

# RUPESTRE

LOS PRIMEROS SANTUARIOS  
*Arte Prehistórico en Alicante*

JORGE A. SOLER DÍAZ, RAFAEL PÉREZ JIMÉNEZ Y VIRGINIA BARCIELA GONZÁLEZ  
EDITORES



MUSEO EUROPEO  
DEL AÑO 2004

**MARQ**  
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE

**al** GOBIERNO  
PROVINCIAL  
ALICANTE  
*La Dipu de los Pueblos*

fundación  
**ASISA** ➔

**CM**  
**FUNDACIÓN CAJAMURCIA**

 **Obra Social "la Caixa"**

  
*Museums Partner*

  
Organización  
de las Naciones Unidas  
para la Educación,  
la Ciencia y la Cultura

  
Parte de:  
**Arte rupestre del arco mediterráneo  
de la Península Ibérica**  
Inscrito en la Lista del  
Patrimonio Mundial en 1998

  
Organización  
de las Naciones Unidas  
para la Educación,  
la Ciencia y la Cultura

Con el patrocinio de  
**Comisión Nacional  
Española de  
Cooperación**  
con la UNESCO

2018   
**AÑO EUROPEO  
DEL PATRIMONIO  
CULTURAL**  
#EuropeanCulture

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN DE LA COMUNITAT VALENCIANA-MARQ

**Sr. Presidente**

*Ilmo. Sr. D. César Sánchez Pérez*

**Sr. Vicepresidente**

*D. César Augusto Asencio Adsuar*

**Sres. Patronos**

*D. Eduardo Jorge Dolón Sánchez*

*D. Manuel H. Olcina Doménech*

*D. Jorge A. Soler Díaz*

*D. Rafael Azuar Ruiz*

*D. Carlos Castillo Márquez*

*Dña. Mercedes Alonso García*

*D. Fernando David Portillo Esteve*

*D. Lluís Miquel Pastor Gosálbez*

*D. Fernando Sepulcre González*

*D. Francisco Ivorra Miralles*

*D. José Antonio Martínez García*

*Dña. Natalia Mariana Pérez Ponce*

*D. Pedro Romero Ponce*

*D. Alberto José Llorio Alvarado*

*D. Lorenzo Abad Casal*

*Dña. Asunción Llorens Ayela*

*D. Rafael Ramos Fernández*

*D. Miguel Marqués Sancho*

*D. Pascual Martínez Ortiz*

*Dña. M<sup>a</sup> Dolores Padilla Olba*

*Dña. Pilar Cabrera Bertomeu*

**Director Gerente de la Fundación**

*D. Josep Albert Cortés i Garrido*

**Secretaria del Patronato de la Fundación**

*Dña. Ana Isabel Cortés Estela*

## RUPESTRE. LOS PRIMEROS SANTUARIOS

### *Arte Prehistórico en Alicante*

MARQ, JULIO 2018 - ENERO 2019

GOBIERNO PROVINCIAL DE ALICANTE  
FUNDACIÓN C.V. MARQ  
MARQ MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE

FUNDACIÓN ASISA  
FUNDACIÓN CAJAMURCIA  
FUNDACIÓN BANCARIA "LA CAIXA"  
MUSEUMS PARTNER

**Director Gerente de la Fundación C.V. MARQ**  
Josep Albert Cortés i Garrido

**Director Técnico del MARQ Museo Arqueológico de Alicante**  
Manuel H. Olcina Domènech

**Jefe de la Unidad de Exposiciones y Difusión del MARQ Museo Arqueológico de Alicante**  
Jorge A. Soler Díaz

**Jefe de la Unidad de Colecciones y Excavaciones del MARQ Museo Arqueológico de Alicante**  
Rafael Azuar Ruiz

**Director del Área de Arquitectura de la Diputación Provincial de Alicante / Arquitecto colaborador de la Fundación C.V. MARQ**  
Rafael Pérez Jiménez

**Coordinación Institucional de la Fundación C.V. MARQ**  
Anabel Cortés Estela y Pilar López Iglesias

**Coordinación Técnica MARQ Museo Arqueológico de Alicante y Fundación C.V. MARQ**  
M<sup>a</sup> Teresa Ximénez de Embún Sánchez  
José Luis Menéndez Fueyo

### PRODUCCION EXPOSICIÓN

**Comisarios**  
Jorge A. Soler Díaz (MARQ Museo Arqueológico de Alicante)  
Rafael Pérez Jiménez (Diputación Provincial de Alicante /Fundación C.V. MARQ)  
Virginia Barciela González (Universidad de Alicante)

**Asesor científico**  
Mauro S. Hernández Pérez (Universidad de Alicante)

**Asesor documental**  
Pere Ferrer Marset (Centre d'Estudis Contestans)

**Proyecto Expositivo**  
Rafael Pérez Jiménez  
Ángel Luis Rocamora Ruiz

**Diseño gráfico**  
Luis Sanz Ojero

**Exposiciones y Diseño del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Fundación C.V. MARQ**

Juan Antonio López Padilla  
José Luis Menéndez Fueyo  
M<sup>a</sup> Teresa Ximénez de Embún Sánchez  
Lorena Hernández Serrano  
Alba Martínez Pérez  
Antonio Sellés Rodríguez

**Consultor artístico**  
Dionisio Gázquez

**Paisajes sonoros**  
Luis Ivars

**Ejecución de obra**  
ANTRA Gestión Integral S.L.  
Antonio L. Fernández Zamora  
Yolanda Martínez González

**Transporte y manipulación de objetos**  
Expomed S.L.

**Asistencia al montaje**  
FRASAZ

**Seguros**  
AXA Art

**Asesoramiento, Gestión y Mediación de los Seguros**  
Willis Iberia, S.A

**Textos exposición**  
Virginia Barciela González  
Mauro S. Hernández Pérez  
Jorge A. Soler Díaz

**Traducción**  
Valenciano  
David Azorín Martínez. Departamento de Formación. Diputación de Alicante  
Inglés  
Emma Brown. EJB Translations

**Fotografías**  
Atelier Daynes, Centre National de la prehistoire Grotte de Lascaux, Archivo Lafuente. Museo Arqueológico Nacional. Museo Numantino de Soria, Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid, Museum Ulm, Fundación Caja Mediterráneo, Fundació Miró, Nuria Gil, Sociedad Regional de Educación, Cultura y Deporte/ Gobierno de Cantabria, Alebus Patrimonio Histórico, Arpa Patrimonio, Carole Fritz, Centre d'Estudis Contestans, Covalanas, El Tossal cartografies, Equipo científico de la Cueva Chauvet-Pont-d'Arc. Ministère de

la Culture, France, Fundació Cirne, Institut Valencià de Conservació y Recuperació de Béns Culturals, IVACOR, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Museu Arqueològic i Etnogràfic "Soler Blasco" de Xàbia, Museu Arqueològic Municipal "Camil Vicedo Moltó" de Alcoi, Museo de la Evolución Humana de Burgos, Universidad de Alicante, Universidad de Córdoba, Universidad de Murcia, Universidad de Zaragoza.

Enrique Baquedano, Ignacio Barandiarán, Virginia Barciela González, Manuel Bea Martínez, Ximo Bolufer Marqués, Yolanda González, Pere Guillem Calatayud, Josep Casabó i Bernad, Jean Clottes, Marco Aurelio Esquembre Bebiá, Carole Fritz, Gabriel García Atiénzar, Jesús Gómez, Mauro S. Hernández Pérez, Ignacio Martín Lerma, Julián Martínez García, Rafael Martínez Valle, Ximo Martorell Briz, Fco. Javier Molina Hernández, José Luis Sanchidrián Torti, Georges Sauvet, Josep Maria Segura Martí, Natxo Segura Martínez, Pilar Utrilla Miranda, Ferrán Vilaplana Vilaplana y João Zilhão.

**Audiovisuales**  
«Rupestre. Los primeros santuarios»  
«Fragmentos de Santuarios y paisajes»  
Dirección: Jorge Molina Lamothe  
Producción: Victoria Cuquerella Cayuela  
«Rupestre versus contemporáneo»  
Alberto Hernández y Dionisio Gázquez  
«Le mystère Picasso»  
Henri-Georges Clouzot  
Filmasonor  
«El cuaderno de Barro»  
Tusitala Producciones Cinematográficas S.L.

**Interactivos**  
Gustavo Vilchez

**Pieza «Imagen Neandertal»**  
Lorena Hernández Serrano  
Alba Martínez Pérez

**Página Web del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Fundación C.V. MARQ**  
Ignacio Hernández Torregrosa  
Juan Seguí. Crehaz Comunicación y Tecnología

**Comunicación**  
Gabinete de Comunicación de la Diputación de Alicante

**Relaciones institucionales de la Fundación C.V. MARQ**  
Gloria Navarro Martínez

**Seguridad**  
Tomás Jiménez Pareja (Diputación Provincial de Alicante / Unidad de Régimen interior Fundación C.V. MARQ)

**Didáctica y Promoción cultural del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Unidad Didáctica y Accesibilidad Fundación C.V. MARQ**

Gema Sala Pérez  
Rafael Moya Molina  
Elisa Ruiz Segura  
José María Galán Boluda  
Encarnación Hernández Pérez  
Elena Martín Moreno

**Colabora**

CRE ONCE Alicante  
Fundación FESORD

**Calcos y documentos**

Centre d'Estudis Contestans  
Museu Arqueològic Municipal "Camil Visedo Moltó" de Alcoi

**Instituciones Prestatarias**

Colección Museográfica Municipal de Gata de Gorgos  
Instituto Valenciano de Conservación y Restauración  
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA) –  
Fundación Caja Mediterráneo  
Museo de Bellas Artes de Castellón  
Museo Arqueológico de Almería  
Museo Arqueológico de Asturias  
Museo de la Ciudad de Alicante (MUSA)  
Museu d'Arqueologia i Etnologia del Comtat  
Museu Arqueològic d'Ontinyent i la Vall d'Albaida  
Museu Arqueològic i Etnogràfic Municipal "Soler Blasco" de Xàbia  
Museu Arqueològic Municipal "Camil Visedo Moltó" de Alcoi  
Museu Arqueològic Municipal "Vicent Casanova" de Bocairent  
Museo Arqueológico de Guardamar del Segura (MAG)  
Museo Arqueológico "José María Soler" de Villena  
Museo Arqueológico Nacional. Madrid  
Museo Histórico – Artístico de la Ciudad de Novelda. Sección Arqueología  
Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria  
Museu de Prehistòria de València  
Museo Numantino de Soria

**Agradecimientos**

Ignacio Alonso, Rodrigo Balbín, Enrique Baquedano, Ignacio Barandiarán, Joaquim Bolufer, Helena Bonet, Juan de Dios Boronat, Carmen Cacho, Andrés Carretero, Rosa Mª Castells, Josep Casabó, Enrique Catalá, Juan Carlos Catalán, Adriana Chauvín, Isabel Collado, Sofía Díaz, Elisa Domenech, Marco Aurelio Esquembre, Armando J. Esteve, Pilar Fatas, Eva Flores, Mª José Francés, Laura Hernández, José A. López, José Mª López, Aurora Martín, Enric Martínez, Luis Pablo Martínez, Rafael Martínez, Arturo Oliver, Ferrán Olucha, Roberto Ontañón, Francisco Parres, María Jesús de Pedro, Mª Isabel Pérez, Manuel Ramos, Marco de la Rasilla, Agnieszka Remsak, Agustí Ribera, José Mª Segura, Eloy Signes, Diego Soria, Elías Teres, Ferrán Vilaplana y Valentín Villaverde.

