

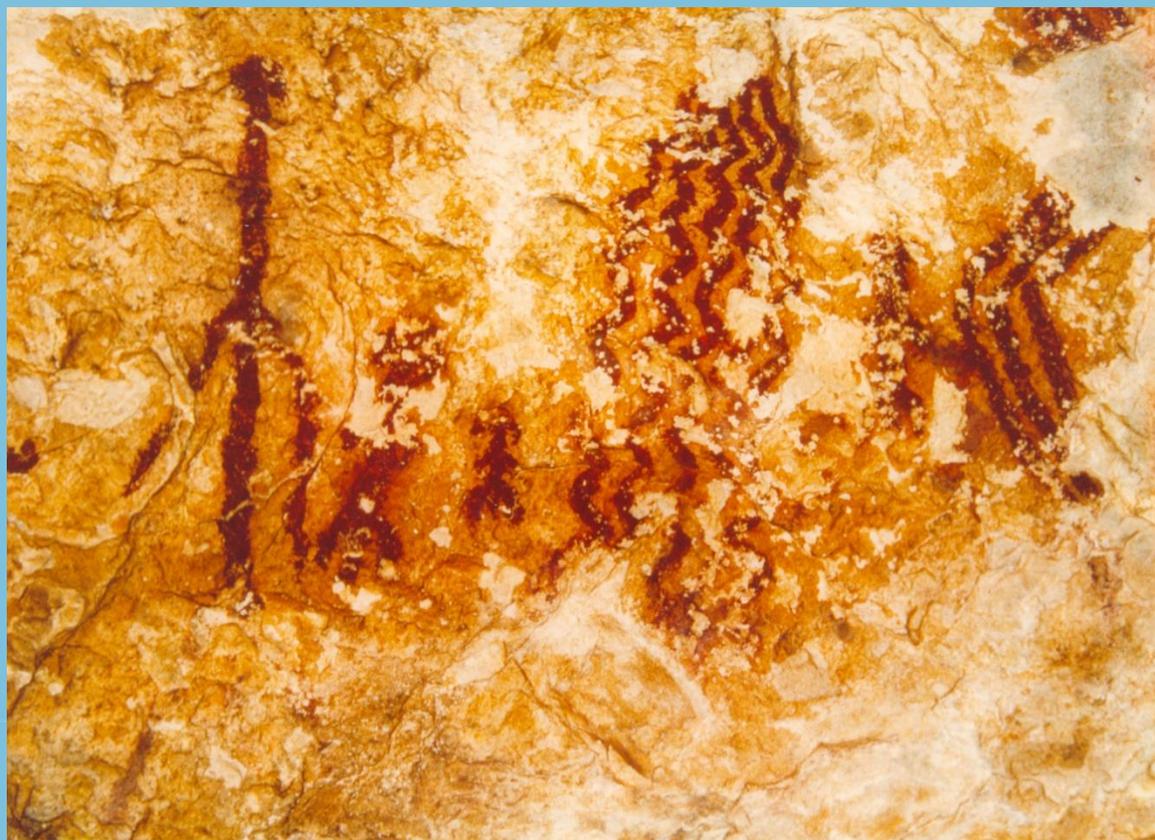
REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA  
SECCIÓN DE ARQUEOLOGÍA Y PREHISTORIA

SERIE ARQUEOLÓGICA

Núm. 25

## **VARIA XIII**

VV.AA



VALENCIA  
2019

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de este libro, su incorporación a un sistema informático, su transmisión en cualquier formato por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin la autorización escrita de los titulares del “copyright”, bajo las sanciones establecidas en las leyes.

Los autores

De esta edición: REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA, 2016

Edita: REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA

**ISSN: 0213-9219**

**Depósito Legal: V- 3593-2007**

PORTADA: Arte Rupestre Esquemático en la Balsa de Calicanto (Bicorp – Valencia)



SERIE ARQUEOLÓGICA

VARIA XIII

REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA SECCIÓN DE  
ARQUEOLOGÍA Y PREHISTORIA  
SEAP

DIRECTOR:

**José Aparicio Pérez**

COLABORADORES:

**Jesús Fernández Palmeiro**

**Luis Silgo Gauche**

**Francisco Cisneros Fraile**

**Luciano Pérez Vilatela**

**Jaime Siles Ruiz**

**Xaverio Ballester Gómez**

**María Bernal Sanz**

SERIE ARQUEOLÓGICA:

Dirección y coordinación: **José Aparicio Pérez**

Maquetación: **Luis Silgo Gauche**

LA SERIE ARQUEOLÓGICA  
se intercambia con publicaciones de su misma especialidad

Pedidos e intercambios:

**José Aparicio Pérez**

**Serie Arqueológica**

**Apdo. Correos (P.O. BOX) 2.260**

**46080 - Valencia**

**teléfono: 670002749**

**e-mail: joapa2005@hotmail.com**

**REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA  
SECCIÓN DE ARQUEOLOGÍA Y PREHISTORIA  
SEAP  
SERIE ARQUEOLÓGICA**

**Núm. 25**

**VARIA XIII  
VV.AA**

**PONENCIAS DE LOS SEMINARIOS DE ARTE PREHISTÓRICO Y OTROS**

**UNIVERSIDAD VALENCIANA DE VERANO**





M. A. MATEO SAURA

## **LA REGIONALIZACIÓN DEL ARTE LEVANTINO EN EL ALTO SEGURA. LA FIGURA HUMANA COMO PARADIGMA**

### **I INTRODUCCIÓN**

El germen de esta intervención hay que encontrarlo en algunos de los debates que, a lo largo de las distintas ediciones de estos Seminarios, hemos mantenido acerca de cuestiones fundamentales del horizonte gráfico levantino como su eventual amplitud cronológica, la más que probable incidencia de condicionantes regionales en las formas gráficas, su unidad conceptual y semiológica, o la validez de algunas de las taxonomías establecidas sobre determinados elementos iconográficos. Y todo ello sin descartar otros aspectos que se nos antojan esenciales como son la eventual caracterización levantina de algunos motivos figurativos situados en áreas alejadas de su aparente entorno geográfico natural, como es el extremo sur de la Península Ibérica o la fachada atlántica.

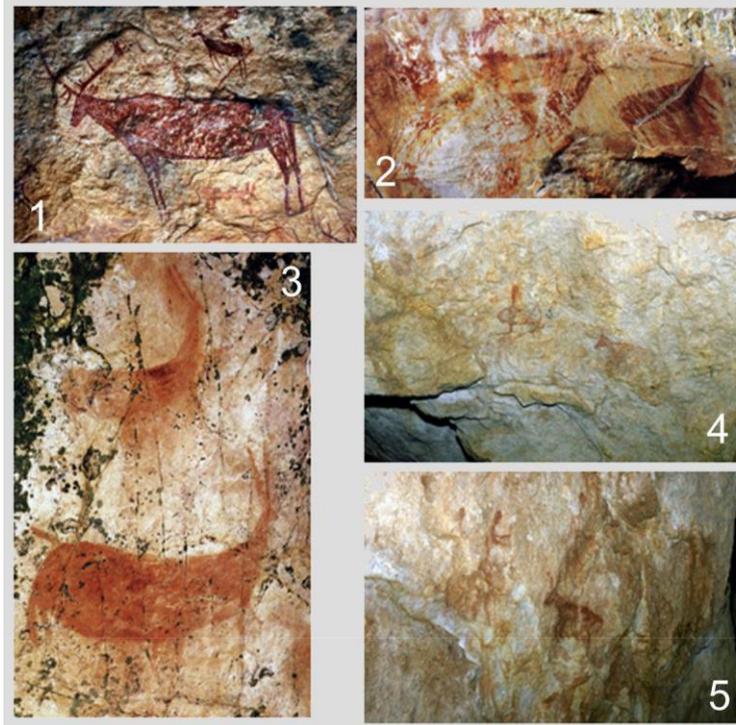
Probablemente, todos estos interrogantes se podrían resumir en uno solo, ¿qué entendemos por arte levantino? Y como sabemos, esta cuestión viene de muy antiguo. A lo largo de la historia de la investigación se han venido utilizando términos tan variados como naturalista, seminaturalista o semiesquemático para describir los motivos, sobre todo aquellos que parecían que se escapaban a las formas más o menos aceptadas como «clásicas». Pero, ¿qué se entiende por clásico? ¿Es como decía el profesor Beltrán el definido por figuras

## REGIONALIZACIÓN

de animales, sobre todo de toros pero también ciervos, relativamente grandes, en actitudes estáticas, hechos en tintas planas, con escasa participación de personajes humanos? (Beltrán, 1989). ¿El paradigma podrían ser entonces, como se ha apuntado muchas veces, los grandes bóvidos del Prado del Navazo o la Cocinilla del Obispo? Pero también lo deberían ser, o no, algunos de los ciervos de la Solana de las Covachas, Chimiachas, Val del Charco y los de tantos otros conjuntos. ¿Son igual de levantinos estos ciervos de Cañaica del Calar o Ciervos Negros, y los animales del Prado del Azogue? Y si admitimos, como se hace, la identidad levantina de éstos últimos, junto a los de la Tabla del Pochico, ¿por qué se la negamos a estos cápridos y cérvidos de la Peña Rubia de Cehegín, cuyas formas y procesos técnicos no son menos «levantinos» que los de los motivos jiennenses? (Figura 1)

Tal vez deberíamos empezar a despojarnos de algunas de las etiquetas establecidas en función del área geográfica en la que se desarrollan, como levantino, sureño, o pre-esquemático, entre otras, para comenzar a valorar la posibilidad de que todos esos estilos, que caracterizamos como compartimentos aislados y a los que damos la entidad de horizontes gráficos con personalidad propia y sin relación con sus vecinos, no sean más que las distintas caras de un mismo prisma, que podría ser el de un arte de los grupos de cazadores mesolíticos. Un arte que es heredero, de alguna forma, de la vasta tradición paleolítica y que va a estar abierto a las regionalidades, de igual manera que lo estaba el propio arte paleolítico.

En todo caso, somos conscientes de que la cuestión es compleja. Sólo hemos querido volver a plantearla en este Seminario porque estamos convencidos de que más pronto que tarde, los descubrimientos, la relectura de lo ya conocido y la valoración del arte prehistórico como hecho antropológico, obligarán a que sea abordada en profundidad.



**Figura 1.** Cañaica del Calar II (Moratalla); 2 Prado del Azogue (Aldeaque-mada); 3. Tabla del Pochico (Aldeaquemada) 4-5. Peña Rubia (Cehegín). Fotografías 1, 4 y 5 de M. A. Mateo Saura; 2 y 3 de M. Soria Lerma.

## II EL ARTE LEVANTINO EN EL ALTO SEGURA

A la espera de ese momento, el objetivo de nuestra aportación a este XVII Seminario de Estudio sobre Arte Prehistórico es la de mostrar algunas de las particularidades que el horizonte gráfico que denominamos levantino presenta en el área geográfica del Alto Segura.

Como sabemos, el marco geográfico concedido tradicionalmente al arte levantino abarca desde las sierras prelitorales de Lérida y Huesca por el norte, hasta el interior de Jaén y Almería por el sur. Por tanto, un territorio muy amplio en el que, a pesar de compartir unos ecosistemas muy similares, también hay lugar para rasgos regionales. Si a esta notable extensión territorial le sumamos una horquilla cronológica amplia, al margen de la discusión acerca de su adscripción crono-cultural, parece lógico suponer que pueda haber variaciones formales de acuerdo con eventuales «modas» temporales, pero también que puedan estar influenciadas de alguna manera por el impacto que producen las características de ese entorno físico y la actividad de los grupos humanos que en él habitan.

De entrada, el estilo levantino se nos presenta conceptualmente como un horizonte cultural homogéneo, como demuestra la uniformidad de contenidos repartidos por todo el espacio geográfico afectado por el mismo. Pero también es algo palpable que esos mismos contenidos ofrecen detalles que hacen que advirtamos lo que podríamos definir como localismos o regionalidades. Veamos algún ejemplo de ambas circunstancias.

La escena pintada en el conjunto oscense de Muriecho L se ha interpretado como ejemplo de captura ritual de un animal en la que participan hasta 39 individuos, distribuidos en varios grupos menores. Para V. Baldellou se trataría de un «ceremonial venatorio o

de celebración ritual que rebasa ampliamente los límites de una actividad cazadora pura y sencilla» (Baldellou *et al.*, 2000), mientras que para P. Utrilla (Utrilla y Bea, 2005/06), la escena podría ser el exponente de un ritual de agregación social o religiosa. Más allá de cuestiones de significado, y superando las más que evidentes diferencias formales entre ambas escenas, nosotros vemos el mismo tema en la composición principal del Barranco de los Grajos de Cieza, en la que una veintena de participantes se reparte también en diversos grupos menores en torno al mismo argumento temático del acoso y captura de un animal (Mateo Saura, 2013).

Otra escena de la Cova Centelles de Albocasser está relacionada, para muchos investigadores, con el desplazamiento territorial de un grupo y el traslado, quizás estacional, de su campamento. Vemos arqueros que transportan sus armas en posición de descanso, varias mujeres que acarrean a hombros algunos fardos o bultos de forma rectangular, e incluso se apunta la presencia de niños, unos llevados a horcajadas por alguna de las mujeres, otros lanzados directamente a la carrera. Pues bien, en el abrigo segundo de la Fuente del Sabuco de Moratalla nos encontramos con esta una escena en la que también vemos un grupo de individuos que nosotros relacionamos semánticamente con la composición castellanense. El grupo, tal y como lo vemos hoy, está formado por trece personajes, tres de ellos claramente arqueros, que sujetan el arma en actitud que no es de disparo a la altura de la cintura. Visto en su conjunto, por la abertura de las piernas, por la posición de detalles anatómicos como las nalgas y por la orientación de los pies, el grupo manifiesta una clara actitud de movimiento. El grupo queda cerrado por una figura de mujer, de la que se aprecia perfectamente una falda de formas triangulares. Sobre los hombros sostiene algún tipo de fardo o bulto de forma rectangular, por encima del cual sobresale la cabeza, pequeña y de forma triangular (*Ibidem*, 2013).

## REGIONALIZACIÓN

Son sólo dos ejemplos, pero su originalidad, ya que no se trata de las típicas escenas de caza o incluso de lucha, mucho más frecuentes y con un amplio reparto territorial, refuerzan esa idea de que el estilo levantino comparte unos mismos contenidos en todo el área geográfica en la que se desarrolla, contenidos que reflejan, y aquí reside la discordia entre los investigadores, conceptos e ideas de naturaleza muy diversa, mitológica para unos o simplemente cotidiana para otros.

Pero si estos ejemplos que hemos propuesto refuerzan esa imagen de unidad conceptual de lo levantino, también es cierto que encontramos casos contrapuestos que refuerzan la idea de que también existe ese localismo al que aludíamos. Sirva como ejemplo el caso de las figuras de los suidos. Sabemos que no se trata de una especie especialmente abundante en el arte levantino en general, ya que apenas conocemos medio centenar de individuos. Además, la mayor parte de éstos se concentran en los yacimientos del grupo del Maestrazgo, hasta el punto de que en el estudio realizado hace unos años sobre las especies animales en el arte levantino, de los 33 ejemplares conocidos entonces, casi todos se encontraban en los conjuntos de Teruel y Castellón (Rubio, 1995). Y en este contexto, no deja de ser llamativo que, siendo una especie de importante arraigo en toda la vertiente mediterránea de la Península, en los yacimientos levantinos conocidos desde el Júcar hasta los límites más meridionales de lo levantino, que coincidiría en gran medida con el grupo del Alto Segura, tan sólo conocemos la representación de suido pintada en el abrigo segundo del conjunto moratallero de la Fuente del Sabuco II. Obviamente, creemos que la causa de esta pobreza gráfica no hay que buscarla en una ausencia real del animal por estas sierras meridionales, sino que, antes bien, habría que ponerla en relación con cuestiones de semiología del propio arte levantino y con los parámetros mentales y simbólicos que lo regulan. De hecho, desde

el punto de vista formal podemos advertir las notables semejanzas que existen entre esta figura de la Fuente del Sabuco y, por ejemplo, esta otra pintada en el conjunto turolense del Arenal de Fonseca, en Castellote. Hasta parecieran pintadas por la misma mano.

En estos últimos años hemos venido hablando de un grupo artístico con identidad propia en torno al curso alto del río Segura (Mateo Saura, 2004). Los precedentes hay que buscarlos en los trabajos de prospección desarrollados a finales de la década de los cincuenta e inicios de los sesenta por M. A. García Guinea, enviado por el Instituto Español de Prehistoria de Madrid para la realización de los dibujos de las pinturas de la Solana de las Covachas, conocidas desde 1954. Sus trabajos dieron como resultado el descubrimiento de una decena de yacimientos en torno a la cuenca del río Taibilla, en las proximidades de la población de Nerpio. Desde entonces, los estudios de otros investigadores, como S. de los Santos, B. Zornoza, el propio A. Beltrán, y más recientemente A. Carreño o el Colectivo de Arqueología de Nerpio, contribuirán a la definición de este grupo.

Fue a mediados de la década de los años 90 cuando A. Alonso, merced a sus trabajos de estudio de los yacimientos con arte levantino de Nerpio, propone la existencia de lo que ella denomina como «núcleo del Taibilla», centrado fundamentalmente en torno a los conjuntos de ese municipio albaceteño (Alonso y Grimal, 1996).

Sin embargo, los continuos descubrimientos de nuevos yacimientos en áreas vecinas ha modificado sustancialmente el panorama, de tal forma que, superando esos límites iniciales, el análisis de los rasgos contenidos en las representaciones levantinas de los conjuntos localizados en los territorios administrativos de Nerpio, Yeste y Letur en Albacete, de Moratalla en Murcia, y de Santiago-Pontones en Jaén, invitan a hablar antes bien, e inequívocamente, de un núcleo artístico más extenso, que afecta

## REGIONALIZACIÓN

globalmente a esas tierras de la cuenca alta del Segura. Estamos hablando de un vasto territorio de unos 2000 km<sup>2</sup>, estructurado por tres de los principales afluentes del río Segura como son los ríos Taibilla, Zumeta y Alhárabe y, a su vez, de sus respectivos cursos tributarios menores, en torno a los cuales se articulan los 86 yacimientos levantinos hasta el momento conocidos (Figura 2).



**Figura 2.** Núcleo del Alto Segura y áreas de influencia.

Pero es que además, si nos referimos al horizonte levantino, podemos advertir que su ámbito de influencia llega, de forma clara, a zonas periféricas bastante más alejadas de este núcleo central, de manera que vinculado al mismo podemos considerar, por el sureste la cuenca de Mula; por el sur las Tierras Altas de Lorca y la comarca de Los Vélez; por el suroeste le hemos de anexar el grupo de conjuntos de Quesada, en Jaén; y por el norte, su influencia llega hasta zonas del interior como Masegoso, en torno a las tierras de Alcaraz, en contacto ya con la cabecera del Júcar. De hecho, el único

MATEO SAURA

yacimiento que hoy conocemos en la zona, el Abrigo de la Laguna del Arquillo en Masegoso, ya pertenece, desde el punto de vista hidrográfico, a la cuenca del Júcar.

### III

## RASGOS PRIVATIVOS DE LO LEVANTINO EN EL ALTO SEGURA

Quizás la figura humana, sobre todo la masculina, sea el motivo más sensible y que mejor refleje las «regionalidades» que podemos advertir dentro del horizonte gráfico levantino. Y estos rasgos privativos creemos que afectan tanto a las cuestiones morfológicas, fácilmente comprobables, como a las semiológicas, más difíciles de desentrañar.

El estudio formal de la figura humana masculina en sectores más septentrionales, fundamentalmente en torno a los conjuntos del grupo de la Valltorta-Gassulla, ha llevado a definir varios modelos principales levantinos (Domingo, 2006). El modelo Centelles, caracterizado por su componente naturalista, con piernas abultadas y cuerpo 'corto', el carácter masivo de sus extremidades y la exhibición de ornamentos; el modelo Civil, definido por la estilización y el alargamiento del tronco -la cintura se traslada a la mitad de su longitud- el modelado naturalista y somero de las extremidades y la casi total ausencia de ornamentos; el modelo Josep, integrado por representaciones naturalistas y relativamente proporcionadas, de tronco estilizado y con un modelado muscular somero en las extremidades. Se diferencia del tipo Civil por el modelado anatómico y por la incorporación de adornos corporales que recuerdan al tipo Centelles; el modelo Cingle, que son figuras alejadas totalmente del naturalismo. Se trata de personajes de troncos anchos y relativamente estilizados que contrastan con unas extremidades lineales, que resultan cortas al trasladar la altura de la cintura al tercio inferior; y, por último, el modelo Lineal, en el que la línea configura la estructura corporal básica y las variantes formales aparecen en función del grosor y la longitud del trazo.

Sin entrar a valorar cuestiones como la relación temporal fijada entre ellos, en la que los tipos más antiguos serían el Centelles y el

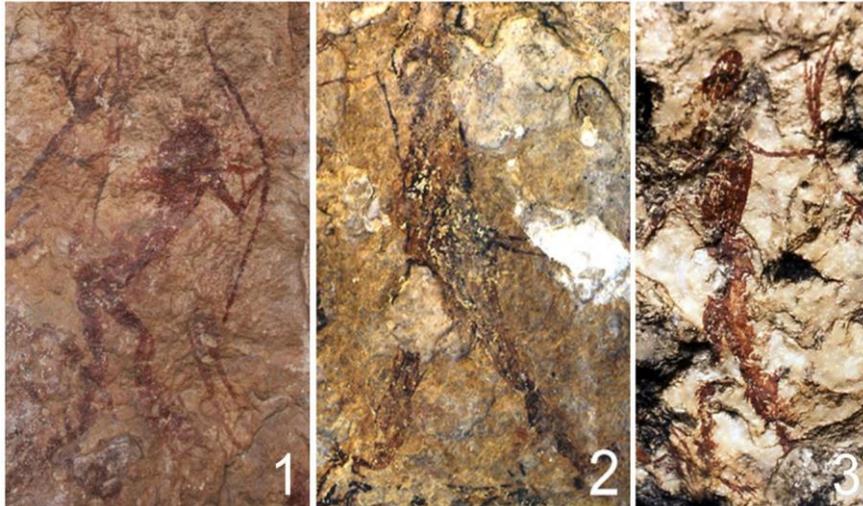
Civil, mientras que el Lineal sería el más moderno (Domingo, 2006), discutible por cuanto la aparición de dos o más modelos en un mismo yacimiento y la fragilidad de las pocas superposiciones existentes no permiten obtener conclusiones inamovibles, el hecho que nos interesa resaltar ahora es que en los paneles levantinos del Alto Segura no vamos a documentar ningún individuo que podamos incluir en alguno de los tres primeros modelos establecidos para esos sectores más septentrionales (Mateo Saura, 2006). Sin duda, el tipo humano masculino predominante de forma fácilmente comprobable en la zona es el de aspecto filiforme, el llamado Lineal, en el que no hay indicación de volúmenes anatómicos y en el que las diversas partes corporales han quedado delimitadas comúnmente por delgados trazos rectos.

Nos obstante, contamos con unos pocos individuos que se salen de la norma y que muestran unas formas particulares, que no encajan, por otra parte, en ninguna de esas otras categorías establecidas. Es el caso del personaje de gran tamaño representado en la Solana de las Covachas de Nerpio, para el que no documentamos ningún paralelo formal dentro del horizonte levantino. Hombre para unos y mujer para otros, preside un panel en el que se ha venido pintando de forma acumulativa a lo largo de mucho tiempo. Se trata de un individuo en el que el cuerpo va adquiriendo una forma triangular desde el tórax hasta la cintura, y en el que las piernas, abiertas y muy robustas, dejan entrever algún detalle anatómico como son los gemelos o los pies, rematados con sus correspondientes dedos. Debemos insistir en que esta figura no tiene un paralelo claro en todo el arte levantino peninsular. Tan solo se le aproximaría, con matices, el gran arquero con penacho de plumas de la Cueva de la Vieja de Alpera. Aunque no es el tema que nos ocupa ahora, digamos que sí encontramos, en cambio, una fuerte relación formal con una de las figuras humanas pintada en la Sala de las Pinturas de Ojo Guareña, en Burgos (Mateo Saura, 2010; 2012). Se trata también de una figura acéfala en la que

## REGIONALIZACIÓN

el cuerpo presenta la misma estructura triangular que la figura de Nerpio, y en la que las piernas enseñan los mismos grupos musculares, con un tratamiento de las formas muy próximo. Coinciden, además, en el detalle de mostrar un trazo perpendicular al cuerpo a la altura de la cintura, del que desconocemos su función e identidad. Sin entrar en el debate cronológico del arte levantino, que no discutimos hoy, digamos que esta figura burgalesa está fechada por C14 en el 11.000 B. C (Corchón *et al.*, 1996).

Una notable originalidad encontramos también en estas figuras de arquero de la Cañaica del Calar y del Barranco Segovia, pero en todo caso, como se habrá podido comprobar, todos ellos son ejemplares originales, no encasillables por tanto en una eventual tipología más o menos estructurada (Figura 3).



**Figura 3.** Figuras humanas masculinas. 1. Cañaica del Calar II (Moratalla); 2. Solana de las Covachas VI (Nerpio); 3. Barranco Segovia (Letur). Fotografías de M. A. Mateo Saura.

## MATEO SAURA

Si acaso, si podríamos encuadrar dentro del modelo Cingle unas pocas figuras de arquero del Cortijo de Sorbas I, pero solo éstas, ya que no hay más en ninguno de los otros 85 yacimientos levantinos de la zona.

En este contexto, sí hay un motivo que se nos presentan con destacada reiteración y casi exclusividad en el Alto Segura. Se corresponde con la figura de un arquero, representado en perspectiva lateral y en clara actitud de desplazamiento. Aunque hay ligeras variaciones que ahora veremos, el modelo general es el de un individuo que sujeta el arco, en posición horizontal, a la altura de la cintura con una mano, mientras que el otro brazo, adelantado, aparece doblado hacia arriba. La cabeza muestra lo que suponemos un peinado de gran tamaño, a veces desproporcionado respecto del resto de cuerpo y de formas triangulares con los extremos redondeados. En general, aunque sus formas anatómicas parecerían encajar bien en el tipo filiforme o lineal, en realidad suele haber cierto cuidado de las proporciones y las formas anatómicas de determinadas partes corporales. Así, en las piernas se marcan grupos musculares, como los muslos o los gemelos, y se señalan los pies. El tórax suele mostrar una forma triangular (Figura 4).



**Figura 4.** Arquetipo de arquero en el Alto Segura,1: 1. Solana de las Covachas III (Nerpio); 2. Torcal de las Bojadillas IV (Nerpio); 3-4. Fuente del Sabuco I (Moratalla); 5. Fuente de la Toba (Nerpio); 6. Torcal de las Bojadillas (Nerpio). Dibujos 1, 2, y 6 de A. Alonso y A. Grimal; , 2 ,3, 4 y 5 de M. A. Mateo Saura.

## REGIONALIZACIÓN

En este modelo general encontramos algunas excepciones que afectan a detalles particulares de la figura pero, casi nunca, a su totalidad (Figura 5). Así, en sendos individuos de la Fuente del Sabuco I el brazo libre no está doblado sino que, completamente extendido, se eleva hacia el cielo. El arquero de las Bojadillas IV sujeta el arco en una mano, mientras que con la otra hace lo mismo con un objeto alargado, acaso una flecha, en posición vertical, detalle este que vemos en otras figuras de la Fuente de la Toba y la propia Fuente del Sabuco I. El individuo de las Bojadillas I se ajusta bien al tipo general aunque en este caso las formas sí son excesivamente lineales, resaltando las extremidades inferiores mediante un grosor mayor del trazo que en el resto de la figura, pero sin modelado anatómico alguno. Una linealidad mucho más acusada vemos en varios arqueros de La Risca II, Cueva del Engarbo I y Barranco Segovia. Mientras, en el Cortijo de Sorbas I son varios los personajes que muestran el cuerpo grueso y las piernas muy delgadas, y que sujetan una flecha con una mano y el arco, en la posición característica, con la otra. Son los motivos que hemos relacionado con los del modelo Cingle de los sectores más septentrionales del estilo levantino.



**Figura 5.** Arquetipo de arquero en el Alto Segura, 2: 1-3. Cortijo de Sorbas I (Letur); 4. Fuente del Sabuco II (Moratalla); 5. Abrigo de la Risca II (Moratalla); 6. Torcal de las Bojadillas I (Nerpio); 7. Cueva del Engarbo II (Santiago-Pontones); 8. Barranco Segovia (Letur). Dibujos 1, 2, 3, 6 y 8 de A. Alonso y A. Grimal; 4 y 5 de M. A. Mateo Saura; 7 de M. Soria Lerma.

Si analizamos el contexto temático en el que se inscriben estas figuras de arquero, lo primero que debemos reseñar es que da la impresión de que se pintaron en un primer momento aisladas, sin relación con otros motivos, aunque posteriormente algunas de ellas sí fueron reutilizadas en algún tipo de composición escénica. Así, suelen estar asociados, salvo alguna excepción, con representaciones de animales, sobre todo de ciervos, a los que en todo caso nunca cazan de manera explícita. De hecho, alguno de ellos parece descansar directamente sobre el lomo del animal, como los vemos en la Fuente de la Toba, en la Solana de las Covachas III, en La Risca II y en Las Bojadillas I. Los animales son mayoritariamente ciervos, salvo en uno de los ejemplos de las Bojadillas, que es un bóvido, y en otro de la Solana de las Covachas III, que aunque podría aceptarse como otro ciervo, en realidad no enseña detalles anatómicos suficientes que lo identifiquen plenamente. Dos individuos de la Fuente del Sabuco I aparecen intercalados en medio de sendas escenas de caza colectiva, aunque no parece que ellos participen directamente en ellas; en las Bojadillas IV hay una escena de caza a 20 cm a la derecha del personaje; en la Cueva del Engarbo I se podría relacionar con una figura femenina, y en la Fuente del Sabuco II los arqueros están inscritos en la escena de desplazamiento territorial que antes hemos visto. En torno a un individuo de la Solana de las Covachas III se dispuso en un segundo momento una formación en media luna de una decena de arqueros, de tamaño pequeño, que blanden sus armas al frente, hacia ese arquero mayor, en una evidente actitud que no es de agresión sino más bien, de pleitesía, de reverencia o quien sabe si de sumisión (Figura 6).

## REGIONALIZACIÓN



**Figura 6.** Solana de las Covachas III (Nerpio). Dibujo de A. Alonso y A. Grimal.

Un detalle que por su reiteración nos parece relevante, aunque no podamos interpretarlo en toda su extensión sin caer en el ámbito de la pura especulación, es que la mayoría de estos personajes enseñan claramente el órgano sexual.

En todo caso, aunque hay algún ejemplo fuera de nuestra zona geográfica de análisis, como sucede en la Cueva de Araña de Bicorp o el Abrigo del Ciervo de Dos Aguas, la reiterada presencia de estos

personajes en los conjuntos del Alto Segura nos transmite la impresión de que se trata de un arquetipo que representaría un individuo con fuerte protagonismo en el pensamiento simbólico, probablemente de naturaleza mitológica, de los grupos de cazadores mesolíticos de esta zona.

Algunos rasgos privativos vemos también en la figura humana femenina del Alto Segura. En general, cuando hablamos de la imagen de la mujer en el arte levantino nos referimos a un grupo de figuras que goza de una palpable heterogeneidad, que hace que muchas de las representaciones de mujer sean únicas, como ocurre, por ejemplo, en estas figuras del Abrigo del Ciervo de Dos Aguas o esta otra del Abric de Benirrama; o dentro del Alto Segura, con alguna de la Fuente del Sabuco I. O con esta representación de mujer, verdaderamente excepcional, pintada en el Abrigo de la Risca II identificable tan solo por la representación de sus senos.

No obstante, también es cierto que cuando nos referimos a la mujer levantina sí reconocemos una serie de rasgos comunes, sobre todo los que se refieren a las prendas con las que van ataviadas, aceptadas comúnmente como faldas, de las que, a pesar de existir también una marcada variedad, es posible establecer una clasificación de mínimos. Ello ha permitido que a lo largo de la investigación se hayan hecho diversas clasificaciones, como las apuntadas por A. Beltrán (1966), A. Alonso (Alonso y Grimal, 1993) o C. Olaria (2001), entre alguna otra. Detalles como el tamaño y la proporción de las diversas partes corporales, el ángulo de abertura de las piernas o la forma de las faldas, se han utilizado como criterios para definir tipos, cuya validez, no obstante, es más que discutible en algún caso. Pero no vamos a entrar ahora en esta discusión.

Aceptando que en el área del Alto Segura también está presente

## REGIONALIZACIÓN

la diversidad formal que apreciamos en otros sectores, sí debemos resaltar un tipo que vemos representado con notable reiteración en los yacimientos de esta zona geográfica y que no documentamos, en su globalidad formal, fuera de ella. El modelo tipo se correspondería con una figura de cuerpo en exceso alargado, claramente desproporcionado en relación a unas piernas muy cortas, ligeramente inclinado hacia adelante, de tal forma que las nalgas quedan salientes. Suele presentar un tórax triangular que se va estrechando progresivamente hasta la cintura. Los brazos aparecen doblados, uno de ellos adelantado y el otro retrasado, como si estuvieran inmersas en una acción de caminar, acción que, por el contrario, no terminan de transmitir los pies, que suelen estar prácticamente alineados. Van ataviadas con faldas ajustadas que sólo adquieren algo de vuelo en su último tercio, en donde adquieren una forma de tendencia triangular. La cabeza suele tener una forma triangular con los extremos redondeados, aunque hay alguna excepción de cabeza circular, y su tamaño es grande, a veces demasiado grande, en relación al tamaño general de la figura. Hemos visto que las piernas son cortas (Figuras 7 y 8).

MATEO SAURA



**Figura 7.** Abrigo de la Risca I (Moratalla).

## REGIONALIZACIÓN



**Figura 8.** Arquetipo femenino en el Alto Segura: 1-2. Abrigo de la Risca I (Moratalla); 3. Abrigo de la Risca II (Moratalla); 4-5. Solana de las Covachas VI (Nerpio); 6. Cueva del Engarbo I (Santiago-Pontones); 7. Cañada de la Cruz (Santiago-Pontones); 8. Cañaica del Calar II (Moratalla). Dibujos 1, 2, 3 y 8 de M. Mateo Saura; 4 y 5 de A. Alonso y A. Grimal; 6 y 7 de M. Soria Lerma.

En realidad, a primera vista podría dar la impresión de no se tratara de un modelo tan exclusivo del Alto Segura. Mujeres de cuerpo alargado las vemos por ejemplo, en estas del Abric de Pinós y de la Cova Mansano; mujeres con el torso inclinado al frente las documentamos en bastantes abrigos, como el Polvorín, Palanques, Racó Gasparo, Roca de los Moros de Cogul, Val del Charco del Agua Amarga o Racó de Sorellets, cor citar solo unos pocos; peinados triangulares de bordes redondeados, menos frecuentes es verdad, también los vemos en figuras como estas del Abrigo de Lucio, donde excepcionalmente también tienen un tamaño grande, o las propias mujeres de Cogul ya citadas. Sin embargo, es fácil advertir que este conjunto de características individuales que hemos resaltado solo se dan de forma conjunta en un grupo de mujeres del Alto Segura. De hecho, el exagerado alargamiento del cuerpo en relación a las piernas es un rasgo privativo que sólo conocemos aquí. Y cierto endemismo podríamos proponer también para la disposición de los brazos. En el análisis realizado hace unos años por sobre la disposición de brazos en las imágenes femeninas levantinas, en el que llegaban a establecer hasta 20 modelos distintos (Alonso y Grimal 1993), éstos a los que nos referimos se englobaban en el tipo 6, que no es el mayoritario y que además muestra una acusada concentración en esta área del Alto Segura.

Y para finalizar las referencias a la figura humana del Alto Segura debemos mencionar una serie de individuos que sólo documentamos, una vez más, en esta área meridional y cuyo rasgo distintivo, que les confiere unidad y les proporciona exclusividad, es lo que en la mayoría de las ocasiones se ha identificado como un tocado, de gran tamaño, delimitado, en general, por una serie de trazos de desarrollo vertical. En realidad desconocemos si se trata de un tocado, un peinado o una máscara, pero lo cierto es que los individuos que los portan se erigen en personajes enigmáticos, tanto que un primer

## REGIONALIZACIÓN

momento ni siquiera se apostaba por su identidad humana. En este sentido, muy reveladoras son las palabras de M. A. García Guinea acerca de la primera de estas representaciones descubiertas, en concreto la del conjunto de la Hornacina de la Pareja, cuando dice que en lo más alto de la hornacina...existe una extraña representación formada por una línea sinuosa, gruesa, como el tronco de un olivo, de la que salen hacia arriba ramas o líneas serpentiformes. Está delimitada muy claramente, pero no podemos imaginar qué se ha querido representar en ella (García Guinea, 1962).

Posteriormente, S. de los Santos y B. Zornoza (1975) ya proponen como figura femenina una de las existentes en el conjunto de Las Bojadillas, dado la línea de las caderas y las nalgas, así como el pecho. Una vez aceptado por la mayor parte de los investigadores el carácter humano de estos motivos, hubo lugar para otorgarles una significación muy variada, desde divinidades o seres mitológicos, a personajes notables dentro del grupo, tal y como apuntaban Viñas y Alonso en un estudio publicado a finales de los años 70 (Alonso y Viñas, 1977).

Actualmente contamos con una decena de estos personajes, de tamaño pequeño, ya que oscilan entre 10 cm y 23 cm, cuya característica particular es la de mostrar en la zona de la cabeza una especie de estructura formada por líneas verticales paralelas que determinan una forma general triangular, circular o, también, rectangular (Figura 9). El cuerpo puede mostrar un trazo engrosado, aunque tampoco faltan ejemplos en los que este se indica únicamente por medio de un delgado trazo recto; las piernas suelen ser cortas y robustas; las nalgas en muchos casos se presentan muy salientes, en un ademán que nos recuerda las imágenes femeninas, y en alguna de las representaciones se indican los dedos de los pies como pasa en dos

figuras de las Bojadillas VII. Los brazos no suelen estar representados, salvo unos pocos casos excepcionales como Concejal III, Hornacina de la Pareja y Bojadillas VII, en los que sí parecen insinuarse por medio de unos trazos muy cortos situados en la parte superior del cuerpo.



**Figura 9.** Personajes con «tocados» especiales: 1. Molino de Capel I (Moratalla); 2-3. Torcal de las Bojadillas (Nerpio); 4. Abrigo del Concejal III (Nerpio); 5. Hornacina de la Pareja (Nerpio); 6-7. Torcal de las Bojadillas VII (Nerpio). Fotografías 1, 4 y 5 de M. A. Mateo Saura; 2 y 3 de M. Soria Lerma.

## REGIONALIZACIÓN

En cuanto al sexo, no hay nada seguro, aunque dos de ellas, pintadas en el conjunto de las Bojadillas, podríamos proponerlas como hombres dado que van armados con arco, mientras aquellas otras en las que apreciamos las nalgas salientes, si nos atenemos a la generalización de ese detalle entre las figuras femeninas del Alto Segura, podrían ser mujeres.

