

2

# LOS ABRIGOS VII, VIII Y IX DE LES COVES DE LA SALTADORA

Inés Domingo Sanz  
Esther López Montalvo  
Valentín Villaverde Bonilla  
Rafael Martínez Valle



LOS ABRIGOS VII, VIII Y IX DE  
LES COVES DE LA SALTADORA

**LOS ABRIGOS VII, VIII Y IX DE  
LES COVES DE LA SALTADORA**

La serie *Monografías del Instituto de Arte Rupestre* tiene por objetivo promover el estudio y la divulgación del arte rupestre de la Comunidad Valenciana; Bien de Interés Cultural, según establece la Ley 4/1998 del Patrimonio Cultural Valenciano, y Patrimonio Mundial desde diciembre del año 1998.

Dirección de la serie:

Rafael Martínez Valle (Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Generalitat Valenciana)

Pere M. Guillem Calatayud (Instituto de Arte Rupestre. Generalitat Valenciana)

Consejo científico:

- Jean Clottes (IFRAO International Federation of Rock Art Organizations)

- Mauro S. Hernández Pérez (Departament de Prehistòria, Universitat d'Alacant)

- Julián Martínez García (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía)

- Pilar Utrilla Miranda (Departamento de Prehistoria, Universidad de Zaragoza)

- Valentín Villaverde Bonilla (Departament de Prehistòria i d'Arqueologia, Universitat de València)

© del texto: los autores

I. Domingo Sanz.

Dept. de Prehistòria i d'Arqueologia. Universitat de València

E. López Montalvo.

Dept. de Prehistòria i d'Arqueologia. Universitat de València

V. Villaverde Bonilla.

Dept. de Prehistòria i d'Arqueologia. Universitat de València

R. Martínez Valle.

Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Generalitat Valenciana

© del Anexo I:

C. Roldán

Instituto de Ciencia de Materiales. Universitat de València

J. Ferrero

Instituto de Ciencia de Materiales. Universitat de València

S. Murcia-Mascarós

Instituto de Ciencia de Materiales. Universitat de València

P.M. Guillem

Instituto de Arte Rupestre, Generalitat Valenciana.

y los autores del texto

© del material fotográfico e ilustraciones: los autores y el Instituto de Arte Rupestre

© de la edición: Generalitat Valenciana

Diseño, realización e impresión: LAIMPRESA CG

Impreso en España

ISBN: 978-84-482-4845-1

Depósito legal: V-5186-2007

Esta publicación se ha visto beneficiada de una ayuda económica de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, al proyecto *Arte rupestre y poblamiento prehistórico en el Parque Cultural de Valltorta-Gassulla* (24.03.337B.757).

Los abrigos VII, VIII y IX de Les Coves de la Saltadora (Les Coves de Vinromà, Castelló) / Inés Domingo Sanz...[et al.] – València: Generalitat Valenciana, 2007

216 p. : il. ; 30 cm. – (Monografías del Instituto de Arte rupestre; 2)

Bibliografía: p. 211-214

D. L.: V-5186-2007 - ISBN: 978-84-482-4845-1

1. Caves de la Saltadora (Les Coves de Vinromà, Comunidad Valenciana: yacimiento arqueológico) 2. Arte rupestre Levantino – Comunidad Valenciana 3. Castellón (Provincia)-Restos arqueológicos prehistóricos. 4. Análisis no destructivo de pigmentos prehistóricos. I. Domingo Sanz, Inés

7.031.1(460.31)

903(460.31)

# **LOS ABRIGOS VII, VIII Y IX DE LES COVES DE LA SALTADORA**

**LES COVES DE VINROMÀ, CASTELLÓ**

Inés Domingo Sanz, Esther López Montalvo, Valentín Villaverde Bonilla y Rafael Martínez Valle

2007

# ÍNDICE

**LOS ABRIGOS VII, VIII Y IX DE LES COVES DE LA SALTADORA  
(LES COVES DE VINROMÀ, CASTELLÓ)**

I. Domingo Sanz; E. López Montalvo; V. Villaverde  
Bonilla y R. Martínez Valle.

9	<b>PRESENTACIONES</b>
13	<b>INTRODUCCIÓN</b>
17	<b>LA SALTADORA: UN CONJUNTO SINGULAR DEL BARRANC DE LA VALLTORTA.</b>
23	<b>INVENTARIO Y DESCRIPCIÓN DE LOS MOTIVOS PINTADOS.</b>
101	<b>ESTUDIO DE LA COMPOSICIÓN Y EL ESTILO.</b>
191	<b>ANEXO I: ANÁLISIS <i>IN SITU</i> DE PIGMENTOS DE LAS PINTURAS RUPESTRES DE LOS ABRIGOS VII, VIII Y IX DE LA SALTADORA MEDIANTE FLUORESCENCIA DE RAYOS-X.</b> C. Roldán; J. Ferrero; S. Murcia-Mascarós; V. Villaverde; R. Martínez; P. Guillem; I. Domingo y E. López.
206	<b>ANEXO II: CUADROS DE RELACIÓN DE MOTIVOS DECORADOS EN LOS ABRIGOS VII-IX DE LA SALTADORA.</b>
211	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>

Las pinturas rupestres prehistóricas ocupan un lugar destacado en el amplio repertorio del Patrimonio Cultural Valenciano, por lo que estamos orgullosos de poder presentar un nuevo estudio sobre estas manifestaciones artísticas, que trata en profundidad los abrigos VII, VIII y IX de les Coves de la Saltadora; uno de los enclaves más representativos del arte rupestre levantino peninsular.

La trascendencia patrimonial del arte rupestre valenciano es consecuencia, no sólo de sus indiscutibles valores estéticos, sino también de su importancia como documentos históricos al constituir la expresión más directa de nuestros antepasados; la imagen más real y antigua de las últimas comunidades de cazadores-recolectores. Nuestro arte rupestre es un fenómeno cultural compartido con otras regiones del mediterráneo peninsular; sin embargo, es en nuestra geografía donde alcanza una mayor densidad. Se trata de un arte naturalista en el que la figura humana desempeña un papel fundamental ante el que resulta imposible no sentir fascinación.

Esta importancia ha sido amparada y reconocida por las instituciones autonómicas al concederles el máximo grado de protección patrimonial declarándolas Bien de Interés Cultural. En el ámbito internacional también han merecido uno de los máximos niveles de reconocimiento al ser declarado el Arte rupestre del Arco Mediterráneo Patrimonio Mundial por la UNESCO, en 1998 y a instancias de la Generalitat.

Por todo ello, es motivo de satisfacción el presentar una publicación como esta dedicada a Les Coves de la Saltadora, un lugar que desde su descubrimiento en el año 1917 ha constituido un referente constante en los estudios sobre arte rupestre europeo. Satisfacción que se incrementa por los excelentes resultados conseguidos y la calidad de los estudios, fruto de la colaboración institucional entre la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano, a través del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, y la Universitat de València, representada por el Departament de Prehistòria i d'Arqueologia y el Instituto de Ciencias de Materiales.

PAZ OLMOS PERIS

Directora General de Patrimonio Cultural Valenciano

Dentro del impresionante conjunto de pinturas rupestres del Barranc de la Valltorta, les Coves de la Saltadora constituyen uno de los enclaves más singulares, tanto por el número de representaciones como por su variedad estilística y formal.

Pese a esta importancia, diversas circunstancias de la historia de la investigación nos habían privado de tener un conocimiento minucioso de este conjunto. Por ello, la presente obra constituye un trabajo necesario que viene a llenar ese vacío. Y lo hace desde los posicionamientos metodológicos más avanzados, tanto en la documentación, mediante el uso de la tecnología digital, como en los estudios de composición y estilo o por medio de las analíticas no destructivas de los pigmentos, un aspecto cada vez más necesario para abordar la conservación de estas pinturas.

Por lo tanto, debemos felicitarnos al disponer ya de una obra que será referente de los nuevos métodos de estudio del arte rupestre. Y por supuesto felicitamos a los autores por haber conseguido tan buenos resultados en una de las líneas de investigación que desde el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales vamos a impulsar con más ánimo.

CARMEN PÉREZ GARCÍA

Directora del Instituto Valenciano de Conservación  
y Restauración de Bienes Culturales

# INTRODUCCIÓN



Este trabajo da cuenta del estudio de los abrigos VII, VIII y IX de Les Coves de la Saltadora (Les Coves de Vinromà, Castelló). Se trata de los tres abrigos decorados que cierran este importante conjunto de Arte Levantino por su lado Sur y no han sido hasta ahora objeto de publicación detallada, a pesar de que las primeras noticias sobre los mismos remontan al año 1919, fecha en la que H. Obermaier y P. Wernert publicaron los resultados de su estudio en los conjuntos rupestres situados en el tramo norte del Barranc de la Valltorta, incluyendo en sus valoraciones estilísticas algunas de las representaciones mejor conservadas y sobresalientes de La Saltadora.

Lo ideal hubiera sido enfrentarnos al estudio de la totalidad de los abrigos decorados de La Saltadora, pero las malas condiciones de visualización de los situados en el Sector Norte, nos ha llevado a aplazar su documentación y estudio al momento en que se aborde la limpieza de este conjunto. Los tres abrigos que ahora presentamos poseen continuidad y conforman un espacio dotado de una cierta amplitud y variedad, lo que justifica su estudio de manera separada de los demás. Con todo, a nadie se le escapará que los resultados que ahora se ofrecen alcanzarán su completo valor cuando puedan ir referidos a la totalidad de los abrigos de La Saltadora. Sólo entonces podremos comprobar si las fases estilísticas y las pautas compositivas y escenas descritas en nuestro trabajo son significativas también del resto del conjunto y sólo entonces podremos valorar también si los abrigos forman unidades totalmente independientes o si existe alguna tendencia común en el ritmo de incorporación de la decoración en algunas de las paredes del conjunto. Será ese el momento en el que se podrá establecer la síntesis de uno de los abrigos decorados más importantes de La Valltorta.

Esta publicación se integra en los resultados del proyecto de investigación de la CYCIT (HUM-2004-05643): “Simbolismo y territorio en la Prehistoria valenciana: Arte Levantino y secuencia cultural holocena”. Su arranque, sin embargo, sobrepasa ampliamente los límites temporales de este proyecto y remite al año 2000, fecha en la que Inés Domingo Sanz realizó los calcos y un primer estudio del abrigo VII de La Saltadora, constituyendo su Tesis de Licenciatura, y en la que Esther López Montalvo hizo otro tanto con los abrigos VIII y IX.

De entonces a ahora nuestra investigación en los conjuntos rupestres levantinos del núcleo Valltorta-Gassulla ha avanzado bastante y se han ido

construyendo los cimientos sobre los que se apoya nuestra visión actual del Arte Levantino de este núcleo regional. En ese camino podemos citar, centrándonos sólo en los trabajos abordados por el Instituto de Arte Rupestre en relación con el Arte Levantino, el estudio y publicación de la Cova dels Cavalls, efectuada en el año 2002; el estudio y publicación del Abric del Cingle del Mas d'en Josep, realizada el año 2003; y el estudio, ya en avanzada fase de elaboración, de los ricos conjuntos del Cingle de la Mola Remigia, la Cova Remigia y el Abric de Centelles. Les Coves del Civil o de Ribassals han sido objeto de un primer estudio, quedando pendiente la obtención de nuevos calcos.

A estos trabajos cabe sumar la realización de las Tesis doctorales de Inés Domingo Sanz y Esther López Montalvo, leídas en la Universitat de Valencia el año 2005 y tituladas respectivamente “Técnica y ejecución de la figura humana en el Arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones” y “Análisis interno del Arte Levantino: la composición y el espacio a partir de la sistematización del núcleo Valltorta-Gasulla”.

Por la envergadura de estos dos últimos trabajos, a nadie se le puede escapar que una buena parte de la propuesta que se formula en los capítulos dedicados a la composición y estilo de las figuras de estos tres abrigos de Saltadora se nutre de las conclusiones alcanzadas en los mismos. Pero tampoco está de más señalar que la incorporación de nuevos estudios y la ampliación, día a día, de la base documental a otros nuevos conjuntos rupestres nos ha permitido progresar en algunas ideas y conceptos. Dicho de otra manera, el libro que ahora presentamos constituye un trabajo colectivo en el que la propuesta de clasificación estilística de las figuras y la valoración de las pautas y procesos de composición de los tres abrigos estudiados traduce la visión que poseemos a fecha de cierre de la publicación y quiere voluntariamente quedar abierta a las transformaciones que se vayan produciendo en la propuesta regional a medida que se concluyan los estudios de los restantes conjuntos rupestres ahora en proceso. El peso que han de jugar en esta propuesta los datos obtenidos en las distintas cavidades y abrigos de los conjuntos de Cova Remigia y Cingle de la Mola Remigia es innegable, tanto en lo que se refiere a la caracterización de determinados horizontes estilísticos como en lo que respecta al establecimiento de las pautas de composición y uso del espacio. En la propuesta que aquí efectuamos el peso del núcleo de abrigos decorados del Barranc de la Valltorta es muy

elevado y deberá ser matizado a nivel regional por los resultados obtenidos en estos otros abrigos de Gassulla.

Se trata de un aspecto al que queremos otorgar la adecuada importancia, porque nos ha obligado a ser prudentes a la hora de presentar la propuesta elaborada en las páginas que siguen y, en coherencia, nos ha movido a no rehuir, en ocasiones, la discusión de las distintas alternativas de clasificación estilística que nos suscitan algunas figuras. Aquéllas que con los datos disponibles todavía no nos atrevemos a clasificar de manera definitiva.

La elaboración de una propuesta secuencial regional lleva implícita esa dinámica. Cada conjunto estudiado aporta elementos importantes que permiten comprender la variabilidad de las distintas fases u horizontes estilísticos. Cada gran conjunto permite precisar no solo la variabilidad formal de las figuras, sino definir las pautas compositivas del horizonte y concretar su valor en la propia definición del estilo. En relación a la elaboración de esta propuesta, el estudio que ahora presentamos se encuentra en una situación bastante avanzada, ya que, con la excepción de los abrigos de Saltadora Norte, los grandes conjuntos levantinos de la región han sido ya objeto de un primer análisis documental, pero queda por concluir su estudio definitivo.

Otra cuestión que queremos reseñar en estas líneas de introducción tiene que ver con el proceso de estudio del Arte Levantino y la posición que ocupa esta publicación de los abrigos VII, VIII y IX de Saltadora en nuestro enfoque de carácter regional. Señalamos en la publicación dedicada a la Cova dels Cavalls que nuestra forma de entender el estudio del Arte Rupestre Prehistórico no es otra que la de vincular el fenómeno gráfico a los grupos humanos que lo ejecutaron y valorar, por tanto, la expresión artística en el contexto social y cultural a la que remite. En aquella monografía esta perspectiva dio paso a la incorporación de unos capítulos dedicados a la descripción del marco geográfico del núcleo Valltorta-Gasulla y a una puesta al día de nuestro conocimiento del poblamiento prehistórico, incorporando los resultados de las actividades de campo realizadas en el marco del anterior proyecto de investigación centrado en la zona, el PB98-1507-C02-01, titulado “Arte Rupestre Levantino y ocupación humana en la Prehistoria de la Valltorta-Gasulla”. Dentro de esa misma actividad cabe reseñar la realización de otras dos Tesis doctorales, una leída en la Universitat de València el año 2002, realizada por Rosa García Robles y titulada “Aproximación al territorio y el hábitat del Holoceno

inicial y medio. Datos arqueológicos y valoración del registro gráfico en dos zonas con Arte Levantino. La Rambla Carbonera (Castellón) y la Rambla Seca (Valencia)”, y otra leída en la Universitat d’Alacant el año 2005, realizada por Javier Fernández López de Pablo con el título “ El contexto arqueológico del Arte Levantino en el Riu de les Coves (Castellón)”. El poco tiempo transcurrido desde la realización de estos dos trabajos de síntesis aconseja que no dediquemos un capítulo específico a esta cuestión y que esperemos al resultado de nuevas intervenciones que han seguido realizándose en la zona para volver en próximos trabajos sobre este particular. Está prevista la próxima publicación de otros dos conjuntos rupestres levantinos de la zona y esa forma de enfocar el trabajo se repetirá también en ellos. Sólo dedicaremos un capítulo a la valoración del entorno inmediato y a un encuadre historiográfico de los respectivos yacimientos.

Por lo que respecta a la metodología empleada en la obtención de los calcos y en la propia presentación de la documentación, hemos seguido las pautas marcadas en el estudio de la Cova dels Cavalls y en trabajos posteriores. El método de restitución de figuras quedó adecuadamente expuesto en aquella primera publicación (Domingo Sanz y López Montalvo, 2002) y ha sido ampliado en otro trabajo posterior (López Montalvo y Domingo Sanz, 2005). Así que no trataremos de manera particular este tema y nos limitaremos a señalar que en este volumen nos ha parecido también importante mantener la idea, ya entonces planteada, de proporcionar al lector una parte gráfica completa, en la que se incluyan los calcos, las fotos y las restituciones espaciales necesarias para una comprensión de la expresión gráfica conservada en cada uno de los abrigos. Para ello, hemos dedicado un capítulo al inventario de los motivos, tratados por abrigos y unidades, adjuntando a su descripción, el calco y la fotografía. Sólo en aquellos casos en los que los motivos se encontraban muy alterados o perdidos, hemos recurrido a una parte gráfica que incluye distintos temas agrupados. En cuanto a las escalas de las imágenes que reproducen los motivos, éstas han pivotado en torno a valores del 100, 75 y 50 % del tamaño real.

El momento en el que se inscribe esta investigación explica los criterios a los que reiteradamente nos referiremos a la hora de elaborar la síntesis dedicada a la composición y el estilo. Entendemos que el estudio de los conjuntos rupestres del Maestrat ha de ser abordado de manera regional. Pero el proceso implica partir de la revisión de los abrigos decorados, buscando la obtención

de calcos que permitan una lectura integral de los mismos, y no un acercamiento individualizado a algunas figuras o escenas. No decimos nada nuevo al señalar la importancia que posee una adecuada descripción de las figuras y una cuidada parte gráfica en los estudios de Arte Rupestre Prehistórico. Sin embargo, las deficiencias en este apartado tampoco se le escapan a nadie que conozca el actual panorama de estudio del Arte Levantino. Son pocos los conjuntos adecuadamente publicados y abundan, por el contrario, aquellos que tan solo conocemos de forma parcial, a veces mediante publicación exclusivamente fotográfica o sin una documentación que permita valorar la disposición espacial de las figuras. De ahí la importancia que concedemos en esta publicación a la presentación de la documentación.

La declaración del Arte Rupestre de la vertiente mediterránea peninsular como Patrimonio de la Humanidad (Tokio, 1998), además de constituir un hito en el reconocimiento de la importancia de las distintas manifestaciones de Arte Rupestre Prehistórico en este ámbito, ha supuesto también la necesidad de asumir una importante responsabilidad por la Administración y por la comunidad investigadora. El estudio, la protección y la difusión del arte rupestre constituyen los tres ejes sobre los que debe asentarse esa responsabilidad, facilitando el disfrute actual y futuro de esa viva expresión de las sociedades prehistóricas, como tan acertadamente se refiriera al Arte Levantino el Profesor E. Bandi. En nuestro caso, y sin tener necesidad de insistir en la importancia de la investigación para conseguir un acercamiento histórico y no meramente estético al arte prehistórico, hemos querido prestar la adecuada atención a la documentación, dada la función patrimonial que ésta tiene en relación con un arte potencialmente sujeto a la pérdida o la degradación. Es éste entre otros motivos el que ha propiciado la elaboración y puesta en marcha de un corpus que, siguiendo un modelo de fichas digitalizadas, combina la elaboración de documentación gráfica con la sistematización de datos técnicos referidos a cada una de las representaciones.

Junto a este capítulo dedicado a la descripción y documentación, el otro central del libro se construye en torno al estudio de la composición y del espacio gráfico y la consiguiente propuesta estilística que vertebrará ese análisis. El aparato gráfico de este capítulo intenta facilitar la comprensión de las asociaciones espaciales y ofrecer unas láminas capaces de visualizar con rapidez los motivos que sucesivamente son objeto de análisis. Es en este apartado donde incluimos la restitución del

soporte, siempre que incida en la lectura o comprensión de motivos y escenas, siguiendo convenciones y parámetros que ya especificamos en anteriores trabajos y que se resumen en la leyenda que acompaña a las figuras.

Como ya hemos indicado, este trabajo se inscribe en una línea de investigación que tiene previsto avanzar en breve plazo la publicación de otros conjuntos, así como dar a conocer un inventario actualizado de los conjuntos de arte rupestre en la provincia de Castelló. Por ello, no nos ha parecido oportuno incluir en él un capítulo de conclusiones. Las consideraciones que pueden argumentarse como tales han sido recogidas en los apartados dedicados al estudio de la composición y el estilo de los tres abrigos estudiados, mientras que las propuestas de carácter global quedan aplazadas hasta una fase algo más avanzada de la investigación, momento en el que podremos ofrecer resultados distintos de los obtenidos en la publicación de Cavalls o en las dos Tesis Doctorales realizadas por Inés Domingo Sanz y Esther López Montalvo.

Finalmente, un apartado importante del libro lo constituye el dedicado al estudio de los pigmentos. Se trata de un apéndice en el que participan otros investigadores además de los cuatro firmantes del estudio general, y es fruto de un plan de trabajo en el que también nos proponemos progresar en el futuro. La participación en el mismo de los miembros del Instituto de Ciencia de los Materiales de la Universitat de València ha sido esencial y nos ha permitido en esta fase inicial

obtener algunos resultados relevantes. La caracterización de los componentes de los pigmentos a partir de la aplicación de técnicas no destructivas nos ha facilitado una primera evaluación de la cuestión y constituye una herramienta de primer orden para perfilar la utilización de otras técnicas de análisis. En esta primera actuación, que podríamos calificar de sistemática, se han conseguido además resultados de interés, como la caracterización del pigmento que interviene en la ejecución de algunas figuras negras del abrigo IX, la determinación de un repinte o superposición en otra figura de ese mismo abrigo y la determinación de algunos componentes específicos para ciertas figuras. La capacidad de diagnosticar el grado de conservación del pigmento constituye, de igual manera, una ventaja a la hora de elegir los puntos y figuras que habrán de ser objeto de posteriores análisis.

La ausencia de estudios detallados que den cuenta de la restitución completa de estos abrigos y la propia entidad del conjunto de La Saltadora en el enclave de Valltorta-Gassulla justifica plenamente su elección como objeto de análisis, siguiendo la línea de trabajo iniciada ya hace algunos años. La reflexión y los resultados reflejados en este volumen son fruto de una labor de equipo y de la experiencia que hemos desarrollado a lo largo de estos años de investigación en el núcleo castellonense. Deseamos, por tanto, que los objetivos que trazamos inicialmente queden recogidos en estas páginas.

## LA SALTADORA: UN CONJUNTO SINGULAR DEL BARRANC DE LA VALLTORTA



El conjunto de abrigos de La Saltadora se localiza en la margen izquierda del Barranc de La Valltorta, parte central del Riu de Les Coves, también denominado Riu de Sant Miquel (Fig. 1). Este río de caudal discontinuo drena parte de la comarca de l'Alt Maestrat, en las tierras del norte de la provincia de Castelló; un nudo orográfico formado por las estribaciones orientales del Sistema Ibérico y por las sierras meridionales de las alineaciones costero-catalanas.



Fig. 1. Barranc de La Valltorta con el Cingle de La Saltadora al fondo

Las alturas máximas de este territorio se alcanzan en varios relieves amesetados como la Mola d'Ares (1.318 m), la Mola del Vilà (1.315 m) y el Tossal de la Marina (1.232 m), y la menor altitud en el interior del Barranc de la Valltorta, aguas abajo de La Saltadora (210 m.s.n.m.). Esta diferencia altitudinal permite la existencia en un corto recorrido de variados ecosistemas pertenecientes a los pisos termo, meso y supramediterráneo. Durante la Prehistoria esta diversidad paisajística, consecuencia de la orografía, debió constituir un factor fundamental para el establecimiento de grupos cazadores recolectores e incluso ganaderos por el potencial que entraña el acceso a recursos diversos en un corto recorrido.

Todo el territorio se articula en torno a tres cuencas hidrográficas. Al norte de las cimas más elevadas los barrancos vierten al Bergantes, afluente del Ebro. Al sur lo hacen a la Rambla Carbonera, afluente del Millars, y a la Rambla de la Morellana y al Barranc Fondo, principales afluentes del Barranc de la Valltorta.



Fig. 2. Vista del Cingle de La Saltadora desde el fondo del barranco

A pesar de que en este territorio se registran precipitaciones superiores a 600 mm anuales, la estructura geológica no permite el desarrollo de una escorrentía permanente. El agua superficial es escasa en el Riu de les Coves y se localiza en tramos separados por amplios espacios secos. Hay surgencias que mantienen una cierta escorrentía en su curso alto, en el Barranc de Sant Miquel; y un segundo punto con agua permanente justo a los pies de La Saltadora en los denominados Tolls del Puntal, pero el tramo de mayor escorrentía se localiza dos kilómetros aguas abajo de La Saltadora donde La Valltorta se abre al valle de Les Coves y recibe las aguas del Riu Segarra.

La Valltorta fue descrita como “unidad geográfica” a partir del descubrimiento de sus pinturas rupestres el año 1917 (Obermaier y Wernert, 1919). Ese mismo año L’Institut d’Estudis Catalans, a través del Servei Geogràfic de la Mancomunitat, realizó la primera topografía del barranco con la localización de los abrigos conocidos y los principales yacimientos arqueológicos. A partir de estos trabajos se generalizó una visión de La Valltorta relativamente aislada del contexto más amplio de la cuenca del Riu de Les Coves. Bajo la denominación de La Valltorta se conocen los siete kilómetros comprendidos entre Montegordo y el Valle de Les Coves de Vinromà, entre las cotas de 420 y 210 metros, que atraviesan los términos municipales de Tírig, Albocàsser y Les Coves de Vinromà (Albert et al, 1976; Ullastre-Martorell, 1978).

La Saltadora es uno de los parajes de “mayor fuerza” del Barranc de La Valltorta (Fig. 2). Se trata de una larga pared rocosa orientada a poniente, de más de 200 metros de longitud, abierta en la parte alta de la margen

izquierda del barranco. Sus dimensiones y el color anaranjado de sus paredes la hacen muy visible desde buena parte del entorno, especialmente en los desplazamientos que transcurran desde el Oeste hacia el Este.

La particularidad del enclave se ve reforzada por la abundancia de agua y por la monumentalidad de los relieves inmediatos. Frente al Cingle de la Saltadora, a su derecha, se localiza el Cingle de L’Aigua. El topónimo puede tener su origen en la existencia de una fuente a los pies del cinto y también en el salto de agua que debió provocar el Barranc de la Rabossa que vierte a La Valltorta formando una auténtica cascada, actualmente seca dada la escasez de precipitaciones. El mismo efecto debió provocar un pequeño barranco que vertía sus aguas al barranco en los propios cintos de La Saltadora, que explica el topónimo de este lugar, y del que quedan como testimonio coladas de barro carbonatado en un largo tramo de sus paredes. El agua abunda también en el lecho del barranco, en Els Tolls del Puntal, uno de los puntos de aguada más seguros de todo el entorno (Fig. 3).

Frente a La Saltadora, a su izquierda, se alza el Puntal, delimitado por el Barranc de Matamoros y el propio curso de La Valltorta. Visto desde La Saltadora el Puntal se percibe como una larga península que apunta hacia la concavidad de la ladera donde se abren los abrigos pintados.

La vegetación también distingue a este emplazamiento. En este sector del barranco todavía se conservan retazos de las formaciones originales del carrascal litoral termófilo (*Rubio longifoliae-Quercetum rotundifoliae*) en los que predomina la encina (*Quercus rotundifolia*). Esta



Fig. 3. Abrigos de La Saltadora desde els Tolls del Puntal

formación ha adquirido una cierta madurez en la ladera situada al pie de los abrigos de La Saltadora, donde encontramos ejemplares adultos de encina (*Quercus rotundifolia*) acompañados por palmitos (*Chamaerops humilis*), lentiscos (*Pistacea lentiscus*), sabinas (*Juniperus phoenicea*), labiérnagos (*Phyllirea sp*) y lianas como la zarzaparrilla (*Smilax aspera*) y la madreselva (*Lonicera sp*). En el fondo del barranco se conservan numerosos ejemplares de boj (*Buxus sempervivens*), que tienden a ser más abundantes en las laderas de umbría, y que forman un auténtico bosque en las laderas norte del Puntal y de La Bastida.

Estos factores geográficos: la orografía monumental, la abundancia de agua y la riqueza biológica, patente en la actualidad por la variedad botánica persistente en un entorno muy antropizado, pudieron condicionar en alguna medida la elección de este lugar como escenario para plasmar las numerosas pinturas rupestres hoy conservadas.

Pero hay otros posibles factores que no queremos dejar de mencionar. El núcleo de La Saltadora se percibe como un lugar cerrado en sí mismo, sobre todo como consecuencia de su accidentada topografía, pero también podemos describirlo como una encrucijada de caminos, dado que allí confluyen el Barranc de Matamoros, que constituye un camino de acceso hacia la Serra d'en Galcerán y los llanos de Albocàsser, y el propio Barranc de La Valltorta por el que podemos ascender hacia el noroeste en dirección al valle de Catí.

No obstante una aproximación más completa a este aspecto ha de fundamentarse en información arqueológica,

ca, en la actualidad todavía muy parcial. Buena parte de los trabajos arqueológicos desarrollados por el Institut d'Estudis Catalans tuvieron lugar en cavidades localizadas en el entorno inmediato de los abrigos de La Saltadora: la Cova de la Rabosa o dels Melons, el Forat de L'Estaró, la Cova de la Pipa y la Cova Gran del Puntal.

Durante muchos años la secuencia arqueológica definida en la Cova de la Rabosa, reconstruida por Martín Almagro (Almagro, 1944) a partir de los diarios de excavaciones de M. Pallarés, constituyó el referente arqueológico sobre el poblamiento prehistórico del Barranc de la Valltorta atribuido de forma reiterada a los periodos Neolítico y Eneolítico. En esta misma dirección apuntaban los abundantes materiales líticos recogidos en Els Planells, como el del Puntal. La abundancia de microburiles en estos yacimientos al aire libre llevarían a otros autores (Maluquer, 1938; Martín Almagro, 1944) a plantear un poblamiento mesolítico. Décadas después, M<sup>a</sup> José de Val reestudio estas industrias y llegó a la conclusión de que estos yacimientos, en los que se identifican unos rasgos comunes, como la coexistencia de foliáceos con microburiles y la abundancia de restos de talla, son testimonio de la perduración de elementos epipaleolíticos en contextos avanzados del Neolítico o incluso del Eneolítico (De Val, 1977).

En esas mismas fechas, las excavaciones del SIAP en el Cingle de l'Ermità, en el Barranc de la Valltorta, pusieron de manifiesto la existencia de poblamiento, al menos, desde el Mesolítico (Gusi, 1975).

Los trabajos desarrollados por el Instituto de Arte Rupestre en la cuenca de La Valltorta han venido a demostrar que el poblamiento de la zona se remonta a momentos anteriores al Epipaleolítico antiguo (Fernández *et al.*, 2002). En yacimientos como Sant Joan Nepomuceno se ha recuperado una industria de componente laminar adscrita a la *facies* Sant Gregori (García Robles, 2003), y existen otros yacimientos al aire libre, con abundantes muescas y denticulados, que no dudamos en atribuir a la *facies* macrolítica del Epipaleolítico, bien representada en yacimientos del Bajo Aragón (Utrilla y Rodanes, 2003). Para el Mesolítico reciente y el Neolítico antiguo contamos con más evidencias: el Abrigo del Mas de Martí contiene una secuencia con niveles mesolíticos y neolíticos (Fernández *et al.*, 2005) y otros yacimientos al aire libre como el Mas Vell, el Mas de Martí de Sant Pau y el Mas de Sanç también han proporcionado materiales de estas cronologías (Fernández *et al.*, 2002). Se confirma así lo visto para entornos inmediatos como el de Ares del Maestrat, donde las excavaciones de Cova Fosca y el Cingle del Mas Nou evidenciaron una presencia humana permanente desde el Magdaleniense superior.



Fig. 4. Fotografía tomada en La Saltadora en abril de 1917. En primer plano, Albert Roda

Si la secuencia arqueológica comienza a perfilarse a partir de los trabajos desarrollados en las últimas décadas, todavía persiste mucha incertidumbre a la hora de relacionar estas fases con las numerosas pinturas existentes, para las que ya hemos propuesto una primera ordenación secuencial, en la que La Saltadora juega un papel destacado.

En efecto, la importancia de La Saltadora en la definición de la secuencia artística de La Valltorta es doble: como núcleo central del sector del barranco en el que hay un número mayor de conjuntos pintados y, dentro de este espacio, como lugar en el que se concentra un mayor número de motivos. La Saltadora forma un *continuum* con los conjuntos de Mas d'en Josep, la Cova Alta del Llidoner, Calçades del Mata y el grupo del Puntal, con los que mantiene una comunicación visual. Dentro de este grupo es el que cierra por el sur la dispersión de abrigos pintados de La Valltorta, ya que aguas abajo de sus cintos no se han localizado pinturas rupestres, a pesar de existir cavidades susceptibles de poder haberse usado en un tramo del barranco de varios kilómetros.

La Saltadora fue uno de los últimos conjuntos en descubrirse durante el invierno del año 1917. Como ya se ha descrito en numerosas ocasiones, tras el descubrimiento de la Cova dels Cavalls Albert Roda amplió sus prospecciones en la zona SE del Barranco, donde localizó nuevos conjuntos, entre ellos Coves de la Saltadora (Fig. 4).

Según describe el propio Obermaier (Obermaier y Wernert, 1919) en los primeros días de abril el equipo barcelonés dirigido por F. Martorell y J. Colominas se hizo cargo del estudio de estos últimos hallazgos. A este equipo se incorporó Juan Cabré, quien años después describe esta circunstancia en los siguientes términos:

*“... al descubrir a los pocos días ambos señores otras estaciones de arte rupestre, entre ellas la denominada La Saltadora, escriben a dicho ilustre prócer (Marqués de Cerralbo) comunicándole el hallazgo y diciéndole que a él sólo, exclusivamente, le reservan el estudio, no como Presidente de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, sino como investigador, el que aceptó, delegando en el que suscribe, para llevar a efecto la copia de sus pinturas...”*

*Desde Barcelona hice el viaje con una nueva comisión que eligió el Institut d'Estudis Catalans para que ampliase los estudios que hizo la primera, integrada por D. Francisco Martorell, como Director, D. José Colominas, D. Matias Pallarés y D. Francisco Pons, éste último como ayudante artístico.*

*Durante el trayecto hube de resolver amigablemente con los señores de Barcelona la cuestión de la prioridad de los nuevos descubrimientos objeto de mi viaje, para estudiar sus pinturas de común acuerdo y el señor Martorell me expuso, con una alteza de miras que tanto le honra y le caracteriza, que respetaría el que yo copiase primero las*

*pictografías de las nuevas y principales estaciones y que, a su vez, esperarí algún tiempo prudencial para que las publicase el Marqués de Cerralbo, y que pasado éste, recaería el derecho de publicarlas el Institut d'Estudis Catalans, si así lo acordase...*" (Cabré 1923, p. 3 ).