**MARQ Museo Arqueológico de Alicante y Fundación C.V. MARQ**

**Unidad de Colecciones y Excavaciones del MARQ Museo Arqueológico de Alicante / Unidad de Excavaciones Fundación C.V. MARQ**

Miguel Benito Iborra  
Julio J. Ramón Sánchez  
Consuelo Roca de Togores Muñoz  
Anna García Barrachina  
Enric Verdú Parra  
Silvia Roca Alberola  
Tatiana Martínez Riera  
Antonio Chumillas Sáez  
Antonio Gilabert Mas  
Adoración Martínez Carmona  
Eva Tendero Porras  
Sonia Carbonell Pastor  
Silvia Martínez Amorós  
Bárbara Albert López  
Blanca Sicilia Navarro  
Maria Aznar i Seva

**Biblioteca del MARQ Museo Arqueológico de Alicante**

Remedios Gómez Llopis  
Santiago Olcina Lagos  
Melanie Buus

**Unidad de Administración y Presupuesto Fundación C.V. MARQ**

Anabel Cortés Estela  
Pilar López Iglesias  
Yasmina Campello Carrasco  
Francisco Praes González  
Mª José Varó García

**Unidad Administrativa y Económica del MARQ Museo Arqueológico de Alicante**

María Angeles Agulló Cano  
Rosario Masanet Rameta  
Olga Manresa Beviá

**Régimen interior del MARQ Museo Arqueológico de Alicante**

Juan José Ramos Sequeiro

**Comunicación y Difusión-Fundación C.V. MARQ**

Aurora Cerdá Fuentes  
Macarena Gutiérrez Martínez

**Redes Sociales Fundación C.V. MARQ**

Gelen Brazal Vila

**Unidad de Mantenimiento Fundación C.V. MARQ**

Ricardo Valer Gosálbez  
Ignacio Andreu Adsuar  
Francisco Martín Díaz

**Atención al público-Fundación C.V. MARQ**

Rubén Marín Soriano  
Miguel Ángel Aracil Ripoll  
Rosa Reyes Gómez

**Guías y Atención al Visitante-Fundación C.V. MARQ / ESATUR XXI**

Daniel Martínez Ibáñez  
Carlos Pérez Soler  
Mª Paz Gadea Ciment  
Aroa Miralles Díez  
Davinia Llopis Martínez  
Verónica Gregorio Ivars  
Paula Figuerero Vigo  
Cristina González García  
Joaquín Hernández Devesa

**Monitoras Didáctica y Club Llumiq Fundación C.V. MARQ / ESATUR XXI**

Sandra Berenguer Millia  
Myriam Ramos Bravo  
Lorena Gomis Asín  
Álvaro Gaitán Forner

## **CATÁLOGO**

### **Textos**

Ignacio Barandiarán, Virginia Barciela González, Manuel Bea, Joaquim Bolufer Marques, Juan de Dios Boronat Soler, Josep Casabó i Bernad, Rosa María Castells González, Centre d'Estudis Contestans, Pascual Costa, Marco A. Esquembre, Pere Ferrer Maset, Gabriel García Atienzar, Pablo García Borja, Pere M. Guillem Calatayud, Mauro S. Hernández Pérez, Joaquim Juan Cabanilles, Bernat Martí Oliver, Enric Martínez, Rafael Martínez Valle, Francisco Javier Molina Hernández, Ángel Rocamora Valero, Rafael Pérez Jiménez, Josep Maria Segura Martí, Jorge A. Soler Díaz, Palmira Torregrosa Giménez, Pilar Utrilla Miranda, Ferran Vilaplana Vilaplana y Valentín Villaverde Bonilla

### **Coordinación de la edición**

Juan Antonio López Padilla

### **Diseño y Maquetación**

Luis Sanz

### **Diseño de cubierta**

Dionisio Gázquez

### **Impresión**

Gráficas Alcoy

### **Depósito Legal**

A 316 - 2018

### **I.S.B.N**

978-84-09-03279-2

# ÍNDICE

## **20 I. RUPESTRE. LOS PRIMEROS SANTUARIOS**

- 22 Rupestre. Los primeros santuarios. Acta sobre la materialización de un proyecto expositivo  
*Jorge A. Soler Díaz, Rafael Pérez Jiménez y Virginia Barciela González*
- 34 “Rupestre los primeros santuarios”. El diseño expositivo  
*Rafael Pérez Jiménez y Ángel Rocamora*

## **42 II. PANORAMAS DE INVESTIGACIÓN**

- 44 Arte mobiliario paleolítico en la vertiente cantábrica y la Meseta  
*Ignacio Barandiarán*
- 56 Arte parietal paleolítico en el ámbito valenciano  
*Valentín Villaverde Bonilla*
- 70 El arte paleolítico de la Cova del Comte (Pedreguer - Marina Alta)  
*Josep Casabó, Juan de Dios Boronat, Pascual Costa, Marco A. Esquembre, Joaquim Bolufer y Enric Martínez*
- 78 Plaqueta grabada y pintada de la Cova del Parpalló depositada en el museo de Gata de Gorgos (Alicante)  
*Rafael Martínez Valle, Pere M. Guillem Calatayud y Valentín Villaverde Bonilla*
- 82 Territorio y arte rupestre Neolítico: el paisaje en las primeras comunidades campesinas  
*Gabriel García Atienzar*
- 96 Alicante, territorio macroesquemático  
*Mauro S. Hernández Pérez*
- 108 Las decoraciones figurativas y simbólicas de las cerámicas del Neolítico Antiguo en las comarcas meridionales valencianas  
*Bernat Martí Oliver, Joaquim Juan Cabanilles y Pablo García Borja*
- 126 El Arte Levantino  
*Pilar Utrilla y Manuel Bea*
- 140 Alicante, territorio levantino  
*Mauro S. Hernández Pérez y Virginia Barciela González*
- 152 Artes esquemáticos de las sociedades ágrafas en la Prehistoria reciente ibérica  
*Julián Martínez García*
- 164 Alicante, territorio esquemático  
*Mauro S. Hernández Pérez, Virginia Barciela González y Palmira Torregrosa Giménez*
- 176 El yacimiento esquemático del Cabeçó d'Or (Abrigo I). Relleu, Alicante  
*Jorge A. Soler Díaz, Virginia Barciela González y Pere Ferrer Marset*

- 190 Ídolos rupestres y sus paralelos muebles. Un registro singular  
*Jorge A. Soler Díaz y Virginia Barciela González*
- 206 El final del Arte Rupestre en Alicante  
*Virginia Barciela González y Francisco Javier Molina Hernández*
- 218 De la Escuela de Altamira a Miquel Barceló. Sobre la influencia de la pintura rupestre en el arte contemporáneo español  
*Rosa María Castells González*
- 232 III. DESCUBRIMIENTO, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN**
- 234 Arte Rupestre en Alicante. La aportación del Centre d'Estudis Contestans al conocimiento de esta manifestación artística prehistórica  
*Centre d'Estudis Contestans*
- 250 El arte rupestre en el MARQ. Museografía, proyección social y didáctica de un legado milenario  
*Jorge A. Soler Díaz*
- 262 Gestión del arte rupestre en la Comunidad Valenciana. El arte rupestre de la provincia de Alicante  
*José A. López Mira*
- 272 Intervenciones de conservación en el arte rupestre de la provincia de Alicante  
*Rafael Martínez Valle*
- 284 La Sarga (Alcoi, Alicante). Arte rupestre y paisaje cultural  
*Josep Maria Segura Martí*
- 292 Pla de Petracos. Castell de Castells, Alicante. A una veintena de años de las actuaciones para la puesta en valor de los conjuntos con arte rupestre  
*Jorge A. Soler Díaz y Rafael Pérez Jiménez*
- 302 El santuario de cerca. La renovación de la sala de arte rupestre de Castell de Castells. Notas sobre una museografía para Pla de Petracos  
*Jorge A. Soler Díaz y Rafael Pérez Jiménez*
- 316 Arte rupestre en La Vall de Gallinera. Actuaciones de la Diputación de Alicante para la recuperación y protección de un legado sometido a expolio  
*Rafael Pérez Jiménez, Jorge A. Soler Díaz, Virginia Barciela González y Ferran Vilaplana Vilaplana*
- 330 IV. ARTE RUPESTRE EN ALICANTE. 1988**
- 332 Una obra de envergadura  
*Enrique A. Llobregat Conesa*



Se conoce bajo el nombre de Arte Levantino a un conjunto de manifestaciones rupestres muy diferentes (aunque de indudable cronología postpaleolítica) que comparten un estilo naturalista para las representaciones de animales y una mayor o menor estilización para las representaciones humanas, algunas de ellas con detalles también bastante realistas.

## EL ARTE LEVANTINO

Esa menor carga naturalista de las representaciones humanas hace que la evolución y la transformación de estas últimas resulte más manifiesta a lo largo del tiempo, apareciendo como la más apropiada a la hora de establecer criterios evolutivos dentro del ciclo levantino, sin descartar que los diferentes “estilos” pudieran responder, en algún momento, a diferencias grupales (étnicas, culturales) y no sólo cronológicas.

Otra característica común es la que le da nombre: todos los abrigos se ubican en el Este de la Península, en cuencas de ríos mediterráneos, salvo las muy mal conservadas pinturas de Rillo de Gallo, que vierten al Tajo. Sin embargo, los enclaves no son costeros sino que responden a los abruptos paisajes del interior, a veces en valles sinuosos con muchas curvas, como los de la Valltorta (Castellón), el río Vero (Huesca), la Hoz Seca de Jaraba (Zaragoza) o, el recientemente descubierto, de Volta Espessa en Vilafranca (Castellón).

Sin embargo, la acepción geográfica de “levantino” resulta absolutamente convencional (y anacrónica) ya que existen núcleos ubicados muy al interior, como los del pre-Pirineo de Huesca y Lérida (conjuntos

del Vero o del Noguera Ribagorzana); o de la comarca de Albarracín/Bezas y Tormón y sus vecinos del alto Júcar en Cuenca así como los del Rincón de Ademuz (Valencia); o las pinturas de Jaraba en el río Mesa en la ruta de acceso a la Meseta; o las pinturas interiores de la cuenca del Taibilla en Murcia y Albacete; o el conjunto del alto Guadalquivir en la zona de Aldeaquemada en Jaén, éstos ya en el límite con el esquematismo. (Fig. 1).

Se caracteriza también por el protagonismo de la figura humana, en general camuflada en el arte paleolítico y ahora objeto de muy variados conceptos morfotípicos; también por la expresividad de las escenas representadas, la mayoría de tipo cinagético o social; por su ubicación en lugares estratégicos o singulares de gran belleza, como la cabecera o la confluencia de sinuosos barrancos, junto a cascadas o en el nacimiento de fuentes o manantiales.

En conjunto, la ubicación de los enclaves podría dar la sensación de querer “marcar territorio” frente a otros grupos sociales similares o de diferente actividad económica, si se considera la hipótesis de Rafael Llavori (1988-89) de que el arte levantino sería la expresión artística de los últimos cazado-

res-recolectores del Mesolítico frente a los nuevos agricultores-pastores del Neolítico. Estos pintarían un arte con convenciones esquemáticas y pretenderían disputarles el territorio del que dependía su subsistencia. Pero la cronología del arte levantino es una cuestión difícil, objeto de debate y, hasta el momento, irresoluta, tal como veremos más adelante.

Estas características, en las que se aúnan el gran número de conjuntos decorados, en los que se plasma una forma de vida durante una fase de desarrollo crítica para el ser humano y la forma vívida de su expresión, así como la especificidad de su distribución geográfica en la Península Ibérica, dieron lugar a que la UNESCO lo declarara Patrimonio Mundial en 1998, bajo la denominación de "Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica" (Hernández, 2009).

#### EL DESCUBRIMIENTO: E. MARCONELL SE ADELANTÓ 13 AÑOS A LA NOTICIA DE CABRÉ

La primera vez que se citan pinturas levantinas es en 1892, momento en el que Eduardo Marconell habla en la sección de "Preguntas y Respuestas" de la revista *Miscelánea Turolense*, editada en Madrid, de "Los toros de La Losilla", aludiendo a la Masía que daba nombre a esta zona de Albarracín (Fig. 2): "Se dice que cerca de esta masía existen unas siluetas de toros en unos peñascos inaccesibles, conservándose en buen estado a pesar del trascurso de los años. Se desea saber si existen estas siluetas y cual pueda ser su origen" (*Miscelánea Turolense*, nº 9, Año II, 20 de Marzo de 1892).

En el siguiente número de la revista, Marconell ya constata personalmente la existencia de "varios toros en distintas actitudes, perfectamente distinguibles, por ser las líneas de sus contornos de un color algo más subido que el de la roca en que están dibujadas", estando ubicadas "un poco más al Este del sitio conocido con el nombre de la Cocinilla del Obispo".

Describe a continuación otro abrigo, el que luego se denominará Prado del Navazo, en los siguientes términos: "Esto mismo se observa a una media hora de este sitio, en donde hay otra roca casi inaccesible y en ella dibujadas otras figuras de toros, semejantes a las anteriores. Ignórase por completo la causa de encontrarse allí tales figuras, ocultas casi por



Fig. 1. Distribución del arte rupestre levantino en la Península Ibérica. Nótese la distancia al mar de algunos abrigos del interior.

completo á las miradas del mundo y que deben contar gran número de años” (*Miscelánea Turolense*, nº 10, Año II, 25 de Mayo de 1892).