La mayor parte de las figuras no están inmersas en actividades conocidas, ni de caza, ni de guerra u otras, hasta el punto de que en la mayoría de los casos aparecen aparentemente aisladas, ocupando zonas laterales de los paneles, casi marginales, respecto de las aglomeraciones centrales de motivos.

Sobre las estructuras que parecen actuar como cabezas, podría tratarse de objetos estrictamente cotidianos, lo que las situaría cerca de ejemplos como la de los ramajes que utilizan como improvisados paraguas los *khoisán* del Kalahari, o también como las nasas para pescar empleadas por los *lunda* del África Central. Podría ser, aunque realmente no lo creemos. Si como pensamos, el arte levantino no es un simple anecdotario de acontecimientos cotidianos, sino que es el reflejo de una mitología (Mateo Saura, 2009), estas representaciones estarían más cerca de mostrar o bien objetos cargados de un valor trascendente por sí mismos, o bien formar parte de la imagen de personajes especiales, acaso un ser mitológico. En este caso, estas excepcionales figuras estarían más próximas a otras imágenes como la de los festones de rafia que cubren al individuo entre los *kabba* del Africa Occidental y que simbolizan la forma etérea de los muertos, o también a la máscara *dye* de los *guro* de Costa de Marfil, que personifica el espíritu del bosque. En todo caso, para no salirnos del tema, ahora solo debemos resaltar la exclusividad de estas representaciones levantinas en el Alto Segura.

## MATEO SAURA

En el Abrigo Grande de Minateda, situada dentro del área de influencia de este grupo del Alto Segura, encontramos un motivo similar, aunque con una marcada tendencia esquematizante, lo que revelaría la pervivencia de un viejo mito y de un personaje ancestral, en grupos muy posiblemente ya productores.

Otras cuestiones a destacar del arte levantino del Alto Segura serían la falta de dinamismo, tanto de las pocas escenas representadas como de las propias figuras consideradas de forma aislada, como la escasez de escenografía. Aquí no vamos a encontrar escenas de caza tan dinámicas como las de Ulldecona o de la Cova Remigia, por ejemplo. No veremos a los animales o a sus cazadores lanzados frenéticamente en una carrera imposible. Quizás una de las figuras cargadas de mayor dinamismo pueda ser el cervatillo de la Cañaica del Calar que, en actitud de salto, parece más levitar que saltar. Por el contrario, hay un marcado predominio de la figura estática, diríamos que casi mayestática.

Asimismo, sobre la escasez de escenografía, si consideramos la caza, que constituye el bloque temático más representado en el arte levantino, en el conjunto de los yacimientos del Alto Segura apenas vemos una veintena de ellas, y ello siendo generosos por cuanto proponemos como tales cacerías aquellas composiciones en las que un individuo, armado con arco, aparece próximo a una o varias figuras de animales, pero que, en muchos casos, no está en actitud de disparo a los animales.

Son estos otros de los rasgos que marcan una personalidad propia del horizonte gráfico levantino en el área del Alto Segura, sobre los que deberemos volver con más detenimiento en una ocasión futura.

#### IV BIBLIOGRAFÍA

ALONSO TEJADA, A.; GRIMAL NAVARRO, A. (1993): «La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos». *Gala. Revista d'Arqueologia, Antropologia i Patrimoni*, 2: 11-50. Barcelona.

ALONSO TEJADA, A.; GRIMAL NAVARRO, A. (1996): «El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino». Barcelona.

ALONSO TEJADA, A.; VIÑAS VALLVERDÚ, R. (1977): «Los abrigos con pinturas rupestres de Nerpio-Albacete. *Información Arqueológica*, 25: 195-206. Barcelona.

BALDELLOU, V.; AYUSO, P.; PAINAUD, A. A.; CALVO, M<sup>a</sup> J. (2000): «Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)». *Bolskan*, 17: 33-86. Huesca.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1966): «Sobre representaciones femeninas en el arte rupestre levantino». *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología (Valladolid, 1965)*, pp. 90-91. Zaragoza.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): *Ensayo sobre el origen y significado del arte rupestre prehistórico*. Zaragoza.

CORCHÓN, M<sup>a</sup>. S.; VALLADAS, H.; BECARES, J.; ARNOLD, M.; TISNERAT, N. Y CACHIER, H. (1996): «Datación de las pinturas y revisión del Arte Paleolítico de Cueva Palomera (Ojo Guareña, Burgos, España)». *Zéphyrus*, 49: 37-60. Salamanca.

DOMINGO SANZ, I. (2006): «La figura humana: paradigma de continuidad y cambio en el arte rupestre levantino». *Archivo de Prehistoria Levantina*, 26: 161-192. Valencia.

MATEO SAURA

GARCÍA GUINEA, M. A. (1962): «Los recientes descubrimientos de pinturas rupestres levantinas en Nerpio (Albacete)». *Las Ciencias*, 17,6: 458-469. Madrid.

MATEO SAURA, M. A. (2004): «Consideraciones sobre el arte rupestre levantino del Alto Segura». *Cuadernos de Arte Rupestre*, 1: 57-81. Murcia.

MATEO SAURA, M. A. (2006): «Aproximación al estudio de la figura humana en el arte levantino del Alto Segura». *Cuadernos de Arte Rupestre*, 3: 125-160. Murcia.

MATEO SAURA, M. A. (2009): «Aproximación teórica al problema del significado del arte rupestre levantino». *Verdolay*, 12: 13-33. Murcia.

MATEO SAURA, M. A. (2010): «Arte rupestre levantino: ¿continuidad o ruptura con la tradición en los grupos de cazadores holocenos del Mediterráneo de la Península Ibérica?». *Fundamentos* (Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre IFRAO. Capívara, 2009), IX: 1225-1239. Sao Raimundo Nonato.

MATEO SAURA, M. A. (2012): «Del arte paleolítico al arte levantino: ¿continuidad o ruptura?». *The levantine question*. Budapest, pp. 167-185.

- (2013): «Revisiones iconográficas en el arte rupestre levantino del Alto Segura». *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 31: 39-55. Castellón.

OLARIA PUYOLES, C. (2001): «Algunas reflexiones acerca de las representaciones de mujeres en el arte postpaleolítico». *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21: 35-52. Castellón.

## REGIONALIZACIÓN

RUBIO BLAYA, M. (1995): «Aproximación al estudio de las figuras zoomorfas representadas en el arte rupestre levantino». *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4: 103-109. Alicante.

SANTOS GALLEGO, S. DE LOS; ZORNOZA, B. (1975): «Nuevas aportaciones al estudio de la pintura rupestre levantina en la zona de Nerpio (Albacete)». *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología (Huelva, 1973)*, pp. 203-218. Zaragoza.

UTRILLA MIRANDA, P.; BEA, M. (2005): «La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico». *Munibe*, 57, 3: 161-178. San Sebastián.

## Pie de figuras:

Figura 1. 1. Cañaica del Calar II (Moratalla); 2. Prado del Azogue (Aldeaquemada); 3. Tabla del Pochico (Aldeaquemada); 4-5. Peña Rubia (Cehegín).

Figura 2. Núcleo del Alto Segura y áreas de influencia.

Figura 3. Figuras humanas masculinas. 1. Cañaica del Calar II (Moratalla); 2. Solana de las Covachas VI (Nerpio); 3. Barranco Segovia (Letur).

Figura 4. Arquetipo de arquero en el Alto Segura, 1: 1. Solana de las Covachas III (Nerpio); 2. Torcal de las Bojadillas IV (Nerpio); 3-4. Fuente del Sabuco I (Moratalla); 5. Fuente de la Toba (Nerpio); 6. Torcal de las Bojadillas (Nerpio).

Figura 5. Arquetipo de arquero en el Alto Segura, 2: 1-3. Cortijo de Sorbas I (Letur); 4. Fuente del Sabuco II (Moratalla); 5. Abrigo de la Risca II (Moratalla); 6. Torcal de las Bojadillas I (Nerpio); 7. Cueva del Engarbo II (Santiago-Pontones); 8. Barranco Segovia (Letur).

Figura 6. Solana de las Covachas III (Nerpio).

Figura 7. Abrigo de la Risca I (Moratalla).

Figura 8. Arquetipo femenino en el Alto Segura: 1-2. Abrigo de la Risca I (Moratalla); 3. Abrigo de la Risca II (Moratalla); 4-5. Solana de las Covachas VI (Nerpio); 6. Cueva del Engarbo I (Santiago-Pontones); 7. Cañada de la Cruz (Santiago-Pontones); 8. Cañaica del Calar II (Moratalla).

Figura 9. Personajes con «tocados» especiales: 1. Molino de Capel I (Moratalla); 2-3. Torcal de las Bojadillas (Nerpio); 4. Abrigo del Concejal III (Nerpio); 5. Hornacina de la Pareja (Nerpio); 6-7. Torcal de las Bojadillas VII (Nerpio).



J. F. JORDÁN MONTES

**LA MEMORIA DEL ESPÍRITU:  
MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD Y DE VIAJES  
TRASCENDENTES ENTRE EL MAGDALENIENSE  
FRANCOCANTÁBRICO Y EL ARTE RUPESTRE MESOLÍTICO  
ESPAÑOL**

**I**

**INTRODUCCIÓN: EL CIERVO Y SU CARÁCTER SAGRADO**

La lectura de la tesis doctoral de Djordjina Trubarac (Trubarac, 2011) nos ofreció nuevas perspectivas para intentar entrañarnos en el significado de algunas escenas de arte rupestre de estilo levantino en España. En dicha tesis, la autora lograba demostrar que en numerosas obras de lírica popular, tanto en la Península Balcánica como en la Ibérica, existían narraciones que vinculaban muy íntimamente a los ciervos y a las jóvenes doncellas, cuando estas acudían antes del alba a las fuentes o a los lagos, en busca de los efectos benéficos de las aguas primordiales. Así, el ciervo se asociaba a ritos de fecundidad, en los que intervenían, según las diferentes versiones, el agua de la fuente, el árbol (generalmente un abeto), la joven que sale al bosque, el cazador masculino, el caballo del jinete... Todo ello con evidentes alusiones eróticas en estas composiciones poéticas.

Semejantes planteamientos son también recogidos y comentados en la literatura épica medieval por Jesús Duce (Duce,

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

2007), quien realiza un extenso y comentado recorrido por diferentes novelas de caballerías y por el ciclo artúrico europeo, donde el ciervo se nos muestra siempre como animal guía en un camino iniciático y como protector de héroes, a los que abre mundos trascendentes y espirituales; o bien a los que auxilia y prueba en su fase de neófitos.

Sabemos por las fuentes escritas clásicas de la trascendencia de la figura del ciervo como animal psicopompo (Plinio el Viejo: *Naturalis Historia*, VIII), quien nos describe la etología del ciervo.

En el mundo germánico, la lectura del Edda Mayor es ilustrativa (Lerate, 2016. 97 ss.; Bernárdez, 2009). El árbol Yggdrásil, un fresno perenne, es en realidad un eje cósmico, donde Odín es iniciado en su sabiduría durante nueve días. Este árbol, donde Odín crea a los seres humanos y que es sede de la vida y de la sabiduría, es también el puente y tránsito hacia la morada de los dioses y rezuma miel. En su fronda se cobijan varios animales sagrados: un águila, un halcón, una ardilla, un dragón y cuatro ciervos. En el canto de Grímnir, el ciervo ramonea del fresno Yggdrásil y entonces de sus cuernas gotea agua que da origen a los ríos. Hemos de recordar que, curiosamente, en nuestro arte rupestre levantino existen dos estaciones en las que líneas quebradas paralelas, posiblemente identificables con agua que mana y fluye, penden de las cuernas de los ciervos: La Araña de Bicorp y La Vieja de Alpera.

El ciervo ha mostrado siempre una función religiosa (Eliade, 1985. 150 ss.) y también ha sido, además, en todos los relatos épicos y de gestas, como el guía primordial del héroe, cuando éste debe asumir una relevante o trascendental decisión que le permita, a su vez, conducir a su pueblo, bien en un camino realmente iniciático de acceso a otros mundos nuevos y desconocidos, donde fundar un reino nuevo. Nos referimos al caso de la cierva de Atila, animal que le guía a través de pantanos, extensos como

mares, hasta Europa (Jordanes: *De origine actibusque Getarum sive Gothorum*, 123 ss.).

El ciervo también aparece cuando el héroe emprende una gran campaña militar de conquista de territorios vírgenes que necesitan de su renovadora y providencial presencia, como le ocurrió al rey franco Clodoveo justo antes de vencer a los visigodos en la batalla de Vouillé (Gregorio de Tours: *Historia francorum* II, 37) o al emperador Carlomagno cuando cruza los Alpes siguiendo a un ciervo blanco (Baron, 1980; López, 2011. 200). Recordemos, por último, el singular caso de la cierva blanca de Sertorio, a la cual protegía y cuidaba, a la vez que el animal vaticinaba sus victorias (Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, VIII, 50, 117). Por último, el ciervo se muestra como antepasado mítico de los celtas o como psicopompo y animal funerario en el mundo germánico (Höfler, 1960. 40, 45).

No es la literatura la única fuente que nos proporciona datos sobre la sacralidad del ciervo. En la senda de la arqueología, existen sepulturas desde el Paleolítico Medio en las que astas de ciervos acompañan los restos inhumados por neandertales. Nos referimos, en concreto, a la sepultura 11 de **Qafzeh** (Israel) (Vandermeersch, 1970; 1981, 1996; 2002; Tillier, 1995; Otte, 2006, pág. 17, fig. 2). Un joven de 13 años, muerto por accidente y golpe con fractura en el cráneo hacia el 100.000 a.C., mostraba unas piernas replegadas y entre sus manos unas cuernas de ciervo situadas también junto al rostro y sobre el pecho. Se trataba de una verdadera ofrenda funeraria de carácter sagrado, en la que simbólicamente indicaban que el individuo iba a renacer, del mismo modo como se renovaban anualmente las defensas de los ciervos. Sobre el pecho del joven

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

había igualmente trozos de huevo de avestruz que incidía en ese simbolismo de la resurrección. Y aunque siempre se mantiene el debate acerca de la intencionalidad de los supuestos depósitos funerarios, parece muy probable el espíritu de trascendencia desde nuestros inicios (Garralda, 2009; Rivera, 2010; Piette, 2012...).

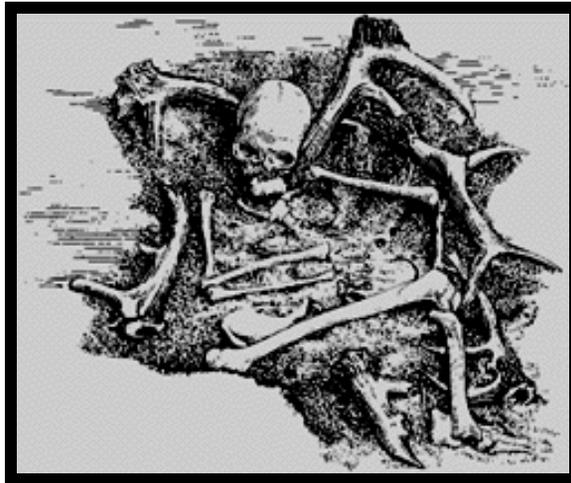


*[Sepultura 11 de Qafzehn (Israel). Fotografía de Anne-Marie Tillier]*

Esta creencia en la sacralidad del ciervo se mantuvo incólume en el Mesolítico, como lo corrobora otras sepulturas de mediados del VII milenio a.C., la de **Hoëdic** y la A de **Téviec**, en Bretaña, esta última con los restos de dos jóvenes damas, sacrificadas ritualmente con un fuerte golpe en la cabeza. Sobre los cráneos de las mujeres, a modo de dosel, las cuernas de los ciervos y sobre sus pechos collares de conchas marinas que acrecentaban el simbolismo de la fertilidad y la resurrección (Péquart y Péquart, 1954; Schulting, 1999; Otte, 2006, pág. 17, fig. 2). Por tanto, en ambos yacimientos, el ciervo se

JORDÁN MONTES

convertía, posiblemente, en protector de los difuntos y en psicopompo de las almas de los humanos, ya que siempre sus cuernas aparecían formando una cubierta sobre los cadáveres y el ajuar funerario.



*[Sepultura de Hoëdic. Fuente: Marthe et St-Just Péquart, 1954. Imagen obtenida de [www.espace-sciences.org](http://www.espace-sciences.org)]*



*[Sepultura de Téviec. 6500 a.C. Imagen obtenida de [es.pinterest.com](https://es.pinterest.com)]*

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

El ciervo como protagonista de diferentes escenas de arte rupestre ha sido tratado, tanto en el arte paleolítico (Vialou, 1984; González Sainz, 2007), como en el arte postpaleolítico (Viñas y Saucedo, 2000; Utrilla y Martínez Bea, 2005-06; Jordán, 2010). Para César González el ciervo constituía “una de las bases económicas de las poblaciones del Paleolítico Superior y Epipaleolítico” y determinaba la movilidad de los clanes en el territorio geográfico. Pero además de sus valores cinegéticos, el investigador no olvida referirse a la asociación entre la recuperación anual de las cuernas y los conceptos de fecundidad y de “renovación cíclica de la naturaleza”. Y añade: “...el ciervo herido y largamente perseguido como agente de transformación del cazador, al que facilita el acceso a otra realidad superior, podría vincularse a prácticas chamánicas...” (González Sainz, 2007, pág. 323). En la misma línea, Viñas y Saucedo defienden que “los animales no solo resolvieron una cuestión económica alimenticia, sino que implicaron mucho más que eso, constituyeron una estrecha relación con los espacios sagrados y una forma de comprender las leyes que regían la conducta de las divinidades y del propio Universo” (Viñas y Saucedo, 2000, pág. 54). Y ambos autores no descartan tampoco la vinculación de los ciervos del ARL con los ritos y ceremonias propias del chamanismo, además de con creencias asociadas al Árbol de la Vida (Viñas y Saucedo, 2000, pág. 62). Por su parte, Utrilla y Martínez-Bea destacan la importancia de la inmólación del animal cazado sin derramamiento de sangre, atendiendo a paralelos etnográficos de EE.UU., de Australia y de España (Utrilla y Martínez-Bea, 2005-06, pág. 162). Del mismo modo, las investigadoras abordan la espectacular escena de la Cueva del Chopo (Teruel) (Picazo et alii, 2001-02), donde unos estilizados cazadores con boomerangs acosan a unos ciervos. Pero inciden especialmente en la escena de Muriecho (Huesca) (Baldellou *et alii*, 2000), en la que se representa la captura de un ciervo vivo y la ceremonia religiosa que se ejecuta en torno a él (Utrilla y Martínez-Bea, 2005-06, pág. 170 ss.).

## JORDÁN MONTES

Nosotros también hemos abordado el protagonismo del ciervo en el ARL en algunas aportaciones (Jordán, 2010), destacando su papel como hierofanía de las divinidades (Dubost, 1994) y como psicopompo o auxiliares de héroes primordiales y chamanes, pero también su vinculación con las escenas de recolección de miel, con las occisiones de jefes, o con parejas primordiales.

## II MITOS, SÍMBOLOS Y CREENCIAS EN EL ARL

El análisis de la semántica en el ARL (Gómez-Tabanera, 1987-88; Baldellou, 2001; Sauvet, 1993) es vital para la comprensión del significado de las figuras y escenas que integran su catálogo, pero también para aproximarnos a las causas que originan y mantienen esta expresión del espíritu humano. Porque, como inicio de nuestro planteamiento, hemos de considerar que es posible que ciertos mitos y elementos iconográficos del ARL presenten unas raíces paleolíticas, entre otros argumentos porque en la especie humana se manifiestan en la mente unos arquetipos comunes: impetración de lluvias; ceremonias de renovación del tiempo y de la vida; demanda de fecundidad; creencias astrales... (Lacalle, 1998; 2008; 2010-12).

Consideramos también esencial el estudio de las asociaciones de figuras que constituyen escenas en el ARL, porque tales composiciones creemos que indican evocaciones de mitos, a la vez que sirvieron en su tiempo para no perder de la memoria las narraciones que se contaban en las propias covachas.

Es cierto que no sabemos interpretar los códigos ni desentrañar la estructura de su gramática. Pero entendemos que las escenas pintadas o grabadas del arte rupestre postpaleolítico de la península Ibérica no son decoraciones ni narraciones de la vida cotidiana (o no exclusivamente), sino que están preñadas de simbolismos y metáforas.

Es posible plantear que algunos relatos escritos de la época histórica, y cuyo origen es remoto, sean reminiscencias o vagos recuerdos de mitos narrados hace milenios y que subsistieron, muy desvanecidos, en cuentos, fábulas o romances épicos.

También es posible sugerir que determinadas imágenes literarias o arquetipos míticos de la literatura medieval o grecolatina

procedan de una fuente común, de unas narraciones que desde el Paleolítico se propagaron durante milenios y en ciertas áreas geográficas. Lógicamente se produjeron importantes alteraciones durante el transcurso del tiempo y por las adaptaciones a los cambios sociales y económicos surgidos en el Neolítico. Pero estamos convencidos, más por intuición que por demostración, que permanece un sustrato, de aquellos unos mitogramas plasmados en los paneles rocosos de las grutas y de las cuevas. Los miedos atávicos a determinados animales (Rousseau, 1967; Rouzaud, 2002; D'Huy y Le Quellec, 2010; Fritz *et alii*, 2011); la admiración por las virtudes y cualidades de otras especies; la comunicación verbal entre fauna o flora y el ser humano... no son necesariamente creaciones brotadas del mundo agropecuario y urbano del Neolítico, sino que se incardinarían en una tradición y patrimonio ancestral que conserva nuestra especie en el subconsciente, en la **memoria del espíritu**.

Pero en lo ya expuesto no radicarían los únicos obstáculos para emprender una simple y sencilla aproximación al significado de ciertas escenas, que no para su comprensión absoluta y total, la cual solo se podrá realizar cuando sean posibles los viajes en el tiempo; y aún entonces nos encontraríamos con la barrera del idioma (y de la mentalidad).

Somos conscientes de que nunca sabremos a ciencia cierta si las superposiciones, añadidos o yuxtaposiciones de las figuras, humanas y animales del ARL, en una hipotética escena, fueron fruto de la casualidad, de espacios reducidos susceptibles de ser usados o de la intencionalidad narrativa de los o las artistas. Nunca sabremos con certeza si los enlaces temáticos que planteamos entre figuras se ocasionaron por una caótica acumulación de motivos, sin más razón que la calidad de la roca, o si realmente existió un reflejo iconográfico de los relatos de la mitología y de las cosmovisiones de aquellos

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

cazadores y recolectores del arco mediterráneo español. En suma, existen unas evidentes dificultades para establecer códigos de interpretación a partir únicamente de las relaciones espaciales de las figuras.

Por todo ello, lo que escribamos a partir de aquí, son puras hipótesis de trabajo, y poco más, añadiendo que nosotros tampoco hemos estudiado en el ARL la importancia e influencia de la topografía y de los microrrelieves en la selección de un punto concreto de la covacha para colocar allí una escena o una composición, aspecto que entre otros han tratado Sauvet y Tosello y (Sauvet y Tosello, 1998). Y en España, recientemente (Ruiz y Allepuz, 2011).

### III

## PRELUDIO: EL CIERVO COMO ANIMAL GUÍA EN ALPERA Y EN BICORP, UN NÚCLEO CON UN MITOGRAMA COMÚN

### 3.1. El ciervo asociado a los toros, a los chamanes y a la miel

Es evidente que en nuestro ARL, ya sea en las estaciones rupestres de La Araña (Bicorp, Valencia) o de La Vieja (Alpera, Albacete), hay pinturas que muestran una singular asociación entre un ser humano y unos ciervos. Nos referimos al arquero que en Bicorp se sitúa entre los ciervos que se dirigen, creemos que intencionadamente, hacia la escena del recolector/ora de miel; y al arquero emplumado de Alpera que cabalga sobre los toros reconvertidos en ciervos, igualmente asociados a una escena de recolección de miel.

Creemos que, tras varios años de plantear ambas escenas, estamos razonablemente convencidos de que lo que allí se representó no eran escenas de caza (o no solo escenas de caza) (López, 2005; Ruiz, 2009), ya que opinamos que existen indicios y elementos que indican que se trata de la representación de ceremonias y de creencias míticas (Dupire, 1976). Algo semejante a la escena que vemos en la captura del ciervo vivo de Muriecho (Huesca), pero con otro significado.

Ya hemos hablado en otros lugares de ese extraordinario vínculo entre ciervos y miel (Jordán, 2013), por lo que en esta ocasión no aludiremos para nada a este asunto, sino que nos centraremos en la cuestión del ciervo como animal guía y auxiliar del ser humano, especialmente en la estación de Barranco Hellín (Chiclana de Segura, Jaén, España).

### **3.2. Los héroes itifálicos: intrusos o coprotagonistas**

La itifalia en los personajes masculinos de las escenas del ARL, en concreto de La Vieja y de La Araña, es una constante antropológica, y es un rasgo que se remonta al Paleolítico Superior y su arte rupestre (Duhard, 1992; Vialou, 1998; Angulo y García, 2005; 2006; 2007). No obstante, en el ARL no parece importar demasiado la representación de las vulvas femeninas, como sí ocurre en el arte francocantábrico (Bourrillon, 2009); o se pintaron mediante alusiones que no hemos sabido todavía identificar, como la asociación de lo femenino con el bisonte durante el Magdaleniense francés.

La presencia del arquero con penacho de plumas (La Vieja) o sin él (La Araña), es de una trascendencia esencial para otorgar significado al relato mítico de ambas cuevas. No se trata de cazadores (Ruiz, 2009) que se han infiltrado en las manadas para abatir un ejemplar, como ocurre en otros lugares (Ulldecona...). Tampoco se trata de humanos que van a ser heridos o muertos por una embestida de un toro o de un ciervo, como con relativa frecuencia ocurre en el arte paleolítico (Rousseau, 1996).

No. Ambas escenas, la de La Vieja y la de la Araña, significan un rito y una narración trascendentes, de la cual se deduce una empatía y una complicidad notorias. Hombres (héroes primordiales, chamanes, iniciados...) mantienen una actitud de concordia y un diálogo iconográfico indiscutible. No se trata de depredar el cazador o de defenderse la víctima. Ambas son escenas de alianza de espíritus, de sintonía de intenciones.

## IV

### **EL CASO SINGULAR DEL BARRANCO HELLÍN (CHICLANA DE SEGURA, JAÉN, ESPAÑA): LA HIJA DEL SEÑOR DEL BOSQUE. ¿EL RECUERDO DE UN RELATO DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR?**

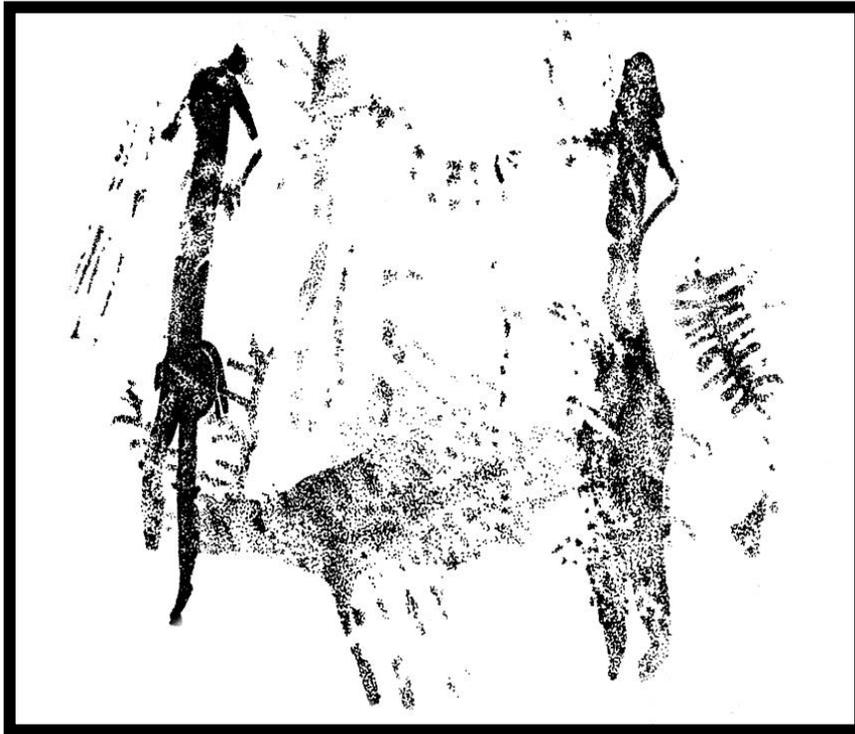
#### **4.1. Descripción inicial de la escena**

La estratégica colocación de la dama con tocado del Barranco Hellín (Soria y López, 1999) en la anatomía de un ciervo consideramos que no fue fruto del azar o de la improvisación, sino que hubo una intencionalidad trascendente. Esta ubicación o íntimo contacto entre la joven dama y el ciervo es un rasgo que no se ha hallado todavía en el ARL de las serranías del Sistema Ibérico (en sus sectores de los ríos Júcar y Turia) o de las Béticas (en las cuencas de los ríos Segura y Mundo). Este mitograma, por tanto, confiere al área jiennense de Andalucía una singularidad extraordinaria y delimita probablemente un área cultural diferente.

La joven y esbelta dama de Barranco Hellín es acompañada por un arquero varón, quien maneja arcos y flechas, pero que en ese momento no está usando para depredar o combatir, por lo que no constituye una amenaza, ni para las especies animales ni para su compañera. Además, su localización, enredado en las cuernas del ciervo, posición en nada fortuita, confiere a la imagen un sentido trascendente, de carácter religioso: su sexo se imbrica con los candiles del ciervo, alegoría de regeneración anual y de fertilidad.

Un arboriforme, elemento iconográfico nada despreciable, aparece tras la joven; pero también otro a las espaldas del arquero.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD



*[Barranco Hellín. Calcos de Soria Lerma y López Payer]*

### **4.2. Posibles semejanzas iconográficas con el Magdaleniense del arte francocantábrico. El mitograma de la fecundidad**

#### **4.2.1. Preámbulo**

Según Bourrillon (Bourrillon, 2009) existió durante el Magdaleniense un motivo iconográfico muy preciso y delimitado en el tiempo: la asociación vulva y caballo, mas también la del mamut con la vulva. Aquí, en la serranía de Jaén, el vínculo topográfico y anatómico entre el sexo de la dama y el del ciervo también parece evidente e intencionado. Por ello, cuando observamos los calcos de

Barranco Hellín, recordamos por lejana analogía iconográfica una serie de imágenes del Paleolítico Superior, en concreto del Magdaleniense, del arte francocantábrico, en las que son muy frecuentes los antropozoomorfos, vestidos con máscaras o ropajes rituales.

#### 4.2.2. La roca de Étiolles

Comencemos por citar la espectacular roca grabada de **Étiolles (Essonne, Bassin Parisien, Francia)**, de 3 kg de peso, situada en un círculo de piedras en un ámbito de habitación y doméstico, asociado al fuego, acaso de forma ritual y ceremonial (Fritz y Tosello, 2011. 50). La roca, expuesta cerca del fuego durante tiempo, pero nunca de forma directa, fue elegida por los cazadores magdalenienses por su aspecto y textura y seguramente sirvió para recordar los mitos narrados en torno a la hoguera y durante la congregación de gentes (Pigeot, 2004). El lugar donde se encontró la piedra se encontraba repleto de restos de tallas de sílex y de huesos de renos, caballos y mamuts.

El grabado, del magdaleniense, fechado hacia el 10300 a.C., muestra un caballo y tras él aparece un antropomorfo, seguramente femenino, cuyos gestos y máscara tratan de imitar al équido (Taborin, 2001; Olive *et alii*, 2003; Fritz y Tosello, 2011). El caballo, según Fritz y Tosello (Fritz y Tosello, 2011. 48 y 50) en realidad está moribundo: heridas en el flanco, ojos cerrados, boca abierta de la que mana acaso sangre...: “Le cheval va-t-il être victime du thérianthrope qui le suit?”. Para ambos autores el antropomorfo o teriántropo significó una amenaza para el caballo o evoca la depredación. Pero no eluden la posibilidad de que se trate de unas heridas y muertes simbólicas

Pero lo más interesante son los probables vínculos del animal

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

grabado con el ser humano erguido y ataviado con máscara o prótomo de équido. Los brazos del ser humano se levantan como si cabriolara un caballo, en sintonía con la máscara de caballo que porta. Pero se observan dedos humanos, como no queriendo perder un rasgo anatómico inequívoco de nuestra especie, las manos y los dedos, que nos permiten establecer profundas diferencias con el resto de los herbívoros y de los carnívoros. Como nos describe Duncan Cadwell, de la boca y orejas del humano manan unas rayas (¿hálito y lágrimas?), al igual que ocurre con la boca y orejas del caballo, como si se deseara manifestar una completa sintonía anímica y espiritual entre ambos, e indicar que ambos participan de una misma ceremonia (¿chamánica?; ¿de iniciación?; ¿de fecundidad?). Creemos distinguir un seno prominente en la figura humana sobre el vientre grávido de la mujer. A la vez, el falo del caballo es evidente. Una línea común parece unir ambos sexos y une el vientre embarazado de la mujer con el vientre del caballo, aparentemente herido por dicho trazo, y con un feto humano o bolsa uterina. Opinamos que el embarazo de la mujer disfrazada o enmascarada alude necesariamente a la presencia divina o sagrada del caballo fecundante y pensamos que ambos constituyen una “unidad narrativa” (Taborin, 2001. 127).

Duncan Caldwell afirma, en suma, que existió una íntima vinculación de mujer embarazada y caballo (Caldwell, 2010), reflejo de una de las varias imbricaciones etnográficas que existieron entre las esposas de los cazadores y recolectores y sus presas, tanto de los pueblos polares actuales como de los Magdalenenses. Como ha detectado Caldwell, la mujer muestra en diversas escenas grabadas del Paleolítico Superior varias líneas que unen sus vulvas y vientres embarazados con animales fecundantes, que actúan como esposos rituales de ellas. De alguna forma, como señala Caldwell, la confección de ropas con las pieles y cueros de los animales por parte de las esposas, generaba un vínculo con las víctimas cazadas que a su vez motivaba la fecundidad de las mujeres.

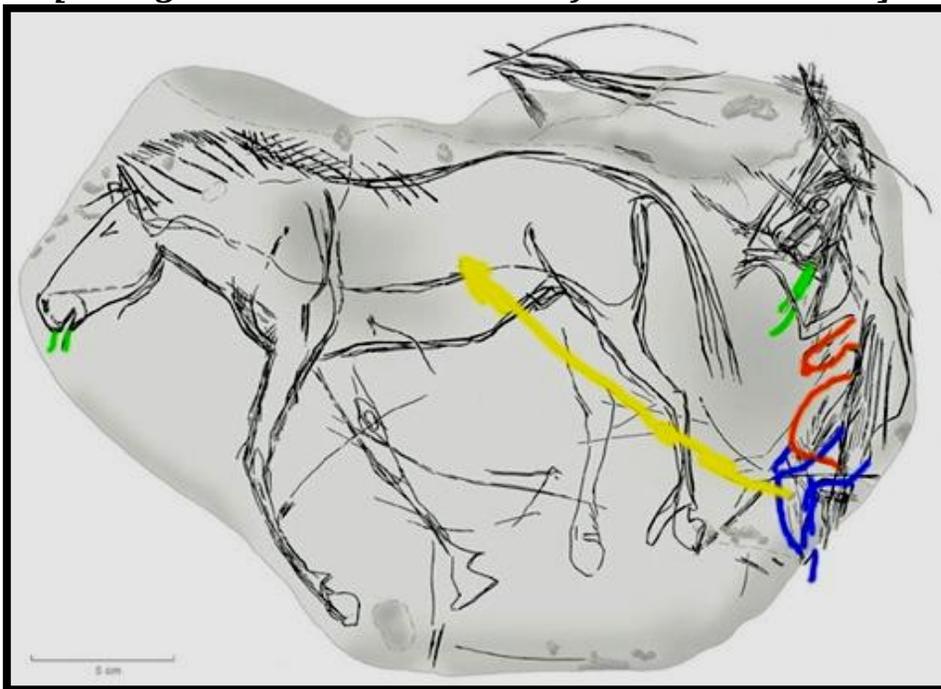
Esta escena, en consecuencia, nos sirve como preciosa analogía iconográfica y, a nuestro entender, nos permite establecer que es apreciable una semejanza formal y, acaso, mítica entre la escena magdaleniense de la roca de Étiolles y la escena mesolítica pintada de Barranco Hellín en el arte rupestre levantino español, postpaleolítico.

No obstante, existen diferencias que no disimulamos. En el caso español, el artista añadió un tercer coprotagonista y no ocultó la identidad de la mujer bajo disfraz, máscara o artificio que desfigurara su silueta. También las referencias sexuales o de fecundidad del Mesolítico de España y sus cazadores, son mucho más discretas y contenidas que las de los cazadores paleolíticos de Francia. Tampoco aparece un árbol en la escena magdaleniense francesa. Aún así, el vínculo sexual, en ambos casos, es manifiesto, ya sea por medio de una suerte de cordón umbilical en la escena paleolítica francocantábrica, ya sea de forma directa, solapando con una sugerente imagen ambos sexos, en la escena mesolítica española.

No hubo, lógicamente, contacto físico ni coincidencia cronológica entre los pueblos cazadores magdalenienses y las bandas de cazadores y recolectores del Mesolítico ibérico; pero sí creemos que, como indicio válido, pudieron existir reminiscencias culturales, narrativas y míticas del final del Magdaleniense francocantábrico hacia el Mesolítico de la Península Ibérica. Es verdad que habrá que encontrar o desentrañar nuevos casos para establecer una secuencia.



