

## Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d'en Josep (Tírig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del arte levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes

*Los trabajos de documentación y el posterior análisis interno de las manifestaciones rupestres del Cingle del Mas d'en Josep han puesto de manifiesto la existencia de un total de 25 motivos estructurados en diversas composiciones de temática cinegética. La coexistencia en sus paredes de dos especies (toro y jabalí) con una distribución geográfica específica discorde con la de las especies dominantes (cabra y ciervo), nos ha inducido a analizar con mayor detalle sus pautas de representación, composición y distribución, no sólo en el ámbito más inmediato de Gasulla-Valltorta, sino en la totalidad del territorio levantino, tratando de establecer la existencia de posibles variantes regionales y las relaciones entre los núcleos más inmediatos.*

**Palabras clave:** arte rupestre levantino.

*The recording process and subsequent internal analysis of rock art from Cingle del Mas d'en Josep have shown 25 motifs structured in several hunting compositions. Between motifs the presence of wild boars and a bull are significant, two species with a specific geographical distribution quite different from the dominant ones (goat and deer). This peculiarity led us to analyse their execution, composition and distribution patterns in order to establish the possible existence of regional variations and the relationships between neighbouring areas. With this objective in mind, we analyse bull and wild boar representations from the immediate territory (Gasulla-Valltorta nucleus) as well as from the whole Levantine area.*

**Key words:** Levantine Spanish area Rock Art.

El Cingle del Mas d'en Josep (Tírig, Castelló) se sitúa en la margen izquierda del Barranc de la Valltorta, apenas a unos kilómetros de la Cova dels Cavalls, siguiendo su curso hacia el riu de les Coves, y a tan sólo unos centenares de metros aguas arriba de les Coves de la Saltadora, ya en el término municipal de Coves de Vinromà (Fig. 1). Se trata de un *cingle* de unos 40 metros de longitud que se abre al Sur a unos 55 m.s.f.b y a 374 s.n.m, en las coordenadas 40° 23'43" N y 0° 04'90" W (Fig. 2).

Aunque su concavidad es poco marcada, las paredes se encuentran bien protegidas por un reborde que actúa de visera en la mayor parte de su extensión. Una plataforma de varios metros facilita el paso a lo largo de todo su recorrido.

En su interior se pueden distinguir, atendiendo a la topografía de la pared, dos grandes abrigos, separados por un pequeño saliente, en forma de reborde estalagmítico, en el que se concentran las deposiciones de carbonatos. Las zonas en las que se localizan las pinturas ofrecen en algunas partes

una cierta irregularidad, con la existencia de diversos planos separados por aristas y escalones. Una circunstancia que, como veremos, jugó un cierto papel en la disposición de las figuras. Por otra parte, los grandes espacios vacíos que se intercalan entre las distintas agrupaciones de motivos pintados parecen consecuencia de la alteración de unas superficies que debieron poseer otras pinturas, y su pérdida o se debe a la deposición de coladas de varios milímetros de espesor o a la descamación de las paredes (Fig. 3).

El número de motivos que se identifican en la actualidad es de 25, con un grado de conservación muy desigual. Se trata de un conjunto levantino de tamaño medio, con importantes escenas y temas que a pesar de su interés ha permanecido hasta la fecha en gran parte inédito. De hecho, los datos publicados se limitan a algunas imágenes fotografiadas, recogidas en la monografía dedicada por Viñas (1982) a la Valltorta y alguna que otra referencia a determinadas figuras o temas (Obermaier y Wernert, 1919; Durán i Sampere,

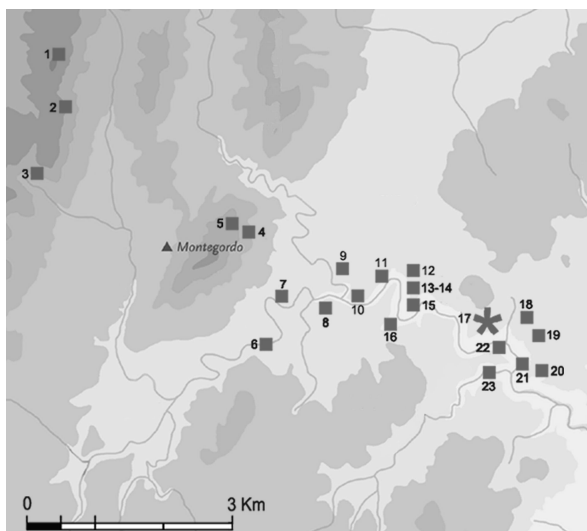


Fig. 1. Principales abrigos con arte rupestre en el tramo superior del Riu de les Coves: 1. Abric de la Mustela; 2. Abric Centelles; 3. Abric d'en Cabrera; 4. Abric de Montegordo 1; 5. Abric de Montegordo 2; 6. Mas d'en Salvador; 7. Cingle de l'Ermita; 8. Cingle dels Coloms; 9. Coves del Civil; 10. Cova dels Tolls Alts; 11. Cova del Rull; 12. Cova dels Cavalls; 13. Cova de l'Arc; 14. L'Arc; 15. Cova de la Taruga; 16. Abric del Barranc del Bosc; 17. Mas d'en Josep; 18. Cova del Llidoner; 19. Calçades del Matà; 20. Coves de la Saltadora; 21. Cingle dels Tolls del Puntal; 22. Cova Gran del Puntal; 23. Covetes del Puntal.



Fig. 2. Vista general del Cingle del Mas d'en Josep.

1923; Viñas, 1979-80; Dams, 1984; Alonso y Grimal, 2001, etc). Como seguidamente veremos, las diferencias cromáticas y estilísticas indican que las figuras pertenecen a más de una fase de ejecución y el conjunto muestra un claro vínculo temático y estilístico con los restantes abrigos de la Valltorta.

El proceso de documentación se ha efectuado a partir de la aplicación de técnicas de digitalización de imagen, siguiendo la metodología especificada en trabajos anteriores (Domingo y López-Montalvo, 2002; López-Montalvo y Domingo, (e.p.)).

En la presentación del calco individual de los motivos seguimos un criterio de escala única (50%), primando, ante todo, que la lectura de las figuras sea la adecuada. Por ello, en algunos casos la escala unitaria se ha visto modificada bien para facilitar la lectura detallada de los motivos (motivos 5-9) bien porque el tamaño de los mismos excedía los límites impuestos por la publicación (motivos 20-24)

Por otra parte, la restitución espacial de las diversas "unidades", en las que se recogen las líneas básicas y accidentes del soporte, facilita la interpretación de las composiciones y su desarrollo narrativo así como la localización de los motivos en la cavidad.

## DESCRIPCIÓN DE LOS MOTIVOS

La primera unidad incluye una parte importante de las figuras. Su inicio se sitúa a una cierta distancia del comien-

zo del abrigo y la disposición accidentada del soporte influye en la percepción de alguno de los temas. Los motivos conservados se sitúan en la parte final del primer abrigo, que tiene casi 18 metros de longitud, y ocupan un espacio de unos 2,60 m. Su descripción es la que sigue:

Motivo 1. Figura incompleta, probablemente de cérvido, que camina hacia la izquierda. Se conserva sólo la parte posterior, limitada a las dos patas, la nalga y la cola. El modelado de las extremidades repite claramente el perfil de las ciervas de la zona, recordando abiertamente la disposición y proporciones de las ciervas de Cavalls. Se conserva la pezuña bisulca de una pata posterior, lo que provoca una articulación algo forzada y poco realista, mientras que la otra se halla bastante deteriorada. Las dos extremidades están bien perfiladas, dando cuenta de las inflexiones anatómicas y se abren muy ligeramente hacia atrás, pero sin dar la sensación de que el animal se encuentre en marcado movimiento. Al menos tres flechas se clavan en su parte trasera, con emplumaduras poco marcadas que parecen de tipo lanceolado. El color oscila entre el M. 5R 2,5/4 para las partes más oscuras y el M. 7,5 R 3/6 para las más claras (Fig. 4).

Motivo 2. Se trata de una figura de cabra, cuya lectura nos ha planteado algunos problemas a la hora de determinar su

LAS PINTURAS RUPESTRES DEL CINGLE DEL MAS D'EN JOSEP (TÍRIG, CASTELLÓ). CONSIDERACIONES SOBRE LA REGIONALIZACIÓN DEL ARTE LEVANTINO A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LAS FIGURAS DE BÓVIDOS Y JABALÍES

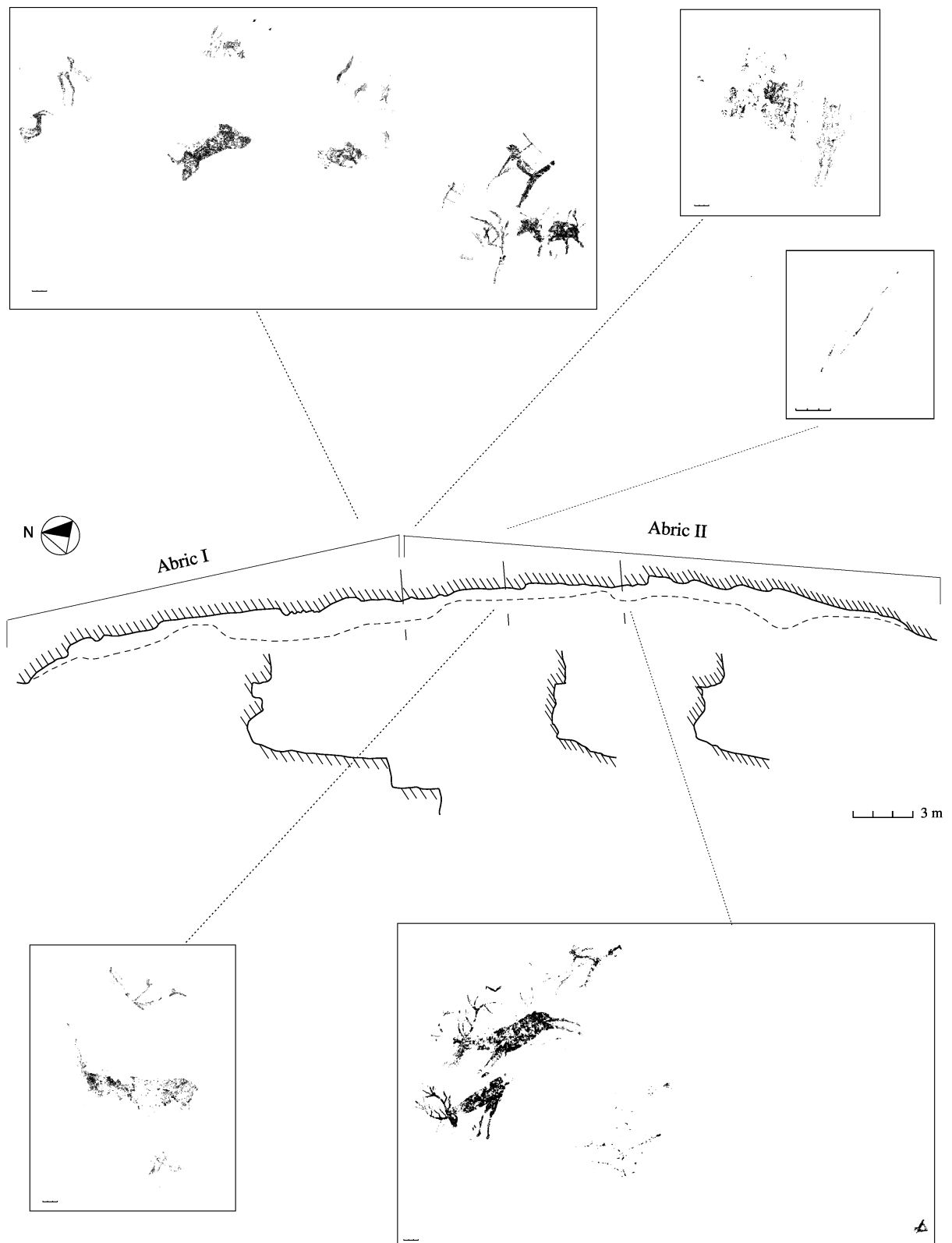


Fig. 3. Topografía del conjunto a partir de Viñas (1982) y distribución de las agrupaciones de motivos.



Fig. 4. Cingle del Mas d'en Josep: motivos 1 y 2.

disposición. De hecho, hemos contemplado dos posibilidades. Considerar, en primer lugar, que aparece con la cabeza vuelta atrás, mirando hacia la izquierda y en disposición, por tanto, bastante dinámica. De acuerdo con esta lectura, el cuerpo, situado a la izquierda, se conserva en una buena parte, pero con algunas pérdidas de pigmento, mientras que las extremidades se habrían perdido por completo, o no fueron dibujadas. La cornamenta, de una cierta extensión, indica que se trata de un macho. La cabeza es corta y ofrece los detalles de la frente y la barba, aunque ésta se identifica con dudas. Los cuernos se insertan en la testuz mediante una yuxtaposición algo forzada, tal vez como consecuencia de la postura. El cuello es largo y robusto y se articula bien con la línea dorsal, dibujando una línea curva continua. La tinta es plana, sin que se observe el perfilado previo del contorno. La disposición de la cabeza evocaría la existencia de otras figuras en la parte izquierda del panel, pero si las hubo no se han conservado. Una segunda opción, quizás algo más problemática, consiste en considerar que el animal se sitúa en un plano casi vertical, y que la zona que hemos considerado como el cuerpo fuera la de las patas anteriores. Estas se articularían con el cuerpo de forma bastante forzada, tanto la que se sitúa en el plano superior, con un arranque sin inflexión con respecto al cuerpo, como la inferior, que arranca de una zona que, incluso, se estrecha con respecto al cuello. El hecho de que en el mismo

abrigo existan otras dos figuras incompletas y con articulaciones forzadas o incorrectas (motivos 4 y 23), nos ha llevado a no descartar esta última posibilidad, si bien la primera nos parece más coherente con la estructura general de la figura. Por su parte, el encuadre de la cabeza y cornamenta se ve limitado por el soporte, que delimita un escalón al que se ajusta esta parte de la figura. Color: 5R 3/4 (Fig. 4).

Motivo 3. Jabalí mirando a la derecha. Se conserva prácticamente completo, aunque su identificación resulta muy costosa, dado lo perdida que está la pintura y la existencia de algunos desconchados. Se trata de una figura hasta ahora no descrita, que posee todos los rasgos anatómicos necesarios para su identificación. La pintura parece plana, sin que se aprecie línea de contorno previa al relleno. Destaca el tamaño relativo de la cabeza, de elaboración detallada, ya que en ella se observan las orejas y los colmillos. El perfil alargado y rectilíneo de la cara y la quijada se interrumpe a la altura del morro, donde el trazo parece que da cuenta de la boca y del ligero reborde que se asocia a la posición de los orificios nasales. Las dos orejas sobresalen marcadamente del perfil de la cabeza. El cuerpo se encuentra algo perdido en su parte central, aunque la forma es alargada y estrecha, con muy ligera tendencia al engrosamiento en la parte posterior. El dorso apenas dibuja una suave convexidad. Las patas parecen dar cuenta, en los casos en que se conservan bien, del carácter bisulco de las pezuñas. Así como la mitad anterior del cuerpo se conserva relativamente bien y se puede leer con cierta facilidad, la mitad posterior ha quedado reducida a algún manchón y a la terminación de las patas. Las anteriores se abren en tijera, mientras que las posteriores parecen de articulación algo forzada, si bien ello puede deberse a su mala conservación. La cola se levanta verticalmente, engrosada en su parte superior, y resulta desproporcionada. En la parte trasera se observa la presencia de tres trazos, posiblemente flechas clavadas en el animal de las que no se aprecia la emplumadura. Arriba y a la derecha del animal se conservan dos pequeños trazos (3b y 3c), bien definidos y de color más intenso, cuya relación con el jabalí no somos capaces de establecer. Color del jabalí: 7,5 R 3/8 (Fig. 5).

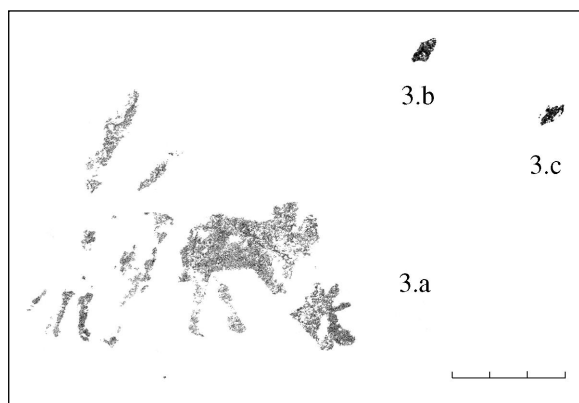


Fig. 5. Cingle del Mas d'en Josep: motivos 3a-c.

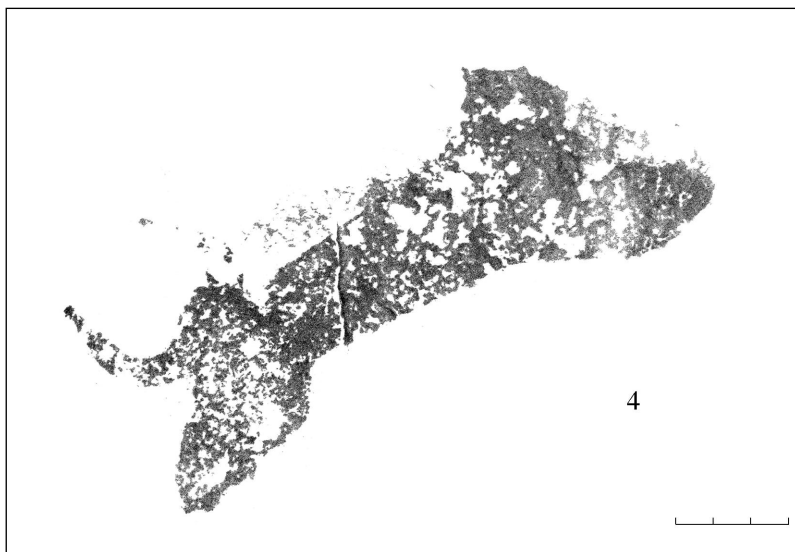


Fig. 6.  
Cingle del Mas d'en Josep: motivo 4.

Motivo 4. Prótomo de toro mirando a la izquierda, inclinado ligeramente hacia abajo. La figura se inserta en una zona en la que la pared se inclina hacia el interior, de tal manera que para observar en toda su dimensión la representación hay que huir de la visión perpendicular al abrigo. El claro ajuste del prótomo al espacio disponible en ese plano permite confirmar que el tema se concibió de la manera en que se conserva, incompleto. No hay, además, desconchados que justifiquen la idea de que pudiera haber pérdidas

de parte de la figura. La cabeza es corta, muy modelada en la parte de la quijada, y de morro estrecho. La cara es ligeramente convexa y dibuja una inflexión en la zona de finalización de la frente. La cornamenta, en U, se inserta a los dos lados del testuz, algo más elevado que el arranque de los dos cuernos. Su desarrollo no es exagerado. No parece que las orejas fueran representadas. El cuello resulta algo largo y su contacto con el cuerpo parece dar cuenta tanto del abultamiento del pecho como del arranque de la giba. En esa zona

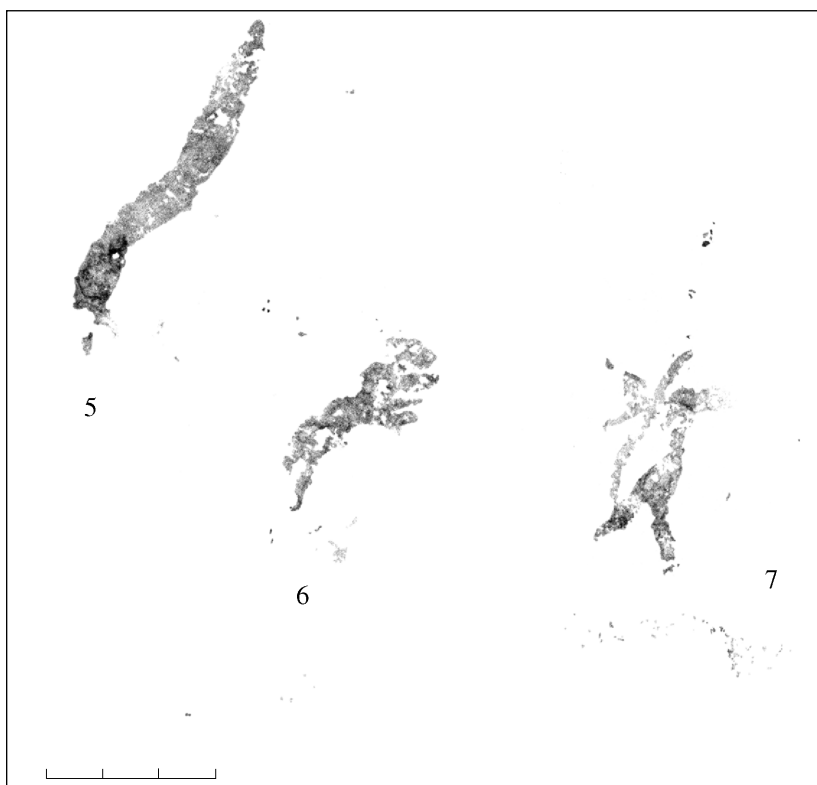


Fig. 7. Cingle del Mas d'en Josep: motivos 5-7.

una descamación del soporte interrumpe artificialmente el pigmento. El color es 7,5 R 3/8 (Fig. 6).

Motivo 5. Barra de recorrido ligeramente sinuoso, que se adelgaza ligeramente en un extremo. Color: 7,5 R 4/8 (Fig. 7).

Motivo 6. Probable figura de cuadrúpedo, indeterminado, mirando hacia la derecha. Nos inclinan a preferir esta identificación a la de una figura humana, el volumen corporal, masivo y alargado, y la disposición, tamaño y lugar de inserción de las patas. Con todo, la zona de la cabeza resulta muy difícil de leer y obliga a una cierta duda. Refuerza la idea de que nos encontramos ante un animal la cercanía y orientación del arquero 7. Así mismo, la posición del cuerpo resulta muy difícil de asimilar con la de una figura humana, ya que adopta un plano ascendente oblicuo. Color: 7,5 R 4/8 (Fig. 7).

Motivo 7. Figura humana de rasgos técnicos y cromáticos parecidos a la que acabamos de tratar. En este caso la figura se encuentra prácticamente completa. El tronco se reduce a una barra vertical que se ensancha en la zona correspondiente a las caderas, mientras que las dos piernas se abren ligeramente, sin cambios de volumen ni detalle de los pies. La cabeza parece coincidir con un engrosamiento de tendencia circular, que en su parte posterior pudiera haber albergado algún elemento ornamental (sin embargo tampoco descartamos que pueda tratarse de un simple corrimiento del pigmento). En su parte izquierda, un trazo largo que dibuja una doble curvatura parece dar cuenta del arco, y un pequeño trazo bastante limpio y orientado ligeramente hacia abajo pudiera corresponder a una flecha. Sin embargo, por encima

se observan restos de pigmento que enmarañan la lectura. Algo similar ocurre por encima y en la parte inferior de la figura, donde se rastrean restos de colorante sin forma definida. Color: 7,5 R 4/8 (Fig. 7).

Motivo 8. Conjunto formado por una figura de cuadrúpedo y otros temas. Su lectura es difícil como consecuencia de la falta de definición de los trazos y el tamaño reducido y apretado de la composición. El color, 7,5 R 4/8, no difiere en lo esencial de la figura anterior.