Con estas palabras intuye Marconell la antigüedad de las pinturas, aunque todavía no osa calificarlas de prehistóricas. Es interesante hacer notar también que a él le parezcan “*peñascos inaccesibles*” unos abrigos que hoy están catalogados como de los de más fácil acceso y que no haga hincapié en las figuras de toros de color blanco, ya que sólo cita las rojas de la Cocinilla “*con contornos de un color algo más subido que el de la roca*” (el rodeneo rojo). Ello sorprende más en el abrigo que suponemos es el Prado del Navazo donde todos los toros son blancos, salvo uno negro. Tampoco menciona el grabado que perfila algunos toros de Cocinilla del Obispo. En un momento en el que el arte rupestre no se reconoce como tal, alguien ajeno a la incipiente ciencia prehistórica, sólo se fijó en el tema y no en aspectos técnicos y de detalle.

Este estudio de carácter local pasará desapercibido para el mundo científico hasta que aparezcan las primeras referencias en el *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón* de pinturas rupestres en otro enclave turolense, el barranco de Calapatá en Cretas, en el río Matarraña (Vidiella, 1907). Éstas alcanzarán una mayor divulgación por parte de “su descubridor” Juan Cabré, un buen pintor natural de la vecina Calaceite, quien llamará al abate Breuil para dar a conocer las nuevas figuras (Cabré, 1909 y 1915; Breuil y Cabré, 1909).

Sin embargo, existen dudas acerca de la fecha de 1903 que Cabré atribuye al descubrimiento de la Roca dels Moros de Calapatá, ya que en una publicación anterior, de 1907, Santiago Vidiella indica que Cabré “*supo de boca de los campesinos cretanos en 1905 que en una roca de este barranco veíanse pintadas notables figuras de ciervos y otros animales*”. Esta fecha de 1905 ha sido confirmada también por Enrique Vallespí, según se desprende de la documentación inédita de la correspondencia de su abuelo, Lorenzo Pérez Temprado, miembro también del *Grupo del Bajo Aragón* (Utrilla, 2005).

Las pinturas de Calapatá (y también las ya conocidas de Albarracín) son reportadas y calçadas por Cabré por vez primera en 1909-1910 en el *Catálogo Histórico-artístico y monumental de la Provincia de Teruel* (Fig. 3) y, a nivel internacional, en *L'Anthropologie*, ya en colaboración con el abate Breuil quien, en 1907, había visitado el abrigo y descubierto personalmente las vecinas pinturas del barranco dels Gascons (Breuil y Cabré, 1909). No dejan de ser significativas las palabras de Breuil al referirse a este descubrimiento en 1909 “*este nuevo hallazgo de una roca pintada era ignorada de todos, mientras que la primera (refiriéndose a la Roca dels Moros) era conocida de los naturales...*”. Estaba marcando diferencias con el descubrimiento de Cabré y eso que todavía no se habían enemistado.

En efecto, el abrigo con pinturas del Barranco de Calapatá era bien conocido por los habitantes de Cretas. Unos lo llamaban “Roca del Moro”, otros “Roca de los Cuartos” porque creían que los ciervos guiaban con sus morros al lugar donde estaba escondido un tesoro. Al callar Cabré que los vecinos de Cretas conocían la existencia de las pinturas y adelantar su “descubrimiento” dos años, le daba una cierta “propiedad inte-

lectual” (y quizá también material) sobre las pinturas, lo cual, junto a la supuesta (y quizás imaginaria) intención del tejero de volarlas, “justificaría” que fuera el mismo Cabré el que las hiciera arrancar, vendiéndolas años más tarde al *Museu d'Arqueologia de Catalunya*.

Una aproximación historiográfica a estos estudios pioneros del Bajo Aragón puede verse en Martínez Bea (2005b) y Vallespí (2006), donde se recogen además las críticas a Cabré de personas tan importantes como Obermaier (1925) o Bosch Gimpera (1924) por la tremenda agresión realizada sobre los ciervos, los cuales fueron arrancados con picos de su emplazamiento. Esto debió ocurrir en 1907 pues Santiago Vidiella ya los reporta en el estudio de Cabré en esta época. Así, Obermaier escribe “*es muy de lamentar que el Sr. Cabré se dejara arrastrar por el deseo de arrancar estas pinturas bajo el pretexto de que corrían peligro por parte de los aldeanos. Decimos “pretexto”, porque en realidad las rocas están todavía intactas y no enseñan más que las heridas violentas inflingidas por dicho señor. En esta operación las pinturas maravillosas del Barranco dels Gascons (...) fueron destruidas por completo; las de la Roca dels Moros se vendieron (...)*” (Obermaier, 1925: 275-276).



42. Albarracín. Los toros de la Losilla.—Se dice que cerca de esta masía existen unas siluetas de toros en unos peñascos inaccesibles, conservándose en buen estado apesar del trascurso de los años. Se desea saber si existen esas siluetas y cuál pueda ser su origen.

Los toros de la Losilla.—Núm. 42, pág. 160.  
En el pinar llamado del Rodeno, situado á una hora de Albarracín, y un poco más al Este del sitio conocido con el nombre de «la cocinilla del Obispo», hay entre otras una roca formada de areniscas rojas, cuya superficie vertical es muy lisa, terminada en su parte superior por otra más saliente á manera de dosel, en la cual, y fijando bien la vista, se descubren las figuras de varios toros en distintas actitudes, perfectamente distinguibles, por ser las líneas de sus contornos de un color algo más subido que el de la roca en que están dibujadas. Esto mismo se observa á una media hora de este sitio, en donde hay otra roca casi inaccesible y en ella dibujadas otras figuras de toros, semejantes á las anteriores.  
Ignórate por completo la causa de encontrarse allí tales figuras, ocultas casi por completo á las miradas del mundo y que deben contar gran número de años.

Albarracín.

E. MARCONELL.

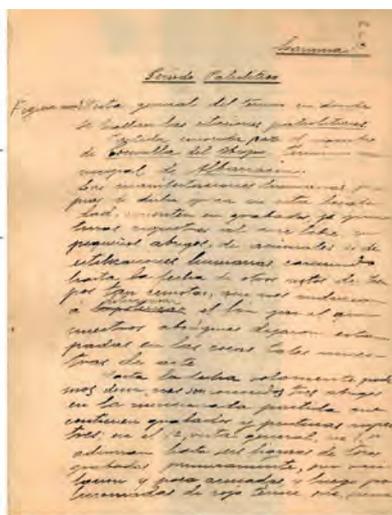
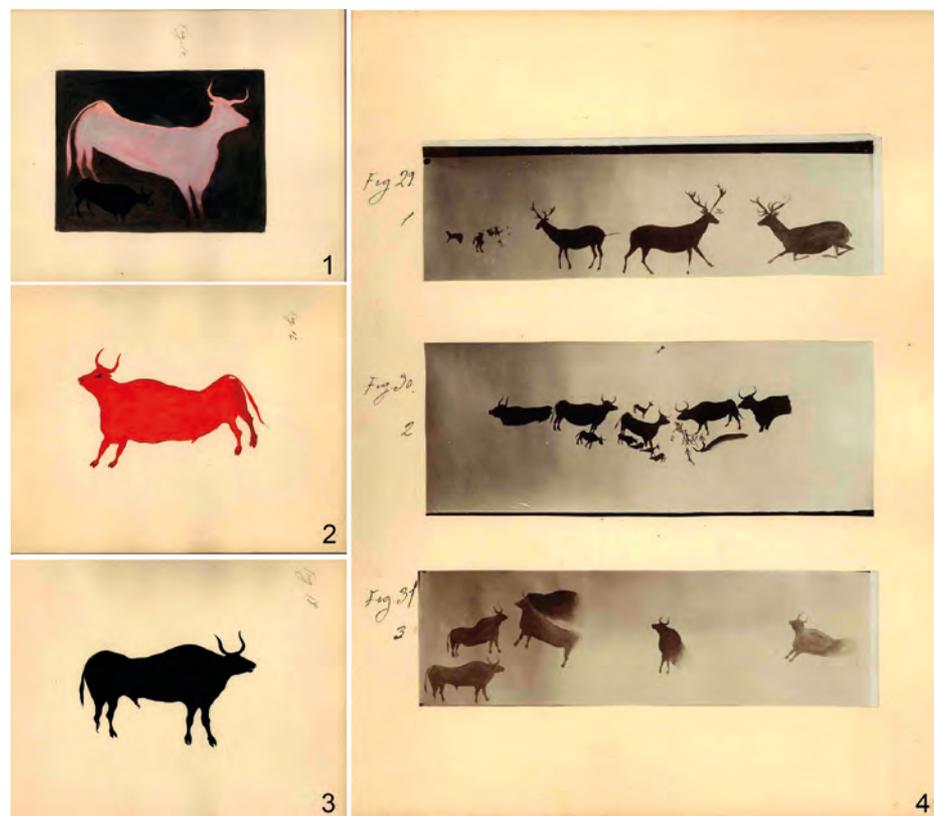


Fig. 2. Primera publicación sobre el arte levantino de Cocinilla del Obispo por parte de Eduardo Marconell (izquierda) y de J. Cabré (derecha)

Fig. 3: Calcos de Cabré de Roca dels Moros, Prado del Navazo y Cocinilla del Obispo



No todas las figuras de Els Gascons se destruyeron al arrancarlas ya que Vallespí (1957) publicó el calco de uno de ellos que se conservaba en la casa paterna del pintor, quedando *in situ* dos cabras y un pequeño arquero.

Algo más comprensivo con Cabré es Santiago Vidiella, quien lamenta *“las vetustas figuras han perdido algo de su interés al ser trasladadas de la roca al estudio del pintor, porque aquí no causarán la impresión honda que producían allí entronizadas en el peñasco abrupto y rodeadas de una naturaleza salvaje; pero se habrán librado de una destrucción...”* (Vidiella, 1907: 75). Hoy existe una gran herida en la roca inserta en el bellísimo paisaje de Calapatá, conservándose sólo las patas traseras de un cérvido y algunas figuras humanas (Utrilla *et al.*, 1986-1987; Bea *et al.*, 2009; Bea, 2012). Recientemente es posible reproducir virtualmente estas imágenes *in situ* (Bea y Angás, 2017), aunque dista de obtener la misma emoción que suponía la contemplación de los ciervos majestuosos en su paisaje.

De cualquier modo, ya fuera en 1903 ya fuera en 1905, esta noticia sobre las pinturas de Cretas es más antigua que otros descubrimientos levantinos como Cogul en Lérida (Huguet en 1908); cueva de la Vieja de Alpera (Albacete) (Pascual Serrano en 1910) las Tortosillas de Áyora (Valencia) (Pascual Serrano en 1911); Cantos de la Visera en Yecla (Murcia) (Zuazo Palacios en 1912); Val del Charco del Agua Amarga en Alcañiz (Teruel) (Carlos Estevan en 1913); Minateda (Jiménez Llamas en 1914); Morella (Castellón) (Senet Ibáñez en 1917), Ribassals/ El Civil en la Valltorta (Castellón) (Roda en 1917); Villar del Humo en Cuenca (O’Kelly en 1917); Selva Pascuala (Hernández-Pacheco en 1918) o la Araña en Bicorp (Valencia) (Poch en 1922), citando los más importantes y antiguos abrigos conocidos del arco levantino.

Cabré publicó en solitario en 1915 un libro sobre el *Arte Prehistórico en España*, muy completo y al estilo de las ediciones pagadas por el principado de Mónaco, libro que editó en Madrid la *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, con un increíble prólogo del Marqués de Cerralbo. Tal como señala R. Lucas (2004: 285) *“es un libro mimado por la CIPP, no exento de orgulloso patriotismo, especialmente para el Marqués de Cerralbo: por primera vez, en español y editado en España por un organis-*

Fig. 4. Captura colectiva y ceremonial del ciervo vivo. 1. Muriecho; 2. Los Chaparros; 3. Çatal Hüyük



*mo oficial, se daba a conocer el arte rupestre de nuestras tierras”*. Se valoraba la labor de los investigadores extranjeros como Breuil y Obermaier, pero se remarcaba a su vez la muchas veces minusvalorada contribución española, tanto a nivel institucional como personal por parte de investigadores de los que Cabré era su primer exponente.

