

# **ACERCA DEL ESTUDIO DEL ARTE LEVANTINO**

**Alexandre Grimal  
Anna Alonso Tejada**

## **I. INTRODUCCIÓN**

La oportunidad que la Universidad de Castellón nos brinda para tratar sobre el tema del arte rupestre es recibida por nosotros con sumo agrado ya que es una temática que nos viene ocupando hace ya algunos años. Nuestro ámbito geográfico de estudio es amplio y de hecho hemos tenido la posibilidad de referirnos a tierras castellonenses en alguna otra ocasión (Alonso y Grimal, 1992; Grimal, en prensa).

Los trabajos que venimos llevando a cabo todos estos años se fundamentan en el esfuerzo personal; por ello, cuando se recibe una carta de la entonces Directora General del Patrimonio Artístico, Dña Carmen Pérez García (con fecha 30 de Enero de 1996) en la que nos advertía que, según informe emitido por el Director del Museo de la Valltorta, D. Rafael Martínez Valle, se nos abriría expediente si se volvían a llevar a cabo calcos de pinturas rupestres sin los permisos correspondientes, el estupor es inevitable.

Si se hubiese prestado más atención a la investigación en la que se basaban para llegar a aquellas conclusiones, se hubiesen percatado de que en ningún momento los autores mencionaban la ejecución de "calcos". Con las experiencias de muchos años, y teniendo en cuenta que uno de nosotros es profesional del dibujo, disponemos de conocimientos y medios para obtener imágenes sin realizar el rudimentario sistema al que se alude. Esta falta de información, y de prudencia, por parte de dichas instituciones desconcierta a quienes llevamos no poca experiencia en estos temas con el consiguiente conocimiento de las normativas e incide, qué duda cabe, en el ánimo del investigador. Quizás no sean del todo ajenas a esas inexplicables actitudes las teorías en las cuales nos basamos que no parecen estar en sintonía con las más comúnmente aceptadas en la Comunidad Valenciana. Por ello, tal vez sea ésta una buena ocasión para llevar a cabo una reflexión sobre los distintos puntos de enfoque que se han dado en el estudio del Arte levantino que es el mayoritario en tierras castellonenses.

## **II. COMENTARIOS SOBRE LAS TEORÍAS TRADICIONALES**

Con la llegada de Henri Breuil a España se implantan las ideas academicistas, muy generalizadas en Europa, para los estudios de las muestras artísticas de los hombres prehistóricos. Se estructura la

interpretación del arte bajo una evolución lineal y progresiva entendiendo las diferencias entre las formas de las figuras como el resultado de los cambios producidos a lo largo del tiempo. Con estos planteamientos no se contemplaban los estudios que se realizaban en la crítica y la estética del arte, por ejemplo, de la Escuela de Viena.

De esta forma, Breuil estableció su teoría de que el arte evolucionaba desde la torpeza a la habilidad creando una escala de valores según la cual lo más parecido a la realidad era lo más moderno (Breuil, 1952). Estas teorías fueron aceptadas por buena parte de los investigadores de la época con pequeños matices. Así en 1918, Eduardo Hernández Pacheco, concretando más la teoría para el Levantino, determina que éste no es paleolítico en su integridad pero que las imágenes zoomorfas de gran tamaño y más realistas mantenían una relación con aquellas etapas cronológicas. Se produciría posteriormente un proceso de degeneración que conduciría al Arte esquemático, en momentos plenamente neolíticos.

En la década de los cincuenta, se insiste en el carácter postpaleolítico del Arte levantino quedando, tras no pocas discusiones y debates, definitivamente aceptada esa propuesta a partir de los años sesenta (Almagro, 1952; Ripoll, 1964, Beltrán, 1968).

Los estudios sobre el Arte levantino de buena parte del colectivo de investigadores, siguen aplicando aquellos principios academicistas en que naturalismo conlleva más antigüedad y esquematización implicaba las etapas más recientes en el tiempo; muy en sintonía, por otra parte, con los momentos político-culturales que imperaban en nuestro país.

Aquella hipótesis presentaba, no obstante, algunos ejemplos que no se ajustaban correctamente a esa idea general. Éstos fueron, precisamente, los que, de forma muy inteligente, recogió Francisco Javier Fortea para formular la propuesta de un horizonte artístico anterior al Levantino que denominó Arte lineal-geométrico (1974; 1975; 1976). Se rompía, con esta hipótesis aquella ordenación, pues se incorporaba una manifestación abstracta que alteraba aquel proceso tan aparentemente armónico; aunque lo cierto es que no se argumentaban las razones que desde el punto de vista de la creación de las formas habría dado origen a esa ruptura.

A pesar de que en el transcurso de los años el Arte lineal-geométrico no incorporaba nuevos yacimientos que fortalecieran aquella propuesta, tampoco se cuestionaba la razón de su existencia.

En la década de los ochenta, Mauro Hernández enuncia otro nuevo horizonte, el Arte macrosquemático, anterior al Levantino, basado en los mismos elementos pictóricos contradictorios que había detectado Fortea y añadiendo, además, paralelos muebles cerámicos que parecían conceder más fundamento a su teoría (Martí y Hernández, 1988; Hernández, Ferrer y Catalá, 1988).

Esta propuesta es la que presenta una aceptación más generalizada y, sin embargo, uno de sus fundamentos esenciales sigue apoyándose en

aquellos principios academicistas a los que venimos haciendo referencia y cuya vigencia está más que cuestionada. Esta apoyatura condiciona negativamente la aplicación de la metodología arqueológica objetiva como, por ejemplo, los análisis de estratigrafía cromática y a su vez dificulta la investigación de la propia imagen al encorsetarla en planteamientos superados.

Hace algún tiempo que abordamos la cuestión (Grimal, 1992; Alonso, 1992; Alonso y Grimal, 1996) y tratamos de poner en evidencia que el auténtico *tendón de Aquiles* de la cronología del Arte levantino es, precisamente, el mantener el proceso evolutivo de las formas con implicaciones cronológicas. Ello condiciona el estudio de las imágenes provocando que no se consiga salir de ese círculo cerrado y que no se puedan incorporar los muchos e interesantes estudios que sobre las formas se están desarrollando en disciplinas, al parecer más dinámicas.

El caso quizás más explícito de ese cierto desinterés por atender a los estudios de la imagen es el protagonizado por el pintor castellonense Juan Bta. Porcar, cuyas investigaciones se llevaron a cabo desde la década de los treinta a los sesenta. Lo que pudo representar de aportación novedosa desde una disciplina vinculada directamente a la imagen, no fue canalizado debidamente y ha tenido una repercusión en el estudio del Arte levantino más anecdótica que constructiva.

### III. COMENTARIOS SOBRE LA INVESTIGACIÓN DE JUAN BTA. PORCAR

Porcar se acerca al arte rupestre prehistórico de Castellón como un pintor que describe la obra de otro pintor, según sus propias palabras, y formando parte inicialmente de un equipo dirigido por Hugo Obermaier. Analiza en sus muchos artículos los procesos técnicos y los aspectos referentes a la imagen. La aproximación a esta obra nos ofrece consideraciones fundamentales totalmente vigentes y otras que, al haberse limitado Porcar a una zona geográfica muy específica, son susceptibles de aceptar matizaciones. Esto es lo que trataremos de resaltar en los comentarios que vamos a ir incorporando de algunas de las consideraciones más fundamentales del mencionado estudioso.

En el apartado *de los colores y sus tonalidades* dice Porcar: "Para simplificar hemos determinado el color de las figuras en rojo claro, rojo oscuro, negro, negro pardo y manganeso, pero en el conjunto existe una gama variadísima de tonalidades, que en parte corresponde a la gama variada de ocres rojizos que dan los estratos geológicos, a la alteración sufrida en el transcurso del tiempo y también al contraste del tono que representa el fondo de la roca" (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 62).

