interrelación indudable de ambos elementos hace que los asimilemos al grupo de ídolos oculados. Color: Castaño-rojizo, P-167U.

III.4. ABRIGO DE LA TENADA DE CUEVA MORENO

Este covacho se localiza al O-SO del Cerro de Barbatón. Forma parte de una serie de cavidades que se utilizan en la actualidad como refugio del ganado y que quedan cerradas por un muro de piedra seca. Dicha utilización ha sido en buena parte la causante de la alteración del soporte, básicamente por la acción de los animales, además del ahumado notorio en ciertos puntos frontales y, naturalmente en el techo, del que apenas se ha salvado un pequeño fragmento de pared precisamente donde reconocemos (no sin dificultad) unas pocas figuras de clara adscripción a la Pintura Esquemática.

La longitud del abrigo supera los 15 m.; la profundidad es de unos 5,5 cm y cerca de 4 m. de altura en el punto máximo. Su orientación es NO-O. (Figura 12).

1. **ANTROPOMORFO Y RESTOS.** Se inicia el panel con un antropomorfo de brazos en cruz y piernas en ángulo; todo ello de trazos gruesos muy irregulares. El brazo derecho contacta con unos restos muy perdidos de tendencia vertical con los que podría tener relación, aunque también podrían tratarse de una barra. En zonas inmediatas aparecen varios restos informes. Su altura es de 8,2 cm y su color rojo, P-158U (con reservas).
2. **RESTOS.** Restos de pintura, en el mismo color que los anteriores, de estructura rectangular (en sentido vertical) que corresponden a un motivo incompleto.
3. **CIRCULIFORMES.** Hacia la derecha se reconoce un motivo circuliiforme, en color rojo P-158U, de grosor desigual y cuyo diámetro oscila entre los 3 y 3,5 cm.
4. **ANTROPOMORFO.** Abstracción humana de brazos y piernas en arco siendo notablemente prolongados los primeros. La cabeza y el cuerpo están diseñados con un mismo trazo —de extremo algo apuntado en aquella—. Su altura máxima es de 18,8 cm y el color es rojo, P-158U.
5. **MOTIVO ABSTRACTO.** Está integrado por un trazo central que sobresale levemente redondeado en el extremo superior a ambos lados del cual se disponen sendos elementos anillados. Altura: 8,5 cm. Color: Anaranjado-rojizo, P-150U (con reservas).

III.5. ABRIGO DEL BARRANCO SEGOVIA

Este abrigo orienta su boca hacia el SE y corresponde a una oquedad de medianas dimensiones: 5,5 m. de altura, 3,75 m. de profundidad y 2 m. de altura en el punto máximo.

El covacho en cuestión ha sufrido una reutilización continua por parte de pastores y cazadores; acciones de las que quedan evidentes muestras siendo la más notoria el ahumado intenso que presenta buena parte de su superficie frontal y cenital. Esta circunstancia condiciona de forma evidente las muestras pictóricas que actualmente pueden reconocerse; de manera que éstas se concentran prácticamente en el sector izquierdo y central-izquierdo y, en cambio, son inexistentes en el resto de su extensión cuya superficie rocosa antigua ha desaparecido por sucesivos lascados. Con todo, el fragmento del panel pictórico conservado no se ha liberado de las alteraciones de forma que los desconchados y enmascaramientos son frecuentes afectando, lamentablemente, a buena parte de los 31 motivos que hemos inventariado (Figuras 13 a 16).

1. **FIGURA HUMANA Y RESTOS.** Agrupamos bajo este número un grupo de restos

informes de pintura entre los que destacan varios trazos muy finos, de recorrido vertical cercanos a los que reconocemos como una representación humana, muy mal conservada. En efecto, aunque son abundantes los desprendimientos y el ahumado del soporte se conservan fragmentos de los hombros, tórax y, especialmente, las extremidades inferiores de una representación humana. Se ha realizado mediante unos trazos rectos, sin alusión alguna a las masas musculares aunque la pierna izquierda parece finalizar en un pie exageradamente grande lo que, como veremos, es habitual en este conjunto. Es de destacar un elemento de adorno situado a nivel de las rodillas (o inmediatamente debajo de éstas) que consistiría en un apéndice corto, levemente colgante a cada lado de la rodilla pese a que únicamente es visible totalmente en una. Altura conservada: 21 cm. Color: Rojo-castaño, P-180U.

2. CUADRÚPEDO. Inmediato a la figura precedente, aunque en un nivel superior, se conserva muy fragmentariamente un cuadrúpedo orientado hacia la izquierda. Se advierten restos de la cabeza, del cuello y pecho y parte de la línea ventral. De las cuatro extremidades apenas quedan algunos fragmentos pero es visible, en un caso, la pezuña bisulca. Longitud conservada (de morro a grupa (?): 11,1 cm. Color: Rojo-castaño, P-180U.
3. GRUPO DE RESTOS. Bajo este número agrupamos una serie de restos informes pero que probablemente formarían parte de un mismo motivo entre los que se advierten varios trazos finos y cortos, paralelos entre sí. Color: Rojo-castaño, P-180U.
4. ARQUERO. Cazador orientado hacia la derecha sosteniendo un arco. La morfología de la cabeza queda poco precisa pues está muy fragmentada; el tronco es de estructura triangular y se marca la parte correspondiente a la cadera. Aunque únicamente se conserva una de las piernas —la más retrasada— parece haberse marcado las masas musculares y, desde luego, el pie pese a que buena parte de los dedos se han perdido. Los brazos se extienden hacia delante mientras sujeta un gran arco. Altura: 13,4 cm. Color: Rojo-castaño, P-180U.
5. CUADRÚPEDO. Frente al individuo precedente se sitúa lo que probablemente corresponde a un animal muy mal conservado del que no puede determinarse la especie. En un nivel superior se aprecian trazos de pintura de color similar. Longitud conservada: 18,5 cm. Color: Rojo-castaño, P-180U.
6. FIGURA HUMANA. En un nivel superior y hacia la derecha se aprecia una representación humana, orientada en ese mismo sentido, y conservada muy desigualmente. La configuración general de la cabeza es triangular (al menos por lo que hoy es apreciable) y el tórax sigue, también, esa mis-

ma estructura. El brazo más adelantado se extiende hacia el frente, ligeramente flexionado, al modo y manera que lo muestran los arqueros cuando sostienen alguno de los instrumentos de caza, mientras que el compañero se dobla sobre la zona media del tórax. De las piernas se aprecian apenas unos fragmentos; parecen ligeramente flexionadas y muy verosímilmente se indicaron las masas musculares y los pies a juzgar por los restos. La imagen fue inicialmente pintada en negro y después sufrió un proceso de repintado en color rojo mediante una fórmula ciertamente singular que trataremos en el apartado correspondiente a técnicas. Altura conservada: 17,17 cm. Color: Negro (no es posible determinar el Panton con seguridad) y Rojo, P-173U.

7. ARQUERO. En una zona más alta del panel aparece la figura de un arquero marchando hacia la derecha. La cabeza está diseñada mediante un anillo circular; el tronco es recto y da paso a las piernas, separadas, con un discreto intento de simular las masas musculares y, posiblemente, con indicación de los pies. Los brazos se extienden hacia abajo sujetando un arco de pequeñas dimensiones, mientras que el otro se dobla sobre sí mismo a la altura de la zona de los hombros. A la izquierda del cazador pero inmediato a él, aparece un elemento del mismo color e idéntico trazo, integrado por una estructura longitudinal vertical que finaliza en la parte alta formando un círculo. Altura del arquero: 13,3 cm. Color: Rojo, P-173U.
8. ARQUERO. Bajo el anterior y marchando en el mismo sentido aparece un arquero, en general aceptablemente conservado con excepción de buena parte de la pierna más adelantada. La cabeza es de estructura triangular, aunque para ser más precisos habría que decir semitriangular pues solo se advierte la parte izquierda. El cuerpo está formado por un trazo recto, al igual que las piernas, y se ha indicado el falo y un adorno largo y colgante que, hacia atrás, surge de la cintura. Esta misma indicación de ornamentaciones la vemos a la altura de las rodillas y de los tobillos que dan paso a los pies en los que parece haber un intento, algo rápido, de indicación de los pies cuya posición indica claramente la acción de marcha. Por su parte los brazos sostienen las armas correspondientes; el más adelantado se dobla sujetando un haz de flechas y, el más retrasado, se extiende manteniendo un arco horizontalmente. Altura: 24,5 cm. Color: Rojo-castaño oscuro, P-187U y P-188U.
9. TRAZOS Y RESTOS. Bajo este número agrupamos una notable colectividad de restos y, especialmente, trazos, a veces extremadamente finos (1 a 3 mm), que se concentran bajo y frente al individuo anterior. Algunos de estos trazos podrían indicar el suelo por el que se desplaza el cazador, como sucede en distintas covachas, pero lo cierto es que su fragmentación

y abundancia no permite asegurar tal interpretación. Color: Rojo-castaño, P-180U.

10. ARQUERO. Bajo el cazador 8 y también desplazándose en el mismo sentido, aparece un individuo de conservación un tanto precaria. No puede determinarse la morfología de la cabeza pero sí podemos afirmar que pudo estar adornada con una especie de «orejetas». Tanto el cuerpo como las piernas y brazos están diseñados mediante trazos rectos y se conserva uno de los pies. Fue indicado el sexo y de la cintura pende un adorno largo que cae sobre los glúteos. El brazo más adelantado no se conserva pero sin duda estuvo flexionado hacia delante sosteniendo verticalmente el haz de flechas del que se aprecian algunos fragmentos. El otro brazo se extiende hacia abajo sujetando el arco y algunas flechas. Altura conservada: 19,2 cm. Color: Rojo-castaño, P-180U.
11. TRAZOS. Pequeño grupo de trazos muy finos (1-1,5 mm), en general de recorrido horizontal, que se advierten en una zona especialmente alterada del soporte. Color: Rojo-castaño, P-180U.
12. RESTOS. A la derecha de los anteriores trazos aparecen algunos restos dispersos de pintura entre los cuales alguno podría corresponder a un pequeño cuadrúpedo. Color: Rojo, P-173U.
13. CUADRÚPEDO. Animal orientado hacia la izquierda de conservación deficiente. Los fragmentos que se conservan de la cabeza no permiten determinar la especie. El cuello es macizo y de los dos pares de extremidades apenas se conservan fragmentos entrecortados. Próximo a él se advierten restos de pintura de coloración muy similar pero sin definición morfológica precisa. Longitud conservada: 11,1 cm. Color: Rojo, P-173U.
14. GRUPO DE TRAZOS. En una zona superior del panel y bajo el pie del individuo 15, aparece un grupo de trazos muy finos paralelos entre sí, que parecen formar parte integrante de un único motivo aunque no podemos determinar de qué se trata pues parece no conservarse completo. Color: Rojo, P-173U.
15. FIGURA MASCULINA Y TRAZOS. Individuo masculino orientado hacia la izquierda de conservación desigual. La cabeza es de estructura triangular y de pequeñas dimensiones. El tronco es recto aunque se insinúan las caderas que dan paso a las piernas, también de perfiles rectos (al menos por lo que se aprecia en la mejor conservada) finalizando con indicación del pie. El sexo está pintado con precisión. En base a la disposición y angulación es difícil interpretar como los brazos del individuo los trazos que frente a él se conservan pese a ser un color y un tipo de trazo muy similar; tal vez pudieran corresponder a los restos de una figura, hoy muy perdida, y que distorsiona tanto su propia identificación como, sobre

todo, la del individuo. Frente a éste, existen unos trazos extremadamente finos y muy fragmentados que reforzaría la existencia, en otro tiempo, de figuras actualmente inidentificables. Altura: 15 cm. Color: Rojo, P-173U.

16. ARQUERO Y RESTOS. Cazador orientado hacia la derecha perdido en la parte correspondiente a las extremidades inferiores. La cabeza tiene forma de tronco de cono invertido. El tórax es brevemente triangular y se indicó el sexo. Uno de los brazos se extiende hacia delante mientras que el otro lo hace hacia abajo sujetando un arco de notables proporciones y probablemente una flecha. Frente al lugar en que situaron las piernas existen restos de una antigua figura que no podemos reconocer. Altura del cazador: 11,1 cm. Color: Rojo, P-173U.
17. CUADRÚPEDO. Orientado hacia la izquierda, aparece un animal muy fragmentado ya que únicamente se conserva la cabeza y la totalidad del cuello. A juzgar por la morfología del morro, largo y algo apuntado, y de las orejas, de longitud notable, podría tratarse de una cierva o de un individuo joven de esa misma especie. No hay la menor duda de que este cuadrúpedo fue realizado con posterioridad al arquero 19. Sobre el hocico se aprecian pequeños restos de pintura que parecen conducir en dirección al personaje 18. Longitud conservada: 6,6 cm. Color: Rojo, P-173U aunque en algunas zonas es castaño-rojizo, P-174U.
18. FIGURA HUMANA. En posición totalmente invertida, aparece un individuo masculino bastante bien conservado. La cabeza es redondeada; el cuerpo de estructura triangular y las piernas rectas sin indicación alguna de las masas musculares aunque sí se han indicado los pies al igual que el sexo que, con un realismo extraordinario, pende siguiendo la dirección descendente de la figura. Hay que destacar la incurvación que presenta la pierna izquierda por ser contraria a la articulación natural. El brazo más adelantado se angula hacia arriba finalizando en una mano con los dedos, mientras que el compañero se presenta algo menos claro al angularse de forma similar pero presentando un trazo que, saliendo de él, se incurva hacia el cuello (¿se trataría de algún tipo de objeto?). Bajo los pies se identifica un trazo muy fragmentado que tal vez pudieran significar la línea del suelo en idéntico color. Altura: 16 cm. Color: Rojo, P-173U.
19. ARQUERO. A pocos centímetros del individuo precedente aparece un arquero orientado hacia la derecha de color negro que fue, posteriormente, repintado en rojo. La cabeza originariamente de tendencia triangular, no fue totalmente cubierta por el nuevo color. El cuerpo es un trazo recto y largo que finalizaría escindiéndose en otros dos para formar las piernas aunque solo se conserva una de ellas y apenas un fragmento de la

compañera. Es precisamente aquella la que se infrapone a la línea superior del cuello del animal 17. El brazo más adelantado se extiende brevemente hacia delante y sujetaría, probablemente, algunas flechas a juzgar por los restos que se han conservado. El otro, dirigido hacia abajo, se conserva incompleto de manera que no podemos precisar si sujetaría algún arco, aunque es bastante verosímil pues la actitud de la figura es muy característica. Sobre la cabeza parecen pequeños restos de pintura cuya relación con el personaje no es clara pese a ser del mismo color. Altura conservada: 11 cm. Color: Negro (no es posible determinar Pantone con seguridad) y rojo-castaño, P-180U.

20. ARQUERO. A varios centímetros, en un nivel superior al precedente, aparece otro individuo de características muy similares, orientado en el mismo sentido, con el que seguramente formaría pareja. La cabeza es de tendencia triangular aunque, en realidad, deberíamos calificarla de semitriangular al ser visible únicamente la mitad izquierda. Morfología que quiso mantenerse cuando fue repintada ya que apenas se depositó el nuevo pigmento. El cuerpo es de perfiles rectos, diseñados por un trazo fino, al igual que los brazos que están muy perdidos en su final. El más retrasado conecta con un trazo horizontal que podría tratarse del arco aunque tampoco puede descartarse de que se trate de un fragmento de la línea del suelo relacionada con la figura 18. Prácticamente no se han conservado las piernas aunque un pequeño fragmento algo alejado de la mitad superior de la figura podría corresponder a ellas. Altura conservada: 9,7 cm. Color: Negro (no es posible determinar Pantone) y rojo-castaño, P-180U.
21. CUADRÚPEDO (?), TRAZOS Y RESTOS. Bajo una zona de la pared fuertemente ennegrecida, se distinguen varios restos de pinturas y abundantes trazos que, sin duda, corresponden a varias figuras en la actualidad no identificables. Sin embargo, alguno de ellos parecen configurar el cuerpo de un pequeño cuadrúpedo orientado hacia la izquierda. Color: Rojo, P-173U y rojo-castaño, P-180U.
22. ARQUERO. A la derecha de los anteriores aparece un arquero desigualmente conservado. La cabeza es de estructura semitriangular con los vértices redondeados, especialmente abultado el inferior. El cuerpo se va estrechando hacia la cintura y se insinúan las caderas. Las piernas están muy fragmentadas, de manera que no es posible asegurar que fueran indicadas las masas musculares aunque no puede ser totalmente descartado. En cambio, uno de los pies está perfectamente conservado presentando un tamaño extraordinariamente grande con unos dedos especialmente largos. Presenta adornos en las rodillas y en los tobillos a través de unos cortos colgantes. El brazo más adelantado se extiende mientras sujeta un arco de pequeño

tamaño y, por lo menos, dos flechas. De la otra extremidad superior tan sólo se identifican algunos fragmentos pero probablemente se apoyaría en las caderas. Altura: 22.7 cm. Color: Rojo-castaño, P-180U.

23. ARQUERO (?). Delante del anterior personaje aparece otro que marcha en el mismo sentido. La cabeza es redondeada; el cuerpo triangular y las caderas están insinuadas dando paso a las piernas que presentan un tratamiento particular. La más adelantada es de trazo recto, acabada en un enorme pie con cuatro dedos muy visibles; por el contrario, la compañera tiene bien diseñadas las masas musculares, tal como confirma la pantorrilla, y finaliza también en un pie de notables proporciones aunque en este caso de los dedos apenas quedan breves fragmentos. La disposición de los brazos —uno doblado hacia delante con los dedos señalados y el otro dirigido hacia abajo aunque brevemente separado del cuerpo— es muy similar a la que adoptan otros arqueros; de manera que, muy probablemente, estamos ante uno de ellos aunque no se haya conservado el arma. Altura: 15 cm. Color: Rojo-castaño, P-180U.
24. FIGURA HUMANA. En un nivel superior al individuo precedente, aparece otro muy fragmentado. No se conserva la cabeza; el cuerpo parece de perfiles rectos, al igual que las piernas que están separadas indicando la marcha hacia la izquierda. Los brazos parecen dirigirse hacia abajo, bastante separados del cuerpo, y están muy incompletos no pudiéndose certificar la presencia de algún tipo de arma. Altura conservada: 9 cm. Color: Rojo-castaño, P-180U.
25. FIGURA FEMENINA. Orientada hacia la derecha, se identifica una magnífica representación femenina aunque muy alterada en su mitad inferior al coincidir con la zona más castigada del abrigo por la acción de los animales. La cabeza es triangular, con la mitad izquierda mucho más voluminosa que la opuesta. El cuerpo es triangular con una cintura marcada que da paso a las caderas bien insinuadas. No cabe duda de la presencia de la falda, que no se halla completa, y nada se ha conservado de las piernas y los pies. Se ha diseñado con extraordinaria precisión el hombro izquierdo y el brazo correspondiente se doblaría hacia el cuerpo, aunque no se conserva completo, mostrando un adorno colgante a la altura del codo. El otro brazo se acoda hacia delante y muestra la mano con los cinco dedos a la vez que, a la altura del codo, pende lo que consideramos una bolsa algo fragmentada en distintas zonas. La técnica aplicada es la de disponer trazos consecutivos verticales. Altura conservada: 53.5 cm. Color: Castaño-rojizo oscuro, P-180U, aunque en algunas zonas se aprecia un castaño-rojizo menos intenso. P-174U.
26. FIGURA MASCULINA. Inmediato a la bolsa de la mujer se identifica un indi-

viduo orientado hacia la derecha. No puede determinarse la morfología de la cabeza pues está muy perdida y se confunde con el objeto que porta la fémina. El cuerpo es triangular en su inicio. Una de las piernas está incompleta mientras que la otra está doblada apoyándose en lo que sería un suelo imaginario, ambas realizadas con trazos rectos. Uno de los brazos se incurva hacia el tórax mientras que el más adelantado se incurva hacia delante finalizando en varios dedos, dos muy claros y uno apenas insinuado. Frente a la pierna doblada aparecen varios restos de pintura del mismo color cuya relación con la imagen precedente no parece evidente; y lo mismo sucede con otros fragmentos de pintura que quedan frente a la figura. Altura conservada: 9 cm. Color: Castaño-rojizo oscuro, P-181U.

27. ARQUERO. Delante de la mujer y en un nivel inferior se orienta hacia la derecha un arquero muy mal conservado en los dos tercios inferiores. La cabeza es triangular con la mitad izquierda muy voluminosa y el cuerpo se insinúa triangular. Uno de los brazos se extiende hacia delante sujetando varias flechas, a juzgar por los restos que se conservan; el otro, se dobla hacia abajo blandiendo un arco y varias flechas en una de las cuales se aprecia bien la punta. Algunos restos son las únicas muestras que quedan de las piernas. El color es el mismo que el de la fémina y la altura conservada es de 40 cm.
28. RESTOS. En una zona inferior de la pared, y ocupando un amplio espacio, aparecen un buen número de restos muy fragmentados y pequeños trazos muy finos entre los cuales no puede distinguirse ninguna figura. Color: Rojo-castaño, P-180U y rojo, P-173U.
29. CUADRÚPEDO (?) Y TRAZOS. Bajo el arquero 27 se identifica un grupo abundante de trazos, algunos concentrados en puntos específicos y pertenecientes probablemente a una misma figura. Entre ellos se distingue lo que podría corresponder a un pequeño animal, dispuesto en sentido ascendente o, tal vez, descendente pues al no haberse conservado la cabeza no puede determinarse este extremo con exactitud, como tampoco su especie. Color: Rojo-castaño, P-180U y castaño-rojizo oscuro, P-181U.
30. CUADRÚPEDO (?) Y RESTOS. Hacia la derecha, en una parte del friso especialmente alterada, aparecen unos restos todos los cuales parecen configurar la imagen de un animal, tal vez un cáprido. Color: Castaño-rojizo oscuro, P-181U.
31. RESTOS. Bajo este número agrupamos una notoria cantidad de restos, algunos muy fragmentados y otros algo más compactos pero, todos ellos, imposibles de asimilar a un motivo reconocible. Color: Castaño-rojizo, P-180U y castaño-rojizo oscuro, P-181U.

III.6. ABRIGO DEL CERRO BARBATÓN

El conjunto del Cerro Barbatón está orientado al E-SE. Más que propiamente un abrigo es una pequeña cavidad que forman unos bloques desprendidos de una cornisa ubicada en un nivel superior. Las dimensiones de dicha concavidad se aproximan a los 4 m. de amplitud, 4 m. de profundidad máxima y una altura en el punto más extremo de 2,5 m.

La superficie pintada se extiende a lo largo de más de 1 metro aunque únicamente ha sido posible reconocer tres motivos, pero sólo dos identificables. Su altura respecto del suelo actual oscila entre 1,18 y 1 m. de manera que los elementos pintados parecen seguir un recorrido horizontal bastante uniforme. El estado de conservación está notablemente alterado pues, como sucedía con Barranco Segovia, ha sido aprovechado como eventual refugio y las hogueras han ennegrecido prácticamente toda la superficie. (Figura 17).

1. CUADRÚPEDO Y RESTOS. Animal dispuesto en sentido ascendente hacia la derecha. De la cabeza se aprecia el hocico pero la pérdida de la mitad superior evita la identificación de su especie. Las extremidades se dispondrían dos a dos aunque no se conservan completamente. Tanto frente a este animal como bajo él se aprecian varios restos informes en el mismo color. Longitud conservada del animal: 5,3 cm. Color: Anaranjado-rojizo, P-157U y P-156U.
2. CUADRÚPEDO. A unos 63 cm hacia la derecha, orientado en ese mismo sentido, se conserva un animal muy fragmentado al que no es posible identificar la especie. El color es similar al precedente aunque más desvanecido y la longitud conservada de morro a lo que interpretamos como la cola es de 9,1 cm.
3. RESTOS. Concluye este modesto panel con unos restos de pintura informes aunque al disponerse en sentido horizontal insinúa una estructura similar a la del cuerpo de un cuadrúpedo. El color es el mismo que el de los anteriores.

III.7. CUEVA COLORÁ

El último de los paneles descubierto en la campaña de 1989 corresponde a un modesto conjunto ubicado en una cavidad conocida popularmente con el nombre de Cueva Colorá. Está orientada al O-SO con un fuerte buzamiento hacia el exterior que dificulta extraordinariamente la deambulación en ella. La amplitud de la boca se aproxima a los 9 m., la profundidad es de 5 m. y la altura en el punto máximo en torno a los 8 o 9 m.

Los motivos se ubican en la pared derecha, a unos 3 m. de distancia de la entrada y a una altura considerable: unos 2 m., aunque es posible acceder a ellos gracias a la inclinación de la pared y suelo. Hay que mencionar la existencia en las zonas más próximas a la entrada del abrigo de unos orificios, en concreto 9, de ejecución claramente artificial cuya función desconocemos (Figura 18).

1. MOTIVO CRUCIFORME. Elemento integrado por un trazo ancho de grosor irregular dispuesto en sentido vertical al que cruza, en el tercio superior, otro en sentido horizontal cuya parte izquierda es notoriamente más prolongada que la opuesta. Altura: 10,8 cm. Ancho: 10 cm. Color: Rojo-castaño, P-180U.
2. MOTIVO HALTERIFORME. A la derecha del precedente y prácticamente a la misma altura aparece un motivo integrado por un trazo vertical, de grosor irregular, que se engrosa redondeándose en ambos extremos. A este le cruza, hacia su mitad otro en sentido horizontal y de anchura uniforme aunque ha perdido pigmento en distintos puntos. El color es idéntico al precedente y la altura es de 10,9 cm mientras que la anchura alcanza los 12 cm.

IV. ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS Y GRÁFICAS DEL ARTE LEVANTINO

IV.1. ASPECTO DE LA PINTURA

Los procesos técnicos advertidos en los conjuntos levantinos de Letur son los habituales en esta expresión pictórica y a los cuales nos hemos referido con más o menos amplitud en distintas ocasiones.

La mayor parte de los motivos presentan capas finas de pintura de aspecto transparente en alguno de los cuales es posible apreciar las sucesivas intervenciones, es decir, las «pinceladas» —como sucede, por ejemplo, en los arqueros 22 y 27 y en la mujer 25 de Barranco Segovia— que originan distintos tonos en un mismo motivo causado por la mayor o menor carga del pigmento en la pintura. Este es un fenómeno que se da con extremada frecuencia en el Levantino; de manera que es fácil observar una imagen con varios tonos, en ocasiones muy contrastados, que pueden inducir a equivocación —y de hecho así sucede— si se interpretan como repintados. La consecuencia de no considerar este aspecto técnico, provoca que en algunos yacimientos se lleguen a establecer largas secuencias y múltiples fases de intervención que no responden a la realidad y que complejizan de forma innecesaria la investigación de este horizonte artístico.

Retornando al aspecto de la pintura en los enclaves que estudiamos, no hemos constatado ni un solo caso en que pueda advertirse grosor en la pintura, circunstancia que, por otra parte, hemos de reconocer que sucede en limitadísimas ocasiones aunque, en verdad, suelen ser muy evidentes. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el Prado del Tornero I (Nerpio) cuyo ciervo de mayor tamaño e, incluso, la gamuza, son imágenes que en el argot pictórico diríamos que se han ejecutado con mucha «pasta». Y esa misma constatación pero mucho mejor representada, —por las varias figuras que lo presentan— es el caso del Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete) y Cantos de la

Visera II (Yecla, Murcia). Estos ejemplos en los que se constata el grueso de la pintura plantearían la posibilidad de que en su fabricación se contara con la presencia de un aglutinante; posibilidad que siempre se ha barajado pero que todavía no ha sido confirmada por análisis específicos. A priori, no hay excesivas razones para rechazar ese supuesto ya que la cualidad de aglutinante puede estar presente en infinidad de productos orgánicos del propio hombre (saliva, mucosidades...), en otros de origen animal (miel, huevo...) pasando por las sustancias de distintos vegetales del entorno de aquellos grupos. Pero tampoco se puede descartar que la pintura no contuviese ningún tipo de aglutinante y que el vehículo agua fuese suficiente para obtener la mezcla adecuada. Una vez colocada aquella en la pared rocosa será el tiempo y los propios procesos físico-químicos de la roca los que terminan su permanencia hasta nuestros días.

Respecto a los colores empleados es el rojo, con algunas variantes tonales, el mayoritariamente utilizado mientras que el negro se reduce notoriamente al haberse diseñado con exclusividad tres cazadores del Barranco Segovia (n.º 6, 19 y 20 de la descripción) que, además, presentan la particularidad de haber sufrido un proceso de repintado, que trataremos más detenidamente en páginas siguientes, y que se constituyen en uno de los ejemplos más evidentes que hemos podido constatar de este fenómeno.

Quantificación de los colores empleados en el Arte Levantino

<u>Color</u>	<u>Pantone</u>	<u>N.º Figuras</u>	<u>%</u>
Rojo	P-158U	12	13,18
Rojo	P-159U	1	1,09
Rojo	P-166U	18	19,78
Rojo	P-173U	12	13,18
Rojo-castaño	P-180U	20	10,98
Rojo-castaño-oscuro	P-187U-188U	1	1,09
Castaño-rojizo	P-167U	1	1,09
Castaño-rojizo oscuro	P-181U	9	9,89
Anaranjado-rojizo	P-157U	10	10,98
Anaranjado-rojizo	P-165U	6	6,59
Negro	P-no determinable	3	3,29

La tabla de cuantificación que incorporamos demuestra que el rojo es porcentualmente el más utilizado (prácticamente el 50%) y que se constata tanto en el Barranco Segovia, en el Cerro Barbatón como en los Cortijo de Sorbas I y II aunque es claramente en estos últimos en los que predomina, seguido del anaranjado-rojizo.

IV.2. APLICACIÓN DE LA PINTURA

Al observar los motivos pintados se advierte de inmediato la presencia de trazos largos de diversos grosores cuyas características parecen ser el resultado de la utilización de un pincel. En efecto, los perfiles rectos de aquellos trazos, muy bien definidos, los grosores decrecientes —de mayor a menor— y el diseño de trazos curvos limpiamente ejecutados sólo pueden lograrse a través de un instrumento con unas capacidades particulares, en cierta forma bastante sofisticado, como es el que hemos aludido.

El interés que siempre hemos mostrado por este aspecto técnico ha provocado que realizásemos distintas experiencias en orden a lograr, con los mismos medios que tendrían aquellos artistas, la obtención de semejante herramienta. En este proceso fuimos comprobando las muchas dificultades que el logro de tal elemento comportaría al artista, especialmente si tenemos en cuenta que su obra está muy cerca de la miniatura y que los trazos que configuran sus imágenes son, muy iterativamente, de apenas 1 mm. De todas maneras, aún aceptando que se hubiesen acercado a la obtención de semejante objeto, la consecuencia inmediata sería el desarrollo de una amplia gama de aquellos, los cuales presentarían una variedad notoria de grosores y tipos que solventarían sus necesidades. Sin embargo, esta consecuencia tan lógica encontraba dificultad para su comprobación en los frisos pintados aunque para ser más precisos deberíamos decir que se producía una cierta contradicción, ya que muchas de las figuras que superaban la media dimensional levantina estaban ejecutadas con trazos relativamente finos, cuando lo más apropiado hubiera sido la utilización de pinceles gruesos, especialmente en el proceso del relleno interior de los motivos, buscando la uniformidad del color (lo que se ha denominado «tinta plana» y que nosotros preferimos calificarlo como superficie homogénea de color).

Ante aquella constatación, era necesario plantearse otras alternativas, y ello nos condujo a un elemento muy cercano al hombre y al cual se le ha encontrado múltiples aplicaciones a lo largo de toda su historia; nos referimos a la pluma de ave. (Alonso y Grimal, 1989, 18; 1990, 54). Todas las plumas, sea cual fuere el ave a la que pertenezca, pueden producir, como hemos comprobado, un tipo de trazo similar y siempre muy fino. Ahora bien, las más adecuadas son las remeras primarias que corresponden a las plumas largas del borde del ala. La disposición de sus barbas configura una punta cuya ordenación oblicua con relación al cañón conforma el fino cuerpo de la pluma. La utilización de la punta (es decir, del extremo contrario al cálamo) y sus bordes, unido a la gran capacidad de retención de pintura y a su flexibilidad natural, permiten trazar líneas finísimas de grosor homogéneo y de notable longi-

tud, que se adaptan extraordinariamente bien al recorrido irregular del soporte y que, a su vez, son muy propicias para la ejecución de trazos curvos siempre con el perfil nítido y preciso.

Otra de las cualidades de la pluma es que cuando se ejerce mayor presión sobre la roca se pueden conseguir líneas más gruesas y también trazos de grosores decrecientes pero siempre manteniendo aquel perfil preciso. Los comienzos de los trazos dependerán de la carga de pintura que contenga de manera que, a mayor cantidad, el inicio del trazo será redondeado mientras que, si es menor, podrá ser apuntado. Las experiencias que hemos realizado con distintas plumas remeras ofrecen trazos que oscilan entre 1 mm y, presionando, 3-4 mm.

Ese elemento natural —que es, según nuestro criterio, el que definitivamente empleó el artista levantino para la ejecución de sus obras parietales— tiene no pocas ventajas añadidas. La primera de índole práctica al no ser necesaria manipulación alguna para su utilización inmediata; la segunda, también en esa misma línea, es que es muy abundante y fácil de obtener en el entorno de aquellos grupos pues cualquier ave de tipo semejante a una torcaz sería perfectamente idónea. Y, en último lugar, la pluma reúne todas y cada una de las cualidades del más adecuado de los pinceles más finos; sin olvidar que es muy probable que su uso se extendiese a otros aspectos de su cultura material como el utilizarlos en las emplumaduras de sus flechas y como adorno personal.

La pluma se convierte en el Arte Levantino en el único y exclusivo «instrumento» empleado dotándolo, con ello, de unas características pictóricas singulares y distintivas de cualquier otra manifestación. Resulta evidente que esta herramienta es aprovechada al máximo en todas sus posibilidades pues tanto se adapta al diseño de un perfil preciso y meticuloso como al trazo rápido e inquieto en una pequeña imagen en movimiento; es decir, a una acción más espontánea.

IV.3. LOS PROCESOS DE EJECUCIÓN

Si partimos de la base de que el instrumento utilizado en este arte pictórico ha sido la pluma, el resultado dominante ha de ser necesariamente la línea que, en efecto, es lo que mayoritariamente predomina en los conjuntos de Letur. Ahora bien, la condición esencial de representar imágenes planas obliga al artista a buscar, también, las superficies homogéneas de color; ambos, pues, línea y superficie uniforme de color son los fundamentos para la realización de las imágenes.

En las representaciones humanas —que es el motivo dominante en los

conjuntos que estudiamos— existe cierta dificultad en la determinación del proceso de realización pues, con mucha frecuencia, los espacios interiores (tórax, caderas...) son muy reducidos de tal manera que una aparente línea se convierte en el elemento modelizador del cuerpo. No obstante, en el abrigo del Barranco Segovia tenemos el ejemplo representado por el arquero n.º 23 que nos mostraría uno de los procesos de los que se valieron los pintores levantinos. En esta figura se aprecia un tratamiento diferenciado para cada una de las piernas: la más adelantada, ejecutada por un trazo de escaso grosor y de perfiles rectos, la otra, en cambio, muestra un modulado que configura el muslo y la pantorrilla. Esta circunstancia inusual que demuestra que la figura no fue concluida totalmente nos permite hipotizar sobre el proceso empleado para su diseño. Según nuestro criterio, aquél se iniciaría con unas líneas de encaje en orden a buscar la estructura esencial para, una vez obtenidas, pasar a modelizar las distintas partes anatómicas; proceso que también podría haberse empleado en el individuo n.º 22.

Aquel sistema —extraordinario por su evidencia en el citado cazador— no siempre es posible constatarlo. Así pues otros flechadores de Barranco Segovia como los n.º 15, 16 y 18 y los n.º 19, 23, 24, 27, 28, 30 y 32 y, posiblemente, el 34 a 36 del Cortijo de Sorbas I ofrecen más dudas en la determinación de su proceso, ya que tanto podría haberse utilizado el mencionado anteriormente como haber optado por un perfilado y un relleno interior de pintura homogénea.

Otra fórmula que aparece en este enclave es aquella que utiliza la línea como elemento definidor del cuerpo y las extremidades: lo que sucede con los individuos 8, 10, 19, 20 y 24 y, tal vez, el 26 de la estación del Barranco Segovia; los n.º 29 y 31 del Cortijo de Sorbas I y el grupo de arqueros 2 a 7 del Cortijo de Sorbas II.

Conviene comentar que el último de los métodos ofrece numerosísimos paralelos en distintos yacimientos levantinos; baste como ejemplos el conjunto del Torcal de las Bojadillas, en el que los hay a centenares; en Cañadas II; Abrigo de Jutias II; Abrigo del Concejal III; Molino de las Fuentes I y II, todos ellos en Nerpio (Albacete). Este enclave junto al de Moratalla presenta una considerable variedad de opciones en la realización de las figuras y, sin embargo, el porcentaje de éstas que han sido realizadas mediante trazos se acerca al 85%. Igualmente frecuente resulta esta opción en las relevantes estaciones, por la concentración de imágenes, del Abrigo Grande de Minateca (Hellín, Albacete), Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia), Peña del Escrito I (Villar del Humo, Cuenca), Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón) y la lista podría ampliarse extraordinariamente con los ejemplos de abrigos más modestos.

La opción de utilizar la superficie de color como elemento guía para el

encaje de la proporción y estructura de la imagen podría encontrar en este enclave algunos representantes; por ejemplo, el gran ciervo n.º 1 del Cortijo de Sorbas II; posiblemente el cuadrúpedo n.º 13 de Barranco Segovia e, incluso, el arquero 4 de este último conjunto. De todos ellos, insistimos, que dada su conservación tampoco podría descartarse que se hubiese diseñado un perfilado porque, de ser así, habría que incorporarlos al método que explicamos a continuación. Éste consiste en siluetear la figura a través de unas líneas cuyo espacio interior puede quedar libre de pintura —como sucede en el Cortijo de Sorbas I con el individuo 1— o, bien, cubrirse con una superficie homogénea de color —caso del individuo 6 de Barranco Segovia—. En esta misma línea se encuentran las figuras n.º 25 y 27 pero en cuyo proceso se aprecian los trazos de cubrición. Estos motivos por sus características dimensionales y técnicas nos permiten, además, precisar con más detalle la forma de trabajar de los artistas. El primer paso, al parecer, es aquel en el que se procedió a un perfilado que delimitó con precisión la silueta. A continuación se inició un proceso de relleno mediante líneas largas, meticulosamente ejecutadas, unas junto a otras de recorrido vertical abarcando todo el espacio interior al perfilado. De este proceso podemos deducir, en primer lugar, que la ejecución de las figuras se realizó con un único instrumento ya que el grosor de las líneas interiores y del perfilado es idéntico; todo lo cual vendría a ratificar aquello que habíamos comentado anteriormente respecto a la pluma que en estas figuras de gran tamaño pondrían en evidencia la falta de otro recurso (los pinceles de distintos tamaños a los que siempre se ha aludido). En segundo lugar, que no hay ninguna intención de aludir a ningún aspecto que pudiera hacer referencia al volumen; en realidad, lo que hay es un intento muy expresivo de presentar una imagen plana al rayar indistintamente cabeza/cara, cuerpo, en un proceso, por otra parte, al que no es ajeno la economía de material y quizá de tiempo, al seguirse un método tan racionalizado. Desde un aspecto técnico, es igualmente interesante el virtuosismo que se ve reflejado en la ejecución de un detalle anatómico como los dedos de los individuos, para los que debió utilizarse la pluma con una carga notable de pintura que ha provocado unos inicios de trazo redondeados. Recordemos que cada uno de los dedos apenas presentan 1 mm de grosor y que fueron realizados con un único trazo.

Por último, quisiéramos aprovechar las dos imágenes de Barranco Segovia (n.º 25 y 27) para incidir, una vez más, en la supuesta representación de tejidos que se ha querido ver cuando en las representaciones femeniles presentaban un «rayado» en sus faldas y que, recordemos, ha servido de argumento para modernizar este arte (Jordá y Alcácer, 1951, 37; Jordá, 1974, 220; Almagro, 1952, 80). El uso del rayado, indistintamente para la cabeza y cuerpo tanto en el hombre como en la mujer del Barranco Segovia, no ofrece

dudas sobre su sentido «exclusivo» de cubrir una superficie lo que, recordemos, aparece, también, en La Risca I y II (Moratalla, Murcia), en alguna figura de las de mayor tamaño de la Hoz de Vicente (Minglanilla, Cuenca). Pero es que, además, este procedimiento se emplea en la cubrición del cuerpo de los animales, como sucede, entre otros, en algunos ejemplares del Abrigo I del Buen Aire (Jumilla, Murcia) y de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) en la que el proceso empleado en el cuerpo del ciervo y de las fémias es el mismo (Alonso y Grimal, 1990, 27 y 47).

Creemos, pues, que todo lo expuesto hace perder cualquier viso de verosimilitud a la supuesta representación de tejidos.

Otro aspecto que debe ser considerado en la realización de los motivos levantinos de este territorio es el que afecta a su tamaño. En lo que se refiere a las representaciones humanas, las dimensiones más iteradas oscilan entre los 5 y los 20 cm con una pequeña diferenciación entre los dos grandes conjuntos pues mientras en Barranco Segovia son dominantes las figuras entre 10 y 20 cm (corresponden al 65% del total), en Cortijo de Sorbas I son las diseñadas entre los 5 y los 10 cm (el 60%) las que claramente dominan este panel que, por lo demás, es mucho más homogéneo en este aspecto que el primero pues prácticamente sus extremos más discrepantes se situarían entre los 2,5 cm, de la figura más pequeña, y los 11,7 cm de la mayor. Por el contrario, el panel del Barranco Segovia presenta cierta heterogeneidad en este aspecto al constatarse algunas representaciones humanas que superan los 20 cm. (representan el 22%), siendo particularmente relevantes el gran arquero, cuya parte conservada supera los 40 cm (su tamaño total podría acercarse al de la mujer), que se convertiría, como hemos apuntado anteriormente, en uno de los de mayores proporciones de este arte, y, finalmente, la mujer cuyas proporciones superarían los 70 cm (si tenemos en cuenta que no se ha conservado el extremo distal de la falda ni las piernas). Esta verosímil altura consigna a dicha fémia como la de mayores dimensiones entre las hasta ahora conocidas; y prueba de ello son las que hemos determinado en las otras estaciones de La Risca I (la mayor 60 cm); Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel) (50 cm), Fuente del Segura (Pontones, Jaén) (con cerca de 35 cm de altura) y La Risca II (en la que la más completa se aproxima a los 27 cm).

En general, las representaciones humanas de Letur en el aspecto dimensional siguen la tónica habitual levantina y, de manera muy especial, la marcada en el núcleo de Nerpio-Moratalla tanto para las representaciones humanas como animalísticas. En efecto, los escasos ejemplares de aquellos últimos que hemos constatado son inferiores a los 20 cm pero, al igual que en la zona vecina, existen algunos ejemplares de proporciones notorias que en este caso se concretan en el ciervo del Cortijo de Sorbas II cuyas dimensiones reales se

aproximarían a los 80 cm. Desde luego, cuadrúpedos de semejantes proporciones se reparten prácticamente por toda la geografía levantina: además del Torcal de las Bojadillas VI, Solana de las Covachas III y VI, Collado de la Cruz (todos en Nerpio, Albacete) cabe mencionar el toro del abrigo II de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia), varios animales del núcleo de Albarracín, de Villar del Humo, de Alpera, etc., pero podemos confirmar que prácticamente siempre se tratan de toros o de ciervos machos con algún ejemplo porcentualmente poco significativo protagonizado por équidos. De la misma manera estamos en disposición de asegurar que quedan fuera de ese tratamiento dimensional particular tanto los jabalíes como los cápridos pese a que éstos últimos son, como es sabido, los animales numéricamente más representados en este horizonte artístico. Con estos datos parece consecuente pensar que no todos los animales poseían unas connotaciones similares para los grupos humanos autores del Levantino, y así lo venimos constatando en los últimos años al unirse a aquel factor otros varios que no deben pasar desapercibidos pues afectan al tratamiento morfosomático y al escénico, esenciales en esta expresión pictórica.

En definitiva, y para concluir sobre este aspecto referido al tamaño de las pinturas levantinas, es evidente que los artistas se encontraban verdaderamente cómodos al realizar los motivos de tamaños pequeños y medianos (que son los que hemos determinado en Letur) en un mundo gráfico que está definitivamente más próximo a la «miniatura» que a la «monumentalidad» opción que, obviamente, está en estrecha relación con el instrumento.

IV.4. TRATAMIENTO DE LA IMAGEN

Las imágenes levantinas del territorio estudiado se someten a las técnicas gráficas características de esta expresión pictórica como la economía de la forma y la simplicidad y, en lo que concierne al tratamiento del espacio, la oblicuidad y la profundidad.

La aplicación de la primera tiene por objetivo conseguir que la imagen pintada sea inconfundible en su reconocimiento: es decir, que no ofrezca la más mínima duda en la lectura que ha de hacer el espectador o, lo que es lo mismo, los miembros del grupo a quienes iba dirigida. Para conseguirlo los artistas optaron por la utilización exclusiva de la silueta, de manera que se rechaza cualquier alusión al volumen al no incorporar aspectos de su propia anatomía ni elementos adicionales como podrían ser las decoraciones interiores (físicas o de la indumentaria).

Hay que insistir sobre la importancia de este hecho porque es, en defini-

tiva, una característica esencial y definitoria de este estilo pictórico, en el que no encontraremos la representación de un aspecto facial tan relevante como son, por ejemplo, los ojos o la boca, lo que podría parecer una contradicción para un arte que toma como punto de partida la mimesis de la realidad. El ejemplo más evidente de la aplicación estricta de ese principio sería la imagen de la mujer del Barranco Segovia para la cual, al igual que se ha puesto un cuidado extremo en indicar los cinco dedos, podría haberse aplicado esa atención al diseño facial que, al tener grandes proporciones, hubiera podido remarcar con toda clase de detalles; circunstancia que no se contempló, sometiéndose, evidentemente, a la norma que rige este estilo.

Una vez captada la silueta como fórmula referencial de una realidad conocida, los artistas levantinos la «adulteran» con el objetivo de conseguir una imagen inequívoca: para ello reducirán o acentuarán elementos de ésta. De esa forma, se obliga a representar el cuerpo de los cuadrúpedos en posición lateral mientras que la cabeza, o mejor dicho la cornamenta, está en visión frontal. Dicha solución resulta, a fin de cuentas, la más adecuada ya que cualquier animal pintado de frente y con un proceso de imagen plana presentaría no pocas dificultades en su identificación.

