



LAS FIGURAS LEVANTINAS DEL ABRIC I DE LA SARGA: APROXIMACIÓN A SU ESTILO Y COMPOSICIÓN

Valentín Villaverde
Inés Domingo
Esther López-Montalvo

*Departament de Prehistòria i d'Arqueologia
Universitat de València*

La ocasión que nos ha brindado J.M. Segura, al proponernos participar en el volumen realizado con motivo del cincuentenario del descubrimiento de las pinturas rupestres de La Sarga, nos ha generado sentimientos contrapuestos. Por un lado y antes que nada, nos ha llenado de satisfacción, ya que nos ha permitido acercarnos a este importante conjunto rupestre, de tan especial trascendencia en las discusiones en torno a la cronología del Arte Levantino. Por otro, nos ha inquietado la responsabilidad de establecer una aproximación al estilo y la composición de unas figuras que han sido objeto de importantes estudios previos y a las que nos acercamos sin haber participado en la elaboración de los calcos, apoyando nuestro trabajo en el excelente calco realizado por Hernández, Ferrer y Catalá (1988) y las fotografías que nosotros mismos hemos obtenido después del reciente proceso de limpieza que se ha llevado a cabo en el Abric I. Este último aspecto puede constituir una limitación en nuestro trabajo, ya que, sin duda, el proceso de documentación del arte prehistórico genera una dialéctica de análisis y discusión que difícilmente se suple con la mera observación, por detenida que ésta sea, de las figuras originales, o el estudio de las figuras a partir de los calcos realizados por otros autores. Además, nuestra inquietud se acrecentó al vernos obligados a establecer valoraciones de orden estilístico o sobre la composición de un conjunto tan conocido y bien estudiado por aquellos investigadores que han realizado su análisis con anterioridad al nuestro (Beltrán, 1974; Aura, 1983; Fortea y Aura, 1987; Hernández *et al.*, 1988; Martí y Hernández, 1988). Sopesando los pros y los contras, aceptamos la proposi-

ción de J. M. Segura, convencidos que la amistad que nos une a los restantes autores que participan en este volumen, mucho más vinculados a la investigación de los abrigos de La Sarga que nosotros, servirá para que nos disculpen esta "intromisión" sin pretensiones.

Nuestro análisis se centrará en las figuras de estilo levantino de los paneles 1 y 2 del Abric I, incorporando algunos comentarios sobre otras figuras y composiciones del Abric II. La mejor conservación de las figuras del Abric I, su reciente limpieza, que facilita la lectura de los temas y los detalles, y las características de las composiciones y figuras que en ellos se localizan justifican que dediquemos a esta parte de La Sarga una mayor atención. Por lo que respecta a la identificación de las figuras, seguiremos la numeración propuesta por Hernández, Ferrer y Catalá (1988).

UNIDAD 2

Superpuestas a un conjunto de representaciones de tipo macroesquemático, se localizan en esta zona del Abric I un total de, al menos, 14 figuras humanas y de animales, dos recorridos de pisadas, de cierta longitud, y algunos manchones o trazos de difícil identificación. Por las razones que expondremos con más detalle, al ir comentando las figuras, se hace difícil establecer separaciones dentro de esta unidad, pues ni las distancias que median entre las distintas figuras son suficientes como para establecer distintas agrupaciones, ni existen criterios topográficos que pudieran aconsejar su consideración. Por el contrario, el estilo de las figuras, sus tamaños y la composición en la que se inscriben algunas de ellas propician su tratamiento unitario, considerándolas integradas en una sola agrupación de componente escénico. En su descripción iremos de derecha a izquierda, de acuerdo con la tendencia global de la numeración que seguimos.

A pesar de que alguna de las figuras 1 a 8 se encuentra sobrepuesta a manchones o zonas coloreadas bastante perdidas, no parece que esta parte del abrigo se caracterice por la superposición de las representaciones levantinas sobre las macroesquemáticas. Este rasgo, junto al hecho de que todas las figuras de esta zona sean humanas, contribuye a diferenciar esta zona del abrigo de la contigua, donde se concentran las figuras de ciervos, y de arqueros, y los rastros de pisadas, superpuestos a las representaciones macroesquemáticas.

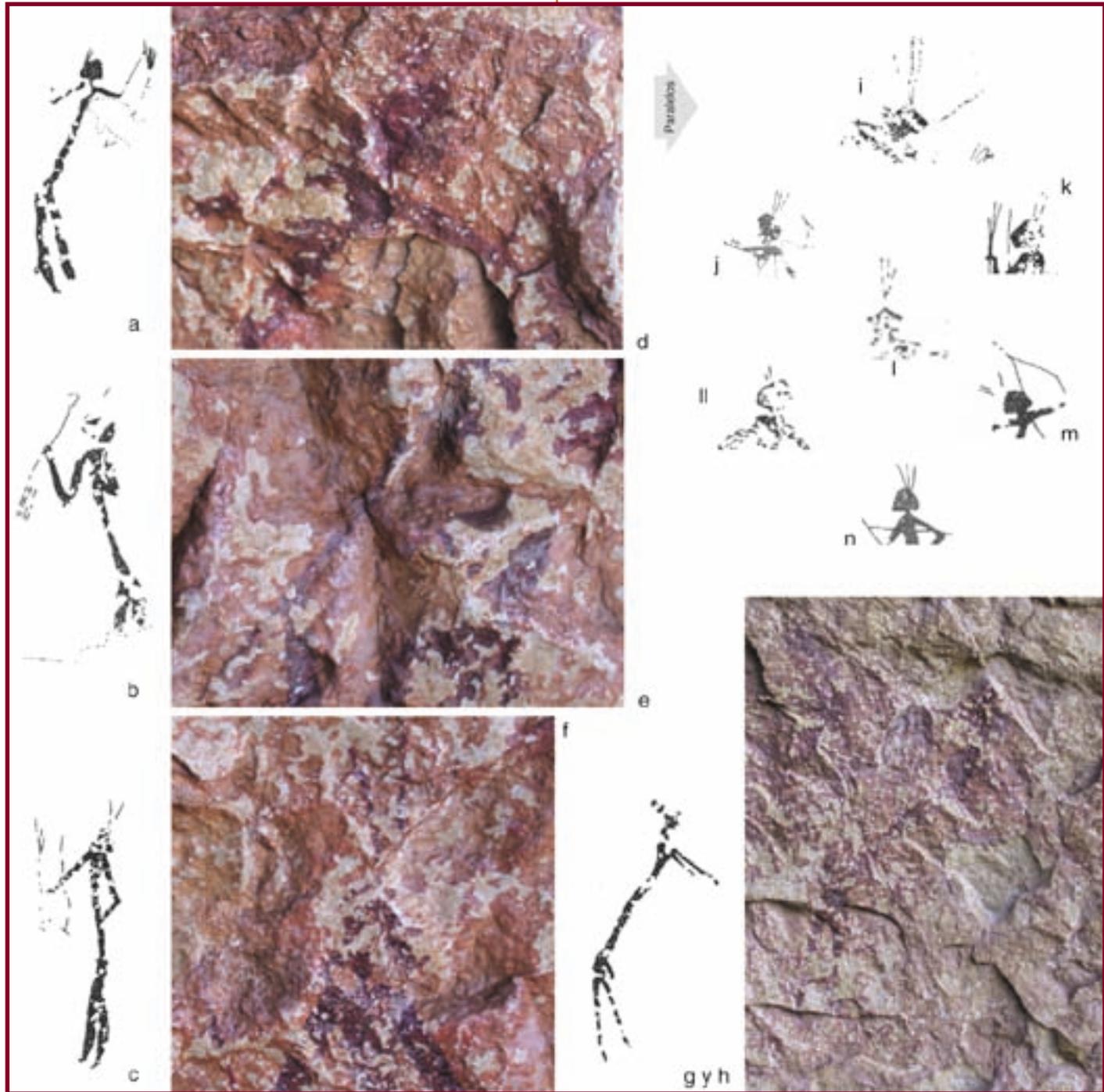
Atendiendo a las proporciones, forma de la figura y detalles anatómicos, estas representaciones humanas presentan una cierta variación formal. Así, dentro de un modelo de figura bastante estilizado, podemos distinguir entre el grupo formado por aquellas en las que la longitud del tronco es superior a la de las piernas (figuras 3, 7 y probablemente 6) (Lám. 1. a, b y c) y el que corresponde a la figura 5, de mayor tamaño y piernas ligeramente más largas que el tronco (Lám. 2. d y e). Las figuras 4 y 2, incompletas, no resultan fáciles de valorar, aunque la 2, tanto por el color, más claro, como por la anchura del trazo de los brazos, se individualiza de las restantes, aunque manteniendo un aire general propio de la estilización del torso (Lám. 2. g y h). La figura 1 se diferencia de las anteriores por el carácter lineal de las piernas, de proporciones algo más cortas, y la disposición de los brazos, al ser la única figura en la que se sitúan a un solo lado y tienen un recorrido lineal y paralelo, sin inflexiones (Lám. 1. g y h).

Las figuras del primer grupo se construyen según una pauta bastante repetitiva, con un tronco en forma de barra delgada, con cierta tendencia a un ligero ensanchamiento en la parte correspondiente al torso, que se flexiona ligeramente hacia adelante en el contacto con las caderas; las piernas, ligeramente modeladas en las pantorrillas, se terminan con el dibujo de unos pies de pequeño tamaño. Mientras que la figura 5, además de carecer de la inflexión del tronco, posee un arco de mayor tama-



LÁMINA 1: Figuras de cuerpo estilizado cuya longitud del tronco es superior a la de las piernas. Las figuras 3, 7 y probablemente 6, se caracterizan por el modelado anatómico (a, b y c) y la presencia de adornos de plumas (d, e y f) abundantes en otros abrigos de las comarcas septentrionales alicantinas: i: fig.

1 del Port de Penáguila; j: fig. 1 del Abric II de Coves Roges; k: fig. 14 del Abric II de Benirrama; l y ll: figs. 10 y 15 del panel IV del Abric de les Torrudanes; m y n: figs. 14 y 16 del panel 3 del Abric del Barranc de la Palla. Sin embargo la figura 1 (g y h) es de tipo lineal (Calcos según Hernández *et al.*, 1998)



ño y aparece ejecutada en la parte correspondiente a las piernas mediante trazo listado. El ensanchamiento de las piernas en la zona de la pantorrilla resulta menos pronunciado y los pies algo mayores que en las otras figuras. A pesar de que un gran desconchado interrumpe el desarrollo de la parte superior de la cabeza, por encima del mismo se observa la presencia de un pequeño trazo que bien pudiera corresponder al extremo de una pluma (Lám. 2. a). Destaca, finalmente, el ensanchamiento que se observa en el cuello, que bien pudiera querer representar alguna gargantilla u adorno (Lám. 2. a), similar a la que también se ha identificado en el Abric II de Coves Roges, en la figura 1 del panel 2 (Lám. 2. b), (Hernández *et al.*, 1988 y 1998). Sin embargo, el arquero 5 de La Sarga se diferencia de esta última figura en la estructura corporal y tipo de trazo.

A pesar de que la figura 5 resulta de disposición vertical y aspecto estático, la animación recae en el gesto de su brazo izquierdo, que parece sujetar una flecha, de emplumadura cruciforme (Lám. 2. c), similar a las que aparecen en el vientre, lomo o pecho de los ciervos 12, 13 y 20, circunstancia sobre la que volveremos más adelante. Todo parece indicar que el arquero se encuentra en disposición de cargar su arma.

El listado que se aplica a la construcción de la parte inferior del cuerpo de la figura 5 se encuentra, dentro del propio ámbito alicantino, aplicado a la totalidad del cuerpo de una figura de la Cova del Mansano, de la que, sin embargo, formalmente la figura de La Sarga se halla muy diferenciada. Así mismo se ha señalado esta técnica en la construcción de algunas figuras de la Cueva de la Vieja (Albacete) (Alonso y Grimal, 1990), el Abrigo del Milano (Murcia) (Alonso *et al.*, 1987) y los Abrigos de la Risca (Murcia) (Alonso, 1993), todas ellas interpretadas como femeninas y abriendo la posibilidad de que el trazo intente dar cuenta del tipo de ropaje, y no constituya así un recurso pictórico desprovisto de intencionalidad realista.