***[Roca grabada de Étiolles. Dibujo de Gilles Tosello]***



***[Idem. Líneas en color, ideas y sugerencias de Duncan Caldwell. Líneas verdes: hálitos de vida; líneas rojas: senos y vientre grávido de mujer; línea amarilla: vínculo entre el poder fecundante del caballo y el útero de la mujer (línea azul)]***

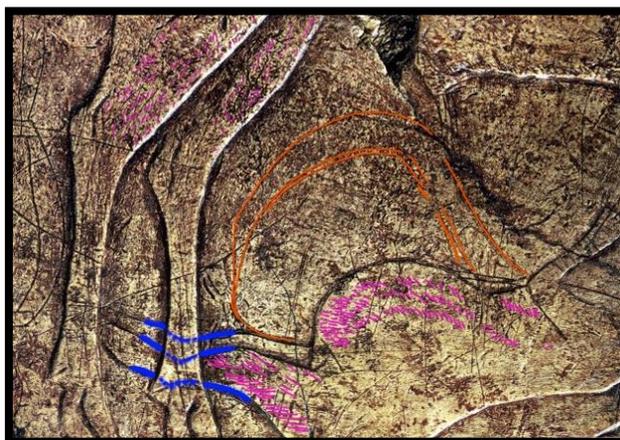
### 4.2.3. La mujer yacente bajo el reno

De modo semejante, nos sirve como analogía iconográfica la plaqueta de asta de reno, magdalenense, de Laugerie-Basse, con las figuras grabadas de una mujer bajo un reno (Lhote, 1967; Saban, 1967; Delporte, 1982, 64 ss.; 1988). Comparemos también ambas escenas. La mujer del reno, **La Femme au Rene (Laugerie Basse, Dordogne, Francia)**, aparece, aparentemente, yacente sobre sus espaldas, desnuda, entre las patas de un gran reno y situada bajo su vientre (Saban, 1967), y del cual sólo se conserva la mitad posterior. Leroi-Gourhan considera que se trata de un bisonte (Leroi-Gourhan, 1965. 100). La dama, de la que no se conserva la cabeza, está embarazada y en avanzado estado de gestación. No se representaron sus senos. Sus brazos, acaso orantes, se muestran en ángulo agudo, a la vez que sus muñecas parecen indicar que lucen unas pulseras, a causa de unas líneas incisas paralelas. El inicio del cuello también manifiesta la existencia de un collar. De ello es deducible que la mujer se podría encontrar ataviada para una ceremonia e inmersa en un rito de iniciación. De hecho, Delporte indica que “La posición de los brazos replegados hacia la mitad y tendidos hacia delante, recuerda la de los orantes o suplicantes del Oriente Medio”, y entiende que tal gesto es de rogativa o de danza (Delporte, 1982. 65). Los cinco dedos de su mano, acaso cortados (Delporte, 1988. 57) evidencian su naturaleza humana, pero, por el contrario, pensamos que sus piernas, ápodas, no son plenamente humanas, sino que guardan una fisonomía propia de un herbívoro, como si se hubiera pretendido una identificación anatómica entre la mujer y el reno que la cubre, protege y, acaso, la fecunda ritualmente. En la superficie de su vientre abultado aparecen multitud de incisiones paralelas, que igualmente recorren sus piernas. Posiblemente se trataba de pinturas o de cicatrices de escarificaciones rituales. Tales marcas se observan igualmente en el reno que la cubre. Su vulva y triángulo púbico, de la mujer, se distinguen incisos con nitidez. Hay un rasgo

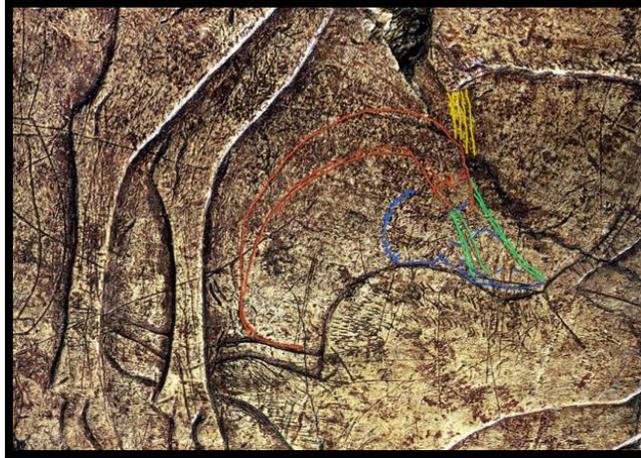
## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

que consideramos que es esencial: el sexo del animal coinciden en vertical con el vientre de la mujer, como si en verdad el artista o la artista hubiera pretendido expresar con nitidez ese vínculo de causa (animal genésico) y efecto (fecundidad de la mujer). En esta línea se expresa también Caldwell (Caldwell, 2010. 451), quien señala la existencia de un doble arco inciso sobre el vientre grávido de la mujer yacente, aspecto que la aproxima todavía más al reno, espacial y ceremonialmente. Caldwell llega a firmar la presencia de un posible niño, en cuya cabeza confluye una serpiente (el doble arco) y la eyaculación del semen del reno.

Hay que destacar también el posible tema de la acefalia de la dama (Bosinski, 2011). E igualmente habría la posibilidad de considerar que en realidad la figura femenina se encuentra de pie, enfrentada de modo rampante al reno (o bisonte).



***[La mujer grávida y el reno. Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye (Inv. No. 47 001). Idea, imagen y líneas en color creadas por Duncan Caldwell. Las líneas azules indican piernas de herbívoro en el cuerpo de mujer; las líneas moradas indican escarificaciones rituales en la mujer y en el reno; las líneas naranjas destacan el embarazo de la mujer]***



*[Idem. Las líneas naranjas, según Caldwell, corresponden al doble arco o serpiente; las líneas azules al feto o niño que reposa en el vientre de la madre; las líneas amarillas a la inseminación procedente del reno]*

¿Pero en qué se asemejan la dama del reno de Laugerie Basse con la dama del Barranco Hellín, ambas de cronología diferente (Magdalenense francés y Mesolítico español)? En primer lugar, se observa una muy íntima vinculación anatómica de la mujer francesa con el sexo del reno y de la mujer española con el sexo del ciervo. Es verdad que la dama española no está embarazada. También es cierto que no aparece en la pieza de hueso francesa un varón que acompañe a la dama (si bien la pieza está fragmentada). Pero en ambos yacimientos es nítida la intención y la necesidad de unir mujer y animal. ¿Para propiciar la fertilidad de la caza? ¿Para favorecer la propia fecundidad de la especie humana a través de un animal genésico? ¿Recrear alegóricamente un mito cosmogónico, astronómico o de creación?

En segundo lugar, en la escena del **Barranco Hellín** (Chiclana de Segura, Jaén) (Soria y López, 1999), vemos una mujer erguida, con uno de los brazos apoyado en su cadera, mientras que el otro

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

parece estar extendido. Los pies y las piernas son plenamente humanos, pero se solapan o entrecruzan con las patas traseras del animal, como sucedía con la Dama del Reno francesa, si bien en la mujer del paleolítico francés las piernas se transforman en patas. La anatomía de la dama mesolítica española, incluyendo el sexo, coincide topográficamente con la del ciervo. Esta circunstancia no creemos que sea fortuita, sino que la coincidencia de los órganos sexuales del ciervo y de la mujer fue intencionada por parte del artista o de la artista, como ocurría con la Dama del Reno. Tras la mujer de Barranco Hellín, en España, detrás y delante de ella, aparecen dos arboriformes esquemáticos, en posición vertical, cuya presencia pensamos que tampoco es azarosa y que se vincula a ritos de carácter chamánico.

Sobre la cabeza del ciervo y enredado en sus cuernas, se representó un varón cazador. La coincidencia de las cuernas del ciervo que se regeneran anualmente y el sexo del hombre, creemos que de nuevo es fruto de la reflexión iconográfica del artista. Sus armas no están en posición de ataque u ofensiva, sino que permanecen en vertical, desarmado el arco. Esto induce a pensar que nos encontramos, no ante una escena venatoria, sino ante el relato de un mito de origen, de fundación; o bien ante una hierogamia entre divinidades o entre héroe y diosa del bosque que desposa al arquero. El gesto de los brazos, uno en el hombre y otro en la mujer, es idéntico: parcialmente plegado y apoyada la mano en la cadera izquierda, lo que delata sintonía y filiación entre ambos personajes.

El ciervo, de esta forma, en definitiva, se transforma en un animal guía, en un vehículo ceremonial o testimonial del encuentro entre los amantes, entre el cazador y el espíritu femenino del bosque. Puede ocurrir también que consideremos al cazador con arco y flechas como una emanación antropomorfa del espíritu del animal

del bosque, que se manifiesta a la mujer que desea ser ritualmente fecundada por las fuerzas genésicas del ciervo macho.

#### **4.3. Otros vínculos íntimos entre damas y animales en el Magdalenense**

La existencia de relatos y creencias de hierogamias entre animales y mujeres, como la ya descrita de Laugerie Basse o lo que es posible deducir de la gran piedra de Étiolles, fue algo generalizado, como lo evidencian otros ejemplos, en absoluto menores, que resumimos, y cuyos vestigios creemos poder rastrear en el ARL, en concreto en la extraordinaria escena de Solana de las Covachas, donde varias mujeres tocan con sus manos a corpulentos ciervos machos.

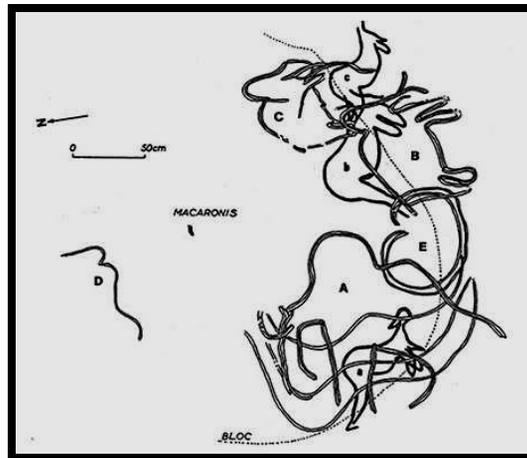
Recordamos en primer lugar la escena de **Los Casares (Guadalajara, España)**, donde un mamut participa con sus defensas en la cópula entre dos antropomorfos aviformes, uno de ellos femenino y embarazado, de nalgas y vientre prominentes. Al mismo tiempo que el glande del aviforme masculino penetra en el vientre de su compañera, un colmillo del mamut se aproxima al vientre grávido femenino (Cabré, 1940; Barandiarán, 1973; Jordá, 1983, pág. 270, fig. 5; Balbín y Alcolea, 1992).



*[Hierogamia de Los Casares. Según Cabré]*

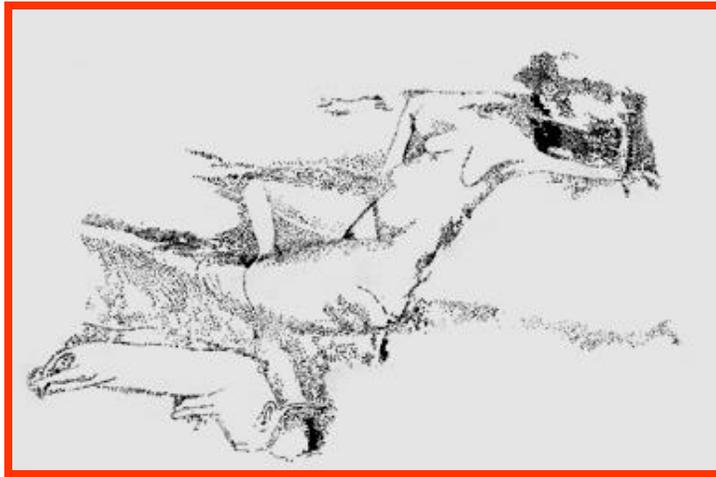
## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

Hablamos también de los trazos digitales en la arcilla húmeda, los célebres *macaroni*, de la bóveda de hieroglifos de la gruta de **Pech-Merle (Lot, Midi-Pyrénées, Francia)**, del Magdalenense (según Breull serían auriñacienses), donde tres mamuts se interrelacionan con tres mujeres, dos de ellas acéfalas (Bosinski, 2011), de senos colgantes y vientres preñados (Lorblanchet, 2010). Que se trate de otra escena de hierogamia, como sucedía en Los Casares de España, o de cópula ritual, con juegos eróticos y simbólicos con las trompas y defensas de los mamuts, es muy posible, tal y como plantea el propio Lorblanchet (Lorblanchet, 2006).



[*Pech Merle. Dibujo de Lorblanchet (1992). Imagen obtenida de [donsmaps.com/pechmerle.html](http://donsmaps.com/pechmerle.html)*]

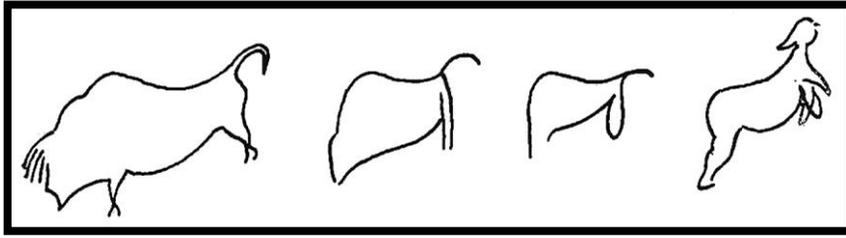
El erotismo ritual está siempre presente en las secuencias del arte paleolítico (Charriere, 1970; Delluc, 2006), en ocasiones de forma explícita, como sucede en la mujer yacente, al estilo de las majas de Goya, ante un prótomo de bisonte, en **La Madeleine** (Ucko y Rosenfeld, 1972. 171; Sauvet, 1993. 103).



***[Mujer yacente con bisonte en La Madaleine. Según Ucko y Rosenfeld]***

Leroi-Gourhan también estableció en la misma gruta de **Pech-Merle** una relación formal y una transformación progresiva, en una especie de secuencia evolutiva, entre las siluetas pintadas de los bisontes y las de las mujeres, parcialmente erguidas y con senos que cuelgan (Leroi-Gourhan, 1992. 300; Lorblanchet, 2010. 144; d’Huy, 2011). Las mujeres estilizadas, tras una permutación de líneas corporales, se vincularían así íntimamente con las figuras de los bisontes, y éstos, los animales, servirían como alegoría de las mujeres, pero también de la fertilidad y de la potencia fecundadora de los bisontes. Lorblanchet destaca, además, la coincidencia topográfica en la cueva de estas figuras con la absorción bajo tierra de un arroyuelo, cuyas aguas desaparecen bajo el mismo panel de las pinturas. Esta circunstancia refuerza la idea de la sacralidad de aquel punto concreto, donde confluye la metamorfosis de las mujeres en bisontes (o viceversa) y la desaparición del río bajo tierra. No obstante, D’Huy relaciona esta circunstancia con unos cuentos o narraciones del folklore indoeuropeo y africano (D’Huy, 2011. 52).

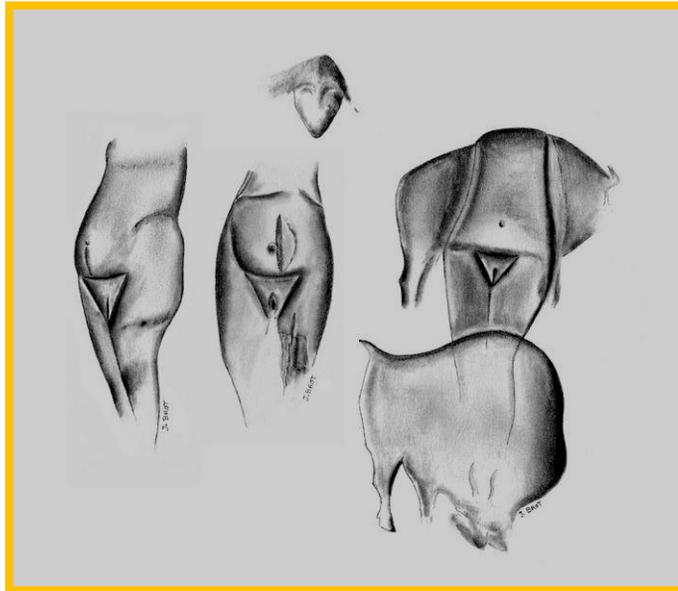
## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD



***[Panel de las mujeres-bisontes de Pech-Merle. Secuencia evolutiva de una silueta de bisonte a una de mujer, según Leroi-Gourhan]***

Pero la íntima vinculación de mujeres y vulvas y animales herbívoros se manifiesta en otras múltiples estaciones rupestres del arte francocantábrico. Realizamos una somera selección.

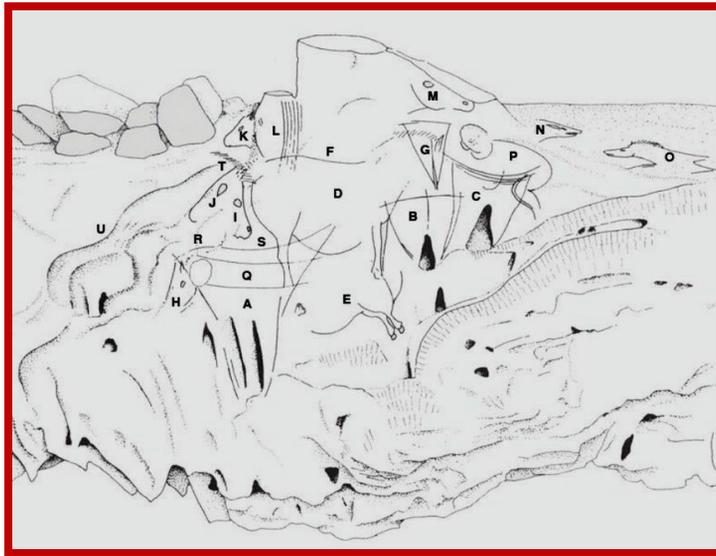
Es espectacular el friso con bajorrelieves magdalenenses de las Venus del abrigo Bourdois (15000 B. C.), las llamadas **Tres Gracias de la Roc Aux Sorciers (Angles-sur-l'Anglin, Francia)**, donde varios vientres femeninos grávidos, con notorias vulvas triangulares señaladas, acaso en instantes previos al parto, y ombligos marcados, acompañados y presididos además por un rostro femenino exento, se intercalan entre siluetas de bisontes, se sitúan tras el animal o claramente se superponen a los corpulentos machos, aprovechando el relieve natural de la roca. Otra figura púbica femenina se situó bajo una cabra MONTES (Saint-Mathurin y Garrod, 1951, Saint-Mathurin, 1975, 1978; Duhard, 1992; Airvaux, 2001. 159).



*[Detalle del friso de las Venus. Abri Bourdois de Roc Aux Sorciers. Dibujos de Jean Brot]*

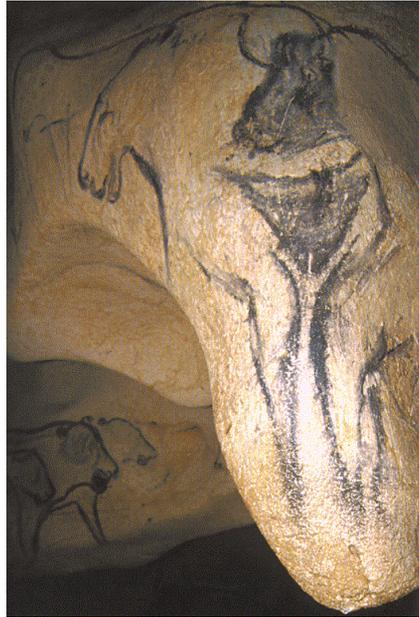
Semejante estructura y asociación, ahora entre vulvas y caballos, se encuentra en los grabados parietales del panel de la cueva de **Guy-Martin** (Airvaux, 1998; 2001. 127). En esta estación se aprecian dos sectores en el panel principal. En la parte izquierda surge un gran mamut, mientras que en la parte derecha se manifiestan las vulvas femeninas humanas, grabadas en la roca, a menudo aprovechando oquedades naturales que simulaban de forma espontánea vaginas. Las vulvas aparecen rodeando el cuerpo de los caballos; pero destaca especialmente una vulva que ocupa toda la cabeza del équido de la derecha, lo que evidencia una intencionalidad muy evidente, ya que la parte más visible y noble del animal coincide, alegóricamente, con el sexo de la mujer. Ocurre algo semejante en Ségnonole (Caldwell, 2012). Todo esto, como señala Caldwell, sin necesidad de buscar un significado concreto, evidencia una extraordinaria trascendencia de la sexualidad femenina en la cultura magdaleniense y un estrecho vínculo con los animales (caballos, renos, bisontes...) (Caldwell, 2010, CD-450).

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD



*[Panel de las vulvas en la cueva Guy-Martin, asociadas a caballos y bisontes. Dibujo de Airvaux]*

Otro caso muy evidente de la íntima identificación sexual entre mujer y bisonte y de coincidencia topográfica o espacial, si bien de la etapa Auriñaciense (circa 28.000 BC), lo encontramos en la Venus **de la cueva de Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, Ardeche, Francia)** (Clottes, 2000; Cohen, 2001), en la que un triángulo púbico femenino, asociado a una leona, se sitúa también bajo una enorme cabeza de bisonte, representada de perfil.

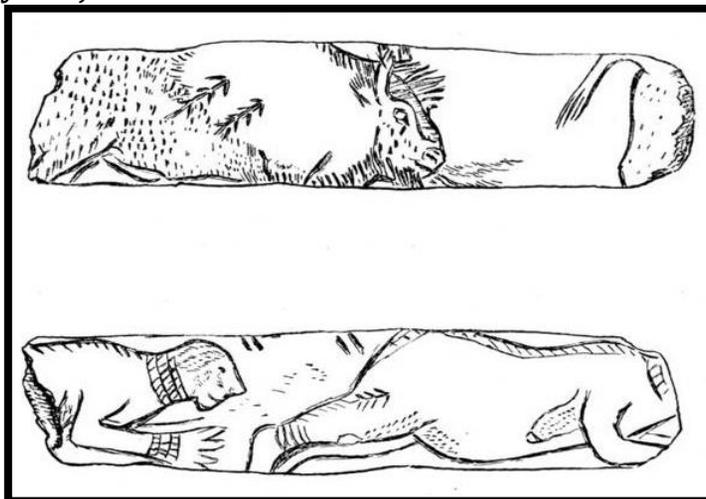


*[Chauvet. Fotografía obtenida de Humanitas. Universitat Oberta de Catalunya]*

Por último, en una lámina de hueso de **Isturitz (Pyrénées Atlantiques, Francia)**, del magdalenense medio, observamos en ambas caras dos frisos paralelos cuyos contenidos son los siguientes. En el primer friso aparecen grabados en fila india dos bisontes (uno de ellos fragmentado), el segundo de ellos acaso en actitud de embestida, porque lleva clavadas dos puntas en forma de arpón. En el segundo friso son dos mujeres desnudas las que fueron reproducidas, una detrás de otra (Saint-Pierre, 1932; Delporte, 1982. 52 ss.), si bien Saint-Pierre considera que la primera figura se trata de un hombre. Ambos personajes quizás participan en una ceremonia, ya que gatean -Postura A-; o bien están gesticulando con la espalda en el suelo y así coincidiría su postura con aquella de la Mujer del Reno -Postura B- (Duhard, 1994. 51). Una de las mujeres, el probable varón, muestra un rostro bestializado, con rasgos de ¿leona?, coincidiendo así con la vulva pintada de Chauvet, asociada

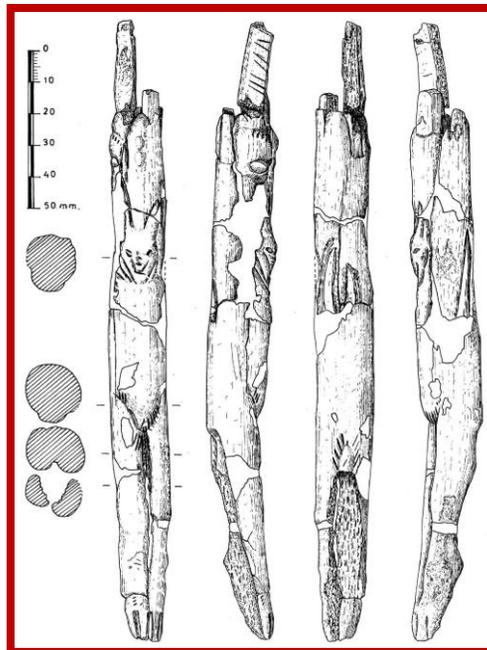
### MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

a un bisonte y a una leona, también pintados. El gesto de los brazos de ambas figuras humanas de Isturitz, si fuera así, igualmente sería plenamente semejante con el gesto con el que se expresa la Mujer del Reno de Laugerie-Basse. Ambos personajes de Isturitz lucen pulseras y collares y, obviando los desperfectos y las roturas de la vara de hueso, ajorcas y peinados rituales y vientres aparentemente grávidos. El collar es idéntico al que porta la Mujer del Reno. Ambas mujeres de Isturitz muestran su desnudez, y sus grandes senos caídos y tersos pezones. Una de ellas presenta en su pierna derecha un arboriforme esquemático, que también aparece en el flanco de uno de los bisontes (Leroi-Gourhan, 1958), con lo que se establece de nuevo un nexo espiritual entre animal y mujer. E, igualmente, una suerte de cresta dorsal de vellosidad en ambas mujeres, más intensamente grabada en la dama de la derecha, que podría ser equiparada con la pelambrera dorsal y de la grupa del bisonte, hirsuta, bien visible y manifiesta. Del mismo modo, ante el hocico del bisonte, de sus fosas nasales y de su boca, brotan dos bandas, como una especie de vaho, expresado mediante pequeñas líneas de incisiones, las cuales coinciden con otras similares que brotan de la nariz de una de las figuras humanas. Con todo ello el vínculo entre animal y mujer se intensifica todavía más y se hace evidente una íntima unión espiritual, acaso erótica, entre bisonte y mujer.



***[Grabado magdalenense en hueso en la cueva de Isturitz. Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye. Dibujos de René Saint-Pierre. Opción A en la postura femenina]***

Para concluir esta extensa relación e híbridos entre animales y damas, citamos **la Venus de Caldas (Asturias, España)**, realizada en un propulsor del Magdaleniense medio, y que es un ser femenino humano desnudo, con sexo visible, y con rasgos de cabra: rostro, cuernos y pezuñas (Corchón, 1990, pág. 28, fig. 9).



***[Venus de Las Caldas. Mujer desnuda, mas con rasgos faciales, pezuñas y cabeza de cabra. Dibujo de Corchón Rodríguez]***

En suma, todas estas coincidencias temáticas nos animan a pensar en la existencia de un mitograma, en una narración común que se originó al menos durante el magdaleniense y que se mantuvo durante el Mesolítico. En este mitograma intervenían motivos y razones de potenciación fertilidad que vinculaban a caballos y bisontes con mujeres desnudas y superpuestas o situadas detrás de los animales, en una hierogamia ritual evidente.

#### **4.4. ¿Pervivencia del mitograma de la fecundidad magdaleniense en el ARL? La estación de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete, España)**

En el ARL, y como si se tratara de una pervivencia mítica, en concreto en la estación rupestre de Solana de las Covachas (Alonso, 1980), varias damas con tocados rituales y faldas acampanadas, puestas en pie, tocan con sus manos abiertas a varios ciervos, como si desearan impregnarse de su fecundidad natural (Jordán, 2010). La vinculación aquí con los animales genésicos y solares es muy evidente, aunque se exprese de forma mucho más recatada y discreta que en el arte francocantábrico. Pero tanto en Barranco Hellín de Jaén como en Solana de las Covachas de Albacete, en ambas estaciones, bien en el Alto Segura o en el Alto Guadalquivir, los (o las) artistas incidieron muy profundamente en la tema de la asociación de mujeres jóvenes con ciervos. Muy probablemente se trata de dos escenas con significados últimos diferentes; pero en ambas estaciones el sentido de trascendencia y el anhelo de halar la fertilidad emanada de las pinturas de los ciervos, parece evidente. Es cierto que aquí, en Solana de las Covachas, las protagonistas son exclusivamente femeninas, sin participación ni coprotagonismo de un arquero varón, si bien aparece un arquero que se aferra a las curvas defensas de una cabra MONTES. La figura central, de piernas abiertas en ángulo, senos prominentes y vulva marcada a modo de dos líneas paralelas en su cadera, es femenina y parece presidir la ceremonia como si fuera una Dea Mater, en la que al menos participan cinco mujeres más. Es posible que se intentara plasmar un rito de fecundidad en torno a un animal genésico, reservado a las jóvenes de las bandas de cazadores y recolectores. Incluso aparece una cierva con una cría en su vientre.



*[Solana de las Covachas. Calcos de Anna Alonso i Tejada]*

#### 4.5. La estación de Centelles

La reciente actualización y publicación de ciertos abrigos de La Valltorta-Gasulla, nos ha proporcionado un par de muy interesantes escenas levantinas (Viñas *et alii*, 2015). En el conjunto de Centelles, en el área 3, Abrigo I, panel V, encontramos una abigarrada composición que gira en torno a un ciervo o un toro (el animal apareció incompleto), de fuerte contenido sexual y de potenciación de la fertilidad humana. Nosotros dividimos la escena en cuatro trípticos:

- Primer tríptico. Sobre los cuartos traseros del cuadrúpedo aparecen dos damas acucilladas o sedentes y en posición de parto (figuras 239 y 345). De la primera brota posiblemente un niño (fig. 238). En medio aparece una figura masculina, que Viñas y su equipo interpretan como chamán (figura 241), ya que muestra una cola y porta una bolsa a la espalda. Es significativo que apoya sus pies directamente sobre el cuerpo del animal, como si emergiera de él.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

- Segundo tríptico. A la derecha del trasero del gran animal aparece una mujer embarazada (fig. 253), adornada con un collar realizado con pintura blanca. Y junto a ella, sin duda, la cópula de un hombre (fig. 252) con puntos blancos en tronco, piernas y falo, y una mujer que yace con él (fig. 251), con falda y con pintura blanca en su cuerpo. Sin duda, esta Lilith proclama una escena de excitación de la fertilidad, cuya consecuencia es la mujer embarazada que acompaña a la pareja descrita.

- Tercer tríptico. Bajo los cuartos traseros del animal una mujer sedente con pechos marcados (fig. 256), escoltada por dos hombres con bolsa a sus espaldas (figs. 256 y 259) y que tocan a la dama central, como si asistieran a un alumbramiento. El situado a la derecha muestra su pene con pintura blanca.

- Cuarto tríptico. Sobre todas las figuras anteriores y por encima del ciervo o toro, una dama con las piernas abiertas y melena (fig. 253) que actúa como si indujera al parto a las mujeres situadas bajo ella (las ya citadas figs. 239 y 245). Y escoltando y protegiendo a todo el conjunto y a la posible divinidad, dos arqueros (figs. 232 y 235), uno a la izquierda y otro a la derecha.

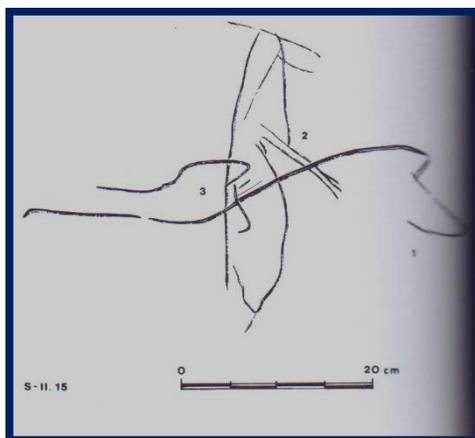
El conjunto, en definitiva, muestra una excelente estructuración y una intencionalidad evidente para promover la fecundidad del grupo humano.

## V

### EL MITOGRAMA DEL ANIMAL COMO GUÍA Y VEHÍCULO DEL HÉROE EN EL PALEOLÍTICO DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

El tema iconográfico del animal como vehículo de los seres humanos, es posible asociarlo formalmente con el mitograma de la fecundidad ya analizado. Existen coincidencias formales con el anterior mitograma (vientres grávidos, senos femeninos desnudos; vínculo íntimo con un animal...); mas los significados acaso sean muy diferentes. Creemos que dicho mitograma del animal guía se observa también con nitidez en el arte magdaleniense, en concreto en una de las placas de arenisca de **Las Caldas**, en la Cordillera Cantábrica de la zona de Asturias, la nº 1595, en la que dentro de un abigarrado conjunto, un antropomorfo, totalmente yacente y de espaldas, es transportado a lomos de un posible cérvido (Corchón, 1998, fig. 7b, pág. 46).

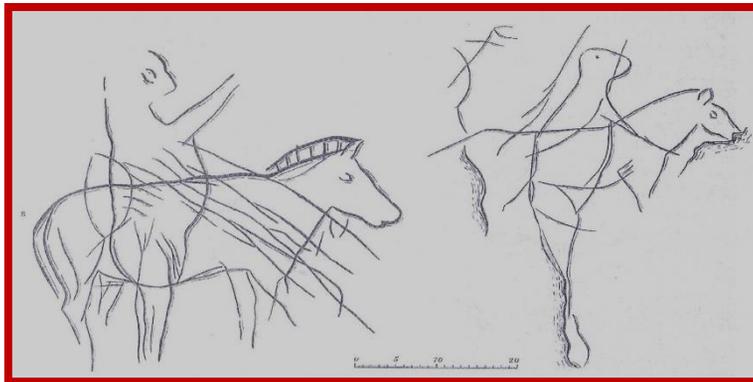
Existen otros casos en el magdaleniense español que reseñamos muy brevemente y que inducen a pensar de nuevo en la pervivencia de modelos y relatos de los últimos milenios del glaciario durante el Mesolítico. Citemos en primer lugar el antropomorfo, con posibilidad femenino, que “cabalga” sobre un équido en la **Cueva de La Griega de Pedraza (Segovia, España)** (Corchón, 1997. 52. Gran Panel, sector II; Sauvet, 1983; 1985).



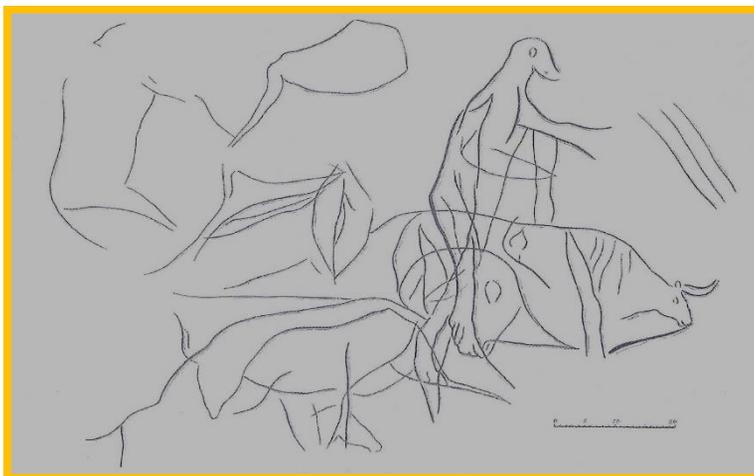
*[Cueva de La Griega de Pedraza. Calcos de Corchón Rodríguez]*

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

Otros dos ejemplos iconográficos similares los encontramos en la cueva de **Los Casares (Riba de Saélices, Guadalajara, España)** (Barandiarán, 1973), donde sendos antropomorfos, uno de ellos con el vientre posiblemente grávido y el brazo elevado, se solapan a los cuartos traseros de caballos (Cabré, 1934, pág. 15, lámina VI, grupo 8 y 1; Balbín y Alcolea, 1992, pág. 418, figs. 20 y 21). En la misma cueva de Los Casares, un tercer individuo, un antropomorfo de cabeza aviforme, también se solapa sobre un toro (Cabré 1934, lámina XVIII, grupo 12; Balbín y Alcolea, 1992, pág. 424, fig. 29).

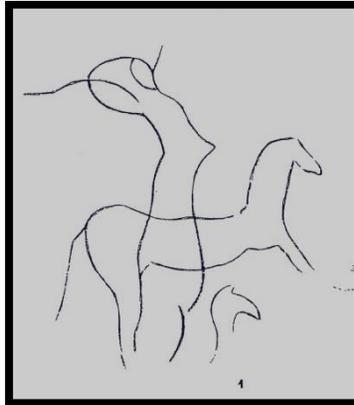


*Grabados de la cueva de Los Casares. Dibujos de Juan Cabré*



*Grabados de la cueva de Los Casares. Dibujos de Juan Cabré*

Otro ejemplo del tema lo hallamos en **La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria, España)** (Corchón, 1990, pág. 26, fig. 8: 1), donde un antropomorfo con estilizados brazos elevados, posiblemente mujer grávida, se superpone al vientre de un caballo.



*Antropomorfo en la cueva de La Pasiega. Calcos de Corchón Rodríguez*

En la **cueva de Altxerri (Guipúzcoa, País Vasco, España)**, el modelo se repite de nuevo, durante el Magdalenense tardío: un antropomorfo grabado, con cabeza aviforme, cuerpo de anélido o nítidamente fálico, brazos cortos y rectos, acaso itifálico, se sitúa sobre los cuartos traseros de una posible cierva (según Barandiarán) o bóvido (según Altuna y Apellániz), pero todos ellos grabados. Sus piernas, las del antropomorfo, coinciden plenamente con las del animal, con lo que la expresión de la simbiosis entre ambos es absoluta (Barandiarán, 1964; Altuna y Apellániz, 1976, cap. II, pág. 22, fig. 10; Almagro, 1980).

Todo ello, creemos que nos aproxima al mitograma de Barranco Hellín, en el que un ciervo parece mostrarse como animal conductor de chamanes, parejas primordiales o héroes cazadores.

## VI

### **EL POSIBLE PROTAGONISMO DE LA HIJA DEL SEÑOR DEL BOSQUE. INTERPRETACIÓN, SEGÚN LA ESTELA DE HAMAYON.**

La lectura de los trabajos de Hamayon, en concreto de los que se centran en los chamanes y cazadores de los diferentes pueblos de Siberia, nos permite plantear ciertas aproximaciones teóricas al significado posible de algunas de las escenas del ARL en España. Y, en concreto, para la del Barranco Hellín que en este trabajo abordamos. Por tanto, todos los comentarios que en esta apartado planteamos se inspiran en las dichas obras de Hamayon y las aplicamos a la escena de Barranco Hellín, por lo que tendremos mentalmente presente la distribución de los personajes (el arquero que no caza y la joven) en la anatomía del ciervo, así como la presencia del arboriforme junto a la dama.

En primer lugar recordaremos que el llamado Espíritu del Bosque está representado por el Gran Ciervo de pobladas cuernas o por el Árbol. Ambos son residencia del ente o divinidad sagrada y todo el dominio de la taiga o de los animales que la pueblan están bajo su señorío (Hamayon, 1990. 295, 376, 377, 401...etc.).

A su vez, el cazador/chamán se asimila al mismo ciervo macho. El ciervo o el toro constituyen las monturas de los chamanes, tal y como aparentemente observamos en las estaciones de Cantos de la Visera, de La Vieja o de Minateda, donde los personajes cazadores centrales se sitúan en medio de frisos de toros o ciervos o coronan las cabezas de los animales. El chamán y el cazador se proyectan mentalmente sobre la figura y presencia del ciervo a causa de la fuerza del animal, de su vigor sexual, de su velocidad, de su poder fecundante y como leal defensor de los harenes de las hembras, luchando con los machos competidores (Hamayon, 1990. 316-317). Por ello el cazador de Barranco Hellín muestra su poder fálico, que

es signo evidente de la protección que goza del Espíritu del Bosque. Este Espíritu actúa también como dispensador de la caza para el cazador al que protege.

Pero el acto de cazar y de matar a la presa es una alegoría que implica una alianza del cazador con el ser sobrenatural, el cual legitima la toma de esposa y de animales. No hay derecho a la caza, si no se produce una alianza matrimonial previa. Así, el dador de la caza en la esfera sobrenatural, el Espíritu del Bosque, equivale al dador de la esposa en la esfera profana (padre o hermano de la joven entregada), porque entre los pueblos cazadores siberianos existe esa misma alianza estratégica: entrega de caza a cambio de cesión de esposa (hija o hermana del dador) (Hamayon, 1990. 375).

