

LA VIDA COTIDIANA EN EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO

Miguel Ángel Mateo Saura*

RESUMEN

El análisis de las composiciones representadas en los conjuntos de estilo levantino nos revela una sociedad muy primitiva, del nivel de bandas de cazadores-recolectores, que en ningún momento desarrollan actividad alguna de producción.

Palabras clave: Arte levantino, sociedad, tecnología, economía, política.

ABSTRACT

The analysis of the compositions found in the art sets belonging to the style from the Levante reveal a very primitive society which can be framed within the group of those of collectors and hunters, without having developed any productive activity.

Key boards: Art from the Levante, society, technology, economy, politics.

I. INTRODUCCIÓN

En repetidas ocasiones se ha dicho que uno de los principales valores del arte levantino reside en la información etnográfica que contiene y que lo convierte en un documento de primer orden a la hora de conocer la identidad social, económica o religiosa de la sociedad que lo creó.

Pero no faltan otras voces que, disconformes con esta apreciación y lejos de considerarlo como fiel reflejo de unos modos de vida, piensan que su contenido está fuertemente mediatizado por cuestiones de índole mágico-religiosa, de tal forma que lo representado no es sino una parte interesada de la realidad.

No obstante, quizás el arte levantino tenga una intencionalidad religiosa que se nos escapa y que difícilmente llegaremos nunca a captar, y que lo pintado sea sólo una parte de las formas de vida de sus autores, pero no es menos cierto que lo representado es algo vivido y que

como reflejo de una experiencia la muestra fielmente al modo en que ésta se desarrollaba.

Tal vez, por ello, nuestra mayor preocupación deberá ser analizar su contenido con la cautela que nos imponen las numerosas interrogantes que el mismo arte nos plantea, huyendo de las grandes generalizaciones y de las afirmaciones categóricas. Sólo aceptando que todo cuanto digamos está sujeto a continua revisión podremos avanzar en nuestro campo de estudio.

En este contexto, la aplicación de una lectura etnográfica al arte levantino no es un enfoque novedoso, habiéndose efectuado desde los inicios mismos de su estudio (Wernert, 1917), y nosotros mismos lo hemos empleado al estudiar el arte de la provincia de Murcia (Mateo, 1994a). No obstante, unos criterios un tanto disconformes con algunas de las opiniones más arraigadas y el hecho de que en algunos de los estudios publicados se hayan formulado teorías que van más allá de lo que el propio arte revela, nos han llevado a la redacción de este trabajo, quizás excesivamente reduci-

* C/. Santo Domingo de Guzmán, 25. 30152 Aljucer (Murcia).

do para abarcar un contenido tan amplio, pero que, en cualquier caso, queda completado con otros trabajos parciales a los que haremos referencia a lo largo del mismo.

La idea que trataremos de reflejar es la de que detrás del arte levantino hay una sociedad muy primitiva en sus formas de vida, susceptible de ser englobada en el nivel de bandas de cazadores-recolectores, que en ningún momento desarrolla actividad alguna de producción, en la que no hay una jerarquía *política*, de un grupo o de una sola persona, y de la que podemos intuir otros aspectos como las relaciones externas con otros grupos o su tecnología.

II. ACTIVIDADES ECONÓMICAS

Si nos atenemos al número de representaciones, la caza debió ser la actividad económica fundamental de los artistas levantinos. Distribuidas por todo el espacio geográfico que abarca el arte, sería muy amplia la lista de composiciones de contenido venatorio que podríamos describir, manteniéndose en todas ellas una serie de constantes que les otorga una notable homogeneidad.

Los animales más representados son los pequeños ungulados, cápridos y cérvidos sobre todo, seguidos a cierta distancia por otras especies como los jabalíes, bóvidos y équidos. Aún cuando se ha justificado esta preeminencia de los pequeños rumiantes por su mayor abundancia en el área del arte frente a los otros animales, hay otros factores que pudieran haber influido en ello. De una parte, son animales más fáciles de capturar que los équidos y a la vez menos peligrosos para la integridad del cazador que los jabalíes y, al mismo tiempo, se trata de especies de gran valor económico al ser aprovechables prácticamente en su totalidad.

A este respecto de la identificación de las especies cazadas, se ha apuntado en numerosas ocasiones la escasez de otras especies que, a priori, debieron formar parte de la dieta, reiretándose el caso del conejo. A falta de una justificación plausible a tal hecho, hoy sólo podemos constatar la escasez de animales que no sean los ya referidos. Entre las excepciones, documentamos un ejemplar de lagomorfo en el conjunto de Las Bojadillas de Nerpio y otro posible en la Fuente del Sabuco de Moratalla (Mateo y San Nicolás, 1995), aunque su mal estado de conservación impide su diáfana identificación.

Por su parte, no hay representación de aves, si exceptuamos las problemáticas zancudas de los Cantos de Visera de Yecla, y otros animales poco comunes son algún posible ejemplar de cánido, como el de la Cueva de la Vieja de Alpera, la gamuza del Prado del Tornero de Nerpio o el discutible oso de la Cañaica del Calar de Moratalla.

Las armas mayoritariamente utilizadas en la actividad venatoria son el arco y las flechas y junto a ellas, armas arrojadas del tipo de las jabalinas, lazos y, ocasionalmente y con muchas dudas sobre los ejemplos propuestos, trampas.

El arco es del tipo simple, aunque su vara pueda aparecer representada con una o varias curvas, como sucede en los cazadores de la Cueva de la Vieja de Alpera, señalándose a veces en ellos detalles como las escotaduras para el engarce de la cuerda o la propia cuerda. Cuando los arcos están lanzados a la carrera, como vemos en las cacerías de la Cueva de la Araña o de la Cueva Remigia, el arco es sujetado junto a las flechas con la mano derecha, mientras que si el individuo aparece en actitud de disparo, bien estático o a la carrera, el arco es agarrado con la mano izquierda, en la que a veces se sostienen también algunos venablos.

Sobre las flechas, en ocasiones éstas se representan clavadas en el cuerpo del animal, viéndose entonces parte del astil y la emplumadura de dirección. Estas emplumaduras, cuya función era dotar al vuelo de la flecha de mayor estabilidad y precisión, debieron estar confeccionadas con plumas de ave o algún elemento de tipo vegetal. Hay una notable variedad de ellas, desde las formadas por un sólo apéndice a aquellas otras en las que vemos hasta cuatro o cinco vástagos.

Si la flecha aún no ha sido disparada podemos ver en algunos casos la punta con que iba armada, apreciando varios tipos. Partiendo siempre de lo frágil y arriesgado que resulta la lectura de las propias pinturas, se han establecido hasta cuatro tipos básicos (Jordá, 1975; Galiana, 1985; Mateo, 1993). El más sencillo es el que llamamos de *ápice simple* y que no es sino el propio astil de la flecha que ha sido aguzado y tal vez endurecido al fuego. El segundo tipo, de *tendencia romboidal*, marca ya una separación entre la punta y el astil, que se mantendrá en los otros tipos. Un tercer modelo es el de punta *triangular*, con o sin pedúnculo y aletas y, por último, un tipo poco común en los frisos pintados llamado *en arpón* o *de gancho*, caracterizado por la presencia de un apéndice lateral y cuyos mejores ejemplares los documentamos en la Cueva de la Vieja de Alpera.

El empleo de jabalinas apenas está documentado, destacando las pintadas en la Cueva del Garroso de Alacón o la Cova dels Rossegadors de la Pobla de Benifassa. Sin embargo, la representación más interesante la encontramos en el conjunto de la Peña Rubia de Cehégín (Mateo, 1994b), en donde uno de los tres cazadores que han rodeado a un cuadrúpedo va armado con una de estas lanzas, en la que se distingue de forma clara entre un largo astil y una gran punta lanceolada.