Muy diferente es el tratamiento que da a las representaciones humanas con la que lleva el principio de simplicidad a unos límites extremos puesto que con la indicación de unos elementos o rasgos mínimos, y siempre de la realidad, le permite acentuar extraordinariamente las estructuras. No cabe duda que a ese logro hay que sumar la imagen inconfundible que es en sí el ser humano; por ello, lo representa en distintas visiones: lateral, frontal..., siendo, todas ellas, perfectamente identificables.

Cabe, sin embargo, tener en cuenta que ese proceso de acentuación de ciertos aspectos o reducción de otros no es ajeno al propio gusto o concepto estético de aquellos grupos; la determinación que hemos llevado a cabo de los Conceptos morfológicos, de las proporciones entre los dos ejes principales y el tratamiento anatómico aplicado a cada parte corporal, no dejan de representar la idea estética general de aquellos artistas y de los grupos a los que iban dirigidas sus obras en los que también podemos detectar distintas preferencias según los territorios.

La aplicación de la oblicuidad por parte de los levantinos es, sin duda, la fórmula más eficaz para obtener una tensión dirigida o, lo que es lo mismo, el efecto de dinamismo. En efecto, la elección prioritaria de la línea oblicua frente a la vertical y la horizontal —propias del estado de reposo y estatismo— es lo que ha provocado que se califique a buena parte de las imágenes como dotadas de gran movimiento.

La oblicuidad es perceptible, por ejemplo, en varias figuras del Barranco

Segovia, como los n.º 9, 10, 22 y 23 y de manera muy particular la n.º 18; también lo detectamos en el Cortijo de Sorbas I, en los motivos n.º 4, 19, 23, 24, 27, 30 y 32 y en los n.º 2 a 5 del Cortijo de Sorbas II. En todos ellos la oblicuidad está expresada por la angulación existente entre el eje cabeza-tórax y el que forman las caderas-piernas.

El plano horizontal y vertical fue igualmente utilizado por los artistas levantinos, aunque de forma más limitada, y una prueba de ello podemos encontrarla de forma más explícita en la fémora del Barranco Segovia.

Otro de los recursos que se ha aplicado a las figuras es el de la profundidad que se ha interpretado, desde nuestro punto de vista erróneamente, como la aplicación de la perspectiva. Esta es una licencia mediante la cual se logra el efecto de separar la imagen del soporte (pese a la utilización de figuras planas) si se cumple naturalmente la condición de que aquella esté perfectamente reconocida. Se crea así, un plano continuo —que es el soporte— diferenciado del de la figura pintada. Este efecto óptico se percibe con nitidez, por ejemplo, en algunos de los arqueros del Cortijo de Sorbas I (las n.º 23, 24, 27, 28 y 32) y del Barranco Segovia (n.º 7, 8, 10, 16 y el 27) cuando los arcos se superponen al cuerpo originando, con ello, distintos planos de profundidad.

Desde luego, hay que comentar que la utilización de este recurso implica un conocimiento muy preciso del funcionamiento de la imagen, ya que hay que reconocer que tratar con figuras a las que se ha aplicado la economía de forma y la simplicidad puede crear una indudable confusión en su lectura. Se demuestra, por tanto, que los artistas tienen muy bien medidas sus posibilidades y sus limitaciones y que, consecuentemente, se mueven entre parámetros bien determinados.

Un comentario especial merece el individuo n.º 18 de la estación de Barranco Segovia que se ha pintado en posición invertida. Es esta una disposición poco habitual en los motivos levantinos; por ejemplo, recordamos animales con las extremidades hacia arriba en la Cova Remigia (Ares del Maestrat); dos casos en la Cova del Polvorín (La Pobla de Benifassà, Castellón) y otro en el Abric II del Barranc del Sord (Confrides, Alicante), pero resultan ciertamente excepcionales y más, si cabe, cuando los protagonistas son individuos humanos. Desde luego, la figura masculina del Barranco Segovia da la sensación de que se encuentra cayendo en el vacío —lo que podría quedar confirmado por la disposición que adopta el sexo siguiendo la trayectoria de la fuerza de la gravedad— y probablemente estaría herido —si hacemos caso de la posición de una de las piernas— al despeñarse si interpretamos como una pendiente o paso el trazo —suelo que se pintó sobre los pies. Con todo, estas figuras cuyo tratamiento en el espacio se aparta de la tónica habitual cabe considerarlas, necesariamente, como soluciones meramente locales y, por consiguiente, con un peso específico poco relevante en este arte.

V. ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LAS ESTACIONES CON ARTE LEVANTINO

V.1. LA REPRESENTACIÓN ANIMAL

Las imágenes de animales —uno de los elementos iconográficos esenciales en la plástica levantina— han sido recogidas en el área de Letur de forma ciertamente limitada y con una importancia desigual. Hemos contabilizado un total de 13 ejemplares, todos ellos cuadrúpedos, ninguno de los cuales, lamentablemente, se han conservado completos. Ello tiene consecuencias importantes que afectan por una parte al reconocimiento del tipo de animal representado y, por otra, que impiden el estudio morfológico riguroso y preciso de los mismos. En efecto, hemos comprobado que todos los cuadrúpedos levantinos, sea cual fuere su especie, se diseñan bajo unas estructuras morfológicas básicas además de un tratamiento particular y sutilmente diferenciado en lo que a características particulares de cada especie se refiere. Sin embargo, con la discreta e incompleta representación en este núcleo albacetense, los datos que pueden extraerse se reducen extraordinariamente quedando centrados en unas pocas singularidades.

Los cervinos son los animales mejor identificables en los abrigos del Cortijo de Sorbas, merced al cuidado mostrado en la cornamenta al que se añade el factor dimensional en el ejemplar de la II cavidad. El tratamiento depurado de aquel distintivo sexual e incluso la exageración del número de puntas es, en efecto, una preocupación constante en los artistas levantinos del sector más sureño —nos referimos en especial a los términos de Nerpio-Moratalla— como lo es, igualmente, el cuidado en detalles tales como orejas, pezuñas, colas, etc., y una cierta preferencia en dotar a un número significativo de individuos machos de unas proporciones notorias. En la medida de lo posible comprobamos como algunas de esas constantes se ven reflejadas en los ejemplares de Letur destacando muy especialmente las dimensiones del

ciervo del Abrigo II del Cortijo de Sorbas que, de haber estado completo, habría superado ampliamente los 60 cm.

Los caprinos que con tanta frecuencia aparecen en los paneles pintados son francamente difíciles de identificar. Tal vez fue ese animal el que se quiso representar en las figuras 2, 17 y 30 del Abrigo del Barranco Segovia pero, por los fragmentos conservados, parece más prudente no forzar interpretación alguna en ese sentido.

Los carnívoros son, en el contexto general del Arte Levantino, un tipo de animal poco frecuente, pues su número total probablemente no llega a superar las dos docenas. Por otra parte, hay que reconocer que son bastante desconocidos pues, pese a que se recogen en las investigaciones de los distintos yacimientos en que han aparecido, no se ha abordado un estudio global en orden a determinar cuál es su verdadero papel en la iconografía de este estilo pictórico. En el capítulo correspondiente al análisis escénico y compositivo haremos una alusión algo más intensa a este tipo de cuadrúpedos.

En el núcleo de Letur, son dos los ejemplares que podrían incluirse en este grupo: los números 5 y 6 del Cortijo de Sorbas I, no sin ciertas reservas pues, una vez más, los problemas de conservación hace que éstos nos hayan llegado un tanto incompletos. Como consecuencia de ello, no puede aplicarse un análisis morfológico pormenorizado pues están ausentes demasiados fragmentos corporales; sin embargo, pese a esta realidad inevitable, se aprecia un elemento físico importante para su reconocimiento como es la cola. Esta, al disponerse totalmente alzada, permite advertir con claridad una longitud notable que bien pudiera corresponder a los carnívoros si tenemos en cuenta, por añadidura, la finura y longitud de las extremidades, una cierta tendencia del cuerpo longilínea y rectangular y —en un caso— la configuración de la cabeza. Todo ello nos hace descartar su posible pertenencia al grupo de los bovinos o de los equinos cuyas colas, también de notable largueza, permitan incluirlos en ese abanico de posibilidades.

Casi con certeza podemos asegurar que los dos carnívoros del Cortijo de Sorbas I pertenecen a acciones pictóricas diacrónicas pero, sin embargo, desde el aspecto dimensional hay que reseñar que guardan una notable uniformidad (3,2 y 3,5 cm) lo que, en cierta forma, permite un cierto acercamiento. Hay que añadir al respecto, que existe una tendencia generalizada en este arte a dotar a dichos animales de tamaños reducidos si los comparamos con los restantes zoomorfos, de manera que el ejemplar de la Cova del Polvorín (La Poble de Benifassà, Castellón) y uno del Barranc de la Palla (Tormos, Alicante) se constituyen en los de mayores dimensiones.

V.2. LA REPRESENTACIÓN HUMANA

V.2.1. LA FIGURA MASCULINA Y LA FIGURA HUMANA ASEXUADA

Las imágenes humanas de las estaciones de Letur son los motivos más destacados tanto cuantitativa como cualitativamente, con un número total de 47 individuos. En buena parte esa cifra está constituida por individuos masculinos que llevan como objeto característico el arco —en ocasiones acompañado de las flechas— y en una proporción menor, por aquellas en las que no es posible determinar el sexo, aunque hemos de señalar que en no pocos casos la disposición de los brazos tan característica está insinuando la presencia originaria de dichas armas como serían, por ejemplo, los motivos n.º 6, 15, 23 de Barranco Segovia y el n.º 15 del Cortijo de Sorbas I. Finalmente, sólo un caso ha sido identificable como una representación femenina aunque ciertamente sea ésta la más espectacular desde el punto de vista dimensional de todo el enclave y que será tratada más adelante separadamente.

El sistema de análisis morfológico que aplicamos a las representaciones es el que ensayamos para los conjuntos de la cuenca del Taibilla (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1996) basado en la relación entre los ejes que configuran la cabeza-tórax y caderas-piernas y que determinan la existencia de unas fórmulas concretas y limitadas que llamamos «Conceptos» (Figura 19). Un segundo nivel de análisis se centra en la proporción entre los ejes más importantes (cabeza-tórax y caderas-piernas) y, finalmente, se atiende al tratamiento que se confiere a las distintas partes corporales.

Cabe comentar que suele ser habitual en los paneles pintados el contabilizar una cantidad nada despreciable de figuras cuya conservación incompleta o deficiente impide determinar con un mínimo de rigor el concepto bajo el cual se diseñan; eso es lo que sucede con los números 4, 16, 20 y 27 del Cortijo de Sorbas I y con el 11, 20, 21 y 22 de Barranco Segovia.

Concepto A

Este concepto integraría a aquellos individuos que se hallan en posición erguida formados por tres ejes —el que configura la cabeza y el tronco, de tendencia vertical, y los correspondientes a las piernas que forman un ángulo muy agudo (por ofrecer un baremo más preciso diríamos que inferior a los 30º).

Bajo esta fórmula se han diseñado en el núcleo de Letur un número de imágenes: el arquero 7, 31, 34 a 36 del Cortijo de Sorbas I, el 5 del Cortijo de

Sorbas II y el 7 y 19 de Barranco Segovia. (Figura 20).

Concepto A.II.2.

Hemos podido incluir en este grupo un único individuo, el n.º 36 del Cortijo de Sorbas I, al presentar el eje cabeza-tronco menor que el que configura caderas-piernas y el cuerpo ligeramente triangular mientras que las piernas carecen de cualquier alusión a las masas musculares, es decir, son rectas. Como suele ser habitual en los cazadores, los brazos mantienen una disposición muy iterada: el más adelantado se acoda hacia arriba (posiblemente sujetando algunas flechas) mientras que el otro se dobla hacia las caderas.

Concepto A.I.4.

El único individuo que es posible clasificar en este grupo (no sin ciertas reservas) es el n.º 19 del Barranco Segovia. Presenta el eje cabeza-cuerpo de mayor longitud que el que determina las caderas-piernas y tanto aquél como las extremidades muestran perfiles rectos sin alusión, por tanto, a forma anatómica alguna. Uno de los brazos, el más adelantado, se incurva hacia delante sujetando verosíblemente un haz de flechas mientras que el compañero cae hacia abajo (¿sujetaría el arco en sentido horizontal, como es tan común?).

Concepto A.II.4.

Una vez más tenemos un único individuo, el n.º 31 del Cortijo de Sorbas I, dentro de este grupo. El eje cabeza-tronco es notablemente menor que el de las caderas-piernas y todas las partes corporales fueron diseñadas mediante trazos rectos de un grosor homogéneo. No puede determinarse con rigor cuál sería la disposición que adoptarían los brazos ya que apenas se conservan los tramos iniciales pero, en base a éstos, podría ser verosímil que se dispusiesen a ambos lados del cuerpo dirigidos hacia abajo.

Concepto A.III.A.

Determinamos como representantes de este grupo dos únicos cazadores: el n.º 5 del Cortijo de Sorbas II y el 7 del Barranco Segovia. Ambos pre-

sentan una proporción equilibrada entre los dos ejes principales y no parece que muestren alusión alguna a formas anatómicas. El tamaño de los individuos es un tanto dispar pues el primero alcanza los 3,5 cm y el segundo los 13,3; de igual manera que discrepan en la posición de los brazos que en el primero se muestran rectos y separados del cuerpo sujetando el más adelantado un gran arco, mientras que, en el segundo, uno se dobla y el otro sujeta el arco horizontalmente.

Concepto C

Identificamos bajo éste un número importante de individuos que prácticamente corresponden a la mayor parte de los conservados en este núcleo artístico —unos 20— a los que cabe añadir los números 15 y 16 del Cortijo de Sorbas I, el 4 y 8 del abrigo II y el 1 y 2-1 del Barranco Segovia, los cuales no son susceptibles de ser sometidos a los siguientes niveles de análisis pero cuya inclusión en este concepto es más que probable. (Figura 21).

Concepto C.I.1.

Pertenece a este grupo el individuo 23 del Barranco Segovia que se diseñó con el eje tórax-cuerpo ligeramente superior al que determina las caderas-piernas. Tanto el cuerpo como las piernas se manifiestan claramente las referencias a la anatomía con excepción de una de las extremidades —la más adelantada—; pero ello responde a una causa específica que hemos tratado ampliamente en el apartado de los aspectos técnicos. La disposición de los brazos, uno brevemente doblado hacia delante y el otro dirigido hacia abajo, es una de las más usuales en los arqueros de manera que, muy probablemente, nos hallemos ante uno de ellos aunque, por problemas de conservación, no se aprecien las armas. Destaca la indicación de los dedos de las manos y muy especialmente los de los pies, de tamaño desproporcionalmente grandes.

Concepto C.I.2.

Tres son los arqueros clasificables en este grupo y todos del mismo conjunto: el 19 (con reservas), 23 y 28 del Cortijo de Sorbas I. Con el eje que diseña cabeza-cuerpo mayor que el de las caderas-piernas, existe una indudable intención de dotar de detalles anatómicos al tórax que, en esta ocasión, se

hace voluminoso como si se tratase de exagerar el abdomen. Por el contrario, y tan sólo con la duda del individuo 19, no ha habido ese mismo interés métrico en las piernas pese a que se insistió en el detalle de los pies, de proporciones notables. Un detalle como el sexo se conserva en dos de los personajes. Existe una notable uniformidad en el tamaño —11,7, 11 y 11,1 cm— que se hace extensiva a la disposición de los brazos y, probablemente, a otros detalles como la morfología de la cabeza.

Concepto C.I.4.

Adscribimos a este grupo dos de los arqueros del Abrigo de Barranco Segovia: el n.º 8 y el n.º 10. La longitud muy superior del eje cabeza-cuerpo es especialmente notoria en el primero de los individuos referidos y ambos fueron diseñados en sus distintas partes corporales mediante trazos rectos de perfiles perfectamente uniformes y de un grosor constante. Aunque los peinados y/o tocados así como sus tamaños son algo disonantes —24,5 y 19,2 cm, respectivamente— mantienen, sin embargo, un criterio semejante en otros convencionalismos como la disposición de los brazos y, probablemente, las armas y la señalización de los pies.

Concepto C.II.1.

Corresponde a esta clasificación una única figura del Barranco Segovia, concretamente el n.º 22, que presenta el eje cabeza-tórax menor que el que configura las caderas-piernas. Por otra parte, el tronco es de tendencia triangular y, a juzgar por la pierna mejor conservada, se indicaron las masas musculares. Cabe comentar que queda verdaderamente imprecisa la disposición del brazo más retrasado mientras que el compañero se extiende hacia delante sujetando un arco y dos (o tres) flechas. Quizás el detalle anatómico más llamativo sean los pies, con indicación de los dedos, por su gran tamaño, desde luego desproporcionado respecto a la totalidad de la figura, y, también, la cabeza (tocado y/o peinado) por el notable volumen.

Concepto C.II.2.

Puede incluirse en este grupo un único cazador: el n.º 4 del Cortijo de Sorbas I. El tórax es de tendencia triangular mientras que las piernas son total-

mente rectas a pesar de que un detalle como los pies está significado. La disposición de los brazos hacia delante, sujetando el arco y una flecha colocada, sugiere la intención de prepararse para el disparo.

Concepto C.II.4.

Pertencen a este grupo los individuos n.º 15 de Barranco Segovia y el n.º 3 del Cortijo de Sorbas II. El eje cabeza-tronco es menor que el que define las caderas-piernas y fueron diseñadas mediante trazos rectos de un grosor prácticamente uniforme en todas y cada una de las partes corporales. El tamaño de ambos personajes es un tanto dispar —15 cm, para el primero, y 3,9 cm, para el segundo— y es difícil analizar si existe concomitancia en otros elementos pues faltan, en uno u otro caso, los brazos, la cabeza, etc.

Concepto C.III.2.

Corresponden a este grupo los arqueros n.º 24, 27, 30 y 32 del Cortijo de Sorbas I. Con una longitud muy equilibrada entre los dos ejes principales, muestra una tendencia del tronco triangular, especialmente en los dos últimos, que en los otros dos se transforma ligeramente en una prominencia breve pero notoria del abdomen. La altura que presentan estos cazadores no es excesivamente disonante —11,1, 11,3, 8 y 8,4 cm, respectivamente— y esa cierta uniformidad se hace extensible a detalles tales como la disposición de los brazos, del arco y las flechas (casi idéntica), la insistencia en los pies y la indicación del sexo. La morfología de las cabezas oscila entre redondeadas y levemente triangulares.

Concepto C/I.1.2.

Como variante del concepto C hemos considerado a la figura 18 del Barranco Segovia ya que su posición intencionadamente invertida la diferencia indudablemente del estricto concepto C. Los restantes niveles de análisis nos permiten advertir que el eje cabeza-tórax es algo mayor que el que define las caderas-piernas; y respecto al tratamiento anatómico, existe cierta mimética de la realidad en el tórax que está ausente, por el contrario, en las piernas de perfiles rectos y uniformes. El brazo más adelantado se acoda hacia arriba, indicando los dedos, y es posible que el compañero sugiera una disposición

similar aunque este extremo queda algo confuso por la presencia de otros elementos en esta zona. Detalles como los pies y el sexo, que eran frecuentes en los individuos del concepto C, también han sido señalados en éste. (Figura 22).

Concepto F.

Los restantes conceptos que hemos determinado para la figura humana en el Arte Levantino están ausentes en esta área con dos únicas excepciones. La primera corresponde al individuo n.º 2 del Cortijo de Sorbas II que podría adscribirse al Concepto F; es decir, a las figuras con tres ejes, el que configura cabeza-tórax de tendencia horizontal, al que insertan oblicuamente los que definen las piernas. A esta adscripción, que parece bastante verosímil, hemos de oponer una leve reserva al haberse perdido la parte final de las piernas y desconocer, consecuentemente, el recorrido completo de las mismas.

Concepto K, M o N.

La segunda excepción corresponde al individuo n.º 26 de Barranco Segovia. En efecto, a esta figura parece faltarle la parte distal de las piernas aunque no sea posible determinar qué longitud es la perdida. Este dato, significativo para una clasificación rigurosa, provoca que dicha figura pudiera incluirse en no menos de tres de los conceptos generales. Por una parte, podría haberse diseñado bajo el Concepto K si una de las piernas se prolongara recta otro tanto de lo que hoy es perceptible. Por otra, sería igualmente factible que se aproximase al Concepto M, si la extremidad más retrasada se doblase hacia atrás y, por último, podría sin ninguna dificultad tratarse de un individuo diseñado bajo el Concepto N si la pierna más retrasada se dispusiesen flexionada con un ángulo de flexión agudo, tal como puede comprobarse en la Figura 19.

En consecuencia, y dado que no es posible precisar más el carácter morfológico de aquellos dos personajes aludidos, parece más adecuado concluir en este punto los comentarios al respecto.

V.2.2. LAS REPRESENTACIONES HUMANAS ATÍPICAS

Entre el número modesto de representaciones humanas masculinas y de sexo no precisable que han sido susceptibles de acomodarse a nuestro ensayo

morfológico clasificatorio existen, no obstante, algún ejemplo en los que no es posible su aplicación. En el caso específico del enclave que nos ocupa esto sucede con una pluralidad significativa cuantitativamente de figuras: las n.º 1 a 3, 8 a 10 y 12 del Cortijo de Sorbas I que, en realidad, corresponden a un diseño humano muy semejante, cuando no idéntico, que hace que mantengan una estrecha relación. Por añadidura diremos que la similitud cromática y la relación espacial inequívoca provoca, en consecuencia, que estemos ante diseños prácticamente específicos o de unos pocos artistas (incluso, por qué no de uno) o de una etapa o momento cronológico muy concreto; nos referimos a que su realización pudo llevarse a cabo en un lapso corto de tiempo. El hecho definitivo de que estos diseños se presenten con exclusividad en un único abrigo —y en un sector específico, el izquierdo— siendo absolutamente desconocidos tanto en las concentraciones artísticas más inmediatas, como son la cuenca del río Taibilla, la del término de Moratalla o, la más recientemente descubierta por nosotros de Benízar, en este último municipio, como en el resto del territorio de extensión de la Pintura Levantina, nos obliga a considerar a dichas imágenes como verdaderamente «atípicas» y, en consecuencia, como diseños que se desvían de las pautas tan específicas que rigen las concepciones levantinas.

Obviamente existen en las figuras que tratamos algunos aspectos que las hacen mantener una filiación inequívoca al Estilo Levantino; por ejemplo, la técnica y un cierto concepto compositivo, pero no cabe duda que la omisión de una parte corporal fundamentalísima en la iconografía humana levantina, como son las piernas, es una licencia ciertamente extraña. Cabría la posibilidad que se tratase de una representación femenina; interpretación, por otra parte, que se había mantenido en el primer trabajo (Muñoz, 1983, 427). Sin embargo, en el estudio que hemos realizado sobre la mujer en la plástica levantina, y en el cual se trataron las figuras en cuestión, dilucida negativamente tal interpretación o, cuanto menos, separa definitivamente a los motivos del Cortijo de Sorbas I de la tónica generalizada existente en las féminas (Alonso y Grimal, 1994, 26) para conducirnos nuevamente al punto de partida: la excepcionalidad y atipicidad de los motivos. Intentar dar explicación al hecho de que un artista-pintor puede hacer caso omiso a algunas de las normas esenciales de la iconografía demandada, nos conduciría a un tema amplísimo y complejo en el entorno del Arte que no creemos sea oportuno en esta ocasión. Simplemente insistiremos en la necesaria aceptación de la nomenclatura «atípico» para ciertos motivos de cualquier expresión plástica que lógicamente serán muy limitados. A modo de ejemplo comentaremos que en el estudio del núcleo de la cuenca del río Taibilla de un total de representaciones humanas superior a las 600 sólo una resultó verdaderamente atípica y lo era

exclusivamente en el Concepto sometiéndose en todos los demás aspectos a la norma común en esta pintura (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1996).

V.2.3. LAS REPRESENTACIONES FEMENINAS

Como es de sobra conocido, la figura de la mujer es uno de los motivos presentes en la iconografía levantina que se incorporaron a ella con los primeros hallazgos (Cogul, 1908). Sin embargo, su inclusión ha sido, sin duda alguna, muy particular tanto por factores cuantitativos como cualitativos que ha originado no pocas dudas e indecisiones en el momento de su definición precisa a lo largo de la investigación.

La cuestión inicial que debe destacarse al tratar de la figura femenil es que en ella la indumentaria y la presencia de los senos (por ese orden) se convierten en el elemento identificativo esencial. Y deliberadamente hemos enumerado aquella en primer lugar porque, en definitiva, es en ésta —y no en el carácter sexual secundario— en la que recae todo el peso de la identificación. Otros aspectos que se habían considerado como definitorios, como pueden ser las nalgas salientes o muy pronunciadas, ciertos tipos de tocados, de actitudes, etc... han quedado definitivamente desestimados, tal como expusimos ampliamente en un trabajo reciente dedicado a la mujer (Alonso y Grimal, 1994, 11-50).

El particular tratamiento y los condicionantes de la imagen femenina ha determinado que en el análisis de los conceptos bajo los que fueron diseñadas las separes de aquellas que afectan a las masculinas. Ello nos permite limitar a 4 las fórmulas estructurales bajo las que fueron diseñadas todas las fémias del Arte Levantino y, aunque puedan parecer muy limitadas, añadiremos que, siendo estrictos, de todos ellos prácticamente son dos —el Concepto A y el C— en los que se incluyen con diferencia el mayor número de figuras. (Figura 23). La dama del Barranco Segovia, la única fémia identificada, tiene el inconveniente de la pérdida de la parte final de la falda y la totalidad de las piernas que va a impedir aplicar los niveles de análisis que afecta a la proporción entre los dos ejes y al tratamiento anatómico, pero parece claro que respecto al concepto se integraría, sin duda alguna, en el A; es decir, aquél que agrupa las imágenes en posición erguida, formada por tres ejes: el que configura cabeza-tórax, de tendencia vertical, y los que definen las piernas que formarían un ángulo agudo y que la falda deja ver tan sólo en parte. De esta forma, se sigue una pauta muy generalizada que encuentra especial concomitancia con aquellos yacimientos más o menos próximos en los que se ha detectado las representaciones femeninas como La Risca I y II (Moratalla, Murcia),

Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) y Fuente del Segura (Pontones, Jaén).

El análisis de las estructuras que presenta la prenda de vestir de la mujer de Barranco Segovia determina que la incluyamos en una de las Variantes del Tipo **Ia** (Ibídem, 1994, 31) que corresponde a una falda que se exvasa ligeramente en su final. El Tipo **I**, y en especial su variante **a**, presenta una distribución geográfica muy amplia pues se localiza tanto en las estaciones septentrionales, tales como Cogul (Lleida), Cueva del Polvorín (La Pobla de Benifassà, Castellón), como en las más meridionales, tales como en el Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete) o La Risca I y II (Moratalla, Murcia), sin olvidar los yacimientos de enclaves geográficos intermedios como la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) o el Abrigo Gavidia (Bicorp, Valencia).

Un aspecto en el que también nos hemos fijado, aunque todo parece indicar que es de importancia secundaria, es la disposición que adoptan los brazos de las mujeres. A juzgar por los fragmentos conservados de esta parte en la fémora de Barranco Segovia, el brazo más retrasado se doblaría apoyándose en la parte media del tronco, mientras que el más adelantado —y perfectamente visible— se acodaría levemente hacia arriba. La disposición de este último podría justificarse por el hecho de que del codo pende una bolsa; sin embargo, no creemos que eso sea un condicionante puesto que hay figuras, en concreto alguna de Minateda y particularmente la pareja de La Risca I, que presenta idéntica posición y no portan objeto alguno. Correspondería a la fórmula 5 de nuestro esquema general (Ibídem, 1994, 43).

V.3. CONSIDERACIONES GENERALES

Los cuadrúpedos representados en las estaciones leturinas ofrecen, dado su número y calidad de conservación, pocos datos para conclusiones respecto a los caracteres morfosomáticos. Cabe mencionar, cuanto menos, la relevancia que adquieren los ciervos machos, presentes en el Cortijo de Sorbas I y II, especialmente en este último, por el tamaño tan relevante que presenta y que conecta, por ello, con varios abrigos pintados del enclave de Nerpio en los que los ciervos se constituyen en el herbívoro más significativo por diferentes razones.

Destacan, de igual manera, pero por otras causas, la presencia un tanto notoria para lo que es habitual en el Levantino de los carnívoros, pues los dos ejemplares del Cortijo de Sorbas I adquieren porcentualmente cierta significación especial en un enclave en el que, por lo hasta ahora descubierto, los animales son notablemente minoritarios respecto al gran protagonista que es el arquero.

El estudio de la configuración general de las representaciones masculinas y de sexo no determinado de un núcleo artístico apenas incipiente como es el de Letur, nos permiten llevar a cabo algunas consideraciones de carácter general.

Tras la aplicación de los conceptos estructurales se constata una representatividad notable del Concepto A que está distribuido por las tres cavidades en que se conservan figuras humanas, representando el 21% del total de las figuras valorables. Es un concepto que por lo que hemos podido comprobar resulta bastante empleado por los artistas levantinos de manera que, por ejemplo, en el núcleo del Taibilla es uno de los más generalizados y lo es, también y con auténtica supremacía, en los enclaves alicantinos.

El Concepto C resulta, sin ninguna duda, el más fuertemente implantado —se aproximaría al 53%— y está distribuido de forma equitativa en las tres cavidades pintadas. Ello contrasta en cierta forma, con lo que sucede en el área del Taibilla en el que éste está discretamente representado. Este dato sintoniza con lo que se produce en buena parte de las estaciones levantinas en las que esta estructura ocupa el segundo lugar desde el punto de vista cuantitativo. Bien es verdad, sin embargo, que en un enclave tan próximo como el mencionado parece ser menos aceptada, pero también cabe considerar que estamos en un núcleo, el de Letur, en el que apenas se han iniciado las prospecciones y, por tanto, únicamente atisbamos ciertas tendencias, mientras que el del Taibilla, con un número de motivos muy importante, se presenta con una personalidad muy definida.

Poco podemos decir de la variante determinada en este concepto C/I salvo la observación de que resulta una opción ciertamente infrecuente no sólo en la propia zona sino que podemos hacerlo extensivo con total seguridad a todo el sector meridional de la Pintura Levantina.

El Concepto F con un único representante, mantiene en cierta forma la tónica habitual en esta expresión pictórica al ser una estructura discretamente empleada que resulta, no obstante, significativa en el Taibilla y, por ejemplo, en un yacimiento como la Cueva de la Vieja, pero todo parece indicar que va perdiendo fuerza a medida que nos desplazamos hacia las estaciones más septentrionales.

La conservación incompleta de uno de los individuos de Barranco Segovia provoca su indefinición conceptual pues, como hemos dicho, podría ser el concepto K, del M o, tal vez, del N. Comentaremos al respecto que sea cual fuere con el que se diseñó aquella imagen son todos ellos utilizados como suma medida por los artistas levantinos que parece extremarse en los yacimientos neperpianos y moratallenses (Figura 24).

La valoración global de las proporciones entre los ejes que hemos consi-

derado principales, apunta hacia una predilección compartida entre aquellas figuras en las que el eje cabeza-cuerpo es superior a de las caderas-piernas (Proporción I) y a aquellos en que ambos ejes se presentan bastante igualados (Proporción III). No cabe duda que en lo que se refiere a la primera de ellos, mantienen unas conexiones evidentes con los enclaves aludidos que se distribuyen en la cuenca del río Taibilla en que es absolutamente dominante, y con los de Alicante en los que fue muy aceptada. Y algo similar sucede con la otra proporción aludida aunque es cierto que en las estaciones alicantinas su presencia se debilita notoriamente. Con todo, hay que acordar que en este nivel de análisis los yacimientos ofrecen un panorama muy homogéneo sin una excesiva polarización, como sucede en otras áreas, lo que en buena medida es lógico y responde a una misma causalidad y es la limitada representación de estaciones levantinas.

El análisis del tratamiento anatómico se inclina claramente por dos opciones. Aquella en que las referencias físicas se recogen únicamente en el tórax y aquella otra en que se prescinde totalmente de dichas referencias. Es en esta última en la que se aprecia de forma más evidente la conexión con los paneles de Nerpio y Moratalla en que esta opción resulta estar netamente implantada. Sin embargo, no es posible calibrar el posicionamiento de Letur respecto a otras áreas algo menos cercanas ya que dicho estudio está aún por realizar. Con todo, la aproximación eventual que sobre este aspecto hemos realizado en los enclaves alicantinos, muestra ciertas afinidades con los de Letur en la segunda fórmula que tiene una indudable presencia —aproximadamente el 38% de las figuras alicantinas fueron diseñadas sin alusiones anatómicas— pero, sin embargo, resulta claramente rechazada la ejecución de figuras con exclusivas referencias anatómicas en el tronco, y ya habíamos visto que en Letur son destacadas.

Todos los análisis llevados a cabo en los dos únicos conjuntos levantinos con presencia humana masculina o de sexo no precisable, demuestran que estamos ante una zona artística con rasgos un tanto imprecisos y poco definidos en lo que respecta a la estructura de la figura humana, que tan sólo nos posibilitan el esbozar una cierta «tendencia» y algunas afinidades o concomitancias con otros núcleos más próximos. En definitiva, se pone en evidencia la falta de más elementos que permitan llevar a cabo una definición más rigurosa, lo que todos convendremos no podía dar otro resultado ante la exigüidad de los elementos barajados, y que será subsanada definitivamente a medida que se descubran nuevas estaciones en el entorno de las ya conocidas y apliquemos nuestro método a los próximos del término murciano de Moratalla; tarea en la que estamos empeñados.

La fémica del Abrigo del Barranco Segovia, única representante de este

elemento iconográfico básico en el Arte Levantino, sigue las pautas morfológicas generales para este tipo de motivos. El Concepto A, probablemente al que se somete la mujer que comentamos, es, por otra parte, el netamente mayoritario en todo el Levante pues en definitiva es el más sencillo y el que menos problemas puede ocasionar en el acto de identificación. Las razones que nosotros vemos en el uso de ese convencionalismo tan iterado bien pudieran deberse al deseo —o tal vez a la necesidad— de separar y diferenciar claramente al arquero y a la mujer porque ambos son representantes de competencias o de protagonismos —roles, al fin— próximos pero inevitablemente distintos. Por ello, la imagen femenil siempre permanecerá alejada de actitudes complejas, de distorsiones del cuerpo y de las piernas estridentes, que son las propias de su compañero, el arquero, tal como lo demuestra la variedad de Conceptos bajo los cuales puede aparecer. No podemos descartar que todo ello esté muy relacionado con la presencia constante de la falda que se constituye en el elemento identificativo por excelencia y cuyo reconocimiento pudiera quedar un tanto complejizado si la portadora adoptase posturas forzadas.

La mujer del Barranco Segovia mantienen estrecha similitud con varios de los yacimientos más cercanos, especialmente con el de la Risca I, tanto en lo que se refiere al tipo de falda, a la disposición de los brazos, a la manera de adornar éstos y al tipo de peinado o tocado de la cabeza, aunque estas formas triangulares de gran volumen no resultan ser una prerrogativa exclusiva de la mujer sino que podemos adelantar que se trata, más bien, de una fórmula particular de tocado que adoptan ciertas figuras humanas, y en las que se incluye obviamente a los arqueros, que se distribuyen, casi con exclusividad, por la mitad meridional del Arte Levantino; o, lo que es lo mismo, bajo una línea imaginaria que trazaríamos a la altura de las estaciones de Minglanilla y de Dos Aguas. La importancia o la trascendencia que un tocado tan concreto, restringido a un área específica (aunque sea amplia), pueda tener en este horizonte artístico es una cuestión que todavía no estamos en disposición de dilucidar aunque nuestros trabajos actuales se están orientando, precisamente, a la determinación de esas sutiles, pero quizá extremadamente importantes, «diferencias».

No quisiéramos finalizar este apartado de valoraciones generales sin hacer una breve alusión a las proporciones tan notorias que presenta la mujer del Barranco Segovia que la señalan, sin ninguna duda, como la de mayores proporciones descubierta hasta ahora junto a la de La Risca I (Moratalla, Murcia) y a la de Val del Charco (Alcañiz, Teruel). Desde luego, no puede decirse que semejantes tamaños sean muy frecuentes pero es difícil, en términos generales, calibrar el valor y la importancia del aspecto dimensional pues éste

presenta una variabilidad extraordinaria: la mujer más reducida se aproximaría a los 5 cm —caso de la Hornacina de la Pareja (Nerpio) si estuviese completa, o a los 6 cm de La Risca II (Moratalla, Murcia)— y recordemos que la que nos ocupa hubiera llegado a lograr sin dificultad los 80 cm. Entre ambos extremos se situarían las 74 féminas que hemos determinado en el Arte Levantino (Alonso y Grimal, 1994; 1995).

VI. ANÁLISIS TEMÁTICO Y COMPOSITIVO

VI.1. LAS ESCENAS VENATORIAS

Las composiciones cinegéticas identificadas en este modesto enclave integrado por 4 estaciones son, como suele ser habitual en esta expresión pictórica, mayoritarias respecto a otras que también podemos identificar, concentrándose en particular en Barranco Segovia y el Cortijo de Sorbas I, incluso con el agravante de una realidad constatada como es la de una conservación deficiente de la superficie de los abrigos y, como consecuencia, el carecimiento del desarrollo iconográfico originario completo.

Entendemos por escenas venatorias no únicamente aquellas en las que un flechador con el arco armado se muestra en el momento de disparar hacia la presa —que es, sin duda, la escena más incuestionable y la que nos suministra la clave— sino, también, aquellas en las que, interviniendo cazador/es y animal/es, factores tales como la dirección de las fuerzas visuales, el cromatismo, la factura, etc., están apuntando una indudable relación que indica que nos hallamos ante escenas cinegéticas implícitas; o lo que es igual, ante alguno de los varios procesos que intervienen en la acción venatoria.

Aceptando esos elementos básicos, que parecen del todo razonables, cabe señalar como característica general que las escenas de caza determinadas, y que pormenorizaremos a continuación, están integradas por un sólo saetero tratándose, por tanto, de una acción individual que, no obstante, siendo la más frecuente no es la única fórmula puesto que la intervención de varios cazadores en una batida están bien determinadas en enclaves tan cercanos al que tratamos como el de Nerpio.

La primera escena que queremos comentar se encuentra en el Abrigo I del Cortijo de Sorbas I; es la integrada por un individuo que se dispone a colocar la flecha en su arco para ser disparada a un cuadrúpedo que se dirige hacia

él (Figura 25). Muy cerca de esta evidente composición venatoria se diseñó otra de la misma naturaleza en la que un flechador persigue a un cuadrúpedo. Nos hallamos, pues, ante dos escenas de una misma temática, probablemente realizadas en tiempos desiguales —las diferencias cromáticas así lo sugieren— pero que a la vez han coincidido en la utilización de un espacio específico del friso para disponer sus narraciones y en un aspecto que nos parece más interesante y que queremos tratar con algo más de detenimiento como es el de haber escogido como presa un tipo de cuadrúpedo muy similar y ciertamente particular.

En efecto, pese a que uno de aquellos animales se conserva con precariedad, ambos muestran características físicas que ya hemos considerado y que sugieren la posibilidad verosímil de que se trate de una misma especie o, cuanto menos, de una misma familia que, inicialmente, podríamos atribuir al grupo de los carnívoros, lo que no constituye una sorpresa en la iconografía levantina pero sí, desde luego, un tipo de representación poco frecuente; lo que en justos términos deberíamos calificar en el contexto general como una «rareza».

Mientras cabras, ciervos, toros, caballos y jabalíes constituyen el bestiaro esencial sobre el que prácticamente gira toda la plástica zoomorfa levantina —especialmente los 4 primeros ya que el jabalí sufre un tratamiento restrictivo— algunos otros tienen una presencia muy limitada en los paneles pintados. En otra ocasión ya hemos incidido sobre el grupo de las aves y/o insectos (Alonso y Grimal, 1996, 12-13) que, no obstante, son, junto a los carnívoros los más numerosos; dentro, claro está, de un nivel porcentual muy bajo, pues algunos otros como los conejos y/o liebres, gamuzas, corzos y osos deben considerarse, a tenor de los escasos ejemplares identificados con seguridad, auténticamente excepcionales.

Representaciones de carnívoros han sido identificadas en varias estaciones distribuidas por distintos enclaves geográficos; de esta forma se habló de un posible cánido en el Abrigo I de la Sierra de la Pietat (Uldecona, Tarragona), aunque consideramos que son demasiado débiles los elementos esgrimidos para su identificación; podría añadirse un segundo ejemplar, mucho más claro en sus detalles físicos, en el Abrigo VIII de ese mismo conjunto y que también fue identificado como un cánido (Viñas, 1975, 17; 1986) pese a que no podría descartarse su pertenencia a la familia de los mustélidos.

En la Cueva del Polvorín (La Pobla de Benifassà, Castellón) Vilaseca identificó —y actualmente se observa con idéntica nitidez— un posible lobo (Vilaseca, 1947, 29) y al que incorporaríamos por nuestra parte un pequeño carnívoro que, aunque fue recogido por el mencionado autor, no fue identificado como tal (Figura 26: 1 y 2).

En el Barranco de la Valltorta, en concreto en el Mas d'en Josep, también se alude a la presencia de un cánido, sin que se ofrezcan más detalles (Viñas et alii, 1982, 140) que pone en evidencia su infrecuencia al ser el único interpretado entre más de un centenar de animales y un total de cerca de 900 motivos que conforman los paneles pintados de este conocido «barranco de arte». En esa misma línea de la singularidad se situaría el único ejemplar que con seguridad puede considerarse un carnívoro (¿de la familia de los mustélidos?) en la Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón) frente a sus más de 700 imágenes que conforman este importante friso.

Las referencias más insistentes al grupo de animales que tratamos en la provincia de Teruel se concretan en los conjuntos del Abrigo de los Borriquitos y el de los Trepadores (Almagro, Ripoll y Beltrán, 1956, 72 y 75; Beltrán, 1968, 39) como posible cánido, el primero, aunque no se descarta que sea un lobo, y un felino, el segundo. Desde luego, en ambos casos se dan demasiados inconvenientes para una identificación fiable, pues se trata de figuras incompletas y los fragmentos conservados excesivamente ambiguos e hipotecados más por la «sugerencia» que por un reconocimiento preciso.

También en el territorio valenciano se identificaron desde las primeras investigaciones, ejemplares de este grupo siendo, quizá, el mejor conservado el zorro de uno de los abrigos de las Cuevas de la Araña (Hernández Pacheco, 1924, 94) sobre el que no parece haber demasiadas dudas (Figura 26: 3). Peor conservados, pero desde luego suficientemente evidentes, están los tres animales determinados en el Barranc de la Palla (Tormos, Alicante) identificados como cánidos por sus primeros investigadores (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 280) (Figura 26: 4 a 6).

Y, por último, nos gustaría referirnos a los varios ejemplares identificados en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (Alonso y Grimal, 1990) y de los que nosotros solo seleccionamos 3 que, con ánimo de ser rigurosos, son los únicos que verdaderamente sostienen el análisis (Figura 27: 1 a 3); a los que hemos identificado en el Abrigo de la Viñuela (Nerpio, Albacete) que representan auténticas miniaturas pero con suficientes elementos identificativos (enhiestas orejas y larga cola) que vuelven a aparecer en el Abrigo I del Torcal de las Bojadillas en un grupo más numeroso y alguno de los cuales presentan la singularidad de un trazo de distinto color (rojo) que surge de la boca (¿sangre?) (Figura 27: 4 y 5).

Este recorrido por algunas de las estaciones con representaciones de carnívoros que no trata de ser exhaustivo pero, desde luego, suficientemente representativo, incide sobre su papel netamente secundario en el discurso gráfico levantino. Este tipo de cuadrúpedos, además, ha suscitado en algunos autores, a los que hemos aludido en líneas precedentes, la hipótesis de que

podieran tratarse de auténticos perros; otros, como Jordá (1974, 222) no parecen ponerlo en duda, utilizándose este argumento como una ratificación más del conocimiento de la domesticación por parte de los autores del Arte Levantino y, en consecuencia, de su «modernidad». No vamos a entrar en las supuestas escenas en las que se interpretan agricultura o ganadería —ya lo hemos hecho en repetidas ocasiones (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1995; 1996)— pero en lo que se refiere a la domesticación del perro como signo neolitizador hay que tener en cuenta algunos datos.

En primer lugar, comentaremos que de los 14 ejemplares que hemos referenciado la mayoría se disponen en el friso rocoso próximos al resto de motivos pero sin estar relacionados directamente con ninguno ni formar composiciones escénicas; unos pocos se convierten en «cazadores» al enfrentarse a otros animales diseñando una escena de caza (Cueva del Polvorín, Barranc de la Palla) y tan sólo en un caso el animal se halla al lado y directamente relacionado con un grupo de individuos, lo que evidentemente sugeriría su identificación como perro.

En segundo lugar, está mayoritariamente aceptado que la domesticación de este animal no parece seguir las pautas (ni geográfica ni temporalmente) de otros cuadrúpedos pues tuvo lugar con anterioridad y en distintos enclaves, habiéndose constatado restos de perro en varios yacimientos de Europa central (Oberkassel, Kniegrotte...) datados en torno al 14.000-13.000 BP y, también, en la Península Ibérica. Nos remitiremos al interesante trabajo de Altuna (1994, 159-162) según el cual la presencia del perro se remonta a niveles pertenecientes al Magdaleniense Inferior Cantábrico con dataciones bien determinadas (15.000 ± 240 ; 16.270 ± 240 BP) apareciendo con relativa frecuencia en niveles Epipaleolíticos de los que se tienen en la zona cantábrica una buena muestra (Urtiaga, El Pendo, Lumentxa, Arenaza, Marizulo...), por no citar los varios hallados en Francia.

Creemos, por tanto, que lo expuesto resta toda fuerza a la utilización de este tipo de representación como evidencia gráfica de una economía productora por parte de los artífices del Arte Levantino.

