

Caracterización de la secuencia levantina a partir de la composición y el espacio gráfico: el núcleo Valltorta-Gassulla como modelo de estudio



Resumen: Este trabajo parte del estudio de los conjuntos decorados del núcleo Valltorta-Gassulla, uno de los ámbitos con arte rupestre Levantino más relevantes del Arco Mediterráneo peninsular.

Nuestro objetivo es analizar el proceso de diseño del entramado decorativo de estos conjuntos levantinos a partir del estudio de distintas variables, como son las técnicas compositivas; el componente temático de las escenas; los mecanismos de integración espacial y narrativa en fases sucesivas; las pautas de ordenación en el espacio gráfico o el papel relevante que parece cobrar el soporte en determinados momentos.

La consideración de todas estas variables arroja una nueva dimensión técnica del Arte Levantino, más compleja de lo que tradicionalmente se había supuesto, y que, al valorar conjuntamente con aspectos estilísticos, traduce una evolución interna con claros elementos de continuidad y ruptura a lo largo de la secuencia.

Palabras clave: Arte Levantino; composición; espacio gráfico; Valltorta-Gassulla; Prehistoria ■

Résumé: Il s'agit d'étudier les abris ornés de Valltorta-Gassulla, une des régions où l'Art du Levant est le plus remarquable dans l'arc méditerranéen péninsulaire.

Notre objectif est d'analyser le processus pictural du dispositif pariétal de ces abris ornés à partir de la prise en compte de différentes variables: les techniques de la composition; la thématique des scènes; les mécanismes de l'intégration spatiale et de la narration selon les différentes phases; les règles d'ordonnement dans l'espace graphique ou le rôle remarquable du support à des moments précis de la séquence.

Toutes ces variables apportent une nouvelle dimension technique à l'Art du Levant, plus complexe qu'on le suppose traditionnellement. Conjointement aux aspects stylistiques, elles montrent une évidente évolution interne avec des éléments de continuité et de rupture.

Mots clés: Art du Levant; composition; espace graphique; Valltorta-Gassulla; Préhistoire ■

1. Introducción

La necesidad de romper con la inercia tradicional a abordar el estudio de los conjuntos levantinos desde una perspectiva meramente descriptiva, acompañada de una documentación sesgada de las representaciones más relevantes o mejor conservadas, es la motivación principal que ha dirigido nuestro trabajo de investigación.

En los últimos años y en el marco de un equipo multidisciplinar del que formamos parte, hemos avanzado en la creación de nuevos enfoques teóricos y metodológicos que han contribuido a redefinir la complejidad técnica del proceso gráfico levantino dentro del marco regional que definen los abrigos decorados del núcleo Valltorta-Gassulla (Domingo et al., 2003; Domingo, 2005; Domingo et al., 2007; López Montalvo, 2005; López Montalvo, 2007; Roldán et al., 2007; Villaverde et al., 2002; Villaverde, Guillem y Martínez, 2006; etc.).

En este trabajo aportamos los primeros resultados obtenidos en relación al estudio de la composición y la ocupación significativa del espacio gráfico a partir del análisis integral de los conjuntos decorados del referido núcleo castellonense.

2. Proceso gráfico y construcción diacrónica de los paneles: una nueva perspectiva de estudio

El Arte Levantino, al igual que otras manifestaciones rupestres prehistóricas, se caracteriza por una socialización reiterada de los abrigos como espacio de representación. Esta dinámica de ocupación repetida se traduce en una construcción diacrónica del entramado decorativo cuyo margen temporal no es fácil aventurar. El resultado de ese proceso es la coexistencia de distintos tipos formales, temas y composiciones cuya lectura se superpone e interacciona en el tiempo y el espacio, y cuya ejecución no siempre responde a un claro deseo de respeto e integración gráfico-narrativa. Tras esa variabilidad formal suponemos la presencia de distintos grupos humanos o, al menos, la práctica de unas convenciones gráficas diferenciadas que posiblemente actuaron como mecanismos de cohesión e identidad, dentro de la función general de comunicación que *a priori* otorgamos a estas prácticas artísticas y culturales.

Los paneles levantinos ofrecen, por tanto, una lectura gráfica del proceso de ocupación y socialización de estos espacios y del propio territorio por distintos grupos a lo largo

* Dpt. de Prehistòria i d'Arqueologia, Universitat de València

del tiempo. Reducir su consideración a una lectura global, o lo que es lo mismo, al resultado de las distintas campañas decorativas, supone diluir las variaciones que, sin duda, se observan cuando adoptamos una perspectiva diacrónica. Unas variaciones que se refieren directamente al diseño de las figuras, pero también, y de manera menos evidente, a las normas y estrategias definidas en la ocupación del espacio gráfico, en el diseño de composiciones y en la propia expresión gráfica de aspectos económicos y sociales, bien sean estos un testimonio costumbrista o de raigambre simbólica. Del mismo modo, esta lectura global ha contribuido a generar una visión lineal de la evolución interna del Arte Levantino que, sin duda, ha empobrecido el complejo panorama que se desdibuja al abordar el estudio de los paneles desde nuevas perspectivas.

Nuestra propuesta de análisis parte de la caracterización de cada una de las fases decorativas que asimilamos como grandes horizontes estilísticos, sujetos a su vez a una cierta variabilidad interna que se alejaría de un rígido funcionamiento normativo del Arte Levantino (Villaverde y Martínez, 2002). Dadas las particularidades de esta manifestación artística, es la representación humana la que mayor información aporta a la hora de señalar variaciones dentro de la secuencia. En efecto y frente a la representación animal, la figura humana parece estar sujeta a una mayor abstracción y, por tanto, resulta susceptible a la incorporación de modificaciones significativas en el diseño que favorecen su sistematización. Por otro lado, su papel como agente activo en la construcción y transformación de escenas aporta valiosa información sobre la dinámica interna de los paneles, sobre las pautas de incorporación de nuevas figuras y temas en cada una de las fases decorativas.

De este modo, el análisis formal y técnico de la figura humana nos ha permitido distinguir hasta el momento cinco horizontes estilísticos en la secuencia regional del núcleo Valltorta-Gassulla (figura 1a-b) (Villaverde et al., 2002; Do-

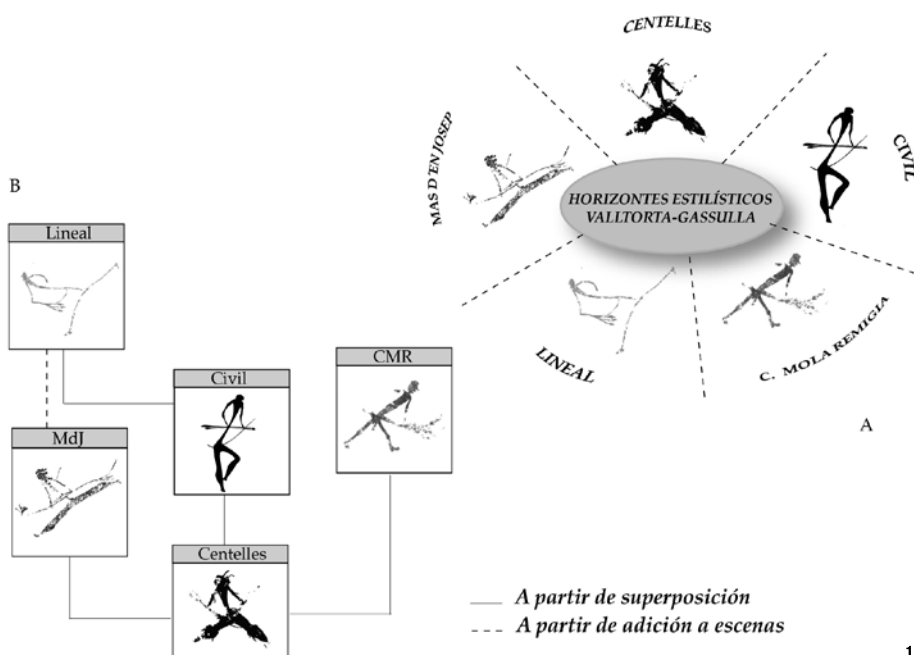
mingo, 2005 y 2006; Villaverde, Guillem y Martínez, 2006; López Montalvo, 2007; etc.). Los criterios empleados en la sistematización de los tipos humanos han sido tratados con mayor detenimiento en trabajos anteriores, lo que nos exime de volver sobre esa discusión.

Resulta complejo, por otra parte, establecer una ordenación temporal ajustada de la secuencia artística regional. Las superposiciones entre figuras de estilos distintos son casi anecdóticas, en base a una sensación generalizada de respeto espacial por lo anteriormente representado, lo que reduce nuestros argumentos a la observación de la ocupación de desconchados que mutilan antiguas figuras o al proceso mismo de adición sobre escenas previas, si bien este último argumento, dependiente en gran medida de la intuición y de la cuestionada «coherencia narrativa», resulta sumamente débil dentro de la discusión (Lenssen-Erz, 1992). A pesar de las limitaciones señaladas, hemos tratado de reconstruir un diagrama provisional en el que situamos cada uno de los horizontes definidos en la secuencia regional de Valltorta-Gassulla (figura 1a), sirviéndonos de los escasos argumentos objetivos con los que contamos hasta el momento.

Así, a partir de la consideración de los horizontes estilísticos y su posición en la secuencia pretendemos, por un lado, definir las pautas compositivas, espaciales y temáticas propias o distintivas de cada uno de estos horizontes y, por otro, y sin perder la perspectiva diacrónica, reconstruir y caracterizar la dinámica de socialización de los abrigos decorados por los grupos que ocuparon el territorio Valltorta-Gassulla. Las implicaciones de los resultados obtenidos no solo se cifran en el plano estético o artístico, sino que, al considerar variables como la temática representada, nos adentramos en aspectos que trascienden al plano socio-económico y simbólico de los grupos autores.

