

La Guerra en la Vida de las Comunidades Epipaleolíticas del Mediterráneo Peninsular

MATEO SAURA

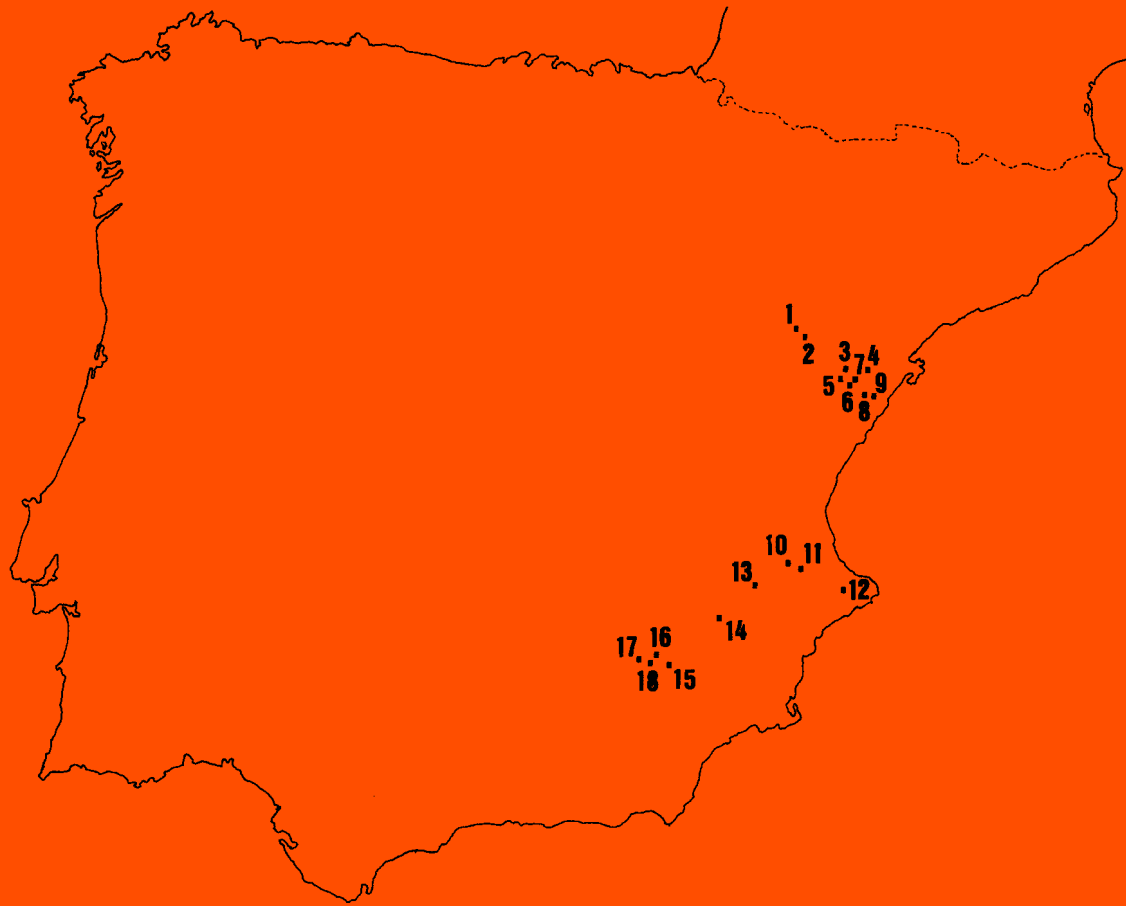


Figura 1 Principales conjuntos con escenas y figuras de carácter bélico

1. Abrigo de los Trepadores (Alacón, Teruel)
2. Abrigo de El Cerrao (Obón, Teruel)
3. Galería del Roure (Morella, Castellón)
4. Cueva del Polvorín (Pobla de Benifazá, Castellón)
5. Cueva Remigia (Ares del Maestre, Castellón)
6. Barranco de Les Dogues (Ares del Maestre, Castellón)
7. Cueva del Civil (Tirig, Castellón)
8. Cueva de la Saltadora (Cuevas de Vinromá, Castellón)
9. Cova Alta del Lledoner (Cuevas de Vinromá, Castellón)
10. Abrigo de las Sabinas (Bicorp, Valencia)
11. Abrigo de Voro (Quesa, Valencia)
12. Cova del Mansano (Xaló, Alicante)
13. Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)
14. Abrigo Grande de Minateda (Albacete)
15. Fuente del Sabuco (Moratalla, Murcia)
16. Torcal de las Bojadillas (Nerpio, Albacete)
17. Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)
18. Abrigo Sautuola (Nerpio, Albacete).

El arte rupestre levantino constituye, por su contenido y el sentido narrativo que lo envuelve, un documento gráfico de primer orden para conocer las formas de vida de las comunidades epipaleolíticas de la vertiente mediterránea de la Península Ibérica. Si, como pensamos, la pintura levantina es reflejo de la realidad social y económica de sus autores, no cabe duda de que la aplicación de una lectura etnográfica a lo representado nos reportará valiosa información sobre esas formas de vida, y ello al margen de que el propio arte sea la expresión plástica de una religiosidad dada, la cual es su verdadera y última razón de ser.

Obviando ese valor simbólico de lo pintado, la lectura que podemos hacer de los datos de carácter etnográfico contenidos en las pinturas nos muestra una sociedad muy primitiva, del nivel de bandas (Service, 1966), con una economía basada fundamentalmente en la caza y, en segundo término, en la recolección, que en ningún momento desarrolla actividades de producción del tipo de la agricultura o la ganadería (Mateo, 1992; 1996).

Pero, si para llegar a esta caracterización en las formas de vida económica de los artistas levantinos ha sido importante el estudio de las composiciones de contenido

económico, básicamente las escenas de caza y recolección, es obvio que sin el análisis de otro tipo de representaciones de significación social hubiera sido difícil lograr una visión globalizada de la sociedad creadora del arte. Es el caso de las escenas de ceremonias rituales, muy excepcionales dentro de los paneles pintados, o las de guerra, sobre las que reflexionamos en este trabajo.

Con la prudencia mínima que exige la utilización comparada de los datos etnográficos, sí se aprecia en lo que se refiere a la guerra cierta unanimidad a la hora de presentarla como una actividad no sólo poco frecuente en las

En ocasiones, éstas escenas bélicas levantinas han sido despojadas de su realidad violenta, planteando la posibilidad de que sólo sean reflejo de ceremonias rituales y no de enfrentamientos armados como tales entre grupos humanos. Sin embargo, aún cuando sabemos que en los rituales de magia guerrera de las sociedades salvajes, tal y como documenta B. Malinowski (1994), la cólera, la furia del ataque y las emociones del impulso de combatir se manifiestan con mucha fuerza, en realidad y referido a estos ejemplos del arte levantino, no hay argumentos concluyentes que nos lleven a interpretarlas únicamente como tales rituales.