Según extracto del diario de Cabré, éste copia La Saltadora entre la tarde del día 5 –Jueves Santo– y la mañana del martes día 10 de abril de 1917 (Fig. 5). Terminados sus estudios en la Valltorta presentó los resultados en el Congreso de la Asociación Española para el progreso de las Ciencias, celebrado en Sevilla en el mes de mayo de ese mismo año (Obermaier y Wernert, 1917).

El equipo de l'Institut d'Estudis Catalans, además de realizar la topografía del barranco y la prospección y excavación de yacimientos, realizaron el calco y estudio de las pinturas rupestres de los abrigos descubiertos por Roda en el sector SE, tal y como acordaron con Obermaier, aunque solamente publicaron algunas figuras aisladas. Los calcos realizados pasaron a engrosar los fondos del Museu Arqueològic de Barcelona, siendo utilizados en posteriores publicaciones.

No sabemos en qué medida estas demoras se debieron al compromiso que estos investigadores habían adquirido con Cabré, en el sentido de que fuera el Marqués de Cerralbo el que publicara dichas investigaciones, pero Cerralbo falleció el año 1922, y Cabré, con su paso al Centro de Estudios Históricos, se dedicó preferentemente a otras tareas. Así, la suerte que corrieron las investigaciones de l'Institut d'Estudis Catalans en el núcleo SE de La Valltorta se reflejan en las palabras de Durán i Sampere: "*Quan tots els calcs produïts i tot el material arqueològic estigué endreçat al Museu de Barcelona, no s'arribà a trobar l'hora del seu estudi i menys encara de la seva publicació*" (Durán i Sampere, 1961).

De este modo, tras aquellos trabajos pioneros en La Valltorta, La Saltadora quedó relegada al desconocimiento, ya que tan solo se publicaron algunas referencias a figuras de este conjunto en la obra de Obermaier y Wernert y en la escueta nota del anuario de l'Institut d'Estudis Catalans (Durán y Pallarés, 1915-1920)

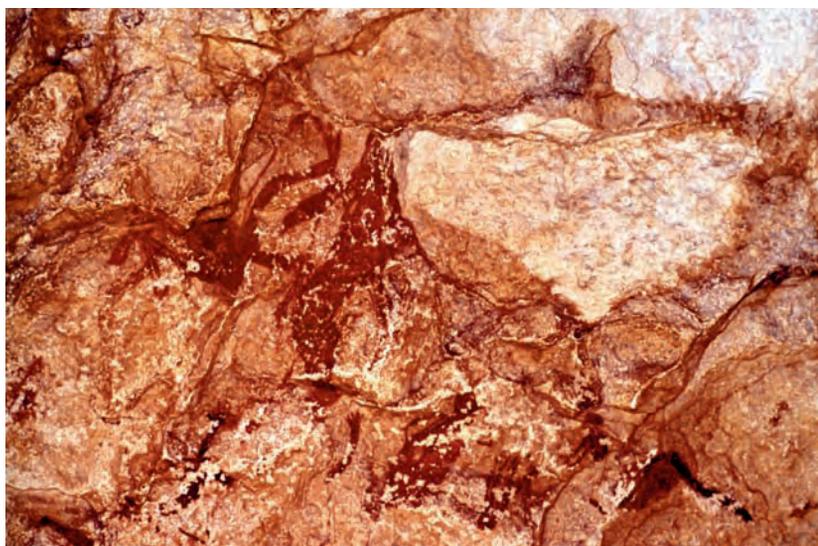
Tras estos primeros estudios, se produce un paréntesis de más de cuarenta años en los que se publican escasos trabajos relativos a La Saltadora. De este periodo tan sólo podemos hacer referencia a las breves notas publicadas por Porcar, centradas en la descripción iconográfica y temática de los temas levantinos. El autor se sirve de las pinturas de La Saltadora y de otros conjuntos de La Valltorta como nexo de unión con las pinturas del núcleo de Ares del Maestrat (Porcar, 1932; 1934; 1945a y 1945b).



a



b



c

Fig. 5. Arquero herido del abrigo VII de La Saltadora. a) Imagen tomada por Juan Cabré el año 1917. b) Calco realizado por Obermaier y Wernert. c) Imagen de la figura tomada el año 1977

Durante este periodo de tiempo se produce un importante deterioro de las pinturas. Ya en los años veinte Cabré publicó un trabajo donde se refiere a la desaparición de algunas pinturas de La Valltorta (Figs. 5a, b y c). Conviene recordar que hasta el año 1942 La Valltorta carece de vigilancia y que en esta fecha toda su custodia recae en la persona de Serafí Adell, que se esfuerza en proteger el conjunto con muy mermados medios. En el caso de La Saltadora, además del arrancado de motivos, se produce la acumulación de *graffitis* y el perfilado en negro de algunas figuras, como los ciervos de la unidad I.A del abrigo VIII.

A finales de los sesenta, se retoman los estudios en la zona y La Saltadora es objeto de atención por parte de investigadores como Beltrán y Ripoll. Es precisamente este último quien, dentro de un programa de investigación y publicaciones iniciado por l'Institut de Prehistòria i Arqueologia de la Diputació de Barcelona y financiado en gran parte por la Wenner-Green Foundation for Anthropological Research, procedió al estudio de La Saltadora con el propósito de plasmar sus resultados en una monografía, de la que finalmente y por circunstancias ajenas al autor tan sólo se distribuyó un extracto (Ripoll, 1970). En él, Ripoll se centra fundamentalmente en la descripción estilística de algunas de las figuras que componen La Saltadora, así como en la explicación de las composiciones que conforman las distintas cavidades, basándose en los calcos realizados en los primeros trabajos de l'Institut durante 1917-1920 y que, en su mayoría, habían quedado inéditos. Este trabajo se configura finalmente como una mera puesta en conocimiento de las figuras y de la posible relación escénica entre ellas, ya que no elabora un estudio temático y estilístico previo que fundamente las conclusiones extraídas en torno a la composición.

Es a partir de estos momentos cuando encontramos referencias a La Saltadora en obras de diversa índole, bien como elemento comparativo y base de ejemplificación en torno a diversos aspectos, como son principalmente el estilo, la temática o la composición, bien como referencias parciales de la totalidad del conjunto en obras de consulta o en monografías sobre el Arte Levantino, en las que se hace especial hincapié en el inventario y descripción de las figuras que componen los abrigos conocidos hasta el momento.

Un análisis bibliométrico de dichas obras, y más concretamente de aquellas centradas en abrigos con Arte Rupestre Levantino (López Montalvo, 2000), nos ha permitido establecer ciertas pautas en el tratamiento de La

Saltadora y la distinción de tres grandes categorías: por un lado, citas comparativas en las que al estudiar un conjunto rupestre determinado se recurre a La Saltadora como elemento comparativo en alguno de los aspectos estilísticos, de composición o temáticos. Por otro, citas en las que La Saltadora aparece como ejemplo de aspectos temáticos específicos dentro del estudio del Arte Levantino. Por último, citas sectoriales en las que se hace breve referencia al conjunto, estudiando tan sólo de forma somera su ubicación, descripción y enumeración de figuras, fundamentalmente por conferirse en elemento relevante de cara al estudio general del Arte Levantino. En este sentido, merecen especial atención los trabajos de R. Viñas en la zona de La Valltorta en particular y en el Maestrazgo en general. A principios de la década de los ochenta publicó este investigador una monografía sobre el Barranc de La Valltorta (Viñas, 1982), donde se intenta recopilar la información existente sobre los abrigos rupestres que lo conforman, aportando, a su vez, nuevos datos de los estudios que bien solo, bien en colaboración, venía realizando desde finales de los setenta en la zona (Viñas 1979-80; etc.). Estos trabajos fueron un intento de puesta al día de los estudios de los abrigos existentes en la zona, lo que impidió, al mismo tiempo, un tratamiento pormenorizado de cada uno de ellos. A pesar de las objeciones que pudieran hacerse, puesto que son numerosas las figuras, temas o problemas que quedaron sin estudiar, se trata de una obra de obligada referencia en el análisis del núcleo de La Valltorta y cumplió sobradamente los objetivos que se había propuesto.

De esta forma, y a pesar de ser considerado uno de los conjuntos más relevantes del Levante, por la diversidad y número de figuras, si nos detenemos brevemente en el tratamiento que ha tenido en la bibliografía, observamos que carece de un estudio definitivo que trate en profundidad un análisis de conjunto.

Esta situación no es exclusiva de La Saltadora, sino que se inserta en la dinámica que sufren la mayor parte de los conjuntos levantinos peninsulares. Así, los estudios realizados sobre el Arte Levantino en nuestro país —y un ejemplo claro de ello es La Saltadora— se han centrado fundamentalmente en la descripción de las figuras y en el inventario de conjuntos. Esta descripción, necesaria en todos y cada uno de los trabajos como paso previo al análisis de conjunto, ha dejado de ser la antesala del estudio estilístico y de la composición, para configurarse en el objetivo principal de infinidad de trabajos publicados hasta el momento.

# INVENTARIO Y DESCRIPCIÓN DE LOS MOTIVOS PINTADOS



Este apartado se ha realizado tomando como unidad básica de descripción el abrigo, dando cuenta de las divisiones topográficas mayores y menores que en su seno se han establecido: cavidades y unidades. La nomenclatura que se utiliza en los distintos apartados recurre al uso de cifras romanas para la indicación del abrigo, a cifras árabes para el número de la cavidad y a letras para distinguir las diversas unidades. Al no existir ninguna publicación que haya abordado previamente de manera sistemática la descripción de los motivos, la numeración sigue un orden de izquierda a derecha y de parte superior a inferior, recurriendo al uso de letras minúsculas en aquellos casos en los que la entidad del pigmento y el grado de conservación impiden afirmar que se trate de temas independientes.

En la descripción se incluyen, cuando es necesario, aspectos relacionados con la obtención del calco que explican los problemas relacionados con la irregularidad del soporte o el grado de conservación del motivo.

Los calcos que acompañan la descripción se han presentado en tamaño natural siempre que sus dimensiones lo han permitido. En los demás casos, todos aquellos en los que las figuras son de cierto tamaño, se ha recurrido a reproducirlas a un 75 o un 50 % de su tamaño. En todos los casos la escala acompaña al calco.

La lectura sintética del soporte se ofrece, ya sea en este apartado ya en el dedicado a la composición, únicamente en aquellos casos en los que explica la lectura del motivo o incide en el sentido narrativo de la acción descrita. La restitución espacial de los paneles sigue los criterios metodológicos descritos en anteriores trabajos, de manera que ofrecemos la distribución espacial de figuras en cada una de las cavidades. De este modo, para obtener una visión de conjunto, el lector debe recurrir a los croquis de distribución de cada uno de los abrigos.

El color, para el que hemos seguido la convención Munsell, se ofrece, junto con la relación completa de figuras y su identificación, en un cuadro resumen dedicado a cada uno de los abrigos en el Anexo II (Cuadro 1, 2 y 3).

# ESTUDIO DE LA COMPOSICIÓN Y EL ESTILO



## ANÁLISIS INTERNO DE LA COMPOSICIÓN Y EL ESTILO

El tratamiento por separado de la composición y el uso del espacio y del estilo resulta un recurso expositivo en cierto modo artificioso, pues es bien sabido que en la delimitación de las distintas composiciones escénicas el estilo de las representaciones resulta uno de los elementos determinantes. Nosotros optamos, sin embargo, por esa solución para no complicar excesivamente la discusión, mezclando factores espaciales y temáticos con otros más estrictamente estilísticos, lo que no implica que los dos campos de análisis no hayan sido considerados conjuntamente a la hora de formular las propuestas de los dos apartados. En las líneas que siguen dedicaremos, por tanto, un primer apartado al estudio de la composición y el uso del espacio en las distintas unidades topográficas, para dar seguidamente paso a una propuesta de síntesis sobre la agrupación en distintos horizontes de las figuras humanas y animales cuyo grado de conservación permite una propuesta de este tipo.

## LA COMPOSICIÓN Y EL USO DEL ESPACIO GRÁFICO

El importante conjunto de la Saltadora se puede estructurar en dos grandes sectores, el Norte, que incluye los cinco primeros abrigos, y el Sur, en el que se integran los cuatro restantes (Fig. 1). Los abrigos VII, VIII y IX de la Saltadora presentan unas condiciones de conservación bastante buenas para su documentación y estudio. No es así en el abrigo VI, con el que se completaría el estudio de este sector. Aquí, la necesidad de una intervención previa de limpieza que garantizase la calidad de los calcos a obtener nos ha llevado a postergar su estudio al momento en el que también se aborde la limpieza de los abrigos del Sector Norte, notablemente afectados por la deposición de una película de barro que dificulta tremendamente la visión de los temas pintados.

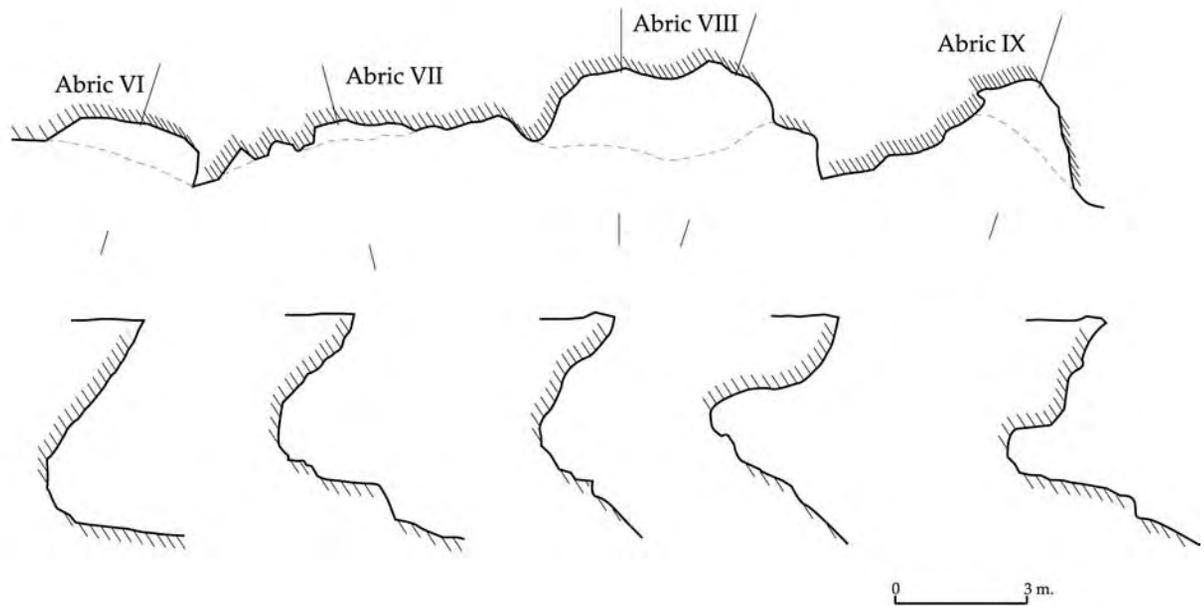
A pesar de que nuestro estudio se centra en una parte de los abrigos de Saltadora, es importante señalar que estamos ante un conjunto rupestre levantino de una excepcionalidad incuestionable. No sólo se trata de la dimensión global de la superficie decorada, sino de su imponente posición en el paisaje, con un claro dominio sobre un amplio tramo del cauce del Barranco que permite a su vez la reciprocidad visual con otros conjuntos decorados de menor entidad, como el Cingle del Mas d'en Josep o el grupo de Covetes del Puntal (Fig. 2a-c). Sin duda, el carácter abierto de esta formación rocosa y la proyección

de una potente plataforma natural poco accidentada debió favorecer la consideración de este conjunto como lugar de representación, máxime si tenemos en cuenta que la amplitud del espacio favorecería igualmente la reunión de grupos más o menos numerosos.

Es posible que estas variables topográficas, junto con otras motivaciones que probablemente se nos escapen

y la existencia misma de una caída de agua que da nombre al conjunto, justifiquen el uso reiterado de este espacio como lugar de representación. La variedad en el estilo y técnica de los motivos, así como las variantes temáticas representadas, apuntan en este sentido, y nos obligan a considerar a La Saltadora como un punto reiteradamente frecuentado a lo largo de la secuencia levantina.

**Sector Sur de La Saltadora ( Coves de Vinromà, Castelló )**



**Abrigos VII, VIII y IX de La Saltadora**

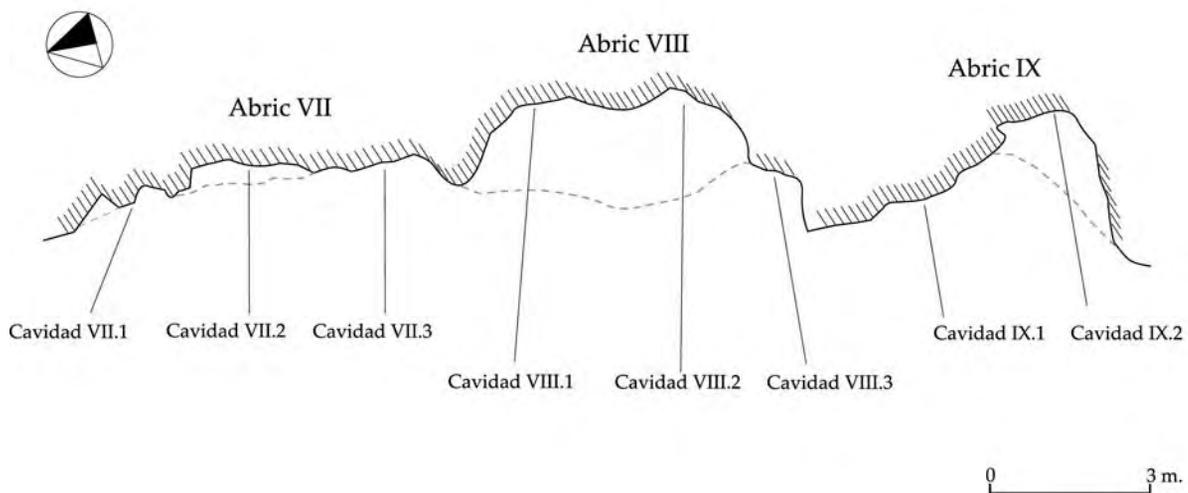


Fig. 1. La imagen superior muestra la planta, secciones y perfil del Sector Sur de La Saltadora. En la inferior se indica la distribución de las distintas cavidades en los abrigos analizados (a partir de Viñas, 1982)

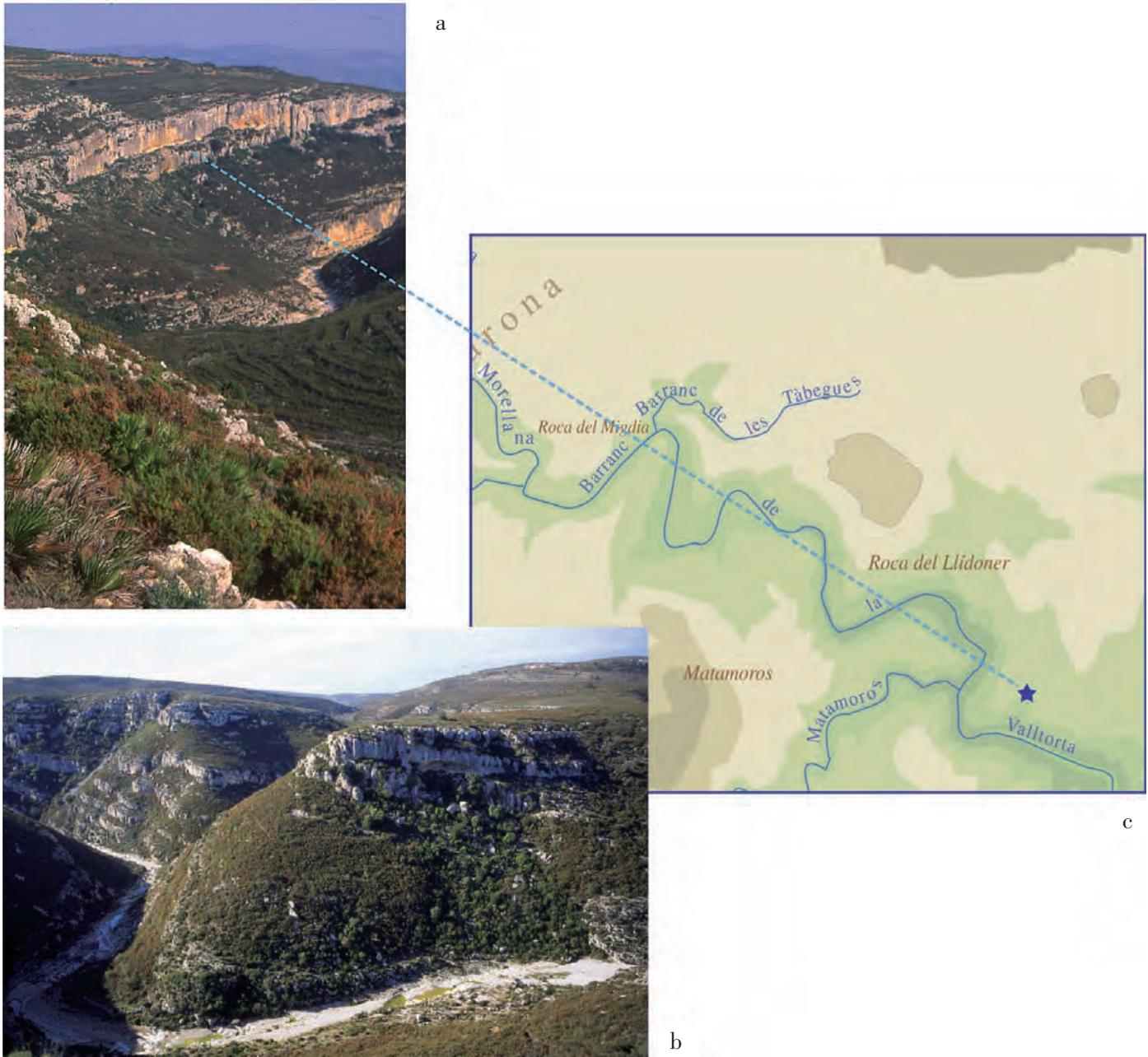


Fig. 2. La situación topográfica de Coves de La Saltadora (a y c) ofrece un destacado control visual sobre el tramo del Barranco y el territorio más inmediato. Su posición permite mantener reciprocidad visual con conjuntos como Covetes del Puntal (b) o Mas d'en Josep

De manera similar a como se ha señalado para el Arte Paleolítico (Vialou, 1986), la propia estructura física de los abrigos nos advierte de la dificultad de trazar modelos pautados o normativos en el uso del espacio gráfico, y nos obliga a considerar cada uno de estos lugares como una unidad independiente de análisis a partir de su topografía particular. En nuestro discurso, por tanto, tendrá un peso importante la estructuración interna en unidades topográficas de distinta entidad (abrigo, cavidad y unidad), que caracterizamos siguiendo criterios anteriormente apunta-

dos (Domingo y López-Montalvo, 2002).

Junto con esa estructuración interna, que no deja de estar sometida a un arbitrio subjetivo, manejamos otro tipo de variables, como la proyección topográfica de pared y cornisa, por su consideración como espacio gráfico potencial, así como los distintos grados de integración de los accidentes del relieve en el discurso gráfico; o la propia plataforma natural, por lo que su estructura puede suponer de cara a favorecer la posición y estabilidad de las personas que participaron en el proceso de ejecución y, por



Fig. 3. Abrigo VII



Fig. 4. Abrigo VIII



Fig. 5. Abrigo IX

tanto, su posible influencia dentro de la selección de puntos de representación preferentes o destacados.

La conjugación de estas variables en cada uno de los estadios figurativos nos ha permitido delimitar ciertas tendencias en la concepción del espacio y la integración significativa del soporte a lo largo de la secuencia artística del núcleo Valltorta-Gassulla (López Montalvo, 2005 y e.p), toda vez que no parece dibujarse un patrón de actuación previsible que permita, por el momento, afirmar la existencia de una consideración normativa del espacio gráfico en cada uno de los horizontes estilísticos propuestos.

La valoración del uso del espacio gráfico que avanzamos en estas páginas se limita al estudio exclusivo de los tres abrigos que cierran el Sector Sur de La Saltadora. Nuestras conclusiones, por tanto, serán parciales y significativas en la medida que se ciñen al análisis de tres abrigos yuxtapuestos que pueden, en base a sus diferencias topográficas, apuntar ciertas pautas de uso y estimación del espacio gráfico potencial.

Si tenemos en cuenta la estructura física del espacio que delimitan estos tres abrigos del Sector Sur, apreciamos diferencias considerables entre el abrigo VII, por un lado, y el VIII y IX, por otro. El primero se caracteriza por la ausencia de una visera prominente y por la escasa concavidad de la pared a lo largo de los casi diez metros en los que se desarrolla, lo que potencia la desprotección de pinturas y soporte frente a las inclemencias climáticas (Fig. 3). Los abrigos VIII y IX, por el contrario, dibujan una estructura cóncava, más marcada en el caso del VIII, que favorece la proyección de una ligera visera que probablemente ha mediado en la mejor conservación de las pinturas localizadas en estos puntos (Fig. 4 y 5)

La plataforma que recorre el Sector Sur se caracteriza por un relieve poco escarpado, que apenas marca un desnivel en puntos concretos que se corresponderían con la cavidad VII.1, en la que apreciamos una marcada elevación, con el abrigo VIII, donde nos topamos con distintos niveles escalonados, y finalmente con el abrigo IX, en el que una brusca ruptura divide la plataforma en dos niveles elevados que jalonan una pequeña depresión.

La distribución espacial de la decoración muestra una concentración significativa en los puntos correspondientes a la zona media-inferior de las distintas cavidades del abrigo VII, evitando así la zona más escarpada que da inicio a un ligero saliente que las corona. En ningún caso la posición de las figuras excede el margen superior de ejecución que obligaría al uso de algún tipo de alzamiento, situándose por lo general en niveles que se corresponderían con posiciones cómodas, que oscilarían desde la postura erguida (motivos situados en la unidad VII.1 y

VII.3.A) a la sedente o en cuclillas del resto de motivos que se reparten a lo largo del abrigo.

Estas pautas de selección del espacio relacionadas con la disposición frente a la pared durante el proceso de ejecución vuelven a apreciarse en los abrigos VIII y IX, en los que la franja espacial de representación se reitera en relación a posturas cómodas que aportarían estabilidad y afianzamiento, si bien en estos dos abrigos, especialmente en el IX, se recuperan los espacios más elevados, y es en estos puntos donde representan las figuras de mayor tamaño (abrigo IX) o las escenas más complejas. De este modo, la plataforma escalonada que circunda la estructura cóncava del abrigo VIII actúa como base para alcanzar los niveles más elevados, donde se sitúa la única escena comprensible y compleja desde el punto de vista del número de figuras y fases que la conforman (motivos 2-12.VIII).

Si bien éste es un comportamiento que resulta generalizado en la mayor parte de los abrigos analizados hasta el momento en la zona, es por ello que resultan especialmente significativos los momentos puntuales en los que se aprecia un cambio de tendencia, y en los que se seleccionan puntos de representación que exceden el margen superior de representación, bien por encima o en la propia cornisa, que en muchos casos se apunta como un límite topográfico al desarrollo gráfico, bien en niveles que superan los dos metros de altura y que, en consecuencia, requerirían del uso de algún tipo de alzamiento poco improvisado, a modo de escala o andamio. Estas pautas se observan en los primeros abrigos de La Saltadora, en el Sector Norte, donde grandes figuras humanas (Viñas, 1980: 18) y animales ocupan puntos que se elevan por encima del nivel de la cornisa, excediendo los dos metros de altura. Esa misma determinación en el uso del espacio se observa en otros conjuntos próximos, como en el Cingle de la Mola Remigia, donde junto al uso reiterado de los puntos correspondientes a la cornisa (abrigo VI) nos topamos con la representación de un gran bóvido que ocupa un nivel superior a los 2,50 m de altura y que, sin duda, necesitó de algún alzamiento que facilitara el acceso, estabilidad y precisión a la persona que lo representó.

Hasta el momento, y a partir de nuestros estudios en la zona, las ocasiones en que documentamos el uso excepcional de estos niveles asociados necesariamente al empleo de escalas o andamios se corresponden con la representación de grandes figuras, animales o humanas, que por su tamaño y posición dentro del conjunto sugieren, entre otras motivaciones posibles, el deseo de que pudieran ser avistados desde mayor distancia. Una situación que ahora, con la pérdida de la intensidad del pigmento, resulta difícil de imaginar. Sin duda la selección de estos espa-

cios deja poca cabida a la improvisación e incide directamente en el modo en que se concibió el espacio de representación y su posible funcionalidad.

El hecho de haber tratado anteriormente estos y otros aspectos (López Montalvo, 2005 y e.p; Villaverde, 2005) relativos al uso del espacio gráfico nos exime de mayores comentarios al respecto, pero nos permite reincidir en el interés que suscita, de cara a configurar la secuencia regional, trazar valoraciones que contemplen conjuntamente variables espaciales y estilísticas como un modo de avanzar en la consideración que se tuvo de estos espacios como lugar de representación.

Junto con la distribución de la decoración en el eje vertical de representación que acabamos de comentar, y centrándonos nuevamente en el Sector Sur, cabe reseñar igualmente la densidad decorativa que se sucede en los tres abrigos tratados, de la que podemos señalar puntos con una alta concentración de figuras frente a otros donde la densidad decorativa desciende drásticamente o, incluso, carecen de contenido artístico, aunque, como ocurre en la cavidad IX.1, no descartamos que esta ausencia sea consecuencia de la alteración que muestra el soporte.

Es el abrigo VII el que concentra un mayor número de representaciones a lo largo de las distintas cavidades que lo conforman y que se suceden yuxtapuestas en la horizontal, brevemente separadas por estalagmitas o salientes de mayor o menor entidad. Esta concentración decorativa no solo resulta significativa por el número de representaciones –un total de 99 motivos frente a los 34 del abrigo VIII o los 20 del IX– sino porque en sus paneles están representadas todas las variantes señaladas en el diseño de la figura humana, a la vez que aporta nuevos formatos cuya entidad como horizonte artístico solamente podrá ser definida a medida que avancen nuestros estudios en la zona.

El número de representaciones y su variedad formal y temática remite a un uso reiterado y preferencial de estos puntos concretos como espacio de representación a lo largo de la secuencia, aun a expensas de que esa concentración merme la claridad expositiva y la lectura narrativa de las escenas.

Estos condicionantes pueden contrastarse perfectamente en la unidad VII.2.A, aunque sospechamos que otros puntos de este abrigo, como la unidad VII.1.A-B, podrían apuntar una concentración semejante, a pesar de que es evidente que la alteración del soporte como consecuencia de una potente colada ha mermado la conservación de la decoración original.

En la segunda unidad del abrigo VII observamos una concentración destacada de un total de 53 motivos en un espacio que apenas alcanza los 110 cm en su

desarrollo horizontal. La distribución de las figuras gravita en torno a bandas que se suceden en la vertical, delimitadas por una franja aparentemente vacía de contenido, sin que estemos en condiciones de afirmar que esta división sea *a priori* producto de los condicionantes del soporte.

En la zona superior, la densidad de motivos, tipos formales y temáticas generan una cierta sensación de caos espacial y una gran complejidad en la lectura y desarrollo gráfico de las escenas, que se solapan reiteradamente en el espacio, sin que en muchos casos seamos capaces de discernir con total seguridad qué motivos participan de qué narración. La determinación en el uso de estos espacios se hace más evidente si cabe al observar la representación de nuevas figuras en puntos que previamente ocupaban otras más antiguas, como es el caso de la relación que mantienen el arquero 26.VII y la representación de una figura flechada que agrupamos como 28.VII. La dilatada secuencia de adición que da lugar a la agrupación de figuras de la unidad VII.2.A no responde, como tendremos ocasión de contrastar en otros paneles del Sector Sur, a una voluntad real de integración narrativa, o al menos esto no ocurre en determinadas fases, por lo que resulta difícil valorar qué tipo de motivación llevó a explotar de manera tan significativa este punto concreto del panel.

No obstante, la búsqueda de encuadre tan ajustada que traducen algunos motivos no dejan lugar a dudas de la voluntad de integrar gráficamente a estas figuras dentro del panel, aunque con ello incidan en el margen espacial de otras escenas y provoquen una cierta ruptura de la coherencia narrativa y limpieza expositiva que las caracteriza.

La densidad o concentración decorativa disminuye sensiblemente en el resto de unidades que cierran el abrigo VII, con motivos aparentemente aislados (unidad VII.2.B) o escenas sencillas (unidad VII.3.A), que únicamente alcanzan mayor complejidad en la última unidad, donde el fuerte grado de alteración del soporte limita nuestros comentarios en torno a su temática.

Frente al abrigo VII, la sensación que desprenden los dos restantes es bien distinta. No solo la densidad decorativa es marcadamente menor, con 34 motivos en el abrigo VIII y 20 en el IX, sino que su ordenación en el espacio responde a un planteamiento distinto en el que la estructura topográfica ha tenido un papel destacado en la compartimentación del espacio y la narración. Se trata, tanto en el abrigo VIII como en el IX, de composiciones sencillas, y aunque diacrónicas, son resultado de fases decorativas que tienden a la integración narrativa y espacial.

Si descendemos a un nivel de análisis más concreto, uno de los aspectos que claramente desvela la reflexión previa de los grupos autores, en cuanto a las característi-

cas del espacio de representación, es el uso e integración significativa del soporte que se produce en determinados momentos y a lo largo de toda la secuencia. Como hemos anunciado al tratar el análisis de la distribución espacial de la decoración, no parece existir una normativa en cuanto a la integración y uso de los accidentes del relieve, de ello ya nos advierte la propia estructura de cada uno de estos conjuntos, diferente y única. Sin embargo, es evidente que estos espacios no son lienzos en blanco que desaparecen bajo las figuras, sino que en ocasiones han jugado un papel activo dentro de la representación y el sentido narrativo figurado (López Montalvo, 2005 y e.p).

