

Arte, hábitat y territorio en el Mediterráneo peninsular durante el postglaciar: un modelo de interpretación en el norte del País Valenciano

C. Olària*

En esta ponencia intentaremos replantear algunos de los problemas y sus posibles interpretaciones, en ambos casos para referirnos a la evolución cronocultural del arte rupestre al aire libre del área mediterránea peninsular, vinculado a los grupos humanos que lo realizaron y vivieron en el mismo territorio donde se encuentran estas manifestaciones artísticas.

Dicha temática ya ha sido tratada en muy diversas ocasiones por algunos reconocidos especialistas en arte prehistórico, sin embargo creemos que se ha relacionado escasamente con el contexto arqueológico de los territorios que ocupan estas expresiones artísticas. Esta ausencia de interrelación se explica a causa de los escasos estudios realizados en los asentamientos prehistóricos ubicados en el mismo paleohábitat que los abrigos pintados. En efecto, poseemos por el momento un exiguo número de yacimientos extensamente excavados y publicados que nos puedan aportar la información necesaria para resolver la procedencia y evolución de este arte prehistórico.

No cabe duda, sin embargo, de que entre los datos recopilados hasta el momento en el arte rupestre al aire libre, cuando menos dentro del llamado «estilo levantino», debe ser relacionado con el tránsito de las culturas epipaleolíticas y el complejo proceso de la neolitización, fase perteneciente a grupos humanos organizados en sistemas de captación cíclicos, muy próximos o proclives a la economía de producción, cuya valoración trataremos más adelante. Pero antes de abordar esta problemática desearíamos,

no obstante, plantear una serie de cuestiones que probablemente nos permitirán debatir más profundamente el tema tratado.

CUÁNDO EMPEZÓ

Para iniciar, pues, un análisis profundo entre la evolución y las interrelaciones de los asentamientos de los grupos humanos que ejecutaron este tipo de arte, creemos que resulta imprescindible abordar la problemática de su origen.

Las evidencias a través de hallazgos de arte mueble de época magdaleniense, son numerosas en muchos yacimientos del área mediterránea peninsular. Algunos de los yacimientos de esta época, con series de dataciones de C-14, nos inducen a creer que tuvieron una larga perduración. No cabe duda, por tanto, de que las obras artísticas magdalenienses del área oriental peninsular poseyeron una importancia mayor de la que creemos, no sólo para la interpretación de la propia cultura sino por las consecuencias que derivarán de estas expresiones conceptuales.

Aparte de las plaquetas del Parpalló, cuya evolución desgraciadamente resulta todavía de difícil resolución, desde un punto de vista cronocultural y no meramente estilístico, existen otros testimonios importantes de arte mueble y en algunos casos parietal. Así lo demuestran los testimonios artísticos de numerosos yacimientos del litoral oriental peninsular, como los del abrigo del Tossal de la Roca, Cova de les Cendres, Cova del Barranc, Cova Matutano, Cova dels Blaus, Cova Fosca de La Vall d'Ebo, Cova de Reinós, Abric de la Bora Gran, Cova de La Mole-

* Laboratori d'Arqueologia Prehistòrica. Universitat Jaume I. Castellón. E-mail: olaria@his.uji.es.

ta de Cartagena, Cueva de Taverna, etc., por citar algunos. Testimonios de arte que seguirán perviviendo también en yacimientos con niveles epipaleolíticos, como en Cova Mallaetes, Abric de Sant Gregori, Bauma Margineda o Cueva de la Cocina, entre otros, además de los testimonios andaluces de Cueva de La Pileta, Cueva de Ardales, Cueva de Nerja, y el grabado almeriense de Piedras Blancas.

No hay que olvidar que algunos de los testimonios de arte rupestre paleolítico se encuentran en una similar ubicación, es decir, que yacimientos magdalenenses y epipaleolíticos comparten un mismo territorio, como Cova Fosca de La Vall d'Ebo, a 15 km del Abric del Tossal de la Roca; Fuente del Trucho (Alquézar, Huesca), en el mismo barranco del yacimiento de Arpán; la cueva del Niño (Ayna, Albacete), con pinturas paleolíticas en su interior y de estilo levantino en el exterior; o las que conformaban el friso de La Moleta de Cartagena o Cova del Tendo (Sant Carles de la Ràpita, Tarragona), en cuyo conjunto convivían los dos estilos: paleolítico y levantino; o en Cova Mallada y las pinturas de Cabra Feixet, a pocos metros de aquélla (BOSCH GIMPERA, 1968: 72), o las pinturas de estilo levantino de Els Secans y Las Caídas de Salbime (Mazaleón) y los yacimientos epipaleolíticos de Botiqueria dels Moros, El Pontet y Costalena (Maella), y los de El Serdà y Sol Piñera (Fabara). En el valle del Tajo, ya en Portugal, observamos un ciervo en la Roca F-155, no lejos de la población de Fratel, atribuido a una etapa epipaleolítica. Son éstos algunos de los ejemplos en que resultan coincidentes los territorios del arte levantino con el arte cuaternario. Sobre este aspecto creemos que sería interesante efectuar un estudio territorial de distribución de yacimientos de una y otra manifestación artística, con el fin de comprobar el alcance de estas relaciones reflejadas cuando menos a primera vista.