Por su parte, el lazo ha sido el elemento utilizado para la captura de un cáprido en la Cova dels Rossegadors, si bien los escasos testimonios con los que contamos parecen indicar más bien que este fue el procedimiento preferido en la captura de animales de gran porte. Al menos, eso se desprende del estudio de las composiciones del Abrigo de Selva Pascuala, en Villar del Humo, y del Abrigo del Tío Campano, de Albarracín, en donde los animales, aparentemente équidos, son representados al final de un largo trazo

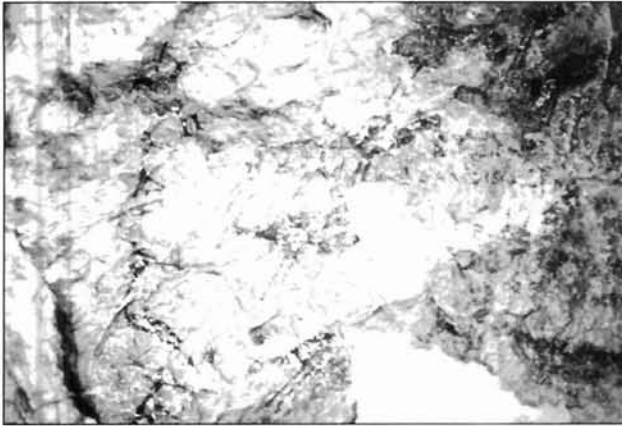


LÁMINA 1. *Escena de caza colectiva en la Cova dels Cavalls.*

que hemos de interpretar como tales lazos (Mateo, 1996). Incluso en el caso turolense el animal opone una tenaz resistencia a su captura, tal y como revela la curvatura invertida de sus patas.

Más problemático resulta, en cambio, constatar la utilización de trampas. Aunque han sido varias las reseñadas, ninguna de ellas ofrece detalles suficientemente clarificadores. Así, F. Jordá (1974) habla de una posible trampa para la captura de pájaros en el conjunto del Cinto de la Ventana de Dos Aguas, mientras que en el Abrigo del Ciervo, junto a tres arqueros hay un motivo formado por varios trazos lineales, de distinto grosor, que podrían representar a una de estas trampas y al animal preso en ella. En Las Bojadillas, concretamente en el Friso de los Toros, encontramos la figura de un ciervo recostado, con las patas delanteras replegadas, y rodeado de varias representaciones vegetales. El que el animal haya sido pintado en el interior de una pequeña concavidad del soporte y aparezca rodeado con esos matorrales ha llevado a pensar a algún autor que se pudiera tratar también de una trampa.

Por último, un posible puñal podría haber sido representado en una composición de descabello en el conjunto del Cingle de la Mola Remigia (Blasco, 1974), si bien la supuesta representación humana es más que dudosa.

Junto a las armas, otros objetos asociados a ellas reconocibles en los paneles pintados son los carcajes, en los que los arqueros transportan las flechas, y cuya forma es por lo general cilíndrica, aunque no falta algún ejemplo de carcaj de forma cónica con el extremo redondeado, al modo en que lo documentamos en las Cuevas de la Peña Rubia (Mateo, 1994b). Pueden aparecer aislados, como si estuviesen depositados en el suelo, como lo vemos en la Cueva Saltadora de Coves de Vinromà, o también asidos al cuerpo de los arqueros, que a su vez pueden estar en actitud estática o lanzados a la carrera.

Por su parte, las bolsas o cestos son más variados en sus formas que los carcajes, ya que los hay triangulares, esféricos o semiesféricos, llevando una o varias asas en la

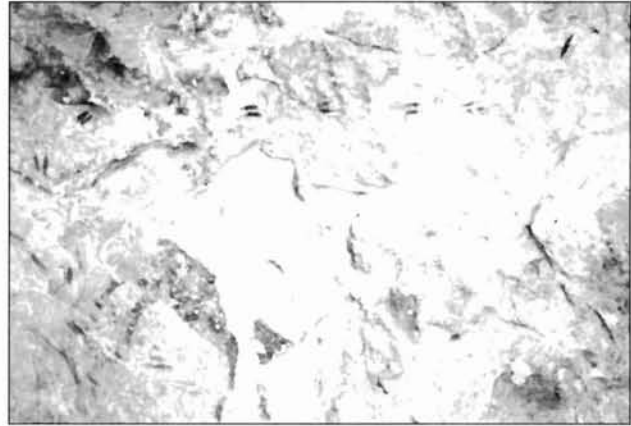


LÁMINA 2. *Huellas de animales en la Cova Remigia.*

parte superior o en los laterales. Aunque su finalidad no está del todo aclarada, su presencia en los frisos podría indicar que en ocasiones y tal vez dependiendo de factores como la especie del animal capturado o la distancia a recorrer, el animal no era transportado por completo o que una vez muerto y seccionado, cada cazador cargaba con una parte del mismo. Por su parte, H. Obermaier y P. Wernert (1919) apuntaron también la posibilidad de que estas bolsas sirviesen para llevar algún tipo de sustancia, quizá veneno, y que fueran transportados por personajes auxiliares en las cacerías.

En las operaciones de caza asistimos a una clara diferenciación cuando se trata de cacerías individuales o colectivas. En las primeras, el cazador se enfrenta sólo al animal a matar, al que suele aparecer enfrentado, no participando ningún otro elemento en la escena. En contraste, la caza colectiva presenta una mayor complejidad escénica, que a la vez va cargada de un importante transfondo social.

Dado el elevado número de composiciones de cacerías colectivas con que contamos, es posible reconstruir el procedimiento de caza más empleado, el ojeo. Básicamente, tres son los momentos principales de esta técnica. Un primer paso es la localización de los animales a capturar, de lo que se ocupa un primer grupo de cazadores, los cuales, una vez avistados los animales, inician una maniobra tendente a ahuyentarlos y conducirlos por un lugar determinado del terreno hasta un punto predeterminado, en donde, bien apostado, aguarda un segundo grupo de cazadores. La fase final del ojeo es la irrupción repentina de ese segundo grupo de individuos que atacan de frente a los animales, los cuales en muchos casos ya han sido asaetados por los cazadores de retaguardia, como denotan las flechas clavadas en sus cuerpos.

Quizá la escena más representativa de una cacería mediante el ojeo sea la pintada en la Cova dels Cavalls de Tirig, en la que cuatro cazadores, perfectamente alineados, se enfrentan a nueve ciervos que, a la carrera, se dirigen hacia ellos. En la parte derecha de la escena, los animales

más retrasados son acosados por el primer grupo de cazadores que previamente los había ahuyentado.

El empleo del ojeo en las tareas de caza lleva implícitos otros interesantes aspectos. De un lado, denota un profundo conocimiento del medio físico por parte de los cazadores, requisito indispensable para que la empresa tenga éxito, y por otro, y en lo que se refiere al propio grupo humano, indica que la caza era una actividad colectiva en la que todos los miembros de la banda debían participar. La ausencia de detalles en las representaciones que individualicen a un individuo del resto del grupo nos limita a la hora de hablar de liderazgo en estas operaciones de caza, aún cuando la etnografía nos revela cómo en las sociedades del nivel de bandas de cazadores-recolectores, cada actividad contaba con unos líderes (Service, 1966), si bien despojados de connotaciones de supremacía política dentro del grupo.