EL ARTE RUPESTRE LEVANTINO, A LA VEZ QUE MANIFESTACIÓN RELIGIOSA DE LA PREHISTORIA PENINSULAR, CONSTITUYE UN DOCUMENTO GRÁFICO DE ENORME VALOR PARA CONOCER LAS FORMAS DE VIDA DE LAS COMUNIDADES EPIPALEOLÍTICAS DE LA VERTIENTE MEDITERRÁNEA DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

sociedades del nivel de bandas de cazadores-recolectores, sino también como algo que se pretende evitar por todos los medios, dado los inconvenientes que lleva consigo para la colectividad. De hecho, el deseo de eludir la lucha llega a tal grado que en numerosas comunidades se prefiere ajusticiar en el seno de la propia banda al culpable de un agravio antes de que el grupo “extranjero” tome venganza, considerando por extranjero a aquel con el que no mantienen lazos de parentesco.

Es obvio que si admitimos la existencia de rituales de magia guerrera, debemos aceptar también que la guerra está presente, con mayor o menor fuerza, en la sociedad que practica ese ritual. Además, la presencia de personajes heridos en las composiciones acentúa su carácter narrativo como testimonios de enfrentamientos reales y no sólo de ceremonias más o menos complejas. Una cuestión distinta será determinar la carga simbólica con que, al igual que el resto de elementos iconográficos del arte rupestre levantino, debieron estar investidas estas composiciones bélicas.

Los Documentos Gráficos

Quizás lo infrecuente de la guerra en estas sociedades primitivas del nivel de bandas explique el reducido número de composiciones de lucha que hallamos en los conjuntos naturalistas, sobre todo si lo comparamos con el de las dedicadas a otras actividades, como la caza.

No obstante, sucede a veces que los enfrentamientos bélicos, siempre a muy pequeña escala, son inevitables, y en este sentido, en el arte levantino encontramos escenas y figuras de marcado carácter bélico, lo que indica que los autores de las pinturas no permanecieron ajenos a ésta actividad. Otra cuestión distinta, difícil de precisar por otra parte, será conocer el grado de desarrollo alcanzado por esta beligerancia.

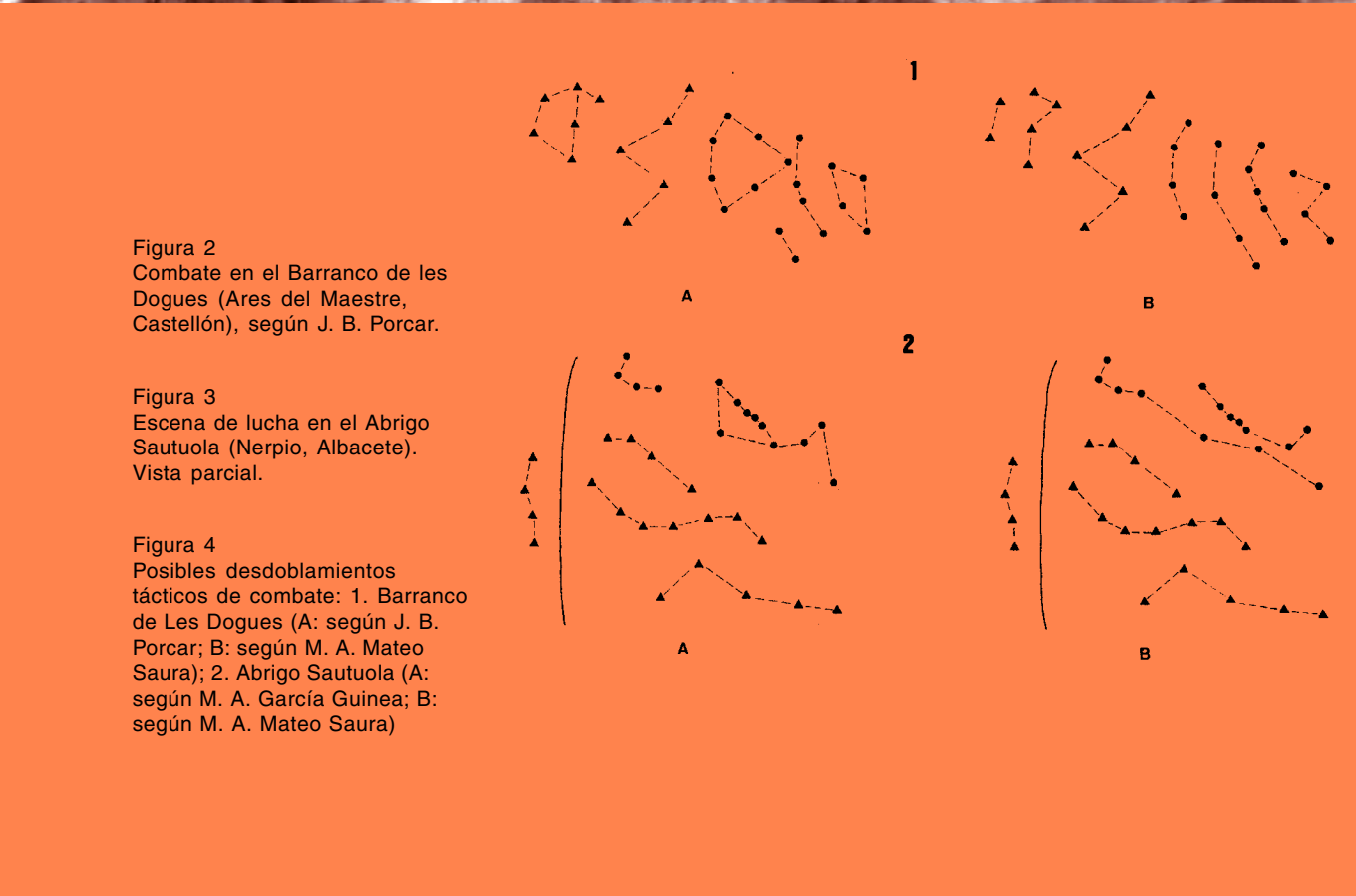


Figura 2
Combate en el Barranco de les Dogues (Ares del Maestre, Castellón), según J. B. Porcar.