Este fenómeno, de pervivencia artística, se comprueba en otros yacimientos extrapeninsulares, como en las plaquetas grabadas de estilo magdalenense de los estratos mesolíticos y azilienses del sur de Francia: abrigo Murat de Rocamadour, La Borie del Rey y Pont d'Ambon. Así como en Italia en las plaquetas grabadas de Levanzo, una de ellas representando a un bóvido fechado entre el 9694 \pm 110 BP al 11000 BP, hallada en el nivel 3, epipaleolítico o cuando menos precerámico; o en los guijarros grabados de Riparo Villabruna A de los Dolomitas, fechados como epigravetienses y que recuerdan las plaquetas de estilo lineal-geométrico.

Asimismo, la larga perduración del arte magdalenense, que alcanzará hasta mediados del X milenio

BC, debería ser valorada en todo su alcance a la hora de sopesar las posibles influencias, si no artísticas cuando menos culturales, que entre uno y otro arte pudieron existir.

Si bien la técnica y los conceptos se modificarán radicalmente con el arte levantino, pervive, sin embargo, una memoria conceptual que muy probablemente deberíamos admitir como un proceso evolutivo cultural magdalenense, en su periodo final, que, si bien no influirá posteriormente en el arte levantino, sí se comprueba que los conjuntos de industrias líticas conservaron una indudable filiación. Y que, sin inclinarnos a derivar directamente una y otra expresión artística, sin duda pervive en ambas un espíritu común. Esta comunión perceptible entre ambas manifestaciones supraestructurales debería explicarse sobre las necesidades expresivas de dos mundos que comparten un mismo modo de vida y una similar base de subsistencia, propias de las comunidades cazadoras-recolectoras, con una economía sistemática de explotación territorial cíclica. Es decir, la explotación económica es la misma, si bien probablemente será de mayor espectro en el periodo cultural epipaleolítico, derivando como consecuencia una nueva expresión conceptual que muy probablemente corresponde al denominado arte levantino, el cual, si bien constituyó un arte *ex novo*, tanto por su técnica como incluso por su temática, participó sin embargo de una misma necesidad expresiva que es la común para todos los grupos cazadores-recolectores organizados en sistemas de captación cíclicos, muy próximos o proclives a la economía de producción, cuya valoración trataremos más adelante.

En este sentido pues, el arte magdalenense en la vertiente mediterránea de la península Ibérica pudo provocar, a nuestro juicio, no sólo unas pervivencias en la cultura material del llamado «Epipaleolítico microlaminar» (plenamente demostradas en algunos de los yacimientos estudiados), sino que de algún modo incitó a la creación de un nuevo arte: el levantino. Este último con una técnica distinta, como ya hemos señalado, pero con un reflejo económico igual o muy parecido, expresado por el mismo figurativismo realista en ambos casos: basado en la representación de herbívoros, cuya biomasa significaba una adquisición económica importante, teniendo en cuenta la actividad prioritaria que practicaban, la caza. Se trata por tanto de un arte renovado, o *art nouveau*, que con la misma temática animalística-simbólica, propia de grupos cazadores, introduce a los protagonistas humanos en escenas más complejas que deri-

varán dentro de su dinámica de evolución hacia conceptos *ex novo*, como hemos dicho.

Ahora bien, uno y otro arte difieren no sólo en la técnica, sino también en el contenido temático. Mientras que uno, el paleolítico, podemos considerarlo como un arte naturalista pero simbólico y abstracto en su interpretación, el arte levantino sin embargo es realista y narrativo. Mientras que aquél sólo presenta figuras aisladas o grupos sin conexiones entre sí, este lo hace escenificando las representaciones en un conjunto unitario. Otro aspecto, el técnico, también es totalmente diferente: en el arte magdaleniense la pintura se aplicará con instrumentos completamente diferentes a aquellos característicos, de trazos finos o «caligráficos», del arte levantino; reconocidos estos últimos ya por Porcar, y más tarde análisis más detallados han demostrado el uso de plumas en la ejecución de estas pinturas (ALONSO y GRIMAL, 1989, 1990; GRIMAL, 1992).

Una diferencia con el arte magdaleniense se puede establecer con la técnica del grabado fino, la que más frecuentemente se aplicará a fines de este periodo, lo que no ocurre con el arte levantino, salvo en el dudoso perfilado del bóvido de Racó Molero (Ares del Maestrat) y, siendo un caso extraño, el grabado profundo del barranco del Cabrerizo (Albaracín). Nuevos descubrimientos de grabados figurativos ponen sin embargo en duda la ausencia de esta técnica. En efecto, durante el Magdaleniense del Mediterráneo peninsular se presenta una masiva utilización de la técnica del grabado, tanto sobre soporte óseo como en placas de piedra y guijarros, e incluso sobre soportes parietales (Cova Fosca de La Vall d'Ebo), mientras que el arte pictórico rupestre es muy escaso en esta área.