Nuestro trabajo no está exento de limitaciones. La caracterización de los distintos horizontes estilísticos a partir del análisis exclusivo de la figura humana masculina es, sin duda, la más determinante. El hecho de que sean mayoritarias las escenas construidas a lo largo de dos o más fases dificulta seriamente la correlación estilística entre las distintas representaciones humanas y animales que, en múltiples ocasiones, interaccionan dentro de un mismo nivel espacio-temporal. Del mismo modo, los horizontes definidos hasta el momento incluyen variantes formales que tanto pueden responder a una fase diferenciada como a la evolución dentro de un estilo o, incluso, a la incorporación de matices de autor (Villaverde y Martínez, 2002; Domingo, 2006; López Montalvo, 2007), y sobre las que debemos profundizar a medida que aumente el corpus de conjuntos analizados. Por otro lado, carecemos de una documentación renovada y exhaustiva de algunos de estos abrigos, lo que nos obliga a ser cautos en nuestra argumentación. La propia degradación de los paneles, con pérdidas importantes de información por

1 a Horizontes estilísticos del núcleo Valltorta-Gassulla a partir del análisis formal de la representación humana.
b Diagrama de ordenación de la secuencia artística regional siguiendo argumentos de superposición parcial o proceso de adición a escenas



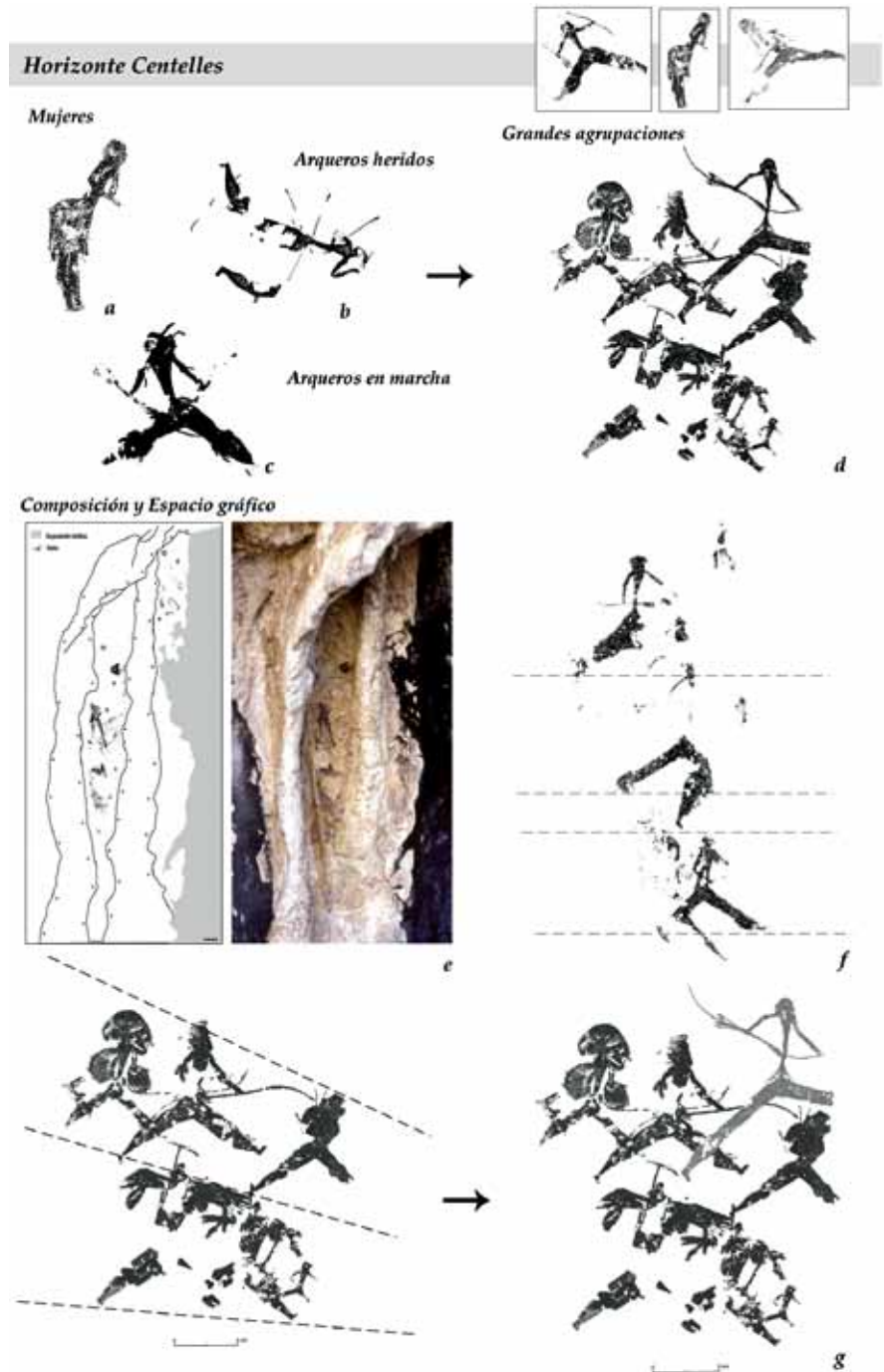
2 Caracterización de las pautas compositivas y espaciales del Horizonte Centelles. **a.** Racó Gasparo (Alonso, 1993). **b.** Cova Remigia-I (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935) **c.** Mas dels Ous (Mesado, 1981) **d.** Abric de Centelles (Villaverde, Guillem y Martínez, 2006) **e.** Integración de accidentes topográficos como parte del escenario gráfico-narrativo en la Cova dels Cavalls (Villaverde et al, 2002). **f.** Ordenación a partir de hiladas sucesivas en el plano vertical (Abric de Centelles- según Viñas y Sarria, 1981) **g.** Planteamiento compositivo original y ruptura de la ordenación interna por incorporación de nuevas figuras en el Abric de Centelles (Villaverde, Guillem y Martínez, 2006)

la mutilación de motivos y escenas, condiciona el análisis del entramado decorativo ante un «factor de ausencia» que no conviene olvidar.

3. Caracterización de la secuencia artística de Valltorta-Gassulla a partir del análisis de la composición y el espacio gráfico

Siguiendo la secuencia propuesta, son las **figuras tipo Centelles**, aparentemente las más antiguas dentro del concepto de representación humana, las que irrumpen en los paneles con el diseño de escenas *ex novo* relativamente complejas en su composición y concepción del espacio gráfico (figura 2). A nivel formal, este horizonte destaca por el enaltecimiento de la figura humana a través de un cuidado diseño que no rehuye de la caracterización del individuo. El naturalismo y la atención al diseño de detalles anatómicos u ornamentales se suma al gran tamaño que alcanza alguna de estas figuras (pueden superar los 20-35 cm), lo que sin duda les confiere una posición destacada dentro de los paneles.

Desde el **punto de vista escénico**, junto con la representación aislada de mujeres (2a), personajes heridos (2b) o arqueros en actitud pasiva o marcha pausada (2c), dentro de este horizonte asistimos a la composición de vastas concentraciones de figuras humanas (hombres, mujeres y niños) que, a pesar de las pérdidas sufridas, superarían con seguridad el medio centenar en el abrigo homónimo de Centelles (Villaverde, Guillem y Martínez, 2006). Dentro del ámbito de Valltorta se repite insistentemente un mismo concepto temático que muestra tanto agrupaciones como arqueros solitarios en marcha acompañada, ataviados en ocasiones con fardos y otros enseres (2d). La orientación de estas figuras en los paneles dibuja una trayectoria hacia el noroeste que articula un itinerario coordinado aguas arriba, compuesto por las figuras de Saltadora, Cavalls y Civil, que enlazaría con la gran agrupación de



Centelles, fuera de la órbita nuclear del Barranc de Valltorta. De estar en lo cierto, esta interpretación incidiría en la idea, avanzada por otros autores, de la posible funcionalidad de estos barrancos como vías de comunicación (Fairén, 2007; Martínez García, 1998, etc.).

Por lo que se refiere a la **composición y ocupación del espacio gráfico**, el gran tamaño de estas figuras y el número destacado de individuos que conforman estas escenas requiere la búsqueda de amplios espacios libres a la representación. Así, los ejemplos conocidos ocupan de manera recurrente los niveles medios y superiores de la pared en

abrigo de rango medio o grande, con una estructura parietal de relieve continuo sin accidentes topográficos notables. En cualquier caso, la presencia puntual de breves formaciones estalagmíticas, lejos de suponer un obstáculo al desarrollo de estos grandes desfiles, se neutraliza mediante su integración activa como marco espacial figurado que incide en la lectura global de la escena. El recurso a la técnica de recubrimiento parcial, tal y como puede apreciarse en la composición de la Cova dels Cavalls (Villaverde et al., 2002), refuerza el vínculo narrativo entre la representación gráfica y la estructura topográfica del abrigo (2e).

El resultado es una ocupación intensiva/extensiva del espacio gráfico disponible cuyos límites en la horizontal vienen definidos por la propia estructura física del abrigo. En la vertical, algunas figuras se sitúan en puntos elevados en los que sería imprescindible el uso de alzamientos con los que afianzar la postura; una pauta de ocupación del espacio que otorga una concepción global del abrigo como lugar de representación y que se repite en conjuntos como Cavalls y Abric de Centelles, donde este tipo formal tiene una presencia destacada.