La profesionalidad del mencionado pintor le hizo identificar perfectamente el carácter de los pigmentos naturales con que se habían realizado las pinturas: los ocres rojizos -almagra, tierra de Sevilla, rojo

inglés- bien conocidos en las paletas de los pintores de todos los tiempos. Este tipo de pigmentos se presentan como arcillas conteniendo óxidos de hierro como su principal componente, o en estado puro, que es la hematites roja. La capacidad de tinción de estos colores y la resistencia a la luz los convierte en materiales muy singulares. Para los colores negros Porcar es menos preciso; no obstante, esa dificultad tenía su fundamento pues este color continua presentando actualmente más dificultades en su determinación en las muestras rupestres. Su reacción con el soporte produce resultados un tanto particulares que raramente muestran una superficie homogénea. Por otra parte, sufren alteraciones que hacen variar los tonos en una misma imagen.

Todos aquellos colores a los que se refiere Porcar mantienen, según él, alteraciones sufridas por el tiempo y el contraste del tono que representa el fondo de la roca (entiéndase el soporte). Desde esta perspectiva menciona los rojos cálidos, los rojos fríos, los rojos terrosos, los tonos carminosos claros y oscuros, el violáceo claro y oscuro y los negros en forma variada.

A lo largo de todas sus publicaciones, Porcar incorpora un número considerable de apreciaciones tonales lo que demuestra la dificultad que existe para determinar el color de un motivo, porque ello dependerá del grado de humedad de la pared, de la iluminación del momento y la capacidad del observador. La problemática tuvo que resolverse algunos años después con la utilización de cartas o tablas de color que nos han permitido una cierta unidad en la aplicación de los criterios en estudios puntuales que no en los de carácter general puesto que se emplean diversas tablas. Con todo, el intento de la investigación en ciertas ocasiones de establecer una vinculación entre los colores y momentos cronológicos determinados no ha conducido a resultados provechosos, siendo un aspecto abandonado en cuanto a su aplicación con carácter global.

*El valor de la pátina* como elemento verificador de la antigüedad de las pinturas es un aspecto sobre el que Porcar insiste en no pocas ocasiones (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 62-63). Se ofrece una minuciosa descripción de los colores que aparecen en las paredes de los abrigo, que a su vez son los mismos tonos que se encuentran en la mayoría de las cavidades calizas. La problemática del ahumado sigue verificándose en los covachos de reciente descubrimiento: las condiciones muy adecuadas de aquellos han provocado que su reutilización se produjera en distintas etapas históricas sufriendo las pinturas los efectos secundarios de ese uso. Porcar hace alusión a la mutilación más intensa en la zona media de los abrigo lo que indica que es la parte más accesible y también que el yacimiento descubierto hacía poco tiempo ya presentaba agresiones que debían ser, en consecuencia, bastante antiguas. Son muy acertadas las observaciones que sobre la acción de frotamiento de los animales sufren las pinturas y que origina una especie de bruñido con aspecto de esmaltado. Actualmente este

efecto se aprecia en áreas concretas de algunos abrigos con un origen un tanto distinto como es el provocado por la frotación de trapos (u otros elementos) húmedos sobre las pinturas. Recordamos haberlo verificado en los yacimientos más conocidos; incluidos, como no, varios de la Valltorta. La descripción que el pintor Porcar ofrece sobre las capas estalagmíticas que empastan el color de las figuras rupestres son ciertamente atinadas y gráficas. Son, como muy bien dice, semitransparentes, de un gris nacarado o perláceo. En cambio, respecto a los tres tipos de pátina a los que él alude son actualmente de un valor muy relativo.

En el punto dedicado a *los aspectos técnicos de las pinturas*, establece una comparación entre la forma de trabajar de los pintores rupestres y los ceramistas, encontrando similitudes en que ambas obras se pintan directamente con un solo color (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 64). Trataba de demostrar con ello que tras la apariencia simple de las pinturas rupestres existe un oficio, una técnica pictórica o, lo que es lo mismo, una práctica y una profesionalidad. En efecto, la habilidad en los trazos y el dominio del instrumento consiguen el efecto al que alude Porcar pero es difícil pensar en los pintores prehistóricos como personajes dedicados en exclusiva a este menester.

Dentro de esa forma particular de pintar con un solo color, sin haber preparado antes la silueta lineal de las figuras, describe varios aspectos en la realización de las mismas. En los motivos de pequeño tamaño, el trazo es directo, a la manera espontánea e impresionista. Este calificativo, que no queda muy claro en el trabajo sobre Cova Remigia, será reiteradamente repetido en no pocos artículos alguno verdaderamente explícito (Porcar, 1945 a, 36). En éste encuentra ciertos paralelos entre la forma de hacer y el impresionismo modernista de nuestro tiempo. Con esta comparación, que tuvo cierta aceptación entre algunos investigadores posteriores, lo que Porcar quiso poner de relieve y en evidencia era la cualidad de modernidad, de cambio y renovación que tenía esa forma de hacer las figuras. Pocos años después (1949, 12) clarifica las ideas al explicar los conceptos y modos de representación pictórica que los divide en : modos realistas, impresionistas y simbólicos. Los dos primeros calificativos los atribuye al Arte levantino y , el tercero, al Esquemático.

El término impresionista fue empleado especialmente por Herbert Kühn (1952) que curiosamente abandona años después al referirse al Levantino calificándolo de expresionista (1977, 56).

Estas comparaciones entre los movimientos artísticos modernos y la pintura prehistórica en aspectos estrictamente plásticos, actualmente se han visto modificadas pues el expresionismo parece atisbarse ya en el Arte paleolítico (Apellaniz, 2001). Nos parece que este término se ajustaría algo mejor a esa forma de hacer de los artistas levantinos porque en sus obras han hecho uso de opciones y recursos más propios de los principios expresionistas.

Uno de los sistemas que se han podido usar y al cual alude Porcar es aquel en que se utiliza la superficie de color como elemento guía para el encaje de la proporción y estructura de la imagen, que daría como resultado un motivo de color uniforme. Esta fórmula que se sigue utilizando actualmente -y que se denomina manchar- es la que permite la distribución de los colores en el espacio pictórico. En el caso del arte prehistórico, no es fácil su observación a menos que se haya producido cierto descuido por parte del pintor, en el sentido de que la primera intervención supere el espacio que después se trabajará con más insistencia. Lo más común, sin embargo, es que la línea de siluetado acostumbre a recubrir perfectamente aquel manchado inicial, además se insiste en ella dando una tonalidad más intensa. Probablemente, no pocas figuras de Castellón fueron diseñadas con este proceso que, al parecer, ha pasado desapercibido porque se requiere, obviamente, unos conocimientos y una observación minuciosa. Lo hemos verificado, no obstante, en diversos santuarios de Nerpio, Albacete, (Solana de las Covachas, abrigo de la Llagosa) y en Cabra Feixet (Perelló, Tarragona).

En uno de los trabajos de Porcar (1943 b, 264), se menciona la existencia de una figura inacabada que más tarde, al parecer, fue arrancada. Se refería al proceso basado en la delimitación del perfil de la figura a través del siluetado, cuya parte interior se cubre por la disposición de las líneas asociadas siguiendo una misma dirección o de forma un tanto anárquica, tal como se presentan algunos ciervos y cápridos de la Saltadora. Se verifica, igualmente, en otros enclaves; por ejemplo, en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), Roca dels Moros (Cogul, Lérida), Molino de las Fuentes II (Nerpio, Albacete).

En otras ocasiones, la parte interior de los cuadrúpedos que determina el siluetado, se cubre de forma desigual por una superficie homogénea de color, como sucede en el Prado del Tornero II (Nerpio) y Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia). Dentro de este mismo sistema existe la opción de no cubrir el interior de la imagen; y así se encuentra algún ejemplo en Cova Remigia (Ares del Maestrat), Eremites I (Ulldecona, Tarragona) y Cañica del Calar II (Moratalla, Murcia); por mencionar unos pocos ejemplos.