Otro aspecto diferencial entre uno y otro es su ubicación: mientras en el arte magdaleniense del litoral mediterráneo los soportes son prioritariamente muebles, y en casos rupestres en el interior de cavidades, el arte levantino es absolutamente parietal, en abrigos abiertos que dejan las representaciones expuestas al aire libre. Estas diferencias no sólo nos sugieren unos cambios notables de índole económica, sobre una misma base subsistencial cazadora-recolectora, sino que también, en cierto modo, parecen indicar unos cambios importantes en las pautas de comportamiento de los grupos humanos que lo ejecutaron.

La profusión de las representaciones de escenas cinegéticas del arte levantino quizá pudiera interpretarse como la valoración de la importancia social que adquiere el grupo humano en defensa de su territorio

de captación, con una mayor organización social y una más estrecha cooperación en el trabajo de explotación de los recursos, que nos inclina a interpretar este arte como correspondiente a unos grupos de cazadores social y económicamente mucho más organizados.

La expresión figurativa, tanto en uno como en otro arte, es el común denominador, si bien existen representaciones lineales en ambos, especialmente en el arte mueble, de poca significación. Respecto a este punto no nos gustaría olvidar el llamado «arte lineal-geométrico», poniendo muy en duda que las 38 plaquetas de Cocina puedan individualizar un estilo independiente más arcaico que el llamado «levantino». Reflexionando sobre este punto, seguimos los comentarios de Pericot, que cuando excavó este yacimiento ya señaló en su N-III: «lo más característico del nivel son los macrolitos, algunas plaquetas pintadas y ciertas *microgravettes* de la base de la estratigrafía», mientras que «lo verdaderamente importante en este nivel es la presencia de plaquetas grabadas que en número de 38 ocupan el nivel II A» (FORTEA, 1973: 353). Añadiremos la aparición en las excavaciones de Fortea de un canto de caliza con una cabeza de cierva grabada del estrato H1, acompañado de triángulos tipo Cocina, microburiles y cerámicas lisas y decoradas (SIP, 1979: 91; 1980: 85-87); y, por otra parte, señala Fortea para la fase Cocina II la presencia de «una plaqueta pintada previamente de rojo y posteriormente grabada con trazos paralelos» (FORTEA, 1973: 359). Con todo lo cual observamos que en Cocina no sólo se produjo un arte basado en los grabados lineales sino que los pigmentos rojos de repintados previos también estuvieron conviviendo con esta técnica, a la vez que el estilo figurativo; si a todo esto le añadimos el registro de arte levantino, hoy prácticamente desaparecido de su entrada, sobre el cual ya opinó Pericot que correspondía «a los vestigios de figuras, al parecer de un animal, una de ellas en rojo» (1945: 54); y posteriormente Fortea consideró dichos rastros de pintura como zigzags propios del llamado «estilo macroesquemático», cuando seguramente eran las patas dobladas del cuadrúpedo en reposo, pues así ha sido confirmado por los estudios de Alonso y Grimal. Con todo ello nos podemos hacer cargo de lo sencillo que resulta deducir que en Cocina existió una fase mesolítica avanzada, de industrias líticas de geométricos, seguida de otra caracterizada por los procesos de neolitización, ambas con presencia de arte pintado y grabado de tipo lineal, además de otras muestras grabadas y pintadas de tipo figurativo o, si se prefiere, de estilo

levantino avanzado; recordemos que también en el estrato El de Cocina se recogió un canto de caliza con una cabeza de cierva estilizada grabada, nivel en el que se halló cerámica lisa y decorada entre una industria de triángulos tipo Cocina y geométricos (SIP, 1980: 91). La existencia de placas grabadas con motivos lineales no es por tanto la característica única de las expresiones artísticas que se dieron en tan importante cavidad. Y, teniendo en cuenta que los grabados de tipo lineal con motivos geométricos son una constante en toda la evolución del arte prehistórico, y que incluso en las etapas neolíticas se plasmarán sobre restos óseos, como en el caso de Cova de la Sarsa, en un principio desestimamos la consideración de este arte «lineal-geométrico» de Cocina como una expresión artística única e individualizada y culturalmente más antigua que el resto de las manifestaciones pictóricas al aire libre.