Estas grandes composiciones se ordenan a partir de hiladas de trayectoria paralela o subparalela que se suceden yuxtapuestas en el eje vertical de representación (2f). Las figuras humanas mantienen en ellas una disposición espacial muy ajustada que se sirve de la superposición parcial—generalmente ceñida a la altura media de las piernas— a modo de convención gráfica que potencia la cohesión y coordinación en la acción descrita (2f y 2g). La ordenación espacial entre las distintas hiladas recurre, por el contrario, a la búsqueda de encuadre con el fin de respetar la claridad expositiva y la lectura individual de los componentes humanos, como si la identidad última de la figura se ciñera al diseño de torso y cabeza.

La sucesión repetida de hiladas genera una cierta sensación de plano de fuga, aunque difícilmente podemos afirmar que exista una búsqueda global de la perspectiva, al menos cuando analizamos la composición en su conjunto. Sin embargo, si consideramos por separado algunas de las alineaciones mejor conservadas en Centelles, observamos un ritmo de ejecución que se sirve de los ejes diagonales y la reducción progresiva del tamaño de las figuras a modo de convención gráfica que acentúa la sensación de profundidad por la gradación de planos (2g).

La ausencia de un planteamiento unitario en la composición de Centelles podría estar en relación con el proceso diacrónico de construcción de esta escena. Pensamos que en origen esta composición pudo mantener un cierto planteamiento espacial, probablemente basado en la repetición ordenada de alineaciones de arqueros, que iría desdibujándose progresivamente a partir de la incorporación de nuevas figuras que, lejos de ocupar los puntos marginales de la composición, se incorporan en el espacio libre que media entre las distintas hiladas, rompiendo así con el planteamiento que la escena pudo dibujar en origen (2g). Esta incorporación de nuevos motivos parece responder a una cierta atracción por los espacios centrales de la composición, en los que se genera una destacada concentración de figuras que se solapan en el espacio. De este modo y a me-

didada que nos alejamos de los puntos centrales, disminuye la densidad figurativa, lo que se traduce a nivel espacial en una ausencia marcada de superposición parcial entre motivos y en un mayor respeto por la individualidad de la figura.

Nuestra valoración, limitada por la falta de una documentación renovada del panel de Centelles, deberá ser contrastada a partir del análisis de la secuencia de superposición entre motivos, con el fin de reconstruir el proceso de composición de la escena y las variaciones que pudo generar la progresiva incorporación de figuras.

Avanzando en la secuencia propuesta, con el **Horizonte Civil** se incorpora un nuevo concepto de representación humana que se aleja del tipo anterior por renunciar a la caracterización del individuo en pro de un estereotipo formal que acentúa la desproporción anatómica. No obstante, se mantiene la primacía visual y narrativa en el panel al reproducir figuras humanas que se distinguen por su gran tamaño (pueden superar los 30 cm) y por incidir en aspectos sociales que les otorgan un protagonismo cuasi absoluto (figura 3).

En efecto, y aunque participan puntualmente de actividades cinegéticas (3b), son las escenas de componente social las que alcanzan una mayor complejidad en su composición y desarrollo narrativo. Relatan, siguiendo la composición de la Cova del Civil, episodios de contacto, agregación o encuentro entre grupos humanos (3c), en los que integran de manera discreta a la mujer (3a). Se trata de escenas *ex novo* complejas por el número de figuras que suman, por la densidad espacial que describen y porque, atendiendo a la variación interna, el proceso de construcción podría responder a distintas campañas o momentos de incorporación de figuras, aún dentro de un mismo horizonte.

El planteamiento de estas escenas requiere la búsqueda de grandes espacios libres a la decoración, en los que la topografía no imponga límites al desarrollo visual y narrativo. Dentro de esta noción global y extensiva del espacio se incorporan los accidentes del relieve como parte del escenario gráfico, siguiendo una pauta iniciada en el horizonte anterior. Un aspecto no lo suficientemente contrastado hasta el momento es la posible transformación voluntaria del soporte a partir de la mutilación de salientes rocosos de relativa entidad. Una pauta que parece probable en los niveles superiores del Abric IX de La Saltadora (Domingo et al., 2007) y que nos lleva a sugerir una actuación similar esta vez en el nivel medio-inferior del saliente que delimita la segunda y tercera cavidad de Civil-III. De estar en lo cierto, esta intervención sobre el soporte daría como resultado una superficie menos escarpada, con un desarrollo continuo que conectaría visual y narrativamente ambas cavidades, y que habría sido aprovechada para representar la agrupación de figuras (77a-c), parcialmente recuperada tras la limpieza del abrigo (López Montalvo, 2007 y 2008) (3d). Ante la existencia de escenas o grafías antiguas, las figuras Tipo Civil se sirven de la superposición parcial como mecanismo de integración de representaciones humanas (hasta el momento solo Tipo Centelles) a la nueva narración (3e); por el contrario, otras representaciones que no parecen ajustarse a la línea temática descrita, como las grafías esquemáticas que ocupan la cavidad central del Civil

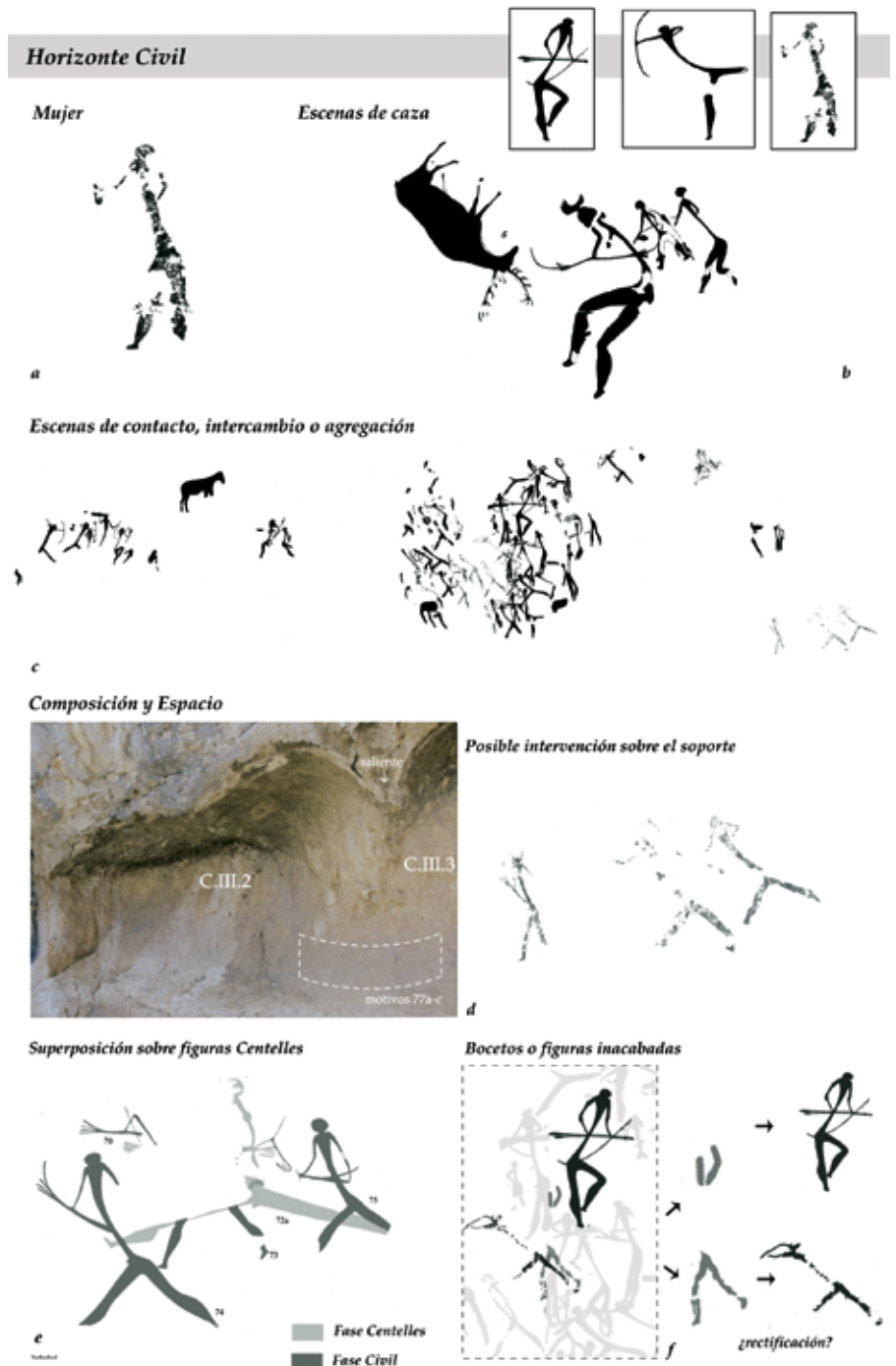
3 Pautas compositivas y espaciales del Horizonte Civil. **a** Posible representación femenina en Civil III (Calco según López Montalvo, 2007). **b** Cova Remigia-V (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935). **c** Coves del Civil (calco según López Montalvo, 2007, a partir de calco original de Obermaier y Wernert, 1919). **d** Coves del Civil III.2/III-3 (Calco según López Montalvo, 2007). **e** Agrupación de figuras Civil III (a partir de Obermaier y Wernert, 1919). **f** Civil III (calco según López Montalvo, 2007, a partir de calco original de Obermaier y Wernert, 1919)

—avanzadas por Cabré en su obra de 1925—, sufren un proceso de disolución gráfica a partir de la incorporación de nuevas figuras que se solapan de manera reiterada.