En el Sector Sur de La Saltadora el estudio de la distribución de la decoración nos ha demostrado un uso puntual de las características físicas del espacio, en el que los mismos accidentes que nos servían arbitrariamente para delimitar las distintas estructuras topográficas actuaban a modo de márgenes imaginarios en el desarrollo espacial de composiciones y escenas. Pero el papel del relieve excede en algunos casos su mera participación como delimitador espacial. Su integración dentro del sentido gráfico-narrativo es evidente en algunas figuras de los tres abrigos analizados, principalmente por lo que se refiere al aprovechamiento de aquellos accidentes que potencian y realzan la posición de algunos motivos dentro del espacio gráfico. Este tipo de prácticas cobra especial significado en el abrigo IX, con un tratamiento destacado de la figura animal, que conjuga naturalismo y tamaño con la posición que ocupan en relación a la topografía del abrigo. El desfile de los grandes ciervos (8, 11-12 y 16) no solo ocupa el nivel más alto, sino que en su disposición se adapta a una especie de friso oblicuo ascendente, delimitado en la zona inferior por una arista marcada que haría las veces de suelo. Sin duda es la representación solitaria de la cabra 10.IX dentro de una hornacina de tendencia elíptica el ejemplo que mejor justifica la intencionalidad en el aprovechamiento de accidentes remarcados con la intención de ensalzar, aislar o individualizar a las figuras. Este tipo de tratamiento recae principalmente en la representación animal, aunque no faltan los ejemplos protagonizados por figuras humanas, como el que proporciona el arquero 72.VII, situado entre dos estalagmitas que lo enmarcan claramente; una pauta que ya habíamos observado en la representación de los grandes arqueros tipo Centelles en la Cova dels Cavalls (motivos 12a-c), donde incluso se recurría al recubrimiento parcial en un intento de ofrecer dos planos de representación distintos (Villaverde et al, 2002 a y b). En ambos casos parece evidente que, junto con la función de realce, el soporte formaría parte del sentido narrativo de la

acción, a modo de estructura o escondite donde se apostarían estos personajes. Sin duda, esta afirmación es mucho menos problemática en el conjunto de Cavalls, puesto que la representación de Saltadora, debido probablemente a la alteración del soporte, se muestra aislada de cualquier narración evidente.

Otras valoraciones del uso significativo del soporte dentro de la propia narración entrarían dentro del terreno de lo subjetivo, de manera que solamente un estudio profundo en relación a los distintos formatos estilísticos de la zona nos permitiría delimitar posibles pautas o tendencias en este sentido. Dentro del Sector Sur de Saltadora, algunos episodios de caza potencian el sentido de la táctica empleada a partir de la situación de presa y cazador en dos planos diferenciados reforzados por salientes más o menos prominentes del soporte: escena de caza entre el arquero 78.VII y el ciervo 79.VII; y la que protagonizan los arqueros 14 y 15 con el cáprido 10.IX. En ambos casos, las depresiones, salientes o cambios de plano más o menos acusados simulan el contexto donde tiene lugar la acción, que algunos autores no han dudado en asociar al paisaje más inmediato a las propias pinturas (Alonso y Grimal, 1989; Mateo Saura, 1999, etc).

Junto con estos, uno de los aspectos menos considerados en el Arte Levantino, que creemos observar en La Saltadora, es la modificación voluntaria de irregularidades del soporte de cierta entidad que podríamos considerar como una “preparación” del soporte, de manera que su eliminación total o parcial favorece el planteamiento compositivo al “despejar” el espacio de representación. Esta práctica es hasta cierto punto evidente en los niveles superiores del abrigo IX, donde se suceden una serie de estalagmitas muy pronunciadas que se interrumpen bruscamente en su extremo inferior, en lo que consideramos una ruptura voluntaria con el claro objetivo de adecuar la superficie de representación en un espacio menos estructurado, que facilite de este modo no solo la representación sino también la continuidad del sentido narrativo descrito. Algo parecido, pero afectando la base, se observa en la segunda unidad del abrigo VII.

De ser cierta esta observación, que sin duda tendremos que contrastar en otros conjuntos de la zona, este comportamiento no hace sino confirmar las ideas que habíamos avanzado al comenzar este apartado y que vuelven a cuestionar el grado de aleatoriedad que *a priori* parecía explicar la distribución de las representaciones levantinas en el espacio gráfico. La posible modificación de la estructura física de los abrigos reincide en la idea de la existencia de una cierta determinación, o al menos elección, en el uso del espacio y la existencia de

unos criterios de selección que, sin duda, debemos conseguir delimitar en futuros trabajos y que nos ayudarán a completar la caracterización de cada uno de los horizontes artísticos de este ámbito levantino.

## ABRIGO VII

Sus cerca de diez metros de longitud quedan delimitados por dos coladas estalagmíticas de cierta entidad que lo individualizan del resto. La ausencia de visera ha provocado el lavado superficial del soporte y la desaparición de un cierto número de motivos, reducidos a simples manchas. Atendiendo a criterios topográficos es posible individualizar tres cavidades, como ya señalara Viñas (1982: 147), con sus respectivas unidades internas (Fig. 6). No obstante, como veremos a lo largo de estas líneas, los cambios estructurales que en unas fases limitan el desarrollo escénico, en otras son excedidos sin alterarlo, lo que sin duda revela que nuestra subdivisión del conjunto no necesariamente coincide con la concepción que tuvieron los pintores levantinos de la topografía de los emplazamientos analizados.

La primera cavidad, con un desarrollo longitudinal de 215 cm, está integrada por dos unidades contiguas: 1.A (motivos 1 a 8) y 1.B (motivos 9 a 17), separadas por una colada de cierta potencia. La segunda cavidad, de unos 290 cm, se halla también integrada por dos unidades, 2.A (motivos 18 a 70) y 2.B (71 a 77), entre las que media otra colada de menor entidad. Por último, la tercera cavidad, de unos 260 cm, muestra una superficie algo más accidentada que permite individualizar hasta cuatro unidades: 3.A (motivos 78 y 79), 3.B (motivos 80 a 86), 3.C (motivos 87 a 90) y 3.D (motivos 92 a 99).

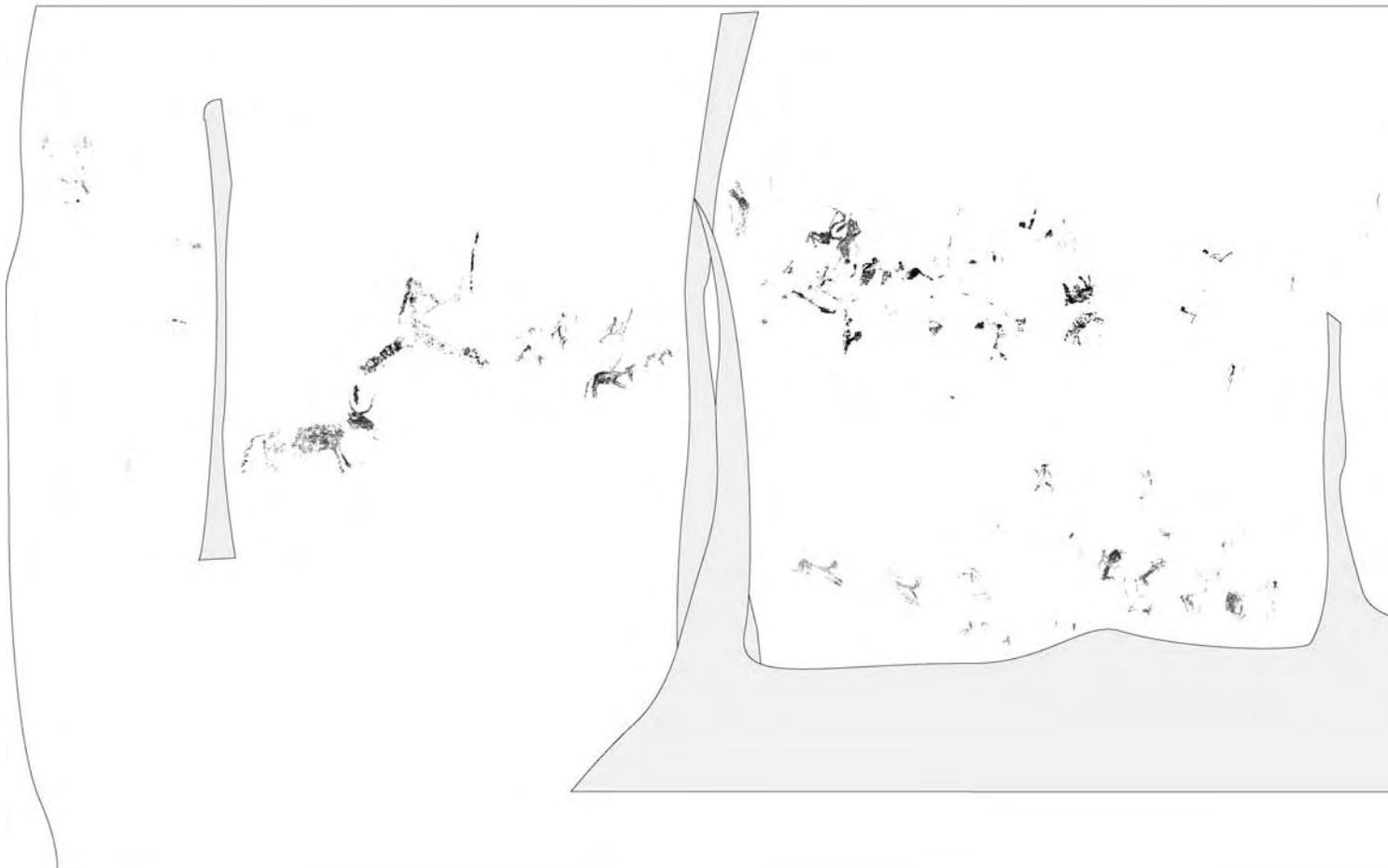
El análisis individualizado de las diversas unidades facilitará su comprensión, si bien es cierto que algún horizonte estilístico pudiera abarcar más de una cavidad.

### *Unidad VII.1.A*

Sus 75 cm de anchura incluyen hasta cuatro agrupaciones en las que predominan los restos informes. Tan solo en la primera, ubicada en la parte superior izquierda (motivos 1 a 5), es posible observar un cuadrúpedo naturalista, tal vez un cáprido o un cérvido incompleto (motivos 4a y b), cuya actitud de carrera, insinuada por la ligera extensión de las extremidades posteriores, podría indicar su participación en una escena desaparecida en la actualidad. El deterioro del resto de motivos nos exime de realizar un análisis compositivo o del uso del espacio más detenido, ya que no aportaría nada a la discusión del conjunto (Fig.7).

Saltadora VII. 1 | Saltadora VII. 2

VII. 1. A. | VII. 1. B. | VII. 2. A.



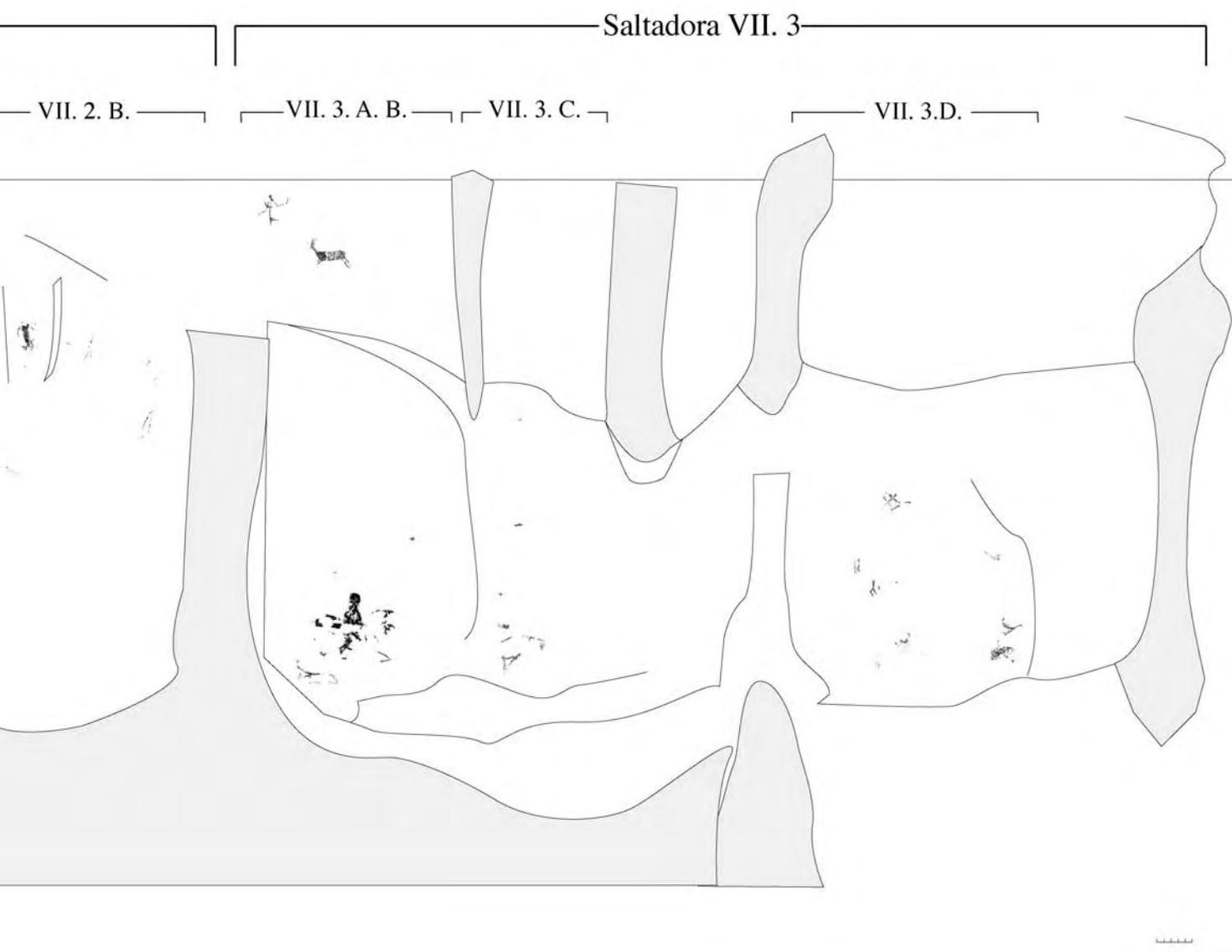
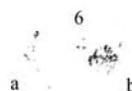
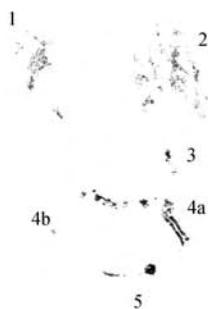


Fig. 6. Croquis de la distribución espacial de motivos en el abrigo VII

*Unidades VII.1.A y VII.1.B*



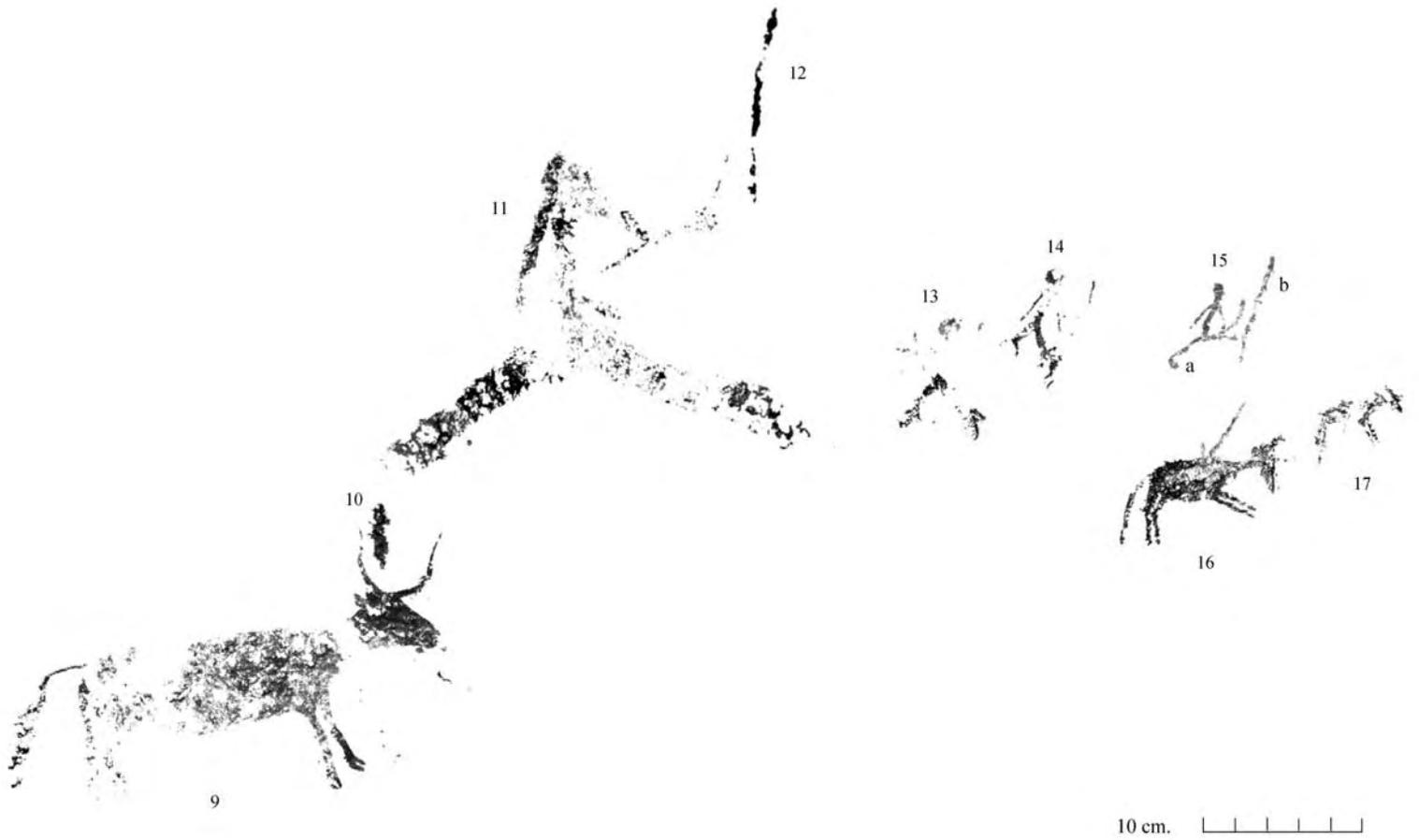


Fig. 7. Unidades VII.1.A y VII.1.B

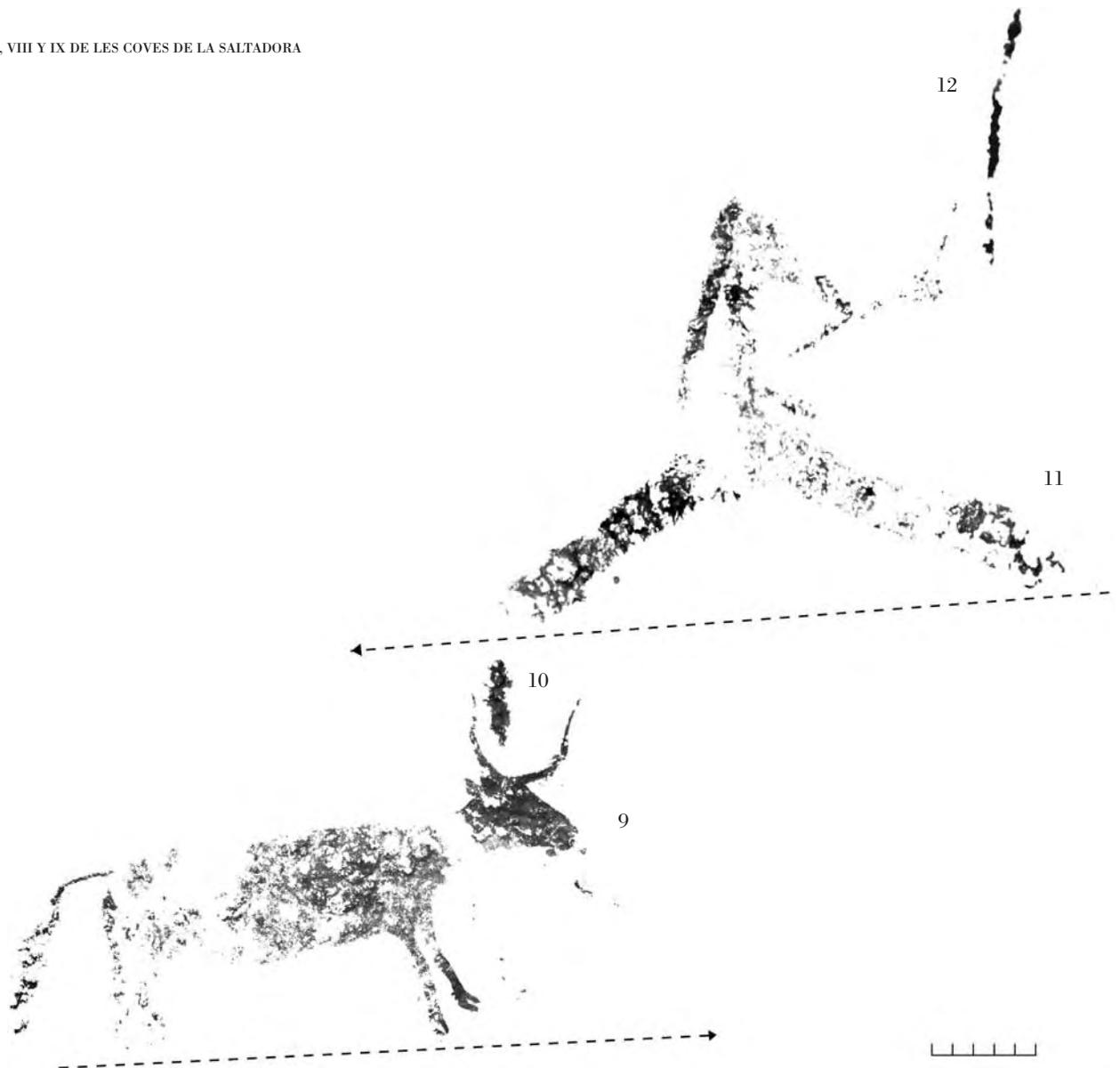


Fig. 8. Agrupación de motivos 9-12.VII

### *Unidad VII.1.B*

Se documenta una única agrupación de figuras (motivos 9 a 17), en la que la ausencia de unidad técnica, formal y escénica sugiere que nos encontramos ante un proceso de adición compositiva. Su enorme deterioro queda patente en el carácter incompleto de la mayor parte de las figuras y en la pérdida de intensidad de sus colores. El cuadrúpedo 17, cuya mitad anterior se asemeja a la tonalidad de los motivos 13 y 14 y la posterior a la del 15 y 16, pone en relieve que las diferencias cromáticas no siempre resultan indicativas de un cambio en la composición del pigmento, y por tanto producto de diversas fases, sino de un simple proceso de erosión diferencial. De este modo, el análisis del color tendrá un escaso valor en la seriación estilística de esta agrupación y concederemos mayor importancia a aspectos como el tamaño, la variación formal, la trayectoria y el grado de coherencia narrativa de las figuras en la individualización de diversos horizontes y unidades escénicas.

A partir del tamaño podemos dividir los motivos en dos agrupaciones. La primera, integrada por el bóvido 9, el arquero 11 y la flecha 12, corresponde a un tipo de figuras de cierta envergadura, pero que no guardan una coherencia interna, ya que el bóvido es proporcionalmente menor que el arquero y el supuesto dardo resulta así mismo desmesurado. Bóvido y arquero siguen trayectorias horizontales enfrentadas que, al ubicarse en dos planos paralelos diferenciados, difícilmente permiten defender su vinculación escénica, por lo que se trata de tres representaciones inconexas cuya lectura debemos efectuar de forma individualizada (Figs. 8 y 9). La figuración de bóvidos aislados en el Arte Levantino es una constante (Domingo et al., 2003), pero no son tan frecuentes las figuras aisladas que corresponden al horizonte estilístico del arquero 11. Se trata de un tipo humano característico de este núcleo geográfico, que rara vez se representa en solitario, sino que suele integrar escenas en las que



Fig. 9. Unidad VII.1.B (motivos 9 a 12)

interviene un número variable de individuos, especialmente cuando adopta una disposición de marcha. Como más adelante veremos al realizar la propuesta de clasificación estilística de las figuras, sus paralelos más próximos se encuentran en los abrigos de Centelles, Cavalls y Civil, con importantes composiciones escénicas en las que intervienen numerosos individuos. Pero tampoco faltan otros ejemplos en los que, bien por pérdida de las figuras a las que inicialmente estuvieran asociados, bien por haberse representado solas, este tipo de figuras aparecen aisladas. Es el caso del Mas dels Ous, el Abric de la Belladona, o alguno de los abrigos del Sector Norte del conjunto de Saltadora (Villaverde, Guillem y Martínez, 2006, Viñas, 1980: 18). Si nos ceñimos a esta figura, las pautas de desarrollo gráfico características de este tipo humano observadas en otros conjuntos (Fig. 10), donde los accidentes topográficos no limitan el desarrollo escénico de grandes agrupaciones de individuos que recorren extensas superficies en actitud de marcha (Domingo, 2005; López-Montalvo, 2005), nos llevaron a revisar las agrupaciones inmediatas con el fin de determinar la posible vinculación de esta figura con alguna de las ubicadas en las cavidades adyacentes. En este sentido, algunas figuras de la cavidad VII.2 muestran los rasgos formales que definen a ese horizonte (fundamentalmente el

motivo 20 y, tal vez los motivos integrados por las agrupaciones de restos 22 a 25 y 27-28, y 30 a 32). No obstante, la disposición y la temática de los dos primeros, dos arqueros heridos por diversas flechas, no parece concordar con una escena del tipo de las antes descritas, sugiriendo que estamos ante dos intervenciones distintas en las que se diseñan dos unidades temáticas y escénicas diferenciadas. En cuanto al tercero, su analogía con respecto a algunas figuras de la escena de marcha o encuentro del Abric de Centelles, sobre la que volveremos más adelante, nos resultó sugerente para buscar una vinculación con el arquero 11. Sin embargo, la distancia que media entre ambos motivos y la ausencia de restos entre ellos, que pudieran revelar la destrucción de una antigua escena de marcha, obligan a descartar dicha vinculación, al menos en el estado actual del panel analizado. En consecuencia, se considerará al motivo 11 como una figura aislada de arquero en marcha, con una disposición destacada y elevada en el panel, que concuerda con la distribución espacial de esas grandes escenas mencionadas. De hecho, la figura se encuentra en el punto de arranque de la plataforma que da paso a los abrigos VII y VIII y, aunque el desvanecimiento del color dificulta su visualización en la actualidad, lo cierto es que originalmente debió resultar cuando menos llamativa.



Fig. 10. Escena del Abric de Centelles (Albocàsser, Castelló) (Guillem y Martínez, 2004)

La segunda agrupación abarca los motivos 13 a 17 (Figs. 11 y 12). Se trata de tres individuos y dos cuadrúpedos bastante coherentes en tamaño y trayectoria, lo que sugiere su asociación escénica, a pesar de que sus diferencias formales evidencien que la escena se ha concebido por acumulación. Los arqueros responden a dos conceptos formales diferenciados, ya que mientras los dos primeros han sido efectuados en tinta plana (motivos 13 y 14), el tercero (motivo 15a) es de trazo lineal. No obstante, el deterioro de los primeros dificulta la caracterización del tipo y, por tanto, su comparación con el resto de arqueros documentados en este núcleo. Su armamento resulta ilegible, aunque no parecen dispuestos en actitud de disparo, sino de marcha. Sus trayectorias, ligeramente oblicuas descendentes, convergen hacia los cuadrúpedos reproduciendo un episodio de persecución de la presa herida. El enorme deterioro que afecta a los dos cuadrúpedos impide tanto la identificación de la especie, tal vez bóvidos a juzgar por

la excesiva prolongación de la cola del 16, como la caracterización formal del tipo, fundamental para la secuenciación del Arte Levantino. La representación de los cazadores en planos sub-paralelos de trayectorias ligeramente convergentes introduce una cierta profundidad de campo que confiere mayor realismo a la escena y parece reproducir de forma implícita el relieve irregular del escenario donde se realiza la persecución. Por otro lado, la diferencia de tamaños entre los cuadrúpedos 16 y 17 podría deberse tanto al diseño de las figuras en perspectiva, lo que indicaría que el cuadrúpedo 17 se halla a mayor distancia, como a una evocación de diferencias de edad, que implicaría la representación de un animal joven y otro adulto. Frente a los individuos 13 y 14, el arquero 15a se dispone a la carrera y su trayectoria no converge hacia las presas sino que transcurre paralela a ellas, lo que nos hace dudar acerca de su vinculación escénica, a no ser que su objetivo sea el de interceptar la trayectoria de ambos cuadrúpedos.

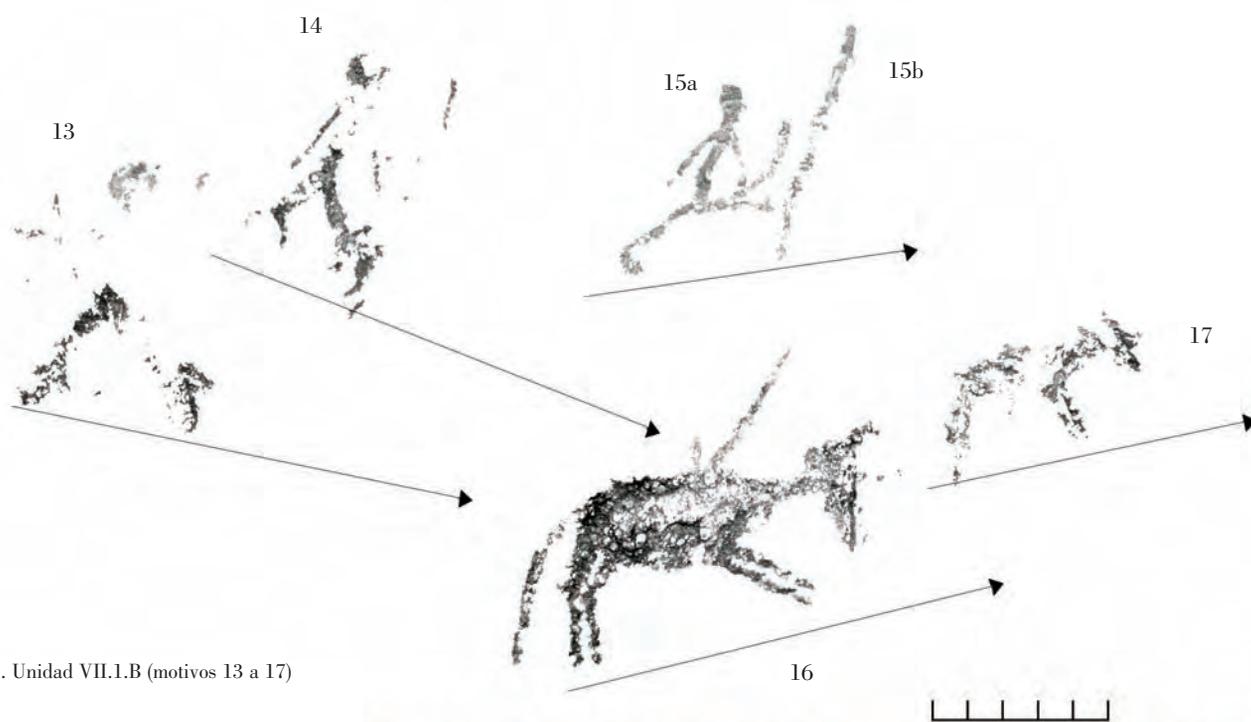


Fig. 11. Unidad VII.1.B (motivos 13 a 17)



Fig. 12. Agrupación motivos 13-17.VII

*Unidad VII.2.A*





Fig. 13. Unidad VII.2.A



Fig. 14a. Unidad VII.2.A

### *Unidad VII.2.A*

Se trata de una de las unidades más complejas de toda La Saltadora, ya que en un espacio de apenas 180 cm de longitud se documentan un total de 53 motivos que se agrupan sin configurar una unidad escénica (Figs. 13 y 14a). La concentración complica enormemente la identificación de escenas y horizontes estilísticos y, sin embargo, se evitan las superposiciones entre figuras, que hubieran resultado de gran utilidad para el establecimiento de la secuencia de ejecución. Esa ausencia de superposiciones, cuando nos encontramos ante una elevada concentración de motivos, formalmente tan dispares y sin vinculación escénica, sugiere que las sucesivas intervenciones se realizaron cuando gran parte de los motivos de las fases iniciales ya habían desaparecido, lo que sin duda revela que el lapso temporal existente entre cada una de ellas debió de ser importante. La existencia de un vacío gráfico en la parte media del panel permite individualizar dos grandes agrupacio-

nes: una superior (motivos 18 a 49) y otra inferior, que discurre en lo esencial paralela a la anterior (motivos 50 a 70).

Un total de 26 motivos integran la agrupación superior, con un desarrollo eminentemente horizontal que viene a coincidir con una superficie irregular y ligeramente cóncava, delimitada por dos concreciones laterales y un ligero saliente en la parte superior (Fig. 14b). En ella se diferencian: un arquero flechado (motivo 20) y una figura humana, que identificamos con reservas, integrada por los restos 22, 23, 24, 25, 27 y 28; cuatro figuras humanas (motivos 29, 37 y 46 y quizás la formada por los antiguos motivos 30 a 32, así como la 36 y la 49), cuatro arqueros (motivos 26, 42, 47, 48), una flecha (Motivo 19), un animal indeterminado (motivo 43), dos jabalíes (motivos 44 y 45), cinco agrupaciones de trazos (motivos 35a-g, 38a-c, 40a-c), dos restos de pigmento de aspecto puntiforme (motivos 34 y 39b) y



Fig. 14b. Unidad VII.2.A-Agrupación superior

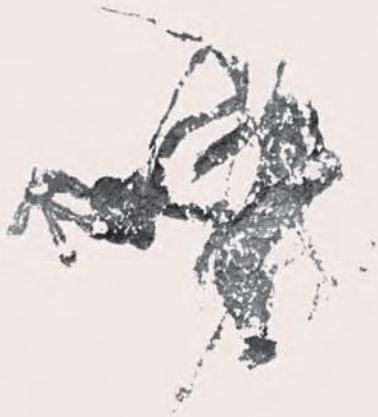
restos de siete figuras indeterminadas (motivos 18, 21a-d, 33, 39a y 41). El elevado porcentaje de restos indeterminados, por el mal estado de conservación, da muestra del enorme deterioro que ha sufrido el panel, por lo que la lectura espacial de los temas que configuran la agrupación puede inducirnos a interpretaciones erróneas. No obstante, la diversidad técnica y formal de las figuras que la integran sugiere, de entrada, que se trata del resultado de un proceso de adición, sin que la única superposición existente, la que se produce entre las figuras 22 y 26, nos ayude a fijar el orden de incorporación.