Figura 3
Escena de lucha en el Abrigo Sautuola (Nerpio, Albacete). Vista parcial.

Figura 4
Posibles desdoblamientos tácticos de combate: 1. Barranco de Les Dogues (A: según J. B. Porcar; B: según M. A. Mateo Saura); 2. Abrigo Sautuola (A: según M. A. García Guinea; B: según M. A. Mateo Saura)

Geográficamente, se observa una notable concentración de estas escenas en torno al Maestrazgo, en Castellón, destacando conjuntos como la Mola Remigia, la Galería del Roure o el Barranco de Les Dogues. Un segundo grupo, más reducido en el número de representaciones, lo podemos situar más al Sur, en el núcleo artístico de Moratalla-Nerpio, con yacimientos como el Abrigo Sautuola o la Fuente del Sabuco, y algo más alejado el Abrigo Grande de Minateda. Fuera de esas zonas, otras representaciones las encontramos también en el Abrigo de los Trepadores y Abrigo de El Cerrao, en Teruel, en el Abrigo de Voro y Abrigo de las Sabinas, en Valencia, Cova del Mansano en Alicante y Cueva de la Vieja de Albacete.

Desde el punto de vista iconográfico, todas las escenas respetan una serie de convencionalismos, aunque el tratamiento estético de los motivos pueda variar notablemente de unos a otros. Es común delimitar intencionadamente el espacio de representación ocupado por cada bando, para lo cual el pintor recurre, bien al aprovechamiento de accidentes naturales del soporte rocoso en forma de salientes o grietas o, en ausencia de éstos, dejando un espacio vacío de figuras entre ellos. Otras veces, el distinto tratamiento de las formas de los individuos de cada bando sirve para marcar esas diferencias. Estos pueden aparecer en actitudes variadas y con desigual gusto por el detalle, sobre todo a la hora de marcar volúmenes anatómicos o rasgos etnográficos como son las armas o el adorno.

Un caso excepcional lo encontramos en el Abrigo Sautuola de Nerpio, en donde una cresta estalactítica de la roca ha sido resaltada en un color rojo, formando una línea que separa unos pocos arqueros de la composición de lucha propiamente dicha. Mientras que para algunos autores esa línea roja

es ejemplo de una construcción del tipo de una muralla, nosotros compartimos la idea de M. A. García (1962), primer estudioso de la cueva, de que se trate más bien de algún elemento de tipo vegetal que funcionase como empalizada, aunque tampoco debemos descartar la posibilidad de que esa línea emulase algún rasgo del entorno físico, por ejemplo, un río o un accidente del terreno. En cualquier caso, sí parece simbolizar y reforzar una idea de frontera entre los dos grupos humanos inmersos en la contienda.

Sobre las actitudes de los guerreros, éstos suelen presentarse lanzados a la carrera, con las piernas exageradamente abiertas en algunos casos, como si con ello el artista quisiera transmitir mayor sensación de movimiento, aunque también hay ejemplos en que los individuos muestran una compostura más estática, bien de pie o con una rodilla en tierra. En ocasiones, el interés por plasmar la violencia y el movimiento implícitos en el combate ha sido tan acusado que las representaciones muestran un grado excesivo de abstracción que los reduce a meros esquemas humanos, como sucede en la Galería del Roure, o a simples trazos que dificultan incluso su lectura como tales humanos, como vemos en algunos de los individuos de la Fuente del Sabuco I de Moratalla.

Las armas utilizadas son exclusivamente el arco y las flechas que sujetan en ademán de disparar mientras corren o que también llevan cogidas en la mano. En algunos casos, las flechas aparecen recogidas en un carcaj.

El número de combatientes difiere mucho de unos casos a otros. En la Galería del Roure la escena está formada por siete individuos y en la Cova del Mansano son nueve, mientras



Figura 5
Abrigo IX de la Mola Remigia (Ares del Maestre, Castellón), según J. B. Porcar.

que, en contraste, las más numerosas son las del Barranco de Les Dogues con veintisiete guerreros, el Abrigo Sautuola con treinta y cinco y el Cingle de la Mola Remigia con cuarenta y cuatro. A veces advertimos una notable desproporción entre los dos bandos inmersos en la lucha. En la Mola Remigia un bando lo integran diecisiete guerreros mientras que en el otro son veintisiete; por su parte, en Les Dogues y en el Abrigo Sautuola, la relación es de diez contra diecisiete y de quince frente a veinte, respectivamente.

En varios conjuntos observamos como alguno de los guerreros ha sido herido,

Sin embargo, en alguna ocasión nos hemos mostrado críticos al respecto (Mateo, 1997), ya que el análisis detenido de las distintas escenas pone de manifiesto cómo, muchas veces, hemos exagerado el tema, tal vez buscando en éstas unos datos que realmente no se encuentran reflejados, de manera que alguna de las tácticas definidas, careciendo de una mínima lógica, da lugar a agrupamientos muy arbitrarios. Hay casos en los que para formar un supuesto grupo de vanguardia se omiten sujetos que por su posición no encajan en la idea inicial, mientras que, en otras composiciones, la ubicación de los individuos permite distintas

ENTRE LAS ESCENAS REPRESENTADAS, LAS DEDICADAS A LA GUERRA, SIN LLEGAR A SER DEMASIADO NUMEROSAS, SÍ OCUPAN UN PUESTO DESTACADO, APORTANDO INTERESANTES DETALLES ACERCA DE LAS RELACIONES SOCIALES ENTRE COMUNIDADES

o quizás muerto, por las flechas del bando enemigo. Así, en el Barranco de Les Dogues, un individuo del grupo de la parte derecha ha sido asaeteado con un venablo en la pierna y corre hacia posiciones de retaguardia mientras que sus compañeros avanzan contra los otros arqueros de la izquierda. Por su parte, en la Cova del Mansano el personaje de la parte alta de la escena, aunque mal conservado, parece estar en una posición invertida, pudiendo haber sido éste el recurso empleado por el pintor para indicar que yace muerto.

El estudio de la situación topográfica de cada motivo en estas composiciones de lucha ha servido para reseñar la utilización de diversas técnicas de lucha por parte de los combatientes (Jordá, 1975; Molinos, 1987), hablándose de estrategias y desdoblamientos tácticos basados en formaciones zigzagueantes o en grupos de vanguardia que a su vez están flanqueados por otros grupos menores que actúan a modo de “alas”.

agrupaciones, todas ellas, en principio, válidas.