De nuevo, y tomando como ejemplo la Cova del Civil, asistimos a una destacada concentración figurativa en los puntos centrales que disminuye a medida que nos acercamos a zonas marginales del abrigo; con ella se abandona progresivamente la ordenación sustentada en la superposición repetida entre figuras humanas y se genera una composición menos abigarrada que permite la lectura individual de sus componentes. Ambos aspectos remiten a las pautas marcadas en el horizonte anterior.

Dentro de esa noción integral del espacio gráfico, y si bien se observa cierta tendencia a la concentración figurativa en puntos centrales (3c), la decoración se desarrolla de manera extensiva en el espacio definido por los márgenes físicos del abrigo. En el eje vertical, la cornisa actúa como margen superior de una decoración que se extiende ocupando incluso los niveles próximos a la inflexión de la plataforma natural. En su desarrollo horizontal, los límites gráficos vendrían impuestos por la propia estructura que define al abrigo, si bien y tal y como hemos apuntado anteriormente, resulta sugerente la posible intervención sobre la estructura de la pared a partir de la fragmentación de los salientes que interrumpen puntualmente el espacio gráfico.

Por lo que se refiere a los mecanismos de ordenación compositiva, la densidad figurativa en los puntos centrales provoca un juego reiterado de superposiciones que complica la lectura individualizada de los temas (figura 4). Ese complejo entramado que observamos en la Cova del Civil no impide que podamos detectar ciertas **pautas de ordenación**. La consideración global de esta composición sugiere *a priori* un caos espacial alejado de rígidas normas compositivas. Sin embargo, esta sensación se matiza al considerar tal acumulación de figuras como producto de distintos momentos de ejecución o de incorporación de figuras que



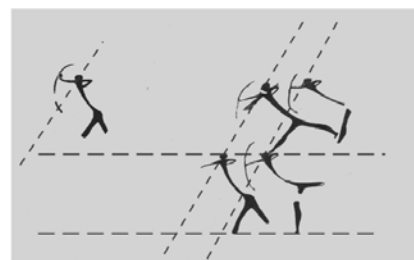
podieron ir diluyendo un esquema u ordenación inicial que se deja sentir en algunos puntos de la composición. En efecto y al igual que en el horizonte Centelles, observamos un ritmo de incorporación que se ajusta al diseño de unos ejes de desarrollo horizontal, compuestos por arqueros en posición de disparo que repiten un mismo esquema formal, y que se suceden de manera disimétrica en el eje vertical de representación (4b). Por contra, las figuras que se disponen en actitud de reposo se incorporan al panel siguiendo un ritmo que dibuja simetrías inversas y en espejo de manera recurrente (4a). Ese ritmo pautado de incorporación al panel,

Ordenación espacial y compositiva

4



a



b

4 Agrupación de figuras de la cavidad central de Civil III (calco según López Montalvo, 2007, a partir de calco original de Obermaier y Wernert, 1919)

en el que de nuevo las superposiciones respetan el tercio superior de las figuras, pudo verse alterado a partir de la incorporación de nuevos motivos que, siguiendo esa atracción por los puntos centrales, ocuparon los espacios libres sin prestar atención a una hipotética ordenación espacial. El hecho de que hayamos documentado algunos bocetos o figuras inacabadas dentro de la composición central de Civil III (3f), en lo que hemos interpretado como procesos de corrección puntual, podría sugerir la voluntad de ceñir la composición a unos parámetros espaciales que, en todo caso, evitarían distorsionar la lectura completa de las figuras anexas en composiciones complejas como la que nos ocupa (López Montalvo, 2007 y 2008).

El **Horizonte Mas d'en Josep (MdJ)**, bien representado en el conjunto homónimo (Domingo et al. 2003) y en la Cova Remigia, arroja ciertas dudas en su caracterización como horizonte diferenciado y a la hora de referir su posición dentro de la secuencia. Aspectos que han sido discutidos anteriormente (Domingo, 2006; Domingo et al, 2007; López Montalvo, 2007; Villaverde, Guillem y Martínez, 2006, etc.) y sobre los que no nos detendremos.

El cambio más evidente no se produce a nivel formal —asistimos a una representación del individuo que retoma la caracterización y el diseño atento a detalles, armamento y adorno que ilustraban el arranque de la secuencia con el Horizonte Centelles— sino a la incorporación y énfasis de nuevos **componentes temáticos** y a la simplificación del **planteamiento compositivo** (figura 5). En efecto, se abandonan las escenas de componente social y se redunda en episodios cinegéticos que otorgan a la figura masculina, ahora en su papel de cazador en clara conjunción con la

figura animal, el protagonismo absoluto de la escena. En ellas se recrean tácticas de caza variadas, individuales y colectivas, que muestran al cazador en actitud de acecho (5b), rastreo (5a) o persecución (5c y d). La asociación de algunas de estas figuras —concretamente las que se disponen en posición de disparo afianzado o vigía— a trazos de ejecución despreocupada nos lleva a sugerir una interpretación vinculada, bien con la representación de armamento, como podría ser el caso del arquero de Saltadora IX (5f), bien con la indicación de algún ingenio de caza a modo de escondite (5g).

Junto con los ciervos machos, la figura del jabalí cobra un protagonismo destacado en este horizonte dentro de episodios de persecución violenta que imprimen gran dinamismo a la acción (Cova Remigia V) (5d). La asociación recurrente de este tipo de figuras a los suidos resulta significativa. Se trata de una especie con una marcada concentración territorial en los núcleos septentrionales de Castelló y cierta penetración hacia el Bajo Aragón. Ambas regiones, pero especialmente los núcleos castellanenses, destacan por un tratamiento de la especie cuidado y atento a las pautas etológicas, lo que les distingue claramente de otras zonas donde la presencia de este animal es minoritaria y con un tratamiento menos naturalista (Domingo et al. 2003).

Junto con la variedad de tácticas cinegéticas recreadas, la expresión de la dimensión temporal aumenta en su complejidad. La representación de actitudes y movimientos sincrónicos entre la figura animal y el cazador introducen elementos que nos remiten a un momento anterior a la acción descrita, como las flechas clavadas en animales que huyen en plena persecución o los rastros de huellas

5 Pautas compositivas y espaciales del Horizonte Mas d'en Josep a Saltadora VIII (Domingo et al, 2007). b Saltadora IX (Domingo et al, 2007). c Mas d'en Josep (Domingo et al, 2003). d Cova Remigia-V (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935). e Cavalls II (Martínez y Villaverde coords, 2002). f Saltadora IX (Domingo et al, 2007). g Saltadora VIII (Domingo et al, 2007)

y sangre. Se trata, en cualquier caso, de elementos temporales que nos remiten indirectamente a un episodio pasado que complementa la instantánea captada por el artista, y sin los que la comprensión de la táctica empleada resultaría incompleta.

Por lo que se refiere al **planteamiento escénico**, se incorporan a los paneles con escenas *ex novo* relativamente sencillas por la ordenación espacial que describen y el número de figuras que participan (Mas d'en Josep I y II o Saltadora VIII). La expresión del movimiento en estrategias de persecución violenta se sirve del recurso a la diagonal como eje en el que se articulan las figuras y con el que se consigue dotar de ritmo a la acción descrita (Mas d'en Josep; Cova Remigia V; Cova dels Cavalls). Este plano de fuga diagonal no parece prestar atención a la consecución de la perspectiva a partir de la reducción progresiva del tamaño de las figuras. Un claro ejemplo en este sentido sería la escena de persecución sobre una pareja de jabalíes de Cova Remigia V, en la que si bien existe una gradación de tamaños en los arqueros que participan, ésta se produce de manera inversa, situando las figuras de menor tamaño en primer término (5d).

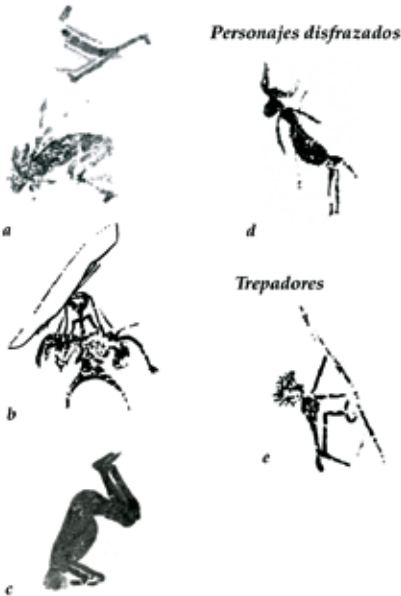
El propio planteamiento escénico comporta una concepción puntual del **espacio gráfico** que difiere de la tónica observada en los horizontes anteriores. Las escenas protagonizadas por el tipo MdJ se ciñen espacialmente a los límites impuestos por la estructura de cavidades y unidades topográficas menores. Esa concepción del espacio, que en el ámbito concreto de Valltorta se acompaña de una marcada reducción en el tamaño de las figuras, apunta, sin embargo, a una reflexión previa del lugar de representación al integrar sutilmente depresiones topográficas del relieve como posible escenario en el que tiene lugar la acción representada. Un claro ejemplo en este sentido sería la escena de caza protagonizada por el arquero 19 en la Saltadora IX (Domingo et al, 2007; López Montalvo, 2007), que se sirve de un breve saliente del soporte para simular el punto desde el que, agazapado, vigila a la presa (5b).