Atendiendo al color pueden establecerse tres agrupaciones: figuras de tonalidad rojiza, que oscilan entre las gamas 7.5R, 3/6- 3/8, (motivos 20, 37 y 39 y la pequeña mancha localizada en torno al extremo superior del motivo 22); figuras de tonalidad violácea, que se mueven en las gamas 7.5 R, 2.5/4- 2.5/2, que engloba al resto de las representaciones excepto al motivo 48, que constituye el único ejemplar pintado en negro. En cual-

quier caso, las variedades cromáticas engloban estilos de representación muy diversos, por lo que la relativa homogeneidad cromática de las figuras, unida a su carácter incompleto, dificulta más que ayuda a la caracterización de tipos y escenas. Tampoco el tamaño va a ser significativo para el establecimiento de la secuencia, aunque nos parece interesante destacar el predominio de las representaciones pequeñas, frente al tamaño medio-grande característico de los dos abrigos contiguos.

Es por tanto el análisis formal, combinado con los aspectos temáticos y compositivos, el que da mayor juego a la hora de individualizar las diversas intervenciones, si bien es cierto que la ausencia de superposiciones nos impide profundizar en la determinación del ritmo de ejecución.

La figura más destacada del conjunto es sin duda el arquero 20 (Fig. 15-a). Situado en el extremo superior izquierdo de la composición, este arquero se individualiza del resto por sus rasgos naturalistas, el marcado



a. Motivo 20.  
Coves de la Saltadora VII.



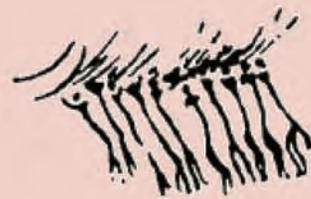
b. Motivo 22a25, 27 y 28.  
Coves de la Saltadora VII.



c. Cova Remigia (según Viñas y Rubio, 1988).



d. Cova Alta del Llidoner  
(según Viñas y Rubio, 1988)



e. Cova Remigia (según Porcar, 1945)

Fig. 15. Representación de arqueros heridos en el entorno Valltorta-Gassulla.

volumen corporal de las extremidades inferiores y su tamaño superior a la media. Su trayectoria oblicua descendente le aleja así mismo del resto de motivos de la composición, lo que nos lleva a considerarla como una representación aislada. Su singularidad lo convierte en uno de los motivos más citados en la historiografía (Obermaier, 1925: 292; Beltrán, 1968: 54; Ripoll, 1970: 18; Viñas, 1982: 155; Blasco, 1992) al reproducir una instantánea del momento en el que un arquero se desploma, asaetado por diversas flechas. La disposición de caída se deduce por la excesiva elevación de su extremidad posterior, actualmente desaparecida, pero reproducida en los calcos de Obermaier (1925); por la disposición del armamento y por la inclinación de cabeza y torso hasta prácticamente sobrepasar la horizontal, lo que provoca incluso el desprendimiento del adorno que exhibía en la cabeza. Los paralelos temáticos se documentan en el propio contexto regional, con dos figuras en Cova Remigia (Porcar, 1945: 147) (Fig. 15-c), relativamente afines desde el punto de vista formal, y otra en la Cova Alta del Llidoner (Viñas y Rubio, 1988: 88), formalmente dispar (Fig. 15-d). La procedencia de las flechas no queda explícita, al contrario de lo que ocurre en fases más tardías con los individuos de tipo Lineal, en las que junto a un personaje herido se dibuja un pelotón que ejecuta la acción. Este tipo de prácticas violentas se documentan en el Arte Levantino desde las fases más antiguas, ya que muchas de las figuras mencionadas remiten al horizonte gráfico Centelles. Sin embargo, resulta difícil determinar si tras este tipo de representaciones se esconde un relato simbólico o de tipo bélico, o está narrando homicidios o puniciones puntuales vinculadas con el incumplimiento de normas jurídicas y sociales. Son diversas las propuestas que se han efectuado en este sentido. Sarriá (1989) señala su posible vinculación con sacrificios “*relacionados con normas jurídicas sobre el territorio de caza*”, mientras Viñas y Rubio sugieren una doble interpretación: “muertes por aplicación de reglas jurídicas o políticas, o muertes por rituales estrictamente religiosos” (Viñas y Rubio, 1988: 93). Si recurrimos a la etnografía, con todas las limitaciones y polémicas que plantea la búsqueda de paralelos etnográficos, observamos como la práctica social de algunas comunidades aborígenes de Arnhem Land (Territorio del Norte, Australia) lleva pareja toda una serie de normas internas que pretenden regular el funcionamiento de la sociedad. La violación de las reglas conlleva una punición que consiste en ser asaetado en las piernas por varios representantes de la comunidad,

en un lugar alejado del hábitat cotidiano. Generalmente esta práctica no deja secuelas ni sociales ni físicas, ya que los infractores se integran de nuevo en el grupo sin que sea necesario recurrir a sistemas de reinserción similares a los nuestros. Las heridas provocadas se curan sin demasiada dificultad y rara vez provocan la invalidez parcial (o cojera) del infractor o su muerte. Pese a todo, las pautas de inserción de las flechas en los motivos levantinos no permiten deducir un tipo de punición que sólo hiera al arquero, ya que las flechas invaden prácticamente al individuo. Sin embargo, también la muerte de un miembro del grupo es puntualmente justificada entre las comunidades de Arnhem Land en situaciones extremas (comunicación personal de Jackson y Smith, en 2002). Ejemplos similares se han citado en diversos trabajos etnológicos de síntesis, aun cuando es conocida la evitación de la violencia en las bandas de cazadores y recolectores (Service, 1966; Silberbauer, 1981; Burch, 1991). No obstante, no faltan tampoco evidencias de violencia en sociedades prehistóricas previas a la aparición del Neolítico o de este periodo (Roksandic et al., 2006; Christensen, 2004; Guilaine y Zammit, 2002; Knauft, 1987). Es evidente que la convivencia en sociedad, sea cual sea el tamaño del grupo, requiere una serie de normas que deben ser respetadas por el bien de la comunidad y que, aunque no seamos capaces de reconstruirlas, debieron existir en la Prehistoria. Unas normas que pudieron quedar reflejadas en este tipo de representaciones, bien como aviso o recordatorio, bien como delimitación de los espacios dedicados a tal fin. No obstante, tampoco debemos descartar las opciones planteadas por otros investigadores, su vinculación con temas bélicos o su carácter de señalización con objeto de limitar el acceso a un determinado lugar, por razones económicas o simbólicas, mostrando las consecuencias que implica la trasgresión de dicho límite. El hecho de que únicamente un individuo sea objeto de punición parece más propio de un castigo que de una acción violenta de tipo bélico. Sin embargo, en las fases tardías, con los individuos de tipo Lineal, los brazos alzados del pelotón de ejecución podrían sugerir la celebración de una victoria (Fig. 15-e), lo que resulta impropio de un castigo, a no ser que se trate de un recurso gráfico encaminado a dar cuenta del armamento.

Inmediatamente debajo del arquero 20 podría identificarse un segundo individuo flechado, integrado por dos brazos alzados (motivos 22 y 24), una flecha de procedencia desconocida que se inserta en ellos (motivo

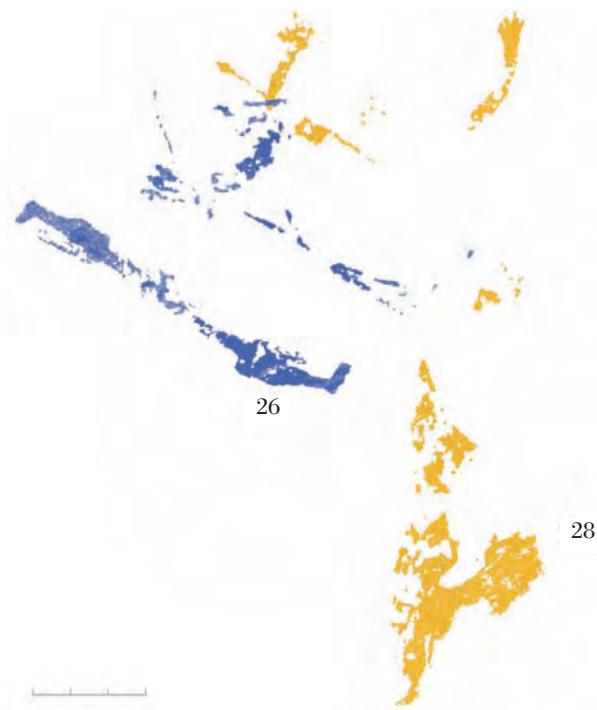


Fig. 16. El análisis del espacio gráfico actúa como único indicador de cronología relativa, sugiriendo que el motivo 26 es posterior en el tiempo al parcialmente desaparecido motivo 28.VII

25), similar a otra aislada que se dirige hacia abajo procedente desde lo alto del panel (motivo 19), y toda una serie de restos de tonalidad similar (motivos 23, 27 y 28). Su carácter incompleto impide precisar su aspecto formal y, por tanto, determinar si responde al del tipo anterior, naturalista, proporcionado y de piernas masivas, o se asemeja más al individuo de la Cova Alta del Llidoner (Viñas y Rubio, 1988), dada su similitud en el diseño de los brazos, en los que aparecen detallados los dedos de la mano (Fig. 15-b). Así mismo es difícil reconocer su orden de ejecución con respecto a los arqueros 20 y 26, en el primer caso por la falta de superposición y en el segundo por la similitud de las tintas. Sin embargo, un análisis del espacio gráfico nos permite deducir su diseño anterior al arquero 26, ya que tanto el arco como las flechas del citado arquero aparecen en el espacio que debió ocupar el cuerpo del personaje flechado (Fig. 16). Al margen de la posible coincidencia formal entre los dos arqueros heridos, lo cierto es que sus diferencias cromáticas incitan a pensar en su realización independiente.

Inmediatamente a la derecha de este individuo apa-

recen dos representaciones de tonalidad similar e interpretación nuevamente compleja. La primera (motivo 29) parece corresponder al tercio superior de un individuo visto de frente y de cuerpo elipsoidal. Sus rasgos formales recuerdan a algunos individuos localizados en el Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestrat), con los que coincide también en el diseño globular de la cabeza y la linealidad de los brazos. No obstante, la ausencia de sus extremidades, unido a su desvinculación escénica, dificulta la identificación del tipo.

La segunda (motivos 30-32), cuyo deterioro nos llevó a interpretarlo como un posible jinete (Domingo, 2000: 196), recuerda a las pautas de representación de dos figuras del Abric de Centelles que reproducen a dos mujeres cargadas con fardos, sobre los que se sientan dos pequeños (Viñas, 1981; Guillem y Martínez, 2004: 115) (Fig. 17). La analogía con respecto a estas dos figuras incluye la representación de un individuo de pequeño tamaño con los brazos extendidos en disposición similar y el posible diseño de unos fardos mediante trazos continuos. No obstante, la lectura actual de esta figura es compleja, conservándose tan solo el indi-

viduo de pequeño tamaño, aunque perdido a partir de la cintura, y parte de la supuesta carga sobre la que se sentaría. Algo similar ocurre si nos referimos a la interpretación del jinete. El supuesto caballo está incompleto y sus proporciones y forma resultan algo extrañas, sobre todo en lo que se refiere a la cabeza. Así mismo, la actitud de monta es imposible de establecer, como consecuencia de la pérdida de la parte de la figura que resultaría más necesaria para definir la acción. Por tanto, es relativamente sencillo buscar argumentos a favor de una u otra interpretación (jinete o figura humana con fardos y niño), si bien es cierto que los escasos jinetes atribuidos al Arte Levantino resultan algo problemáticos y en algún caso incluso se alejan del concepto de representación levantino. Una u otra opción nos conduciría, además, a horizontes cronológicos bien diferenciados.

Si continuamos a la derecha, pero en un nivel superior, localizamos los restos de otra posible figura huma-

na incompleta, de rasgos esquemáticos (motivo 37), que no parece relacionarse con ninguna figura de la agrupación, a no ser que proyectemos su trayectoria hasta el supuesto cesto (motivo 39a) al que se asemeja desde el punto de vista cromático. No obstante, poco podemos inferir acerca de su significación, su vínculo escénico o de su orden en la secuencia del panel.

El resto de motivos identificables (motivos 26 y 41 a 48) muestran una trayectoria oblicua descendente que converge hacia la parte central de la cavidad, dando lugar a una composición escénica que parece concebida por adición, a juzgar por las diferencias formales de los arqueros que la integran. No obstante, la distancia que media entre las figuras y la multitud de restos que se interponen entre ellas dificulta la interpretación de la escena y de su orden de ejecución. La relación entre los jabalíes 44 y 45 y los arqueros 46 y 47 parece lógica, dado que en su huida hacia la izquierda los jabalíes trazan una trayectoria oblicua descendente, cuya



Fig. 17. Propuesta de interpretación (c) del motivo 30-32.VII (a): la similitud con respecto a algunas figuras femeninas de l'Abric de Centelles (b - según Guillem y Martínez, 2004) sugiere la representación de una figura similar, aunque no descartamos la representación de un jinete, poco frecuentes y algo polémicos en el Arte Levantino. En el ámbito que nos ocupa, algunos autores han interpretado como tal el motivo 13-14 del abrigo VIII del Cingle de la Mola Remigia (d) y el 58 del abrigo X del mismo conjunto (e -ambos según Ripoll, 1963). En el Bajo Aragón, encontramos representaciones similares en el Abrigo de Los Borriquitos (f- según Beltrán, 1963 ) y en el de Los Trepadores (g-según Almagro, 1956)



Fig. 18. Posibles integrantes en la caza de los jabalíes. Escena concebida por adición

diagonal ascendente coincide con la posición de estos dos arqueros 46 y 47, lo que parece plasmar la acción de persecución. Son éstas pautas que repiten las que se observan en otros conjuntos en los que el jabalí es objeto de actividades cinegéticas (Fig. 18). Confirma esta idea el hecho de que el jabalí 45 presente al menos una flecha clavada en su lomo, procedente de algún lugar situado en la parte posterior, lo que redundaría en la idea de una persecución protagonizada por individuos ubicados en su parte trasera. En dicha persecución pudo haber intervenido también el motivo 49, tal vez restos de un tercer arquero, pero no así el 48, un individuo filiforme que se diferencia por su color, su actitud y su trayectoria, prácticamente horizontal. La presencia de un desconchado en su parte anterior podría haber provocado la pérdida de otras figuras relacionadas con ella. En cualquier caso, la diferencia de solución naturalista de las figuras, de colores y de tamaños entre cazadores y presas introduce una nota de distorsión en el realismo de la escena que permite, cuando menos, pensar en una composición por adición.

Las pautas compositivas de la pareja de jabalíes

resultan interesantes. Ambos se vinculan mediante yuxtaposición estrecha, con uno de ellos ubicado sobre el otro en disposición invertida, con las extremidades posteriores en extensión rígida y las anteriores replegadas, como si trataran de figurar un animal muerto (Fig. 19). Dichas pautas repiten las observadas en la cavidad V de Cova Remigia (Ares del Maestrat), en la que un mínimo de cinco arqueros, de tronco estilizado y torso triangular, relativa proporción en la relación torso/extremidades y piernas con ligero modelado muscular y detalle de jarreteras, se disponen al vuelo para proceder a la persecución de dos jabalíes (Fig. 20).

A nivel formal, los arqueros que protagonizan la mencionada escena resultan más afines a los arqueros 26 y 42 de Saltadora que a los de tipo Lineal. Esto nos lleva a reconsiderar la escena analizada ya que, a nuestro juicio, los horizontes artísticos de la secuencia del Arte Levantino repiten ciertas pautas formales, temáticas y compositivas que son las que los hacen susceptibles de individualización. De este modo se abre la posibilidad de que originariamente los jabalíes 44 y 45 estuvieran vinculados con los arqueros 26 y 42, dos indivi-



Fig. 19. Jabalíes 44-45.VII

duos de torso estilizado y triangular, de extremidades ligeramente modeladas con detalle de jarreteras y en los que la altura media del cuerpo se sitúa a la mitad de su longitud, como observamos en los protagonistas de las escenas cinegéticas de Mas d'en Josep. La trayectoria de ambos personajes parece dirigida a interceptar la del jabalí en su estampida, el primero dispuesto al vuelo en carrera oblicua descendente y el segundo en su marcha horizontal, mientras trata de emponzoñar la flecha en la bolsa que se distingue en su torso. Las causas de la estampida son algo inciertas, ya que los únicos arqueros que se conservan en la parte posterior son de tipo Lineal, probablemente adheridos con posterioridad. Algo que ya se ha documentado en otras escenas protagonizadas por arqueros de tipo Mas d'en Josep en el abrigo epónimo, en la propia Cova Remigia y en otros conjuntos del Maestrat y Teruel, en los que los protagonistas originales son arqueros de tipo Mas d'en Josep, a los que se adhieren arqueros de tipo Lineal sin modificar la temática cinegética (Domingo et al., 2003).

Sin embargo, es importante señalar, tal y como con detalle se especifica en el apartado dedicado a una identificación preliminar de los componentes de los pigmentos (Anexo I), que los dos jabalíes presentan, por la presencia de manganeso ligado al mineral de hierro utilizado en el pigmento, elementos comunes y distintos de los de las restantes figuras que aparecen en el panel. Una situación que puede indicar que fueron representados en un momento diferenciado del resto o que en la elaboración del pigmento se emplearon



Fig. 20. Escena de caza de jabalíes en Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castelló) (según Porcar, Obermaier y Breuil, 1935)



Fig. 21. El análisis del pigmento indica la presencia de manganeso exclusivamente en los dos jabalíes y el arquero 56, del que, sin embargo, aquéllos parecen desvincularse desde el punto de vista escénico

componentes distintos a los de otras figuras, sin que por ello haya necesariamente debido mediar diferencia cronológica (Fig. 21).

Ante la ausencia de estudios de pigmentos levantinos, será necesario profundizar en el futuro si las materias empleadas en figuras de componente lineal o poca superficie fueron las mismas que las empleadas en figuras con importante superficie pintada, ya sea por razones de incremento de la carga o de obtención de un tipo particular de fluidez y color.

Por último, alrededor de la escena e incluso en el centro de la misma se documentan diversas figuras que parecen ajenas a la acción. Por un lado, los restos del animal

43, cuyo desarrollo corporal se ve seriamente limitado por la presencia del arquero 42 y que al hallarse incompleto no sabemos cómo interpretar. Por otro, toda una serie de trazos que pudieron corresponder a figuras vinculadas con el primer horizonte de representación, protagonizado por las que denominamos figuras de tipo Centelles, o con cualquiera de las fases de intervención posteriores, que a nuestro juicio y de forma consecutiva estarían integradas por la escena de caza de jabalíes, protagonizada por arqueros de tipo Mas d'en Josep, sobre los que en una fase posterior se adhirieron arqueros de componente Lineal. A la vista de lo expuesto, parece que en torno a la representación de los dos jabalíes se centró una parte importante de la atención decorativa del panel, generando un proceso de adición con una o dos fases de incorporación de figuras humanas, mientras que en la parte izquierda del panel, el peso de la decoración parece que estuvo vinculado a la fase Centelles, probablemente deteriorada pronto, tal y como indica el que en el espacio que inicialmente ocupaban se incorporaran figuras levantinas de otros estilos.

Si pasamos a la agrupación inferior, de desarrollo igualmente horizontal, se halla integrada por un total de 21 motivos sin unidad formal: seis figuras humanas (motivos 53, 56a, 59, 61, 64, 70), más otras tres dudosas (motivos 50, 51 y 63); un cérvido o cáprido (motivo 55), dos posibles jabalíes de carácter tosco o tal vez figuras de tipo esquemático (motivo 62 y 65), restos de dos cuadrúpedos indeterminados (motivos 60 y 69) y toda una serie de restos informes de pigmento cuya presencia delata el enorme deterioro que ha sufrido el panel (motivos 52, 54, 56b, 57, 58, 66, 67 y 68) (Fig. 22).

Si comenzamos su análisis por la izquierda observamos una primera agrupación de figuras (motivos 50 a 52) que se individualizan del resto por la morfología y el tamaño de los trazos. Su lectura resulta especialmente compleja como consecuencia del deterioro. Tan solo el motivo 50 parece reproducir una figura humana cuyo carácter tosco se ve acentuado por el grosor excesivo de los brazos y la insólita disposición que adopta, arrodillado en el suelo y extendiendo sus brazos hacia delante. El motivo 51, bastante deteriorado y de lectura complicada, podría relacionarse también con el anterior. En este caso, la zona que podría corresponder a la cabeza estaría provista de un tocado. Este tipo de figuras y disposición cuenta con escasos paralelos en el Arte Levantino, aunque recuerda algunos motivos del Abrigo de Falguera (Chulilla, València), (Martínez-Valle, 2002: 72). Su significación ciertamente se nos escapa, si bien parece estar relacionada con la esfera de lo social o lo simbólico. El mal estado de



Fig. 22. Agrupación de los motivos 50-70.VII

conservación que presentan estas dos figuras impide profundizar en la caracterización estilística de este tipo humano, aunque bien podemos señalar que se alejan del naturalismo que caracteriza a las figuras de Falfiguera.

Por debajo de estos motivos encontramos una segunda agrupación, que tal vez pudiera considerarse de carácter escénico, a pesar de las diferencias cromáticas y de tamaño entre los dos protagonistas. Se trata de un individuo de tonalidad rojiza (motivo 53), del que únicamente se conserva el tercio superior, que exhibe un tocado alto y observa desde una posición elevada la insólita carrera al vuelo de un animal ubicado a su derecha (motivo 55). La pérdida de la parte inferior del motivo 53 y la ausencia de armamento nos impide considerarlo como un arquero, aunque no descartamos dicha posibilidad. En cualquier caso, la posición de sus brazos, oblicuos al cuerpo, no parece reflejar una disposición de disparo. Entre ambas figuras se conserva un trazo de difícil interpretación y de tonalidad similar al motivo 53, que Sebastián (1993: 769) interpreta como un cáprido de gran cornamenta. Sin embargo, un examen detenido del soporte nos ha permitido comprobar que los trazos que interpretó como la cornamenta del animal corresponden, en realidad, a dos grietas de la roca. El deterioro del individuo protagonista impide profundizar en la cuestión estilística, si bien la parte conservada recuerda en

cierta medida al arquero de La Joquera (Borriol, Castelló), tanto por la morfología de su tocado como por su disposición, quien a su vez se asemeja, desde el punto de vista formal, a los arqueros de la escena bélica del abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia. Si nos detenemos en el análisis de la composición, ciertamente no encontramos más argumentos a favor de la consideración de una escena que la proximidad de las dos figuras y la convergencia de sus trayectorias, mientras que son distintos el tamaño y la tonalidad. Lo que nos lleva a pensar que la escena, si es que así puede considerarse, se construyó en dos fases distintas. En cualquier caso, el deterioro de esta parte del panel obliga a la prudencia a la hora de valorar estas figuras.

Avanzando hacia la derecha encontramos una nueva agrupación heterogénea de motivos humanos y animales que traducen una vez más una composición producto de la adición, pero en la que predominan los tipos humanos de concepto lineal y los animales escasamente naturalistas. Tan sólo el arquero 56a escapa a tal descripción, al ser de tipo naturalista proporcionado, a pesar de la morfología de su cabeza, excesivamente achatada como consecuencia de la estructura del soporte. Junto al arquero 59, este individuo se representa en la parte superior de la composición, donde ambos se dirigen a la izquierda, aparentemente ajenos a la escena que se desarrolla en su parte inferior. Es difícil



Fig. 23. Agrupación de los motivos 62-65.VII

establecer el grado de relación existente entre ambos, ya que responden a dos conceptos de representación diferenciados, a pesar de mostrar una trayectoria y unas dimensiones similares. Además, el arquero 56a presenta en la composición de su pigmento una peculiaridad que no se observa en ninguna otra figura de esta agrupación. Como se verá más detenidamente en el apartado dedicado al análisis de los pigmentos, de nuevo encontramos en este motivo la presencia de manganeso, pero en este caso, y a diferencia de los motivos 44 y 45 de la agrupación superior, el colorante debió ser añadido al mineral de hierro que también aparece en la composición del pigmento, lo que indica un proceso de elaboración del mismo distinto del observado en el pigmento de estas otras dos figuras. La ausencia de esta composición en las restantes figuras del panel contribuye a aislar esta figura al menos en términos de ejecución.

Por otra parte, la existencia de una zona de mayor concavidad por debajo de ambos individuos parece enmarcar a los motivos 58 a 66, que podrían dar cuenta de diversas fases de una misma acción, relacionada con la manipulación de animales abatidos. La disposición insólita de los animales 62, 65 y 69, en posición vertical como si reprodujeran animales muertos o despeñados, confiere a estas representaciones una cierta unidad de planteamiento. Sin embargo, existen diferencias formales entre estos animales, naturalista el cuadrúpedo 69 y mucho más toscos los otros dos ejemplares. Una situación que parece consecuencia de una

inerencia imitativa en la disposición de las representaciones fruto de la progresiva adición de figuras a la composición, si bien es cierto que difícilmente podemos establecer el orden de las incorporaciones, ni presuponer la mayor antigüedad del ejemplar más naturalista. Los motivos 62 y 65 no sólo comparten tamaño, estilo y disposición, sino que en ambos casos aparecen claramente vinculadas a una figura humana. Por su parte, aunque el cuadrúpedo 69 se halla junto a un individuo de tendencia lineal, su asociación es simplemente por yuxtaposición estrecha sin que se produzca un contacto directo entre ambos que nos permita deducir una acción similar de la que se deduce de las otras dos asociaciones.

Si nos centramos en los motivos 61 a 65, es difícil definirse sobre el carácter sincrónico o diacrónico de figuras humanas y animales (Fig. 23). No obstante, las similitudes cromáticas nos llevan a pensar, en contra de la opinión de Sebastián (1993), que se trata de una asociación escénica de tipo sincrónico concebida con una intencionalidad narrativa, dado el carácter repetitivo de la acción representada. El individuo 61 se sitúa a la izquierda del animal 62, cuyo parecido con los jabalíes representados en el Racó de Nando, con los que coinciden en la prolongación del cuello de alguno de los ejemplares, nos permite identificarlos como animales de esta especie. La figura humana, de tamaño notablemente inferior al del animal, extiende sus brazos hacia el lomo del jabalí, sin que sea fácil reconocer la acción representada, a no ser que se trate de una escena de manipulación o de recuperación de un animal abatido. Una posibilidad que no parece descabellada dada la existencia de algunos paralelos en el Cingle de la Mola Remigia VI, y que podríamos vincular a la práctica de eviscerar a la presa en el propio lugar de caza tras abatirla.

La acción prosigue con las figuras adyacentes (motivos 64 y 65), cuya interpretación, debido a su deterioro, sólo es posible por comparación con las figuras anteriores. En esta ocasión el personaje se sitúa en la parte inferior del animal, correspondiente al morro, donde extiende sus brazos. El animal presenta las extremidades en su parte superior, lo que unido al cambio de plano de la figura, que dibuja una trayectoria oblicua descendente, nos sugiere la posibilidad de que el personaje estuviera arrastrando los restos del animal muerto.

Entre las dos asociaciones descritas se localizan

restos de una posible figura humana (motivo 63), de estilo y tamaño similares a las 61 y 64, sin que pueda establecerse en la actualidad su pertenencia a la escena. Y una consideración similar se puede efectuar del motivo 67, que por analogía podría representar una figura humana con brazos extendidos hacia una representación cuya morfología recuerda a la cabeza de los dos jabalíes previamente descritos. Al margen de que aceptemos o no esta última interpretación, lo cierto es que nos encontramos ante una composición compleja de temática repetitiva que pudiera dar cuenta de una acción encadenada, reproducida en diversas secuencias consecutivas, a no ser que se tratara de la simple representación de una acción de caza en la que se hubieran abatido varias presas. Esta posibilidad no puede descartarse, habida cuenta de la habitual tendencia a representar las escenas de caza del jabalí mediante la representación de varios ejemplares.

Por último, la relación entre los motivos 69 y 70 no se puede definir por su enorme deterioro, sus diferencias métricas y cromáticas y su diseño en planos distintos. Así mismo, existe una cierta similitud formal entre los motivos 59 y 70, dos individuos de concepto lineal y cabeza globular diseñados en disposiciones análogas. La existencia de toda una serie de restos de difícil identificación en la zona que media entre ambas figuras parece indicar que esta zona de la composición presentaba una mayor complejidad de la que hoy podemos valorar. La disposición periférica de estas figuras no es un argumento suficiente para defender su carácter tardío en la secuencia de esta agrupación inferior, ya que podrían constituir los únicos representantes de una fase previa a la de las escenas de manipulación de jabalíes, conservados precisamente por su ubicación en las áreas marginales. Por tanto, ningún argumento nos permite establecer el orden de las adiciones individualizadas en esta parte inferior de la unidad 2.A ni tampoco con respecto a los motivos de la agrupación superior. Sin embargo, la existencia de un amplio grupo de figuras humanas en torno a las representaciones de los animales abatidos reforzaría la idea de que podría tratarse de la representación de una escena de caza centrada en una manada de jabalíes.

Parece claro, por otra parte, que el estado de conservación de las figuras de esta cavidad es peor cuanto más bajas se encuentran. Una circunstancia que podría estar en relación con los roces producidos sobre la pared de los animales que hayan frecuentado el lugar.

### *Unidad VII.2.B*

En esta unidad documentamos un total de siete figuras entre las que predominan los trazos y los restos informes, y en los que solamente el motivo 72 es identificable. La similitud formal de los trazos dispersos en esta unidad podrían traducir la existencia de una composición de arqueros lineales, pero su mal estado de conservación impide avanzar en esa dirección (Fig. 24).

En cuanto al arquero 72, se trata de un individuo de gran formato y torso triangular ancho, que contrasta con el carácter lineal de sus brazos, en los que sostiene un arco y un haz de flechas. Está enmarcado por dos coladas de desarrollo vertical que parecen previas al momento de ejecución, por lo que su presencia condicionó el diseño y fue aprovechada para encuadrar la figura (Fig. 25). Un aspecto técnico y compositivo que se repite en la vecina Cova dels Cavalls, en la que tres arqueros de tipo Centelles aparecen flanqueados por dos coladas de cierta entidad y aparentemente previas, como si reprodujeran algún elemento estructural del paisaje (Villaverde et al. 2002a y b). El mal estado de conservación que presenta este arquero 72, del que prácticamente han desaparecido la cabeza y las extremidades, impide precisar los rasgos propios del estilo, y aunque el tamaño de los restos conservados y el aprovechamiento del soporte para el desarrollo escénico resultarían acordes con las figuras del horizonte Centelles, no así la morfología de los brazos, excesivamente lineales, ni la forma del tronco o su alargamiento. El carácter corto de los brazos no resultaría discordante con la forma que poseen las figuras de tipo Civil.

### *Unidad VII.3.A*

Esta unidad, diferenciada a partir de un escalonamiento de la superficie bien visible, posee una única asociación escénica integrada por dos motivos vinculados por yuxtaposición estrecha: un arquero de tendencia lineal (motivo 78) y un cérvido (motivo 79) (Fig. 26). Las irregularidades y cambios de plano del soporte parecen aprovechados para reproducir el entorno en el que se desarrolla la acción, un instante concreto de la caza en el que el arquero se aproxima a la presa desde un ángulo superior para interceptar su trayectoria sin que el animal advierta su presencia (Fig. 27). La coherencia cromática y métrica refuerza la idea de su carácter unitario, a pesar de que el tratamiento

*Unidad VII.2.B*



5 cm. 



Fig. 24. Unidad VII.2.B (motivos 71-77)

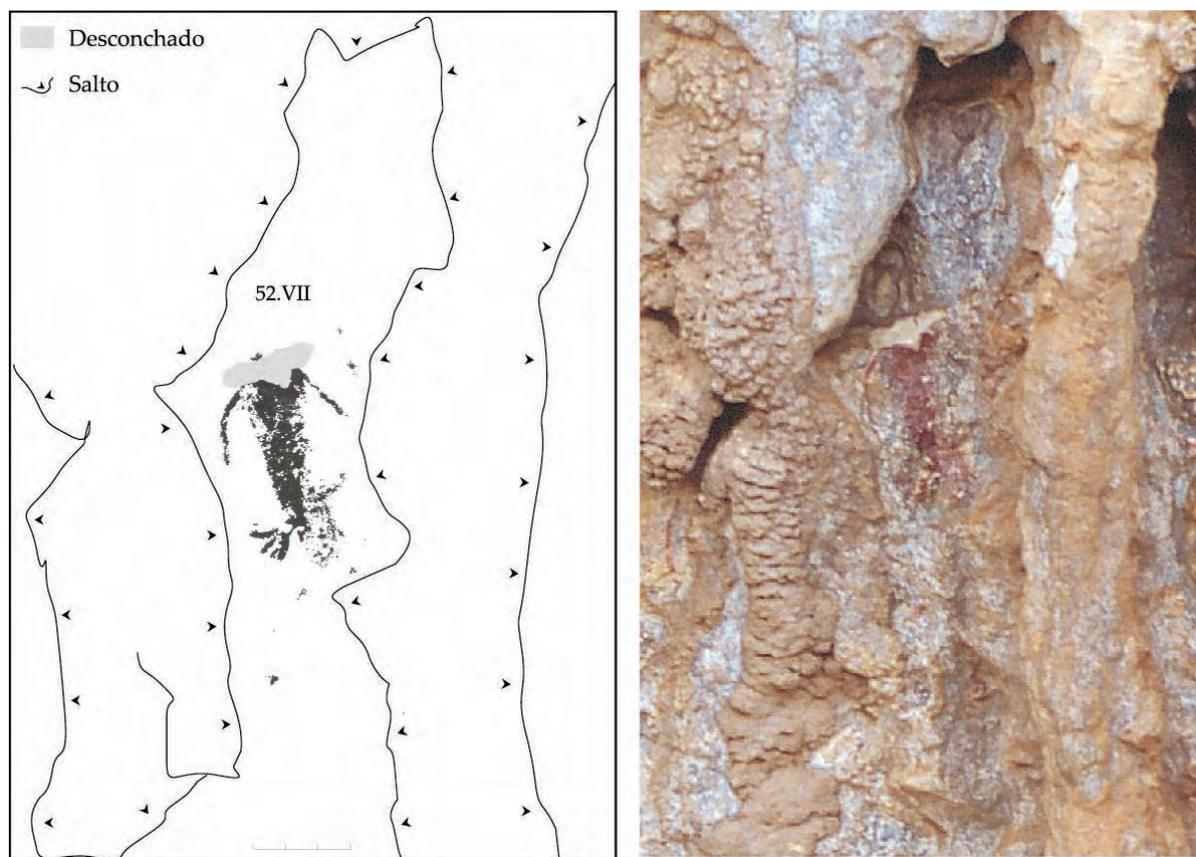


Fig. 25. La representación del motivo 72.VII entre dos salientes del soporte traduce un uso intencional del espacio que contribuye a realzar su posición

recibido por ambas representaciones es marcadamente dispar, contrastando el naturalismo y cuidada ejecución del cérvido con la simplicidad de trazos del arquero.