Pero, si bien las plaquetas grabadas de Cocina pertenecieron sin duda a una fase del Mesolítico con geométricos, prudentemente pensamos que ya existían otros testimonios pictóricos anteriores, que se efectuaron en una fase del Epipaleolítico de industrias microlaminaras. Para abundar en este sentido hemos de reflexionar acerca de la existencia de plaquetas semejantes, como la que se encontró en la segunda capa, nivel II, del yacimiento de Filador, con trazos grabados cruzados (VLASECA, 1968: 489), o la placa de pizarra con series de líneas y los restos óseos con similares motivos hallados en las capas 1 y 2 de Sant Gregori (VLASECA, 1934: 415-439), o los procedentes de este mismo yacimiento, pero en este caso figurativos, pues se trata del grabado de una cierva en una placa de pizarra correspondiente al nivel II, sobre el cual ya señalaba el mismo Fortea: «Todo esto expresa con bastante certidumbre la consideración de que en Sant Gregori existen elementos de un claro sabor y arcaísmo paleolítico» (FORTEA, 1973: 305), o la plaqueta grabada de Forcas II datada en el 7090 BP. En efecto, en yacimientos como Rates Penaes también se registró, en la séptima capa, una plaqueta pintada y grabada, junto a industrias de raspadores, láminas de dorso y cerámica lisa, que sería la representación de un conjunto microlaminar avanzado pero probablemente anterior al Mesolítico de geométricos (FORTEA, 1973: 198).

En resumen, y como hipótesis de trabajo, creemos que el denominado «arte lineal-geométrico» sería un testimonio artístico más reciente, quizá representante de antiguas tradiciones que permanecerán en la memoria de ciertos grupos epipaleolíticos y mesolíticos cuando sus industrias se hayan converti-

do mayoritariamente en geométricas, pero sin embargo su individualización artística como un estilo propio y característico de una etapa no debe ser considerada en la actualidad, sino más bien como una expresión minoritaria o esporádica, que convivirá con otras expresiones pictóricas. Si atendiéramos a algunos de los objetos grabados del Magdaleniense final o Epimagdaleniense, e incluso del Neolítico para industrias óseas, es evidente que una temática frecuente la constituyen los trazos lineales superpuestos con la técnica del grabado y *grafitado*, como ha sido constatado en la cueva Matutano (Vilafamés, Castellón). Asimismo, las industrias líticas de este yacimiento paleolítico presentan estrechas relaciones con las industrias de dorso abatido de otro yacimiento estudiado por nosotros, Cova Fosca, en cuyos niveles epipaleolíticos se observa claramente la tradición de estas láminas y laminitas de retoque abrupto, con las industrias epimagdalenienses.

QUÉ PINTAN Y POR QUÉ

Uno de los temas más debatidos como base de interpretación cultural para estas representaciones artísticas se ha centrado en el contenido y significado del llamado «arte levantino». Por un lado, el estudio de su contenido ha derivado en la identificación de una serie de estilos, en parte ya mencionados: lineal-geométrico, naturalista, levantino, macroesquemático y esquemático. Por otra parte, los estilos denominados naturalista y levantino, e incluso el mal llamado «arte lineal-geométrico», fueron considerados inicialmente como los más arcaicos.

El llamado «estilo levantino» incorporará la presencia humana en sus manifestaciones artísticas, dentro de escenas en su mayoría de contenido cinegético, con hombres y mujeres agrupados en esta u otra actividad, lo cual nos da a entender el valor o la importancia de la cohesión social en este momento, dentro de su propia organización de banda; muy probablemente porque de dicha cohesión dependerá la defensa de su territorio de captación. Sorprende que la mayor parte de las escenas cinegéticas se vinculen con la caza de oviscapridos, y que los cérvidos, si bien numerosos, tengan a menudo un tratamiento diferenciado en la escena, donde siempre existe un escaso número de ciervos machos adultos muertos o heridos, como el que se muestra en el abrigo V de Cova Remigia (Ares del Maestrat, Castellón).

En este sentido, la presencia de los ciervos exageradamente astados en ocasiones plasmados en los

paneles levantinos nos sugiere un significado más simbólico que práctico, como el ciervo silueteado del Abric de les Ermites de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona); el ciervo estático de la Roca dels Moros (Cogul, Lleida); los dos ciervos del Lavadero de Tello I, Cama del Pastor (Vélez-Blanco, Almería); los dos grandes cérvidos, uno de ellos silueteado y otro con una posible lanza clavada en el lomo, de la Cañaica del Calar (Moratalla, Murcia); el cérvido del abrigo del Milano (Mula, Murcia); los dos grandes ciervos de Cañada de Marco (Alcaine, Teruel); el ciervo de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel); el sugestivo ciervo rayado del Abrigo Grande de Minateda (Minateda-Hellín, Albacete); los cérvidos de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), que aparecen flechados, pero es posible que los venablos y arqueros sean posteriores, y la magnífica cabeza astada, perfilada en negro, del mismo yacimiento; los ciervos de La Sarga (Alcoi, Alicante), o el ciervo central y otros de la cueva de La Araña, abrigos I-II (Bicorp, Valencia), por citar algunas de las numerosas representaciones significativas de cérvidos.