Junto al diseño de nuevas escenas, las figuras MdJ se integran en composiciones previas o bien se apropian de figuras animales antiguas a las que incorporan en una nueva narración de componente cinético. No son muchos los casos contemplados en este sentido (posible escena de caza del arquero 7 sobre un gran cuadrúpedo en Cavalls II), aunque el ritmo de adición que traducen responde mayoritariamente a una figura solitaria que ocupa espacios libres sin incidir espacialmente en las grafías anteriores, y cuya ejecución no parece tener en cuenta la relación proporcional de tamaños, siguiendo una norma que se mantendrá a lo largo de la secuencia (5e).

Horizonte Cingle Mola Remigia

Violencia y muerte



Personajes disfrazados

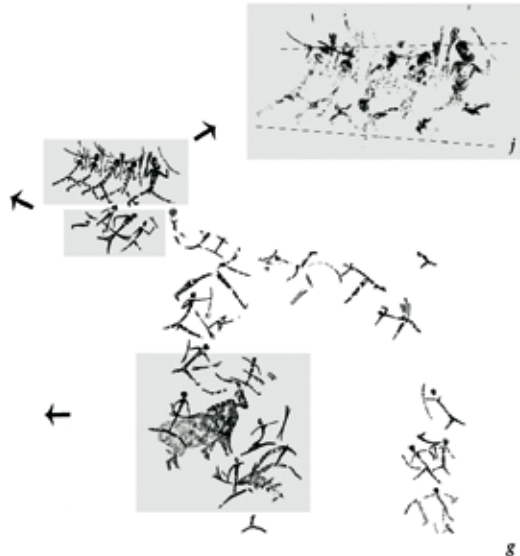
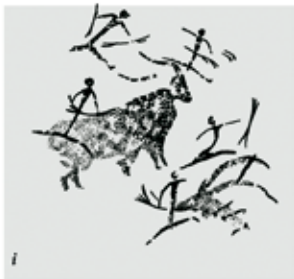
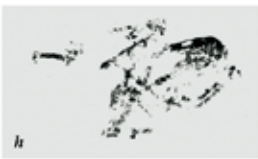


Trepadores

Adición



Recursos compositivos



6 Pautas compositivas y espaciales del Horizonte Cingle Mola Remigia a-c Representaciones vinculadas con la violencia y la muerte: a Escena de ataque de Saltadora VII (Domingo et al, 2007); b Cingle de la Mola Remigia VIII (Ripoll, 1963); c. Personaje muerto en Covetes del Puntal (Viñas, 1982). d Cingle de la Mola Remigia V (Ripoll, 1963). e Cingle de la Mola Remigia IV (Ripoll, 1963). f Cova dels Cavalls II (Martínez y Villaverde coords, 2002). g Cingle Mola Remigia IX (Ripoll, 1963). h-j Detalles composición Cingle Mola Remigia IX (según López Montalvo, 2007 y Ripoll, 1963)

la violencia y la muerte (6a-b-c), así como otros temas menos extendidos (trepadores, personajes disfrazados con rasgos animales, etc.) que amplían el espectro conocido en horizontes anteriores (6d-e).

Se apropian de figuras animales y escenas de caza ya construidas, a las que se suman siguiendo unos parámetros espaciales y narrativos de integración, que responden a la búsqueda de espacios libres y a un cierto grado de imitación en la actitud y disposición de las viejas figuras humanas a las que se suman (6f). El ritmo de adición, si por tal admitimos el número de motivos agregados, se ciñe a la incorporación de una sola figura, lo que más que a la voluntad de transformación narrativa parece responder al deseo de testimoniar su participación en antiguas composiciones.

El diseño de escenas *ex novo* se reduce, generalmente, a la incorporación de nuevas temáticas de componente social. Especialmente compleja resulta en su planteamiento la reproducción de episodios violentos que narran el enfrentamiento entre dos grupos, y que en el Abric IX de la Mola Remigia tienen su ejemplo más destacado (6g). Si bien las mutilaciones sufridas en esta composición dificultan nuestras observaciones, los fragmentos mejor conservados sugieren una cierta ordenación a partir de formaciones de arqueros que se suceden en el eje vertical y que, en algún caso, recurren a una cierta perspectiva de grupo a partir del uso de la diagonal y de la progresiva reducción de tamaño de las figuras que lo componen (6j). Al igual que en horizontes anteriores, la acumulación de figuras en el punto donde

tiene lugar el contacto entre los dos bandos genera una fuerte densidad de figuras, que se superponen reiteradamente en el espacio y que traducen cierta sensación de caos compositivo.

La noción de **espacio gráfico**, condicionada en este horizonte por la previa socialización de los paneles y por la tendencia de las figuras CMR a sumarse a escenas previas, tan solo rompe esta dinámica hacia una concepción más amplia del espacio en escenas de enfrentamiento que implican la acumulación de un gran número de motivos, como la referida de Mola Remigia. En este caso concreto, observamos ciertas pautas que recuerdan a horizontes anteriores.

Con el **Horizonte Cingle de la Mola Remigia (CMR)** asistimos a una marcada pérdida de naturalismo en el diseño anatómico que contrasta con la personificación del individuo a partir de la incorporación de rasgos faciales (figura 6). Por lo que se refiere a las pautas de composición y espacio, nuestro conocimiento sobre este horizonte es limitado, puesto que se encuentran en fase de documentación y estudio los conjuntos donde la concentración y variabilidad de este tipo de figuras puede ofrecernos mayor información (Cova Remigia y Cingle de la Mola Remigia).

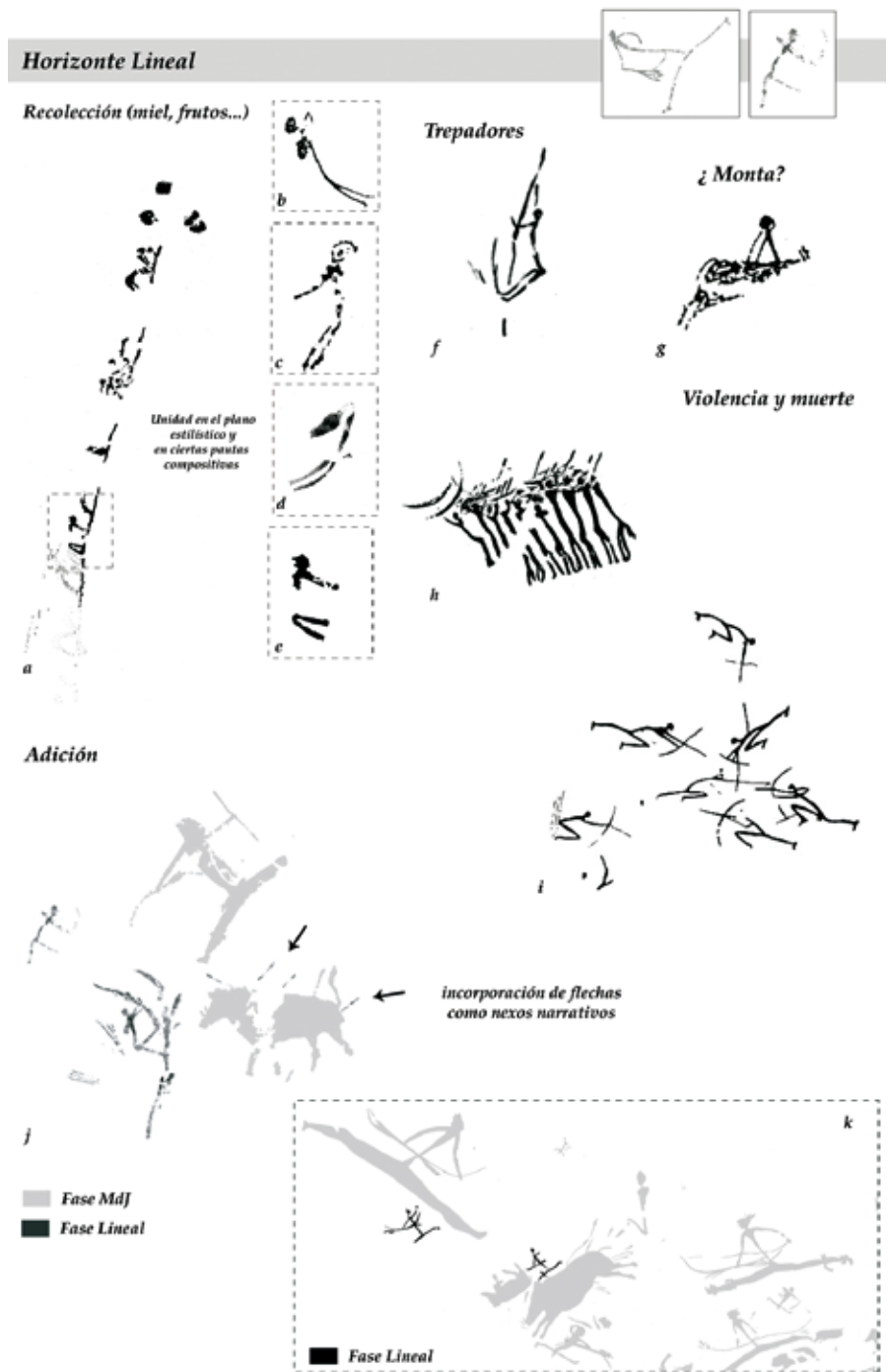
Junto con la **temática** cazadora, incorporan a los paneles episodios sociales que redundan en la expresión de

7 Pautas compositivas y espaciales del Horizonte Lineal. **a** Posible escena de recolección de miel (Cingle de L'Ermita, según Viñas, 1980). Los protagonistas de este tipo de actividades traducen una unidad en el plano estilístico y también en el uso de ciertos recursos compositivos y espaciales: **b** Cova de la Araña (Hdez. Pacheco, 1924); **c** Los Trepadores (Beltrán y Royo, 1997); **d** Abric de la Penya (Fibera et al, 1995); **e** Cingle de L'Ermita. **f** Cova Remigia III (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935). **g** Cingle de la Mola Remigia VIII (Ripoll, 1963). **h** Cova Remigia V. **i** El Roure (Hdez. Pacheco, 1918). **j** Mas d'en Josep (Domingo et al, 2003). **k** Cova Remigia V (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935)

Así, apreciamos una ocupación extensiva del espacio tan solo ceñida por la estructura topográfica que define al abrigo, con una integración de los accidentes menores como parte del escenario donde tiene lugar la acción. Del mismo modo, la presencia de motivos antiguos comporta la integración gráfica y narrativa de figuras humanas (Tipo Centelles) a partir, tal y como observábamos en el Horizonte Civil, del recurso a la superposición parcial de nuevas figuras (6h); mientras que otras representaciones, cuya temática no encaja con la nueva narración —cápridos 20 y 24 según Ripoll (1963)—, son objeto de continuas superposiciones que diluyen su presencia dentro del panel (6i).