La disposición que adopta el arquero es algo peculiar. Una de las piernas se mantiene vertical mientras la otra se extiende horizontal hacia delante, conformando entre ambas un ángulo de 90°. Es difícil determinar si dicha postura trata de reproducir una actitud de marcha o de apoyo, ajustado a la irregularidad del soporte, en disposición de acecho para la caza. El brazo izquierdo se extiende hacia abajo, acercándose a lo que, a pesar de la curvatura e irregularidad de los trazos, debe representar un haz de flechas. No obstante, sus movimientos no parecen los propios del momento de empuñar el arco para el disparo sino tal vez de la fase previa, cuando se dispone a preparar la flecha para montar el arma. Por su parte, el cérvido no muestra una actitud propia de la huida, ya que si bien se halla a la carrera, se dirige a la izquierda aproximándose al arquero como si ignorara su presencia.

Atendiendo a criterios estilísticos, la figura del arquero se encuadra con claridad entre las representa-

ciones de componente lineal, individualizándose por el tamaño y la excesiva estilización del tronco, que resulta en un individuo marcadamente patiocorto para el que encontramos pocos paralelos. Por su parte el cérvido presenta una tendencia similar al alargamiento del cuerpo, que deriva en una estructura corporal grácil más propia de un ejemplar joven que de un adulto. Esa apariencia de individuo joven se enfatiza a su vez por el escaso desarrollo de la cornamenta, en forma de vara y con una única ramificación, como es propio de los ejemplares de esta especie tras el primer año de vida. No obstante, el lavado superficial que afecta a la zona de la cabeza podría estar generando una lectura errónea.

A diferencia de lo que ocurre en otras unidades de este abrigo, ambas figuras han sido reproducidas por Viñas, aunque fueron publicadas sin establecer ninguna relación entre ellas y sin ofrecer su localización exacta; por un lado se dio cuenta de la figura del cérvido, relacionándola probablemente por error con otra cavidad del Sector Norte de La Saltadora (Viñas, 1982: 148; 149, fig. 222; y 179, fig. 255, 11), y por otro del arquero, sin indicar a qué cavidad pertenecía (Viñas, 1982: 175, fig. 252,17).

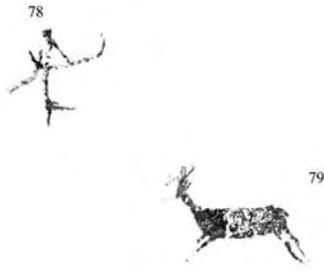


Fig. 27. Escena de caza protagonizada por los motivos 78-79.VII



Fig. 26. Unidades VII.3.A (motivos 78 y 79), VII.3.B (motivos 80-86) y VII.3.C (motivos 87-90)

### Unidad VII.3.B

Esta unidad, ubicada en la parte inferior de la anterior, está integrada por siete motivos indeterminados (motivos 80, 81, 83, 85) y una figura humana (motivo 82, a la que cabría sumar con dudas la 84 y la 86) que constituyen una única composición no escénica en la que los cambios cromáticos y las dimensiones de los restos conservados apuntan a varias intervenciones (Fig. 26).

La interpretación que ofrece Sebastián de los motivos 82 y 83, “*personaje jugando con un animal?*”, tal vez una mujer o un niño que enlaza o captura a un cánido o cáprido de orejas agachadas y extremidades anteriores levantadas (Sebastián, 1993: 775-776), no nos parece del todo acertada, aunque tampoco es fácil ofrecer una interpretación alternativa debido a la superposición de pigmentos que se documenta en esa área. No obstante, si nos detenemos en el análisis de su parte superior, el individuo 82 muestra unos rasgos afines a los del arquero 20, del que no obstante difiere en cuanto a tonalidad y disposición. Del mismo modo, la postura de los brazos, entrecruzados por delante del torso, recuerda a la que adoptan diversas representaciones femeninas de tipo Centelles, o algunos arqueros bien conocidos de este horizonte estilístico, como es el caso del motivo 12b de Cavalls. Unos rasgos que en todo caso podría indicar su relación con ese horizonte inicial de figuras de gran tamaño, relativa proporción en la relación tronco/extremidades y piernas masivas, que protagonizan escenas de temática eminentemente social. Sin embargo, su parte inferior le aleja de este tipo humano, ya que la lectura de las piernas es algo compleja y contrasta notablemente con el relativo naturalismo que muestra la ejecución de su parte superior, por la disposición de piernas abiertas, pero flexionadas a la altura de la rodilla y tal vez de disposición algo forzada que articularían a un torso orientado claramente a la derecha. Por tanto, es difícil que nos definamos acerca de la caracterización tipológica de esta figura a no ser que su extraña disposición se deba a un proceso de repinte, que no resulta muy evidente por la homogeneidad de la tinta en las partes conservadas. La lectura de los restos de pigmento que quedan en la parte posterior resulta imposible por el estado de conservación, lo que nos lleva a desechar cualquier interpretación compositiva para el tema.

Por otro lado, los motivos 84 y 86 son claramente ajenos a los previamente descritos y recuerdan, tanto por su color como por su actitud y orientación, al arquero 90 de la unidad adyacente. No obstante, su mal estado de conservación impide avanzar en su interpretación, si bien la posibilidad de que originariamente formaran parte de una composición de personajes lineales distribuida por ambas unidades no resulta del todo descabellada.

En resumen, apenas podemos identificar con seguridad una figura humana en el centro del panel, que no parece inte-

grada en una escena, rodeada de una serie de trazos que, por su tonalidad, parecen realizados en momentos distintos y que tal vez pudieron guardar relación con los arqueros de componente lineal de la tercera unidad de esta misma cavidad.

### Unidad VII.3.C

Más deteriorada si cabe que la unidad anterior, con la que pudo mantener cierta relación escénica, la unidad 3.C está integrada por una figura humana de tendencia lineal en actitud muy dinámica (motivo 90) y cuatro restos indeterminados (motivos 87, 88, 89 y 91) (Fig. 26). La similitud técnica y cromática de los motivos 89 y 91 con respecto a la figura humana 90 sugiere la posible representación de otros dos individuos de concepto similar, aunque en la actualidad se encuentran seriamente dañados.

De igual modo, el parecido cromático de estas representaciones y las de la unidad previa (motivos 84 y 86) y su concepto lineal nos llevan a proponer su lectura simultánea, formando una composición que excedería los límites impuestos por las irregularidades del soporte que nos llevaron inicialmente a considerarlas como dos unidades distintas. Sin embargo, el mal estado de conservación de todas estas representaciones impide establecer la temática representada o las pautas de diseño y composición.

### Unidad VII.3.D

Esta última unidad del abrigo VII se compone de un total de ocho motivos: tres arqueros (motivos 95, 97 y 98), dos figuras humanas dudosas, por su mala conservación (motivos 92 y 93), dos restos informes (94 y 96) y una figura indeterminada (motivo 99), a caballo entre un lepórido y una figura humana portando algún tipo particular de tocado, cuya clasificación, como ya se indicó, suscita dudas (Fig. 28)

La composición se desarrolla a lo largo de un panel de unos 72 cm de alto por 108 de ancho, de superficie bastante irregular como consecuencia del desprendimiento de diversas lajas, lo que acentúa su concavidad (Fig. 29). No obstante, si proyectamos los planos a partir de los desconchados, da la impresión de haber presentado una superficie más homogénea. La pérdida de parte de los motivos 97 y 98 parece producto del desprendimiento de una misma laja, mientras que otros desconchados, situados en la parte izquierda del panel, han provocado la desaparición de la parte superior del motivo 93 y probablemente del objetivo del disparo del arquero 95.

La tendencia a que las figuras se sitúen, por tanto, relativamente aisladas, formando diversas agrupaciones, puede ser resultado de esas pérdidas, por lo que no parece conveniente extraer excesivas conclusiones de la disposición espacial.

En líneas generales, las figuras presentan un tamaño y



Fig. 28. Unidad VII.3.D (motivos 92-99)



Fig. 29. Unidad VII.3.D

una tonalidad relativamente similar, que se mueve en la gama de los rojos entre 7.5R, 3/4 y 3/6, a excepción del arco y el adorno corporal del arquero 98, de tonalidad ligeramente más pálida. Desde el punto de vista formal muestran así mismo una cierta unidad, a pesar de que solo dos arqueros se conservan completos (motivos 95 y 98), dos individuos clasificados como de tipo Lineal aunque con reservas, que carecen de modelado anatómico y cuya disposición al vuelo acentúa su actitud dinámica. Al igual que el individuo 97, estos arqueros han sido ejecutados en el instante en el que se disponen a disparar la flecha empuñada. Sin embargo, las trayectorias de los disparos resultan discordes, ya que mientras ambos apuntan en sentido oblicuo descendente, el arquero 97 dispara en sentido oblicuo ascendente, más o menos en dirección al punto donde se sitúa la figura 95, sin que quede evidencia del objetivo del disparo (ya fuera presa o humano). El espacio disponible entre ambas representaciones, aunque suficiente como para permitir la ubicación de otra figura, no parece adecuado para la construcción de una escena, ya que

el soporte presenta un saliente en la parte intermedia de ambas figuras y por tanto, de haber existido otra representación se hallaría en un plano prominente. Esto nos lleva a cuestionarnos si realmente estamos ante una escena unitaria o los diversos arqueros protagonizaron escenas distintas.

Resulta igualmente complejo reconocer la temática representada, ya que el blanco de los disparos ha desaparecido en casi todos los casos, salvo en los motivos 98 y 99, que parecen integrar una misma narración a juzgar por la similitud de la flecha que empuña el arquero 98 y la que hiera al motivo 99 (Fig. 30).

Frente a la homogeneidad de las figuras humanas hasta ahora analizadas contrasta la representación 99, una figura cuyos rasgos morfológicos permite, como ya se señaló en la descripción de los motivos, dos posibles interpretaciones, ambas problemáticas. En primer lugar, ha de señalarse que descartamos la posibilidad de que la figura esté compuesta por dos motivos superpuestos en base a la homogeneidad del pigmento y a la ausencia de rupturas entre su parte anterior

y posterior. A primera vista, y centrándonos fundamentalmente en su mitad anterior, la figura recuerda a un lepórido a pesar de que el aspecto de las extremidades posteriores es análogo al de los arqueros 95 y 98, cuya terminación recuerda más al diseño de un pie humano. No obstante, el modo de flexionar las extremidades posteriores no se aleja del que suelen presentar los ejemplares de esta especie, que a su vez tienen las extremidades anteriores más cortas, como parece que ocurre con el motivo representado. Sin embargo, las representaciones de lepóridos son muy escasas en el arte levantino y la búsqueda de paralelos nos obligan a traspasar los límites del Maestrat, ya que se menciona un único ejemplar en el Torcal de las Bojadillas (Nerpio, Albacete) (Alonso y Grimal, 1996) y su clasificación tampoco está exenta de dificultad. Además, la proporción de las extremidades posteriores resultaría exagerada con relación al tamaño del cuerpo.

Por otra parte, teniendo en cuenta el parecido formal entre las piernas de este motivo y las de los arqueros antes descritos, se podría considerar que estamos ante la representación de una figura humana, dotada quizás de rasgos animalísticos, un procedimiento bien conocido en otros conjuntos de este mismo núcleo. Todo ello, claro está, fijándonos en la zona de la cabeza e interpretando como orejas los trazos que arrancan de su parte posterior.

Para ambas interpretaciones es posible encontrar argumentos a favor y en contra. Aunque es difícil aceptar la representación de un lepórido por la falta de paralelos y sus dimensiones desmesuradas en relación al cazador, también es cierto que los arqueros lineales suelen intervenir, cuando se generan procesos de adición a figuras preexistentes, sobre presas con las que no guardan concordancia métrica. Además, las figuras con rasgos animalísticos documentadas en este ámbito geográfico parecen corresponder a un horizonte previo (bien documentado en el Cingle de la Mola Remigia) al de las figuras lineales, por lo que resulta extraña su coexistencia con arqueros de tipo Lineal. Pero incluso este último argumento no está exento de problemas, pues como se verá en el apartado dedicado al estilo, las figuras que intervienen en esta composición presentan rasgos formales que obligan a una cierta cautela a la hora de proponer su adscripción a un determinado horizonte gráfico regional.

Además, ningún elemento escénico nos permite defender una composición por adición, ya que tanto los colores como las flechas asociadas a ambos motivos resultan similares. De hecho, la flecha que presenta el motivo 99 en su parte superior parece provenir del arquero 98. Por tanto, en una u otra lectura, la sincronía parece probada.

Al margen de la interpretación que nos parezca más adecuada, hay algunos elementos escénicos y compositivos que resulta interesante señalar. En primer lugar, a pesar de que la trayectoria del disparo del arquero 98 es oblicua descendente,



Fig. 30. Composición protagonizada por los motivos 98-99.VII

te, si proyectamos la línea trazada por la flecha empuñada y por las extremidades, todo parece indicar que el arquero en su carrera sobrepasaría a la figura inferior por su lado izquierdo. Una composición que lejos de indicar diacronía parece condicionada por las irregularidades del soporte, ya que en la diagonal trazada por la trayectoria del lepórido existe un escalón que dificultaría el diseño del arquero. Por otra parte, la carrera del arquero contrasta con la disposición del motivo 99, ya que sus extremidades replegadas sugieren la presencia de un individuo o presa agazapado o tumbado. Una disposición que podría revelar el éxito del disparo y por tanto que el objetivo ha sido abatido.

En resumen, la unidad VII.3.D muestra una composición de formación bastante homogénea en la que el tipo humano protagonista está constituido por figuras que hemos optado por clasificar en el horizonte Lineal, aunque con reservas, que participan en actividades de naturaleza algo imprecisa. Se trata en cualquier caso de motivos fundamentales, que forman escena por sí mismos sin adherirse a una escena preexistente, y cuyo objeto de caza, de aceptar la interpretación de la figura 99 como un lepórido, indica una diversificación en la selección de las presas que incluye nuevas especies que no aparecen representadas en periodos anteriores. No obstante, queremos ser cautos con este tipo de interpretaciones ya que estamos, en primer lugar, ante una especie raramente representada y que resulta difícil de evaluar si fue objeto de caza con arco y, en segundo lugar, ante una composición que, en definitiva, no deja de presentar problemas de lectura en el tema que serviría para definir la escena.

## ABRIGO VIII

Mide 7,80 m de longitud máxima, con estructura de tendencia cóncava especialmente pronunciada hacia su mitad derecha. El suelo desnudo del abrigo se presenta como una superficie escalonada poco pulida, mientras que en el techo se dibuja una ligera cornisa que protege las pinturas. La pared muestra un aspecto accidentado, especialmente en su parte superior, mientras que en la inferior la tendencia menos escarpada del soporte ha sido aprovechada para la ejecución de las pinturas.

La conservación se ha visto afectada por el desprendimiento de lasjas, generalmente de pequeño tamaño, y la existencia de concreciones calcáreas de potencia variable que afectan sobre todo a la zona superior izquierda.

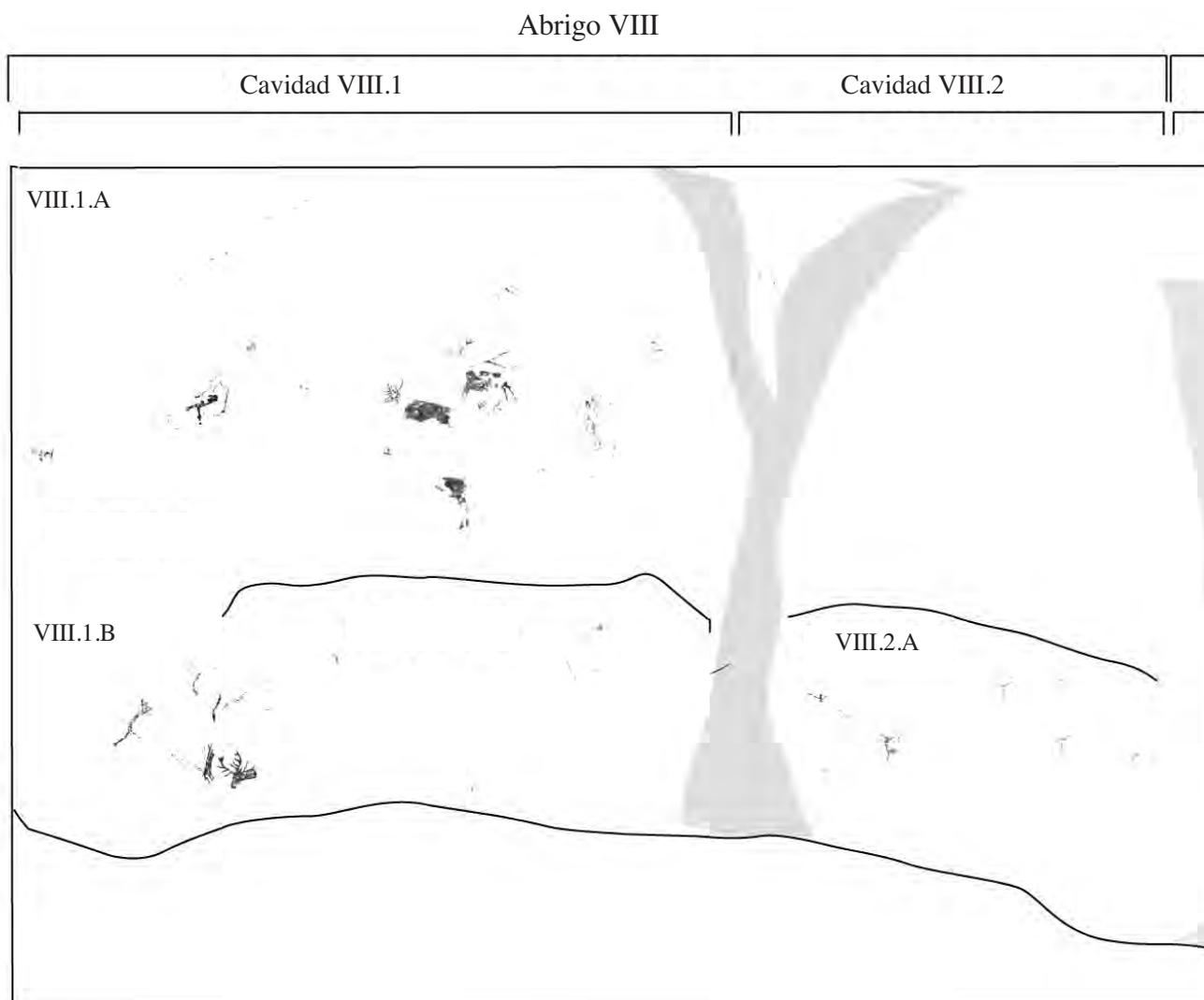
Atendiendo a criterios topográficos el abrigo VIII puede subdividirse en tres cavidades claramente diferen-

ciadas (Fig. 31), aunque únicamente las dos primeras albergan decoración: la primera (VIII.1) mide 3,40 m y cuenta con 23 motivos de desigual conservación distribuidos en dos unidades (VIII.1.A y VIII.1.B), mientras que la segunda cavidad (VIII.2) mide 3,10 m y conserva 11 motivos localizados en una sola unidad (VIII.2.A).

### *Unidad VIII.1.A*

Siguiendo un orden descriptivo de izquierda a derecha, podemos distinguir en la primera unidad (VIII.1.A) una figura aislada (motivo 1) y una agrupación de cierto desarrollo que incluye del motivo 2 al 15 (Fig. 32)

La figura aislada corresponde a un posible cérvido y su individualización espacial se complementa con otros rasgos que la apartan claramente de las restantes representaciones: es de menor tamaño, el color resulta más



claro y la estructura corporal está más próxima de las representaciones esquemáticas que de las levantinas. Los comentarios efectuados en el capítulo de inventario y descripción nos eximen de mayores consideraciones sobre este cuadrúpedo.

La única agrupación que compone esta unidad ocupa un punto destacado del espacio, tanto por su posición en el centro de la cavidad, su elevada situación con respecto al nivel del suelo y la estructura menos accidentada del soporte que, sin duda, favorece la ejecución y lectura de las figuras.

Dentro de esta agrupación podemos individualizar hasta 16 figuras: un rastro (motivo 2), dos arqueros (motivos 4a, y 8), tres figuras humanas indeterminadas (motivos 10, 13 y 14), cinco animales, peor o mejor conservados (motivos 5, 6, 7, 9 y 11), un trazo lineal quebrado

(motivo 4b) y cuatro figuras indeterminadas (motivos 3, 4c, 12 y 15).

Un simple vistazo parece situarnos ante una nueva escena de corte cinegético que se centra en torno a una manada de ciervos machos adultos. Aparentemente, y como tendremos ocasión de comprobar, es la única narración comprensible que se desarrolla en las tres cavidades que conforman este abrigo. No debe ser casual, por tanto, la destacada posición que ocupa en el entramado decorativo, ni la atracción que generó en campañas decorativas posteriores (Fig. 33a-b).

La representación de una temática tan reiterada en los paneles levantinos no debe impedirnos apreciar la existencia de un complejo proceso de ejecución en el que la fragmentación del sentido temporal de la acción constituye uno de los rasgos más destacados.

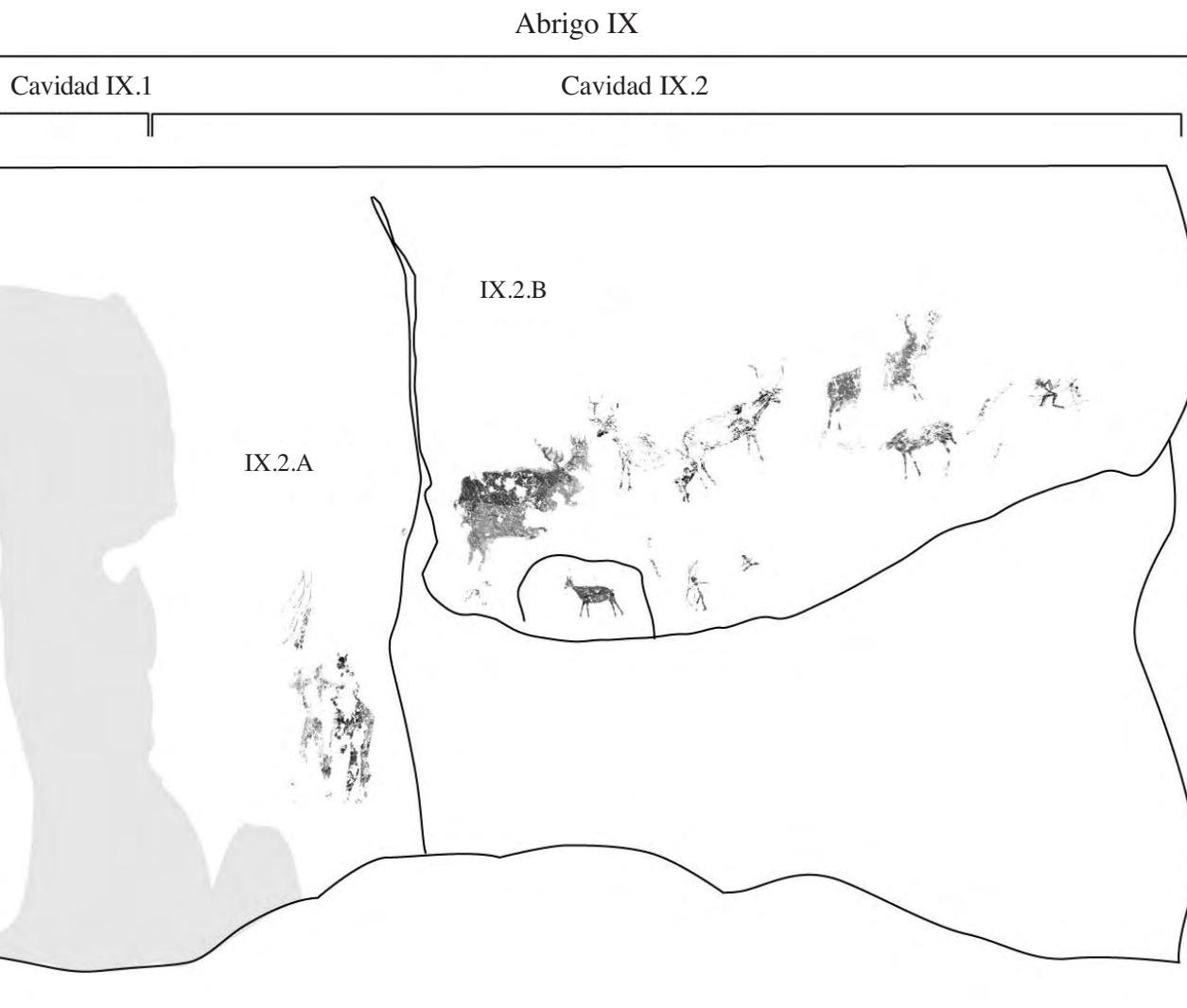


Fig. 31. Croquis de la distribución de motivos en los abrigos VIII y IX.

*Unidad VIII.1.A*

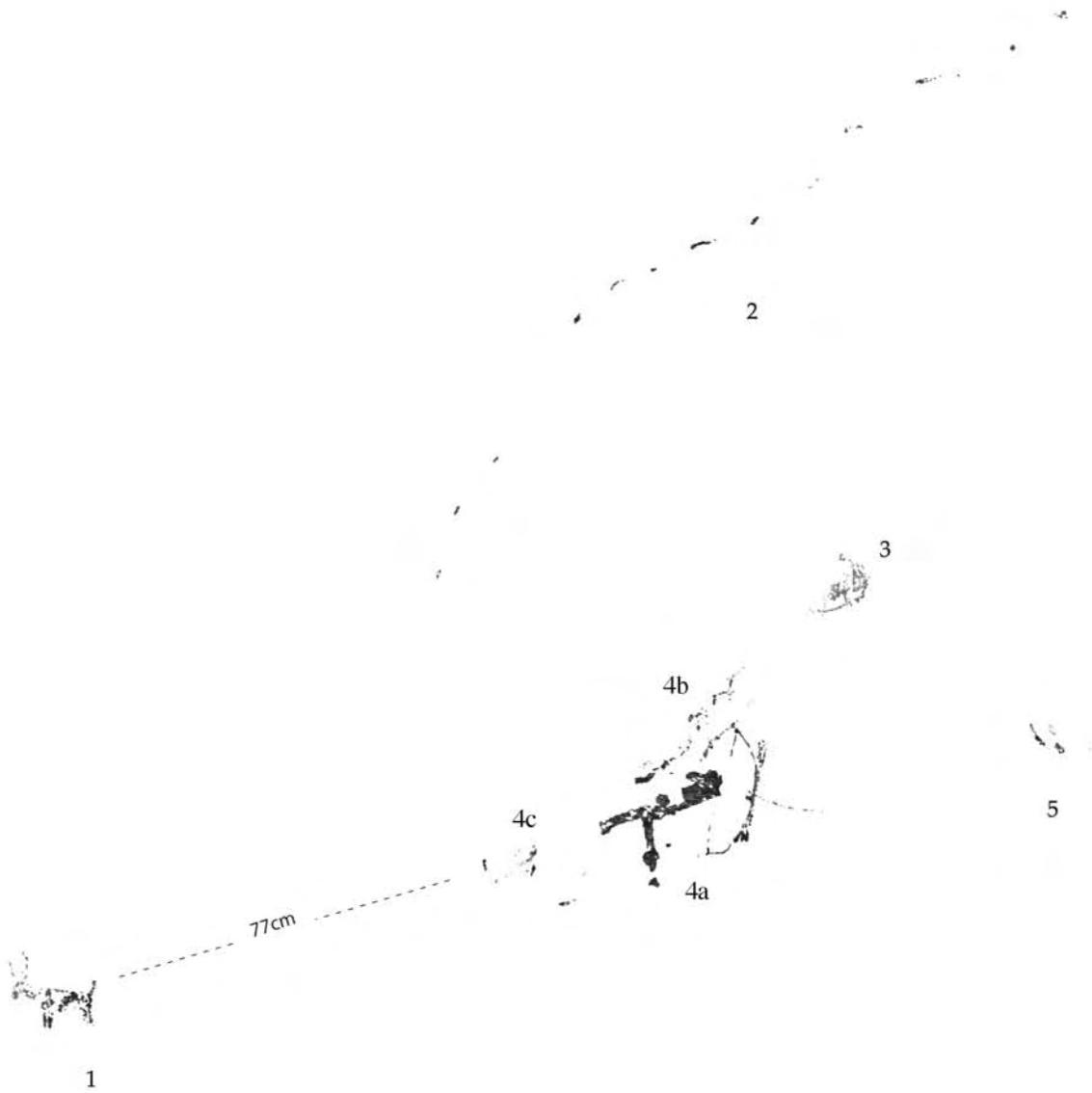




Fig. 32. Unidad VIII.1.A (motivos 1- 15). La distancia espacial entre algunos motivos ha sido modificada por imperativos de la publicación. En estos casos, se indica la dimensión real que media entre la posición de las figuras afectadas



Fig. 33a. Agrupación de los motivos 2-15.VIII

Aunque éste es un recurso todavía no lo suficientemente valorado y contrastado en el Arte Levantino (Villaverde, 2005), algunas pautas observadas nos permiten apuntar que el control del sentido temporal trascendió el carácter sincrónico o inmediato de las acciones representadas e introdujo en ocasiones en una sola composición escénica elementos evocadores de una cierta dimensión temporal, ya fueran el pasado y/o el futuro inmediato a la acción principal.

De este modo interpretamos el rastro (motivo 2) que recorre con trazado sinuoso el plano superior de la escena hasta aproximarse a la posición del cazador 4a. Su formato, con trazos despreocupados, se alejan del que caracteriza a las pistas de huellas animales, que suelen dar cuenta, incluso, de la estructura bisulca de la pezuña, y se aproxima más a los regueros de sangre que dejan los animales heridos tras de sí (Molinos, 1975). La asociación del arquero al rastro indica su seguimiento hasta localizar al animal herido que escapó del primer encuentro en el que fue asaeado.

De ser cierta esta interpretación, el rastro evocaría un contacto previo cazador-presa que no se representa de manera explícita, y que remite a una situación pasada que

adquiere significación en la acción representada en tiempo presente: un arquero solitario se enfrenta a una manada de ciervos opuestos frontalmente. La indicación de que entre una y otra acción ha pasado un cierto tiempo proviene de la disposición misma de los animales, orientados en una dirección distinta a la que sugeriría el rastro seguido. Esto es, localizados no inmediatamente después de la huída, sino en un momento ya algo distante en el tiempo.

La otra posibilidad, el que se trate del rastro dejado por las pisadas del animal, remitiría igualmente a una composición atenta al seguimiento de la pista y evocadora también de la dimensión temporal de la escena.

No todos los ejemplos constatados de animales asociados a su rastro de huellas o sangre, en esta u otras regiones con manifestaciones levantinas, muestran tal complejidad en la lectura del sentido temporal de la acción, y no en todos ellos está presente la figura humana como protagonista. Lo cierto es que la representación de este tipo de rastros asociada a animales heridos redundaría en la idea de éxito que imprimen los grupos autores en el diseño de episodios de componente cinegético, en sus distintas variantes compositivas y estratégicas, así como en el detalle con



Fig. 33b. Posibles fases de adición que conforman la escena de caza

el que reproducen las tácticas empleadas en la persecución y muerte de sus presas.

Algunos de los trabajos que han tratado el tema de la caza durante la Prehistoria (Quesada, 1998) defienden, y así parecen corroborarlo trabajos etnológicos (Strehlow, 1964-citado en Soleilhavoup, 1996), la importancia del rastreo como una de las tácticas más empleadas y que, a su vez, mayor conocimiento y control de pautas etológicas y de comportamiento conlleva. No es de extrañar, por tanto, que se otorgara tal grado de importancia a estas representaciones como una variante destacada, con alta probabilidad de éxito, dentro de los episodios de caza.

Dentro de la concepción gráfica de los grupos autores, si bien los rastros de sangre actúan como enlace narrativo entre un contacto previo, no figurado, y la muerte inminente del animal, las pistas de huellas, por el contrario, introducen los “preparativos” a una incursión cazadora, sobre la que se destaca la táctica empleada y no el posible éxito de la misma. Estos dos planteamientos temáticos conllevan una representación de la secuencia temporal narrativa bien distinta: mientras que en el primer caso, la instantánea captada requiere que la imaginación del especta-

dor recree momentos pasados; en el segundo, es necesario imaginar el desenlace para dar sentido completo al episodio cinegético representado.

Probablemente la reproducción de pistas de huellas sea uno de los temas con más amplia proyección territorial y menor grado de variación formal en su representación, con un esquema que suele reproducir la impronta bisulca propia de los ungulados a partir de dos trazos pareados ligeramente convergentes en su extremo, y una ordenación alineada que reproduce fielmente las pistas que aún en la actualidad es posible apreciar en nuestros bosques.

Estas pistas, que en el caso de los conjuntos de Valltorta-Gassulla alcanzan amplias dimensiones en su recorrido, suelen mantener ciertas reglas de proporcionalidad entre el tamaño de las improntas y el animal al que se asocian, ejemplares que, por lo general, no suelen superar el rango de tamaño medio, con cierta predilección por los cérvidos y los cápridos. Otra cosa sería valorar el formato de los ejemplares que se insertan en este tipo de temáticas, con una amplia variabilidad formal, incluso en el propio ámbito que nos ocupa, que nos previene ante la posible amplitud temporal de este tipo de temas en los abrigos levantinos. Semejante



a



b



c

Fig. 34. Detalle de los distintos modos de resolución de los ciervos que integran la manada: a) patas traseras del ciervo 9.VIII. b) Tren trasero del ejemplar 7.VIII. c) relación espacial entre los ciervos 6 y 9.VIII

afirmación podríamos hacer al referirnos a los rastreadores que, en ocasiones, protagonizan estos episodios, con una diversidad formal que incluye hasta el momento a los tipos Mas d'en Josep, Lineal y Cingle de la Mola Remigia delimitados en esta región castellanense.