El tema ha sido identificado como esquemático (Viñas, 1979/80 y 1982), señalando la existencia de un jinete montado a caballo rodeado de algunas figuras de cabras. Una interpretación que resulta, sin embargo, muy difícil de aceptar. El cuadrúpedo es, sin duda, la figura más fácil de identificar (8a). El cuerpo, de tendencia fusiforme, carece de inflexiones anatómicas definidas, pero se aleja de la forma de barra simplificada que caracteriza al arte esquemático. Las patas consisten en simples trazos de grosor uniforme que se extienden ligeramente proyectadas hacia delante y detrás, sin detalles de pezuñas. Mientras que las anteriores aparecen bien individualizadas, las posteriores se estructuran en lo esencial a partir de un solo trazo, con una bifurcación en su final. La cabeza, con contorno equino, dibuja bien la inflexión de la mandíbula y el redondeo del morro. Con todo, la corta cola desentona con esa identificación. En cuanto al jinete (8b), lo primero que cabe indicar es que no resulta fácil asociarlo a los trazos que aparecen por encima y superpuestos al animal anterior. Así, parece que un trazo vertical, superpuesto al cuerpo del ani-

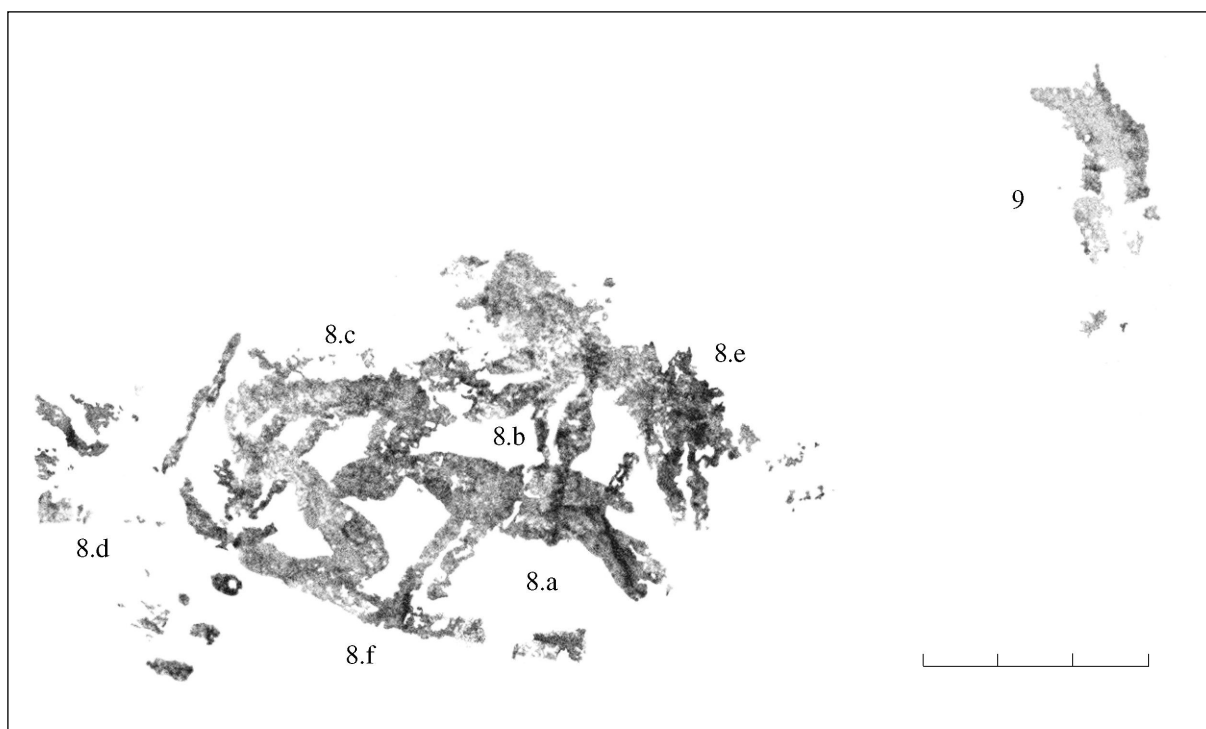


Fig. 8. Cingle del Mas d'en Josep: motivos 8a-f y 9.

mal, que incluso lo sobrepasa ligeramente a la altura del vientre, estaría dando cuenta de una de las piernas, mientras que el cuerpo, doblado y algo adelantado, se asociaría a otro trazo vertical y paralelo al anterior, que da la impresión que se interrumpe al llegar al lomo del cuadrúpedo y al resto de pigmento que existe por encima del animal. Sin embargo, el volumen corporal atribuido a esta figura resulta desproporcionado con respecto al tamaño del animal. Existen diferencias cromáticas entre los dos trazos verticales y la zona que correspondería al cuerpo y cabeza. A la derecha del trazo más largo, el supuestamente identificado como la pierna, existe otro corto y superpuesto al animal que tiene el mismo grosor y color, y que queda sin explicar en esa interpretación. Y lo que es más importante, la separación del cuerpo del supuesto jinete del conjunto de pigmento que aparece en la zona es totalmente arbitraria. Probablemente, la identificación de la figura haya estado motivada por la presencia de otros dos trazos, también de recorrido más o menos paralelo que han podido ser interpretados como unos brazos extendidos hacia delante, pero no resulta sencillo seguir su final y mucho menos considerar que sujetara las bridas. En este punto la lectura del motivo alcanza su mayor complicación, ya que dos trazos que parten de la cabeza del supuesto caballo parecen enlazar con otros trazos que se sitúan por delante del supuesto jinete (8c). Ello nos lleva a pensar en la posibilidad de que en esa zona y en superposición parcial con la figura del primer animal existiera la de otro cuadrúpedo, tal vez dotado de cornamenta en forma de V muy abierta. Pero de nuevo la selección de trazos vuelve a ser totalmente subjetiva. A la izquierda de todo el conjunto, se observan dos trazos lineales consecutivos y un posible arboriforme, así como algunas puntuaciones (8d). La zona que debería corresponder a la cabeza del jinete podría considerarse en un primer vistazo como dotada de un cierto engrosamiento y dibujada de perfil, pero las inflexiones del pigmento parecen debidas a pérdidas de materia. En su parte superior se podría intuir, más que ver, un tocado, formado tal vez por un casco con visera, pero en este caso la interpretación vuelve a estar condicionada por la conservación, y ha de señalarse que por delante de la zona que correspondería al casco se observan restos de pigmento. Todo ello obliga a la prudencia y nos lleva a considerar la interpretación de la escena de monta con total escepticismo. Sobre todo, si tenemos en cuenta que en clara continuidad con la parte posterior del supuesto jinete se localizan otros trazos, de cierta entidad, que pudieran corresponder a otro cuadrúpedo (8e). Por debajo de las patas delanteras del primer animal descrito se observan otros trazos en forma de barra bien marcada y recorrido ligeramente curvo (8f). En definitiva, excepción hecha del primer animal, cuya identificación parece sencilla, salvo en la parte de las orejas, el problema principal para la interpretación del conjunto proviene de que los trazos se acumulan y superponen, hay alguna pérdida de materia y son, en muchos casos, de color similar, por lo que su separación resulta arbitraria (Fig. 8).

Motivo 9. Posiblemente del mismo horizonte estilístico que el anterior, puede describirse como una figura humana

incompleta, de la que tan sólo quedarían las piernas y la parte inferior del tronco, algo más ancho y ligeramente flexionado hacia delante, si es que mira a la izquierda. Color: 7,5 R 4/8 (Fig. 8).

Motivo 10. Arquero en disposición de disparo, mirando a la derecha. Es de tipo lineal, con cierta tendencia al alargamiento del tronco. La cabeza parece mostrar una cierta proyección hacia la parte superior, tal vez como consecuencia de un tocado o peinado. El arco, tensado para el disparo, sólo se conserva en su mitad superior. Un brazo extendido lo sujeta, mientras que el otro, doblado por el codo sujeta la flecha, bastante perdida pero visible por encima del otro brazo. La flexión del tronco y la disposición abierta de las piernas sugieren el afianzamiento para el disparo. La dirección del arco apunta claramente a la posición que ocupa el jabalí 13. Color entre 5R 3/6 y 5R 2,5/6 (Fig. 9).

Motivo 11. Arquero mirando a la izquierda. El color es semejante al del jabalí 13 y la figura se sitúa ligeramente por encima de este animal, en un plano descendente que conduce a su trayectoria de marcha. Estos rasgos contribuyen a que ambas figuras parezcan relacionadas. Se trata de una representación ligeramente desproporcionada, con un tronco algo estilizado y alargado. Los brazos y las piernas se abren en cruz, dando cuenta de un movimiento extremo. El brazo más adelantado sujeta arco y haz de flechas, tal vez tres si consideramos que una de ellas oculta parcialmente al arco, que es de doble curva y algo corto. El brazo retrasado, más corto, parece que sujeta otra flecha, cuyo trazo se ensancha ligeramente en su parte superior, pero sin dar lugar a una empuñadura diferenciada. La disposición pudiera estar evocando la preparación para el disparo, al haber separado ya el arquero una flecha del haz para montar de inmediato el arma. La cabeza es disimétrica, más abultada en la parte posterior, dando a entender que se ve de perfil, con melena caída hacia atrás. Una bolsa, que aumenta de volumen en su fondo, rematada con cintas o colgantes, pende de la espalda. El tronco es de tendencia triangular y dibuja una ligera curva hacia atrás. Un pequeño desconchado afecta la parte superior anterior. A ambas partes de la cintura se diferencian unas cintas o adornos que se dibujan paralelas a las piernas extendidas. Éstas, dotadas de un cierto volumen y ligero modelado de las pantorrillas, son bastante proporcionadas, sin la exageración que caracteriza otros tipos habituales en la zona. Un desconchado de cierta importancia afecta a la pierna posterior, mientras que la anterior presenta el detalle del pie, con el dibujo del talón, y un adorno de pantorrilla (Fig. 9).

Motivo 12. Figura humana trepando (12a). El personaje se identifica con suma claridad y corresponde al típico formato de tronco y piernas de trazo lineal, con detalle del pie, y cabeza circular pequeña. Las proporciones son equilibradas y la figura apoya los dos pies y se sujeta con los dos brazos, extendidos hacia delante, ligeramente abiertos. De la espalda cuelga una especie de bolsa, que se separa del tronco como consecuencia de la gravedad y la disposición inclinada del torso, lo que acentúa la sensación de viveza en el proceso de ascenso. La zona del asa o cinta se diferencia cla-

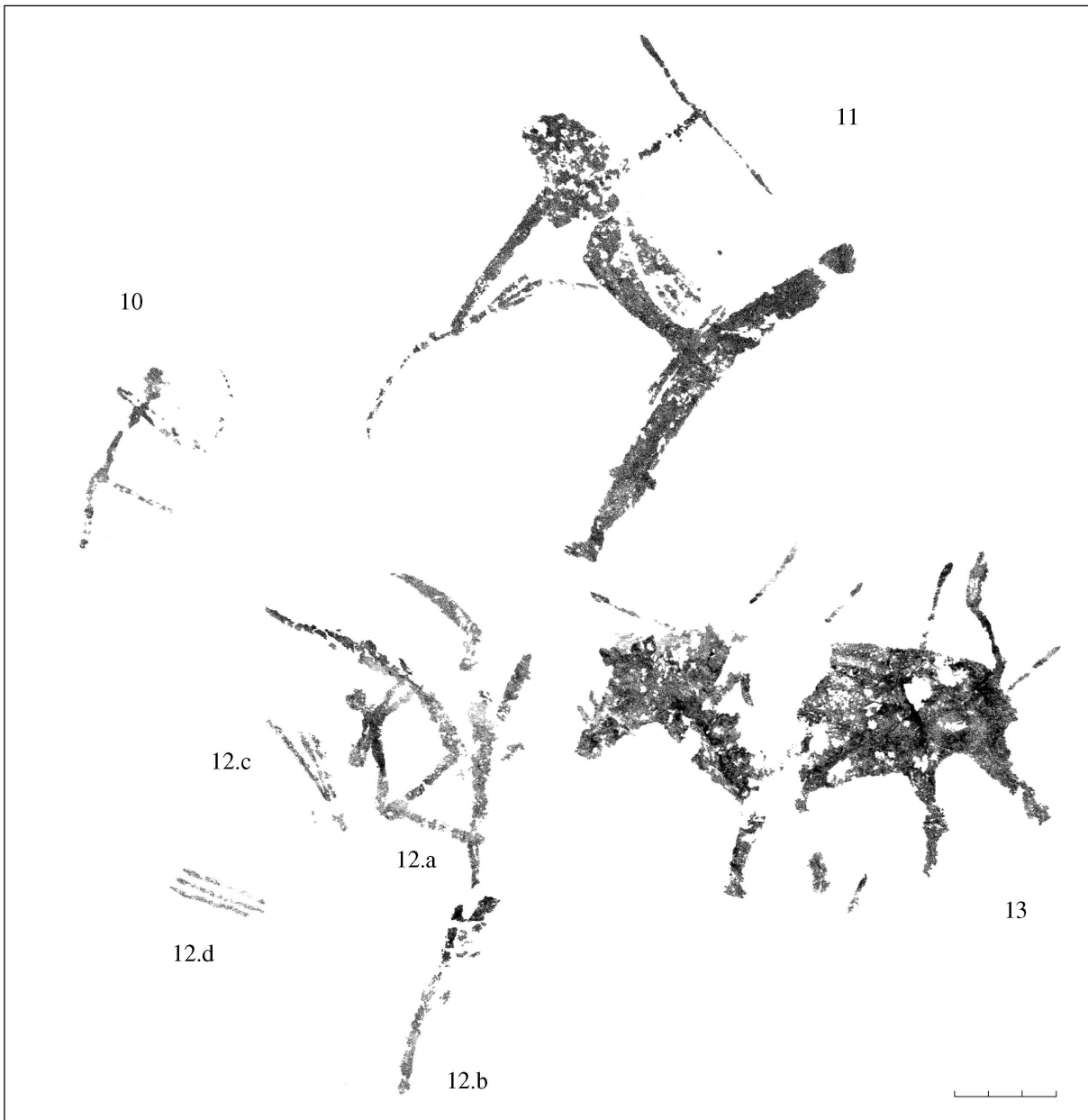


Fig. 9. Cingle del Mas d'en Josep: motivos 10-13.

ramente del cuerpo de la bolsa. La ramificación de trazos a los que el trepador se aúpa (12b) sugiere que estamos ante la representación del tronco de un árbol, pero falta cualquier referencia al follaje. Así que debemos dejar abierta la posibilidad de que pudiera tratarse de las grietas de una pared rocosa, aun cuando no seamos proclives a esta interpretación. Un elemento que resulta importante es la representación de dos haces, probablemente de flechas, en la parte posterior de la figura (12c y d), evocando la posibilidad de que se trate del

armamento dejado en el suelo para iniciar el ascenso, aunque resulta extraño que se hayan representado dos, cuando tan sólo un individuo es el que asciende. Los dos haces están formados por tres trazos, pero mientras que en el que aparece más alto y cerca del trepador las líneas convergen y una es ligeramente más larga, en el que está algo más alejado las tres líneas son paralelas y de similar tamaño. Aunque el trazo en su terminación pueda tener, en algún caso, un ligero engrosamiento y tendencia apuntada, no se distinguen verda-



deras emplumaduras en ninguno de los extremos. Para finalizar la descripción, señalaremos que aunque la acción está muy clara su finalidad se nos escapa, ya que no es posible identificar ningún elemento que nos informe del sentido del ascenso. Esta circunstancia, unida a la presencia de otro arquero de estilo y tamaño similar a poca distancia, nos ha llevado a pensar incluso en la posibilidad de que las dos figuras estuvieran en relación con el jabalí que aparece justo a su derecha, dando a entender la búsqueda de refugio del trepador ante la embestida del animal herido. Volveremos sobre este tema al analizar la composición y estilo de las diferentes unidades. El color oscila entre el 5R 2,5/4 para las zonas de tonalidad más oscura, y el 5R 3/6 para las de tonalidad más clara (Fig. 9).

Motivo 13. Espléndida representación de un jabalí adulto mirando hacia la izquierda, en el que se combinan la tinta plana y el trazo listado para el relleno del cuerpo. Unos desenchados afectan a la parte anterior del cuerpo. La actitud de marcha se deduce de la posición de las patas, considerablemente abiertas en el par posterior. La articulación de este par resulta algo forzada, al estar excesivamente separadas. Da la impresión de que la pata más retrasada es la izquierda, ya que arranca de la terminación de la nalga, mientras que en el par anterior la más adelantada sería también la izquierda, con lo que la visión sería lateral. La anterior derecha parece terminada en pezuña bisulca, mientras que las dos posteriores detallan los codos, tal vez con el dibujo, la más retrasada, de los cuatro dedos, pero la lectura es dudosa. La cola se levanta, ligeramente ondulada, y ensancha en su parte terminal, dibujando el mechón característico de esta parte de su anatomía. La cabeza, muy naturalista, recoge el detalle de los dos colmillos, que sobresalen visiblemente de la cara, y de las orejas. Un ligero engrosamiento en el remate de la jeta podría estar dando cuenta del morro. Debe resaltarse la diferencia de tonalidad que se percibe en la zona de la cabeza entre las dos orejas, anchas y bien separadas, y la zona del dorso, mas clara. Cinco flechas de emplumadura lanceolada bastante estrecha aparecen clavadas en distintos puntos del animal: cuatro en el lomo y una en las nalgas. Un pequeño trazo, del mismo grosor que las flechas queda entre las patas, sin que se pueda identificar si se trata de otra flecha (¿tal vez clavada en el suelo?). El color varía entre el 5R 3/6 y el 5R 2,5/4 (Fig. 9).

La *segunda unidad* coincide con una zona delimitada por dos rebordes estalagmíticos, de 3'20 metros de anchura, que está a unos tres metros a la derecha de la última figura de la unidad anterior. Allí se observa restos de pigmento, probablemente pertenecientes a una figura de gran tamaño, en parte recubierta por deposiciones de carbonatos, y en parte erosionada.

Motivo 14. Superficie pintada, de conservación muy deficiente y calco problemático. La concentración del pigmento en un área muy concreta sugiere la existencia de un único motivo, máxime cuando al observar con detenimiento la parte inferior derecha parecen dibujarse las patas traseras de un cuadrúpedo de grandes dimensiones. Color: 5R 3/6 (Fig. 10).



Fig. 10. Cingle del Mas d'en Josep: motivo 14.

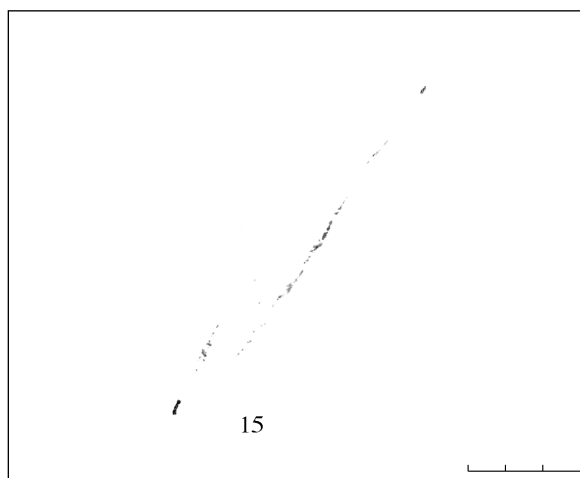


Fig. 11. Cingle del Mas d'en Josep: motivo 15.

La *tercera unidad* se sitúa a algo más de tres metros a la derecha del motivo 14 y está formada por un único motivo, que se integra ya en el segundo abrigo.

Motivo 15. Trazo lineal, de recorrido ligeramente sinuoso. Color 7,5 R 4/8 (Fig. 11).

La *cuarta unidad* se sitúa a algo menos de un metro a la derecha de la anterior. En ella los temas se conservan mal, con importantes pérdidas de pigmento en la parte inferior derecha. Identificamos hasta cuatro motivos que se encuentran limitados, a su vez, por dos coladas de gran extensión. Su aislamiento puede ser, por tanto, producto del deterioro del soporte.

Motivo 16. Figura incompleta de arquero mirando a la izquierda. Se trata de una figura muy estilizada, de trazo lineal. La parte correspondiente al tronco está perdida como

consecuencia de un desconchado, pero parece que se conserva el punto de inserción en las caderas. Un manchón, de color muy perdido y situado inmediatamente detrás de la zona en la que se situaría el arranque del tronco, tal vez pudiera estar dando cuenta de algún adorno o colgante, pero la mala conservación impide definirse al respecto. La extre-

midad más adelantada está completa, terminada con el detalle del pie. La más atrasada queda reducida a la zona correspondiente al muslo. La cabeza, pequeña, parece provista de un gorro o adorno de pelo, de tamaño considerable. El brazo adelantado, el único que se conserva, sujeta arco y haz de flechas. El arco es simple y está provisto de la cuerda. La



Fig. 12. Cingle del Mas d'en Josep: motivos 16-18.

anchura de los trazos, el exagerado tamaño y la extraña posición de sujeción, totalmente desplazada hacia el tercio inferior, provocan una sensación de mala articulación entre el arco y el arquero. Color 7,5 R 3/8 (Fig. 12).

Motivo 17. Figura incompleta de ciervo. Las pérdidas se concentran en la parte anterior, grupa, vientre y buena parte de las extremidades. Todas afectadas por desconchados o erosiones. De hecho, de la figura sólo se conserva parte de la cornamenta y orejas, parte del lomo y la grupa. A pesar de las pérdidas se puede precisar la técnica de ejecución, que es de tipo listado. Solo se conserva una rama de la cornamenta, que se dirige ligeramente hacia delante, alcanzando una cierta altura. Color 7,5 R 3/8 (Fig. 12).

Motivo 18. Figura incompleta de cérvido. Un desconchado, que también afecta a la parte posterior del motivo anterior, es responsable de la pérdida de la cabeza, cuya situación se intuye a partir de la elevación de la línea cervical. El lomo y grupa están completos, y se identifica con claridad el detalle de la cola y el arranque de las patas posteriores. El vientre dibuja una clara inflexión con respecto a la pata posterior. La parte inferior de la figura se encuentra perdida a causa de dos grandes desconchados. Color 7,5 R 3/8 (Fig. 12).

Motivo 19. Figura incompleta de arquero, mirando a la derecha. Se conserva sólo la parte correspondiente a la cabeza, muy perdida, los brazos, el arco y el tronco. Las piernas se reducen a la zona de arranque, con algunos restos de pigmento que pudieran corresponder a la más adelantada. Un manchón informe se sitúa justo a la derecha de la representación. El arco puede estar asociado a un haz de flechas, de las que sólo se conserva una, y el brazo posterior parece doblado por el codo, sujetando la flecha que corre paralela al otro brazo. El modelo recuerda bastante al motivo 10, salvo en la disposición de piernas. La orientación del arquero conduce a una zona en la que las pérdidas de superficie son visibles, por lo que cabe pensar que formó parte de una agrupación de figuras ahora desgraciadamente perdidas. Color: 7,5 R 3/8 (Fig. 13).

La siguiente concentración de figuras corresponde a la *quinta unidad* y en ella encontramos una agrupación de cuatro motivos y un motivo aislado. La zona decorada se encuentra a algo más de siete metros de la anterior y el motivo aislado se localiza en una zona que se diferencia claramente, al constituir una pequeña concavidad. Desde la zona en la que está la agrupación hasta el final del abrigo hay unos 11 metros.

Motivo 20. Restos de pigmento, de trazo preciso, que parecen corresponder a parte de una figura. Por el tamaño, y considerando las proporciones del arquero 21, podría tratarse de la pierna posterior de otro arquero, de trazo lineal, que correría en sentido contrario al de éste otro. Por la posición que ocupan, los trazos de tendencia lineal y algo curva que aparecen por encima de la grupa del ciervo 22 podrían, incluso, formar parte del arco de esta figura. Sin embargo, lo fragmentario de lo conservado impide confirmar esta posibilidad. Color 7,5 R 3/4 (Fig. 14).

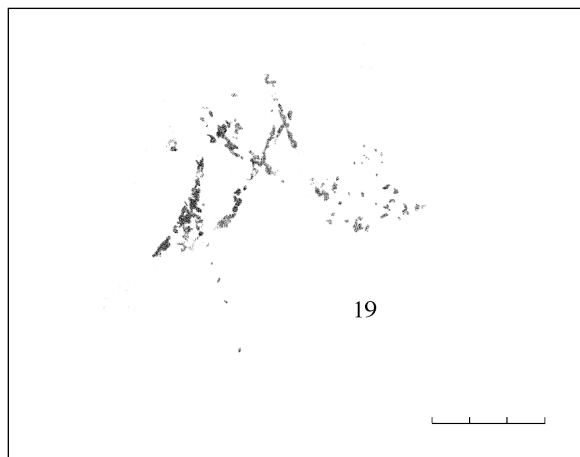


Fig. 13. Cingle del Mas d'en Josep: motivo 19.

Motivo 21. Figura prácticamente completa, aunque mal conservada, de un arquero que corre hacia la izquierda. El tronco se flexiona ligeramente hacia delante, dibujando una pequeña curvatura. De la espalda cuelga, tal y como se apreciaba en el calco publicado por Obermaier y Wernert, una bolsa que se halla muy perdida en la actualidad, pero que se diferencia del trazo del tronco, más fino a la altura de la cintura. Los brazos se abren a los dos lados, el posterior ligeramente doblado. La cabeza, aparentemente vista de perfil, se corona con tres adornos formados a base de puntuaciones. Las piernas, modeladas pero no exageradamente abultadas, se engrosan a la altura de las pantorrillas, mostrando adornos en forma de jarreteras, o la finalización de los zaragiüelles. Los pies presentan el abultamiento del talón. El brazo más adelantado parece que sujeta un arco y haz de flechas, pero la lectura de esta zona resulta problemática, ya que la parte anterior del brazo se ha perdido, y con ella el punto de sujeción del arco. Además, en un plano discordante con el del recorrido del arco encontramos restos de pigmento que podrían llegar a conectar con los que aparecen por encima del ciervo 22, por lo que tal vez pudiera tratarse de un rastro de sangre dejado por este ciervo, con algunos trazos superiores e inferiores que bien pudieran ser venablos en la actualidad casi perdidos. Color: 7,5 R 3/6 (Fig. 14).

Motivo 22. Figura completa de ciervo que mira a la izquierda. Se trata de un animal representado a la carrera, con extensión hacia delante y detrás de los dos pares de extremidades. Bastante proporcionado, la articulación de sus distintas partes es buena, pero mediante el sistema de yuxtaposición. La extensión de las patas traseras provoca una posición elevada de la cola, que se sitúa en la zona de contacto de la nalga con la grupa. Las patas son delgadas, bien perfiladas, con el detalle de las pezuñas, en algunos casos algo deterioradas. La cabeza está muy alterada por la erosión, lo que impide ver el detalle del modelado del trazo. En cualquier caso, parece que las orejas estaban indicadas. La cornamenta es desproporcionada, con una ejecución muy lineal, poco



Fig. 14. Cingle del Mas d'en Josep: motivos 20-24.

pesada. Un pequeño manchón se sitúa ligeramente por debajo de la zona que correspondería a la boca y dificulta la lectura de esta parte. Y se observan unos pequeños trazos lineales, muy perdidos, por encima de la grupa y por debajo del vientre, tal vez correspondientes a una flecha. La técnica de ejecución difiere del motivo 23, aquí la tinta es plana y el color 7,5 R 3/4 (Fig. 14).