El proceso de siluetado presenta asimismo otras opciones, como la de cubrir parcialmente zonas muy concretas del animal, sea la cabeza, o la cabeza y las extremidades, tal como aparece en no pocas ocasiones en el Sur de Albacete y Noroeste de Murcia.

En varias estaciones se identifican figuras incompletas que parecen corresponder a motivos no concluidos, como aquél al que se refería Porcar, a través de los cuales podemos reconstruir el proceso de encaje que, verosíblemente, se ha podido utilizar. El proceso -constatado, por ejemplo, en Solana de las Covachas VI y Torcal de las Bojadillas VII (Nerpio)- se iniciaría definiendo la línea cérvico-dorsal, un trazo para delimitar la frente y otro prolongado para diseñar el pecho y el abdomen, construyendo la

estructura elemental de la figura con la remarcación breve del inicio de una de las extremidades posteriores. De esta forma, se obtiene la estructura básica del cuerpo; a partir de ello se insistirá en la cabeza -una de las partes más cuidadas- y se sitúan las extremidades anteriores. Este encaje primero puede sufrir ciertas correcciones en la fase de acabado de la figura.

Si bien es cierto que los procesos comentados pueden aceptarse como dominantes y verosímiles para la ejecución de la mayor parte de los motivos levantinos, existen ejemplos que nos muestran que ciertos artistas no se sometieron a ellos porque la imagen que iban a diseñar no lo requería. Nos estamos refiriendo a los casos, ciertamente minoritarios, de imágenes en las que únicamente se ha diseñado una de las partes: o bien la cabeza, o bien el cuerpo. El ejemplo más paradigmático de Castellón será el ciervo de Mas d'en Josep, diseñado únicamente en su cabeza, cuello y extremidades delanteras; aunque se pueden mencionar otros como la cabeza de ciervo de la Saltadora. En otros enclaves se verifican varias muestras: Mas d'en Ramon d'en Bessó (Montblanc, Tarragona), Hornacina de la Pareja y Arroyo de las Covachas (Nerpio). La sinécdoque, que de eso se trata esta fórmula del Levantino, fue practicada también por los pintores paleolíticos.

En las representaciones humanas las fórmulas que hemos referenciado no son tan evidentes. Debido a las características del diseño, los espacios interiores son muy reducidos, de tal forma que una aparente línea sería el elemento modelizador del cuerpo. Aunque no podamos precisar el método con certeza, sí somos capaces de comprobar la apariencia y el resultado que presentan las imágenes y, en consecuencia, proponer unos hipotéticos métodos.

Constatamos que un número significativo de figuras humanas fueron modelizadas mediante el sistema de distribución uniforme de pintura, como sucede en la Saltadora, Cova Alta del Llidoner, Cavalls, todos en la Valltorta, abrigo A del Cingle de Palanques y que, también, hemos verificado en la Fuente del Sapo (Nerpio), Fuente del Sabuco II (Moratalla) entre tantos otros. A este primer grupo habría que incorporar aquellas representaciones humanas cuyo cuerpo es una aparente línea que lo modeliza y que, en realidad, debe entenderse como una variante del proceso anterior. Los ejemplos son muy cuantiosos en las cavidades que conforman la Cova Remigia y el Cingle de la Gasulla; y se contabilizan a centenares en no pocos santuarios de Nerpio.

Las figuras diseñadas mediante una superficie uniforme de color y la remarcación del contorno por una línea de siluetado son muy minoritarias. En realidad, es difícil apreciarlo por las propias características de las imágenes. Con todo, hay algunos ejemplos en Solana de las Covachas y en el Torcal de las Bojadillas (Nerpio).

La fórmula de delimitar el contorno de la imagen humana por una línea de siluetado y cubrir el interior mediante trazos resulta inusual y porcentualmente poco significativa. No obstante, es bien visible en el Prado

de las Olivanas (Albarracín, Teruel) y en las mujeres de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)). En este apartado de las opciones minoritarias, hay que referirse al uso del siluetado exclusivo para conformar el contorno. Algunos ejemplos se identifican en los yacimientos de Nerpio mencionados con anterioridad.

Hemos comentado en líneas precedentes, las dificultades que existen para definir las distintas fases del proceso de ejecución de la figura humana; sin embargo, es posible intentar aproximarnos a un hipotético sistema a través de algún ejemplo bien estudiado del barranco Segovia (Letur, Albacete). El encaje se produciría por la ejecución de unas líneas que conformarían la estructura básica, y sobre ésta se modelarían las partes anatómicas de las figuras. La imagen humana, al contrario que sucedía con la animalística, no se representa mediante una sola parte de su anatomía de manera que parece esencial pintarla con toda su estructura existiendo en reincididas ocasiones una insistencia al margen de los detalles estrictamente anatómicos, ya sea por su tamaño o por el diseño de tocados.

En todos los procesos de ejecución aludidos, queda patentemente demostrado que la intención del pintor levantino fue únicamente la de representar los contornos de las figuras, para lo cual se valió de lo que hemos calificado en alguna ocasión como trazo de pluma levantino (Alonso y Grimal, 1989; 1990; Grimal, 1992).

En el capítulo dedicado a *los trazos de pincel y sus formas* (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 65-66), Porcar a través del análisis de los trazos que observa en los motivos pintados determina detalles del funcionamiento del pincel, y a través de la forma de la pincelada supone la existencia de una gama de pinceles, entre los cuales destaca el de la forma de peine arrastrado. Suponemos que se refiere al pincel tipo paletina que al ejecutar un único trazo da como resultado trazos paralelos por existir una separación entre los grupos de pelos. Creemos que en esta interpretación del instrumento se ha presentado una confusión con lo que en realidad se produce que es la disposición metódica de trazos uno al lado del otro.

En otro apartado de aquel mismo párrafo se menciona: "... la forma de este trazo acusa en el pincel la figura de palmeta". Con esta afirmación parece que Porcar quiere remarcar que los pintores conocían la fabricación de pinceles planos adecuados para el relleno de los espacios interiores. Es este el punto en el que el pintor de Castellón describe el trazo caligráfico sobre el que tanto insistió en sus trabajos posteriores. Comenta la existencia de un pincel sumamente suave que por la presión o abducción que se ejerza sobre él producirán una parte ancha o estrecha; también puede conseguirse ese trazo caligráfico por la torsión o rotación del pincel mientras se desplaza sobre el soporte. Evidentemente se refiere a un pincel de estructura redonda y de muy buena factura.

Por lo que vamos apuntando, y el mismo pintor lo detalló en el trabajo que nos sirve de referencia, y en otros varios (1964, 161), su convencimiento



era pleno sobre la existencia de una escala gradual de pinceles, por lo tanto, de unas técnicas de fabricación de dichos útiles altamente especializadas y logradas. Y esa misma convicción había sido mantenida por autores que le precedieron (Hernández Pacheco, 1918, 6; Obermaier y Wernert, 1919) y le sucedieron en las investigaciones (Beltrán, 1968, 27, Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 271).

En nuestras primeras investigaciones sobre estos aspectos, observamos que los trazos finos, que llegaban a presentar incluso 1 mm de grosor, aparecían en las representaciones humanas, sea cual fuere su tamaño, así como en los animales y de igual manera se podían observar aquellos en el relleno de los interiores de los motivos. Muchos de los trazos que en apariencia parecían de grosores superiores al aludido están, en realidad, ejecutados por la anexión consecutiva de trazos finos. Todos estos datos indicaban el empleo de un instrumento muy unitario y común a todos los artistas levantinos, ya que las verificaciones se llevaron a cabo en distintos territorios, desde Lérida a Murcia. La posibilidad tan sugestiva de un único instrumento provocó que se iniciasen una serie de pruebas experimentales con el propósito de determinar qué útiles podrían ofrecer resultados similares a los que se observaban en las pinturas. La apariencia que éstas mostraban correspondía al resultado del uso de un pincel: trazos rectos o curvos, con perfiles muy bien definidos, trazos de grosor decreciente e inicios o finales redondeados o apuntados.