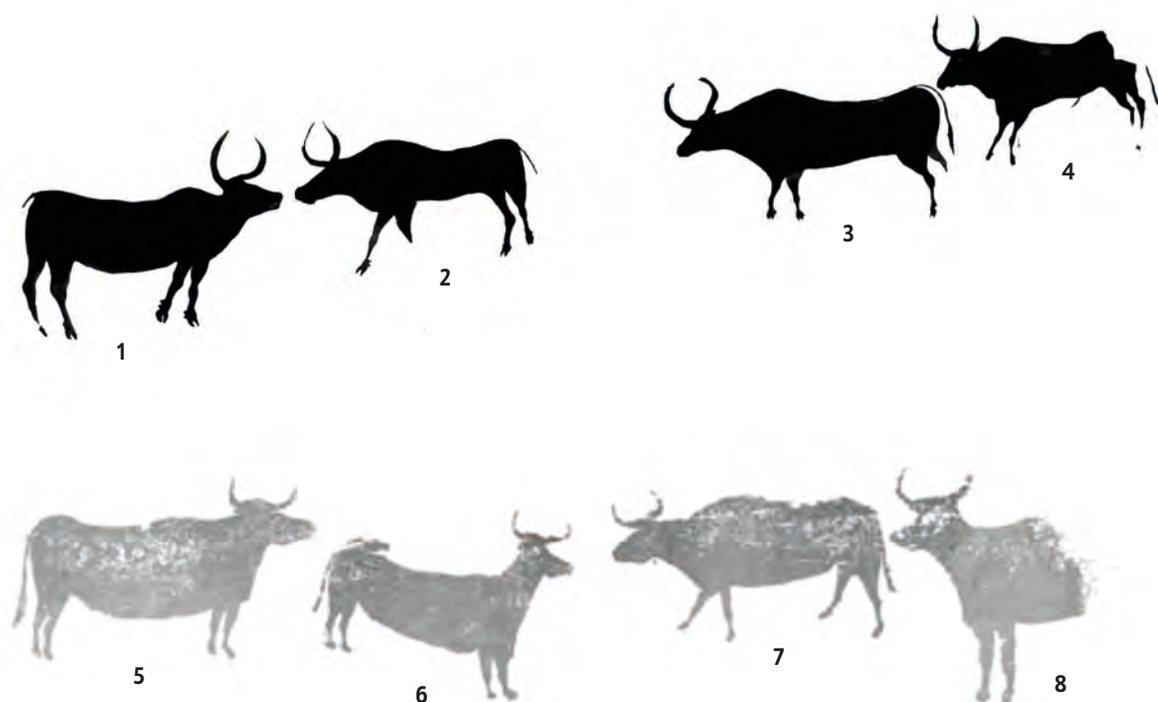
Pero al abate Breuil no le gustó en absoluto que Cabré volara por su cuenta y por ello le dedicó al libro durísimas críticas (Lucas, 2004: 286). La ruptura de relaciones entre ambos investigadores se produjo sólo un mes después de la creación de la CIPP (el 16 de Julio de 1913), a raíz de la autoría del descubrimiento de las pinturas esquemáticas de Vélez Blanco. Existió desde entonces una rivalidad abierta entre la actuación de esta Comisión (a la que pertenecían Cabré y Hernández Pacheco) y los miembros del IPH (Breuil, principalmente) que trabajaban subvencionados por el Principado de Mónaco. En una carta de Breuil a Bonsor que recoge Maier (1999) puede verse con

claridad qué suponía Cabré para él cuando comenta que *“Hasta entonces me había servido fielmente”*... *“Esta hipócrita conducta, cuando estaba en mi tienda y recibía de mí buenas subvenciones, y una ocasión única para ver nuevos países para él, recibió de mis jefes el castigo que se merecía y se le excluyó inmediatamente de entre los colaboradores de nuestro Instituto”*. ¡Sin comentarios!. Una buena síntesis historiográfica acerca de la irrupción posterior de Obermaier y Wernert como consecuencia de la guerra mundial puede verse en Díaz-Andreu (2012).

#### TEMAS LEVANTINOS Y GEOGRAFÍA

Muchos animales aparecen representados en el arte levantino: entre los ungulados abundan las representaciones de cabras, ciervos y toros y, en menor medida, jabalíes, caballos y sarríos. Pero no todos ellos tienen el mismo valor, ni la misma cronología, ni aparecen representados por igual en todo el territorio levantino. Por ejemplo, las cabras y los jabalíes suelen aparecer como presas aflechadas por los cazadores, mientras que los toros y los ciervos pueden representarse majestuosamente como señores de sus abrigos, en algún caso como figuras únicas (ciervo de Chimiachas, toro del Pudial). Pocas veces aparecen estas dos últimas especies asociadas a flechas como víctimas de caza, aunque también lo son en importantes escenas como Cavalls, les Ermites I o la Vieja de Alpera. En el caso del toro aflechado de Cova Remigia, la víctima es más el arquero que huye que el toro que le embiste. Hay escenas muy interesantes (en Muriecho y, no tan completa en Los Chaparros), donde se celebra una escena ceremonial *“lúdico-sagrada”* que consiste en atrapar vivo al ciervo macho, con participación del público que jalea la escena y con personajes de diferente tipología (¿adolescentes en rito de iniciación?) que intentan

Fig. 5. Figuras comparadas de los toros de la Vieja de Alpera (n° 1-4) y del Prado del Navazo (5-8)



sujetar al ciervo de las cuernas, las patas, la cola e incluso que portan lazos para atraparlo del cuello o las astas. Es sorprendente que la misma escena aparezca reiteradamente representada, y con la misma tipología, en los frescos de las paredes de Çatal Hüyük, en una cultura neolítica pero en una cronología contemporánea a nuestro Mesolítico (Utrilla y Bea, 2005-2006) (Fig. 4).

Es posible incluso que, a lo largo del tiempo, ciervo y toro hayan perdido un supuesto valor de animal sagrado con el que serían pintados, para acabar siendo también víctimas de los cazadores, tal como vio Amparo Sebastián (1986-1987) en el Prado del Navazo, formando una escena de acumulación, en la que arqueritos filiformes se añadirían posteriormente, acosando con sus flechas a los toros blancos. Algo similar pudo haber ocurrido al toro de Mas d'en Llort. Escena afín (o mejor, escena de reconversión) sería también la transformación en ciervos de los toros de la cueva de la Vieja de Alpera, lo que en principio parece indicar, al menos en ese abrigo, que primero fueron los toros sagrados y luego los ciervos. Resulta sorprendente la similitud tipológica de los toros de la Vieja de Alpera (Albacete) con los del Prado del Navazo (Albarracín, Teruel) estando ambos abrigos bastante lejanos. Obsérvese el paralelismo de la figura 1 de Alpera con la 5 de Albarracín; de la 2 y la 3 de Alpera con la 7 de Albarracín o, en menor medida, de la 4 con la 8. Sólo el motivo 6 de Albarracín, un animal más joven, parece alejarse de la tipología del conjunto (Fig. 5). En todo caso, en ambos abrigos no sólo se representa la misma temática sino que se reproduce exactamente la misma escena, con idéntica disposición de los animales, dimensiones, actitudes y detalles. Parece que sea una trasposición literal del mismo mensaje en dos conjuntos distantes. Conocer el vínculo exacto resulta complejo aunque, quizá, pudiera relacionarse con actividades ganaderas trashumantes, tal y como se han

apuntado para algunos conjuntos interiores (Berrocal, 2004; Martínez Bea, 2005, 2008).

No obstante, ciervos y toros, que parecen tener la misma importancia simbólica, no suelen compartir el mismo territorio. En Aragón, los toros son mayoritarios en la comarca de Albarracín y Maestrazgo, mientras que los ciervos son protagonistas en la parte más oriental (Bajo Aragón, Valltorta, Els Ports) pudiendo marcar una línea divisoria transversal siguiendo la disposición de la cadena montañosa, tema que estamos desarrollando en la actualidad con mayor detalle. Los bellos ejemplos de Roca dels Moros de Calapatá y Els Gascons en el Matarranya son idénticos a los de la Tenalla en el Norte de Castellón, tal como bien señaló Viñas (1986-1987). En la provincia de Huesca en siete de los nueve abrigos levantinos conocidos tienen ciervos representados, aunque la presencia de este animal, como en el caso de la cabra, está generalizada en todo el territorio levantino. Sin embargo, sólo hay un pequeño bóvido.

En cambio, en el caso de los jabalíes su aparición se distribuye fundamentalmente a la zona del Bajo Aragón/Maestrazgo/Valltorta, la más pujante y variada del arte levantino, con muy buenos ejemplos en Cueva Remigia, Val del Charco, Arenal de Fonseca o los recientemente descubiertos por I. Domingo y D. Román en La Ferranda (Vilafranca, Castellón). Los caballos, de apariencia tardía, suelen compartir territorio con los toros en Albarracín y el alto Júcar.

Frente a la representación, siempre naturalista, de figuras animales, los humanos, auténticos protagonistas de la mayoría de las escenas, se representan bajo 4 morfotipos principales con algunas variantes, a las que se les atribuirá un componente cronológico y, quizá también, cultural.

Las propuestas relativas a la tipología humana comenzaron con la clásica de Obermaier y Wernert (1919) en la Valltorta con la división en tres tipos: paquípodos (por sus gruesas piernas), cestosomáticos (por su figura alargada) y nematomorfos (por

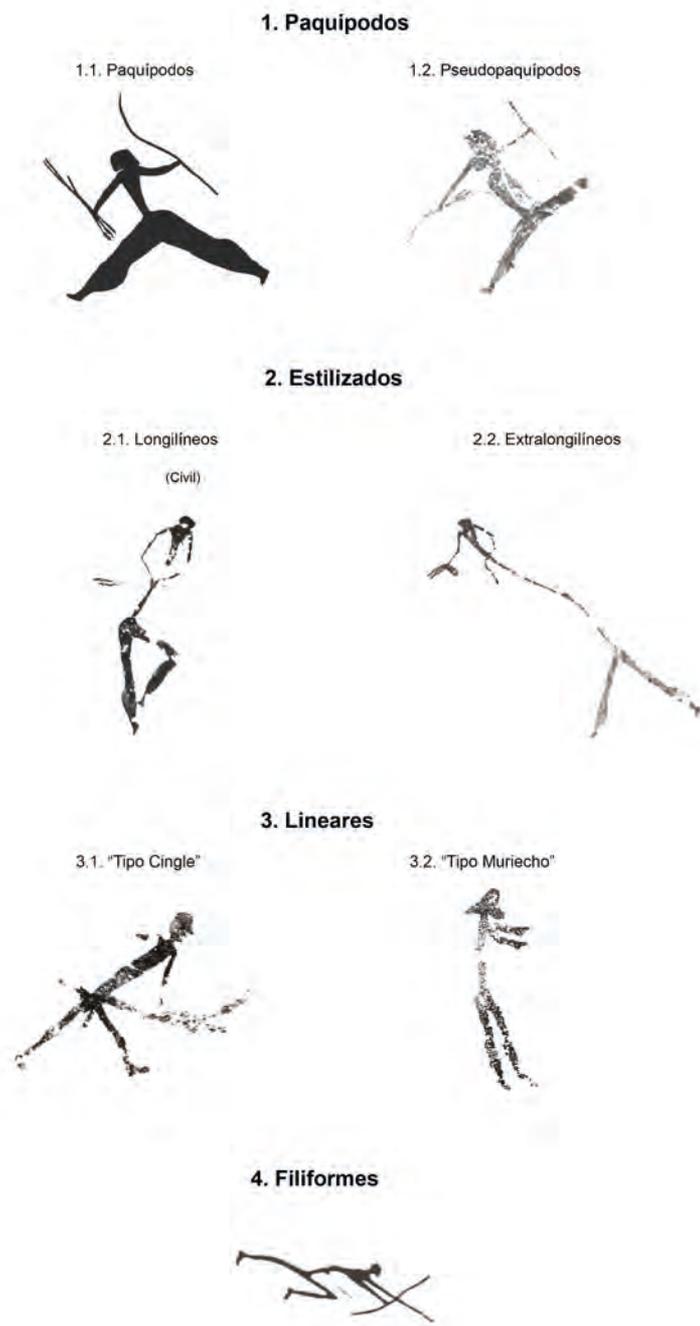


Fig. 6. Morfortipos humanos del arte levantino y sus variantes

su aspecto filiforme de rama) y siguieron con otras muchas como las de Hernández-Pacheco (1924) en la Araña; de Jordá y Alcacer (1951) en Dos Aguas; o de Almagro (1952) en Cogul, donde trataban de sistematizar las variaciones formales de sus representaciones en categorías o tipos. En los años sesenta Ripoll (1965) y Beltrán, (1968) intentaron establecer una evolución cronológica del arte levantino, delimitando fases que se basaban en el estilo (naturalista, estilizado o "de transición al esquemático") y en la movilidad "estática" o "dinámica" de los tipos estilizados. No resolvieron el problema de que ambas actitudes podían coexistir en una misma escena, como en la famosa lucha de arqueros de la cueva del Civil, donde hay individuos estáticos en la retaguardia y dinámicos en la vanguardia, todos en una misma escena y con superposiciones intercambiables de ambos.