El **Horizonte Lineal** expresa la simplificación máxima de la representación humana, dentro de un tipo poco homogéneo en el que se distinguen variantes en función, entre otros, del grado de proporción anatómica y modelado en el trazo (figura 7). Si tenemos en cuenta la secuencia propuesta, este concepto formal se incorporaría a los paneles en fases avanzadas— sucede al Horizonte Centelles, Civil y Mas d'en Josep— cuando la decoración de los abrigos ya socializados sería abundante, lo que sin duda condicionaría las pautas de ocupación e integración debido a la progresiva reducción del espacio gráfico disponible. De este modo, asistimos a una reducción de los márgenes espaciales de la composición escénica unida al diseño de figuras de menor tamaño, cuya simplificación contrasta con una gran expresión en el movimiento.

La irrupción en los paneles levantinos se acompaña de la representación de nuevas **temáticas** que redundan en aspectos económicos inéditos (recolección de miel; monta; posible despiece o procesado de animales) (7a-g) y en la reiteración de otras, como los episodios de componente violento, que alcanzan en esta fase una destacada representatividad al sumar nuevas variantes escénicas (ajusticiamientos) (7h-i). Se trata,



en cualquier caso, de escenas *ex novo* de **composición** sencilla y **planteamiento espacial** ajustado que, en la representación de episodios de recolección de miel, muestran cierta determinación en el uso del soporte al incorporar de manera recurrente pequeños orificios a modo de panal que pasan a formar parte del escenario gráfico y narrativo. Una pauta en el uso del espacio, que si bien mantiene una clara concentración en las comarcas meridionales valencianas, especialmente en aquellos conjuntos que articula el eje del Xúquer y las ramblas adyacentes, excede puntualmente esos límites. Así, encontramos ejemplos similares en nú-

cleos relativamente próximos, como los de Alpera (Albacete), y en otros puntos algo más alejados, como los episodios recogidos en los abrigos de Mas d'en Salvador o Cingle de l'Ermita en el núcleo Valltorta-Gassulla (López Montalvo, 2005 y 2007).

Junto con el diseño de nuevas escenas, es sin duda definitoria la participación de figuras lineales en escenas previas, con cierta predilección por la temática cazadora (7j-k). De este modo, o bien se incorporan a escenas donde ya existen otras figuras humanas, o bien se apropian de figuras animales antiguas, aisladas o carentes de un componente narrativo explícito, a las que integran en un nuevo episodio de componente cinagógico. El proceso de incorporación de estas figuras, tanto en un caso como en otro, no parece tener en cuenta la relación proporcional de tamaños, lo que si bien no incide en la interpretación narrativa sí altera la coherencia visual de la composición. Estos condicionantes no impiden que podamos apreciar cierta preocupación por crear una unidad espacio-temporal entre dos o más fases distintas a través del diseño de algunos mecanismos que funcionan como auténticos «nexos narrativos». Entre ellos, cabe destacar la adición de flechas que impactan sobre la presa, tal y como se deduce de uno de los episodios cinagógicos del Cingle del Mas d'en Josep (motivos 10 y 12, según numeración de Domingo et al, 2003) (7j).

La incorporación de estas figuras en fases tardías no parece estar acompañada de un uso sistemático de los espacios considerados marginales (alejados de puntos centrales y próximos a los niveles de plataforma y límites topográficos entre cavidades), generalmente menos explotados en fases antiguas. En ello influye, por un lado, su tendencia a sumarse a escenas previas, siempre dentro de unos parámetros de respeto espacial que hacen anecdóticas las superposiciones; y, por otro, el hecho de que determinadas temáticas, como la recolección de miel, muestren cierto determinismo en el uso de los accidentes topográficos de la roca. Junto con estas pautas, observamos la ocupación de abrigos poco explotados en el plano gráfico a los que se incorporan, generalmente, con nuevas escenas (Cova Alta del Llidoner; El Roure, etc.).

4. Aproximación diacrónica a la construcción de los paneles

La valoración de cada uno de los horizontes definidos, a partir del análisis técnico-estilístico de la representación humana conjuntamente con la posición hipotética que ocupan en la secuencia regional de Valltorta-Gassulla, nos permite recomponer de manera diacrónica el proceso de construcción y ocupación de estos espacios como lugar de representación (figura 8).

Por lo que se refiere a la concepción del **espacio gráfico**, la ocupación de paneles prácticamente vírgenes en las primeras fases se acompaña de una concepción extensiva/intensiva del espacio que da lugar a grandes y complejas composiciones que traspasan el margen otorgado a una misma cavidad, como veíamos en el caso de Civil. Una concepción global que se acompaña de la integración de accidentes menores que inciden en el sentido narrativo

(Centelles) o de su modificación con el fin de preparar una superficie ajustada a la representación (Civil).

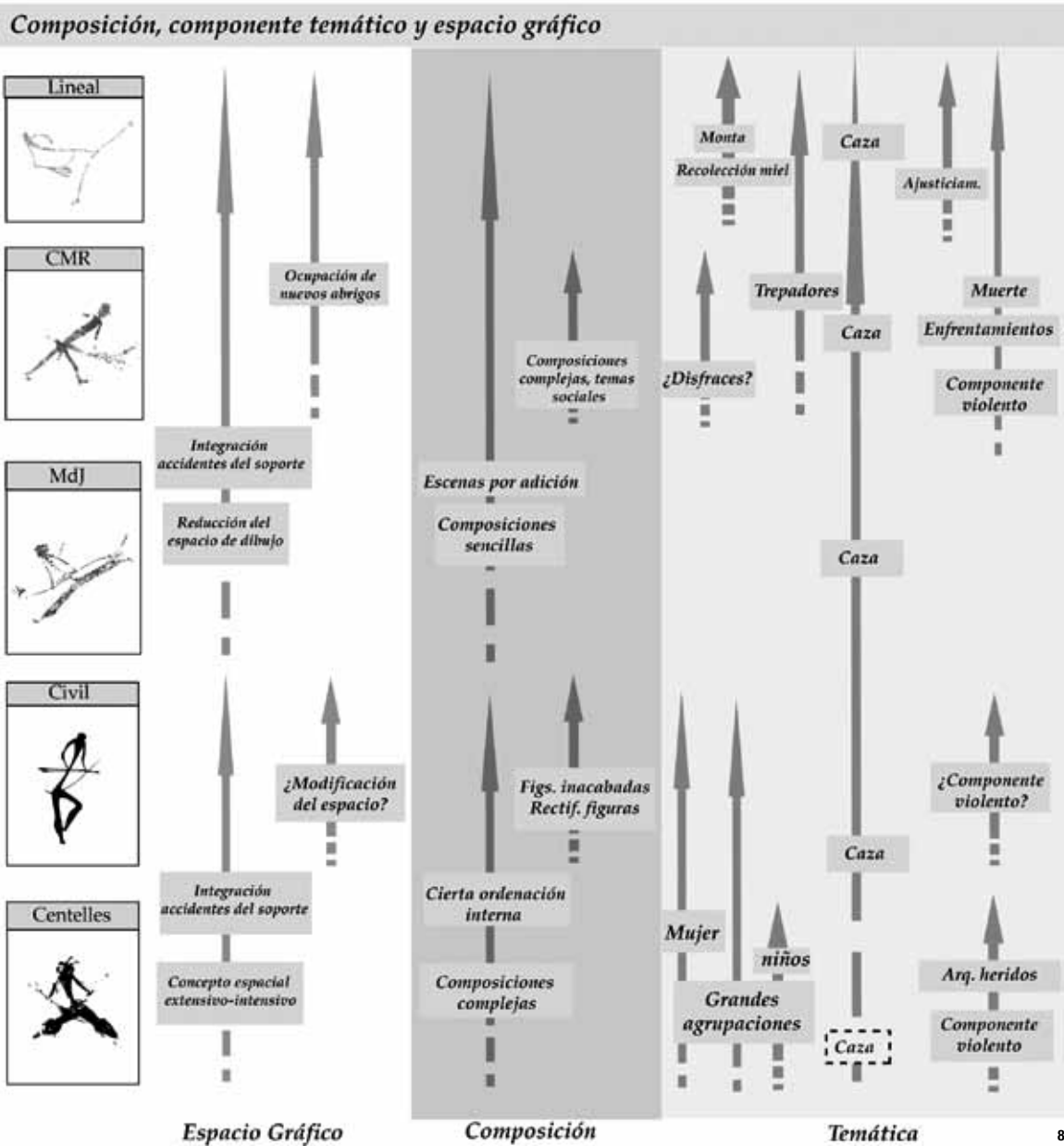
Los dos primeros Horizontes muestran cierta permeabilidad por lo que se refiere al **componente temático**, con cierto énfasis en lo social y en la importancia del grupo, y al desarrollo de composiciones en las que participa un amplio número de figuras humanas, en las que es posible distinguir el género (Centelles y Civil) y la edad (Centelles). El interés en la personificación de los miembros del grupo desaparece en fases más tardías, siendo anecdótica la incorporación de mujeres y niños en momentos finales de la secuencia. Estas composiciones, protagonizadas por figuras de gran tamaño y situadas en abrigos de rango medio-grande, bien pudieron estar destinadas a un amplio número de espectadores y a ser avistadas a cierta distancia.