Los útiles con los que se llevaron a cabo experiencias fueron múltiples y de diverso origen, entre los que obviamente se incluyeron la fabricación de pinceles, ya que tanto se abogaba por ellos, siguiendo los procesos recogidos en uno de los tratados más antiguos sobre arte (Cennini 1437). Los resultados fueron interesantes porque pudimos verificar que si bien los materiales eran fácilmente obtenibles por los pintores en su entorno, la propia fabricación se complicaba extraordinariamente y en grado sumo cuando se intentaba realizar un pincel que lograra aquellos trazos tan finos y que tanto se prodigaban en los frisos. Por otra parte, si se había logrado tal nivel de conocimientos y técnica fabril, se planteaba la incógnita de por qué aparecían aquellos trazos finos para completar figuras de mayores dimensiones. Lógicamente si se conseguía un pincel fino más fácil sería el de mayor grosor. En definitiva, la posibilidad del uso de los pinceles y de un muestrario amplio de éstos era francamente difícil de demostrar y aceptar.

Otra de las opciones que consideramos como posible útil fueron las plumas de ave. En cierta forma, retomábamos unas prácticas experimentales llevadas a cabo por Porcar que fueron, a decir de aquel autor, de resultado muy satisfactorio (Porcar, Obermaier, Breuil, 1935, 66). Sin embargo, estos comentarios sobre el mencionado instrumento no fueron retomados en sus estudios posteriores; es más, y como ya hemos apuntado, su firme creencia se inclinaba por la fabricación de pinceles, por lo que aquella alusión puntual a las pruebas con pluma bien podrían ser

influencia de Obermaier quien desde el año 1924 había citado la propuesta de que la pluma formase parte del instrumental de los pintores de la cueva de Altamira. En realidad, quien verdaderamente dio difusión a aquellas escasas experiencias de Porcar fue Luis Pericot pero sin llevar más allá los comentarios aunque deja entrever su inclinación por la pluma como el instrumento más idóneo (Pericot, 1950 a, 29; 1950 b). Por ello, los estudiosos incluirán rutinariamente a las plumas en los comentarios sobre la cuestión como una propuesta más entre otros muchos instrumentos.

Los sorprendentes resultados que se empezaron a obtener desde las primeras pruebas con las plumas (Alonso y Grimal, 1989, 18; 1990, 54), nos decidieron a centrar las investigaciones en ellas. Las ventajas que en primera instancia presentaron eran de diversa índole: innecesaria manipulación previa, facilidad en su uso, excelentes resultados en la obtención de trazos finos de 1 mm y la similitud de éstos con la apariencia de las pinturas levantinas. Los beneficios apuntados que en principio presentaban la generalidad de las plumas, fueron sometidos a distintas pruebas, cuyos resultados indicaron la mayor idoneidad de un determinado tipo de apéndices: las plumas remeras. La utilización de la punta y los bordes de aquellas, unido a su alta capacidad de retención de pintura y su flexibilidad, permitían diseñar líneas finísimas de grosor homogéneo y de gran longitud, con un alto poder de cubrición de las irregularidades del soporte rocoso y, a su vez, trazos curvilíneos de perfiles nítidos y precisos. Otra de las condiciones que se constataron era que cuando se ejercía mayor presión son la pluma sobre el soporte se lograban líneas más gruesas y consecuentemente se configuraban trazos de grosor decreciente. Esto es a lo que se refería Porcar cuando hablaba de trazo caligráfico.

La depositación de pintura en el extremo de las barbas, de forma similar a lo que sucedería en un pincel, producía inicios de trazos redondeados o apuntados si la carga se ha reducido. Los gruesos de los trazos obtenidos de las plumas de torcaz eran de 1 mm pero si se presionaba se podrían llegar a lograr trazos de 3 o 4 mm. La práctica con plumas de ave de mayores dimensiones permitieron conseguir aquel mínimo grosor y algunas variaciones de éste en función de la presión ejercida.

Ante los resultados tan óptimos en todos los aspectos, y su coincidencia con la apariencia que presentaban los motivos levantinos, decidimos proponer como instrumento unitario en todo este arte las plumas de ave, logrando con su práctica lo que hemos dado en llamar el trazo de pluma levantino. Desde que hiciéramos pública estas experiencias y comprobaciones hay que reconocer que no pocos investigadores se han hecho eco de este verosímil instrumento (Baldellou, 1999, 67), algunos con más consideración que lo hicieron en antiguos trabajos, aunque no se citen las causas o las fuentes de ese cambio (Ripoll, 1963, 49-50; 1990, 72; Hernández, Ferrer y Catalán, 1988, 271; 1998, 146); aunque otros no

parecen interesados por este tipo de investigaciones (Soria y López, 1999, 44; Utrilla, 2000, 34).

En otro de los apartados Porcar se refiere a *la intervención de las irregularidades y accidentes del soporte* como elemento figurativo que se relaciona con las figuras formando parte de la escena (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 67). Esta conexión entre soporte y elemento pictórico la hemos creído observar nosotros mismos en alguna otra estación; por ejemplo, en Solana de las Covachas III (Nerpio), Cortijo de Sorbas I (Letur), Cueva de la Vieja (Alpera), Cuevas de la Araña, en concreto en la famosa escena de recolección de la miel (Bicorp, Valencia), etc. Ahora bien, el porcentaje de ocasiones en que esta posibilidad podría tener cierta verosimilitud -no deja de existir un grado de subjetivismo en esa conexión- es ciertamente reducido, de forma que no puede aceptarse como una condición intrínseca al Levantino pues de ser así los casos serían muchísimo más notorios.

En el capítulo *del concepto y sistema de la representación*, se tratan aspectos sumamente interesantes por ser esenciales en la definición del Levantino (*Ibidem*, 1935, 68). Se menciona el principio de la simplicidad aplicado a la concepción gráfica, del siluetismo y de la utilización del perfil y la frontalidad y, naturalmente, del dinamismo y la acción tan evidente en las imágenes levantinas, adelantando lo que él denominará la fuerza endopática de las oblicuas.

En líneas generales, coincidimos con las acertadas observaciones que llevó a cabo Porcar. Como profesional, se percató de las grandes posibilidades que desde la perspectiva artística ofrecía el Arte levantino y que pasaron inadvertidas en los años siguientes.

Tradicionalmente se ha intentado diferenciar esta modalidad artística de las otras artes prehistóricas mediante calificativos como estilizado, respecto al Paleolítico, naturalista, respecto al Esquemático y, de igual manera y ya dentro del arte que tratamos, se han calificado los distintos niveles de realidad mediante nomenclaturas tales como: seminaturalistas, subnaturalistas, infranaturalistas, etc. Todos aquellos calificativos, más o menos acertados, han querido indicar el grado de realidad que reflejan las imágenes, aunque al no ofrecer un sistema de cuantificación objetivo los convierte en valoraciones prácticamente personales y, por tanto, subjetivas. Ello nos ha hecho optar en nuestro estudio morfológico por otras consideraciones

Es evidente que el Levantino parte de la mimesis de la realidad en una búsqueda de su esencia. Para lograr ese objetivo, se vale de algunas técnicas gráficas como la economía de la forma y la simplicidad y, por lo que respecta al tratamiento de la imagen en el espacio, la oblicuidad y la profundidad.