Motivo 23. Mitad anterior de un ciervo. La figura se encuentra situada delante de una arista que constituye un cambio de plano con respecto a los motivos 21 y 22. El cue-

llo, el cuerpo y el arranque de las patas se rellena mediante trazo listado. Las patas, muy cuidadas en su dibujo y con los detalles de pezuñas y rodillas, se insertan artificialmente en el volumen corporal. Es marcado el contraste entre la caña y el antebrazo. Las pezuñas son bisulcas y en ellas se aprecia el detalle de la uña. La cornamenta presenta idéntica imperfección en una de sus ramas, la anterior, y las cuernas se dirigen hacia atrás, lo que resulta incorrecto desde el punto de vista anatómico. No existen razones de campo disponible para esta imperfección. Por lo demás, la disposición extendi-

da de las extremidades y la proyección hacia delante del cuello emulan los planteamientos dinámicos de las dos figuras a las que se asocia. Hemos de señalar que el encuadre de la figura incompleta viene determinado por la arista a la que antes hacíamos mención, pero la ruptura de plano con respecto a las otras figuras con las que se asocia no implica ni dificultad de visualización ni parece jugar ningún papel determinante en la composición. Color: 7,5 R 3/6 (la parte mas oscura 3/4) (Fig. 14).

Motivo 24. Restos de pigmento que, por su forma y disposición, ni parecen corresponder a un rastro de sangre ni a pisadas. Se sitúan por debajo y a la derecha del ciervo 23. Color 7,5 R 3/4 (Fig. 14).

Motivo 25. Figura aislada, situada a cerca de un metro de distancia del grupo anterior. Se trata de un tema esquemático, en forma de Phi angulosa. El tema se sitúa en una concavidad bien diferenciada que contribuye a su aislamiento del conjunto anterior. El color es: 7,5 R 4/8 (Fig. 15).

## ESTUDIO DE LA COMPOSICIÓN Y EL ESTILO

Como señalábamos líneas arriba, los abrigos del Cingle del Mas d'en Josep ofrecen algunos elementos temáticos y estilísticos que resultan de interés no sólo para definir los rasgos propios del Arte Levantino del ámbito geográfico más inmediato, el de Valltorta-Gasulla, sino para avanzar en la formulación de algunas características que sobrepasan este estricto marco territorial y permiten definir un ámbito regional más amplio, dotado de marcados elementos de unidad. Nos detendremos primero en aquellos aspectos que completan los datos provenientes de los conjuntos más inmediatos –Cavalls y Saltadora–, para avanzar después algunas consideraciones sobre la existencia de un componente regional que vincula los ámbitos del Bajo Aragón, el Maestrazgo, la zona meridional catalana y la zona de Valltorta-Gasulla.

Desde el punto de vista de la composición, los abrigos del Mas d'en Josep ofrecen, al menos en el estado actual de conservación, varias agrupaciones de pocas figuras y algunas representaciones aisladas (Fig. 3). Por su parte izquierda,



Fig. 15. Cingle del Mas d'en Josep: motivo 25.

la primera unidad (Fig. 16) ofrece una primera agrupación heterogénea en la que se observa la presencia de dos animales de especies diferentes: una cierva (motivo 1) y una cabra (motivo 2). La actitud dinámica de la cabra, con la cabeza vuelta atrás, y el hecho de que la cierva se encuentre flechada insinúan que estamos ante los restos de una composición que debió ser más compleja.

Inmediatamente a la derecha, y en dos niveles diferenciados, encontramos otras dos figuras aisladas. La superior corresponde al jabalí flechado (motivo 3), suficientemente alejado de cualquier figura de arquero como para pensar que no se halla incluido en una escena, pero el hecho de que en su cuerpo se observen flechas clavadas de nuevo nos lleva a pensar en la pérdida de alguna figura, o en la transformación de la representación del animal en un momento dado mediante la adición de las flechas. Esta última circunstancia no es extraña en conjuntos en los que se observan distintas fases estilísticas y adiciones, y no debe extrañar en un caso como el del Mas d'en Josep. La figura que se sitúa en el plano inferior corresponde al prótomo de toro (motivo 4). Su documentación en los cercanos abrigos de Cavalls (dos ejemplares), la Cova de l'Arc (un ejemplar), la Coveta de Montegordo (un ejemplar), Saltadora (dos ejemplares) y el Mas d'en Salvador (un ejemplar), nos previene de la importancia que este tema adquiere en los abrigos del Barranc de la Valltorta. La principal novedad de este ejemplar proviene del carácter parcial de la representación, en nuestro caso de incontestable voluntariedad, dado que el espacio disponible resulta coherente con la parte representada. Es el único caso conocido referido a esta especie en el núcleo de Valltorta-Gasulla, donde, sin embargo, encontramos otras especies tratadas de la misma manera. Es el caso del ciervo (motivo 23) del mismo Mas d'en Josep, y del ciervo 18 del Abric VIII de Saltadora, o de otro ciervo del Abric III de este mismo conjunto.

A la derecha de estas dos figuras (motivos 3 y 4) encontramos otra agrupación que, como consecuencia de las pérdidas de pigmento, aparenta estar formada por dos conjuntos diferenciados. En la parte superior, bastante perdida en cuanto a color y definición del trazo, encontramos dos figuras que pudieran ser de tipo levantino, aunque el tamaño resulta muy reducido y el estilo muy distinto del de las restantes representaciones de este horizonte en el conjunto. Se trata de la figura del arquero (motivo 7) y el posible cuadrúpedo (motivo 6). A ellas podría relacionarse la figura humana que se encuentra algo más abajo, reducida a su mitad inferior (motivo 9). Su orientación es distinta, pero la tonalidad similar. El trazo de tendencia ondulada resulta discordante con estos dos temas y bien pudiera corresponder al horizonte esquemático que se documenta en la parte inferior derecha de la última unidad (motivo 25). Por lo que respecta a las figuras que se sitúan algo más abajo y a la izquierda del motivo 9, su lectura, como ya indicamos, resulta muy complicada. El cuadrúpedo no es de estilo esquemático. El trazo se modula y el volumen corporal se aleja de la típica estructura barrada con la que se construyen las figuras de este horizonte. La identificación de distintos cápridos, que otros investigadores han establecido en

torno al jinete (Viñas, 1982), no somos capaces de verla. La diferencia de color con respecto a las figuras de corte levantino más clásico es un hecho que debe tenerse en cuenta.

La última agrupación de esta primera unidad resulta especialmente interesante. Se trata de una composición acumulativa en la que se puede establecer la existencia, por lo que se refiere a las figuras humanas, de dos estilos diferenciados. Tamaño y modelado sirven para diferenciar el formato del motivo 11 del que comparten los motivos 10 y 12. Por otra parte, si consideramos que las representaciones humanas de trazo de tendencia lineal y cuerpo proporcionado suelen considerarse de realización tardía en las secuencias estilísticas basadas en criterios de composición y superposición, parece que los motivos 10 y 12 deben ser posteriores al 13. Algo más difícil resulta establecer la asociación del jabalí con respecto a estos dos formatos humanos. Las representaciones de animales, como es bien sabido, no experimentan de manera tan definida la tendencia a la simplificación de rasgos que es posible establecer en la figura humana. Sin embargo, sí que existen diferencias entre determinados formatos, sobre todo en lo que se refiere a la proporción corpo-

ral y la forma de obtener la articulación entre los distintos componentes de la figura, que bien pueden estar marcando una evolución estilística. Además, en aquellos conjuntos en los que puede establecerse relación entre las figuras humanas y los animales de acabado más proporcionado, naturalista y bien articulado, la correlación parece indicar que los formatos humanos de cuerpo más modelado y detallado suelen corresponder a las fases iniciales de la construcción de las composiciones. Es el caso, por no salirnos del ámbito estricto del Barranc de la Valltorta, de la composición que gira en torno a la caza de la manada de ciervos de la Cova del Cavalls, o de las escenas de caza de los abrigos VIII y IX de Saltadora. En las dos observamos que los formatos de componente lineal, bastante dinámicos en su concepto, y caracterizados por la presencia de arcos simples y los detalles de brazo y astil en las representaciones de arqueros en posición de disparo, se han añadido a otras figuras de formato algo mayor, dotadas de mayor volumen corporal y cierta atención por el modelado anatómico.

En el caso concreto de Cavalls, construcciones corporales similares a las de esta agrupación de Mas d'en Josep las



Fig. 16. Distribución espacial de los motivos de la primera unidad a partir del sistema de triangulación. Indicación de las líneas básicas del soporte a modo de croquis.

encontramos en las representaciones 44 y 47 y en las 8 y 35b (Villaverde et al, 2002 a-b). Las dos primeras, desgraciadamente perdidas después de que las publicaran Obermaier y Wernert (1919), resultan especialmente pertinentes para establecer una comparación con el arquero 11 de Mas d'en Josep. Rasgos comunes son: una cierta tendencia al alargamiento del torso, sin que sea excesivo; una atención por el movimiento, logrado a partir de la disposición abierta de las piernas; un modelado ligero de las piernas, esencialmente centrado en la zona de las pantorrillas, provistas de adornos o detalles de terminación de pantalones; atención en la resolución detallada de los pies, con clara diferenciación del talón: cierta tendencia al dibujo de los brazos separados del tronco; y una inclinación a plantear la visión de la cabeza de perfil, con adornos o melena caídos hacia el lado posterior. Esas mismas características se dan también en el arquero 21 de Mas d'en Josep y en otros conjuntos de la Valltorta, como evidencian varias figuras de Saltadora: num. 1 y 6 de la Fig. 252 de Viñas (1982) y el motivo 19 del Abric IX (López-Montalvo, 2000; Domingo et al., e.p.). E igualmente son visibles en alguna de las figuras de los conjuntos de Gasulla.

El tipo más lineal, sin volumen corporal, constituye una variante bastante abundante, como consecuencia sobre todo de la predilección por integrar varias representaciones en las escenas en las que se incluye. Así, además del ejemplo antes mencionado de Cavalls, en el que la figura 35b repite la misma disposición adelantada de la pierna y la ligera flexión lumbar del arquero 10 del Mas d'en Josep, lo encontramos profusamente documentado en los distintos abrigos de les Coves de la Saltadora, en la vecina Cova Alta del Llidoner, o en les Coves de Ribassal o del Civil, por citar sólo algunos ejemplos. Ahora bien, donde la comparación resulta más pertinente, ya que repite la temática del Mas d'en Josep, es en Cova Remigia. Allí, en la Caverna III dos figuras de estas mismas características, se asocian a una figura interpretada como un bóvido (motivo 6) pero que, en nuestra opinión, reúne las características propias del jabalí: la cabeza se integra en la parte anterior del cuerpo, y el perfil del lomo resulta característico de esta especie; la cabeza, con el detalle de las orejas, reproduce también el modelo habitual en las representaciones de este animal; y el volumen corporal posterior, más ligero, carece de la inflexión lumbar tan propia de los toros. Pues bien, las dos representaciones humanas, de cuerpo lineal y extremadamente dinámicas, calcan, literalmente, las disposiciones del Mas d'en Josep. Una de las figuras es un trepador y la otra un arquero en disposición de disparo hacia el jabalí.

Ni que decir tiene que, sin salirnos de los conjuntos de Mola Remigia los paralelos de la caza del jabalí permiten incorporar también el formato corporal de nuestro arquero 11. No en vano, la mayor parte de los arqueros que rodean la escena de caza de dos jabalíes del abrigo V de Cova Remigia responden a ese formato de piernas abiertas hasta la práctica horizontalidad, con cierto modelado muscular y preferencia por los adornos de pantorrillas, y un torso de tendencia escasamente triangular coronado por cabeza vista

de perfil. Sin embargo, la desproporción juega a favor de las piernas en los arqueros que rodean, sin disparar, a los dos animales asaeteados.

Si continuamos valorando las agrupaciones de los abrigos del Mas d'en Josep, los dos siguientes motivos que encontramos (el 14 y 15) no permiten mayores comentarios. A cierta distancia del último encontramos la agrupación formada por los motivos 16 al 19. Aquí nuestra atención se centra preferentemente en el arquero 16. Aunque mal conservado y de calco extraordinariamente complicado, la figura repite un formato que encontramos también en las vecinas cavidades con mayor número de representaciones de la Valltorta. Nos estamos refiriendo a los arqueros 37a y 42a de la Cova dels Cavalls y al arquero 47 del abrigo VII de la Saltadora (Domingo, 2000; Domingo et al., e.p.). La extremada estilización del cuerpo, de trazo lineal, dotado de elevado movimiento y con un dibujo del tronco que tiene tendencia a curvarse en su trazado, unido al arranque en ángulo pronunciado con respecto al plano formado por las piernas, son rasgos que coinciden en los tres conjuntos y que nos sitúan ante un claro ejemplo de concepción gráfica bien definida.

Ya hicimos referencia en la descripción a los problemas que genera la lectura de los motivos 17 y 18, que interpretamos como dos figuras de ciervos en yuxtaposición muy estrecha o incluso originalmente superpuestas. Por su parte, la mala conservación del motivo 19, no permite muchos comentarios, aunque no queremos dejar de señalar que esta figura debió relacionarse con otras que ocuparían la zona alterada que se sitúa a la derecha y algo más abajo. Conviene, para terminar el comentario de esta agrupación, llamar la atención sobre la variedad de formatos en los tipos humanos, y la similitud de tamaños de los ciervos 17 y 18 y el del cérvido 1.

La última unidad alberga una agrupación de cinco motivos y otro aislado, de tipo esquemático (Fig. 17). La agrupación está formada por una figura de arquero, dibujado a la carrera, y dos ciervos. Planteamos en su momento la posibilidad de que los restos de pigmento que se sitúan por encima del ciervo 22 pudieran corresponder a otra figura, que por el tipo de trazo correspondería a un horizonte estilístico distinto del que se deduce para el arquero 21. Por otra parte, su integración en la composición resulta extraña, ya que no se dirige hacia el ciervo 22 y se enfrenta al arquero 21. Ante las dudas de la identificación nos contentaremos con señalar que la temática cazadora en la que un solo arquero acosa, dispara o sigue a uno o varios animales es frecuente en el Arte Levantino, como también lo es que a ese planteamiento escénico inicial se hayan añadido después otras figuras humanas en clara discordancia de tamaño y estilo. Los restos de pigmento del motivo 24 aparecen situados por debajo de los ciervos 22 y 23, y su interpretación resulta también difícil. El motivo esquemático (motivo 25) no sólo se diferencia por el color del pigmento, sino que se sitúa en una zona netamente contrastada de los anteriores motivos.

El arquero 21 encuentra su paralelo en el motivo 11 del mismo conjunto. Su estructura corporal es, en esencia, la misma, con tendencia al modelado de las pantorrillas y a la

representación de la cabeza de perfil. La inflexión del tronco, la disposición de los brazos y las proporciones anatómicas ya fueron objeto de análisis al tratar la otra figura. De los dos pende una bolsa. El vínculo con los dos ciervos es innegable, ya que comparte el mismo plano de colocación y la actitud dinámica. Por lo que respecta a los dos animales, además de la diferencia de técnica de relleno y de planteamiento de la ejecución (una figura se representa completa y la otra sólo en su parte anterior), hemos de recordar la anómala resolución de la cornamenta del más adelantado: mal dibujada en la disposición de los candiles y mal insertada en la cabeza. Estas diferencias evocan, cuando menos, la existencia de dos manos distintas. Y muy probablemente la figura añadida sea la representada parcialmente. Su ejecución parcial no se justifica por falta de espacio, sino por motivos de encuadre, al aprovechar la figura el espacio que delimita una arista que marca la inflexión en dos planos de esa zona de la pared. La adición de la figura del ciervo no modifica el planteamiento cinegético de la escena inicial. Sólo contribuye a otorgar a los animales mayor peso, o protagonismo. Si esta adición fuera cierta, la sucesión posee un cierto interés, pues confirma la variedad de soluciones estilísticas y la amplitud cronológica de la técnica del listado. No está de más llamar la atención en este punto sobre la existencia de tres figuras en el mismo abrigo representadas de manera parcial y dotadas, en los tres casos, de una mala articulación de sus componentes y una marcada estilización, o alargamiento, de los cuellos (motivos 2, 4 y 23).

Por lo que respecta al motivo 20, si aceptamos que se trata de una figura a la carrera de trazo lineal, atendiendo al escaso grosor del trazo y su falta de modelado, sus paralelos se encontrarían en el mismo abrigo en los motivos 10 y 12, por lo que no supondría la incorporación de un tipo nuevo.

Atendiendo a criterios estilísticos, y a modo de resumen, podemos señalar la existencia en el Cingle del Mas d'en Josep de las siguientes variantes humanas:

En primer lugar, la formada por los arqueros 11 y 21. Se trata de figuras relativamente bien proporcionadas, dotadas en algún caso de una reducida estilización. La expresión de movimiento es muy pronunciada y se consigue a través del dibujo de piernas muy abiertas, pero que en ninguno de los dos casos llegan a la total horizontalidad. A pesar de que las dos figuras se encuentran relacionadas con la actividad cinegética no se representan en actitud de disparo, pero los arcos y las flechas resultan bien visibles. El modelado se concentra en las extremidades inferiores, que no alcanzan un volumen exagerado. La presencia de adornos y detalles permite individualizar las representaciones. Todos estos rasgos nos hacen pensar en que este tipo guarda una cierta proximidad con una variante no documentada en el Mas d'en Josep pero sí bien conocida en Cavalls y presente en Saltadora y, muy particularmente, en el Abric de Centelles. Nos estamos refiriendo al tipo que hemos definido como de componente naturalista, con piernas abultadas y cuerpo corto (Villaverde et al., 2002) con la que pensamos guarda una cierta proximidad. Con todo, estas figuras presentan algunas diferencias que nos parecen suficientes como para proponer su individualización: aquí no

sólo los troncos son menos cortos y más esbeltos, sino que las piernas son menos abultadas y la cabeza adopta una posición lateral. Y ello a pesar de que actitudes, adornos y disposición dinámica son muy similares. El tipo, cuya presencia se observa también en otros abrigos de la Valltorta y Gasulla, podría quedar definido como representación humana de componente naturalista, cuerpo proporcionado y piernas ligeramente modeladas. La inclusión en esta variante de las figuras 44 y 47 de Cavalls, desvinculándolas, por tanto, del tipo proporcionado de componente lineal, pensamos que hace ganar en coherencia la definición de este último.

En segundo lugar, la formada por el motivo 16, una variante que ya ha sido definida a partir de dos figuras identificadas en Cavalls y que allí denominamos *representación humana de trazo lineal y cuerpo estilizado y desproporcionado*. El hecho de encontrarla tanto en este abrigo como en Saltadora permite comprobar que se trata de una variante bien definida, aunque cuantitativamente poco importante.

En tercer lugar, contamos con las *representaciones de trazo lineal y cuerpo proporcionado*. A esta variante corresponden los motivos 10 y 12, y probablemente el 19. Su correlación con algunas de las subvariantes agrupadas bajo este epígrafe en Cavalls nos parece obvia: por ejemplo, las figuras 8 y 35b de este conjunto. Son aquéllas en las que el trazo no se engruesa en la zona del tronco y resulta más simple, acompañado de un elevado dinamismo en la ejecución.

Las restantes figuras humanas del Mas d'en Josep están tan perdidas o incompletas que su clasificación resulta poco oportuna, por lo que preferimos dejarlas en una cierta indefinición. Se trata de los motivos 7 y 9, los dos con trazo de componente lineal.

Por lo que respecta a las representaciones de animales, el análisis también se ve dificultado por el reducido número de efectivos y la mala conservación de algunas de las figuras. No obstante, el naturalismo resulta evidente en la mayoría de los casos. Sólo el motivo 8a parece construido con menor cuidado por el modelado del contorno y la resolución de las distintas partes anatómicas. Contribuye, en este caso, a otorgar a la figura una impresión de imperfección la rigidez de las extremidades, extendidas pero no lo suficiente como para proyectar la sensación de movimiento.

Las comparaciones entre las figuras de la misma especie se prestan para valorar semejanzas y diferencias en la concepción de la figura y estilo.

Los dos jabalíes contrastan no sólo en tamaño, color y técnica de ejecución, sino en otros aspectos. La presencia de colmillos en los dos animales nos indica que se han querido representar animales adultos, por lo que las comparaciones entre ambos resultan pertinentes. La diferente proporción cabeza-cuerpo es la más notoria. El animal de más pequeño formato (el motivo 3), tiene una cabeza extremadamente grande con respecto al cuerpo. El otro (el motivo 13) tiene una cabeza más bien pequeña con respecto al volumen corporal. Los dos, sin embargo, comparten disposición de marcha, que parece de paso lento, y posición de la cola, levanta-



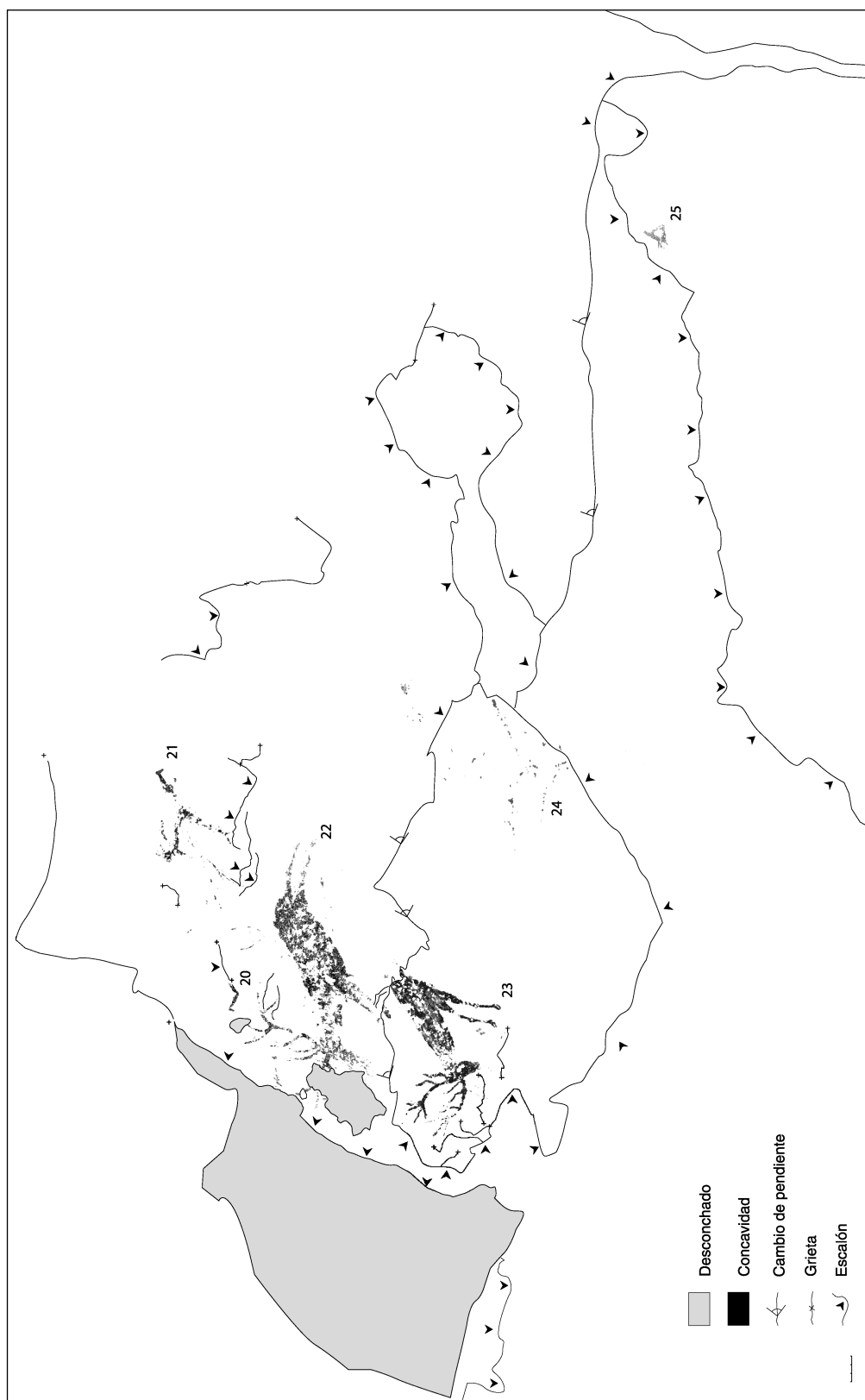


Fig. 17. Distribución espacial de los motivos de la última unidad a partir del sistema de triangulación. Indicación de las líneas básicas del soporte a modo de croquis.

da y con el detalle del pelaje de su terminación. Mientras que el cuerpo del jabalí 3 es alargado y estrecho, con tendencia a ligero ensanchamiento posterior, el jabalí 13 es masivo en su parte anterior y adelgaza en la posterior.