La ordenación interna de estas vastas concentraciones de figuras también ofrece ciertas pautas comunes a ambos horizontes, como la ordenación de figuras a partir de hiladas disimétricas que se suceden en la vertical o la ocupación repetida de puntos centrales, que desvirtúa una hipotética ordenación original y potencia la existencia de espacios marginales con una densidad figurativa marcadamente menor.

La conexión o continuidad entre ambos horizontes se deja sentir también en ciertos recursos técnicos, como la bicromía y la incorporación del color blanco como complementario en el diseño de adornos o trazos interiores en torso y piernas (Domingo, 2005; Villaverde, Guillem y Martínez, 2006).

A medida que avanzamos en la secuencia, asistimos a un profundo cambio en los **parámetros espaciales y compositivos** que se acompañan de una progresiva reducción en el tamaño de la figura humana, así como de una marcada simplificación en su diseño en momentos finales de la secuencia. En este cambio pudo influir, sin duda, la progresiva constricción del espacio libre a decorar, dada la tendencia a perpetuar los mismos abrigos como lugares de representación dentro de la tradición artística levantina. Sin embargo, ese cambio hacia una concepción más puntual del espacio gráfico y la tendencia a diseñar escenas sencillas en su planteamiento compositivo no tiene que ver únicamente con la saturación de los paneles. Se trata, a nuestro parecer, de un cambio más profundo en el modo de concebir el espacio gráfico y la ordenación de figuras, que se mantiene a pesar de que se den condiciones favorables de disponibilidad y amplitud en los márgenes de los abrigos seleccionados. Así podemos contrastarlo, por ejemplo, en los episodios de caza protagonizados por las figuras MdJ en el conjunto homónimo, donde la existencia de espacio libre a la representación no implica un cambio sustancial en el diseño de escenas con un desarrollo espacial más amplio o complejo. Esa tendencia a la reducción del espacio de dibujo y a la simplificación del planteamiento compositivo se acentúa en fases siguientes, con excepciones notables protagonizadas por las figuras CMR, que recuperan pautas espaciales extensivas y ciertos recursos que definían las fases más antiguas, especialmente en aquellos episodios que implicaban la acumulación de figuras humanas en clara coordinación narrativa.

Desde el punto de vista **compositivo**, la adición cobra importancia frente a la creación de escenas *ex novo*, so-



bre todo a partir de los horizontes CMR y Lineal. En estos momentos, destaca la incorporación de figuras a escenas previamente representadas, siguiendo un ritmo de adición ceñido generalmente a uno o dos motivos; también la apropiación de antiguas figuras animales, a las que se incorpora en un nuevo sentido narrativo de componente cinégetico, parece ser una fórmula que arranca tímidamente en el horizonte MdJ y se perpetúa con mayor fuerza en los horizontes siguientes. Las pautas de adición, por incorporación o apropiación, muestran ciertos rasgos comunes a lo largo de estas tres fases, como la escasa preocupación en mantener una relación proporcional de tamaño entre la figura humana y la animal y entre las humanas añadidas en distintas fases, o la búsqueda de espacios libres dentro de los márgenes que ocupan las antiguas composiciones. El diseño de algunos mecanismos gráficos, como ciertas pautas de imitación de

las figuras CMR, o la incorporación de «nexos narrativos» durante el horizonte Lineal, traduce la voluntad de potenciar la unidad espacio-temporal en procesos de adición dilatados.

El diseño de escenas *ex novo* en momentos finales de la secuencia se ciñe, por lo general, a la incorporación de nuevas temáticas, algunas inéditas en el espectro levantino de la zona. Este tipo de episodios se rigen por una tónica compositiva sencilla de desarrollo espacial acotado, pero atento a los recursos que ofrecen los accidentes topográficos de la pared.

Por lo que se refiere a la **temática**, su análisis desde una perspectiva diacrónica pone en evidencia cambios sustanciales a lo largo de la secuencia que conviene remarcar (figura 8). Quizás el aspecto más destacado sea que las fases que inauguran los paneles (Centelles-Civil) presten mayor aten-

8 Reconstrucción de las variables espaciales, compositivas y temáticas que caracterizan la secuencia regional de Valltorta-Gassulla

ción a temáticas sociales, que redundan en la colectividad y cohesión del grupo, que no a aspectos económicos de componente cinagógico. Es cierto, por otra parte, que la variabilidad interna que observamos en los primeros horizontes nos lleva a avanzar esta idea con cierta cautela, en espera de que el análisis de nuevos conjuntos nos permitan definir con claridad la filiación entre estas variantes, en base a un proceso de evolución de formas, distinta funcionalidad en los paneles o marca de autor (Domingo, 2006). Es el tipo MdJ, por su manifiesta proximidad formal con ciertas figuras Centelles, el que mayores reticencias nos suscita en este sentido.

A pesar de que inicialmente la caza parece tener un tratamiento secundario, la incorporación del tipo MdJ otorga a esta actividad un papel dominante al ampliar las variantes tácticas conocidas y redundar en su diseño con gran detalle. No solo su multiplicación, sino la perpetuación y renovación de estas escenas a través de la adición de nuevas figuras en horizontes siguientes hace que los episodios de caza cobren un tratamiento destacado en los paneles.

Otras actividades económicas, como la recolección de miel y frutos, irrumpen en los paneles en fases tardías. Algunos de estos episodios pueden adscribirse al horizonte CMR, pero es dentro del Lineal donde asistimos a una auténtica eclosión de temáticas inéditas en los paneles levantinos, algunas dudosas en su interpretación, como los episodios de monta o doma, por la extremada simplificación y tosquedad en las formas.

Las temáticas sociales, si bien están presentes desde el arranque de la secuencia, desplazan el interés del grupo hacia el individuo en fases más avanzadas, con una pérdida de interés por la representación de género tras la discreta presencia de la mujer durante los horizontes Centelles y Civil.

Los episodios de corte violento, presentes desde momentos antiguos, muestran variaciones significativas en sus fórmulas compositivas, con una multiplicación exponencial en número y variantes a medida que avanzamos en la secuencia regional (figura 8). La representación de arqueros heridos, aislados y desvinculados de sus verdugos, durante el horizonte Centelles es la única alusión violenta documentada hasta el momento durante el inicio de la secuencia. El Horizonte Civil, en el que tan solo la escena de contacto en el abrigo homónimo podría sugerir un pasaje de tensión entre dos grupos, y las figuras MdJ revelan escaso interés por este tipo de episodios. Con la irrupción de las figuras CMR en los paneles se retoma la expresión de la violencia, con matices que desvelan sentimientos de dolor ante la muerte y que nos muestran, a diferencia del Horizonte Centelles, la implicación colectiva de grupos numerosos. Son frecuentes a lo largo de este horizonte las secuencias de ataque y enfrentamiento entre bandos distintos que, por lo demás, muestran cierta concentración territorial con clara conexión entre los territorios del Bajo Aragón y el Maestrat castellonense (López Montalvo, 2007). Los cambios formales durante el horizonte Lineal se traducen, sin embargo, en la persistencia de imágenes violentas, con la incorporación de pelotones de ajusticiamiento como nueva variante de expresión.

5. Conclusiones y apuntes para el futuro

La consideración conjunta de variables formales y compositivas en el marco de la secuencia artística de Valltorta-Gassulla nos ofrece un panorama complejo del proceso de socialización de los abrigos levantinos y de la intervención misma de las sociedades que ocuparon este territorio.

La perspectiva diacrónica de nuestro estudio, a partir de la definición y ordenación de los horizontes construidos sobre el análisis estilístico de la figura humana, nos ha permitido analizar la dinámica de construcción de los paneles por lo que se refiere a tres aspectos principales: la composición, la concepción y ocupación del espacio gráfico y el componente temático de las escenas representadas. El estudio de estos aspectos, tradicionalmente relegados a un segundo plano, ha demostrado ser especialmente relevante en la comprensión de la dinámica interna de esta manifestación artística y cultural, que se muestra lejos de definir una evolución lineal y sin fisuras. De este modo, no parece que la irrupción de nuevos conceptos en el diseño de la figura humana, tras los que suponemos mecanismos de identidad y reafirmación, se correspondan de manera sistemática con modificaciones sustanciales en el plano compositivo y espacial. En este sentido, cabe destacar el caso de los Horizontes Centelles y Civil, en los que tipos humanos claramente diferenciados en su diseño muestran, sin embargo, cierta continuidad en el planteamiento gráfico y espacial de composiciones que, por lo demás, introducen pocas novedades en el plano temático. Una situación similar se produce en las últimas fases de la secuencia, cuando asistimos al inicio de nuevas pautas compositivas, espaciales y temáticas que, en lo sustancial, perviven a lo largo de horizontes con claras diferencias en el diseño formal de sus figuras —reducción del campo de dibujo; ordenación compositiva sencilla; adición; apropiación de viejas figuras, etc.—.