A veces contamos con testimonios de otras fases en las estrategias de caza como serían el rastreo de las huellas de animales (Molinos, 1975), al modo en que lo vemos en la Galería Alta del Roure, y parece que debemos vincularlo, en función de los ejemplos que conocemos, con las cacerías individuales. En ocasiones, este rastreo se efectúa sobre las marcas de sangre que el animal, ya herido, deja en su huida y un claro ejemplo lo tenemos en la Cova dels Tolls Alts en donde dos individuos ascienden a través de varias señales, supuestos restos de sangre, hacia el lugar donde se encuentra un cervatillo herido.

Aunque en un número bastante más reducido de escenas que el referido a la caza, en el arte levantino encontramos también testimonios de labores de recolección, siendo esta la segunda actividad económica en importancia en la vida de sus autores. Estos trabajos hacen referencia tanto a la recolecta de productos derivados de animales, en este caso miel, como a la obtención de productos vegetales, ya se trate de frutos o también de plantas y tubérculos.

Por lo que se refiere a las escenas de recolección de miel, todas ellas parecen seguir unos cánones predeterminados, caracterizándose por la representación de un individuo, a veces difícilmente identificable como tal por la simplificación de formas, que trepa por una cuerda o escala hasta un lugar elevado en donde se localiza una colmena. En algún caso, en torno a ésta se han pintado pequeños motivos que podríamos interpretar como las abejas revoloteando alrededor del panal.

Escenas de este tipo las podemos observar en conjuntos como el Covacho Ahumado, el Abrigo de los Trepadores y el Abrigo de los Recolectores, todo ellos en Alacón, el Abrigo de la Vacada de Santolea, la Cueva Remigia y el Cingle de la Mola Remigia, en La Gasulla, el Abrigo de la Mortaja de Minateda o la Cueva de la Vieja en Alpera y, más dudosa, en el Mas d'en Ramon d'en Besso de Montblanc.

Sin embargo, de entre todas las representaciones, la más rica desde el punto de vista compositivo la encontra-

mos en la Cueva de la Araña de Bicorp. Participan en la escena dos individuos y mientras que uno de ellos está trepando por la escala, el otro ya se encuentra arriba, con la mano introducida en un hueco del soporte rocoso que hemos de suponer que hacía las veces de colmena. A la vez y como es común a otras escenas, en la espalda le cuelgan unos recipientes a modo de bolsas que suponemos debieron emplear para guardar el producto. Junto a ellos, numerosos insectos, representados en forma de cruces, vuelan en torno a los personajes humanos.

Muy próxima en la forma a esta composición de Bicorp, en el conjunto del Mas d'en Josep de Tirig encontramos a otro humano que está escalando por una larga cuerda, con una especie de bolsa colgada a la espalda. No obstante, en este caso nos queda la duda de saber si se trata realmente de una escena de recolección de miel o, en su caso, de productos vegetales, puesto que al final de la supuesta cuerda no vemos señales de lo que sería el panal. Ante esta circunstancia y dada la existencia de varios trazos menores que parten de la línea principal por la que trepa el individuo, nos planteamos la posibilidad de que ésta no sea una cuerda, sino que se trate de un árbol o pequeño arbusto por el que sube a recoger sus frutos.

Por lo que se refiere a la recolección de frutos, pocas dudas nos plantean las escenas que documentamos en los Abrigos de los Trepadores y el Covacho Ahumado, en Alacón.

En ambos casos, el elemento vegetal es muy similar ya que se trata de árboles representados por un largo trazo vertical, ligeramente curvado, del que parten hacia los lados otros vástagos menores a modo de ramas u hojas. Distinta es, en cambio, la forma de actuar de los individuos recolectores. Si en el Covacho Ahumado el personaje, aparentemente una mujer, está de pie junto al árbol, con los pies en el suelo y sujetando un objeto alargado con el que parece abatir los frutos, en el Abrigo de los Trepadores, los individuos, sin referencia clara a su sexo, parecen estar trepando por los propios arbustos.

La presencia de ese objeto en las manos de la mujer del Covacho Ahumado nos lleva a pensar que se trata de una labor de recolección mediante la técnica del vareo. En este sentido, sería el único ejemplo claro de esta práctica recolectora, al margen de la escena apuntada en los Abrigos de la Sarga de Alcoy, más problemática que el ejemplo turolense.

En La Sarga, la composición está formada por dos motivos propuestos como sendos árboles, de copa oblonga y con troncos muy delgados, a cuyos pies una serie de puntos representarían los frutos caídos. A la derecha de éstos elementos vegetales hay hasta cuatro personajes, tres de los cuales caminan hacia la izquierda, ataviados con tocados de plumas y armados con arcos y flechas. La presencia de un largo y fino trazo que partiendo desde la mano derecha del arquero más próximo a los supuestos árboles llega a atravesar uno de éstos, es lo que ha dado pie

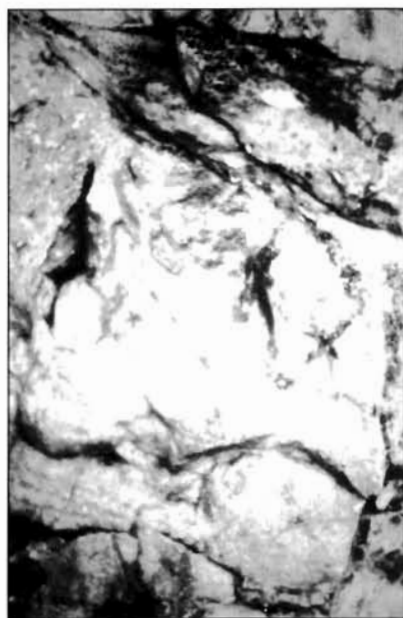


LÁMINA 3. *Escena de recolección (de miel?) en el Mas d'en Josep.*

a identificar a toda la composición como una escena de recolección (Fortea y Aura, 1987).

Sin embargo, la forma de los supuestos árboles, que no aclara su identidad como tales vegetales al modo en que sí los vemos en otros conjuntos, las notables desproporciones entre árboles y humanos, lo cual no es tan acusado en otras composiciones de recolección, y el carácter guerrero o, en su caso, cazador de los personajes pintados nos lleva a ser cautelosos a la hora de aceptarla como claro testimonio de recolección mediante el vareo.

Otro ejemplo que tradicionalmente se ha venido proponiendo acerca de la recolección de frutos se localiza en el Abrigo de D^a Clotilde de Albarracín (Almagro, 1949). En este conjunto vemos la presencia de un árbol, identificado como un pino piñonero, con sus raíces, tronco y ramas, y posibles frutos caídos. Rodeándolo aparecen varias figuras humanas. Pero, al igual que sucede con la escena de La Sarga, varios son los problemas que envuelven a esta composición para aceptarla como evidencia de trabajos de recolección. La relación entre los humanos y el árbol no es algo palpable y a ello se suma que la identidad de algunos de estos individuos es, como sucedía en la cueva de Alcoy, de arqueros, no apareciendo aquí trazo alguno que pudiéramos proponer como palo o vara. Además, hay que tener presente la circunstancia de que este yacimiento presenta una diversidad de estilos y momentos cronológicos de desarrollo, aún cuando parece que el árbol y los humanos más cercanos pertenecen a un mismo momento de representación. Lo que sí parece claro es que las pictografías de este conjunto están muy alejadas de lo levantino propiamente dicho.



LÁMINA 4. *Recolección de tallos en el Abrigo de los Recolectores.*

Las plantas o tubérculos formaron también parte de la dieta alimenticia de los pintores levantinos como nos reflejan algunas escenas en las que los personajes, tanto hombres como mujeres, aparecen inmersas en las tareas de su recolección.