Nuestro actual grado de conocimiento de los tipos

formales y su ordenación en la secuencia regional nos impide hacer mayores comentarios sobre cuestiones tan interesantes como el momento en que se introducen estas tácticas en los paneles levantinos o qué variabilidad temática y compositiva manifiestan en cada uno de los estadios estilísticos, entre otros. Sí que podemos avanzar, no obstante, que la

representación de pistas de huellas aisladas o asociadas a animales es un tema ciertamente recurrente en el núcleo de Valltorta-Gassulla, con concentraciones hasta cierto punto significativas en los distintos abrigos que conforman, por ejemplo, el Cingle de la Mola Remigia. Tan solo en el abrigo X se recogen, por el momento, hasta cinco pistas distintas, aunque no en todos los casos es evidente su asociación directa a la figura animal. Sin salirnos de este conjunto, los abrigos IV y VI reproducen al menos tres ejemplos más, a los que cabría sumar los rastros seguidos por distintos cazadores en la V Caverna de Cova Remigia; els Tolls; Roure o Racó de Nando, estos dos últimos fuera del núcleo Valltorta-Gassulla. Hemos de desplazarnos a la provincia de Alacant para poder recopilar tal índice de representaciones, aunque en este caso, frente a las pistas de huellas, parecen tener un tratamiento preferente los rastros de sangre asociados a animales heridos o a punto de sucumbir.

Centrándonos en el análisis del resto de la composición de Saltadora VIII, parece evidente que en ella se pueden distinguir al menos dos fases de realización: una primera, que incluiría los elementos descritos hasta ahora, las figuras 2, 3 y 4a-c y los ciervos 5, 6, 7, 9 y 11, a los que muy probablemente podría sumarse el indeterminado 12; y una adición posterior que incluiría a las figuras humanas 8 y 10 y a los motivos 13 a 15.

Los criterios que pueden esgrimirse para incluir las distintas figuras de la primera fase en una escena son los siguientes:

- en primer lugar, y partiendo de criterios referentes a la coherencia narrativa, todas las figuras pueden integrarse con facilidad en una acción común, cuyo significado se desprende de los propios elementos gráficos y su relación espacial. Como ya hemos avanzado, en este caso se observa una fragmentación narrativa en dos secuencias temporales complementarias entre sí. Por una parte, una acción pasada o secundaria gráficamente, constituida por el primer contacto con el animal y su flechado, momento que se evidencia en el rastro de sangre; y por otra, una acción presente y principal, el instante en el que el arquero 4a está a punto de rematar o de volver a disparar al ciervo más adelantado del grupo (motivo 5), figura a la que probablemente pertenecería el rastro de sangre que evoca la acción anterior.

- en segundo lugar, la consideración de criterios formales o estilísticos ofrece una visión homogénea de las figuras que incluimos en esta primera fase. Todas ellas responden a un criterio más o menos naturalista, con atención por el detalle anatómico, tanto en los animales como en la figura del arquero. Así, los ciervos que mejor se conservan muestran una estructura corporal proporcionada que sirve para diferenciarlos de las representaciones vistas en el abrigo VII, de cuerpos

más alargados y anatomía simplificada. El arquero, aunque presenta una cierta desproporción corporal y el modelado se limita a la representación de las jarreteras, resuelve con acierto la disposición del cuerpo en el momento de tensión del arco previo al disparo. Por último, el criterio de relación proporcional de tamaños resulta importante a la hora de delimitar el carácter unitario de una composición escénica, y esa sensación parece desprenderse de la asociación entre el arquero y la manada de ciervos.

- en tercer lugar, y aunque éste es un criterio que solamente utilizamos de manera relativa, el pigmento con que han sido ejecutadas las figuras es de idéntico color, a pesar de que algunas partes del contorno de los ciervos se conservan de forma diferencial debido a la acción de una colada, lo que les hace adoptar una tonalidad algo más clara.

- por último, y en base a criterios espaciales y de relación de fuerzas visuales, la trayectoria de cada una de las figuras coincide en una misma dirección: los ciervos aparecen dispuestos hacia la izquierda, enfrentándose al arquero, cuyo disparo se orienta en el sentido contrario, con una trayectoria recta dirigida al ciervo 5, del que únicamente se conservan dos candiles de su cornamenta, pero cuyo cuerpo se interpondría en la línea de disparo.

La valoración de la manada de ciervos exige un comentario particular. El elevado grado de deterioro de la mayoría de las figuras impide una apreciación detenida del estilo de las distintas representaciones, pero no queremos dejar de señalar que existen algunos elementos que podrían sugerir que la composición pudo haberse ejecutado en distintas etapas o, al menos, que carece de la uniformidad de tamaños y detalles que suele caracterizar a los animales que se agrupan en escenas de carácter marcadamente sincrónico. Así la disparidad de tamaño entre los motivos 6, 7 y 9 es evidente, tal y como indica la comparación de las patas posteriores de los ciervos 7 y 9 o el tamaño del cuerpo de los ejemplares 6 y 9. También es distinta la disposición de las patas posteriores del ciervo 7 y el 9, más estático el primero y en ese sentido de disposición más parecida al 6, y de extremidades en extensión oblicua rígida y simétrica el ciervo 9, de cornamenta aparentemente más desarrollada que la del 6 (Fig. 34).

A la derecha de los ciervos comentados hasta ahora aparece una zona con restos de pigmento de desigual conservación (motivo 12). Su interpretación se ve limitada precisamente por el deterioro de la pintura, lo cual no impide que nos parezca identificar en su parte superior la existencia de unos trazos que pudieran corresponder a las extremidades de un animal. En cualquier caso, la continuación del pigmento por debajo de esta zona en la que el trazo parece más definido estaría indicando que allí debió existir la representación de más de un animal, y

aunque la uniformidad temática de las figuraciones animales hasta ahora analizadas podría sugerir que podría tratarse de otras representaciones de ciervos, lo cierto es que esa consideración carece del necesario soporte gráfico para cobrar valor argumental. Su presencia nos sirve sólo como indicio, por tanto, de la posibilidad de que la manada de ciervos estuviera integrada por un número más elevado de animales de los que hoy se identifican total o parcialmente.

Por otro lado, resulta especialmente significativa la estructura compositiva que se deriva de la ordenación de los ciervos dentro de la manada. A pesar del número de ejemplares representados en un espacio no excesivamente amplio, la búsqueda de encuadre rige su distribución dentro de un esquema espacial que traduce una estructura reticulada, compuesta por líneas paralelas asimétricas; una estructura que se reitera en la ordenación espacial de figuras de otras composiciones más complejas del ámbito Valltorta, dentro de fases figurativas claramente diferenciadas (Domingo, 2004; López Montalvo, 2005). La posición adelantada del ciervo 5.VIII centra la atención del espectador en su enfrentamiento con el cazador, mientras que el resto de ejemplares se distribuyen en la retaguardia abriendo su posición dentro de la manada.

La actitud estática de los ciervos ha sido el principal argumento manejado por otros autores para afirmar la diacronía entre la ejecución de la manada y su inmediato cazador. De tal manera que esta adición modificaría el sentido original de la composición, transformando en una escena de caza lo que inicialmente habría sido la representación de un grupo de ciervos (Sebastián, 1993: 779-781).

En nuestra opinión, este tipo de argumentaciones resultan siempre problemáticas y es difícil encontrar criterios para argumentar que el arquero y los ciervos pertenezcan a distintos momentos, a no ser que partamos de la idea de que gran parte de las representaciones animales de carácter naturalista corresponden a una fase inicial del Arte Levantino. Sin embargo, ante el peligro de que este tipo de argumentación se convierta en circular, preferimos llamar la atención sobre el efecto de integración escénica que la figura del arquero 4a representa con respecto a la manada de ciervos. Es más, pensamos que el enlace entre la figura del arquero y la manada estaría en el ciervo 5, perdido casi totalmente. Los problemas de conservación que presenta esta figura sesgan en parte la lectura del desarrollo narrativo de la escena, aunque no modifican su sentido.

Creemos que los argumentos manejados líneas arriba – estilo, relación espacial, coherencia narrativa, etc. – son suficientes para probar la integración escénica de esta

agrupación de figuras, con independencia de que su ejecución fuera sincrónica o el resultado de la adición de nuevas figuras a una composición inicial.

Los trazos de ejecución lineal y algo descuidada que aparecen en un plano superior al arquero 4a potencian el sentido temático de la estrategia de caza que se describe. Los paralelos documentados en otros conjuntos cercanos nos inclinan a pensar que se trata de referentes topográficos, probablemente escondites, naturales o fabricados, que servirían a los cazadores para aproximarse a su presa, o los límites del espacio disponible para la colocación de los arqueros. Los ejemplos que hemos constatado en otros conjuntos, como en la cercana Cova dels Cavalls, ponen en evidencia la integración de este tipo de graffias en aquellas escenas de caza de estrategia compleja, siempre asociados a los cazadores que, apostados, esperan escondidos o en posiciones destacadas a sus presas. Nuevamente, este elemento gráfico, aparentemente insignificante en la lectura de la escena, redundante en la coherencia narrativa de este episodio de caza que, como vimos, es un claro exponente de maestría al introducir la fragmentación temporal y secuencial de la acción y la recreación de los mínimos detalles que envuelven el desarrollo de la táctica cinegética empleada.

La destacada posición espacial de esta composición dentro del abrigo y la atracción que posiblemente generó la temática cazadora en fases posteriores constituyen elementos que permiten entender la adición de nuevas representaciones a la escena, unas adiciones que no en todos los casos responden a una auténtica voluntad integradora (López Montalvo, 2005b).

La adición de los motivos 8 y 10 es un claro ejemplo de los dos extremos que suelen observarse en la dinámica de transformación de escenas previas. La posición de la primera figura, en la zona superior de la composición, se realiza dentro de los parámetros de respeto espacial y narrativo, con una transformación puntual de su sentido temático que, en cualquier caso, no altera la lectura final de la escena. Por el contrario, la ejecución del motivo 10, que interpretamos como representación humana, parece responder a una motivación distinta, ajena a un auténtico deseo de integración narrativa, como prueba la posición que ocupa en el espacio, incidiendo prácticamente en el ciervo 9, o la dirección opuesta que describe en su movimiento (Fig. 35).

En ambos casos, atribuimos al denominado “factor atracción” la selección de estos espacios y no otros en la adición de nuevas figuras, aunque la motivación última debe responder a otro tipo de elementos que se nos escapan. Lo cierto es que, en cualquier caso, el ritmo de

adición que marca la transformación puntual de estas escenas se caracteriza por la ejecución de un reducido número de figuras –apenas exceden en ocasiones la pareja – lo que, en cierto modo, traduce más un deseo de reflejar gráficamente la ocupación de un espacio que de transformar radicalmente su contenido.

La indefinición que genera la lectura de los motivos 13 al 15, situados en el espacio que media entre dos estalagmitas del límite derecho, condiciona tanto su interpretación como cualquier valoración relativa a su participación en la escena. Su presencia y el punto significativo que ocupan en un saliente del soporte nos advierte, nuevamente, de una decoración y temática más compleja de la que podemos avanzar en la actualidad, con una ocupación múltiple y reiterada de este espacio como lugar de representación destacado.

Una lectura global de la escena, a expensas de las fases decorativas, pone en evidencia los parámetros de los que se sirve el/la artista para aunar figuras producto de momentos distintos. Los recursos de integración precinden de factores estilísticos y formales, probablemente porque estos sirven para reafirmar la ocupación del mismo espacio por distintos grupos o autores, y entre esas omisiones destaca la falta de un criterio de proporcionalidad en los tamaños. Se trata probablemente de un procedimiento que genera cierto desconcierto al espectador actual. Frente a esa reafirmación de los rasgos propios de fase que identifican en última instancia al grupo, se desarrollan otro tipo de recursos que potencian la integración de nuevas figuras: el más reiterado es la imitación narrativa; el más significativo, el diseño de elementos gráficos, como la flecha que impacta en el ciervo 6, procedente del punto que ocupa el arquero 8 (Fig. 36). Unos elementos que funcionan como auténticos conectores temporales entre fases distintas y que contribuyen a otorgar una cierta coherencia al resultado de la adición (López Montalvo, 2005a y b).

### *Unidad VIII.1.B*

El panel donde se ubica la unidad B de la primera cavidad (VIII.1.B) mide un total de 3,4 m de longitud. El soporte es de tendencia lisa y se configura como un lienzo ideal para la representación de las figuras, aunque presenta ciertos desconchados en la roca que impiden la correcta definición e interpretación de los motivos allí representados y, por extensión, de la composición o de las posibles escenas que pudiera integrar.

En esta unidad se puede distinguir una agrupación formada por los motivos 16 a 19, y cuatro figuras



Fig. 35. Relación espacial entre el ciervo 9 y la figura humana 10.VIII

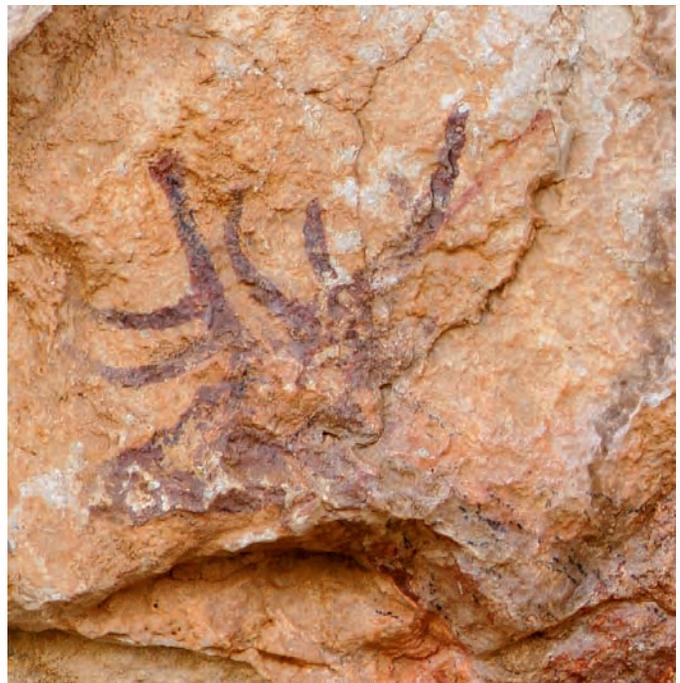
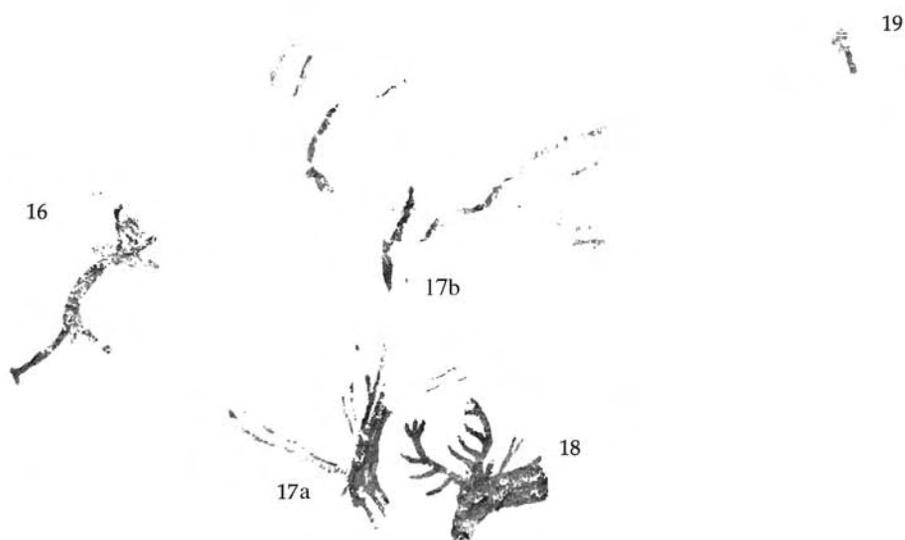


Fig. 36. Un trazo de coloración más tenue podría sugerir la representación de una flecha que impacta sobre el ejemplar 6.VIII

*Unidad V.III.1.B*



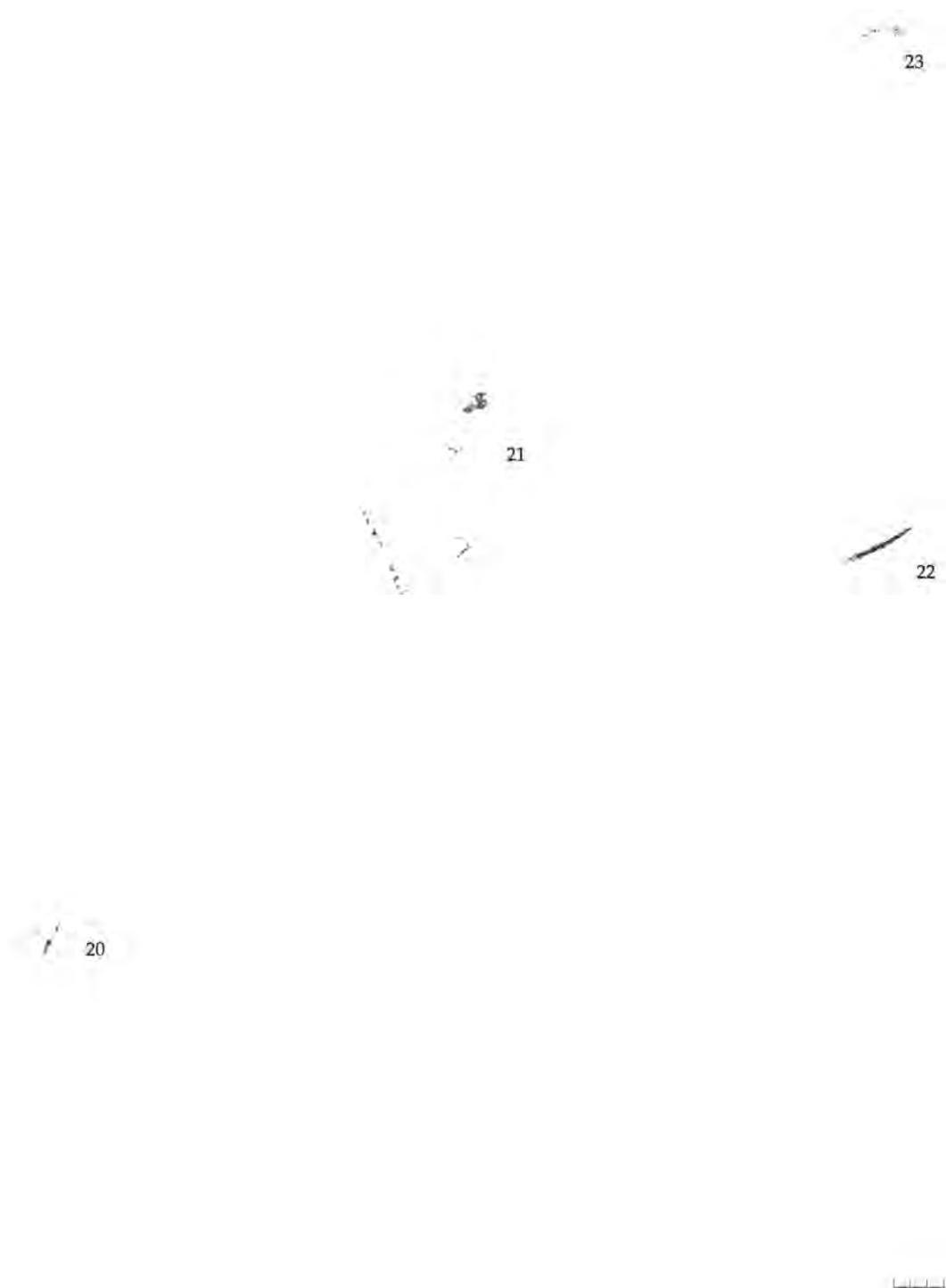


Fig. 37. Unidad VIII.1.B (motivos 16- 23)



Fig. 38. Agrupación de los motivos 16-18.VIII

aisladas (motivos 20 a 23), estas últimas reducidas a restos de pigmento de carácter informe y tendencia lineal, cuya lectura e interpretación resultan imposibles en la actualidad (Fig. 37)

En la agrupación podemos distinguir una representación humana de tronco largo e incurvado (motivo 16) que relacionamos con el horizonte del Cingle de la Mola Remigia; restos de un ciervo, reducido al prótomo, que aparece asaeteado, de ejecución naturalista y proporcionada (motivo 18) y tres restos indeterminados (17a, 17b y 19).

No hay ningún elemento que nos indique que las figuras que se insertan en esta agrupación formen una escena, al menos no somos capaces de dar lectura a un sentido temático comprensible en la actualidad. Los rasgos que, por lo general, nos permiten valorar e individualizar las fases de ejecución (estilo, y en menor medida cromatismo) nos remiten a un dilatado proceso de adición que es significativo por la concentración espacial que provoca, sin que en ella parezca existir una clara motivación de integración narrativa. Las distintas trayectorias y sentido descriptivo de las figuras así lo corrobora al no permitir establecer relaciones claras entre ellas; tampoco el criterio de proximidad espacial en este caso es determinante a la hora de proporcionarles un significado escénico (Fig. 38).

Una descripción ordenada de izquierda a derecha nos permitirá incidir en esa aparente desvinculación narrativa y en las distintas interpretaciones que se han vertido sobre las singulares representaciones que se concentran en este punto del abrigo.

Quizás la representación más enigmática y que mayor atención ha recibido en trabajos anteriores sea precisamente la número 17a y 17b, de la que no hemos podido encontrar paralelos en la zona. Sebastián estableció en ella la presencia de tres figuras antropomorfas de carácter esquemático, ejecutadas siguiendo las convenciones existentes en conjuntos como el Abrigo de las Figuras Diversas y las Covachas de las Figuras Amarillas, ambas en Albarracín (Teruel) (Sebastián, 1993). En el nuevo calco, obtenido tras la revisión del conjunto, no se aprecian esas convenciones gráficas con que son representadas las falanges de figuras simplificadas y trazo lineal en las que se apoya la interpretación de esta autora. Tampoco compartimos la opinión de Viñas cuando relaciona estos trazos con las extremidades del ciervo 18, como si se representara al animal descuartizado (Viñas, 1982: 157); interpretación que se deriva de la consideración del prótomo del ciervo 18 como una representación parcial intencionada. Hemos de tener en cuenta que

un desconchado afecta a la parte trasera del animal, donde en origen podría haber sido representado el cuerpo, si bien es cierto que otros ejemplos constatados en la zona ponen en evidencia el uso de aristas y salientes para la ejecución de este tipo de figuras animales fragmentadas, dentro de un recurso técnico que potencia la ejecución en planos diferenciados (López Montalvo, 2005). Todas las interpretaciones realizadas hasta ahora dejan fuera de sus argumentos al motivo 17b, probablemente relacionado con los trazos que conforman el 17a, a pesar de que un desconchado reciente interrumpe la conexión en su zona media.

En definitiva, resulta complicado avanzar una interpretación coherente basándonos en criterios objetivos o en paralelos documentados en ésta u otras regiones artísticas. Sin duda, se trata de una representación singular, de complicada lectura, que difícilmente podemos integrar en un sentido narrativo comprensible en la actualidad.

Por otro lado, la representación de figuras animales fragmentadas, generalmente reducidas al tren delantero, es un recurso bien documentado en el ámbito que nos ocupa. Tan solo en el Sector Sur de Saltadora podemos avanzar el magnífico prótomo de ciervo localizado en el abrigo VI, mientras que abrigos cercanos, como Mas d'en Josep, concentran hasta tres ejemplos de figuras fragmentadas de especie variada (Domingo et al, 2003).

### *Unidad VIII.2.A*

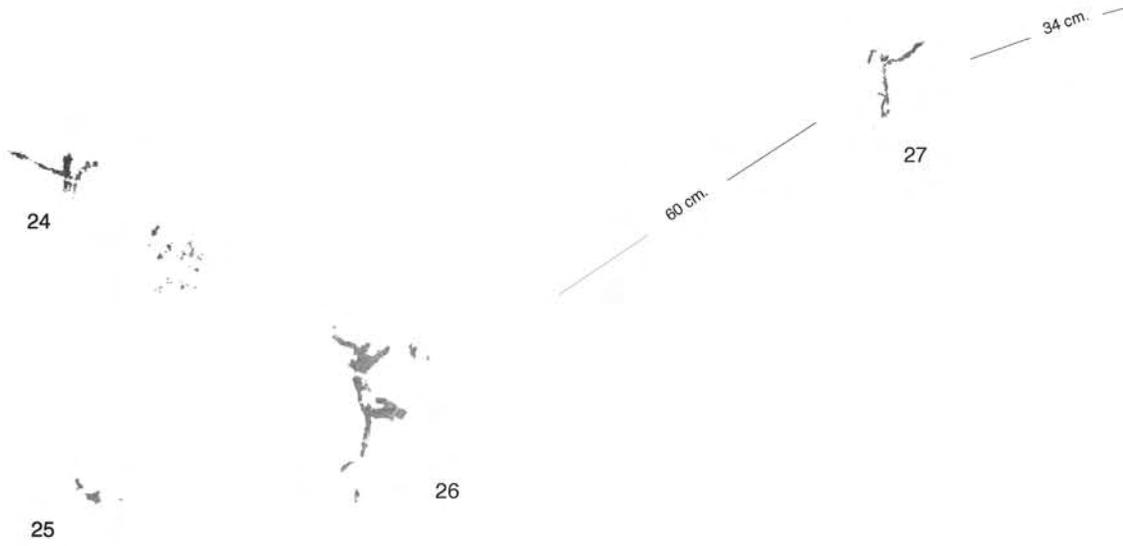
Por lo que respecta a la segunda cavidad, las figuras que la componen (24 a 34) ocupan la única zona lisa que presenta el soporte de la cavidad, la cual se localiza en la parte baja de la misma y se desarrollan a lo largo de 3,10 m de longitud. Un escalón pronunciado favorece el posicionamiento, de manera que con una actitud sedente sucesiva se pudo fácilmente ejecutar la totalidad de esta agrupación de motivos.

A pesar de la extensión que ocupan los motivos decorados, no es posible establecer en esta zona mayores divisiones topográficas, y la mala conservación impide avanzar en contenidos temáticos y compositivos, por lo que la descripción se efectuará atendiendo a la simple distribución espacial de las figuras.

De izquierda a derecha contamos primero con la agrupación formada por los motivos 24 a 26; aparecen después dos representaciones aisladas, la 27 y 28; una nueva agrupación que comprende los motivos 29 a 32 y otras dos representaciones aisladas, la 33 y 34. (Fig. 39).

El escaso grado de conservación dificulta la lectura de todas ellas y solamente sólo en algún caso aislado podemos apuntar la presencia de figuras humanas de formato

*Unidad VIII.2.A*



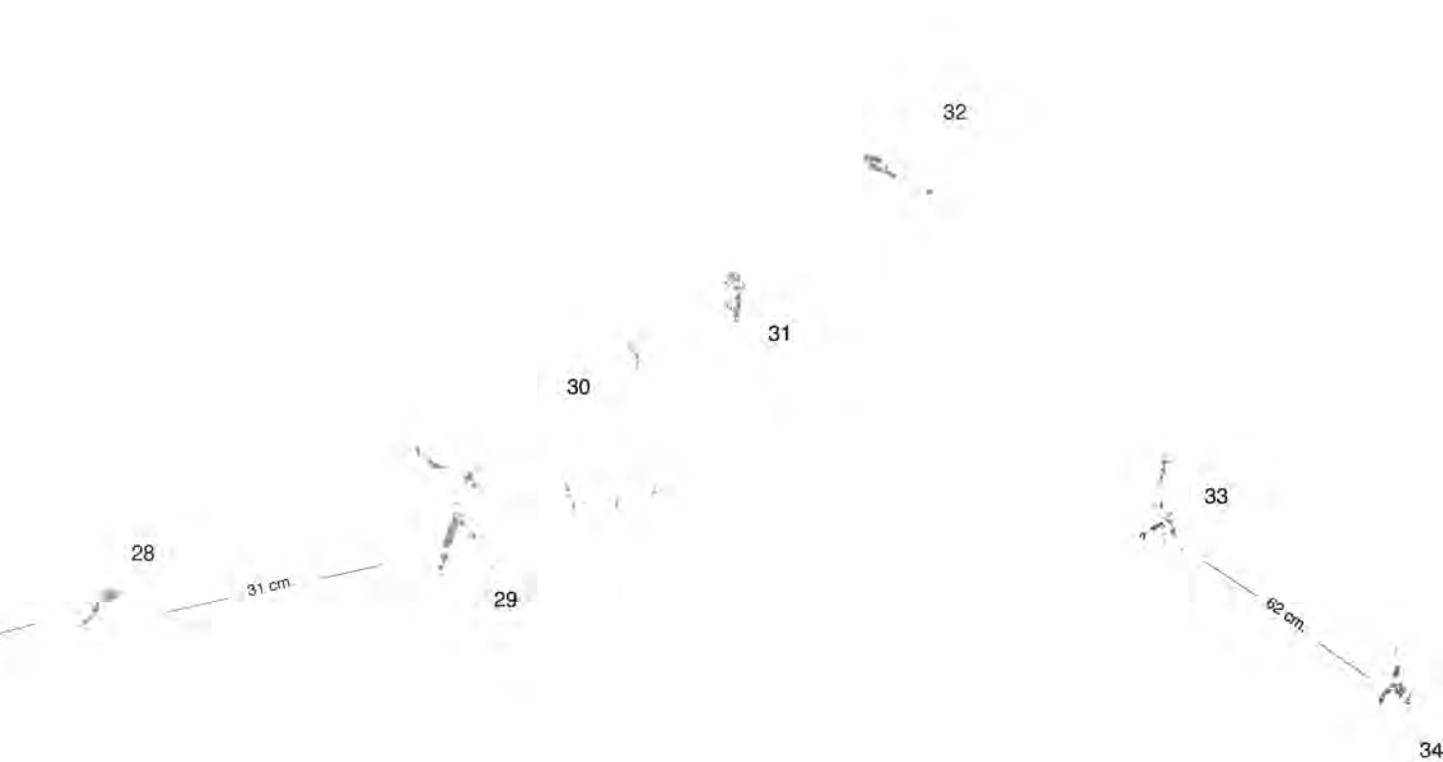


Fig. 39. Unidad VIII.2.A (motivos 24- 34). La distancia espacial entre algunos motivos ha sido modificada por imperativos de la publicación. En estos casos, se indica la dimensión real que media entre la posición de las figuras afectadas

simplificado y reducido tamaño (24a y, quizás, 29). El resto de motivos se corresponden con fragmentos de pigmento apenas identificables que se extienden a lo largo de esta pequeña concavidad de la pared.

Teniendo en cuenta esa relativa conservación no es de extrañar que las agrupaciones de figuras que hemos señalado sean ficticias y producto de la degradación progresiva de este conjunto. Los restos dispersos de pigmento anuncian una complejidad compositiva y temática de la que nada podemos decir en la actualidad.

Llama la atención, no obstante, que en este punto del abrigo se concentren representaciones de reducido tamaño y formato aparentemente lineal o simplificado, especialmente si tenemos en cuenta que algunos aspectos, como son la estructura lisa del soporte, el fácil acceso o, incluso, la máxima protección que le concede la concavidad de la pared, le constituiría *a priori* como espacio excepcional de representación.

Al valorar conjuntamente la decoración de este abrigo, apreciamos rasgos singulares que le individualizan claramente de la tónica observada en el abrigo precedente, por lo que a la composición y al uso del espacio se refiere.

A pesar de que la estructura topográfica del conjunto, con una acentuada concavidad en puntos concretos, sería favorable a la ejecución de composiciones extensas desde el punto de vista espacial, tan sólo puntos determinados han sido reiteradamente utilizados como espacio de representación. Y estos se asocian a niveles superiores, correspondientes con posturas cómodas, pero erguidas, que serían fácilmente visualizados por el espectador desde la plataforma natural que enmarca al abrigo (López Montalvo, 2005a).

Frente al uso intensivo que apreciábamos en cavidades concretas del abrigo VII, mucho menos favorables a la ejecución por su carácter abierto y desprotegido, el abrigo VIII muestra una concentración puntual de motivos y fases en tres zonas claramente delimitadas por estructuras topográficas más o menos relevantes. En este sentido, podríamos sugerir que el propio relieve jugó una baza importante en la estructuración del espacio utilizado.

Esa baja frecuencia de ocupación de este abrigo, con ritmos de ejecución que se limitan a la representación de figuras solitarias, mayoritariamente humanas, contrasta con la plasmación de temáticas inusuales en el ámbito que nos ocupa, de difícil comprensión y de las que, en algún caso, nos cuestionamos su inclusión en el horizonte levantino.

## ABRIGO IX

El último abrigo que cierra el Sector Sur de La Saltadora mide 7,20 m de longitud y se subdivide en tres cavidades. Solo en la central, o cavidad IX.2, se concentra

la totalidad de motivos documentados en la actualidad, aunque no hemos de descartar que la presencia de importantes coladas procedentes de la cornisa sellara a su paso otras decoraciones en las cavidades anexas.

En esta segunda cavidad (IX.2) podemos distinguir dos unidades topográficas: la más pequeña –apenas supera el metro de longitud– se sitúa en el extremo izquierdo (IX.2.A). Una fuerte inflexión en el soporte es el límite que separa esta primera unidad de la segunda, con una longitud de casi tres metros, y en la que se concentra la mayor parte de los motivos documentados (IX.2.B) (Fig. 40).

### *Unidad IX.2.A*

Se pueden distinguir en esta unidad dos agrupaciones formadas por un total de seis motivos (1, 2, 4, 5, 6 y 7.IX) más una figura aislada (motivo 3.IX).

La primera agrupación, situada en la parte izquierda, está formada por los motivos 1 y 2, los dos indeterminados. Su mala conservación, producto de la capa de calcita que las cubre, no permite mayor precisión ni en su lectura ni en su interpretación, pero nos previene de una incorrecta valoración del factor de “ausencia”, algo que no siempre es tenido en cuenta en los estudios de Arte Rupestre. En lo que a nosotros respecta, solamente podemos señalar que la complejidad compositiva y temática de este punto del panel debió ser mayor de lo que el grado de conservación nos permite afirmar en la actualidad. A este argumento se suma la presencia de una figura aislada (motivo 3) en el plano superior derecho, muy próxima a las figuras de la unidad contigua. Se trata, de nuevo, de restos de pigmento de identificación imposible que, más allá de señalar su presencia, nada aportan a la discusión compositiva de lo hoy conservado.