Empleamos el concepto de economía de la forma en el sentido de la ordenación frugal y juiciosa en la utilización de elementos (Dondis, 1990, 135). En las imágenes levantinas esta idea estaría claramente expresada en

la opción de los artistas por reflejar exclusivamente la silueta, tanto en los animales como en la figura humana, reduciendo algunos elementos de la representación que permite centrar la atención en los restantes. De esta forma, la imagen asume un carácter inconfundible y bien definido; la imagen de la silueta se hace esencial. Entre los motivos básicos representados son perceptibles diferencias notables en el tratamiento -nos referimos al desigual grado de mimetismo de la realidad que reflejan unos y otros- pero ambos, sometidos a la economía, también se someten a un principio de simplicidad por el que "se impone el carácter abierto y simple de la forma elemental" (Dondis, 1990, 133). Este principio es especialmente aplicado a la representación humana lo que le permitirá con unos elementos o rasgos mínimos, y siempre de la realidad, acentuar las estructuras. De hecho, es aquella la que permite llevar el concepto de simplicidad a unos límites extremos, ya que su morfología, unida a la expresión del movimiento, no da lugar a confusión con otras formas de la naturaleza. Por ello, es posible representar al ser humano en diferentes visiones (lateral, frontal..) Circunstancia que contrasta con el exclusivo diseño lateral en los animales, y cuya explicación cabe atribuir a la dificultad o, más que a ésta, a la ambigüedad que representaría pintar un cuadrúpedo en visión totalmente frontal (teniendo en cuenta que emplea únicamente la silueta), pues con suma facilidad podría interpretarse, por ejemplo, como una particular representación humana, especialmente en aquellos animales que carecen de cornamenta. Como quiera que la realidad no puede ser transgredida hasta tal punto que provoque una identificación confusa, la forma de representar los cuadrúpedos con la máxima exactitud y economía es, sin duda, lateralmente. La aplicación de la simplicidad en estos motivos está perfectamente empleada en la disposición adulterada de las cornamentas, al representarlas sistemáticamente de frente (perspectiva torcida de Breuil) y opuesta a la utilizada para el cuerpo.

Retornando al tema de la figura humana, tampoco ésta escapa del proceso de adulteración, siempre que ello facilite su reconocimiento y comprensión. Lo encontramos en algunas imágenes, por ejemplo, en la exagerada disposición de las extremidades o el volumen, algunas veces muy notable, de las cabezas. Llegando a este punto hay que considerar que las posibles transgresiones o adulteraciones no respondan únicamente al concepto de simplicidad sino que, lógicamente, también están sometidas al pensamiento y a los valores estéticos que tuvieron los pintores de aquellas figuras.

El pintor Porcar, al referirse al apartado de la *composición* (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 68-82), somete el plano de la representación a un orden espacial geométrico de las oblicuas, intentando con ello que aquel espacio integre también los accidentes tectónicos; soporte y elementos pintados se constituyen en una suerte de "cuadro" integrando paisaje y figuras.

La parte gráfica que dio soporte a aquellas ideas de la composición poseen verdaderamente cierta capacidad de convicción. No obstante, su aplicación real presenta no pocas dificultades y además una posibilidad de opciones diferenciadas, pues el criterio en la valoración de las oblicuas no queda perfectamente definido. Con todo, Porcar detectó y realizó el factor dinamismo que es un valor esencial en la plástica levantina.

En efecto, uno de los aspectos en el tratamiento de la imagen en el espacio es el de la oblicuidad. Esta es la más dinámica de las orientaciones espaciales y se separa de la orientación principal, como es la horizontal y la vertical, propias de los estados de reposo y estatismo (Villafañé, 1991, 148). Los artistas levantinos, al emplear la oblicuidad de forma prioritaria frente a las otras dos orientaciones, provocan la tensión -que tanto caracteriza a este arte- y que se traduce en dinamismo. Esto es manifiesto en la disposición inclinada que adoptan las figuras respecto al plano de representación, es decir, al soporte. Los ejemplos en cualquiera de los enclaves castellonenses son verdaderamente paradigmáticos.

Siguiendo con el tratamiento que se ha dado a las figuras en el espacio, otro aspecto que hay que abordar es el de la profundidad. Hemos resaltado el carácter de imágenes planas que representa el Levantino y no hay duda de que el artista no tuvo interés en dotarlas del volumen como un tratamiento más en el espacio, pero sin embargo, frente a las figuras pintadas, parece percibirse una relación entre imagen y soporte que ha provocado en los investigadores hablar de perspectiva. Obviamente no puede pensarse en la existencia de tal concepto, en sentido estricto, en la Pintura levantina -representaría una contradicción con la propia concepción de la imagen- ahora bien, lo que sí parece ineludible aceptar es que los artistas supieron utilizar el efecto perceptual de imágenes planas con profundidad. Este principio básico de la percepción de la profundidad se deriva de la misma simplicidad, al ser identificados los motivos pintados como formas de la realidad conocida (tal como sucede en el arte que tratamos) que, automáticamente, las situamos en un plano diferente respecto al soporte, al presentarse éste como un elemento continuo muy diferencial de las figuras pintadas. La demostración palpable de que los pintores levantinos conocían este recurso se constata en la realización de imágenes, algunas de cuyas partes corporales se superponen originando distintos planos de profundidad. Por ejemplo, el efecto que producen los brazos, arcos y flechas sobre el propio cuerpo de los arqueros.

En el apartado relativo a la *proporción*, el investigador Porcar lo aborda desde unos conceptos genéricos en los que los ejes de las distintas partes que componen la imagen humana se articularían a modo de marionetas. El revestimiento muscular de aquellos ejes presentaría una gran variedad de formas y correspondería a los estilos, épocas y carácter peculiar del artista.

Estas apreciaciones son en definitiva la forma en que Porcar quería explicar la idea de imágenes planas que dominan al Levantino que, siendo

interesante, no llega a resolver, desde nuestro punto de vista, toda la complejidad de la cuestión. Para nosotros, las imágenes humanas principalmente tienen unas estructuras de variedad limitada lo que permite que sean agrupadas en lo que hemos llamado Conceptos (A,B,C...). Presenta, también, un repertorio limitado de proporciones (Proporción I, II y III) en base a la mayor o menor longitud entre los dos ejes que componen la imagen (cabeza-tórax y caderas-piernas). Finalmente, los pintores optaron en el diseño de los humanos por la presencia o no del tratamiento anatómico en cuatro fórmulas o combinaciones. La imagen animal por su parte, fue diseñada bajo tres estructuras morfosomáticas (I, II y III), sea cual fuere la especie. Como quiera que este aspecto se trata en otro artículo nos eximimos de extendernos sobre él.

Para el pintor castellonense las diferencias de tamaño en las figuras -y nos estamos refiriendo al apartado de la proporción relativa de las figuras entre sí (Porcar, Obermaier y Breuil, 1935, 84-85), respondía a una alusión de clases o jerarquías o, también, a la edad de los individuos. La jerarquización dimensional no es inhabitual en ciertas expresiones artísticas muy elementales; sin embargo, en el caso del Arte levantino, la cuestión no nos parece tan evidente o, al menos, tan cuantificable. Es cierto que en casos muy específicos pudiera interpretarse en algunos de los sentidos apuntados por Porcar pero no es posible llevarlo a una generalización. Por ejemplo, se detecta con frecuencia que en la composición de cazas colectivas los venadores son sustancialmente menores a la presa, a veces exageradamente menores; y ello está, o al menos nos lo parece, originado por la supeditación de todos los elementos al concepto narrativo.

En el apartado dedicado al *valor decorativo* de esta pintura, se plantea la copia de las imágenes entre los pintores reproduciéndolas, incluso, a diferentes tamaños. Desde este punto de vista de la repetición de figuras alude al concepto decorativo de las mismas sobre la pared de la cavidad, alegando ciertos órdenes de verticalidad y horizontalidad del abrigo en contraste con la posición inclinada de las figuras. No cabe duda de que la transformación de la imagen humana que se verifica en este arte indica, en esencia, la inclinación de sus autores por una estética, o estéticas, determinadas. La belleza intrínseca es actualmente valorable a pesar de la distancia cultural. Pero de esta realidad a la valoración de aspectos estéticos en base a la disposición de los motivos sobre el soporte creemos que media una notable distancia. Se verifica con insistente frecuencia la ubicación de motivos en áreas del friso particularmente inadecuadas, de manera que se podría afirmar que no hay ningún valor decorativo preconcebido. De todas formas, hay que hacer constar que en trabajos posteriores del propio Porcar (1949 b, 643) parece rectificar aquellas primeras ideas situándose más próximo a nuestro pensamiento.