Las características observadas sobre los ciervos, y también sobre bóvidos, son su posición preferente y su actitud más pasiva, su situación central en el panel, su diversidad en la aplicación de la pintura (rayados, silueteados, etc.), como en Abrigo Grande de Minateda (Minateda-Hellín, Albacete), Cañaica del Calar I (Moratalla, Murcia), la magnífica cabeza astada silueteada en negro de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) o el cérvido del Abric I d'Ermites de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona) o Cañaica del Calar I (Moratalla, Murcia), y finalmente la escasez de animales muertos o heridos representados, son razones que nos inducen a creer en un particular tratamiento que pudo obedecer a unas creencias de tipo mágico-simbólico, las cuales en cierto sentido vemos todavía reflejadas en los hallazgos arqueológicos, como la ofrenda de un asta de cérvido en el interior de un silo encontrado en el yacimiento meso-neolítico de Mas Nou (Ares del Maestrat), yacimiento que se ubica en un territorio que podríamos calificar como eminentemente artístico.

Si tenemos en cuenta el contenido del arte desde sus comienzos hasta alcanzar los llamados estilos «esquemático» y «macroesquemático», es bastante evidente que las especies preferentes en significado fueron los cérvidos y bóvidos, estáticos e incólumes, destacándose del resto de los animales que componen el conjunto de las escenificaciones características del estilo «levantino», como en el Abrigo de los Toros del Prado del Navazo (Albarracín, Teruel), en Val del

Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel) o en el Abrigo Grande de Minateda (Minateda-Hellín, Albacete). Además, en muchos casos parecen aprovechados para estas escenificaciones levantinas, como su mismo color delata, con lanzas y flechas pintadas posteriormente de una pigmentación distinta; pero casi siempre, eso sí, estas figuras ocupan el lugar central de la escena, como en La Roca dels Moros (Cogul, Lleida) o en Cueva de La Araña (Bicorp, Valencia), tanto en la Covacha II, donde se distingue un ciervo central, como en el covacho III, con un enorme toro que supera el metro de longitud; o como también sucede en Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) o en la cueva II de Cantos de la Visera (Yecla, Murcia), con dos cérvidos en el lateral izquierdo y un gran bóvido central. Resumiendo, las características observadas sobre los ciervos son, como ya hemos señalado, su posición destacada dentro de la escenificación, y también deberíamos añadir que son estos animales los que presentan más diversidad en la aplicación de la pintura (rayados, silueteados, etc.), y finalmente la escasez de animales muertos o heridos representados. Es posible que este particular tratamiento obedezca a unas creencias de tipo mágico-religioso que no descartamos pudieron extenderse a otras especies, como bóvidos y jabalíes.

También cabría señalar al respecto el significado que tuvieron estas especies de herbívoros en el tratamiento de intercambio de características morfológicas de una especie a otra, casi siempre bóvidos convertidos en cérvidos: Cueva de la Vieja de Alpera, Cantos de la Visera de Monte Arabí (Yecla) o también toros pintados sobre ciervos de Prado de las Olivanas, como caso poco frecuente, lo cual abunda más en la hipótesis de un significado mágico-religioso para el gran ciervo (*Cervus elaphus*).

Los caracteres simbólicos de cérvidos y, quizá, de bóvidos se mantienen y aprovechan en las escenificaciones levantinas durante todo su desarrollo, como en el abrigo IX del Cingle de Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón), en el sector norte de La Saltadora (Valltorta) (desapareciendo definitivamente en los estilos esquemático y macroesquemático), en algunos casos muy evidentes, como el extraño personaje, identificado como un brujo, con las piernas abiertas y cuyos pies descansan sobre los lomos de dos de los cuatro imponentes toros representados, que fueron transformados en ciervos mediante el añadido de fabulosas astas en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), uno de los conjuntos más claramente mágico-simbólico y en el que, por cierto, de los diez ciervos representados originariamente ninguno se