En uno de los dibujos adjuntos que acompañan este trabajo reseñamos las tácticas de combate planteadas por diversos investigadores sobre dos de las escenas en las que participa un mayor número de guerreros y, junto a ellas, otras posibilidades de entre varias que se podrían proponer, lo que demuestra la inconsistencia de nuestros planteamientos sobre la cuestión.

En realidad, pensamos que de estos enfrentamientos en los que intervienen muy pocos combatientes no debemos entresacar complicadas estrategias de lucha. Del conjunto de las escenas, y no sin reservas, tan sólo podríamos considerar como rasgos más o menos generalizados que cuando el grupo es muy reducido, a lo sumo tres o cuatro guerreros, estos adoptan una disposición cerrada a modo de triángulo o cuadrado para resistir la embestida del grupo más grande,



Figura 6
Galería del Roure (Morella,
Castellón), según E.
Hernández Pacheco.

Figura 7
Escenas bélicas en la
Fuente del Sabuco I
(Moratalla, Murcia), según
M. A. Mateo Saura.



mientras que si el bando es mayor, de quince o veinte miembros, éstos se muestran lanzados al ataque, bien formando a su vez pequeños grupos, o más comúnmente, escalonados en diversas filas, como queriendo hacer un ataque en oleadas.

De otra parte, como ya pusiera de manifiesto J. B. Porcar (1953), si en algunas de estas escenas sustituyéramos un bando de arqueros por animales, las actitudes de los personajes encajarían perfectamente en una escena de caza. En este sentido, si para la actividad cinegética hemos documentado en los frisos pintados el empleo por parte de los cazadores levantinos de procedimientos como el ojeo, con unos resultados positivos a tenor de la información que las propias pinturas nos proporcionan, es fácil pensar en una transposición de las técnicas de caza basadas en la emboscada cuando se trata de luchar no contra animales sino contra otros “cazadores”.

Tomando como referencia el adorno, tamaño y posición de los individuos dentro del grupo, se ha pretendido identificar la figura de “jefes guerreros” en las composiciones y, a partir de ellos, la existencia de normas de organización social y disciplina en estas comunidades de cazadores-recolectores. Sin embargo, el material etnográfico recopilado sobre estas sociedades del tipo de bandas las caracteriza como grupos igualitarios en todos sus niveles, no existiendo un personaje u organismo que ejerza la autoridad sobre el resto de miembros de la banda como si de un Estado se tratase. La autoridad recae en todos por igual y todos respetan y hacen respetar las normas establecidas por la costumbre, siendo también tarea común el restablecer la normalidad ante comportamientos desviados. Si acaso, sí se aprecia cierta consideración hacia la opinión de los

individuos más ancianos que por su experiencia están en mejor disposición de aconsejar sobre un asunto concreto, pero ni siquiera éstos forman una clase o institución de poder.

Sí existen, en cambio, personas que por sus cualidades ejercen una influencia dentro de la banda. Cabría hablar en cierto modo de una forma de caudillaje, en la que un individuo con experiencia y destreza se convierte en figura carismática dentro de la comunidad y dirige una acción concreta, de caza, ritual o guerra, pero siempre con el consentimiento de todos y sin adquirir por ello una posición de privilegio dentro del grupo. En este sentido, es significativo que, como señala E. R. Service (1966), ni siquiera el chamán goce de un “status” especial, debiendo cazar o pescar para adquirir su sustento, al igual que el resto de miembros de la banda.

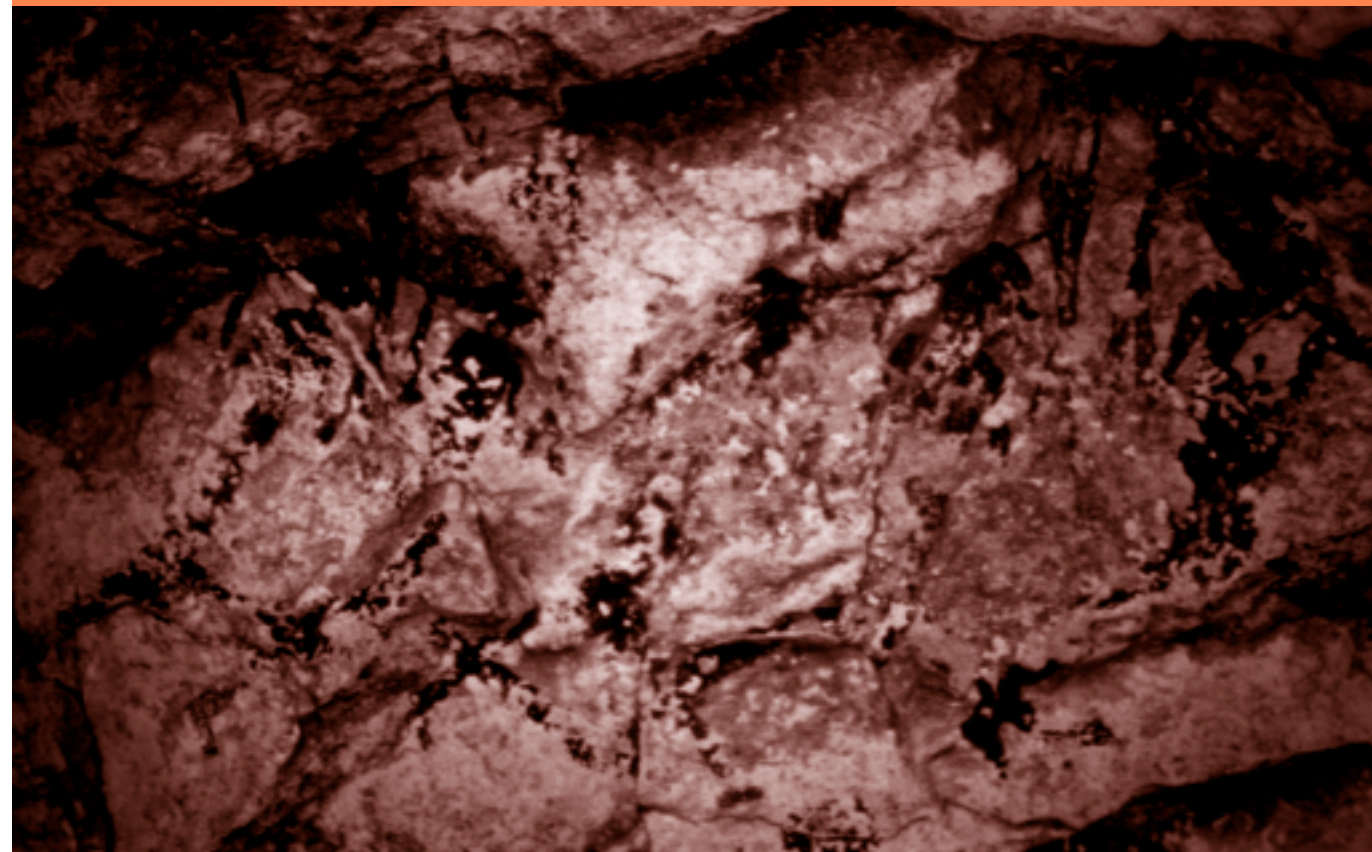
Por ello, se hace preciso no forzar interpretaciones y elaborar complejos esquemas sociales basándonos en los frágiles datos que intuimos en estas escenas, puesto que a la parcialidad de su contenido, hemos de unir el hecho de que es más bien excepcional la identificación de un personaje que sobresalga de forma clara del resto. Los adornos están presentes en la mayor parte de los guerreros, sobre todo cuando se trata de tocados de plumas, y la variación de tamaño entre las figuras no parece responder a cuestiones de jerarquía, dado que no es sólo una figura en el grupo la que mantiene diferencias con el resto.