A lo largo de todos los capítulos del trabajo que nos sirve de referencia, Porcar hace alusiones a figuras que presentan *policromía*. En unas

ocasiones, hace mención de la policromía del claroscuro para resaltar el volumen y, en otras, observa motivos pintados en varios colores. Esta posición de Porcar respecto a la policromía en este arte se mantendría hasta sus últimos trabajos y está fuertemente relacionada con el criterio cronológico que mantenían en aquellos momentos Obermaier y Breuil. Nos es difícil comprender esta puntualización cuando él mismo ha comentado el carácter de figuras planas y tantos otros aspectos técnicos si no es por la razón referida. Con el nivel de conocimientos actuales, la inexistencia de cualquier atisbo de policromía, de claroscuro o de modelado, es nula pues no tiene cabida en la concepción de este arte una de cuyas características es, precisamente, la monocromía. La posibilidad de preparación de los soportes a la que alude nuestro colega en más de una ocasión, debe considerarse como acciones accidentales o superposiciones de motivos borrados; porque lo cierto es que un aspecto tan premeditado como el de la preparación previa debía tener un carácter generalizado; lo que no se constata actualmente a pesar del importante número de abrigos descubiertos.

#### **IV. CONSIDERACIONES FINALES**

Los estudios que realizara Porcar en torno al Arte levantino de Castellón son la muestra de una vía de estudio útil que, sorprendentemente, no tuvo continuación. La particular idiosincrasia de las manifestaciones plásticas prehistóricas conlleva que su estudio no se someta con exclusividad a las metodologías empleadas en los registros arqueológicos, sino que el arte, como manifestación neta del espíritu humano, necesita -nosotros diríamos que reclama- las aportaciones de otras disciplinas que en los últimos decenios han avanzado de forma extraordinaria en lo que afecta al conocimiento de la imagen en un sentido muy amplio.

Mientras esto sucede y los análisis y discusiones, amén de las publicaciones, tienen una dinámica imparable, nuestros estudios de arte prehistórico postpaleolítico, Levantino y, también, Esquemático, se resisten de manera tozuda a la crítica y a dar ese paso hacia el enorme horizonte al que irremediamente habremos de acercarnos.

No se debe interpretar de estas palabras que los estudios del arte prehistórico deban confiarse con exclusividad a teóricos de la imagen o estetas desligados de la Prehistoria, como ya decía algún teórico del arte (Castillo, 1954), sino que en éste, como sucede con otros ámbitos del estudio del ser humano, es la interdisciplinaridad la que se hace imprescindible y ofrecerá, qué duda cabe, las aportaciones y resultados más valiosos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO TEJADA, A. (1992), "Algunes reflexions sobre la cronologia de la pintura rupestre lleuantina", *IX Col.loqui Internacional d'Arqueologia*, Puigcerdà-Andorra, pp. 49-51.
- ALONSO TEJADA, A. Y GRIMAL, A. (1989), *Els pintors prehistòrics de Vandellòs*, Ajuntament de Vandellòs-L'Hospitalet de l'Infant.
- (1990), *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja*, Ayuntamiento de Alpera.
  - (1992), "El lenguaje del arte", *Historia de Castellón*, I, Castellón de la Plana, pp. 61-80.
  - (1994), "La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos", *Gala*, 2, Sant Feliu de Codines (Barcelona), pp. 11-50
  - (1995), "El Arte levantino o el "trasiego" cronológico de un arte prehistórico", *Pyreane*, 25, Barcelona, pp. 51-70.
  - (1995), "La mujer en la Prehistoria", *Revista de Arqueología*, 176, Madrid, pp. 8-17.
  - (1996), *El arte rupestre prehistórico en la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte levantino*, Barcelona.
  - (1999), *Introducción al Arte levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*, Alpera.
- APELLANIZ, J.M<sup>a</sup> (2001), *La abstracción en el arte figurativo del paleolítico*, Universidad de Deusto, Bilbao.
- BALDELLOU, V. (1999), "Cuestiones en torno a la pintura rupestre postpaleolítica en Aragón", *B.A.R.A.*, 2, Zaragoza, pp. 67-85.
- BELTRÁN, A. (1968), *Arte rupestre levantino*, Zaragoza.
- BREUIL, H. (1952), *Quatre cents siècles d'Art pariétal*, Montignac.
- CASTILLO, A. del (1954), "Estética del arte paleolítico", *Ampurias*, XV-XVI, Barcelona, pp. 1-34.
- CENNINI, C. (1437), *Tratado de la pintura. El libro del arte*, Meseguer Editores, Barcelona.
- DONDIS, D.A. (1990), *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona.
- FORTEA, F.J. (1974), "Algunas aportaciones a los problemas del arte levantino", *Zephyrus*, XXV, Salamanca, pp. 225-257.
- (1975), "En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino", *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11, Valencia, pp. 185-197.
  - (1976), "El arte parietal epipaleolítico del VI y V milenio y su sustitución por el arte levantino", *IX Congrès de l'U.I.S.P.P.*, Niza, pp. 121-133.



GRIMAL, A. (1992), "Algunes apreciacions tècniques-pictòriques de la pintura rupestre postpaleolítica i la seva relació amb la cronologia", *IX è Col.loqui Internacional d'Arqueologia*, Puigcerdà-Andorra, pp. 52-54.

- (1995), "Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación técnica con el Arte levantino", *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, Vol II, Zaragoza, pp. 317-326.

- (en prensa), "Estudio técnico de los grabados atribuidos al Arte levantino: a propósito de las incisiones en el jinete del Cingle de la Gasulla", *I Congrés Internacional de Gravats rupestres i murals*, Homenatge a Ll. Diez Coronel, Lleida (1992).

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1918), "Estudios de arte prehistórico.I. Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vella.II. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres", *Revista de la Real Academia de Ciencias de Madrid*, XVI, Madrid, pp. 1-24.

HERNANDEZ, M.; FERRER, P. Y CATALÀ, E. (1988), *Arte rupestre en Alicante*, Alicante.

- (1998), *Arte Levantino*, Centre d'Estudis Contestans, Concentaina (Alicante).

KÜHN, H. (1952), *Die Felsbilder Europas*, Stuttgart,

- (1977), "L'art préhistorique et l'art moderne", *Bulletin Préhistorique Arigesoise*, XXXII, pp. 49-67.

MARTI, B. Y HERNÁNDEZ, M. (1988), *El Neolític Valencià. Arte rupestre i cultura material*, Valencia.

MESADO, N. (1994), "Recensión a un resumen de "tesis de licenciatura" sobre las pinturas rupestres de Cova Remigia", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXX, Castellón, pp. 469-508.

ÖBERMAIER, H. Y WERNERT, P. (1919), *Las pinturas rupestres del barranco de la Valltorta (Castellón)*, Madrid.

PERICOT, L. (1950 a), *Arte rupestre*, Editorial Argos, Barcelona

- (1950 b), *La España primitiva*, Editorial Barna S.A., Barcelona.

PORCAR, J.B.TA. (1932), "La pintura rupestre de la Joquera", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura (B.S.C.C.)*, XIII, Castellón, pp. 228-236.

- (1934), "Pintures rupestres al barranc de Gasulla", *B.S.C.C.*, Vol XV, Castellón, pp. 343-347.

- (1936), "Las damas mesolíticas de Ares del Maestre", *Atlantis*, XV, Madrid, pp. 162-164.

- (1943), "El trazo por impresión directa y el trazo caligráfico en el arte rupestre de Ares del Maestre", *B.S.C.C.*, XVIII, Castellón, pp. 262-266.