Quizá la más destacada de todas sea la pintada en el Barranco del Pajarejo de Albarracín. En ella, mientras que un individuo, probablemente una mujer a tenor de la vestimenta que presenta, levanta una de sus manos hacia arriba, otro personaje inclinado hacia el suelo, sujeta en su mano derecha dos motivos rectilíneos que bien pudieran ser los propios elementos vegetales o, también, palos cavadores utilizados en la recolección de tallos o tubérculos.

Próxima en el fondo estarían la representación de otro hombre, con la misma actitud, del Abrigo de los Recolectores de Alacón y la composición que vemos en el Abrigo de los Trepadores, también en Alacón, en la que una mujer con el torso hacia el suelo parece recoger unos elementos situados a su derecha que, pintados en forma de pequeños trazos, bien podrían simular a los elementos vegetales.

Por su parte, en el Abrigo del Ciervo de Dos Aguas se han representado dos mujeres, ricamente ataviadas con amplias faldas y adornos corporales, que sostienen en sus manos unos elementos rectilíneos, que aunque nos plantean una vez más la duda de saber si estamos ante los propios motivos vegetales o ante los instrumentos empleados en su recogida, incluimos entre los testimonios de recolección de plantas.

Llegados a este punto, se hace preciso manifestar que algunas de estas escenas y figuras, lejos de ser aceptadas como ejemplos de la actividad recolectora, son consideradas por muchos de los estudiosos del arte levantino como prueba irrefutable de trabajos agrícolas.

En este sentido, se habla también de la representación de azadas o layas e, incluso, de un arado (Jordá, 1971). El repertorio de implementos de carácter agrícola estaría inte-

grado por la supuesta laya de un individuo de la Cueva del Garroso de Alacón, el presunto arado que porta a hombros un personaje masculino en el Cinto de la Ventana de Dos Aguas o los palos cavadores de varios personajes en el Abrigo de los Trepadores, a los que habría que unir los instrumentos que llevan en sus manos los individuos de las composiciones antes comentadas del Abrigo de los Recolectores y el Abrigo del Ciervo.

Aún cuando en otros trabajos nos hemos ocupado más ampliamente del tema (Mateo, 1992; 1996), reseñemos que varios son los problemas que rodean a estas representaciones para reconocerlas como tales instrumentos agrícolas. Sobre los llamados palos cavadores, en el mejor de los casos tan sólo muestran un trazo rectilíneo, carente de un extremo engrosado como caracteriza a los palos de cavar, mientras que, por contra, su forma alargada y sencilla nos recuerda más bien a los utensilios empleados por las bandas de cazadores-recolectores en la recolección de tubérculos.

A las dificultades formales que presentan los objetos en sí, se une la ambigüedad que envuelve a las escenas en las que aparecen pintados algunos de ellos. Las actitudes de los personajes, inclinados hacia adelante, cabe pensar que hacia el suelo, pueden hablar también en favor de su interpretación como recolectores de plantas o tubérculos, y, por ende, la caracterización de estos objetos como útiles de recolección y no como herramientas agrícolas, aún cuando pudiéramos mantener la denominación de palo cavador. Por otro lado, tampoco podemos descartar que se trate de la representación de los propios elementos vegetales.

Por lo que se refiere a las layas, tanto el objeto que porta el individuo en la Cueva del Garroso como los que levantan por encima de sus cabezas varios humanos en el Abrigo de los Trepadores, hemos de incluirlos en el grupo de las armas y no en el de objetos de producción. La forma de estos instrumentos, alguno con destacadas puntas lanceoladas, y el contexto temático del conjunto en el que se inscriben, de acusado matiz bélico en el caso de los Trepadores, habla más en favor de su identidad como armas.

Sobre el supuesto arado del Cinto de la Ventana, y al margen de cuestiones de forma, problemas de índole técnica limitan mucho su lectura como tal. En una reconstrucción ideal del mismo se llegaron a diferenciar como partes básicas la cama, la reja y la esteva-mancera (Jordá y Alcaicer, 1951). Sin embargo, en esa reconstrucción no se incluyeron todas las líneas representadas en la figura original, a la vez que el corto desarrollo tanto de la cama como de la reja, imposibilitan el enganche de los animales de tiro.

Más bien creemos que debemos proponerla como la representación de algún tipo de trampa, que si en verdad son recursos de caza poco representados en el arte levantino, ya ha quedado documentado en alguno de sus paneles pintados. De hecho, en el mismo Cinto de la Ventana se ha considerado la existencia de una de estas trampas, dedicada a la captura de pájaros y cuya semejanza con esta otra figura es más que notable.

En cualquier caso, el que tengamos que adoptar una postura externa respecto a todas estas composiciones mantiene abierto el debate, si bien los argumentos en favor de su interpretación como reflejo de labores depredadoras, entre ellos los rasgos morfológicos que muestran o el contexto general del propio arte, son más concluyentes que aquellos que abogan por considerarlos como evidencia de prácticas de producción.

No obstante, las discrepancias entre los investigadores no sólo atañen a la existencia de testimonios de trabajos agrícolas en las pinturas, sino que otro frente de discusión se abre cuando nos referimos a la representación de actividades de monta y domesticación de animales.

La presencia de figuras antropomorfas en medio de agrupaciones de animales en los conjuntos de la Cañada de Marco de Alcaine y la Cova dels Rossegadors ha servido de pretexto para hablar de pastoreo y por tanto, del desarrollo de una economía ya plenamente neolítica paralela al arte.

Sin embargo, en ambos casos nos encontramos con argumentos que no abogan por esa lectura. En la Cañada de Marco, sobre una primera agrupación de cápridos, de estilo levantino, se añaden más tarde dos representaciones humanas, de gran tamaño, una de las cuales cubre parcialmente a alguno de los animales. Al carácter acumulativo de la escena, se une el hecho de que las figuras antropomorfas pertenecen a otro horizonte artístico que no es el levantino, lo que indica que en la composición original no había participación humana y que fue en un momento posterior que los zoomorfos levantinos fueron reutilizados en una nueva composición por un pintor no levantino, dándole al friso pintado una significación nueva y distinta a la que tenía el primer grupo de animales. Esta segunda composición, aún cuando contiene elementos naturalistas, no es susceptible de ser considerada como tal, ya que pasa a formar parte de un ámbito conceptual e iconográfico distinto.

Sobre la pintura de la Poble de Benifassa, al mismo carácter acumulativo de la escena se une el hecho de que los personajes involucrados van armados con arcos, lo que le da al panel pintado una significación más cinegética que pastoril.

Una fase del proceso de domesticación se ha reseñado en el conjunto conchense de Selva Pascuala, en donde un antropomorfo y un équido aparecen unidos por un largo trazo que asemeja un lazo. Sin embargo, incluimos esta composición entre aquellos ejemplos de caza mediante el lazo, como el consignado en la Cueva de la Araña de Bicorn.

Mayores problemas de interpretación advertimos a la hora de valorar los ejemplos de monta reseñados en los conjuntos del Abrigo de los Trepadores, Abrigo de los Borriquitos y Cingle de la Mola Remigia. Tanto en Trepadores como en la Mola Remigia resulta muy aventurados aceptar como jinetes los trazos amorfos que aparecen sobre la grupa de los cuadrúpedos, aun cuando pudiéramos supo-

ner un alto grado de abstracción en estas representaciones, mientras que en el Abrigo de los Borriquitos, la figura humana, de estilo esquemático, responde a una inclusión posterior sobre una figura de otro lado no muy levantina y de difícil identificación en su especie. Además, ocupa parte de un desconchado de la primera figura, lo que revela de manera clara su introducción más tardía.