En época más reciente han aparecido diversos estudios acerca de la variabilidad estilística de las representaciones antropomorfas (Galiana, 1986; Viñas, 2012; Alonso y Grimal, 1994, 2001; Villaverde y Martínez-Valle, 2002; Villaverde *et al.*, 2006 y 2012; Soria *et al.*, 2012) destacando el completo estudio de I. Domingo (2006) sobre las figuras levantinas de la Valltorta. Un paralelismo con los estilos de figura humana presentes en Aragón (Martínez Bea, 2005; Utrilla, 2005; Utrilla y Martínez Bea, 2007) ha permitido establecer una tabla de equivalencias en ambos territorios. La diferencia estriba en elegir para su nomenclatura yacimientos epónimos de la Valltorta o emplear, siguiendo a Obermaier, nombres basados en la anatomía o el morfotipo.

Unificando terminología existirían 4 morfotipos principales, con algunas variantes, que se estructurarían así (Fig. 6):

1. *Paquípodos* o tipos de piernas gruesas, término que los define bien y que soslaya la variedad de tipos que presenta el epónimo Centelles (1.1). Proponemos llamar *pseudopaquípodos* (1.2.) a los tipos *Mas d'en Josep* y *Tolls* que parecen una evolución tardía de los paquípodos por su postura al vuelo, aunque algunos hayan perdido ya el grosor exagerado de las piernas.

2. El término *longilíneo* se utilizaría para el tipo *Civil* (2.1) (evitando el enrevesado término de *cestosomático* de Obermaier y Wernert), englobando también en este subtipo los grandes arqueros (*macrolevantinos*) como los de Val del Charco, Rossegadors, Cova Remigia o Barranco del Muerto, o aquellos que presentan una disposición particular (pose) como el *individuo de nalgas pronunciadas* (con el modelo del Arquero del Pudial), en la peculiar postura de parada con pierna adelantada, que poco se diferencia del tipo Civil salvo por un menor desarrollo longitudinal del tronco, algo más grueso. El término *extralongilíneo* (2.2) se utilizaría para aquellos individuos de larguísimo talle, superando el metro de longitud, como en la Cueva del Chopo.

3. El término *lineal* rompe con los tipos anteriores alejándose del naturalismo y estando caracterizado por las piernas delgadas, de tipo lineal. Se incluiría en este morfotipo el tipo *Cingle* (3.1) de la tipología de Domingo, referido a figuras de tronco ancho, rasgos faciales marcados y piernas lineales (abrigo IX del Cingle de la Mola Remigia). Otra variante la constituye nuestro tipo *linear* (3.2), referido a figuras estilizadas (más pequeñas y menos naturalistas que el tipo Civil) y que presentan más detalles anatómicos que los filiformes, como son las pantorrillas marcadas (abrigo de Muriecho).

4. Se reserva por último el nombre *filiforme* para los pequeños arqueros sin ningún detalle anatómico y en forma de hilo, los antiguos "hombres mosquito", como aquellos del Roure o el Cerraó.

En detalle, el primer horizonte sería el *paquípedo*, caracterizado por la representación de sus piernas gruesas muy abiertas, presencia de calzones, media melena (o capucha), posibles botas con cintas y unas proporciones equilibradas. Como adornos suelen llevar tocados y brazaletes. Su posición característica es la de arquero al vuelo pero resulta significativo que estas figuras, aunque tengan una actitud dinámica, no participan en ninguna actividad de caza. Simplemente se desplazan, a veces cargando a la espalda bultos y niños (Centelles, Saltadora, Val del Charco, Roca

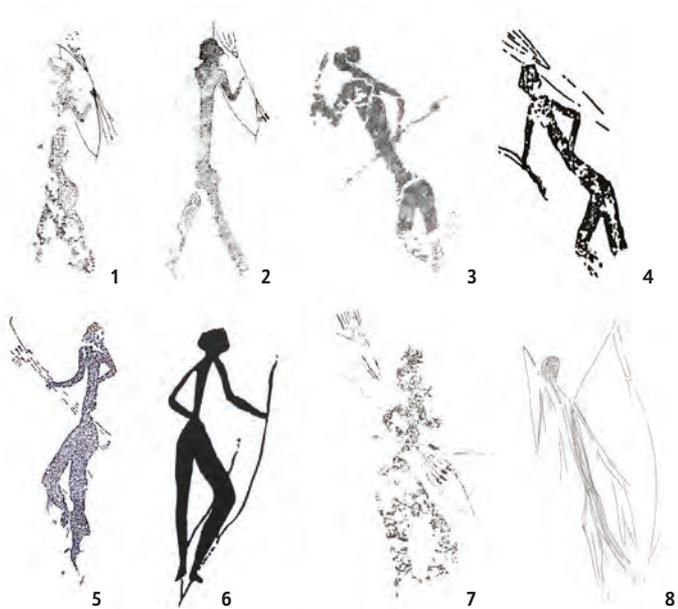


Fig. 7. Arqueiros de nalgas pronunciadas. Nº 1 y 2: Les Alcusses (seg. Galiana et al.); 3: Racó d'en Perdigó (seg. Alonso); 4: Cueva Mansano (seg. Hernández et al.); 5: Los Chaparros (seg. Calvo); 6: Gascons (seg. Breuil y Cabré); 7: El Arquero (seg. Calvo); 8: Barranco Hondo (seg. Utrilla y Villaverde).

Fig. 8. Mujeres portando niños a la espalda. 1. Centelles (seg. Guillem y Martínez Valle); 2. Roca Benedí (seg. Utrilla y Bea); 3: Valdelcharco (seg. Beltrán); 4: La Saltadora (seg. Domingo et al.).



Benedí). En algún caso aparecen flechados en ejecuciones individuales (Cova Remigia y Saltadora). Aparece representado casi en exclusiva (salvo casos aislados como Torrudanes en Alicante) en el área formada por el Bajo Aragón, Maestrazgo, Valltorta y Baix Ebre, en abrigos como Centelles, Cavalls, Saltadora, Rossegadors, Mas dels Ous, Racó d'en Perdigó, Mola Remigia, Racó Molero, La Vacada, El Garroso, Coveta de Serradó, Covacho Ahumado y, en tipos más atenuados, mixtos con longilíneos, en Val del Charco, Cerrao, Arenal de Fonseca, Barranco Hondo, Tía Mona, Roca dels Moros de Calapatá, Els Gascons o Els Secans, junto con el varón de Roca Benedí.

Similares en su postura de carrera al vuelo (aunque perdiendo el grosor de las pantorrillas y, ahora sí, en escenas de caza) aparecen en torpes figuras de pseudopaquípodos presentes en Mas d'en Josep, Tolls, Cavalls, Polvorín II, Cova del Rull, La Saltadora IV, el marchador de Cingle de Palanques B, la escena de caza de jabalí en Cueva Remigia V, muchos de los arqueros al vuelo de Val del Charco, en Garroso, Tía Mona y Los Chaparros.

El tipo longilíneo engloba representaciones en las que se atiende a una estilización máxima del cuerpo, alargándose o simplemente adelgazándose, aunque manteniendo la tendencia de triángulo invertido definida en otras categorías. El abdomen adquiere una morfología totalmente lineal, uniéndose sin solución de continuidad con unas caderas más anchas, aunque no desproporcionadas o exageradas, que encuentran desarrollo en unas piernas en las que se diseña la forma muscular con una menor voluptuosidad que en el caso de los paquípodos. Corresponderían al tipo *cestosómico* de Obermaier y Wernert y a los *tipos estilizados* o desproporcionados de la terminología de Viñas (1992) en los que lo más característico es el alargamiento del abdomen adoptando la forma leptosomática.

La temática de estos conjuntos responde a patrones sociales de exhibición guerrera (escenas de lucha como en Civil, de matanza como en La Vall, desfiles como en Los Chaparros) con algunas escenas de caza del ciervo (Cavalls, la Tenalla, Barranco Hondo y Cantalar I). En todas las representaciones masculinas aparecen figurados, bien el arco y las flechas, bien los boomerangs (Cueva del Chopo, Fuente del Sabuco, Olivanas o Corrales de Poyuelo). Está presente en Ci-

vil, Cavalls II, Tolls del Puntal, Rossegadors, la Vall II y Cova Remigia V. En Aragón en Los Chaparros, El Garroso, Tía Mona, Val del Charco, Els Secans, Cañada de Marco y La Vacada, todos en el Bajo Aragón. Los exagerados tipos extralongilíneos aparecen en Cueva del Chopo, El Garroso, Frontón de los Cápridos, Montderes y Cavalls por su largo talle, pero también en el conjunto de la Tía Mona, en este caso caracterizado por sus largas piernas.

Algunos casos parecen contar con rasgos propios de longilíneo y de paquípedo, adoptando en determinadas ocasiones una disposición del cuerpo que llevaría a denominarlo "*de nalgas pronunciadas*" (Galiana et al., 1998) en una pose típica "de parada". Se trata de arqueros bastante longilíneos pero que presentan buenas proporciones en la relación cuerpo/extremidades, aunque ahora las piernas se muestran modeladas sin las exageraciones características de los paquípodos. Las caderas, anchas, ofrecen nalgas bien marcadas, que enlazan con un tórax rígido y vertical. La posición es estática, estando apoyados por lo general en una pierna y con la otra levemente doblada por la rodilla. Un brazo aparece flexionado por el codo y el otro, hacia delante, sujeta el arco y las flechas. El tratamiento de los brazos, sin apenas modelado anatómico, aparece como secundario con respecto al más cuidado y voluminoso de las piernas. La cabeza suele ser piriforme simétrica. En Teruel es el caso del Arquero de Ladruñán, Los Chaparros, Els Gascons, parte izquierda de Els Secans, Tía Mona y Barranco Hondo, en este caso en técnica incisa. En Tarragona aparece Racó d'en Perdigó, Cova del Cingle y Fontscaldes, éste con dobles brazaletes, lo que pudiera aportar datos sobre su cronología (Viñas y Sarriá, 2009-2010). En Castellón responden a esta postura el arquero del abrigo A de Cingle de Palanques, el motivo 12b de Cavalls y las tres famosas figuras de Saltadora IX con pequeños adornos y arcos sobre sus cabezas, lo que eliminaría el carácter femenino que se les ha atribuido. Fuera del área citada están presentes también en el abrigo de Les Alcusses y la Tortosilla (Valencia) y en Beniramá y Cova Mansano (Alicante) (Fig. 7). Una variante de esta postura podría ser la figura que sedente del abrigo I de Roc de Migdia (Catí) recuerda también a este tipo, tanto por sus formas como por la posición adelantada de su pierna (Martínez-Valle y Guillem, 2013: 117, fig. 3). Es en parte simi-

lar a los del Corral de las Gascas de Alcañiz que presentan una postura apoyada con pierna cruzada (Bea *et al.*, 2018) o al de las Montes de Jalance (Domingo *et al.*, 2013).

En el grupo longilíneo podrían ubicarse también la mayoría de las representaciones femeninas que alcanzan una notable representación en el área formada por Bajo Aragón, Maestrazgo-Valltorta y Sur de Cataluña. Con faldas hasta la pantorrilla, tipo Cogul, aparecen en posición tranquila y encajarían en un tipo mixto, longilíneo por su talle y paquípedo por su piernas algo gruesas. Nos referimos a los ejemplos aragoneses de “la gigante” de Val del Charco del Agua Amarga; la mujer con niño a la espalda de Roca Benedí; o la muy perdida del Arquero del Pudial. En el grupo Valltorta-Gasulla se incluirían tres mujeres de Cova Remigia, otras tantas en Rossegadors/Polvorín, las de Centelles y una más en el abrigo A de Palanques. En Valencia la mayor del Cinto de las Letras (Dos Aguas). En Tarragona hay una en Grau Tallat, en la sierra de la Gritella (Viñas y Sarriá, 2009-2010). En Murcia y Albacete dominan las mujeres de cuerpos listados (la Risca, Barranco Segovia, la Vieja de Alpera), junto con alguna figura de trasero prominente (Cañada de la Cruz).