En cualquier caso, esa misma duda ha sido planteada con respecto a la figura de La Sarga, de la que se ha señalado que “no es pot precisar si es tracta d’un convencionalisme, present també en alguns dels cèrvols del mateix jaciment, o reflecteixen un tipus de pantalons fets amb tires de cuir o de teixit” (Hernández *et al.*, 1998). Figuras de arqueros posiblemente listadas se localizan también en Minateda, aunque es difícil inferir rasgos estilísticos a partir de los calcos disponibles (Breuil, 1920).

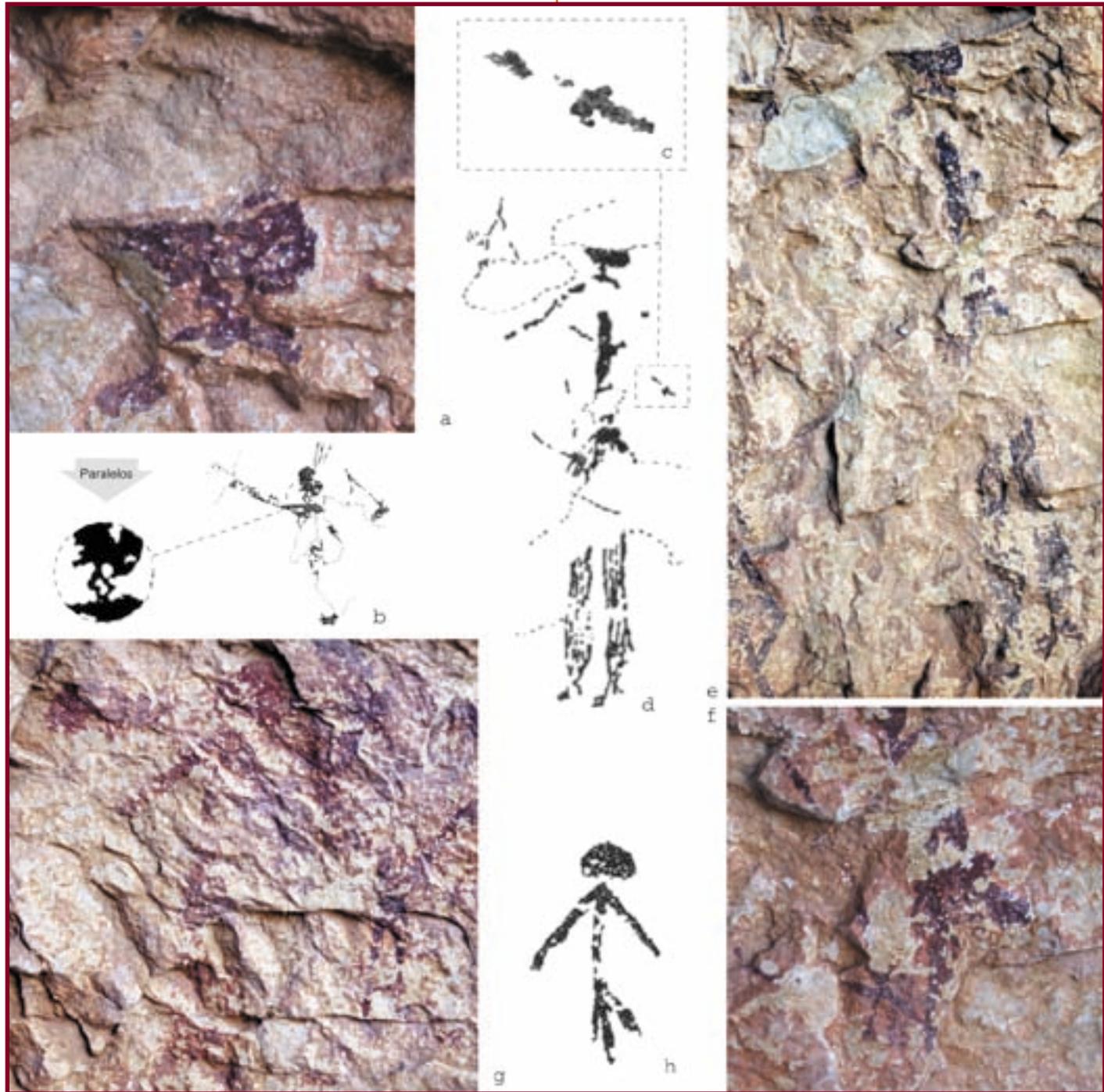
Atendiendo a la disposición de las figuras, el conjunto se estructura, coincidiendo prácticamente con el eje de simetría de los volúmenes, en dos disposiciones contrapuestas. La figuras 1 a 4 miran hacia la derecha, mientras que las 5, 6 y 7 lo hacen al lado contrario. Esta circunstancia contribuye a no facilitar la interpretación de la acción del grupo en relación con los ciervos de la segunda agrupación, y ello a pesar de la coincidencia en el empleo de la pintura listada en el arquero 5 y los ciervos 12, 13 y 20, o de la similar emplumadura de la flecha del arquero 5 y las que aparecen clavadas en algunos de los ciervos.

Rasgos, finalmente, a destacar en los arqueros son la presencia de adornos tales como plumas (figuras 3, 5, 6 y 7), cintas que cuelgan de la cintura (figuras 2 y 5), y el adorno, en forma de tobillera o ajorca, que parece dibujarse en la pierna derecha del arquero 3 (Lám. 1. d-f y Lám. 2. f). Llama, por otra parte, la atención, el hecho de que el arquero 5 sujete el arco con la mano derecha, ya que se encuentra en proceso de cargar el arma, y aunque son frecuentes las figuras de arqueros que sujetan el arco y un haz de flechas con la mano derecha cuando están en disposición de marcha, lo común es que el arco aparezca sujeto con la mano izquierda cuando está en disposición de disparo o en proceso de carga. No obstante, una disposición parecida, la encontramos en el arquero 12 b de Cavalls, que también parece acoplar la flecha al arco, sujetándola con la mano izquierda.



LÁMINA 2: Figura 5 (d y e). Responde a un modelo de figura de cuerpo estilizado de mayor tamaño y piernas ligeramente más largas que el tronco. Destaca la abundancia de adornos corporales: a: cabeza con posible detalle del extremo de una pluma y ensanchamiento del cuello, similar al identificado en el Abric II de Coves Roges (b); d: cintas que cuelgan de la cintura; c: emplumadura de tipo cruciforme. Figura 2 (g y h), por su color más claro y por la anchura del trazo se individualiza de las restantes (Calcos según Hernández *et al.*, 1998)

similar al identificado en el Abric II de Coves Roges (b); d: cintas que cuelgan de la cintura; c: emplumadura de tipo cruciforme. Figura 2 (g y h), por su color más claro y por la anchura del trazo se individualiza de las restantes (Calcos según Hernández *et al.*, 1998)



Los adornos de plumas, abundantes en este conjunto de figuras, lo son también en los abrigos de las comarcas septentrionales alicantinas, ejecutadas mediante finos trazos, tal y como se observan en la figura 1 del Port de Penàguila, con tres plumas muy largas, como las de la figura 7 o la 5, o en la figura 1 del Abric II de Coves Roges, o la figura 14 del Abric II de Benirrama, las figuras 10 y 15 del panel IV del Abric de les Torrudanes, y los arqueros 14 y 16 del panel 3 del Abric del Barranc de la Palla (Hernández *et al.*, 1988) (Lám. 1. i-n).

En definitiva, la variación que ofrecen estas figuras nos resulta difícil de valorar en términos estilísticos, si por tales entendemos la atribución de valor secuencial de los distintos modos de ejecución de las figuras, y la impresión que obtenemos al valorarlas de manera conjunta es el que tal vez estuviéramos ante una variación estilística de carácter más personal, vinculada a los modos de hacer de distintos artistas, sin que sus obras tengan que distar, por ello, en el tiempo. En ese sentido, el antes citado panel 3 del Abric del Barranc de la Palla incita a una consideración similar: también aquí encontramos un conjunto de figuras de arqueros, vinculadas a una escena de caza, con aparente coherencia narrativa, en las que la variación de soluciones corporales obliga a considerar la existencia de distintos momentos de ejecución, o una cierta variación formal en la definición estilística. En el Abric del Barranc de la Palla las figuras 14, 16 y 7 resultan de tamaño similar y, especialmente las 14 y 16, con cabezas y adornos muy parecidos en su ejecución. Sin embargo, mientras que en una domina el trazo fino y uniforme, sin modelado, en otra el cuerpo y las piernas resultan de trazo más ancho, tal vez por tratarse de una figura vestida, mientras que la tercera, al llegar al modelado de las piernas, presenta una solución intermedia a las dos anteriores.

Una segunda concentración de figuras, en yuxtaposición estrecha, se produce con los ciervos 12, 13 y 20, el ani-

mal indeterminado 9, unas figuras humanas (números 14 y 18) bastante perdidas, y en algún caso de identificación harto difícil y problemática, y los senderos de pisadas identificados con el número 25. Por las razones expuestas con anterioridad (la coincidencia en las emplumaduras de las flechas del arquero 5 y las que aparecen clavadas en los ciervos 12, 13 y 20, o el empleo de la técnica del listado para la pintura) se hace difícil establecer una separación entre esta parte del panel y la anterior. Ni siquiera la distancia que media entre la figura 5 y la 13 permitiría establecer la existencia de dos agrupaciones separadas. Además, al considerar el tamaño de las figuras, salta inmediatamente a la vista la compatibilidad entre el tamaño del ciervo 20 y el arquero 5. Una consideración que se puede hacer también extensiva, en términos generales, a los ciervos 12 y 13.

Los ciervos, aunque muestran una cierta diversidad de tamaños, responden a un esquema común. Se trata de figuras de cuerpo alargado, con cabezas relativamente pequeñas, con orejas detalladas, cornamentas de proporciones no exageradas, y patas de trazo fino, especialmente en lo que se refiere a su mitad distal. Los cascos se construyen mediante dos pequeños trazos divergentes, precedidos en algún caso de un pequeño ensanchamiento que da cuenta de la uña. Los dos pares de extremidades articulan mal con el volumen corporal, dando la sensación de una yuxtaposición poco lograda, y aparecen bajo la fórmula de extensión vertical rígida. El par posterior es más voluminoso, y a la altura del corvejón se reduce a un trazo lineal. El lomo da cuenta del modelado de la cruz, mientras que los vientres son bastante rectilíneos. En cuanto a la técnica de ejecución, se observa bien el trazo de contorno y en los tres casos el relleno se realiza mediante trazo listado de poco grosor (Láms. 3. a, f y 4. a).

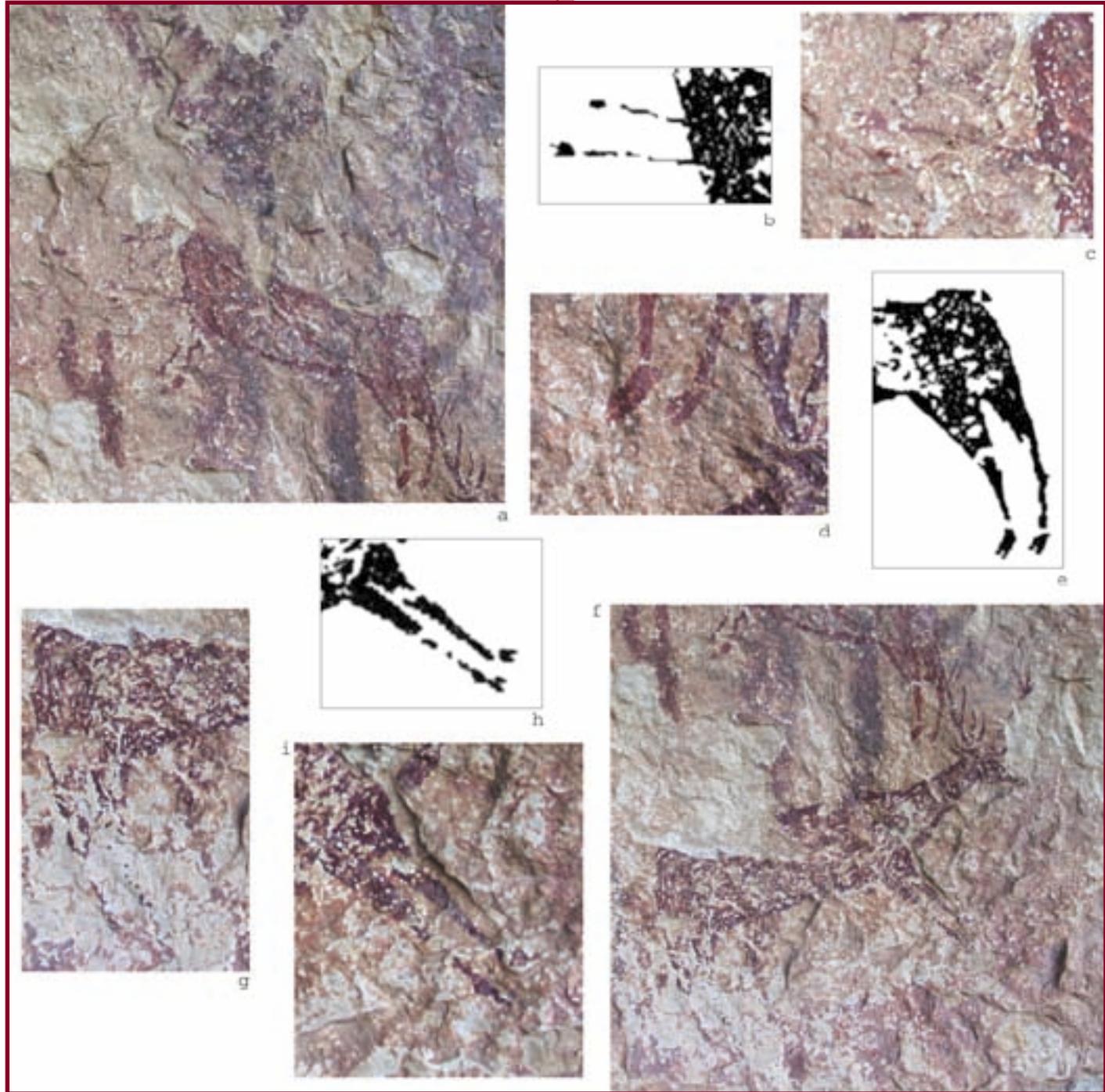
Las tres figuras que estamos comentando tienen una cierta proyección hacia delante de las cabezas, y la mala con-