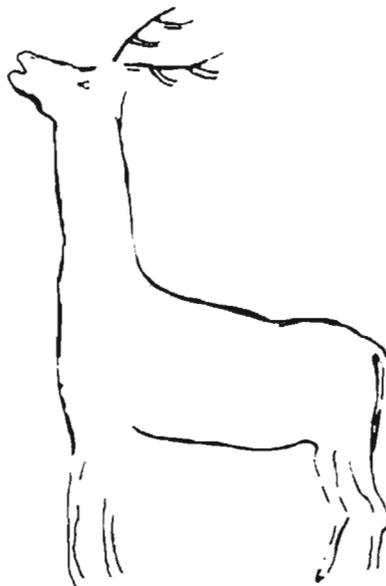
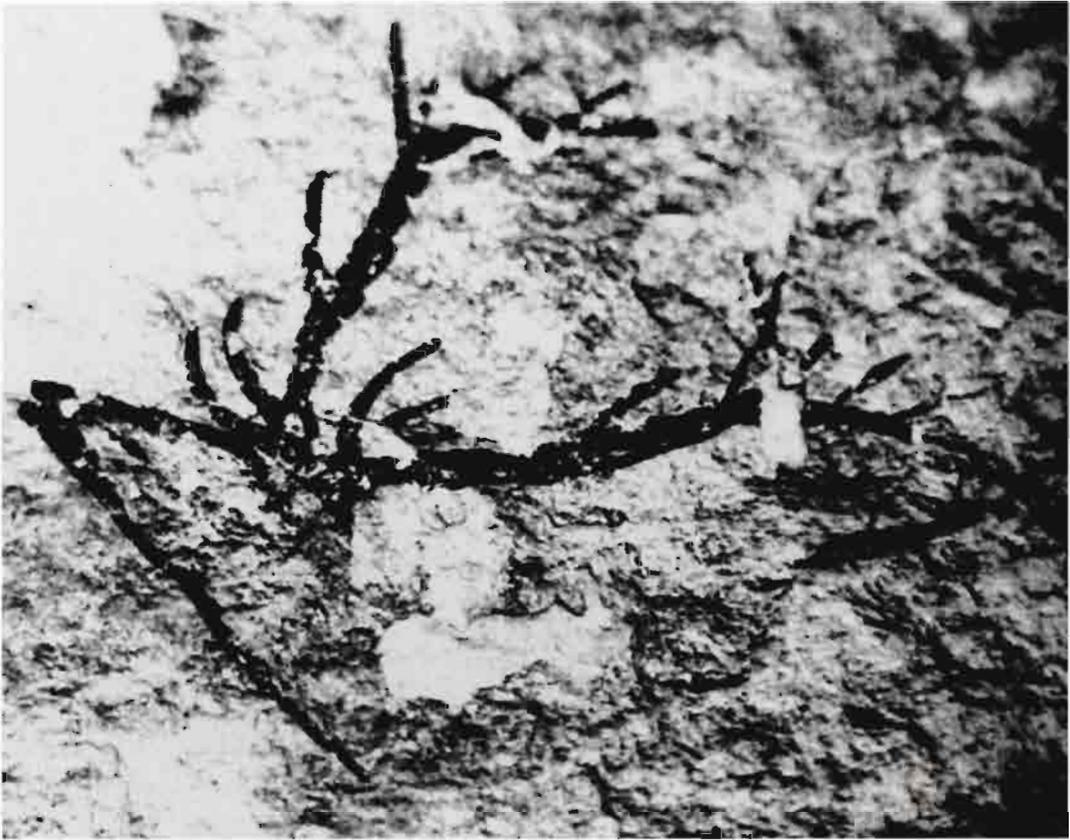


Fig. 1. Representación de cérvidos, cuyas figuras silueteadas y con ligeros detalles de boca y ojos pudieran corresponder a un *filum* o tradición arcaico, teniendo en cuenta las figuras similares que se encuentran en conjuntos de arte paleolítico, tales como Cosquer, Lascaux, Pair-Non-Pair, etc., en las que si bien la técnica es totalmente distinta las actitudes guardan una estrecha relación, como la postura rampante o la de bramido, que indica la época de celo de los machos en primavera y que señalaría posiblemente el momento de su ejecución artística.

Aquí se presentan la cabeza de ciervo bramando de Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) y el cérvido del barranco del Cabrerizo (Albarracín, Teruel) (según calco de CABRÉ), que también por su boca abierta suponemos que brama.



Fig. 2. Figura silueteada con rellenos de trazos y superposición de figura humana del abrigo grande de Minateda (Hellín, Albacete) (calco según BREUIL); y el ciervo de grandes cornamentas, de cuerpo silueteado, en actitud rampante, del Abric d'Ermites de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona) (según VIÑAS). Ambas figuras, si bien pueden representar una etapa estilísticamente más avanzada, conservan ciertas características arcaizantes.



Fig. 3. 1. Gran ciervo de fino perfilado y tinta plana parcial en su interior, posiblemente bramando a juzgar por la postura de su boca, y del que hay que resaltar el detalle de su ojo. La figura pertenece a Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete). 2. Cabeza de ciervo con exuberante cornamenta, perfilado y relleno parcialmente de tinta plana de la Cova de La Saltadora (Valltorta, Castellón), también con una carga de pigmento que indica el ojo del animal y la posición de la boca. No cabe duda de que ambas figuras nos transmiten un tratamiento especial y muy significativo hacia la representación del ciervo, que quizá estuviera vinculada a unas creencias totémicas.

encuentra herido o muerto; o como el singular antropomorfo con cabeza de toro del abrigo V de El Cingle de Gasulla (Ares del Maestrat, Castellón) y el de Racó Molero (Ares del Maestrat, Castellón).