- (1944), "El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo", *B.S.C.C.*, XX, Castellón, pp. 7-16.

- (1945), "Interpretaciones sobre el arte rupestre", *Archivo de Prehistoria Levantina*, II, pp. 31-37.
  - (1949 a), "Iconografía rupestre de Gasulla. Representación de insectos", *B.S.C.C.*, XXV, Castellón, pp. 169-182.
  - (1949 b), "Interpretaciones y sugerencias en torno a las pinturas rupestres del abrigo décimo del "Cingle de Mola Remigia"", *B.S.C.C.*, XXV, Castellón, pp. 642-648
  - (1953), "Las pinturas rupestres del barranco de "Les Dogues"", *Archivo de Prehistoria Levantina*, IV, Valencia, pp. 75-80.
  - (1964), "Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo", *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, Chicago, pp. 159-165.
- PORCAR, J.BTA. OBERMAIER, H. Y BREUIL, H. (1935), *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*, Madrid.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1963), *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*, Barcelona.
- (1964), "Para una cronología relativa del arte levantino español", *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, Chicago, pp. 167-173.
  - (1990), "Acerca de algunos problemas del arte postpaleolítico en la Península Ibérica", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, 3, Madrid, pp. 71-104.
- SARRIA BOSCOVICH, E. (1989), "Las pinturas rupestres de Cueva Remigia (Ares del Maestre, Castellón)", *Lucentum*, VII-VIII, Alicante, pp. 7-33.
- SORIA, M. Y LÓPEZ PAYER, G. (1999), *Los abrigos con arte rupestre levantino en la Sierra del Segura*, Monografías Arqueológicas, Junta de Andalucía.
- UTRILLA, M<sup>a</sup> P. (2000), *El arte rupestre en Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- VILLAFANE, J. (1990), *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid.

RELACIÓN DE FIGURAS

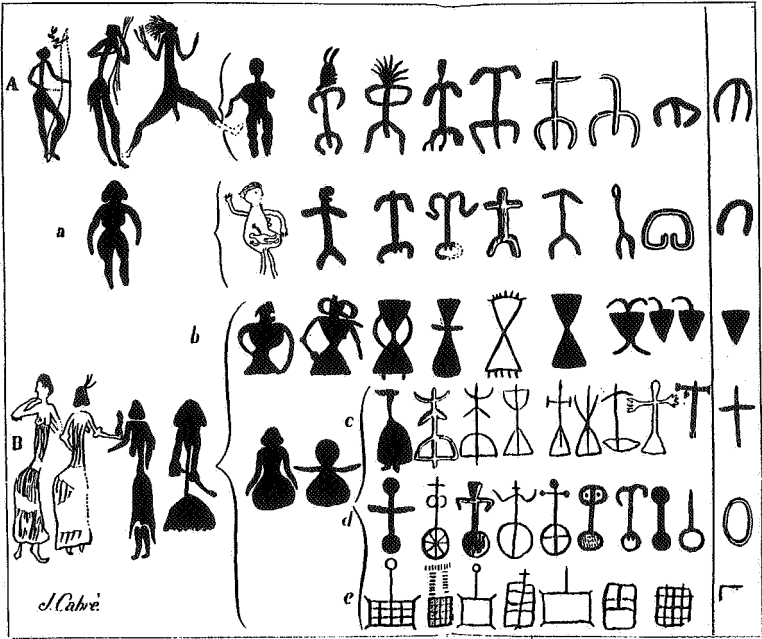


Figura 1.- Gráfico sobre la evolución de las formas, según Juan Cabré.



Figura 2.- Diversas interpretaciones sobre la superposición de un arquero de gran tamaño a otro de pequeñas dimensiones de Cova Remigia (Ares del Maestrat) . Porcar, Obermaier y Breuil (superior izquierda); E. Sarriá (inferior izquierda); N. Mesado (derecha).



Figura 3.- Arquero de una de las cavidades de Cavalls que muestra unas estructuras anatómicas muy características en Castellón. Versiones de: Obermaier y Wernert (superior); Grimal (inferior).

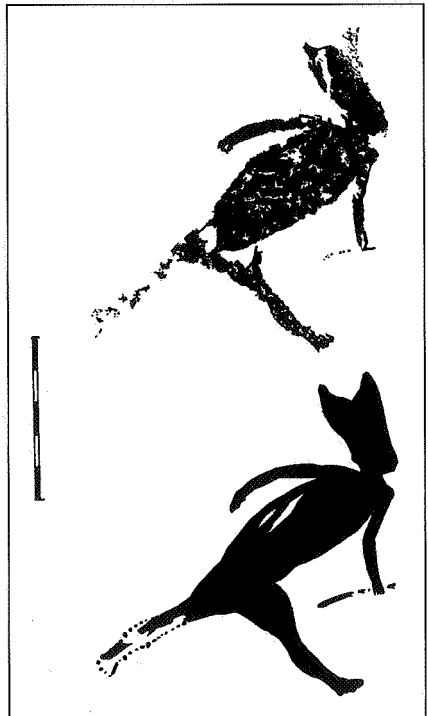


Figura 4.- Personaje (posiblemente un venador) de la Joquera (Borriol). Versiones de : Grimal (superior); Porcar (inferior).



Figura 5.- Supuesto jinete del abrigo X del Cingle de la Gasulla (Ares del Maestrat). Versiones de: 1, Porcar; 2, Ripoll; 3, Viñas, 4, Grimal. 5, Detalle de alteraciones producidas por raspados e incisiones que condicionan la interpretación de la imagen, según Grimal.

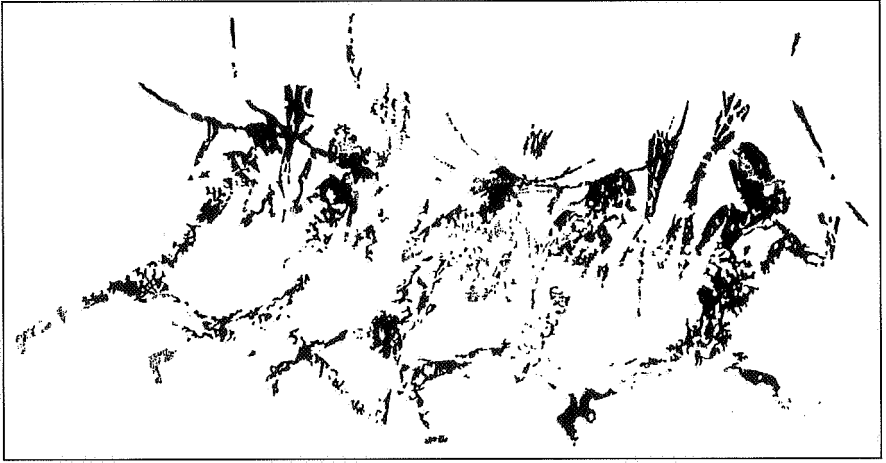


Figura 6.- Colectividad de arqueros del Cingle de la Gasulla (Ares del Maestrat) en los que se aprecian el dinamismo (dibujo según Grimal).