Establecida esa alianza, la Hija del Espíritu del Bosque produce el éxito en la caza, si en verdad el cazador ha contraído matrimonio con ella. Esta joven, que atrae al cazador-esposo al seno del bosque, es bella, aparece desnuda, actúa de guía para su nuevo esposo humano, y ofrece sexo a cambio de caza, tal y como acontece en la sociedad humana. El cazador entrega caza; la Hija del Bosque, convertida en esposa del cazador/chamán, le ofrece sexo. En efecto, el Espíritu del Bosque que ha elegido a un cazador como chamán o como persona protegida, actúa como una hija amorosa, en una doble identidad perfectamente asumida y creída (Hamayon, 1990. 378, 384, 425, 431, 432, 477...etc.).

En consecuencia, creemos que la escena que vemos en el Barranco Hellín, ensamblaría bien con el relato antropológico y los datos etnográficos que nos proporciona Hamayon. Observamos en la estación rupestre mesolítica española de Barranco Hellín la presencia de un cazador con arco, itifálico, vigoroso, joven, fuerte, enredado en las cuernas del ciervo macho, entendido como manifestación e hierofanía Espíritu del Bosque. Observamos la

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

presencia de una joven dama, la Hija del Señor del Bosque, también de apariencia atlética, situada en los cuartos traseros del ciervo. Acaso está vinculada al sexo del animal y podría relatar un rito de propiciación de la fertilidad humana. La joven dama aparece acompañada por un signo arboriforme, que delataría o anunciaría su vinculación con el Bosque. Esta joven tutela y protege al arquero varón, su legítimo esposo, en su actividad cinegética en el bosque. El ciervo sirve de animal guía y expresa la poderosa presencia del Espíritu del Bosque. La alianza sexual es paralela y sinónima a la nupcial y a la autorización para ejercer el derecho a la caza en el Bosque. Pero entendemos al mismo tiempo que el chamán actúa también como cazador, ya que actividad cinegética y rituales chamánicos suelen ser complementarios y hasta indisolubles en su dualidad (Hamayon, 1990. 543).

A su vez, los arboriformes de la escena indican que los personajes se encuentran no solo en un lugar de caza, sino también en un espacio sagrado y sobrenatural, propicio para establecer la alianza conyugal. Y el propio ciervo, hierofanía del Señor del Bosque, les ha conducido al espacio sagrado (Hamayon, 1990. 476, 477).

Coincidimos con Baring y Cashford (Baring y Cashford, 2005. 49; 59): la íntima relación entre animales y seres humanos, con el cazador/chamán no es una cuestión de simple suerte cinegética depredadora, sino que implica un profundo simbolismo y una serie de vínculos y rituales religiosos nada desdeñables.

## VII CONCLUSIONES Y REFLEXIONES ÚLTIMAS: PASÍFAE

### 7.1. La lectura de los mitos

El recurso a la lectura de los mitos, como una de las claves de la interpretación del arte rupestre, está sujeto a una serie de limitaciones y de consideraciones (García Gual, 2015. 278 ss. y 307 ss.). Pero es inexcusable su consulta y análisis, porque constituyen dichos mitos, desde una óptica simbólica, una manifestación de la cosmovisión de los pueblos primitivos, a la vez que permiten un acercamiento a su mentalidad e imaginarios.

Establezcamos como necesario prelude una breve consideración de lo que aquí entendemos como mito (García Gual, 2015. 15 ss.; Kirk, 1973; Bermejo, 1988; Marco, 1988). Y sería una narración (oral, escrita o mediante imágenes) de contenidos religiosos, pero también profanos, con aspectos trascendentes, que sirvieron a las comunidades humanas antiguas para explicar el origen del cosmos y la organización del mundo. El mito contiene por ello aspectos simbólicos y alegorías indudables. La historia relatada por el mito debe ser siempre conocida, entendida, asumida y encarnada en los valores tradicionales del grupo en el cual se expone y donde se difunde entre sus miembros. Y esta historia es transmitida de padres a hijos y de abuelos a nietos. En suma, constituye el mito **la memoria del espíritu**. El mito es además un recurso didáctico para explicar los paisajes, la obra de los dioses primordiales y sus hierofanías, las hazañas de los héroes civilizadores, la presencia de seres sobrenaturales y teriantrópicos, y las actitudes de las gentes mortales ante determinados fenómenos de la naturaleza o circunstancias de la existencia cotidiana, por trágicas que sean. Los miembros de los clanes aprenden a comportarse y a vivir a través del relato de los mitos.

Por todo lo expuesto, creemos que las imágenes y escenas que

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

ya hemos analizado someramente, de la roca grabada de Étiolles, de la plaqueta de la Mujer y el Reno, de los hieroglifos de Pech-Merle, de La Madaleine, de Roc Aux Sorciers, de Guy-Martin, de Chauvet, de Isturitz o de Barranco Hellín y Solana de las Covachas, son una expresión nítida, arquetípica, de un lenguaje del espíritu, compartido entre los magdalenenses, narrable y narrado, no con signos o letras, sino con figuras humanas, animales, vegetales o teriomórficas. Y tales figuras, distribuidas de un modo similar, con las variaciones inherentes a las diferencias cronológicas y a las distancias espaciales, traducen experiencias primordiales y creencias religiosas de los cazadores y recolectores del Paleolítico y del Mesolítico de la Europa occidental. Al carecer de la tradición oral directa de aquellas gentes y de la ausencia de textos escritos, no sabemos su significado extenso y exacto; sí percibimos, que no intuimos, un lenguaje iconográfico innegable. No nos es posible deducir tampoco, desde una perspectiva funcional, qué influjo resultó de esas narraciones míticas y simbólicas en la estructura social e ideológica de las bandas de cazadores y recolectores ni en su organización del trabajo. O bien si su organización interna determinó la plasmación de unos mitologemas sagrados o divinos.

Y aunque nuestra propuesta sea arriesgada, nos acogemos a la sutileza dialéctica de Laming-Emperaire (Laming-Emperaire, 1972. 68)<sup>1</sup> y pensamos que perviven o existen ciertas similitudes e indicios que nos indicarían que hay algo en común entre ambas

---

<sup>1</sup> <L'hypothèse sera absurde, indémontrable, insensée et il sera plus sage de l'abandonner ou bien elle sera curieuse, séduisant, intéressante et il vaudra la peine tenter, en équipe, un essai de démonstration>.

cosmovisiones y bestiarios, los del mundo magdaleniense del arte francocantábrico y los del mesolítico de la península Ibérica.

Es verdad que toda interpretación y exégesis dependerá de la construcción mental y formación teórica del investigador ante las escenas, y variará según la percepción y trayectoria cultural del observador actual, así como de las distorsiones, añadidos y reflejos culturales que le afecten; a él y a los artistas originales que plasmaron iconográficamente una escena. Amén, lógicamente, de la supina ignorancia. Pero en suma es también verdad que el significado de los mitos “está definido en su referencia a la cultura de una sociedad determinada” (García Gual, 2015, 300).

Pero, con todo, la persistencia de los mitogramas se corrobora mediante la reiteración de un modelo iconográfico, de una estructura básica y acaso primordial, en varias cuevas o abrigos, con sus lógicas variantes incorporadas, a causa de la genial individualidad del artista (o de la artista) (Lillo, 2014. 277 ss.), la distancia temporal, la separación espacial y las novedades introducidas en los relatos orales expuestas por el narrador en cada centro o cueva sagrada de congregación o en cada milenio.

Esta circunstancia, la propia existencia de un “tema mitográfico”, es independiente de su interpretación (Viñas *et alii*, 2001) y desentrañamiento de su significado. Estadísticamente o por reiteración es posible percibir la existencia de un mito narrado y repetido. Y su explicación dependerá de los recursos que se proyecten: amparo de la mitología, etnología comparada y paralelos etnográficos; pervivencia en relatos folklóricos y literarios; excavaciones arqueológicas, deducciones por diferentes teorías (animismo, chamanismo, magia de fertilidad, p. e.), análisis semiológico... etc. Los estudios realizados en su día por María Köning (Köning, 1956) sobre la interpretación astronómica de las figuras de animales en el arte magdaleniense, nos sirve de precioso ejemplo del dilatado limes que muestra la exégesis de las claves y de

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

la iconografía del arte prehistórico. Precisamente Baring y Cashford (Baring y Cashford, 2005. 38) plantearon que las tres venus púbicas y acéfalas de Roc aux Sorciers, situadas sobre un bisonte, en realidad estaban reflejando las tres fases de la luna.

Para todos estos debates y cuestiones son muy ilustrativas las reflexiones de Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan, 1975) o de Gómez-Tabanera (Gómez-Tabanera, 1975. 69). El investigador español hablaba en su día de que “son los palimpsestos rupestres un registro en lenguaje visual de mitos tradicionales...”. Como afirmaban Sauvet y Tosello (Sauvet y Tosello, 1998. 89), las escenas del arte rupestre estarían “íntimamente unidas a las historias sagradas y a los mitos”, proporcionando así un entramado que cohesionaba a los miembros del clan en cuyo seno se relataban esos mitos. Freeman habla abiertamente de santuarios de carácter religioso cuando se refiere a la presencia de pinturas rupestres en las cuevas (Giedion, 1962. 525; Freeman, 2005. 164 ss.; González, 2005. 125).

Nosotros hemos tratado aquí la íntima vinculación de damas con animales, y la coincidencia parcial en su actitud y postura ante ellos, donde lo erótico y la fecundidad están presentes por medio del lenguaje de los gestos corporales e incluso de imágenes explícitas (Duhard, 1990). Pero también, junto a la propiciación de la fertilidad, se pretendía representar las hierofanías de las divinidades en los propios animales, ya fueran bisontes, ciervos o caballos, por caso. La presencia de un gran mamífero entre las mujeres (tal vez diosas) indicaba que se había materializado y hecho carne el principio sagrado que sustentaba la vida.

En suma, estas circunstancias denotan rasgos que delatan una posible sintonía cultural, al menos desde el Magdalenense (Vialou, 1998; Soleilhavoup, 2015). Por ello: ¿es legítimo pensar que algunos

mitos del Paleolítico francocantábrico se mantuvieron casi incólumes en el imaginario de las bandas de cazadores y recolectores del Mesolítico peninsular, sus herederos en el eje temporal y en los modos de vida?

Y acaso no solamente hasta el Mesolítico. El extraordinario y erótico mito de Pasífae, esposa del rey Minos, que copula enamorada con el toro blanco, surgido del mar, y que Poseidón había regalado al rey de Creta (Ruiz, 1975. 365 ss.; Grimal, 1998. 411 ss.; Graves, 2004. 287 ss.), revela que el mito se mantendría en esencia intacto hasta época histórica. Pasífae, y esto es muy relevante, como hermana de Circe y tía de Medea, en realidad es una maga y en Esparta era venerada como divinidad oracular y favorecía sueños proféticos. Tras el acto sexual con el bóvido, nacerá el ser teriomórfico del Minotauro (Apolodoro *Bibl.* I, 9.1; III. 1, 4, III, 15, 1-8; Diodoro Sículo, IV, 60 ss.; Higino, *Fábulas*, 40; Pausanias, VII, 4.5; VIII, 53.2; Virgilio, *Bucólicas*, VI, 5 ss. 46 ss.; Ovidio, *Las Metamorfosis*, VIII, 132 ss. y 155-175, *Ars amatoria*, I, 289-326). En todo el relato mítico grecolatino el toro blanco de Minos se nos muestra como un animal fecundador, que en realidad enlaza matrimonialmente con la casa real de la isla de Creta; y con el Olimpo, ya que propio Zeus engendra a Minos cuando se une a Europa. En efecto, Robert Graves nos indica: “Dado que Pasífae, según Pausanias (III, 26.1) es un título de la Luna y que Itona, su otro nombre, es un título de Atenea como hacedora de lluvia (Pausanias IX, 34.1), el mito de Pasífae y el toro apunta a un matrimonio ritual bajo un roble entre la sacerdotisa de la Luna, llevando cuernos de vaca y el rey Minos, con máscara de toro” (Graves, 2004. 292). En suma, las figuras de Pasífae (luna) y de Minos (sol) nos podría estar indicando un relato de hierogamia cosmogónica extraordinariamente antiguo.

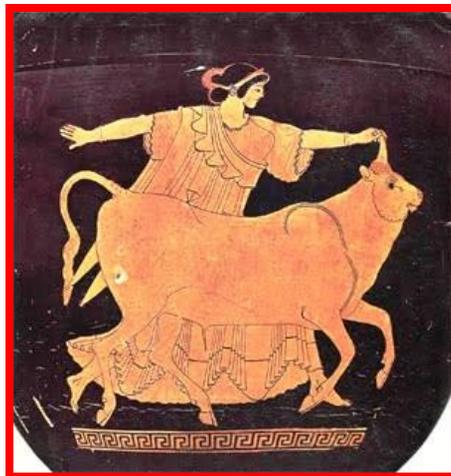
## 7.2. Posibilidades de interpretación

La contemplación de todas las imágenes a las que nos hemos referido en este trabajo, conduce a pensar en diferentes posibles interpretaciones.

Los embarazos de las figuras femeninas humanas del Magdaleniense, enlazadas ellas umbilicalmente con caballos o renos, pudieron estar vinculados a la inseminación ritual o espiritual de dichos animales y de las divinidades supremas, ya que entre sus patas y cuerpos se situaban los cuerpos yacentes de las mujeres paleolíticas. La representación nítida de las vulvas y vientres grávidos femeninos, vinculados a los animales indicados, no admitiría demasiadas dudas. Pensamos que algo semejante pudieron expresar los cazadores y artistas mesolíticos de la Península Ibérica, en el Barranco Hellín, porque la dama española se situó justo encima del sexo del ciervo macho de pobladas cuernas. Sería posible considerar que los animales guía se aparecen a las mujeres parturientas y les asisten en el desenlace del parto, como padres sobrenaturales, como divinidades benévolas y protectoras.

La joven, esbelta y atractiva mujer situada sobre los cuartos traseros del ciervo de Barranco Hellín es muy posible que esté actuando también, en una segunda posibilidad interpretativa y siguiendo a Hamayon, como una diosa madre, como una hija del Señor del Bosque, que otorga, concede y proporciona al cazador o al chamán, armado con arcos y flechas que no usa para combatir o para cazar, los poderes necesarios para realizar su labor, ya sea de carácter cinético o de trascendencia espiritual. La presencia de la dama sobre el animal hierofánico, el ciervo, garantiza la sacralidad del instante, y establece y refleja la unión mística, la alianza matrimonial, con el joven varón cazador.

Pero podría suceder, en una tercera hipótesis, que se estuviera aludiendo también a una alianza estelar, a un matrimonio entre cuerpos celestes. Nosotros hemos llegado a rescatar de la tradición oral española, del mundo rural campesino, relatos de hierogamias entre el sol y la luna, con desavenencias conyugales, rivalidades y uniones eróticas (Jordán y de la Peña, 1992).



***[Pasífae y el toro de Minos, según una vasija griega de figuras rojas. Idéntica ubicación de la mujer en la anatomía del animal a los mitogramas paleolíticos y mesolíticos]***

Añadamos otras perspectivas. Delporte plantea los posibles y múltiples significados que pueden adoptar las figuras femeninas en el arte rupestre, ya sea mediante las pinturas o a través de los grabados: figuraciones de la fecundidad; sacerdotisas; diosas madres (Delporte, 1982. 287 ss.). A su vez, Cohen (Cohen, 2003, 2007) destaca la trascendencia de las mujeres representadas en el arte paleolítico, y su poder de generar vida nueva. Esta trascendencia fue expresada mediante diferentes elementos y representaciones: vulvas esquemáticas pero evidentes; vientres femeninos grabados junto o sobre figuras de animales (Duhard, 1989; González, 2007);

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

siluetas grabadas de damas asociadas a mamuts o bisontes, por ejemplo, ya sea en hueso, marfil o piedra; bajorrelieves sensuales yacentes, digamos que hasta lascivos, al estilo de las majas de Goya; esculturas exentas de “venus”...etc., etc. Marija Gimbutas y Anne Baring plantearon incluso, ante la reiteración continua de estas representaciones, la existencia desde el Paleolítico de una Diosa Madre Primordial (Gimbutas, 1997; Baring y Cashford, 2005), siempre benévola, en suave sintonía con los animales, en un lenguaje mímico sumamente expresivo (Duhard, 1990). No hemos de olvidar nunca la extensa e intensa presencia de las llamadas venus paleolíticas, verdaderas divinidades femeninas de carácter primordial (Gómez-Tabanera, 1978; Delporte, 1982).

### 7.3. Las diferencias

Estas reminiscencias creemos honestamente que se mantienen en el ARL, y que son vestigios procedentes de una herencia cultural, no biológica, del arte magdaleniense del paleolítico, francés o español; tales recuerdos de mitos narrados se tuvieron que mantener como patrimonio común, alterados lógicamente por tres o cuatro mil años de paréntesis cronológico, en la memoria de los espíritus de nuestros cazadores y recolectores postpaleolíticos. Balazut habla de “...une matrice conceptuelle commune à tous ces peuples...” (Balazut, 2010-11. CD 39). A su vez, Baring y Cashford (Baring y Cashford, 2005. 61-62 y 64) hablan de un “simbolismo arcaico” y de “una analogía geológica para el inconsciente colectivo”, común a nuestra especie, “almacenado en la psique”. Y concluyen afirmando que la “identidad de imágenes simbólicas anula el paso de los siglos”.

Pero somos plenamente conscientes de las diferencias cronológicas entre las imágenes que hemos pretendido comparar, entre los ejemplos del bestiario magdaleniense del arte francocantábrico y la escena mesolítica del Barranco Hellín o de

Solana de las Covachas, ambas en la Península Ibérica (además del mito griego de Pasífae y el toro cretense de Minos). Pero pensamos que ciertas semejanzas en protagonistas, junto a la similitud en su distribución en el escenario, podrían delatar vestigios de una pervivencia de un mito, durante varios miles de años, en sociedades cazadoras y recolectoras y a ambos lados de los Pirineos. No es una aseveración contundente; se trata de una vía de exploración e investigación. Los significados plenos los desconoceremos siempre, pero las coincidencias sugieren acaso un patrimonio ancestral y común, compartido, de contenidos. Sabemos también que con el transcurso de los siglos y la intervención de varios artistas o narradores, varios mitos pueden converger en su aspecto iconográfico externo y no significar lo mismo, ni presentar necesariamente un mismo origen.

En efecto, la prudencia extiende sus alas y Freeman advierte de los peligros de una reinterpretación generosa de los motivos pintados: “Las culturas paleolíticas están extintas y, consecuentemente, muchas de las maneras en que pensaban y se comportaban han desaparecido sin dejar huella...” (Freeman, 2005. 163). Para Baring y Cashford, empero, existe una huella indeleble en algunos de los cuentos del folklore, cuyas raíces se incardinan en el Paleolítico Superior (Baring y Cashford, 2005. 49).

Insistimos que es posible que nos encontremos ante una confluencia morfológica que expresan narraciones distintas, en mundos de diferentes cronologías, el magdaleniense francés y el mesolítico español. Es posible también que aquellos cazadores de ambos universos narraran con escenas parcialmente semejantes, mitos con significados no coincidentes; mas no opuestos.

Y nunca negamos las diferencias iconográficas entre el magdaleniense francocantábrico y el mesolítico de la Península

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

Ibérica:

1.- Es muy evidente que en las escenas magdalenenses hay una ausencia insoslayable: el varón, el cazador armado, que sí aparece en Barranco Hellín. ¿Tabú? ¿Relato mítico diferente?

2.- Igualmente, en el magdalenense francocantábrico se percibe una mayor insistencia en el aspecto sexual de los protagonistas, al menos en apariencia, sin entrar en los posibles significados o simbolismos de las vulvas. En el mesolítico del arte rupestre levantino español, los protagonistas son dos y no uno; y se muestran más recatados, más cohibidos ante la representación del sexo, el cual nunca es explícito, sino sugerido, insinuado con elegancia. Si bien la coincidencia topográfica entre los órganos sexuales de los seres humanos y los del ciervo en Arroyo Hellín, es manifiesta; no se representa con nitidez, mas no se soslaya.

3.- La dama mesolítica de Barranco Hellín no muestra señales evidentes de embarazo, como sí se manifiestan, por ejemplo, en la Mujer del Reno del arte francocantábrico.

4.- Otra diferencia notable es que la extraordinaria escena del Barranco Hellín de España no reproduce figuras híbridas o teriantrópicas (Rousseau, 1968; Balazut, 2010-11), como sucede en el arte del paleolítico superior francocantábrico: los hombres-ave de Altamira y de Lascaux (Danthine, 1949; Lechler, 1951; Charrière, 1968; Rousseau, 1969, 1996; Davenport y Jochim, 1988); los hombres bisontes y el brujo de Trois-Frères (Begouën y Breuil, 1934; Leroi-Gourhan, 1983, pág. 257, fig. 3, 19, 20; Tymula, 1995, pág. 233, fig. 13, pág. 239, fig. 24); el hombre bisonte de la cueva del Castillo (Ripoll, 1971-72), los antropomorfos con máscaras de bisonte de Gabillou (Gaussen, 1964, pl. 35, fig. 2; Tymula, 1995, pág. 230, fig.

7); el hombre bisonte y el hombre rinoceronte de Chauvet (Tymula, 1995, pág. 236, fig. 19, pág. 237, fig. 20); el hombre o mujer leona de Hohlenstein-Stadel... etc (Schmid, 1989, pág. 68, fig. 29; Tymula, 1995, pág. 230, fig. 6; Wehrberger, 2007, 2008), o, en suma, los múltiples antropomorfos de Altamira (Freeman, 2005, págs. 177, 253 ss.; Freeman y González, 2001)...etc., etc. No. En la escena del Arroyo Hellín la figura femenina situada entre los cuartos traseros del ciervo es una figura naturalista, plenamente humana, sin rasgos anatómicos que la diferencien de nuestra especie o que la entrañen con la fauna. Pero su simbiosis física con el animal es completa y delata su intimidad espiritual con el ciervo. Es una fase más evolucionada (no superior) del pensamiento humano. Ya no es necesario camuflar, mimetizar, metamorfosear o transmutar tanto a la figura humana para expresar un mito cosmogónico; o para narrar un mito de fundación; o ya no es preciso recurrir a un relato en el que se expresa la filiación y parentesco espiritual y cultural con los animales. Durante el Mesolítico el ser humano va abandonando su solidaridad de criatura creada comúnmente con los animales, con los cuales en un principio era posible incluso hablar. Ahora, en el Mesolítico, el ser humano comienza a situarse en la cima de la pirámide o jerarquía de los seres vivos, tanto en el aspecto ecológico como en el mental y espiritual. Por ello surgen ya nítidas escenas de caza colectiva y masiva, como en la estaciones del Abrigo Grande de Minateda al sur de la Península Ibérica o de Uldecona al norte.

El ser humano, hombre y mujer, ha alcanzado durante el Mesolítico de la Península Ibérica suficiente seguridad ante la Naturaleza, como para seguir sintiendo un terror tremendo o para dejarse vencer por miedos atávicos que le obligue a ocultar parcialmente su identidad y, por tanto, a encriptar o mimetizar el simbolismo de aquello que pinta o graba en los paneles de roca. Según Blumenberg (Blumenberg, 2003) el mito es en realidad un recurso del intelecto humano para protegerse o evadirse de los miedos ante la una naturaleza hostil.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

Esto no quiere decir que no existan en el ARL seres híbridos (Jordán, 2012) que metamorfoseaban la realidad de la naturalezas o que nuestros mesolíticos hayan renunciado a este tipo de representaciones alegóricas. Pensemos en el hombre oso de Mas de Barberá (Forcall, Castellón) (Mesado et alii, 1997); o el antropomorfo con prótomo de caballo de Muriecho (Colungo, Huesca) (Baldellou et alii, 2000); o los danzantes con máscaras de toro y de cierva en El Cingle de Mola Remigia (Ares del Mestre, Castellón) (Viñas y Martínez, 2001); o el extraño híbrido de ser humano y jabalí del abrigo Poveda (Jalance, Valencia) (Aparicio, 2010).

Pero pese a todo, en ambos mundos y cosmovisiones creemos que existe una coincidencia evidente. Tanto en el magdalenense francocantábrico como en el mesolítico mediterráneo, el animal (el bisonte o el mamut en Francia; el ciervo en España), se convierte en simbolismo, alegoría o vehículo de los personajes humanos y su mundo. Y, curiosamente, su posición en el escenario es idéntica. En el instante preciso de representar la fecundación de lo sagrado, de lo divinal, sobre el ser humano, en concreto sobre la mujer, la única fórmula más didáctica era situar a la mujer, antropomórfica e híbrida o no, tras el animal; o bien bajo el sexo del animal (etapa magdalenense) o bien sobre el sexo del animal (etapa final del magdalenense y etapa mesolítica).

## BLIBIOGRAFÍA:

AIRVAUX, J.: “Découverte d’une grotte ornée, le réseau Guy-Martin à Lussac-les-Châteaux (Vienne), et application d’une méthodologie structurale pour l’étude de l’art préhistorique», *L’Anthropologie*, 102 (4), 1998, pp. 495-521.

AIRVAUX, J.: *L’art préhistorique du Poitou-Charentes: sculptures et gravures des temps glaciaires*, La Maison des Roches, Paris, 2001.

ALMAGRO BASCH, M.: “Los grabados de trazo múltiple en el arte cuaternario español”, *Altamira Symposium* (1979), Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, pp. 27-72.

ALONSO-CENTENO, Almudena: “La presencia femenina en el arte mueble paleolítico de la Península Ibérica”, 2009 [trabajo de curso de doctorado, de 32 pp., consultado en Internet, agosto de 2016].

ALONSO I TEJADA, A.: *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)*, Instituto de Estudios Albacetenses, Serie I –Ensayos Históricos y Científicos-, nº 6, Albacete, 1980.

ALTUNA, Jesús y APELLÁNIZ, J. M<sup>a</sup>: “Las figuras rupestres de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa)”, *Munibe*, XXVIII (1-3), San Sebastián, 1976, pp. 3-242.

ANGULO CUESTA, J. y GARCÍA DÍEZ, M.: *Sexo en piedra. Sexualidad, reproducción y erotismo en la época paleolítica*, Luzán, Madrid, 2005.

ANGULO CUESTA, J. y GARCÍA DÍEZ, M.: “Diversidad y sentido de las representaciones masculinas fálicas paleolíticas de Europa occidental”, *Actas Urológicas Españolas*, 30 (3), 2006, pp. 254-267.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

ANGULO CUESTA, J. y GARCÍA DíEZ, M.: “El significado de la erección, la genitalidad y otras representaciones de índole urológico en el imaginario paleolítico”, *Archivo Español de Urología*, vol. 60, nº 8, 2007, pp. 845-858.

APARICIO PÉREZ, J.: “Noticia sobre una representación híbrida en el abrigo Poveda (Jalance, Valencia)”, en *Ponencias de los seminarios de arte prehistórico desde 2003-2009*, Valencia, 2010, pp. 9-16.

APELLANIZ, J. M.: “Los équidos de la cueva de La Griega y el criterio de autoría según Sauvet”, *Ars Praehistorica*, III, 1985, pp. 259-260.

BALAZUT, Amélie: “L’animal, figure anamorphosique de l’homme”, en Clottes (Dir.) *L’art Pléistocène dans le Monde / Pleistocene Art of the World / Arte Pleistoceno en el Mundo*, Edited by Jean Clottes. Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège (septembre 2010) N° spécial de Préhistoire, *Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXV-LXVI, 2010-2011, CD: pp. 33-43.

BALBÍN BEHRMANN, R. de; ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J. (1992): “La Grotte de Los Casares et l’Art paléolithique de la Meseta Espagnole”, *L’Anthropologie*, 96 (2-3), París, 1992, pp. 397-452.

BALDELLOU, V.: “Semiología y semiótica en la interpretación del arte postpaleolítico”, Seminario de Arte Prehistórico, Diputación Provincial de Valencia, Serie Arqueológica, nº 18, Valencia, 2001, pp. 25-52.

BALDELLOU, V. *et alii*: “Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca)”, *Bolskan*, 17, Huesca, 2000, pp. 33-86.

BARANDIARÁN J.M.: “La cueva de Altxerri y sus figuras rupestres”, *Munibe*, XVI, 1964, pp. 91-141.

BARANDIARÁN MAESTU, I.: *La cueva de Los Casares (en Riba de Saelices, Guadalajara)*, en *Excavaciones Arqueológicas en España*, 76, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.

BARANDIARAN, J.M. y ALTUNA, J.: “La cueva de Ekain y sus figuras rupestres”, *Munibe*, 21, 1969, pp. 331-386.

BARANDIARÁN, I. y BELTRÁN, A.: *La Cueva de los Casares (Riba de Saelices, Guadalajara)*, *Excavaciones Arqueológicas en España*, 64, Madrid, 1966/68.

BARING, Anne y CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, Siruela, Madrid, 2005.

BAROIN, J.: “À propos du cerf épique”, *Mélanges de Langue et Littérature Française du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Université de Haute Bretagne, Rennes, 1980, t. II, pp. 5-15.

BEGOUËN, Henri: “Les animaux composites, in l’art paléolithique. Techniques et méthode d’étude”, G.R.A.P.P. París, CTHS, Ministère de l’Education National, 1993 pp. 201-205.

BÉGOUËN, Henri y BREUIL, Henri : “De quelques figures hybrides (mi-humaines, mi-animales) de la caverne des Trois-Frères (Ariège)”, *Revue Anthropologique*, XLIV, 1934, pp. 115-119.

BELTRÁN, Antonio: “Las vulvas y otros signos rojos de la cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias)”, *Santander Symposium*, Santander, Madrid, 1972, pp.117-137.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

BERMEJO BARRERA, J. C.: *El mito griego y sus interpretaciones*, Akal, Madrid, 1988.

BERNARD, Alain: "L'abri orné de la Ségognole, Noisy-sur-École, Seine-et-Marne. Description des gravures et proposition d'attribution chronoculturelle", *Bulletin de la Société préhistorique française*, 107 (3), 2010. pp. 521-536.

BERNÁRDEZ, Enrique: *Los mitos germanos*, Alianza Ensayo, 194, Madrid, 2009.

BLUMENBERG, Hans.: *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003.

BOSINSKI, Gerhard: *Femmes sans tête. Une icône culturelle dans l'Europe de la fin de l'ère glaciaire*, Errance, París, 2011.

BOURRILLON, Raphaëlle: "Les figures humaines sexuées segmentées et isolées: pérennité et ruptures", en Dario Seglie et alii (Ed.): *Prehistoric Art : signs, symbols, myth, ideology*, (actes 15e Congrès UISPP, Lisbonne, sept. 2006, Vol. 27, Session C26), BAR International Series 2028, 2009, pp. 21-28.

BOURRILLON, Raphaëlle: *Les Représentations Humaines Sexuées dans l'Art du Paléolithique Supérieur Européen: Diversité, Réminiscences et Permanences*, These de Doctorat, Vol. 2 vols, Université de Toulouse II, 2009.

CABRÉ AGUILÓ, J.: "Figuras antropomorfas de la Cueva de Los Casares (Guadalajara)", *Archivo Español de Arqueología*, XIV, 1940, pp. 81-96.

CABRÉ AGUILÓ, J. y CABRÉ HERREROS, M. E.: "Las cuevas de Los Casares y de la Hoz", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 30, Madrid, 1934, pp. 225-254.

JORDÁN MONTES

CABRÉ AGUILÓ, J. y CABRÉ HERREROS, M. E.: “La cueva de Los Casares, Riba de Saelices, Guadalajara”, *Actes du XVIe Congrès International d’Anthropologie et de Archéologie Préhistorique*, Bruselas, 1935, vol. I, pp. 402-416.

CALDWELL, Duncan: “Palaeolithic Whistles or Figurines? A preliminary survey of pre-historic phalangeal figurines”, *Rock Art Research*, 26 (1), 2009, pp. 65-82.

CALDWELL, Duncan: “Supernatural Pregnancies: Common features and new ideas concerning Upper Paleolithic feminine imagery”, *Arts & Cultures*, Barbier-Mueller Museum, Génova, 2010, pp. 52-75.

CALDWELL, Duncan: “The identification of the first Paleolithic animal sculpture in the Ile-de-France: the Ségognole 3 bison and its ramifications”, en Clottes (Dir.) *L’art Pléistocène dans le Monde / Pleistocene Art of the World / Arte Pleistoceno en el Mundo*, Edited by Jean Clottes. Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège (septembre 2010) N° spécial de Préhistoire, *Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXV-LXVI, 2010-2011, CD: pp. 419-461.

CARMONA GONZÁLEZ, B.: *La representación de la mujer en el Paleolítico de la Península Ibérica*, Trabajo Final de Grado de Arqueología, Curso 2013-14, Universitat de Barcelona.

CHARRIERE, Georges: “La scène du puits de Lascaux ou le thème de la mort simulée”, *Revue d’Histoire des Religions*, 174 (1), pp. 1-25.

CHARRIERE, Georges: *La signification des représentations érotiques dans les arts sauvages et préhistoriques*, Maisonneuve & Larose, París, 1970.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

CLOTTE, Jean: *La Grotte Chauvet. L'art des origines*, Seuil, París, 2000.

COHEN, Claudine: "L'origine du monde: la Vénus de la Grotte Chauvet", *L'Inactuel, Psychanalyse et culture*, Nouvelle Série, N°7, automne 2001, pp. 115-129.

COHEN, Claudine: *La Femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Ed. Belin-Herscher, París, 2003.

COHEN, Claudine: "L'art rupestre et les rôles de la femme au Paléolithique", *PAPERS Valcamonica Symposium*, 2007, pp. 99-106

CORCHÓN RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> S.: "Iconografía de las representaciones antropomorfas paleolíticas: a propósito de la venus magdaleniense de Las Caldas (Asturias)", *Zephyrus*, XLIII, Salamanca, 1990, pp. 17-37.

CORCHÓN RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> S.: *La cueva de La Griega de Pedraza (Segovia)*, Arqueología en castilla y León, 3, Junta de Castilla y León, 1997.

CORCHÓN RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> S.: "Nuevas representaciones de antropomorfos en el Magdaleniense medio cantábrico", *Zephyrus*, 51, Salamanca, 1998, pp. 35-60.

DANTHINE, Hélène: "Essai d'interprétation de la scène du puits de la grotte de Lascaux", *Sédimentation et Quaternaire*, 1949, pp. 213-220.

DAVENPORT, Demorest y JOCHIM, Michael: "The scène in the shaft at Lascaux", *Antiquity*, 62, pp. 558-562.

DELLUC, Brigitte et Gilles: *Le sexe au temps des Cro-Magnon*, Pilote 24, Perigueux, 2006.

DELPORTE, Henri: *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*, Ediciones Istmo, Madrid, 1982.

DELPORTE, Henri: “La femme au renne de Laugerie-Basse”, *L’Anthropologie*, 92 (1), 1988, pp. 51-64.

D’HUY, Julien: “Le motif de la femme-bison. Essai d'interprétation d'un mythe préhistorique (1ère partie)”, *Mythologie française*, 242, 2011, pp. 44-55.

D’HUY, Julien: “Le motif de la femme-bison. Essai d'interprétation d'un mythe préhistorique (2ème partie)”, *Mythologie française*, 243, 2011, pp. 23-41.

D’HUY, Julien y LE QUELLEC, Jean-Löïc: “Les animaux fléchés à Lascaux: nouvelle proposition d'interprétation”, *Préhistoire du Sud-Ouest*, Association Préhistoire Quercinoise et du Sud-Ouest, 18 (2), 2010, pp. 161-170.

DUBOST, Francis: “Les merveilles du cerf: miracles, métamorphoses, médiations”, *Revue des Langues Romanes*, 98 (2), Université de Montpellier, 1994, pp. 287-310.

DUCE GARCÍA, J.: “Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica”, *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, (León, 2005), vol. I, Universidad de León, 2007, pp. 501-510.

DUHARD, Jean-Pierre: “Les figurations de parturientes dans l’art mobilier et pariétal paléolithique en France”, *Bulletin de la Société d’Anthropologie S.O.*, 24 (4), 1989, pp. 239-252.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

DUHARD, Jean-Pierre: "Le corps féminin et son langage dans l'art paléolithique", *Oxford Journal of Archaeological*, 9 (3), 1990, pp. 241-255.

DUHARD, Jean-Pierre: "Les figures féminines en bas-relief de l'abri Bourdois a Angles-sur-L'Anglin (Vienne). Essai de lecture morphologique", *Paléo*, 4, 1992, pp. 161-173.

DUHARD, Jean-Pierre: "Les humains ithyphalliques dans l'art mobilier paléolithique français", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 89 (6), 1992, pp. 172-183.

DUHARD, Jean-Pierre: *Réalisme de l'image féminine au Paléolithique*, Ed. du CNRS, Paris, 1993.

DUHARD, Jean-Pierre: "L'identité physiologique, un élément d'interprétation des figurations féminines paléolithiques", *Trabajos de Prehistoria*, 51 (1), 1994, pp. 39-53.

DUHARD, Jean-Pierre y DELLUC, Brigitte et Gilles: *Représentation de l'intimité féminine dans l'art paléolithique en France*, Erault, Université de Liège, 2014.

DUPIRE, Marguerite: "Chasse rituelle, divination et reconduction de l'ordre socio-politique chez les Serer du Sine (Sénégal)", *L'Homme*, 16 (1), 1976, pp. 5-32.

ELIADE, Mircea: *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de La Europa Oriental*, Cristiandad, Madrid, 1985.

FREEMAN, Leslie: "La cueva como santuario paleolítico", en *El significado del arte paleolítico*, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005, pp. 163-179.

FREEMAN, Leslie: “Cuevas y arte: ritos de iniciación y trascendencia”, en *El significado del arte paleolítico*, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005, pp. 247-262.

FREEMAN, L. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.: *La grotte d'Altamira*, Seuil, París, 2001.

FRITZ, Carole y TOSELLO, Gilles: “Exceptional evidence for Palaeolithic art in the Paris Basin: the engraved pebble from Étiolles (Essonne)”, *Bulletin de la Société préhistorique française*, 108 (1), 2011, pp. 27-46.

FRITZ, Carole y TOSELLO, Gilles: “Un témoin privilégié de l'art paléolithique dans le Bassin parisien: le galet gravé d'Étiolles (Essone)”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 108 (1), 2011, pp. 47-51.

FRITZ, Carole; FOSSE, Philippe; TOSELLO, Gilles; SAUVET, Georges y AZEMA, Marc: “Ours et lion: réflexion sur la place des carnivores dans l'art paléolithique”, *Prédateurs dans tous leurs états. Évolution, biodiversité, interactions, mythes, symboles*, XXXIe Rencontres internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, Editions APDCA, Antibes, 2011, pp. 299-318.

FRITZ, Carole; TOSELLO, Gilles y SAUVET, Georges: “Groupes ethniques, territoires, échanges: la notion de frontière dans l'art magdalénien”, en Cazals, N. *et alii* (Eds.): *Frontières naturelles et frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques* (Actes de la Table Ronde Tarascon/Arige, mars 2009), Monografías del IIPC, Santander, 2007, pp. 164-181.

GARCÍA GUAL, C.: *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, HU27, Madrid, 2015.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

GARRALDA, M<sup>a</sup>. D.: “Neandertales y manipulación de cadáveres”, *Estudios de Antropología Biológica*, XIV (II), México, 2009, pp. 601-628.