LÁMINA 3: Figuras 12 y 13 del Abric I de La Sarga.

a: ciervo 12; b-c: detalle fotográfico y calco del ciervo 12 asaeteado por flechas cruciformes, similares a las que presentan otras figuras del panel; d: pezuñas traseras; e: cuartos traseros con detalle de la cola, pezuñas y corvejones;

f: ciervo 13; g: cuartos traseros, a destacar el detalle de la cola y de una flecha cruciforme clavada en la zona ventral; h-i: patas delanteras con detalle de las pezuñas, realizadas con dos pequeños trazos divergentes que, en algunos casos, dan cuenta de la uña (calcos según Hernández *et al.*, 1988)



servación no permite establecer el dibujo de la cola más que en las figuras 12 y 13, que se representa mediante un pequeño trazo curvado que articula de manera algo forzada con el anca de la primera (Lám. 3. e, g).

Las tres figuras aparecen asaeteadas, sin que se pueda establecer una clara distinción entre el color del pigmento del ciervo y el de las flechas. Éstas, a pesar de la variación de tamaño de los animales, resultan de longitudes muy parecidas (Láms. 3. b-c, g y 4. b-e, g, i).

En cuanto a las disposiciones, dos animales se dirigen hacia la izquierda, en plano ligeramente ascendente, y el otro hacia la derecha, con una inclinación más acentuada. Este último animal (figura 13) se superpone claramente, en la parte correspondiente a la cornamenta, con las patas traseras del ciervo 12 (Lám. 5. e-f).

Por lo que respecta a los trazos que parecen dar cuenta de rastros de pisadas o sangre, su relación con las figuras 20 y 12 no resulta del todo clara, lo que nos obliga a realizar su comentario proponiendo distintas interpretaciones. Ello se debe, en parte, al hecho de no haber sido capaces de establecer el orden de superposición entre la línea superior de trazos y el ciervo 20, ya que la parte del cuerpo del ciervo que coincide con la trayectoria seguida por los trazos presenta, también, la superposición de alguna figura macroesquemática, infrapuesta como es bien sabido al ciervo, y tal concentración de trazos impide siquiera identificar la trayectoria del rastro en esa zona.

Al carecer de esta información, pueden proponerse diversas posibilidades a la hora de establecer la relación de los rastros y las figuras de los ciervos. Los trazos divergen o convergen en la parte izquierda de la composición, según sea el sentido que les otorguemos. Por un lado, parece claro que el final del recorrido de la trayectoria inferior viene a coincidir con la parte posterior del ciervo 13, por lo que su vínculo narrativo no nos ofrece dudas. Sin embar-

go, el hecho de que el recorrido superior sobrepase claramente al ciervo 12 y al indeterminado 9, obliga a considerar que el rastro estaba en relación con una figura en la actualidad perdida, situada en la parte superior derecha del conjunto. De lo contrario habría que pensar que su recorrido, con una trayectoria que iría, en este caso, de derecha a izquierda, estaría en relación con el sentido de la marcha del ciervo 26. Y en este caso, los trazos actuarían a modo de elemento integrador de la agrupación que estamos comentando y este último animal. Pero esta posibilidad será tratada con más detenimiento más adelante.

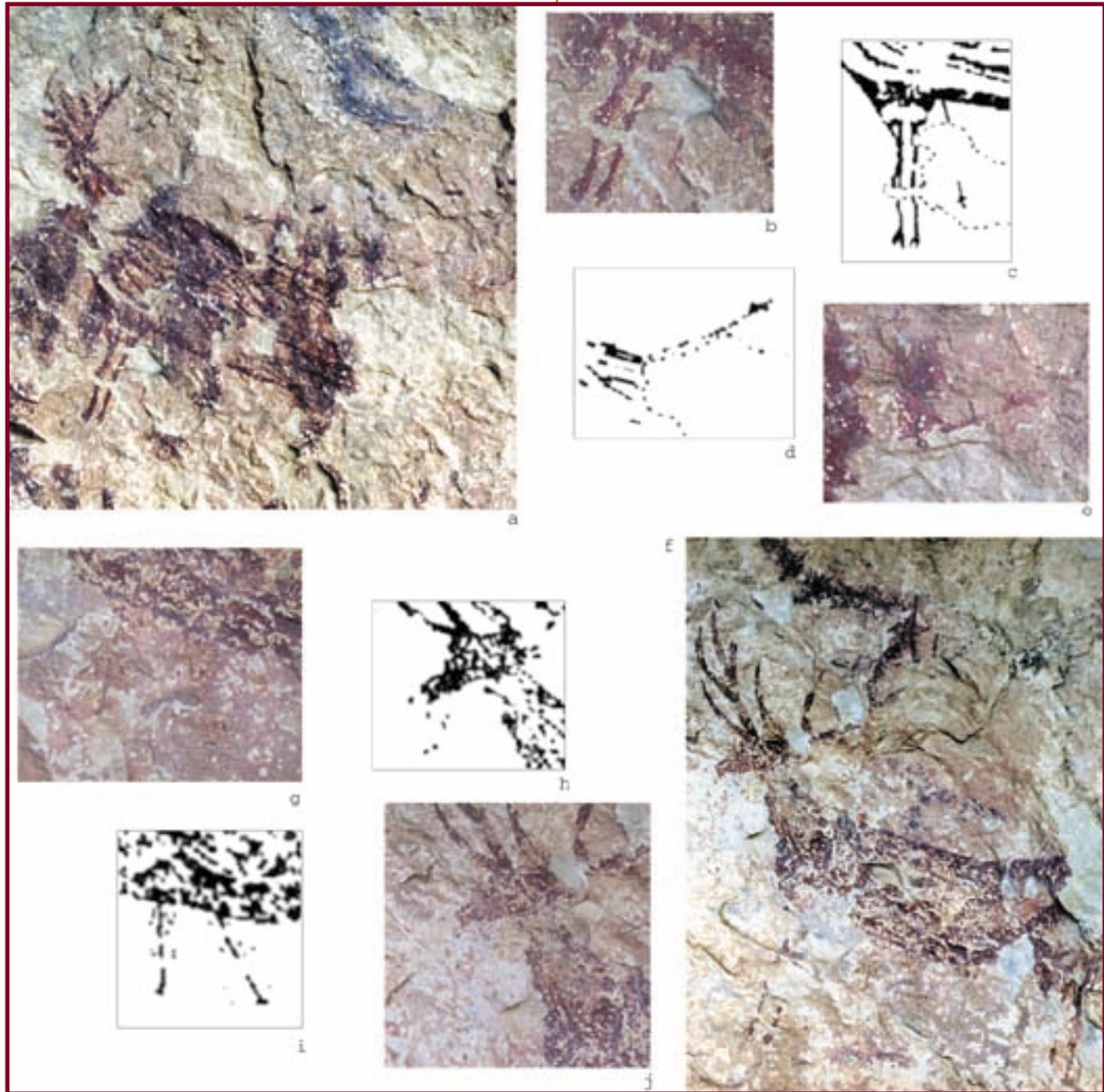
A la vista de estas circunstancias, cuando se busca establecer la interrelación de estas tres figuras de ciervos y los arqueros 1 al 8, parece desprenderse con cierta claridad la idea de que nos encontramos ante un conjunto de figuras construido en distintas fases, pero en las que el carácter de la narración se ha mantenido inalterable. Al no existir criterios para tratar separadamente las figuras 5, 12 y 20, parece que lo oportuno es considerarlas incluidas en la representación de una escena de caza. Sea cual fuere el orden de ejecución de estas figuras, la similitud de las flechas que aparecen clavadas en los ciervos y la que el arquero está a punto de cargar evidencian la voluntariedad narrativa de la escena (Láms. 2. c, 3. b-c y g, y 4. b-e). Al no ser muy marcadas las diferencias entre el arquero 5 y los arqueros 6 y 7, no encontramos criterios para decidir si las tres figuras fueron ejecutadas en un mismo momento o, por el contrario, los pequeños matices que existen entre ellas pudieran ser significativos de una adición posterior de las dos últimas. Algo similar ocurre con el ciervo 13, que es posterior al 12, pues se encuentra superpuesto a él, pero del que no es posible decidir si su ejecución fue inmediata o algo distanciada en el tiempo: difiere de los otros dos animales en tamaño y disposición, pero en el estilo, proporciones anatómicas y tipo de trazo ofrece una clara coincidencia. En definitiva, las tres figuras de ciervo han de ser consideradas como de un mismo momento o fase. No ocurre, sin embargo, lo mismo con las figuras 14 y



LÁMINA 4: Figura 20 y 26 del Abric I de La Sarga.

a: ciervo 20; b-c: detalle de las pezuñas delanteras y de una flecha de tipo cruciforme; d-e: flecha clavada a la altura de los cuartos traseros de tipo similar a la anterior; f: ciervo 26; g/i: flechas clavadas en la

zona ventral dando cuenta de las gotas de sangre que emanan de las heridas; h/j: detalle de la cabeza del animal y puntuaciones de pigmento que dan cuenta del vómito de sangre (calcos según Hernández *et al.*, 1988)



18. Su identificación, como ya señalamos, plantea muchas dudas, y de aceptar su existencia deben considerarse claramente incorporadas a esta escena en un momento posterior, bien distinto desde el punto de vista estilístico del que corresponde al arquero 5. Las dos figuras están en relación con el ciervo 13, y se sitúan a los dos lados del animal, a muy corta distancia del mismo, por lo que el encuadre favorece la idea de que su ejecución es posterior.

Quedan por comentar las figuras 26 y 29, dos ciervos de tamaño algo mayor que los anteriores, que aparecen cerrando esta agrupación por su parte izquierda (Láms. 4. f y 5. a). A una distancia suficiente como para desvincularlos de la escena de caza anterior. Al entrar en su análisis, lo primero que queremos señalar son las vacilaciones que hemos tenido al establecer el vínculo de las dos figuras entre sí y con respecto a las anteriores. Atendiendo a la posición de los rastros, existe una continuidad espacial entre la figura 26 y la 20. Pero si prescindimos de ellos, las dos figuras aparecerían aisladas con respecto al grupo anterior. Las mismas indecisiones surgen al valorar el estilo de las dos figuras y compararlo con el de los ciervos 12, 13 y 20: hay rasgos de diferenciación y otros de identidad. Así, las cornamentas resultan de mayor envergadura, con trazados más abiertos y candelas más curvas y alargadas, el vientre del ciervo 26 (el del 29 aparece afectado en la zona de interés por un desconchado) parece más convexo que el de los otros animales, y la disposición de las cabezas resulta algo levantada. Sin embargo, la técnica de ejecución, con el trazo listado, el modelado de la cruz, el alargamiento corporal y la forma y disposición de las patas y cascos resultan similares a las de estos otros animales. Incluso la figura 26, en el calco efectuado por Beltrán, en una zona en la actualidad afectada por un desconchado, presenta la misma solución de cola que los ciervos 12 y 13. A pesar de la lejanía con respecto a los arqueros, los dos ciervos, de posición bastante horizontal y actitud aparentemente

estática, aparecen asaeteados, dando cuenta el dibujo del ciervo 26 de las gotas de sangre que emanan de las heridas ventrales y del vómito que se asocia a su carácter mortífero, mientras que en el 29 son visibles también las gotas de sangre (Láms. 4. g-j y 5. b-c). Incluso las emplumaduras de las flechas clavadas parecen coincidir las que aparecen en los ciervos 12, 13 y 20 (Láms. 3. b-c,g; 4. b-e, g, i y 5. b-c).