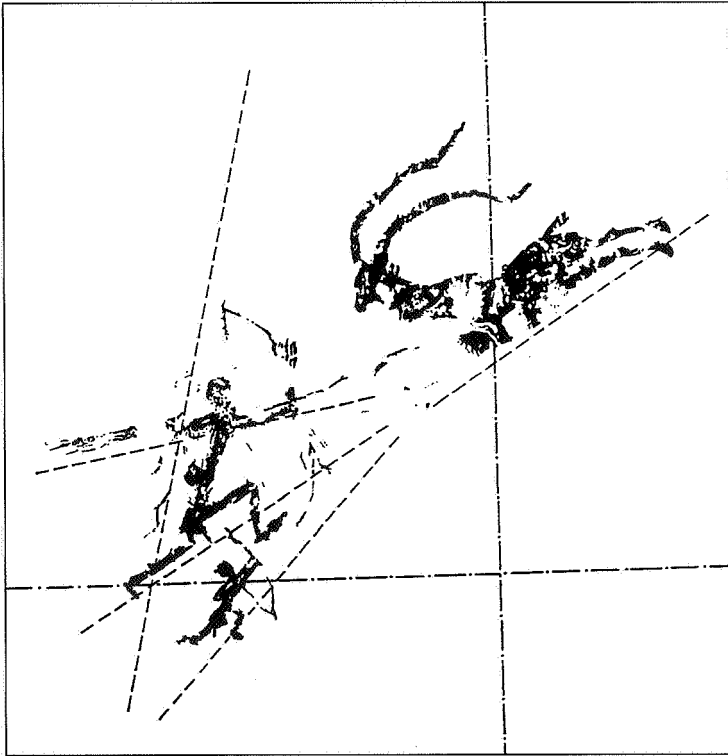


Figura 7.- Aplicación del concepto de oblicuidad en una escena de la Cova Remigia (según Grimal).

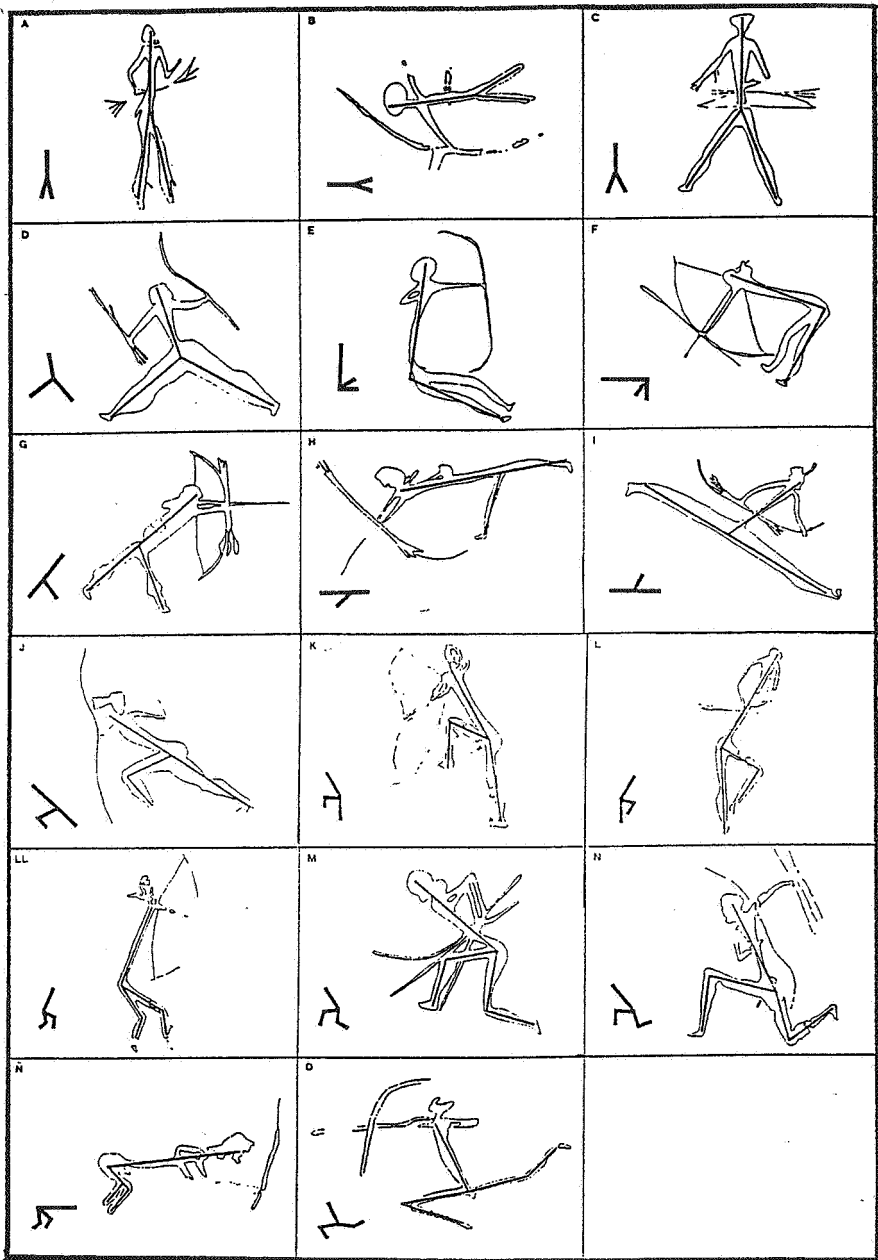


Figura 8.- Cuadro general de los Conceptos morfosomáticos masculinos en el Arte levantino (según Alonso y Grimal).

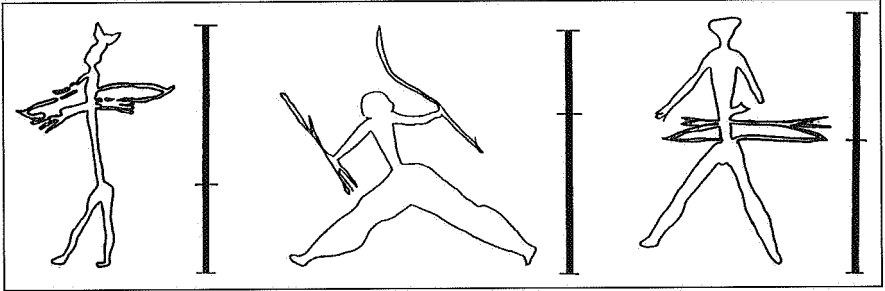


Figura 9.- Proporciones I, II y III de la figura humana masculina del Arte levantino (según Alonso y Grimal).

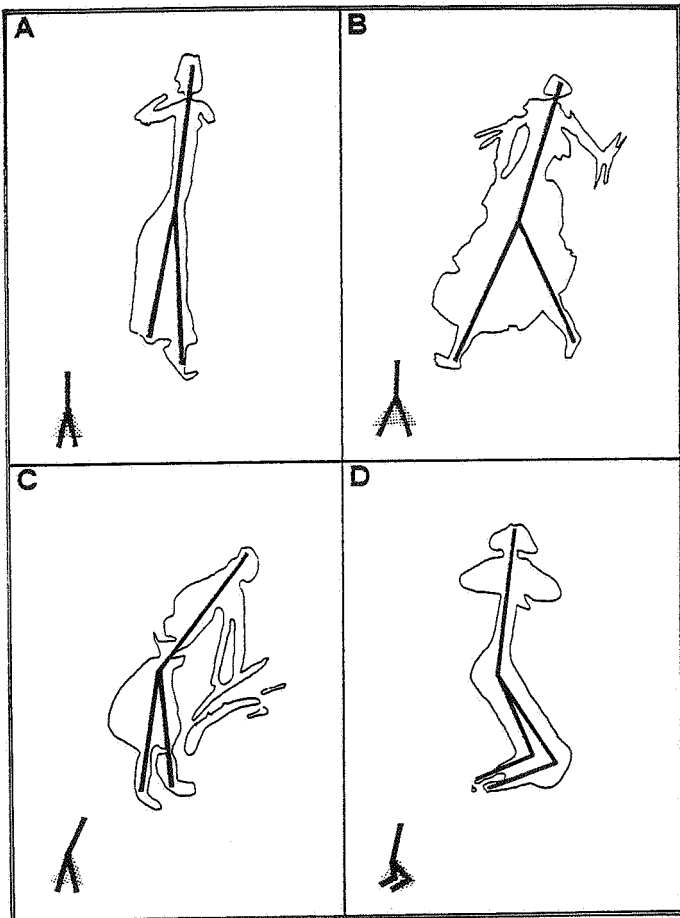


Figura 10.- Cuadro general de los Conceptos morfosomáticos en las representaciones femeninas del Arte levantino (según Alonso y Grimal).