Si centramos las comparaciones en el ámbito de la Valltorta (Fig. 18), el naturalismo del jabalí 13 de Mas d'en Josep encuentra una cierta similitud con el jabalí 14 del abrigo III de Coves de Ribassals o del Civil (Obermaier y Wernert, 1919), tanto en el tratamiento naturalista de las patas y pezuñas, como en el perfilado general de la anatomía, con una cabeza no excesivamente alargada, de tendencia triangular. Sin embargo este último animal resulta proporcionalmente algo más masivo, ya que la dimensión del pecho es menor, tal vez como consecuencia de la disposición. Por lo que respecta a los jabalíes de Saltadora, los dos animales que se documentan en el abrigo VII (el 44 y 45 de nuestra numeración) (Domingo, 2000; Domingo et al., e.p.), resultan de ejecución más próxima a la del jabalí 3 del Mas d'en Josep: los cuerpos son menos masivos, con una tendencia alargada que provoca una marcada desproporción de la cabeza. Además, las cabezas tienen un diseño más alargado y estrecho.

Otros animales representados en abrigos cercanos al Barranc de la Valltorta coinciden con la figura 13 del Mas d'en Josep en la atención por las proporciones y el detalle de las extremidades u otros atributos corporales, como colmillos u orejas. Se trata del jabalí 2 del abrigo V de Cova Remigia (Sarria, 1988-89), el 5 del mismo abrigo, o del animal que forma parte de la agrupación 22 de la Cova del Polvorín (Vilaseca, 1947). Mientras que el alargamiento de la cara y la mayor proporción de la cabeza con respecto al volumen corporal los vemos también en otras figuras de Remigia, como la 7 del abrigo V, o del abrigo del Racó de Nando (González Prats, 1974). El listado es una técnica infrecuente en la representación del jabalí, aun cuando existan ejemplos de animales que han resuelto el relleno corporal mediante zonas ralladas que parecen querer dar cuenta de la coloración de la piel de los jabatos. El caso de los dos animales jóvenes del Abric A del Cingle de Palanques, las figuras 7 y 8 (Mesado, 1995), los dos integrados en una escena de caza y bien diferenciados por el tamaño de los animales adultos junto a los que aparecen. En cualquier caso, en Ribassals encontramos otro ejemplar de esta especie con relleno listado, aunque el formato corporal es bastante diferente del de Mas d'en Josep.

En relación a los arqueros que participan de las escenas de caza de este animal, es posible ver, en la provincia de Castelló, una cierta consistencia en su asociación a los dos tipos que hemos distinguido en el Mas d'en Josep.

Por una parte, conjuntos como los de Cova Remigia, el Racó de Nando y, probablemente, Saltadora contienen representaciones con un patrón estilístico semejante al del arquero 11 de Mas d'en Josep.

En la Cavidad V de Cova Remigia, encontramos arqueros con tronco de tendencia triangular, cintura estrecha, piernas modeladas con detalle de jarreteras e indicación de los pies. La forma de resolver el modelado se asemeja al de la

figura 26 del Abrigo VII de la Saltadora (Domingo, 2000; Domingo et al., e.p.), mientras que el concepto de representación que observamos en estas figuras podríamos hacerlo también extensivo a la figura 42 del mismo abrigo. Se trata en este caso de un arquero que, a pesar de mostrar una actitud de movimiento distinta, articula de igual manera el tronco, de tendencia triangular y semejante estilización, con cintura estrecha, y piernas modeladas en las que se intuye el detalle de jarreteras. Si bien la relación escénica de estas dos figuras con los jabalíes 44 - 45 no es del todo clara.

Recordemos que en el caso del Mas d'en Josep, el arquero que forma parte de la escena de caza del jabalí posee un modelado de piernas similar a los casos anteriores, con detalle de jarreteras, pantorrilla y pies, adorno de cintura, tronco de tendencia triangular, si bien algo más grueso en el recorrido del trazo y en el remate del pecho que en los documentados en Remigia.

En el Racó de Nando, aunque el calco no permite excesivas apreciaciones, encontramos un arquero de similares características: se dispone en plena carrera, con piernas en máximo grado de apertura, detalle de indumentaria, pies, cintura estrecha y tronco de tendencia triangular, un tanto menos estilizado que en los casos anteriores. La manera de asir el arco, con la cuerda hacia arriba, y el haz de flechas, sería más acorde a la que muestran los ejemplos de Remigia: se sujeta el arco y el haz con el mismo brazo, y se deja libre el otro, al compás de la marcha.

Siguiendo en el análisis estilístico de los arqueros que conforman las escenas de caza del jabalí, podemos intuir un segundo momento de representación o adición de figuras encarnado en las figuras humanas de trazo "caligráfico" o "lineal", un esquema que parece repetirse en algunos conjuntos y que nos llevaría a definir un horizonte formado por este tipo de figuras. Así, y partiendo de la consideración de los conjuntos arriba mencionados, observamos que los motivos 10 de Mas d'en Josep, el 47 del Abric VII de Saltadora y el 1 del Panel VII del Racó de Nando muestran gran similitud en el tratamiento de la estructura corporal de las figuras: piernas lineales carentes de modelado que suelen dar cuenta del detalle del pie, y que articulan con el tronco dibujando el engrosamiento de caderas. El trazo que define el tronco parece tener un recorrido homogéneo y ligeramente estilizado desde el arranque de la cintura al torso, sugiriendo quizás un breve engrosamiento a la altura del pecho. Estas figuras ofrecen un diseño de cabeza que podría insinuar la presencia de un tocado.

Este mismo concepto formal se evidencia en el caso del Abrigo de Los Chaparros (Teruel), donde los motivos 19 y 20 parecen asociarse a la figura de un posible jabalí herido. Ambos motivos comparten rasgos con las figuras documentadas en los conjuntos arriba enumerados. Así, se repiten estructuras corporales de carácter lineal estilizado, especialmente en lo que respecta a la proyección del tronco; las piernas carecen de modelado y tan sólo dan cuenta del detalle de los pies; la cabeza presenta una estructura de tendencia rectangular que podría traducir la presencia de un tocado o adorno, etc.



Fig. 18. A: Abric Centelles (calco según Boronat-Centro de Documentación de Instituto del Arte Rupestre); B: Coves del Civil o dels Ribassals (según los autores); C: Cingle de Palanques, ( según Mesado, 1995); D: Cova dels Rossegadors (según Mesado, 1989); E: Cova Remigia (según Boronat-Centro de Documentación de Instituto del Arte Rupestre); F: Racó de Nando (según Boronat-Centro de Documentación de Instituto del Arte Rupestre); G y H: Mas d'en Josep (según los autores).

Sin embargo, el formato corporal del jabalí de Los Chaparros se diferencia claramente del ejemplar de Mas d'en Josep.

De ser cierta la consideración de que este tipo de figuras lineales formarían parte de momentos tardíos en el desarrollo interno del proceso de composición de los paneles, su presencia traduciría, al menos, una fase de adición a la escena primigenia, que en el caso de los conjuntos tratados, y por lo que respecta a la temática de los sudos, estaría representada por figura humanas de componente naturalista con estructura corporal proporcionada y modelado interno.

Una vez más encontramos en los conjuntos levantinos conjuntos escénicos formados por adición de figuras, en los que el respeto por lo anteriormente representado se traduce en evitar la superposición de figuras, pero no, como ocurre en algunos casos, en mantener el significado inicial, por lo que una misma escena habría tenido distintos momentos de creación en los que su sentido o significado habría sido modificado puntualmente. Sería interesante poder demostrar si estas modificaciones siguen unas pautas que podemos determinar, y que puedan ser generales a un momento o zona geográfica. Las tentativas señaladas líneas arriba señalan la estrecha relación que parecen mantener los núcleos del Maestrazgo castellonense y aragonés.

Los cinco ciervos representados ofrecen también variaciones técnicas y de color y, como ya indicamos al tratar de los ejemplares 22 y 23, no parece forzado pensar que en su realización ha existido más de una mano. La comparación de los motivos 1, 17 y 18 se ve, con todo, muy limitada por razones de conservación. El dibujo de los cuartos traseros y posición de la cola parece muy próximo en los ejemplares 1 y 18, mientras el ejemplar 22 se separa de este modelo. Ello se debe, en parte, a la distinta disposición de las extremidades. Mientras que los animales 1, 17 y 18 parecen haber sido representados parados, o a paso muy lento, la extensión y proyección de las patas constituye el rasgo característico de las otras dos figuras (la 22 y 23). Por ese motivo, los paralelos más próximos a estos dos ejemplares los encontramos en la conocida manada de ciervos de Cavalls, donde la expresión del movimiento se consigue con la misma proyección de extremidades y la disposición de la cabeza proyectada hacia delante, prolongando la línea cervical. Con todo, dada la forma de la grupa y el dibujo de las extremidades, los parecidos entre el ciervo 1 del Mas d'en Josep y las citadas representaciones de Cavalls nos parecen fuera de toda duda. La similitud en la técnica de ejecución entre el ciervo 20 del Mas d'en Josep y los ciervos listados 11 y 12 del Abric IX de Saltadora (López Montalvo, 2000; Domingo et al, (ep)), pintados en negro y parcialmente contrapuestos en sus cuartos traseros, nos sitúa, sin embargo, ante conceptos corporales bastante alejados. Esa amplitud de soluciones, indicativa de que la técnica carece de precisión estilística ya ha sido comentada al tratar de las representaciones de ciervos de trazo listado de la Sarga (Villaverde, Domingo y López-Montalvo, 2002), y no hace más que confirmarse cuando consideramos la cercanía entre los dos conjuntos citados de la Valltorta. Es interesante, por otra parte, llamar la atención

sobre las diferencias que se observan entre las representaciones de ciervos del Abric IX de Saltadora y las del Mas d'en Josep. Las figuras de este otro abrigo, especialmente los ciervos realizados en tinta plana, números 8 y 16, responden a un patrón naturalista, pero dotado de un mayor alargamiento corporal y menor proyección del cuello, a la vez que la disposición es más estática. No es el caso del animal 17, carente también del dinamismo de los del Mas d'en Josep, pero de proporciones más parecidas y cornamenta igualmente desarrollada. Otras representaciones de ciervos del abrigo VIII, incluidas en una escena acumulativa en la que se diferencian al menos dos fases de elaboración, desgraciadamente están muy deterioradas salvo en un par de casos. Su comparación con los ciervos de Mas d'en Josep no resulta, por lo tanto, fácil, pero podemos señalar la exageración y delgadez de los trazos de la cornamenta del ciervo 9 del Abric VIII de Saltadora, un rasgo que comparte con el ciervo 22 de Mas d'en Josep. Será interesante en el futuro valorar el grado de relación entre estas variaciones y las de las figuras humanas a las que se asocian, pues en el caso de esta composición del Abric VIII de Saltadora, el arquero (motivo 4) se diferencia del 21 de Mas d'en Josep en la forma del tronco, más masivo y de recorrido constante, mientras que el arquero 19 del Abric IX de Saltadora, resulta de formato más parecido a aquél.

La comparación temática nos lleva necesariamente a considerar también la representaciones de prótomos de ciervo de los abrigos III y VIII de Saltadora (López Montalvo, 2000; Domingo et al., e.p.). En este último caso la ejecución se limita a la cabeza y cuello, y la tinta es plana. La resolución de la cornamenta y su inserción en la cabeza se diferencian claramente del ejemplar del Mas d'en Josep.

La cabra 2 se singulariza por su disposición, pero el naturalismo no resulta discordante con el modelo visto en los ciervos, o en el jabalí 13 del mismo abrigo. La inserción de la cornamenta repite la misma incorrección observada en la construcción del tren posterior de este otro animal, o en la colocación de una de las cuernas del ciervo 23. Es un rasgo que se repite bastante en el conjunto y nos incita a pensar en el grado de relación que pudiera tener con la mano de un artista. Estaríamos en ese caso ante representaciones naturalistas, de concepción bastante proporcionada y detallista, pero poco atentas con la articulación anatómica de los componentes periféricos. Sin embargo, el hecho de que este sea un rasgo relativamente común en el Arte Levantino limita seriamente este tipo de consideraciones.

El toro, al quedar limitado al prótomo, resulta difícil de valorar. Aparentemente responde a un formato poco masivo, pero no nos atrevemos a compararlo con el de las restantes figuras del conjunto, salvo en la coincidencia en el alargamiento del cuello que presenta con respecto al ciervo 23. Este último rasgo contribuye a su parecido con el toro del Mas Blanc (Viñas, Sarriá y Monzonís, 1979), al que se asemeja extraordinariamente en el dibujo de la cara, la dimensión de la cornamenta y el alargamiento del cuello, algo acentuado quizás por la pérdida de pigmento, pero del que se separa en la falta del detalle de las orejas y del testuz.

Es obvio que las representaciones de toros están dotadas de una elevada variabilidad en el núcleo de Valltorta-Gasulla. Un rápido repaso de las principales figuras de esta especie nos confirma que esa diversidad de soluciones afecta no sólo a tamaño y actitudes, sino a la forma misma de construir sus volúmenes y dar cuenta de los detalles anatómicos (Fig. 19). Los dos bóvidos de Cavalls (uno incompleto ya en las fechas del descubrimiento del abrigo y el otro perdido en la actualidad) carecen de animación, ya que se han dibujado parados o al paso (Villaverde et al., 2002). El naturalismo de las dos representaciones se traduce en el detalle del rabo del toro 19, o en el de las patas y pezuñas del 46. Y en los dos el acabado de la mitad posterior es muy parecido, a pesar de la diferencia de tamaños, con cuidadosa inflexión de la grupa y adelgazamiento del vientre en su contacto con la ingle. El efecto conseguido, sin duda, está en la masividad de la parte anterior, acentuada con la elevación de la giba, cuya línea se intuye en el primer animal. El diseño de los dos toros del abrigo VII de Saltadora, el 9 y el 16 (Domingo, 2000; Domingo *et al.*, e.p.) contrasta con estos dos. La articulación de las distintas partes resulta algo forzada, quizás como consecuencia de la disposición paralelas de las extremidades delanteras y traseras. El cuerpo no detalla la inflexión de la giba y el cuello resulta esbelto, con una cabeza bastante proyectada. El perfil corporal adopta una forma rectangular y las nalgas carecen del redondeo de las dos figuras antes comentadas. Las cabezas son de tendencia alargada, con quijadas poco pronunciadas, aunque indicadas. Los rabos se separan del cuerpo y dibujan una curva algo forzada. En los dos casos (circunstancia que no se puede observar en Cavalls) la cornamenta se complementa con el detalle de las orejas. Uno está asaeteado, mientras que el otro asocia trazos al hocico que pueden indicar un vómito, lo que unido a su rigidez provoca la impresión de que estamos ante un animal a punto de morir. El toro del Mas d'en Salvador tiene un concepto más parecido al del toro 46 de Cavalls. El cuerpo es masivo en su parte anterior, y la cabeza tiene el mismo perfil de tendencia triangular. La disposición del animal, con el par patas delantero en disposición de tijera disimétrica, al extender claramente una de sus extremidades, y una cabeza algo baja, evoca la disposición a la embestida. Dos de los bóvidos de Remigia se caracterizan por el acentuado movimiento (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935; Sarriá, 1988-89). Son el 3 de la pared derecha y el 8 del Abric II. En ambos casos la atención por el modelado anatómico se refleja en los detalles de la masa muscular. Las patas, detalladas y de pezuñas bisulcas, de disponen a galope volante, tan exageradamente extendidas que el vientre queda a un nivel más bajo. Las dos figuras tienen flechas clavadas y participan en escenas cinegéticas, aunque de distinto contenido, ya que en una el cazador corre delante del animal. La voluntariedad de representar al animal abatido la observamos también en otro toro de este mismo conjunto, el 3 del abrigo IV. Aquí la disposición del cuerpo cabeza abajo, representando la caída, se complementa con el hecho de que las patas anteriores estén dobladas, así como una posterior. Una flecha complementa el

sentido de la narración. El carácter bisulco de las pezuñas reproduce el modelo de las dos figuras anteriores. Los toros del Cingle de la Mola Remigia poseen una animación más limitada. En estos animales la atención por el modelado descansa en la giba y la masa corporal parece responder a un patrón algo menos masivo, más alargado. La disposición del animal 1 del Abric VII se asemeja enormemente a la del toro del Mas d'en Salvador, con la cabeza baja, los cuernos hacia delante y las patas anteriores en tijera. La variación de tamaños y los distintos modos de resolver las cabezas se hacen patentes al considerar los animales 1 del Abric VIII, 19 del IVA y 35 del IVB. Este último mucho menos naturalista y de cabeza muy reducida. Los detalles de orejas y el modelado de la cara de los otros resulta más próximo del patrón observado al tratar de las figuras del Mas Blanc o de Cavalls.

El testuz es visible, además de en el toro del Mas d'en Josep, en el toro del Cingle del Mas d'en Salvador, en la figura 19 del Cingle de la Mola Remigia, y en la figura 3 de la cavidad IV de la Cova Remigia y el toro del Mas del Cingle (Viñas, Sarriá y Monzonís, 1979).

Esa variabilidad hace difícil que podamos considerar estas figuras como propias de un horizonte estilístico único, por lo que a la espera de una mayor profundización de las composiciones en las que se integran, de cara a dilucidar posibles secuencias de representación, nos contentaremos con sugerir la posibilidad de que las representaciones de toros en esta zona puedan cubrir una buena parte de la secuencia artística levantina. De lo que se deduce nuestra renuencia a otorgarles una significación simbólica especial y un valor cronológico definido. Y ello a pesar de las acertadas consideraciones de Jordá respecto al hecho de que se trate de uno de los pocos animales que se represente a veces aislado, o a las indicaciones realizadas por otros investigadores (Porcar, 1947 y Viñas y Sarria, 1978) sobre su reconversión en animales de otra especie, como en jabalíes. Sin embargo, las consideraciones de este tipo encuentran la dificultad de una comprobación minuciosa, pues como veremos más adelante una de las mayores limitaciones en este tipo de análisis proviene de la deficiente documentación de algunos conjuntos.

En definitiva, la sensación que se desprende al analizar las figuras del Mas d'en Josep es la de que estamos ante un conjunto dotado de una cierta variación estilística. No sólo hay figuras que marcan la existencia de diversos conceptos estilísticos, sino que alguna de las agrupaciones dotadas de un mayor número de efectivos responde al habitual procedimiento acumulativo. Sin embargo, la mala conservación limita una valoración más detenida de este último aspecto, pues las composiciones se hallan seriamente afectadas por la pérdida de figuras.

Hicimos mención al comenzar este apartado a la existencia de algunos temas que resultan especialmente interesantes a la hora de trazar vínculos geográficos con otros ámbitos territoriales. Tanto la representación del toro como la del jabalí permiten adentrarnos en esta cuestión, y la coincidencia de alguno de los resultados apunta claramente no sólo a la entidad de un núcleo regional levantino que comprende el



Fig. 19. A: Cingle de la Mola Remigia (según Boronat-Centro de Documentación del Instituto del Arte Rupestre); B y E: Mas del Cingle (según Viñas et al., 1979); C: Mas d'en Josep (según los autores); D: Mas d'en Salvador o Cingle de Martínez (según los autores) y F: Mas Blanc (según Mesado-Centro de Documentación del Instituto de Arte Rupestre).

ámbito castellonense, sino a la posibilidad de establecer una estrecha relación entre esta zona y las circundantes.

No queremos dejar de señalar, antes de dar paso a estos apartados, que al tratar de manera detenida ciertos aspectos relativos a las manifestaciones rupestres levantinas el primer problema que se plantea es el carácter heterogéneo de la documentación existente, carente en muchos casos de la minuciosidad que sería necesaria. Estas limitaciones se observan fundamentalmente en la calidad de restitución de las propias figuras, caracterizada, en muchos casos, por una fuerte idealización tendente a la reconstrucción ficticia de la imagen. En otros casos, faltan las indicaciones en la descripción que permitan resolver problemas de situación o de detalle. Ha sido una constante en el estudio del Arte Levantino, por otra parte, la documentación exclusiva de aquellas figuras que a juicio del investigador resultaban especialmente relevantes, bien por su calidad de conservación bien por su excepcionalidad o belleza, obviando en muchos casos la restitución completa del panel, así como la distribución de las figuras en el espacio, lo que nos ha impedido trazar conclusiones relativas a la composición y desarrollo escénico al tener las figuras un tratamiento individual y descontextualizado del resto. No por reiterativa deja de ser cierta la necesidad de proponer una mejora de la documentación existente como paso previo fundamental a cualquier análisis interno del estilo y la composición. Por otra parte, la descripción de las figuras ofrece, en algunos casos, un carácter excesivamente somero que nos ha impedido profundizar en la lectura personal que el autor realiza de la figura, o dirimir la imprecisión del detalle del calco.

## APROXIMACIÓN A LAS REPRESENTACIONES DE BÓVIDOS EN EL ARTE LEVANTINO

Atendiendo al número de individuos representados, los bóvidos ocupan el tercer lugar entre las especies documentadas en el Arte Levantino, con más de un centenar de ejemplares distribuidos de forma desigual en los diferentes núcleos donde se documenta este arte (Fig. 20).

Una distribución espacial que, a grandes rasgos, se aleja de las pautas documentadas para las especies dominantes (cérvidos y cápridos), con una clara concentración en los núcleos de Teruel, Albacete y Castelló, como muestran los recuentos de individuos y cavidades en las que aparecen (Cuadro 1), y que permitió a Rubio esbozar un esquema territorial caracterizado por la “*presencia de zonas centrales y zonas marginales*” (Rubio, 1993:116).

La mayor parte de los ejemplares documentados son de tipo naturalista y muestran el alto conocimiento que de esta especie poseían los autores levantinos ya que, salvo escasas excepciones, recogen con gran realismo el carácter masivo de cabeza y cuerpo y aquellos detalles anatómicos que permiten la clara identificación de la especie. Pero ese naturalismo es el resultado de la aplicación de recursos técnicos y formales diversos que podrían traducir variantes regionales o cronológicas específicas.

Provincias	Bóvidos	Dudosos	Nº abrigos
Lleida	3	1	1
Tarragona	2	–	1
Huesca	1	–	1
Teruel	68	5	17
Castelló	21	9	11
València	2	–	2
Alacant	1	1	2
Guadalajara	–	1	1
Cuenca	9	–	3
Albacete	29	4	6
Murcia	14-17?	2	3
Jaén	–	6	1

Cuadro 1. Distribución por provincias de representaciones de bóvidos (incluyendo identificaciones seguras y dudosas).<sup>1</sup>

Desde el punto de vista técnico se observa una amplia variedad de soluciones tanto en los colores empleados como en las técnicas de ejecución o en los tamaños de las figuras, en sintonía con el conjunto de las representaciones levantinas.

Entre los colores destaca la supremacía del rojo, en sus diversas gamas cromáticas, pero no faltan evidencias en negro o blanco, si bien éstas últimas parecen circunscritas al núcleo de Albarracín.

El predominio de la tinta plana como técnica de ejecución es otro rasgo que comparte con el resto de motivos levantinos, pero de igual modo se documentan ejemplares efectuados mediante la técnica del silueteado (Minateda), diversas variantes de relleno listado (fig. 17 de Cogull; Marmalo IV, Cueva de la Araña, Torcal de las Bojadillas; etc.), el grabado (fig. 11 de Cogull) o algunas combinaciones de éstas cuya distribución espacial no parece traducir, en líneas generales, variantes estilísticas con implicaciones cronológicas o regionales.

No obstante, el silueteado grabado queda restringido, por el momento, a ciertos ejemplares de Cogull (figuras 12, 16 y 17) y a escasos yacimientos turolenses, como la Roca dels Moros del Barranco de Calapatá, (según Cabré, 1915), por lo que podría constituir un primer rasgo de regionalización. Sin embargo, su ausencia en otros ámbitos pudiera deberse a la dificultad que supone su identificación.

Así mismo, la mayor concentración de bóvidos listados en el núcleo de Albacete, ya sea como técnica exclusiva o combinada con la tinta plana en la parte correspondiente a los cuartos traseros del animal, enlaza nuevamente con la posible existencia de variantes regionales. Su aplicación no parece destinada a representar el pelaje, y tan sólo en el ejemplar de la Marmalo IV, la disposición de los trazos sugiere cierta intencionalidad de recoger el volumen interno del animal.