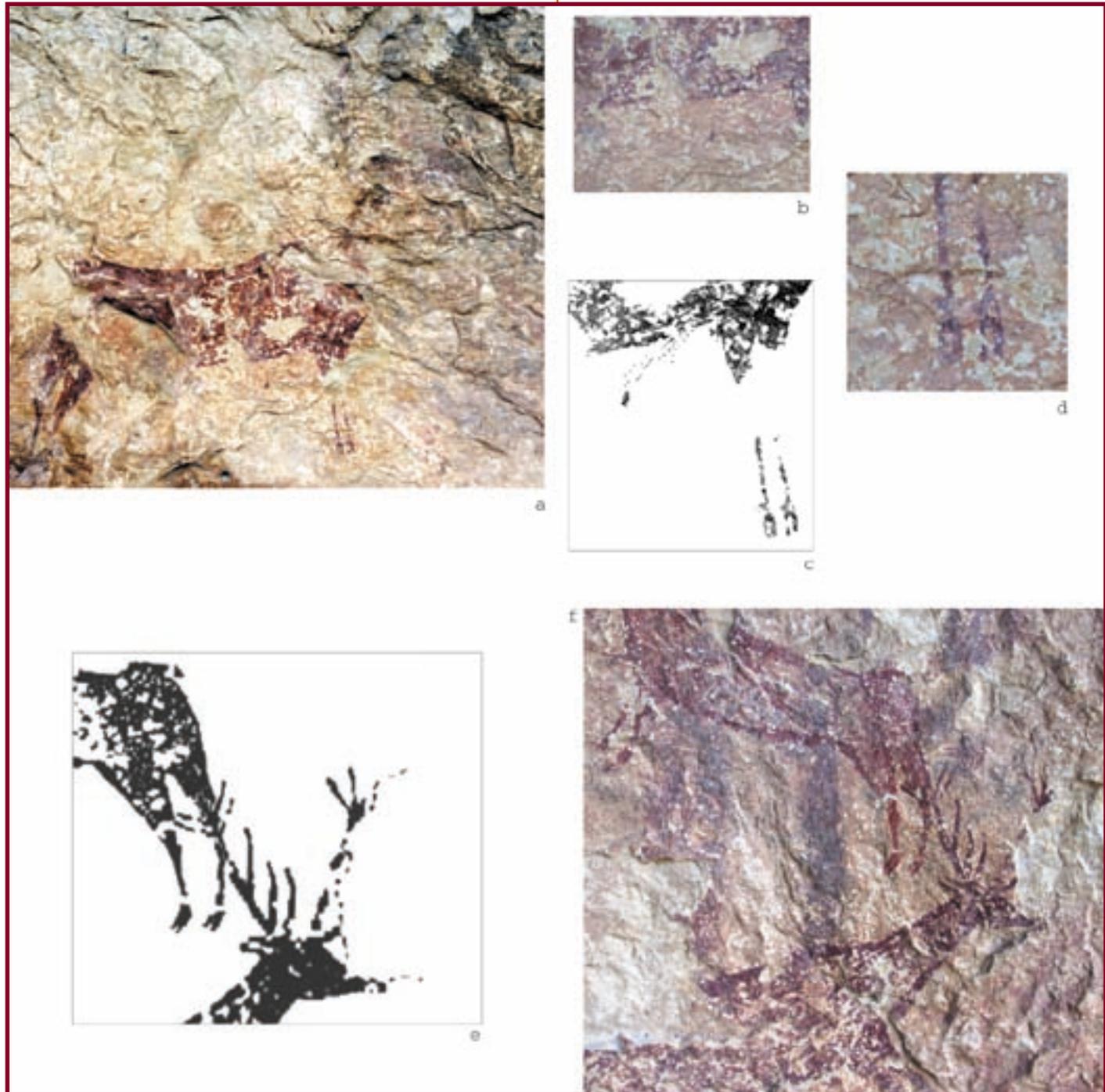
Las circunstancias antedichas permiten, por tanto, arriesgar una interpretación única para todo el conjunto levantino de la unidad, interpretando la composición de ciervos y arqueros como propia de una escena de tipo cinegético, en la que un grupo de cazadores darían cuenta de una manada de ciervos, que al ser localizados y alcanzados por las primeras flechas emprenderían una huida irradiante, en distintas direcciones. La perspectiva temporal se habría alcanzado mediante la incorporación de los rastros compuestos por el goteo de las heridas, que indicarían la dirección de dos de los animales, los ciervos 13 y 26, cuyas trayectorias precisamente serían divergentes. Los arqueros situados en los costados del ciervo 13, tal y como señalamos con anterioridad, serían de incorporación posterior, y su lectura nos resulta bastante dudosa, ya que sus límites no se establecen con nitidez del tono rojizo del soporte en esa zona del abrigo.

Esta interpretación dejaría sin integrar la figura del ciervo 29, que sin embargo resulta de porte, disposición y estilo muy parecido al 26. Razón que nos obliga a no cerrar la posibilidad de que estas dos figuras pudieran corresponder a una fase distinta del momento de construcción de la escena cinegética, bien precediéndola, bien ampliándola, aunque empleando un concepto formal muy próximo, tanto en lo que se refiere a las figuras de ciervos, como a la inclusión de flechas clavadas en su cuerpo (unas flechas que coinciden en el tipo de emplumadura con las que aparecen en los ciervos 12, 13 y 20).



LÁMINA 5: a: ciervo 29; b: representación de una flecha y pequeños puntos de pigmento, interpretados como sangre emanando de la herida; c: detalle de las patas delanteras y de la zona ventral; d: pezuñas

delanteras; ef: superposición de la cornamenta del ciervo 13 sobre las patas traseras del ciervo 12 (calcos: c: según los autores; e: según Hernández *et al.*, 1988)



A pesar de que el peso de la escena de caza parece recaer en los ciervos, pues se asocian a los rastros y aparecen asaeteados y, en dos casos, sangrantes, sus figuras carecen del dinamismo propio de las composiciones de carácter cinegético que pueden observarse en otros abrigos con Arte Levantino. O el artista cuando concibió la escena fue incapaz de reflejar la tensión de la acción en la disposición de movimiento de los animales, o estos fueron incorporados a posteriori en la escena, añadiéndoles los rastros, las flechas, las gotas producidas por su impacto y el vómito propio de la agonía. Esta última posibilidad nos parece la más probable y no resulta exclusiva de La Sarga (para un comentario detenido de algunas composiciones por adición, véase Sebastián, 1986-87 y 1993).

Las escenas de caza que incorporan rastros de pisadas o de sangre son bien conocidas en el Arte Levantino, y resultan especialmente bien documentadas en el ámbito regional en el que se sitúa La Sarga, o en otras zonas más distantes. Así, en algunos abrigos levantinos aparece con cierta frecuencia la representación de lo que se ha venido interpretado como huellas de animales, huellas humanas o rastros de sangre dejados por un animal herido.

Beltrán (1968) apunta que este tipo de representaciones no pueden ser interpretadas como huellas o pisadas humanas. Afirma que es seguro que nos encontramos ante las huellas de las pisadas bisulcas de los animales o quizás rastros sangrientos de las piezas heridas por los cazadores. Incluso establece la distinción entre los trazos pareados, que corresponderían a huellas de patas, puntos alineados, que corresponderían a rastros de sangre y líneas pareadas, que podrían corresponder a ambas cosas. Para este investigador la clave de la interpretación está en los cazadores que siguen estas líneas; así como los animales están siempre en un extremo y las huellas arrancan de ellos, los rastreadores aparecen en diversos puntos del recorrido de las líneas, realizando la operación de rastro. Cuando las líneas aparecen solas denotan el carác-

ter mágico de la caza, obligando a los animales a seguir una pista favorable a los intereses venatorios. Este tipo de representaciones se observaría en los abrigos IV y X del Cingle de la Mola Remigia (Gasulla, Castelló).

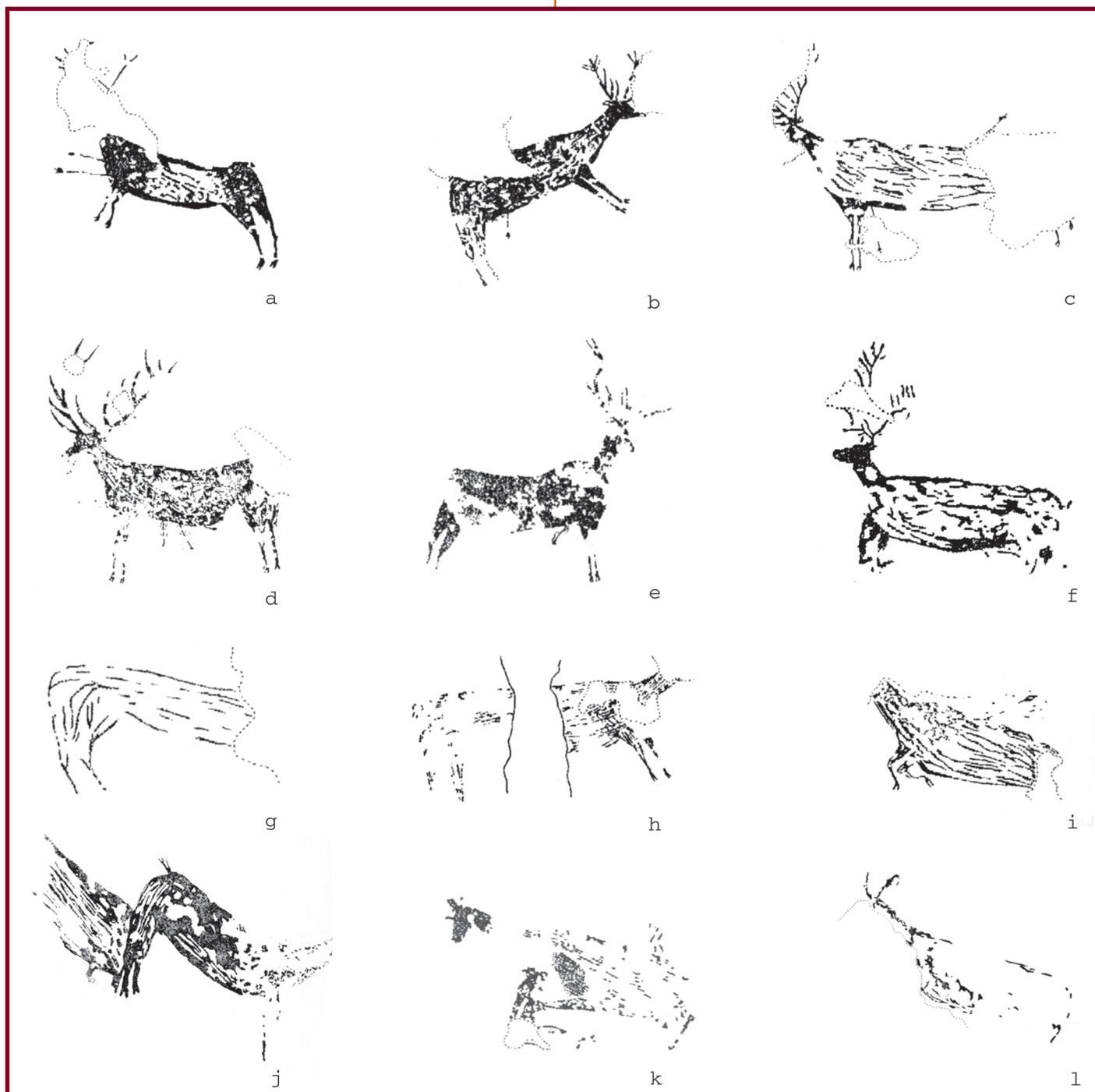
Molinos (1975) trata detenidamente el tema de las huellas de animales en el Arte Levantino. Para ella su representación es más o menos convencional: líneas que describen un recorrido formadas por pares de rayitas paralelas con una separación equidistante. Suelen aparecer relacionadas con la representación de un animal, en su mayoría se trata de animales heridos, aunque en otros casos se observa únicamente la figura del arquero que seguiría el rastro sin que implícitamente aparezca representada la figura del animal perseguido. Para Molinos, siguiendo la idea de Beltrán, este último tipo de representaciones, en las que se elude la figura del animal, podrían relacionarse con el indudable valor mágico de estas pinturas, teniendo como finalidad las huellas el conducir a los animales a determinados lugares considerados favorables para la caza. Ejemplos de este tipo se encuentran, según esta autora, además de en los abrigos IV y X del Cingle de la Mola Remigia (Gasulla, Castelló), ya mencionados por Beltrán, en la Cova dels Tolls (Valltorta, Castelló), si bien en este último caso en el calco realizado por Cabré sí que aparece la figura herida, tal y como lo reproduce Viñas (Viñas, 1982), aunque actualmente está perdida.