Retornando al tema que nos ocupaba, el de las escenas venatorias del Cortijo de Sorbas I, es oportuno llamar la atención sobre un recurso gráfico ciertamente inusual en las composiciones de la geografía del extremo más meridional de esta expresión pictórica, como es la de disponer el haz de flechas cerca o inmediato al arquero. En efecto, tanto en los numerosos yacimientos que configuran la cuenca del río Taibilla como, en general, los del Sur de la comunidad de Albacete y de la propia comunidad de Murcia, los flechadores son siempre portadores del grupito de flechas en una de las manos;

con frecuencia en la que no porta el arco y que se adelanta algo doblada hacia arriba. Y este mismo convencionalismo puede hacerse extensivo a los saeteros de los conjuntos de Alicante pues únicamente se alude a tres ocasiones en que las saetas permanecen inmediatas al dueño y, desde luego, en alguno de ellos no podría asegurarse. De esta manera, en el Abric II, Panel 2 del Barranc de Frainós (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 66, figura 70) no queda claro si la flecha se relaciona con el individuo próximo o bien lo haría con unos restos contiguos de un motivo prácticamente desaparecido; en la estación de Benirrama, Abric II, Panel 1 (Ibídem, 1988, 199, figura 268) se identifican como saetas dos elementos que por las estructuras morfológicas asimilaríamos a individuos humanos (incluso se podría añadir un tercer personaje cercano a ellos) de trazos simples, lineales, y que tan del gusto fueron de los pintores levantinos. El único caso sobre el que no parece haber duda es el del Panel 3 del Barranc de la Palla (Ibídem, 1988, 244, figura 223) en el que aparecen 4 flechas dejadas eventualmente (y a bastante distancia) por un venador ocupado en la cacería. De todas maneras, añadiremos que en este último friso pintado concurren otros muchos elementos que lo hacen particularmente interesante y en ciertos aspectos un tanto disonante de aquellos, también meridionales. Podría decirse, en definitiva, que es un panel construido muy al estilo de Cova Remigia y de algunas estaciones del Cingle de la Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón) pues, en efecto, es en estos enclaves en los que encontramos los paralelos más similares al convencionalismo gráfico que, sorpresivamente, se expresa en el Cortijo de Sorbas I. Recordemos el grupo 9 de la cavidad II de Cova Remigia (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, figura 5) y los varios detectados por Ripoll en los abrigo V, VIII y IX del Cingle (Ripoll, 1963, lám. XI, XIX, XXVIII), sin olvidar el abrigo de les Dogues (Ripoll, 1963, lám. XXXIV) en el que hemos constatado no menos de 7 casos.

Finalmente, y por citar un conjunto de la propia comunidad albacetense aunque, en realidad, en muchos aspectos está más próximo a los valencianos, mencionaremos el de la Cueva de la Vieja en el que hay dos parejas de arqueros, situados casi en el extremo opuesto del friso pintado, junto a uno de los individuos se dispone las flechas de repuesto (Alonso y Grimal, 1990, 34 y 57).

Todo parece indicar que los dos arqueros del Cortijo de Sorbas I que han suscitado los comentarios precedentes, formarían una escena de caza individual en que la presa está representada por un carnívoro que, en definitiva, no deja de ser un serio competidor de aquellos cazadores. El por qué merecieron su consideración para incorporarse a su discurso artístico-religioso como elemento iconográfico de base —tengamos en cuenta que pese a su porcentaje reducido está distribuido prácticamente por todo el área de exten-

sión— es algo difícil de explicar pero que, en todo caso, trataremos de hipotizar sobre ello en páginas sucesivas.

Como posibles escenas venatorias individuales podrían considerarse un flechador (n.º 15) del Cortijo de Sorbas I que parece disponer sus armas hacia lo que actualmente identificamos como unos restos informes en el mismo tono de color (Figura 25: 3) y que pudieron haber correspondido a un cuadrúpedo. En esa misma zona, y posiblemente diseñada con posterioridad pues ocupa parte del espacio de la figura precedente, cabe poner en relación un individuo (n.º 16) o bien con el pequeño animal (n.º 14) que se halla frente a él o, bien, con el más incompleto que se localiza sobre el cazador (n.º 17), pues todas las figuras son del mismo color sin que se pueda descartarse taxativamente que ninguno de ellos excluya al otro (Figura 28).

Una vez más, los problemas de conservación nos impiden definir con claridad la posible caza de un cuadrúpedo en el extremo izquierdo del Barranco Segovia (Figura 25: 5) aunque lo conservado presenta suficientes visos de verosimilitud. En esa misma zona, en cambio, hay varias escenas de caza protagonizada por un único cazador que se prepara para disparar (o tal vez ya ha disparado) sobre un animal cuya especie no puede determinarse (Figura 28).

Quizá pueda parecer un tanto forzado el intento de relacionar el arquero que hemos descrito con el n.º 7 de ese mismo panel y alguno, sino ambos, de los animales que se sitúan hacia el centro de friso pintado (n.º 13 y 17), el segundo de los cuales parece tratarse de un ciervo (hembra o recental) (Figura 28). No obstante existen elementos que aprobarían esa relación como el cromatismo, la dirección de las fuerzas visuales, etc..., con independencia de las figuras que se disponen en el espacio rocoso que media entre el cazador y sus presas y de que, como veremos, una de ellas pueda ser incorporada a otra composición.

Esta última escena de caza individual nos sirve para incidir sobre un hecho que hemos detectado en alguna ocasión como es la incorporación a una escena inicial de otros elementos sin que probablemente se altere el «sentido» primero. Al menos esa es la hipótesis que sostenemos al analizar las relaciones y disposiciones espaciales que se producen con los arqueros n.º 7, 8, 10 e, incluso, debemos añadir el 6. En efecto, a aquel primer individuo que formaba una escena venatoria se le van uniendo, posiblemente en etapas sucesivas, otros cazadores. Algunos de ellos por su ubicación en el friso (uno debajo del otro a distintos niveles) determinan un esquema espacial que es muy habitual en numerosas escenas protagonizadas por flechadores —como si de una estrategia bien conocida se tratase—; otros, en este caso el n.º 6, se ordenan en otra posición pero, en todo caso, su correlación con las presas es perfectamente inteligible. Sería, en conclusión, evidencia de que una escena puede

ser renovada en su sentido primero, o bien, que sin ser desvirtuada totalmente es matizada o transformada ligeramente al pasar de una venación individual a otra de carácter colectivo; en realidad, la preocupación por el mundo de la cinegética sigue intacta.

Las escenas de caza integradas por varios individuos se reconocen, también, en estos frisos aunque en número más reducido que las individuales lo que, por otra parte, no hace más que seguir una pauta generalizada en este arte.

La primera que interpretamos en el Barranco Segovia está integrada por una pareja de individuos que se sitúan a distintos niveles, uno sobre el otro, y que parecen dirigirse hacia unos grupos de pintura entre las que se reconoce un cuadrúpedo orientado en sentido contrario a aquellos. Cromatismo, trazo, dirección de las fuerzas visuales... se aunan en una disposición espacial entre cazador y presa que hemos visto repetida en varias ocasiones en otros frisos levantinos. (Figura 29: 1).

Una segunda composición escénica de la misma naturaleza, podría ser la que aparece en el extremo derecho del Cortijo de Sorbas I. Estaría conformada por tres venadores (dos de ellos muy perdidos) que uno tras otro, aunque más adelantados los dos primeros, se situarían en un nivel superior a un ciervo macho de grandes cornamentas que se encamina hacia aquellos (Figura 29: 2).

La iteración tan insistente que en todo el discurso gráfico levantino se mantiene de las escenas de caza, hace verdaderamente vana la aportación de paralelos pues se citarían ejemplos en todos los enclaves. Por referenciar una zona próxima a la que tratamos, comentaremos que en los yacimientos de los términos de Nerpio y Moratalla hemos contabilizado no menos de 40 composiciones cinegéticas individuales que se reparten por buena parte de las estaciones (Jutias II; Solana de las Covachas III y IV; Las Cabritas; Molino de las Fuentes I y II; Torcal de las Bojadillas I, IV, V y VII; Fuente del Sapo). De igual manera, en el inmediato término de Moratalla los lances venatorios entre un flechador y una o varias presas están bien constatados en La Risca II, en el Barranco de la Fuente del Buitre y en la Fuente del Sabuco I; en todos los casos el objetivo es un caprino.

Las estaciones alicantinas, por seguir citando enclaves pertenecientes al ámbito geográfico meridional, ofrecen no pocas muestras de las composiciones que comentamos. En La Sarga, tanto en el Abrigo I como en el II, pueden identificarse fácilmente cazas de cápridos y algún ciervo; son varias las identificadas en el Barranc de Famorca-Sta. Maira (Abric IV) y, muy explícito, es el caso del Abric del Racó del Pou, Panel 5, y del Abric del Barranc de la Palla, Panel 3 (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 27, 30, 31, 41, 111, 194 y 223).

Las escenas de caza de carácter colectivo, aún siendo frecuentes, decrecen notoriamente en número y prueba de ello es que en los términos municipales citados se contabilizan más de una veintena, estando especialmente bien representados en Solana de las Covachas III, Torcal de las Bojadillas I, III y VII y Molino de las Fuentes I y II, entre otros. El número de individuos que pueden participar en una caza es ciertamente muy variable reuniéndose —como sucede en varias ocasiones en el Torcal de las Bojadillas VII— una cantidad de participantes ciertamente notoria (hasta 23 arqueros hemos llegado a contabilizar). No obstante, hemos detectado una cierta insistencia por parte de los pintores en diseñar escenas protagonizadas por parejas de venadores —como hemos apuntado en Barranco Segovia— con una disposición particular como si correspondiese a una ordenación espacial muy específica. Esta fórmula presenta, en consecuencia, un abanico de paralelos muy numerosos que se concretan ya en zonas muy próximas. Así cabe citar dos composiciones en la Fuente del Sabuco I (Moratalla, Murcia). En la primera, los dos arqueros se dirigen hacia un cáprido (hembra o recental) que se halla descansando; en la segunda, los personajes avanzan cautelosamente por ambos flancos de un cáprido. En el Molino de las Fuentes I (Nerpio, Albacete) los cazadores se sitúan uno tras otro mientras que en el Torcal de las Bojadillas I y VII la estrategia de los cazadores es prácticamente la misma que hemos apuntado para el primer yacimiento y que es similar a la identificada en el Cortijo de Sorbas I.

En enclaves geográficos más alejados recordamos escenas similares en el Abric I, Panel 3, de La Sarga (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 11 y 28) y en el Barranc de l'Infern, Conjunto VI, en el que son dos las parejas de flechadores las que disparan a dos posibles ciervos (Ibidem, 1988, 217). En la cavidad II de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia) un par de saeteros, en idéntica actitud y disposición, disparan hacia la parte inferior del friso rocoso (Hernández Pacheco, 1924, 58-59); en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) podemos determinar por lo menos dos casos, uno a cada lado del friso pintado, (Cabré 1915, lám. XXXII) en la que los individuos se situarían en distintos niveles, uno sobre el otro, lanzando sus venablos a unos ciervos.

Más hacia el Norte, son considerables las escenas de caza en pareja que se identifican en Cova Remigia (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 72, 73 y lám. XXXII) y en el Cingle de la Gasulla (ambos en Ares del Maestrat, Castellón) (Ripoll, 1963, 15-16); y algo similar sucede en la Serra de la Pietat (Ulldcona, Tarragona) (Viñas, 1975, 115-151) en cuyo Abrigo I identificamos por lo menos 2 casos, localizados en el extremo derecho de la cavidad, en que los cazadores se asocian para un objetivo común, en este caso la caza de un grupo de cervinos.

Las composiciones cinegéticas en las que son 3 los flechadores protagonistas —como sucedía en el Cortijo de Sorbas I— pueden igualmente constatare en otras estaciones. Quizá, eso sí, con menos frecuencia que las precedentes o que aquellas construidas con 4 individuos (que en esencia no dejan de ser una doble pareja). En Alacón, en concreto en el Abrigo de los Trepadores, un trío de cazadores se sitúa en un nivel superior a su presa como si tratasen de cercarla (Almagro, Ripoll y Beltrán, 1956, 73, figura 40). En el Abrigo de los Cápridos, en aquel mismo término municipal, pueden reconocerse, con ciertas reservas, un grupito de 3 individuos que persiguen a dos cuadrúpedos (Ibídem, 1956, 83-84, figura 54). La táctica empleada por los venadores de situarse distanciados entre sí rodeando, en cierta forma, a las presas se comprueba en el Abrigo VI del Cingle de la Gasulla (Ripoll, 1963, 26-27, lám. XV). Y, finalmente, también en el Barranco de la Valltorta, en la Cova Alta del Llidoner (Viñas et alii, 1982, 73) es posible comprobar como tres arqueros se sitúan uno sobre el otro, pero guardando una cierta distancia, mientras siguen una hipotética línea diagonal en persecución a dos cápridos.

VI.2. LAS COLECTIVIDADES DE ARQUEROS Y DE INDIVIDUOS

Un tipo de composición muy particular que hemos identificado en algunas estaciones levantinas es la concentración de varios individuos, esencialmente saeteros, en zonas concretas del panel rocoso que participan de una acción específica y unitaria aunque no acertemos a reconocerla. En general, todos mantienen una misma orientación y disposición, similares conceptos morfológicos y no pocos convencionalismos, aunque no necesariamente se hayan de cumplir todos ellos; son los que hemos denominado «colectividades».

En los abrigos que conforman el núcleo de Letur hemos constatado este tipo de composición en ambos abrigos del Cortijo de Sorbas, especialmente en el I. En éste, los arqueros descritos con los n.º 19, 23, 24, 27 y 18 se dirigen, posicionados a distintos niveles, hacia un mismo punto (Figura 30). Todos muestran idéntica actitud, aunque distintos conceptos morfológicos (en concreto en el nivel de relación entre los ejes principales), lo que, insistimos, ha sido hecho con total voluntariedad por parte del pintor/es pues no parece ser un elemento disonante, cuidando con esmero el detalle de la disposición de los brazos —el más adelantado sujetando una o varias flechas y el compañero blandiendo el arco horizontalmente— que además de ser una fórmula muy aceptada entre los artistas meridionales (y en realidad por todos los levantinos) unifica con fuerza el grupo. Desde luego se aceptan algunas licen-

cias o discrepancias «personales», como la morfología de las cabezas, unas de tendencia redondeada y otras elipsoidales, o la posición del arco, en unos casos con el bordón hacia arriba y en alguno hacia abajo; pero todo parece indicar que estos detalles no alteraban sustancialmente el mensaje que se quería comunicar.

Aquella primera colectividad de arqueros sufre, posteriormente, una pequeña modificación aunque para ser correctos deberíamos calificarla de «ampliación» pues en realidad poco o nada es lo que se llega a modificar. En efecto, en el lapso de tiempo que obviamente no podemos precisar (tal vez fuese cuestión de horas o, incluso, no podríamos descartar que se hubiesen diseñado en un mismo espacio temporal pero, desde luego, por otro pintor) se incorporan dos nuevos arqueros (n.º 30 y 32) que mantienen con fidelidad las pautas generales marcadas en la composición inicial sin renunciar, por ello, a características particulares distintivas como su menor tamaño, las morfologías de las cabezas triangulares, al igual que el tórax, etc. Esta constatación que hacemos en el Cortijo de Sorbas I supone, en realidad, una práctica muy habitual entre los artistas levantinos que hemos observado en no pocos yacimientos y que se aplica a cualquier tipo de composición escénica, no únicamente a las agrupaciones de individuos. Siendo especialmente frecuente (o cuanto menos, particularmente inteligible) en las escenas de caza en el sentido más amplio del término. Por ello, es posible que a un cazador primero se añadan sucesivamente otros componentes, por supuesto con distinto cromatismo, factura, etc... que no hacen más que renovar, y tal vez ampliar, el valor del contenido del mensaje.

Un grupo más modesto numéricamente pero incluíble en las colectividades de arqueros es el conservado en el Cortijo de Sorbas II integrado por los individuos n.º 2 a 5 a los que cabe añadir restos de otros dos, n.º 6 y 7, el último de los cuales está algo desplazado de los compañeros (Figura 30). El grupo parece disponerse diseñando un recorrido semicircular participando, por tanto, en una escena común. Realmente este tipo de construcción escénica coincide en gran medida con la que se utiliza para una venación; en este caso no está el animal y nunca podremos saber si lo hubo pues la zona está extraordinariamente alterada; de manera que, aún aceptando la eventualidad de que pudiésemos estar ante una escena de caza, tampoco puede descartarse que se utilice una misma fórmula de disposición espacial para componer otro tipo de escena como es esta colectividad que puede sugerir no pocas interpretaciones siempre, por supuesto, meras hipótesis en las que preferimos no adentrarnos todavía.

En esta misma línea temática debe incluirse la composición del Cortijo de Sorbas I integradas por los elementos descritos con el n.º 1 a 3, 8 a 10 y 12

que en este caso se podrían tratar de personajes humanos que, como hemos apuntado, son verdaderamente excepcionales desde el punto de vista morfológico (Figura 31). Hemos incorporado estos elementos dentro del apartado de las agrupaciones o colectividades porque el tratamiento espacial conferido se aproxima al que habitualmente se da a las agrupaciones humanas. Ahora bien, la dificultad incuestionable que ellas presentan, al escaparse de las coordenadas de la figuración levantina, no nos permiten identificarla como una auténtica escena. Es evidente que se han utilizado la fórmula de concentrar en una parte específica del friso rocoso un tipo de figuras de características próximas que han sido realizadas en distintas fases. En efecto, sea cual fuere el lapso temporal que media entre ellas determinamos una acción pictórica que diseña los elementos n.º 1, 2 y 3, distinta a la que realiza el n.º 8 y 9, al igual que ambas lo son del individuo n.º 12 y es posible que hasta el n.º 10 aunque al estar tan deteriorado no podemos asegurarlo. Es, en resumen, una muestra más del proceso de «adición» al que anteriormente nos referíamos aunque en este caso concreto queden desvirtuados aspectos importantes en este tipo de escenas como es el de mantener unas actitudes y orientaciones similares que indiquen la acción unitaria. Estamos, en definitiva, ante un grupo de elementos de naturaleza muy particular que no nos permiten establecer paralelo alguno pero a los que, inevitablemente, no podemos negar cierta importancia, aunque de alcance —por ahora— exclusivamente zonal, si consideramos que su factura diacrónica implica una cierta pervivencia en el tiempo de estas formas pictóricas.

Las agrupaciones de un número de arqueros importante aún no siendo excesivamente frecuente, encuentra los paralelos más próximos en varias estaciones de la cuenca del Taibilla; probablemente una de las zonas más paradigmáticas en este tipo de escenas. Prueba de ello son las no menos de 6 colectividades que se reparten esencialmente por el Torcal de las Bojadillas I, IV y V y por la Fuente del Sabuco II (Alonso y Grimal, 1989: 28-33). En el primero se contabilizan un mínimo de 7 individuos que uno tras otro siguen una trayectoria descendente. En la IV cavidad del Torcal de las Bojadillas hemos identificado una agrupación de 42 arqueros que presentan idéntico cromatismo, factura, concepto morfológico, actitud aunque no se pueda hablar de una tónica de ordenamiento general y estricta en las direcciones. La parte central del friso pintado está ocupada por una segunda agrupación —muy probablemente la más numerosa de todo el Arte Levantino— integrada por más de un centenar de individuos cuya homogeneidad y unificación de convencionalismos es evidente. La tercera concentración de arqueros está integrada por medio centenar y que probablemente fuesen mucho más numerosos en su origen pues son abundantes los restos y fragmentos de individuos que reconocemos

en un soporte rocoso demasiado degradado. Este último problema es el que afecta definitivamente a la colectividad del Abrigo V de aquel mismo conjunto, lo que condiciona que actualmente sólo podamos contabilizar unos 28 arqueros que siguen una ordenación unitaria sin que ninguno de ellos disienta en ningún aspecto de sus compañeros.

Aunque se ha atendido muy poco a este tipo de agrupaciones de arqueros o de individuos de sexo no precisable que son, por lo demás, menos frecuentes, es posible encontrar estas colectividades sin expresión de una acción inteligible, por ejemplo, en el abrigo oscense de Muriecho (Baldellou, 1987, 118) en el que contabilizamos una veintena de personajes que, según nuestro análisis, nada tienen que ver con la captura del ciervo, como se ha apuntado, sino que su funcionamiento gráfico es totalmente independiente.

Otra composición importante es la que aparece en la Cueva del Civil, en la Valltorta (Obermaier y Wernert, 1919, lám. XI) conformada por varias decenas de flechadores que parecen ser sólo una reducida muestra de los que originariamente se pintaron. Por último, y sin que agotemos la relación de paralelos para estas colectividades, cabe mencionar el grupo de 10 saeteros de la cavidad V de Cueva Remigia (Ares del Maestrat) que inmediatos unos a otros levantan sus arcos sobre las cabezas. Hay que incorporar, también, no menos de 3 agrupaciones más desigualmente conservadas de personajes y varias series de individuos de la cavidad III de aquella misma estación (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935; Porcar, 1944, 11).

VI.3. LAS PAREJAS DE ARQUEROS

El tema representado por la asociación de dos cazadores emparejados que participan de una acción común —aunque ésta nos sea poco inteligible y sin negar que muy probablemente esté relacionada con la caza o, para ser precisos, con alguno de los pasajes que este proceso conlleva— es una modalidad que se itera con insistencia en este arte y que en el enclave que estudiamos está bien representada.

La primera pareja de individuos a la que nos referimos se localiza en el abrigo del Barranco Segovia estando integrada por las figuras descritas con los n.º 22 y 23 (Figura 32). Las dos presentan la misma orientación y actitud, similar disposición del brazo que sujeta el arco y las flechas, aunque en uno de ellos éste no se ha conservado y, por supuesto, idéntico cromatismo. No obstante, es evidente que hay elementos notoriamente discrepantes como las propias dimensiones, el concepto morfológico, por lo menos en alguno de sus niveles, e, incluso, en algún detalle como la cabeza. Todo ello podría

utilizarse como argumentación para apoyar una diacronía de ambos individuos. Ciertamente no pueden oponerse objeciones a esta posibilidad pero, desde luego, ello no afecta a la evidente relación que se ha querido establecer entre ellos y, por tanto, el detalle —nada desestimable— de diseñar los pies y los dedos con tamaña proporción establece aún más lazos de conexión. Se nos ocurre, por tanto, dos posibilidades en la formulación de esta escena: o bien se hicieron en distintos espacios temporales pero por un artista/s de un mismo grupo que mantiene convencionalismos muy particulares, o bien, fueron pintados en una misma acción pero por ejecutores distintos de manera que ambos se someten a ciertas normas incuestionables pero a la vez incorporan sus personales aportaciones.

Otra pareja de arqueros es la integrada por los n.º 30 y 32 del Cortijo de Sorbas I y de la cual ya hemos hablado al comentar las colectividades pero que, en todo caso, conviene citar aquí ya que pese a formar parte de una escena más amplia, han sido dos los individuos añadidos reiterando, por tanto, la importancia que esta paridad de elementos tienen en el discurso levantino. En esta ocasión ambos son prácticamente idénticos en todos sus aspectos destacando el especial cuidado con que se ha tratado el primer individuo que debía situarse entre dos motivos (n.º 28 y 31) previamente diseñados.

Este tipo de fórmula espacial encuentra similitudes en un número muy notorio de estaciones; por ello, citaremos a modo de ejemplo la de Solana de las Covachas, abrigo III (Nerpio, Albacete); los de la Fuente del Sabuco I y II (Moratalla, Murcia) y alguna en el Torcal de las Bojadillas V.

En Valencia, la covacha I de las Cuevas de la Araña (Bicorp) conserva dos flechadores en acción de disparar hacia la parte baja de la cavidad (Hernández Pacheco, 1924, 60), en la que no se observa ningún animal, aunque reconocemos que no podría descartarse taxativamente su presencia en origen pues ésta ha sido la zona más castigada del covacho.

Por su parte, también Alicante se incorpora a este listado de estaciones con el del Port de Penáguila (Penáguila) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 55) en el que dos individuos de características muy parecidas aparecen, según nuestro criterio, escénicamente asociados.

En puntos más alejados encontramos esta escena en el extremo derecho del panel pintado de la Cova de Cavalls (Obermaier y Wernert, 1919, 74) y en otra de las zonas de este importante (aunque todavía sin revisar adecuadamente) yacimiento también se constatan dos arqueros que «a priori» no parecen estar relacionados con ninguna presa (Ibíd., 1919, 18).

En Cova Remigía, son varias las parejas de saeteros que forman escenas similares a las que comentamos; la primera, se ubica en la cavidad IV y se trata

de dos individuos de distinta altura pero de caracteres comunes y, la segunda, en la cavidad V y está protagonizada por una pareja de cazadores que podrían tener relación con unas hileras de huellas (Porcar, Obermaier, Breuil, 1935, láms. XXXVII y LVIII).

VI.4. LAS PAREJAS DE INDIVIDUOS ASEXUADOS

Con mucha menos frecuencia que las parejas de cazadores hemos constatado en varias ocasiones la asociación de dos personajes que carecen de arma alguna —por tanto podemos deducir que deliberadamente se los separa de los cazadores— y que, desde luego, no son tampoco representaciones femeninas al carecer de los elementos identificativos.

Es posible que los motivos descritos con el n.º 21 puedan corresponder a este grupo pero en todo caso está demasiado confuso para asegurarlo. Mucho más evidente resultan los motivos 29 y 31 del Cortijo de Sorbas I (Figura 32) pues, pese a que uno de los componentes está enmascarado en su mitad inferior por la superposición de un arquero, la similitud de la parte conservada con la completa nos da la clave para su identificación. Efectivamente su relación resulta evidente: muestran el mismo cromatismo, factura y convencionalismo en la cabeza que resulta, como se trata en el apartado correspondiente, verdaderamente singular.

Obviamente la determinación de paralelos para este tipo de parejas resulta más limitada, pero podemos aportar la que reconocemos en el abrigo de la Fuente del Sabuco I y con mucha más seguridad la de Solana de las Covachas V integrada por dos figuras afrontadas que se superponen por las extremidades inferiores (Alonso, 1980). También en el Abrigo de la Higuera, en el Barranco de la Mortaja (Hellín, Albacete) (Breuil, 1935, 53) aparecen dos individuos (aunque pueden haber restos de otro) que por sus características debemos incluir en el Arte Levantino. Ambos se asocian escénicamente por varios factores aunque no pueda precisarse que tipo de acción representarían.

VI.5. LAS ESCENAS PROTAGONIZADAS POR LA MUJER

La determinación de escenas en las que participa la figura femenil resulta ser, como hemos manifestado en otra ocasión (Alonso y Grimal, 1994) ciertamente problemática. Mientras al observar un arquero disparando a un animal la idea de composición escénica es evidente (representa una acción específica en el tiempo), al afrontar los paneles en que aparece la mujer y, aun

pareciéndonos presumible una acción en el tiempo, surge el problema de una manifiesta incapacidad para interpretar cuál es la acción que refleja ese instante captado. No podemos, en consecuencia, hablar de escenas en el pleno sentido de la palabra sino que habremos de situarnos en los términos de composición.

Muy habitualmente, al referirse a las mujeres, los investigadores han asimilado sus actitudes con acciones de danza (Jordá, 1964, 486; 1974, 43-52; Beltrán, 1966, 90-91; 1968, 49), de charlas, en esencia con pasajes de una cierta cotidianidad. Pocos, muy pocos elementos fiables sostienen esas hipótesis más apoyadas en las sugerencias o impresiones primeras que a cada investigador le ha provocado la observación del panel.

El estudio detenido de aquel elemento minoritario porcentualmente pero esencial en el discurso plástico levantino, demuestra que la escena más repetida es la interpretada por dos mujeres cuya repartición geográfica amplia ratifica su importancia. A partir de ésta, y ya con una diferencia porcentual más que notoria, cabe hacer mención de otras como la agrupación de varias féminas —identificadas únicamente en 3 estaciones— y las integradas por un individuo masculino (arquero o no) que, llevando el análisis al máximo grado de rigor, sólo se concentran en 4 ocasiones (Alonso y Grimal, 1994, 45), de las cuales el friso de Barranco Segovia es, posiblemente, por sus condiciones dimensionales y por la propia naturaleza de las imágenes, el más sugerente. En efecto, al enfrentarse a las tres figuras de nuestra descripción 25, 26 y 27, la primera interpretación que se atribuye es que representa una escena de hombre y mujer. Ahora bien, abandonando esa primera impresión espontánea para enfrentarse al análisis interpretativo de esa supuesta escena deben tenerse muy en cuenta diversos condicionantes implicados muy directamente en las conclusiones finales (Figuras 33).

En primer lugar, la cuestión de la observación del friso hacia la derecha (según el espectador) a partir del punto en que se sitúan las figuras ya que en él el proceso de degradación es tan grave que apenas ha conservado fragmentos de pintura. De esta forma, nunca podremos saber si las figuras en cuestión se constituían en la parte central y principal dimensionalmente del friso pintado, o bien, iniciaba una serie de figuras de grandes dimensiones o, incluso, si en realidad éstos son prácticamente los elementos finales que concluían la zona elegida para pintar.

Analizaremos, en consecuencia, todas esas posibilidades pues entendemos que cada una de ellas se presentan, en principio, con igual verosimilitud aunque, como se verá, no ofrecen las mismas respuestas.

Si el friso del Barranco Segovia tuviese continuación con otros elementos pintados de características similares a las del resto del panel, la pareja

arquero-mujer adquiriría una indudable cohesión al acentuarse aspectos como la ubicación, la dimensión diferenciada, los procesos de ejecución, etc. Parecería lógico aceptar esa relación escénica que, por otra parte, está contrastada en la Pintura Levantina aunque sea de forma muy restrictiva porcentualmente. Ahora bien, esta propuesta se ve alterada por la presencia de un elemento altamente disonante como es el pequeño individuo (figura 26 de nuestra numeración) que surge de la bolsa que lleva la mujer colgando del brazo más adelantado y que, de esta forma, se interrelaciona muy directamente con ella. La interpretación que podríamos emitir sería que la bolsa se convierte en receptáculo de un individuo que por sus características se trataría de un niño. Esto nos plantea la posibilidad de que cuando aparece una mujer con alguna bolsa este objeto lleve implícita la presencia de otro ser; si así fuese, conllevaría unas implicaciones que estimamos importantes porque habría que rechazar la idea, demasiado simple quizás, de que las bolsas representaban estrictamente el contenedor de un producto de recolección para asumir una dimensión mucho más trascendental como es la de convertirse en receptáculo de una vida diseñando, en conclusión, una escena integrada por dos seres humanos. En definitiva, «mujer con bolsa» sería equivalente a «mujer con niño» incidiendo en ese convencionalismo altamente utilizado por los artistas de asociar muy estrechamente dos elementos.

Haciendo un inciso, recordaremos que féminas aparentemente solas que son portadoras de bolsas se han reconocido en Barranc de Famorca (Castells de Castells, Alicante) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 111) y en Benirrama (Vall de Gallinera, Alicante) (Asquerino y C.E.C., 1981). Por otra parte, quizá habría que plantearse si las bolsas que llevan a la espalda varias de las mujeres levantinas como las de la Cova del Polvorín (La Pobla de Benifassà, Castellón) y las del Abrigo del Ciervo (Dos Aguas, Valencia), y, por que no, las de Cogul, aunque las llevan sobre el pecho (Alonso y Grimal, 1994, figura 1 y 2), podrían tratarse, en realidad, de receptáculos que contienen un niño. Si se aceptase este supuesto, sería posible restituir, aunque fuese muy parcialmente, aquella condición de la mujer como «ser creador de vida» que veíamos negada a ésta en el discurso levantino (Alonso y Grimal, 1994, 47) y que contrastaba fuertemente con el que reflejaban los otros grandes protagonistas de este arte, como ciertos cuadrúpedos, a los que con mucha frecuencia se diseñaba a las hembras junto a sus recentales.

Retornando al objetivo principal de este comentario —si el arquero y la mujer de Barranco Segovia formaban una escena— y si consideramos que fémina y bolsa con niño forman entidad independiente, definitivamente habría que disociar al arquero de aquellos. Esto podría conectar muy directamente con la segunda de las hipótesis formuladas la de que hubiesen más figuras de

gran tamaño a la derecha del arquero; por qué no pensar, entonces, que podrían haberse pintado otros elementos con los cuales se relaciona aquél; por ejemplo, otros compañeros de venación o el propio objetivo de la caza. La separación del individuo sería, entonces, incuestionable.

Finalmente hemos de tratar la tercera propuesta que, en realidad, remite a la primera pues de una u otra forma el gran arquero estaría excluido de cualquier escena. Con todo, tampoco esta posibilidad sería extraña pues el Arte Levantino acepta entre sus fórmulas de disposición de figuras en el espacio la de aislar deliberadamente a ciertos elementos (en este caso al cazador) de los restantes motivos de un panel. Ahora bien, ¿podemos negar totalmente la relación última entre las tres figuras?. La respuesta ha de ser necesariamente negativa porque son muchos los elementos que comparten (tanto técnicos como gráficos), alguno de los cuales, como el dimensional, merecen una atención cuidadosa. Si, en efecto, la figura femenil asume tamaños en cierto modo «espectaculares» (y Barranco Segovia es sin duda el paradigma), el arquero, en cambio, raramente sobrepasa los 40 cm. Tan sólo unos pocos ejemplos se acercarán a esa cifra: Cova del Cingle (Tivissa-Tarragona), el central de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), el del abrigo V de la Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón) etc., teniendo que considerar como una verdadera excepción el de la 2.ª covacha de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia) cuya mitad conservada se acerca ya a los 40 cm. Si al saetero del Barranco Segovia le calculásemos una hipotética altura en base a los restos que existen actualmente, comprobaríamos cómo su tratamiento podría asimilarse en gran manera al de la mujer constituyendo este detalle un elemento que estrecharía los supuestos lazos de relación.

En definitiva, dejándonos conducir por todas estas consideraciones podría aceptarse que estamos ante una escena integrada por un individuo masculino poseedor de todos los atributos del cazador y por una imagen de mujer a la que, en esta ocasión, se le ha querido explicitar —de una forma que cabe calificar de sin parangón alguno en toda la geografía en que se extiende este singular estilo artístico— sus atributos como elemento creador de vida constituyéndose, ambos, en los «prototipos paradigmáticos» humanos de este arte.

VI.6. LAS ESCENAS Y TEMAS ANIMALÍSTICOS

El otro gran protagonista de las escenas y temas de este estilo es el animal al que nos hemos referido cuando compartía la escena con el hombre (caza). Sin embargo, no son pocas las ocasiones en que éste asume todo el peso de la composición demostrando, con ello, su fuerte entidad en la iconografía

levantina. De esta manera, hemos determinado distintas fórmulas de aparición; desde aquella en que un ejemplar es el único y exclusivo motivo pintado en un abrigo (siempre un cervino o un bovino) hasta aquella en que una parte de su anatomía (sea la cabeza o el cuerpo) es suficiente para significar su presencia, pasando por las escenas de parejas, tríos y grupos numerosos de ellos o, simplemente, por la representación de un animal insertado en un complejo marasma de motivos pero, al parecer, independientemente de ellos.

En el enclave de Letur, la presencia del animal en las fórmulas referidas es ciertamente limitada por una circunstancia un tanto accidental como es la de la conservación. Eso es lo que sucede, por ejemplo, con toda la parte baja del friso rocoso del Barranco Segovia en la que parecen percibirse restos de cuadrúpedos pero de los que no podemos concretar gran cosa.

Nos atreveríamos a calificar, con todas las reservas, de abrigo monotemático, es decir, con protagonismo exclusivo del animal, el del Cerro Barbatón que parece constituido por lo menos por dos ejemplares (o tal vez tres) los cuales se conservan muy enmascarados por el humo de las hogueras.

Sin que, insistimos, podamos asegurar tal apreciación, su aceptación resultaría perfectamente plausible en esta expresión pictórica pues es relativamente habitual que los motivos de un abrigo correspondan exclusivamente, o casi exclusivamente, a animales. Sin alejarnos demasiado cabe mencionar el abrigo II de la Cañica del Calar (Moratalla, Murcia) con una única representación de arquero; el abrigo de la Viñuela, con representaciones de carnívoros y bóvidos; el del Prado del Tornero, con ciervos, cabras y una representación de gamuza; el Abrigo de la Hoz, integrado por cápridos, entre otros que se sitúan en el municipio de Nerpio.

Pero igualmente en puntos geográficos más alejados es posible confirmar la opción que comentamos; así Cantos de la Visera I y II (Yecla, Murcia) son paneles con presencia exclusiva de animales en el momento Levantino de los que, por cierto, se ofrece una variedad bastante representativa (ciervos, toros, caballos, cabras). En el Abrigo de la Cocinilla del Obispo, en el Abrigo del Ciervo y, posiblemente, en el Abrigo de los Dos Caballos (Breuil y Cabré, 1911; Almagro, 1974, 13, 29 y 30), entre otros varios del núcleo de Albarra-cín, los motivos pintados son exclusivamente animalísticos.

Para concluir, quisiéramos recordar la presencia de cuadrúpedos como tema único de un friso, en enclaves tan septentrionales como los oscenses del abrigo de La Barta y el de Chimiachas que ratifican, una vez más, la importancia y la entidad que tienen estos motivos en el discurso gráfico levantino.

No resulta fácil determinar cuál sería la composición escénica o el tema que protagonizó en origen el gran ciervo del Cortijo de Sorbas II. Nos parece

improbable, por varios factores, que tenga relación alguna con el grupito de arqueros y, por otra parte, el proceso de degradación del soporte de este refugio es tal que tampoco puede ratificarse una supuesta disposición independiente de otros motivos. Bien sabemos que nada habría de inusual en ello, y mucho menos en el caso de un ciervo macho, especie que tiene una connotación tan particular en este arte, pero, en todo caso, sería forzar extraordinariamente cualquier hipótesis.

VI.7. OTROS ELEMENTOS GRÁFICOS

Un tipo de elementos que prácticamente siempre se asocian a alguna de las escenas o temas comentados es el de la representación de suelo, el cual debemos considerar como un recurso gráfico con carácter secundario y complementario de aquellas.

Podemos afirmar que en el núcleo de Letur dicho recurso se constata en dos ocasiones concretadas en el abrigo del Barranco Segovia. Una de ellas es la línea extremadamente fina y entrecortada, por desconchado de ciertos segmentos, que se extendería a lo largo de unos 20 cm y queda sobre los pies del arquero n.º 18 dando la impresión de que éste caminaría por ella, aunque inmediatamente ello nos provoca cierta contradicción pues debemos interpretar que el individuo está cayéndose en el vacío.

El segundo ejemplo, menos claro que el precedente, pudiera estar representado por una serie de finos trazos discontinuos que, entre otros muchos, se iniciaría bajo el pie más retrasado del arquero n.º 9 y que en sentido ascendente se extendería unas decenas de centímetros. Con todo, resulta un poco difícil precisar su recorrido final pues son muchos los trazos finos que en este punto se concentran.

Este tipo de recurso gráfico, aún no siendo frecuente, lo hemos constatado en algunos yacimientos sureños. En el Torcal de las Bojadillas IV (Nerpio, Albacete) tenemos tres ejemplos muy explícitos de la representación del suelo por el que discurren presas y cazadores, alguno de los cuales se extienden a lo largo de más de 60 cm. Por su parte, en el abrigo V de ese mismo conjunto se repiten los ejemplos, siendo el más particular aquél sobre el que corre un conejo (el más evidente de todo este estilo) y que también muestra un largo recorrido de unos 50 cm. Algo más discreto en longitud, pero igualmente incluíble en este diseño de figuración del suelo, es el trazo sobre el que se apoya un arquerito de Solana de las Covachas III.

Sin embargo, todos los ejemplos aludidos concentrados en enclaves geográficos tan cercanos pudieran hacer pensar que estamos ante un recurso

de alcance zonal o tal vez regional; idea inicial que queda disipada cuando podemos incorporar algunos otros ejemplos de territorios más alejados como los del Abric del Racó del Pou, Panel 5 (Vall de Gallinera, Alicante), en el que un cuadrúpedo se desplaza sobre esa línea-suelo aunque en el texto no se aluda a ella; en el Panel 3 del Abric del Barranc de la Palla la longitud de esa línea se acerca a los 70 cm y parece combinarse con posibles huellas o restos de sangre, todo ello de una manera extraordinariamente gráfica (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 194 y 223).

Hemos de admitir que, en ocasiones, se requiere una observación extremadamente minuciosa para apercibirse de la existencia de estas líneas, especialmente si tenemos en cuenta que su grosor puede estar próximo al milímetro; por ello, no es de extrañar que hayan pasado desapercibidas; y eso es lo que ha sucedido en la Cova del Ramat (Tivissa, Tarragona) (Bosch Gimpera y Colominas, 1931) en cuya revisión pudimos apreciar la existencia de un trazo, de aproximadamente 25 cm de recorrido, sobre el que discurren las dos cabras ubicadas en el extremo derecho de este friso (Alonso y Grimal, 1993, 10-11).

En resumen, esta figuración de suelo puede considerarse como un recurso extendido por el ámbito levantino pero de características secundarias y en cierta medida de carácter optativo y aleatorio que podríamos paralelizar, en cierta forma, con la indicación de las «huellas» (de animales o de cazadores) tan frecuentes en los conjuntos castellonenses del entorno de Ares del Maestrat.

VI.8. VALORACIONES FINALES

En los conjuntos levantinos que forman el núcleo de Letur hay, sin la menor duda, un gran protagonista que acapara la mayor parte de las acciones y composiciones escénicas: el venador en su calidad de cazador-arquero. Esa entidad tan personal y tan sólida se combina con su gran objetivo: los animales, configurando escenas venatorias tanto individuales como colectivas; con otros compañeros de su misma categoría para agruparse en indudables composiciones pero cuya interpretación nos parece, en principio, menos «inteligible», aunque, en realidad, podría tratarse de uno de los pasajes que intervienen en el proceso cinegético y, en consecuencia, sigue siendo éste y el venador el tema esencial. El arquero aparece, también, en los paneles de Letur solo, como si permaneciera independiente de las restantes escenas y composiciones; pero ello no resulta sorprendente ni inhabitual ya que es una opción iterada y normativa en este arte. En la mayoría de los casos, el individuo

armado no posee unos atributos particularmente singulares, ni adquiere una disposición prominente que hicieran pensar que se ha querido representar un personaje especial —como si sucede, o así nos lo parece, en la Cueva de la Vieja— sino que se trata de un flechador con las mismas características que aquellos que participan en cualquiera de las escenas.

Los cuadrúpedos poseen, respecto a otros núcleos artísticos, una muy discreta presencia cuantitativa. Su combinación con otros ejemplares determina estaciones monotemáticas, como el Cerro Barbatón, recogiendo, por consiguiente, una de las fórmulas características del Arte Levantino que de una u otra forma están presentes en todo su ámbito geográfico. Pero buena parte de los cuadrúpedos del Cortijo de Sorbas I y de Barranco Segovia comparten su protagonismo con el cazador integrándose en las ya aludidas escenas de caza. La particular relación espacial entre ambos determina que, en ocasiones, el cazador se sitúe frente al animal; en otros, marche tras él o se acerca por uno de los flancos, y se complejiza extraordinariamente cuando son varios los activos participantes. Todas ellas parecen «descubrir» —aunque para ser precisos deberíamos puntualizar que nos lo «sugieren»— un completísimo abanico de tácticas de caza que las hacen engañosamente accesibles.

La aparición de animales independientes, o aislados, pudiera tener su ejemplo en el gran ciervo del Cortijo de Sorbas II, aunque el factor conservación impide asegurar ese extremo. Hay que añadir, no obstante, que tanto los animales independientes en un profuso panel como el que un animal se constituya en el único y exclusivo motivo pintado en un abrigo, son fórmulas espaciales repetidas en el estilo pictórico de los cazadores epipaleolíticos. Ahora bien, parece existir una depurada selección de aquellos zoomorfos que, dentro del ya muy escogido «bestiario» levantino, poseen la categoría suficiente como para asumir ese papel. Y prueba de ello es que únicamente los cervinos y bovinos son los que aparecen solitarios en los covachos. De esta forma lo hemos constatado en el Abrigo III de Benízar (Moratalla) (Alonso y Grimal, ep a), en el IV de Solana de las Covachas (Nerpio) (Alonso, 1980; 1993), o, por citar un enclave extremo, en el Abrigo de Chimiachas (Balde llou, 1987). En todos los casos mencionados se trata de ciervos machos, de cornamentas relevantes y actitud sosegada, pero también podemos mencionar los bóvidos de Marmalo III (Villar del Humo, Cuenca) (Alonso, 1987), el de Ceja de Piezarrodilla y el del Abrigo del Toro Negro, ambos en Albarracín (Collado y Picazo, 1988). A priori, podrían citarse varios ejemplos más de estaciones conteniendo un único bóvido, como sería el conocido conjunto de la Cueva del Pudial (Ladruñán, Teruel) (Ortego, 1946, 155-159). Pero por lo que hemos podido comprobar, existen otros motivos pintados que habría que estudiar más detenidamente con el objeto de determinar con exactitud de qué tipo de motivos se trata y cuál es su relación con el bóvido.

No cabe la menor duda, y así lo hemos expresado en otras ocasiones, que cada una de las especies que los grupos levantinos hacen intervenir en su universo iconográfico poseen unas connotaciones —que hemos denominado «categorías»— distintas pero con un grado de sutileza tan notable que han pasado en buena parte desapercibidas a lo largo de la investigación. Hoy podemos afirmar que ciervos y toros se sitúan en un nivel gráfico —probablemente semántico— diferenciado de las cabras, tanto por el tratamiento morfológico, como por el dimensional y escénico. Que el jabalí, que en algún aspecto se igualaría a aquellos últimos, es particularmente especial puesto que tan sólo fue significativo para los grupos predadores que circularon por unos territorios muy concretos que tendrían como centro neurálgico el Maestrazgo y enclaves limítrofes (Alonso y Grimal, ep e). Animales como los caballos, de porcentaje reducido pero presentes en buena parte del territorio, parecen jugar un papel muy secundario como lo hacen, igualmente, los carnívoros de los que probablemente no se superarán en todo el territorio levantino unas pocas docenas. En este aspecto, sí deberíamos comentar que en el pequeño núcleo de Letur —y si nuestras identificaciones han sido correctas— este animal se encuentra particularmente bien representado. En cambio, un grupo de animales muy particulares de la fauna levantina como son los insectos y/o aves, están totalmente ausentes en los paneles albacetenses analizados; lo que, por otra parte, hemos de reconocer no resulta disonante en este punto geográfico. En efecto, ni en las estaciones bien estudiadas de la cuenca del río Taibilla ni en las que se reparten por los restantes territorios moratallenses se constata diseño alguno que pudiera corresponder a dichos motivos. Aseveración que puede hacerse extensiva a los territorios más meridionales y que comprenden las provincias de Jaén, Almería, Albacete y Murcia, ya que en Alicante se conocen por lo menos dos paneles —el Abric del Barranc de la Penya Blanca (Planes) y del Abric II de Benirrama (Vall de Gallinera) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 280). Añadiremos, también, que las representaciones de insectos son igualmente desconocidas en los paneles conqueses y en, los cada vez más numerosos, que conforman el núcleo de Albaracín.