En contraposición a la tónica anterior, el antagonismo temático que observamos en escenas protagonizadas por figuras formalmente próximas, como Centelles y MdJ, nos lleva a cuestionar la posible filiación entre ambos horizontes y a subrayar la posibilidad de enfrentarnos a variantes funcionales en el plano narrativo (Domingo, 2005; López Montalvo, 2007; Domingo et al, 2007).

Lo cierto es que en el planteamiento compositivo y espacial debieron incidir otro tipo de factores o pautas de actuación compartidas por varios horizontes o, incluso, inherentes a esta tradición artística. Entre ellos el más significativo, sin duda, fue la inercia a ocupar paneles ya socializados. Esta práctica pudo incidir en las pautas de construcción del entramado decorativo a lo largo de la secuencia, aunque de manera más determinante en fases avanzadas, cuando la falta de espacio libre a la decoración comenzaba a ser notable. No es de extrañar, por tanto, que sea precisamente en esos momentos cuando cobre fuerza la adición sobre escenas o figuras previas y que, en gran medida, el diseño de nuevas composiciones se ciña a la incorporación de temáticas inéditas en los paneles levantinos, como actividades económicas distintas a la caza o episodios de componente violento.

En la dinámica descrita también tuvo un papel determinante la especial atracción por las actividades cazadoras. Las escenas cinagógicas fueron objeto de mayor transfor-

mación a lo largo de la secuencia, siguiendo procesos dilatados de adición que, en ocasiones, engloban dos o más fases estilísticas. En cualquier caso, esta transformación responde a un ritmo de adición reducido a la incorporación de una o dos figuras por fase. Dos apuntes se desprenden de esta práctica: por un lado, el ritmo de incorporación descrito y la existencia de un respeto espacial por lo anterior podría traducir más un deseo de testimoniar la participación de nuevos grupos que la voluntad de transformar radicalmente el sentido anterior. Por otro lado, se trata de una práctica con cierta proyección temporal, puesto que los horizontes más proclives al diseño por adición— MdJ, CMR y Lineal—reproducen de manera recurrente esos mismos parámetros de incorporación al panel. No obstante, la ausencia de una correlación estilística entre la figura humana y la animal en cada uno de los horizontes definidos condiciona las valoraciones que por el momento podamos hacer al respecto.

Si bien el planteamiento compositivo o espacial tiene un mayor peso en el plano artístico o técnico, pensamos que son las variaciones en los temas representados los que pueden ser reflejo de cambios significativos en el seno y organización de los grupos autores. Como hemos visto, la incorporación de nuevos temas puede ser leída en clave de variación formal en el diseño de las figuras protagonistas, al menos en momentos puntuales de la secuencia. En este sentido, dos aspectos son particularmente sugerentes: por un lado, el hecho de que las figuras más antiguas sean precisamente las que menos interés muestren en la representación de la caza, lo que convalidaría valorar en relación a las hipótesis cronológicas sustentadas en la temática de las escenas; y por otro, que sea en momentos tardíos cuando se incorporan y multiplican en los paneles actividades económicas y sociales desconocidas en el espectro gráfico levantino. Creemos que estos cambios en el plano temático debieron tener una dimensión que traspasó el mero valor estético y, por tanto, deben ser leídos en relación a los datos proporcionados por el contexto arqueológico (López Montalvo, 2005 y 2007).

Sobre éstos y otros aspectos pretendemos seguir profundizando en el futuro ■

Agradecimientos

Este trabajo forma parte de los resultados obtenidos en la Tesis Doctoral defendida el año 2005 en la Universitat de València e inscrita dentro del proyecto HUM-2004-05643 «Simbolismo y territorio en la Prehistoria valenciana: Arte Levantino y secuencia cultural holoceana». Su elaboración ha sido financiada parcialmente por la Universitat de València (Becas FPU «V Segles») y por el programa de «Contratos Posdoctorales de Excelencia» de la Generalitat Valenciana.

La autora agradece a su equipo y especialmente al Dr. V. Villaverde el apoyo recibido a lo largo de estos años de investigación. Del mismo modo, expresa su reconocimiento a los doctores B. Martí, E. Badal y E. Aura por escuchar y apoyar cualquier iniciativa.

Bibliografía

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

CABRÉ AGUILÓ J. (1925): «Las pinturas rupestres de la Valltorta. Escena bélica de la Cova de Cevíl». *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria*, III-IV, 201-233.

DOMIGO, I. (2005): «Las formas de representación de la figura humana». Martínez Valle (ed.) *Arte Rupestre en la Comunidad Valenciana*. Generalitat Valenciana, València: 279-291.

— (2006): «La figura humana, paradigma de continuidad y cambio en el Arte Rupestre Levantino». *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXVI, 161-191.

DOMINGO, I.; LÓPEZ MONTALVO, E.; VILLAVERDE, V.; GUILLEM, P. M. y MARTÍNEZ VALLE, R. (2003): «Las pinturas rupestres del Mas d'En Josep (Tirig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del Arte Levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes». *Saguntum-PLAV*, 35, 9-50.

DOMINGO, I.; LÓPEZ MONTALVO, E.; VILLAVERDE, V.; MARTÍNEZ, R. (2007): *Los Abrigos VII, VIII y IX de Coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castellón)*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 2, Generalitat Valenciana, València.

FAIRÉN JIMÉNEZ, S. (2004): «Arte rupestre, estilo y territorio: la construcción de un paisaje neolítico en las comarcas centro-meridionales valencianas». *Zephyrus*, 57, 167-182.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1918): «Estudios de arte prehistórico. I. Prospección de las pinturas de Morella la Vieja. II. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres». *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, XVI.

LENSSSEN-ERZ, T. (1992): «Coherence, a constituent of scenes in rock art». *Rock Art Research*, 9, 2, 97-105.

LÓPEZ MONTALVO, E. (2005): «La caza y la recolección en el Arte Levantino». En Martínez Valle (ed.) *Arte Rupestre en la Comunidad Valenciana*. Generalitat Valenciana, València: 265-278.

— (2007): *Análisis interno del Arte Levantino: la composición y el espacio a partir de la sistematización del núcleo Valltorta-Gassulla*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, València.

— (2008): «Cuestionando la improvisación: pautas de corrección y planteamiento espacial en los abrigos levantinos del núcleo Valltorta-Gassulla». *Actas del IV Congreso del Neolítico peninsular*, Alacant.

— (e. p.): «Entre el pensamiento y la representación: nuevas aportaciones al proceso de construcción de los paneles levantinos del núcleo Valltorta-Gassulla». *Actas del Congreso Nacional de Arte Levantino*. Murcia, noviembre de 2008.

MARTÍ, B. y JUAN-CABANILLES, J. (2002): «La decoració de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels abrics de La Sarga». En Hernández y Segura (coords) *La Sarga. Arte rupestre y territorio*: 147-160.

MARTÍNEZ, R. y VILLAVERDE, V. (coords.) (2002): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1, Generalitat Valenciana, València.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1998): «Abrigos y accidentes geográficos como categoría de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco». *Arqueología Espacial*, 19, 543-561.

OBERMAIER, H. y WERNERT, P. (1919): «Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta. (Castellón)». *Memoria de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 23, Madrid.

PORCAR, J. B.; OBERMAIER, H.; BREUIL, H. (1935): *Excavaciones en la Cova Remigia (Castellón)*. Memoria de la Junta Superior del Tesoro Artístico, Madrid.

RIBERA, A.; GALIANA, M. F.; TORREGROSA, P. y LLÍN, V. (1995): «L'Abric de la Penya. Noves pintures rupestres postpaleolítiques a Moixent (València)». *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4, 121-133.

RIPOLL PERELLÓ, E. 1963: *Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)* Monografías de Arte Rupestre. Arte Rupestre Levantino, 2, Barcelona.

ROLDÁN, C.; MURCIA-MASCARÓS, S.; FERRERO, J.; VILLAVERDE, V.; MARTÍNEZ, R.; GUILLEM, P. M.; LÓPEZ, E. (2007): «Análisis *in situ* de pinturas rupestres levantinas mediante EDXRF». En Molera, J.; Farjas, J.; Roura, P. y Pradell, T. (eds) *Avances en Arqueometría 2005. Actas del VI Congreso Ibérico de Arqueometría*.

SEBASTIÁN, A. (1993): *Estudio sobre la composición en el Arte Levantino*. Tesis doctoral inédita, Universitat de València, València.

VILLAVERDE, V. 2005: «Arte Levantino: entre la narración y el simbolismo». En Martínez Valle (ed.) *Arte Rupestre en la Comunidad Valenciana*, València: 197-226.

VILLAVERDE, V.; LÓPEZ MONTALVO, E., DOMINGO SANZ, I.; MARTÍNEZ VALLE, R. (2002): «Estudio de la composición y el estilo». En Martínez y Villaverde (coords) *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1, València: 135-189.



VILLAVERDE, V. y MARTÍNEZ, R. (2002): «Consideraciones finales». En Martínez y Villaverde (coords) *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1, València: 191-202.

VILLAVERDE, V.; GUILLEM CALATAYUD, P. M.; MARTÍNEZ VALLE, R. (2006): «El Horizonte gráfico Centelles y su posición en la secuencia del Arte Levantino del Maestrazgo». *Zephyrus*, LIX: 181-198.

VIÑAS, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*. Barcelona. Ed. Castell, Barcelona.

VIÑAS, R. y SARRIÁ, E. (1981): «Noticia de un nuevo conjunto de pinturas rupestres en Albocàsser». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 8, 301-305.