Otra figura de jinete presente en el mismo Cingle de la Mola Remigia, el conocido jinete con casco y cimera, no es susceptible de ser incluido en el arte levantino, siendo una de esas representaciones que ocasionalmente vemos dentro de frisos levantinos o también exentas, pero ajenas a lo levantino propiamente dicho y cuya justificación última habría que poner en relación con un extraño fenómeno de mimesis para con ese contexto en el que se inscriben. Numerosos ejemplos ilustran este hecho, entre ellos los motivos ibero-romanos del Barranco de los Grajos de Cieza, el équido ibérico de la Cueva de las Arañas del Carabás de Santa Pola o los lagomorfos del Abrigo de Charán de Moratalla.

Hemos de concluir, por tanto, que en el arte levantino encontramos reflejadas únicamente actividades predatoras, siendo la caza la más importante, y como complemento de la dieta, la recolección de productos como la miel, frutos o tubérculos. La falta de pruebas fehacientes de prácticas de producción nos induce a pensar que los artistas levantinos permanecieron sumidos en una economía depredadora durante todo el tiempo de vigencia de este arte.

III. LA GUERRA

La existencia de unas pocas composiciones de carácter bélico en algunos de los conjuntos levantinos nos induce a pensar que esta fue una actividad presente en las formas de vida de sus autores, si bien lo infrecuente de la guerra en las sociedades del nivel de bandas de cazadores-recolectores pueda explicar ese reducido número de escenas que encontramos repartidas por el espacio geográfico del arte, sobre todo si lo comparamos con el de las dedicadas a otras actividades como la caza (Mateo, 1997).

Geográficamente, se observa una notable concentración de estas escenas en torno al Maestrazgo, destacando conjuntos como la Mola Remigia, la Galería del Roure o el Barranco de Les Dogues. Un segundo grupo lo podemos situar más al Sur, en el núcleo artístico de Moratalla-Nerpio, con yacimientos como el Abrigo Sautuola o la Fuente del Sabuco, y algo más alejado el Abrigo Grande de Minateda. Fuera de esas zonas, otras representaciones las encontramos también en el Abrigo de los Trepadores y Abrigo de El Cerrao, en Teruel y en el Abrigo de Voro y Abrigo de las Sabinas, en Valencia.

Desde el punto de vista iconográfico, todas las escenas respetan una serie de convencionalismos, aunque el tratamiento estético de los motivos pueda variar notablemente de unos a otros. Es común delimitar intencionadamente el

espacio de representación ocupado por cada bando, para lo cual el pintor recurre, bien al aprovechamiento de accidentes naturales del soporte rocoso (salientes o grietas) o, en ausencia de éstos, dejando un espacio vacío de figuras entre ellos. Otras veces el distinto tratamiento de las formas de los individuos de cada bando sirve para marcar esas diferencias. Estos pueden aparecer en actitudes variadas y con desigual gusto por el detalle, sobre todo a la hora de marcar volúmenes anatómicos o rasgos etnográficos como son las armas o el adorno.

Un caso excepcional lo encontramos en el Abrigo Sautuola, en donde una estalactita en la roca ha sido resaltada a su vez en color rojo, formando una línea que separa unos pocos arqueros de la composición de lucha propiamente dicha. Mientras que para algunos autores esa línea roja es reflejo de una construcción del tipo de una muralla, nosotros compartimos la idea de M. A. García (1962), primer estudioso de la cueva, de que se trate más bien de algún elemento de tipo vegetal que funcionase como empalizada, aunque tampoco debemos descartar la posibilidad de que esa línea emulase algún rasgo del entorno físico, por ejemplo, un río o un accidente del terreno. En cualquier caso, sí parece simbolizar y reforzar una idea de frontera entre los dos grupos humanos inmersos en la contienda.

Sobre las actitudes de los guerreros, éstos suelen presentarse lanzados a la carrera, con las piernas exageradamente abiertas en algunos casos, como si con ello el artista quisiera transmitir mayor sensación de movimiento, aunque también hay ejemplos en que los individuos muestran una compostura más estática, bien de pie o con una rodilla en tierra. En ocasiones, el interés por plasmar la violencia y el movimiento implícitos en el combate ha sido tan acusado que las representaciones muestran un grado excesivo de abstracción que los reduce a meros esquemas humanos, como sucede en la Galería del Roure, o a simples trazos que dificultan incluso su lectura como tales humanos, como vemos en la Fuente del Sabuco de Moratalla.

Las armas utilizadas son exclusivamente el arco y las flechas que sujetan en ademán de disparar mientras corren o que también llevan cogidas en la mano. En algunos casos, las flechas aparecen recogidas en un carcaj.

El número de combatientes difiere mucho de unos casos a otros. Escenas como la de la Galería del Roure está formada por tan sólo 7 individuos, mientras que, en contraste, las más numerosas son las del Barranco de Les Dogues con 27 guerreros, el Abrigo Sautuola con 35 y el Cingle de la Mola Remigia con 44. A veces advertimos una notable desproporción entre los dos bandos inmersos en la lucha. En la Fuente del Sabuco la desigualdad es manifiesta ya que 3 arqueros se enfrentan a 13; en la Mola Remigia un bando lo integran 17 guerreros mientras que en el otro son 27; por su parte, en Les Dogues y en el Abrigo Sautuola, la relación es de 10/17 y 15/20, respectivamente.

En varios conjuntos observamos como alguno de los guerreros ha sido herido, o quizás muerto, por las flechas

del bando enemigo. Así, en el Barranco de Les Dogues, un individuo del grupo de la parte derecha ha sido asaeteado con un venablo en la pierna y corre hacia posiciones de retaguardia mientras que sus compañeros avanzan contra los otros arqueros de la izquierda.

Acerca del significado de estas composiciones, se ha planteado la posibilidad de que sean sólo reflejo de rituales y no de enfrentamientos armados reales entre grupos humanos. No obstante, aun cuando sabemos que en los rituales de magia guerrera de las sociedades salvajes, tal y como documenta B. Malinowski (1994), la cólera, la furia del ataque y las emociones del impulso de combatir se manifiestan con mucha fuerza, en realidad y referido a estas escenas del arte levantino, no hay argumentos concluyentes que nos lleven a interpretarlas únicamente como tales rituales.

Es obvio que si admitimos la existencia de rituales de magia guerrera, debemos aceptar también que la guerra está presente, con mayor o menor fuerza, en la sociedad que practica ese ritual, con lo que su representación puede responder a la misma finalidad que envuelve a otras escenas como las de caza o recolección. Además, la presencia de personajes heridos en las composiciones acentúa su carácter narrativo como testimonios de enfrentamientos reales y no sólo de ceremonias más o menos complejas.

Un apartado sobre el que se ha debatido en los trabajos realizados sobre la sociedad en el arte levantino en general y sobre este tema de la guerra en particular, ha sido el de la utilización de diversas técnicas de lucha por parte de los combatientes, hablándose de estrategias y desdoblamientos tácticos basados en formaciones zig-zagueantes o en grupos de vanguardia que a su vez están flanqueados por otros grupos menores que actúan a modo de «alas».