Estrechamente relacionadas con la actividad bélica, encontramos otro tipo de escenas y figuras en las que no vemos un enfrentamiento directo entre dos bandos. Es el caso de las composiciones caracterizadas por el agrupamiento o alineación de varios individuos, por lo general armados con



Figura 8
Cova del Mansano (Xaló, Alicante), según M. S. Hernández, P. Ferrer y E. Catalá.

Figura 9
Desfile de guerra en el Abrigo IX de la Mola Remigia (Ares del Maestre, Castellón).



arcos y flechas y en actitudes variadas, que denominamos, de forma un tanto convencional si se quiere, como desfiles o marchas de guerra. En éstas, el número de integrantes varía de un caso a otro, de tal forma que si en la Fuente del Sabuco II de Moratalla son trece los personajes que, en fila, se desplazan al paso hacia la derecha, en el Abrigo de Voro, de Quesa, son únicamente cuatro los arqueros que, sujetando las armas a la altura de la cintura, caminan hacia la izquierda.

En estas escenas, los personajes suelen ir ataviados con adornos variados, tocados de plumas, jarreteras en los pies, y con objetos, como la bolsa que lleva en la cintura un arquero del Abrigo de Voro o el carcaj de otro arquero en la Fuente del Sabuco II.

De todos estos desfiles, sin duda, el más naturalista en sus formas es el existente en el abrigo IX de la Mola Remigia, en Castellón. Forman la escena cinco individuos lanzados a la carrera, con los brazos extendidos por encima de la cabeza, con los que sujetan sus arcos y flechas. El arquero que abre la marcha porta en la cabeza un tocado alto, interpretado por algún autor como un posible casco o gorro y también, como signo de jerarquía y rango.

Aún cuando la opinión general es la de considerar a estas composiciones como danzas rituales propiciatorias, su aparición en contextos temáticos de carácter bélico hace que, sin abandonar tampoco su posible identidad como danza de carácter ritual, debamos proponerlas como verdaderas “marchas de guerra”. Alguna parece realizarse previamente al combate, como es el caso de la existente en la Fuente del Sabuco II, en donde la falange de arqueros se localiza en un abrigo contiguo al que contiene las dos escenas de lucha representadas en el conjunto, mientras

que en otros casos éstos comparten el mismo panel pintado que la escena de guerra. Sucede, por ejemplo, en la Mola Remigia y de ello podríamos inferir que estos arqueros alineados marchan en auxilio de sus compañeros inmersos de pleno en la pelea.

De todas las composiciones de desfile que hasta el momento hemos documentado en el arte levantino, tan sólo la del Abrigo de Voro, dada la actitud de los individuos, con piernas abiertas y en dos de ellos con un brazo elevado al cielo, podría hacernos pensar que se trata de un desfile meramente ritual, máxime cuando cerca no hay ningún conjunto en el que se haya pintado una escena bélica, como sí sucede en la Mola Remigia o en la Fuente del Sabuco. No obstante, la eventual aceptación de su carácter ritual no invalidaría en modo alguno su identificación como tal marcha o desfile de guerra, pudiendo considerarla, por ello, como una danza que, actuando como una arenga previa al combate, pretende lograr la cohesión del grupo y la exaltación del ánimo colectivo.

Otro núcleo de representación relacionado con la guerra es el formado por aquellas escenas que se han venido llamando de ejecución o ajusticiamiento. La singularidad que constatamos para las escenas de lucha encuentra correspondencia con este otro tipo de composiciones, formadas por varios individuos alineados, de formas esquematizantes y armados con arcos que agitan por encima de sus cabezas, frente a los cuales se sitúa la figura de otro individuo que yace en el suelo después de haber sido asaeteado por el grupo. Paradigmáticas resultan las diversas composiciones, hasta un total de cinco, que siguiendo este esquema general vemos en la Cueva Remigia de Ares del Maestre (Porcar, 1945) o la presente en el Abrigo de los Trepadores de Alacón. Mientras, en la