En cuanto al tamaño, y a diferencia de lo que ocurre con el resto de las especies, observamos un predominio de los

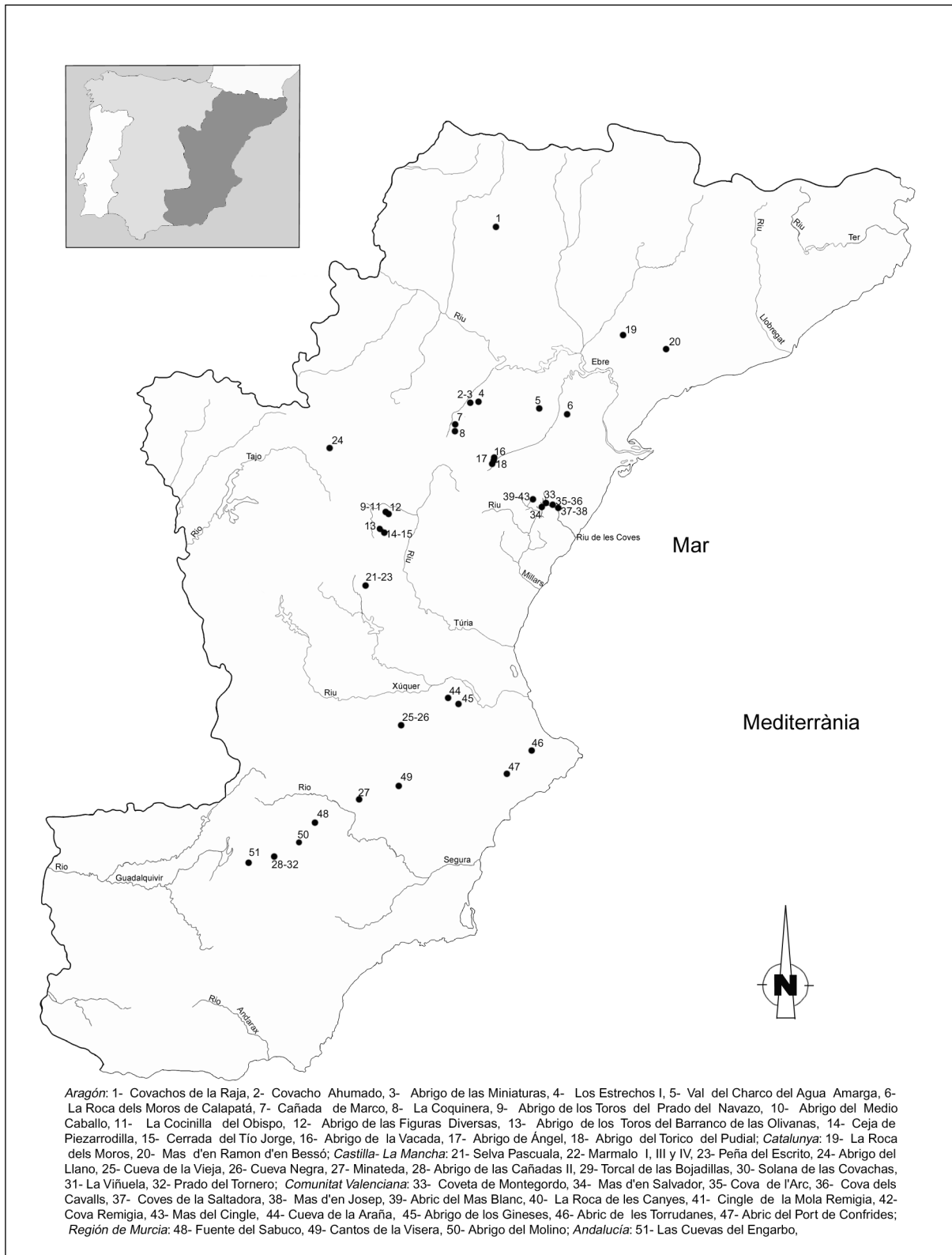


Fig. 20. Distribución geográfica de las representaciones levantinas de bóvidos.



patrones medio y grande (entre 30 y 90 cm), con individuos que alcanzan incluso los 110 cm (Cuevas de la Araña). Sin embargo, no faltan ejemplares de dimensiones menores (10 a 30 cm), sustancialmente reducidos en el Abric de les Torrudanes, con un bóvido de apenas 3 cm (Hernández, Ferrer y Catalá, 1998); en el Torcal de las Bojadillas, con dos ejemplares de unos 5 cm (Alonso y Grimal, 1996: 85 y 86) o en la Coveta de Montegordo, con un individuo dudoso, que de conservarse completo alcanzaría tan sólo 4 ó 5 cm (Viñas, 1780:3). Y aunque difícilmente podemos afirmar la existencia de un vínculo entre estilo y dimensiones, sí que llama la atención que los ejemplares representados en actitudes más dinámicas son, en general, los de tamaño menor.

Al proceder al análisis formal, detectamos nuevamente cierto grado de variación, siempre dentro del naturalismo, como consecuencia del empleo de modos de representación diversos.

Las fórmulas de perspectiva varían en función de las partes anatómicas representadas con el fin de facilitar su identificación. El concepto general responde a una figura vista de perfil, en la que se insertan orejas y cornamenta en perspectivas frontal o lateral (biangular recta u oblicua) y extremidades preferentemente en perspectiva normal. La perspectiva de las pezuñas, que generalmente coincide con la de las extremidades, se modifica a biangular recta u oblicua cuando se quiere dar cuenta de su carácter bisulco, lo que provoca una articulación forzada y poco realista de las extremidades. Por lo tanto, y como ocurre con el resto de animales levantinos, la realidad queda supedita al reconocimiento de la especie.

La variación en las proporciones corporales, con cambios más o menos pronunciados en el volumen corporal, en el predominio del tercio anterior o el posterior, o en el modelado de las líneas dorsal y ventral, fue analizada por Rubio (1993:835) con la sospecha de que pudieran responder a una representación intencional de dimorfismo sexual o de edad.

Y aunque documentar ese dimorfismo abre un línea interesante en la interpretación de los paneles levantinos, el elevado porcentaje de variación a la que se someten los ejemplares documentados parece más emparentado con la existencia de variantes estilísticas y hace que nos cuestionemos la validez de identificaciones de género basadas en pautas distintas a la representación explícita del sexo, al menos en lo que respecta a esta especie.

Los órganos sexuales aparecen marcados en un número escaso de ejemplares, por lo que no se advierte una intencionalidad narrativa en su ejecución con el fin de integrarlos en escenas que muestren la etología de este animal. Por lo general, se trata de representaciones de machos (bóvido 16 de Cogull, El Pudial o Peña del Escrito), con algunos individuos en los que el detalle del sexo se recoge con gran precisión (Selva Pascuala o Marmalo IV), y tan sólo en una ocasión se sugiere la representación de las glándulas mamarias (fig. 3 del Abrigo de la Vacada) (Ripoll, 1961), en un ejemplar actualmente muy deteriorado.

Por otro lado, la morfología de las cornamentas responde a dos arquetipos básicos denominados tradicionalmente

de media luna y de tipo liriforme. En ambos tipos se documentan variaciones en la resolución, el tamaño y el modo de articular con la cabeza, que en ciertos casos dificulta la adscripción a una de las dos variantes. Las superposiciones documentadas en Cogull y Piezarrodilla hacen suponer una mayor antigüedad de las del primer tipo (Almagro, 1952 y Piñón Varela, 1982), si bien los datos obtenidos a partir de las superposiciones de un sólo abrigo no siempre se pueden extrapolar al conjunto del Arte Levantino.

Al mismo tiempo, los cambios en la abertura de su cuna o en la morfología de sus pitones podrían ser clave en la sistematización estilística de esta especie, aunque esa diversidad, que afecta a su vez a otras partes anatómicas, bien pudiera reflejar la variabilidad real que muestran las cornamentas de las reses.

Un realismo que en ocasiones se acentúa mediante la adición del detalle del testuz (Mas d'en Salvador, Mas del Cingle, El Pudial, Marmalo III, fig. 6 del Mas d'en Ramón d'en Bessó, etc.) e incluso de los pelos que lo cubren (fig. 3 de la IV cavidad de Cova Remigia).

Sin embargo, y como recurso generalizado en el Arte Levantino, el naturalismo patente en la silueta de la figura se obvia al ejecutar los detalles internos, exceptuando un ejemplar de Cogull, el bóvido 16, en el que parece esbozarse el detalle de ojo (Almagro, 1952).

El modelado de morro y línea de quijada muestra igualmente soluciones diversas, con hocicos cuyas longitudes varían entre los extremos largo (las Figuras Diversas) o achatado (El Medio Caballo) y modelados que resultan en hocicos redondeados (Piezarrodilla), triangulares (La Cañada del Marco) o planos (Fig. 38 de la Vacada, Cova Remigia, II-3).

La línea de quijada puede aparecer más o menos marcada, con ejemplos en los que se desdibuja por el modo de articular con el cuello (algunos ejemplares de la Cocinilla del Obispo), y otros en los que aparece visiblemente modelada (prótomo de bóvido de Mas d'en Josep).

Las variaciones también son patentes al analizar el modelado anatómico, más o menos pronunciado, de giba, dorso y grupa, de pecho y papada, con algún ejemplar babanudo en el que el exceso de piel provoca su descolgamiento (Mas d'en Salvador), y de la línea de vientre, generalmente poco pronunciada salvo en algunos ejemplares barrigudos, con desarrollo ventral excesivo (Cueva de la Vieja).

Las extremidades, siempre naturalistas, se diferencian por la presencia o ausencia de detalles de corvejón, rodilla, pezuñas y espolón. El detalle de rabo, ya sea corto o largo, muestra a su vez diversas soluciones en la ejecución del extremo distal: simple (Cova dels Cavalls II-46), bifurcado (Cova dels Cavalls II-19) o con borla (Cova Remigia IV-3).

A la gran diversidad de rasgos anatómicos hasta el momento enunciados, debemos añadir su representación en disposiciones heterogéneas, y aunque se observa un predominio de las actitudes estáticas o pasivas, no faltan excepciones que rompen con esa idea. Como afirma Sebastián en su *Estudio sobre la composición en el Arte Levantino*, aunque el estatismo es evidente en los ejemplares del núcleo de

Albarracín, la revisión de otros conjuntos, como el de La Vacada, permite observar posturas mucho más reales que podrían reflejar animales caminando o paciando (Sebastián, 1993:186-88), a los que habría que añadir otros tantos ascendiendo o descendiendo por suelos ficticios de forma más o menos pausada (Cerrada del Tío Jorge, Cavalls II-19, Cingle de la Mola Remigia VII-1 y VIII-1, Remigia II-8 y pared derecha-3), erigiéndose o emergiendo de algún lugar (Mas d'en Ramón d'en Bessó), agachando la cabeza en actitud de embestida (Mas d'en Salvador, Cingle de la Mola Remigia IV-19 y VII-1, Torcal de las Bojadillas I, 24 y 25), mostrando su soberbia (Torcal de las Bojadillas I-72), dispuestos al enfrentamiento (Torcal de las Bojadillas I-72 y 73) o diseñados en posiciones insólitas (Cova Remigia IV-3 y Cingle de la Mola Remigia VII-2) o excesivamente rígidas (Saltadora VII-9 y Cuevas de Engarbo I) que sugieren la representación de un animal muerto o a punto de morir. Estas posturas aportan una clara sensación de movimiento y en algunos casos concuerdan con las pautas de comportamiento propias de este animal.

Por otra parte, los investigadores coinciden en afirmar que los ejemplares de esta especie rara vez se conciben asaetados o heridos, o formando composiciones de carácter narrativo, y por tanto, cuando lo están, se considera resultado de adiciones que provocan una transformación de su significado inicial.

Las actitudes que muestran o su ubicación en planos de representación horizontal, más propios del estado de reposo, contrastan con la presencia de flechas insertadas en sus cuerpos (Cova Remigia IV-3; Cingle de la Mola Remigia VIII-20; Cueva de la Araña III; Solana de las Covachas, III-56; Fuente del Sabuco I-32, etc.), o con las actitudes dinámicas de los arqueros que les acechan desde diversos ángulos y de los que difieren en cuanto al tamaño, al concepto de representación y a la actitud (Prado del Navazo; Cingle de la Mola Remigia IV-19; Mas d'en Ramón d'en Bessó, Torcal de las Bojadillas I-66 y 67; Cuevas de Engarbo I, etc.).

Tan sólo en algunos casos se recurre a su representación en planos oblicuos, marcando la trayectoria descrita por la presa en su huida (Saltadora VII-16; Cova Remigia, pared derecha-3), en su carrera tras un arquero (Remigia II-8) o en su embestida ante los individuos que interceptan su trayectoria (Torcal de las Bojadillas I-24 y 25). Esa idea de movimiento se refuerza mediante la representación del animal en disposiciones dinámicas, extendiendo sus extremidades en clara actitud de carrera y arqueando sus lomos para acompañar el movimiento.

Y aunque las actitudes dinámicas son las que mejor ayudan a precisar la existencia de acciones comunes entre las figuras de un panel a la hora de determinar la existencia de escenas, también contamos con algún ejemplo en que la acción común se expresa mediante la representación de la presa en posturas rígidas, con las patas en extensión vertical rígida, recogiendo el momento previo al abatimiento del animal, en la única escena en la que las representaciones de bóvidos parecen posteriores a las figuras humanas a las que se asocian (Cuevas de Engarbo I).

El resto de escenas documentadas provienen claramente del reaprovechamiento y transformación de representaciones anteriores de bóvidos naturalistas en actitudes más relajadas, ya sean aislados (Cingle de la Mola Remigia, IV-19), en parejas (Mas d'en Ramón d'en Bessó, Torcal de las Bojadillas I-66-67) o en supuestas manadas (Prado del Navazo), a las que se incorporan arqueros levantinos de estilos diversos, aunque con claro predominio de los de tipo filiforme.

Su ubicación en distintos planos, pero siempre convergentes hacia el punto donde se halla el animal, sugiere una ordenación de las figuras en el espacio que bien pudiera reflejar diversas tácticas de caza con variaciones en cuanto al número de individuos que intervienen en la acción.

Las cacerías individuales son más bien escasas, lo que tal vez demuestra que la caza de estos herbívoros de gran tamaño requeriría de la acción coordinada de varios individuos.

En el Cingle de la Mola Remigia IV, un arquero de tendencia naturalista, como muestra el modelado de sus extremidades, tensa su arco para disparar desde un ángulo superior izquierdo a una única presa, el bóvido 19, que parece ajeno a la acción. La posición flexionada de las extremidades del arquero y su inclinación excesiva, que sobrepasa la horizontal, sugiere que el individuo acecha al animal recostado o apoyado en alguna piedra y evita de este modo un enfrentamiento directo con su presa.

En la Cova Remigia otro arquero, en acción similar al anterior, corre tras un bóvido que huye a la carrera (pared derecha-3). La trayectoria de ambos es algo dispar, ya que la línea proyectada por la flecha empuñada del arquero, dibujado en un plano horizontal, ya ha sido sobrepasada por el animal que corre en sentido oblicuo descendente.

En el resto de las escenas, los arqueros se enfrentan a parejas o a agrupaciones de bóvidos, pero en ambos casos su acción coordinada parece centrarse en un sólo ejemplar.

En el Mas d'en Ramón d'en Bessó, tres arqueros en disposición radial con respecto a los bóvidos 6 y 7, tensan sus arcos en actitud de disparo en trayectoria convergente hacia el bóvido 6. Mientras dos de ellos se sitúan frente al ejemplar, interceptando su camino, un tercero ataca desde un plano superior.

En les Coves de la Saltadora VII, la trayectoria oblicua de tres individuos situados en un plano de representación superior converge hacia el punto donde se hallan las dos presas a las que parecen perseguir. Tan sólo uno de los ejemplares aparece asaetado.

En el Torcal de las Bojadillas I, cuatro individuos, ubicados en distintos planos pero todos desde un ángulo superior, articulan su acción de disparo para atacar sin ser vistos a uno de los dos bóvidos representados (66 y 67). Mientras los ejemplares aparecen en un plano horizontal y la rigidez de sus miembros sugiere un gran estatismo, los arqueros, en actitudes muy dinámicas, dibujan trayectorias oblicuas descendentes que convergen en el lomo del bóvido anterior.

El número de ejemplares aumenta en las escenas del Prado del Navazo y Cuevas de Engarbo I, y en ambos casos la acción de los arqueros deja de estar coordinada. En el

segundo conjunto la interpretación de la composición es algo compleja. La agrupación se compone de tres bóvidos, 2 cuadrúpedos y 3 figuras humanas, pero tan sólo observamos con claridad el afrontamiento entre un arquero con el arco tensado en actitud de disparo y uno de los bóvidos cuyo morro se encuentra a escasa distancia del extremo de la flecha cargada.

En el Prado del Navazo, los bóvidos se disponen a izquierda y derecha del panel en dos planos horizontales paralelos, y en direcciones afrontadas y convergentes. En el punto donde convergen sus trayectorias varios arqueros filiformes fueron incorporados en momentos diversos y con trayectorias dispares, en una escena poco realista al ubicar a los cazadores en el centro de la supuesta “manada”.

Dejando de lado las escenas cinegéticas, que como ya hemos señalado son más bien escasas y generalmente producto de la adición, nos queda analizar con mayor detenimiento las pautas de distribución y asociación de los ejemplares de esta especie en los conjuntos levantinos.

En este sentido, Jordá (1976:203) realizó una primera aproximación que viene a coincidir con las pautas asociativas que podemos documentar en la actualidad.

Destaca en primer lugar las representaciones de bóvidos aislados o motivos exclusivos (según la terminología de Alonso y Grimal, 1996) que presiden la cavidad y se caracterizan por su naturalismo y su carácter estático. Son pocos los ejemplos documentados pero todos ellos se localizan en el núcleo turolense (Ceja de Piezarrodilla, Cerrada del Tío Jorge, Torico del Pudial...).

En los paneles en los que comparte el espacio con otros motivos, su importancia se pone de manifiesto mediante su ubicación en lugares preferentes, en ocasiones aislados, o aumentando sus dimensiones con respecto a la media.

Aunque en contadas ocasiones, los bóvidos también se representan agrupados con otros ejemplares de su especie, ya sea en parejas o en lo que algunos han interpretado como “manadas” (La Vacada, Prado del Navazo, Barranco de las Olivanas, Cocinilla del Obispo o Cantos de la Visera I y II). Es difícil establecer si esas agrupaciones primigenias son unitarias y por tanto concebidas de una sola vez con la intención de representar una manada, o por el contrario son producto de una sucesiva adición de bóvidos, bien de forma individual o en parejas, como propone Sebastián para los conjuntos de la Vacada (Sebastián, 1993).

Por otro lado, la disposición espacial de los bóvidos en las agrupaciones parece aleatoria, y lo que sí resalta es que frente a la disposición en varios planos de las agrupaciones turolenses y murcianas, en el núcleo de Albacete los ejemplares tienden a disponerse en un mismo plano lineal horizontal. En definitiva, ciertos rasgos compositivos tienden a poseer un significado regional.

¿Reflejan las pautas asociativas aquí enumeradas los hábitos de comportamiento propios de esta especie como parece documentarse en ciervos, cabras y jabalíes? Uno de los rasgos propios de esta especie es que, a diferencia de otros animales que manifiestan una tendencia al aislamiento en determinadas estaciones, los bóvidos tienden a vivir

agrupados en manadas en las que uno de los ejemplares juega el papel de macho dominante y en las que incluso puede establecerse una cierta jerarquía interna. Y si bien en determinadas estaciones se produce una disgregación entre sexos, tanto machos como hembras permanecen unidos en manadas de tamaño menor y tan sólo los individuos viejos se alejan del resto en alguna ocasión. Sin embargo, las agrupaciones documentadas no muestran elementos que, a nuestro juicio, permitan suponer la representación intencionada de un dimorfismo sexual tratando de reproducir de forma realista una manada, ni una disposición de las figuras en el panel que revele la existencia de una jerarquía entre los individuos representados. Además, como ya hemos señalado, hay un claro predominio de las representaciones aisladas de bóvidos, ya sea compartiendo el panel con otros motivos o acaparándolo en su totalidad; una circunstancia que difícilmente puede explicarse recurriendo a la etología de esta especie, salvo que queramos interpretarlos como individuos viejos.

Por otro lado, los bóvidos en estado salvaje se caracterizan por ser animales tranquilos, pacíficos, que no tienden al enfrentamiento sino a la huida en caso de peligro, como es propio de los herbívoros, y únicamente atacan cuando se encuentran aislados, para defender a sus crías o para hacerse con el liderazgo de la manada. Tan sólo en dos ocasiones los bóvidos aparecen en claro afrontamiento: en la Cueva de la Vieja, en lo que Jordá propone como posible representación de dos machos en lucha dispuestos a la investida (Jordá, 1978: 201), aunque sus cabezas no muestran la característica disposición agachada propia de esta acción; o en el Torcal de las Bojadillas I, donde el posible enfrentamiento es algo más realista.

Estos dos ejemplos no parecen suficientes para defender el interés por reflejar la etología de este animal, sino más bien la intención de resaltar la importancia, la fuerza o el vigor de una especie por alguna razón que más bien parece de carácter simbólico.

La singularidad de esta especie en los conjuntos levantinos llevó a Jordá a proponer un “culto al toro” emparentado con las tradiciones neolíticas de Anatolia o las minoico-micénicas del Egeo (Jordá, 1976), que basaba en las escenas de “juegos o tauromaquia” de Cogull o las asociaciones toromujer de las Peñas del Escrito y Minateda.

La identificación de supuestos bucráneos en La Vacada y en el Barranco de las Olivanas y de representaciones antropomorfas con cabeza de bóvido documentadas en el Cingle de la Mola Remigia y el Racó Molero (esta última algo dudosa), en el Barranco del Pajarero (Albarracín), en Dos Aguas (Ripoll, 1961) o en la Peña del Escrito (Jordá, 1976), cuestionada por Sebastián (Sebastián, 1993), y (Jordá, 1976), sirvieron como testimonios para la defensa de ese supuesto culto.

El carácter estático, el gran naturalismo, su exclusividad en algunos paneles o núcleos, la tendencia a ser representados en tamaños que superan la media y su incorporación en escenas a partir de la adición de arqueros de estilo y tamaño dispar, ha servido de argumento a diversos investigadores

para defender la atribución de esta especie a la etapa más antigua de este Arte (Porcar, 1947; Ripoll, 1963; Utrilla, 2000).

Contribuye a esta idea la transformación intencional de algunos ejemplares en ciervos, mediante el repintado de sus cornamentas en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) y en Cantos de la Visera II (Yecla), o supuestamente en jabalíes, como señalaba Porcar en algunos ejemplares del núcleo de la Valltorta.

Porcar publicaba en 1947, que las representaciones de bóvidos eran características de esa primera etapa en la que los bóvidos salvajes todavía habitaban aquellas áreas pero que de forma progresiva fueron perdiendo su importancia a favor de otras especies, como el jabalí. Ese argumento se basaba en lo que él identificó como transformaciones de bóvidos en jabalíes en los conjuntos de Civil y Cavalls. Sin embargo, la supuesta transformación documentada en la Cova del Civil no parece fácil de corroborar, mientras que el caso de Cavalls, en el que la figura se halla actualmente desaparecida, Obermaier y Wernert (1919) no sólo no señalan la existencia de un repinte, sino que además la presencia de superposiciones les permite atribuir a una cronología más tardía la citada representación, al aparecer superpuesta a la figura de un arquero que a su vez cubre a un ciervo naturalista de dimensiones menores. Esta superposición les llevó a defender una perduración de los animales de gran tamaño “por todas las fases del arte de Levante” (Obermaier y Wernert, 1919:119).

A favor de ese argumento estaría a su vez la superposición de un bóvido sobre dos figuras femeninas en el yacimiento de Cogull. Figuras femeninas que, según Almagro, podrían estar emparentadas con las representaciones femeninas de la escena de danza situadas a su derecha en ese mismo panel (Almagro, 1952: 28-29).

Basándose también en repintes y superposiciones, y centrado en el núcleo de Albarracín, Piñón (1982) señaló una gradación cronológica de las representaciones de bóvidos en función del color, afirmando una mayor antigüedad de los bóvidos blancos frente a los rojos o negros en base al repinte de un bóvido rojo sobre uno blanco en la Cocinilla del Obispo y de uno negro sobre uno blanco en Piezarrodilla (Piñón Varela, 1982).

También los repintes documentados por Almagro en el yacimiento de Cogull le permitían precisar la mayor antigüedad de los bóvidos rojos frente a los negros (Almagro, 1952:28). Sin embargo, ambas secuencias cromáticas relativas son difíciles de extrapolar a otros conjuntos o a otro tipo de figuraciones, especialmente la primera, al ser los bóvidos blancos exclusivos del núcleo de Albarracín.

Pero la diversidad formal de los bóvidos documentados, la disparidad de tamaños y la constatación de que no todos muestran actitudes pasivas (como ya señalaron con anterioridad Porcar, 1947; Viñas y Sarriá, 1979 o Alonso y Grimal, 2002) nos obliga a considerar que las representaciones de esta especie no se limitan a los momentos antiguos y poseen, por tanto, una mayor amplitud cronológica.

La gran cantidad de repintes de bóvidos documentados en el Arte Levantino nos muestra una perduración de la significación inicial de estas representaciones en distintas etapas. Pero sin duda, esa significación cambia o pierde valor en otras, como demuestran tanto las transformaciones a las que son sometidas en diversos yacimientos (ya sea en ciervo, con los ejemplos ya citados de Cantos de la Visera II o Cueva de la Vieja; ya sea en jabalíes, como propone Porcar para la Valltorta), como la incorporación de ciertos animales a escenas cinegéticas, mediante la adición bien de flechas, bien de arqueros de rasgos por lo general filiformes, como han señalado anteriormente numerosos investigadores.

Sin embargo, en el núcleo Gasulla-Valltorta no contamos con evidencias claras ni de repintes ni de transformaciones, y tan sólo las escenas constituidas por medio de la adición de arqueros, por lo general filiformes (Cova Remigia II-8 y pared derecha, 3 o la problemática III-6), de figuras humanas (Cingle de la Mola Remigia VIII-20 y 33; y V-A, 19 y 20) o simplemente de flechas (Cova Remigia IV-3), nos pueden indicar una mayor antigüedad de esta especie con respecto a las figuras añadidas, pero sin poder precisar su relación con un momento concreto de la secuencia del Arte Levantino. Esas representaciones se concentran en su totalidad en el núcleo de Gasulla, mientras en Valltorta ninguno de los ejemplares documentados aparece asetatado o incorporado en escena alguna.