La importancia del enclave estudiado queda evidenciada al constatarse la presencia del tercer elemento esencial en la iconografía levantina: la mujer, sobre todo, si tenemos en cuenta el número reducido de abrigos hallados hasta el momento, aunque estamos convencidos que los descubrimientos en Letur apenas están iniciados. Con todo, no puede valorarse adecuadamente la imagen femenil de Barranco Segovia si no se tiene en cuenta la proximidad de este yacimiento a los de La Risca I y II (Moratalla) en los que hemos llegado a contabilizar hasta 5 féminas, y a los de la cuenca del río Taibilla, en los que

hemos identificado no menos de 7 mujeres. En lo que respecta a este motivo concreto, se establece, también, una particular relación entre los territorios de Nerpio, Moratalla y Letur a los que, probablemente, podríamos incorporar el de Pontones con el yacimiento de la Fuente del Segura por la presencia de una notable fémina, en todos los cuales esta imagen posee un tratamiento cualitativo ciertamente digno de mención. Ello suscita, indirectamente, no pocas cuestiones si se considera, por ejemplo, que enclaves tan importantes de Arte Levantino como La Valltorta o Albarracín son extraordinariamente escasos en este tipo de figura si se la compara con el número de arqueros y animales cuantificados. Las razones que causaron esas sutiles diferencias entre los cazadores-artistas de unos y otros enclaves todavía han de ser dilucidadas; digamos a nuestro favor que, cuanto menos, empezamos a detectar en este tema, y en otros varios, ciertas discrepancias opcionales —ciertas predilecciones, si se quiere— que nunca llegan a ser auténticos antagonismos pero que nos parece que empiezan a definir y a vertebrar las comarcalizaciones o regionalizaciones de los cuales se ha hablado algo pero se ha concretado ciertamente poco.

VII. LOS ASPECTOS ETNOGRÁFICOS

VII.1. INTRODUCCIÓN

La presencia en la imagen humana levantina de aditamentos que pueden interpretarse sin temor a error como ornamentos, es un hecho no sólo habitual sino, incluso, prácticamente constante. El gusto (o la obligatoriedad) por reflejar este aspecto tan singular de la cultura humana se constata, por tanto, en todo el territorio de extensión del Levantino, sin distinción de zonas, que vendría a demostrar su indudable importancia, cuanto menos gráfica, en la configuración de las imágenes humanas.

Dentro de los tres grupos de seres humanos que hemos distinguido en esta expresión artística —arqueros, mujeres e individuos de sexo no determinable— son, sin la menor duda, los primeros en los que se aprecia el elenco más amplio y variado de ornamentaciones circunscritas a distintas partes corporales tales como cabeza, brazos (antebrazo, codos y muñecas), cintura o parte inferior del torso y piernas (esencialmente la rodilla, tobillos). Frente a esta diversidad destaca, por oposición, la imagen de la mujer porque en ella los adornos son muy restringidos y específicos y además concretados a unas determinadas zonas corporales como son la cabeza y los brazos, específicamente la parte del antebrazo próxima al codo y éste mismo. Es evidente que la falda, o vestido, que llevan las mujeres tienen un peso específico determinante en la configuración de esta imagen. Por su parte, los individuos de sexo no precisable, es decir, aquellos en los que no está señalado el sexo o que carecen del elemento distinto del cazador (principalmente el arco), son un grupo muy minoritario que apenas hemos empezado a individualizar; con todo, los reconocidos hasta ahora no presentan divergencias excesivas con los arqueros ni en el tipo de ornamento ni el lugar adornado. Quizás se denota una cierta tendencia, por lo menos a nivel zonal o en ciertos enclaves geográficos,

a insistir en los aditamentos referidos a la cabeza pero, repetimos, parece ser tan sólo una tendencia que debe ser mejor estudiada y comprobada en otros espacios.

En el abordamiento específico de estos aspectos en las estaciones levantinas de Letur, hemos puesto un cuidado extremo, y lo más objetivo posible, en su identificación intentando evitar algo que desde nuestro punto de vista se produce con excesiva frecuencia en este tipo de estudios, como es la anteposición de las interpretaciones a los análisis serios sobre las formas que muestra la propia imagen y sobre los condicionantes adicionales que ésta soporta (la conservación básicamente). No hemos de negar que una lectura etnográfica sería en el Arte Levantino puede aportar un cúmulo de datos muy interesante para el conocimiento de aspectos materiales y culturales de aquellos grupos humanos, y es lícito que, en ese sentido, se acuda al ejercicio de la confrontación con los objetos recuperados en los yacimientos arqueológicos con el objeto de extraer datos esclarecedores sobre el encuadre cronológico-cultural, pero en los intentos más decididos realizados hasta ahora (Jordá, 1974; Galiana, 1985) rigen demasiado las ideas preconcebidas, dando poco margen o poca credibilidad a aspectos que existen y que no deben omitirse como son las licencias gráficas de este arte que, como cualquier otro, utiliza y algunos de los aspectos que ya hemos apuntado anteriormente. Es pues imprescindible analizar directamente las imágenes en cuestión (las distintas versiones que los investigadores ofrecen sobre una misma punta de flecha o sobre el adorno específico de una misma figura es muy frecuente, además de mostrarse gráficamente en tamaños inutilizables en análisis posteriores), considerar que aquello que no se ha recuperado en una excavación pudo muy bien haber existido (todo el utillaje y aditamentos en piel, madera, plumas, fibras vegetales...) y adentrarse muy profundamente en los parámetros iconográficos a través de los que los artistas se expresan.

VII.2. EL ORNATO PERSONAL

VII.2.1. EL ADORNO EN LA CABEZA

El engalanamiento más habitual que se distingue en las representaciones humanas se centra preferentemente en la cabeza, de manera muy especial en aquellos yacimientos más sureños (Albacete, Murcia, Jaén, Alicante) que presentan, por añadidura, una variedad francamente amplia de resoluciones, como podremos comprobar en el núcleo de Letur en el que, no nos olvidemos, las estaciones con figuras humanas se reducen básicamente a dos.

VII.2.1.1. *TOCADOS TRIANGULARES DE GRAN TAMAÑO*

Han sido adornados con este peinado o tocado dos arqueros del abrigo de Barranco Segovia (Figura 34). Consiste en una estructura semejante a un triángulo escaleno con los vértices redondeados bien sea con una distribución aparentemente uniforme de pintura o, bien, completando el interior mediante trazos longitudinales paralelos. Es difícil discernir si se trata de un tocado o de un peinado, pues no existen detalles adicionales que ayuden a interpretarlos. Sin embargo, como hipótesis proponemos que podría tratarse de una melena abultada y larga que caería sobre los hombros y el inicio de la espalda que adquiere un aspecto particular al haberse pintado la cabeza en visión lateral. En realidad, sospechamos que estamos ante un peinado/tocado triangular de gran tamaño pero al que se ha optado en su diseño por esa visión sesgada.

No es posible ofrecer una distribución geográfica exhaustiva pero reconocemos adornos similares en el arquero n.º 9 de la Fuente del Sabuco II (Moratalla, Murcia) (Alonso y Grimal, 1989, 30); el n.º 7 de El Milano (Mula, Murcia) (Alonso et alii, 1987; Alonso, ep g) e, incluso, lo portan algunos de los individuos que hemos reconocido en el abrigo de La Hoz de Vicente (Minglanilla, Cuenca).

VII.2.1.2. *TOCADOS TRIANGULARES DE GRAN TAMAÑO CON EL INTERIOR A TRAZOS*

Con una estructura triangular de gran tamaño pero con la opción gráfica de cubrir el interior con trazos longitudinales que surgen del vértice superior y finalizan en uno de los otros dos, fueron adornadas las figuras humanas del arquero y la mujer del Barranco Segovia (Figura 35).

Pueden reconocerse atavíos semejantes en algún individuo del Torcal de las Bojadillas I (Alonso y Viñas, 1977; Viñas y Alonso, 1978); en el abrigo II y VII de ese mismo conjunto; en el abrigo III del Concejal (todos en Nerpio. Albacete); en La Risca I (Moratalla, Murcia) y, como ejemplo más alejado cabe mencionar los dos individuos del Abrigo de la Higuera en Minateda (Hellín, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996).

VII.2.1.3. *TOCADOS TRIANGULARES*

El número de individuos que muestran la cabeza con una estructura

triangular pero con el volumen discreto respecto a su tamaño total es ciertamente notorio. (Figura 36). Alguno de ellos han sido pintados en visión frontal de manera que la estructura señalada es perfectamente visible, pero existen dos arqueros que nos vienen muy bien para reforzar que estamos probablemente delante del mismo tipo de tocado/peinado pero con la variación de la visión, tal como habíamos señalado para los triangulares de gran tamaño. En efecto, dos cazadores de Barranco Segovia y uno del Cortijo de Sorbas I (Figura 36: 3, 4 y 7) muestran la mitad del triángulo total cuya razón cabe atribuir al haber pintado la cabeza estrictamente de perfil.

En principio, nos inclinamos a considerar estas formas como representaciones de un posible peinado pues se asemeja en gran manera a la forma que ofrecería la media melena. Séalo o no, sí podemos afirmar que este tipo resulta poco frecuente en las estaciones de la cuenca del río Taibilla y de otros yacimientos de Moratalla y, en cambio, parece mucho más habitual en el núcleo de Alicante, tanto en las representaciones de arqueros como en las femeninas, como en los individuos de sexo no precisable. A partir de estos enclaves geográficos y hacia el Norte, su utilización está presente en las dos mujeres y algún arquero de la Cueva de la Vieja (Alonso y Grimal, 1990, 47-48) y en algunos individuos del Gran Abrigo de Minateda (Hellín, Albacete) que están próximos al gran bóvido. En el Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel), tanto en visiones frontales como laterales, correspondería a los individuos n.º 2 y 53 (según la ordenación de Beltrán, 1970, 21 y 81). En el Racó de Nando (Benassal, Castellón) el flechador que dispara hacia el grupo de jabalíes presenta este mismo tocado/peinado en visión lateral. Este tipo de morfología adoptada por la cabeza llega a representarse hasta en las estaciones más septentrionales del territorio del Levantino; de manera que son varios los individuos de Muriecho I en los que puede reconocerse (Baldellou, 1987, 66-67).

VII.2.1.4. *TOCADOS DE OREJETAS*

Este tipo de tocado consiste en la presencia en la parte alta de la cabeza de dos apéndices no muy prolongados de una cierta anchura. En el único individuo de Letur que lo hemos identificado (Figura 37: 1) y, en base, a la morfología de uno de los apéndices (el mejor conservado) parece tratarse de elementos anchos y redondeados en el extremo distal que se estrechan al insertarse en la cabeza. Desde luego, el nombre que utilizamos es absolutamente convencional pues aunque los nombremos como de «orejetas» o de «dos orejitas» (Galiana, 1985, 61) lo cierto es que carecemos de elementos suficientes como para asegurar que, en efecto, se traten de tocados con intención de simular

las orejas de ciertos animales, por mucho que su apariencia nos lo recuerde.

El hecho contrastado es que este adorno resulta también muy inusual en el núcleo del Taibilla pues únicamente lo identificamos en un individuo del Molino de las Fuentes I (Alonso y Grimal, 1996) y, en general, tanto en la Comunidad murciana como en la alicantina, en la última de las cuales sólo aparece en L'Abric V del Racó de Gorgori y en Benirrama Abric I (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 273-74). Nuestra opinión de que este adorno no es representativo de los grupos del extremo más meridional del Arte Levantino, está corroborada por el hecho de que aumenta su presencia a medida que nos desplazamos hacia el norte; así, aparece en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) con no menos de media docena de individuos (Alonso y Grimal, 1990); la Balsa de Calicanto (Bicorp, Valencia) (Monzonis y Viñas, 1980, fig. 8: 4); Cova dels Cavalls, en la Valltorta (Castellón) (Obermaier y Wernert, 1919, 40, 41, 43 y 100) o Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel), por citar únicamente unas pocas estaciones.

VII.2.1.5. *TOCADOS ALTOS*

Son verdaderamente exiguos en los abrigos estudiados pues únicamente un individuo del Barranco Segovia (Figura 37: 2) podría haber sido adornado con un tocado que muestra una morfología trapezoidal con el lado más ancho en el extremo distal, es lo que se ha llamado, también, en forma de tronco de cono invertido. Desde luego, por la forma que presenta, la opinión de que estamos ante un cubrecabezas adquiere cierta verosimilitud sin que nos atrevamos a entrar en más detalles respecto a la materia primera utilizada.

Los paralelos más cercanos nos conducen a la zona de Solana de las Covachas III (Alonso, 1980, fig. 37 y 46), al Abrigo del Molino las Fuentes II o Abrigo Sautuola o al IV del Torcal de las Bojadillas, entre otras estaciones del término de Nerpio. No obstante, son prácticamente inexistentes en los paneles murcianos y alicantinos y vuelven a aparecer en aquellos que consideramos la franja central del Levantino: la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (Alonso y Grimal, 1990, 34), el abrigo de la Cueva de la Tortosillas (Ayora, Valencia), el abrigo del Voro (Aparicio, 1982, 52). También en algunas estaciones más septentrionales, como en Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla (Alonso y Grimal, 1992, 70-71), en el Cingle de la Mola Remigia, abrigo IX (Ripoll, 1963, lám. XXV), e, incluso, en el abrigo I de la Serra de la Pietat (Ulldecona-Tarragona). Pero, con todo, parecen ser los yacimientos del Sur de Tarragona los que marcan el límite de implantación de estos tocados puesto que tanto en el resto de Cataluña como en el núcleo oscense son inexistentes, a tenor de lo que actualmente se conoce (Alonso y Grimal, 1996).

VII.2.1.6. *TOCADOS DE TENDENCIA APLANADA*

Más dificultad encontramos a la hora de discernir si estamos ante un tocado o, simplemente, ante la morfología conferida a la cabeza en el caso de los arqueros del Cortijo de Sorbas I (Figura 37: 3 y 4).

Es cierto que tocados de forma oblonga y de notorias dimensiones respecto al total de la imagen los hemos identificado en cavidades del núcleo de Nerpio, aunque no con excesiva frecuencia, pero en los que precisamente aquel último ha jugado un papel más decisivo que en el que nos ocupa. De manera que debemos incluir éstos con carácter netamente provisional en este grupo ya que, pese al inconveniente apuntado, es perceptible una parte que haría las veces de la cabeza y sobre ella esa forma aplanada, un tanto independiente, que hace lícito considerarlo como un tocado/peinado.

Los paralelos para este tipo de tocado aparecen en dos de los individuos que marchan a veloz carrera en la Cova dels Tolls, que muestran una cabeza de tendencia ovalada y de notable volumen respecto al cuerpo; en la Cova Alta de Llidoner; en la Cova de la Saltadora y en buena parte de los individuos de uno de los paneles principales de la Cova del Civil, en la Valltorta (Castellón), (Viñas et alii, 1982, fig. 11, 120-121, 143, 156). También son de semejante tendencia la cabeza de una de las mujeres de la Cueva de los Grajos (Alonso y Grimal, 1994, fig. 6) y de la Fuente del Sabuco I (Ibídem, 1994, fig. 4 y 10) aunque no resulta excesivamente corriente en la imagen femenina.

VII.2.1.7. *TOCADOS ESPECIALES DE GRAN TAMAÑO*

Ciertamente el tocado de uno de los individuos (posiblemente dos) del Cortijo de Sorbas puede ser considerado un tanto singular (Figura 38: 1). Está diseñado mediante un trazo de siluetado de tendencia elipsoidal, de recorrido algo sinuoso cuyo interior se completaría, al parecer, por sucesivos trazos (dos como mínimo) más o menos concéntricos que siguen el recorrido del exterior. El tamaño es ciertamente notorio pues representa un tercio de la altura total del individuo, cuyo sexo queda impreciso al no portar ninguno de los elementos característicos ni de los masculinos ni de los femeninos.

No conocemos en el territorio meridional del Arte Levantino ninguna figura con la que podamos establecer paralelos exactos y, a decir verdad, tampoco en los enclaves más hacia el norte; de manera que, consecuentemente, habremos de considerarlo como una «creación» de carácter estrictamente local e incluso (y con más rigor) personal. Por otra parte, cabe la posibilidad de que en alguno de los muchos yacimientos pintados que se han descubierto en

los últimos años (y que permanecen inéditos) existan motivos semejantes pero quizá el problema que se plantea sea el de saber reconocer este tipo de imágenes; recordemos que en el primer trabajo sobre el Cortijo de Sorbas el motivo en cuestión y su compañero peor conservado fueron interpretados como una «imagen perfecta de un árbol» (Muñoz, 1983, 426).

La fórmula de diseñar la parte correspondiente a la cabeza con una estructura de tendencia esférica y de gran volumen, nos hizo considerarla como un indudable tocado. De esta forma, aparecían varios individuos en los yacimientos de la Fuente del Sabuco I (Moratalla, Murcia) y en el Torcal de las Boddillas I, IV y VII (Nerpio, Albacete). Sin embargo, en el caso de los de Letur (Figura 38: 2 a 7), nada parece apoyar esa posibilidad; los tamaños son comedidos y, por tanto, fácilmente asimilables a la morfología natural de la cabeza. Como curiosidad cabe llamar la atención sobre una pareja de individuos de Barranco Segovia que podrían representar dos fases de un mismo proceso a la hora de diseñar esta parte corporal; primero, se define el contorno mediante un trazo fino y uniforme (Figura 38: 5) y, posteriormente, se completa el interior con pintura que en nuestro ejemplo (Figura 38: 6) no llegó a completarse totalmente como lo demuestra el espacio central vacío de pintura de aquella.

VII.2.2. EL ADORNO CORPORAL

VII.2.2.1. *EL ADORNO EN EL TALLE*

Se ha identificado de forma totalmente clara en un único personaje del abrigo del Barranco Segovia (Figura 39: 1), consistente en un elemento longitudinal que desde la cintura pende hasta la parte posterior de la rodilla engrosándose brevemente en su tercio final. El aspecto que presenta sugiere que se trata de un elemento flexible —una tira de cuero o fibra con algún remate final— que tan sólo es comparable por su longitud (que no por otros detalles morfológicos) con los ornamentos que penden, también a partir de la cintura, de varios individuos de Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón). Desde luego, hemos de comentar que en la cuenca del río Taibilla no hemos constatado ningún adorno semejante; es más, los adornos en esta parte corporal son muy raros —únicamente presentes en un individuo— y esta afirmación es extensiva tanto a los paneles murcianos como a los alicantinos, por referirnos tan sólo a las comunidades más próximas, pero tenemos suficientes pruebas para sospechar que no es éste, precisamente, un elemento explicitado en la iconografía levantina. En efecto, si extendemos la búsqueda de paralelos en zonas más septentrionales, sigue resultando difícil su reconocimiento; es

cierto que en muchas ocasiones la delgadez de los trazos que configuran tales elementos y los problemas de conservación derivados de esa depositación tan escasa de pintura, han contribuido a que, o bien no se hayan conservado, o bien hayan pasado desapercibidos en los calcos. Sea como fuere, podríamos citar entre los escasos individuos en los que es posible reconocer adornos en el talle, el de la Cova de la Saltadora, en la Valltorta (Castellón), que en la parte final del tronco, pero algo antes de la cintura, muestra dos tiras de longitud similar que surgen hacia la izquierda y una tercera hacia el lado contrario (Viñas a, 18). Un adorno prácticamente idéntico a éste es el que porta un personaje de Mas d'en Josep, con dos tiras largas a ambos lados de la cintura; y aún podríamos añadir un ejemplo más con otro arquero de la mencionada Cova de la Saltadora en el que al final del talle surgen hacia delante tres trazos medianamente largos, uno de los cuales pudiera corresponder al sexo pero los otros cabe identificarlos como ornamentos (Viñas, 1980).

VII.2.3. EL ADORNO EN LAS PIERNAS

Se presenta en un número reducido de individuos de Barranco Segovia con dos fórmulas distintas: en la rodilla y en los tobillos. El que se sitúa en la primera zona consiste en una pequeña protuberancia apuntada e incurvada hacia abajo que se identifica en la parte anterior (Figura 39: 1). En la parte posterior de esa rodilla y con dos protuberancias apuntadas y muy cortas está adornado otro arquero (Figura 39: 2) que repite ese mismo detalle en el tobillo, en concreto en el tendón de Aquiles. Este último, desde luego, es un tanto inusual aunque recordamos algún caso como un arquero del Barranco de la Palla (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 273), pero los ornamentos a la altura de la rodilla puede que sean uno de los más habituales y geográficamente más extendidos de todos cuantos reflejaron los artistas levantinos. En consecuencia, los paralelos que pueden aportarse son ciertamente numerosos. En el panel 3 del abrigo III de la Sarga (Alcoy, Alicante) se conserva un flechador que presenta un fino y corto colgante tras las rodillas (tal vez lo tuviese también en la parte anterior, pero no se ha conservado) y otro en la pierna compañera pero muy por debajo de aquella articulación lo que, según nuestra opinión, no puede considerarse como un adorno propiamente en el tobillo, tal como se ha clasificado (Ibídem, 1988, 277). También podría tratarse de un ornamento la breve forma apuntada del individuo n.º 4 del Panel 3, Abrigo I del abrigo referenciado en último lugar.

Representaciones masculinas del Abrigo II de Benirrama (Alicante) (Ibídem, 1988, 276), de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (Alonso y Grimal,

1992, 32, 48 y 57), de la Cova Remigia (Ares del Maestrat), de alguno de los conjuntos que integran el Barranc de la Valltorta (Viñas et alii. 1982, 175) y de la Cova del Polvorín (Vilaseca, 1947), entre otros muchos, son una muestra de la insistida presencia en el ornato levantino de la figura masculina, casi siempre arqueros. Sin embargo, hemos de señalar que contrariamente a lo apuntado, se da la circunstancia que entre los más de seiscientos individuos que hemos podido cuantificar en las estaciones del Taibilla, los ornamentos en las piernas no son reflejados en absoluto, lo que apunta a una divergencia interesante y a tener en consideración cuando se cotejen en qué otros aspectos vuelve a manifestarse ese alejamiento.

VII.2.4. EL ADORNO EN LOS BRAZOS

El ornato en las extremidades superiores se reduce a una única representación humana, en concreto a la mujer del Barranco Segovia (Figura 40). Está presente a la altura del codo del brazo izquierdo (según se mira) un colgante de mediana longitud que se ensancha hacia el final redondeándose en el extremo; del otro brazo pende una bolsa de manera que no se distingue si también fue adornado con otro colgante similar. Por la disposición de este ornamento respecto al brazo, parece mostrar cierta rigidez pero también podría tratarse de un recurso gráfico con el objeto de diferenciarlo del brazo y hacerlo mejor reconocible. Los materiales con que se pudo fabricar un elemento similar son extraordinariamente variados y en cierta forma podrían tratarse de los que hemos enumerado para los adornos de otras zonas corporales; estamos seguros, además, como nos enseñan los estudios etnográficos, que estamos limitados en nuestra capacidad de imaginar todos los recursos posibles que tendría el cazador prehistórico.

Antes de citar paralelos para este tipo de ornato, comentaremos de antemano que, por lo que conocemos, no es precisamente de los más usuales dentro del repertorio general del Arte Levantino; pese a ello, el primer paralelo a citar es de una estación muy cercana, La Risca I, en la que la fémina de menores proporciones tiene en el brazo más retrasado un colgante único y de mediana longitud que, en cambio, en el brazo compañero es doble y en el de la otra dama es múltiple y de mayor longitud. De una morfología muy similar es, sin la menor duda, el que lucía la mujer (hace años expoliada) del Abrigo del Ciervo (Dos Aguas, Valencia) (Jordá y Alcácer, 1951, 21) en el único brazo visible; es una tira de grosor uniforme y mediana longitud que, en cambio, no encontraba parecido con el de la compañera integrado por dos tiras o colgantes. Respecto a este último tipo comentaremos que es el mismo que adorna a

uno de los cazadores —en concreto el n.º 1 (Ibídem, 1951, lám. III)— demostrando, por tanto, que no se trata de un atributo exclusivo de uno de los sexos. Añadiremos, no obstante, que siendo frecuente que los cazadores se adornen en este punto concreto de su anatomía, en la mujer resulta, definitivamente, el más insistido de manera que, con excepción del peinado/tocado en la cabeza, ésta es prácticamente la única parte corporal ornamentada (Alonso y Grimal, 1994, 42).

VII.3. LA VESTIMENTA

La única prenda propiamente de vestir que identificamos en estos enclaves corresponde a la figura femenil del Barranco Segovia (Figura 40); prenda, en la que, como ya hemos señalado, recae el peso identificativo en este tipo de representaciones al estar presente en el 97% de las féminas reconocidas. La discusión en torno a si se trata de una falda o de una pieza completa resulta difícil de resolver pues lo realmente visible e identificable es la parte de la pieza inferior por su vuelo más o menos amplio. Podría proponerse que si se advierten los senos estaríamos ante una mujer que lleva una falda y la mitad superior descubierta, y que si aquellos no se distinguen, se trataría de un vestido completo. Sin embargo, por muchas razones ampliamente expresadas en alguno de nuestros trabajos (Alonso y Grimal, 1994; 1995), no parece adecuado aceptar esta propuesta pues, insistimos, la indumentaria es esencialmente la que identifica a la fémina y, en cambio, un carácter sexual secundario como los senos es definitivamente aleatorio y únicamente asume el máximo valor cuando aquella se presenta desnuda lo que, por otra parte, ocurre muy excepcionalmente; en concreto de 74 individuos indiscutiblemente femeninos únicamente dos —en el abrigo de los Chaparros (Albalate del Arzobispo, Teruel) y el les Covetes del Puntal (Castellón)— pueden aceptarse con verosimilitud.

Por su morfología, la prenda de vestir de la mujer del Barranco Segovia se incluye —con las debidas reservas, dado que muy probablemente esté incompleta en su parte final— en el **Tipo I** variante **a** que corresponde a una falda ajustada en su inicio que se exvasa ligeramente en su final. Esta morfología es usual entre las féminas del Arte Levantino pues la constatamos en La Risca I y II (Moratalla, Murcia), en la Fuente del Segura (Pontones, Jaén), en el Abrigo Grande de Minateda (Hellín) y la Cueva de la Vieja (Alpera), ambos en Albacete; en el Abrigo Gavidia (Bicorp, Valencia), en la Cueva del Polvorín (La Pobla de Benifassá, Castellón) y en el Abrigo de Cogul (Lleida) de manera que abarca un amplio territorio representando porcentualmente el 2,87% de las féminas con este tipo de indumentaria.

La discusión en torno al tipo de material empleado para la fabricación de estas prendas es un aspecto que ha sido analizado por nosotros ampliamente (Alonso, 1993); pero parece oportuno insistir, no obstante, en que los factores que se han argumentado como exponentes de la existencia de tejidos, y a los que ya hemos aludido ampliamente en el capítulo correspondiente a procesos técnicos (Jordá y Alcácer, 1951, 37; Almagro, 1952, 80; Galiana, 1985, 72), no soportan un análisis formal ni técnico por lo que quedan definitivamente desestimados. Nuestra opinión personal se inscribe en la línea de proponer como material factible las pieles de animales de cuyo tratamiento se tenía una amplia práctica en las etapas paleolíticas.

VII.4. LOS OBJETOS

VII.4.1. LAS BOLSAS

La determinación de este tipo de objetos en el territorio de Letur resulta ser muy limitada, lo que como comprobaremos, responde a una tónica generalizada en este arte. Tan sólo es identificable como tal el elemento que pende del brazo derecho (según se mira) de la mujer del Barranco Segovia (Figura 40). Se trata de una bolsa voluminosa, redondeada en su extremo distal, con un asa larga que cuelga a la altura del codo y que está incompleta en toda la zona derecha (o mejor, deliberadamente incompleta). Nada parecido conocemos en las estaciones más próximas de Moratalla, Nerpio, Hellín y Jaén en los que estos objetos tipo «recipiente» no fueron representados.

En una primera aproximación a este tipo de imágenes pintadas observamos que existen tres fórmulas habituales de aparición: una, asociada a personajes humanos, sean arqueros o mujeres, (Figura 41: 1 a 3); otra, aparentemente aislada, por tanto, sin relación directa con un individuo concreto (Figura 41: 4 y 5) y, quizás, una tercera que es, en realidad, una pequeña variante de la anterior, cuando las bolsas aparecen asociadas a otros útiles, normalmente a un grupito de flechas (Figura 41: 6 y 7).

La asociación de estos objetos a figuras humanas está constatada en varios yacimientos de distintos enclaves; desde luego, tanto en los próximos a Barranco Segovia, incluidos los abrigo I y III de Benízar (Moratalla, Murcia), no hallamos paralelo alguno; de forma que hemos de trasladarnos a sierras algo más alejadas, como las alicantinas, para aportar objetos similares. El primer yacimiento en el que identificamos una bolsa es en el Panel 3 del Abric I de La Sarga (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 28-29) en el que un arquero lleva colgada en su espalda una posible bolsa. Pero mucho más evidente

resulta la presencia de éstas en el Abric I de Benirrama (Ibídem. 1988, 188) en el que un personaje, que nosotros hemos reconocido como una mujer, incurva sus brazos hacia lo alto colgando del izquierdo, y a la altura del codo, una bolsa de asas largas y fondo redondeado. Y en esta misma provincia aún puede aportarse algún otro ejemplo como la fémina de Sta. Maira, Abric VI del Barranc de Famorca, de cuya mano cuelga una bolsa similar a la anterior aunque queda más cerrada en la boca (Ibídem, 1988, 111).

La presencia de bolsas asociadas a la imagen femenil se vuelve a repetir en las conocidas estaciones del Abrigo de la Pareja (Bicorp, Valencia); tal vez se tratase de este objeto el engrosamiento en la espalda de la desaparecida fémina del Abrigo del Ciervo, cerca del anterior, y los que presentan dos mujeres de la Cova del Polvorín (La Pobla de Benifassà, Castellón) (Alonso y Grimal, 1994, 13 y 17). Esta enumeración de ejemplos en que la mujer es portadora de un tipo de recipiente no debe, sin embargo, conducir a la conclusión errónea de que estos objetos son característicos de aquellas; bien al contrario, un análisis detallado de este tipo de representaciones nos ha demostrado que su representatividad en las féminas es ciertamente escasa —únicamente las llevan el 9%— (Ibídem, 1994, 40). Por el contrario, en los cazadores (casi siempre arqueros) las pequeñas bolsas colgadas en su espalda es un pertrecho que se representa con bastante frecuencia, especialmente explícita en ciertos enclaves de la mitad septentrional; en concreto, en las provincias de Castellón y Valencia (algo menos). En efecto, los casos que se podrían aportar resultan muy numerosos; sirvan como muestra la Cova de la Saltadora (Viñas, 1980, 18) o el más evidente del Mas d'en Josep (Viñas et alii, 1982, 138 y 141) en que un personaje se encarama por una hipotética pared vertical representada por un trazo de pintura; sin que pueda descartarse que se trate de una bolsa con varios flecos colgantes el que porta otro arquero de esa misma estación. Una imagen especialmente nítida del tema que tratamos se puede apreciar en el Racó del Nando (Benassal, Castellón) en el que el cazador de jabalíes muestra colgando hacia la mitad de su espalda una pequeña bolsa de base recta y estructura cuadrangular. Con la base de aspecto semicircular resulta ser la del activo flechador de la Cova Remigia del que ofrecemos nuestra propia interpretación (Figura 41: 3). Algo más hacia el Norte, en el límite con Tarragona, la estación de Polvorín recoge este útil —asociado siempre a individuos— que Vilaseca denominó como mochila o morral (Vilaseca, 1947, 30) y que en uno de los pequeños individuos resulta ser una bolsa de grandes proporciones con un asa lateral (Figura 41: 2).

Habíamos indicado anteriormente que este tipo de objetos aparecen también aislados y relacionados con flechas y vuelven a ser las estaciones castellanenses las que se hacen eco de dichas representaciones que nos parecen,

definitivamente, especialmente características del Arte Levantino de estas tierras. En el Racó Molero se identifica «la representación segura de un cesto» y un segundo posible (Ripoll, 1963, 43). En nuestras observaciones sólo hemos podido identificar con seguridad un solo recipiente, morfológicamente algo discrepante de la versión ofrecida, que muestra una base apenas redondeada, bastante globuloso, con boca ancha (en estos aspectos bastante coincidentes con el de Barranco Segovia) con un asa que muestra todo su recorrido (Figura 41: 4) y algo distinto, desde luego, a la bolsa o cestillo que recordamos en el Mas d'en Ramon d'en Bessó (Montblanc, Tarragona), el único recipiente identificado en las estaciones catalanas (Figura 41: 5). En el Abrigo V del Cingle de la Mola Remigia se conserva un grupo de probables flechas y sobre ellas una especie de bolsa con asa corta que parece colgar de un trazo transversal (Figura 41: 7). Esta asociación bolsa-flechas vuelve a repetirse en la cavidad IV de la Cova Remigia con evidentes alteraciones en ellas que, no obstante, los primeros autores de este conjunto tuvieron ocasión de contemplar en perfecto estado (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, lám. XXVIII, B). También en este caso, el recipiente está colgado de un elemento transversal mediante un asa larga, es de forma esférica con un estrechamiento en la parte superior que se exvasa a continuación para formar una boca ancha, dando la impresión de que se trataría de una cinta que ajustaría la bolsa (Figura 41: 6).

Algunos casos más podrían añadirse respecto a la representación por parte de los artistas levantinos de este tipo de objetos pero, con todo, no van a aportarnos demasiados datos innovadores respecto a una precisión que ha preocupado, y preocupa, a ciertos investigadores como es la materia. La posibilidad de que se traten de materiales tales como fibras vegetales, madera o cuero es perfectamente verosímil; todos ellos serían muy bien conocidos y dominados por los grupos de cazadores y recolectores artífices del Arte Levantino, y aunque ha habido algún intento de asimilar estos objetos con determinadas formas de elementos cerámicos neolíticos (Mesado, 1981), no parece que para sostener dichas hipótesis se aporten elementos verdaderamente objetivos.

VII.4.2. ARCOS Y FLECHAS

Los arcos vuelven a ser en este enclave albaceteño, al igual que ocurría con el de Nerpio, los objetos más y mejor representados. Prácticamente todos ellos corresponden a arcos simples y de una sola curva en los que se distingue bien el bordón, circunstancia que no siempre es constatable ya que o bien no se ha conservado (dado el trazo tan finísimo con que se diseña) o, bien, esta

parte del arco se omite deliberadamente, hecho este último más verosímil de lo que se ha apuntado hasta ahora.

Antes de iniciar el análisis de los arcos asociados a los individuos, nos gustaría cuanto menos comentar un «tema» que, excepcionalmente, constatamos en una única ocasión en este enclave; nos referimos a la aparición del arco y unas posibles flechas disociados, en principio, del venador que aparecen en el Cortijo de Sorbas II (Figura 42: 1). Desde luego, esta atribución la mantenemos con las debidas reservas pues si bien el arco está perfectamente definido, las flechas han sido diseñadas con un convencionalismo un tanto inusual (por ejemplo, con excesivo grosor). Con todo, hemos de recordar que es frecuente que ciertos utillajes del cazador se pintaran cercanos a éste pero con indudable autonomía espacial —recordemos las bolsas y flechas antes referenciadas—. En este sentido es oportuno mencionar el grupo de flechas al lado de varios venadores de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (Alonso y Grimal, 1990, 34 y 57) así como varios elementos de esta misma estación algo más dispersos por la zona baja que, formalmente, se asemejarían a los posibles pertrechos a que nos referimos. Quizás de las imágenes más nítidas de arco y flechas sea la de la Cova de la Saltadora (Figura 42: 2) que, al parecer, cabe relacionar, según algunos autores, con los individuos que se hallan a pocos centímetros; sin olvidar otros ejemplares que se producen en tierras castellonenses como el del panel B del Abrigo VII y el del Abrigo X de la Gasulla, que fueron oportunamente referenciados por E. Ripoll en su trabajo monográfico sobre estos conjuntos (Ripoll, 1963, lám. VIII y XXVIII). En definitiva, comprobamos que el «tema» en cuestión no resulta ni mucho menos desconocido en la temática levantina, pero sí debemos matizar que, por lo que hasta ahora conocemos, resulta ciertamente infrecuente en los paneles pintados más meridionales en los que sistemáticamente el flechador está vinculado muy estrechamente a sus aperos portándolos o, incluso, mostrándolos con fórmulas constantes e iterativas.

El estudio de los arcos representados en el enclave que tratamos, indica ciertas diferencias entre ellos concretados en la longitud al tomar como elemento comparativo la altura del individuo que lo porta. Según esto, diferenciamos tres grupos de arcos que son, por orden de frecuencia: medianos, pequeños y grandes.

El grupo más abundante está integrado por aquellos arcos cuya longitud es igual, o ligeramente superior, a la mitad de la altura del personaje; son los que consideramos medianos (Figura 43 y 44) y pueden identificarse tanto en los cazadores del Barranco Segovia como en el conjunto del Cortijo de Sorbas I. Llevan este tipo de instrumentos cerca del 69% de los arqueros, de manera que queda perfectamente evidenciada su implantación sometándose, por

tanto, a una característica ya constatada en los enclaves vecinos tanto de Nerpio como de Moratalla, especialmente en el primero en el que se han podido valorar más de un centenar y medio de este tipo de instrumentos (Alonso y Grimal, 1996). Tomando como altura hipotética de los individuos alrededor de 1,60 m., podríamos comentar que la longitud de los arcos medianos oscilará entre los 0,80 m. y 1,15 m. (0,85 m. a 1,30 m. los de Nerpio y Moratalla).

Los ejemplares de pequeño tamaño, es decir, aquellos que no lleguen a la mitad de la altura del portador, se reducen a dos localizados en el panel de Barranco Segovia (Figura 45) cuya altura hipotética se aproximaría a los 0,73-0,74 m. En la zona que estamos analizando, el porcentaje de arcos pequeños tienen cierta representatividad; sin embargo, en los enclaves próximos ya aludidos estos resultan verdaderamente inusuales determinándose solo dos ejemplares: uno, en Solana de las Covachas III y, otro, en el Torcal de las Bobjadillas IV. Su presencia en enclaves más alejados como el alicantino está constatada en algún abrigo; por ejemplo, en el Abric I de Esbardal de Miquel de Servil (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 274) pero estamos en disposición de asegurar que, en general, se trata de un arco muy poco representado en los paneles levantinos y, en consecuencia, es posible deducir o hipotizar que tal vez no fuese de uso habitual entre aquellos grupos de arqueros.

También han sido dos los ejemplares de arcos grandes (se aproximarían a la altura del portador), los identificados en Letur: uno en el abrigo del Barranco Segovia (tal vez dos) y, otro, en el Cortijo de Sorbas II (Figura 45). En base a la altura hipotética del arquero el primero se acercaría a 1,58 m. y el segundo a 1,80 m. ajustándose a los baremos establecidos por nosotros en las estaciones nerpianas en las que la oscilación cubría desde 1,50 m. a los 2 m., siendo un tanto excepcionales los casos que se acercan a los 2,90 m.

Las flechas son otro de los objetos que se identifican en estos paneles, en todos los casos directamente relacionados con el arco. En la mayoría de ocasiones, éstas son portadas por el cazador y únicamente en una ocasión dichos objetos se disponen al lado de su dueño como reserva, lo que es, por otra parte, un convencionalismo disposicional prácticamente inexistente en los enclaves del Sur o, por lo menos, francamente raros. Podría, no obstante considerarse una excepción a esa norma el caso del Cortijo de Sorbas II (Figura 42), en el que las flechas y el arco se hallaban aislados.

Su conservación es, en general, un tanto deficiente pues, ven tan sólo los extremos, demostrando que se trata de haces de flechas (Figura 43 a 45), como sucede en el individuo de Barranco Segovia, o bien, en toda su extensión pero tan sólo a fragmentos. A este respecto, llamaremos la atención sobre la frecuencia con que el aludido haz de flechas está integrado por tres elementos; lo que recordamos haber constatado, por ejemplo, en el personaje

central de abrigo de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (Alonso y Grimal, 1990, 7); en el Abrigo V de la Sarga (Alcoy); en el Abrigo I del Conjunt VI del Barranc de l'Infern (La Vall de Laguart); en la Cova del Mansano (Xaló), todos en Alicante (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 272).

En base a las representaciones de las flechas más completas, y tomando los datos con las debidas reservas, podrían aportar que su longitud hipotética oscilaría entre los 0,58 y 0,87 m. para aquellas asociadas a los arcos medianos y 0,61 m. para las únicas relacionadas con uno de pequeñas dimensiones. No tenemos ningún ejemplo conectado con los arcos de gran tamaño.

En varios casos es posible apreciar los dos extremos de las saetas, es decir el correspondiente a la punta y a la emplumadura. Digamos que en la mayoría de ellos ambos ápices son idénticos, especialmente visible en un saetero del Cortijo de Sorbas y del Barranco Segovia, que podrían hacernos concluir que se trata de vástagos con el extremo aguzado y sin presencia de emplumadura. En unos pocos, el engrosamiento en uno de los extremos es manifiesto pero en ninguno de ellos, dado su estado, es posible llevar el análisis a límites más precisos. Y definitivamente sólo en dos casos puede asegurarse que fue diseñada la punta de la flecha (Figura 44: 1 y 43: 4) aunque únicamente esta última nos sea verdaderamente útil.

El interés por esta parte de la flecha como posible indicador o esclarecedor de una cronología precisa al paralelizarse con puntas de flecha constataadas arqueológicamente (Jordá, 1980; Galiana, 1985) es un tema que ya hemos tratado en otra ocasión y evidenciamos los problemas y errores en los que se ha incurrido con cierta frecuencia. El análisis estrictamente formal de la punta de flecha de Barranco Segovia, excepcionalmente conservada, nos sitúa ante una forma de tendencia triangular pero en el que una de sus mitades no es del mismo tamaño que su homónimo de manera que son, en realidad, dos mitades asimétricas. En base a todo ello, no sería imprudente, y como una posible propuesta, el hacer corresponder estos tipos de ápices a los que formaría un microlito geométrico cuya función como armadura de flecha en el Epipaleolítico ha sido mantenida por diversos investigadores (Rozoy, Nuzhyj).

VIII. VALORACIONES TÉCNICAS DEL ARTE ESQUEMÁTICO

El aspecto que presenta la pintura de los motivos pertenecientes al Arte Esquemático de Letur, se halla muy ligado a su proceso de ejecución o de transporte al soporte. Así aparecen superficies homogéneas de color en los trazos y a continuación de ellos, sin embargo, se constata una progresiva pérdida de la capacidad cubriente de esa misma pintura, tal como sucede en los motivos de Cueva Colorá y en el n.º 3 de la Fuente del Sauco. Si este aspecto lo unimos a los perfiles de los trazos, siempre irregulares y poco precisos, deberemos aceptar que este arte no presta demasiada atención a la fabricación del instrumento. Este hecho, que da una característica particular a este estilo, ha permitido apuntar prácticamente desde los estudios iniciales, como posibles instrumentos los propios dedos del artista. En efecto, éste bien pudo ser el vehículo utilizado para el diseño de los motivos aludidos; proceso que venimos constatando en no pocos enclaves (Grimal y Alonso, 1988; 1990; 1996).

Hay que tener en cuenta, no obstante, que el diseño de aquellos elementos pudo ser obtenido igualmente por otros métodos, aunque sería más preciso decir que más que con otro método lo que se altera es el instrumento utilizado, de manera que con una especie de improvisada muñeca o tampón se lograría el mismo resultado.

Hemos observado que en este estilo pictórico existe un número importante de motivos que pudieran haber sido realizados por el sencillo método de machacar los extremos de una rama o raíz —y esa es nuestra propuesta basada en experiencias propias— hasta conseguir una rudimentaria brocha.

Los elementos realizados de esa última forma —como pueden ser el antropomorfo de la Fuente del Sauco y de la Tenada de la Cueva Moreno e, incluso, el polilobulado de este último yacimiento— presentan un perfil bastante más definido que el proceso precedente y con una capacidad cubriente considerable logrando, por tanto, unas superficies bastante homogéneas de

color (es lo que convencionalmente se ha denominado como «tintas planas»).

En general, los procesos apuntados son los mayoritariamente constatados en el Arte Esquemático peninsular; sin embargo, uno de los motivos del núcleo que venimos estudiando podría parecer, en principio, que no se ajusta exactamente a ninguno de ellos; nos referimos al doble soliforme (oculado) de las Covachicas. Es cierto que los trazos que lo forman son de grosor reducido y que por su apariencia podrían recordar a aquellos ciertamente finos del Arte Levantino. No obstante, en un análisis más riguroso pronto se advierte que las cualidades del trazo de este último arte nada tienen que ver con las del oculado. Es decir, que si los artistas levantinos se ocuparon con preocupación y maestría de lo que se convirtió, de hecho, en un extraordinario pincel —la pluma— por parte de los pintores esquemáticos, las cualidades del instrumento están lejos de ser consideradas hasta esos extremos. Así, en el motivo que nos ocupa, los trazos pudieron ser ejecutados con cualquier rama machacada y escobada en su extremo, eso sí, de un grosor más fino que el habitual.

Elementos de características técnicas semejantes al de Covachicas, sin ser abundantes, no son del todo desconocidas en el Esquemático. Uno de los casos más relevantes que recordamos haber visto es el de la Balsa de Calicanto (Bicorp, Valencia) en el que un grupo de varios trazos verticales, dispuestos uno inmediato al otro, presentan un grosor muy reducido y semejante al de la estación de Letur. Y también de pequeñas proporciones y de trazos relativamente finos son algunos de los motivos del conjunto de El Milano, en concreto, el ancoriforme de color negro, que resulta disonante, en este aspecto técnico, a los otros motivos con los que comparte el espacio (Alonso et alii, 1987: 17).

En lo que concierne a los colores, es el rojo, con ciertas variantes, el mayoritariamente empleado mientras que, el negro, tan sólo es constatable en un único motivo, en el antropomorfo de la Fuente del Saúco.

Cuantificación de los colores empleados en el Arte Esquemático

<u>Color</u>	<u>Pantone</u>	<u>N.º Figuras</u>	<u>„</u>
Rojo	158 U	4	22,22
Rojo castaño	180 U	2	11,11
Rojo castaño oscuro	201 U	6	33,33
Castaño rojizo	167 U	1	5,55
Castaño rojizo oscuro	181 U	2	11,11
Anaranjado rojizo	150 U	1	5,55
Negro	418 U	1	5,55

En conclusión, se sigue en el aspecto cromático las pautas más generalizadas en este estilo en el que es el color dominante en Letur el que también priva en la totalidad de los territorios, siendo el negro muy minoritario y el blanco totalmente desconocido; lo que no debe extrañar pues se trata esta última de una opción escasamente utilizada en el Arte Esquemático de la vertiente mediterránea. Tan sólo lo verificamos en la estación de Castellón de los Machos, en Villar del Humo (Cuenca) (Alonso, 1987).