GAUSSEN, Jean: *La grotte ornée de Gabillou*, Institut de Préhistoire, Publications de l’Institut de Préhistoire de l’Université de Bordeaux, mémoire, n<sup>o</sup> 3, 1964.

GIEDION, Sigfried: *The beginnings of art*, Pantheon Books, New York, 1962 [edición en español: *El presente eterno: los comienzos del arte*, en Alianza Editorial, Madrid, 1981].

GIMBUTAS, Marija: *El lenguaje de la diosa*, GEA, Madrid, 1997.

GÓMEZ-TABANERA, J. M.: “Significación religiosa y función simbólica en el arte rupestre astur-cantábrico”, *Valcamonica Symposium*, 72, *Les religions de la préhistoire*, Edizione del Centro, Capo di Ponte, 1975, pp. 65-72.

GÓMEZ-TABANERA, J. M. : 1978, *Les statuettes féminines paléolithiques dites venus et leur signification dans le monde préhistorique*, Asturias-Perigord, 1978.

GÓMEZ-TABANERA, J. M.: “Arte rupestre cuaternario: connotaciones semánticas y rituales”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 13, 1987-88, pp. 39-60.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.: “Los temas del arte paleolítico”, en *El significado del arte paleolítico*, Escuela de Cultura y Patrimonio Marcelino Sanz de Sautuola, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005, pp. 109-126.

GONZÁLEZ MORALES, M. R.: “La imagen del sexo en el Paleolítico”, en *La imagen del sexo en la Antigüedad*, Tusquets Editores Barcelona, 2007, pp. 58-59.

GONZÁLEZ SAINZ, C.: “El tema del ciervo herido en el arte parietal paleolítico de la región cantábrica. Evaluación iconográfica”, *Veleia*, 24-25, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 305-327.

GRAVES, Robert: *Los mitos griegos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.

GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1998.

HAMAYON, Roberte: *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérienne*, Nanterre, Université de Paris X, 1990.

HÖFLER, Siegfried: *Arminius und die symbolik*, Heidelberg, 1960.

JORDÁ CERDÁ, F.: “El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares”, *Homenaje al profesor Martín Almagro Basch*, vol. I, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, pp. 265-272.

JORDÁN MONTES, J. F.: “Iconografía en el arte rupestre postpaleolítico español: distribución de motivos entre los ríos Júcar y Segura”, en *El arte rupestre del arco mediterráneo de la Península Ibérica* (Valencia, 2008), Generalitat Valenciana, Valencia, 2009, pp. 139-154.

JORDÁN MONTES, J. F.: “El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre postpaleolítica de la Península Ibérica”, *Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009*, V a X, Gandía-Tirig, Valencia, 2010, pp. 147-187.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

JORDÁN MONTES, J. F.: “La trascendencia de la mujer en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica. La representación del alma humana”, en *Ponencias de los seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009 (V a X)*, Gandía-Tirig, Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, Serie Arqueológica, nº 23, Valencia, 2010, pp. 331-387.

JORDÁN MONTES, J. F.: “Los seres híbridos o míticos en el arte rupestre levantino”, *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico* (2011), Universidad Valenciana de Verano-UVE, Sección de Estudios Arqueológicos, V. Serie Arqueológica, Varia X, Diputación Provincial, Valencia, 2012, pp. 129-179.

JORDÁN MONTES, J. F.: “Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos. La miel que destila sobre las astas de los toros y en las cuernas de los ciervos en el arte rupestre levantino español”, *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012*, Varia XI, Universidad Valenciana de Verano, Valencia, 2013, pp. 109-156.

JORDÁN MONTES, J. F.: “Minateda: un santuario rupestre de consagración iconográfica y de congregación de bandas de cazadores y recolectores”, en Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Arqueología y Prehistoria, Serie Arqueológica, nº 24, Varia XII, Valencia, 2015, pp. 377-485.

JORDÁN MONTES, J.F.: “El héroe en el arte rupestre levantino español y el matrimonio con la diosa: el caso paradigmático de El Milano (Mula, Murcia, España)”, *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 1, 2016, pp. 25-37.

KIRK, G. S.: *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barral, Barcelona, 1973.

KÖNING, María: “Consideraciones sobre la significación de los dibujos de la época glaciár”, en *Congresos Internacionales de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas*, Actas de la IV Sesión, (Madrid, 1954), Zaragoza, 1956, pp. 169-188.

LACALLE RODRÍGUEZ, R.: “Sobre el significado de algunas composiciones del arte Paleolítico”, *Zephyrus*, LI, Salamanca, 1998, pp. 265-276.

LACALLE RODRÍGUEZ, R.: “La codificación del relato mítico en el arte del Paleolítico Superior”, *SPAL*, Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla, 17, 2008, pp. 79-96.

LACALLE RODRÍGUEZ, R.: “Magia y religión en el Paleolítico Superior”, *Sautuola*, XVI-XVII, Santander, 2010-2012, pp. 363-374.

LAMING-EMPERAIRE, A.: “Art rupestre et organisation sociale”, *Santander Symposium*, Santander, Madrid, 1972, pp. 65-79.

LERATE, Luis: *Edda Mayor*, Alianza Editorial, L 144, Madrid, 2016.

LEROI-GOURHAN, A.: “Le symbolisme des grands signes dans l’art pariétal paléolithique”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, París, (7-8), París, 1958, pp. 384-398.

LEROI-GOURHAN, A.: *Préhistoire de l’art occidental*, Mazenod, París, 1965.

LEROI-GOURHAN, A.: “Iconographie et interprétation”, *Valcamonica Symposium*, 72, *Les religions de la préhistoire*, Edizione del Centro, Capo di Ponte, 1975, pp. 49-64.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

LEROI-GOURHAN, A.: “Les entités imaginaires. Esquisse d’une recherche sur les monstres pariétaux paléolithiques”, *Homenaje al profesor Martín Almagro Basch*, vol. I, Madrid, 1983, pp. 251-263.

LEROI-GOURHAN, A.: *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1983.

LEROI-GOURHAN, A.: *L’Art pariétal: langage de la Préhistoire*, Jérôme Million, Grenoble, 1992.

LHOTE, Henri: “Nouvelle lecture de la plaquette dite de la Femme au Renne”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, tome 64, nº 1, 1967, pp. 123-130.

LILLO BERNABEU, M<sup>a</sup>: *La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica*, Tesis Doctoral, Universitat d’Alacant, 2014.

LOMBO MONTAÑÉS, A.: “Grotescos, máscaras y *fantômes* en el arte paleolítico. Análisis conceptual y revisión crítica”, *Pyrenae*, 46 (2), 2015, pp. 7-29.

LÓPEZ, E.: “La caza y la recolección en el arte levantino”, en Martínez Valle, R. (Dir.): *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2005, pp. 265-278.

LÓPEZ MARTÍNEZ-MORAS, S.: “David Aubert innovador. A propósito de un itinerario épico en las *Chroniques et conquêtes de Charlemagne*”, *Revista de Literatura Medieval*, XXIII, Universidad de Alcalá, 2011, pp. 195-208.

LORBLANCHET, Michel: “Rencontra avec le chamanisme”, en *Chamanisme et arts préhistoriques*, Errance, París, 2006, pp. 105-136.

LORBLANCHET, Michel: *Art Pariétal: Grottes Ornées du Quercy*, Editions du Rouergue, Rodez, France, 2010.

MALLO VIESCA, M.: “Las representaciones prehistóricas de alce en España”, *Sautuola*, II, Dirección General de Patrimonio artístico, archivos y museos, Santander, 1976-77, pp. 59-68.

MARCO SIMÓN, F.: *Illud tempus. Mito y cosmogonía en el mundo antiguo*, Universidad de Zaragoza, 1988.

MESADO, N.; BARREDA, E. y ANDRÉS, J.: “Las pinturas rupestres del abrigo del Mas de Barberà (Forcall, Castellón)”, *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXII, Valencia, 1997, pp. 117-137.

NADAL, Jordi; FULLOLA, Josep Maria y ESTEVE, Xavier: “Caballos y ciervos: una aproximación a la evolución climática y económica del Paleolítico Superior en el mediterráneo peninsular”, *Munibe*, 57, Homenaje a Jesús Altuna, San Sebastián, 2005-06, pp. 313-324.

OLARIA, Carme: “El arte y la mujer en la prehistoria”, *Asparkia*, VI, 1996, pp. 77-94.

OLIVE, Monique *et alii* (2003): “Lorsque Le Galet gravé paraît... Les témoins symboliques à Étiolles (Essonne)”, en *Sens dessus dessous*, La recherche en Préhistoire. Recueil de textes offerts à Jean Claude Leclerc y Masset. *Revue archéologique de Picardie*, 21, 2003, pp. 257-263.

OTTE, Marcel: *Arts préhistoriques. L'articulation du langage*, De Boeck, París, 2006.

PÉQUART, M. y S.-J.: *Hoëdic: deuxième station-nécropole du Mésolithique côtier armoricain*, De Sikkel, Anvers, 1954.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

PICAZO, J. *et alii*: “Las pinturas rupestres de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel)”, *Kalathos*, 20-21, Teruel, 2001-2002, pp. 27-83.

PIETTE, Albert: “Une hypothèse sur la naissance de l’acte de croire et ses conséquences : et si c’était vrai!”, *Journal of Anthropology*, 8 (1), 2012, pp. 39-53.

PIGEOT, Nicole: *Les derniers Magdaléniens d’Étiolles, perspectives culturelles et paléohistoriques*, suplemento de *Gallia Préhistoire*, nº 37, CNRS, París, 2004.

RIPOLL PERELLÓ, E.: “Una figura de hombre bisonte de la Cueva del Castillo”, *Ampurias*, 33-34, Barcelona, 1971-72, pp. 93-110.

RIVERA ARRIZABALAGA, A.: “Conducta simbólica. La muerte en el musteriense y MSA”, *Zephyrus*, LXV, Salamanca, 2010, pp. 39-63.

ROUSSEAU, Michel: *Les grands félins dans l’art de notre Préhistoire*, Picard, París, 1967.

ROUSSEAU, Michel: “Hommes-bêtes, hommes et bêtes dans l’art paléolithique”, *Histoire de la Médecine*, 5-6-7, 1968, pp. 2-38.

ROUSSEAU, Michel: “La scène du Puits de Lascaux. Hypothèses nouvelles”, *Science. Progrès-La Nature*, 4, 1969, pp. 128-138.

ROUSSEAU, Michel: “Dans l’art paléolithique: l’homme tué de la grotte Cosquer et d’ailleurs, les hommes blessés”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, tome 93 (2), 1996, pp. 204-207.

ROUZAUD, F.: “L’ours dans l’art paléolithique”, en Tillet, Th. y Binford, L. (Eds.): *L’ours et l’homme*, actes du colloque d’Auberives-en-Royans (1997), ERAUL, Liège, 2002, pp. 201-218.

RUIZ DE ELVIRA, A.: *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 1975.

RUIZ LÓPEZ, F.: “Cazadores y presas: simbolismos e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino”, *Arqueobios*, 3 (1), Centro de Investigaciones Arqueobiológicas y Paleoecológicas Andinas, 2009, pp. 104-126.

RUIZ LÓPEZ, J. F. y ALLEPUZ GARCÍA, C.: “Figuras levantinas con tocado de antenas en Cova dels Rossegadors (La Pobla de Benifassà, Castellón) y su interpretación dentro de un rito de paso”, *Zephyrus*, 68, Salamanca, 2011, pp. 115-138

SABAN, R.: “Réflexions anatomiques sur la plaquette de la Femme au Renne”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, tome 64, n<sup>o</sup> 1, 1967, pp. 131-142.

SAINT-MATHURIN, S.: “Reliefs magdaléniens d’Angles-sur-l’Anglin (Vienne)”, *Antiq. Nat.*, 7, 1975, pp. 24-31.

SAINT-MATHURIN, S.: “Les Vénus pariétales et mobilières d’Angles sur l’Anglin”, *Publications du M.A.N. de Saint-Germain en Laye*, 10, 1978, pp. 15-22.

SAINT-MATHURIN, S. y GARROD, D.: “La frise sculptée de l’abri du Roc-aux-Sorciers à Angles-sur-l’Anglin (Vienne)”, *L’Anthropologie*, 55, 1951, pp. 413-424.

SAINT-PIERRE, René: “Deux figures humaines gravées de la grotte d’Isturitz”, *Comptes-rendús des Séances de l’Année*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 76 (1), 1932, pp. 41-44.

SAUVET, Georges: “Les représentations d’équidés paléolithique de la grotte de La Griega (Pedraza, Segovia). A propos d’une nouvelle découverte”, *Ars Praehistorica*, II, 1983, pp. 49-59.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

SAUVET, Georges: "Les gravures paléolithiques de la grotte de La Griega (Ségovie, Espagne)", *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, 40, 1985, pp. 141-167.

SAUVET, Georges: "Rhétorique de l'image préhistorique", en *Psychanalyse et Préhistoire*, Monographies de la Revue Française de Psychanalyse, PUF, 1993, pp. 83-115.

SAUVET, Georges: "La cueva de La Griega: nuevos grabados paleolíticos en la Meseta", *Revista de Arqueología*, 33, 1983, pp. 6-15.

SAUVET, G. y S.: *Los grabados rupestres prehistóricos de la cueva de La Griega (Pedraza, Segovia)*, Corpus Artis Rupestris, I, Paleolithica Ars, Vol. 2, Salamanca, 1983.

SAUVET, Georges y TOSELLO, Gilles: "Le mythe paléolithique de la caverne", en Sacco, F. y Sauvet, G. (Dir.): *Le propre de l'homme. Psychanalyse et préhistoire*, Delachaux et Niestle, 1998, chapitre 3, pp. 55-95.

SAUVET, G. *et alii*: "De l'iconographie d'un art rupestre à son interprétation anthropologique", en Clottes, J. (Dir.): *L'art pléistocène dans le monde*, actes du congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, (septembre 2010), 2012, pp. 1763-1776.

SCHMID, Elisabeth: "Die Alsteinzeitliche Elfenbeinstatueette aus der Höhle Stadel im Hohlenstein bei Asselfingen, Alb-Donau-Kreiss", *Fundberichte aus Baden-Württemberg*, 14, Stuttgart, 1989, pp. 33-118.

SCHULTING, Rick J.: "Nouvelles dates AMS à Téviec et Hoëdic (Quiberon, Morbihan)", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 96 (2), 1999, pp. 203-207.

SOLEILHAVOUP, François: *Érotisme et sexualité dans l'art rupestre du Sahara préhistorique*, L'Harmattan, París, 2015.

SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M. G.: "Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir", *Bolskan*, 16, Huesca, 1999, pp. 151-175.

TABORIN, Yvette *et alii*: "Le site Magdalénien d'Etiolles: Bilan des fouilles de 1998-1999-2000", *Bulletin de la Société historique et archéologique de Corbeil, de l'Essonne et du Hurepoix*, 70, 2000, pp. 107-120.

TABORIN, Yvette *et alii*: "De l'art magdalénien figuratif à Étiolles (Essone, Bassin parisien)", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, tome 98 (1), 2001, pp. 125-132.

TILLIER, Anne-Marie: "Paléoanthropologie et pratiques funéraires au Levant méditerranéen durant la Paléolithique moyen: le cas des sujets non-adultes", *Paléorient*, 21 (2), 1995, pp. 63-76.

TRUBARAC, Djordjina: *La falsa excusa del agua enturbiada por el ciervo: paralelismos ibéricos y balcánicos*, Memoria para optar al Grado de Doctor, dirigida por Álvaro Alonso Miguel, y leída en marzo de 2009, Facultad de Filología, Universidad Complutense, Madrid, 2011.

TYMULA, Sphie: "Figures composites de l'art paléolithique européen", *Paleo*, 7, 1995, pp. 211-248.

UCKO, Peter J. Y ROSENFELD, A.: "Antropomorphic representations und Palaeolithic art", *Santander Symposium*, Santander, Madrid, 1972, pp.149-211.

## MITOGRAMAS DE FECUNDIDAD

UTRILLA MIRANDA, P.: “Campamento base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular”, *Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray*, Museo y Centro de Investigación de Altamira, Monografías, nº 17, Ministerio de Cultura, Salamanca, 1994, pp. 97-113.

UTRILLA, P. y MARTÍNEZ-BEA, M.: “La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico”, en *Homenaje a Jesús Altuna, Munibe*, 57, vol. 3, Sociedad de Ciencias Aranzadi, Donostia-San Sebastián, 2005-06, pp. 161-178.

VANDERMEERSCH, Bernard: “Une sépulture moustérienne avec offrandes découverte dans la grotte de Qafzeh”, *Compte rendu de l'Académie des Sciences. Paris*, 1970, 268, série D: pp. 298-301.

VANDERMEERSCH, Bernard: *Les Hommes Fossiles de Qafzeh (Israël)*, CNRS, París, 1981, 319 p.

VANDERMEERSCH, Bernard: “Les sépultures néandertaliennes”, en Bonjean, D.: *Neandertal*, Adenne, 1996, pp. 250-258.

VANDERMEERSCH, Bernard: “La fouille de Qafzeh. Son apport à la connaissance du Moustérien de Levant”, *Bulletin du Centre de Recherche Français à Jérusalem* [en ligne] 10, 2002 (consultado 16 junio, 2016).

VANDERMEERSCH, Bernard, RAK, Yoel, ARENSBURG, Baruch, TILLIER, Anne-Marie: “Les Sépultures néanderthaliennes du Proche-Orient: état de la question”, In: *Paléorient*, 1988, vol. 14, nº2. Préhistoire du Levant II. Processus des changements culturels, pp. 130-136.

VIALOU, Denis: “Les cervidés de Lascaux”, en Bandi, H. G. *et alii* (Ed.): *La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, 3<sup>e</sup> Colloque de la Société Suisse des Sciences Humaines (1979), Fribourg, 1984, pp. 199-216.

VIALOU, Denis: “Sexualité et art préhistoriques”, en Sacco, F. y Sauvet G. (eds.): *Le prope de l'homme. Psychanalyse et Préhistoire*, Delachaux et Niestlé, París, 1998, pp. 151-171.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. ; GUILLERMO MOROTE, J. y RUBIO, A.: *El proyecto arte rupestre parque Valltorta-Gasulla y zona norte de Castellón*, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, 11 Monografies di Prehistòria i Arqueologia Castellonenses, Castellón, 2015.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. y MARTÍNEZ, R.: “Imágenes antrozoomorfas del postpaleolítico castellonense”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 22, Castellón de la Plana, 2001, pp. 365-392.

VIÑAS VALLVERDÚ, R.; MARTÍNEZ, Roberto y DECIGA, Ernesto: “La interpretación del arte rupestre”, *Millars*, XXIV, Universitat Jaume I, 2001, pp. 199-222.

VIÑAS VALLVERDÚ, R. y SAUCEDO SÁNCHEZ DE TAGLE, E. R.: “Los cérvidos en el arte rupestre postpaleolítico”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 21, Castellón de la Plana, 2000, pp. 53-68.



T. FERNÁNDEZ AZORÍN  
P. LUCAS SALCEDO  
Sociedad de Estudios Historiológicos y Etnográficos

## **ESTUDIO DEL ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICO DEL ABRIGO DE JUSTO DE YÉCHAR**

**RESUMEN:** En 2016 se descubre el Abrigo de Justo en Murcia, con una escena de superposición de distintos estilos esquemáticos, compuesta de abstracciones ramiformes, y figuras antropomorfas oculadas y digitaciones en distinto pigmento.

**PALABRAS CLAVE:** Abrigo de Justo, oculados, ramiformes, Mula, Murcia

### **I EL DESCUBRIMIENTO**

El 30 de Enero de 2016, un grupo formado por miembros de la Sociedad de Estudios Historiológicos y Etnográficos ayudados por miembros de la Federación Murciana de Espeleología, accedían al interior de una cavidad situada en el paraje conocido como Cejo Cortado, en la pedanía de Yéchar. El origen del descubrimiento comienza con el hallazgo casual realizado por el vecino Justo García

## ABRIGO DE JUSTO

Tudela en los años 70, cuando siendo un adolescente fue descendido atado hasta el interior de la cavidad, donde según sus palabras “habían monigotes dibujados”. Alertados por su testimonio, dispusimos una incursión a la cavidad que no pudo materializarse hasta adquirir el equipamiento y los conocimientos básicos de escalada vertical, imprescindibles para acceder al interior del abrigo debido su extrema peligrosidad.

A partir del hallazgo dispusimos su descubrimiento de cara al público, con ruedas de prensa emitidas tanto desde la Comunidad Autónoma como desde el Ayuntamiento de Mula, con una repercusión mediática de alcance nacional, apareciendo en los informativos de varias cadenas estatales, incluso llegando a aparecer en la sección de noticias de National Geographic.



Foto de grupo con los compañeros de Grupo Vértigo y de la Federación Murciana de Espeleología preparando el equipamiento e escalada



Descendiendo al abrigo



Vista frontal de la cavidad

## II EL ABRIGO

La sierra del Cejo Cortado contiene otros puntos con restos de pintura prehistórica, aunque diferentes en cuanto a estilo, realización y técnica, lo que la convierte en un punto de referencia visitado por diferentes grupos a lo largo de la prehistoria final, por encontrarse en un enclave estacional en la ruta de paso entre los territorios del Rio Mula-Valle de Ricote. La dificultad de acceso a la cavidad resulta bastante complicada, incluso una vez dentro del abrigo cuesta mantener la vertical, por lo que deducimos que no se trata de un lugar con hábitat continuado, sino un lugar estacional o de paso, con puntos de agua cercanos y otros recursos que permiten el asentamiento previo antes de montar un poblado, como podía ocurrir durante el neolítico. Existen además puntos asociados a un horizonte prehistórico tanto del Cobre como del Bronce.

La boca de la cueva, que mira a mediodía, impresiona por sus 10x6m completamente visible desde la lejanía, llegando a distinguirse hasta unos 20 km. al sur. La inclinación del suelo varía ascendentemente entre los 35º-75º a lo largo de sus 55m<sup>2</sup> aproximados, con zonas deterioradas que se desprenden y dan lugar a caídas peligrosas, debido a lajas que se desprenden por el discurrir del agua en este punto que alterna materiales calizos y areniscos.

FERNÁNDEZ AZORÍN, LUCAS SALCEDO



Vista del abrigo de Justo

### III LOS PANELES RUPESTRES

#### *Panel 1*

Es en la pared oriental donde se encuentran los restos pictóricos, distribuidos en tres paneles. El primero en localizarse visualmente y que se muestra mejor conservado es el Panel 1, ubicado a media distancia desde la boca de la cavidad, en un saliente de la roca sobre un panel que mira al interior. Comprende una escena compleja con dos estilos diferenciables dentro del propio arte esquemático prehistórico, con sendos elementos iconográficos que podríamos situar entre cierto margen temporal, tanto los realizados a pigmento negro asociados a los últimos momentos de la prehistoria y datables por asociación iconográfica a enterramientos entre 2800-1800 a.C., como las figuras realizadas en pigmento rojo asociables a elementos anteriores reconocibles en un neolítico más profundo.



Primer plano de las figuras principales del Panel 1

## ABRIGO DE JUSTO

Comprende un total de 18 figuras reconocibles como tales, además de varias abstracciones y máculas o manchas, que pueden desprenderse de la propia acción de la pintura y que de momento no reflejaremos en el calco digital.

# Panel I

Calco digital realizado por  
Pedro Lucas Salcedo y Teresa Fernández Azorín



## ABRIGO DE JUSTO

### Panel 2

Situado a 2 metros del panel principal presenta dos figuras reconocibles, una dispuesta en zigzag y otra que parece ser otro elemento bitriangular con círculos irradiados en sendos lados de su parte superior.



### Panel 3

Se localiza en la pared del fondo de la cavidad, mirando a la salida, y abarca una escena comprendida por una figura irradiada desde su centro, bajo la cual aparecen formas cuadrangulares asociables a posibles cuadrúpedos, y otro elemento de menor tamaño que también parece presentarse en forma circular irradiada incompleta.



Vista general de la pared del fondo de la cavidad donde aparece el Panel 3



Fotografía y calco digital del Panel 3

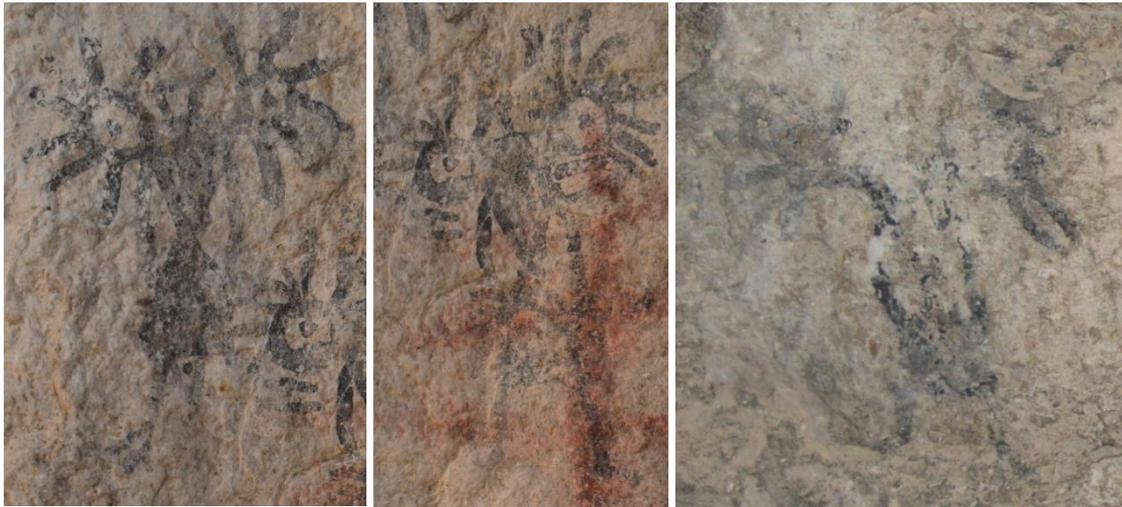
#### IV FIGURAS Y ABSTRACCIONES

Nuestra línea de trabajo practica un arte rupestre descriptivo, no interpretativo, por entender que a las conclusiones sobre el significado de los paneles particulares y del arte rupestre en general, podrán extraerse del conjunto total de abrigos mediante técnicas de iconografía contrastiva, comparando los elementos de distintos puntos geográficos,, observando qué varía y qué es constante. Poder realizar afirmaciones verosímiles sobre el significado connotativo de las figuras, contando con evidencias es algo que aún nos parece muy lejano en el tiempo, pero sí que esperamos contribuir con nuestros estudios a ese corpus que cobrará sentido a largo plazo.



Figuras en pigmento rojo

FERNÁNDEZ AZORÍN, LUCAS SALCEDO



Figuras “oculadas” del panel 1



Detalle de triángulo invertido apuntado en el centro, situado entre las piernas del antropomorfo bitriangular “oculado” del Panel 1

ABRIGO DE JUSTO



## V DIFUSIÓN DEL DESCUBRIMIENTO

Hemos tenido ocasión de asistir al XIX Seminario de Arte Rupestre y Prehistoria de Gandía, como becarios de Anna Alonso y Alexandre Grimal, y presentar el hallazgo ante veteranos investigadores que han dado su visto bueno tanto al estudio como a su avanzado tratamiento tecnológico



Durante la intervención en el seminario

Además hemos podido presentarlo al público a otros niveles en el I Congreso de Patrimonio y Musealización, Legatum 2.0, celebrado en Daimiel (Ciudad Real) a través de un póster que resume el trabajo y que permanecerá expuesto en el Museo de la Ciudad de Mula junto con otros elementos de difusión que planeamos disponer al público para que pueda acceder de manera virtual a la cavidad.

# ABRIGO DE JUSTO

YÉCHAR, MULA (MURCIA)

## EL DESCUBRIMIENTO

El 30 de Enero de 2016 una expedición compuesta por miembros de la asociación Sociedad de Estudios Historiológicos y Etnográficos bajo la dirección de Teresa Fernández Azorín y la coordinación de Pedro Lucas Salcedo, junto a los especialistas en escalada de la Federación Murciana de Espeleología, accedió a la cavidad situada en la sierra del Cejo Cortado, en la localidad de Yéchar, municipio de Mula, Región de Murcia. El hallazgo pudo ser presentado pronto al público junto a una documentación preliminar, gracias a su carácter inaccesible debido a la dificultad del terreno, donde hubo que hacer uso de material de escalada en vertical, con una caída de unos 60m.

La repercusión mediática fue muy alta, apareciendo en los informativos de TVE, Antena3, La Sexta y Tele5, además de los habituales medios de comunicación regionales y locales, y en páginas de internet especializadas, llegando incluso a aparecer en la sección de noticias y novedades de National Geographic. Desde entonces, en sucesivos accesos a la cavidad, hemos podido obtener la infografía necesaria para poder realizar una documentación integral de la cavidad para su correcta difusión.



SOCIEDAD DE ESTUDIOS HISTORIOLOGICOS Y ETNOGRAFICOS



## INVESTIGACIÓN



Panel I

Una vez analizada la infografía, se procede a la síntesis de la documentación, tanto gráfica como textual, analizando el territorio (provincia, municipio, entorno y paisaje arqueológico), y la estación (abrigo, paneles y figuras).

Nuestra metodología no es interpretativa sino descriptiva, pues pensamos que sólo mediante el contraste iconográfico podemos realizar algunas aseveraciones verdaderas, no a través de la metafísica, sino del contraste a gran escala de las variables y las constantes de las más de 90.000 figuras y las características los abrigos y cavidades que las contienen de nuestro Arte Rupestre.

El panel, tras su correcto tratamiento computerizado, se desglosa en elementos visiblemente reconocibles que denominamos "figuras" y en otros elementos pictóricos que llamamos "abstracciones" o "máculas" según el caso.

Tras el desglose iconográfico y las descripciones figura a figura, se realiza una localización iconográfica similares de otros lugares de nuestra geografía peninsular, y se establecen paralelos, aprovechando este ejercicio para recopilar la bibliografía otros estudios relacionados.

Por último se realizan unas conclusiones y se dispone de la metodología para poder documentar en el tiempo la cavidad, y poder además, llevar a cabo una difusión eficaz y atractiva, adaptando a nuestro trabajo de investigación los nuevos paradigmas de re-

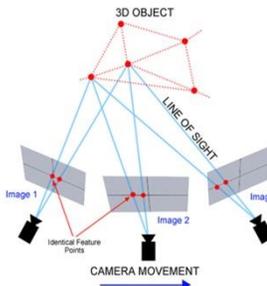


## DESARROLLO TÉCNICO

Las labores de producción desarrollan distintos productos valiéndose de técnicas de diseño gráfico y virtualización, como las imágenes con alteración de los canales RGB, los calcos digitales, o modelos tridimensionales geoposicionados de la cavidad, que encuentran su primera utilidad en la propia investigación, pero que además a posteriori podrán ser usados en labores de postproducción, de las que obtendremos otros productos secundarios, tales como videorenders con calcos virtuales, visitas virtuales, APPs de Realidad Aumentada, impresión de figuras rupestres en 3D, ...

### FOTOGRAMETRÍA

FLUJO DE TRABAJO



## METODOLOGÍA

### 2 LINEAS DE TRABAJO: INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

- LINEA DE INVESTIGACIÓN
  - Documentación material y gráfica (descripción figura a figura, dentro del marco de los distintos estadios de la documentación provincia/municipio/estaciones/abrigos/paneles/figuras)
  - estudio contrastivo de figuras (adscripción y tipologías) y búsqueda de paralelos, historia de la investigación en arte rupestre
  - análisis de pigmentos y técnicas de realización
  - paisaje arqueológico, territorio y documentación del entorno, desarrollo de mapas temáticos y estudio geológico
  - estudio de patologías de abrigos o cuevas
- LINEA DE DOCUMENTACIÓN GRÁFICA
  - Fotografía digital (conocimientos de fotografía digital réflex, niveles de precisión MPx)
  - TRATAMIENTO 2D: análisis computerizado de las imágenes, corrección del color y calcos digitales
  - TRATAMIENTO 3D: modelos 3D geoposicionados de cavidades
  - Documentación en el tiempo (4D)
  - POSTPRODUCCIÓN (videorenders, ilustraciones, cartelera interactiva museos, impresión 3D, animaciones para videomapping, Realidad Virtual y Aumentada) etc.

A. ALONSO TEJADA  
Dra. en Prehistoria  
A. GRIMAL NAVARRO  
pintor e investigador de Arte Prehistórico

## **ARTE LEVANTINO. DATAR O RESTAURAR**

### **I INTRODUCCIÓN**

A pesar de la demostración de que el ser humano prehistórico era capaz de realizar auténticas obras de arte –y ello sucedió en la Península Ibérica con la cueva de Altamira- su incorporación de pleno derecho a la consideración por parte de las administraciones han sido siempre un tanto desigual. Lo cierto es que los espacios con arte prehistórico no han recibido en esa larga centuria transcurrida un tratamiento de igualdad como el que se dispensa a un museo, galería o sala de arte. Ciertamente los condicionantes de uno y otros son muy distintos y es fácilmente comprensible esa realidad que apuntamos.

Los inaugurales hallazgos de manifestaciones rupestres en el sector oriental peninsular –que es al que nos referiremos- quedaron en cierta medida bajo la tutela de los propietarios de las fincas en el que ubicaban - caso de la Roca dels Moros de El Cogul, la Cueva de la Vieja (Alpera), o Cantos de la Visera I-II (Yecla) aunque éste último es un caso un tanto singular pues un apasionado de la Arqueología, Julián Zuazo Palacios compraría los terrenos en que se ubican las pinturas al primer propietario, no sensible al tema, procedería a proteger las pinturas con dos cerramientos uno inmediato y otro perimetral y arreglaría los caminos de acceso a las estaciones pintadas. Todo ello bajo su benevolencia y criterio.

## DATAR O RESTAURAR

Con el avanzar de los años y el incremento continuado del hallazgo de este tipo de yacimientos, los ayuntamientos y diputaciones, entre otras instituciones, toman responsabilidades e inician las tareas de salvaguarda mediante protecciones físicas, habitualmente la disposición de rejas circundando el espacio pintado.

Esas acciones estaban pensadas en buena medida para protegerlos de personas ( pastores, cazadores, agricultores..) que de forma inconsciente pudieran causar algún daño al refugiarse, hacer fuegos, guardar ganado, etc. También se prevenía con ello el uso de estos refugios por los animales salvajes que aún sobrevivían en aquellas áreas montañosas.

A partir de los años setenta, se inicia una activa concienciación de la necesidad de las protecciones que cada provincia y Comunidad las resuelve según sus criterios y posibilidades. Se dedican inversiones económicas que requieren muchas veces de un voluntarismo esforzado. Así se procede muy activamente en Valencia con numerosos cerramientos de antiguas y nuevas estaciones, equipos dirigidos por J. Aparicio. Otros optan por diseños de arquitectos, como el ejemplo de Villar del Humo (Cuenca) realizado entre 1984-1986; entre otras fórmulas.

La declaración de Patrimonio Mundial (diciembre de 1998) por parte de la UNESCO al Arte Levantino -incluyendo necesariamente las manifestaciones del Arte Paleolítico y Esquemático con las que aquél compartía territorio- bajo la nomenclatura convencional de Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica), se constituye en un factor determinante para que los ayuntamientos los incorporen de manera más decidida como patrimonio cultural susceptible de constituirse en una potencial oferta turística, al igual que otras singularidades de los municipios.

Este nuevo estatus categorial conllevará que las administraciones inicien con más determinación una serie de proyectos en orden a lo que denominan protección integral de los conjuntos.

## II

### POR QUÉ INTERVENIR SOBRE LAS PINTURAS RUPESTRES

Bajo aquella nomenclatura se incluyen una diversidad de actuaciones que afectan a distintos aspectos y entre los que se contempla las actuaciones o intervenciones directas sobre los motivos, también referidas como restauraciones de las pinturas, recuperación y/o lectura de los paneles pintados, retirada de concreciones, entre otras. Los antecedentes más inmediatos hay que buscarlos en ensayos realizados durante la década de los noventa en algunos conjuntos como la Vall de la Coma (L'Albi, LLeida), Els Segarulls (Olèrdola), Barcelona) o en la Cova de Cavalls en la Valltorta, pero la declaración de Patrimonio Mundial incrementó de manera determinante estas actuaciones.

La necesidad de dichos trabajos se fundamentaba esencialmente en varios aspectos. Por una parte se trataba de eliminar la película de suciedad que recubría los motivos y que se estimaba altamente perjudicial por los elementos y organismos que la constituyen (polvo, polen, granos de cuarzo, hongos, líquenes etc.). El efecto negativo de todas ellas aceleraba, según indican los expertos, los procesos naturales de alteración.

Otro de los objetivos era conseguir que las pinturas fueran visibles mediante la aplicación de diversos procedimientos. El nivel de limpieza se consideraba apropiado cuando las pinturas eran perceptibles a simple vista.

El siguiente beneficio de esas actuaciones incidía en la investigación arqueológica, pues como resultado se aportaban figuras más nítidas e incluso nuevos motivos que posibilitarían llevar a cabo estudios más precisos.

Finalmente se conseguía un nuevo logro pues el estado diferente tras la intervención directa permitía mostrarlas al público, con lo que se estimulaba el atractivo turístico y un potencial beneficio económico de los territorios en que se hallan estas muestras prehistóricas (Guillamet, 2009; 2012)

### III ESTACIONES CON ARTE RUPESTRE RESTAURADAS

#### COMUNIDAD DE CATALUNYA

1. La Vall de la Coma (L'Albi, Lérida)
2. Roca dels Moros de Cogul, (Cogul, Lérida)
3. Cova del Tabac (Camarasa, Lleida)
4. Cova dels Segarulls (Olèrdola, Barcelona)
5. Cabra Feixet (El Perelló, Tarragona)
6. Abric Ermites I (Ulldecona, Tarragona)
7. Abric Ermites IV (Ulldecona, Tarragona)
8. Abric de la Vall II (Capçanes, Tarragona)
9. Cocó de la Gralla (Mas de Barberans, Tarragona)

**Nombre de la estación: La Vall de la Coma (L'Albi, Les Garrigues, Lleida)**

**Descubrimiento año: 1983**

**Autor/es y circunstancias: Alex Mir i Llaurador (arqueólogo)**

**Limpieza/s año/s: 1991, 1996-1997, 2001**

**Autor/es: E. Guillaumet**

**Argumentos para la limpieza:** En octubre de 1991 se tiene conocimiento de que el friso había sido rociado parcialmente con un spray de color blanco. Ello determinó una actuación de limpieza de las pinturas. Años después, en abril de 1996, el conjunto vuelve a sufrir una nueva agresión, en aquella oportunidad con un spray de color negro (se sospecha que la autoría corresponda a la misma/s persona/s). Se vuelve a realizar una nueva actuación de restauración que se llevará a término en el mes de mayo de 1997. Ante la situación de esas dos agresiones –al parecer, por la misma persona- se toma la determinación de proteger el conjunto con el cerramiento perimetral del friso pintado; lo que se llevará a cabo entre los meses de octubre y noviembre de ese mismo año. La actuación tendría una efectividad poco operativa a tenor de lo que

sucedería pocos años después pues se vuelve a producir una tercera agresión en el año 2001 con spray de color naranja y que obliga a una nueva actuación de limpieza en mayo de aquel mismo año.