Sin embargo, el análisis detenido de las distintas escenas pone de manifiesto que en muchas ocasiones hemos exagerado el tema, tal vez buscando en las mismas unos datos que realmente no se encuentran reflejados, de tal forma que alguna de las tácticas definidas carecen de una mínima lógica, dándose, por ejemplo, agrupamientos muy arbitrarios. Hay casos en los que para formar un supuesto grupo de vanguardia se omiten sujetos que por su posición no encajan en la idea inicial, mientras que en otras composiciones, la situación de los individuos permite distintas agrupaciones, todas ellas válidas.

En realidad, de estos enfrentamientos en los que intervienen muy pocos combatientes no debemos entresacar complicadas estrategias de lucha. Del conjunto de las escenas y no sin reservas, tan sólo podríamos considerar como rasgos más o menos generalizados que cuando el grupo es muy reducido, a lo sumo tres o cuatro guerreros, estos adoptan una disposición cerrada a modo de triángulo o cuadrado para resistir la embestida del grupo más grande, mientras que si el bando es mayor, de quince o veinte miembros, éstos se muestran lanzados al ataque, bien formando a su vez pequeños grupos, o más comúnmente,

escalonados en diversas filas, como queriendo hacer un ataque en oleadas.

De otra parte, como ya pusiera de manifiesto J. B. Porcar (1946), si en algunas de estas escenas sustituyéramos un bando de arqueros por animales, las actitudes de los personajes encajarían perfectamente en una escena de caza. En este sentido, si para la actividad cinegética hemos documentado en los frisos pintados el empleo de procedimientos como el ojeo con unos resultados positivos a tenor de la información que las propias pinturas nos proporcionan, es fácil pensar en una transposición de las técnicas de caza basadas en la emboscada cuando se trata de luchar no contra animales sino contra otros «cazadores».

Tomando como referencia el adorno, tamaño y posición de los individuos dentro del grupo, se ha pretendido identificar la figura de «jefes guerreros» en las composiciones y, a partir de ellos, la existencia de normas de organización social y disciplina en estas comunidades de cazadores-recolectores. Sin embargo, el material etnográfico recopilado sobre estas sociedades del tipo de bandas las caracteriza como grupos igualitarios en todos sus niveles, no existiendo un personaje u organismo que ejerza la autoridad sobre el resto de miembros de la banda como si de un Estado se tratase (Service, 1966). La autoridad recae en todos por igual y todos respetan y hacen respetar las normas establecidas por la costumbre, siendo también tarea común el restablecer la normalidad ante comportamientos desviados. Si acaso, sí se aprecia cierta consideración hacia la opinión de los individuos más ancianos que por su experiencia están en mejor disposición de aconsejar sobre un asunto concreto, pero ni siquiera éstos forman una clase o institución de poder o, también, que dependiendo de la actividad a desarrollar haya un personaje dentro del grupo aceptado por todos como «experto» en esa actividad concreta y que adquiera por ello cierto carácter de líder dentro del grupo, pero despojado de prerrogativas sobre el conjunto de individuos. Así, lo común es que haya líderes de caza, de guerra, de ritos (chamanes), entre otros, cada uno distinto según la acción de que se trate.

Estrechamente relacionadas con la lucha, en unos pocos conjuntos encontramos otro tipo de escenas, caracterizadas por el agrupamiento o alineación de varios individuos, por lo general armados con arcos y flechas y en actitudes variadas, que denominamos, de forma un tanto convencional, como *desfiles o marchas de guerra*. El número de sus miembros varía de un caso a otro. En la Fuente del Sabuco son 13 los personajes que, en fila, se desplazan al paso hacia la derecha, mientras que en el Abrigo de Voro, en Quesa, son 4 los arqueros que, sujetando las armas a la altura de la cintura, caminan hacia la izquierda.

En estas escenas, los personajes suelen ir ataviados con adornos variados, tocados de plumas, jarreteras en los pies, y con objetos, como la bolsa que lleva en la cintura un arquero del Abrigo de Voro o el carcaj de otro arquero en la Fuente del Sabuco.

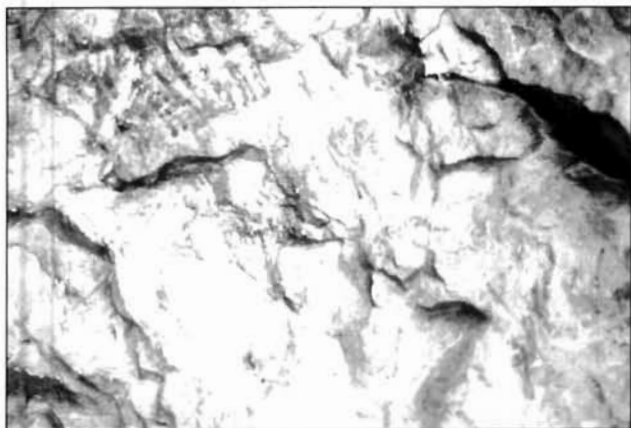


LÁMINA 5. Escena de ejecución (¿reos o prisionero?) en la Cova Remigia.

De todos estos desfiles, sin duda, el más naturalista en sus formas es el existente en el conjunto de la Mola Remigia, en Castellón. Forman la escena 5 individuos lanzados a la carrera, con los brazos extendidos por encima de la cabeza, en los que sujetan sus arcos y flechas. El arquero que abre la marcha va ataviado con un tocado alto, interpretado por algún autor como un posible casco o gorro y, también, como signo de jerarquía y rango, idea que no compartimos.

Aún cuando la opinión general es la de considerar a estas composiciones como danzas rituales propiciatorias, su aparición en contextos temáticos de carácter bélico hace que sin abandonar tampoco su posible identidad como danza de carácter ritual, de magia guerrera, debamos proponerlas como verdaderas «marchas de guerra». Alguna parece realizarse previamente al combate, como es el caso de la existente en la Fuente del Sabuco, en donde la falange de arqueros se localiza en un abrigo contiguo al que contiene la escena de lucha, mientras que en otros casos éstos comparten el mismo panel pintado que la escena de guerra. Sucede, por ejemplo, en la Mola Remigia y de ello podríamos inferir que estos arqueros alineados marchan en auxilio de sus compañeros inmersos de pleno en la pelea. En cualquier caso, y en contra de lo defendido en algunos trabajos, lo que no compartimos es la idea de que estas composiciones haya que vincularlas con la actividad cinética.

Otro núcleo de representación relacionado con la guerra es el formado por aquellas escenas que se han venido llamando de *ejecución o ajusticiamiento*. La singularidad que constatamos para las escenas de lucha encuentra correspondencia con este otro tipo de composiciones, formadas por varios individuos agrupados, en actitud estática y de formas esquematizantes, armados con arcos que agitan por encima de sus cabezas, frente a los cuales se sitúa la figura de otro individuo que yace en el suelo después de haber sido asaeteado por el grupo.

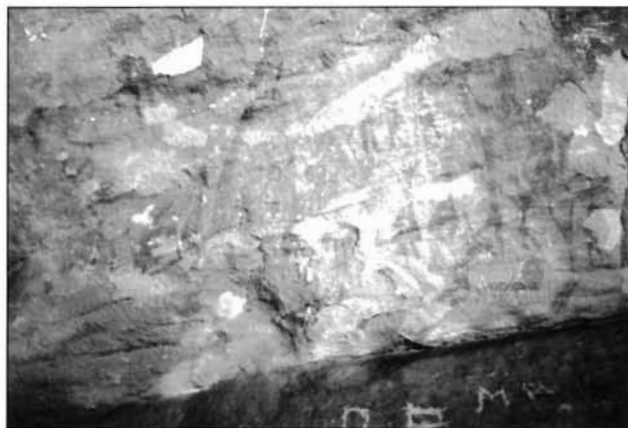


LÁMINA 6. Escena de baile, juegos o ritual en el Barranco de los Grajos.