Sarriá (1989) en su trabajo sobre Cova Remigia distingue en las escenas de caza aquellas que incluyen: huellas, rastros y pistas, repartidas entre las improntas humanas y de animales. Para Sarriá, las humanas son de mayor tamaño, mientras que las de animales muestran la pezuña bisulca y son más pequeñas. En este grupo también hay representaciones más alargadas y circulares que podrían representar manchas de sangre dejadas por los animales, como la que se representa en la Cavidad II de este mismo conjunto, donde junto a trazos pareados se representan líneas discontinuas de ejecución más despreocupada y que podrían significar el rastro de sangre del animal herido.



LÁMINA 6: Representaciones de ciervos listados documentados en la provincia de Alacant: a-e: Abric I de La Sarga (Alcoi); f: Santa Maira (Castell de Cas-

tells); g,i,l: Cova del Mansano (Xaló); j: Abric de Pinós (Benissa); k: Barranc de l'Infern (La Vall de Laguart) (calcos según Hernández *et al.*, 1988)



Alonso y Grimal (1996) también consideran el tema de representación de huellas, junto con el de la representación del suelo, como recursos gráficos conocidos, pero de uso minoritario, con presencia desigual, concentrándose, en muchas ocasiones, en yacimientos específicos. Los autores los califican como recursos secundarios y, en cierta medida, optativos o aleatorios en las composiciones.

Vistas estas opiniones, que en algunos casos establecen una cierta ambigüedad a la hora de distinguir los rastros de las figuraciones del suelo, nos centraremos en los ejemplos documentados en el ámbito más inmediato al de la Sarga, circunstancia que tanto en esta zona como en otras que comentaremos seguidamente, confirma la existencia de ciertas concentraciones de carácter regional en el empleo de este recurso de componente escénico o narrativo.

Dentro de la provincia de Alacant, los rastros aparecen documentados en el Panel 3 del Abric de Barranc de la Palla (Tormos, Alacant), en forma de pequeñas barras o trazos discontinuos que podrían representar tanto huellas como rastros producidos por la sangre de animales heridos. La escena en la que se integran, de carácter claramente cinegético y construida en torno al abatimiento de un grupo de cabras, resulta de estructura muy narrativa, pues no sólo queda recogida la etapa de rastreo, perfectamente ejemplificada en la figura de un arquero que parece inclinar el tronco para observar más detenidamente el rastro que sigue, sino que también se da cuenta del abatimiento o remate de las piezas heridas, mediante la representación de una de ellas doblada de patas y vomitando sangre. Estamos, en este caso, ante una composición que sugiere incluso una cierta gradación o desarrollo temporal, con suficientes elementos gráficos como para llegar a pensar en una descomposición seriada de distintas etapas del proceso de caza: el avistado, el disparo con la consiguiente herida, el seguimiento del rastro y el abatimiento de la presa. Con respecto a la escena de la Sarga, ha de

destacarse la coincidencia en el tipo de emplumadura de las flechas, aquí también cruciforme. Otro conjunto allicantino con este tipo de representaciones es el panel 1 del Abric II del Barranc del Sord (Confrides, Alacant). Aquí, la única representación del panel consiste en una cabra, dibujada en posición invertida, como queriendo representar que se ha despeñado tras ser herida, ya que los restos de pigmento que aparecen en el lomo y el vientre podrían significar la sangre de la herida. De la parte superior y en diagonal hacia las patas traseras se conservan pequeñas manchas, algunas de ellas a modo de pequeños y cerrados arcos, que interpretan como las huellas de la cabra. Paralelamente a las inferiores se marca una delgada barra con un extremo en V a modo de emplumadura de flecha. Tanto aquí como en el Barranc de la Palla, las gotas de sangre que brotan de las flechas clavadas refuerzan los paralelos formales con la figura 26 de la Sarga.

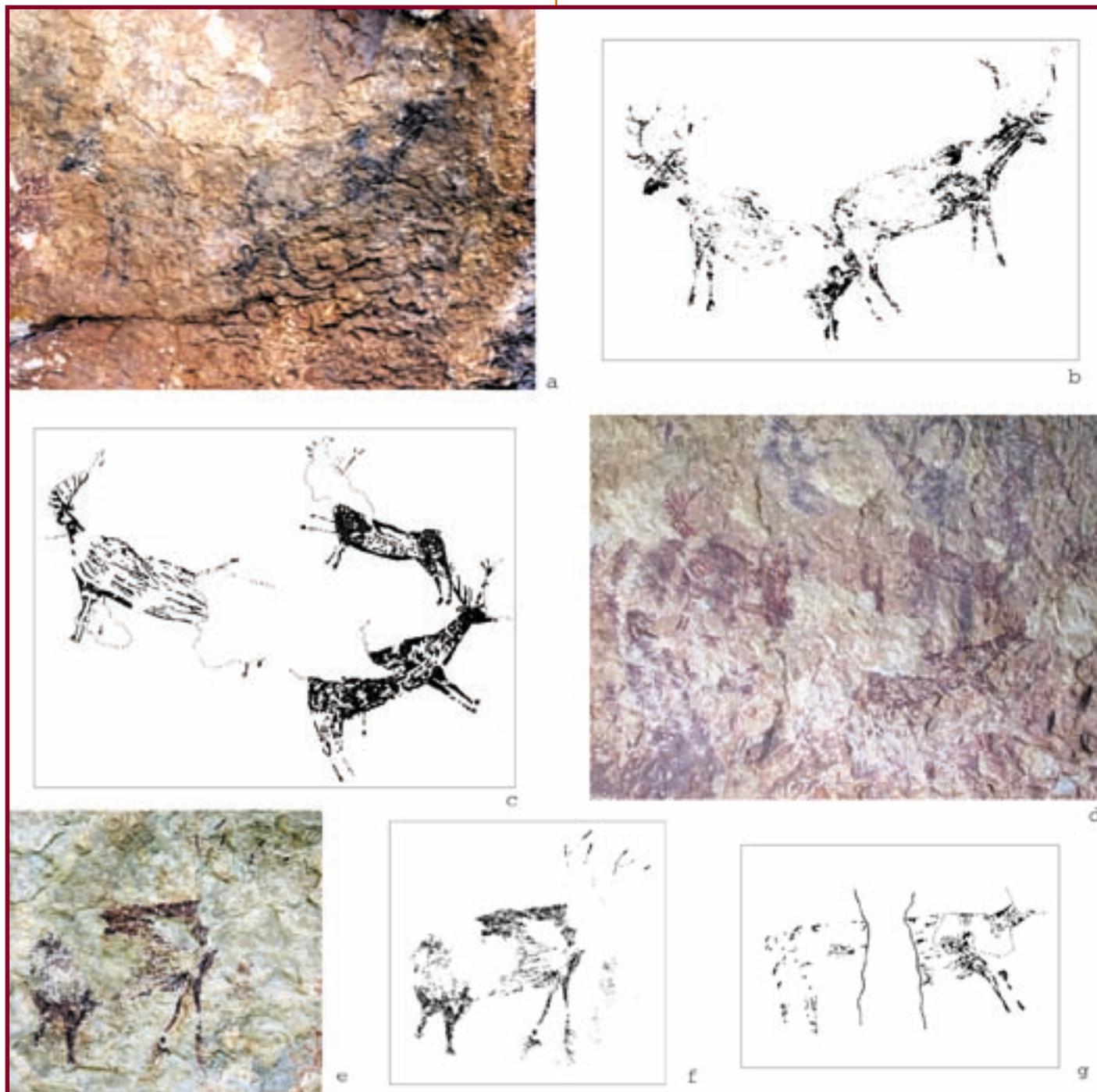
Otros ejemplos conocidos de rastros, provenientes ya de otros ámbitos geográficos más alejados, los encontramos en los abrigos IV y V del Torcal de las Bojadillas (Alonso y Grimal, 1996), en la Cueva de la Araña (Hernández Pacheco, 1924) y en el abrigo VIII de la Saltadora (Domingo *et al.* e.p.), amén de en las ya mencionadas Cova Remigia y el Cingle de la Mola Remigia.

Por lo que se refiere a las figuras de animales ejecutadas mediante trazo listado, éstas han sido objeto de sucesivos comentarios en la bibliografía dedicada al arte levantino, con alusiones al empleo de esta técnica como un recurso destinado a dar volumen o reproducir el pelaje de los animales (Mateo Saura, 1999, 257), o a su consideración como un rasgo técnico dotado de cierta significación cronológica (Jordá, 1980) o regional (Beltrán, 1974: 45; Alonso y Grimal, 1996). La importancia del procedimiento en el Abric I de la Sarga aconseja que nos detengamos algo en su comentario y valoración. Máxime cuando nos encontramos ante uno de los pocos conjuntos en los que no sólo observamos un elevado número de figuras reali-



LÁMINA 7: Representaciones de ciervos listados: a: ciervos 11 y 12 del Abric IX de les Coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló); b: calco de las figuras anteriores según Domingo *et al.*, e.p.; c-d: ciervos 12, 13 y 20 del Abric I de La Sarga (Alcoi, Alacant) (calco según

Hernández *et al.*, 1988); e-f: ciervo 4 del Abric I del Barranc de la Xivana (Alfarb, València) (calco según López-Montalvo *et al.*, 2001); g: ciervo 1 del panel 2 de la Cova del Mansano (Xaló, Alacant), (calco según Hernández *et al.*, 1988)



zadas con esta técnica, sino una cierta variedad de soluciones, con ejemplos en los que los trazos aparecen bien definidos y claramente separados, hasta otros en los que las líneas adquieren un abigarramiento que las aproxima y resulta casi imposible distinguirlas de la tinta plana.

El procedimiento, aunque abundante en Alacant y Albacete, no resulta exclusivo de estas zonas, y existen ejemplos que provienen de fuera de ese ámbito geográfico, confirmando la amplitud de su empleo. Así, encontramos animales realizados mediante esta técnica en la provincia de València en el Abric I del Barranc de la Xivana (Alfarb) (López *et al.*, 2001), donde inventariamos un ciervo, en las Cuevas de la Araña (Bicorp) (Hernández Pacheco, 1924), donde aparecen dos ciervos (figs. 14 y 15) y, ya con más dudas, se ha citado su presencia en el Abric de la Penya (Moixent) (Ribera, 1995), aplicado a una cierva; en la provincia de Murcia la técnica de listado aparece en la representación de un cáprido, un ciervo y una cierva de la Cañica del Calar II (Moratalla) (Alonso y Grimal, 1996; Beltrán, 1972), un cáprido en Cueva de los Pucheros (Cieza) (Montes *et al.*, 1992), un posible cáprido en la Cueva de los Grajos (Cieza) (Beltrán, 1969), un indeterminado, tal vez un équido en la Fuente del Sabuco (Moratalla) (Mateo Saura, 1999) y posiblemente una figura del Prado del Tornero (Nerpio) (Beltrán, 1968); mientras que en la de Castelló la vemos en un ciervo de la Cova del Llidoner (Valltorta) (Viñas, 1979-80), empleada en la zona del cuello del animal, en la Saltadora (Coves de Vinromà) aplicada a dos ciervos del Abric IX, realizados en negro (Domingo *et al.*, en prensa), y un cáprido del Abric III (con cavidad 16 de la terminología de Viñas) (Viñas, 1982), y en el Abric de Mas d'En Josep (Tírig) (Viñas *et al.*, 1982; Obermaier y Wernert, 1919), en un ciervo dibujado a la carrera; en Aragón, el listado aparece vinculado a una figura de los Abrigos del Huerto (Tajadas de Bezas) (Beltrán, 1968); en Cuenca en Marmalo IV (Villar del Humo) (Alonso, 1983-84), en este caso vinculada a un bóvido sin cabeza, en el que el rayado se sitúa en la parte posterior

del cuerpo, sobrepuesto a una tinta plana de tonalidad muy suave, y generando así una solución en cierto modo peculiar; y en Cataluña encontramos esta técnica en el Mas del Llor (Rojals) (Alonso, 1979; Beltrán, 1968) aplicada a una cierva, de perfil silueteado y cuerpo relleno mediante dos trazos anchos, en una solución que nuevamente vuelve a ser peculiar, y en Cogul (Lérida) (Beltrán, 1968), en un bóvido y limitada a la parte posterior, ya que se combina con la tinta plana en el resto del cuerpo.