En el aspecto dimensional, pocas son las discrepancias que muestran los motivos del territorio de Letur respecto a la tónica general de este arte. Si acaso, parece advertirse una dominancia de los tamaños más bien pequeños —oscilarían en las figuras más completas entre los 3 y 19 cm— aunque hay que atender al hecho de que varios de los elementos incompletos muy probablemente superarían las proporciones apuntadas; por ejemplo, los motivos abstractos n.º 1 y 2 de la Fuente del Saúco.

Los procesos de ejecución del Arte Esquemático están en consonancia con las morfologías que configuran su iconografía. En principio, es una manifestación básicamente abstracta y ello se demuestra en que el porcentaje más notable está formado por trazos, puntos, formas circulares, etc. Los elementos de la figuración que se incorporan a su elenco —antropomorfos y zoomorfos— son en verdad auténticos esquemas que son tratados con la simplicidad requerida para que su comprensión, por aquellos a quienes iban dirigidas, sea inequívoca. Por consiguiente, no se utilizaron recursos gráficos propios de las artes figurativas —en este caso, y como elemento de comparación conviene citar al Levantino— como son la profundidad, la oblicuidad, etc. Como tampoco puede hablarse, con pleno rigor, al referirnos a este estilo de la existencia de la composición técnica. Tan sólo podremos atrevernos a relacionar aquellos motivos que comparten un espacio inmediato o próximo y que puedan formar, y de hecho así lo hacen, asociaciones o combinaciones de elementos que, como veremos, se iteran en no pocas ocasiones.

En definitiva, la Pintura Esquemática es una manifestación pictórica que se presenta enormemente consecuente: la elementalidad de formas se equilibra con una técnica sencilla que sirve, lógicamente, a un mensaje concreto y que, hoy por hoy, sigue presentándose extraordinariamente incierto.

IX. ANÁLISIS TIPOLOGICO DE LAS ESTACIONES CON PINTURA ESQUEMÁTICA

IX.1. INTRODUCCIÓN

El enclave geográfico de Letur ofrece, como hemos detallado en el inventario, varias estaciones que deben incluirse sin la menor duda en el Arte Esquemático, aunque sería más preciso denominarlo como Pintura Esquemática, ya que, como hemos referenciado en el capítulo de técnicas, no se ha determinado ningún yacimiento con motivos grabados lo que, por otra parte, suele ser habitual en los territorios peninsulares más cercanos al mediterráneo. Algunos de los covachos, como la Fuente del Saúco, el abrigo de las Covachicas y la Tenada de Cueva Moreno contienen, con exclusividad, motivos de este estilo mientras que otras, como la del abrigo del Cortijo de Sorbas I, apenas presentan un par de elementos frente a una implantación de los motivos levantinos.

Conviene hacer la puntualización de que aceptamos el término «esquemático» por una cuestión estrictamente práctica al haber tomado carta de naturaleza y haberse aceptado de forma generalizada para un arte que, en realidad y desde el estricto análisis de las formas, es esencialmente abstracto. En efecto, los creadores de la Pintura Esquemática no tomaron como referencias las formas de la realidad sino que parten de un pensamiento abstracto a través del cual filtran todos los elementos de su iconografía; no en vano el punto (cuyo equivalente sería los puntos-digitales o simplemente digitaciones) y la línea (lo que se denomina barras) son los elementos más abundantes en los centenares de estaciones con muestras de este estilo. Las escasas concesiones que se hacen a algunas formas de la naturaleza —antropomorfos y zoomorfos— se presentan con un nivel de realidad tan mínimo que quedan reducidas a estrictos esquemas.

Por todo ello, las nomenclaturas que vamos a utilizar para los motivos,

y que se basan en buena medida en las que propusieran H. Breuil (1935) y actualizó P. Acosta (1967; 1968; 1983), tienen un alcance estrictamente clasificatorio sin otro tipo de implicación.

Las cavidades con Pintura Esquemática de este territorio igualan en número a aquellas que contienen Arte Levantino, sin embargo, la cantidad de elementos que aquellos conservan son ciertamente muy inferiores pues, como se habrá percibido, apenas alcanzan la veintena; implantación porcentual desequilibrada que también recordamos haber precisado en el núcleo de Nerpio y que se agudiza en otros varios enclaves (al menos por lo que conocemos actualmente) como el del Barranco de la Valltorta o el del entorno de la Gasulla, ambos en Castellón. Pese a este reducido número de motivos, el elenco tipológico es de una heterogeneidad reseñable pues son muy pocos los motivos que llegan a repetirse.

IX.2. ANTROPOMORFOS

Este grupo está integrado por tres individuos que presentan ciertas diferencias en su configuración y que se concentran en dos estaciones: la Tenada de Cueva Moreno y la Fuente del Saúco, aunque únicamente podamos analizar adecuadamente los correspondientes a la primera cavidad pues son los que se conservan bastante completos (Figura 46: 1 a 3).

El primer antropomorfo presenta los brazos y piernas incurvados (se denominan en asa o en arco) con una notable divergencia dimensional entre brazos y piernas, extraordinariamente largas las primeras que se prolongan prácticamente hasta el inicio de las piernas. Todas estas partes —cuerpo y extremidades— son de idéntico grosor de trazo.

El otro individuo, por el contrario, muestra los brazos extendidos y las piernas en ángulo, concentrándose unos restos inmediatos al brazo derecho que tal vez pudieran relacionarse con el personaje al ser del mismo color.

La tercera representación humana tan sólo nos permite precisar que los brazos se arquean hacia abajo aproximándose por ello a la comentada en primer lugar aunque no podamos asegurar si pertenecería a la misma tipología.

IX.3. BARRAS

Este grupo de motivos suelen ser los más numerosos en este arte aunque en este territorio no estén tan prolíficamente representados. Determinamos un trazo grueso y de perfiles irregulares en disposición horizontal en el abrigo

del Cortijo de Sorbas I (motivo n.º 24 de nuestra descripción), y, no sin ciertas reservas, podríamos considerar como barras los elementos que se agrupan de forma ordenada en la Fuente del Saúco (Figura 47: 7) que parecen interrelacionarse; aunque no descartaríamos que pudieran tratarse de un serpentiniforme complejo (o meandriforme, según terminología de otros autores) al estar formado por cinco trazos conservados muy parcialmente.

IX.4. HALTERIFORMES

Bajo esta nomenclatura convencional se incluyen dos motivos que pertenecen a distintos subtipos. El localizado en Cueva Colorá (Figura 46: 4) se incluiría en el subtipo haltera al estar formado por un trazo ancho y de perfiles irregulares que se engrosa, en una forma más o menos redondeada, en ambos extremos y que es cruzado por otro en su punto medio. Desde luego, éste sería el análisis aséptico de la forma; sin embargo, no dejamos de mostrar ciertas dudas respecto a esta clasificación si consideramos el motivo que tiene próximo (un cruciforme) y con el cual, como veremos en el apartado correspondiente, mantiene una indudable asociación.

El elemento de la Tenada de Cueva Moreno (Figura 46: 5) se clasificaría en el subtipo pluricircular; está formado por un trazo central que divide en dos a elementos anillados sucesivos, aunque ciertamente el número de éstos en una y otra parte no resultan equivalentes como tampoco son homogéneos desde el punto de vista formal.

IX.5. CRUCIFORMES

Pertenece a este grupo de elementos abstractos un único motivo conservado en la Cueva Colorá (Figura 47: 1). Está integrado por un trazo vertical de grosor uniforme al que cruza en el tercio superior otro configurando una forma similar a una cruz latina.

IX.6. ESTELIFORMES

Con esta nomenclatura se designan a aquellos motivos que, como el que se conserva en las Covachicas, está integrado por dos círculos del que surgen pequeños trazos de longitud similar (Figura 47: 2). En este yacimiento son dos los elementos que se disponen en sentido horizontal uno inmediato al otro y que, a nuestro juicio, forman un único elemento: un oculado.

IX.7. CIRCULIFORMES

Del tipo circuliforme sencillo (o circunferencia, subtipo simple, como denomina Acosta) podrían identificarse dos motivos en la Tenada de Cueva Moreno, uno de ellos muy incompleto. Su morfología, tal como indica su nombre, es un trazo circular, en este caso, de grosor y perfiles desiguales (Figura 47: 3).

IX.8. SERPENTIFORMES

Con el nombre de serpentiformes, zig-zags o meandriiformes, según los autores, se designan un tipo de motivos integrados por trazos ondulados que, con ciertas reservas, podrían corresponder a uno de los motivos de la Fuente del Saúco (Figura 47: 4). En nuestro caso, estaría integrado por cinco trazos que, paralelos entre sí, parecen seguir un mismo recorrido lamentablemente truncado por un desconchado de la roca soporte; de ahí nuestra reserva sobre la inclusión en esta tipología.

Con más reservas, podrían incorporarse a este grupo algunos otros motivos indentificados en el mismo panel (Figura 47: 5 y 6) diseñados, en este caso, por un par de trazos, también de recorrido vertical; no obstante, no conviene insistir más sobre ellos dada su precaria conservación.

IX.9. CONSIDERACIONES FINALES

Las representaciones antropomorfas que se conservan en los yacimientos de Letur no disienten en absoluto de los más «clásicos» (en el sentido de habituales) en esta expresión pictórica pues no presentan ni por el tratamiento técnico ni morfológico singularidades notables. Ello determina que el establecimiento de paralelos que, en ocasiones, puede proporcionar datos, o al menos tendencias, interesantes sea, en esta ocasión, poco determinante. En efecto, las figuras similares a las dos más completas de la Tenada de Cueva Moreno se reparten con profusión prácticamente por buena parte del territorio peninsular. Para el antropomorfo de brazos y piernas en asa tenemos sus paralelos más cercanos en varios yacimientos de Sierra Morena Oriental, en concreto en el Prado del Azogue (López y Soria, 1988, 62), en el Barranco de la Cueva, en la Garganta de la Hoz aunque el antropomorfo, en este caso, es acéfalo. En el Arroyo del Santo y en la estación de Las Correderas, en el abrigo 2.^o, se identifican dos antropomorfos de carácter semejante al nuestro con

la pequeña variación de que en éstos el trazo central se prolonga más allá de las piernas (Ibídem, 1988, 68, 75 y 98).

En la misma Sierra Morena, pero en vertiente septentrional, en las distintas rocas que forman el conjunto de la Virgen del Castillo (Chillón) es posible reconocer algunas imágenes semejantes a la nuestra (Caballero, 1983).

Hacia el Levante, en tierras alicantinas más que en los yacimientos murcianos, pueden identificarse, también, antropomorfos similares en el Abric II de Cova Alta (Castells de Castells) y en el V del Barranc de la Fita (Famorca) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 288, fig. 397: 3 y 6).

En algunos individuos la desproporción entre la longitud de extremidades superiores e inferiores es tan notoria como la que se produce en Letur; esto sucede en el Abric III del Infern, Conjunto 3 (Hernández y C.E.C., 1981: 17) con la particularidad de que los brazos son líneas serpentiformes introduciendo, con ello, una interpretación diferente de estos elementos —una parte corporal— que, a decir verdad, parece consignar más solvencia a la posible interpretación de dichas formas gráficas (cuando aparecen aisladas) como seres humanos y que nos pareció muy verosímil en los conjuntos de la Selva Pascuala y Marmalo V (Villar del Humo, Cuenca) (Alonso, 1987, 25). Singularmente en el primero, aparecen en hilera horizontal varios antropomorfos de brazos y piernas ligeramente arqueados, al lado de otros a los que se sustituye el cuerpo recto por una línea serpentiforme y se omiten las extremidades inferiores e, inmediato, se pintó un único serpentiforme vertical que, evidentemente, equivale a un individuo. Nos permite, además, este fragmento de panel la posibilidad de ofrecer un ejemplo más de la inexistencia de esa supuesta evolución en la Pintura Esquemática a partir de formas más «naturalistas» hacia otras más «esquemáticas» que se sigue manteniendo, más o menos tácitamente, por buena parte de los estudiosos, puesto que todos los motivos, en base al cromatismo, a la técnica y a aspectos espaciales son, incuestionablemente, realizados en un mismo momento.

Retornando al tema que nos ocupaba, la determinación de paralelos, quisiéramos por último, y como demostración de la amplia difusión de estos antropomorfos, referenciar yacimientos de enclaves ciertamente alejados como la estación de San Blas (Alburquerque, Badajoz) (Breuil, 1935, lám. XX-XIX), o el conjunto leridano de Les Aparets III (Artesa de Segre) en el que varios personajes muestran una estructura prácticamente idéntica a la de Letur con la salvedad de la prolongación del trazo central que se ha identificado habitualmente, y nosotros mismos lo hemos aceptado, como el sexo y que, sin embargo, en un análisis más pausado se obtienen serias dudas sobre dicha interpretación. Desde luego, la aceptación de que el trazo central de una representación antropomorfa que se prolongue más allá de las piernas se asimile

con un individuo de sexo masculino implicaría, consecuentemente, que cuando ello no se produce el personaje en cuestión debería ser aceptado como una fémica y, sin embargo, si se admite este razonamiento las incongruencias que se perciben en distintas investigaciones son en verdad serias. Es este tema el de la identificación de seres masculinos o femeninos en la Pintura Esquemática particularmente interesante y demasiado complejo para abordarlo en esta ocasión pero que, sin duda, debería ser revisado sin más demora; en esa línea estamos dirigiendo alguno de nuestros estudios, especialmente en los que afecta a la imagen femenina.

Los individuos de brazos extendidos y piernas en ángulo se reconocen, en primer lugar, en Nerpio (Albacete), en dos de los personajes de la estación de los Ingenieros II (uno de ellos acéfalo) (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1996); en el importante yacimiento pictórico (y arqueológico) de la Cueva-Sima de la Serreta (Cieza, Murcia) en el que un arquero aparece con una estructura idéntica a la del personaje de Letur, aunque presenta aspectos adicionales como los dedos de la mano. Incluso es posible que pudiera identificarse un segundo antropomorfo con características similares a las que nos ocupan en este último conjunto el cual, según los datos que disponemos, sigue estando insuficientemente estudiado (García del Toro, 1988; Mateo, 1992).

Los paralelos en territorios algo más alejados se presentan, por ejemplo, en la estación jiennense de la Cueva del Plato (Soria y López, 1989, fig. 71) y en el Puerto de Vista Alegre, Virgen del Castillo (Chillón, Ciudad Real) tal como se recoge en la revisión que A. Caballero (1983, panel 3) llevó a cabo de los yacimientos de Sierra Morena Septentrional; sin desestimar enclaves tan lejanos como el Abrigo de Garcibuey (Valero, Salamanca) (Breuil, 1935, 28, fig. 19) en el que un individuo central de un grupo de tres muestra características estructurales muy semejantes.

Los motivos que integran el grupo de los halteriformes, y de los que en Letur tenemos dos imágenes de subtipos distintos, poseen, igualmente, una dispersión peninsular ciertamente notable. Aquellas primeras distribuciones que ofreciera Acosta (1968, 210) y que mostraban una concentración prácticamente reducida al tercio meridional peninsular, han quedado ampliamente superadas por los hallazgos de los últimos decenios al aparecer, por ejemplo, en la vertiente mediterránea en la que eran totalmente desconocidos. Los paralelos inmediatos al subtipo haltera de Cueva Colorá se encuentran en varios yacimientos de Ciudad Real; el primero que cabe mencionar es el de La Cornisa, en la Sierra de los Cordoneros (Almadén) en el que en el panel 2, cueva 2, se agrupan varios elementos prácticamente idénticos al de Letur (Caballero, 1983, plano 51). Con una idea estructural muy similar se identifica algún

motivo del panel 3 y 4 de Covatilla de San Juan (Almodóvar del Campo) y de La Sierrezuela (Fuencaliente) (Ibídem, 1983, planos 68, 69 y 73).

Podrían igualmente aceptarse como paralelos, otros halteriformes que se ajustarían al subtipo haltera y que se encuentran repartidos por Alicante como el del Abrigo II de la Sarga (Alcoy) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, fig. 400: 7).

El halteriforme, subtipo pluricircular, de la Tenada de Cueva Moreno encuentra, en principio, elementos similares en enclaves más cercanos que el anterior, de manera que en Ingenieros II (Nerpio, Albacete) aparece un motivo integrado en esta ocasión por tres círculos sin espacio interior libre de pintura y de gran tamaño. En la Cueva-Sima de la Serreta (Cieza, Murcia) los paralelos son abundantes no sólo en el gran panel, en el que hay dos pluricirculares de notable tamaño precisamente en la zona inicial y final, sino en el panel secundario que, presidido por un gran e interesante motivo, conserva en las zonas más bajas un elemento de pequeño tamaño integrado por seis círculos (el mismo número que los de Letur).

Siguiendo en tierras murcianas, en el término de Mula, en el abrigo de El Milano, identificamos un pluricircular, de unos 36 cm de altura, en los paneles correspondientes a la Pintura Esquemática (Alonso et alii, 1987; Alonso, en prensa g).

Mientras en las numerosas estaciones de la provincia de Alicante la tipología a la que nos referimos no parece estar demasiado implantada, hacia el Oeste, en Sierra Morena Oriental, cabe mencionar su presencia en el Charco del Helechal (Santa Elena, Jaén), en él aparecen asociados a este mismo tipo de motivos (López y Soria, 1988, lám. 39) y en la Roca 6 de la Virgen del Castillo, ya en Sierra Morena Septentrional (Caballero, 1983, plano 19); sin que pueda afirmarse que sean unas formas excesivamente abundantes.

Los cruciformes son, probablemente, un tipo mucho más extendido por la geografía peninsular aunque parece que su distribución es un tanto desigual. En el entorno geográfico más cercano, hay que mencionar la estación de los Ídolos (Nerpio, Albacete) con la presencia de un cruciforme de pequeño tamaño que se constituye en el único paralelo verdaderamente cercano, pues tanto en las estaciones del término de Moratalla como de Socovos no se hallan elementos con tal estructura. Hemos de desplazarnos hasta Jumilla, en el yacimiento de la Calesica (Molina, 1971), para encontrar como motivos exclusivos tres cruciformes. Por su parte, en tierras andaluzas los paralelos son bastante más numerosos. De esta forma los identificamos —sea como cruz griega o latina— en el grupo 2.º de la Tabla de Pochico, en el grupo 4 del Prado del Azogue (Aldeaquemada) o en Las Correderas (Santa Elena, Jaén) (López y Soria, 1988, 11, 17 y 53). A dichos yacimientos podrían incorporarse el de

Cueva Maina (Vélez Blanco, Almería), el de Cueva de las Vereas (Moclín, Granada), el del Abrigo del Río Frío (Santiago de la Espada) y el de Cueva Cabrera (Quesada), ambos en Jaén (Soria y López, 1989, 43, 78, 92 y 100).

Hacia el Levante, en Alicante, existen motivos similares en el Barranc de l'Infern, en el conjunto IV, Abrigo II, tanto en el panel 2 como en el 3 (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 209-210). Sin embargo, cabe comentar que, en general, los cruciformes no parecen ser formas excesivamente frecuentes en el sector mediterráneo (al menos por lo que actualmente conocemos y se ha publicado) pues, entre los cada vez más numerosos hallazgos, tan sólo recordamos su presencia en Forès de Dalt (Benassal) con un conjunto monotemático de 10 (tal vez 11) (González Prats, 1976, fig. 18) y en el Barranc dels Círculs (Ares del Maestrat) (Sarriá, 1983, 256), ambos en Castellón. En enclaves más septentrionales los cruciformes continúan siendo escasos al conservarse en la Cova de les Creus (Montblanc, Tarragona) (Alonso y Grimal, cp b) y en la Cova de Can Ximet (Olérdola, Barcelona) (Rubio y del Castillo, 1988, 373-376), posiblemente el punto más septentrional de extensión de este elemento abstracto.

Todo parece indicar que aquella tipología resulta más significativa en los sectores geográficos del Suroeste hispano; por ejemplo, en varios yacimientos de la comarca de las Villuercas (Cáceres): Cueva del Escobar, Cancho del Reloj, Cueva Chiquita y los Vencejos (García Arranz, 1990, 51, 143 y 169); en la Sierra de San Serván: abrigo de las Palomas (León Gil y García Verdugo, 1983, 135) que se unen a los ya determinados hace algunos decenios en aquellos territorios (Acosta, 1968, 36 y 199).

Cuando P. Acosta diseñó el mapa de distribución de los esteliformes peninsulares éstos se concentraban de manera muy notoria en la mitad meridional, siendo prácticamente inexistentes en el área más próxima al Mediterráneo (Acosta, 1968, 218). En años sucesivos, sin embargo, los hallazgos han ido incorporando aquellos territorios en los que no se había detectado estas formas y actualmente podemos citar su presencia en no pocas estaciones; mencionaremos como referencia la Cañaica del Calar III y el abrigo V del conjunto de Benízar, en el término de Moratalla (Alonso y Grimal, en prensa) y en el de las Enredaderas (Cieza) (Salmerón y Teruel, 1990), todos ellos en la comunidad murciana. Por su parte la Comunidad Valenciana aporta los yacimientos alicantinos del Abric del Barranc de la Cova Jeroni (La Vall de Gallinera), el Abric II y III del Barranc de Famorca (Famorca y Castells de Castells, respectivamente), el Abric III del Barranc de la Fita (Famorca) y el Barranc de la Palla (Tormos) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 292); sin dejar de mencionar los de Salem y los del Barranc de Carbonera, en alguno de los cuales el círculo central se ha sustituido por pequeñas oquedades naturales de la roca

alrededor de los que se disponen los radios pintados (Hernández y Segura, 1985, 59-60).

Este tipo de motivos se dan, igualmente, en el noreste peninsular como lo demuestran los varios ejemplos de Gallinero II y III (Lecina) (Beltrán, 1972, 16, 24-25, 27 y 28), el de Mallata B (también en Huesca) (Baldellou, Painaud y Calvo, 1985, 23 y 33) y el de la Cova del Tabac (Camarassa, Lleida) (Díez Coronel, 1985, 161-170); de manera que la dispersión peninsular de los soliformes queda en la actualidad definitivamente aceptada.

Parece evidente con todo lo apuntado hasta ahora que los esteliformes de las Covachicas encuentran paralelos formales en territorios ciertamente próximos sean de la propia comunidad —no hemos de dejar de mencionar los del Castillo de Taibona (Nerpio)— o de comunidades limítrofes, pero esa asociación de dos elementos, en disposición contigua y horizontal nos hace sospechar que no estamos ante motivos con un sentido estrictamente esteliforme sino que ambos son parte de un único motivo: un oculado.

Lo primero que cabe plantearse es en base a qué elementos gráficos se han definido tradicionalmente los oculados. Analizando algunas de las investigaciones específicas que sobre ellos se ha realizado (Acosta, 1967; Barroso, 1983), se observa que los elementos que contribuyen a definir este grupo de motivos son extraordinariamente variados, que únicamente poseen como denominador común la presencia de un carácter constante que nos remite a elementos figurativos muy simplificados como son la representación de unos ojos; aunque, en realidad, éstos adopten, a su vez, formas muy distintas: circular, anillada, digital, ovalada, etc. Para nosotros, la definición de un oculado podría ajustarse a unos elementos gráficos más o menos idénticos, simétricamente dispuestos en un plano horizontal, todos los cuales contribuyen a resaltar a dos de ellos que son los que interpretamos como los ojos. Este principio de interpretación figurativa facilita el reconocimiento de otros elementos tales como los arcos superficiares o infraciliares, las cejas, la nariz... y que refuerzan la idea de unos ojos y los elementos de su entorno más directamente relacionado. Pero lo cierto es que, observando todos los motivos oculados reconocidos hasta la fecha por distintos investigadores, no se percibe una verdadera intención de someter las formas a la mimética de la realidad sino que mantienen el principio de la abstracción. Este principio sobre el que se soporta el Arte Esquemático contempla la posibilidad que para un concepto —en este caso el «oculado»— no sean necesarios caracteres que remeden, aunque sea muy lejanamente, a una realidad; he aquí la sería problemática de la interpretación en esta expresión plástica. Por ello, un motivo que tradicionalmente se ha interpretado formal y semánticamente como un esteliforme, se halla, también, cumpliendo otra función que nada tiene que ver con la precedente

como es la de representar unos ojos. Para esta afirmación nos sirve, en este caso, los múltiples ejemplos de ídolos cilíndricos, ídolos falange e ídolos sobre huesos largos en los que los ojos son círculos radiados (sean con punto central, inscritos en otra circunferencia, etc...) (Almagro, 1973, 131, 137, 143, 157 y 171). Cabe, entonces, pensar que dos esteliformes asociados espacialmente son, en realidad, la representación de un oculado. Desde esta propuesta, el motivo del abrigo de las Covachicas no constituye una excepción; bien al contrario, son muchos los yacimientos pictóricos esquemáticos que ocupan amplios territorios y que contienen parejas de círculos radiados (bien sea en un plano horizontal, inclinado o en vertical y siempre inmediatos). Mencionaremos, como ejemplos, el importante yacimiento de El Gabar (Vélez Blanco, Almería) con varias parejas de esteliformes asociados, también, a bi-triangulares (Soria y López, 1989, lám. 15); el de las Vacas del Retamoso-Los Órganos, Grupo 9 A (Aldeaquemada, Jaén) (López y Soria, 1988, 95, lám. 49); en el Letrero de los Mártires (Huéscar, Granada) (Breuil, 1935, lám. XXXI). Las similitudes aparecen igualmente en Badajoz, en Sierra Grajera Chica o de Don Tellejo (Ibídem, 1935, 136-137, lám. XXXVI); en el grupo 1.ª del Abrigo de las Emes y en el del Pasadizo, en el último de los cuales son particularmente singulares por su complejidad (León y G.ª Verdugo, 1986, lám. 62 y 66). En el Zarzalón, Cueva del Cristo, y varios casos en la estación de Garcibuey (Breuil, 1935, lám. XIX, XX, XXI); sin olvidar el de Sierra Grajera (Acosta, 1968, 133). Y, para finalizar, nos alejaremos a puntos geográficos extremos como son las tierras oscenses, en las que el mejor representante de los esteliformes dobles como oculados corresponde al yacimiento de El Gallinero II (Lecina), números 40 y 41 de la ordenación de Beltrán (1972, 24 y 25).

En esta misma línea, consideramos la posibilidad —al menos como nueva vía de estudio— de asimilar al concepto «oculado» la asociación de dos elementos anillados o circuliiformes (con punto central o sin él), sin ninguna otra morfología adicional, pero que formalmente han servido como representación de los ojos en oculados perfectamente identificados tales como: los varios de la Peña Escrita de Tárben (Alicante), de El Callejón del Rebozo del Chorrillo (Badajoz) y de Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia) (Acosta, 1968, 68 y 70). Los del Abrigo de los Órganos de Despeñaperros (Aldeaquemada), La Cueva de la Diosa Madre y el Collado del Guijarral (Segura de la Sierra, Jaén) (González Navarrete, 1971; Sánchez Jiménez, 1956, respectivamente).

La tipología que estamos referenciando se constata en un número cada vez más considerable de estaciones esquemáticas, en alguna de las cuales aparecen emparejados y que recordamos de manera especial, y aparte del ya aludido yacimiento de la Peña Escrita de Tárben, en el Barranc de Carbonera (Beniatjar, Valencia), Abrigo I y II en el que se concentran un número rele-

vante de emparejamientos (Hernández y Segura, 1985, fig. 11, 19, 20 y 38); en la estación pacense del Cerro Estanislao y del Abrigo 6.º de la Sierra de San Serván (Acosta, 1968, 118); en el Abrigo 6.º del Reboco o de los Dados (León y G.ª Verdugo, 1986, lám. 12). Y, finalmente, y como demostración de la expansión de los circuliiformes dobles como posibles oculados los hallaremos, también, en las estaciones ilderdenses de Antona I (Atesa de Segre) y de Aparets II (Alós de Balaguer).

Restaría por plantearse hasta qué punto en la Pintura Esquemática un elemento aislado —en este caso un círculo radiado o una forma anillada— debería ser contemplado con el mismo valor que cuando están asociados en pareja y, consecuentemente, tratarse, también, de un oculado. De momento, no podemos dar respuesta a esta cuestión, pero no cabe duda de que las propuestas anteriores amplían extraordinariamente la presencia de oculados pintados en esta expresión plástica que eran, hasta el momento, una tipología ciertamente limitada e, incluso, con un cierto carácter territorial si se la comparaba con otras existentes en este arte.

Los circuliiformes, reducidos, como se recordará, a un par de elementos en nuestro enclave, son escasos en los territorios próximos; únicamente identificamos algún ejemplo en el abrigo de Los Sabinares y en el Prado del Tornero II (Nerpio, Albacete) mientras que prácticamente son desconocidos en las estaciones moratallenses e, incluso, en el resto de la Comunidad Murciana. En tierras andaluzas orientales parece que su implantación es más decidida pues son más de una docena las estaciones en que están presentes. Como más representativas cabe mencionar el Cimarrillo de María Antonia, el Barranco de la Cueva (Aldeaquemada, Jaén), el Arroyo del Santo, el Charco del Helechal (Santa Elena, Jaén) (López y Soria, 1988, lám. 14, 24, 34 y 39) y en la estación de la Fuente de los Molinos (Vélez Blanco, Almería) (Soria y López, 1989, lám. 9). Cabe comentar que en estos mismos enclaves se cita la presencia de círculos en varios otros yacimientos (Fuente de la Peña 2, Peñas de Castro B, Cueva del Río Frío, etc...) pero dado que son motivos con el espacio interior completo de pintura no creemos se ajusten exactamente al tipo a que nos referimos.

En Alicante, la provincia revelación en el anterior decenio a lo que a Pintura Esquemática se refiere, se detecta una presencia discreta en varios abrigos; por ejemplo, un par en el Barranc del Salt, Abriç II, Panel 1 (Penáguila); uno en la Cova Alta, Abriç II, Panel 3 (Castells de Castells); en el Barranc de la Palla, Panel 4 (Tormos) y tres en la Penya Escrita, Panel 2 (Tárben) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 45, 119, 225, 252). Por el contrario, en algunos de los yacimientos de las estribaciones de la Serra de Benicadell, la Vall d'Albaida (Valencia) como en el Salem pero, muy especialmente, en el

Abrigo II, Panel 4 y 5 del Barranc de Carbonera (Hernández y Segura, 1985, fig. 11, 19, 20 y 31) los circuliformes se convierten en elementos muy dominantes, apareciendo tanto aislados, como en parejas, tríos e, incluso, en agrupaciones de media docena de elementos ofreciendo un auténtico catálogo de combinaciones.

La ausencia de estudios monográficos sobre otras estaciones con pinturas esquemáticas de la provincia de Valencia (cuyo descubrimiento continuado ha aportado un número nada despreciable) impide determinar hasta qué punto esta tipología que tratamos está arraigada; en Castellón, desde luego, no hallamos motivos suficientemente explícitos como tampoco parecen encontrarse en las estaciones conquenses, pese a la incorporación del importante yacimiento de la Hoz de Vicente (Minglanilla), ni en los de la provincia de Teruel, al menos por lo que conocemos. Sin embargo, en Tarragona y en Lleida, e incluso en Huesca, han sido determinados en varios yacimientos. Citaremos al respecto la estación de Mas d'en Carles (Montblanc) (Alonso y Grimal, en prensa b) y en Cova Pintada (Alfara de Carles), ambos en Tarragona, en el último de los cuales los círculos se hayan estrechamente relacionados con la singular imagen de un triscele (Alonso y Grimal, 1993, 9). Por otra parte hay que mencionar varios ejemplos en tierras leridanas como el de Aparets II (Alós de Balaguer), Cova d'Antona I (Artesa de Segre) y en el Roc de Rombau (Peramola) y un caso que conozcamos en el Forau del Cocho (Estadilla, Huesca), aunque nos parece advertir cierta discensión entre los calcos que se han interpretado de dicho motivo y la fotografía que del mismo se aporta (Beltrán, 1989, 139, 142 y 143).

Los paralelos más cercanos a los serpentiformes podrían encontrarse en el cercano enclave de Nerpio en el que aparecen varios abrigos con serpentiformes (simples y complejos tanto en disposición vertical como horizontal); los más significativos son los de Solana de las Covachas III y V (Alonso, 1980, 56; Alonso, 1993) que prácticamente se convierte en uno de los pocos enclaves a referenciar de la provincia de Albacete— habría que citar, también, el de la Cueva de la Vieja (Alonso y Grimal, 1990, 40)— y de la Comunidad murciana pues en ambas su implantación no parece demasiado constatada.

Por su parte, las provincias más orientales de Andalucía aportan algunos ejemplos —no demasiados, bien es verdad— como el Rodriguera y Doña Dama (La Carolina, Jaén) (López y Soria, 1988, lám. 57 y 68) ambos con serpentiformes verticales dobles y simples respectivamente. En la Cueva de los Letreiros (Vélez Blanco, Almería) se aprecian varios serpentiformes de distinto recorrido (especialmente horizontales); y parecidos elementos se hallan en la Cueva del Río Frío y en el Poyo de Bernabé (Segura de la Sierra, Jaén) (Soria y Lerma, 1989, lám. 3, 50, 99 y 101). Con todo, parece posible afirmar que, en

general, la Andalucía Oriental no es especialmente generosa en lo que a los serpentiformes se refiere; como tampoco lo son las estaciones esquemáticas de Ciudad Real en las que si bien existen algún ejemplo de zig-zag horizontal (Caballero, 1983, 500-501) los que en esta ocasión nos interesan son prácticamente inexistentes. Todo ello contrario a lo que se empieza a apuntar en las estaciones más meridionales de la Comunidad valenciana en los que son relativamente frecuentes. De esta forma, los hallamos en paneles de los abrigos I y II del Barranc de Benialí (La Vall de Gallinera) y en la Penya Escrita (Tárbenca, Alicante) por citar únicamente los serpentiformes de recorrido vertical (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, fig. 228 y 253).

A aquellos yacimientos alicantinos cabe añadir los propiamente valencianos como son el Abrigo I del Barranco del Bosquet (Moixent) (Hernández y C.E.C., 1984, 16); el de las Cuevas de la Araña, abrigo I (Hernández Pacheco, 1924, 78) y los del Abrigo del Zuro, la Balsa del Calicanto y el Charco de la Madera (todos en Bicorp) (Monzonis y Viñas, 1981, 409), sin olvidar el yacimiento de las Calochas II (Gestalgar) para el que los primeros estudiosos apuntaban la posibilidad de que se pudieran incluir en el Arte Macroesquemático (Grande del Brío y González-Tablas, 1990, 12); inclusión para la que nos parece se ofrecen argumentos poco convincentes.

Evidentemente podríamos continuar citando estaciones con serpentiformes de recorrido vertical, pero sería ya de zonas más alejadas —recordamos los del abrigo IV de Marmalo (Villar del Humo, Cuenca) (Alonso, 1987, 19), uno de los cuales se superpone a un arquero levantino, pues los identificados en esa misma comunidad en la Hoz de Vicente (Minglanilla) son de disposición horizontal— que el único dato que nos aportarían sería el de confirmar su representatividad y difusión en esta expresión pictórica.

Los restantes motivos que hemos individualizado en este enclave como las barras, son tan frecuentes en los distintos territorios con Arte Esquemático que estimamos que la aportación de paralelos no nos conduciría a datos significativos.

X. ANÁLISIS TEMÁTICO Y ASOCIATIVO DEL ARTE ESQUEMÁTICO

X.1. INTRODUCCIÓN

La filiación del Arte Esquemático al Levantino que se ha mantenido durante decenios en buena parte de la investigación, ha provocado que también en el aspecto de la determinación de escenas haya sufrido aquél un notable sometimiento y dependencia, que ha forzado al propio investigador a la tarea de identificar a toda costa composiciones escénicas que mostraran aspectos tales como las actividades de tipo social o económico, cinegéticas, enfrentamientos, danzas, domesticación, enterramientos, etc. La tarea evidentemente no se ha presentado nada fácil, y los resultados obtenidos a lo largo de varias décadas insinuaban de una u otra forma un problemática importante cuando, en las numerosas investigaciones que sobre este arte se iban publicando, algunas de ámbito geográfico amplio (Gómez Barrera, 1982; Caballero, 1983; López y Soria, 1988; Soria y López, 1989), las supuestas escenas determinadas resultaban ser verdaderamente escasas y poco explícitas y, en demasiadas ocasiones, ciertamente forzadas; circunstancia, por otra parte, que en ocasiones no era ocultada (Acosta, 1983, 23-24; 1986, 281) aunque tampoco se daba una explicación convincente sobre sus razones.

Es fácil comprobar como se han considerado y catalogado como «escenas» a grupos de motivos por el mero hecho de que se hayan próximos o inmediatos y, sobre todo, porque «sugieran» al espectador tal o cual composición escénica, evidentemente más en función de los valores subjetivos de cada uno que a lo que gráficamente se podía analizar. Para nosotros no existe la menor duda de que, en términos generales, no puede aceptarse en este estilo el concepto de «escena» como la fórmula de ordenación de los motivos en el espacio, por una cuestión de principio básico al ser la abstracción sobre la que se apoya su universo iconológico. Es cierto que, en ocasiones, existen algu-

nos elementos que vagamente muestran ciertas referencias a la figuración y que permiten establecer una aproximación a cierta narración, pero debe aceptarse que estos casos son extraordinariamente minoritarios; de manera que deben ser considerados como tales y no extrapolar su valor a un carácter general. A modo de ejemplo comentaremos que la asociación animal y antropomorfo interpretadas como escenas de caza, entre las cuales la de Cogul puede ser paradigmática, no superan en todo el ámbito peninsular la docena de casos concentrándose, preferentemente, en los sectores más occidentales.

Lo cierto es que los motivos de la Pintura Esquemática se sitúan en las paredes rocosas de una determinada manera, y opinamos que la vía de estudio más adecuada debe ir orientada a comprobar hasta qué punto esas asociaciones o combinaciones se iteran en las distintas estaciones, y cuál es el verdadero alcance de esas fórmulas; método que ha sido aplicado con más o menos rigor por algunos investigadores (Martínez, 1984; García Arranz, 1990) y que nosotros mismos ensayamos en los conjuntos que integran la cuenca del río Taibilla (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1996).

Para la determinación de las vinculaciones entre los motivos en los conjuntos de Letur hemos valorado aquellos factores que pueden considerarse como fundamentales y que se concretan en el cromatismo, la proximidad espacial y las características de la factura que, de momento, son las únicas que podemos hacer intervenir para la concreción de asociaciones entre los motivos. Estas pueden ser muy simples, cuando se configuran por dos elementos, o ser verdaderamente complejas cuando son varios los que la integran. Todo ello ofrece una amplia y variada gama de articulaciones entre las imágenes pintadas que evidencian de forma muy explícita la complejidad semántica de este horizonte artístico no figurativo.

El núcleo de Letur, dada la escasez cuantitativa de motivos, no permite establecer demasiadas asociaciones pero, pese a ello, sí ha sido posible concretar dos fórmulas, una binaria y dos ternarias.

X.2. CRUCIFORME - HALTERIFORME (?) O CRUCIFORME

Esta combinación está integrada por los dos únicos motivos pintados de la Cueva Colorá (Figura 48). Es cierto que el situado a la derecha ha sido clasificado por nosotros como halteriforme —y formalmente podría serlo— pero no creemos que pueda ser totalmente descartado que, teniendo en cuenta el motivo inmediato, estemos, en realidad, ante un elemento de la misma tipología cruciforme ya que las estructuras de ambas se rigen por el mismo principio siendo los engrosamientos en los dos extremos de uno de ellos totalmente

secundarios. Fórmulas binarias semejantes las podemos constatar en varios yacimientos de los distintos territorios. El primero que incorporamos es el de la Cueva Cabrera (Quesada, Jaén) en la cual los únicos motivos identificados corresponden a una pareja de cruciformes, cercanos ambos y dispuestos en un plano horizontal. El de la izquierda es una morfología próxima a la cruz latina y el de la derecha a una cruz griega, ubicándose en el inicio de la pared izquierda del abrigo (Soria y López, 1989, 100, lám. 57). Las concomitancias que este yacimiento presenta con el de Cueva Colorá son, como se puede comprobar, ciertamente significativas.

En el Poyo de los Machos, al Sur de la provincia de Jaén, aparecen, entre otros motivos menos precisos, dos cruciformes (cruz griega y latina), uno sobre el otro, que sin duda se relacionan espacialmente (Ibíd., 1989, 128-129, lám. 92).

Por su parte en la estación de las Vacas del Retamoso, en el grupo 10, parecen asociarse en la parte superior del friso dos cruciformes (latinas) situadas a distintos niveles (López y Soria, 1988, 96, lám. 50).

En tierras cacereñas son varias las estaciones en las que se constata esta fórmula binaria; quizás sea la más interesante la de Cueva Chiquita (Cañamero) en la que se repite, por lo menos en dos ocasiones, la combinación cruciforme-cruciforme (latina y griega) en un conjunto en el que esta tipología parece ser netamente dominante (García Arranz, 1990, 143). En Los Venecijos, en el mismo término municipal, en el panel II, son dos cruces griegas las que, prácticamente inmediatas, se asocian indiscutiblemente (Ibíd., 1990, 167, 169 y 170).

En el sector mediterráneo recordamos el conjunto de Fores de Dalt (Benassal, Castellón) integrado exclusivamente por motivos cruciformes (preferentemente de cruz griega) en un total de 10 (tal vez 11). Tal como están recogidos los motivos en el único calco que conocemos, no se puede asegurar que todos los casos se asocien en una combinación binaria pero sí nos parecen factibles para los motivos 1-2 y 3-4, según numeración de González Prats (1976, fig. 18).

Finalmente, nos referiremos a la presencia en la estación de Can Ximet (Olérdola, Barcelona) de dos posibles cruciformes, especialmente relacionados, que ratifican esta asociación también en la comunidad catalana (Rubio y Castillo, 1988).

X.3. ANTROPOMORFO-CIRCULIFORME-BARRA/S

Esta combinación ternaria la determinamos iterada en dos ocasiones en

un mismo yacimiento: la Tenada de Cueva Moreno; con claridad en el caso de los motivos n.º 3 y 4 y peor conservada en el número 1 (Figura 49).

La posibilidad de constatarla en otras estaciones resulta algo más complicada al no haberse contemplado en la mayoría de investigaciones este tipo de organización espacial entre tales elementos, o no darse datos suficientes para poderlos aislar (no se diferencian tonalidades de color, procesos de ejecución, etc.); por ello, los que aportamos en este trabajo deben considerarse como una muestra inicial a la espera de que en sucesivos estudios pueda ratificarse y determinarse con más precisión su distribución geográfica.

El primer enclave al que nos queremos referir es el de Nerpio (Albacete), en concreto, en el yacimiento de Prado del Tornero III. En él el antropomorfo y el circuliiforme (con punto central) se asocian espacialmente a varias barras, a la vez que esta combinación ternaria comparte el friso con otros antropomorfos cuya posible relación es, desde luego, menos constatable (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1996).

En Alicante sería posible incluir en este tipo de combinación la representada por el n.º 6 del Abric III, Panel 2, de La Sarga (Alcoy) en el que un antropomorfo, de brazos en asa, y los otros motivos se separan especialmente del resto de pinturas que se conservan en el panel lo que refuerza, aún más, esa relación (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 42). Con más reservas podríamos citar los conjuntos del Barranc del Salt (Penáguila), Abric VI, Panel 1, motivo n.º 11 y el Barranc d'Alpadull (Alfafara), Abric I, Panel 1, pues aunque los 3 elementos aparecen claramente asociados, el motivo de tendencia circular está incompleto de manera que no puede asegurarse que se trate, en efecto, de un circuliiforme (Ibídem, 1988, 50 y 71).

En la vertiente septentrional de Sierra Morena son varias las estaciones en las que identificamos dicha asociación: por ejemplo, en la zona derecha del Panel 3 de la Virgen del Castillo y en el Panel 4 de ese mismo enclave, aunque en esta ocasión son dos los antropomorfos que se asocian a un círculo y a una barra (tal vez dos), y no podríamos descartar que se volviese iterar en la zona inferior izquierda de ese mismo, y extraordinariamente complejo, friso pintado. Vuelve a repetirse la combinación en cuestión en el Panel 6, median-do entre los motivos un mayor espacio. Por su parte, en la Sierra de Cordone-ros, en El Callejón, Roca 4, son dos los antropomorfoes que se combinan con barras y un círculo y, finalmente, en Puerto Palacios, Panel 4, el motivo circuliiforme es, en realidad, semicircular pero consideramos que debe ser incluido pues la idea de un espacio cerrado sigue manteniéndose indistintamente sea mediante un círculo o un semicírculo (Caballero, 1983, planos 10, 11, 13, 48 y 63).

La posibilidad de que en la Altimeseta Soriana se encuentren paralelos a

esta fórmula asociativa a que nos referimos viene representada por el Grupo A del Abrigo del Oeste. En él el circuliforme y el antropomorfo (con reservas, pues está incompleto) se disponen en línea horizontal mientras que el tercer elemento, constituido en este caso por 2 barras, se ubica en una zona más alta. La asociación espacial queda fortalecida al ser éstos los únicos motivos de este grupo situándose el siguiente a unos 8 metros de distancia (Gómez Barrera, 1982, 180-183).

X.4. COMENTARIOS GENERALES

Parece evidente que las composiciones determinadas en el territorio de Letur resultan a todas luces insuficientes para poder emitir algún tipo de conclusión general; digamos, no obstante, que los paralelos que hemos podido establecer nos apuntan, cuanto menos, que la vía de estudio adoptada se presenta interesante al constatarse aquellos en territorios aparentemente desconectados y, desde luego, un tanto alejados entre sí. Señalan, en consecuencia, que esas fórmulas combinatorias responden a un «lenguaje gráfico» ampliamente compartido.

Cuando abordamos el estudio de las estaciones de la cuenca del Taibilla, en las que las correspondientes al Arte Esquemático eran mucho más numerosas que las de Letur (aproximadamente unas 27), advertimos una notable heterogeneidad de combinaciones —37, para ser precisos— de las que únicamente 4 se repetían en varios yacimientos. Para unas, como por ejemplo los oculados, era posible advertir una relación estrecha con los enclaves jiennenses y, en general, con los andaluces; para otros, en cambio, su conexión se desplaza hacia el Levante y los paralelos se hallaban en los paneles murcianos y alicantinos. En definitiva, todo apuntaba a que dicho territorio no tenía (al menos por lo hasta ahora descubierto) una entidad propia demasiado definida y le conferíamos en este aspecto un posicionamiento a caballo entre aquellas dos grandes áreas (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1996). Esa misma característica —sin duda más agudizada por la exigüidad numérica— debemos aceptar actualmente, y de forma eventual, para el grupo de yacimientos del pequeño territorio de Letur en el que cabe pensar que los descubrimientos apenas se han iniciado.