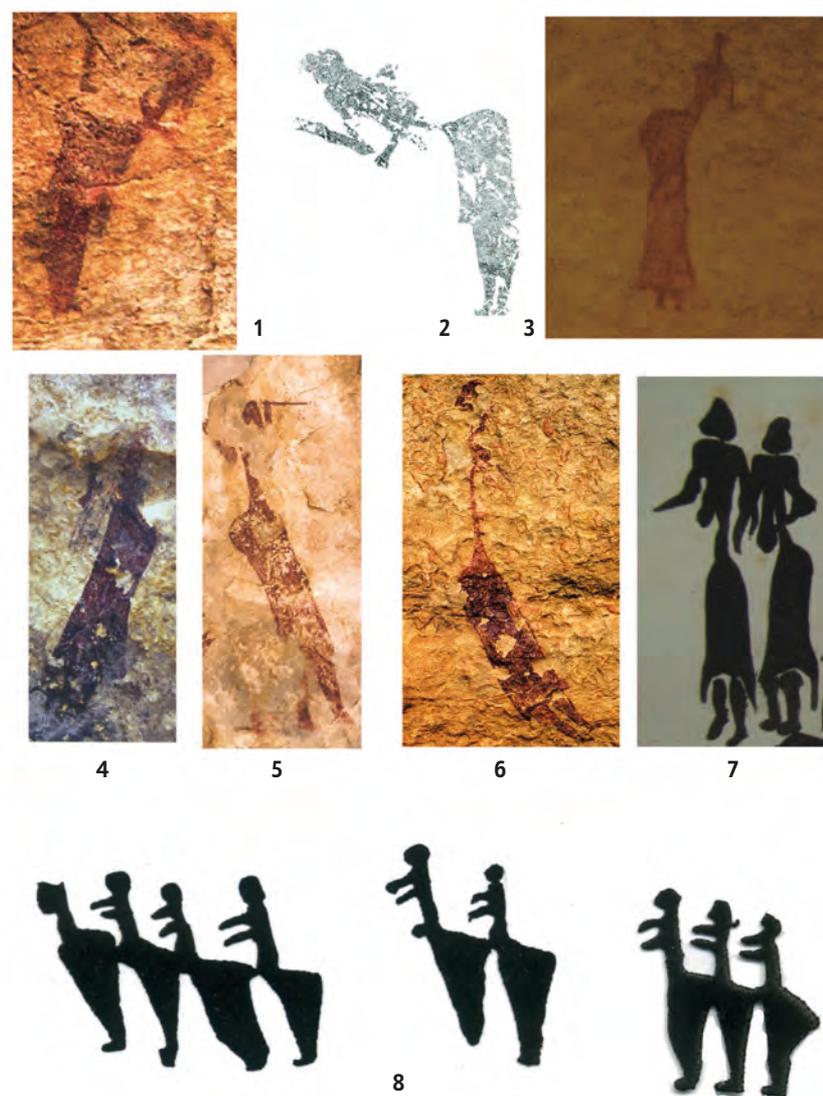
Un tipo femenino muy especial con interesantes paralelos es el de la mujer de Racó Gasparo, con nalgas muy marcadas, falda sólo hasta las rodillas, piernas juntas y cuerpo inclinado hacia delante. Presenta una postura similar a la de otra mujer de Centelles, interpretada como una escena de fertilidad (Domingo, 2006) o de aprensamiento (Bea, e.p.), inclinándose hacia un varón yacente. También se asemeja quizá a otra de El Arquero de Ladruñán, con el torso perdido. Su asociación al varón en posición de parada con la pierna adelantada

(el referente del tipo Arquero) podría ser significativa de cara a la cronología. Rasgos similares, aunque no se incline hacia delante, posee la mujer de Rossegadors, con falda muy ajustada; o la del abrigo de Voro (Quesa) similar a la anterior. Por su tipología estas mujeres evocan ejemplos del arte sahariano, como la de Abri Eberer, del periodo bovidiano (Neolítico), o las figuras femeninas pintadas en rojo en torno a un hogar de Tell Halula, fechadas a mediados del noveno milenio (entre 8710 y 8310 BP) aunque dentro de una cultura neolítica (PPNB) (Molist, 1998, figs 3 y 4) (Fig. 9).

Mujeres embarazadas se conocen en Los Chaparros y en la Higuera de Estercuel, y acaso en la famosa escena del columpio de Centelles, aunque resulta sorprendente que sean varones los que le asistan en el parto habiendo tantas mujeres en la escena. Quizá sea más una representación sexual o de violencia de género. Algo similar podría decirse de la Venus de les Covetes del Puntal que, aunque se presenta en cuclillas (posición de parto), podría tener sus brazos atados detrás de la cabeza (Bea, e.p.). En el abrigo de Lucio (Valencia) la escena femenina contempla dos mujeres adultas, con brazaletes y cintas en sus codos como las de la Risca, que parecen llevar en el centro a una más joven solo con brazaletes. Una niña sigue a la comitiva. Entrarían mejor en el tipo paquípedo. La escena de Racó dels Sorrellets (Alicante) formada por dos mujeres y un niño se ha interpretado como escena de amamantamiento (¿una nodriza?) o como de presentación a una diosa (Hernández *et al.*, 1988).

Los Tipos Lineares y Filiformes, son los más recientes ya que o se hallan superpuestos a los anteriores en los contados casos en que hay superposiciones, como en Val del Charco, El Garroso y Abrigo Ahumado, o se

Fig. 9. Mujeres de trasero prominente del arte levantino y sus paralelos. 1: Racó Gasparo; 2: Centelles (según Villaverde et al.); 3: Abri Eberer; 4: Voro; 5: Rossegadors; 6: Valdelcharco; 7: Cogul (según Breuil); 8: Tell Halula (según Molist).





añaden a escenas precedentes, como el varón itifálico de Cogul que se inserta en el grupo de mujeres longilíneas. Los tipos *lineares* se definen por presentar cierto componente naturalista plasmado por un trazo lineal, con uso de volúmenes en muslos y pantorrillas, rasgos faciales, tocados, adornos y proporciones correctas, siempre dentro de un módulo alargado. Suelen prescindir del uso de vestimentas, representando frecuentemente el sexo masculino y portan arcos de doble curva en actividades cinegéticas. Pertenecen a este tipo casi todas las figuras humanas de la zona del Alto Aragón (esencialmente en Muriecho) y de Albarracín, algo más básicas, aunque están presentes también en el Bajo Aragón (Val del Charco, El Garroso) superpuestas a los tipos longilíneos o paquípodos. Son también los más frecuentes, junto con los filiformes, en la zona Sur del arte levantino (Alicante, Murcia, Albacete) lo que explicaría las teorías de cronología tardía que plantean los estudiosos de estas zonas.

En el tipo filiforme, por último, se aprecia un aumento de la acción violenta plasmada en las representaciones de ajusticiamiento, apareciendo también en frecuentes escenas acumulativas (Prado del Navazo, El Cerraó, Arqueros Negros). Suelen presentar una disposición circular (El Roure, El Cerraó) o lineal, de “parada militar” (Cova Remigia, Molino de la Fuente).

#### LAS TÉCNICAS: ALGO MÁS QUE PINTURA EN TINTA PLANA

Hasta ahora, en los estudios sobre arte Levantino se consideraba que éste se caracterizaba por la exclusividad en el uso de la pintura, en especial las tintas planas, para crear las representaciones rupestres. Sin embargo, dentro de la pintura se observaban variantes como el perfilado de las figuras (ciervos de Chimiachas o Minateda por ejemplo), los cuerpos de listado vertical (Minateda, La Risca) u horizontal (arquero del Prado de las Olivanas, varones de Centelles) y la figuración total o parcial del contorno (Cogul). Los colores más habituales eran el rojo en toda su gama, desde los tonos “vinosos” a los anaranjados; el negro, a

Fig. 10. Grabados del Barranco Hondo (seg. Utrilla y Villaverde)

veces aplicado a todo el panel como en Roca Benedí; y el blanco, en especial en la zona de Albarracín donde el soporte del rodano rojo permite un mayor contraste. Aparece en toros (Prado del Navazo, Cocinilla del Obispo), ciervas (Las Tajadas de Bezas), cabras (Cabras Blancas) y humanos (Paridera del Tormón) entre otros. Fuera de esta zona podemos encontrarlo en Rossegadors/Polvorín, en el abrigo V de les Ermites de Ulldecona o en Centelles, formado decoraciones en el torso de los varones. El toro de la Ceja de Piezarrodilla primero se pintó en blanco y luego en negro. También en les Ermites un zoomorfo blanco está infrapuesto a un caballo en rojo (Ruiz et al. 2016).

El grabado aparecía como técnica complementaria para perfilar las figuras, en especial sobre bóvidos en la zona de Albarracín (Navazo, Cocinilla del Obispo, Olivanas, Ceja de Piezarrodilla), en el Bajo Aragón (la Coquinera) o en Cogul. También aparecería perfilando ciervos en el Matarraña (Roca dels Moros, Els Gascons) aunque en algunas figuras el grabado parece posterior a la pintura (Martínez Bea, 2004).

Sin embargo, el abrigo del Barranco Hondo de Castellote (Teruel) constituye un caso excepcional porque, por primera vez en la historia del arte levantino, el grabado aparece como técnica única (Utrilla y Villaverde, 2004) (Fig. 10). En principio, la presencia de un ciervo con trazo estriado, acompañado de una cierva, llevó a algunos de nosotros a poner en duda la adscripción levantina que le había otorgado su descubridora, Amparo Sebastián, y proponer una cronología paleolítica. Sin embargo, un equipo de investigadores de las universidades de Zaragoza y Valencia que buscaba paralelos a los animales grabados de En Melià (Castellón) llevó al hallazgo en 2002 de 4 arqueros, claramente levantinos, que sólo presentaban técnicas de grabado simple, de raspado y de estriado. Ya no se trataba de figuras de estilo y cronología dudosos, como el caballo de la Fuente del Cabrerizo o el torito de Cogull (con relleno interior de líneas entrecruzadas), ahora estábamos en presencia de un estilo levantino bien clásico.

Existen, por otra parte, varios ejemplos parietales de cérvidos grabados, sin acompañamiento de figura humana, a los que algunos autores (Viñas, 2012) han asignado cronología de fines del Paleolítico, utilizando paralelos muebles como los de Molí del Salt, San Gregori o Matutano. Son los de la sierra de Llabería en Capçanes (Tarragona), de Cogul en Lérida o de Melià y Espigolar en Castellón (Guillem *et al.*, 2003). No estamos de acuerdo en que no sean coetáneas las figuras del Barranco Hondo, para las que Viñas (2012) propone tres momentos de ejecución. Los dos cérvidos lleva flechas clavadas y bajo ellos están los arqueros.

### LA DISCUSIÓN CRONOLÓGICA

En publicaciones anteriores (Utrilla y Bea, 2007, Utrilla *et al.* 2012) hemos repasado las diferentes teorías sobre la cronología de los “horizontes” del arte levantino y su interpretación bien como fases sucesivas en una implantación desigual, bien como expresiones de distintos territorios o grupos étnicos que pudieran utilizar convenciones diferentes pero que serían contemporáneos. No vamos a volver una vez más al repertorio de partidarios de una cronología mesolítica que, para algunos, arrancarían incluso del Paleolítico y que se concentra principalmente en autores catalanes (Alonso, Viñas, Olària...) frente a otros, vinculados al grupo de Alicante (Hernández, Martí, Galiana, Barciela, Fernández, Molina, García Puchol, García Robles...) quienes, basándose en las superposiciones de La Sarga (Fig. 11), en los paralelos del arte macroesquemático con las cerámicas cardiales y en la presencia de ciertos objetos como pulseras o puntas de flecha, llevarían todo el arte levantino al Neolítico, incluso muy avanzado para algunos horizontes. El reciente artículo sobre los caminos óptimos publicado por el equipo de Villaverde (Villaverde *et al.*, 2016) parece aproximarlos ahora a esta cronología, aunque en el Bajo Aragón, nuestros caminos óptimos entregan yacimientos del Mesolítico y Neolítico Antiguo, siempre y cuando utilicemos sólo yacimientos estratificados y no “talleres de sílex al aire libre”.