La segunda agrupación está constituida por tres figuras humanas (motivos 5, 6 y 7) y una especie de panoplia cazadora compuesta por dos arcos y un haz de flechas (motivo 4). Su situación en la parte inferior derecha hace que aparezca ligeramente desplazada del resto de figuras de esta primera unidad, ocupando el plano más bajo de ejecución en el abrigo, aproximadamente a unos 50 cm por encima del nivel del suelo.

La orientación de los motivos 5-7, contraria a la mayor parte de los ciervos que conforman la parte superior de la decoración de la unidad contigua, y la distancia espacial que les separa, acentuada por la ruptura visual que genera la grieta que actúa como límite entre unidades, sugiere una evidente desconexión narrativa entre la agrupación formada por los motivos 4-7 y el resto de figuras que se sitúan a la derecha del abrigo.

El comentario de esta agrupación resulta ciertamente

controvertido, y ello por la indefinición que suscita la identificación del género de las figuras, la acción que realizan y su discutida vinculación con los arcos y el haz representado.

Por lo que se refiere al primer aspecto, la discusión sobre el posible género femenino de estas figuras reaparece continuamente en la literatura especializada. Los argumentos manejados apuntan principalmente al destacado volumen de sus caderas y, en menor medida, a la disposición de una de ellas (Sebastián, 1993: 793), la 5, que flexiona los brazos sobre la nuca en una postura que recuerda a la denominada *Venus de la Valltorta*, figura femenina localizada en les Covetes del Puntal. Estos dos argumentos, sin embargo, pierden fuerza cuando integramos en la discusión aspectos relacionados con el diseño de este tipo de figuras, que hemos definido como de tipo Centelles o paquípodas, de recurrir a la terminología empleada por Obermaier y Wernert. Si comparamos los motivos 5-7 con otros individuos masculinos pertenecientes a este tipo, comprobamos que ese modelado de las caderas no responde exclusivamente a una cuestión de género y sí a unas pautas formales en la construcción de las representaciones humanas, tanto por lo que se refiere al volumen como a la manera en que se insertan el tronco y la cadera (López Montalvo, 2005a). La posibilidad de que se trate de representaciones masculinas se refuerza al considerar la ausencia de las típicas convenciones anatómicas y de indumentaria que definen a las mujeres en el Arte Levantino. Por lo que se refiere al primer aspecto, nada permite corroborar la insinuación de los pechos en el motivo 5 (Sebastián, 1993); la alteración de pigmento y soporte en ese punto impediría cualquier valoración objetiva a favor o en contra, si bien es cierto que algunas de las figuras femeninas documentadas en la zona, que podríamos incluir potencialmente dentro de este tipo, no se caracterizan por la representación de los senos. Por otro lado, la perfecta definición del recorrido de muslos y pantorrillas, al menos en los motivos 5 y 7, pone en evidencia la ausencia de faldas o polainas que, con diseños diversos, suelen engalanar a las mujeres en este estadio figurativo (Racó Gasparó o Abric de Centelles entre otros). A estos dos argumentos hemos de sumar el hecho de que dos de las tres figuras cubran sus cabezas con tocados relativamente sencillos, formados por dos apéndices o antenas opuestas; un rasgo que acompaña a los hombres representados en esta fase y que contrasta con las cabezas desnudas de las mujeres, con melenas cortas que apenas superan la longitud de los hombros. En cualquier caso, y a pesar de estos argumentos, la mala conservación del pigmento tampoco nos permite ser categóricos con respecto al motivo 6, quizás algo más ancho de caderas que los otros

dos, y en el que un pequeño engrosamiento del trazo en la parte superior del tronco podría estar dando cuenta de uno de los pechos.

El vínculo con el armamento representado en el motivo 4 sería un último argumento a favor del género masculino de estas figuras, a pesar de que algunos autores se han mostrado reacios a admitir esta premisa, en base a la posición desplazada de la panoplia, a la trayectoria que siguen las tres figuras y al hecho de que su número no se corresponde con el de los arcos representados (Sebastián, 1993). Algunos aspectos, sin embargo, permiten avanzar en una argumentación distinta. Por un lado, la posición del armamento en un nivel superior al de las figuras, aunque inusual, no impide relacionar ambas representaciones, sugiriendo así la existencia de dos planos narrativos yuxtapuestos en la vertical, una pauta compositiva que se repite en agrupaciones más complejas dentro de este horizonte estilístico (Centelles, Cavalls). Por otro lado, los paralelos formales de este tipo de figuras apuntan a una concepción de la figura masculina ataviada con arcos de estructura doble o biconvexos, con diseños cuidados que dan cuenta de la cuerda, y que se acompañan generalmente de haces de dos, tres o hasta cuatro flechas, siguiendo el modelo representado en la referida panoplia. Si admitimos que, efectivamente, el armamento pertenece a este grupo de figuras, cabría preguntarse entonces por qué no existe correlación entre el número de arcos e individuos; un razonamiento que ha llevado a algunos autores a sugerir la presencia de una mujer en la agrupación, si bien los argumentos expuestos líneas arriba nos obligan a ser cautos ante tal sugerencia.

El sentido narrativo que traduce esta agrupación también ha atraído la atención de los investigadores; desde una simple agrupación de corte costumbrista (Beltrán, 1965) hasta un posible episodio de danza ritual (Almagro, 1947) han sido algunas de las aportaciones más reiteradas. Pero más interesante que las elucubraciones interpretativas, que dejaremos en un segundo plano, es la propia disposición que mantienen las figuras en el espacio. Su ordenación obedece a una yuxtaposición extremadamente abigarrada que provoca la superposición parcial reiterada, sin que ello altere la lectura individualizada de los temas. Esta convención parece cumplir una doble función gráfico-narrativa: por un lado, traduce la idea de profundidad y perspectiva en varios planos, un aspecto en el que también jugaría un papel importante la propia ordenación oblicua de la trayectoria; por otro lado, potencia la sensación de unidad, coordinación y cohesión narrativa. Esta pauta compositiva no es exclusiva de esta fase figurativa, ni siquiera de esta región artística, muy al contrario parece responder a un

*Unidad IX.2.A-B*



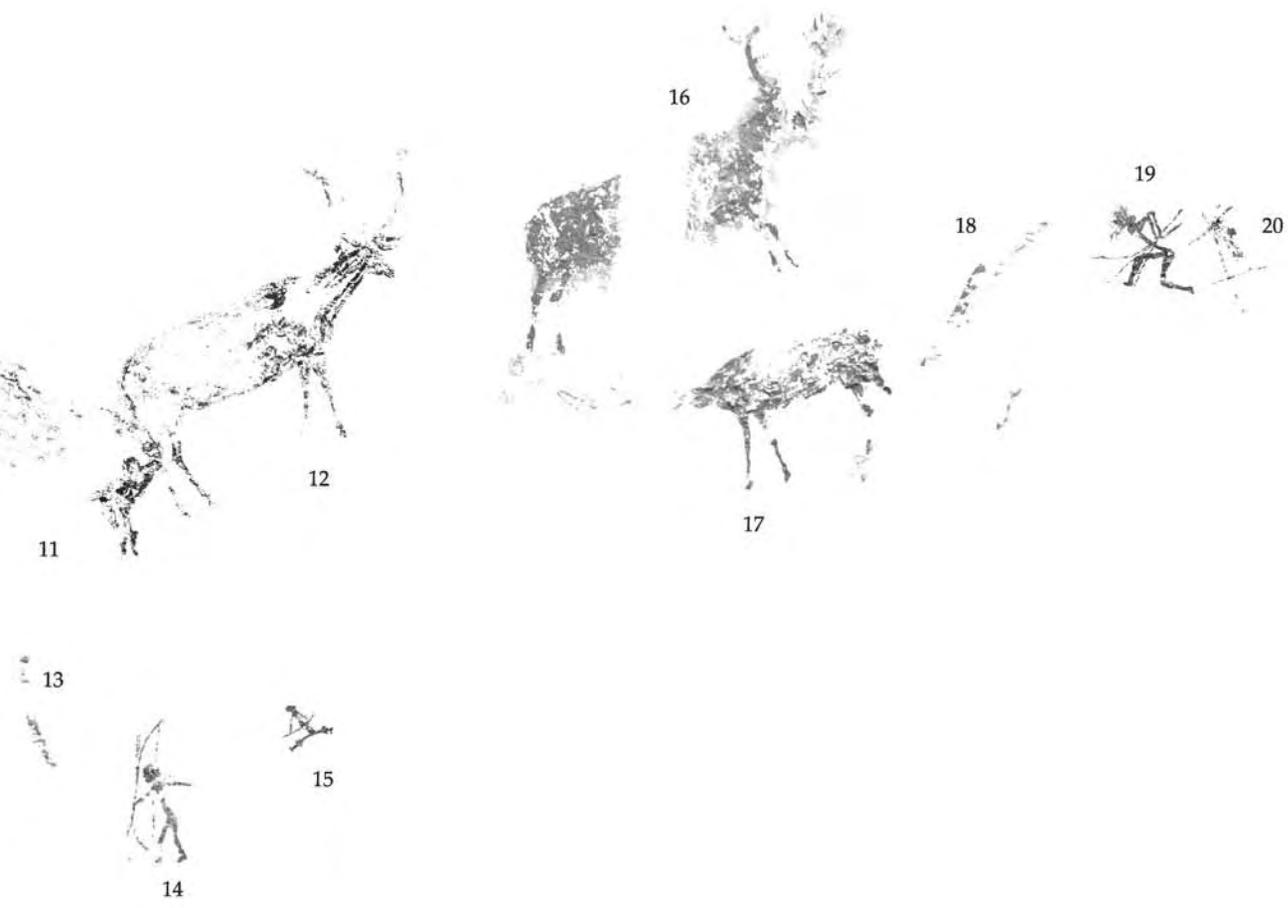


Fig. 40. Unidad IX.2.A-B

modo común de concebir la ordenación espacial y narrativa de las figuras a lo largo de una buena parte de la secuencia levantina (López Montalvo, 2005). La ordenación en ligerísima diagonal de las tres figuras, visible en la disposición de cabezas y cinturas, no rompe la sensación de unidad ni supone una supresión de detalles propios de la individualización de cada uno de los temas: la inclinación del tronco es más pronunciada en el motivo 6.IX, mientras que brazos y piernas adoptan disposiciones diferentes.

Por lo que se refiere a la interpretación narrativa, la representación de agrupaciones más o menos extensas de figuras humanas en actitud de marcha coordinada es una de las temáticas más llamativas de las figuras del horizonte Centelles. Lo podemos comprobar tanto en Cavalls como en la magnífica composición del Abric de Centelles, donde hasta treinta individuos, entre ellos mujeres y niños, marchan de manera ordenada en dirección Noreste. Pero no sólo estas grandes concentraciones de individuos traducen una temática excepcional dentro de este arte, sino que dentro de esta misma fase, y con una destacada representatividad en el Maestrat y el Bajo Aragón, encontramos a su vez figuras solitarias que se muestran en actitud parada o en plena marcha, siguiendo unas convenciones que acentúan la tensión del movimiento en una apertura considerable de las piernas. Teniendo en cuenta estos paralelos, las tres figuras de Saltadora IX podrían sumarse a esos episodios de concentración, aunque difícilmente podríamos argumentar un episodio de marcha o movimiento por el territorio; la posición de piernas y brazos no parecen traducir el compás propio del movimiento coordinado que describen casi convencionalmente otros individuos de este tipo representados en la zona y entre los que podríamos señalar como ejemplo cercano al arquero 11 del abrigo VII. Otros aspectos nos acercarán a una nueva variante temática dentro de esta fase figurativa. En este sentido, resulta especialmente llamativa la postura del motivo 5, con los brazos ligeramente apoyados sobre la nuca y abriendo el desfile, en una actitud de ligero avance. Algunas figuras pertenecientes al mismo momento muestran una posición parecida de los brazos en aquellos casos en que portan algo cargado a los hombros, de ahí que pudiera pensarse que los trazos que corren paralelos al tronco pudieran estar dando cuenta del armamento, lo que explicaría la falta de correlación entre el número de arcos representados en la panoplia 4 y el número de figuras representadas de esta agrupación. Sin embargo, se trata de una posibilidad que vemos también algo forzada, ya que el grado de alza-

miento de los brazos, que corren paralelos a la proyección de la clavícula parece exagerado en relación con una actitud de carga, y no se corresponde con la posición que suelen adoptar estas figuras cuando transportan el armamento, petates o incluso niños sobre los hombros (Val del Charco del Agua Amarga-Teruel). Incluso parece poco probable que el detalle de la carga, sea armamento u otra cosa, no haya sido representado con detalle, pues los casos conocidos al respecto presentan una clara atención por este tipo de precisiones. Se puede dudar sobre lo que se transporta, pero no sobre su entidad y volumen.

Descartada, por tanto, esta posibilidad, resulta ciertamente complicado comprender la posición y actitud de esta figura dentro de esta agrupación. Por la disposición de los brazos podríamos incluso sugerir el apresamiento de un individuo, de manera que los trazos que penden y discurren a ambos lados del tronco funcionarían como el cordaje que sujetaría la figura posterior, la 6. De estar en lo cierto, este tipo de episodios se integraría en otro tipo de temáticas documentadas dentro de esta fase que redundan en aspectos relacionados con conflictos sociales y modos de reglamentación interna de estos grupos. Baste señalar al respecto el ejemplo de arquero herido documentado en el abrigo VII de este mismo conjunto o en la primera cavidad de Cova Remigia.

Considerar que una de las tres figuras pudiera ser de sexo femenino, en nuestra opinión preferentemente la central al no presentar tan claramente los adornos de antenas en la cabeza, poseer algo más de volumen en las caderas y no poder descartar la existencia de la representación de los pechos, abre indudablemente otro tipo de interpretación también coherente con lo que sabemos de este horizonte estilístico. De hecho, la integración de hombres y mujeres en escenas comunes, con participación activa de los dos sexos en una misma acción, constituye uno de los rasgos más interesantes de esta fase, con varios y buenos ejemplos procedentes del Abric Centelles.

Las múltiples interpretaciones que ha suscitado esta agrupación de figuras nos obliga a ser cautos en nuestras valoraciones. Hasta aquí hemos querido exponer únicamente aquellas observaciones que podemos contextualizar dentro de la coherencia que nos aporta el hecho de haber delimitado claramente esta fase figurativa en la zona del Maestrat. Como veremos en el apartado estilístico, se trata de figuras de tamaño medio-grande, que destacan en el contexto del espacio gráfico por ocupar de manera extensiva los niveles medios y

superiores del entramado decorativo. Las escenas que protagonizan describen actividades que se alejan de acciones económicas de corte cinegético para centrarse en otros pasajes que parecen insistir en la importancia del grupo, de la relación del individuo con sus semejantes y en el vínculo con el territorio, abundando en la idea de su movilidad por el mismo.

### Unidad IX.2.B

Se contabilizan en esta unidad un total de 13 figuras dentro de una única agrupación, ordenada a partir de dos alineaciones paralelas, la superior en plano ascendente y la inferior en plano descendente, ambas con un grado de inclinación cercano a los 45°. La sensación general que ofrece este panel es la de un planteamiento espacial cuidado, cuyo esquema no parece querer alterarse a pesar de las distintas fases de ejecución. Este esquema responde a pautas de ordenación sustentadas en la yuxtaposición estrecha y en la orientación contrapuesta que describen las figuras dentro de dos ejes compositivos de tendencia subparalela, en los que, además, los accidentes del soporte se integran como parte del entramado decorativo.

La incontestable superioridad numérica de las representaciones animales, su cuidado tratamiento formal y la significativa ocupación de puntos destacados del espacio gráfico sugiere un ensalzamiento de la figura animal –en especial de los ciervos machos adultos– que desplaza a la figura humana a un papel secundario en esta segunda unidad.

En el eje superior, donde la roca muestra un relieve menos escarpado, más favorable *a priori* para la ejecución de las pinturas, se localizan cuatro ciervos machos adultos de tamaño similar (8, 11, 12 y 16), pero formato, técnica y color variable. En su disposición parece jugar un papel importante la inclinación ascendente que presenta el soporte en ese punto, de manera que incluso una fina arista refuerza la sensación de que los ciervos marchan sobre el suelo.

La parte superior de la pared, inmediatamente por encima de la zona donde se ubica esta sucesión de animales, presenta la fractura sistemática de todas las formaciones estalactíticas o rebordes calcáreos que pudieran haber afectado la zona decorada (Fig. 41). Las cicatrices parecen antiguas, por la pátina común al resto del soporte, y la acción parece buscar la preparación de la pared para disponer de un espacio regular, sin interrupciones o rebordes entre las figuras. La voluntariedad parece clara en relación con los motivos 11 y 12, porque de lo contrario la zona se habría visto afectada por un

reborde de cierto tamaño que hubiera impedido la composición de los dos ciervos parcialmente yuxtapuestos que allí se dibujaron. Es obvio que no estamos en condiciones de afirmar que la fractura estuviera ligada al proceso de ejecución de las figuras, pero la coincidencia obliga a considerar la posibilidad, y aunque se trata de un procedimiento que con anterioridad no había sido señalado para el Arte Levantino, parece que en el futuro este tipo de acciones habrán de evaluarse con más atención.

Volviendo al comentario de la agrupación de ciervos, su tamaño y destacado naturalismo contrasta no solo con el resto de representaciones que ocupan esta unidad, sino que disiente de la tónica que observábamos en abrigos contiguos dentro de este mismo sector. Ambos aspectos, tamaño y cuidada ejecución, junto con la posición que ocupan en la parte más alta del abrigo potencian la sensación de preeminencia de estos ciervos en el espacio gráfico.

Hasta tres fases de ejecución distintas pueden delimitarse dentro de esta agrupación. La simple agregación de nuevas figuras, siguiendo los principios de respeto e imitación de conceptos tan comunes dentro de este arte, parece primar sobre cualquier sentido narrativo explícito. No es inusual en ésta y otras regiones artísticas la representación de auténticas concentraciones de figuras animales, de igual o distinta especie, en puntos determinados de los paneles. En todas ellas parece jugar un papel importante el “factor atracción” que se desprende de la representación de grandes cuadrúpedos, siendo los ciervos machos de imponentes cornamentas uno de los temas más destacados. La composición del Abric de la Tenalla (Viñas, 1987) constituiría un claro ejemplo en este sentido, especialmente significativo si tenemos en cuenta su proximidad geográfica al conjunto de La Saltadora. No sería el único documentado en la zona, y fuera de ella, aunque sin agotar los conocidos hasta el momento, bastaría señalar las agrupaciones existentes en el Bajo Aragón (Roca dels Moros, Plano del Tío Pulido o Cañada de Marco) (Cabré, 1915; Eiroa, 1985; Beltrán y Royo, 1996), Alacant (Abric I de la Sarga) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988) o Murcia (Cantos de la Visera) (Breuil, 1920) para constatar la importancia de este tipo de composiciones formadas por animales de gran tamaño y presencia dominante en el espacio gráfico. Esta preeminencia se conjuga, volviendo al caso de Saltadora, con una desvinculación narrativa de las escenas de contenido cinegético que les acompañan y que comentaremos más adelante. Esa desvinculación ha propiciado en ocasiones su interpretación en un nivel



Fig. 41. La fractura sistemática e intencionada de las formaciones estalactíticas que coronan el abrigo IX podría explicarse por la necesidad de adecuar un espacio de representación regular

narrativo distinto de las escenas cinegéticas, sobre el que se han vertido distintas visiones, casi siempre vinculadas con el carácter totémico de estos animales y, en última instancia, con el modo de vida cazador-recolector de los grupos autores. En esta visión la representación del animal trasciende los valores específicos de la presa potencial y aparece dotada de un valor simbólico y religioso. La sacralización del animal representado que contrasta abiertamente con la de su inclusión en una escena de caza: de su integración mítica en la visión cosmogónica del mundo a su individualización como fuente de alimento o símbolo de prestigio del cazador-guerrero. Sin embargo, la dualidad de culto a deidades femeninas-masculinas y animales es una rea-

lidad en el arte Neolítico y en el Arte Esquemático no faltan composiciones de ciervos y cabras no integradas en escenas de caza, de lo cual se deduce que no es tan mecánica la asociación de animales aislados o en manadas a economías o cosmogonías cazadoras-recolectoras.

Si bien las diferencias formales y técnicas que muestran estos ciervos (Fig. 42) –trazo listado y pigmento negro– permiten distinguir modos de ejecución distintos, resulta más complicado valorar, en base a criterios objetivos, cuál fue el orden de agregación al panel. El respeto “gráfico” por lo previamente representado se potencia con la búsqueda de encuadre y el ajuste espacial entre figuras, de manera que tan solo la

superposición parcial de los ciervos 11 y 12 en sus cuartos traseros rompe ligeramente esta tónica (Fig. 43).

El mimetismo en la representación de ambos ejemplares, que se extiende a aspectos tan significativos como la proporción anatómica, el color y tipo de pigmento empleado o la técnica de listado en el relleno, nos sitúa ante una superposición sincrónica, producto de una misma fase de ejecución, algo que, sin embargo, difícilmente nos permite avanzar en el proceso de construcción gráfica de esta composición. La curiosa disposición de estos dos ciervos tanto podría responder al deseo de encajar a estos dos ejemplares en el espacio

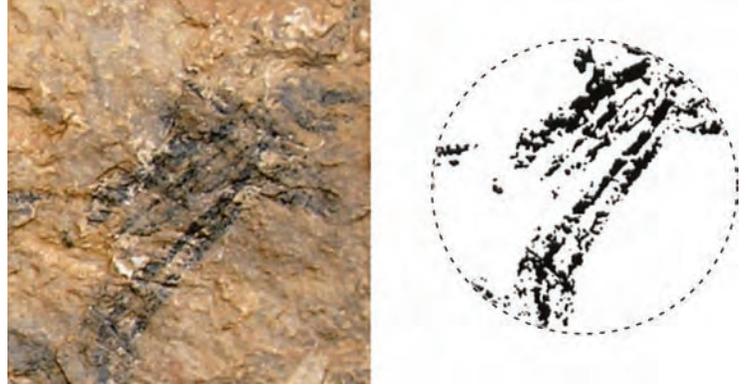


Fig. 42. Detalle de la técnica de listado empleada en el diseño de los ciervos 11-12.IX



Fig. 43. Detalle de la superposición entre los ejemplares 11 y 12.IX



que media entre el 8 y el 16 como, lo que es más probable, a la reiteración de un concepto que se documenta en ésta y otras regiones artísticas levantinas. Nos referimos a la agrupación solitaria de dos machos adultos que, contrapuestos o no, recurren a la superposición parcial como elemento que a la vez que favorece la unidad narrativa potencia la sensación de perspectiva en distintos planos. Un ejemplo cercano, aunque mal conservado, se documenta en Mas d'en Josep, donde dos ciervos de imponentes cornamentas

marchan en paralelo (Domingo et al, 2003); también y dentro de esta misma provincia la Cova del Polvorín ofrece un ejemplo muy semejante (Vilaseca, 1947), que de nuevo se repite en el Bajo Aragón, en la Roca dels Moros de Calapatá (Cabré, 1915). Menos reiterado, al menos en el Maestrat, es el concepto compositivo que nos ofrecen los ciervos 11 y 12 de Saltadora, con paralelos tan distantes en el territorio como los documentados en Alacant, en el Abric de Pinós, con un concepto formal menos naturalista pero que recurre

nuevamente al listado como técnica de relleno (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988) (Fig. 44).

Junto con la disposición de la pareja de ciervos 11 y 12, otro aspecto sumamente llamativo es la asociación del ciervo 8 a un manchón de coloración más tenue que dificulta la lectura en detalle de esta figura (Fig. 45). La intensidad y extensión que alcanza esta mancha, sobrepasando al ciervo hacia la zona inferior del abrigo, nos lleva a cuestionar la posibilidad de que se trate simplemente de un corrimiento debido a la combinación de la naturaleza excesivamente acuosa del pigmento y la porosidad de la roca. De estar en lo cierto, tanto podría tratarse de una preparación previa del soporte como de un episodio de corrección en la posición del propio ciervo 8. Ambos recursos están perfectamente atestiguados en otros conjuntos de la zona, pero es quizás la recurrente corrección de figuras lo que otorga una nueva dimensión a las pautas compositivas de los grupos auto-

res, puesto que nos obliga a matizar la supuesta aleatoriedad que tradicionalmente se había atribuido a la ordenación de las figuras en el espacio gráfico (López Montalvo, 2005a y e.p). Ciñéndonos al ejemplo concreto del ejemplar 8, la existencia de una pronunciada grieta de trayectoria ascendente podría ser motivo suficiente como para modificar la posición del ciervo (Fig. 46). Lo que quizás disienta de otros ejemplos contrastados en la zona es que la ejecución del nuevo ciervo se realice sobre los restos del primero, con poca preocupación por su borrado. La experiencia en otros conjuntos de la zona pone en evidencia cómo se suele modificar la posición de la figura abandonando el boceto inicial, raramente eliminándolo por frotación o piqueteado, y cómo se traslada la nueva figura a un punto donde los restos anteriores no dificulten su lectura, algo que no podemos afirmar en este caso (López Montalvo, 2005). Una situación en cierto modo similar podría ser

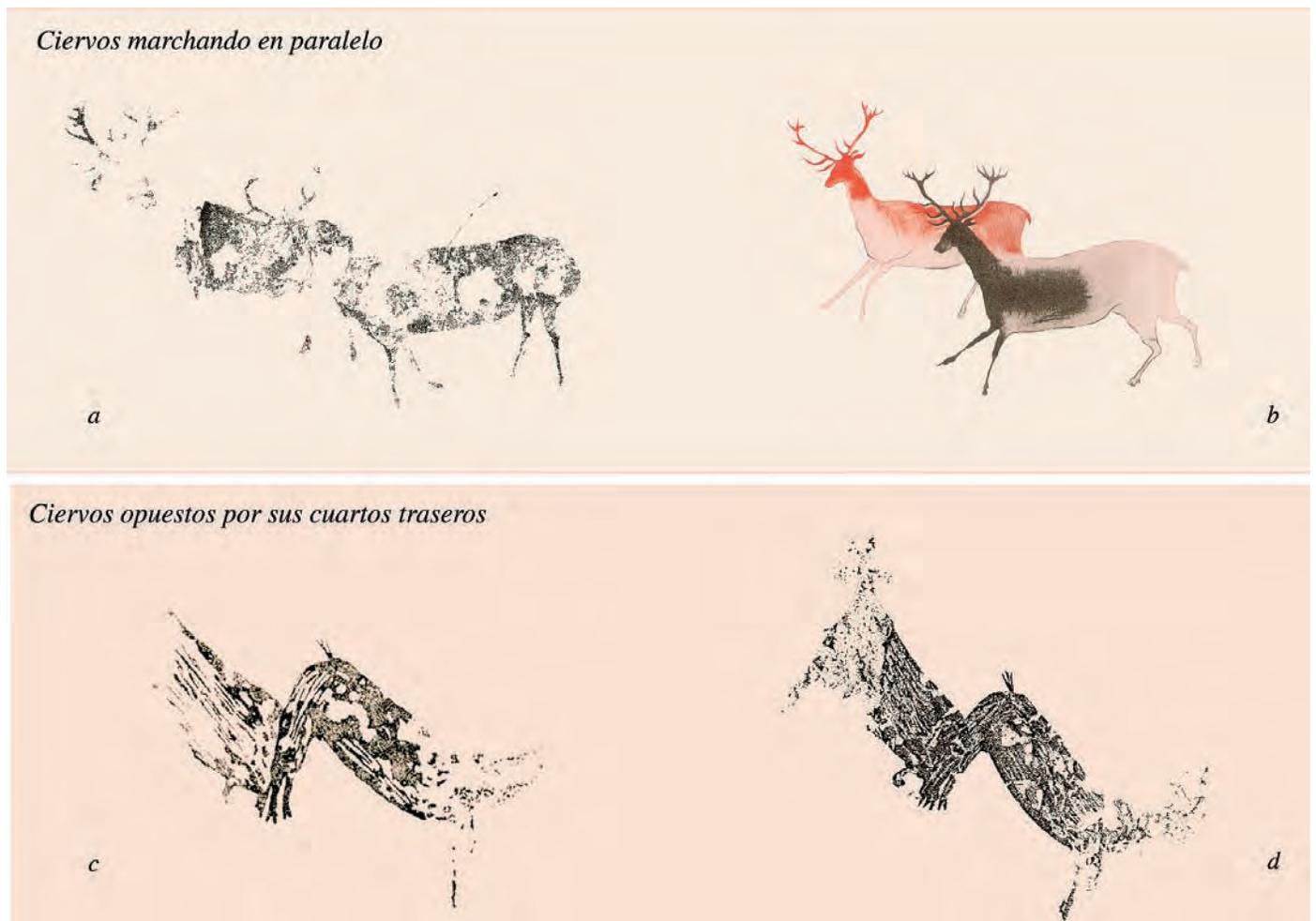


Fig. 44. Es posible rastrear la representación de parejas de grandes ciervos que marchan en paralelo en algunos conjuntos del Maestrat y del Bajo Aragón, como la de la Cova del Polvorín (Pobla de Benifassà) (a- calco según López Montalvo, 2005) o la del Abrigo de Els Gascons (Teruel) (b-calco según Cabré, 1915). La oposición de estos ejemplares por los cuartos traseros es menos recurrente, con ejemplos algo lejanos en la Cova del Mansano (Xaló) (c- calco según Aparicio, Beltrán y Boronat, 1988) o en el Abric de Pinós (Benissa) (d-calco según Hernández, Ferrer y Catalá, 1988) ambos en la provincia de Alacant

la de la cierva 33 de Cavalls (Villaverde et al., 2002a y b), donde su dibujo inicial se interrumpe cuando la cabeza parece que estaba dibujada (32b), para desplazarla a un plano inferior y algo más bajo, evitando así la superposición con la figura de otra cierva, la 32a. En este caso también obedeciendo, aparentemente, a una clara voluntad de ordenación del espacio gráfico (Domingo, 2004; López Montalvo, 2005a y e.p).

Resulta difícil valorar qué motivó la modificación de posición del ciervo 8.IX. Hemos avanzado la posibilidad de que la grieta incidiera en su definición, ya que nos parece que hay que descartar que esa modificación tuviera que ver con un error a la hora de hacer encajar la figura al espacio que media con respecto al ciervo 11.IX. De hecho, parece que la figura borrada o perdida había sido completada tanto en lo que se refiere al volumen corporal como a la cornamenta, que no sobrepasaban sensiblemente el espacio de la segunda ejecución. En el análisis de los pigmentos de esta figura, tal y como se expone detalladamente en el capítulo dedicado al estudio de los mismos, hemos observado diferencias entre los componentes que aparecen en el halo que rodea al ciervo y determinados puntos de este último. Mientras que las muestras tomadas en algunas zonas del cuerpo (cabeza, pecho y cuello) presentan una baja presencia de arsénico, este compuesto no aparece en otras zonas (lomo y vientre) ni en el halo de color más claro o en el soporte pétreo inmediato al motivo. Esta circunstancia obliga a considerar la existencia de un proceso de repinte parcial del motivo, con la utilización de, al menos, dos pigmentos distintos. En el momento actual, y a falta de otros análisis, no es posible ir más allá en esta cuestión, pero esta circunstancia permite plantear la posibilidad de que algunas figuras levantinas hayan sido objeto de repintes. A no ser que, habida cuenta del buen tamaño de esta figura, nos encontremos ante la búsqueda de una determinada calidad de pigmento, pensando en la intensidad del color o en su densidad o fluidez, a la hora de realizar determinadas partes de la misma, en contraposición a las zonas donde el trazo debía ser menos cuidadoso. Una posibilidad que parece más remota que la anterior y que debería ser contrastada experimentalmente para poder ser evaluada una vez se haya establecido con mayor precisión la exacta composición del pigmento en los dos casos.



Fig. 45. Detalle del manchón de color más tenue que se extiende alrededor de la silueta del ciervo 8.IX



Fig. 46. La presencia de una potente grieta podría incidir en la ejecución final de la figura 8.IX

La ausencia de superposiciones que nos permitan establecer diacronía en este grupo nos obliga a valorar argumentos relativos, como la disposición espacial y el uso del espacio disponible. Sin embargo, tanto la posición de este ciervo como la del 11 nos ofrecen argumentos contrapuestos en relación al orden en que fueron ejecutadas. Si valoramos positivamente la posible corrección del ciervo 8, podríamos sugerir una adición posterior a los ejemplares 11 y 12.IX; por el contrario, la orientación contrapuesta del ciervo 11 y el cambio en el grado de inclinación, en este caso ascendente hacia la izquierda, bien podría justificarse desde la necesidad de ajustar su posición a la presencia previa del ciervo 8. Ambos argumentos nos parecen igualmente válidos y ambos nos obligan a ser cautos en nuestras afirmaciones, en espera de que avancen nuestros estudios en relación a la secuencia estilística de la zona.

Sea como fuere, el hecho de que estos cuatro ejemplares de ciervos machos se concentren en un punto concreto del abrigo, sin que aparentemente esta decisión responda a una falta significativa del espacio gráfico, obedece a un marcado factor de atracción con una motivación que desconocemos y que, probablemente, estaría impulsada por las creencias o rituales de estos grupos. El proceso de agregación de nuevas figuras, cuya dimensión temporal no es posible determinar, se realiza dentro de unos parámetros de imitación que reproducen sólo parcialmente aspectos como el tamaño, la actitud y la ordenación en el espacio, a expensas de la reafirmación de los rasgos técnico-estilísticos propios de cada fase decorativa. Ésta es una pauta compositiva que, por otra parte, es posible contrastar en los distintos estadios figurativos que conforman la secuencia levantina (López Montalvo, 2005a).

El resto de figuras que componen este panel se sitúan en el nivel inferior inmediato a la agrupación de ciervos. El sentido del movimiento se contrapone, aunque el grado de inclinación de las figuras no varía con respecto al anterior; una sensación que, quizás, tenga mayor aplomo en el extremo derecho de esta segunda alineación, en la ordenación que describen el cérvido 17 y el arquero 19. En cualquier caso, la disposición en el calco de los motivos 19 y 20 no da cuenta de un cambio importante de pendiente en esta zona, lo que contribuye a marcar una cierta diferenciación espacial entre este grupo y el precedente. A su vez, el arquero 19 se sitúa en un ligero saliente que parece jugar un papel en el sentido de la narración, pues resulta evocador de la táctica cinegética seguida por el cazador.