A través de los paralelos aportados para las combinaciones determinadas en este territorio, se observa que su distribución es demasiado dispersa y amplia como para poder establecer siquiera una determinación regional, aunque sea en sentido amplio. Por otra parte, tampoco hemos de negar la dificultad con que nos encontramos al aplicar este tipo de estudio a buena parte de

los trabajos ya publicados por cuanto, en los paneles complejos integrados por decenas de motivos, resulta muy difícil independizar las combinaciones de los restantes elementos de su entorno al no establecerse con demasiada minuciosidad diferenciaciones de color, de factura y de otros aspectos importantes que son, en definitiva, los que nos posibilitarían aislarlos por compartir cualidades similares.

XI. CONSIDERACIONES FINALES

Uno de los aspectos que deben ser tratados en el estudio de los conjuntos artísticos rupestres es el que afecta a las sobreposiciones y contactos entre los distintos motivos y a los repintados que pueda haber sufrido alguno de ellos.

El valor que tradicionalmente se ha dado a las solapaciones entre figuras en el estudio del Arte Levantino ha sido ciertamente notorio por cuanto se convertía esencialmente en uno de los elementos en que apoyar su cronología. Ellas han servido para establecer la hipótesis de una supuesta evolución interna que iría desde un naturalismo —con figuras animales de gran tamaño y estáticas— hacia un progresivo proceso de simplificación de las formas —con motivos dinámicos y ya de más reducido tamaño— en definitiva, hacia una «esquemización» que es la nomenclatura empleada (Hernández Pacheco, 1918; 1924; Ripoll, 1960; 1964; Beltrán, 1968...). De igual manera, las sobreposiciones se han considerado para determinar la anterioridad o posterioridad entre distintos estilos artísticos. Hoy podemos afirmar con seguridad que aquellos fundamentos en que se sostenían la teoría evolucionista de las formas no pueden seguir aceptándose, pues no sólo algunos de los solapamientos «clásicos» habrían sido interpretados equivocadamente sino que los nuevos hallazgos afianzan justamente lo contrario de lo que se proponía (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1995; 1996). Estas resoluciones poseen, además, unas implicaciones determinadas en las relaciones cronológicas entre el Levantino y las otras artes postpaleolíticas —Lineal-geométrico, Esquemático y Macroesquemático— de manera que el panorama de las artes rupestres del Holoceno se va reajustando aunque sea más lentamente de lo que cabría esperar.

En los conjuntos de Letur que son objeto de la presente investigación son ciertamente muy limitados los casos en los que se produce la solapación

entre figuras —circunstancia que, como comentaremos más adelante, no di-siente excesivamente de la tónica más generalizada— pero, sin embargo, pa-rece oportuno analizar con cierta pausa las determinadas principalmente en el Barranco Segovia y en el Cortijo de Sorbas I y II.

En el Barranco Segovia, el sector central y central-derecho del friso pin-tado se inició con el diseño de varios arqueros de color negro, n.º 6, 19 y 20; todos los cuales sufren un proceso de repintado en un color rojo (P-173U), para el primero, y algo más castaño, para los siguientes (P-180U), que es, qui-zás, de los ejemplos más evidentes e indiscutibles de este tipo de acción. Pri-mero, porque los dos colores son suficientemente diferenciados como para una identificación sin dificultad y, segundo, porque la acción última no trata de cubrir en su totalidad el motivo precedente. En efecto, en el arquero 19 se mantiene buena parte de la cabeza, del tórax, brazo más adelantado, con arco y flechas, y una de las piernas en el negro originario y que permite, por consi-guiente, llevar a cabo el seguimiento de las «dos» imágenes. Algo similar suce-de con su compañero, el n.º 20, pues a pesar de que se halla más fragmentado es posible percibir la morfología de la cabeza y los brazos del diseño primero. Por su parte el individuo n.º 6 resulta extraordinariamente particular pues hemos de unir a la utilización de colores distintos el uso de fórmulas de relle-no bien diferenciadas. Todo parece indicar que con el color negro se optó por la pintura uniforme mientras que con el rojo se prefirieron los trazos y super-ficies discontinuos. (Figura 50).

Decíamos que los repintados de Barranco Segovia son, posiblemente, de los más evidentes que hemos observado en los paneles levantinos (y los únicos en Letur), y es que resulta sorprendente la cantidad de acciones de este tipo que han sido determinados por ciertos autores en distintos enclaves co-mo, por ejemplo, en el conjunto de Los Grajos (Cieza, Murcia) o en Cueva Re-migia (Ares del Maestrat, Castellón) (Beltrán, 1969; Sarriá, 1991), que han conducido a elaborar complicadas hipótesis sobre las supuestas sucesiones de las figuras. Pensamos que únicamente es posible determinar con seguridad que existe un repintado cuando una figura haya sido pintada de nuevo en un color distinto al originario y que se haya dejado algún fragmento libre de la fi-gura inicial —a modo de «testigo»—. Eso es lo que ha sucedido con el panel de Letur, y lo constatamos en Solana de las Covachas V y en no pocos ejemplos del Torcal de las Bojadillas I y IV (ambos en Nerpio). Este tipo de acciones se dan, por supuesto, en enclaves más distantes de los citados; quizá, el ejemplo más elocuente sea el de la Ceja de Piezarrodilla (Albarracín), pero comentaremos, incidiendo una vez más en la infrecuencia de estas acciones, que en un encla-ve notorio en estaciones levantinas como es el citado, el caso aludido sea, en verdad, el único del que se puede tener una seguridad inequívoca.

Las imágenes que muestren diferencias de tono —por ejemplo, entre el perfil y el relleno (tan habitual) o entre distintas partes anatómicas— no responden en absoluto al proceso del que hablamos, sino que pueden tener su causa en el propio proceso de ejecución. El artista, en definitiva, insistió en unas partes más que en otras o «cargó» la pluma con más o menos cantidad (o densidad) de pigmento dando como resultado divergencias de tono por el factor de mayor o menor transparencia de dicha pintura; y todo, obviamente, afecta al resultado final de la obra. No dejan de ser imperativos técnicos que rodean a una obra pictórica.

La cuestión que cabe determinar es cual es el valor, que desde el punto de vista de la investigación, tienen los repintados. Para nosotros, estas acciones podrían ser la demostración de que se pretende hacer perdurar el valor de ciertas figuras a lo largo del tiempo. Ahora bien, si fuera cierto que las imágenes han de ser «rehabilitadas» constantemente para que se perpetúe su valor los repintados serían extraordinariamente abundantes; circunstancia que no se produce. Por tanto, cabría pensar que esas «intervenciones» sobre las imágenes sólo se producen en determinadas ocasiones y por distintas causas pero que, en definitiva, no podemos hablar de que sea una acción intrínseca al ritual que pudiera comportar el hecho de pintar. Tal vez no pudiera descartarse que el repintado respondiese a un intento de restaurar figuras un tanto perdidas —aunque fuese de forma parcial—, lo que no entra en contradicción sustancialmente con lo que hemos expresado en líneas precedentes.

En el sector derecho del Cortijo de Sorbas I se realizaron, en primer término, la pareja de individuos de tocado particular (n.º 29 y 31); posteriormente se configura el grupo de arqueros (n.º 19, 23, 24, 27 y 28), como lo demuestra la clara superposición de uno de los arqueros a aquel personaje (Figura 51). En una tercera fase se añaden a los cazadores otros dos (n.º 30 y 32) ya que el primero se superpone levemente al extremo del haz de flechas y a una de las piernas del individuo n.º 28. Y, por último, una actuación breve pero contundente de un pintor del Arte Esquemático superpone, en una aparente acción intencionada de restar valor a la figura ya existente, un trazo horizontal sobre uno de los cazadores (n.º 24); motivo que parece asociarse a otro próximo y, como él, de carácter abstracto.

La primera deducción que podemos extraer de esta secuencia de superposiciones es que, al menos de todo el sector derecho del friso, los motivos iniciales corresponden a figuras humanas de trazos lineales mientras que las posteriores poseen caracteres mucho más miméticos de la realidad: cierta modelización del cuerpo, indicación del sexo, de los pies, etc. De manera que hay un incremento de los elementos «naturalistas» en las fases no iniciales. La segunda conclusión se refiere al posicionamiento último en el panel pintado de los elementos correspondientes a la Pintura Esquemática (Figura 52).

El segundo abrigo del Cortijo de Sorbas es, como ya hemos indicado, un friso pictórico extraordinario lesionado, de manera que el caso que nos ofrece de contacto entre dos motivos debe ser tomado con la debida producencia puesto que no sabemos la constitución total del mismo. Pese a este imponderable, llamamos la atención sobre el gran ciervo cuyo morro se presenta algo incompleto en su final y en ciertas zonas, al igual que la frente. En ese punto justamente se diseñó un probable individuo (n.º 6) que formaría composición escénica con los restantes arqueros (n.º 2 a 7), de manera que necesariamente todos ellos fueron realizados con posterioridad a la fase en la que se pintó el gran venado. Es un ejemplo de la ocupación de un espacio que previamente lo fue por otra figura cuyo pigmento o se ha desvanecido totalmente o se ha desprendido dejando, no obstante, el soporte perfectamente útil y que, por ende, nos sirve para establecer una secuencia temporal entre figuras. Desde luego no es exactamente una solapación, pero estimamos que resulta una fórmula igualmente válida a la que recurrir y a la que no se presta excesiva atención durante el proceso de análisis de los frisos pintados.

Es cierto que el núcleo de Letur —en lo que a arte rupestre se refiere— está apenas descubierto lo que, en principio, podría justificar, o dar explicación, al reducido número de superposiciones que se han podido constatar. Sin embargo, esta ausencia podría ser menos eventual de lo que en principio cabe suponer pues en territorios con una notoria presencia de figuras levantinas —por ejemplo, la cuenca del río Taibilla, o el Barranco de la Gasulla o, incluso, Albarracín— los casos de superposiciones entre motivos levantinos son menos abundantes de lo que cabría esperar. Esta realidad responde, muy probablemente, a lo que podríamos calificar como respeto, o vigencia, por todo cuanto hubiese sido pintado con anterioridad a cada nueva intervención artística. Porque lo cierto es que en los casos de sobreposiciones entre figuras la constante más iterada no es enmascarar o anular totalmente a la primera imagen, sino incorporar la siguiente de tal forma que sea posible identificar y reconocer a aquella. Los paneles de Solana de las Covachas VI (Nerpio), de la Cueva de la Vieja (Alpera) o el Abrigo Grande de Minateda (Hellín) son paradigmáticos de lo expresado.

La estratigrafía cromática que se ha determinado en los paneles de Letur indica que las figuras de trazos lineales son más antiguas que otras que presentan caracteres mucho más miméticos de la realidad —como son la indicación de las caderas, sexo, pies, etc.—, tanto en el caso de las figuras humanas del Barranco Segovia como en las del Cortijo de Sorbas I. Esta secuencia cromática, no obstante, no representa una sorpresa en estos enclaves sureños pues ha sido igualmente constatada en algunas estaciones del Taibilla; como es el caso de Solana de las Covachas III en que una pareja de arqueros de pequeñas

dimensiones y de trazos simples se infraponen a un équido de gran tamaño en el que ha habido una preocupación por remarcar detalles de su anatomía; o los varios ejemplos del Abrigo IV del Torcal de las Bojadillas en el que las «nubes» de arqueritos, extremadamente pequeños y con una notable economía de formas, preceden a otros cazadores de mayor tamaño y algo más realistas. Lo mismo sucede en el panel moratallense de la Fuente del Sabuco II en el que un grupo de personajes casi lineales quedan en parte cubiertos por arqueros mucho más insistidos en los detalles anatómicos.

Esa tónica que se itera en el sector meridional del Arte Levantino está en clara sintonía con la que se produce en yacimientos importantes y representativos de distintas áreas y a los que ya nos hemos referido en otras ocasiones (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1995; 1996). Por ejemplo, en Cueva Remigia (Ares del Maestrat), en el Abrigo de la Tenalla, (ambos en Castellón), en El Cerrao (Obón, Teruel), etc. En realidad, todas estas superposiciones lo que están indicando es que, contra lo que se ha mantenido por no pocos investigadores, no existe un proceso unidireccional evolutivo de las formas que desde un naturalismo se transforme hacia la simplificación progresiva; es decir, hacia la esquematización. Es más, en una zona particularmente significativa en figuras animalísticas de gran tamaño y de una precisión minuciosa como es la del Taibilla, este tipo de elementos parecen más propios de fases medias e, incluso, finales. Y en esta misma línea se inscriben muchos de los grandes herbívoros que sirvieron para ilustrar que el Levantino se iniciaba, precisamente, con ellos. Tal es el caso del gran ciervo de Val del Charco del Agua Amarga que se superpone a un pequeño cáprido y que es posible apreciarlo gracias al color más claro y transparente con que se pintó aquél. Por otra parte, no hay que olvidar que la Roca dels Moros de Calapatá —y contra lo que sorprendentemente se ha mantenido desde su descubrimiento (1903)— no es exclusivamente animalística y es más que dudoso que sus famosos venados fuesen los más antiguos del Levantino puesto que, como hemos comprobado, es muy posible que una pareja de arqueros antecudiesen en el tiempo a aquellos animales.

Todas aquellas comprobaciones liberan al Arte Levantino de aquellas ancestrales teorías basadas, en realidad, en un proceso degenerado de las formas; lo que constituye, sin la menor duda, un paso adelante en las investigaciones pero a la vez nos sitúan ante perspectivas nuevas que todavía no están estudiadas y que demandan nuevas fórmulas —y añadiríamos que también distintas actitudes— para enfrentarse a este estilo artístico.

En el estado actual de nuestros conocimientos, el poder atribuir a un determinado tipo o grupo de motivos una cronología específica, como lo hacen algunas propuestas que establecen etapas de 1.500 o 2.000 años de duración,

resulta un riesgo con una dosis de gratuidad excesiva porque se carecen de elementos mínimamente sólidos. No hay que olvidar que seguimos sin poseer sistemas de datación absoluta para poder ordenar de forma precisa y concreta los millares de imágenes de que disponemos. De manera que siguen siendo estas últimas las únicas que nos proporcionan datos. Una prueba de la prudencia con que hay que manejar las dataciones cronológicas podríamos obtenerla en las propias estaciones de Letur; en concreto, en la superposición del Cortijo de Sorbas II pues podría representar una cierta alteración a lo que nosotros mismos hemos comprobado en los territorios colindantes.

El marco cronológico en el que podemos situar al Arte Levantino ha de mantenerse prudencialmente amplio y por ello hemos propuesto unos márgenes entre el VIII y el V milenio a.C. Ahora bien, hay que señalar que ese margen no es aleatorio sino que viene dado por una serie de datos que lo hacen aceptablemente razonable. Por una parte, disponemos con el panel definitivamente levantino de la Cueva de la Cocina (Dos Aguas, Valencia), cubierto por estratos arqueológicos epipaleolíticos, una prueba de autoridad de que hacia la primera mitad del VI milenio existía una «práctica» del Levantino; que no necesariamente ha de constituir la primera. Por otra parte, podemos obtener dataciones relativas en base a la relación entre este estilo y otras artes prehistóricas para las que se poseen dataciones de aceptación generalizada.

Si durante varios decenios se ha mantenido una atribución cronológica en torno a la edad del Bronce para el Arte Esquemático, los datos de los últimos años parecen situar a esta expresión plástica en un momento más antiguo; en concreto, en el Neolítico como expresión de los pueblos productores situando su inicio en torno a la mitad del V milenio, por lo menos en dos focos principales: los andaluces y los alicantinos (Acosta, 1984; Martí y Hernández, 1988). Esta datación inicial coincidiría, según nuestro criterio, con las etapas finales del Arte Levantino como lo demuestran las numerosas superposiciones de motivos esquemáticos sobre levantinos —varias decenas (Alonso y Grimal, ep)— y que pueden comprobarse, por ejemplo, en Solana de las Covachas, en el Molino Juan Basura (Nerpio), en La Risca I (Moratalla), en Cantos de la Visera II (Yecla), en la Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia), en la Hoz de Vicente (Minglanilla, Murcia), etc. Esa misma secuencia, en definitiva, es la que, como se recordará, se ratifica en el propio núcleo de Letur en la estación del Cortijo de Sorbas I.

Las solapaciones mencionadas demuestran, sin lugar a dudas que, de forma general, el Arte Levantino fue anterior en el tiempo al Arte Esquemático. No obstante, queremos llamar la atención sobre la existencia de unas pocas estaciones pintadas en las que el proceso anterior se invierte, de manera que ciertas figuras fueron realizadas con posterioridad. Nos referimos a la

Tabla del Pochico (Aldeaquemada, Jaén), en la que López y Soria aseguran que un cuadrúpedo, tal vez un ciervo, levantino se superpone a cinco trazos verticales de tipología esquemática (1988, 53). En Cantos de la Visera II, un ave esquemática se infrapone a un animal levantino; siendo una excepción a los muchos casos que en sentido contrario aparecen en este interesante palafón pintado. En el Abrigo IX de Solana de las Covachas un antropomorfo se ve parcialmente cubierto en la cabeza por los extremos de las patas de un pequeño ciervo. En el Barranc de la Palla (Tormo, Alicante) dos zig-zags horizontales son parcialmente cubiertos por un carnívoro levantino (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 222). En La Barta (Adahuesca, Huesca) se ha mantenido una superposición en orden semejante al que venimos comentando (Baldellou, 1987); sin embargo, la revisión que se ha hecho recientemente obliga a incluir esta superposición en el grupo primero antes referido.

Si aceptamos los ejemplos aludidos —por lo demás ciertamente limitados— debemos deducir que, en territorios muy específicos, los grupos cazadores autores del Levantino perduraron, incluso, con la llegada de los productores responsables de la Pintura Esquemática; de ahí que impusiésemos el V milenio como límite para aquellos.

Esa franja final cronológica se ve forzada por los datos que nos suministra lo que, para nosotros, cabe entender como una manifestación local de la Pintura Esquemática: el llamado Arte Macrosquemático (Alonso y Grimal, *ep d*) con el ejemplo del yacimiento de La Sarga (Alcoy, Alicante), en el que se constata la sobreposición de ciervos levantinos sobre elementos de aquella expresión y que ha sido situada cronológicamente en el V milenio. De manera que se confirma a la etapa cronológica y cultural neolítica como la limitadora del arte de los últimos cazadores y recolectores del Levante peninsular.

Nos resta, finalmente, enfrentarnos a una de las más apasionantes cuestiones que atañe a las pinturas de Letur como es la de determinar —o para ser más modestos, hipotizar— sobre el sentido de los dos artes prehistóricos postpaleolíticos que confluyen en ese particular territorio de las sierras albacetenses.

Cuando nos aproximamos a la Pintura Levantina se produce, casi de forma inmediata, una relación entre espectador y obra pictórica. Todas sus imágenes nos parecen secuencias que podrían corresponder a acciones habituales, vividas por los autores de las pinturas. La realidad que interpretamos, en definitiva, nos resulta extraordinariamente evidente y obvia: identificamos sin mayores problemas los protagonistas y somos capaces, además, de relacionarlos espacialmente interpretando escenas, gracias, fundamentalmente, a que estamos ante motivos figurativos; todos los cuales, están vigentes en nuestro actual código iconográfico. Ahora bien, ¿cabe inferir de todo lo

expresado —y como ha sido mantenido en algún momento— qué estamos ante un arte que ha tenido por objeto narrar acciones o situaciones de la vida real, pasajes más o menos domésticos?; en definitiva, ¿ha sido su objetivo último el de dejar constancia de sus vivencias más cotidianas?. La respuesta ha de ser necesariamente negativa porque, como vamos a comprobar, existe menos «cotidianidad» de la que en principio puede suponerse. Por ejemplo, de todos los aspectos referidos a la vivienda, a acciones primarias como el comer o el dormir. Ni siquiera algo tan fundamental como son las relaciones entre sexos puede llegar a atisbarse en los centenares de escenas. Tampoco puede llegar a interpretarse a todos los miembros que formarían un grupo, porque los niños, los adolescentes o los ancianos no pueden distinguirse cuando estamos ante las series de individuos pintados. Qué misterio más notorio envuelve a otros aspectos de la vida de aquellos seres como el referido a la muerte —por más que en ciertos casos se haya querido interpretar en ese estado a algún individuo—, al nacimiento, al matrimonio o a la propia organización social, por citar tan sólo alguno de los más significativos. Son todas ellas realidades profundas e importantes que han sido marginadas de la comunicación gráfica que representan las pinturas que, en verdad, sólo parecen ocuparse —de una manera obsesiva por iterada— de un sector muy pequeño de su mundo vivencial: el referido a la venación. Los artistas pintan en primer lugar al gran protagonista: el hombre, en su calidad de individuo poseedor de un arco y flechas que será indefectiblemente su elemento identificativo como cazador; en segundo lugar, a sus presas: los animales, a los que muestra en las más diversas situaciones y, a continuación, pinta a la mujer: independiente de cualquier asociación con aquél último, en relaciones escénicas un tanto confusas con el venador, muy claras con las otras féminas o, sencillamente, la aísla de todos cuantos le rodean.

Pero ese pequeño «fragmento» de su vida que interpretamos ¿corresponde a la realidad habitual?. Lo cierto es que no pocos elementos del propio discurso levantino contradicen esa posibilidad. Porque lo que han hecho los artistas ha sido extraer a las imágenes de su entorno real; es decir, del paisaje que las circunda y presentarlas con transformaciones de tal envergadura en aspectos tan capitales que necesariamente las está alejando de aquella. Por otra parte, la misma iconografía animal ha sufrido una selección muy cuidadosa: las pocas especies representadas —aún siendo ciertamente potenciales objetivos venatorios— representan un limitadísimo muestrario de aquellas que posibilitarían su alimentación. Cada vez con más precisión las evidencias arqueológicas demuestran que el conejo, por ejemplo, es uno de los animales que parece haber formado parte de la dieta alimentaria de los grupos prehistóricos y, sin embargo, su presencia en la iconografía es prácticamente nula.

Es una evidencia de cómo el discurso gráfico está altamente «dirigido». Hemos de añadir, asimismo, que los animales que aparecen pintados muestran entre sí tratamientos sutilmente diferenciados —tanto en el aspecto dimensional, como en la calidad del acabado, en las disposiciones y actitudes— que nos permite deducir la existencia de «categorías».

Todas estas constataciones parecen suficientes para afirmar que el mundo plástico levantino responde a contenidos y a fines mucho más complejos que una simple acción propiciatoria de la caza. Es muy probable que todas cuantas escenas configuran la trilogía levantina —arquero-animal-mujer— en apariencia impregnadas de una cierta simplicidad respondan, en realidad, a una suerte de «cosmogonía» de aquellos grupos predadores que, sin ninguna duda, se valieron para explicarla de elementos de su propia realidad vivencial cazadora.

El acercamiento a la Pintura Esquemática está impregnado de una dificultad particularmente notable porque las imágenes pintadas no corresponden, en general, a formas propias de la realidad. La denominación convencional con que se designa —Esquemático— únicamente es aplicable, en realidad, a un sector limitado de su iconografía que recoge algunos datos lejanos de la figuración, antropomorfos y zoomorfos, sin que en la mayoría de ocasiones se pueda, entre éstos últimos, aportar más datos. La mayor parte de su elenco responde esencialmente a formas abstractas cuya lectura es prácticamente imposible a menos que se posea una mínima información sobre su significado; lo que, hemos de reconocer, no poseemos. Los centenares de estaciones esquemáticas que cubren el territorio peninsular albergan una variedad notable de formas —puntos, trazos, círculos...— que, como las determinadas en Letur, han de responder a contenidos profundos relacionados con el mundo de las creencias de aquellos grupos productores neolíticos, que empezaron a imponer su presencia hacia el V milenio. Sin embargo, poco es lo que se ha avanzado en descifrar cuál es la verdadera naturaleza de esas creencias dadas las fórmulas tan complejas —o, en ocasiones, tan simples formalmente— con que las expresan. Cuando nos encontramos, como en el caso del Cortijo de Sorbas I, con un trazo horizontal, que posiblemente se haya ejecutado en una acción rápida con el dedo impregnado de pintura, sobre una imagen ya existente de otro arte, no hay duda que ha de tratarse de una acción con una carga de trascendencia notable, pero, a la vez, resulta tan extremadamente sintética que ni un ápice de su contenido se deja traslucir. Tal vez sería pertinente plantearse si en verdad no estamos ante una acción física —la única que se ha conservado— de un complejo ritual del que sólo poseemos una mínima expresión.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, P. (1967): *Representación de ídolos en la pintura rupestre esquemática española*, Trabajos de Prehistoria, XXIV.

ACOSTA, P. (1968): *La Pintura Rupestre Esquemática en España*, Salamanca.

ACOSTA, P. (1983): «Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispánica», *Zephyrus*, XXXVI, pp. 13-25.

ACOSTA, P. (1984): «El arte rupestre esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares», *Scripta Praehistorica, Francisco Jorda, Oblata Salmantica*, Salamanca, pp. 31-61.

ACOSTA, P. (1986): «Arte rupestre postpaleolítico», en *Historia de España. I Prehistoria*, Madrid, pp. 265-299.

ALMAGRO, M. (1952): *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*, Lérida.

ALMAGRO, M. (1974): «Cuatro nuevos abrigos rupestres con pinturas en Albarracín», *Teruel*, 51, pp. 5-53.

ALMAGRO, M.; RIPOLL, E. y BELTRÁN, A. (1956): *Prehistoria del Bajo Aragón*, Zaragoza.

ALMAGRO GORBEA, M.^a J. (1973): *Los ídolos del Bronce Hispano*, Madrid.

ALONSO TEJADA, A. (1980): *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas, Nerpio (Albacete)*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.

ALONSO TEJADA, A. (1985): «Villar del Humo: un núcleo rupestre olvidado», *Arqueología*, 45, pp. 12-33.

ALONSO TEJADA, A. (1987): «Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos, Villar del Humo-Cuenca», *Empúries*, 45-46 (1983-1984), pp. 8-29.

ALONSO TEJADA, A. (1990): «La pintura rupestre esquemática en España

ña. Especial referencia al sector oriental», *Arte Prehistórico de la Provincia de Soria*, Soria, pp. 47-58.

ALONSO TEJADA, A. (1992): «Algunos comentarios sobre las pinturas rupestres de Moratalla», Homenaje a E. Ripoll Perelló, *Ars Praehistorica*, VII-VIII (1988-1989), pp. 157-165.

ALONSO TEJADA, A. (1992): «Algunes reflexions sobre la cronologia de la Pintura Rupestre Llevantina», *IX Col.loqui Internacional d'Arqueologia*. Puigcerdà-Andorra (1991), pp. 49-51.

ALONSO TEJADA, A. (1993): «La región de Nerpio: un caso particular de Arte Levantino y Arte Esquemático», Diputación de Barcelona, pp. 81-91.

ALONSO TEJADA, A. (1993): «Estudios en un sector de Moratalla: Investigaciones en la estación pintada de La Risca II y prospección del entorno inmediato», *I Jornadas de Arqueología Regional*. Murcia (1990), pp. 54-58.

ALONSO TEJADA, A. (1993): La pintura rupestre prehistórica del Río Taibilla. Universidad de Barcelona, 3 vols. (inédita).

ALONSO TEJADA, A. (1995): Memoria de las investigaciones y prospecciones sobre Arte Rupestre Prehistórico en el término municipal de Letur (Albacete), (inédito).

ALONSO TEJADA, A. (1995): Memoria de las investigaciones y prospecciones sobre Arte Rupestre Prehistórico en el término municipal de Moratalla (Murcia), I y II Campañas (inédita).

ALONSO TEJADA, A. (en prensa, a): «Consideraciones en torno al estudio de la pintura rupestre del Levante», *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, Teruel (1991).

ALONSO TEJADA, A. (en prensa, b): «La pintura rupestre prehistórica a la comarca del Montsià», *XXXVII Asamblea Intercomarcal d'Estudiosos*, Amposta (1991).

ALONSO TEJADA, A. (en prensa, c): «Los grabados parietales postpaleolíticos del sector mediterráneo peninsular», *I Congrès Internacional de Gravats rupestres i murals*, Homenatge a Ll. Diez Coronel, Lleida (1992).

ALONSO TEJADA, A. (en prensa, d): «El arte rupestre de "El Milano"», en *El conjunto prehistórico de «El Milano» (Mula, Murcia)*. San Nicolás, M. (coord.), Colección Documentos Serie Arqueológica, n.º 5, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Murcia.

ALONSO, A. y VIÑAS, R. (1977): «Los abrigos con pinturas rupestres de Nerpio-Albacete», *Información Arqueológica*, 25, pp. 195-206.

ALONSO, A.; MELGAREJO, A.; MEDINA, O. y CARRIÓN, A. M. (1982): «Las pinturas rupestres de la Peña de los Castellares, Villar del Humo, Cuenca», *Zephyrus*, XXXIV-XXXV, pp. 133-140.

ALONSO TEJADA, A. y CASANOVAS ROMEU, A. (1984): «Las pinturas de la Hoz, Nerpio-Albacete», *Congreso de Historia de Albacete*, Albacete, Vol. I, pp. 41-53.

ALONSO TEJADA, A. y MIR LLAURADOR, A. (1986): *El conjunt rupestre de la Vall de la Coma (L'Albí, Les Garrigues)*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.

ALONSO, A. et alii (1987): *Abrigo de arte rupestre de «El Milano» (Mula)*, Bienes de Interés Cultural, 1, Murcia.

ALONSO, A.; BADER, K. y M. y GRIMAL, A. (1989): «Avance al estudio de las pinturas rupestres del Barranco Segovia (Letur-Albacete)», *XIX Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, p. 451-456.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1989): «Las pinturas rupestres de la Fuente del Sabuco II (Moratalla-Murcia)», *Empúries*, 47 (1985), pp. 28-33.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1989): «Últimos descubrimientos de pinturas rupestres en el Sur de Albacete y Noroeste de Murcia», *XIX Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, pp. 457-469.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1989): *Els pintors prehistòrics de Vandellòs*, Vandellòs-L'Hospitalet de l'Infant (Tarragona).

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1989): «Las estaciones con pinturas rupestres de Cañadas (Nerpio, Albacete)», *Al-Basit*, 25, pp. 141-156.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1990): *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja*, Alpera (Albacete).

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1992): «El lenguaje del Arte», *Historia de Castellón*, Vol. 1, Castellón de la Plana, pp. 61-80.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1993): «Aproximación al estado actual de la pintura rupestre en Catalunya», *Empúries*, 48-50 (1986-1989), pp. 8-17.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1994): «La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos», *Gala*, n.º 2 (1993), pp. 11-50.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1995): «El Arte Levantino o el "trasiego" cronológico de un arte prehistórico», *Pyrenae*, n.º 25 (1994), pp. 51-70.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1995): «Mujeres en la Prehistoria», *Arqueología*, 176, pp. 8-17.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1996): «Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino», *Bolskan*, 11 (1994), pp. 9-31.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1996): *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*, Barcelona.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, a): «Investigaciones sobre arte rupestre en Moratalla. II Campaña», *II Jornadas de Arqueología Regional*, Murcia (1991).

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, b): «L'art rupestre a la Conca de Barberà», en *L'art rupestre a Catalunya (comarques del Baix Camp, Conca de Barberà, Priorat i Ribera d'Ebre)*, J. M.ª Fullola i Pericot (coord.), Reus (Tarragona).

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, c): «L'Art Macroesquemàtic», en *Història, Societat i Cultura dels Països Catalans*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, d): «El Arte Levantino: una manifestación pictórica del Epipaleolítico peninsular», en *Cronología del Arte Levantino*, J. Aparicio Pérez (coord.), Valencia.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, e): «El bestiario levantino: el jabalí», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, Castellón de la Plana.

ALONSO, A. y GRIMAL, A. (en prensa, f): «Santuarios parietales compartidos en la Prehistoria: la comunidad de Murcia como paradigma», *Anales de Arqueología*, Murcia.

ALTUNA, J. (1994): «El perro en los yacimientos arqueológicos del norte de la Península Ibérica», *Monografías del Museo de Altamira*, n.º 17, Homenaje a Joaquín González Echegaray, pp. 159-162.

APARICIO, J.; MESEGUER, V. y RUBIO, F. (1982): *El primer arte valenciano. II. El arte rupestre levantino*, Valencia.

ASQUERINO, M. D. y C.E.C. (1981): «Nueva estación con pinturas rupestres en Benirrama (Val del Gallinera, Alicante)», *Altamira Symposium*, Madrid, pp. 427-438.

BALDELLOU, V. (1987): «Arte rupestre en la región pirenaica», *Arte Rupestre en España*, Madrid, pp. 66-77.

BALDELLOU, V. (1987): «El arte rupestre postpaleolítico de la zona del Río Vero (Huesca)», *Ars Praehistorica*, III-IV (1984-1985), pp. 111-137.

BALDELLOU, V.; PAINAUD, A. y CALVO, M.ª J. (1985): «Las pinturas esquemáticas de Mallata B (Huesca)», *Boletín del Museo de Zaragoza*, 4, pp. 17-36.

BARROSO RUIZ, C. (1983): «Tipología de ídolos oculados en la pintura rupestre esquemática en Andalucía», *Zephyrus*, XXXVI, pp. 131-136.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1966): «Sobre representaciones femeninas en el arte rupestre levantino», *IX Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, pp. 90-91.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968): *Arte Rupestre Levantino*, Zaragoza.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1969): *La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)*, Zaragoza.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1972): *La pintura esquemática de Lecina (Huesca)*, Zaragoza.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*, Zaragoza.

BELTRÁN, A. y ROYO, J. (1994): *El abrigo de La Higuera o del Cabezo del Tío Martín o del Barranco de Estercuel. Alcaine. Teruel. Avance a su estudio*, Guías de Aragón, 19, Zaragoza.

BOSCH GIMPERA, P. y COLOMINAS, J. (1931): «Pintures i gravats rupestres», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VII, MCMXXI-MCMXXVI, pp. 3-27.

BREUIL, H. (1935): *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Peninsule Iberique*, Lagny.

BREUIL, H. y CABRÉ, J. (1911): «Les peintures rupestres d'Espagne. III. Los Toricos de Albarracín (Teruel)», *L'Anthropologie*, XXII, pp. 641-648.

CABALLERO KLINK, A. (1982): *La pintura rupestre esquemática de la vertiente septentrional de Sierra Morena (provincia de Ciudad Real) y su contexto arqueológico*, Ciudad Real.

COLLADO, O. y PICAZO, J. (1988): «Nuevos yacimientos con pintura rupestre en la Sierra de Albarracín: El Abrigo del Toro Negro y el Abrigo de Lázaro», *Kálathos*, 7-8, pp. 7-23.

DIEZ CORONEL, L. (1985): «Pintura rupestre esquemática en la Cova del Tabac, en Camarasa (Lérida)», *XII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, pp. 161-170.

GALIANA, M.^a F. (1985): «Contribución al arte rupestre levantino. Análisis etnográfico de las figuras antropomorfas», *Lucentum*, IV, pp. 55-87.

GARCÍA ARRANZ, J. J. (1990): *Las pinturas rupestres esquemáticas en la comarca de las Villuercas (Cáceres)*, Cáceres.

GARCÍA DEL TORO, J. R. (1988): *Las pinturas prehistóricas de la región de Murcia*, Murcia.

GÓMEZ BARRERA, J. A. (1982): *La pintura rupestre esquemática en la altimeseta soriana*, Soria.

GONZÁLEZ NAVARRETE, J. (1970): «Nuevas pinturas rupestres en Jaén. El abrigo de los Órganos de Despeñaperros», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, XLVIII, pp. 9-20.

GONZÁLEZ PRATS, A. (1976): «El complejo rupestre del Riu Montllor. II. Los cruciformes de Fores de Dalt, Benassal (Castellón)», *Zephyrus*, XXVI-XXVII, pp. 243-256.

GRANDE DEL BRIO, R. y GONZÁLEZ TABLAS, F. J. (1990): «Las pinturas rupestres de "Las Calochas" (Sierra de Gestalgar, Valencia)», *Archivo de Prehistoria Levantina*, XX, pp. 299-316.

GRIMAL, A. (1993): «Consideraciones técnicas pictóricas de la pintura rupestre post-paleolítica i la seva relació amb la cronologia», *IX Col.loqui Internacional d'Arqueologia*, Puigcerdà-Andorra (1991), pp. 52-54.

GRIMAL, A. (en prensa, a): «Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación técnica con el Arte Levantino», *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, Teruel, 1991.

GRIMAL, A. (en prensa, b): «Técnicas i reflexions sobre les pintures

prehistòriques del Montsià», *XXXVII Assemblée Intercomarcal d'Estudiosos*, Amposta, 1991.

GRIMAL, A. (en prensa, c): «Estudio técnico de los grabados atribuidos al Arte Levantino: a propósito de las incisiones en el jinete del Cingle de la Gassulla», *I Congrés Internacional de Gravats rupestre i murals*, Homenatge a Ll. Díez Coronel, Lleida, 1992.

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.

GRIMAL, A. y ALONSO, A. (1989): «Sobre la figura de tipo levantino de la Cueva del Tendo, Moleta de Cartagena (Montsià-Tarragona)», *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre*, 2, pp. 18-20.

GRIMAL, A. y ALONSO, A. (en prensa): *El Arte Levantino: Iniciación a un arte prehistórico*, Barcelona.

HERNÁNDEZ, M. y C.E.C. (1983): «Arte rupestre en el País Valenciano. Recientes aportaciones», *Zephyrus*, XXXVI, pp. 5-22.

HERNÁNDEZ, M. y C.E.C. (1984): «La pintura rupestre en el Barranc del Bosquet (Moixent, Valencia)», *Lucentum*, III, pp. 5-22.

HERNÁNDEZ, M. S. y SEGURA, J. M.^a (1985): *Las pinturas rupestres esquemáticas en las estribaciones de la Sierra de Benicadell. Vall d'Albaida (Valencia)*, Valencia.

HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P. y CATALA, E. (1988): *Arte Rupestre en Alicante*, Alicante.

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*, t. XVI, pp. 1-24.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)*, Madrid.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1959): *Prehistoria del Solar Hispano*, Madrid.

JORDÁ CERDÁ, F. (1964): «Sobre posibles relaciones del arte levantino español», *Miscelánea en Homenaje al Abate H. Breuil*, Barcelona, pp. 467-472.

JORDÁ CERDÁ, F. (1974): «Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino», *III Congreso Nacional de Arqueología*, Porto, pp. 43-52.

JORDÁ CERDÁ, F. (1974): «Formas de vida económica en el arte rupestre levantino», *Zephyrus*, XXV, pp. 209-223.

JORDÁ, F. y ALCACER, J. (1951): *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*, Valencia.

LEÓN GIL, M. y GARCÍA-VERDUGO RUBIO, R. (1986): *La pintura rupestre esquemática en Mérida. Sierra de San Serván*, Badajoz.

LÓPEZ PAYER, M. G., y SORIA LERMA, M. (1988): *El arte rupestre en Sierra Morena Oriental*, Jaén.

MARTÍ, B. y HERNÁNDEZ, M. (1988): *El Neolítico valenciano: arte rupestre y cultura material*, Valencia.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1981): «El conjunto rupestre de la Rambla de Gergal (Gergal, Almería). Nuevos descubrimientos y apreciaciones cronológicas», *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 6, pp. 35-73.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1984): «Peñón de la Virgen: un conjunto de pinturas rupestres en Gilma (Nacimiento, Almería). Asociaciones recurrentes, simbolismo y modelo de distribución», *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 9, pp. 39-84.

MATEO SAURA, M. A. (1992): «La pintura rupestre de la Serreta, Cieza (Murcia)», *Zephyrus*, XLIV-XLV, pp. 241-250.

MESADO, N. (1981): «La Cova de Mas d'en Llorenç y el arte prehistórico del Barranco de la Gasulla», *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI, pp. 281-186.

MOLINA GARCÍA, J. (1971): «Los cruciformes de "La Calesica", Jumilla (Murcia)», *Zephyrus*, XXI-XXII, pp. 157-161.

MONZONIS, F. y VIÑAS, R. (1981): «Cinco nuevos abrigos con arte rupestre en la zona de Bicorp (Valencia)», *Altamira Symposium*, Madrid, pp. 397-410.

MUÑOZ JIMÉNEZ, M. (1983): «Los abrigos pintados del Cortijo de Sorbas (Letur)», *XVI Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, pp. 423-429.

OBERMAIER, H. y WERNERT, P. (1919): *Las pinturas rupestres del barranco de la Valltorta (Castellón)*, Madrid.

ORTEGO FRÍAS, T. (1946): «Nuevos hallazgos rupestres en la provincia de Teruel. La Cueva del Pudial, en Ladruñan», *Archivo Español de Arqueología*, XIX, pp. 155-159.

PORCAR, J. B.; OBERMAIER, H. y BREUIL, H. (1935): *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*, Madrid.

PORCAR, J. B. (1944): «El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Mestrazgo», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XX, pp. 7-16.

PIÑÓN VARELA, F. (1982): *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Santander.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1960): «Para una cronología relativa de las pinturas rupestres del Levante español», *Festschrift für Lothar Zetzl*, Bonn, pp. 457-465.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1961): *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*, Barcelona.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1963): *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*, Barcelona.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1964): «Para una cronología relativa del Arte Levantino español», *Prehistoric Art of the Eastern Mediterranean and the Sahara*. Chicago, pp. 167-173.

RUBIO, A. y DEL CASTILLO, V. (1988): «Nuevas pinturas rupestres en Olérdola (Penedés, Barcelona)», *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII (1986-1987), pp. 373-376.

SALMERÓN, J. y TERUEL, J. (1990): «Oculados, ramiformes y esteliformes de Las Enredaderas (Cieza, Murcia)», *Zephyrus*, XLIII, pp. 143-149.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (1956): «Pintura rupestre del "Collado de Guijarral". Segura de la Sierra (Jaén)», *Noticiario Arqueológico Hispánico*, III-IV, pp. 5-8.

SARRIÁ BOSCOVICH, E. (1983): «Las pinturas del Barranc dels Cirerals, Ares del Maestrat (Castellón)», *Zephyrus*, XXXVI, pp. 255-258.

SARRIÁ BOSCOVITCH, E. (1991): «Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón)», *Lucentum*, VII-VIII, pp. 7-33.

SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M. G. (1989): *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica*, Jaén.

VILASECA, S. y IGLESIAS, J. (1929): «Exploració prehistòrica de l'alta conca del Brugent. II. L'Art Rupestre», *Revista del Centre de Lectura de Reus*, n.º 196, pp. 221-229.

VILASECA, S. (1947): *Las pinturas rupestres de la Cueva del Polvorín, Puebla de Benifazá (Castellón)*, Madrid.

VIÑAS, R. (1975): «El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Ulldesona-Tarragona», *V Simposium de Espeleología*, Barcelona, pp. 115-151.

VIÑAS, R. (1980): «Figuras inéditas del Barranco de la Valltorta», *Empúries*, 41-42 (1979-1980), pp. 1-34.

VIÑAS VALLVERDU, R. (1986): El conjunto de pinturas rupestres de la Serra de la Pietat, Ulldesona-Freginals (Tarragona). Memoria de Licenciatura, Universidad de Barcelona. (Inédita).

VIÑAS, R. y ALONSO, A. (1978): «L'abri de "Los Toros" las Bojadillas, Nerpio (Albacete)», *Bulletin de la Société Préhistorique de L'Ariège*, XXXIII, pp. 95-114.

VIÑAS, R. et alii (1982): *La Valltorta*, Barcelona.

RELACIÓN DE MAPAS, FIGURAS Y LÁMINAS

RELACIÓN DE MAPAS

Mapa 1: Situación de los abrigos pintados del núcleo de Letur.

Mapa 2: Localización de los abrigos con pinturas prehistóricas.

RELACIÓN DE FIGURAS

Figura 1: Algunas figuras de los Cortijos de Sorbas I (Dibujo según M. Muñoz).

Figura 2: Panel general del Abrigo de Sorbas I (Dibujo según A. Alonso y A. Grimal).

Figura 3: Arqueros y carnívoros del Cortijo de Sorbas I.

Figura 4: Arqueros del Cortijo de Sorbas I.

Figura 5: Arqueros del Cortijo de Sorbas I.

Figura 6: Panel general del Cortijo de Sorbas II (Dibujo según A. Alonso y A. Grimal).

Figura 7: Grupo de arqueros del Cortijo de Sorbas II.

Figura 8: Arquero y arco y flechas del Cortijo de Sorbas II.

Figura 9: Panel I del Abrigo de la Fuente del Saúco (Dibujo según A. Alonso y A. Grimal).

Figura 10: Panel II del Abrigo de la Fuente del Saúco (Dibujo según A. Alonso y A. Grimal).

Figura 11: Panel general del Abrigo de las Covachicas (Dibujo según A. Alonso y A. Grimal).

Figura 12: Panel general de la Tenada de Cueva Moreno (Dibujo según Alonso y Grimal).

Figura 13: Panel General del Barranco Segovia (Dibujo según Alonso y Grimal).

- Figura 14: Arqueros del Barranco Segovia.
- Figura 15: Arqueros e individuos del Barranco Segovia.
- Figura 16: Arqueros e individuos del Barranco Segovia.
- Figura 17: Panel general del Abrigo del Cerro de Barbatón (Dibujo según Alonso y Grimal).
- Figura 18: Panel general de Cueva Colorá (Dibujo según A. Alonso y A. Grimal).
- Figura 19: Cuadro de los conceptos del Arte Levantino en los arqueros y en la figura humana asexuada (según Alonso y Grimal).
- Figura 20: Clasificación de los individuos del Concepto A.
- Figura 21: Clasificación de los individuos del Concepto C.
- Figura 22: Clasificación de las variantes del Concepto C.
- Figura 23: Cuadro de Conceptos del Arte Levantino para las representaciones femeninas (según Alonso y Grimal).
- Figura 24: Cuantificación de los conceptos en la representación masculina y asexuadas.
- Figura 25: Escenas de caza individual.
- Figura 26: Animales identificados como carnívoros en el Arte Levantino.
- Figura 27: Animales identificados como carnívoros en el Arte Levantino.
- Figura 28: Escenas de caza individual.
- Figura 29: Escenas de caza colectivas.
- Figura 30: Colectividades de arqueros.
- Figura 31: Colectividades de individuos.
- Figura 32: Arqueros e individuos asexuados en parejas.
- Figura 33: Escena protagonizada por la mujer de Barranco Segovia.
- Figura 34: Tocados triangulares de gran tamaño.
- Figura 35: Tocados triangulares de gran tamaño con el interior a trazos.
- Figura 36: Tocados triangulares.
- Figura 37: Tocados de orejetas, altos y de tendencia aplanada.
- Figura 38: Tocados especiales de gran tamaño y cabezas esféricas.
- Figura 39: Adorno en el talle y en las piernas.
- Figura 40: Adornos en los brazos, vestimentas y bolsas.
- Figura 41: Representaciones de bolsas en el Arte Levantino.
- Figura 42: Arcos aislados del Cortijo de Sorbas II (según Alonso y Grimal) y Cova de la Saltadora (según Viñas).
- Figura 43: Arcos medianos y flechas.
- Figura 44: Arcos medianos y flechas.
- Figura 45: Arcos pequeños y grandes.
- Figura 46: Antropomorfos y halteriformes.
- Figura 47: Cruciformes; esteliformes; circuliiformes; serpentiformes; barras.