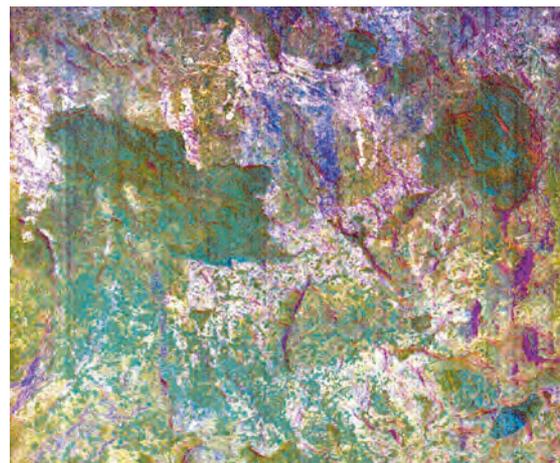
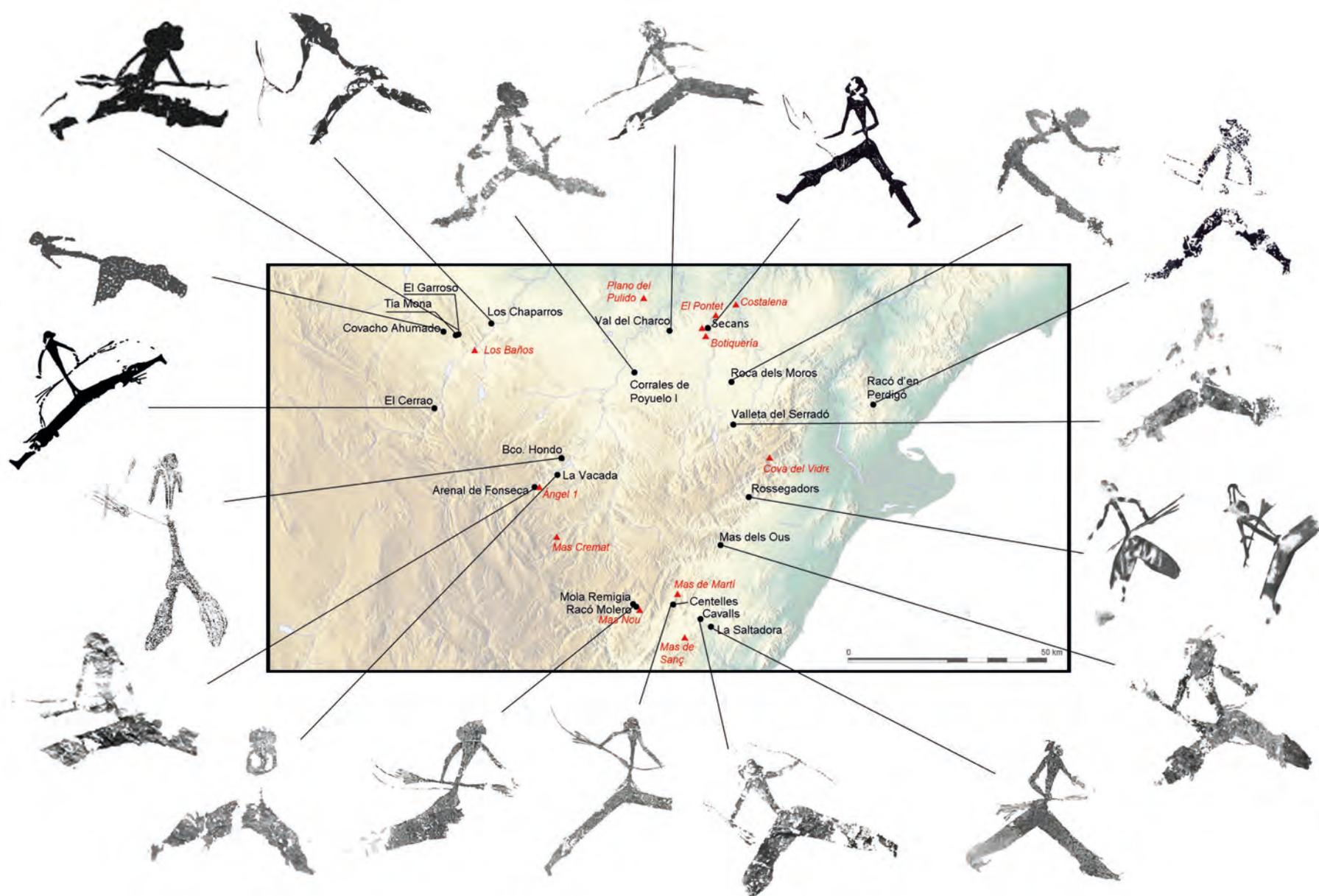


Fig. 11. Superposiciones en la cueva de la Sarga tratadas con el programa D-Stretch.



A caballo entre ambos estaríamos los partidarios de un momento de transición mesolítico-neolítico para la fase estilizada de longilíneos según el depósito arqueológico de Els Secans y una gran duda sobre dónde colocar a los paquípodos. La misma duda se plantean los autores de la escuela valenciana quienes dedicaron un artículo monográfico al Horizonte Centelles discutiendo su cronología desde una perspectiva territorial (Villaverde *et al.*, 2006). Para los estilos recientes (linear y filiforme de nuestra tipología) está clara una cronología tardía, del Neolítico avanzado e incluso del Calcolítico, dada su afición temática a la guerra, a los desfiles y a escenas de ajusticiamiento, junto a la superposición constante sobre los estilos antiguos de paquípodos y longilíneos (Val del Charco, El Garroso, Cueva Ahumada). No es de extrañar que los investigadores de Alicante y Murcia sean partidarios de esta cronología reciente ya que en su arte levantino proliferan estos estilos. No debe olvidarse que las figuras humanas de la Sarga que aparecen superpuestas a las figuras macroesquemáticas son de estilo linear, aunque para algunos autores están infrapuestas. En la figura 11 puede observarse el estilo tardío de la figura humana de la izquierda y la presencia de un nuevo ciervo en rojo claro junto a las patas del ciervo listado de la parte inferior. La técnica aplicada parece diferente: pincel fino en los ciervos listados oscuros y una factura más tosca con aplicación de tinta plana en el ciervo rojo claro.

En resumen, en la lista de autores que participan en la síntesis de “*La cuestión levantina*” (García Arranz *et al.*, 2012) coexisten tres grupos: a) los partidarios de la cronología mesolítica, en conexión con el “estilo V” de fines del paleolítico (Viñas, Mateo Saura y Mas) a quienes el descubrimiento de los grabados de Barranco Hondo les ha dado nuevas energías; b) los partidarios de una cronología neolítica tardía representados por el grupo de Alicante, a quien parece acercarse ahora el grupo valenciano de Villaverde; y c) los que trabajamos en Aragón quienes nos preguntamos si los paquípodos serán contemporáneos de los estilizados tipo Civil (¿distintos por diferencias étnicas?) en el momento de la transición Neolítico/Mesolítico geométrico (de triángulos tipo Cocina,

Fig. 12. Distribución de los paquípodos al vuelo en una zona muy concreta del arte levantino

hacia el 6800 BP en el Bajo Aragón); o si serán mucho más antiguos, al final de la etapa A, de trapecios (en torno al 7300 BP) ya que todos los paquípodos poseen en su entorno yacimientos mesolíticos de esta cronología (Fig. 12). En este caso hemos sugerido que su tema obsesivo, marcharse de los sitios a la carrera y a veces con toda la familia, quizá responda a una necesidad real de abandono del Bajo Aragón por la crisis de aridez del 8.2 event para viajar en dirección a las tierras más húmedas del Maestrazgo. Algunos conflictos sociales con otros grupos se producirían en estos desplazamientos, siendo las escenas de apesamiento de Centelles y la Saltadora las más singulares (Utrilla y Bea, 2015; Bea, e.p.).

### EL ARTE LEVANTINO: UN TEMA DE ESTUDIO APASIONANTE

En conjunto, el interés por el estudio del arte postpaleolítico en general y del Levantino en particular se ha subrayado apuntando al número de tesis doctorales dedicadas a esta temática en los últimos años (Hernández, 2009). Son ejemplo de ello las tesis doctorales leídas en la Universidad de Valencia (A. Sebastián, I. Domingo, E. López-Montalvo, R. García-Robles, T. Martínez Rubio); en la de Zaragoza (M<sup>a</sup>. J. Calvo, M. Bea, M<sup>a</sup>. Sebastián, P. Lanau); en la de Alicante (M<sup>a</sup>.F. Galiana, S. Fairén, P. Torregrosa, V. Barciela); en la Complutense (M<sup>a</sup>. Cruz-Berrocal) o en la UNED (J.F. Ruiz).

Señalaremos por último la reciente aparición de monografías dedicadas a los principales abrigos levantinos pintados. Así las *Monografías del Instituto de Arte Rupestre* realizadas por grupo de la Universidad de Valencia (Villaverde, Domingo, López Montalvo y Martínez-Valle) con la publicación de Cavalls, La Saltadora, o Riu de les Coves; o, en las *Monografías Castellonenses*, el proyecto Valltorta-Gasulla dirigido por Viñas, Morote y Rubio (2015), con los calcos de Centelles, Rossegadors (Polvorín) y la Tenalla; o la monografía sobre el valle del Serpis de Fairén (2002); o la publicación de tres abrigos de la zona turolense del Maestrazgo llevados a cabo por los firmantes: La Vacada, Arenal de Fonseca y Barranco Hondo, este último en colaboración con el equipo de Villaverde. En el Bajo Aragón las pinturas de Val del Charco han sido objeto de una monografía (Beltrán, 2002) y dos guías (Royo y Benavente, 1999; Bea, 2013). En la zona de Albarracín, Bea y Angás (2015), han publicado las pinturas de Bezas y Tormón. En Alicante destaca la reciente

monografía de la cueva de la Sarga con toda su problemática cronológica (Hernández y Segura, 2002). En Murcia se han publicado las pinturas de Moratalla (Mateo Saura, 2005) que vienen a sumarse a los antiguos estudios de Alonso y Grimal (1996) en la zona del Taibilla, a la publicación del Milano (San Nicolás, 2009) o el libro colectivo sobre *4D arte rupestre* sobre cinco conjuntos de la zona (Ruiz *et al.*, 2016). En Albacete las del río Zumeta compartidas con Jaén (Mateo Saura, 2003) o las de Alonso y Grimal (1996, 1999) en Letur o en Alpera.

Por último, hay que lamentar que la fiebre autonómica sólo facilite la publicación de síntesis regionales, como el Arte rupestre en Alicante (Hernández *et al.*, 1988), o en la Provincia de Castellón (Ferrer, 2013), o en la Comunidad Valenciana (Martínez-Valle, 2005); o en el Parque Cultural del río Martín (Beltrán, 2005) o el Catálogo de arte levantino de Andalucía (Martínez García, 2005)... Qué tiempos aquellos en los que Beltrán publicó su *Arte rupestre levantino* (1968) visitando y conociendo de primera mano todos los abrigos; o el muy meritorio de L. Dams (1984), con todos los calcos de los abrigos, a pesar de sus imprecisiones. Solo recientes trabajos de síntesis han tratado de actualizar el estado de la cuestión, destacando la obra colectiva coordinada por García Arranz *et al.* (2012) (sorprendentemente desde Extremadura, región que no posee arte levantino); el de Mateo Saura (2009) acerca de la cronología y adscripción cultural; o el de Cruz-Berrocal (2005) sobre Patrones de localización de la pintura levantina.

De todo lo anterior se desprende que el arte Levantino es un campo de estudio complejo, quizá más de lo que tradicionalmente se ha planteado. Y quizá sea esa complejidad lo que le hace mantenerse tan vivo.