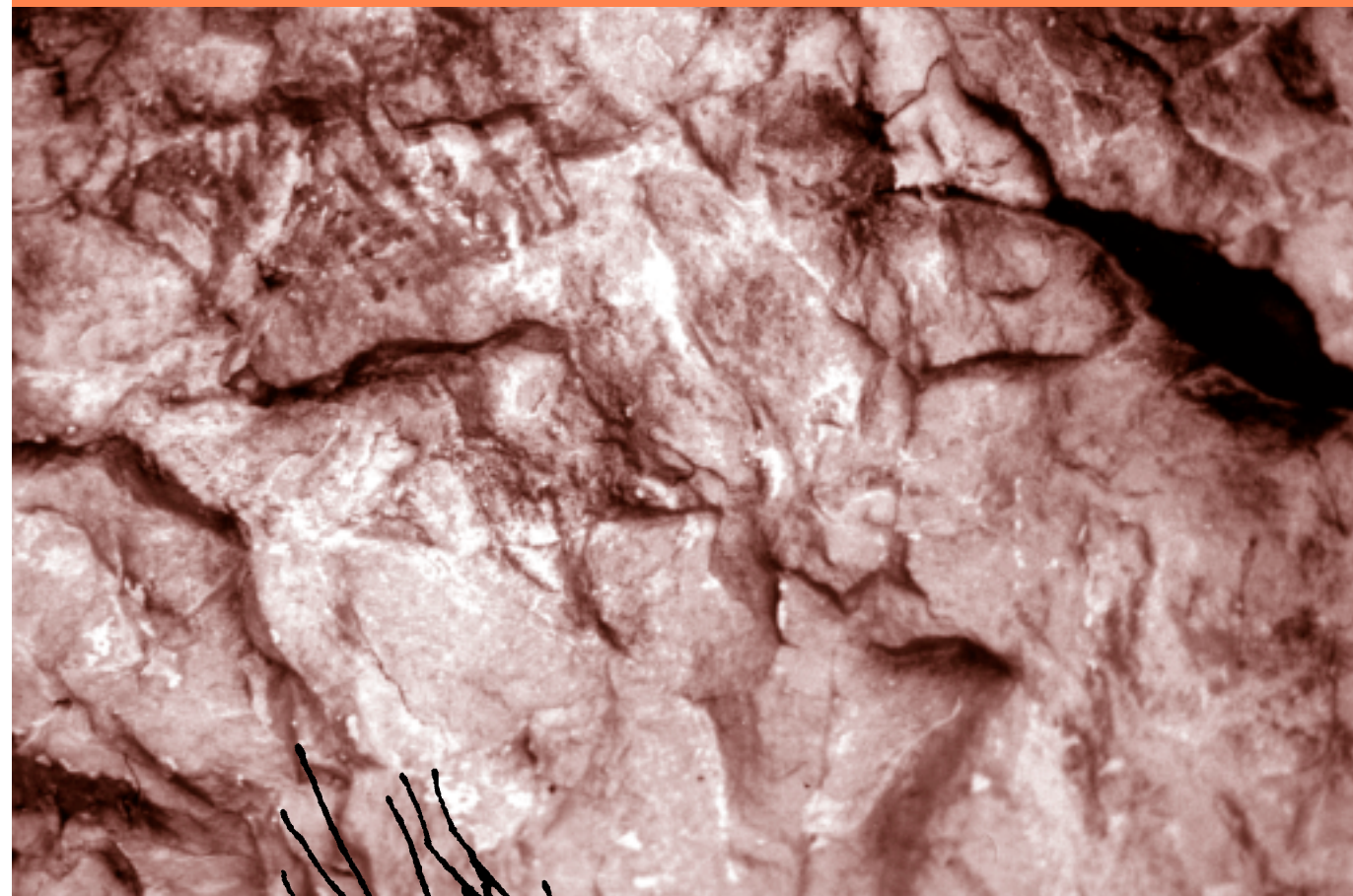


Figura 10
Desfile ritual? en el Abrigo de Voro (Quesa, Valencia), según J. Aparicio.

Figura 11
Escena de ejecución en Cueva Remigia (Ares del Maestre, Castellón).

Figura 12
Falange de arqueros en el Abrigo de los Trepadores (Alacón, Teruel), según T. Ortego.

Cueva de la Vieja de Alpera encontramos una curiosa variante a este modelo expuesto. Aquí, son seis arqueros los que disparan sus venablos contra tres personajes que permanecen sentados en el centro de la escena.

La lectura que de estas representaciones se ha hecho ha sido muy dispar. Se han considerado como evidencia de normas jurídicas en el seno de estos grupos de cazadores-recolectores, con lo que la identidad de los asaeteados sería la de reos, o también, incluso, se ha pensado que estos personajes pudieran ser jefes que, ya ancianos, no pueden desempeñar las labores de jefatura y en un extraño

consustancial a los grupos de economía predadora, ya que mantener con vida un excedente demográfico incide muy negativamente en su base de recursos. Esta es una de las razones por las cuales no existe la figura del esclavo en las sociedades de cazadores-recolectores. No obstante, estas representaciones podrían tener también como explicación el que se trate de un miembro de la propia banda que, habiendo causado ofensa a un grupo extranjero, ha sido castigado por sus propios compañeros para evitar con ello el enfrentamiento a mayor escala con ese grupo exterior. Ya hemos referido que ésta es una práctica bastante generalizada en las sociedades

TOMANDO COMO REFERENCIA LOS DATOS QUE PODEMOS ADVERTIR EN LAS REPRESENTACIONES Y AQUELLOS QUE APORTAN LOS TRABAJOS ARQUEOLÓGICOS SOBRE LA PLANIFICACIÓN DE LAS ACTIVIDADES POR PARTE DE LOS GRUPOS DEPREDADORES, CREEMOS QUE LA CAUSA DE TAL BELIGERANCIA HAY QUE BUSCARLA EN LA APROPIACIÓN DE RECURSOS POR GRUPOS INVASORES EN UN TERRITORIO DADO, LO QUE INCIDE DIRECTAMENTE EN LA FRÁGIL BASE DE SUBSISTENCIA

ceremonial son de este modo reemplazados.

Sin embargo, sin que podamos rechazar éstas u otras interpretaciones que se pudieran apuntar, si bien ya hemos comentado la ausencia de una o más personas que detenten una autoridad como tal en el seno de las bandas de cazadores-recolectores, la falta de testimonios que aludan a otros aspectos de ese “código consuetudinario” regulador de las relaciones sociales dentro del grupo, cuya existencia por otro lado es innegable, y a la vista del tipo de actividades de contenido social reflejadas en las pinturas, hemos de proponer a este tipo de escenas como posibles ejecuciones de prisioneros.

Esta práctica de ajusticiar prisioneros, si se aceptan como tales a estos individuos, es en cierto modo algo

primitivas del nivel de bandas como modo de evitar la guerra.

Un último grupo iconográfico vinculado a la actividad bélica es el definido por una serie de figuras humanas cuyas notas características son el mostrar el cuerpo asaeteado y el de aparecer aisladas dentro de los paneles pintados. Concentradas geográficamente en torno al foco castellanense de la Valltorta, las encontramos en Cueva Remigia, Abrigo de la Saltadora y en Cova Alta del Lledoner. Junto a algún ejemplo más, dudoso, situado fuera de este núcleo, estas figuras se significan desde el punto de vista estético por un tratamiento naturalista de sus formas y por mostrar una apariencia que nos hace pensar que, en algunos casos, el individuo yace muerto.