Figura 48: Asociaciones «cruciformes-halteriformes (?) o cruciformes».

Figura 49: Asociaciones «antropomorfo-circuliforme-barras».

Figura 50: Figuras repintadas y superposiciones del Abrigo del Barranco Segovia.

Figura 51: Superposiciones del Cortijo de Sorbas I.

Figura 52: Secuencia de realización de un fragmento del panel del Cortijo de Sorbas I.

RELACIÓN DE LÁMINAS

Lámina I: Vista general de los conjuntos del Cortijo de Sorbas I-II (todas según Alonso y Grimal).

Lámina II: Abrigo del Cortijo de Sorbas I.

Lámina III y IV: Arqueros del Cortijo de Sorbas I y superposición de Arte Esquemático sobre Arte Levantino.

Lámina V: Abrigo del Cortijo de Sorbas II.

Lámina VI: Vista general de la estación de la Fuente del Saúco.

Lámina VII: Abrigo de las Covachicas.

Lámina VIII: Vista general de la Tenada de Cueva Moreno.

Lámina IX: Tenada de Cueva Moreno.

Lámina X y XI: Vista del abrigo y arquero de Barranco Segovia.

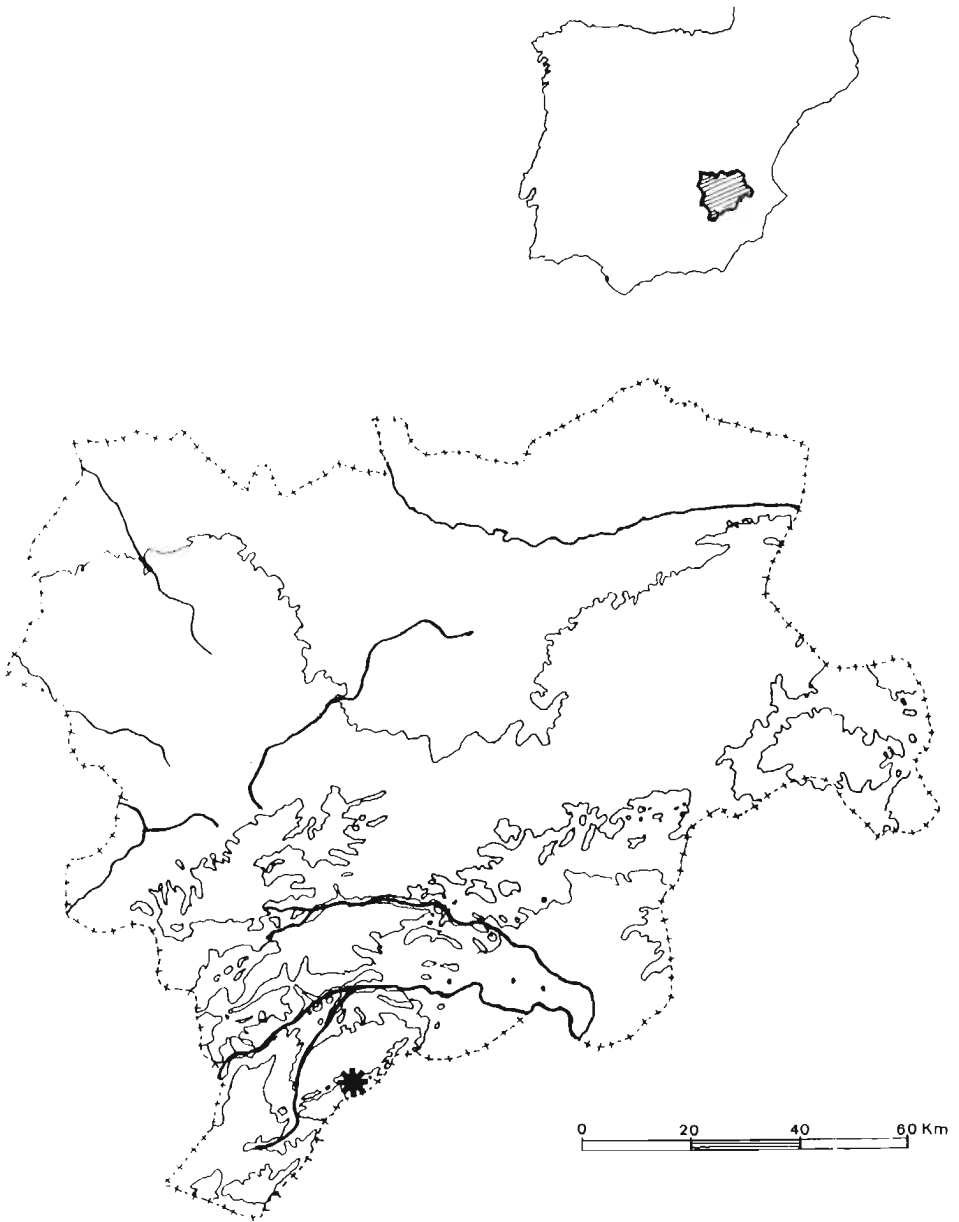
Lámina XII: Fragmento del panel de Barranco Segovia.

Lámina XIII: Abrigo del Cerro de Barbatón.

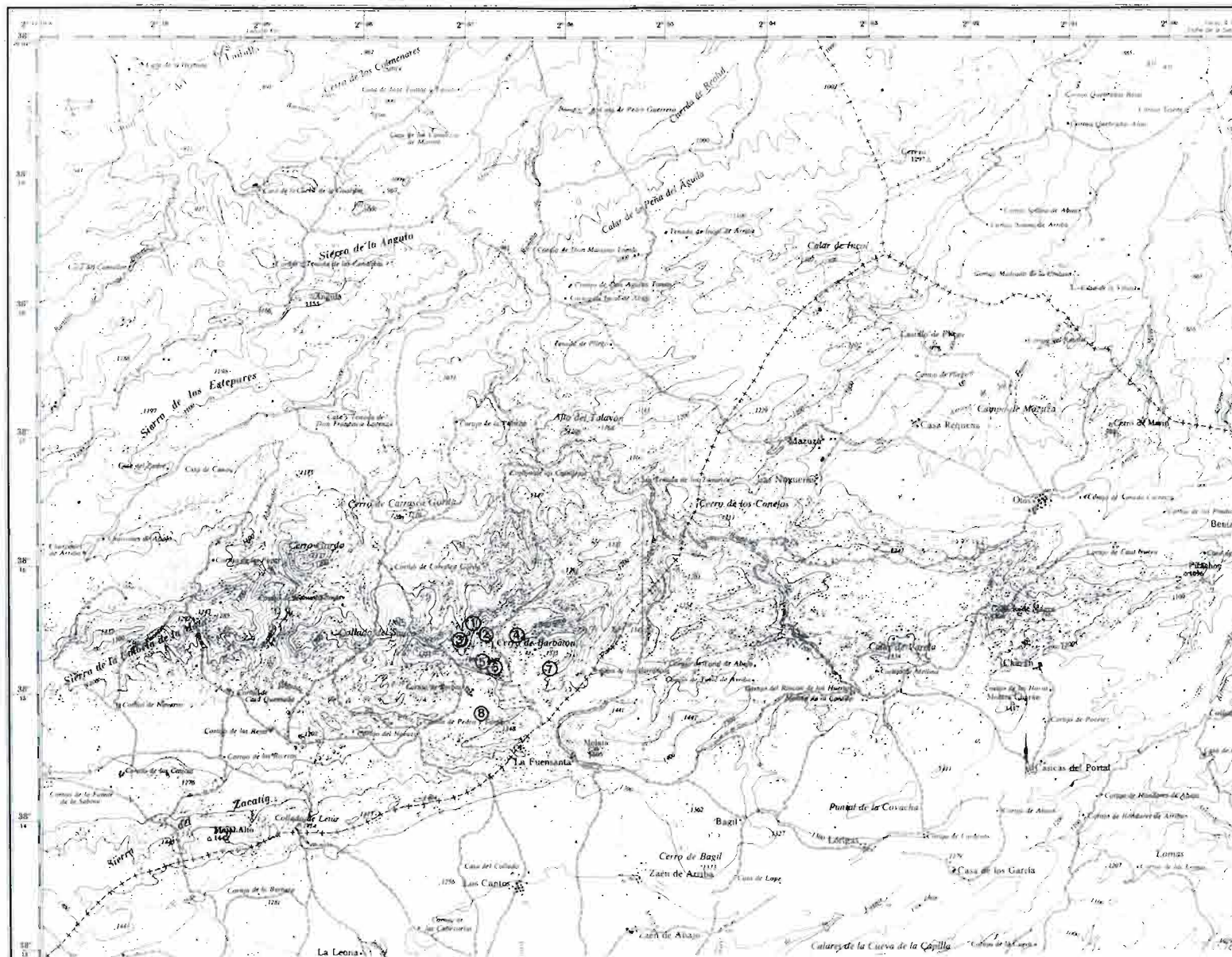
Lámina XIV: Detalle de uno de los cuadrúpedos del Cerro de Barbatón.

Lámina XV: Vista de la Cueva Colorá.

Lámina XVI: Panel completo de la Cueva Colorá.



MAPA I: Situación de los abrigos pintados del núcleo de Lerur.



MAPA 2: Localización de los abrigos con pinturas prehistóricas: 1, Cueva Colorá; 2, Tenada de Cueva Moreno; 3, Fuente del Saeco; 4, Cerro Barbatón; 5, Cortijo de Sorbas I; 6, Cortijo de Sorbas II; 7, Barranco Segovia; 8, Las Covachicas.

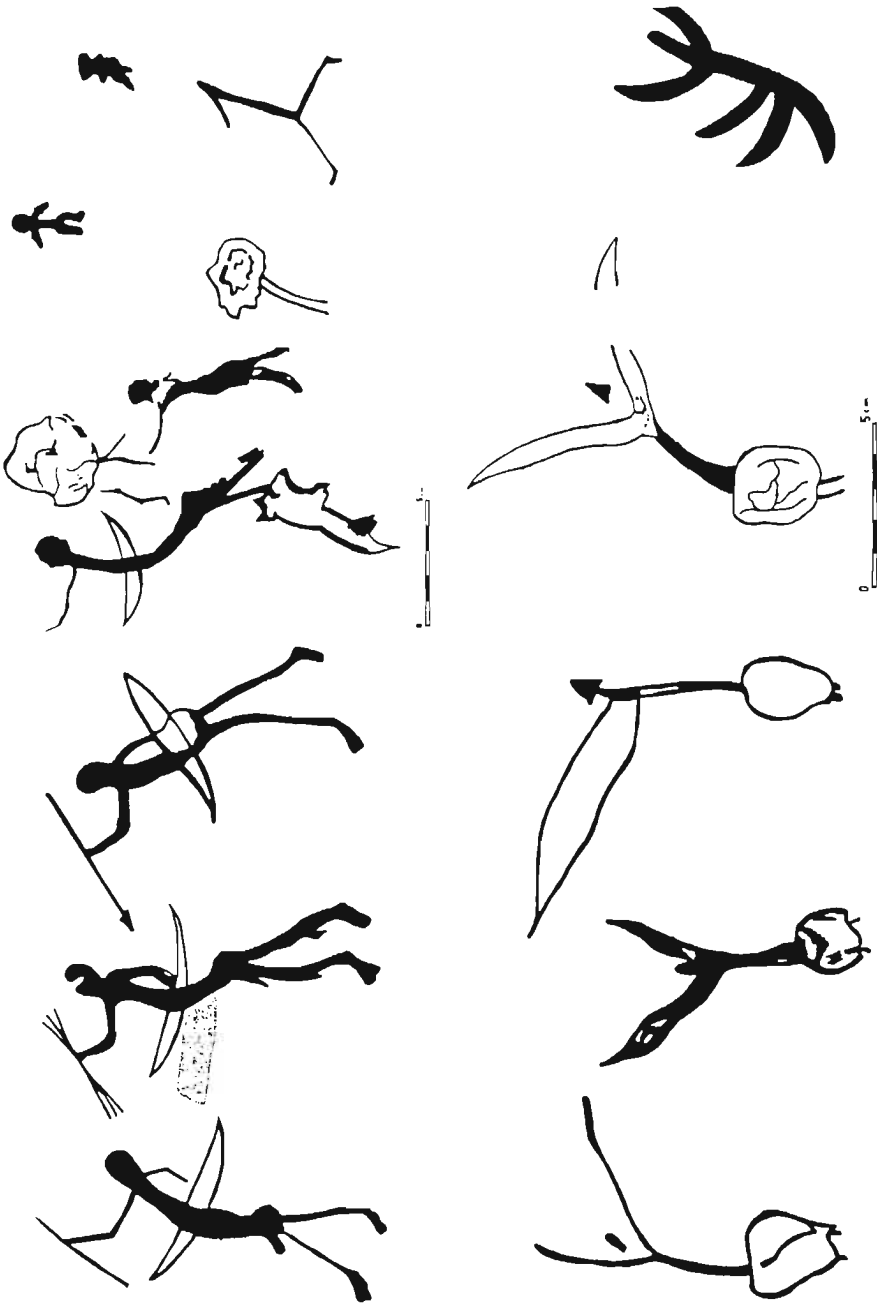
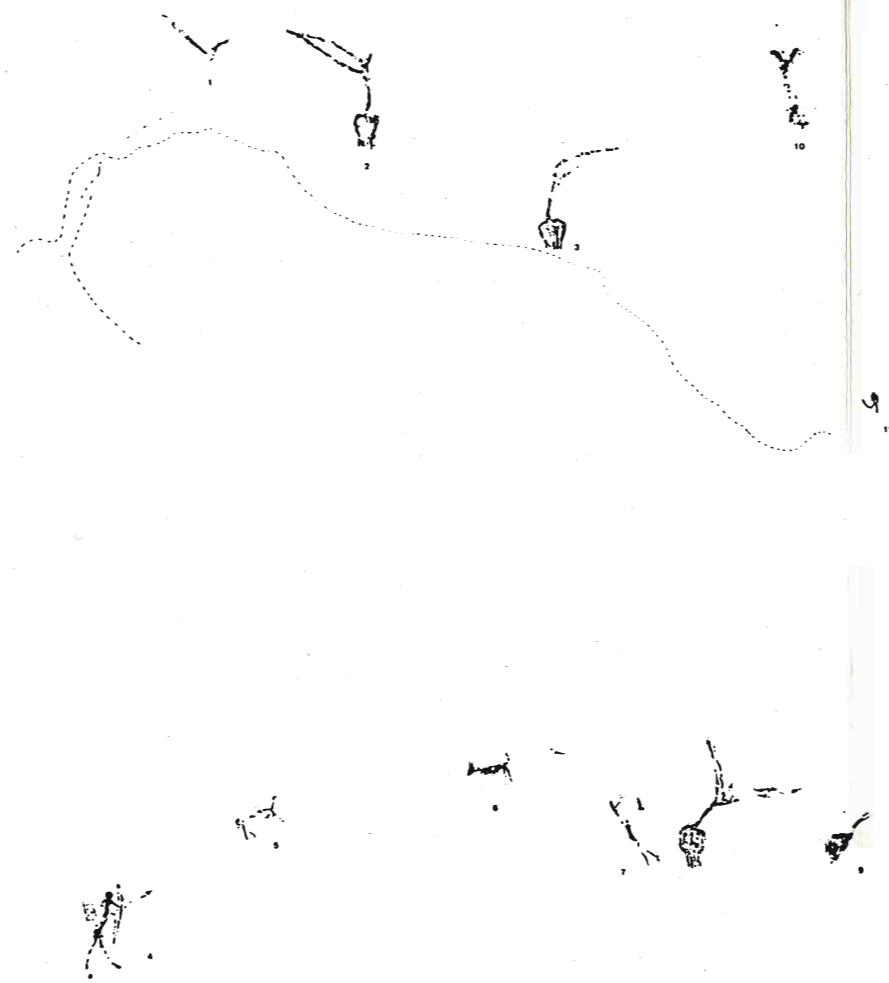


FIGURA 1: Algunas figuras del Cortijo de Sorbas I, según M. Muñoz.



5

0.58 m

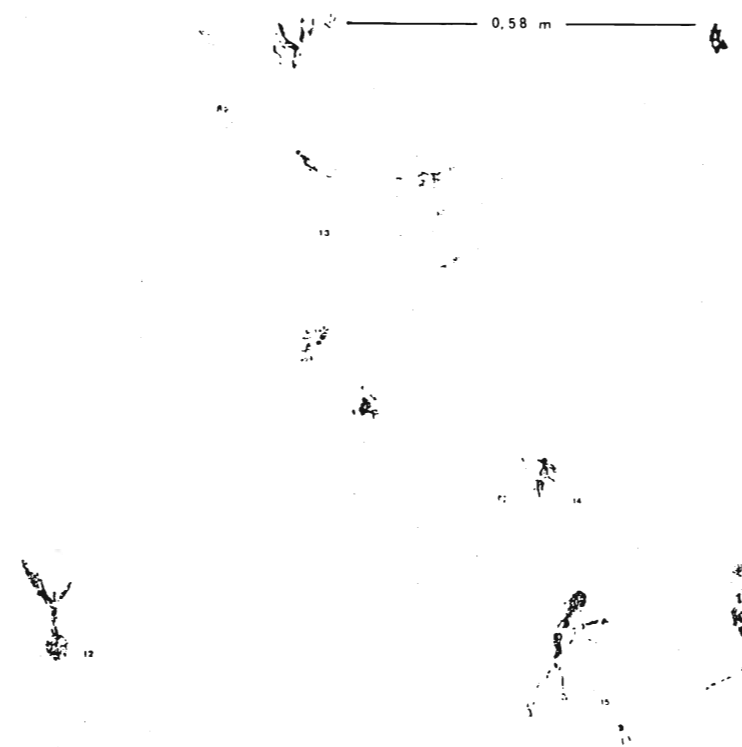


FIGURA 2: Panel general del Abrigo del Cortijo de Sorbas I, según A. Alonso y A. Grimal.

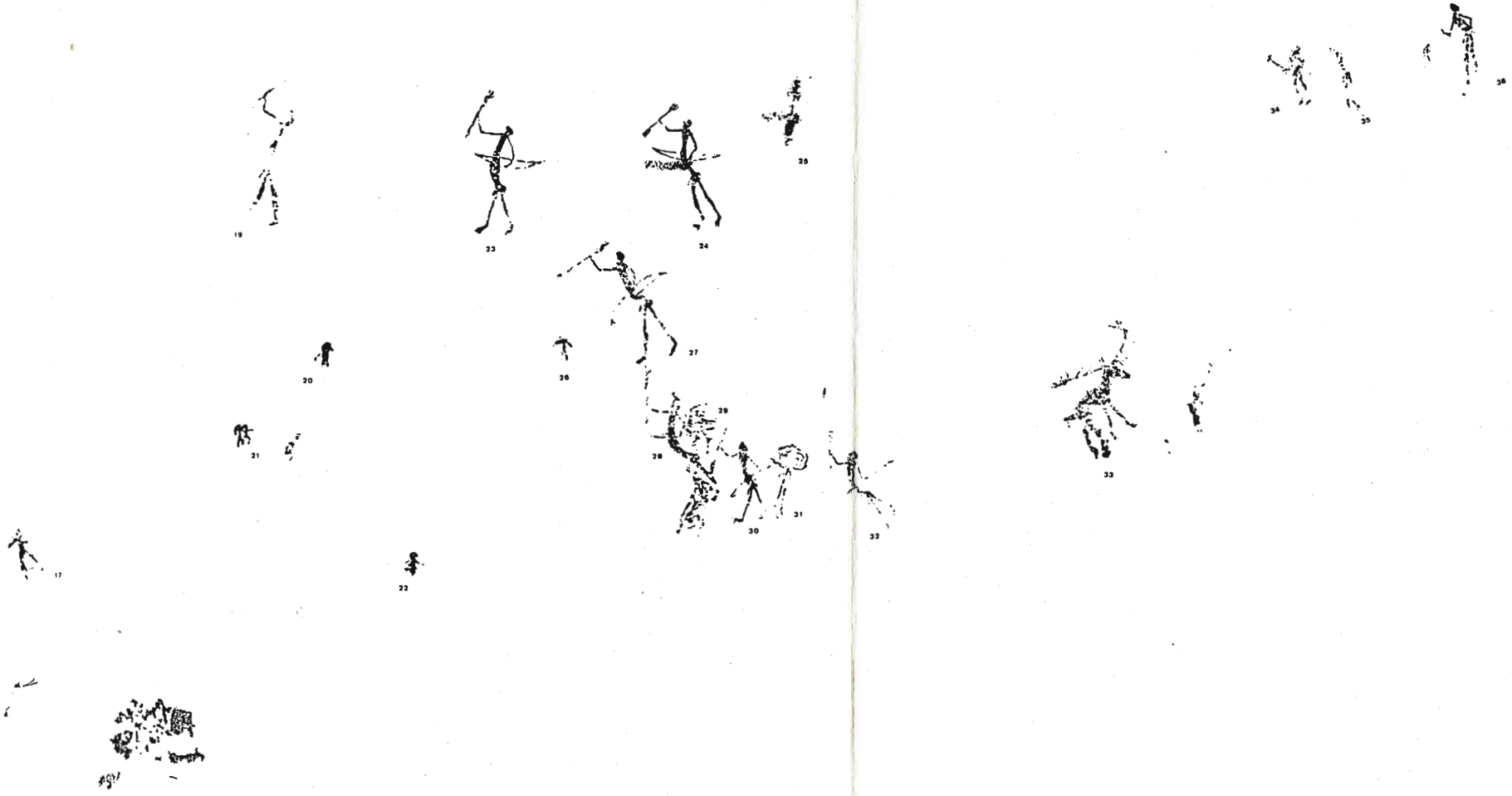




FIGURA 3: Arquero (n.º 4) y carnívoros (n.º 5 y 6) del Cortijo de Sorbas I, según Alonso y Grimal (tamaño aproximado).



FIGURA 4: Arqueros (n.º 23 y 24) del Cortijo de Sorbas 1, Alonso y Grimal (tamaño aproximado).



FIGURA 5: Arqueros (n.º 27 y 30) del Cortijo de Sorbas I, según Alonso y Grimal (tamaño aproximado).

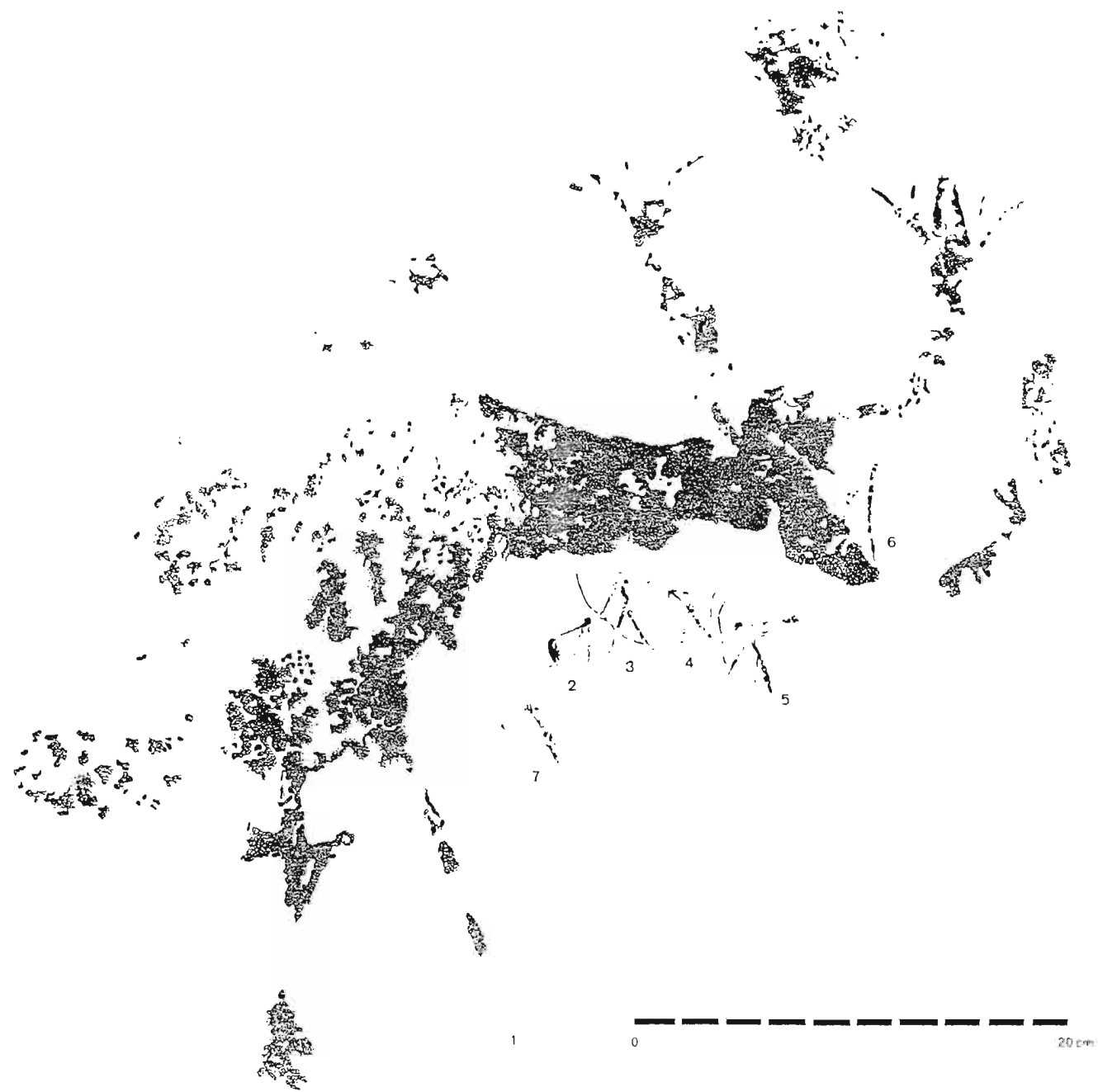


FIGURA 6: Panel general del Cortijo de Sorbas II, según Alonso y Grimal.



FIGURA 7: Grupo de arqueros (n.º 2 a 7) del Cortijo de Sorbas II, según Alonso y Grimal (tamaño aproximado).



FIGURA 8: Individuo incompleto (n.º 8) y arco y flechas (n.º 9) ubicados en el techo del Abrigo del Cortijo de Sorbas II, según Alonso y Grimal (tamaño real).



FIGURA 9: Panel I de la Fuente del Saúco, según Alonso y Grimal.



4



5



6



7

FIGURA 10: Panel II del Abrigo de la Fuente del Saúco, según Alonso y Grimal.



FIGURA 11: Panel General de Las Covachicas, según Alonso y Grimal.

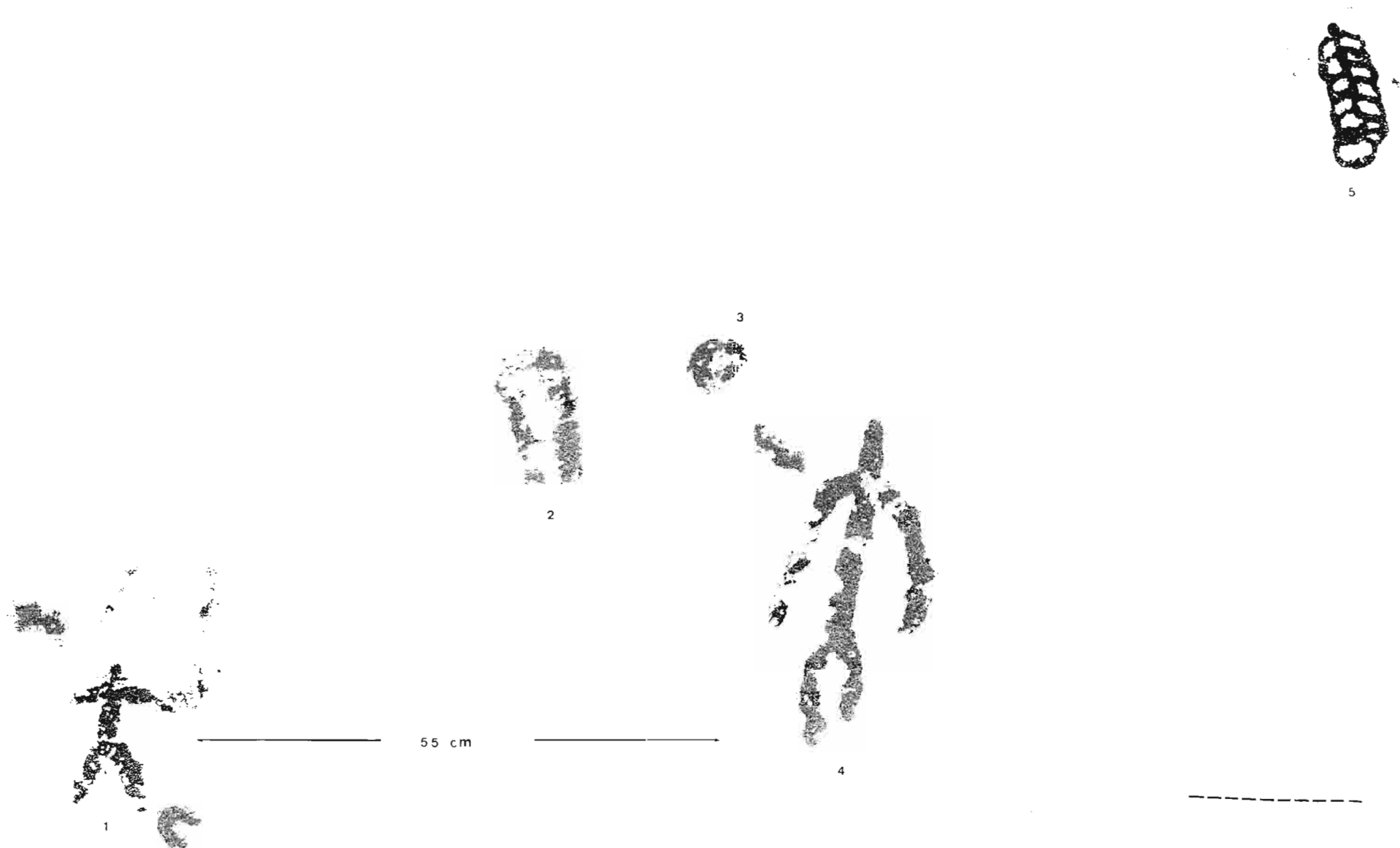
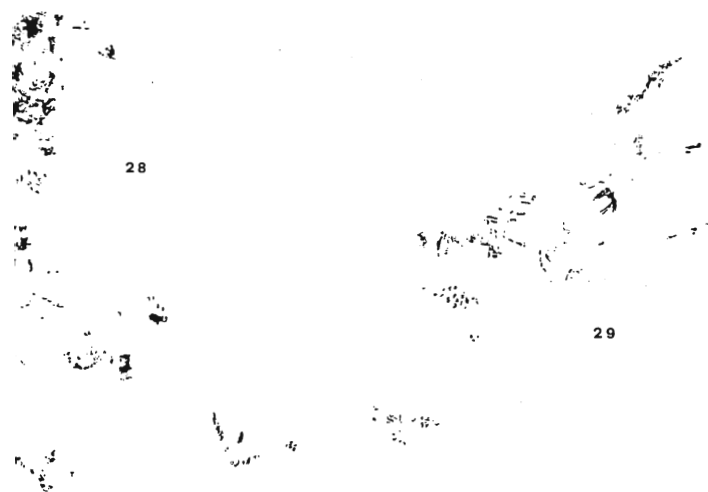


FIGURA 12: Panel general del Abrigo de la Tenada de Cueva Moreno, según A. Alonso y A. Grimal.



FIGURA 13: Panel general del Abrigo de Barranco Segovia, según A. Alonso y A. Grimal.



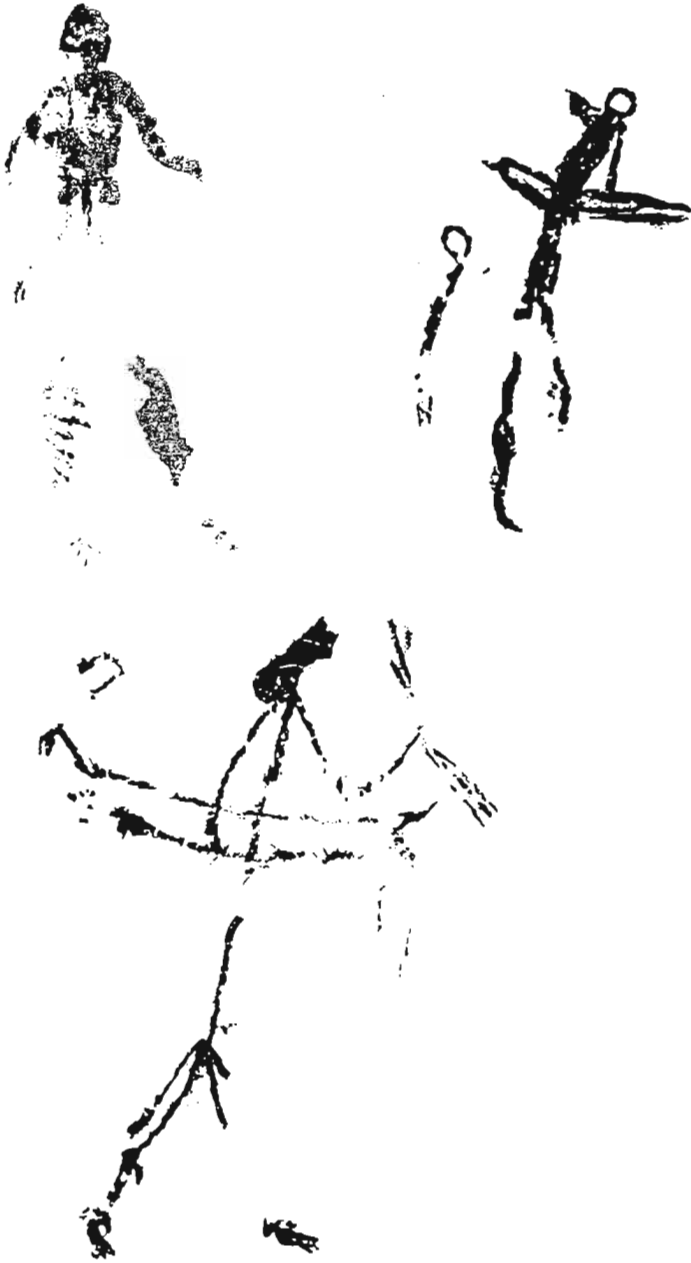


FIGURA 14: Arqueros (n.º 6, 7 y 8) del Abrigo de Barranco Segovia, según Alonso y Grimal (diversos tamaños).

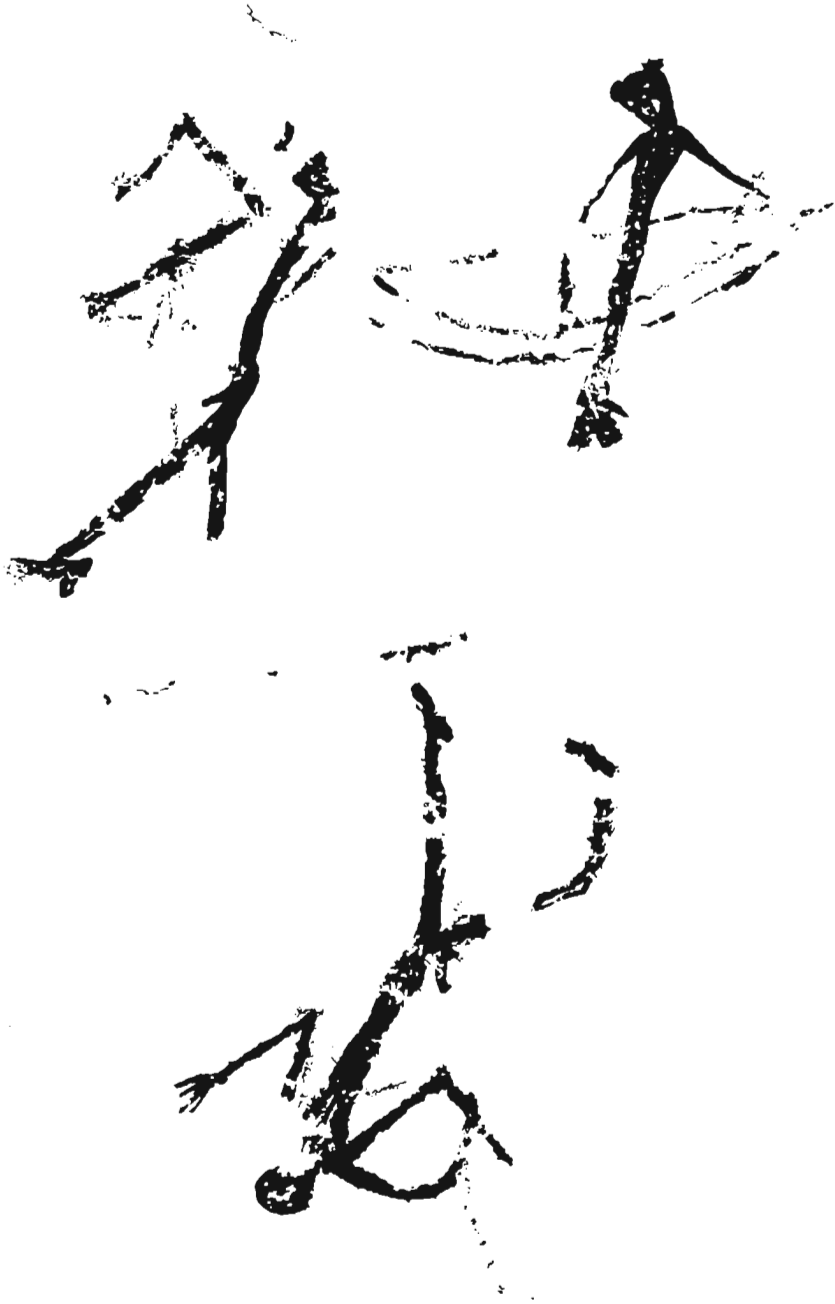


FIGURA 15: Arquero e individuos (n.º 15, 16 y 18) del Abrigo de Barranco Segovia, según Alonso y Grimal (diversos tamaños).



FIGURA 16: Arqueros e individuos (n.º 19, 20, 22, 23 y 26) del Abrigo de Barranco Segovia, según Alonso y Grimal (diversos tamaños).

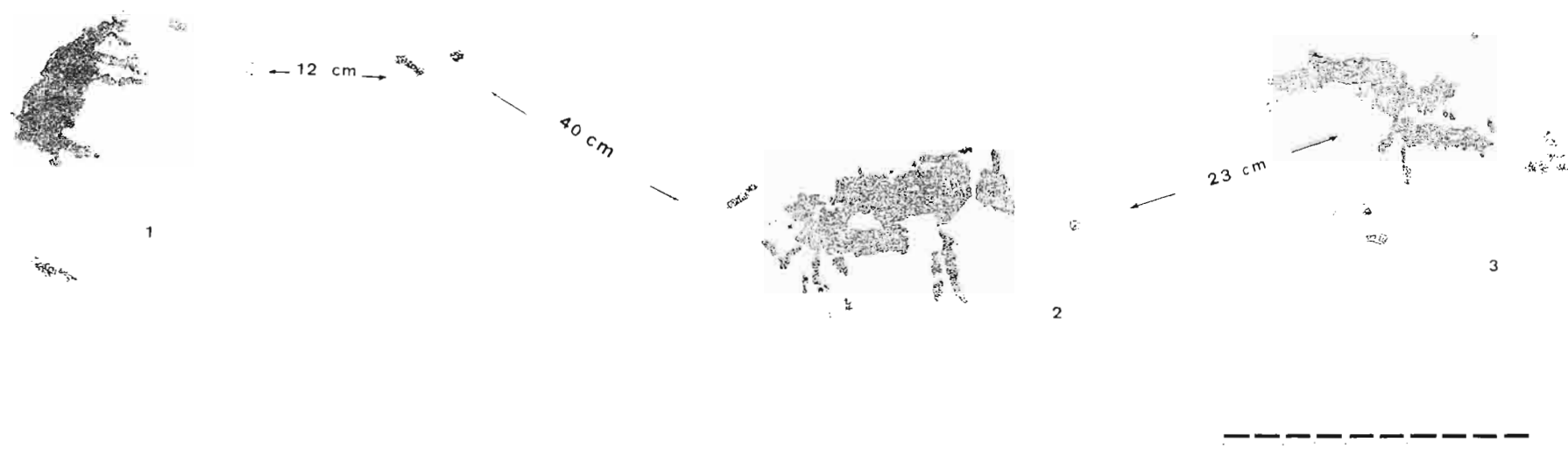


FIGURA 17: Panel general del Abrigo del Cerro de Barbatón, según A. Alonso y A. Grimal.



FIGURA 18: Panel general de Cueva Colorá, según Alonso y Grimal.

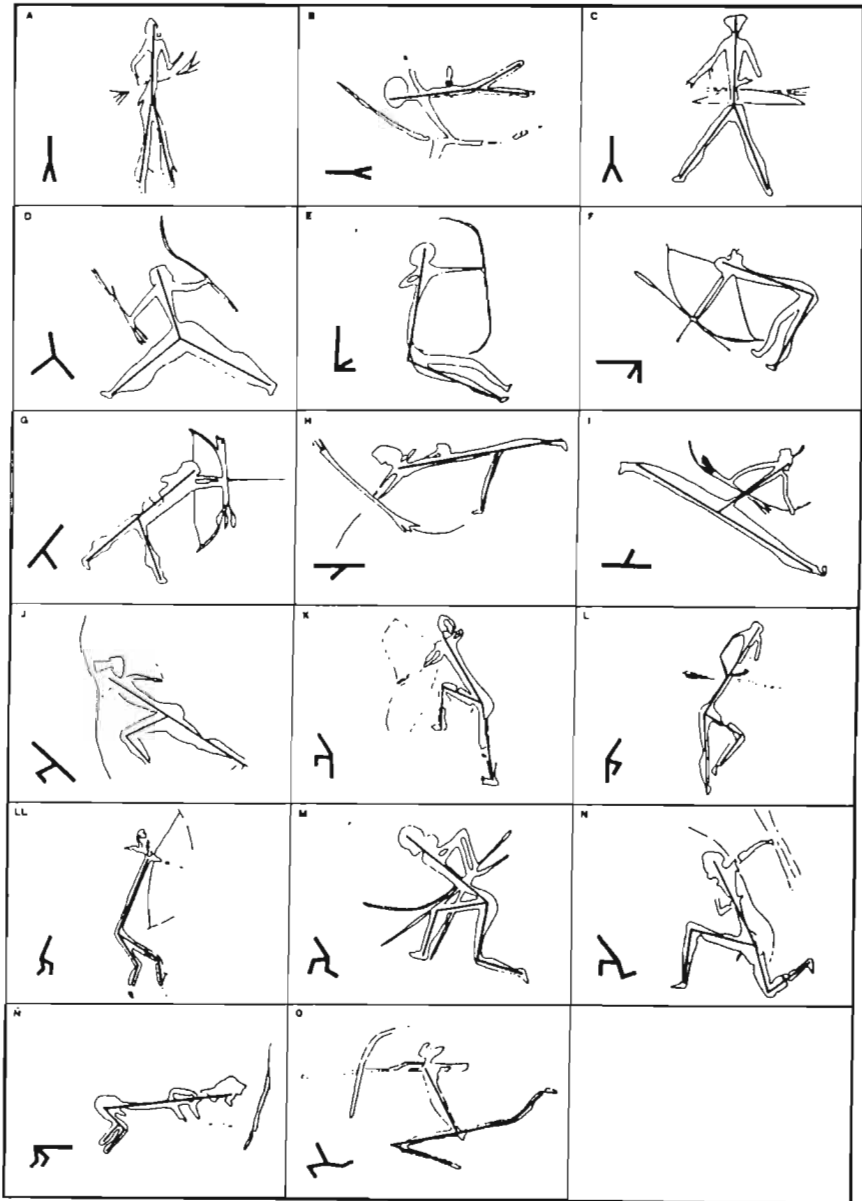


FIGURA 19: Cuadro de los Conceptos del Arte Levantino para los arqueros y la figura humana asexualada, según A. Alonso y A. Grimal.



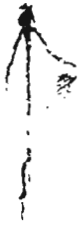



		I	II	III
		1		
2				
3				
4			 	

FIGURA 20: Clasificación de los individuos del Concepto A.









		I	II	III
		1		
2				
3				
4				

FIGURA 21: Clasificación de los individuos del Concepto C.


	I	II	III
1			
2			
3			
4			

FIGURA 22: Variante del Concepto C.

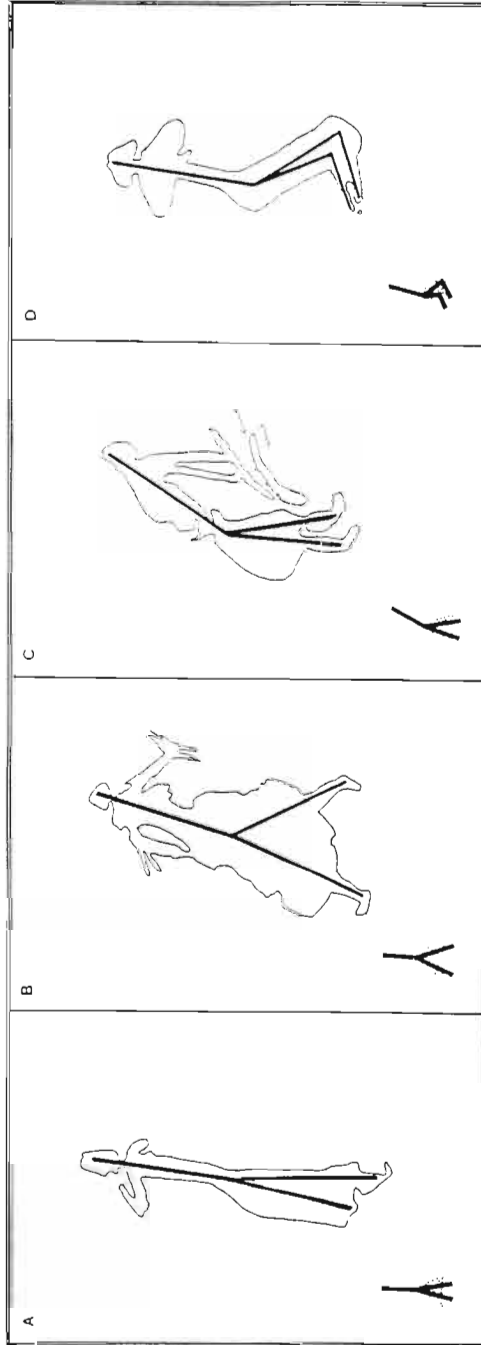


FIGURA 23: Cuadro de los Conceptos del Arte Levantino para las representaciones femeninas.