La disposición forzada de la cabeza del animal 17,

con una cornamenta que se desarrolla hacia delante, no parece tener otra explicación que la realización tardía de esta figura con respecto al ciervo 16. En ese sentido, hay que tener en cuenta que la estructura cóncava de la pared por debajo de las patas del animal 17, con un cambio de plano, limita el espacio disponible para su ubicación.

En general, en esta zona el soporte adquiere un relieve más abrupto e irregular, hasta el punto de que la ejecución y lectura de las figuras resulta complicada. A ello hemos de sumar la presencia de una potente colada procedente de la cornisa del abrigo que sella a su paso la zona media del ciervo 16 y diluye completamente la cabeza del ejemplar 17.

Las figuras situadas en este nivel inferior de representación se articulan en dos escenas de claro contenido cinegético que mantienen ciertos paralelismos compositivos, a pesar de que las figuras integrantes muestran rasgos formales que les harían partícipes, *a priori*, de fases o campañas decorativas distintas. En efecto, en ambos casos nos enfrentamos a episodios con un planteamiento compositivo relativamente sencillo, unitarios o con un ritmo de adición limitado a lo sumo a dos momentos, y en los que el soporte parece jugar un papel importante dentro del desarrollo narrativo.

El carácter abrupto del relieve, su ennegrecimiento como consecuencia del humo de las hogueras y la tenue tonalidad del pigmento empleado en algún caso dificulta la lectura de estas figuras, hasta tal punto que la observación directa de algunas de ellas es francamente complicada.

La escena situada a la izquierda describe un episodio de caza sobre un cáprido (motivo 10), al que se asocian espacialmente dos figuras humanas de tamaño distinto (14 y 15). La desigual disposición, actitud y relación espacial de estos motivos traduce una estrategia de caza que podría tener distintas lecturas al analizar conjuntamente y por separado aspectos como: fases de ejecución, acción descrita y función del soporte como elemento espacial y narrativo.

Es el criterio de estilo el que nos permite delimitar el carácter acumulativo y el número de fases que da lugar a esta composición escénica. De este modo, al habitual contraste entre el planteamiento naturalista de las representaciones animales y humanas, tremendamente difíciles de valorar en relación con su temporalidad de ejecución, se suman en el caso de éstas últimas conceptos distintos de animación, tamaño o perspectiva, así como diferencias acusadas en detalles de armamento y adorno, que, sin duda,

implican la participación de distintos autores.

La cabra 10, único ejemplar de esta especie en el abrigo, dibuja una incipiente cornamenta y una estructura anatómica acorde con un macho joven o una hembra adulta. Su formato responde al mismo criterio naturalista y proporcionado, con trazo que modela cuidadosamente los detalles anatómicos, característico de las restantes representaciones animales de esta cavidad, de las que solamente se distinguiría por su menor tamaño. Un dato que probablemente avale su incorporación al panel en un momento distinto, pero que no permite mayores precisiones sobre cuál fue la dimensión de este intervalo temporal.

Esa misma indefinición surge al valorar la secuencia de ejecución entre el cáprido y los dos cazadores. La posibilidad de que se trate de una escena acumulativa a partir de la integración de una figura animal en origen aislada (Sebastián, 1993: 789-790) cobra fuerza al contrastar aspectos técnico-estilísticos relativos, como podría ser el color diferencial del pigmento con el que se ejecutan cada uno de estos temas. El punto en que se encuentran nuestros estudios en la zona no permite aplicar, por el momento, criterios objetivos sustentados en la correlación formal de tipos humanos y animales que definan y ordenen cada una de las fases estilísticas que hemos podido delimitar hasta el momento en el ámbito Valltorta-Gassulla.

En muchos casos, esta indefinición nos obliga a introducir argumentos de claro componente subjetivo en la interpretación de las escenas, especialmente por lo que se refiere a la relación narrativa potencial entre distintas figuras y el carácter sincrónico o diacrónico de su ejecución. Estos argumentos pueden resumirse en la búsqueda por parte del investigador de una “coherencia” interna, como mecanismo principal que permita discriminar las figuras que conforman una acción conjunta, y que trasciende en ocasiones criterios estilísticos y/o espaciales. Esos argumentos resultan ser tan recurrentes como peligrosos en el análisis interno del arte (López Montalvo, 2005a).

Como hemos avanzado anteriormente, tan solo la diferente tonalidad del pigmento podría sustentar objetivamente el origen diacrónico de la cabra 10 con respecto a los arqueros 14 y 15, siempre y cuando otorguemos un carácter temporal al uso de distintas recetas o colores. Si aceptamos este argumento, nos enfrentaríamos a una estructura muy reiterada en el Arte Levantino: composiciones formadas a partir de la “apropiación” gráfica de figuras animales, en origen aisladas y aparentemente desprovistas de cualquier sentido

narrativo complejo, que pasan a formar parte de escenas de caza en las que comparten protagonismo con figuras humanas añadidas en una o sucesivas fases decorativas. Por lo general, este tipo de procesos se caracteriza por un ritmo de adición reducido a una o dos figuras por fase, y en el que factores técnicos, como la mera correspondencia proporcional de tamaños, no suelen ser tenidos en cuenta. En el caso que nos ocupa, la relación de tamaño entre cazadores y presa rompe las reglas de proporcionalidad que observamos en las escenas de ejecución unitaria; un aspecto en el que también podría incidir una idea no lo suficientemente contrastada en el Arte Levantino: el hecho de que la diferenciación de tamaños entre figuras que interaccionan dentro de una misma narración implique la traslación gráfica de la proyección de fuga o perspectiva espacial.

La posibilidad de que los grupos autores concibieran la representación de una escena en distintos planos cobra especial significado en esta composición de Saltadora. En la consecución de esta idea incidiría no sólo la reducción progresiva del tamaño de las figuras, sino también su ordenación en el espacio y el juego combinado de los accidentes del soporte. Estas tres pautas técnicas pueden apreciarse claramente en esta composición: el reducido tamaño del arquero 15, la posición desplazada que ocupa en el panel y la trayectoria oblicua que describe en el movimiento son, sin duda, elementos que se combinan para ofrecer al espectador la sensación de proyección o lejanía en el espacio. A su vez, las depresiones y saltos del relieve facilitan la situación de las figuras en distintos planos, lo que, en suma, potencia la idea de que la acción se desarrolla en un contexto, aunque no se represente gráficamente. A la idea de proyección espacial hemos de sumar la sensación de situarnos ante una acción en la que se describen líneas paralelas en el tiempo, lo que, sin duda, aumenta la complejidad de una escena relativamente sencilla por su número de componentes y fases de ejecución.

Dentro del proceso de “apropiación” gráfica al que aludíamos anteriormente, observamos que la integración de la figura animal supone una transformación puntual de su sentido narrativo anterior; una transformación que no sólo recae en la imagen en sí, sino en elementos que creemos forman parte indisoluble de su lectura, como es en este caso la significativa estructura del soporte donde se ha representado esta cabra. De este modo, la pequeña hornacina que enmarca a la cabra 10 parece actuar en origen como un marco espacial que realza la figura de este animal en el espacio (Fig. 47). La integración de la cabra en una escena de caza provoca una

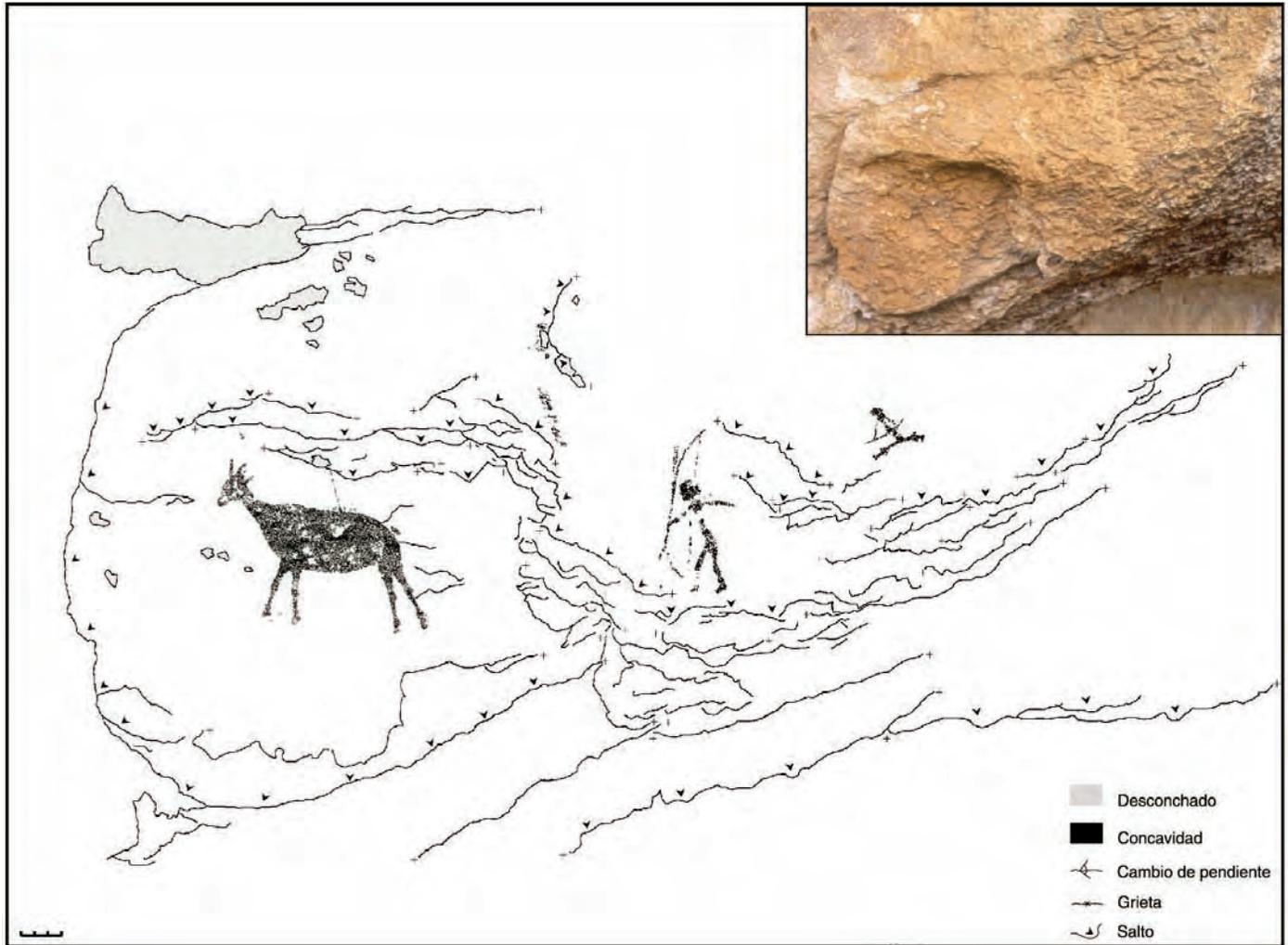


Fig. 47. Restitución de los principales accidentes del soporte que inciden en la lectura de la agrupación formada por las figuras 10, 14 y 15.IX

estructuración distinta del espacio desde el momento en que los dos arqueros ocupan la zona inmediata superior. La actitud expectante del cazador 14 introduce un nuevo sentido a la acción, de manera que el soporte cobra un papel de clara referencia al paisaje. El cazador se situaría sobre un alto desde donde controlaría a sus presas potenciales. La situación de los cazadores fuera de esta hornacina no es casual, y no debe únicamente interpretarse como un factor de respeto, sino que tiene una clara intencionalidad narrativa en la que el relieve juega un papel activo.

En el extremo derecho de esta segunda alineación se sitúan cuatro nuevas figuras que integramos dentro de una misma escena, a pesar de que únicamente dos de ellas, el cérvido 17 y el arquero 19, permiten una interpretación acertada.

Sobre esta escena, de claro contenido cinéptico, se han emitido interpretaciones controvertidas, tanto por la indefinición que suscita la actitud del arquero 19 como por su propia participación dentro de la escena y en relación al resto de ciervos documentados en la alineación superior. Nuevamente,

resulta complicado manejar argumentos objetivos que nos permitan delimitar los márgenes espaciales y narrativos en los que tiene lugar una escena. Si tenemos en cuenta la proximidad espacial como elemento en el que sustentar la posible vinculación entre figuras, la posición que ocupa el arquero 19 no invalidaría su relación potencial con el friso formado por los ciervos machos. Tampoco su actitud, que para muchos podría relacionarse tanto con un acto ritual de veneración hacia la figura del gran ciervo (Ripoll, 1970), como un episodio de caza inminente (Viñas, 1982; Sebastián, 1993, etc.) que en cualquier caso le vincularía con la totalidad de ciervos representados en el panel. Tan solo si tenemos en cuenta las reglas de proporcionalidad de tamaño que suelen gobernar las escenas de carácter unitario y algunas pautas temáticas y compositivas que hemos podido individualizar en torno a este tipo de figuras (López Montalvo, 2005a), podemos cuestionar de manera objetiva la vinculación narrativa entre el cazador y la manada de grandes ciervos.

El arquero 19 dibuja un formato que le acercaría a las



Fig. 48. Escena de acecho protagonizada por el ciervo 17 y el arquero 19.IX

figuras de componente naturalista, con una proporción anatómica que acentuaría ligeramente la proyección del tronco. Este prototipo humano suele participar, en el ámbito de Valltorta, de episodios de caza individual, donde la escasez de “efectivos” se contrarresta con una táctica eficaz que evita el enfrentamiento directo con la presa. Es dentro de la fase que define este tipo humano cuando las estrategias de acecho cobran especial significado en los paneles levantinos de Valltorta; solo en el Sector Sur de Saltadora documentamos hasta tres ejemplos repartidos en los abrigos VI, VIII y IX. Por otro lado, en las escenas de carácter unitario pertenecientes a esta fase observamos una clara relación proporcional de tamaños entre la figura animal y la humana, lo que dota de coherencia a la imagen (escena de caza de Mas d'en Josep). Por tanto, y si tenemos en cuenta ambos argumentos, resulta complicado mantener la idea de que el arquero 19 forme parte de una escena en la que estén integrados los ejemplares de mayor tamaño.

La actitud, posición y relación espacial entre el cérvido 17 y el arquero 19 tiene significado en sí misma y conforma una escena aparentemente unitaria, en la que la presencia de los motivos 18 y 20, a pesar de su complicada definición, no altera el sentido final de la acción representada. La actitud sigilosa del cazador describe el momento de vigía previo al ataque; su posición en un ligero saliente del soporte contextualiza la

escena en un marco espacial destacado en el paisaje, desde donde el cazador vigila a su presa, que es ajena a su presencia (Fig. 48). La inclinación que dibuja la línea cérico-dorsal del animal y la disposición de la cabeza la hemos explicado por motivos de encuadre, aunque tampoco podría descartarse una intención naturalista que recuerda a la acción de pastura o abrevar, y que le haría especialmente vulnerable al ataque de los cazadores. Dentro de esta escena de acecho resulta complicado integrar la lectura de los motivos 18 y 20, aparentemente trazos sueltos e informes que, sin embargo, muestran una coloración similar a las figuras a las que se asocian. Los paralelos documentados en otros conjuntos abren la posibilidad de que se trate de auténticos referentes topográficos o de objetos que favorecen la contextualización espacial de las figuras, una pauta poco habitual en el Arte Levantino pero recurrente en este tipo de figuras humanas.

En efecto, algunas de las figuras que hemos podido individualizar en el ámbito de Valltorta se asocian, en aquéllas escenas que describen estrategias cinegéticas complejas, a trazos caligráficos despreocupados, de estructura anárquica, que se sitúan tras la figura del cazador, como ocurre en el caso del motivo 20. Su formato, su asociación estrecha a la figura del cazador y el papel que desempeñaría como recurso estratégico nos ha llevado a sugerir la posibilidad de que se trate de una especie de escondrijo, natural o fabricado, que



Fig. 49. Al igual que el arquero 4.VIII de Saltadora (b) otras representaciones humanas en posición de ataque de la zona, como los cazadores 24a (a), 25a (d) y 26a (c) de Cavalls, se asocian a trazos de grafía despreocupada que podrían tener una lectura integrada en la acción cazadora

favorecería la labor de vigía del cazador sobre su presa. Esta interpretación, que también habíamos apuntado en la escena de caza del abrigo VIII, se integra perfectamente en la acción descrita y traduce, sin duda, un alto grado de precisión en el detalle con el que se representan gráficamente las estrategias empleadas en la caza mayor (López Montalvo, 2005b) (Fig. 49)

Si admitimos esta explicación, la interpretación del motivo 18 podría redundar nuevamente en una alusión al marco espacial, esta vez referida a la posición del ciervo 17; una alusión que se concreta en trazos poco elaborados y de formas abstractas, que parecen cobrar relativa importancia durante esta fase estilística. En cualquier caso, somos conscientes de la fragilidad de esta interpretación y de las dificultades para poder contrastarla, pero no queremos dejar de añadirla a aquellas otras que simplemente han abordado la interpretación del motivo 20 en términos de una panoplia escasamente definida. Líneas o trazos similares a los del motivo 18 recuerdan, sin duda, a las grafías que enmarcan a las cabras afrontadas de la segunda cavidad de Cavalls.

Desde el punto de vista de la composición, esta escena

permite delimitar algunas pautas que inciden en la definición de la fase que nos ocupa. Se trata de una escena unitaria, sencilla si tenemos en cuenta el número de figuras integradas, pero en la que destaca la conjunción de elementos gráficos y topográficos que potencian la coherencia y fuerza del sentido visual de la acción representada. Quién la diseñó maneja magistralmente el sentido de la temporalidad al contraponer dos acciones paralelas: la tensión del cazador frente a la pasividad de su presa. El detalle con el que se recogen todos los elementos que envuelven la táctica empleada dirige la atención del espectador al desarrollo y no al desenlace. El realismo con el que se transmite la actitud de los protagonistas se complementa con la referencia gráfico-topográfica al contexto o marco espacial en el que tiene lugar la acción. El uso combinado de los accidentes del soporte con el diseño abstracto de lo que pensamos haría referencia a elementos topográficos integrados en la acción potencian el realismo con el que se pretende trasladar gráficamente este episodio de caza.

# BIBLIOGRAFÍA



ALBERT, F.; SERRAT, D. Y PARIS, C. (1975-1976) “Estudio geomorfológico del Barranco de la Valltorta (Castellón de la Plana)”. *Speleon*, 22: 139-144.

ALMAGRO, M. (1944) “Los problemas del Epipaleolítico y Mesolítico en España”. *Ampurias*, VI: 1-38.

ALMAGRO, M. (1947) “El arte español desde el Neolítico hasta la edad del Bronce”. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Vol. I. Madrid. Plus- Ultra: 91-107

ALONSO TEJADA, A. Y GRIMAL, A. (1989) “Las estaciones con pinturas rupestres de Cañadas (Nerpio- Albacete)”. *Al-basit (Revista de estudios albacetenses)*, 25: 141-156.

ALONSO, A. Y GRIMAL, A. (1996) *El Arte rupestre prehistórico de la cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. Barcelona. 2 vols.

ALONSO, A. Y GRIMAL, A. (2002) “Arte Levantino en Castellón”. *Millars. Espai i Història*, XXIV (año 2001): 111-152.

BELTRÁN, A. (1965) “Nota sobre el grupo de tres figuras negras del abrigo de la Saltadora, en el barranco de la Valltorta (Castellón)”. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, III: 89-93.

BELTRÁN, A. (1968) *Arte rupestre Levantino*. Seminario de Prehistoria y Protohistoria, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza.

BELTRÁN, A. Y ROYO, J. (1996) *Las pinturas rupestres de Cañada Marco. Alcaine (Teruel). Revisión del abrigo*. Col. “Parque Cultural del Río Martín”. Ayuntamiento de Alcaine.

BLASCO, M. C. (1992) *La pintura prehistórica levantina*. Cuadernos de Arte Español. Historia 16, 24: 31 pp.

BREUIL, H. (1920) «Les peintures rupestres de la Peninsule Ibérique XI. Les roches peintes de Minateda (Albacete)» *L'Anthropologie*, 30: 1-50.

BURCH, E. S. (1991). “Modes of exchange in north-west Alaska” En Ingold, T, Riches, D & Woodburn, J (eds.). *Hunters and Gatherers, 2: Property, Power and Ideology*. Berg Publishers Ltd.: 95-109.

CABRÉ AGUILÓ, J. (1915) *El Arte Rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1, Madrid.

CABRÉ AGUILÓ, J. (1923) “Las pinturas rupestres de la Valltorta. I. Desaparición de las pinturas de una de las estaciones prehistóricas”. *Memoria de la Sociedad española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, II, 1.

CESAREO, R.; GIGANTE, G. Y CASTELLANO, A. (1999) “Thermoelectrically cooled semiconductor detectors for

- non destructive analysis of works of art by means of energy dispersive X-ray fluorescent” *Nucl.Instrum. and Methods A*, 428: 171-181.
- CHRISTENSEN, J. (2004) “Warfare in the European Neolithic” *Acta Archaeologica*, 75, 2: 129-156.
- DE VAL, M<sup>a</sup> J. (1977) “Yacimientos líticos de superficie en el Barranco de la Valltorta (Castellón)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología castellanense*, 4: 45-77.
- DOMINGO, I. (2000) *El abrigo VII de les Coves de la Saltadora. Análisis interno y composición*. Trabajo de investigación inédito. Universitat de València.
- DOMINGO, I. (2004) *Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Tesis doctoral. Universitat de València.
- DOMINGO, I. (2005a) *Técnica y ejecución de la figura en el Arte Rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. València, Servei de Publicacions de la Universitat de València Formato CD.
- DOMINGO, I. (2005b) “Las formas de representación de la figura humana”. En R. Martínez Valle (ed.) *Arte Rupestre en la Comunidad Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana: 279-291.
- DOMINGO, I. (2006) “La figura humana, paradigma de continuidad y cambio en el Arte Rupestre Levantino” *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXVI: 161-191.
- DOMINGO, I. Y LÓPEZ-MONTALVO, E. (2002) “Metodología: el proceso de calco o reproducciones” En Martínez, R. y Villaverde, V. (coord.) *La Cova del Cavalls en el Barranco de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Tírig. Museu de la Valltorta, Generalitat Valenciana: 75-81
- DOMINGO, I.; LÓPEZ-MONTALVO, E.; VILLAVARDE, V.; GUILLEM, P.M. Y MARTÍNEZ VALLE, R. (2003) “Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d’ En Josep (Tírig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del Arte Levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes”. *Saguntum*, 35: 9-50.
- DURÁN I SAMPERE, A. (1961) “Tornant-hi a pensar”. *Biblioteca selecta*: 82-97; 198-199.
- DURÁN, A. Y PALLARÉS, M. (1923) “Exploració arqueològica del Barranc de la Valltorta (provincia de Castelló)”. *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, vol. VI, 1915-1920: 451-454.
- EIROA, J. J. (1985) “El Plano del Pulido: un nuevo abrigo con pinturas de estilo levantino en Caspe (Zaragoza)”. *Ars Praehistórica*, III-IV: 261-269.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ DE PABLO, J. (2005) *El contexto arqueológico del Arte Levantino en el Riu de les Coves (Castellón)*. Tesis Doctoral inédita. Universitat d’Alacant.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ DE PABLO, J. ; GUILLEM CALATAYUD, P.M.; MARTÍNEZ VALLE, R. Y GARCÍA ROBLES, M<sup>a</sup>. R. (2002) “El contexto arqueológico de la Cova dels Cavalls: poblamiento prehistórico y arte rupestre en el tramo superior del Riu de les Coves” En Martínez Valle, R. y Villaverde Bonilla, V. (coord) *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1: 49-73.
- FERNÁNDEZ, J.; GUILLEM, P. M.; MARTÍNEZ VALLE, R. Y PÉREZ, R. (2005) “Nuevos datos sobre el Neolítico en el Maestrazgo: el Abric del Mas de Martí (Albocàsser)”. En *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica*. Santander: 879-887.
- FERRERO, J. L.; ROLDÁN, C.; NAVARRO, E.; ARDID, M.; MARZAL, M.; ALMIRANTE, J.; NIEVA, P.; VERGARA, J. Y MATA, C. (1999) “Applications of the X-ray fluorescence analysis to the cultural patrimony of the Comunidad Valenciana (Spain): painting, metal and paper”. *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry*. Vol. 240, 2: 523-528.
- GALIANA, M<sup>a</sup> F. (1986) “Contribución al Arte Rupestre Levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas”. *Lucentum*, IV: 55-87.
- GARCÍA ROBLES, M<sup>a</sup> R. (2003) *Aproximación al territorio y el hábitat del Holoceno inicial y medio. Datos arqueológicos y valoración del registro gráfico en dos zonas con Arte Levantino. La Rambla Carbonera (Castellón) y la Rambla Seca (Valencia)*. Tesis Doctoral Inédita. Universitat de València.
- GUILAINE, J. Y ZAMMIT, J. (2002) *El camino de la guerra. La violencia en la prehistoria*. Ariel Prehistoria.
- GUILLEM, P. M. Y MARTÍNEZ, R. (2004) “Las figuras humanas del abrigo del Barranco Hondo en el contexto del Arte Levantino del Bajo Aragón-Maestrazgo”. En Utrilla, P. y Villaverde, V. (coord.) *Los grabados levantinos del Barranco Hondo, Castellote (Teruel)*, Gobierno de Aragón, Zaragoza: 105-122.
- GUSI JENER, F. (1975) “Un taller de sílex bajo abrigo en la II cavidad del Cingle de L’Ermita (Albocàsser)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología castellanenses*, 2.
- HERNÁNDEZ, M.; FERRER, P. Y CÁTALA, E. (1988) *Arte rupestre en Alicante*. Alicante. Fundación Banco Exterior.
- IAEA, Quantitative X-Ray Spectra Analysis System (WinQxas) version 1.3. International Atomic Energy Agency, 2001.

- KNAUFT, B. (1987) "Reconsidering violence in human societies: Homicide among the Gebusi of New Guinea" *Current Anthropology*, 28: 457-500.
- KÜHN, H. (1926) "Die Malereien der Valltorta Schlucht". *Ipek*, vol I: 33-45.
- LÓPEZ MONTALVO, E. (2000) *Los abrigos VIII y IX de les Coves de la Saltadora. Análisis interno y composición*. Trabajo de investigación inédito. Universitat de València.
- LÓPEZ MONTALVO, E. (2005a): *Análisis interno del Arte Levantino: la composición y el espacio a partir de la sistematización del núcleo Valltorta-Gassulla*. Tesis Doctoral inédita. Universitat de València.
- LÓPEZ MONTALVO, E. (2005b) "La caza y la recolección en el Arte Levantino". En R. Martínez Valle (ed.) *Arte Rupestre en la Comunidad Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana: 265-278.
- LÓPEZ MONTALVO, E. (e.p): "La composition dans l'Art du Levant: mécanismes d'ordonnement et intégration des figures dans l'espace graphico-narratif" en *Actas del XV Congress of the Internacional Union of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, Lisboa (Portugal) septiembre 2006
- LÓPEZ MONTALVO, E. (e.p): "Cuestionando la improvisación: pautas de corrección y planteamiento espacial en los abrigos levantinos del núcleo Valltorta-Gassulla (Castelló, España)" en *Actas del IV Congreso del Neolítico en la Península Ibérica*. Alicante (España), noviembre 2006.
- LÓPEZ MONTALVO, E. Y DOMINGO SANZ, I. (2005) "Nuevas tecnologías y restitución bidimensional de los paneles levantinos: primeros resultados y valoración crítica del método" En *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica*. Santander: 440-459.
- MALUQUER, J. (1939) "La industria con microburiles de la Valltorta". *Ampurias*, 1: 108-109.
- MARTÍNEZ-VALLE, R. (2002) "Intervenciones preventivas, conservación y difusión del arte rupestre en la Comunidad Valenciana". *Panel*, 1: 70-81.
- MARTÍNEZ, R. Y VILLAVERDE, V. (coords.) (2002) *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Tírig. Museu de la Valltorta, Generalitat Valenciana.
- MATEO SAURA, M. A. (1999) *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y tierras altas de Lorca*. Murcia, Editorial KR.
- MESADO, N. (1995) *Las pinturas rupestre naturalistas del 'Abrigo A' del Cingle de Palanques (Els Ports, Castelló)*. Castelló, Diputació de Castelló.
- MOLINOS, M. I. (1975) "Las huellas de animales en el arte rupestre levantino". En *Miscelánea arqueológica que al Profesor Beltrán dedican sus discípulos*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza: 59-68.
- OBERMAIER, H. (1925) *El Hombre Fósil*. Madrid, Istmo.
- 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, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.
- PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1932) "La pintura rupestre de la Joquera". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XII: 228-236.
- PORCAR RIPOLLÉS, J.B. (1934) "Pinturas rupestres al Barranc de Gassulla". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XV: 343-347.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1945a) "Interpretaciones sobre el Arte Rupestre". *Archivo de Prehistoria Levantina*, II: 31-37.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1945b) "Iconografía Rupestre de Gasulla y Valltorta. Danza de Arqueros ante figuras humanas sacrificadas". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXI: 145-152.
- QUESADA LÓPEZ, J. M. (1998) *La caza en la prehistoria*. Cuadernos de Historia, 56. Madrid.
- RIPOLL, E. (1963) *Pinturas rupestres de la Gasulla*. Monografías de Arte Rupestre. Arte Rupestre Levantino, nº 2. Barcelona.
- RIPOLL, E. (1970) "Notícia sobre l'estudi de les pintures rupestres de la Saltadora (Barranc de la Valltorta, Castellón)" *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, XIV: 9-24.
- RIPOLL, E. (1990) "Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica". *Espacio, Tiempo y forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 3: 71-104.
- ROKSANDIC, M.; DJURIC, M.; RAKOCEVIC, Z. Y SEGUIN, K. (2006) "Interpersonal Violence at Lepenski Vir Mesolithic/Neolithic Complex of the Iron Gates Gorge (Serbia-Romania)" *American Journal of Physical Anthropology*, 129 (3): 339-348.
- ROLDÁN, C.; COLL, J.; FERREO J. L.; JUANES, D. (2004) "Identification of the overglaze and underglaze cobalt decoration of ceramics from Valencia (Spain) by portable EDXRF spectrometry" *X-Ray Spectrometry*, 33: 28-32.
- ROLDÁN, C.; MURCIA-MASCARÓS, S.; FERRERO, J.; VILLAVERDE, V.; MARTÍNEZ, R.; GUILLEM, P.M. Y 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*.

- SARRIÀ, E. (1989) “Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón)”. *Lucentum*, VII – VIII: 7-33.
- SEBASTIÁN, A. (1993) *Estudio sobre la composición en el Arte Levantino*. Tesis doctoral inédita. València, Universitat de València.
- SERVICE, E. R. (1966) *The Hunters*. Prentice-Hall, Inc. New Jersey.
- SILBERBAUER, G. (1981) *Hunter and Habitat in the Central Kalahari Desert*. Cambridge University Press.
- SOLEILHAVOUP, F. (1996) «À propos des universaux symboliques dans l'Art Rupestre. Les empreintes gravées animales”. *L'Anthropologie*, 100, 2-3: 383-419.
- SORIA LERMA, M. Y LÓPEZ PAYER, M. (1988-89): “Aproximación al estudio del significado de la pintura rupestre postpaleolítica del sureste peninsular”. *Ars Praehistorica*, VII-VIII: 167-182.
- ULLASTRE MARTORELL, J. (1978) “Contribución al conocimiento geomorfológico de La Valltorta (Castellón de la Plana)”. *Speleon*, 24: 133-141.
- UTRILLA, P. (2005) “Arte rupestre en Aragón: 100 años después de Calapatá”. En Soler, J y Hernández, M (coords) *Congreso de Arte Rupestre en la España Mediterránea*, Alicante: 341-378.
- UTRILLA, P. Y RODANÉS, J. M. (2003) *Un asentamiento Epipaleolítico en el valle del río Martín. El Abrigo de los Baños (Ariño, Teruel)*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Ciencias de la Antigüedad, Área de Prehistoria. Zaragoza.
- VIALOU, D. (1986) *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*. CNRS. Paris.
- VILASECA, S. (1947) “Las pinturas rupestres de la Cueva del Polvorín (Puebla de Benifazá, provincia de Castellón)”. *Informes y Memorias*, 17. Madrid. Ministerio de Educación Nacional. Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas: 7-42.
- VILLAVERDE, V. (2005) “Arte Levantino: entre la narración y el simbolismo”. R. Martínez Valle, (ed.) *Arte Rupestre en la Comunidad Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana: 197-226.
- VILLAVERDE, V.; DOMINGO, I.; LÓPEZ-MONTALVO, E. Y GARCÍA-ROBLES, M.R. (2002a) “Descripción de los motivos pintados del Abric II de la Cova dels Cavalls” En Martínez, R y Villaverde, V (coord.) *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Tírig. Museu de la Valltorta, Generalitat Valenciana: 85-133.
- VILLAVERDE, V.; LÓPEZ MONTALVO, E.; DOMINGO SANZ, I.; Y MARTÍNEZ VALLE, R.M. (2002b) “Estudio de la composición y el estilo”. En Martínez Valle, R. y Villaverde Bonilla, V (coord.); (con la colaboración de Guillem Calatayud, P.M. et al.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1: 135-189.
- VILLAVERDE, V. Y MARTÍNEZ, R. (2002) “Consideraciones finales” En Martínez, R. y Villaverde, V. (coord.) *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Tírig. Museu de la Valltorta, Generalitat Valenciana: 191-202.
- VILLAVERDE, V.; GUILLEM CALATAYUD, P. M. Y 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. (1975) “El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona)”. *Speleon*, Monografía I: 115-151.
- VIÑAS, R. (1980) “Figuras inéditas en el barranco de la Valltorta (Castellón)”. *Ampurias*, 41-42: 1-34.
- VIÑAS, R. (1982) *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*. Barcelona. Ed. Castell.
- VIÑAS, R. (1987) “Una composición faunística en el “Abric de la Tenalla”. La Pobla de Benifassà (Castellón)”. *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII (1986-1987): 359-368.
- VIÑAS, R. Y RUBIO, A. (1988) “Un nuevo ejemplo de figura flechada en el conjunto de la Valltorta (Castellón)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 13: 83-93.
- VIÑAS, R. Y SARRIÀ, E. (1981) “Noticia de un nuevo conjunto de pinturas rupestres en Albocàsser”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 8: 301-305.
- VIÑAS, R. SARRIÀ, E. Y MONZONÍS, F. (1979) “Nuevas manifestaciones de Arte Rupestre en el Maestrazgo”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 6: 97-120.