**Institución responsable:** Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, J. Castells

**Importancia del yacimiento:** El conjunto, con apenas una decena de motivos, ofrecía la variación tipológica de Arte Esquemático más reseñable de la comarca de Les Garrigues (pluricirculares, antropomorfo, cuadrúpedos, oculado..)

**Referencia bibliográfica:**

1986. Alonso Tejada, A. i Mir Llaurador, A.: *El conjunt rupestre de la Vall de la Coma (L'Albi, Les Garrigues)* Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.

1990. Corpus de Pintures Rupestres: *La Conca del Segre, I*, Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya, Barcelona.

**Nombre de la estación:** Roca dels Moros de Cogul (Les Garrigues, Lleida)

**Descubrimiento año:** 1908

**Autor/es y circunstancias:** Ramón Huguet (párroco de El Cogul)

**Limpieza y año:** En el año 2000 se lleva a cabo el estudio y pruebas de limpieza. En los años 2008-2009 se realiza la limpieza propiamente dicha de todo el friso

**Autor/es:** E. Guillamet y L. Ballester

**Argumentos para la limpieza:** La necesidad de llevar a efecto una intervención de limpieza , y si se estimase necesario también de consolidación y restauración, se fundamenta en la necesidad de mejorar la lectura del panel pintado.

**Institución responsable:** Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, J. Castells

**Importancia del yacimiento:** Primer conjunto de arte rupestre prehistórico descubierto en Cataluña. Primer friso de arte prehistórico en que se reconoce la figura humana (hombre y mujer)

perfectamente identificable en el arte prehistórico europeo, gracias al que se constituirá en un nuevo arte prehistórico: el Levantino. Friso en el que H. Breuil reconoció motivos de un arte distinto al conocido hasta entonces y al que se refirió con el término de “esquemático” que tomaría carta de naturaleza hasta nuestros días. Martín Almagro en su investigación de 1952 tomó este conjunto como paradigma para la definición del Arte Levantino y de su propuesta cronológica definitivamente post-paleolítica.

#### **Referencia bibliográfica:**

1908. Rocafort, C.: “Les pintures rupestres de Cogul”, *La Veu de Catalunya* (Barcelona), 10 d’abril, p. 3

1908. Rocafort, C.: “Les pintures rupestres de Cogul”, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*”, any XVIII, núm. 158, p. 65.

1908. Vidal, L. M.: “Las pinturas rupestres de Cogul”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, Barcelona, pp. 544.550.

1908. Breuil, H.: “Les pintures quaternàries de la Roca del Cogul”, *Butlletí del Centre Excursionista de Lleyda* », núm 10, any I, pp. 10-13.

1908. Cartailhac, E. et Breuil, H.: Nouvelles Cavernes à peintures découvertes dans l’Aragon, la Catalogne et les Cantabres », *L’Anthropologie* (Paris), XIX, pp. 371-373.

1909. C. Rocafort, 1909: “Cogul”, *Geografia General de Catalunya. Provincia de Lleyda*, dir. F. Carreras Candi, Barcelona, pp. 329-332.

1909. Breuil, H. et Cabré, J.: « Les peintures rupestres du bassin inférieur de l’Ebre. II. Les fresques à l’aire libre de Cogul. Province de Lérida (Catalogne) », *L’Anthropologie* (Paris), XX, pp. 1-21.

1915. Cabré Aguiló, J.: *El arte rupestre en España*, Madrid.

1931. P. Bosch Gimpera i Colominas Roca, J.: “Pintures rupestres de la Roca dels Moros de Cogul”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, Vol VII (1921-1926), Barcelona, pp. 3-27.

1952. Almagro Basch, M.: *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*, Institut d’Estudis Ilerdencs, Lleida.

1987. Viñas, A.; Alonso, A. Sarria, E.: “Noves dades sobre el conjunt

rupestre de la “Roca dels Moros” (Cogul-Les Garrigues, Lleida), *Tribuna d’Arqueologia (1986-1987)*, Departament de Cultura de la generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 31-39.

1990. Corpus de Pintures Rupestres: *La Conca del Segre, I, Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya*, Barcelona.

2007. Alonso Tejada, A. i Grimal Navarro, A.: *L’Art Rupestre del Cogul. Primeres Imatges Humanes a Catalunya*, Pagès Editors, Lleida.

**Nombre de la estación:** Cova del Tabac (Camarasa, Lleida)

**Descubrimiento año:** 1978

**Autor/es y circunstancias:** Luís Diez Coronel

**Limpieza año:** 2017-2018

**Autor/es:** E. Guillamet

**Argumentos para la limpieza:** Acciones antrópicas reiteradas (graffitis, diversas pintadas...) detectadas en 2016

**Institución responsable:** Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. J. Castells

**Importancia del yacimiento:** La existencia de restos arqueológicos en esta cueva se remonta a 1880 y 1894 aunque las pinturas se advertirían muchos años después. Se conservan una docena de motivos y algunos restos, de color rojo, pertenecientes al Arte esquemático (trazos verticales curvos, esteliforme, pectiniforme...) En esta Comunidad sigue constituyéndose en un ejemplo singular del arte neolítico ubicado en el interior de una cueva, aunque el friso recibe la iluminación natural.

**Referencia bibliográfica:**

1985. Diez Coronel, L.: “Pinturas rupestres esquemáticas en la Cova del Tabac, en Camarasa (Lérida), *Congreso Nacional de Arqueología*, XVII, Zaragoza, pp. 161-170.

1990. Corpus de Pintures Rupestres: Cova del Tabac (Camarasa, La Noguera), *La Conca del Segre, I, Inventari del Patrimoni*

## DATAR O RESTAURAR

*Arqueològic de Catalunya*, Barcelona.

2001. Alonso, A. y Grimal, A.: “La pintura rupestre prehistórica”, *La Noguera Antiga. Des dels primers pobladors fins als visigots*, Barcelona, pp. 96-115.

**Nombre de la estación:** Cova o Abric dels Segarulls (Olèrdola, Barcelona)

**Descubrimiento año:** 1958

**Autores y circunstancias:** Pere Giró

**Limpieza año:** 1995

**Autor/es:** E. Guillamet

**Argumentos para la limpieza:** Alteraciones naturales depositación de materiales orgánicos (polen, etc.), e inorgánicos (granos de cuarzo, sales..) Alteraciones antrópicas: reconstrucción de ciertos motivos pintados o reseguídos con lápiz y otros enmarcados con yeso.

**Institución responsable:** Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, J. Castells

**Importancia del yacimiento:** Segundo conjunto de Arte Esquemático descubierto en la provincia de Barcelona, no demasiado prolífera en este tipo de muestras. Contenido: dos arqueros, diversas concentraciones de puntos, grupos numerosos de digitaciones, chorreaduras, máculas, etc. que superan el centenar y medio de actuaciones pictóricas todas en color rojo. Friso muy relevante porque ejemplifica con sus acciones pictóricas la concepción expresionista abstracta de este arte del Neolítico en el que se incluye desde una referencia lejana a la figuración, pasando por un elenco amplio y poderoso de abstracciones geométricas, hasta la conocida “pintura en acción” o *action painting*.

**Referencia bibliográfica:**

1962. Ripoll Perelló, E. y Giró, P.: “Descubrimiento de las pinturas rupestres en Segarulls (Olèrdola, Barcelons)”, *Ampurias*, XXII-

XXIII, Barcelona, pp. 251-256.

1977. Ripoll Perelló, E.: *Olèrdola: Història de la ciutat i guia del conjunt monumental i Museu Monogràfic*, Barcelona.

1983. Viñas, R.; Sarriá, E. y Alonso, A.: *La Pintura Rupestre en Catalunya*, Barcelona

1994. Corpus de Pintures Rupestres: *Àrea Central i Meridional, II, fascicle 3, Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya*, Barcelona.

1995. E. Guillaumet, E.: "Memoria del Abric Els Segarulls", Andorra la Vella, 2 pp.

**Nombre de la estación: Cabra Feixet (El Perelló, Tarragona)**

**Descubrimiento año:** 1922

**Autor/es y circunstancias:** Fueron reconocidas en la segunda expedición del Institut d'Estudis Catalans, dirigido por P. Bosch Gimpera y J. Colominas, después de que pastores y agricultores lo comunicasen a J. Margalef y éste a la mencionada entidad.

**Limpieza año:** 2011

**Autor/es:** E. Guillaumet

**Argumentos para la limpieza:** Tras un nuevo cierre en 2010 se lleva a cabo la limpieza del friso pintado en 2011 por razones similares argumentadas para los otros yacimientos.

**Institución responsable:** Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, J. Castells

**Importancia del yacimiento:** La calidad de los motivos pictóricos correspondientes al Arte Levantino; el notable tamaño de las más de una docena de imágenes, en distintos tonos del color rojo: arqueros, cérvidos y caprinos, enclavados en un entorno paisajístico muy reseñable, señalaron a Cabra Feixet como una excelente muestra de aquel arte prehistórico figurativo. En 1988 se realizaron los calcos y el estudio documental de este friso (A. Alonso y A. Grimal) con motivo del proyecto de inventario de arte prehistórico, Corpus de

## DATAR O RESTAURAR

Pintures Rupestres de la Generalitat de Catalunya,

### **Referencia bibliográfica:**

1923. Bosch Gimpera, P.: “Noves descobriments d’art rupestre a Catalunya”, *Butlletí de l’Associació Catalana d’Antropologia, Etnologia i Prehistòria*, Vol I, pp. 206.

1931. Bosch Gimpera, P. i Colominas, J. M<sup>a</sup>: “Pintures i gravats rupestres”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, VII (1921-1926), pp. 3-21.

1968. Beltrán Martínez, A.: “Avance al estudio de las pinturas rupestres levantinas de la provincia de Tarragona: estado de la cuestión”, *Miscelánea Sánchez Real*, Vol. II, LXVII-LXVIII, fasc. 97-104, pp.179-181.

1983. Viñas, R; Sarria, A. y Alonso, A.: *La Pintura Rupestre en Cataluña*, Barcelona.

2003. Grimal, A.; Alonso, A. y Bader, M. y K. 2003: *Iconografía de les cabres en l’Art Llevantí, Rasquera (Tarragona)*.

**Nombre de la estación:** Abric I de les Ermites (Ulldecona, Tarragona)

**Descubrimiento año:** 1975

**Autor/es y circunstancia:** El niño Juan Ruiz detectó en un abrigo (el V) lo que le pareció una pintura rupestre, pertenecía al Grupo Infantil del Centre Recreatiu d’Ulldecona. En ese mismo año se prospectarían cavidades cercanas hallándose una decena de nuevos frisos por diversas personas (J. y J. Romeu, R. Viñas, etc..)

**Limpieza año:** Limpiezas en este abrigo + Ermites IV 2010

**Autor/es:** E. Guillaumet

**Argumentos para la limpieza:** Problemas de conservación del friso

**Institución responsable:** Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, J. Castells

**Importancia del yacimiento:** Se constituyó, junto a los otros paneles del mismo enclave, en uno de los espacios más meridional de arte rupestre de Cataluña y en el más relevante numéricamente.

Además de notables aportaciones para el estudio del Arte Levantino, con una indudable vinculación en muchos aspectos con los artistas de los territorios castellonenses, ha suministrado datos primordiales sobre su cronología mediante análisis de los oxalatos que lo afianzan definitivamente al período Epipaleolítico-Mesolítico.

**Referencia bibliográfica:**

1975: Viñas, A.: “El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Ulldacona-Tarragona”, *Speleon*, Monografía I, Barcelona, pp. 115-151.

1975. Viñas, R.: “Noticia sobre el conjunto de arte rupestre en Ulldacona (Tarragona)”, *Pyrenae*, 11, Barcelona, pp. 145-149.

2012. Viñas Vallverdu, R. 2012: “Recerca cronoestratigràfica dels suports i recobriments de les pintures rupestres de la Serra de la Pietat, Ulldacona (Montsià, Tarragona) 2008-2011, Memoria, 85 pp.

**Nombre de la estación:** **Abric IV de les Ermites** (Ulldacona, Tarragona)

**Descubrimiento año:** 1975

**Autor/s y circunstancias:** El niño Juan Ruiz detectó en un abrigo (el V) lo que le pareció una pintura rupestre, y otros miembros del Grupo Infantil del Centre Recreatiu d’Ulldacona. En ese mismo año se descubrirían una decena más como resultado de las labores de prospección de diversas personas (J. y J. Romeu, R. Viñas, etc..)

**Limpieza año:** 2010

**Autor/es:** E. Guillamet

**Argumentos para la limpieza:** Acciones antrópicas y de conservación del friso

**Institución responsable:** Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, J. Castells

**Importancia del yacimiento:** Es la única cavidad con representaciones del Arte Esquemático (cuadrúpedos, puntiformes ...) en este gran conjunto en el que domina el Arte Levantino. Se han realizado dataciones de los oxalatos que lo sitúan en la Edad

## DATAR O RESTAURAR

del Bronce-Hierro.

### **Referencia bibliográfica:**

1975: Viñas, A.: “El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Uldecona-Tarragona”, *Speleon*, Monografía I, Barcelona, pp. 115-151.

1975. Viñas, R.: “Noticia sobre el conjunto de arte rupestre en Uldecona (Tarragona)”, *Pyrenae*, 11, Barcelona, pp. 145-149.

2012. Viñas Vallverdu, R. 2012: “Recerca cronoestratigràfica dels suports i recobriments de les pintures rupestres de la Serra de la Pietat, Uldecona (Montsià, Tarragona) 2008-2011, Memoria, 85 pp.

**Nombre de la estación:** **Abric de la Vall II o Barranc de la Vall (Capçanes, Tarragona)**

**Descubrimiento año:** 2006

**Autor/es y circunstancias:** Juan Antonio Serrano y Laura Martínez, espeleólogos.

**Limpieza año:** 2016

**Autor/es:** E. Guillamet

**Argumentos para la limpieza:** La importante capa de concreciones que afecta gravemente a las pinturas.

**Institución responsable:** Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, J. Castells

**Importancia del yacimiento:** Estación de Arte Levantino en la que destaca la presencia en la parte central del friso de una agrupación humana de más de docena y media de personajes -interpretada con una escena de lucha- de pequeñas dimensiones y con una variación de conceptos estructurales anatómicos muy reseñable; las alturas oscilan entre los 8 y 15 cm.. La presencia faunística está integrada por tres cápridos.

### **Referencia bibliográfica:**

2006: Viñas, R., Rubio, A., Martínez, L. y Serrano, J. A.: “Descobriment de pintures rupestres a les Muntanyes de Prades i el

Montsant (Cornudella de Montsant)”. *Actes de les Segones Jornades de Poblet i les Muntanyes de Prades*, Poblet 17 i 18, Valls, pp. 485-489.

2007. Viñas, R., Rubio, A., Martínez, L. y Serrano, J. A.: Nous conjunts de pintures rupestres a les Muntanyes de Prades i el Montsant (Cornudella i Morera de Montsant). *Aplec de Treballs*, nº 25, Montblanc, pp. 24-30.

**Nombre de la estación: Cocó de la Gralla (Mas de Barberans, Tarragona)**

**Descubrimiento año:** 2014

**Autor/es y circunstancias:** Domingo Ribas, vecino de Santa Bàrbara

**Limpieza año:** 2017

**Autor/es:** E. Guillaumet

**Argumentos para la limpieza:** Permite que se puedan ver mejor las figuras y se distingan motivos que antes no eran observables a simple vista

**Institución responsable:** Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, J. Castells

**Importancia del yacimiento:** Relevante conjunto de Arte Levantino en un territorio novedoso para estas muestras –Parc Natural dels Ports– hasta hace unos pocos años. Con un número de motivos cercano a los setenta, se reconocen más de 30 arqueros conformando colectividades, alguna figura masculina, cabras, un jabalí y cuadrúpedos incompletos, entre otros elementos muy característicos de esta expresión pictórica-creencial (huellas, arcos, flechas..). Presenta por diversos aspectos una clara vinculación con el Arte Levantino del sector castellonense y turolense oriental

**Referencia bibliográfica:**

Castells, J. 2018: “Les pintures rupestres del Cocó de la Gralla”, *Cingles*, nº7 (deseembre 2018), Butlletí Informatiu del Parc Natural dels Ports, pp 7-10

## DATAR O RESTAURAR

### COMUNIDAD DE ARAGÓN

1. Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel)
2. Roca dels Moros de Calapatá (Calaceite, Teruel)
3. Els Gascons (Cretas, Teruel)
4. Fenollosa (Beceite, Teruel)
5. Cañada del Marco (Alcaine, Teruel)
6. Plano del Pulido (Caspe, Zaragoza)
7. El Cantalar I (Montoso de Mezquita, TE)

**Nombre de la estación:** Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel)

**Descubrimiento año:** 1913

**Autor/es y circunstancias:** Carlos Estevan Membrado (notario), hallazgo casual.

**Limpieza año:** 1999

**Autor/es:** E. Guillamet

**Argumentos para la limpieza:** Eliminación de la costra acumulada sobre las pinturas, consolidación de grietas y fisuras, retirada de una capa de parafina que dificultaba el visionado de algunas figuras, y limpieza general de todo el panel pintado y mejora de su visión

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón. J. I. Royo.

**Importancia del yacimiento:** El primer gran friso pintado descubierto de Aragón en el que se conservaba un relevante muestrario de Arte Levantino que supera el centenar de motivos: figuras humanas, con distintos conceptos estructurales, una de las representaciones femeninas de mayores dimensiones de ese arte figurativo y testimonios muy relevantes de la fauna esencial, cabras, ciervos, jabalíes, toro. Además la presencia de algún elemento abstracto correspondiente al Arte Esquemático

**Referencia bibliográfica:**

1970. Beltrán Martínez, A.: *La Cueva del Charco del Agua Amarga y sus pinturas levantinas*. Monografías Arqueológicas, VII. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

2002. Beltrán, A. (dir.): *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz*. Prames. Zaragoza.

**Nombre de la estación:** Roca dels Moros de Calapatá (Cretas, Teruel)

**Descubrimiento año:** 1905

**Autor/s y circunstancias:** Juan Cabré Aguiló

**Limpieza año:** 2008

**Autor/es:** E. Guillamet y L. Ballester

**Argumentos para la limpieza:** Similares a los aplicados a Val del Charco adaptados a las particularidades de cada estación

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón. J. I. Royo

**Importancia del yacimiento:** Fue el primer friso en el que apareció el Arte Levantino (1903) e importante por el protagonismo asumido en las teorías cronológicas de ese arte. Se reconocieron inicialmente varios animales: tres ciervos grandes, estáticos y muy figurativos -que durante decenios se clasificarían como pertenecientes a la primera fase de este horizonte- además de un bóvido, un caballo y una cabra. En la década de los ochenta se identifican algunas figuras inéditas y en el inicio de los noventa verificamos que aquel équido y cabra eran en realidad dos arqueros relacionados escénicamente que asumían una importancia esencial pues afectarían muy seriamente al hipotético proceso evolutivo del Levantino mantenido hasta entonces.

**Referencia bibliográfica:**

1907. Vidiella, S.: "Las pinturas rupestres del término de Cretas". *Boletín de Historia y Geográfica del Bajo Aragón*, Año I, nº 2, pp.

## DATAR O RESTAURAR

68-75.

1909. Breuil, H. y Cabré, J.: “Les peintures rupestres du bassin inférieur de l’Ébre”. *L’Anthropologie XX*: 1-21.

1915. Cabré, J.: *Arte rupestre en España*. Memoria 1, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.

1987. Mazo, C.; Montes, L.; Rodanés, J. M.; Utrilla, P.: *Guía arqueológica del Valle del Matarraña*. Colección: Guías Arqueológicas de Aragón. Gobierno de Aragón. Zaragoza.

1994. Alonso, A. y Grimal, A.: “El arte levantino o el “trasiego” cronológico de un arte prehistórico”, *Pyrenae*, 25, Barcelona, pp. 51-70.

1996. Alonso Tejada, A. y Grimal, A.: *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*, Barcelona.

2009. Bea, M.; Domingo, R.; Uribe, P.; Reklaityte, I. y Fatás, L.: “Actuaciones arqueológicas en los abrigos de Roca dels Moros y Els Gascons (Cretas, Teruel) y de La Fenellosa (Beceite, Teruel)”. *Salduie*, 9, pp. 393-418.

**Nombre de la estación:** Els Gascons (Cretas, Teruel)

**Descubrimiento y año:** 1908

**Autor/s y circunstancias:** Henri Breuil

**Limpieza año:** 2008

**Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** Similares a los aplicados a Val del Charco adaptados a las particularidades de cada estación

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón. J. I. Royo

**Importancia del yacimiento:** Estación de Arte Levantino descubierta por H. Breuil cuando fue a visitar por primera vez la Roca dels Moros de Calapatá. No se han podido verificar los supuestos grabados que

se identificaron inicialmente y hace decenios que se conservan únicamente dos cápridos y un arquero.

**Referencia bibliográfica:**

1909. Breuil, H. y Cabré, J.: “Les peintures rupestres du bassin inférieur de l’Ébre”. *L’Anthropologie XX*: 1-21.

1915. Cabré, J.: *Arte rupestre en España*. Memoria nº1 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.

1924. Bosch Gimpera, P.: “Les pintures del Barranc del Calapatá de Cretas (Baix Aragó)”. *Butlletí de la Associació Catalana d’Antropologia, Etnologia i Prehistoria*, II: 131-146.

2009. Bea, M.; Domingo, R.; Uribe, P.; Reklaityte, I. y Fatás, L.: “Actuaciones arqueológicas en los abrigos de Roca dels Moros y Els Gascons (Cretas, Teruel) y de La Fenellosa (Beceite, Teruel)”. *Salduie*, 9, pp. 393-418.

**Nombre de la estación:** La Fenellosa (Beceite, Teruel)

**Descubrimiento año:** 1966

**Autor/s y circunstancias:** Carlos Forcadell

**Limpieza año:** 2008

**Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** Similares a los aplicados a Val del Charco adaptados a las particularidades de cada estación

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón. J. I. Royo

**Importancia del yacimiento:** Estación con Arte Esquemático integrada por antropomorfos y zoomorfos

**Referencia bibliográfica:**

1967. Beltrán, A.: “Las pinturas esquemáticas de La Fenellosa, en Beceite (Teruel)”. *Caesaraugusta*, 29- 30, pp. 99-104.

2009. Bea, M.; Domingo, R.; Uribe, P.; Reklaityte, I. y Fatás, L.: “Actuaciones arqueológicas en los abrigos de Roca dels Moros y Els Gascons (Cretas, Teruel) y de La Fenellosa (Beceite, Teruel)”.

## DATAR O RESTAURAR

*Salduie*, 9, pp. 393-418

**Nombre de la estación:** **Cañada de Marco** (Alcaine, Teruel)

**Descubrimiento año:** 1965

**Autor/es y circunstancias:** José Gil Luna, pastor de Alcaine

**Limpieza año:** 2013

**Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** El mismo aplicado en otras estaciones pero únicamente en algunos sectores

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón. J.I. Royo

**Importancia del yacimiento:** Abrigo con un número importante de motivos tanto de Arte Levantino como Esquemático que conserva varias superposiciones que demuestran la posterioridad de las acciones de aquel último.

**Referencia bibliográfica:**

1968. Ortego, T.: "Una nueva estación de arte rupestre en el término de Alcaine (Teruel)". *Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Barcelona, pp. 149-163.

1996. Beltrán, A. y Royo Lasarte J.: *Las pinturas rupestres de la Cañada de Marco, Alcaine (Teruel)*. Colección "Parque Cultural del Río Martín". Zaragoza.

**Nombre de la estación:** **El Cantalar I** , (Montoro de Mezquita-Villarluengo, Teruel)

**Descubrimiento año:** 2007

**Autor/s y circunstancias:** Marta Urieta de Diego , arqueóloga

**Limpieza año:** 2015

**Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** Limpieza puntual de algunos sectores de panel pintado además de consolidación de grietas y fisuras

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, J. I. Royo

**Importancia del yacimiento:** Se conservan una decena de motivos todos correspondientes al Arte Levantino: varios bóvidos, algún ciervo y diversos arqueros.

**Referencia bibliográfica:**

2009. Bea, M. y Domingo, R.: “Las pinturas levantinas del abrigo de El Cantalar I (Villarluengo-Montoro de Mezquita, Teruel)”. *Saguntum-PLAV*, 41, Valencia, pp. 37-46.

**Nombre de la estación:** **Plano del Pulido** (Caspe, Zaragoza)

**Descubrimiento año:** años cuarenta

**Autor/s y circunstancias:** H. Cortés (vecino de Caspe)

**Limpieza año:** 2013

**Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** Debido a la degradación evidente se ha abordado la consolidación del soporte, el sellado de grietas y fisuras y la limpieza final del panel pintado

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón. J. I. Royo

**Importancia del yacimiento:** Dado a conocer en 1983 por J. J. Eiroa, fue el primer conjunto con Arte Levantino descubierto en la provincia de Zaragoza, con presencia de cérvidos, algún cáprido y otros motivos incompletos.

**Referencia bibliográfica:**

1983. Eiroa, J. J.: “Pinturas de estilo levantino en Caspe: el abrigo del Plano del Pulido” *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, IX, Caspe, pp. 137-146.

1985. Eiroa, J. J.: “El Plano del Pulido: Un Nuevo abrigo con pinturas de estilo levantino en Caspe (Zaragoza)”. *Ars Praehistorica*, III-IV, Sabadell, pp. 261-269.

## DATAR O RESTAURAR

### COMUNIDAD DE VALENCIA

1. Cova del Civil o Ribasals (Tírig, Castellón)
2. Cova de Cavalls (Tírig, Castellón)
3. Abric del Castell (Vilafamés, Castellón)
4. Galería Alta de la Masia (Morella, Castellón)
5. Cova del Roure (Morella, Castellón)
6. Abrigo de Arquela (Alpuente, Valencia)
7. Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia)
8. Cova de la Clau (Palma de Gandía, Valencia)
9. La Tortosilla (Ayora, Valencia)
10. Abrigo de los Montesés (Jalance, Valencia)
11. Abrigo del Garrofero (Navarrés, Valencia)
12. La Sarga (Alcoy, Alicante)
13. Abric de Pinós (Benissa, Alicante)
14. Peña de l'Ermita del Vicari (Altea, Alicante)

**Nombre de la estación:** Cova de Ribassals o del Civil (Tírig, Castellón)

**Descubrimiento año:** 1917

**Autor/es y circunstancias:** Alberto Roda (pintor)

**Limpieza año:** 1997

**Autor/es:** E. Guillaumet, J. Chillida, L. Ballester, M. Doménech

**Argumentos para la limpieza:** Eliminar las pintadas, el polvo y sales formadas sobre los paneles pintados

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio, Generalitat Valenciana, R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Emblemática estación de Arte Levantino con algún elemento de Arte Esquemático, por ser de las primeras descubiertas en el barranco de la Valltorta y por el número importante de motivos (más de un centenar y medio). Destacan los arqueros y figuras masculinas, con distintos conceptos estructurales, formando colectividades de docenas de individuos; se

reconoce alguna figura de mujer. La presencia de animales están integrada por ciervos, cápridos, algún équido y jabalí además de diversos objetos (arcos, flechas..).Se conserva algún elemento adscrito a la Pintura Esquemática (barras?).

**Referencia bibliográfica:**

1919. Obermaier, H. y Wernert, P.: *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón)*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 23, Madrid.

1982. Viñas, R.: “Arte Rupestre. La Valltorta y su conjunto rupestre”, *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*, Barcelona, pp. 84-189.

**Nombre de la estación:** Cova dels Cavalls (Tírig, Castellón)

**Descubrimiento año:** 1917

**Autor/s y circunstancias:** Alberto Roda (pintor)

**Limpieza año:** 1997 y 1998

**Autor/es:** E. Guillamet, J. Chillida, L. Ballester, M. Doménech

**Argumentos para la limpieza:** Eliminar las pintadas, así como el polvo y sales formadas sobre los paneles pintados

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio, Generalitat Valenciana, R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Emblemático santuario del Arte Levantino integrado por cerca de un centenar de motivos buena parte de ellos arqueros, con distintos conceptos estructurales. La gran difusión de una escena de caza colectiva de saeteros a un grupo de cérvidos probablemente sea la imagen más icónica de este horizonte plástico. Figuras masculinas y alguna femenina conforman el elenco además de algún ejemplar de cápridos y bóvidos que conforman el bestiario levantino

**Referencia bibliográfica:**

1919. Obermaier, H. y Wernert, P.: *Las pinturas rupestres del*

## DATAR O RESTAURAR

*Barranco de la Valltorta (Castellón)*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 23, Madrid.

1920. Durán i Sanpere, A.: Pintures rupestres. Exploració arqueològica del Barranc de la Valltorta (província de Castelló), *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona.

1982. Viñas, R.: "Arte Rupestre. La Valltorta y su conjunto rupestre", *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*, Barcelona, pp. 84-189

2002. VVAA: *La cova de Cavalls en el Barranco de la Valltorta*, Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1, Valencia.

**Nombre de la estación:** **Abric del Castell** (Villafamés, Castellón)

**Descubrimiento y año:** 1968,

**Autor/s y circunstancias:** Vicente Hornero

**Limpieza año:** 1998

**Autor/es:** E. Guillamet y J. Chillida

**Argumentos para la limpieza:** Eliminar la película de suciedad, agresiones antrópicas en 1985 (pintadas con distintos tipos de pintura, grasa, cera..) , consolidación de ciertos sectores del abrigo, reforma del cerramiento y adecuación para las visitas.

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio, Generalitat Valenciana, R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Un buen ejemplo de friso con Arte Esquemático, conformado por variados elementos abstractos particularmente puntiformes y digitaciones, sobre un soporte de roca arenisca triásica inhabitual en las estaciones con pintura rupestre de la Comunidad Valenciana

**Referencia bibliográfica:**

1967. Beltrán Martínez, A.: "Las pinturas esquemáticas y abstractas del castillo de Vilafamés (Castellón)", *Monografías Arqueología*, V, Zaragoza.

1968. Beltrán Martínez, A.: "Las pinturas esquemáticas y abstractas del castillo de Vilafamés (Castellón)", *Caesaraugusta*, 20-30, pp.

111-120.

**Nombre de la estación:** Galería Alta de la Masia I (Morella, Castellón)

**Descubrimiento año :** 1917

**Autor/s y circunstancias:** José Senent Ibáñez

**Limpieza año:** 2017-2018

**Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** Los habituales para este tipo de yacimientos, más la demanda del Ayuntamiento de Morella ampliándose la oferta turística y cultural

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio, Generalitat Valenciana, Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVR+C), R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Fue de los primeros conjuntos descubiertos en Morella y sirvió a E. Hernández Pacheco para plantear, por primera vez su atribución cronológica del Arte Levantina opuesta y crítica a la sostenida por los primeros investigadores H. Breuil y H. Obermaier.

**Referencia bibliográfica:**

1918. Hernández Pacheco, E.: "Estudios de arte prehistórico. Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vieja. II. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres", *Revista de la real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid*, 16 (1), pp. 1-24.

1959. Hernández Pacheco, E.: *Prehistoria del Solar Hispano*, Memorias de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, XX, Madrid.

**Nombre de la estación:** Cova del Roure (Morella, Castellón)

**Descubrimiento y año :** 1917

**Autor y circunstancias:** Joan Josep Senent Ibáñez

**Limpieza año:** 2018 junio

## DATAR O RESTAURAR

### **Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** Eliminar las veladuras que limitan la visibilidad de las pinturas y consolidar los soportes más inestables.

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio, Generalitat Valenciana, Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVR+C), R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Fue de los primeros conjuntos de Arte Levantino descubiertos en Morella: caprinos, arqueros, representación de una colectividad de arqueros enfrentados. Este es, por la difusión de su calco, una de las imágenes más conocidas del estilo levantino. Estos frisos de Morella sirvieron a E. Hernández Pacheco en 1918 para plantear por primera vez su propuesta cronológica de aquel arte figurativo; opuesta y crítica en algunos aspectos a la sostenida en la investigación en aquellos años, esencialmente por H. Breuil y H. Obermaier.

### **Referencia bibliográfica:**

1918. Hernández Pacheco, E.: "Estudios de arte prehistórico. Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vieja. II. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres", *Revista de la real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid*, 16 (1), pp. 1-24.

1959. Hernández Pacheco, E.: *Prehistoria del Solar Hispano*, Memorias de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, XX, Madrid.

**Nombre de la estación:** Cuevas de la Araña I-II-III (Bicorp, Valencia)

**Descubrimiento y año :** 1920

**Autor/s y circunstancias:**

**Limpieza año:** 2004

**Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** Los habituales para este tipo de yacimientos

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio, Generalitat Valenciana, Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVR+C), R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Estación con Arte Levantino y Esquemático importante por el número de figuras, particularmente para el primero. Se trata de un yacimiento principal al contener los elementos esenciales del AL: diversos arqueros, una mujer (inédita), animales (ciervos, cabras, équidos, toro, carnívoros..), además de representaciones faunísticas como posibles insectos (interpretados como abejas) presentes únicamente en ciertos sectores geográficos del Levantino. Esta escena de “recolección de la miel”, por la difusión que ha tenido, es una de las más icónicas del arte figurativo de los últimos cazadores-recolectores. Destaca este yacimiento por una de las solapaciones entre figuras (ciervo-serpentiforme) sirvió durante años para sostener la existencia de un nuevo arte: el Arte Lineal-Geométrico, desestimado posteriormente y aún hoy para la cronología relativa del Levantino y Esquemático.

**Referencia bibliográfica:**

1924. Hernández Pacheco, E.: *Las pinturas prehistóricas de las Cueva de la Araña (Valencia) Evolución del Arte en España*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria 34, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

1976. Fortea Pérez, J. “El arte parietal epipaleolítico del 6º y 5º milenio y su sustitución por el Arte Levantino”, *IX Congrès de l’U.I.S.P.P.*, Niza, pp. 121-133.

1982. Aparicio, J; Meseguer, V y Rubio, F.: *El primer arte valenciano. II. El arte rupestre levantino*, Instituto valenciano para el estudio y protección del patrimonio histórico, artístico y arqueológico, Serie Popular, 2, Valencia.

1996. Alonso Tejada, A. y Grimal, A.: *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*, Barcelona

## DATAR O RESTAURAR

**Nombre de la estación:** Cova de la Clau (Palma de Gandia, Valencia)

**Descubrimiento y año:** 1998

**Autor y circunstancias:** Joan Cardona (arqueólogo)

**Limpieza y año:** 2008

**Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** 2007 responsables del Ayuntamiento de Palma de Gandia descubrieron un acto vandálico de agresiones realizadas con aerosol fluorescente.

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio, Generalitat Valenciana. Instituto Valenciano de Conservación y Restauración (IVR+R), R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Será la primera estación con arte rupestre descubierta en el termino municipal de Gandia. Conserva muestras de Arte Levantino entre las que se reconocen varios arqueros y un cuadrúpedo y elementos de Arte Esquemático, una especie de cruz y otras formas abstractas.

**Referencia bibliográfica:**

**Nombre de la estación:** La Tortosilla (Ayora, Valencia)

**Descubrimiento y año :** 1911

**Autor/s y circunstancias:** Pascual Serrano, maestro y descubridor de la Cueva de la Vieja (1910)

**Limpieza año:** 2010- 2011

**Autor/es:** L. Ballester

**Argumentos para la limpieza:** Los habituales para este tipo de yacimientos

**Institución responsable:** Dirección General de Patrimonio, Generalitat Valenciana. Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVR+C), R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Es el primer conjunto de Arte Levantino y Arte Esquemático descubierto en la Comunidad Valenciana. Adscritos al primero cabe destacar varios arqueros con

detalles ornamentales, arcos, flechas etc. muy estimables, además de representaciones de ciervos y ciervas. Al Esquemático pertenecen diversas abstracciones, particularmente serpentiformes. Es un friso valioso por la solapación entre diversos motivos y como demostración de la larga pervivencia en la elección de un mismo espacio creencial por distintos grupos culturales y cronológicos: epipaleolíticos /mesolíticos (Arte Levantino) y neolíticos (Arte Esquemático).

**Referencia bibliográfica:**

1912. Breuil, H., Serrano, P. y Cabré, J. : Les peintures rupestres d'Espagne. IV. Les abris du bosque á Alpera (Albacete). *L'Anthropologie*, XXIII: 529-561.

1915. Cabré Aguiló, J.: *Arte Rupestre en España*, Madrid

2010. Grimal Navarro A. y Alonso Tejada A.: “Centenario de la cueva de la Vieja (Alpera) y el primer descubrimiento en Ayora del arte prehistórico de la Comunidad Valenciana”, Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico desde 2003-2009 Gandia-Tírig, Serie Arqueológica, Núm. 23, Valencia, pp. 17-45.

2012. Díaz Tarrago, R; Grimal Navarro, A. y Alonso Tejada, A: “100 citas para un centenario. El arte prehistórico de la Tortosilla (Ayora, Valencia)”, *Varia X*, Valencia, pp.17-31.

2012 Alonso Tejada, A. y Grimal, A.: “100 años del hallazgo de Tortosilla (Ayora): Primeros temas del Arte Levantino y Esquemático en la Comunidad Valenciana”, *Varia X*, Valencia, pp. 61-104.

2012. VVAA: *Abrigo de Tortosilla. 100 aniversario de su descubrimiento*, Actas de las Jornadas, Domingo, I.; Rubio, R. y Rives, B. (coord.), Valencia.

**Nombre de la estación:** Abrigo de los Montes (Jalance, Valencia)

**Descubrimiento y año:** 1977

**Autor/s y circunstancias:** José A. Pérez Piera

**Limpieza año:** 2009

**Autor/es:** L. Ballester

## DATAR O RESTAURAR

**Argumentos para la limpieza:** Los habituales para este tipo de yacimientos

**Institución responsable:** Dirección General de Cultura y Patrimonio, Instituto Valenciano de Conservación y Restauración (IVC+R), R. Martínez Valle.

**Importancia del yacimiento:** Estación con representaciones de Arte Levantino y alguna muestra de Arte Esquemático. Fue el primero descubierto en este término municipal que se ha visto incrementado en los últimos años por nuevas estaciones. Se identifican varias figuras humanas vinculadas compositivamente y un arquero.

**Referencia bibliográfica:**

1982. Aparicio Pérez, J.; Messeguer Folch, V y Rubio Gomis, F.: *El primer arte valenciano II. Arte Rupestre Levantino*, Serie Popular nº 2, Valencia.

1990. Aparicio, J.: Covacha de las Monteses (Jalance, Valencia), *Cullaira*, 2, pp. 7-12.

2007. J. Aparicio Pérez y G. Morote Barberá: *Catálogo del arte prehistórico de la Península Ibérica y de la España Insular Arte Rupestre Levantino: Comunidad Valenciana*, Serie Arqueológica, 22, Real Academia de Cultura Valenciana, Vol, I, pp. 353.