## **APROXIMACIÓN A LA REPRESENTACIÓN DEL JABALÍ EN EL ARTE LEVANTINO**

Tradicionalmente, la figura del jabalí aparece referida en la bibliografía como una especie minoritaria con límites geográficos claros, cuyo epicentro se situaría en las serranías de la provincia de Castelló, señalándose escasos ejemplos fuera de este ámbito tan acotado. La idea de regionalización derivada del índice de representatividad de las distintas especies fue apuntada en el trabajo de M. Rubio, en el que se consideraba a los sudidos como especie distintiva del septentrional peninsular (Rubio, 1995). Una conclusión convincente con los resultados derivados del recuento que hemos elaborado (Cuadro 2) de los que se desprende el predominio del jabalí en la zona castellanense, con aproximadamente un 90% del total de individuos contabilizados. No obstante y a la luz de los resultados, no podemos negar su presencia en otras zonas alejadas de este núcleo central, aunque ésta sea cuantitativamente muy minoritaria, y en algunos casos meramente testimonial (Fig. 21).

Lo cierto es que el concepto de regionalización aportado por Rubio, basado fundamentalmente en criterios estadísticos, implica otorgar mayor importancia a aquellas especies porcentualmente más representadas, dejando a un lado aspectos interesantes como el papel que desempeñan en el panel desde un punto de vista temático y compositivo, aspecto que creemos puede disociarse del número de individuos representados en una zona o, incluso, en un mismo panel, y que puede ofrecer datos relevantes en la consideración de cada una de las especies, independientemente de que numéricamente sean

Provincias	Jabalíes	Dudosos	Nº abrigos
Lleida		1	1
Tarragona		1	1
Huesca	–	–	–
Teruel	2	2	3
Castelló	35	9	11
València	–	–	–
Alacant	–	–	–
Cuenca	1	1	1
Albacete	–	–	–
Murcia	1	2	3

Cuadro 2. Distribución por provincias de representaciones de jabalíes (incluyendo identificaciones seguras y dudosas).<sup>2</sup>

mayoritarias o no. Es en esta idea, la importancia de la figura del jabalí en el desarrollo interno del panel levantino, en la que nos gustaría incidir a lo largo de estas líneas.

El análisis formal de los ejemplos documentados permite precisar una serie de rasgos morfológicos característicos de la especie, que funcionarían como identificadores convencionales de los sujetos en las representaciones levantinas. Estos rasgos se evidencian tanto en los individuos que podríamos considerar puramente naturalistas como en aquéllos donde la figuración acusaría una mayor tosquedad o abstracción, confiriéndoles, por tanto, un carácter de convención conceptual independiente de factores como las variantes estilísticas-regionales o de autor. Estos rasgos somáticos, que prácticamente se configuran como una constante en la representación de esta especie, serían: la proyección de la jeta, las orejas apuntadas, la cola – con mayor o menor detalle del mechón final – y los cuerpos robustos con extremidades cortas, con proporciones anatómicas que varían en el grado de naturalismo.

Otros rasgos anatómicos se representan de manera aleatoria, lo que quizás sea exponente bien de fundamentos estilísticos, en relación al mayor o menor naturalismo de la figura, bien de su consideración como rasgos redundantes que no influyen de manera determinante en la definición y reconocimiento de la especie. De esta forma, observamos que tan sólo algunos ejemplares muestran los pelos hirsutos o cerdas que recubren la figura; especialmente remarcada es la zona correspondiente a la crinera –varios ejemplares de la Caverna V Cova Remigia (Ares del Maestre, Castelló)–, mientras que únicamente el ejemplar 18 de la Zona III de Los Chaparros (Albalate del Arzobispo, Teruel) parece dar cuenta del pelaje, con los salientes del perfil de las cerdas que contornean la silueta de la figura.

El detalle del mechón o borla que remata la cola lo encontramos en reducidos ejemplares, entre los que destaca el jabalí 13 de Mas d'en Josep, el 13 de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel) y el 18 de Los Chaparros, siendo más dudoso el ejemplar 52 de la Caverna V de Cova Remigia,

en el que el trazo que dibuja la cola presenta un engrosamiento en su extremo que podría dar cuenta de este rasgo.

En la factura del pie, el detalle de los dos dedos con pezuña y los dos rudimentos traseros más elevados que lo conforman tan sólo se evidencia en el dibujo de las extremidades traseras, excepto en el ejemplar de La Peña del Escrito (Villar del Humo, Cuenca). Las delanteras dibujan la pezuña bisulca o a lo sumo la indicación de tres de los dedos, lo que quizás traduciría más que una falta de detalle una visión distinta del par delantero. Es en el motivo 5 del Abric A del Cingle de Palanques (Els Ports, Castelló), en los dos ejemplares documentados en el Abrigo de la Peña del Escrito y varios de la Caverna V de Cova Remigia donde el dibujo de la pezuña alcanza el mayor grado de realismo. Un rasgo anatómico que adquiere un diseño más somero en la mayoría de los individuos documentados, simplificándose a su carácter bisulco –motivos 44 y 45 del Abric VII de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló) y el ejemplar de Cogull– o a un simple y tosco engrosamiento que no daría cuenta del detalle interno –algunos de los ejemplares de la Caverna V de Remigia; los de Racó de Nando (Benassal, Castelló), algunos ejemplares de El Polvorín (Benifassà, Castelló) y probablemente el 13 de la Fuente del Sabuco II (Moratalla, Murcia), etc.–, si bien pensamos que, en algunos casos, la falta de detalle pudiera deberse a un problema de conservación (motivo 15 del Abric A del Cingle de Palanques; motivo 13 de Mas d'en Josep; Mas d'en Cabrera, etc.).

El detalle figurativo manifiesto en algunos de los ejemplos recogidos permite definir ciertos rasgos distintivos en función del sexo y la edad de los individuos. Si nos centramos en el primer aspecto –dimorfismo sexual–, algunos individuos, como es el caso del motivo 13 de Mas d'en Josep, hacen gala de los caninos curvados hacia arriba; un elemento, que ausente en las hembras de esta especie, podría indicarnos la presencia de un macho de edad avanzada, especialmente por la acusada curvatura que dibujan estos colmillos o remolones. No obstante, este rasgo anatómico podría haberse considerado aleatorio, al no ser determinante en la identificación de especie, por lo que hemos de ser cautos a la hora de determinar el sexo de una figura siguiendo este criterio de presencia/ausencia de los caninos, máxime cuando los machos más jóvenes no muestran unos colmillos tan pronunciados.

La alusión al dimorfismo sexual en la representación de jabalíes se confirmaría de ser cierta la lectura de las pequeñas protuberancias en la zona del vientre como posibles glándulas mamarias (Alonso y Grimal, 2001); aspecto que tan sólo hemos podido documentar hasta el momento en el motivo 5 del Abrigo A del Cingle de Palanques, y con muchas más reticencias, por las limitaciones que impone el calco publicado, en algunos de los individuos (motivo 22) de la Caverna del Polvorín (Benifassà, Castelló). Esta interpretación, especialmente por lo que respecta al caso de Palanques, ha de considerarse con suma cautela, máxime cuando el autor del estudio interpreta esas mismas protuberancias como las cer-

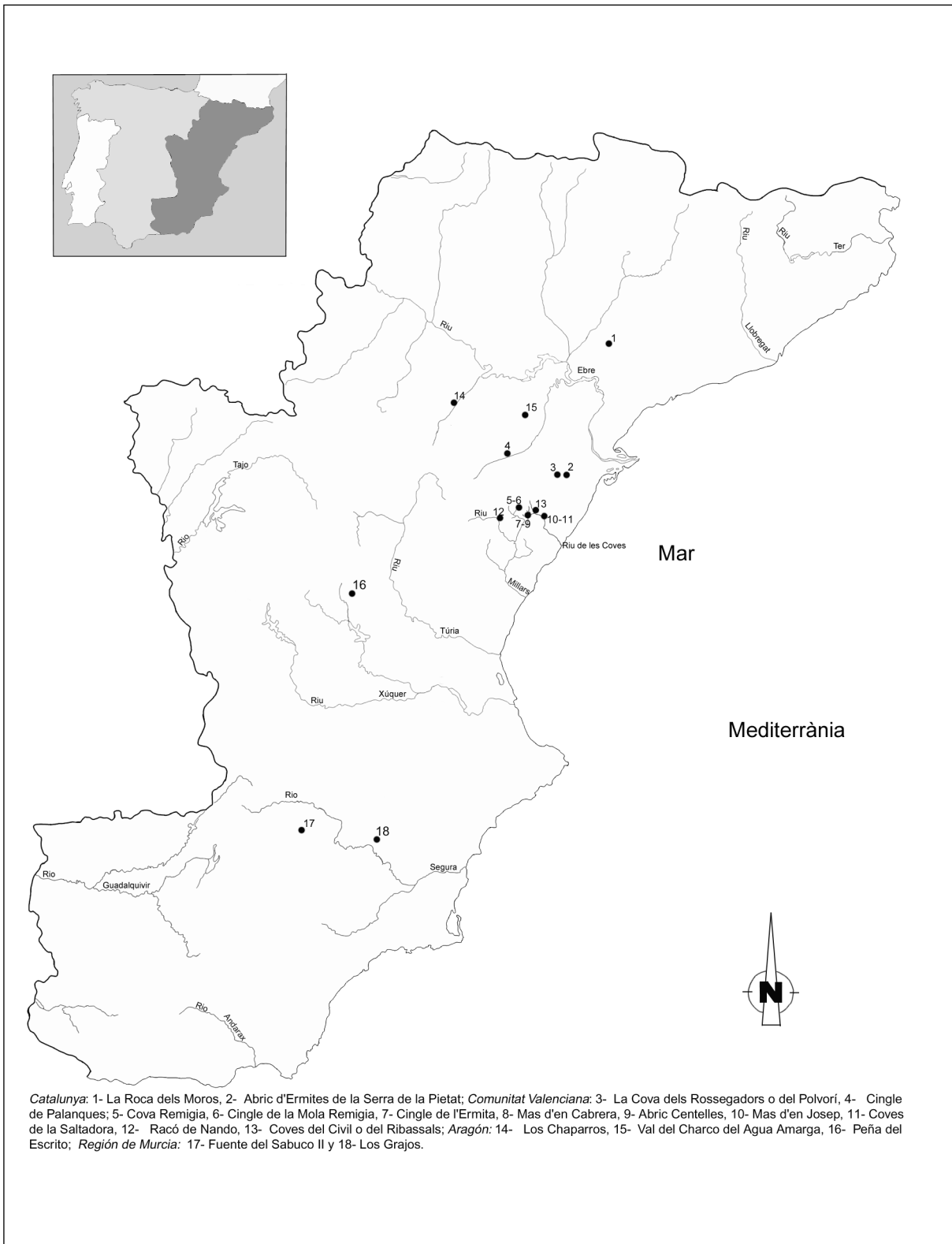


Fig. 21. Distribución geográfica de las representaciones levantinas de jabalíes.

das que recubren el cuerpo de estos animales (Mesado, 1995). Ambas lecturas resultan acertadas, si bien es cierto que la interpretación realizada por Alonso y Grimal estaría respaldada, en el caso de Palanques, tanto por la temática de la escena, que justificaría el género femenino de los individuos, como por el carácter sumamente naturalista que caracteriza a todo el conjunto, y que traduce un conocimiento extraordinario de la anatomía y comportamiento del jabalí, como veremos posteriormente.

Por otro lado y atendiendo a la edad de los individuos de esta especie, criterios como el tamaño y la estructura corporal se han constituido tradicionalmente como argumentos de distinción en función de la edad y del género. Así, las hembras y los sujetos más jóvenes poseerían estructuras anatómicas menos robustas y de tamaño relativo menor que los machos adultos. No obstante, estos mismos criterios se constituyen, a su vez, en argumentos que permiten discernir pautas de estilo o región, por lo que la variación del tamaño de la estructura corporal no siempre resulta privativa de la distinción de género o edad. Menos dudas suscita la representación de los infantiles de esta especie. Así y al igual que ocurre en otras especies, como es el caso de los ciervos, la representación de jabatos o crías de jabalí no es especialmente frecuente. Su factura, de naturalismo acusado, traduce un perfecto conocimiento de la especie, al significar detalles como el pelaje rayado e incluso la inclinación de las patas traseras, propia de la inestabilidad que caracteriza los pocos días de existencia (Mesado, 1995). Los únicos ejemplares de crías constatados son los del ya mencionado Cingle de Palanques, aunque mantenemos ciertas dudas con respecto a una de las representaciones de la Cavidad V de Cova Remigia, donde uno de los individuos que conforman la piara podría tratarse, por su estructura corporal, de un jabato, sin evidencias, atendiendo al calco publicado por Porcar (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935) de las listas típicas del pelaje. Los autores del estudio apuntaban la posibilidad de que debajo y delante del jabalí de mayor tamaño (motivo 18, según numeración de los autores) se podían observar restos de dos figuras que, por su reducido tamaño, podrían tratarse dos crías asociadas a la piara.

Atendiendo a criterios figurativos, los ejemplares con mayor grado de naturalismo conceptual, si por tales entendemos aquéllos que guardan mayor parecido con su referente real, los encontramos en las serranías de Castelló, lugar que por otra parte, y como ya hemos indicado anteriormente, reúne el porcentaje más elevado de individuos representados. De esta forma, encontramos individuos generalmente bien proporcionados, destacando en el caso de los machos adultos una estructura corporal robusta que dibuja la curva de la giba y acentúa la escasa longitud de las extremidades, caso del ejemplar de Palanques (motivo 5— según Mesado, 1995), del motivo 18 de Cova Remigia y del número 14 del Abrigo II de Civil (Tírig, Castelló). Otros machos, dentro del naturalismo figurativo, ostentan mayor gracilidad en su estructura, con siluetas más esbeltas, como sería el caso del motivo 13 de Mas d'en Josep y algunos de los representados en la Cova del Polvorín (motivo 22, 17 y 24— según Vilaseca, 1947).

Como ya hemos comentado al tratar los rasgos característicos de las representaciones levantinas de esta especie, la proyección acentuada de la jeta se configura como una convención que permite identificar a los suidos. Algunos ejemplos castellanenses ofrecen una proyección desmesurada de este rasgo; una característica que se reitera especialmente en aquellos individuos que no guardan un grado de naturalismo tal al de los ejemplos arriba citados, como el motivo 3 de Mas d'en Josep y los 44 y 45 del Abric VII de Saltadora. Tanto en el ejemplar de Mas d'en Josep como en el primero de los citados de La Saltadora observamos un tratamiento similar en la factura de la jeta, en la que un ligero engrosamiento curvado en la proyección del trazo daría cuenta del remate del morro y hocico del animal.

La factura de los caninos, exclusiva de los machos adultos, se resuelve mediante dos finos trazos ligeramente curvados en perspectiva torcida similar a la que utilizan para representar las orejas. Éstas evidencian una silueta que podríamos denominar de carácter lanceolado; un rasgo que se repite de manera sistemática, independientemente del carácter figurativo del individuo.

La crinera, rasgo anatómico de representación aleatoria, da cuenta en su factura del detalle de las cerdas que la componen mediante la yuxtaposición estrecha de finos y cortos trazos que recorren la zona de la cabeza, giba y parte del lomo, como es el caso de algunos de los motivos de la Cavidad V de Cova Remigia (motivos 25, 26 y 27— según Porcar et al, 1935) y el número 16 de la Cova del Polvorín.

Las patas traseras dibujan la inflexión de los codos (Mas d'en Josep, Polvorín, Cova Remigia, Palanques), con un tratamiento de las pezuñas especialmente cuidadoso en el detalle de los cuatro dedos que la componen, mientras que las delanteras, por el contrario, suelen mostrar su estructura bisulca, con algunas excepciones en las que se representa la silueta de tres dedos. Por lo general, las representaciones de suidos en la zona castellanense reflejan especial cuidado en el tratamiento de este rasgo, si bien encontramos ejemplos de factura más tosca (ejemplares del Abric VII de Saltadora, motivo 4 de Mas d'En Josep, ejemplar de El Civil, etc.).

La cola tiene una confección variada que por lo general se simplifica en un pequeño trazo curvado. Algunos de los individuos documentados en la zona de Castelló dan cuenta del detalle del mechón final o borla mediante un ligero engrosamiento del trazo (motivo 52 de Cova Remigia y 14 del Civil), que en el caso del ejemplar 13 de Mas d'en Josep parece incluso imitar el pelo que recubre este mechón. Resulta curioso observar, por otra parte, que los ejemplares que dan cuenta de la borla parecen asociarse a una posición determinada de la cola, en la que ésta aparece alzada y ligeramente curva, en aparente indicación de peligro.

El detalle interno del pelaje tan sólo se muestra de manera evidente en el caso de las crías, en las que mediante la técnica de listado se reproducen las rayas o listas típicas que dibujan el pelaje de los jabatos en sus primeros meses de vida. En el caso de los adultos, se documentan distintas técnicas de relleno interno, sin que sea posible determinar una

distribución regional específica o incluso una asociación estilística recurrente. La técnica de relleno por tinta plana es la solución que presenta mayor índice de representatividad, si bien en el ejemplar de Mas d'en Josep y en uno de Civil es posible distinguir las listas que darían cuenta del relleno corporal. La técnica de listado ha sido considerada, en ciertas ocasiones, como un recurso figurativo que trataría de significar las características distintivas del pelaje, como ya se ha apuntado en el caso de los jabatos o rayones, aunque en el caso de los suidos adultos no resulta evidente que la adopción de esta técnica respondiera a imperativos semejantes. Es más, esta técnica no resulta privativa de especie, ni siquiera de estilo o región, por lo que su adopción debe responder a otros factores que escapan a los ya apuntados.

Fuera del ámbito castellanense, los ejemplares documentados muestran un naturalismo desigual, destacando especialmente por este rasgo los hallados en la provincia de Teruel. Más allá de los límites definidos por estas dos provincias, las figuras muestran mayor abstracción, sin detalles anatómicos que vayan más allá de los que definen la especie. Tan sólo los dos ejemplares documentados en Cuenca ofrecen rasgos anatómicos de concepción naturalista que permiten trazar ciertos paralelos con los hallados en el Maestrat. No obstante, el reducido número de ejemplares contabilizados fuera de Castelló, muchos de ellos de identificación dudosa, imposibilita, en cierto modo, la sistematización de los posibles ámbitos estilísticos relativos al tratamiento de esta especie.

Mención aparte merecen los casos que han sido interpretados como posibles transformaciones a partir de la figura de un bóvido. Como hemos establecido anteriormente, los ejemplos citados por Porcar (1947) se limitan a dos ejemplares del Barranc de Valltorta. Este tipo de transformaciones, de ser ciertas, no han sido documentadas hasta el momento fuera del ámbito castellanense, ni siquiera del núcleo Gasulla-Valltorta. No obstante, las transformaciones de una especie a otra no son desconocidas en el Arte Levantino, habiéndose señalado algunos ejemplos en los que era posible determinar la conversión de bóvidos a ciervos de profusas cornamentas, lo que ha permitido aseverar cambios significativos en los gustos temáticos o simbólicos.

En cuanto al papel desempeñado en el panel o la importancia temática de esta especie, hemos de apuntar que sólo la encontramos como especie única en el Abrigo A del Cingle de Palanques, en el que aparecen representados tanto individuos adultos— machos y hembras— como crías de corta edad. En el resto de conjuntos comparte protagonismo con otras especies, variando su representatividad entre los 15 ejemplares documentados en Cova Remigia, frente a numerosos conjuntos en los que únicamente aparecen uno o a lo sumo dos individuos (Cuadro 2). En los casos donde los jabalíes comparten espacio y protagonismo temático con otras especies, un aspecto interesante sería incidir en el ritmo interno de composición y posible adición de figuras, de tal forma que pudiéramos ser capaces de determinar cuál ha sido el papel de la figura del jabalí en la dinámica compositiva del panel, independiente-

mente de que el número de individuos de esta especie sea claramente minoritario frente a otras como cérvidos o cápridos, especies de importancia porcentual superior a la de los suidos en la globalidad de las representaciones levantinas. De esta forma y dejando a un lado el criterio estadístico, consideraríamos la figura del jabalí en su valor temático o simbólico, que sospechamos no tiene por qué estar directamente vinculado a un número mayor de representaciones, y quizás sí a factores como el lugar físico que ocupa en el panel y la relación que mantiene con el resto de figuras.

En los abrigos levantinos, las escenas de las que participa esta especie parecen ajustarse a pautas etológicas específicas. Así y atendiendo al comportamiento de los jabalíes, es común ver a los machos viejos solitarios, tal y como aparecen representados en las composiciones de Mas d'en Josep (Tírig, Castelló); Mas d'en Cabrera (Albocàsser, Castelló); Racó de Nando (Benassal, Castelló); Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestre, Castelló); Fuente del Sabuco II (Moratalla, Murcia); Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel); Los Chaparros (Albalate del Arzobispo, Teruel), y otros casos en los que mantenemos ciertas dudas sobre la identificación de la especie, como serían el Cingle de l'Ermida (Albocàsser, Castelló); La Roca dels Moros (Cogull, Lleida) y la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona). Estos machos adultos solitarios suelen ser partícipes de escenas de caza, en las que aparecen heridos por una o varias flechas. Generalmente, se representan a la carrera o en posición de galope volante, con ambas extremidades completamente estiradas, y dirigiéndose, en claro sentido oblicuo, hacia la zona inferior del abrigo (Palanques); aunque algunos ejemplares se disponen en actitud de marcha pausada, con trayectoria horizontal, actitud que resulta claramente discordante con las heridas que presenta (Mas d'en Josep).

Son menos los casos en los que el jabalí aparece en actitud de reposo aparente o marchando de forma pausada sin formar parte de una acción cinegética, como sería el caso del jabalí 13 de la Fuente del Sabuco II, algún ejemplar de la Cova del Polvorín, la figura 40 del Abrigo X del Cingle de la Mola Remigia— si bien de éste último tan sólo se conserva la parte anterior, lo que nos impide establecer mayores consideraciones al respecto— y el ejemplar de la Roca dels Moros (Cogull, Lleida), manteniendo ciertas reservas con respecto a la identificación de especie de este individuo. En un único conjunto (figura 18 de los Abrigos de la Serra de la Pietat) se documenta un posible suido echado sobre sí mismo, replegando completamente las patas en aparente actitud de reposo. Esta actitud se reitera en el caso de la representación de agrupaciones de jabalíes más numerosas, como es el caso de la figura 5 y probablemente la 6 del Cingle de Palanques.

A menudo, estos machos solitarios se hacen acompañar de otro más joven al que se asigna comúnmente el nombre de “escudero”, por actuar como ayudante en las tareas de defensa y búsqueda de alimento. En los paneles levantinos se documentan ciertas composiciones escénicas en las que únicamente participan dos individuos de esta especie y que, a nuestro juicio, podrían traducir esta pauta en el comporta-



miento de los suidos. En la Caverna V de la Cova Remigia, a la izquierda del panel, se ha representado una instantánea en la caza de dos jabalíes (motivos 2 y 11), en la que uno de ellos aparece en posición invertida. Resulta interesante destacar la presencia de dos machos asociados: el de mayor tamaño, justo el que muestra el detalle de los caninos (motivo 2), representaría la figura del macho adulto, mientras que el individuo en posición invertida participaría como su “escudero”, un individuo más joven como probaría la mayor fragilidad de la silueta y la ausencia de colmillos desarrollados. Este tipo de asociación macho adulto–macho joven podría también señalarse en Abric VII de La Saltadora, donde observamos una escena similar: dos suidos, uno en posición invertida y otro corriendo a galope volante, en clara actitud de huida. En este caso, y al contrario que los ejemplares de Remigia, las figuras son parcas en detalles somáticos, pero una vez más encontramos dos suidos asociados estrechamente y participando de una acción común. Otros ejemplos, en los que pudiera reseñarse esta pauta de comportamiento, se hallarían en el mismo panel de la Caverna V de Cova Remigia, donde vuelven a aparecer dos figuras de suidos asociadas y, en este caso, aparentemente heridas (motivos 52 y 53). En el Abric A del Cingle de Palanques, podría apuntarse la existencia de una asociación similar, puesto que el suido de grandes dimensiones (motivo 15) parece relacionarse con otro ejemplar (motivo 14), supuestamente también en posición invertida, aunque su escasa conservación impide establecer mayores consideraciones y nos lleva a contemplar esta escena con ciertas reticencias.

Este tipo de asociación estrecha entre un macho adulto y otro joven tan sólo la hemos documentado de manera explícita en las serranías de Castelló. De los ejemplos arriba citados podemos deducir que, a pesar de que las figuras no comparten un mismo concepto estilístico sí que se observan fórmulas semejantes a la hora de ser representadas. Así, y si nos centramos en los ejemplares de Remigia y Saltadora, observamos que el efecto de caída o abatimiento del animal se resuelve de forma semejante en ambos casos mediante la flexión de una de las extremidades delanteras, en el primer caso, o ambas, en el segundo. En segundo lugar, la figura en posición invertida aparece en un plano superior, en yuxtaposición estrecha respecto a la otra que, herida, se dirige a galope volante hacia la zona inferior izquierda del panel. Tal y como se ha tratado repetidas veces en la bibliografía, este tipo de posturas insólitas traducen la idea de abatimiento del animal, o bien de su caída por un precipicio debido a la presión encarnizada de la huida.