Existen abrigos donde hay una proliferación significativa de ciervos machos, como en La Saltadora, con 19 ejemplares, y Cavalls, con 12, por lo que podría decirse en principio que estos animales ocupan un lugar preferente en la simbología del conjunto pictórico de la Valltorta. VIÑAS (1982: 148) señalaba ya esta característica relacionándola con el posible culto a estos animales: «ciertos animales, particularmente algunos ciervos machos, se alejan del análisis cinegético, introduciéndose posiblemente en el mundo de los “espíritus cosmogónicos”, o tal vez de los “seres totémicos”» (VIÑAS, 1982: 169 y 181). Estamos plenamente de acuerdo con esta observación, ya que estos animales siempre se presentan en un lugar central o importante de la escena, siendo su tratamiento pictórico más cuidadoso que para el resto de las figuras; hay que señalar que los ciervos machos siempre presentan un cuerpo macizo, en pocas ocasiones se pintan estilizados y casi ninguna vez se advierten ejecuciones pictóricas esquematizantes. Otra de las constantes en su plasmación es la de resaltar su cornamenta, a veces enorme y muy ramificada, como los de La Saltadora. Esta característica anatómica le confiere al cérvido una perspectiva más cercana a la visión mágico-simbólica. Es muy frecuente observar sus figuras aisladas, estáticas o en marcha, como ya hemos señalado, sin que tengan una relación con escenas cinegéticas, al contrario de lo que ocurre con los cápridos, siempre protagonistas de una cacería.

Con frecuencia se han presentado interpretaciones acerca de la simbología del arte levantino y, como la mayor parte de las escenas giran en torno a la temática cinegética, se han considerado por una parte simples plasmaciones de la vida cotidiana cazadora, o dada la ubicación en las covachas o abrigos de altos farallones que pudieron servir como magníficos puntos de ojeo; pero también se ha especulado sobre unos contenidos más simbólicos, vinculados con un particular mundo de creencias mágico-religiosas. Resulta verdaderamente difícil profundizar en este sentido pero no cabe duda de que la narrativa de estas escenas encierra un significado más profundo, quizá ligado a los momentos o eventos dignos de ser recordados o conmemorados, que plasman la epopeya de estos grupos humanos.

Sin embargo, la observación del tratamiento especial que se confiere al toro y al ciervo, y quizá a

otras especies, nos inclina a suponer que estos grupos sociales organizados en bandas se basaron en creencias totémicas. Desde que en 1900 Reinach formulara los doce artículos que se establecían en la religión totémica, muchos otros estudiosos como Frazer, Wundt e incluso Freud han dedicado obras importantes a esta primitiva creencia religiosa. Las creencias totémicas casi siempre se basan en animales totémicos, más escasamente en plantas y muy raramente en objetos. El animal totémico no debe ser sacrificado ni comido, pero puede ser ingerido salvaguardando ciertas partes de su cuerpo. En ciertas ceremonias los individuos se revisten con la piel del tótem; se pintan las imágenes del tótem y éste protege y defiende a los miembros del grupo, les sirve de guía y, lo que es más importante, los identifica como grupo. En los acontecimientos solemnes, mágicos o religiosos, se bailan danzas en el curso de las cuales los miembros de la banda se cubren con la piel de su tótem e imitan sus ademanes; de esta manera acentúan su parentesco o su identidad con el tótem (antropomorfos disfrazados de toros los encontramos en Racó Molero y Cingle de Gasulla, en Ares del Maestrat, Castellón). En algunos casos es ritualmente sacrificado el animal totémico, imagen que nos recuerda la danza de las mujeres junto al hombre ictifálico y la cierva o cervato muerto a sus pies, de Roca dels Moros (Cogul, Lleida), o la agitada danza de más de una veintena de mujeres y hombres en cuyo centro se observa un animal, de la cueva de Los Grajos.

Como decía Frazer, el totemismo es un sistema a la vez religioso y social, puesto que la protección recíproca dentro del grupo es obligada, así que el valor fundamental de este sistema se encuentra más inmerso en la cohesión social que en el mundo de las creencias. La protección y defensa del grupo es constante y si alguien mata a otra persona se exigirá solidariamente la expiación de la víctima; en este sentido, encontramos en el arte levantino escenas de ejecuciones, como en El Cingle de Gasulla y Cueva Remigia (Ares del Maestrat, Castellón) y Cova de La Saltadora (La Valltorta, Castellón).

Otro de los autores clásicos, Wundt, escribía: «El animal tótem es considerado como el animal antepasado del grupo correspondiente. “Tótem” es, pues, por un lado una designación del grupo, y por otro, un nombre patronímico, presentando también, en esta última acepción, una significación mitológica», por lo que este sistema totémico servirá de organización y división social, a la vez que pudo servir de base para una normativa moral y de conducta. Otras derivaciones del sistema totémico, como ya se sabe,

son la transmisión por línea materna de los lazos totémicos y la imposición de relaciones basadas en la exogamia.