Este recuento nos sitúa ante 15 representaciones que muestran una cierta diversidad de soluciones y que, como luego veremos, centrándonos sólo en los conjuntos valencianos y de Albacete y Murcia, presentan una gran disparidad de conceptos estilísticos.

En cualquier caso, el número de 4 figuras en la provincia de València, 5 en la de Castelló, 7 en la de Murcia, 2 en Cataluña, 1 en Aragón y 1 en Cuenca, contrasta con la entidad que adquieren las representaciones de este tipo en Alacant y Albacete, con 12 y 26 ejemplares respectivamente.

En Alacant, además de La Sarga, encontramos la técnica del trazo listado en la Cova del Mansano (Xaló), repartida por distintos paneles (un ciervo del panel 2, un cáprido y un zoomorfo indeterminado en el panel 3, dos indeterminados en el panel 4, y otros dos indeterminados en el panel 6); en Santa Maira, en el Abric VI de Famorca (Castell de Castells), con un ciervo; en el Barranc de l'Infern (La Vall de Laguart), con una cierva, mal conservada; y el Abric de Pinós (Benissa), con dos figuras, posiblemente ciervos (Hernández *et al.*, 1988) (Lám. 6).

En Albacete el listado lo podemos inventariar en el Abrigo de Jutia II (Nerpio), aplicado a un cáprido incompleto; en el Molino de las Fuentes II (Nerpio), en una figura que podría ser de ciervo; en Solana de las Covachas III (Nerpio); en dos cápridos y un indeterminado, aunque no esta-



LÁMINA 8: Detalle del panel 3 del Abric I de La Sarga



mos seguros de dos de las figuras; en Solana de las Covachas VI, en dos animales, uno indeterminado y un ciervo; en el Torcal de las Bojadillas I (Nerpio), en cinco bóvidos, alguno dudoso, un ciervo, una cierva, una cabra y un animal indeterminado, con soluciones que rozan la tinta plana realizada mediante trazos superpuestos; en el Torcal de las Bojadillas IV, en un équido; en el Torcal de las Bojadillas VII, en un cáprido y un bóvido; en el Abrigo de la Fuente del Sapo, en un ciervo, una cierva y tres cabras; y en la Cueva de la Vieja (Alpera), en un ciervo (Alonso y Grimal, 1990 y 1996). Breuil (1920) cita también la presencia de esta técnica en algunas figuras de Minateda, si bien los calcos publicados no permiten corroborar con detalle el tipo de trazo y su relación con las distintas variantes enunciadas con anterioridad.

En cualquier caso, a falta de una descripción pormenorizada de las figuras por parte de los autores de los calcos, en determinadas ocasiones la identificación de esta técnica resulta problemática, ya que las pérdidas de pigmento pueden inducir a error. Además, en la zona de Murcia y Albacete nos encontramos con una forma de listado que se individualiza por el carácter abigarrado de los trazos. Una circunstancia que, en definitiva, dificulta su propia identificación en calcos que han sufrido importantes reducciones para su publicación.

Esa relación, en la que, probablemente olvidamos algunos ejemplos, sirve para confirmar el escaso valor estilístico de la técnica, pues son muy variadas las formas de ejecutar las figuras a las que nos hemos referido. De entrada, hay que señalar que el concepto mismo de técnica de listado se emplea con distinto sentido por algunos investigadores. Ello se debe al carácter escasamente normativo de un recurso pictórico que traduce más la existencia de rasgos estilísticos de carácter regional que un concepto de validez general para el conjunto del Arte Levantino. Si por listado entendemos el relleno del cuerpo de animal o una parte significativa del mismo, una vez se ha ejecutado el con-

torno, mediante trazos relativamente finos y diferenciados, entonces resulta útil establecer distinciones de localización, al modo de las realizadas por Viñas (1988), o sobre el grado de separación de los trazos, pues a partir de estos aspectos se puede perfilar con mayor detalle la amplitud y posible significación de la técnica y sus variantes. En cualquier caso, los guarismos manejados permiten afirmar que nos encontramos ante un procedimiento pictórico que no resulta especialmente importante en términos cuantitativos, dada su baja proporción con respecto a la tinta plana. A la vez, el que el trazo listado aparezca también en algunas figuras humanas y que su empleo se encuentre en casi todas las especies que alcanzan valores importantes en el Arte Levantino constituyen rasgos suficientes como para desechar la idea de que su uso se vincule a una significación especial, a una zona determinada o a una especie concreta. En nuestra opinión estas circunstancias permiten considerar que estamos ante un recurso técnico-estilístico que en algunas zonas alcanzó una mayor entidad, pero sin llegar a constituir un rasgo estilístico en sí mismo.

La limitación estilística del trazo listado se comprueba con claridad al comparar detenidamente alguno de los animales ejecutados mediante esta técnica de distintos ámbitos regionales. Centraremos nuestro análisis, además de en los ciervos de La Sarga, en una de las representaciones de la Cova del Mansano (figura nº1 del panel 2), justificada por la proximidad geográfica con La Sarga, y en otras representaciones más alejadas, pero muy próximas de los ciervos listados de La Sarga en cuanto al concepto técnico de ejecución: un ciervo del Barranc de la Xivana (figura nº 4) y dos ciervos del Abric IX de Saltadora (figuras nº 11 y 12) (Lám. 7). En todos los casos nos limitamos a representaciones de ciervos, pues con ello se facilita el estudio comparativo.

El ciervo de la Cova del Mansano, a pesar de conservarse mal y estar afectado de un desconchado que impide



establecer los detalles de configuración de la cabeza, responde a un esquema de construcción corporal muy parecido al de los ciervos de La Sarga. Esos rasgos se observan además en otras figuras incompletas, de identificación imposible, pero que corroboran la consistencia del modelo de realización del ciervo que estamos analizando: el cuerpo tiene tendencia al alargamiento, con un vientre de trazado fundamentalmente rectilíneo, las patas se proyectan ligeramente hacia adelante y atrás, con rigidez, se ejecutan mediante trazo delgado y las pezuñas bisulcas se dibujan a partir de dos pequeños trazos, netamente separados, precedidos de un ligero ensanchamiento en la zona correspondiente a la uña; la cruz se modela ligeramente, y la articulación de la cabeza y el cuerpo se ejecuta con suavidad, sin levantamiento excesivo de la primera. Son rasgos que pueden verse en buena parte de los animales de esta especie que se localizan en los abrigos con pinturas de tipo levantino de las comarcas septentrionales allicantinas, lo que confirma claramente que estamos ante un concepto estilístico de componente claramente regional (ciervos del Barranc de la Palla, Santa Maira, Pinós, etc.) que se deja sentir en algún caso en el empleo de técnicas de aplicación del pigmento que no son tan comunes en otras zonas. Ahora bien, aunque el rasgo dominante de los ciervos de La Sarga y el del Mansano sea la actitud estática, no todas las representaciones que aparecen con trazo listado comparten esta disposición: la figura 2 del panel 6 de la misma Cova del Mansano, tiene las patas anteriores dobladas, en clara representación de un animal que se desploma, herido por flechas de las que emanan gotas de sangre (un rasgo que también vimos al tratar del ciervo 26 de La Sarga).

El ciervo listado del Barranc de la Xivana difiere claramente del modelo de construcción corporal de los ciervos de La Sarga. El cuerpo, más corto, resulta de estructura más voluminosa. Las patas posteriores no registran el estrechamiento distal, ni la tendencia triangular tan marcada. Las patas anteriores, más delgadas, tienden a adquirir una

posición más dinámica y se abren ligeramente en V, con ligera inflexión a la altura de la rodilla. Finalmente, los cascos se representan en perspectiva lateral, con detalle marcado de la articulación de la pezuña con la caña.

Los ciervos del abrigo IX de Saltadora, aunque tienen unas proporciones corporales más parecidas a los de La Sarga, se individualizan también en algunos aspectos. La parte posterior del animal adquiere un mayor modelado, con una diferenciación clara entre las nalgas y los muslos. Las extremidades carecen de rigidez, el trazo es también más realista, con una articulación más cuidada en los corvejones y rodillas, y las pezuñas se representan mediante un cuidado ensanchamiento que corresponde a su visión lateral.

En definitiva, los paralelos de los distintos ejemplares comentados se encuentran preferentemente, como cabría esperar en un arte que traduce componentes de distribución regional que encuentran su razón de ser en factores territoriales, en los ámbitos más inmediatos. Pero ello no debe llevarnos a pensar que la variación se reduce exclusivamente a este factor, pues en los distintos ámbitos también es posible observar variaciones que no pueden encontrar su razón de ser más que en razones de orden cronológico. Pero ese es un tema que se aleja ya del propósito de estas líneas y que obliga a un planteamiento mucho más detenido y preciso de los componentes regionales. Los matices observados en los ciervos de la segunda unidad de La Sarga sirven para ejemplificar esta problemática, pues tanto pueden traducir modos de hacer de diversos artistas, como variaciones de carácter cronológico dentro de una tradición regional, poco sensible, aparentemente, a concretarse de manera muy particular en las representaciones de animales. Es obvio, por otra parte, que determinadas paredes actuaron como verdaderos atractores físicos para las representaciones levantinas, y se nos hace difícil considerar que la impronta estilística de las primeras representaciones no actuara de alguna manera

en la forma de concebir las siguientes, favoreciendo así la perpetuación de tradiciones en las figuras de menor implicación en la identificación de la etnicidad.

Para terminar con los comentarios relativos al trazo listado, si intentamos valorar las composiciones en las que se integran estas figuras la variedad de soluciones vuelve a constituir el rasgo más evidente, aún a nivel regional. Así, el número de individuos realizados con esta técnica que participan en las escenas o composiciones es muy variable. Por lo general las figuras suelen estar aisladas (ciervo de Mansano II, cabra de Mansano III, ciervo de Santa Maira, o integradas en composiciones que en unos casos parecen unitarias, como la de los ciervos 12, 13 y 20 de La Sarga, o los dos ciervos en simetría invertida de Pinós IV, y en otros casos pueden resultar producto de la adición, como podría ser el caso de los ciervos 26 y 29 de La Sarga. Ejemplos de animales de cuerpo listado aislados los encontramos en todas las zonas, de igual manera que también encontramos animales integrados en escenas de caza, o en agrupaciones que dan lugar a la representación de manadas, o simples mezclas de animales de distintas especies ejecutados con la misma técnica.