Es común ver a los individuos de esta especie agrupados en piaras, incluso se afirma su coexistencia en el seno de lo que podríamos definir como familias, formadas por un macho, una hembra y sus crías, aunque lo más habitual es encontrar agrupaciones formadas por una o varias hembras seguidas por los juveniles de varias camadas. El número de miembros aumenta a partir del mes de octubre, momento en el que da comienzo la época de celo, con la inclusión en el grupo del verraco victorioso en las luchas por el harén.

Ejemplos de estas agrupaciones de suidos las tenemos claramente documentadas en el Abric A del Cingle de Palanques, donde Mesado (1995) interpreta la escena como una piara formada, al menos, por tres individuos adultos y dos crías, descubiertos por los cazadores en su guarida o paridera. Semejante agrupación de suidos se representa en la Caverna V de Cova Remigia, con un grupo de aproximadamente cinco jabalíes a la carrera, en los que podrían distinguirse, al menos, una cría y cinco individuos adultos, de los que uno aparece un tanto más alejado, lo que nos lleva a establecer ciertas dudas sobre su pertenencia al grupo. La yuxtaposición estrecha y jerárquica es la fórmula compositiva a la que se recurre en este caso, y en la que la diferenciación de tamaño entre figuras incidiría, por un lado, en la identificación jerárquica de las edades de los miembros que conforman la piara y, por otra, funcionaría como recurso compositivo enfatizando la idea de perspectiva o fuga de fuerzas visuales. No obstante, e independientemente de la finalidad técnica o figurativa, lo cierto es que la distribución de los miembros de la piara imita fielmente la actitud de los suidos, pues es común ver a los machos adultos cubrir la retaguardia del grupo, tal y como ocurre en el caso de otras especies animales. Así y siguiendo el calco realizado por Porcar (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935), observamos como, en primer término, se agrupan los individuos más gráciles de la piara formando tres líneas oblicuas más o menos paralelas, mientras que el grupo lo cerraría el individuo de mayor edad y tamaño que ocuparía el vértice del triángulo que, en ocasiones, parecen formar este tipo de agrupaciones. En el caso del Abric A del Cingle de Palanques, el concepto compositivo es bien diferente, quizás debido a que el mensaje narrativo que se transmite es distinto.

No hemos documentado otros ejemplos manifiestos de piaras, puesto que la representación de Racó de Nando suscita ciertas reticencias en la identificación de especie que nos impide trazar paralelos pertinentes en cuanto a los recursos compositivos adoptados. No obstante y centrándonos en el ejemplo de Remigia, observamos que la disposición de los individuos que conforman la piara guarda ciertas semejanzas compositivas con respecto a otras agrupaciones animales de distinta especie. Este sería el caso de la manada de ciervos representada en el Abric II de Cavalls (Tírig, Castelló), en el que se adopta semejante recurso a la yuxtaposición estrecha y jerárquica: el primer elemento indicaría cohesión de grupo, acentuado por la actitud común de las figuras en clara sincronía; en cuanto a la yuxtaposición jerárquica, se repite la colocación del individuo de mayor tamaño en la retaguardia del grupo, respondiendo probablemente a la etología de estos animales, así como a una idea de proyección de fuerzas visuales y perspectiva acentuada por la oblicuidad. Es interesante destacar que, en estos casos, en que quizás pudiéramos considerar justificada una superposición o traslapeo de figuras con el objetivo de sugerir el carácter masivo y compacto de la unión, una vez más se evita este recurso con la intención probable, tal y como se ha sugerido otras veces, de favorecer la lectura del mensaje.

Es posible afirmar, atendiendo a la temática escénica vista hasta el momento, que los paneles levantinos recogen, de igual modo, las diferentes etapas que caracterizan la vida estacional de los jabalíes: machos solitarios o acompañados de un “escudero”, que colabora en las tareas de rastreo y defensa, y el agrupamiento en una piara en la época de apareamiento, coincidente con la llegada del otoño.

El grado de conocimiento de la etología del jabalí se manifiesta, una vez más, en aquellas escenas donde se representa con gran naturalismo el momento de peligro intuido por el animal, momento que se traduce gráficamente en la posición alzada y ligeramente curvada de la cola. En los casos ya citados en que se documenta esta actitud de peligro, se muestra una instantánea del momento posterior al alcance del animal: en Mas d'en Josep, esta idea se refuerza por el impacto de varias flechas en la zona dorsal, semejante a la que sujeta el arquero situado inmediatamente en la zona superior al suido, y en el de Cova Remigia por la posición estirada y rígida de sus patas traseras y el rastro, al parecer de sangre, que deja tras de sí.

Con respecto a las técnicas de caza, en la mayoría de las escenas figuran varios arqueros persiguiendo a la presa, cuyo cómputo total pudiera ser producto de varias fases de adición si tenemos en cuenta el criterio estilístico (Cavidad V de Cova Remigia). La táctica de caza individual, por otra parte, se documenta en conjuntos como el Racó de Nando (Benassal, Castelló) o Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel), en las que no parece haberse producido una adición de figuras que transformara, a posteriori, el mensaje primigenio. En la mayoría de los ejemplos documentados en la provincia de Castelló, los jabalíes están heridos por una o varias flechas, asociándose algunos de ellos a posibles rastros de sangre identificados mediante suaves trazos intermitentes que describen la trayectoria del animal (Cavidad V de Cova Remigia- motivo 52 y 53- y el ejemplar del Panel II del Racó de Nando). La actitud de los cazadores es semejante, independientemente del tipo de táctica cinegética empleada: en plena carrera con las piernas extendidas en un ángulo cercano a los 180°, simulando convencionalmente el impulso y tensión máxima del movimiento. Únicamente cabría exceptuar el caso del arquero 42 del Abric VII de Saltadora, cuya actitud parece más acorde con una posición de reposo o equilibrio en relación con el momento anterior o posterior inmediato al disparo, si bien es cierto que su relación escénica con los jabalíes nos resulta dudosa.

En cuanto a los recursos compositivos que marcan el ritmo interno de la escena, observamos que en la representación de actividades cinegéticas colectivas se recurre a la disposición de la agrupación de arqueros mediante yuxtaposición estrecha y jerárquica, como recurso que acentúa, una vez más, la homogeneidad y sincronía en la acción, y que a la vez parece reforzar la idea de perspectiva. Este tipo de disposición se observa especialmente en el caso de Cova Remigia, donde también se documenta una agrupación de jabalíes, cuyo tratamiento compositivo, como hemos visto anteriormente, se vale de semejantes fórmulas a las aludidas

en el caso de las figuras humanas, por lo que podríamos afirmar que, en este abrigo, el tratamiento compositivo de las agrupaciones humanas y animales mantendría una coherencia en el tratamiento de los recursos espaciales.

Por otro lado, en la representación de actividades cinegéticas individuales, el único arquero suele disponerse en la diagonal imaginaria que marcaría el animal en su huida, dirigiéndose las más de las veces hacia la zona inferior izquierda del panel (Panel II de Racó de Nando y Val del Charco del Agua Amarga). Solamente en el caso de Más d'en Josep, el arquero se posiciona en un nivel horizontal superior a la figura del suido, contrastando la línea oblicua que marca en su trayectoria frente a la horizontalidad que dirige la marcha del animal, enfrentando así dos actitudes completamente contrapuestas: la del movimiento y la del estatismo o marcha pausada.

En el tratamiento del espacio de este tipo de representaciones, resulta significativo destacar la preponderancia del uso de la línea oblicua como eje de representación, tanto en el caso de las figuras que aparecen en movimiento como en aquéllas que, supuestamente, estarían en actitud de descanso. Baste citar, en este sentido, la representación de la supuesta paridera representada en el Cingle de Palanques, en la que destaca la tendencia radial en la disposición de los componentes adultos, situando en el centro del espacio a las dos crías. Observamos, por contraposición, el predominio de la horizontal en las representaciones de individuos estáticos o de aquellos que caminan a paso tranquilo, como sería el caso de la figura de Mas d'en Josep. Una convención que no sería propia de especie ni siquiera específica de las figuras animales, sino que podría señalarse como una técnica común de ejecución en el Arte Levantino, independientemente del estilo y ámbito geográfico.

Tal y como hemos establecido anteriormente, es común el recurso a la yuxtaposición estrecha entre figuras con objeto de indicar la cohesión de grupo, con una disposición organizada que impide la superposición o traslapeo de figuras, especialmente evidente en el caso de la piara de Cova Remigia. Por último, en la asociación estrecha entre dos individuos, en la que uno de ellos está en posición invertida, es común el recurso a la yuxtaposición vertical u oblicua, con esquema espacial similar, algo más acentuado en la verticalidad en el caso documentado en Saltadora.

Es necesario establecer consideraciones respecto al aprovechamiento de los recursos físicos del panel y de la distribución espacial con objeto de establecer posibles pautas que nos permitan inferir el tratamiento que recibió la figura del jabalí desde este punto de vista, si era específico de especie, de un momento concreto o general a todo el horizonte Levantino. Lo cierto es que en el caso de Mas d'en Josep, si bien la ubicación del jabalí 13 no resulta significativa, el hecho de que el resto de figuras que conforman la composición— arqueros 10, 11 y 12—, pertenecientes a dos momentos distintos, se vinculen narrativamente en la acción descrita por el jabalí, implica otorgar cierta relevancia a esta figura, centrando la atención del espectador en esta instantánea al permanecer sin decoración la zona inmediata a la derecha. Semejante atención despierta la piara documentada en el Abric A del Cingle de Palanques, en

la que, si atendemos al calco realizado por Mesado (1985), volvemos a observar una ubicación preferente en el centro de la composición; un tratamiento espacial que se refuerza desde el punto de vista narrativo al comprobar el fuerte vínculo escénico que mantienen el resto de figuras en relación a la piara. Probablemente, un estudio concienzudo en esta línea en el resto de abrigos nos llevaría a establecer datos interesantes en este sentido, aunque para ello es preciso un diálogo directo con la cavidad.

A través de nuestro estudio hemos podido intuir ciertos paralelos relativos a la concepción estilística y actitud en que aparecen representados los jabalíes, no sólo en el ámbito referido al Maestrat castellonense sino también a zonas próximas y claramente interrelacionadas. Estas semejanzas parecen rastrearse, a su vez, en la observación detenida de las figuras humanas que comparten protagonismo escénico con los individuos de esta especie.

En cuanto a la importancia de la figura del jabalí en los paneles levantinos, y por lo que respecta a la provincia de Castelló, tan sólo aparece como especie única en el Abric A del Cingle de Palanques, en el que, además, se representa un número considerable de individuos que varían en cuanto a su edad y sexo. Desde el punto de vista cuantitativo, destacan los, aproximadamente, quince ejemplares de la Cavidad V de Cova Remigia, en la que también se aprecia una diferenciación siguiendo los criterios arriba establecidos. Es francamente complicado establecer la importancia temática del jabalí allí donde ésta se diluye por la presencia de otras especies, quizás pertenecientes a distintos momentos o fases compositivas. Tan sólo nos atrevemos a afirmar, por lo que respecta a la zona estudiada en el presente artículo, que la figura del jabalí tendría un tratamiento enfatizado tanto desde el punto de vista cuantitativo como desde su importancia temática o simbólica, como probaría el hecho de que aparezca como especie única en, al menos, un abrigo. Por lo que respecta al resto de conjuntos donde se ha contabilizado la presencia de suidos en compañía de otras especies, su relevancia temática podría derivarse no sólo de su importancia numérica, sino también del lugar que ocupa en el panel y de la posible definición de fases compositivas que pudieran ubicar la figura de los suidos dentro de la secuencia interna del panel.

Fuera de los límites de Castelló, el jabalí no aparece como especie única en ninguno de los conjuntos considerados en nuestro recuento; tan sólo en la Zona III de Los Chaparros podría intuirse cierta exclusividad en el tratamiento de la figura, si bien en el resto del abrigo son abundantes los ejemplos de otras especies. Esta afirmación viene condicionada por la lectura que hagamos del motivo 21, puesto que en la interpretación realizada por Calvo (Utrilla y Calvo, 1999) se intuye la presencia de un zoomorfo orientado a la derecha, sin los rasgos propios de los suidos, por lo que no podríamos seguir manteniendo la exclusividad temática del jabalí en este abrigo. En el resto de conjuntos, el jabalí comparte espacio con otras especies, pero mantiene generalmente un desarrollo escénico y temático independiente.

## CONCLUSIONES

El análisis detenido de la distribución y formas de representación de dos de los temas documentados en el Cingle del Mas d'en Josep nos ha permitido comprobar que tanto el toro como el jabalí poseen una distribución desigual desde una perspectiva geográfica y están dotados de una cierta variabilidad estilística y compositiva. Por otra parte, la provincia de Castelló, y más concretamente la zona de Valltorta-Gasulla, reúne un buen número de representaciones de las dos especies. Mientras que la distribución de los toros ofrece las máximas concentraciones en los conjuntos de Albacete, Castelló y Teruel, la de los jabalíes presenta verdadera densidad sólo en el núcleo castellonense.

Así como las coincidencias entre núcleos contiguos, como Castelló, Teruel y Tarragona se amplían a numerosos aspectos temáticos, estilísticos y compositivos, las diferencias entre los temas levantinos de Castelló y Albacete abarcan una buena parte de esos mismos componentes, tal y como cabría esperar al analizar un fenómeno cuya distribución traduce la existencia de distintas unidades territoriales.

No es el objetivo de estas líneas, desarrolladas a partir del análisis de los temas documentados en el Cingle del Mas d'en Josep, ir más allá de definir alguno de los rasgos que caracterizan el Arte Levantino de la zona Valltorta-Gasulla. Y ello con las limitaciones inherentes a un proceso de análisis y documentación que se encuentra en sus fases iniciales de realización. Pero tampoco hemos querido dejar de señalar algo que, en definitiva, ya ha sido indicado en otros estudios: el que existen numerosas indicaciones que apuntan a la existencia de elementos comunes entre las zonas de Teruel, Castelló y Tarragona. Una entidad que se vertebra a través del Maestrazgo.

Con todo, no está de más señalar también que las coincidencias entre la zona castellonense y la turolese se acompañan de algunas diferencias que permiten establecer una cierta compartimentación territorial dentro de este ámbito. Citaremos como más significativas la desigual importancia de la técnica del trazo listado en ambas zonas, las variaciones técnicas que caracterizan el núcleo de Albarracín, o los aspectos más específicos del estilo de las figuras humanas y de animales, sobre todo si dejamos de lado los modelos de trazo lineal más proporcionado.

Si nos centramos en la valoración de la figura del jabalí, ésta alcanza su máxima concentración geográfica en la provincia castellonense, en la que, además, se aprecia una amplia variabilidad estilística y compositiva. Semejante variabilidad se constata al contrastar estas representaciones con las ubicadas en zonas limítrofes, donde los ejemplares se reducen a tres individuos en tierras turolesas y dos en las provincias de Lleida y Tarragona, aunque de éstos dos últimos mantenemos serias dudas de identificación.

A pesar de ser una especie minoritaria, su presencia se extiende a la práctica totalidad del territorio denominado *levantino*; tan sólo València, Alacant y Albacete circunscriben, hoy por hoy, un gran vacío territorial en la figuración

gráfica de los suidos, si bien nuestras valoraciones están sujetas a la documentación disponible y a la calidad de la misma.

Atendiendo a la variabilidad formal de estos cuadrúpedos dependiente de las proporciones relativas a la cabeza, cuerpo y patas, la mayor o menor robustez de la parte anterior y posterior y la animación, es posible definir una alta variabilidad de estilos en el cómputo global de ejemplares documentados en la provincia castellanense. Esta pluralidad de soluciones formales resulta comparable a las diferentes soluciones compositivas y temáticas que traducen las escenas de las que son partícipes los miembros de esta especie. De esta forma, es posible detectar un alto grado de conocimiento de la etología del jabalí, a tenor de la temática que reflejan las escenas de las que son protagonistas, y en las que parecen seguirse fielmente las pautas de comportamiento estacional de esta especie. Son estas pautas y el comportamiento gregario del jabalí, en ciertas épocas del año, lo que permite calificar como notable el alto índice de representaciones en grupo, en los que el número de miembros oscila entre los quince de Cova Remigia y las considerables representaciones de parejas de machos disgregados de la piara. No obstante, no es extraña la representación de machos adultos solitarios; se trata apenas de una quinta parte de los animales conocidos, y los ejemplos provienen de Mas d'En Josep, Civil, Mas d'En Cabrera, Racó de Nando y el Cingle de Mola Remigia. Listado al que podríamos añadir el ejemplar de El Cingle de L'Ermita, aunque nuestras dudas en este caso se centran en la identificación de especie.

En la zona de Teruel, el ejemplar de Los Chaparros se distingue por ser el único ejemplar en el que el detalle del pelaje se extiende por toda la silueta del animal. La definición de las cerdas suele limitarse, por lo común, a la zona de la crin, tal y como muestran varios ejemplares castellanenses de Cova Remigia y uno de El Polvorín; mientras que en el caso de las hembras la indicación de pequeños trazos en la zona del vientre parece estar más relacionada con la significación de las glándulas mamarias que no con el pelaje. Volviendo al ejemplar de Los Chaparros, la pérdida de la cabeza bajo una colada no impide apreciar una estructura corporal bastante voluminosa y ciertamente naturalista que mantiene proporciones similares a las que lucen los ejemplares adultos de El Cingle de Palanques. Las estrechas vinculaciones entre la zona turolense y el núcleo del Maestrat se hacen más que evidentes al considerar la asociación de este ejemplar a dos arqueros de tendencia lineal semejantes a los que se observan en algunos de los conjuntos castellanenses.

De estructura más grácil y proporcionada resulta el ejemplar de Val del Charco, todavía dentro de la provincia de Teruel, que comparte actitud y dinamismo con algunos de los ejemplares de Remigia. De jeta algo más corta y mandíbula pronunciada, su estructura corporal le aleja del ejemplar de Chaparros, lo que sería indicativo de la variabilidad formal que caracteriza a esta zona, al igual que ocurriera con el territorio castellanense. Tan sólo restaría citar el ejemplar del Abrigo de Ángel o del Pudial, de identificación dudosa,

habida cuenta de los problemas de conservación que presenta. Su morfología y su carácter aislado ha llevado a considerar a este ejemplar como un posible bóvido, si bien sus características anatómicas recuerdan abiertamente a algunos de los jabalíes de la zona de Castelló. De ser cierta nuestra interpretación, constituiría otro ejemplo de animal no integrado en una escena de caza, siempre y cuando el aislamiento no sea consecuencia de la conservación diferencial.

En Tarragona sólo contamos con una referencia, el ejemplar de la Serra de la Pietat, cuya disposición de patas se asemeja enormemente a uno de los ejemplares de El Cingle de Palanques: con las cuatro patas dobladas como si reposara tendido en el suelo. No obstante, esta disposición no es privativa de los suidos, e incluso el propio autor del estudio mantiene serias dudas en su identificación (Viñas, 1975), por lo que no nos detendremos más en su comentario.

Un solo ejemplar hemos documentado en la provincia de Lleida, si bien su comparación con el núcleo de Castelló resulta extremadamente difícil, dado que el ejemplar mantiene una disposición de cabeza anómala, y el morro y la cabeza se diferencia de las convenciones vistas hasta el momento. Esta singularidad estilística se reafirmaría atendiendo a los criterios de composición, puesto que el suido representado en La Roca dels Moros aparece asociado a una agrupación de cuadrúpedos, claramente heterogénea desde el punto de vista de las especies que lo componen.

Descendiendo a zonas más meridionales y por lo que respecta a la provincia de Cuenca, el único abrigo de que tenemos noticias es el de la Peña del Escrito, con dos ejemplares de componente naturalista, sobre todo si consideramos el tratamiento detallado de los dedos. Sólo uno conserva la cara, especialmente corta, respondiendo a un planteamiento figurativo que no documentamos en ninguno de los ejemplares castellanenses. El detalle de la boca, poco común en los individuos de esta especie, sí que encuentra paralelo en un ejemplar de la Caverna V de Remigia.

En Murcia, dos abrigos han proporcionado otras tantas representaciones. En la Cañica del Calar, uno de los individuos presenta cuatro dedos en las extremidades anteriores, algo inusual en la representación de esta especie no por imperativos anatómicos sino figurativos. Esta excepción la encontramos en uno de los ejemplares de la Peña del Escrito, en el que es posible observar el detalle figurado de los cuatro dedos anteriores. Quizás, esta definición de las extremidades ha llevado a sus autores a identificarlo con un oso (Alonso y Grimal, 1996), si bien consideramos que la proyección acentuada de la jeta tronco-cónica, bastante estrecha y alargada, permitiría vincularlo con la familia de los suidos. El otro ejemplar murciano se encuentra en la Fuente del Sabuco II, y su estado de conservación impide trazar valoraciones comparativas en sus detalles. Tan sólo somos capaces de definir su disposición en marcha lenta, con patas anteriores en tijera.

Finalmente, cabe hacer mención a una de las figuras del Abrigo I de Cueva de Engarbo, en Jaén. Las dudas que surgen a la hora de identificar la especie de este individuo vienen condicionadas por dos aspectos, ya que si bien la infle-

xión del lomo a la altura de la grupa parece acorde a la anatomía de los bóvidos, la representación de dos colmillos asociados a una cabeza de tendencia cónica se ajusta, claramente, a los rasgos que hemos considerado como definitorios de especie en el caso de los suidos. Razones que han llevado a los autores de su publicación (Soria y López-Payer, 1999) a mantener una postura ambigua a la hora de clasificar al cuadrúpedo. Lo cierto es que, independientemente de su identificación, su morfología se aleja de la observada en los animales castellanenses.

A tenor de las conclusiones derivadas del estudio comparativo entre el cómputo global de individuos documentados, podemos establecer que el núcleo de Teruel y Tarragona, el geográficamente más inmediato a la zona objeto de estudio, es el que presenta mayores similitudes en cuanto al tratamiento naturalista otorgado a la figura. No obstante, es innegable la importancia cuantitativa que el jabalí alcanza en la serranía castellanense. Un tratamiento destacado que parece poner especial énfasis en la representación cuidada de las distintas facetas estacionales en la vida de estos individuos. Serían rasgos a retener de esta zona la presencia de un elevado naturalismo, atento a las proporciones corporales y los detalles anatómicos, y la representación de algunas pjaras y asociaciones de machos adultos con sus escuderos.

Por lo que respecta a las representaciones de toros, el tema vuelve a mostrar la misma coincidencia entre Castelló y el núcleo geográfico más cercano, si bien las representaciones de Albarracín se individualizan del resto del núcleo turolense. Pero ahora la entidad de este animal se observa también en otros ámbitos regionales.

En Cataluña encontramos tan sólo dos conjuntos con presencia de bóvidos en las provincias de Tarragona y Lleida, ya que nos inclinamos por la identificación como suido de la figura 18 de Les Ermites de la Serra de la Pietat. La distancia geográfica que separa ambos conjuntos nos obliga a analizarlos de forma individual.

Con tan sólo dos ejemplares en la provincia, localizados en el mismo panel (Mas d'en Ramón d'en Bessó), Tarragona se asemeja a determinados ejemplares del núcleo Gasulla-Valltorta (Mas del Cingle y Cingle de la Mola Remigia IV-19) en la complexión anatómica, caracterizada por la masividad del tercio anterior y el modelado pronunciado de la giba; el tipo de cabeza, corta y con quijada poco marcada; y la resolución de la cornamenta, corta y masiva, y en dos de los casos con detalle de testuz.

A su vez la ordenación espacial de la pareja de bóvidos, dispuestos uno sobre otro, en yuxtaposición estrecha, con trayectorias paralelas y tamaños dispares destacando el ejemplar superior, se asemeja a la documentada en el ya citado Mas del Cingle, enfatizando la relación entre ambos núcleos.

Sin embargo, los ejemplares de Cogull, nada tienen en común con los de la zona meridional catalana y el maestrazgo castellanense, dada su estilización, alargamiento corporal y la particular forma de resolver y articular las cornamentas.

En Teruel, donde se concentran la mayor parte de los ejemplares de esta especie, se observa, como ya hemos señalado, una individualización del núcleo de Albarracín frente al resto de los conjuntos documentados.

Albarracín muestra unas constantes propias evidentes tanto en el formato de los individuos representados como en el carácter exclusivo de esta especie en un gran número de conjuntos, ya sea de forma individual, en pareja o en grupo, otorgándole una entidad propia. La importancia de los bóvidos en este enclave se confirma a su vez por su perduración temporal constatada por la existencia de repintes y superposiciones y de pequeñas variantes estilísticas que se mueven dentro de complexiones anatómicas fuertes, de tendencia rectangular y alargada, aunque con cierta masividad anterior, y modulación pronunciada de la giba que contrasta con cabezas pequeñas, sin cornamentas exageradas y, ocasionalmente, con detalle de testuz. El empleo de pigmento blanco en la ejecución de un cierto número de representaciones es algo también exclusivo de esta zona que viene a acrecentar sus señas de identidad.