La lectura que de estas representaciones se ha hecho ha sido muy dispar. Se han considerado como evidencia de normas jurídicas en el seno de estos grupos de cazadores-recolectores, con lo que la identidad de los asaeteados sería la de reos, o también, incluso, se ha pensado que estos personajes pudieran ser jefes que, ya ancianos, no pueden desempeñar las labores de jefatura y, en un extraño ceremonial, son de este modo reemplazados.

Muy próximo en el trasfondo a estas escenas de falanges de arqueros, encontramos en unos pocos conjuntos una serie de figuras humanas cuyas notas más características son el mostrar el cuerpo asaeteado y el de aparecer aisladas dentro de los paneles pintados. Agrupadas geográficamente en torno al conjunto castellonense de la Valltorta, las encontramos en la Cueva Remigia, el Abrigo de la Saltadora y en la Cova Alta del Lledoner. Junto a algún ejemplo más dudoso situado fuera de este núcleo, estas figuras se significan desde el punto de vista estético por un tratamiento naturalista de sus formas y por mostrar una apariencia que nos hace pensar que, en algunos casos, el individuo yace muerto.

Al igual que para las escenas de ejecución, las interpretaciones que para estas figuras humanas flechadas se han realizado han sido muy variadas. Jefes ancianos que terminan su mandato, sacrificios humanos de intención religiosa o simples ajusticiados, violadores de las normas que rigen la colectividad. Distinta, en cambio, es la explicación dada a estas figuras en los primeros trabajos desarrollados sobre el tema, entre los que habría que citar los de H. Obermaier y P. Wernert (1919), en los que, aceptado su carácter guerrero, su presencia en los frisos naturalistas se explica a partir de la llamada *magia simpática*, cuyos fundamentos fueron magistralmente expuestos por J.G. Frazer (1944): matando una imagen del enemigo, el hechizo con ello establecido provocará la paralización del adversario en el momento real del combate.

IV. EL RITUAL

Un último bloque temático dentro del arte levantino está compuesto por unas pocas figuras y escenas vinculadas tradicionalmente por la historiografía con cultos religiosos y extraños ritos de fecundidad. La fragilidad que envuelve a cada uno de nuestros argumentos sobre el tema lo convierten en uno de los apartados más complejos, siendo por ello que muchas veces hemos dado rienda suelta a la imaginación, surgiendo hipótesis, en ocasiones, sorprendentes.

En este sentido, la alineación de varias figuras masculinas en el Barranco de los Grajos de Cieza se ha considerado como ejemplo de desfile procesional en honor a no se sabe bien qué divinidad, desfile en el que cada individuo tiene un papel asignado como heraldo o diácono, con la divinidad, *ithifálica*, en el centro (Jordá, 1975). Asimismo, la convivencia en un mismo friso de figuras femeninas y masculinas ha llevado a hablar de rituales de fecundidad, más acentuados cuando alguno de los varones mostraba rasgos *ithifálicos*, como sucede en la Roca dels Moros de Cogul. La presencia de arqueros junto a figuras femeninas, al modo en que los vemos en el Abrigo de la Mortaja de Minateda o el Abrigo del Arquero de Santolea, se han interpretado también como rituales de presentación de guerreros a la divinidad, mientras que la representación de parejas de mujeres aisladas, o se consideran como simples escenas domésticas de madre-hijo/a, o también adquieren el rango de divinidades.

Ante este cúmulo tan variado de interpretaciones, se hace preciso aclarar de antemano que el número de modelos en los que se basa no es tan amplio como pudiera parecer. El tema más repetido es quizá el de las parejas de mujeres, con una quincena de ejemplos (Alonso y Grimal, 1996), pero asociaciones mayores de figuras tan sólo las encontramos en los ya citados yacimientos de la Roca dels Moros de Cogul y el Barranco de los Grajos de Cieza, a los que habría que unir, a caballo entre unos y otros, el trío de mujeres del Abrigo del Lucio de Bicorp.

No obstante, dentro del grupo de escenas de contenido ritual se han incluido en ocasiones algunas de las que nosotros hemos considerado con una significación puramente económica. Es el caso de las composiciones del Barranco del Pajarejo o el Abrigo del Ciervo, para nosotros reflejo de labores de recolección, pero que también han sido entendidas por otros estudiosos, al margen de su carácter narrativo, como prueba de rituales agrícolas.

La representación aislada de parejas de mujeres en los paneles levantinos es algo que se repite en unos pocos conjuntos, destacando las de la Roca dels Moros de Cogull, la Cueva de la Vieja de Alpera, la Cova dels Rossegadors de la Pobla de Benifassa, el Abrigo de la Mortaja de Minateda y los Abrigos de la Risca y el Abrigo del Molino en Moratalla. Entre ellas, las hay que muestran una correlación en sus rasgos morfológicos y también otras en las

que se marcan notables diferencias entre sí, que pueden ser en el tamaño o en detalles como el adorno. Explicadas durante mucho tiempo como la representación de «deas», como escenas de danza o como simples acciones domésticas de madre e hijo/a, en realidad y tal y como nos manifestamos al estudiar la composición de La Risca (Mateo 1994a), no contamos con elementos de juicio suficientes y claros para abogar por una lectura concreta. Detalles como el adorno, presente en algunas de ellas, no debemos valorarlo como algo excepcional y la diferencia en el tamaño no siempre está presente. Parece claro, pues, que estas representaciones femeninas debieron tener una intención última, pero que nunca llegaremos a conocer salvo que nuevos descubrimientos aclaren la cuestión, y que cualquier valoración que de las mismas hagamos estará siempre dentro del campo de la hipótesis.

En el Abrigo del Lucio de Bicorp encontramos una variante a este modelo general ya que la composición está formada por tres mujeres, entrelazadas por los brazos y de semejante aspecto, con faldas globulares, peinados piriformes y adornos en forma de lazos en los codos. Empero, su actitud, similar a las anteriores, no nos permite inferir que se trate de una danza o ritual, estando próxima a la significación que pudieran tener las otras representaciones de parejas. En la Roca dels Moros, por su parte, nos hallamos ante ocho figuras femeninas, agrupadas por parejas, y una figura masculina que, ubicada en el centro de la composición, muestra un prominente falo. Desde un principio, la presencia de ese personaje incitó a la lectura de estas pinturas como danza ritual intimamente relacionada con la idea de fertilidad. Sin embargo, a veces no se le ha prestado atención al hecho de que estas pinturas son fruto de varios momentos de desarrollo en los que si bien se ha intentado mantener la significación originaria del friso, en un tiempo dado y con la inclusión de ese personaje masculino, se ha producido un alejamiento del mismo. Estamos ante una escena acumulativa formada en un principio por dos parejas de mujeres a las que en un segundo momento se les añaden otras dos, una a cada lado de las primigenias. Más tarde se incluye en el panel ese personaje *ithifálico*, para conluir con una nueva figura femenina, en el centro, provista de hasta cuatro piernas. La evolución del friso indica de manera clara que el personaje *ithifálico* no es el motivo central de la composición, en la que el tema dominante es la mujer, siendo además su estilo muy distinto de lo levantino clásico de las otras figuras.