UNIDAD 3

Separada de la anterior y claramente diferenciada de ella, se encuentra esta agrupación formada por 5 figuras humanas, un animal indeterminado y la representación de dos árboles y sus frutos (Lám. 8). El conjunto, enriquecido con respecto a anteriores calcos por el descubrimiento de una nueva figura ha sido interpretado como una escena de vareo, en la que el peso de la imagen recaería en las dos líneas que corresponderían a la vara (figura 5) que blandiría el arquero 3. Los pormenores de la escena, que constituiría bien una composición *ex novo*, bien una composición a posteriori, mediante adición de la vara al conjunto

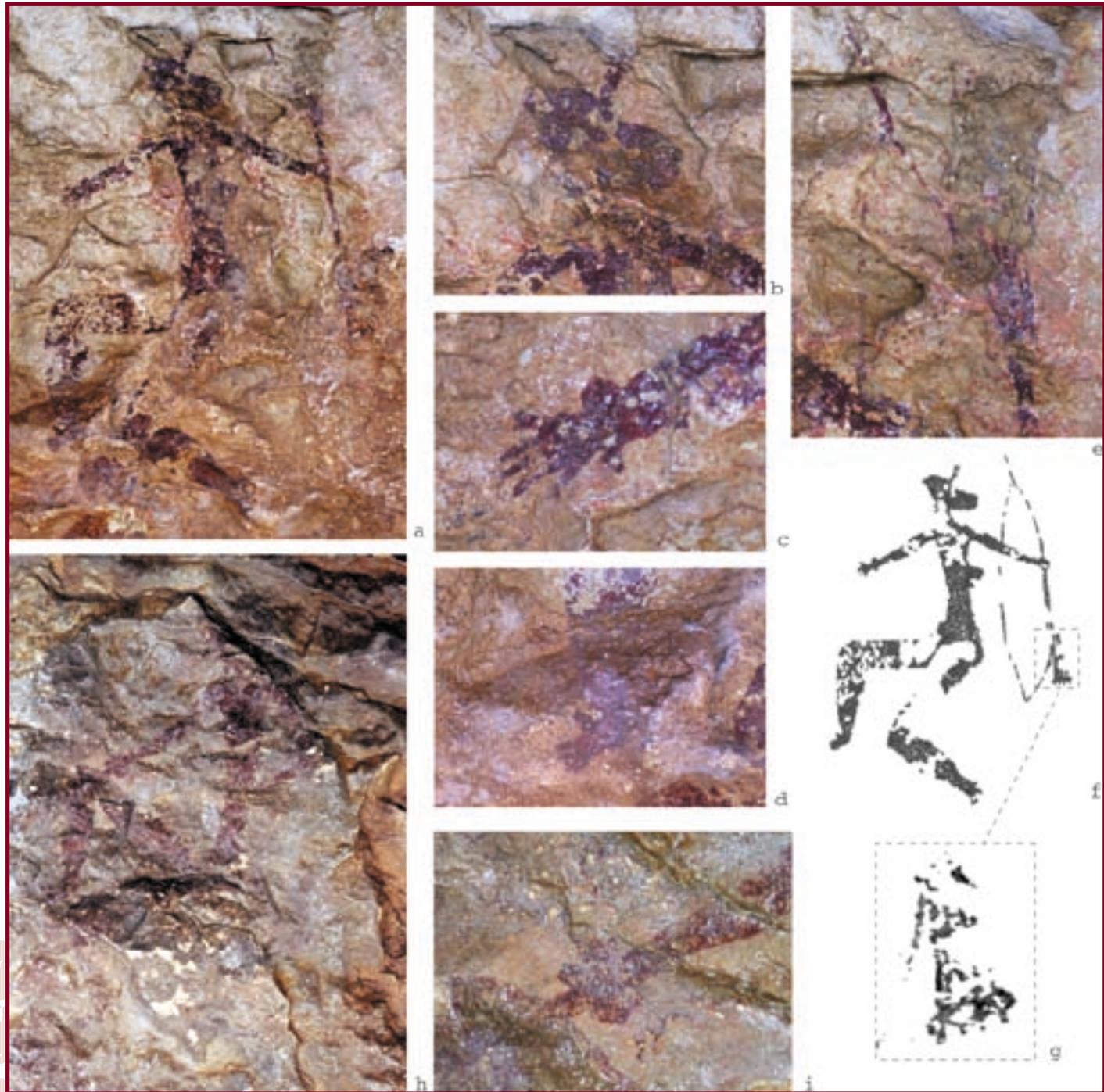
de arqueros, han sido convenientemente comentados por Fortea y Aura (1987), lo que nos exime de su repetición en estas líneas. Nos centraremos, por tanto, en el estilo de las figuras, comparándolas con las de la unidad anterior, y en cómo incide la nueva figura en la interpretación dada hasta ahora.

Tanto las figuras 2, 3 (Lám. 10. k y l) y 4 (Lám. 9. a y f), como la recientemente descubierta tras los trabajos de limpieza, a la que cabría denominar 9 (Lám. 9. h), responden a un mismo planteamiento: se trata de representaciones de marcado componente naturalista, de troncos relativamente gruesos, con tendencia en algunos casos al estrechamiento a medida que se acerca a la cintura, con brazos también gruesos y provistos en algún caso de detalles de manos y dedos (figura 4), y piernas relativamente gruesas y modeladas, bastante proporcionadas, terminadas con pies detallados (figuras 3, 4 y 9), en una ocasión con el dibujo de los dedos (Lám. 9. d). Tal vez en la figura 4 con adornos de tobillo. Las disposiciones son bastante dinámicas, con piernas o brazos flexionados, y las cabezas tienen tendencia elipsoidal o circular, estando presentes unos discretos adornos en forma de plumas en aquellas que se conservan bien. La cabeza de la figura 4, que es la que mejor se conserva, presenta en su parte superior un claro ensanchamiento, de límites algo irregulares, por encima de la superficie correspondiente al rostro, sugiriendo la existencia de un tocado o un peinado elaborado (Lám. 9. b). Ha de destacarse la presencia de brazaletes en la mano derecha de las figuras 4 y 9 (Lám. 9. c); un brazalete que resulta más ancho y probablemente pueda resultar doble en este último caso (Lám. 9. i). A su vez, el arquero 4 se caracteriza por conservar un engrosamiento dorsal a uno de los lados, que pudiera corresponder a una bolsa, y sujetar con la mano izquierda un arco de curva simple y un haz de cuatro flechas, con emplumadura cruciforme similar a la que aparece en las figuras de la unidad 2 (Lám. 9. g). En la parte superior, el haz da cuenta de los extremos de



LÁMINA 9: Figura 4 (a y f), destaca por la abundancia de detalles anatómicos: b: adorno de cabeza; c y d: manos y pies con indicación de dedos y detalle de brazalete; e y g: flechas con detalle de los extremos

superiores y emplumaduras de tipo cruciforme (calco según los autores). Figura 9, (h) destaca por su brazalete de tipo doble (i) (calcos según Hernández *et al.*, 1998)



las flechas (Lám. 9. e). Aunque se podrían citar más paralelos de los brazaletes de estas figuras si incorporáramos los de codo, al limitarnos a los de muñeca el paralelo más inmediato se sitúa en un arquero del Abrigo del Ciervo de Dos Aguas (Lám. 10. a-c), (Jordá y Alcácer, 1951, lám. III). A su vez, el detalle de los dedos de la mano derecha del arquero 4 de La Sarga constituye un recurso de amplia documentación en la zona alicantina, aunque en algún caso con variaciones sensibles con respecto a la figura que aquí estamos comentando: en el arquero 1 del Abric I de Esbardal de Miquel el Serril (Lám. 10. e), los dedos figurados son 4, y su grosor resulta exagerado con respecto a la superficie de la mano, todo ello dentro de una representación de cuerpo ancho y alargado y piernas cortas y escasamente modeladas que se aproxima mucho a otro arquero con mano izquierda levantada y dedos dibujados de la figura 10 del Abric I de Benirrama (Lám. 10. f); mientras que el parecido de la mano de la figura de la Sarga es mayor con la del arquero 1 del panel 2 del Abric II de Coves Roges de Benimassot, a pesar de que un desconchado afecta a parte de la mano y la figura se encuentra muy perdida en la parte inferior (Lám. 2. b); también aparecen figuras similares en el Abric I de Benirrama y en el Abric de les Torrudanes, en los dos casos con estructuras corporales muy parecidas que se acompañan, además, de brazos levantados y doblados y la presencia de bolsas colgadas probablemente de ellos (Lám. 10. g y h) (Hernández *et al.*, 1988).

Nos encontramos, por tanto, en esta unidad con un tipo de representación humana distinta de las vistas en la unidad dos, si bien esos rasgos no están tan claramente diferenciados en la figura 1, que resulta de menor tamaño, estructura corporal menos voluminosa, y adopta una dirección contraria a las restantes (Lám. 10. i-j). No nos atrevemos a afirmar que esta última se diferencie tanto del modelo que hemos creído identificar en la figura 5 de la primera unidad.

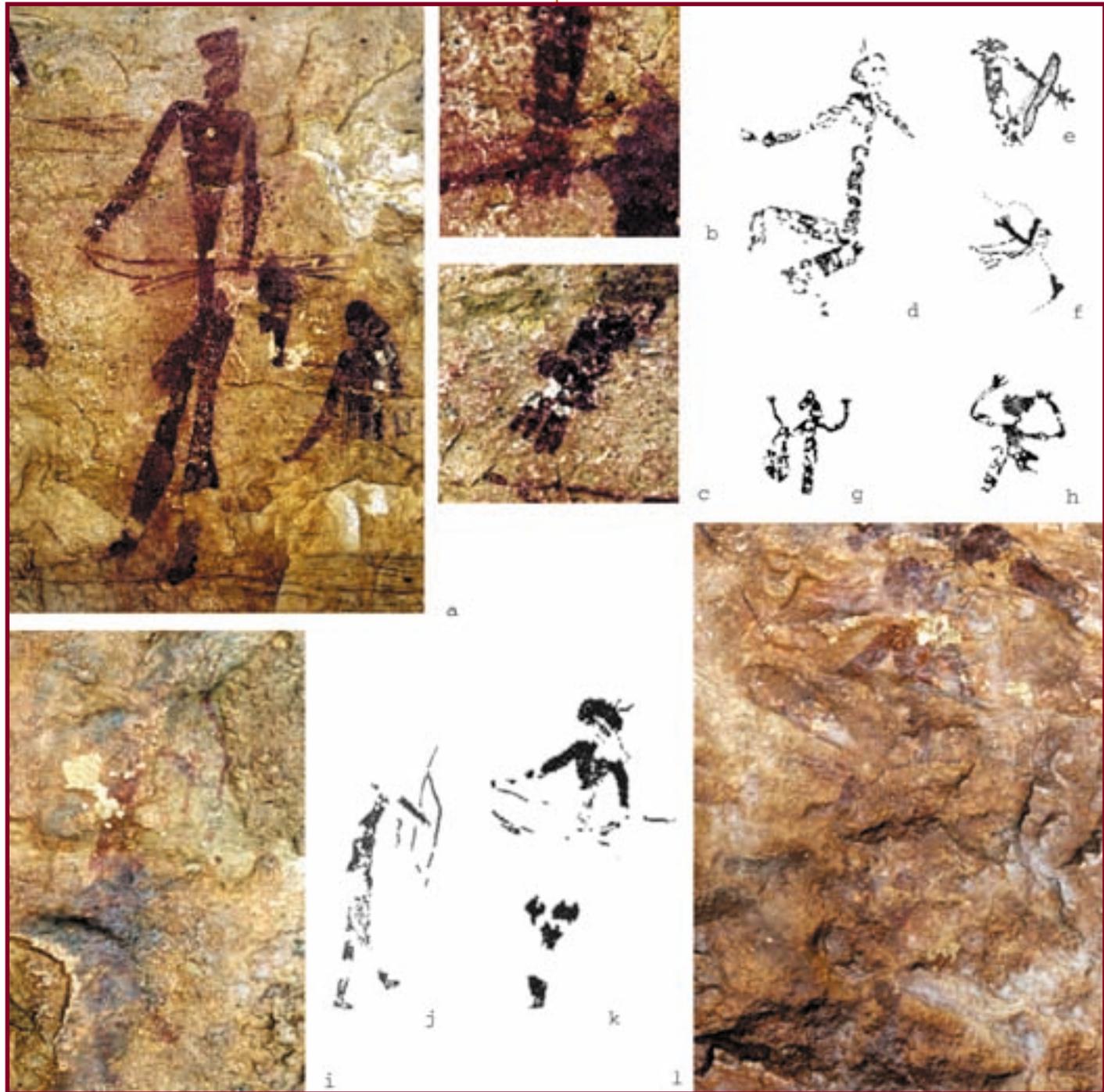
La interpretación de la escena en la que se integran las restantes figuras de esta unidad, considerada como una escena de vareo (Fortea y Aura, 1987) o una escena de culto al árbol (Jordán, 2001), se complica con la aparición de la figura 9 (Lám. 9. h), pues se sitúa al otro lado de las restantes y queda de espaldas a las representaciones arbóreas, lo que rompe la sensación de figuras integradas en una escena común. La disposición es, además, muy parecida a la de la figura 4, las dos piernas flexionadas, en aparente disposición sedente, o en complejo movimiento que no sabemos interpretar, pero con el brazo izquierdo doblado, llegando la mano hasta el torso. La disposición recuerda abiertamente a la figura 15 del panel 4 del Abric de les Torrudanes (Lám. 10. d), que también extiende la mano derecha, dispone las piernas en posición similar, y probablemente porta un brazalete de parecidas características (Hernández *et al.*, 1988). Por debajo de la figura 9 es posible ver restos de pigmento, de color parecido, que bien pudieran corresponder a otra figura humana, bien a un animal indeterminado. En general la zona ofrece una conservación bastante mala, como consecuencia del pulido intenso de la superficie rocosa, que genera un brillo muy poco apropiado para la adecuada observación de los temas. Los nuevos hallazgos parecen propiciar la idea de que en esa zona se desarrolló una importante concentración de arqueros, en disposiciones bastante variadas, y que la incorporación de la vara, mal articulada y no ligada a la mano del arquero 3, bien podría ser a posteriori, configurando así una escena de carácter acumulativo, tal y como este término ha sido definido por Sebastián (1986-87).