La valoración del resto de conjuntos aragoneses, con cierta diversificación de soluciones, se complica por la mala conservación que presentan en su mayor parte. No obstante destaca la tremenda similitud de los ejemplares del Pudial y el Cingle de la Mola Remigia IV-19 y VII-1, tanto en el modelado anatómico de cabeza y cuerpo, masivo en el tren delantero y esbelto en el trasero, como en el modelado de la giba, la colocación de la cola, la posición de cabeza agachada en actitud de embestida o el modo de articulación de las extremidades. La conexión con Gasulla-Valltorta se ve reforzada por la disposición a la carrera de la figura 24 de La Vacada que, en un conjunto dominado por el estatismo, destaca por su grado de animación. Pero a su vez, los conjuntos turolenses muestran ciertos rasgos de individualización por la presencia de ejemplares silueteados en Val del Charco del Agua Amarga y en la Cañada del Marco, cuyos estilos son, sin embargo, dispares. Esta técnica cuenta con pocos efectivos entre los ejemplares de esta especie, destacando como únicos paralelos algunos individuos de Minateda, aunque de nuevo sin unidad estilística.

Descendiendo hacia el Sur, encontramos un pequeño vacío en las provincias de València y Alacant, ya que contamos con tan sólo dos individuos en cada una de ellas, al descartar el ejemplar del Abrigo de las Cañas, cuya complexión anatómica recuerda más bien la representación de un cérvido, del que tan sólo se conservan dos candiles que en su día fueron interpretados, no sin reservas, como cornamenta de bóvido.

Los ejemplares valencianos son de difícil valoración, debido a su mala conservación (Cuevas de la Araña) o a la poca calidad de su calco (Abrigo de los Gineses). El primero destaca ciertamente por su tamaño (100-110 cm) y a pesar de hallarse incompleto muestra una buena inflexión anatómica y un volumen corporal que lo convierte en más naturalista e incluso más masivo que los de Gasulla-Valltorta. El segundo, del que obviaremos su descripción por razones ya enunciadas, destaca por su asociación a motivos esquemáticos en zig-zag semejantes a los del abrigo IV de

Marmalo, aunque no podemos aventurar una asociación intencional entre ellos.

La atribución a esta especie de dos representaciones en la provincia de Alacant (Abric de les Torrudanes y Abric II del Port de Confrides) se efectúa con cierta cautela, en el primer caso por la singularidad de su tamaño (a penas 2,33 cm) y en el segundo por su mal estado de conservación; por lo que es imposible encontrar paralelismo alguno con los ejemplares de otros núcleos.

Con un total de 9 individuos distribuidos a lo largo de tres conjuntos (Marmalo I, III y IV, Peña del Escrito y Selva Pascuala), el núcleo de Villar del Humo destaca por la importancia que se adjudica en sus paneles a las representaciones de bóvidos. En líneas generales, y salvo en el caso del ejemplar de Selva Pascuala, de cornamenta exagerada y formato específico en el que destaca la representación naturalista del sexo, el resto de ejemplares muestran una concepción bastante unitaria que recuerda a su vez, por su modelado anatómico y modelado de la giba o la posición caída de sus cabezas de formato pequeño, a ciertos ejemplares del núcleo de la Gasulla, aunque con estructuras más esbeltas y mayor proyección del cuello. Mención aparte merece el prótomo de Marmalo III, que por su carácter de representación parcial se asemeja al prótomo de Mas d'en Josep o al del Abrigo de las Cañadas, aunque nada tienen que ver desde un punto de vista formal.

Descendiendo hacia el sur topamos con el núcleo de Albacete, en el que destaca la gran diversidad de sus más de 30 ejemplares sin conexión aparente con los núcleos hasta ahora analizados. Sin embargo ciertas pautas de representación nos permiten reconocer dos conceptos distintos. El primero se caracteriza por estructuras corporales masivas y alargadas y engloba a algunos ejemplares de Minateda y del Torcal de las Bojadillas (18 y 35). Los 4 ejemplares alineados de la Cueva de la Vieja también responden a esas características pero se separan del resto por una mayor proyección del peso de la giba y prótomo y por presentar cornamentas más desarrolladas. El segundo, se caracteriza por cabezas de tendencia triangular, con una cierta similitud en las cornamentas y en su modo de articulación, con estructuras corporales de tipo esbelto aunque ligeramente modeladas y una disposición de las extremidades en extensión vertical rígida. Entre los ejemplares documentados hay ciertos rasgos comunes de marcado carácter regional entre los que destaca el predominio de las representaciones listadas, como ya señalamos en el apartado anterior; el tipo de borla de ciertos individuos del Torcal de las Bojadillas, obtenida mediante 3 trazos (I-39; I-66 y 67, I-74; VII-122), cuya singularidad podría reflejar la intervención de una misma mano; o la disposición lineal de varios ejemplares en yuxtaposición estrecha, bien siguiéndose (Cueva de la Vieja; Torcal de las Bojadillas I, 24 y 25 y I-66 y 67) o bien afrontados (Cueva de la Vieja y Torcal del las Bojadillas I-73 y 74), que contrasta con las disposiciones espaciales paralelas o radiales documentadas entre los ejemplares de los núcleos septentrionales.

La conexión geográfica de Albacete con dos de los ejemplares de la provincia de Murcia (Fuente del Sabuco I-32 y Abrigo del Molino (Moratalla) (Mateo Saura, 1999:122) es más que evidente, pero el de Fuente del Sabuco nada tienen que ver desde el punto de vista formal, ya que su estructura corporal y su cornamenta recuerda más a ciertas representaciones de cápridos, mientras que la figura del Molino se halla tan deteriorada que no podemos emitir ninguna interpretación.

El otro conjunto murciano con ejemplares de esta especie (Cantos de la Visera I y II), se desvincula geográficamente del resto de áreas analizadas. Su peculiaridad reside en que lo levantino se manifiesta tan sólo en las representaciones de animales a las que se incorporan un gran número de motivos esquemáticos. Los bóvidos de este núcleo se caracterizan nuevamente por su naturalismo, con estructuras corporales alargadas en las que destaca el modelado de la giba, con cornamentas marcadas pero no excepcionales y, en definitiva, con disposiciones que se pueden ciertamente paralelizar con las enumeradas en algunos ejemplares de Albacete, Cuenca y Castelló.

Por último, y alejado de los núcleos clásicos del Arte Levantino, cabría destacar los ejemplares documentados en Huesca, Guadalajara y Jaén, con estructuras corporales que se alejan de lo hasta ahora señalado, pero que por ser de tipo naturalista no podemos recusar incluir en este análisis.

El carácter naturalista de las representaciones de esta especie hace que las diferencias regionales sean difíciles de enumerar, ya que a las similitudes formales se une su representación en disposiciones similares que nos llevan a considerar afines ejemplares con rasgos muy próximos que tal vez responden a estilos diversos. Esto lleva a que las diferencias regionales se marquen más por composición que por estilo y siempre teniendo en cuenta que los calcos sobre los que se basa nuestro análisis ofrecen ciertas limitaciones. Debemos, con todo, señalar que el núcleo Gasulla-Valltorta, dentro de su similitud con los restantes enclaves del Maestrazgo posee rasgos de identidad tales como la inexistencia de transformaciones o repintes y la falta de representaciones de manadas o agrupaciones, aun cuando varios animales aparezcan en un mismo conjunto.

Resulta esperanzador observar cómo el análisis de los rasgos estilísticos y compositivos de las representaciones de bóvidos y suidos nos ha permitido formular la existencia de rasgos de diferenciación regional que resultan pertinentes a la hora de abordar un estudio del Arte Levantino más atento al sistema de ocupación del territorio.

La amplitud geográfica del fenómeno artístico levantino obliga necesariamente a considerar la existencia de cierta compartimentación territorial, especialmente si optamos por considerar su cronología neolítica.

Las dificultades de este tipo de aproximación son obvias cuando se prescinde del establecimiento previo de las secuencias estilísticas de los distintos ámbitos geográficos objeto de análisis. La dinámica de adición de figuras que caracteriza la mayor parte de los abrigos tiende a desfigurar

la entidad de los componentes de cada fase y obliga a un detenido análisis de las figuras si se pretende superar esta dificultad. Los ejemplos que hemos manejado en este trabajo, especialmente los referidos al núcleo Valltorta-Gasulla, demuestran que es posible.

La profundización en las secuencias de ámbito regional, intentando establecer no sólo la seriación estilística de las figuras sino sus pautas asociativas o compositivas, constituye una de las herramientas principales para este tipo de propósitos. Un adecuado contraste de los datos obtenidos con otros datos arqueológicos, especialmente aquéllos que nos proporcionan información sobre los aspectos estilísticos de la cultura material, parece la estrategia de investigación adecuada para alcanzar, finalmente, una visión más territorializada de unas expresiones artísticas que, sin duda, traducen en su evolución tradiciones de grupo dotadas de valores simbólicos y expresivos propios.

I. DOMINGO

E. LÓPEZ-MONTALVO

V. VILLAVERDE

Departament de Prehistòria i d'Arqueologia  
Universitat de València

P.M. GUILLEM

R. MARTÍNEZ VALLE

Instituto Valenciano de Arte Rupestre  
Museu de la Valltorta  
Generalitat Valenciana

## NOTAS

<sup>1</sup> **Lleida:** 4 ejemplares en la Roca dels Moros de Cogul (Almagro, 1952), uno de ellos dudoso; **Tarragona:** 2 ejemplares en Mas d'En Ramón d'En Bessó (Castells y Fernández (coords.), 1994), descartando el de Les Ermites de la Serra de la Pietat (Uldecona) (Viñas, 1975) por asemejarse más a un jabalí; **Huesca:** 1 bóvido en los Covachos de la Raja L. (Baldellou, 1997); **Teruel:** 1 ejemplar en la Ceja de Piezarrodilla (aunque Piñón Varela documenta hasta tres superposiciones de bóvidos), 7 en la Cocinilla del Obispo, 11 en el Abrigo de los Toros del Prado del Navazo, 11 en el Barranco de las Olivanas; 1 en la Cerrada del Tío Jorge, 1 en el Abrigo de las Figuras Diversas y 2 en el Abrigo del Medio Caballo (según Piñón Varela, 1982); 1 en el Torico del Pudial (Jordá, 1976), 1 en Val del Charco del Agua Amarga (Beltrán, 1970), 2 dudosos en el Abrigo del Ángel (Sebastián, 1989), 1 en la Roca dels Moros de Calapatá (Cabré, 1915), 16 en el Abrigo de la Vacada, más 3 terneras, 1 vaca y otros 4 probables (Ripoll, 1961); 4 bóvidos en la Cañada del Marco (Ortego, 1968); 1 en el abrigo de las Miniaturas y otro en el Covacho Ahumado (Alacón) (según inventario del CSIC), 3 en la Coquinera (Obón) (Picazo, 1992) y 1 en los Estrechos I (Rollo y Benavente, 1999); **Castelló:** 1 en el Mas d'en Salvador y 1 dudoso en la Cova de l'Arc (Viñas, 1982), 1 dudoso en la Coveta de Montegordo (Viñas, 1979: 3), 2 en la Cova dels Cavalls (Villaverde et al., 2002), 1 en el Mas d'en Josep; 1 y otro dudoso en Saltadora VII (Domingo, 2000; Domingo et al. (e.p.), 2 en el Mas del Cingle y 2 en el Mas Blanc, uno de ellos muy incompleto (Viñas, Sarriá y Monzonís, 1979), 3 en la Roca de les Canyes (inédito), 3 en La Cova Remigia (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935), 10

en el Cingle de la Mola Remigia (Ripoll, 1963), de los que 4 son dudosos. El bóvido grabado identificado por Beltrán (1965) en el Racó Molero queda descartado tras la comprobación efectuada por el Instituto de Arte Rupestre; **València:** 1 en las Cuevas de la Araña (Hernández-Pacheco, 1924) y otro en el Abrigo de los Gineses (Aparicio, Meseguer y Rubio, 1982), al descartar el del Abrigo de las Cañas (Villaverde, Peña y Bernabeu, 1981); **Alacant** dos posibles bóvidos en l'Abric de les Torrudanes y l'Abric del Port de Confrides, este último dudoso (Hernández, Ferrer y Cátala, 1998); **Guadalajara:** 1 bóvido más bien dudoso en el Abrigo del Llano (Balbín, R. et al. 1988); **Cuenca:** 4 ejemplares en la Peña del Escrito, 1 en Selva Pascuala y 4 en Marmalo (según Alonso, A.; 1985); **Albacete:** 5 en la Cueva de la Vieja (Alpera), (Alonso y Grimal, 1990), uno dudoso en la Cueva Negra (Alpera) (Rubio, 1995); 9 en Minateda (Jordá, 1976); 11 más otros 2 posibles en el Torcal de las Bojadillas (Nerpio), uno dudoso en La Viñuela, 1 en Solana de las Covachas, 1 en Prado del Tornero y 1 en las Cañadas, II (Alonso y Grimal, 1996); **Región de Murcia:** 17 bóvidos en Cantos de la Visera (Beltrán, 1978), y dos dudosos en la Fuente del Sabuco (Alonso y Grimal, 1996) y en el Abrigo del Molino (Bernal Monreal, J.A. y Mateo Saura, M.A.; 2001); **Jaén:** 6 ejemplares algo dudosos en las Cuevas de Engarbo I (Soria y López, 1999).

<sup>2</sup> **Lleida:** Tan sólo contamos con un ejemplar de dudosa adscripción en la Roca dels Moros de Cogul (Lleida) (Almagro, 1952). **Tarragona:** Viñas mantiene ciertas dudas en la identificación de la figura 18 de los abrigos de Les Ermites de la Serra de la Pietat, sopesando la posibilidad de que pudiera tratarse de un jabalí o un bóvido (Viñas, 1975).

**Teruel:** dos ejemplares documentados respectivamente en el Abrigo de los Chaparros (Albalate del Arzobispo) (Beltrán, 1968; Beltrán, 1989 y Beltrán y Royo Lasarte, 1997) y Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz) (Beltrán, 1968).

**Castelló:** un total de 44 ejemplares repartidos en 11 abrigos, si bien 9 presentan ciertas dudas en su identificación de especie. Centrándonos en el ámbito de Valltorta, encontramos 3 ejemplares en Civil, de los que tan sólo 1 aparece referido en la restitución de Benítez Mellado (Obermaier y Wernert, 1919); 2 se documentan en Mas d'en Josep; 2, en Saltadora (Domingo et al, e.p); 1, en Mas d'en Cabrera (Viñas y Sarriá, 1981), y 1, en Centelles. Tan sólo el ejemplar del Cingle de l'Ermita impide la correcta definición de especie, si bien Viñas (1979-80) apunta la posibilidad de que pudiera tratarse de un suido. En el núcleo de Gasulla se concentran la mayor parte de los ejemplares documentados, repartidos entre el conjunto de Cova Remigia y el Cingle. En el primero, el recuento global de individuos varía entre los 14 ejemplares documentados por Porcar, Obermaier y Breuil (1936) y los 15 proporcionados por Sarriá tras la revisión efectuada a finales de los ochenta (Sarriá, 1988-89). En el Cingle, son 2 los ejemplares documentados por Ripoll (1963). Fuera de este ámbito, en la comarca de Els Ports, encontramos 5 ejemplares en el Abric A del Cingle de Palanques y uno más -motivo 14, según Mesado (1995)- cuya conservación no permite precisar su especie, si bien su asociación a un jabalí adulto podría indicar la presencia de otro ejemplar. En la Poble de Benifassà, concretamente en la Cova del Polvorín o els Rossegadors, encontramos un total de cinco ejemplares (Vilaseca, 1947). Finalmente en Benassal, se documentan en el Abric del Racó de Nando cinco ejemplares, siendo cuatro de ellos dudosos, ya que por su morfología pudieran ser équidos (González Prats, 1974).

**Cuenca:** los dos únicos ejemplares documentados en la provincia se concentran en el Abrigo de la Peña del Escrito, si bien uno de ellos resulta dudoso (Hernández Pacheco, 1952).

**Murcia:** tan sólo el jabalí de la Fuente del Sabuco II (Moratalla) ofrece facilidades en su identificación (Alonso y Grimal, 1996; Mateo Saura, 1999), los dos ejemplares restantes – el motivo 7 de la Cañaica del Calar II, también en Moratalla, (Alonso y Grimal, 1996) y el 42 de los Grajos (Cieza) (Beltrán, 1978)– presentan una morfología que podría acercarse a la que caracteriza a esta especie, si bien nuestras apreciaciones vienen limitadas por los calcos existentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M. (1952): *El Covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lleida)*. Lleida.
- ALONSO, A. (1985): Villar del Humo. Un núcleo rupestre olvidado. *Revista de Arqueología*, 45, 12-23.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1990): *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja*. Alpera.
- 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*. 2 vols., Barcelona.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (2001): Arte Levantino en Castelló. *Millars. Espai i Història*, XXIV, 111-152.
- APARICIO, J.; MESEGUER, V. y RUBIO, F. (1982): *El primer arte Valenciano II: "El arte rupestre levantino"*. València.
- BALBIN, R.; BUENO, P.; JIMENEZ, P.; ALCOLEA, J.; FERNÁNDEZ, J.A.; PINO, E. y REDONDO, J.C. (1989): El abrigo rupestre del Llano, Rillo de Gallo, Molina de Aragón. *XIX Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza, 179-194.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A.; CALVO, M<sup>a</sup> J. y AYUSO, P. (1997): Las pinturas rupestres de los covachos de La Raja (Santa Eulalia de la Peña-Nueno. Huesca). *Bolskan*, 14, 29-41.
- BELTRÁN, A. (1965): Breve nota sobre un grabado rupestre en el Racó Molero, Barranco de Gasulla (Castelló de la Plana). *Ampurias*, XXV.
- BELTRÁN, A. (1968): *Arte Rupestre Levantino*. Facultad de Filosofía y Letras. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1968): La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres, en Cieza ( Murcia). *Caesaraugusta*, 31-32, 45-88.
- BELTRÁN, A. (1970): *La cueva del Charco del agua Amarga y sus pinturas levantinas*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1979): *Arte Rupestre Levantino (adiciones 1968-1978)*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1989): *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*. Ibercaja. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. y ROYO, J. (1997): *Los abrigos Prehistóricos de Albalate del Arzobispo (Teruel)*. Zaragoza.
- BERNAL, J.A. y MATEO, M.A. (2001): Arte Rupestre en Murcia. El Abrigo del Molino (Moratalla). *Revista de Arqueología*, 223, 10-15.
- CABRÉ, J. (1915): *El arte rupestre en España. (Regiones septentrional y oriental)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1. Madrid.
- CASTELLS, J. y FERNÁNDEZ, G. (coord.) (1994): *Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya. Corpus de pintures rupestres*. Barcelona.
- DAMS, L. (1984): *Les Peintures Rupestres du Levant Espagnol*. París, Picard.
- DOMINGO, I. (2000): *El Abrigo VII de les Coves de la Saltadora. Anàlisi internu y composició*. Trabajo de Investigación inédito, Universitat de València.
- DOMINGO, I. y LÓPEZ-MONTALVO, E. (2002): Metodología: El proceso de obtención de calcos o reproducciones. En Martínez y Villaverde (coord.) *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1.
- DOMINGO, I.; LÓPEZ-MONTALVO, E.; VILLAVERDE, V. y MARTÍNEZ, R. (e.p.): *Los abrigos VII, VIII y IX de les Coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló)*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. València.
- DURAN i SANPERE, A. (1923): Exploració arqueològica del Barranc de la Valltorta (provincia de Castelló). *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. VI, (1915-1920), 451-454.
- GONZÁLEZ PRATS, A. (1974): El complejo rupestre del "Riu Montllor" *Zephyrus*, XXV, 259-279. Salamanca.
- HERNÁNDEZ, M.; FERRER, P. y CÁTALA, E. (1998): *L'Art Llevantí*. Centre d'Estudis Contestans, Cocentaina.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (València). Evolución del Arte en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 24. Madrid.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E. (1959): Prehistoria del Solar Hispano. Madrid. Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Tomo XX de la Serie de Ciencias Naturales.
- JORDÁ, F. (1976): ¿Restos del culto al toro en el Arte Levantino?. *Zephyrus*, XXVI-XXVII, 187-216.
- LÓPEZ-MONTALVO, E. (2000): *Los Abrigos VIII y IX de les Coves de la Saltadora. Anàlisi internu y composició*. Trabajo de Investigación inédito, Universitat de València.
- LÓPEZ-MONTALVO, E. y DOMINGO, I. (e.p.) Nuevas tecnologías y restitución bidimensional de los paneles levantinos: primeros resultados y valoración crítica del método. *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica (octubre-2003)*.
- MARTÍNEZ, R. y VILLAVERDE, V. (coord.) (2002): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1.
- MATEO, M.A. (1999): *Arte Rupestre en Murcia. Noroeste y tierras altas de Lorca*. Murcia.
- MESADO, N. (1995): *Las pinturas rupestres naturalistas del Abrigo A del Cingle de Palanques (Els Ports, Castelló)*. Diputació de Castelló.
- OBERRMAIER, H y WERNERT, P. (1919): *Las pinturas Rupestres de la Valltorta*. C.I.P.P. Memoria num, 23, 134 pp.
- ORTEGO, T. (1968): Una nueva estación de arte rupestre en el término de Alcaine (Teruel). *Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Barcelona, 149-163.
- PICAZO, J.V. (1992): Avances sobre el conjunto con pinturas rupestres de la Coquinera (Obón, Teruel). *Aragón Litoral Mediterráneo*. Zaragoza, 455-465.
- PIÑÓN, F. (1982): *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Monografía del Centro de Investigación y Museo de Altamira, nº 6. Santander.
- PORCAR, J.B. (1943): Sobre las pinturas rupestres de Ares del Maestre. *B.S.C.C.*, XVIII, 2.
- PORCAR, J.B. (1947): Iconografía rupestre de Gasulla y Valltorta. Representación pictográfica del toro. *B.S.C.C.*, XXIII, 314-324.



LAS PINTURAS RUPESTRES DEL CINGLE DEL MAS D'EN JOSEP (TÍRIG, CASTELLÓ). CONSIDERACIONES SOBRE LA REGIONALIZACIÓN DEL ARTE LEVANTINO A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LAS FIGURAS DE BÓVIDOS Y JABALÍES

- PORCAR, J.B; OBERMAIER, H. y BREUIL, E. (1935): *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castelló)*. Junta Superior del Tesoro Artístico, Sección de Excavaciones, Memoria 136, Madrid.
- RIPOLL, E. (1961): *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea*. Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino, 1.
- RIPOLL, E. (1963): *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castelló)*. Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino, 2. Barcelona.
- ROYO, J.I. y BENAVENTE, J.A. (1999): *Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel). Un modelo para la protección y difusión del Arte Rupestre Aragonés*. Alcañiz.
- RUBIO BLAYA, M. (1993): *Arte Rupestre Levantino: figuras zoomorfas*. Tesis Doctoral inédita. Universitat d'Alacant.
- RUBIO BLAYA, M. (1995): Aproximación al estudio de las figuras zoomorfas representadas en el Arte Rupestre Levantino. *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4, 103-109.
- SARRIÁ, E. (1988-89): Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castelló de la Plana). *Lucentum*, VII-VIII, 7-33.
- SEBASTIÁN, A. (1989): Avance sobre el abrigo del Ángel, Ladruñan (Teruel). *XIX Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza, 133-146.
- SEBASTIÁN, A. (1993): *Estudio sobre la composición en el Arte Levantino*. Tesis Doctoral inédita. Universitat de València.
- SORIA, M. y LÓPEZ, M.G. (1999): *Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra del Segura*. E.P.G. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- UTRILLA, P. (2000) *El Arte Rupestre en Aragón*. Monografía nº 56, CAI00.
- VILASECA, S. (1947): *Las pinturas rupestres de la Cova del Polvorín (Puebla de Benifazá, provincia de Castelló)*. Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, 16. Madrid.
- VIÑAS, R. (1975): *El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat. Ulldecona-Tarragona*. Speleon, Monografía, I.
- VIÑAS, R. (1980): Figuras inéditas en el Barranco de la Valltorta. *Ampurias*, 41- 42, 1-34.
- VIÑAS, R. (1982): *La Valltorta. Arte Rupestre en el Levante Español*. Barcelona.
- VIÑAS, R. y SARRIÁ, E. (1978): Las representaciones faunísticas del término de Ares del Maestre (Castellón de la Plana). *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 5, 143-161.
- VIÑAS, R; SARRIÁ, E. y MONZONÍS, F. (1979): Nuevas manifestaciones de Arte Rupestre en el Maestrazgo. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 6, 97-120.
- VILLAVERDE, V; DOMINGO, I. y LÓPEZ-MONTALVO, E. (2002): Las figuras levantinas del abric I de la Sarga: aproximación a su estilo y composición. En Hernández, M. y Segura J.M. (coord.) *Sarga. Arte y Territorio*, 101-127.
- VILLAVERDE, V; DOMINGO, I.; LÓPEZ-MONTALVO, E. y GARCÍA-ROBLES, M.R. (2002): Descripción de los motivos del Abric II de la Cova dels Cavalls. En Martínez y Villaverde (coord.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, I, 83-133.
- VILLAVERDE, V; LÓPEZ-MONTALVO, E.; DOMINGO, I. y MARTÍNEZ VALLE, R: Estudio de la composición y el estilo. En Martínez y Villaverde (coord.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, I, 135-189.
- VILLAVERDE, V; PEÑA, J.L. y BERNABEU, J. (1981): Dos nuevas estaciones con arte levantino en Millares. *A.P.L.*, XVI, 307-318.