Al igual que para las escenas de

ejecución, las interpretaciones que para estas figuras humanas flechadas se han realizado han sido muy variadas. Jefes ancianos que terminan su mandato, sacrificios humanos de intención religiosa o simples ajusticiados, violadores de las normas que rigen la colectividad (Viñas y Rubio, 1988; Rubio, 1989). Distinta, en cambio, es la explicación dada a estas figuras en los primeros trabajos desarrollados sobre el tema, entre los que habría que citar los de H. Obermaier y P. Wernert (1919), en los que, aceptado su carácter guerrero, su presencia en los frisos naturalistas se explica a partir de los postulados de la magia simpática, cuyos fundamentos fueron magistralmente expuestos por J. G. Frazer (1944): matando una imagen del enemigo, el hechizo con ello establecido provocará la paralización del adversario en el momento real del combate.

Pero, cabría también la posibilidad de que estas representaciones humanas estuvieran relacionadas con ideas religiosas más trascendentes, quizá con la creencia de la pervivencia del alma más allá de la muerte, con lo que su existencia podría responder a finalidades más amplias, desde una forma de favorecer su tránsito a ese más allá o a un intento por evitar represalias por parte del fallecido, sobre todo si éste fue un enemigo o un ajusticiado.

Las causas de la Guerra

Desde antiguo, se ha buscado una justificación para la guerra, desde diferentes enfoques y tomando como base distintos contextos socioeconómicos y culturales. Así, parece que la causa de cualquier conflicto habría que buscarla, según el caso, en un trasfondo religioso, en una voluntad de adquisición económica, en un fin patriótico o de solidaridad y cohesión

del grupo, e incluso, en ocasiones, fruto de un extraño sentimiento lúdico.

Sin embargo, cuando nos referimos a sociedades del nivel de bandas de cazadores-recolectores, estos planteamientos generales no sirven para explicar los enfrentamientos entre grupos humanos, que por otra parte y como ya hemos señalado, son más bien excepcionales y, a ser posible, evitados.

La guerra en estas sociedades primitivas no es algo ni rentable ni necesario. En las bandas de cazadores-recolectores no hay, salvo excepciones muy puntuales como serían algunas bandas esquimales, problemas demográficos que obliguen a prácticas traumáticas de control, tales como el infanticidio o la propia guerra, por lo que ésta no se concibe ni como forma de regulación demográfica en sí misma, ni como medio de adquisición económica. Más bien al contrario, lo precario de la base de subsistencia que caracteriza a estas sociedades primitivas no permite prolongar en el tiempo conflictos armados ya que no hay excedentes almacenados que posibiliten que los hombres estén sin cazar durante períodos prolongados. Además, si malo es un desequilibrio en el crecimiento poblacional, también tendría repercusiones negativas la pérdida de individuos que supondría cualquier conflicto armado con otro grupo.

Pero en el arte levantino hay representados algunos de estos enfrentamientos bélicos, lo que indica que la guerra, aunque fuera de manera ocasional, sí estuvo presente en la vida de sus autores. Cabría, pues, interrogarnos sobre las causas que pudieron llevar a estos grupos de cazadores-recolectores a la lucha, cuando en ellos también confluían, sin duda, las desventajas antes reseñadas.

En este sentido, y conciliando los datos que los trabajos etnográficos nos proporcionan con aquellos que podemos entresacar de las propias pinturas, creemos que la actividad bélica desarrollada por los artistas levantinos responde a cuestiones de territorialidad, en lo que el concepto de territorio lleva implícito en términos económicos. De hecho, la propia ubicación de cada yacimiento en el espacio físico parece conferirle en sí mismo un carácter de seña de identidad del grupo humano que lo pintó frente a otros posibles ocupantes de ese territorio.

Se ha defendido la tesis de que la guerra se generalizará con el desarrollo de la vida sedentaria y bajo sistemas económicos de producción, puesto que el habitat permanente, la tierra y las cosechas son algunos de los elementos que agudizan un sentimiento de identidad territorial. Ciertamente, ahora entran en juego otros elementos que pueden convertir a la guerra en algo apetecido por determinados grupos y en momentos concretos. Hay nuevos recursos, además más valiosos, como son las propias tierras arables, el agua, las zonas de pasto o los recursos forestales. Asimismo, las nuevas técnicas de producción permiten sostener también a más gente. No obstante, como señala M. D. Sahlins (1972), aún cuando estas circunstancias podrían hacer de la guerra una actividad más justificable que en la etapa de bandas de cazadores-recolectores, en términos generales, ésta sigue siendo rechazada y evitada por la sociedad tribal. Lo será, por ejemplo, a través de los llamados “intercambios instrumentales”, que llegan a convertirse en auténticos tratados de paz.

Sin embargo, si bien es cierto que el desarrollo de formas de vida sedentarias fomenta el arraigo de una comunidad al territorio que explota, podemos pensar en una relación similar cuando se trata de sociedades

predadoras. Entre las bandas de cazadores-recolectores las hay que se identifican con fuerza con el territorio en el que se desenvuelven y otras en las que esa identificación con el espacio físico es menos acusada, lo que indica que no hay una pauta general sobre este punto. Parece que ello está relacionado con el grado de dependencia con los recursos de ese territorio, con la mayor o menor abundancia de éstos y el grado de esfuerzo a realizar para su consecución. Tal vez una diferencia sea que, dada la particular forma de explotación de esos recursos y su movilidad, los límites del territorio sobre el que se ejerce cierto control son mayores cuando se trata de sociedades no productoras, tal y como pusieron de manifiesto los trabajos ya clásicos de M. Chisholm (1968) sobre sociedades campesinas y de R. B. Lee (1969) sobre los cazadores bosquimanos “kung”, pero no cabe duda de que una identificación del grupo con el territorio existe porque, se quiera o no, es éste el que proporciona el alimento.

En este estado de cosas y definida la identidad económica de los autores del arte como grupos humanos no productores, cuya forma de vida se basa exclusivamente en la caza y en la recolección, coincidimos con la idea ya expuesta hace años por J. Cabré (1915) de que la causa última para estos enfrentamientos reflejados en las pinturas pudiera ser la penetración de cazadores en las demarcaciones territoriales controladas por otros grupos humanos, obligados por una disminución temporal de la caza, o escasez de la misma, en su propio espacio de control.