De otra parte, aceptar como prueba de extrañas ceremonias de fertilidad aquellas composiciones en las que aparecen personajes *ithifálicos*, para los que hay que suponer que no se trata de un objeto de uso personal o un elemento de adorno, ha de hacerse con suma cautela, ya que éstos aparecen en diversos contextos temáticos, formando parte de escenas de caza e, incluso, de guerra o también aislados. Si en estos casos no nos planteamos la posibilidad de que formen parte de un ritual, el que apare-

can con mujeres en el panel no constituye una razón de peso para entonces sí admitirlos como tales, máxime si la relación entre unos y otras es tan débil como la que percibimos en Cogul.

El único documento explícito con que contamos para sospechar de la existencia de algún tipo de ritual, quizás juegos, en la sociedad autora del arte lo tenemos en los abrigos del Barranco de los Grajos. Al margen de otras figuras secundarias introducidas a lo largo del tiempo en el panel y entre las que se encuentran varios motivos esquemáticos, la escena principal la formarían hasta un total de veinticuatro figuraciones, entre las que predominan la féminas con brazos levantados y cuerpos contorsionados. No obstante, a pesar del elevado número de personajes involucrados en la composición, en la que de otra parte se aprecian repintados y superposiciones, lo que no indica sino una continua revitalización del friso a lo largo del tiempo, no se trata de una composición unitaria ya que se observan en ella varios bloques temáticos distintos (Mateo, 1994a).

El primero de estos subgrupos se localiza en la parte izquierda y esta formado por un personaje masculino, de cuerpo obeso, una figura de mujer, con los brazos entrelazados por encima de la cabeza, y una extraña figura de notable desarrollo vertical. La actitud de los humanos, con el hombre inclinado hacia este trazo, nos ha llevado a proponerlo, con muchas reservas, como la representación de un posible totem. Sin embargo, la falta de evidencias de motivos en otros conjuntos obliga a dejar un tanto de lado, por el momento, esta lectura. En la parte superior del friso encontramos un segundo grupo integrado por seis representaciones masculinas, puestas en fila. Cuatro de ellos muestran un destacado falo, o adorno, y la posición de sus brazos, con uno extendido al frente y el otro flexionado abajo, sugiere la posibilidad de que desarrollen algún tipo de danza o baile. En la parte derecha, cuatro personajes masculinos, con los brazos alzados, y una figura animal, de especie no identificable, forman el tercer grupo.

Pero, sin lugar a dudas, las representaciones más destacadas del conjunto son siete figuras femeninas, con torsos contorneados y los brazos agitados arriba y abajo en una inequívoca actitud de actividad. La presencia de un motivo zoomorfo delante de ellas sugirió la idea de que se tratase de una *theriomaquia* o juego con animales. Nosotros rechazamos cualquier relación con el animal ya que este, como el resto de representaciones zoomorfas del conjunto, con la posible excepción del animal involucrado en el tercer grupo, aparecen en el panel sin un orden compositivo claro ni preestablecido. De igual modo, tampoco compartimos la idea de que estemos ante una danza ritual de fecundidad por la simple presencia de los personajes masculinos del segundo grupo, situados por encima de las mujeres. Es cierto que denotan movimiento como las mujeres, pero no hay rasgo que clarifique si ambos grupos forman parte de la misma acción o de dos diferentes. Establecer una depen-

dencia de las mujeres hacia el grupo de hombres y otorgarles una significación de ritual de fertilidad por el hecho de aparecer éstos con el controvertido detalle del falo prominente es intentar dar una explicación demasiado simple a algo para lo que realmente no tenemos una justificación objetiva.

Por tanto, aún cuando podríamos abandonarnos a la suerte de sugerentes interpretaciones y pensar que todas estas escenas son reflejo de extraños rituales en pro del favor de una desconocida divinidad, ritos de fertilidad, etc..., es preciso no forzar las interpretaciones y querer ver más allá de lo que el propio arte nos enseña. Es obvio que composiciones como la de los Grajos nos hablan de algún tipo de ritual, danza o juego y la etnografía, por su parte, demuestra la existencia de unos y otros en numerosas sociedades del nivel de bandas de cazadores-recolectores (Service, 1966), pero en lo que al arte rupestre levantino se refiere, debemos contentarnos, con los datos actuales, con conocer que en la sociedad que hay detrás del mismo hubo algo similar, pero abandonando la idea de ir más allá y desentrañar su significado último.

V. BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO BASCH, M. (1949): «Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín. La Cueva de D^a Clotilde», *Teruel*, I, 2, Teruel, pp. 90-116.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1996): *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el cerro Barbatón (Letur)*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- BLASCO BOSQUED, M^a C. (1974): «La caza en el arte rupestre del Levante español», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, I, Madrid, pp. 29-55.
- FORTEA PÉREZ, F.J. y AURA TORTOSA, E. (1987): «Una escena de vareo en la Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del arte levantino», *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII, Valencia, pp. 97-122.
- FRAZER, J.G. (1944): *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GALIANA BOTELLA, M^a F. (1985): «Consideraciones sobre el arte rupestre levantino: las puntas de flecha», *El Eneolítico en el País Valenciano*, Alcoy, pp. 23-33.
- GARCÍA GUINEA, M.A. (1962): «Los recientes descubrimientos de pinturas rupestres levantinas en Nerpio (Albacete)», *Las Ciencias*, XXVII, 6, Madrid, pp. 458-469.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1971): «Bastones de cavar, layas y arado en el arte rupestre levantino», *Munibe*, XXIII, San Sebastián, pp. 241-248.
- (1974): «Formas de vida económica en el arte rupestre levantino», *Zephyrus*, XV, Salamanca, pp. 209-223.
- (1975a): «Las puntas de flecha en el arte levantino», *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, zaragoza, pp. 219-226.

- (1975b): «La sociedad en el arte rupestre levantino», *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11, Valencia, pp. 150-184.
- JORDÁ CERDÁ, F. y ALCACER GRAU, J. (1951): «Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)», *Trabajos varios del Servicio de Investigación Prehistórica*, 15, Valencia, pp. 27-32.
- MALINOWSKI, B. (1994): *Magia, ciencia y religión*, Ed. Ariel, Barcelona.
- MATEO SAURA, M.A. (1992): Reflexiones sobre la representación de actividades de producción en el arte rupestre levantino», *Verdolay*, 4, Murcia, pp. 15-20.
- (1993): «Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista en Murcia», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, 6, Madrid, pp. 61-96.
- (1994a): «Formas de vida económica en el arte rupestre naturalista de Murcia», *Verdolay*, 6, Murcia, pp. 25-37.
- (1994b): «Aspectos socioeconómicos y etnográficos de las pinturas de la Peña Rubia de Cehegín (Murcia)», *Alquibir*, 4, Cehegín, pp. 7-19.
- (1996): «Las actividades de producción en el arte rupestre levantino», *Revista de Arqueología*, 185, Madrid, pp. 6-13.
- (1997): «La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos», *La Guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*, Madrid, pp. 71-83.
- MATEO SAURA, M.A. y SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1995): «Abrigos de arte rupestre de Fuente del Sabuco (Moratalla)», *Serie Bienes de Interés Cultural en Murcia*, 2, Murcia.
- OBERMAIER, H. y WERNERT, P. (1919): «Las pinturas rupestres del barranco de Valltorta (Castellón)», *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 23, Madrid.
- PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1946): «Iconografía de La Gasulla y Valltorta. Escenas bélicas», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXII, Castellón, pp. 48-62.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (196): «Los abrigos pintados alrededor de Santolea...
- SERVICE, E.R. (1966): *The hunters*, Prentice Hall, New Jersey.
- WERNERT, P. (1917): «Nuevos datos etnográficos para la cronología del arte rupestre de estilo naturalista del Oriente de España», *Boletín de la Real Academia Española de Historia Natural*, XVIII, Madrid.