Por otra parte, ha de señalarse el escaso naturalismo de la sujeción de la vara por parte del arquero 3, su mano sobrepasa claramente la línea de proyección de los dos trazos interpretados como correspondientes a la vara, lo que, en nuestra opinión, contribuye a considerar la escena más como el resultado de una transformación por adición, que de un planteamiento unitario bien concebido desde el



LÁMINA 10: Paralelos de figuras con detalle de brazalete: a: Abrigo del Ciervo de Dos Aguas, con brazalete en ambas muñecas (b y c); d: fig. 15 del panel 4 del Abric de les Torrudanes, cuya posición sedente recuerda a la fig. 9 de La Sarga.

Paralelos de figuras con detalle de dedos en la zona alicantina: e: arquero 1 del Abric I de Esbardal de Miquel el Serril; f: fig. 10 del Abric I de Benirrama; g: fig. 1 del Abric I de Benirrama; h: fig. 11 del Abric de les Torrudanes; i y j: figura 1; k y l: figura 3 (calcos según Hernández *et al.*, 1998)



principio. La complejidad de las representaciones situadas ahora a la parte inferior izquierda no hace más que reforzar esa idea, inclinándonos a pensar que estamos ante un grupo de arqueros, cuya acción se nos escapa, y en la que probablemente participaran otras figuras ahora no visibles, pero que podrían formar parte de una demostración militar o de danza ritual. Ha de señalarse, al respecto, que la figura 9 no parece estar armada

El carácter incompleto del animal 8 dificulta su valoración estilística, o incluso su valoración dentro del conjunto, mientras que los dos árboles, especialmente cuidados en los detalles de sus copas y frutos, pierden naturalismo al carecer de troncos.

Es obvio que esta parte ha sido elegida para la decoración buscando la ausencia de elementos macroesquemáticos, lo que redundaría en la limpieza de la ejecución. Algo que también se deduce al valorar el escrupuloso respeto entre las representaciones, sin superposiciones y una clara voluntad de ajuste a los espacios disponibles (especialmente en lo que se refiere al par formado por las figuras 3 y 4). Un fenómeno similar se observa en otros paneles de La Sarga y contrasta con lo visto en la unidad 2. Es el caso de las figuras de la unidad 19 del Abric II, donde la representación de un arquero, dos animales, uno de ellos un ciervo y el otro con bastante probabilidad también, y unos motivos de difícil interpretación, ocupan una posición lateral con respecto a la superficie disponible, pero sin ningún tipo de superposición con los temas macroesquemáticos que se extienden por una amplia extensión de la pared del abrigo. E incluso también del importante conjunto de representaciones humanas y de animales que aparecen en la unidad 1 del mismo Abric II, que cierran en el lado opuesto la superficie del mismo, sin que se produzcan tampoco allí superposiciones visibles con el arte macroesquemático. Esta circunstancia permite suponer que el uso del espacio pudo realizarse de dos maneras distintas en las etapas levantinas de La Sarga,

buscando en algunos casos la limpieza expositiva, al evitar situar las figuras en zonas ya previamente decoradas, como es el caso de la unidad 3 del Abric I, mientras que en otros no molestó situar las representaciones de ciervos en clara coincidencia espacial con este otro tipo de representaciones.

Contrasta, en este sentido, la actitud adoptada por los autores de los ciervos de la unidad 2 del Abric de La Sarga, que optaron por una deliberada colocación de sus temas sobre los macroesquemáticos. Un procedimiento gráfico, y probablemente simbólico, que difiere de la que normalmente caracteriza a las representaciones levantinas, formadas en un número considerable de ocasiones por escenas acumulativas en las que se integran figuras realizadas en diversas fases, con el resultado bien conocido de encontrarnos frente a escenas de interpretación bastante unitaria, compuestas de figuras de estilos claramente discordantes y con reducida superposición de temas. El hecho de que estas diferencias en el uso del espacio coincidan, en La Sarga, con otras de tipo estilístico, refuerza la idea de que estamos ante conjuntos producidos a lo largo de una cierta dimensión temporal, pues fueron sin duda razones de orden ideológico, y no de mera composición, las que debieron estar detrás de estas diferencias.

En resumen, atendiendo a la composición, las dos unidades de La Sarga aquí comentadas presentan procesos de realización aparentemente complejos, en los que parecen vislumbrarse fases diferenciadas de ejecución. El conjunto de figuras aquí analizado constituye un claro ejemplo de Arte Levantino, si como tal consideramos la concurrencia de rasgos temáticos y estilísticos que se dan en las dos unidades del Abric I; presencia de figuras humanas de corte naturalista, con predominio de arqueros provistos de diversos adornos corporales, y diversos ciervos heridos o asaeitados, cuyos rasgos estilísticos detallados y la temática encuentran preferentemente paralelos en el propio ámbito regional. La variedad de soluciones y la diferente forma,



incluso, de abordar la decoración de las paredes, superponiendo las figuras a las representaciones macroesquemáticas preexistentes o evitándolas, pueden responder a distintas voluntades, consecuencia tal vez de la separación temporal, o cultural de las ejecuciones. A falta de superposiciones entre las figuras levantinas, se hace difícil establecer apreciaciones al respecto del ritmo de ejecución de las distintas unidades y de su estructura interna, por lo que no es posible arriesgar interpretaciones al respecto. Sin embargo, las variaciones estilísticas observadas en las figuras humanas de las dos unidades aquí tratadas y la variedad de temáticas incitan a considerar que nos encontramos dentro del Abric I con dos paneles que deben diferir en el tiempo de ejecución, y que se han construido, a su vez, mediante la adición de figuras en distintas etapas. Esta sensación es especialmente viva en la primera unidad, donde la integración de los ciervos en una escena de tipo cinegético parece más el resultado de la adición de

las flechas y los rastros a las figuras que la consecuencia de la integración planificada de partida de estas figuras con respecto a los arqueros que las limitan por su parte derecha y, tal vez, izquierda. Ni siquiera todas las figuras de la parte derecha de la unidad está claro que puedan integrarse en la escena de caza, con lo que otras lecturas de la agrupación humana que abarca a los arqueros 1 al 7 son posibles. Una sensación similar se deriva del análisis de la segunda unidad, donde la escena de vareo parece el resultado de una transformación a posteriori, en la que los temas arbóreos y los frutos se incorporan a una agrupación de arqueros que parecen responder más a una demostración de guerreros, o parada militar, que a una actividad de recolección. Estas consideraciones no invalidan la interpretación de la escena como de vareo, pero más como consecuencia de una transformación mediante la adición de la vara y los temas vegetales a las representaciones humanas que lo contrario.



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A. (1979). Aportaciones al estudio de Mas del Llor, Rojals (Tarragona). *Caesaraugusta*, 47-48: 101-105.
- ALONSO, A. (1983-84). Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos (Villar del Humo, Cuenca). *Empúries*, 45-46: 8-29.
- ALONSO, A. (1993). Estudios en un sector de Moratalla: investigaciones en el conjunto con pinturas rupestres de La Risca II y prospecciones en el entorno inmediato. *Memorias de Arqueología* -1990.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1990). *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja*. Ayuntamiento de Alpera. Albacete.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1996). *El arte rupestre prehistórico de la Cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia): Nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. 2 vols. Barcelona.
- ALONSO, A., LÓPEZ, J.D. (1987). *Abrigo de Arte Rupestre de "El Milano" (Mula)*. Bienes de Interés Cultural en Murcia, 1. Murcia.
- AURA, E. (1983). Aportaciones al estudio de La Sarga (Alcoy-Alicante). *Lucentum*, II: 5-16.
- BELTRÁN, A. (1968). *Arte Rupestre Levantino*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1969). *La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres, en Cieza (Murcia)*. Monografías Arqueológicas, IV. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1972). *Los abrigos pintados de la Cañica del Calar y de la Fuente del Sabuco en el Sabinar (Murcia)*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1974). *Las pinturas rupestres prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penáguila) y El Calvari (Bocairente)*. Trabajos Varios del S.I.P., 47. València.
- BREUIL, H. (1920). Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI, Les roches peintes de Minateda (Albacete). *L'Anthropologie*, XXX: 1-50.
- DOMINGO, I., LÓPEZ-MONTALVO, E., VILLVERDE, V., MARTÍNEZ, R. (e.p.) *Los Abrigos VII, VIII y IX de les Coves de la Saltadora (Coves de Vinromà, Castelló)*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. València.
- FORTEA, F.J., AURA, J.E. (1987). Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del Arte Levantino. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII: 97-122.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924). *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (València)*. *Evolución del arte en España*. Memoria nº34 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.
- HERNÁNDEZ, M., FERRER, P., CATALÁ, E. (1988). *Arte Rupestre en Alicante*. Alicante.
- HERNÁNDEZ, M., FERRER, P., CATALÁ, E. (1998). *L'Art Llevantí*. Cocentaina.
- JORDÁ, F. (1980). Reflexiones en torno al Arte Levantino. *Zephyrus*, XXX-XXXI: 87-105.
- JORDÁ, F., ALCÁCER, J. (1951). *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (València)*. Trabajos Varios del S.I.P., 15. València.
- JORDÁN, J.F. (2001). Árboles del Paraíso y columnas de la Vida en el Arte Rupestre Postpaleolítico de la Península Ibérica. *BARA*, 4: 87-111.
- LÓPEZ-MONTALVO, E., VILLVERDE, V., GARCÍA-ROBLES, R., MARTÍNEZ, R., DOMINGO, I. (2001). Arte rupestre del Barranc de la Xivana (Alfarb, València). *Saguntum*, 33: 9-26.
- MARTÍ, B., HERNÁNDEZ, M. (1988). *El Neolític valencià. Art rupestre i cultura material*. València
- MATEO SAURA, M.A. (1999). *Arte Rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*. Murcia.
- MOLINOS, I. (1975). Las huellas de animales en el arte rupestre levantino. *Miscelánea Arqueológica en Homenaje a A. Beltrán*. Zaragoza: 59-68.
- MONTES, R., SÁNCHEZ, J., MARTÍNEZ, P. (1992). La cueva de Los Pucheros (Cieza) y los cápridos de la región de Murcia. *Memorias de Arqueología* 89: 41-51.
- OBERMAIER, H., WERNERT, P. (1919). *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*. Memoria nº 23 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.
- RIBERA, A. (1995). L'Abric de la Penya. Noves pintures rupestres postpaleolítiques a Moixent (València). *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4: 121-133.
- SARRIÀ, E. (1988-89). Las pinturas rupestres de Cova Remigia (Ares del Maestre, Castellón). *Lucentum*, VII-VIII: 7-33.
- SEBASTIÁN, A. (1986-87). Escenas acumulativas en el Arte Rupestre Levantino. *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: 377-397.
- SEBASTIÁN, A. (1993). *Estudio sobre la composición en el Arte Rupestre Levantino*. Tesis de Licenciatura. Universitat de València.
- VIÑAS, R. (1979-80). Figuras inéditas en el Barranco de la Valltorta, Castellón. *Ampurias*, 41-42: 1-34.
- VIÑAS, R. (1982). La Valltorta. *Arte Rupestre en el Levante Español*. Barcelona.
- VIÑAS, R. (1988). Programa y codificación de una base de datos para la documentación e investigación del Arte Postpaleolítico. *Caesaraugusta*, 65: 111-147.