### BIBLIOGRAFÍA

- Almagro, M. (1952): *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida.
- Alonso, A. y Grimal, A. (1994): "El Arte Levantino o el 'trasiego' cronológico de un Arte prehistórico". *Pyrenae*, 24: pp. 51-70.
- Alonso, A. y Grimal, A. (1999): "El arte levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular". Academia de la Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, 17: pp. 43-76.
- Alonso, A. y Grimal, A. (2001): "Arte levantino en Castellón". *Millars*, XXIV: pp. 111-152.
- Bea, M. (2012): *Arte rupestre de la Comarca del Matarraña/Matarranya*. Comarca del Matarraña, Teruel.
- Bea, M. (2013): *Val del Charco del Agua Amarga. 1913-2013. Centenario de un descubrimiento*. Comarca del Bajo Aragón, Teruel.
- Bea, M. (en prensa): "When not everything is as nice as its looks. Social veiled conflicts in Levantine rock art (Spain)". *Quaternary International*.
- Bea, M. y Angás, J. (2017): "Geometric documentation and virtual restoration of the rock art removed in Aragón (Spain)". *Journal of Archaeological Research: Reports*, 11: pp. 159-168.
- Bea, M. y Royo, J.I. (2013): "¿También un arte 'macro-levantino'? El arquero de grandes dimensiones de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel)". *Trabajos de Prehistoria*, 70 (1): pp. 166-174.
- Bea, M., Domingo, R., Uribe, P., Reklaityte, I. y Fatás, L. (2009): "Actuaciones arqueológicas en los abrigos de Roca dels moros y Els Gascons (Cretas) y de La Fenellosa (Beceite, Teruel)". *Salduie*, 9: pp. 393-418.
- Bea, M.; Lanau, P. Benavente, J.A. Villanueva, J.; Arcusa, H.; Royo, J.I. & Utrilla, P. (2018) Novedades en el arte levantino del Bajo Aragón: los abrigos del Corral de las Gascas y Barranco del Muerto (Alcañiz, Teruel) In Lorenzo, J.I. & Rodanés, J.M. (eds.): *II Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés*, Zaragoza pp. 59-68
- Beltrán, A. (1968): *Arte rupestre Levantino*. Monografías Arqueológicas, 4. Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Beltrán, A. (2002): *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz*. Prames, Zaragoza.
- Bosch Gimpera, P. (1924): "Les pintures del Barranc del Calapatá de Cretas (Baix Aragó)". *Butlletí de la Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistoria*, II: pp. 131-146.
- Breuil, H. y Cabré, J. (1909): "Les peintures rupestres du Bassin inférieur de l'Èbre". *L'Anthropologie*, XX: pp. 1-21.
- Cabré, J. (1909-1910): *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*. Madrid.
- Cabré, J. (1915): *Arte rupestre en España*. Memoria nº 1 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Madrid.
- Cruz Berrocal, M<sup>a</sup>. (2005): *Paisaje y arte rupestre: patrones de localización de la pintura levantina*. BAR International Series, 1409. Archaeopress, Oxford.
- Dams, L. (1984): *Les peintures rupestres du Levant espagnol*. Ed. Picard, Paris.
- Díaz-Andreu, M. (2012): "Cien años en los estudios de pintura rupestre post-paleolítica en la investigación española". En García-Arranz, J.J., Collado, H., Nash, G. (eds.): *La cuestión levantina*. Archaeolingua, Cáceres-Budapest: pp. 23-53.
- Domingo, I. (2006): "La figura humana, paradigma de continuidad y cambio en el arte rupestre levantino". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXVI: pp. 161-191.
- Domingo, I., López, E., Villaverde, V. y Martínez-Valle, R. (2007): *Los abrigos VII, VIII y IX de Les Coves de la Saltadora*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 2. Generalitat Valenciana, Valencia.
- Fairén, S. (2002): *El paisaje de las primeras comunidades productoras en la cuenca del río Serpis (País Valenciano)*. Fundación Municipal "José María Soler", Villena.
- Ferrer, J.J. (coord.): (2013): *El arte rupestre en la provincia de Castellón. Historia, contexto y análisis*. Universidad Jaume I, Castellón de la Plana.
- Galiana, M<sup>a</sup>.F. (1986): "Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas". *Lucentum*, IV: pp. 55-87.

- Galiana, M<sup>a</sup>.F.; Ribera, A. y Torregrosa, P. (1998): "Nou conjunt d'art rupestre postpaleolític a Moixent (Valencia): L'abric del Barranc de les Coves de les Alcusses". *Recerques del Museu d'Alcoi*, 7: pp. 89-106.
- García-Arranz, J.J., Collado, H. y Nash, G. (eds.) (2012): *The question Levantine: new directions in understanding the Spanish Levantine Rock Art*. Archaeolingua, Cáceres-Budapest.
- Guillem, P., Martínez-Valle, R. y Villaverde, V. (2011): *Arte rupestre en el riu de Les Coves (Castellón)*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 3. Generalitat Valenciana, Valencia.
- Guillem, P., Martínez-Valle, R. y Melià, R. (2001): "Hallazgo de grabados rupestres de estilo paleolítico en el norte de la provincia de Castellón: el Abric d'en Melià (Serra d'en Galceran)". *Saguntum*, 33: pp. 133-140.
- Hernández, M.S. (2009): "Arte rupestre postpaleolítico en el Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. Balance de 10 años de descubrimientos y estudios". En López, J.A., Martínez-Valle, R., Matamoros, C. (eds.): *El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 10 años de la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO*. Generalitat Valenciana, Valencia: pp. 59-79.
- Hernández, M.S. y Segura, J. M. (2002): *La Sarga. Arte rupestre y territorio*. Ayuntamiento de Alcoy, Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alcoy.
- Hernández, M.S., Ferrer, P. y Catalá, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*. Fundación Banco Exterior y Banco de Alicante. Alicante.
- Hernández-Pacheco, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de La Araña (Valencia)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Mem. N<sup>o</sup>34, Serie Prehistórica núm. 28. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.
- Jordá, F. y Alcácer, J. (1951): *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*. Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica, 15. Valencia.
- Llavori, R. (1988-89): "El arte postpaleolítico levantino de la Península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de sus orígenes". *Ars Praehistorica*, VII-VIII: pp. 145-156.
- Lucas, R. (2004): "El Archivo de Arte Rupestre en el Museo Nacional de Ciencias Naturales: un fragmento de Historia". *Zona Arqueológica*, 4: pp. 280-291.
- Maier, K.J. (1999): *Epistolario de Jorge Bonsor (18786-1930)*. Real Academia de la Historia, Madrid.
- Martínez Bea, M. (2005a): *Variabilidad estilística y distribución territorial del arte rupestre levantino en Aragón: el ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel)*. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Martínez Bea, M. (2005b): "Breve aproximación historiográfica a los estudios pioneros sobre arte rupestre en el Bajo Aragón y Maestrazgo turolense". *Salduie*, 5: pp. 57-63.
- Martínez Bea, M. (2008): "Arte rupestre de Albaracín: la excepcionalidad de un conjunto interior". En Hernández, M.S., Soler, J.A., López, J.A. (eds.): *IV Congreso de Neolítico Peninsular*. Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ), Alicante: pp.141-148.
- Martínez García, J. (ed.) (2005): *Pintura rupestre levantina en Andalucía. Catálogo*. Junta de Andalucía, Sevilla.
- Martínez-Valle, R. (dir.) (2005): *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*. Generalitat Valenciana, Valencia.
- Martínez Valle, R.; Guillem, P. M. y Villaverde, V. (2003): "Las figuras grabadas de estilo paleolítico del Abric d'en Melià (Castelló): Reflexiones en torno a la caracterización del final del arte paleolítico de la España Mediterránea". En R. de Balbín y P. Bueno (eds.): *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI (1 Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella 2002)*. Ribadesella: pp. 279-290.
- Martínez-Valle, R. y Villaverde, V. (coords.) (2002): *La Cova dels Cavalls en el barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Generalitat Valenciana, Valencia.
- Mateo Saura, M.A. (2005): *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*. Ayuntamiento de Moratalla, Murcia.
- Mateo Saura, M.A. (2009): *Arte rupestre levantino. Cuestiones de cronología y adscripción cultural*. Tabularivm, Murcia.
- Molist, M. (1998): "Des représentations humaines peintes au IX millénaire BP sur le site de Tell Halula (Vallée de l'Euphrate, Syrie)". *Paléorient*, 24 (1): 81-87.
- Obermaier, H. (1925): *El Hombre Fósil*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Mem. Núm. 9, Serie Prehistórica, núm. 7. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.
- Obermaier, H. y Wernert, P. (1919): *Las pinturas rupestres del barranco de la Valltorta (Castellón)*. Madrid.
- Ripoll, E. (1965): "Para una cronología relativa del arte levantino español". En L. Pericot y Ripoll, E. (eds.): *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*. Barcelona: pp. 167-175.
- Royo, J.I. y Benavente, J. A. (1999): *Val del Charco del Agua Amarga. Un modelo para la protección y difusión del arte rupestre aragonés*. Ayuntamiento de Alcañiz, Gobierno de Aragón, Zaragoza
- Ruiz López, J., Quesada, E., Pereira, J.M., Pérez, R., Allosa, R. y Viñas, R. (2016): "El Abric V d'Ermites (Uldecona). Descubrimiento de nuevas figuras y problemáticas de conservación". *ARPI*, 4: pp. 118-132.
- Ruiz, J.F. (coord.) (2016): *4D arte rupestre. Monitorización del Abrigo del Buen Aire I (Jumilla), Cueva del Mediodía (Yecla), Cañiaca del Calar II (Moratalla), Abrigo Grande de Minateda (Hellín) y Solana de las Covachas (Nerpio)*. Monografías CEPAR, 3.Murcia.
- San Nicolás, M. (coord.) (2009): *El conjunto prehistórico y de arte rupestre de El Milano. Mula, Murcia*. Monografías CEPAR 1, Murcia.
- Sebastián, A. (1986-1987): "Escenas acumulativas en el arte rupestre levantino". *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII: pp. 377-397.
- Soria, M., López Payer, M.G. y Zorrilla, D. (2012): "El arte rupestre levantino en Andalucía. Nuevas aportaciones". En J. J. García Arranz, H. Collado, G. Nash (eds.): *The question Levantine: new directions in understanding the Spanish Levantine Rock Art*. Cáceres-Budapest: pp. 299-322.
- Utrilla, P. (2005): "El Arte Rupestre en Aragón. 100 Años después de Calapatá". En Hernández, M.S., Soler, J. (eds.), *Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante, MARQ: pp. 341-377.
- Utrilla, P. y Martínez Bea, M. (2005-2006): "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". *Munibe*, 57 (III): pp. 161-178.
- Utrilla, P. y Martínez Bea, M. (2007): "La figura humana en el arte levantino aragonés". *Cuadernos de Arte Rupestre*, 4: pp. 163-205.
- Utrilla, P. y Villaverde, V. (2004): *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*. Monografías del Patrimonio Aragonés 1. Zaragoza.
- Utrilla, P., Baldellou, V. y Bea, M. (2012): "Aragón y el arte levantino: un estudio territorial". En García-Arranz, J.J., Collado, H., Nash, G. (eds.): *La cuestión levantina*. Archaeolingua, Cáceres-Budapest: pp. 263-282.
- Vallespí, E. (1957): "Noticias de las pinturas rupestres del barranco dels Gascons (Calapatá, en Cretas, Teruel)". *Caesaraugusta*, 9-10: pp. 133-136.
- Vallespí, E. (2006): "Sobre el descubrimiento de las pinturas rupestres levantinas: los testimonios de los tres protagonistas del Calapatá (S. Vidiella, H. Breuil y J. Cabré, en 1906-1909)". *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 14: pp. 59-68.
- Vidiella, S. (1907): "Las pinturas rupestres del término de Cretas". *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, año 1, n<sup>o</sup> 2: pp. 68-75.
- Villaverde Bonilla, V. y Martínez Valle, R. (2002): "Consideraciones finales". En Martínez Valle, R. y Villaverde Bonilla, V. (coords.) *La Cova dels Cavalls en el barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Generalitat Valenciana, Valencia: pp. 191-202.
- Villaverde, V., Guillem, P. y Martínez Valle, R. (2006): "El horizonte gráfico Centelles y su posición en la secuencia del arte levantino del maestrazgo". *Zephyrus*, 59: pp. 181-198.
- Villaverde, V., Martínez, R., Guillem, P., López, E. y Domingo, I. (2012): "¿Qué entendemos por arte levantino?". En García, J.J., Collado, H., Nash, G. (eds.): *El problema levantino*. Archaeolingua, Budapest-Cáceres: pp. 81-115.
- Villaverde, V., Martínez i Rubio, T., Guillem, P., Martínez-Valle y R., Martínez Álvarez, J.A. (2016): "Arte rupestre y hábitat en la prehistoria del Riu de les Coves. Aproximación a la cronología del Arte Levantino a través de la red de caminos óptimos". En *Del neolític a l'edat del bronze en el Mediterrani occidental. Estudis en homenatge a Bernat Martí Oliver*. TV SIP, 119. Valencia: pp. 501-520.
- Viñas, R. (2012): "Las superposiciones en el arte rupestre levantino: antiguas propuestas y nuevas evidencias para un periodo de reflexión". En J.J. García Arranz, H. Collado y G. Nash (eds.): *The question Levantine: new directions in understanding the Spanish Levantine Rock Art*. Cáceres-Budapest: pp. 55-80.
- Viñas, R. y Sarriá, E. (2009-2010): "Documentació dels nous conjunts d'art rupestre del Priorat (Tarragona)". *Tribuna d'Arqueologia*, 2009-2010: pp. 53-84.
- Viñas, R., Morote, G. y Rubio, A. (2015): *El proyecto: arte rupestre del Parque Valltorta-Gasulla y zona norte de Castellón*. Monografías de Prehistòria i Arqueologia Castellonenques, 11, Castellón.