2013. Domingo, I; Rives, B.; Román, D. y Rubio, R.: *Imágenes en la piedra. Arte Rupestre en el abrigo de Las Monteses y su entorno (Jalance)*, Ayuntamiento de Jalance y Ministerio de Cultura, Valencia

**Nombre de la estación:** **Abrigo del Garrofero** (Navarrés, Valencia)

**Descubrimiento y año:** 1972, 4 de noviembre

**Autor/s y circunstancias:** Salvador Gómez Bellot, verificado por la comisión del SIP: José Aparicio Pérez y Manuel Flores, (quienes habían descubierto el Abrigo de Voro un mes antes)

**Limpieza año:** 2017

**Autor/es:** L. Ballester

**Argumentos para la limpieza:** Necesidad de limpiar, restaurar y consolidar los paneles decorados, retirando la capa de polvo en la parte más deteriorada, eliminando las concreciones que dificultan la visualización.

**Institución responsable:** Dirección General de Cultura y Patrimonio, Instituto Valenciano de Conservación y Restauración (IVC+R), R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Abrigo con más de una treintena de representaciones entre Arte Levantino y Arte Esquemático, este último con una presencia muy modesta. Con serios problemas de conservación, se reconocen varias figuras humanas, algún arquero, una mujer, diversos cuadrúpedos, algún ave y/o insecto para el horizonte figurativo. Del llamado Esquemático se identifican varios puntiformes y antropomorfos.

**Referencia bibliográfica:**

1980. Aparicio Pérez, J. : “Nuestra historia”, Valencia, p. 88

1981. Aparicio Pérez, J.: “Nuevas pinturas rupestres en la Provincia de Valencia”, *XV Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, pp. pp. 399-408.

1982. Aparicio Pérez, J.; Messeguer Folch, V. y Rubio Gomis, F.:1982 *El primer arte valenciano II. Arte Rupestre Levantino*, Serie Popular nº 2, Valencia.

2007. Aparicio Pérez, J. y Morote Barberá, J. G. 2007: “Arte Rupestre Levantino en la Comunidad Valenciana”, en *Catálogo del arte prehistórico de la Península Ibérica y de la España Insular*, Serie Arqueológica, núm. 22, Vol. I Valencia, pp. 253-368.

2017. Martínez i Rubio, T. y Martorell Briz, X, : *Documentación Gráfica del Arte Rupestre de El Abrigo del Garrofero. Navarrés.*, Generalitat Valenciana.

## DATAR O RESTAURAR

**Nombre de la estación:** Abrigo de Arquela (Alpuente, Valencia)

**Descubrimiento año:** : 1999

**Autor/s y circunstancias:** Un pastor, hallazgo casual

**Limpieza año:** 2017 abril

**Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** Intervención integral con análisis de los soportes, documentación y análisis de las pinturas, restauración y protección física.

**Institución responsable:** Dirección General de Cultura y Patrimonio. Instituto Valenciano de Conservación y Restauración del (IVC+R) R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Estación con una cuarentena de motivos del Arte Levantino, entre los que destacan arqueros con detalles minuciosos de sus armas y ornamentos personales (en piernas, cintura, codo.). Se reconocen, al parecer, dos representaciones femeniles, elementos icnográficos esenciales de este horizonte pictórico si bien porcentualmente menos pródigos que la imagen masculina. Se distinguen igualmente diversos cuadrúpedos agrupados.

**Referencia bibliográfica:**

2015. Martínez Valle, R. y Guillem Calatayud, P. M: “ Arte rupestre en la Serranía”, *Arquitectura tradicional y patrimonio de la Serranía Valenciana*, Valencia, pp. 50-55.

**Nombre de la estación:** La Sarga (Alcoy, Alicante)

**Descubrimiento y año:** 1951

**Autor/s y circunstancias:** Grupo excursionista

**Limpieza año:** 2000-2002

**Autor/es:** E. Guillamet

**Argumentos para la limpieza:** La presencia de veladuras consecuencia de la humectación reiterada en los años siguientes al descubrimiento, dicha patina se constituía en campo de cultivo de microorganismos además de graffitis y pintadas

**Institución responsable:** Dirección General de Cultura y Patrimonio. Instituto Valenciano de Conservación y Restauración del (IVC+R), R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** El único yacimiento que concentra muestras de Arte Levantino (arqueros, cabras, ciervos..), Arte Esquemático (abstracciones diversas) y , lo que para nosotros es una tendencia de este último, el Arte Macroesquemático (abstracciones diversas). Según los investigadores de este conjunto, la presencia de una solapación de motivos levantinos sobre macroesquemáticos ha servido como dato esencial –para nosotros sobredimensionado y más que discutible- para situar el origen y desarrollo en el Neolítico de aquel arte figurativo.

**Referencia bibliográfica:**

1968. Beltrán Martínez 1968: *Arte Rupestre Levantino*, Zaragoza, pp. 216-220.

1974. Beltrán Martínez, A. y Pascual Pérez, A. 1974: *Las pinturas prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penáguila) y el Calvari (Bocairente)*, Serie de Trabajos Varios del SIP, 47, Valencia

1988. Hernández Pérez, M.; Ferrer Marset, P. y Catalá Ferrer, E.: *Arte Rupestre en Alicante*, Alicante.

2002. VVAA: *La Sarga. Arte Rupestre y territorio*, Hernández Pérez, M. S. y Segura Martí, J. M. (coord.), Alcoy.

2007. Hernández Pérez, M.; Ferrer Marset, P. y Catalá Ferrer, E.: “Nuevas imágenes, nuevas interpretaciones”, *Recerques del Museu d’Alcoi*, 16, pp. 35-60.

2007. Martínez Valle, R.: “Intervenciones de conservación en el arte rupestre de la provincia de Alicante”, *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte Prehistórico en Alicante*, pp. 274-283.

**Nombre de la estación:** **Abric de Pinós** (Benissa, Alicante)

**Descubrimiento año:** 28 de junio de 1970

**Autor/s y circunstancias:** Grupo Explorador de Xàbia suministran información a Juan Giner, aficionado a la Arqueología, quien lo da a

## DATAR O RESTAURAR

conocer en la revista de Fiestas en 1981

**Limpieza año:** 2009 noviembre

**Autor/es:**

**Argumentos para la limpieza:** Daños producidos por agentes naturales

**Institución responsable:** Dirección General de Cultura y Patrimonio de la Generalitat Valenciana. R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Fue el primer abrigo con arte rupestre que se descubrió en ese término municipal conservando elementos de dos horizontes pictóricos. Al Arte Levantino pertenecen varios cuadrúpedos indeterminados, una interesante figura femenina de apenas 9 cm. con senos visibles y provista de una característica falda. Al horizonte neolítico, diversas abstracciones entre las que se interpreta algún antropomorfo.

**Referencia bibliográfica:**

1981. Giner, J.: Sorpresa arqueológica, *Benissa*, 81.

1983. Capó García, B.: *Benissa. Crónica de un pueblo*, Alicante.

1988. Hernández M. S.; Ferrer P., Catalá E.: *Arte Rupestre en Alicante*, Alicante, pp. 235-237.

2007. Martínez Valle, R.: "Intervenciones de conservación en el arte rupestre de la provincia de Alicante", *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte Prehistórico en Alicante*, pp. 274-283.

2017. Barciela González, V; Molina Hernández, J; Vidal Bertomeu, R y López Seguí, E.: "Investigación, conservación y puesta en valor en el abrigo con arte rupestre de Pinos (Benissa, Alicante)", *MARQ Arqueología y Museos*, pp. 63-76.

**Nombre de la estación:** Peña de l'Ermita del Vicari (Altea, Alicante)

**Descubrimiento año:** 1993

**Autor/s y circunstancias:** M<sup>a</sup> França Galiana (arqueóloga)

**Limpieza año:** 2015

**Autor/es:** L. Casañ y E. Guillamet

**Argumentos para la limpieza:** Eliminación de la suciedad, aligeramiento de la costra calcárea que velaba las pinturas, reintegración cromática sobre las lagunas y pérdida de patina del soporte.

**Institución responsable:** Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, R. Martínez Valle

**Importancia del yacimiento:** Estación con una interesante muestra de Arte Esquemático; presenta abstracciones geométricas zig-zag, soliformes, trazos verticales (barras), puntiformes y posibles antropomorfos.

**Referencia bibliográfica:**

1995. Galiana, M<sup>a</sup> F. y Torregrosa, P.: “Las pinturas rupestres de la Peña de l’Ermita del Vicari (Altea, Alicante)”, *Zephyrus*, XLVIII, pp.299-315.

2015. Casañ, L. y Guillamet, E.: “Anexo 3. Limpieza y conservación”, *La Peña de l’Ermita del Vicari (Altea, Alicante). Arte rupestre y patrimonio en la Sierra de Bèrnia*, Altea, pp. 87-88

## COMUNIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

1. Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete)

**Nombre de la estación:** Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete)

**Descubrimiento y año :** 1914

**Autor/s y circunstancias:** Juan Jiménez Llamas (propector de H. Breuil)

**Limpieza año: :** 2006 - 2009 .

**Autor/es:** E. Guillamet y L. Ballester

**Argumentos para la limpieza:** Necesidad de restauración y limpieza por la humectación continuada de las pinturas

**Institución responsable:** Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha

**Importancia del yacimiento:** Con un número de motivos en torno al medio millar, acoge muestras del Arte Levantino y apenas testimonial del llamado Arte Esquemático. Dominando el color rojo, con reseñable diversidad de tonos, conserva también ejemplos de colores negruzcos. Especialmente para el primero, se constituye en lo que definimos como una estación principal al contener todos los elementos iconográficos esenciales del Levantino: hombre, mujer y animal (cabras, ciervos, toros, caballos, carnívoros..). Con una notable diversidad de tamaños (desde 100 cm. a apenas 4 o 5 cm.), una variedad de conceptos estructurales significativa pero cumpliendo siempre la norma, y con la técnica del “trazo de pluma levantino”. Se conforman escenas y composiciones muy diversas y siempre en el marco más característico de esta expresión creencial de los grupos cazadores-recolectores epipaleolíticos-mesolíticos (escenas caza, colectividades arqueros, de animales, personajes y cuadrúpedos aparentemente aislados, etc.). La notable yuxtaposición de los motivos es testimonio de su prolongada perduración y valor como gran espacio creencial que, milenios después, merecería una consideración similar por parte de los grupos productores del Neolítico con testimonios pictóricos creenciales bien distintos de idiosincrasia netamente abstracta.

**Referencia bibliográfica:**

1920. Breuil, H.: “ Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique.IX. Les roches peintes de Minateda (Albacete) ”, *L'Anthropologie*, XXX, Paris, pp. 1-50.

1988. Ripoll Perelló, E.: “Cartas al Abate Henri Breuil referentes al descubrimiento de Minateda

2002. Alonso, A. y Grimal, A. 2002: “Contribución al conocimiento del arte levantino en Albacete”, *II Congreso de Historia de Albacete*, Vol. I, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete, pp. 37-58.

2002. Alonso, A y Grimal, A: “Contribución al conocimiento del arte esquemático en Albacete”, *II Congreso de Historia de Albacete*, Vol.

I, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete, pp. 63-73.

2002. Grimal A. y Alonso, A. 2002: "Técnicas pictóricas y gráficas en el arte parietal postpaleolítico de Albacete", *II Congreso de Historia de Albacete*, Vol. I, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete, pp. 59-62.

2010. Grimal Navarro, A y Alonso Tejada, A.: *La Cueva de la Vieja. 100 años de arte rupestre prehistórico en Albacete*, Conmemoración del I Centenario del descubrimiento de la "Cueva de la Vieja", Ayuntamiento de Alpera (Albacete),

2016. López Precioso, F. J.: "El arte rupestre en el Campo de Hellín en el centenario (y más allá) del descubrimiento del Abrigo Grande de Minateda. Acción de puesta en valor y conservación", *Actas de la I Reunión científica de Arqueología en Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses, Serie III, Congresos, seminarios, exposiciones y homenajes, nº 16, Albacete, pp. 59-70.

2018. Ruiz López, J. F.: *Minateda y el arte rupestre del Campo de Hellín*, Serie Arte Rupestre de Albacete, 1, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.

#### COMUNIDAD DE MURCIA

1. Grajos I (Cieza, Murcia)
2. Cueva-sima de la Serreta (Cieza, Murcia)
3. Cañaica del Calar III (Moratalla, Murcia)
4. Fuente del Sabuco I (Moratalla, Murcia)
5. Cantos I (Yecla, Murcia)
6. Cantos II (Yecla, Murcia)
7. Abrigo del Milano (Mula, Murcia)

**Nombre de la estación:** Abrigo de los Grajos I (Cieza, Murcia)

**Descubrimiento año:** 1962

**Autor/s y circunstancias:** Grupo de Espeleología de las Organizaciones Juveniles de Cieza

## DATAR O RESTAURAR

**Limpieza año:** 2005, febrero

**Autor/es:** E. Guillamet, L. Ballester y G. Barreda.

**Argumentos para la limpieza:** Eliminar impurezas, graffiti

**Institución responsable:** Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura de Murcia., M. San Nicolás

**Importancia del yacimiento:** Primera muestra de arte rupestre en el término municipal de Cieza, con motivos de Arte Levantino y, en menor medida, de Arte Esquemático que alcanzan el medio centenar. Presenta para el primero, además de diversos personajes masculinos, una reseñable agrupación de féminas ataviadas con la característica falda hasta las rodillas. La iconografía se completa con algún ciervo y carpido. Para la expresión Esquemática, antropomorfos, algún zoomorfo y formas abstractas conforman sus tipologías.

**Referencia bibliográfica:**

1968. Beltrán Martínez, A.: *Arte Rupestre Levantino*, Zaragoza

1969. Beltrán Martínez, A.: La cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia), Zaragoza

**Nombre de la estación:** Cueva-sima de la Serreta (Cieza, Murcia)

**Descubrimiento año:** 1973, octubre

**Autor/s y circunstancias:** Manuel López de Ochoa, Servicio Exploraciones de la Excma. Diputación Provincial de Murcia

**Limpieza año:** 2006

**Autor/es:** E. Guillamet, L. Ballester y G. Barreda.

**Argumentos para la limpieza:** Actuación de limpieza de la capa superficial del polvo acumulado y la calcita que cubría los motivos

**Institución responsable:** Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura de Murcia. M. San Nicolás

**Importancia del yacimiento:** Es el yacimiento que, probablemente, agrupa un mayor nº de motivos de Arte Esquemático de Murcia, en diversas tonalidades del color rojo y castaño oscuro. Es uno de los

más interesantes por ofrecer un reseñable repertorio de variadas tipologías abstractas además de una buena muestra de aquellas con lejanas referencias a la figuración; que suelen ser menos significativas porcentualmente. Permite distinguir visualmente los diversos procedimientos empleados en la ejecución de este tipo de muestras incluso el resultado, o accidentes, del empleo de diversos instrumentos pictóricos.

**Referencia bibliográfica:**

1988. García del Toro, J.: «Las pinturas rupestres de la Cueva- sima de «La Serreta» (Cieza, Murcia). Estudio preliminar». *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 4. Universidad de Murcia. 33-40.

1996. Sánchez Martínez, C.: «Cueva - sima La Serreta (Cieza). Un yacimiento neolítico en la Vega Alta del Segura». *Memorias de Arqueología*, 5. C. A. R. de Murcia.

1997. Mateo Saura, M. A.: «El arte rupestre de la cueva de La Serreta (Cieza, Murcia)». *Memorias de Arqueología* 7, Madrid, 23-37.

1999. Salmerón Juan, J.: “La cueva-sima de La Serreta (Cieza) santuario de arte rupestre, hábitat neolítico y refugio tardorromano”. *Memorias de Arqueología* 8, Murcia: 140-154.

2009. San Nicolás, M.: “La cueva-sima de la Serreta en Cieza. Estado de la cuestión”, *XX Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, pp. 143-151.

**Nombre de la estación: Cañica del Calar II (Moratalla, Murcia )**

**Descubrimiento año:** 1967

**Autor/s y circunstancias:** Jaime Carbonell Escobar, cazador

**Limpieza año:** 2005

**Autor/es:** : E. Guillamet

**Argumentos para la limpieza:** Recuperar la visión de los motivos ocultos por la suciedad y concreciones

**Institución responsable:** Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura de Murcia. M. San Nicolás.

## DATAR O RESTAURAR

**Importancia del yacimiento:** Abrigo con Arte Levantino y un par de motivos del Arte Esquemático que forma un conjunto de tres estaciones cercanas, todas con elementos del Esquemático. Fueron las primeras pinturas rupestres descubiertas en la comarca del NO de Murcia, con cerca de medio centenar de motivos. La temática es eminentemente animalística: ciervos y cabras, con variados tamaños y fórmulas de diseño, conservándose la representación de un único cazador sujetando un arco y flechas.

**Referencia bibliográfica:**

1969. Carbonell Escobar, J.: "Dos nuevos abrigos con pinturas rupestres en el Sabinar (Murcia), *Archivo de Prehistoria Levantina*, XII, pp. 19-26

1972. Beltrán Martínez, A.: *Los abrigos pintados de la Cañalica del Calar y de la Fuente del Sabuco en el Sabinar (Murcia)*, Zaragoza

1993. Alonso Tejada, A.: *La pintura rupestre prehistórica del río Taibilla*, Tesis Doctoral (Universidad de Barcelona)

1996. Alonso Tejada, A. y Grimal, A.: *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia). Nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*, Barcelona

**Nombre de la estación: Fuente del Sabuco I (Moratalla, Murcia)**

**Descubrimiento año:** 1967

**Autor/s y circunstancias:**

**Limpieza año:** 2006

**Autor/es:** E. Guillamet

**Argumentos para la limpieza:** Recuperar la visión de los motivos ocultos por suciedad y concreciones

**Institución responsable:** Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura de Murcia. M. San Nicolás

**Importancia del yacimiento:** Estación con Arte Levantino no lejana a la precedente con más de 80 motivos, en colores rojo y castaño oscuro. Los elementos iconográficos son figuras masculinas, esencialmente arqueros, diseñados con distintos conceptos

estructurales y diversos tamaños. También se distinguen varias mujeres (4 posiblemente) con la característica falda hasta las rodillas. La fauna esta conformada fundamentalmente por cabras y ciervos, en distintos tamaños, y se identifica bien un équido con detalles corporales bien representados

**Referencia bibliográfica:**

1972. Beltrán Martínez, A. : *Los abrigos pintados de la Cañica del Calar y de la Fuente del Sabuco en el Sabinar (Murcia)*, Zaragoza

1993. Alonso Tejada, A.: *La pintura rupestre prehistórica del río Taibilla*, Tesis Doctoral (Universidad de Barcelona).

1996. Alonso Tejada, A. y Grimal, A.: *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia). Nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*, Barcelona.

**Nombre de la estación:** Cantos de la Visera I (Yecla, Murcia)

**Descubrimiento año:** 1912

**Autor/s y circunstancias:** Julián Zuazo Palacios, hacendado interesado por el arte rupestre

**Limpieza año:** 2011- 2012

**Autor/es:** E. Guillamet y L. Ballester

**Argumentos para la limpieza:** Recuperación de la calidad de la visualización

**Institución responsable:** Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura de Murcia. M. San Nicolás

**Importancia del yacimiento:** Es el primer conjunto descubierto de la Comunidad de Murcia. Primer cerramiento privado que se hace de patrimonio público: Friso con muestras exclusivamente animalísticas de Arte Levantino. Acoge la representación del bestiario esencial de esa expresión figurativa: toro, ciervo, cabras y équidos.

**Referencia bibliográfica:**

1915. Zuazo Palacios, J. *La Villa de Montealegre y su Cerro de los*

## DATAR O RESTAURAR

*Santos*, Madrid.

1915. Cabré Aguiló, J: *El arte rupestre en España*, Madrid

2009. Alonso, A. y Grimal, A. 2009: "Arte Rupestre del Monte Arabí. Patrimonio de la Humanidad", en *Yecla: Señas de identidad*, Editum, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 49-54

2013 Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro, A.: "Arte rupestre prehistórico en el Arabí. Aportaciones en el centenario del primer hallazgo de la Comunidad de Murcia", L. Ruiz (Ed.), *100 años de Arte Rupestre. Cantos de la Visera. Monte Arabí. (Yecla. Murcia)*, *Revista de Estudios Yeclanos, Yakka*, 19 (2011-2012), pp. 109-132.

2013. Grimal, A. y Alonso, A.: "Figuración y abstracción en el arte del Arabí (Yecla. Murcia), ante los novedosos datos de las cuevas de Altamira y el Castillo, L. Ruiz (Ed.), *100 años de Arte Rupestre. Cantos de la Visera. Monte Arabí. (Yecla. Murcia)*, *Revista de Estudios Yeclanos, Yakka*, 19 (2011-2012), pp. 133-150.

2013. Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro, A.: "100 años de Arte Rupestre en el Monte Arabí (Yecla, Murcia)", Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012, Universidad Valenciana de Verano-UVVE, Gandia (2012), *Varia XI*, Diputación Provincial, Valencia, pp. 39-82.

2013. Grimal Navarro, A. y Alonso Tejada, A.: "Centenario del Abrigo del Mediodía (Yecla, Murcia). Revelación del arte abstracto del neolítico", Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012, Universidad Valenciana de Verano-UVVE, Gandia (2012), *Varia XI*, Diputación Provincial, Valencia, pp. 13-38.

**Nombre de la estación:** Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia)

**Descubrimiento año:** 1912

**Autor/s y circunstancias:** Julián Zuazo Palacios

**Limpieza año:** finales 2011/ principios de 2012 limpieza o intervenciones directas

**Autor/es:** E. Guillamet y L. Ballester

**Argumentos para la limpieza:** Recuperación de la calidad de la

visualización

**Institución responsable:** Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura de Murcia, M. San Nicolás

**Importancia del yacimiento:** Primer conjunto descubierto de la Comunidad de Murcia. Gran friso del bestiario principal de Arte Levantino (toro, ciervo, cabra, caballo) en una variedad de tamaños y calidad plástica muy reseñable. Acoge también una buena representación del Arte Esquemático: cuadrúpedos, un ave, ciervos con leves referencias a la figuración y varios elementos abstractos (zig-zags, reticulados, serpentiformes, etc.) Ha tenido, un papel muy relevante en la investigación para la definición de ciertos artes como el Arte Lineal-Geométrico (hace años desestimado) y sigue teniendo un valor merecido en la cronología relativa entre el Levantino y el Esquemático por la serie de solapaciones entre ambas acciones creenciales, demostrando la perduración de lo que hemos denominado como un santuario compartido.

**Referencia bibliográfica:**

1915. Zuazo Palacios, J. *La Villa de Montealegre y su Cerro de los Santos*, Madrid

1915. Cabré Aguiló, J: *El arte rupestre en España*, Madrid

2009. Alonso, A. y Grimal, A. 2009: “Arte Rupestre del Monte Arabí. Patrimonio de la Humanidad”, en *Yecla: Señas de identidad*, Editum, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 49-54

2013 Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro, A.: “Arte rupestre prehistórico en el Arabí. Aportaciones en el centenario del primer hallazgo de la Comunidad de Murcia”, L. Ruiz (Ed.), *100 años de Arte Rupestre. Cantos de la Visera. Monte Arabí. (Yecla. Murcia)*, *Revista de Estudios Yeclanos, Yakka*, 19 (2011-2012), pp. 109-132

2013 Grimal, A. y Alonso, A.: “Figuración y abstracción en el arte del Arabí (Yecla. Murcia), ante los novedosos datos de las cuevas de Altamira y el Castillo, L. Ruiz (Ed.), *100 años de Arte Rupestre. Cantos de la Visera. Monte Arabí. (Yecla. Murcia)*, *Revista de Estudios Yeclanos, Yakka*, 19 (2011-2012), pp. 133-150.

## DATAR O RESTAURAR

2013. Alonso Tejada, A. y Grimal Navarro, A.: “100 años de Arte Rupestre en el Monte Arabí (Yecla, Murcia)”, Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012, Universidad Valenciana de Verano-UVVE, Gandia (2012), *Varia XI*, Diputación Provincial, Valencia, pp. 39-82.

2013. A. Grimal Navarro, A. y Alonso Tejada, A.: “Centenario del Abrigo del Mediodía (Yecla, Murcia). Revelación del arte abstracto del neolítico”, Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2012, Universidad Valenciana de Verano-UVVE, Gandia (2012), *Varia XI*, Diputación Provincial, Valencia, pp. 13-38.

**Nombre de la estación:** **Abrigo del Milano** (Mula, Murcia)

**Descubrimiento año:** 1985

**Autor/s y circunstancias:** Colectivo de Arqueología de Bullas

**Limpieza año:** 2010

**Autor/es:** E. Guillamet y equipo

**Argumentos para la limpieza:** En 2006 la hornacina con las pinturas fue impregnada con un material líquido que impedía su visión y el objetivo fue eliminarlo

**Institución responsable:** Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura de Murcia, M. San Nicolás.

**Importancia del yacimiento:** Primer conjunto descubierto en el municipio de Mula, con muestras de Arte Levantino (arqueros, mujer, ciervos, cuadrúpedos y diversos restos con especial concentración en una hornacina. El Arte Esquemático se distribuye por todos los sectores de la cavidad y presenta una interesante diversidad tipológica de abstracciones en colores rojos y negros. Hay que destacar la presencia de un sepulcro megalítico en una concavidad contigua.

**Referencia bibliográfica:**

1985. San Nicolás, M.; López, J. D. y Alonso, A. : “Avance al estudio

de las pinturas rupestres de El Milano, Mula-Murcia”, *I Congreso Internacional de Arte Rupestre*, Caspe (Zaragoza), pp. 341-346.

1986. San Nicolás, M y Alonso, A.: “El conjunto sepulcral y pictórico de El Milano, Mula”, *Historia de Cartagena*, Vol. II, Murcia, pp. 201-208.

1989. Alonso Tejada, A. “Arte rupestre”, *El conjunto prehistórico y de arte rupestre del Milano. Mula, Murcia*, M. San Nicolás (ed.), Monografías CEPAR, 1, Murcia, pp. 103-132

## COMUNIDAD DE ANDALUCÍA

### 1. Abrigo del Engarbo II (Santiago de la Espada, Jaén)

**Nombre de la estación:** **Abrigo del Engarbo II** (Santiago de la Espada-Pontones, Jaén)

**Descubrimiento año:** 1996

**Autor/s y circunstancias:** M. G. López Payer y M. Soria ,arqueólogos

**Limpieza año:** 1998 junio

**Autor/es:** E. Guillamet y J. Chillida.

**Argumentos para la limpieza:** Recuperación de las pinturas rupestres bajo las capas de lechada de cal. Actuación frente a los graffitis, concreciones y desprendimientos.

**Institución responsable:** Dirección General Bienes Culturales de la Junta de Andalucía

**Importancia del yacimiento:** Estación con presencia de Arte Levantino: diversas imágenes de ciervos solapados y otros animales excelente calidad plástica con vinculaciones en ese sentido con el núcleo albaceteño de Nerpio

**Referencia bibliográfica:**

1999. Soria Lerma, M y López Payer, M. G.: *Los abrigos con arte levantino de la Sierra del Segura. Patrimonio de la Humanidad*, Arqueología Monografías, Sevilla.

2001. Rodríguez de Guzmán, S.; Santana, I. y Martínez, J. 2001: “La gestión del arte rupestre en Andalucía. Actuaciones de protección y

## DATAR O RESTAURAR

conservación”, *Panel*, I, Sevilla, pp. 32-43.

De los abrigos que hemos referido, un grupo reseñable corresponde a estaciones emblemáticas por haberse hallado en los primeros años de descubrimiento del horizonte levantino; son las pioneras. Es el caso de la Roca dels Moros de Calapatá, Els Gacons, Roca dels Moros de El Cogul, cueva de las Tortosillas, Val del Charco del Agua Amarga, Cova de Cavalls y Cova del Civil, Cantos de la Visera I-II, abrigo Grande de Minateda, Galería Alta de la Masia I o Cova del Roure.

Varias, en cambio, corresponden a estaciones descubiertas no hace demasiados años; tal es el caso de los emplazamientos de la Cova de la Clau, Abric de la Vall II, Abric del Cocó de la Gralla, El Cantalar I.

Existe un buen número de abrigos que fueron los inaugurales de dichas muestras en una comarca o municipio; Cova dels Segarulls, Ermites I, Cañada del Marco, Abric del Castell, Abrigo de los Montesés, Abrigo de Arquela, Abric de Pinós, Grajos I-II (que darían paso a nuevos hallazgos), Cañaica del Calar III y Fuente del Sabuco (que estimularían prospecciones posteriores con numerosos hallazgos y haciendo que Moratalla sea el más prolífico de Murcia) el Milano, la Vall de la Coma (que pocos años después compartiría su protagonismo con otros descubrimientos) y el abrigo del Engarbo II. Caso significativo es el ejemplo del Plano del Pulido que incorporaría la provincia de Zaragoza al territorio del Levantino.

Tampoco faltan aquellos santuarios que son relevantes por su papel en la historia de la investigación: Ermites I, La Sarga y cuevas de la Araña I-II-III, aunque este último conjunto espera investigaciones renovadas.

Cabe destacar algún ejemplo cuyo emplazamiento es muy poco habitual, al menos en el sector mediterráneo; tal sería el caso de la Cova del Tabac.

#### IV

### DATACIONES ABSOLUTAS PARA EL ARTE POSTPALEOLÍTICO

El tema de la cronología absoluta de los artes postpaleolíticos ha sido una de las cuestiones más apremiantes en la investigación por diversas razones; la más determinante ha sido la dificultad de disponer de sistemas analíticos dotados de fiabilidad. Por ello han sido muy limitados los intentos de abordar el tema durante largas décadas.

Uno de los proyectos en ese sentido que cabe mencionar es el que se llevó a cabo en varios abrigos del conjunto con arte rupestre de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona), bajo la dirección científica del Dr. J. M<sup>a</sup> Fullola i Pericot catedrático de Prehistòria de la UB y director del SERP, durante los años noventa. La primera extracción de muestras de las pinturas se realizaría a finales de 1998, corriendo a cargo del Dr. Paul Pettitt, responsable del Research Laboratory for Archaeology de la Universidad de Oxford y se prolongarían durante los años 2001 y 2004. La serie de avatares que concurren en aquel proyecto, determinaron que no se lograra la fiabilidad deseada en los resultados obtenidos, de manera que nunca llegarían a publicarse (Fullola, 2008; 2009).

Pero ha sido entrado el presente siglo en el que de forma más decidida se vienen realizando algunos proyectos de investigación, entre cuyos propósitos está el de conseguir dataciones absolutas de las pinturas rupestres, tanto levantinas como esquemáticas, mediante la datación de las pátinas de oxalato cálcico contenidas en los soportes sobre los que actuaron los pintores prehistóricos, de los desconchados que se originaron con posterioridad, o de las capas de recubrimientos de las pinturas.

Los primeros logros se obtuvieron entre los años 2004 y 2007,

correspondiendo a investigaciones llevadas a cabo en varias estaciones conquenses de las Sierra de las Cuerdas, de las que recogemos sucintamente algunos resultados. En la Cueva del Tío Modesto (Henarejos), con motivos levantinos y esquemáticos, se obtuvieron las siguientes dataciones: TMD-1  $2800 \pm 35$  BP, TMD-2  $6180 \pm 35$  BP. En el municipio de Villar del Humo, concretamente en el abrigo III del conjunto de Marmalo se obtuvieron las fechas de  $6955 \pm 45$  BP en motivos levantinos. Y, en se mismo territorio pero en la estación de la Selva Pascuala se logró obtener la datación de  $3490 \pm 160$  BP para elementos esquemáticos (Ruiz et alii, 2006; 2009).

Entre los años 2008 y 2011, siguiendo con el mismo procedimiento aplicado a las estaciones conquenses y con diversos integrantes de aquel mismo equipo, las investigaciones se centraron en el conjunto de arte rupestre de la Sierra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona). En el abrigo I de Ermites, con un contenido exclusivo de Arte Levantino, se aportaron una fecha del soporte de 7470-7050 cal. BC y, otra de las muestras tomadas, una capa de recubrimiento y soporte de 6370-5810 cal. BC. Estas fechas ofrecidas, según indican los investigadores, coinciden con el momento de los complejos microlaminares y geométrico del Epipaleolítico y Mesolítico respectivamente.

El abrigo de Ermites IV, de contenido adscrito tradicionalmente a la Pintura Esquemática, ofreció las fechas de 1010-900 cal BC para el soporte y 60 cal AD, lo que lo situaría culturalmente entre el Bronce final-Hierro (Viñas, 2012; Viñas et alii 2009, ep; Viñas et alii, 2016a y 2016b).

Las investigaciones brevemente referidas han ido ofreciendo una serie de datos perfectamente verosímiles y aceptables porque ratifican una de las propuestas cronológicas que se ha venido

## DATAR O RESTAURAR

proponiendo para el Arte Levantino, y a la que nosotros mismos nos incorporamos hace más de dos décadas a través de la aportación de otras fórmulas, evidencias, análisis y ciertos reajustes, sustentados en esencia – pero no únicamente- en las propias imágenes (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1994; 1996; 1999).

Con todo, hemos de celebrar que por fin se disponga de un sistema analítico más objetivo para un tema que se viene discutiendo, sin encontrar acuerdos unánimes entre la investigación, hace más de una centuria.

Y, sin embargo, no deja de sorprendernos la poca atención -o más bien prácticamente nula- que se viene dispensando entre un relevante y poderoso sector de la investigación de esta temática (VVAA, 2012; Hernández, 2014; VVAA, 2018a; b).

Somos conscientes de que los análisis aportados pueden suscitar reservas entre ciertos sectores de estudiosos; siempre sucede lo mismo con las novedosas experiencias y es, por otra parte, muy comprensible y aceptable. Pero estimamos que la solución de una cuestión tan relevante y candente pasa necesariamente por enfrentarse al tema y aportar nuevas analíticas u ofrecer propuestas y fórmulas alternativas de similar orden.

Con todo hay una cuestión de fondo que inevitablemente se suscita y es si una vez limpias las pinturas éstas y sus soportes podrán ser útiles para lleva a cabo su datación.

Y en este punto queremos recordar una de las sesiones del Congreso Internacional, Datant d'Art Rupestre: L'Arc Mediterrani Peninsular entre l'absolut i el relatiu, celebrado en Barcelona hace unos años, particularmente la sesión en la que presentó su ponencia Marwin M. Rowe, de la Texas A&M University y experto en el

procedimiento de datación al que nos hemos referido (2009, ep). Al final de la misma se procedió al turno de preguntas y uno de los autores de este artículo planteó al ponente de si las acciones antrópicas indeseables tan frecuentes (impregnación de las pinturas con toda suerte de líquidos o de sustancias diversas), que afectan a un arte al aire libre como es el Levantino, podrían interferir o impedir los procedimientos de datación que él estaba ensayando con dichas pinturas. La respuesta fue ampliamente contestada llegando a concluir que no habría de afectar a esa operación. La siguiente cuestión se refirió a si con las actuaciones de lo que se venía denominando recuperación de los colores, o limpieza, podría tener algún tipo de efecto para aquel mismo fin. Su respuesta explícita argumentó, entre otras advertencias, que un buen profesional tomaría medidas adecuadas y que debería saber incidir únicamente en la capa más superficial; pero que, en todo caso –y ya para finalizar- sería deseable que se tomaran las muestras para la datación antes de las operaciones de restauración.

## V REFLEXIONES FINALES

La realidad que se nos presenta actualmente es que los procesos de intervención directa de los paneles pintados se han aplicado, según estamos tratando de explicitar, de manera continuada y sistemática; y no negaremos que hace tiempo venimos expresando nuestra preocupación por ellos casi en solitario y con poca fortuna, (Alonso y Grimal, 2007, 2013; Grimal y Alonso, 2010). Casi una cuarentena de yacimientos en dos décadas -a los que habría que añadir aquellos que están en proceso o espera de intervención- valoramos que es una cifra muy estimable.

Desde la perspectiva de la investigación, la aportación de esas actuaciones nos parece muy relativa. Argumentar que en los frisos se han descubierto nuevas figuras y completado otras que se observaban con dificultad es una comodidad prescindible para un estudioso especializado, puesto que actualmente es posible disponer de no pocos mecanismos tecnológicos para subsanar esos problemas a los que se alude. Cabe formularse en ese sentido otras varias cuestiones. ¿Realmente las aportaciones obtenidas han modificado sustancialmente las teorías culturales que se viene sosteniendo por los estudiosos?. ¿Las novedades aportadas están provocando un cambio radical en el aspecto cronológico?. En definitiva, ¿se puede hablar de un antes y un después en el arte rupestre prehistórico tras las actuaciones de limpieza?. Desde nuestra perspectiva la respuesta no va en ese sentido; más bien ha de ser rotundamente negativa. Porque no deja de sorprender que si se ha empleado tanto esfuerzo humano y económico para mostrar esas imágenes pretéritas, no se haya abordado (e invertido) en la cuestión más palpitante como es la referida a la datación absoluta de las pinturas a través de los análisis ensayados o quizá otros que se propugnen como más eficaces. Aspecto absolutamente fundamental para valorar globalmente la cultura de las obras artísticas parietales. Y

comentamos esto con verdadero desconcierto porque las actuaciones directas sobre las pinturas inciden sobre las capas de concreción que las cubren y en ellas están precisamente los elementos que se emplean para ofrecer las dataciones en los sistemas actuales. Se nos ha argumentado en alguna reunión científica que los análisis que en este momento se vienen ensayando no son aceptables porque no se toman directamente sobre las pinturas sino sobre los soportes en que se pintaron y los que las cubren. Si esa es la premisa que guía la investigación y, vista las series de yacimientos intervenidos, va a ser muy difícil, acaso imposible, poder llevar a cabo ningún análisis fiable en esos motivos ya restaurados.

En este estado de cosas, se podría considerar que los beneficios de las actuaciones a las que nos venimos refiriendo han incidido sobre todo en los potenciales visitantes y, en definitiva, sobre la actividad turística. Y en este punto nos atrevemos a preguntarnos si no existían otras alternativas que no fuera aquella tan drástica y arriesgada para este tipo de patrimonio excepcional.

Estamos acostumbrados a visitar los museos, colecciones o espacios de arte tradicionales en que las obras no siempre se muestran en las mejores condiciones de conservación pues se ven afectadas por el tiempo y los distintos avatares sufridos.

Esta realidad se ve compensada por el conocimiento que se suministra al espectador del momento cultural en que se sitúa cada obra a través, por ejemplo, de los clásicos catálogos en los que mostraba y resaltaba cada detalle de las obras, a veces con verdadero primor.

Hace ya unos años que con los medios digitales disponibles, de posibilidades casi infinitas, esa capacidad de contemplar las obras debería quedar ampliamente satisfecha. Cualquier espectador del

## DATAR O RESTAURAR

arte rupestre podrá disponer en sus teléfonos móviles, tablets etc. de las imágenes y de toda clase de detalles hasta los más sutiles, manipulándolas a su antojo. Esto es beneficioso para todos los artes parietales prehistóricos pero de manera muy especial para el peculiar Levantino, porque éste ofrece un amplio repertorio de magníficos detalles que son difícilmente perceptibles si no se observan muy de cerca; que no siempre es posible en los yacimientos abiertos al público porque por cuestiones de previsión y seguridad deben contemplarse a una distancia prudencial.