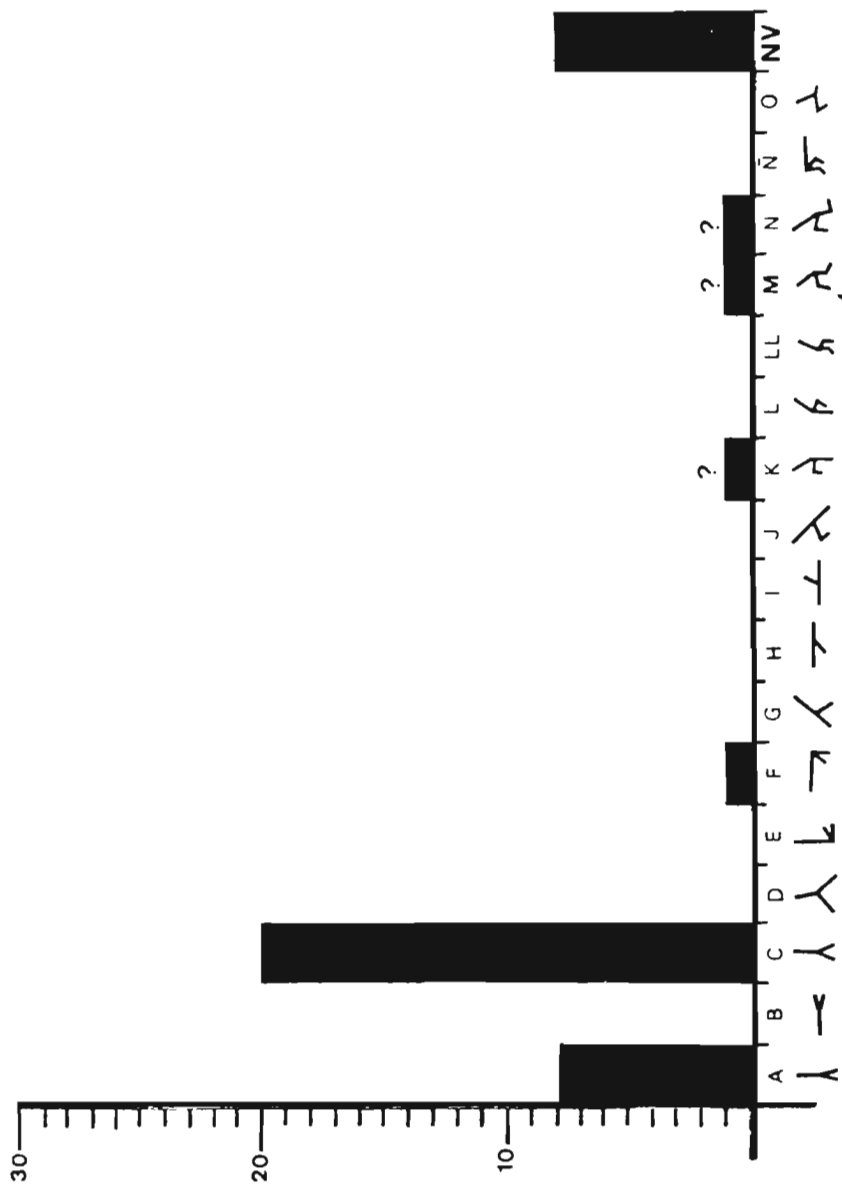


FIGURA 24: Cuantificación de los Conceptos en las representaciones masculinas y asenxudadas.

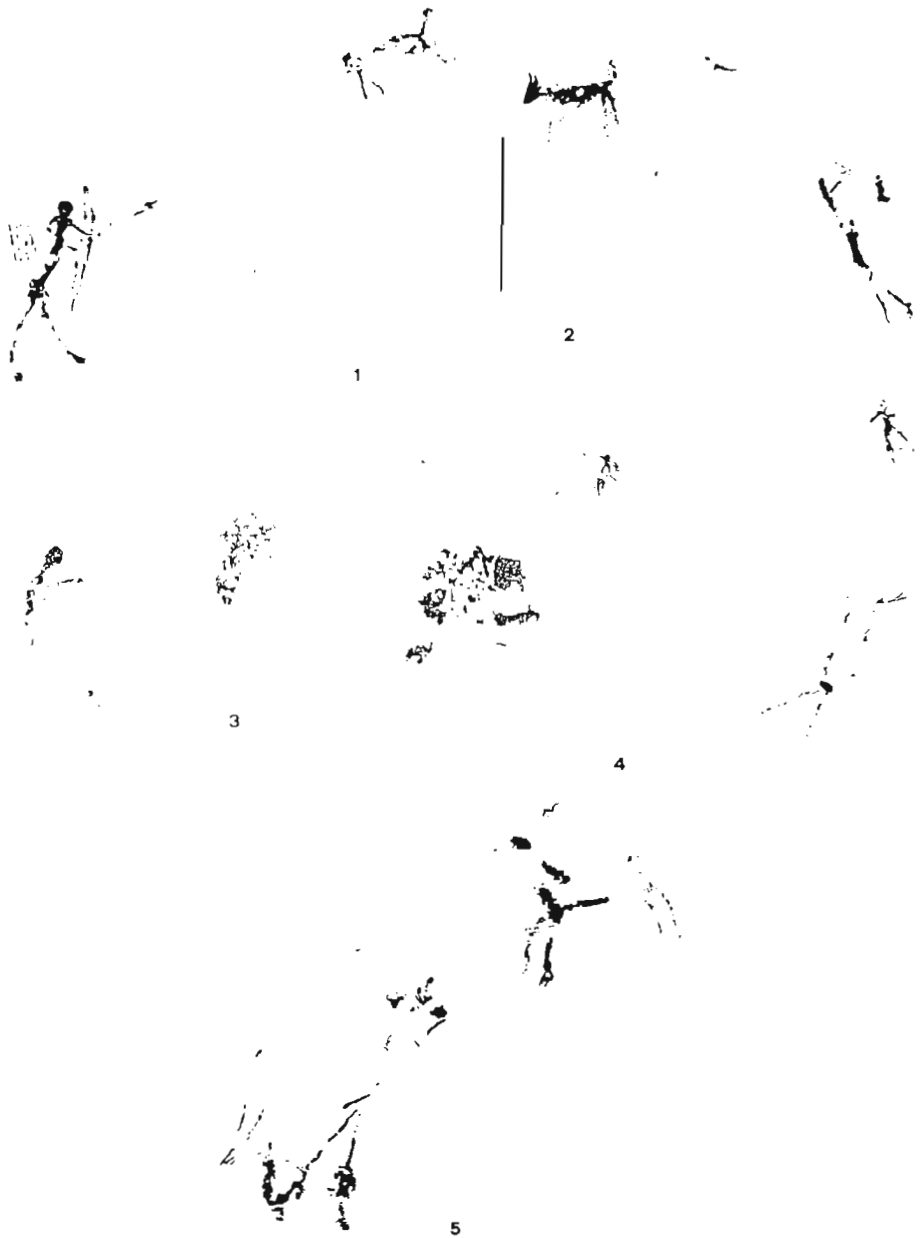


FIGURA 25: Escenas de caza individual del núcleo de Letur.



FIGURA 26: Carnívoros. 1 y 2, Cueva del Polvorín; 3, Cuevas de la Araña, según Alonso y Grimal (tamaño aproximado); 4 a 6, Barranc de la Palla, según Hernández et alii (diversos tamaños).

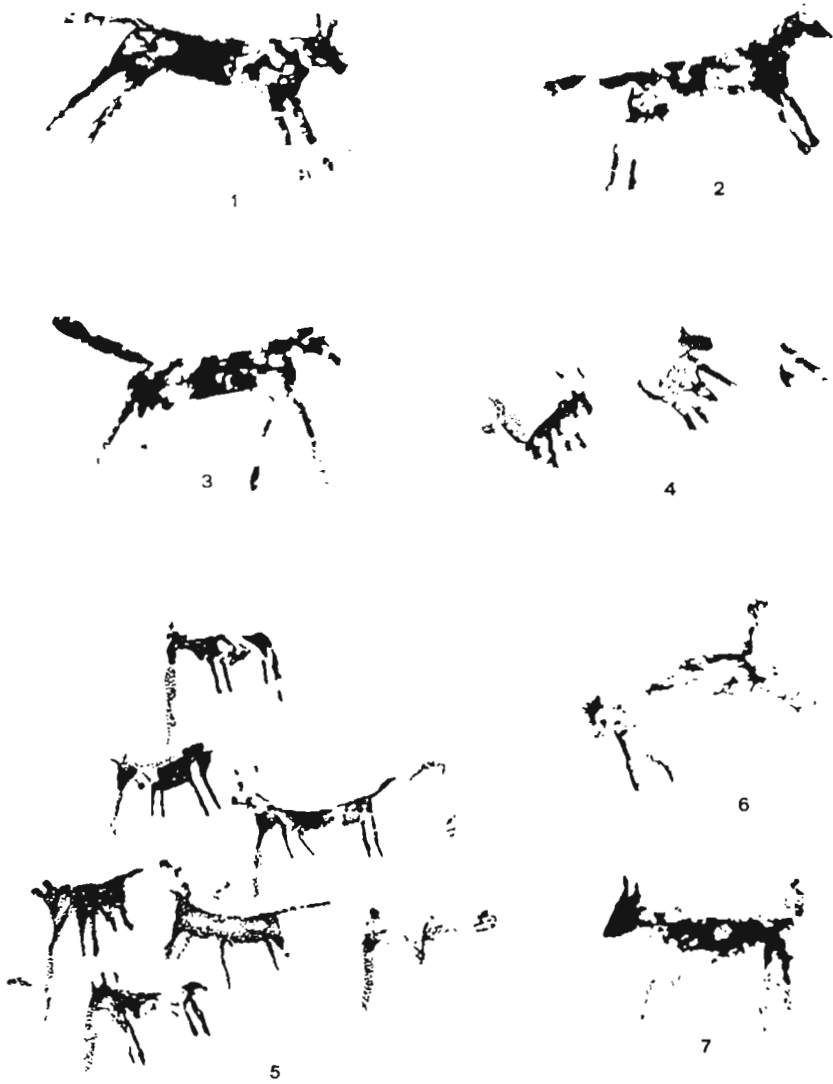


FIGURA 27: Carnívoros. 1 a 3, Cueva de la Vieja, según Grimal y Alonso (tamaño aproximado); 4, Abrigo de la Viñuela, según Alonso (tamaño aproximado); 5, T. de las Bojadillas, según Viñas y Alonso (tamaño aproximado); 6 y 7, Cortijo de Sorbas I, según Alonso y Grimal (tamaño aproximado).

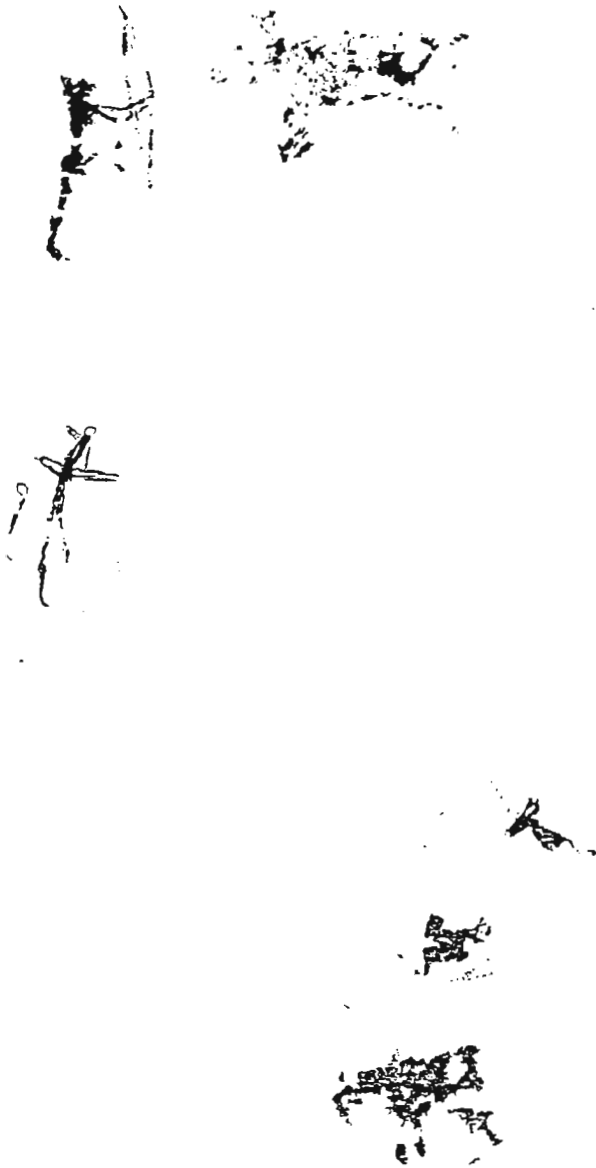


FIGURA 28: Escenas de caza individual del núcleo de Letur.

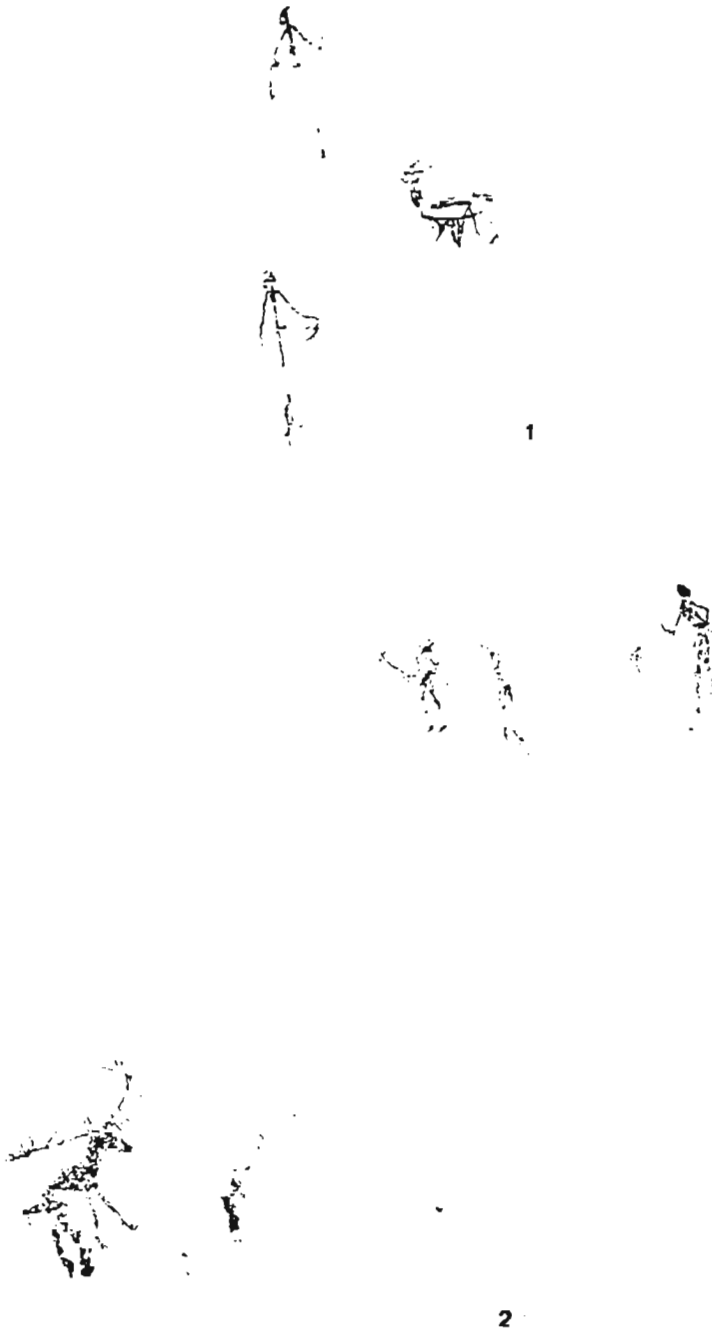


FIGURA 29: Escenas de caza colectiva del núcleo de Letur.

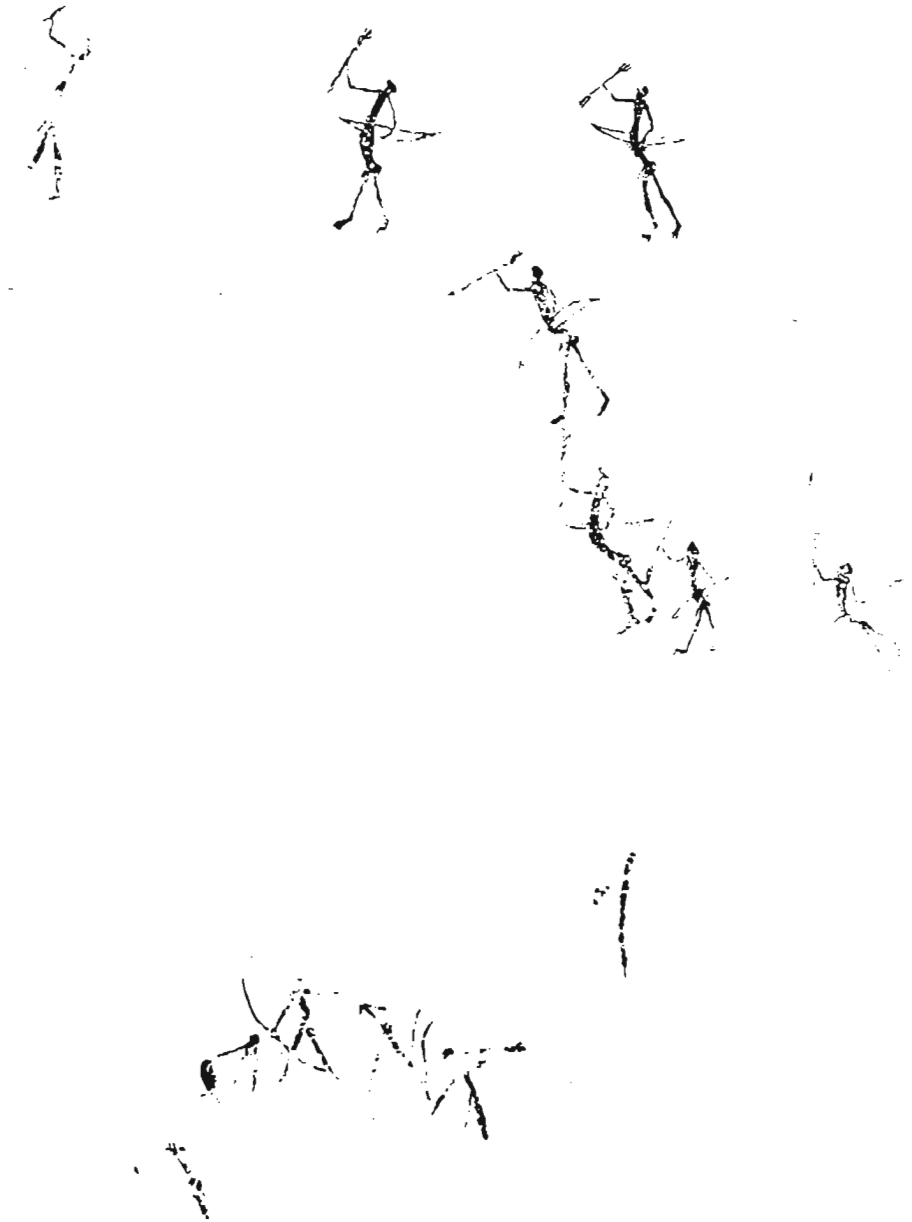


FIGURA 30: Colectividades de arqueros del núcleo de Letur.



FIGURA 31: Colectividades de individuos asexuados del núcleo de Letur.

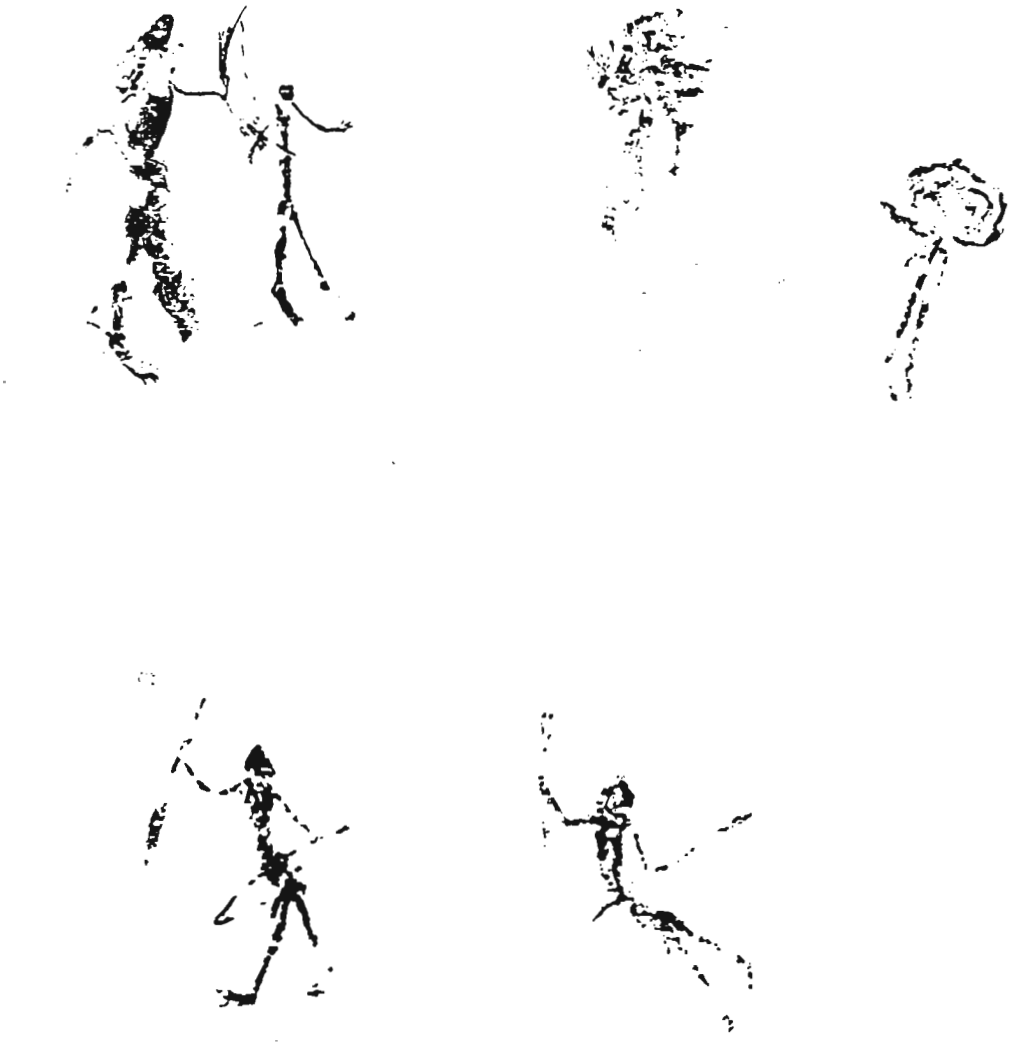


FIGURA 32: Arqueros e individuos asexuados en parejas de los conjuntos levantinos del núcleo de Letur.



FIGURA 33: Escena protagonizada por la gran mujer del Abrigo de Barranco Segovia.



FIGURA 34: Tocados triangulares de gran tamaño (tamaño aproximado).



FIGURA 35: Tocados triangulares de gran tamaño con el interior a trazos.

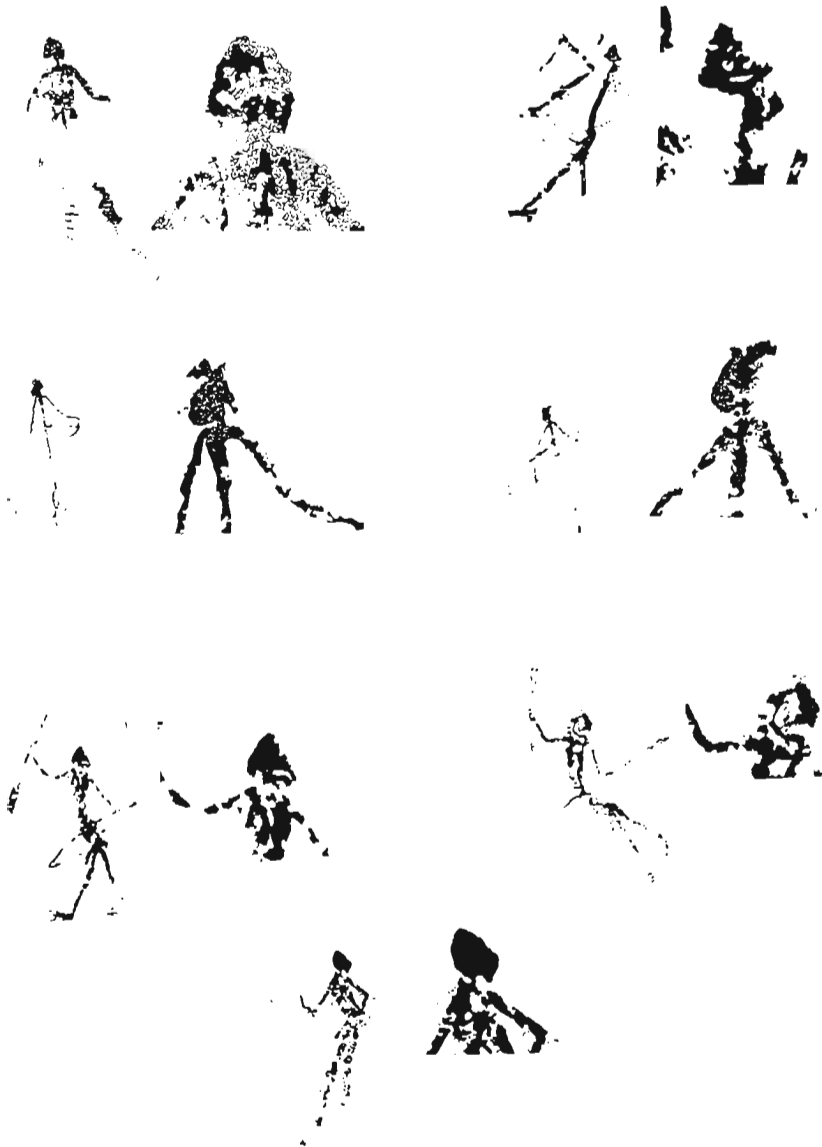


FIGURA 36: Tocados triangulares (tamaño aproximado).



FIGURA 37: 1. Tocados de orejetas; 2. Tocados altos; 3 y 4. Tocados de tendencia plana (tamaños aproximados).



FIGURA 38: 1. Tocados especiales de gran tamaño; 2 a 7. Cabezas de tendencia esférica (tamaño aproximado).



FIGURA 39: Adorno en el talle (superior) y en las piernas (ambas figuras).



FIGURA 40: Adorno en los brazos, vestimenta y bolsa de fémica del Abrigo de Barranco Segovia.



FIGURA 41: Bolsas en el Arte Levantino. 1. Benirrama; 2. C. del Polvorín, según Alonso (tamaño aproximado); 3. Cova Remigia; 4. Racó Molero, según Grimal (tamaño aproximado); 5. Mas d'en Ramon; 6. Cova Remigia; 7. Cingle de la Gasulla, según Alonso (tamaño aproximado).



FIGURA 42: Arcos aislados del Abrigo del Cortijo de Sorbas II, según Alonso y Grimal, y de la Cova de La Saltadora, según Viñas (ambos tamaño aproximado).



FIGURA 43: Arcos medianos y flechas de los conjuntos del núcleo de Letur.

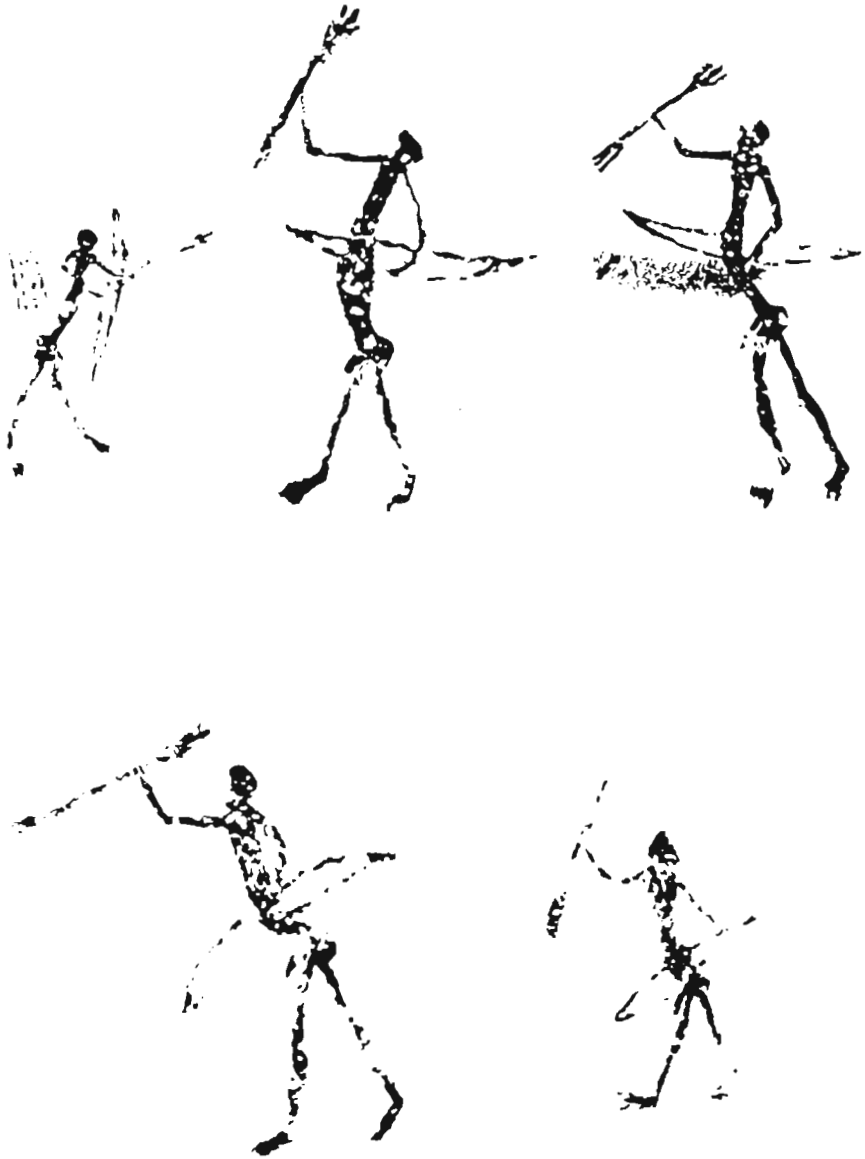


FIGURA 44: Arcos medianos y flechas de los conjuntos del núcleo de Letur.



FIGURA 45: Arcos de pequeñas (superior) y grandes dimensiones (inferior) de los conjuntos levantinos del núcleo de Letur.



FIGURA 46: 1 a 3. Antropomorfos; 4 y 5 Halteriformes.



FIGURA 47: 1. Cruciforme; 2. Esteliformes; 3. Circuliformes; 4, 5 y 6, Serpentifformes; 7. Barras.



1



2



3



4



5

FIGURA 48: Asociación «Cruciforme-halteriforme (?) o Cruciforme». 1. Cueva Colorá, según Alonso y Grimal; 2. Cueva Cabrera; 3. Poyo de los Machos, según Soria y López; 4 y 5, Fores de Dalt, según González Prats; 6. Cueva Chiquita, según García Arranz.

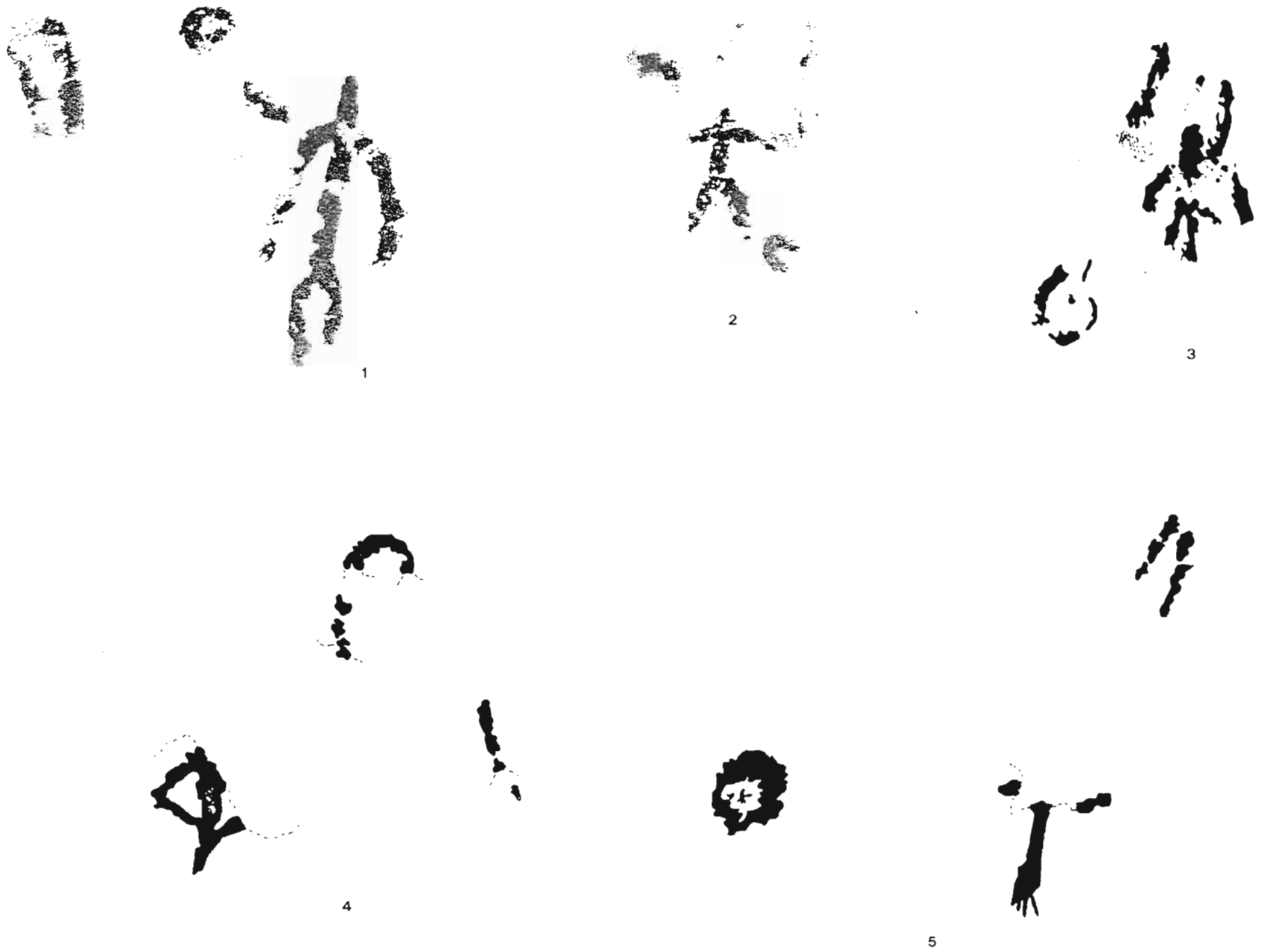


FIGURA 49: Asociación «Antropomorfo-circuliforme-barras». 1 y 2, Tenada de Cueva Moreno, según Alonso y Grimal; 3, Prado del Torno III, según Alonso; 4, Barranc de Alpadull, según Hernández et alii; 5, Abrigo del Oeste, según Gómez Barrera.



FIGURA 50: Repintados y superposiciones del Abrigo de Barranco Segovia.



FIGURA 51: Superposiciones del Abrigo del Cortijo de Sorbas I.

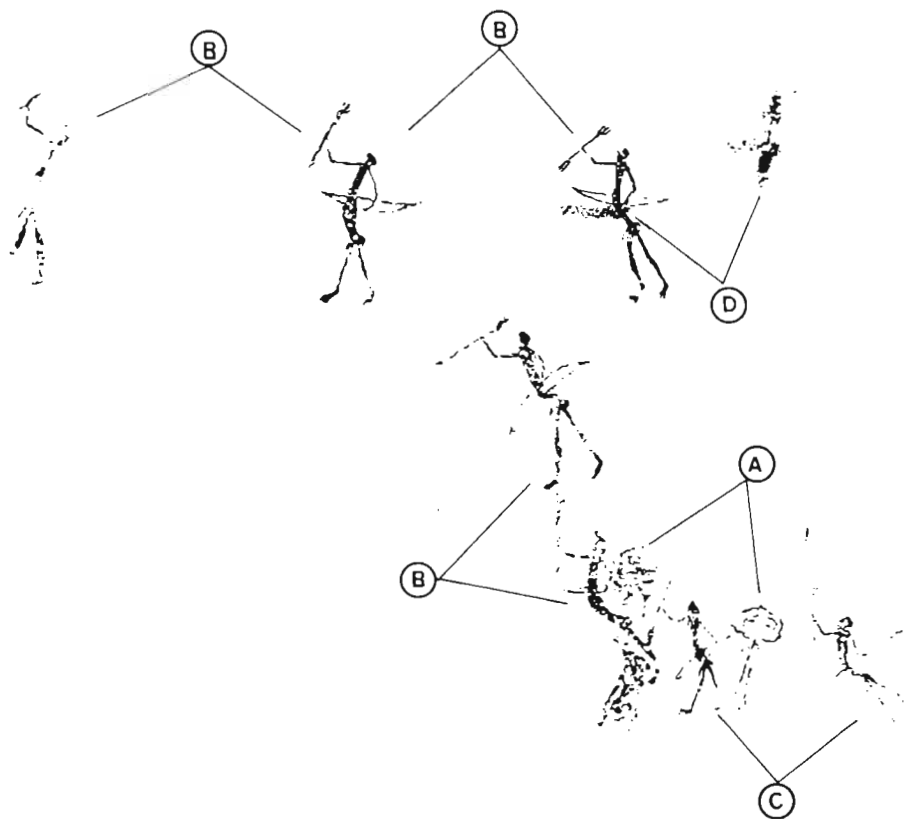


FIGURA 52: Secuencia de realización del panel del Cortijo de Sorbas I.



LÁMINA I y II: Vista general del Cortijo de Sorbas y Abrigo I del Cortijo de Sorbas I.



LÁMINA III y IV: Arqueros del Cortijo de Sorbas I y superposición de Arte Esquemático sobre Levantino.



LÁMINA V: Abrigo del Cortijo de Sorbas II.

LÁMINA VI: Vista general de la estación de la Fuente del Sauco.



LÁMINA VII: Abrigo de las Covachicas.



LÁMINA VIII: Vista general de la Tenada de Cueva Moreno.
LÁMINA IX: Tenada de Cueva Moreno.



LÁMINA X y XI: Vista del Abrigo y arquero de Barranco Segovia.

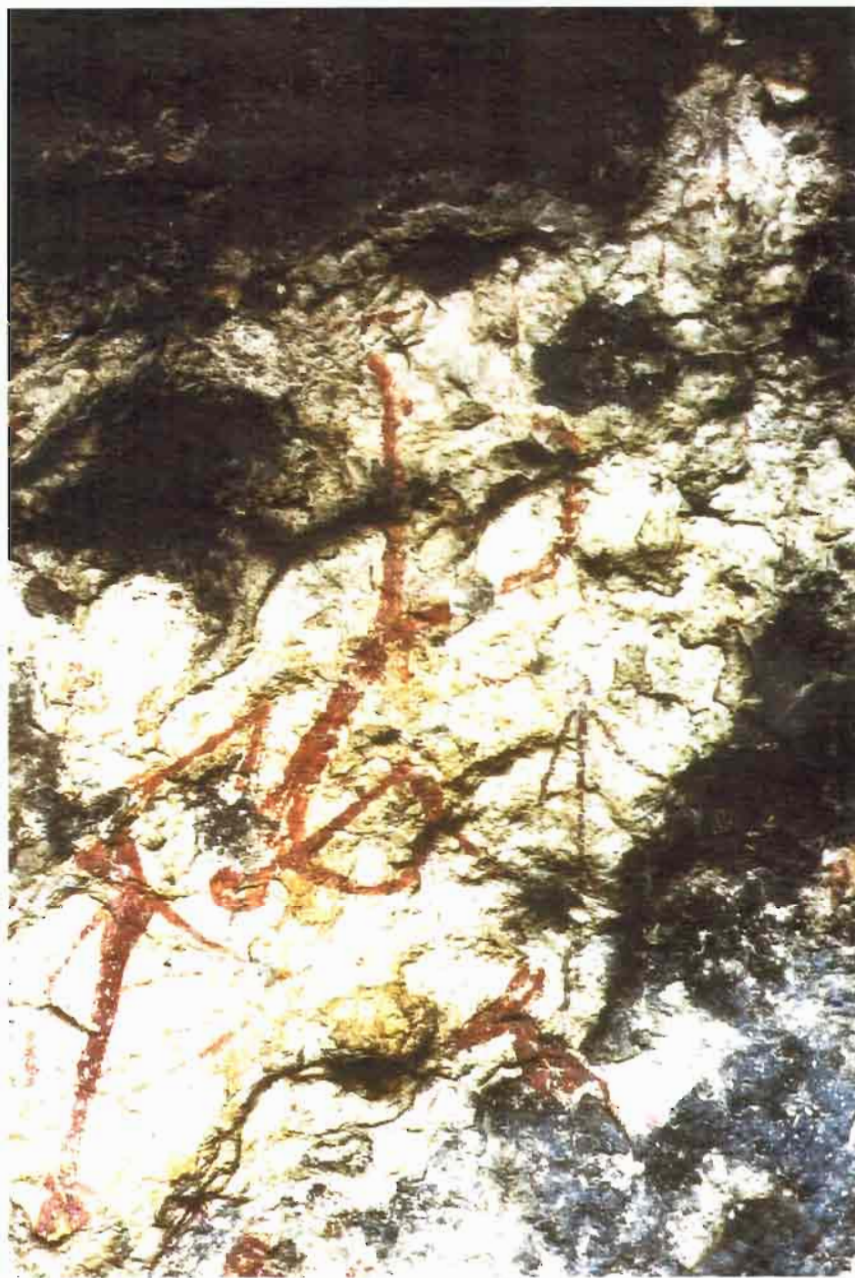


LÁMINA XII: Fragmento del panel de Barranco Segovia.



LÁMINA XIII: Abrigo del Cerro de Barbatón.

LÁMINA XIV: Detalle de uno de los cuadrúpedos del Cerro de Barbatón.



LÁMINA XV: Vista de la Cueva Colorá.

LÁMINA XVI: Panel completo de la Cueva Colorá.

ÍNDICE

	<u>PÁGINA</u>
INTRODUCCIÓN	5
I. SITUACIÓN DE LAS ESTACIONES CON ARTE RUPESTRE	9
II. ANTECEDENTES HISTÓRICOS	13
III. INVENTARIO DE LOS CONJUNTOS	19
III.1. Conjunto del Cortijo de Sorbas	21
III.1.1. Abrigo del Cortijo de Sorbas I	21
III.1.2. Abrigo del Cortijo de Sorbas II	27
III.2. Abrigo de la Fuente del Saúco	29
III.3. Abrigo de las Covachicas	30
III.4. Abrigo de la Tenada de Cueva Moreno	30
III.5. Abrigo del Barranco Segovia	31
III.6. Abrigo del Cerro Barbatón	39
III.7. Cueva Colorá	39
IV. ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS Y GRÁFICAS DEL ARTE LEVANTINO	41
IV.1. Aspecto de la pintura	43
IV.2. Aplicación de la pintura	45
IV.3. Los procesos de ejecución	46
IV.4. Tratamiento de la imagen	50
V. ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LAS ESTACIONES CON ARTE LEVANTINO	53
V.1. La representación animal	55
V.2. La representación humana	57
V.3. Consideraciones generales	65

VI. ANÁLISIS TEMÁTICO Y COMPOSITIVO	71
VI.1. Las escenas venatorias	73
VI.2. Las colectividades de arqueros y de individuos	81
VI.3. Las parejas de arqueros	84
VI.4. Las parejas de individuos asexuados	86
VI.5. Escenas protagonizadas por la mujer	86
VI.6. Escenas y temas animalísticos	89
VI.7. Otros elementos gráficos	91
VI.8. Valoraciones finales	92
VII. LOS ASPECTOS ETNOGRÁFICOS	97
VII.1. Introducción	99
VII.2. El ornato personal	100
VII.2.1. El adorno en la cabeza	100
VII.2.2. El adorno corporal	105
VII.2.3. El adorno en las piernas	106
VII.2.4. El adorno en los brazos	107
VII.3. La vestimenta	108
VII.4. Los objetos	109
VII.4.1. Las bolsas	109
VII.4.2. Arcos y flechas	111
VIII. VALORACIONES TÉCNICAS DEL ARTE ESQUEMÁTICO	115
IX. ANÁLISIS TIPOLÓGICO DE LAS ESTACIONES CON PINTURA ESQUEMÁTICA	121
IX.1. Introducción	123
IX.2. Antropomorfos	124
IX.3. Barras	124

	<u>PÁGINA</u>
IX.4. Halteriformes	125
IX.5. Cruciformes	125
IX.6. Esteliformes	125
IX.7. Circuliformes	126
IX.8. Serpentiformes	126
IX.9. Consideraciones finales	126
X. ANÁLISIS TEMÁTICO Y ASOCIATIVO	137
X.1. Introducción	139
X.2. Cruciforme-halteriforme o cruciforme	140
X.3. Antropomorfo-circuliforme-barras	141
X.4. Comentarios generales	143
XI. CONSIDERACIONES FINALES	145
BIBLIOGRAFÍA	157
RELACIÓN DE MAPAS, FIGURAS Y LÁMINAS	167



DIPUTACIÓN DE ALBACETE