En este sentido, conocemos desde fechas muy tempranas la puesta en práctica de medidas tendentes a conseguir lo que se ha venido en llamar como “depredación previsor” (Quesada, 1998), en la que lejos de

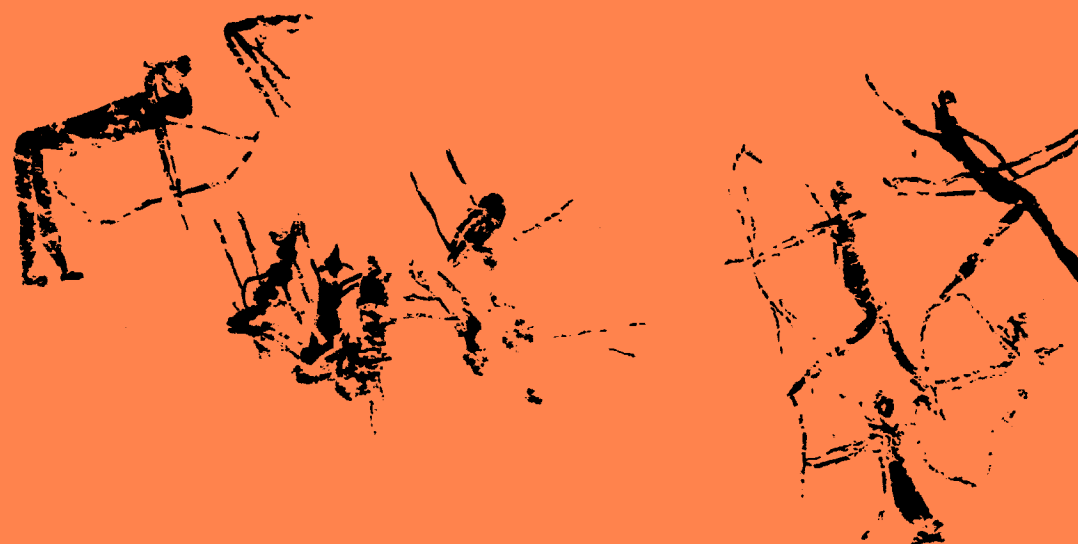


Figura 13
Escena de ejecución en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), según A. Alonso y A. Grimal.

Figura 14
Figuras humanas flechadas:
1 y 2. Cueva Remigia, según J. B. Porcar; 3. Cueva de la Saltadora, según J. B. Porcar; 4. Cova Alta del Lledoner, según R. Viñas.



buscar una matanza indiscriminada de animales o la recolección abusiva, hay una organización cuidadosa de las diversas actividades de subsistencia, con el propósito de seleccionar las estrategias más adecuadas en cada momento. Las necesidades alimentarias del grupo, la abundancia de recursos, la cantidad de alimento que proporciona cada especie animal o los propios movimientos migratorios de los animales son, entre otros, factores que inciden directamente en esas estrategias de depredación.

Si ya desde momentos solutrenses, y aunque haya ligeras variaciones en diferentes etapas, ocasionadas por variaciones climáticas, se han documentado diversas pautas para evitar llegar a los umbrales de caza, no es arriesgado suponerles a las comunidades epipaleolíticas levantinas unas conductas muy cercanas. Entre estas pautas, quizá la más destacada sea la especialización, basada en la diversificación anual y en la selección premeditada de los individuos. Se evitan las matanzas indiscriminadas, sobre todo en época de celo y reproducción, y se seleccionan animales adultos, excepto hembras, cuyo déficit sí repercute en la pervivencia de la manada.

Tomando como punto de partida estas premisas, en los paneles pintados levantinos podemos advertir estrategias de caza muy próximas a aquellas. Con excepciones, las grandes cacerías de animales son infrecuentes, con un claro predominio de las cacerías más pequeñas, sobre uno o dos animales tan sólo, y los animales cazados son preferentemente adultos, como revelan sus cornamentas, sin que tengamos, de otro lado, elementos de juicio suficientes como para considerar animales jóvenes aquellos otros que no la muestran. En todo caso y a la luz de los datos que nos proporciona la investigación arqueológica, sí debemos abandonar la vieja idea de que los grupos cazadores-recolectores, entre los que se encuentran los autores del arte levantino, vivían al margen de cualquier planificación de los recursos y de sus actividades.

A tenor de lo expuesto, parece claro que la apropiación de recursos de un territorio dado por personas ajenas al grupo, con la incidencia que ello supone en la frágil base de subsistencia, es causa más que poderosa como para desencadenar puntuales episodios bélicos entre las comunidades implicadas.

Bibliografía.

- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915): "Arte rupestre en España", *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 14, Madrid.
- CHISHOLM, M. (1968): *Rural settlement and land use*, Londres.
- FRAZER, J.G. (1944): *La rama dorada*, F.C.E., México.
- GARCÍA GUINEA, M.A. (1962): "Los recientes descubrimientos de pinturas rupestres levantinas en Nerpio (Albacete)", *Las Ciencias*, XXVII, 6, Madrid, págs. 458-469.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1975): "La sociedad en el arte rupestre levantino", *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11, Valencia, p. 150-184.
- LEE, R. B. (1969): "Kung Bushman subsistence: an input-output analysis". En *VAYDA, A. P. Environment and Cultural Behaviour*, New York, p. 47-79.
- MALINOWSKI, B. (1994): *Magia, ciencia y religión*, Ed. Ariel, Barcelona.
- MATEO SAURA, M. A. (1992): "Reflexiones sobre la representación de actividades de producción en el arte rupestre levantino", *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, 4, Murcia, p. 15-20.
- MATEO SAURA, M. A. (1996): "Las actividades de producción en el arte rupestre levantino" *Revista de Arqueología*, 185, Madrid, págs. 6-13.
- MATEO SAURA, M. A. (1997): "La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos", *La Guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*, Ministerio de Defensa, Madrid, p. 71-82.
- MOLINOS SAURAS, M.^a I. (1987): "Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino", *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII, Zaragoza, p. 295-310.
- OBBERMAIER, H. y WERNERT, P. (1919): "Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)", *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 23, Madrid.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1945): "Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta (danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas)", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXI, Castellón, p. 145-152.
- PORCAR RIPOLLES, J. B. (1953): "Las pinturas rupestres del Barranco de Les Dogues", *Archivo de Prehistoria Levantina*, IV, Valencia, p. 75-80.
- QUESADA LÓPEZ, J. M. (1998): "La caza en la Prehistoria", *Cuadernos de Historia*, 56, Arco/Libros, S.L., Madrid, 78 páginas.
- RUBIO MORA, A. (1989): "Figuras humanas flechadas en el arte rupestre postpaleolítico de la provincia de Castellón", *XIX Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, p. 439-450.
- SAHLINS, M. D. (1972): *Las sociedades tribales*, Ed. Labor, Barcelona.
- SERVICE, E. R. (1966): *The hunters*, Prentice Hall, New Jersey.
- VIÑAS, R. y RUBIO, A. (1988): "Un nuevo ejemplo de figura humana flechada en el conjunto de la Valltorta (Castellón)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 13, Castellón, p. 83-93.