Siempre se ha considerado que para comprender toda la dimensión del arte prehistórico se hacia imprescindible ver la obra en su propio entorno natural. Y nos parece un acierto los esfuerzos empleados por mantener ese criterio, porque las percepciones y sensaciones frente a la obra original son de una dimensión totalmente distinta y sobretodo estrictamente personal y única. Pero igualmente es obligado que las futuras generaciones también puedan hacerlo y, no obstante y como venimos insistiendo con tenacidad, desde su declaración como Patrimonio de la Humanidad la celeridad en intervenir sobre este tipo de yacimientos ha sido muy notoria sin que, desde nuestro modesto punto de vista, se hayan mantenido ciertos plazos de espera preventiva que la prudencia exigiría.

La expresión pictórica Levantina es un documento de la Prehistoria excepcional que en ocasiones no se resalta adecuadamente. No se trata de sucesos de la vida cotidiana y habitual de aquellos grupos humanos como si de crónicas o pasajes se tratase. Es cierto que son elementos de la vida real –en el sentido de que no hay seres imaginarios o monstruosos en su iconografía- pero se refieren, con toda probabilidad, a la esfera del mundo creencial. De manera que es desde es posicionamiento como deben ser contempladas.

A ese valor hay que añadir otro no menor y es su aportación a la Historia del Arte o, si se prefiere, a la historia de la pintura. Con los grupos humanos autores del Arte Levantino va a ser la primera vez que, en los más de 60.000 años de expresión gráfica prehistórica, se incorpora la figura humana como gran protagonista. Constituye en suma una auténtica primicia.

Un patrimonio de la humanidad de tal magnitud reclama poder dar respuesta de forma definitiva – y estamos persuadidos de que ello es actualmente posible- a una de sus incógnitas más debatidas como es la de su datación absoluta.

## BIBLIOGRAFIA

ALONSO TEJADA, A. (1993): *La pintura rupestre prehistórica del río Taibilla*, Tesis Doctoral (Universidad de Barcelona)

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1994): “El arte levantino o el “trasiego” cronológico de un arte prehistórico”, *Pyrenae*, 25, pp. 51-70.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1996): *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia). Nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*, Barcelona, 2 Vols.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1999): “El arte levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular”, *Cronología del Arte Rupestre Levantino*, Real Academia de Cultura Valenciana, Serie Arqueológica, nº 17, Valencia, pp. 43-76

ALONSO TEJADA, A. i GRIMAL NAVARRO, A. (2007): *L'Art Rupestre del Cogul Primeres Imatges Humanes a Catalunya*, Pagès Editors, Lleida.

ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (2013): “Arte rupestre prehistórico en el Arabí. Aportaciones en el centenario del primer hallazgo de la Comunidad de Murcia”, L. Ruiz (Ed.), *100 años de Arte Rupestre. Cantos de la Visera. Monte Arabí. (Yecla. Murcia)*, *Revista de Estudios Yeclanos, Yakka*, 19 (2011-2012), pp. 109-132.

FULLOLA PERICOT, J. M<sup>a</sup>, (2008): *Pintures rupestres de la Serra de la Pietat, Memòria*, Direcció General del Patrimoni Cultural, Generalitat de Catalunya, 8 pp.

FULLOLA PERICOT, J. M<sup>a</sup>, (2009): “La datació de les pintures d’Uldecona: un intent no reeixit”, *Datant d’Art Rupestre: l’Arc Mediterrani Peninsular entre l’absolut i el relatiu*, Preactes del Congrés Internacional, Servei d’Arqueologia i Paleontologia, Generalitat de Catalunya (17-19 juny 2009), Barcelona 1 p.

GRIMAL, A; ALONSO, A. y DÍAZ, R. (2009): “La problemática de la cronología del arte rupestre postpaleolítico. En el centenario de su descubrimiento”, *Datant d’Art Rupestre: l’Arc Mediterrani Peninsular entre l’absolut i el relatiu*, Preactes del Congrés Internacional, Servei d’Arqueologia i Paleontologia, Generalitat de Catalunya (17-19 juny 2009), Barcelona, 1 pp.

GRIMAL NAVARRO, A. y ALONSO TEJADA, A. (2010): *La Cueva de la Vieja. 100 años de arte prehistórico en Albacete*, Ayuntamiento de Alpera (Albacete).

GUILLAMET, E. (2009): “La conservación del arte rupestre en al Comunidad Valenciana”, *Arte Rupestre en la Comunidad Valenciana*, pp. 393- 403.

GUILLAMET, E. (2012): “Intervenciones de conservación al aire libre”, *Jornadas técnicas para la gestión del arte rupestre, Patrimonio Mundial*, Alquezar (Huesca), pp. 123-127.

HERNÁNDEZ HERRERO, G. (2009): “Pintures rupestres a Catalunya: estat de la qüestió”, *Datant d’Art Rupestre: l’Arc Mediterrani Peninsular entre l’absolut i el relatiu*, Preactes del Congrés Internacional, Servei d’Arqueologia i Paleontologia, Generalitat de Catalunya (17-19 juny 2009), Barcelona, 3 pp.

HERNÁNDEZ, G. y HERNÁNDEZ, M. S. (2013): Art rupestre a l’arc mediterrani de la península Ibèrica. Del Cogul a Kyoto, *Catalan*

## DATAR O RESTAURAR

*Historical Revue*, 6, Institut d'Estudis Catalans, pp. 129-146.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (2009): “La datación del arte rupestre en el Arco Mediterráneo. Estado actual y perspectivas de futuro”, *Datant d'Art Rupestre: l'Arc Mediterrani Peninsular entre l'absolut i el relatiu*, Preactes del Congrés Internacional, Servei d'Arqueologia i Paleontologia, Generalitat de Catalunya (17-19 juny 2009), Barcelona, 2 pp.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (2014): “El arte rupestre del arco mediterráneo de la Península Ibérica en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Balance de una excepcional iniciativa”, *Escenarios imaginarios y gestión del patrimonio*, L. Rubio Medina y Gabino Ponce Herrero (eds.), Alicante, pp. 187-200.

HERNÁNDEZ PRIETO, M<sup>a</sup> A. y ROYO GUILLÉN, J.I. (2013): “Actuaciones de conservación de arte rupestre en la Comunidad Autónoma de Aragón”, Actas de las Jornadas Técnicas *La conservación del Arte Rupestre. Sostenibilidad e integración en el paisaje*, Zaragoza, pp. 185-196.

ROWE, M. W. (2009): “Radiocarbon dating of rock paintings”, *Datant d'Art Rupestre: l'Arc Mediterrani Peninsular entre l'absolut i el relatiu*, Preactes del Congrés Internacional, Servei d'Arqueologia i Paleontologia, Generalitat de Catalunya (17-19 juny 2009), Barcelona, 2 pp.

RUIZ LÓPEZ, J. F.; MAS CORNELLÁ, M.; HERRANZ GISMERO, A.; ROWE, M.W.; STEELMAN, K. y GAVIRA VALLEJO, J.M. (2006): “First radiocarbon dating of oxalate crusts over Spanish prehistoric rock art”, *Internacional News on Rock Art*, 46, pp. 1-5.

RUIZ LÓPEZ, J. F.; ROWE, M. W.; HERRANZ GISMERO, A.; GAVIRA VALLEJO, J. M.; VIÑAS VALLVERDÚ, R. y RUBIO I MORA, A. (2009): “Cronología del arte rupestre Postpaleolítico y datación absoluta de pátinas de oxalato cálcico. Primeras experiencias en Castilla-La Mancha (2004-2007), *El Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 10 años en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO*”, Valencia, pp. 303-316.

VIÑAS VALLVERDU, R. (2012): “Recerca cronoestratigràfica dels suports i recobriments de les pintures rupestres de la serra de la Pietat, Ulldecona (Montsià, Tarragona) 2008-2011, Memoria, 85 pp.

VIÑAS, R.; ROWE, M. ; RUBIO, A.; RUIZ, J. F. VAQUERO, M. (2009): “Inicio de las investigaciones cronológicas en los soportes de los abrigos de la Serra de la Pietat (Ulldecona-Tarragona)”, *Datant d'Art Rupestre: l'Arc Mediterrani Peninsular entre l'absolut i el relatiu*, Preactes del Congrés Internacional, Servei d'Arqueologia i Paleontologia, Generalitat de Catalunya (17-19 juny 2009), Barcelona, 1 pp.

VIÑAS, R.; RUBIO, A.; RUIZ, J.; VAQUERO, M.; VALLVERDU, J.; ROWE, M.; SANTOS, N. (2016a): “Investigación cronoestratigráfica en el conjunto rupestre de la Sierra de la Pietat: abrigos de Ermites I y IV (Ulldecona, Tarragona, Catalunya), *Revista Cuadernos de Arte Prehistórico*, 2, julio-diciembre, pp. 70-85.

VIÑAS, R.; RUBIO, A. y RUIZ, J. F. (2016b): “Referencias cronoestratigráficas en torno al arte levantino: grabados, superposiciones y últimas dataciones 14C AMS”, *ARPI*, pp. 95-117.

VVAA, (2012): *The Levantine Question. El problema levantino*, J. J. García Arranz, H. Collado Giraldo, & G. Nash, eds. Archeolingua, Budapest, pp. 323-344.

## DATAR O RESTAURAR

VVAA, (2013): *Maestría Rupestre en la Provincia de Castellón. Historia, contexto y análisis*, J. J. Ferrer Maestro (coord.), Castellón de la Plana.

VVAA, (2018): *Arte Rupestre en Aragón. 20 años como Patrimonio Mundial*, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón, Zaragoza.

VVAA, (2018): *Rupestre. Los primeros santuarios. Arte Prehistórico en Alicante*, J. Soler Díaz, R. Pérez Jiménez y V. Barciela González (Editores), Alicante.

## RELACIÓN DE IMÁGENES



Foto 01: Protecciones en la Peña del Escrito I y II (Villar del Humo, Cuenca), de los arquitectos Antonio Galea y Ángel Ximénez de Embun (Archivo Alonso & Grimal)

ALONSO y GRIMAL



Foto 02: Sector izquierdo de Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia), foto digital retocada digitalmente (Archivo Alonso & Grimal)

## DATAR O RESTAURAR



Foto 03: Sector de la Cova del Civil o de Ribasals, en el Barranco de la Valltorta, tras las actuaciones de limpieza (Archivo Alonso & Grimal)

ALONSO y GRIMAL



Foto 04: Detalle de uno de los arqueros del sector anterior de la Cova del Civil o de Ribasals, Barranco de la Valltorta, tras las actuaciones de limpieza (Archivo Alonso & Grimal)

## DATAR O RESTAURAR



Foto 05: Arquero disparando a unos cérvidos de la Cova de Cavalls, en el Barranco de la Valltorta, después de la restauración (Archivo Alonso & Grimal)



Foto 06: Detalle de diversos animales del Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete) en que se aprecia el dominio del trazo y la espontaneidad de los pintores del Arte Levantino (Archivo Alonso & Grimal)

## DATAR O RESTAURAR



Foto 07: Gran toro del Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete) durante el proceso de limpieza del friso; mitad derecha de la imagen ya restaurada. (Archivo Alonso & Grimal)

ALONSO y GRIMAL



Foto 08. Motivo abstracto de la cueva-sima de la Serreta (Cieza, Murcia) tras las actuaciones de limpieza (Archivo Alonso & Grimal)

# **ÍNDICE GENERAL**

**Miguel Ángel Mateo Saura**

*La regionalización del Arte Levantino en el Alto Segura: La figura humana como paradigma .....* 9

**Juan Francisco Jordán Montés**

*La memoria del espíritu: mitogramas de fecundidad y de viajes trascendentes entre el Magdaleniense francocantábirco y el arte rupestre mesolítico español.....* 39

**Teresa Fernández Azorín**

**Pedro Lucas Salcedo**

*Estudio del arte rupestre esquemático del Abrigo de Justo de Yéchar .....* 113

**Anna Alonso Tejada**

**Alexandre Grimal Navarro**

*Arte Levantino. Datar o restaurar .....* 129

**ÍNDICES:**  
**SERIE ARQUEOLOGICA**  
**VARIA**

## SERIE ARQUEOLÓGICA

### NÚMEROS PUBLICADOS

**Núm. 1.** - “**Catálogo guía del Museo Arqueológico de Requena( Valencia)**”. Por *Aparicio Pérez, J.* y *Latorre Nuévalos, F.* 48 págs., couchée, 33 ilustraciones incluidas en el texto, un cuadro cronológico.

**Núm. 2.** – “**Las Raíces de Mogente: Prehistoria y Protohistoria**”. Por *Aparicio Pérez, J.* 36 págs., I figs., XVI láminas fuera de texto.

**Núm. 3.** – “**Las Raíces de Cullera: Prehistoria. El Museo Arqueológico**”. Por *Aparicio Pérez, J.* y *His Catalá, A.* 123 págs. couchée, 53 figs

**Núm. 4.** - “**La Cova Fosca ( Ares del Mestre. Castellón) y el Neolítico Valenciano**”. Por *Aparicio Pérez, J.* y *San Valero Aparisi, J.* 62 págs., 18 figs. y XLVII láminas fuera de texto

**Núm. 5.** – “**Nuevas excavaciones y prospecciones arqueológicas en Valencia**”. Por *Aparicio Pérez, J.* y *San Valero Aparisi, J.* 79 págs., 25 figs. y VI láminas fuera de texto. Valencia 1977

**Núm. 6.** – “**Varia I**”. 279 págs., 69 figs., 3 gráficos, XXX láminas fuera de texto. Sumario: *Aparicio Pérez, J.*: “Presentación”. *Gómez Tabanera, J.M.*: “Bolas y esferoides líticos del Paleolítico astur”. *Aparicio Pérez, J. et alii*: “Dos importantes yacimientos arqueológicos para la prehistoria andaluza y peninsular hallados en la Carolina ( Jaén. España)”. *Martínez Perona, J. V.*: “La Cueva de las Vacas ( Chiva)”. *Aparicio Pérez, J. et alii*: “Materiales neolíticos de la Cova del Forat del Aire Calent y de la Cova del Llop ( Gandía. Valencia)”. *Asquerino Fernández, M.D.*: “Cova del Moro ( Agres. Alicante). *Mezquida, M.*: “La metalurgia anatólica en el III milenio a. J.C.”. *Latorre Nuévalos, E.*: “Aproximación al estudio del armamento ibérico levantino”. *Fletcher Valls, D.*: “De nuevo sobre el signo ibérico Y”. *Fletcher Valls, D.*: “Villares VI Nuevo plomo ibérico escrito”. *Aparicio Pérez, J. et alii*: “Actividades arqueológicas durante el bienio 1977-1978”

**Núm. 7. - “ El Eneolítico en Villena ( Alicante)”**. Por *Soler García, J.M.*  
141 págs., 77 figs. en el texto

**Núm. 8. - “ Las Raíces de Bañeres”**. Por *Aparicio Pérez, J., Martínez Perona, J.V, Vives Balmaña, E. y Campillo Valero, D.*; prólogo: *Calabuig Ferre, J.A.*. 287 págs., 110 figs. en el texto. VI tablas, XII diagramas, 2 encartes

**Núm. 9. – “VARIA II”**. 507 págs., 128 figs., 1 encarte. Sumario: *Aparicio Pérez, J.*: “Presentación”. *Guilaine, J.*; Les Debuts du Chalcolithique”. *Ramos Fernández, R.*: “Las cerámicas de tipo campaniforme de Elche”. *Boronat Soler, Juan de Dios*: “Cova de les Maravelles (Jalón. Alicante)”. *González Prats, A.*: “El poblado de la Cova Roja (Benasal, Castellón)”. *Aparicio, J.; Martínez, J. V.; Sánchez, C. y García, F.*: “ El poblado eneolítico de Santagón ( Vilches. Jaén)”. *Delibes de Castro, G.*: “ El País Vasco, encrucijada cultural en el inicio del bronce antiguo ( s. XVIII a. de C. )”. *Ros Dueñas, A. y Bernabeu Quirante, A.*: “El Cabezo de Redován”. *Clottes J.*: “ Complements sur le Dolmen de Nougayrat, Commune de Saint. Martín Labouval ( Lot)”. *García Sánchez, M.*: “ Parietal infantil trepanado de la Cova de la Sarsa ( Bocairent. Valencia)”. *Aparicio, J. , San Valero, J. y. Martínez, J.V et alii*: “ Departamento de Historia Antigua. Actividades Arqueológicas desde 1979 a 1982”

**Núm. 10.- “VARIA III”**. 419 págs 128 figs., 1 encarte. Sumario: *Aparicio Pérez, J.*: “ Serie arqueológica. VARIA III. Presentación y dedicatoria”. *Ramos Fernández, R.*: Historia general del fenómeno ibérico a través de los hallazgos de Ilici ( Elche)”. *Morote Barberá, G.*: “ La Cultura Ibérica: síntesis histórica”. *Cisneros Fraile, F.*: “ El más allá en el mundo ibérico. Las necrópolis: ciuda tos ibéricos valencianos: La Bastida, Meca y el Corral de Saus”. *Beltrán Martínez, A.*: “ Las monedas ibéricas”. *Olmos Romera, R.*: La cerámica de importación griega en el mundo ibérico”. *Untermann, J.*: “ La lengua ibérica”. *Cuadrado Díaz, E.*: “Arte ibérico”. *Aparicio Pérez, J.; San Valero Aparisi, J.; Martínez Perona, J.V et alii*: “ Departamento de Historia Antigua. Actividades Arqueológicas durante 1983”. Valencia. 1984

**Núm. 11.** – “ **La necrópolis ibérica de la Albufereta de Alicante**”, por *Rubio Gomis, F.*, 435 págs, 163 figs. en el texto

**Núm. 12.** - “ **Yacimientos ibéricos y romanos de la Ribera ( Valencia. España)**”, por *Serrano Várez, D.*, 208 págs., 50 figs. en el texto, Valencia, 1987

**Núm. 13.** - “ **Nuevas pinturas rupestres en la Comunidad Valenciana**”, por *Aparicio Pérez, J.; Beltrán Martínez, A. y de Boronat Soler, J.* Volumen I: 134 págs de texto y 25 figs. en el mismo. Volumen II: carpeta con 25 encartes. Valencia, 1988

**Núm. 14.** – “ **El Mesolítico, Eneolítico e Ibérico del Camí del Pla. ( Oliva. Valencia. España.)**”, por *Aparicio Pérez, J.; Climent Mañó, S. y Martínez García, J.M.*, 131 págs. 56 figs. en el texto, Valencia, 1994

**Núm. 15.** – “ **El Paleomesolítico valenciano. Cova del Volcán del Faro ( Cullera). Memoria de las excavaciones e inventario del material**”. Por *Aparicio Pérez, J.* Vol. I, Texto, Vol. II, Documentación Gráfica. 500 págs. Valencia 2002. ISSN 02139219

**Núm. 16.** – “ **Comercialización de terra sigillata en Ilici ( Elche. Comunidad Valenciana. España)**”. Por *Montesinos y Martínez, J.*, 218 págs. 74 figs y XXXV lám. en el texto, Valencia, 1988

**Núm. 17.** – “ **Cronología del Arte Rupestre Levantino**”. Temas del I Seminario sobre Arte Rupestre. Gandía, 1999. *Beltrán Martínez, A.*: “ Cronología del Arte Rupestre Levantino: Cuestiones críticas”. *Alonso Tejada, A., Grima, A.*: “ El Arte Levantino: Una manifestación pictórica del Epipaleolítico peninsular”. *Aparicio Pérez, J., Morote Barberá, G.*: “ Yacimientos Arqueológicos y datación del A.R.L.”. Valencia, 1999

**Núm. 18.** – “ **Semiótica del Arte Prehistórico**”. Temas del II Seminario sobre Arte Rupestre. Gandía, 2000. Sumario. *Beltrán, A.*: “ Los signos abstractos y los símbolos en el Arte Paleolítico Ibérico y su asociación con las imágenes figurativas”. *Baldellou, V.*: “ Semiología y semiótica en la interpretación del arte rupestre post paleolítico\*\*”. *Varela Gomes, M.*: “ Arte rupestre do Vale do Tejo ( Portugal). Antropomorfos, estilos, comportamientos, cronologías e interpretações”. *Jordán MONTES, Juan F.*:

“ Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica”. *Mesado Oliver, N.*: “ Algunas sugerencias en torno al arte prehistórico”. *Aparicio Pérez, J.*: “ Significado o semiótica del arte prehistórico”. 196 págs. Valencia 2001

**Núm. 19.** – “ **La Vía Augusta y otras calzadas en la Comunidad Valenciana**”. Por *Morote Barberá, J. Guillermo*. Vol. I, Texto, 276 págs., Vol. II, Documentación Gráfica, 150 Págs. Valencia 2002. ISSN 0213 9219

**Núm. 20.** - «**Catálogo del Arte Prehistórico de la Península Ibérica y de la España Insular. Arte Paleolítico. Cornisa Cantábrica, Aragón, Comunidad Valenciana y Murcia**». Vol. I, Texto. Vol. II, Documentación Gráfica. Sumario. *Aparicio Pérez, J.*: « Presentación. *Beltrán Martínez A.*: A modo de introducción ». *Lasheras Corruchaga it Montes Barquín, J.A., Rasines del Río, P. y Muñoz Fernández, E.*: « Catálogo de la Cornisa Cantábrica y Navarra». *Baldellou, V.*: « Catálogo de Aragón» *Aparicio Pérez, J. y Ortí Piera, R.*: « Catálogo de la Comunidad Valenciana. *Mateo Saura, M.A.*: « Catálogo de la Comunidad Murciana». Vol. I, 222 págs. Vol. II, 219 págs. Valencia, 2003. ISSN: 0213.9219. ISBN: Obra completa 84.96068 44 7. Texto: 84 9606845 5 Documentación: 84 96068 46 3

**Núm. 21.** - “**La calzada Arse/Saguntum- Celtiberia. Estudio histórico-arqueológico**”. Por *Ledo Caballero, Antonio C.*. 433 págs. Valencia, 2005. ISSN: 0213-9219. ISBN: 84-96068-73-0

**Núm. 22.** – **Serie arqueológica Vol. I ( Texto)**. *Aparicio Pérez, J.*: Presentación.. *Beltrán Martínez, A.*: Arte Postpaleolítico. *Baldellou, V.*: CATÁLOGO DE ARAGÓN: Huesca, Teruel. *Grimal, A.; Alonso, Anna*: CATÁLOGO DE CATALUÑA, CUENCA, ALBACETE, GUADALAJARA Y ANDALUCIA: Barcelona, Lérida, Tarragona, Cuenca, Albacete Guadalajara, Almería, Jaén. *Aparicio, J.; Morote, J.G.;* *Mesado, N.* CATÁLOGO DE LA COMUNIDAD VALENCIANA: Castellón, Alicante, Valencia. *Mateo Saura, M. Ángel; Jordán Montes, Juan F.* CATÁLOGO DE MURCIA: Murcia

**Núm 23. – Serie Arqueológica José Aparicio Pérez** Noticia sobre representación híbrida en el abrigo Poveda; *A. Grimal Navarro – A. Alonso Tejada*: Centenario de la Cueva de la Vieja (Alpera) y el primer descubrimiento en Ayora del Arte Prehistórico de la Comunidad Valenciana. *M.T. Doménech Carbó*, Caracterización de aglutinantes orgánicos de las pinturas rupestres y problemas asociados a su conservación; *F. Buchón Moragues – J. Palomar Vázquez*, Catalogación y estudio de los abrigos del Parque Cultural de la Valltorta para la generación de la cartografía temática local y su análisis mediante sistemas de información geográfica; *C. Olària*, Del sexo invisible al sexo visible; *J.F. Jordán*, Zoofilia, alianzas sexuales con diosas o occisiones de jefes; *J.F. Jordán*, El valor sacral del ciervo en la pintura rupestre pospaleolítica de la Península Ibérica; *A. Beltrán Martínez, - J. Royo Lasarte*, La mujer en el arte rupestre levantino. *M.A. Mateo Saura*, Arte Rupestre y cultura material en la región de Murcia; *M.A.Saura, J.F. Jordán Montes, A. Carreño Cuevas*, Novedades en arte rupestre prehistórico en Murcia y Albacete; *M.A. Mateo Saura*, Novedades en el conocimiento del arte rupestre de Moratalla y de Nerpio; *M.A. Mateo Saura*, La mujer en la sociedad y el arte levantinos; *J.F. Jordán Montes*, La trascendencia de la mujer en el arte rupestre pos paleolítico de la península Ibérica. págs. Valencia 2015. ISSN 0213 9219

**Núm. 24. – “VARIA XII”**. Sumario: *José Aparicio Pérez*, Cova Foradà. *José Aparicio Pérez*, Cova Foradà, Versión inglesa. *José Aparicio Pérez*, El Collado. *José Aparicio Pérez*, El Collado, Versión inglesa. *Francisco Cisneros Fraile*, Villa romana de Rótova. *Francisco Cisneros Fraile*, La vinificación y el comercio del vino en la Tarraconense. *Miguel Herrero Cortell*, El paisaje funerario de la necrópolis de Corral de Saus (Moixent). *J. F. Jordán MONTES*, Minateda. *María Lazarich - Antonio Ramos-Gil - Antonio Ruiz-Trujillo - Ana María Gomar - Francisco Torres - María Narváez Cabeza de Vaca*, Bacinete: un escenario de arte rupestre al aire libre. *Miguel Ángel Mateo Saura - Concepción Pérez Moñino*, El Abrigo de Marcial, en El Calar de La Santa. *David Oliver - Teresa Sagardoy - Diego Moreno - Félix Bravo*, Arte rupestre postpaleolítico en la provincia de Guadalajara. *Ramón Viñas - Guillermo Morote*, Asociaciones escénicas y tipológicas en el Arte Levantino de Valltorta-Gasulla (Castellón).

**VARIA**  
**(Serie Arqueológica)**

**ÍNDICES DE NÚMEROS ANTERIORES**

## VARIA I

APARICIO PÉREZ, J.: Presentación y dedicatoria. GÓMEZ TABANERA, J. M.: *Bolas y esferoides líticos del Paleolítico astur*. APARICIO, J.; SÁNCHEZ, C.; LÓPEZ, M. G. y GARCÍA, F.: *Dos importantes yacimientos arqueológicos para la prehistoria andaluza y peninsular hallados en "La Carolina"* (Jaén, España). MARTÍNEZ PERONA, J. V.: *La Cueva de las Vacas* (Chiva, Valencia). APARICIO, J.; SAN VALERO, J. y SANCHO, A.: *Materiales neolíticos de la Cova del Forat de l'Aire Calent y de la Cova del Llop* (Gandía, Valencia). ASQUERINO FERNÁNDEZ, M. D.: *"Cova del Moro"* (Agres, Alicante). MEZQUIDA, M.: *La metalurgia anatólica en el III milenio a. J.C.* LATORRE NUÉVALOS, F.: *Aproximación al estudio del armamento ibérico levantino*. FLETCHER VALLS, D.: *De nuevo sobre el signo ibérico* y FLETCHER VALLS, D.: *Villares VI. Nuevo plomo ibérico escrito*. APARICIO, J.; SAN VALERO, J. y MARTÍNEZ, J. V.: *Actividades arqueológicas durante el bienio 1977-78*.

## VARIA II

APARICIO PÉREZ, J.: Presentación. GUILAINE, JEAN: *Les Debuts de Chalcolitique*. RAMOS FERNÁNDEZ, R.: *Las cerámicas de tipo campaniforme de Elche*. BORONAT SOLER, J. de D.: *Cova de les Maravelles* (Jalón-Alicante) GONZÁLEZ PRATS, A.: *El poblado de la Cova Roja* (Benasal-Castellón). APARICIO, J.; MARTÍNEZ, J. V.; SÁNCHEZ, C. y GARCÍA, F.: *El poblado eneolítico de Santagón* (Vilches-Jaén). DELIBES DE CASTRO, G.: *El País Vasco, encrucijada cultural en el inicio del bronce antiguo (s. XVIII a. de J.C.)*. ROS DUEÑAS, A.; BERNABEU QUIRANTE, A. (Alicante). *El Cabezo de Redován*. CLOTTE, JEAN: *Complements sur le Dolmen de Nougayrat, Commune de Saint-Martin-Labouval* (Lot). GARCÍA SÁNCHEZ, M. (Granada). *Parietal infantil trepanado de la Cova de la Sarsa* (Bocairente, Valencia). APARICIO PÉREZ, J.; SAN VALERO, J.; MARTÍNEZ, J. V.: *Actividades arqueológicas (desde 1979 a 1982)*.

### VARIA III

APARICIO PÉREZ, J.: Presentación y dedicatoria. RAMOS FERNÁNDEZ, R.: *Historia general del fenómeno ibérico a través de los hallazgos de Ilici* (Elche). MOROTE BARBERÁ, G.: *La cultura ibérica: síntesis histórica*. CISNEROS FRAILE, F.: *El más allá en el mundo ibérico. Las necrópolis: ciudades de los muertos*. APARICIO PÉREZ, J.: *Tres monumentos ibéricos valencianos: La Bastida, Meca y el Corral de Saus*. BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: *Las monedas ibéricas*. OLMOS ROMERA, R.: *La cerámica de importación griega en el mundo ibérico*. JÜRGEN UNTERMANN: *La lengua ibérica*. CUADRADO DÍAZ, E.: *Arte ibérico*. APARICIO PÉREZ, J.; SAN VALERO APARISI, J.; MARTÍNEZ PERONA, J.V.: *Departamento de Historia Antigua. Actividades arqueológicas durante 1983*.

### VARIA IV

APARICIO PÉREZ, J.: *Cova del Capurri*. VARELA GÓMEZ, M.: *Catálogo del Arte Paleolítico de Portugal*. PÉREZ MÍNGUEZ, R.: *El culto al agua en la Hispania Prerromana*. PÉREZ MÍNGUEZ, R.: *Oinochoes valencianos: Inventario parcial*.

## VARIA V

**La necrópolis Ibérica del Corral de Saus en el complejo de Carmoxent (Moixent, Valencia ). Presentación. Parte primera.** Por J. APARICIO PÉREZ. *El Complejo Arqueológico de Carmoxent. Corral de Saus. Memorias de las excavaciones desde 1972 a 1985.* **Parte segunda.** *Inventario ergológico.* Por F. CISNEROS FRAILE. **Bibliografía y notas a la parte primera. Epílogo.**

## VARIA VI

**Yacimientos con Arte Rupestre (Patrimonio de la humanidad) en Valencia y Alicante.** *Abrigo de Voro (Quesa) y el Abrigo del Garrofero (Navarrés)* por JOSE APARICIO Y JOSE GUILLERMO MOROTE BARBERA

## VARIA VII

J. APARICIO PÉREZ. *Nuevas dataciones de C14 en cuatro yacimientos valencianos: Foradá, Parpalló, Mosseguellos y Collado.* F. CISNEROS FRAILE. *La tecnología aplicada a la vinificación: el prensado en los lagares de la Tarraconense.* F. CISNEROS FRAILE *Inventario de los materiales de la Necrópolis Ibérica de Casa del Monte (Valdeganga, Albacete).*

## VARIA VIII

### **La necrópolis mesolítica de El Collado. (Oliva – Valencia)**

**Presentación.** PARTE PRIMERA. **Estudio Arqueológico.** Por J. APARICIO PÉREZ.

PARTE SEGUNDA. **Estudio Antropológico.** Por D. CAMPILLO ET ALII. MERCADAL, O. y PÉREZ -PÉREZ, A.: *Análisis craneométrico.* CHIMENOS, E., PÉREZ-PÉREZ, A. y LALUEZA, C.: *Estudio métrico mandibular y maxilar.* LALUEZA, C., PÉREZ-PÉREZ, A. y CHIMENOS, E.: *Variables métricas de la dentición.* CAMPILLO, D.: *Estudio Paleopatológico.* PÉREZ-PÉREZ, A. y LALUEZA, C.: *Estriación dentaria de los Mesolíticos.* PÉREZ-PÉREZ, A. y CHIMENOS, E.: *Patología oral y desgaste dentario de los individuos mesolíticos.* SUBIRÁ, M.E. y MALGOSA, A.: *Informe de la dieta del yacimiento mesolítico.* CAMPILLO, D.: *Visión de conjunto y conclusiones.* SUBIRÁ, M.E.: *Estudio de la dieta a partir del análisis de isótopos estables.* PARTE TERCERA. **Conclusiones finales.** Por J. APARICIO PÉREZ.

## VARIA IX

APARICIO PÉREZ, J.: *Mesolítico y A.R.L.* OLÀRIA PUYOLES, C.: *Las mujeres y las creencias míticas. Una aproximación a través de la iconografía rupestre paleolítica.* GRIMAL, A. y ALONSO TEJADA, A.: *Centenario de la Cueva de la Vieja: 10.000 años de Arte Moderno.* ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A.: *La Cueva de la Vieja. Aportaciones en el centenario de su hallazgo.* DÍAZ-ANDREU, M. et ALII: *El arte rupestre esquemático de Los Cuchillos (Cieza, Murcia) y su contexto peninsular.* FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M.D.M. et ALII: *La Pintura Rupestre esquemática en Ciudad Real.* MATEO SAURA, M.A.: *Del Arte Paleolítico al Arte Levantino: ¿Continuidad o Ruptura?* MATEO SAURA, M.A.: *Novedades en el Conocimiento del Arte Rupestre Prehistórico en la Región de Murcia (Curso 2006).* CARDITO ROLLÁN, L. M. y DE ANDRÉS HERRERO, M.: *El Arte Rupestre Esquemático en el Barranco del Río Duratón (Segovia). Nuevos “Dibujos Enigmáticos” en la roca.* ROS FERRANDO, J.: *Temas de Arte Rupestre. Revisión de las superposiciones de La Sarga. Reflexiones sobre la cronología del Arte Estilo Petracos. Hallazgos en la Vall de Bayrén.* GARCÍA-GELABERT PÉREZ, M. P. y TALAVERA COSTA, J.: *Recopilación de datos arqueológicos y reformulaciones cronológicas mediante el empleo de los*

*sistemas de información geográfica. El caso de la Villa Rústica de Catarroja. Valencia. PÉREZ MÍNGUEZ, R. †: Aproximación al Estudio del Vino Valenciano en Época Romana. CISNEROS FRAILE, F.: El Viñedo Columeliano en la Trayectoria Económica Romana de la Segunda Mitad del s. I d.C.*

## **VARIA X**

APARICIO PÉREZ, J, *Reflexiones sobre la esencia del Arte Rupestre Levantino*; R. DÍAZ TARRAGÓ, A. GRIMAL NAVARRO, A. ALONSO TEJADA, *100 Citas para un centenario. El Arte Prehistórico de la Tortosilla*. D. OLIVER FERNÁNDEZ, M. D. FERNÁNDEZ, *Pinturas Rupestres Esquemáticas en Alamillo*; A. ALONSO TEJADA, A. GRIMAL, *100 años de hallazgo de Tortosilla*, M. A. MATEO SAURA, A. CARREÑO CUEVAS, *Novedades de Arte Rupestre en el Alto Segura*. J.F. JORDÁN MONTES, *Los seres híbridos o míticos en el Arte Rupestre*. M. LAZARICH, A M<sup>a</sup> GOMAR, A RUIZ, F. TORRES, *Las manifestaciones Rupestres Postpaleolíticas del entorno*. M. PAZ GARCÍA, GELABERT PÉREZ, *Un testimonio de la pervivencia de la iconografía astral protohistórica*.

## VARIA XI

ALEXANDRE GRIMAL NAVARRO y ANNA ALONSO TEJADA, *Centenario del Abrigo del Mediodía (Yecla, Murcia); Revelación del arte abstracto del neolítico*. ANNA ALONSO TEJADA Y ALEXANDRE GRIMAL NAVARRO, *100 años de arte rupestre levantino, en el Monte Arabí*. A. RUIZ TRUJILLO, A. M<sup>a</sup> GOMAR BAREA y M. LAZARICH GONZÁLEZ, *Aportación al conocimiento de las manifestaciones gráficas de las sociedades cazadoras – recolectoras especializadas de la Provincia de Cádiz: La Cueva de la Horadada*. JUAN FRANCISCO JORDAN MONTES, *Los cazadores de miel: desde Minateda hasta los Pirineos*. La miel que destila sobre las astas de los toros y en los cuernos de los ciervos en el arte rupestre levantino español. MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA, *Balace de cien años de investigación de la pintura rupestre prehistórica en la Región de Murcia desde una perspectiva Bibliométrica*. RAMÓN VIÑAS y J. GUILLERMO MOROTE, *La aplicación de pintura blanca en los conjuntos levantinos de la Valltorta-Gasulla*. MARIA PAZ GARCÍA – GELABERT PÉREZ, *Consideraciones acerca de la iconografía solar. Pervivencias*. J. APARICIO PEREZ, *Arte Rupestre Prehistórico en la Comunidad Valenciana. Abrigo del Sordo (Ayora-Valencia). Cova del Barranc del Migdia (Jávea- Alicante)*

## VARIA XII

JOSÉ APARICIO PÉREZ, *Cova Foradà*. JOSÉ APARICIO PÉREZ, *Cova Foradà, Versión inglesa*. JOSÉ APARICIO PÉREZ, *El Collado*. JOSÉ APARICIO PÉREZ, *El Collado, Versión inglesa*. FRANCISCO CISNEROS FRAILE, *Villa romana de Rótova*. FRANCISCO CISNEROS FRAILE, *La vinificación y el comercio del vino en la Tarraconense*. MIGUEL HERRERO CORTELL, *El paisaje funerario de la necrópolis de Corral de Saus (Moixent)*. J. F. JORDÁN MONTES, *Minateda*. MARÍA LAZARICH, ANTONIO RAMOS-GIL, ANTONIO RUIZ-TRUJILLO, ANA MARÍA GOMAR, FRANCISCO TORRES, MARÍA NARVÁEZ CABEZA DE VACA, *Bacinete: un escenario de arte rupestre al aire libre*. MIGUEL ÁNGEL MATEO SAURA, CONCEPCIÓN PÉREZ MOÑINO, *El Abrigo de Marcial, en El Calar de La Santa*. DAVID OLIVER, TERESA SAGARDOY, DIEGO MORENO, FÉLIX BRAVO, *Arte rupestre postpaleolítico en la provincia de Guadalajara*.

RAMÓN VIÑAS y GUILLERMO MOROTE, *Asociaciones escénicas y tipológicas en el Arte Levantino de Valltorta-Gasulla (Castellón)*.

Este libro, número 25  
de la Serie Arqueológica y  
XIII de Varia se terminó de imprimir  
El mes de septiembre del Año del Señor de 2019, cuando  
Las circunstancias amenazantes anteriores se confirmaron,  
Al acceder al poder el llamado Tripartito Valenciano  
Radicales pancatalanistas de izquierdas, que al  
Negar las subvenciones para las actividades  
Científicas de la RACV, salvo “migajas”  
ridículas, obligaron a renunciar  
a la edición en papel y  
concentrarnos en  
la digital



**UNIVERSIDAD VALENCIANA DE VERANO  
REAL ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA  
FUNDACIÓN PÚBLICA**