Pueden parecer estas hipótesis totemistas un tanto *démodées*, puesto que son discutibles todas las teorías basadas en etnografías comparadas; sin embargo, aquí no tratamos de comparar comportamientos antropológicos de culturas primitivas más o menos actuales sino de valorar un tipo de sistema, el totémico, como una explicación más plausible para interpretar el mundo prehistórico del arte rupestre al aire libre, incidiendo en la valoración social de este sistema más que en sus consecuencias religiosas, si bien éstas también pudieran ser admisibles en cuanto aceptemos que los conjuntos artísticos no son meramente exposiciones de unas particulares manifestaciones prehistóricas, sino que cumplieron el papel de lugares sagrados o culturales, como ya ha sido admitido por relevantes estudiosos del tema (BELTRÁN, 1982). En este sentido, ya han sido considerados estos lugares como santuarios por diversas razones, una de ellas, quizá la de mayor peso, es la intensa reutilización de los abrigos durante milenios, cambiando, superponiendo y añadiendo las figuras en el mismo panel rocoso.

Otra de las consideraciones que deberíamos tener en cuenta, si bien no poseemos suficientes datos biocronológicos para delimitarla, se centraría en la pervivencia y frecuencia de estas especies en las diferentes etapas de ejecución de este arte. No cabe duda de que hasta mediados del X milenio los cérvidos son frecuentes, cuando menos para que motiven la existencia de campamentos estacionales de caza en numerosos yacimientos de la vertiente mediterránea peninsular. Por otra parte dichos animales, solitarios salvo en la época del apareamiento y cría en primavera-otoño, son difíciles de capturar; pero a la vez es un animal muy acomodaticio que se adapta a vivir en bosque y en paisaje abierto. Es posible que con el paulatino cambio climático los ciervos, por ejemplo, emigren hacia zonas más frías o atemperadas y consecuentemente no se prodigue su presencia en todos los paisajes holocénicos con la misma frecuencia. Esta singularidad, frente a otros animales más comunes, quizá debió de ser un factor decisivo en su consideración por parte del grupo humano como un animal de connotaciones supraestructurales, ya sea como pieza codiciada (trofeo) o como animal simbólico.

Estas mismas reflexiones podríamos establecer para los grandes toros que aparecen, *Bos primigenius* y *Bos taurus*, puesto que su fuerza y biomasa han

representado simbólicamente la potencia y la fertilidad, pero también una especie como el *Sus scrofa* pudo ser así considerado si tenemos en cuenta su capacidad de fecundación y fiereza.

Si estos animales pudieron frecuentar los mismos territorios no cabe duda, sin embargo, de que su talla, volumen, fuerza y aspecto fueron factores que inducirían a una consideración excepcional por los grupos humanos que pintaron estos conjuntos.

ARTISTAS, ASENTAMIENTOS Y TERRITORIOS

Sin duda una de las direcciones que debemos seguir para comprender la evolución, y por tanto la cronología, del arte posglaciar pasa incuestionablemente por el estudio de los diferentes territorios en que se encuentra, en asociación con los asentamientos prehistóricos que comparten su mismo paleohábitat.

Algunos trabajos (APARICIO y MOROTE, 1999) ya han iniciado esta dirección, si bien, como ya hemos dicho anteriormente, aún son escasos los conocimientos que tenemos hoy por hoy sobre yacimientos próximos a conjuntos rupestres, pues no sólo se requiere realizar más prospecciones con este propósito sino también excavar sistemáticamente los asentamientos que hayan resistido a las antiguas intervenciones, o a expolios continuados, cuyos materiales prácticamente no pueden referirse a un contexto claro. En el trabajo de Aparicio y Morote para el País Valenciano observamos claramente esta ausencia de datos, ya que la mayor parte de los yacimientos presentan unos pocos restos en superficie, otros fueron excavados antiguamente, otros se han perdido debido al expolio, y muy pocos quedan para investigar y excavar sistemáticamente.

Sin embargo, interesa resaltar que, cuando menos, en el repaso que realizan estos autores para la división territorial de la actual provincia de Valencia la mayoría de los yacimientos citados los sitúan en la etapa mesolítica, en su división del Mesolítico I al III (10 000-8000, Mesolítico I; 8000-7000, Mesolítico II; 6500-5000, Mesolítico III, A, B y C). Las matizaciones que a este respecto debemos hacer son que, si para los autores el Mesolítico domina esta etapa de cinco mil años, nosotros creemos más adecuado, a través de la observación de los conjuntos líticos, distinguir entre una etapa epipaleolítica de mayor filiación paleolítica (9000-7000) y otra mesolítica que introduce cambios sustanciales a nivel económico e

industrial y que debería asimilarse al Mesolítico de geométricos junto con los procesos de neolitización (7000-6000). Así, para el territorio de Bicorp (Cuevas de La Araña, Rubia Alta, Rubia Baja, Zorra) tenemos por una parte materiales mayoritariamente de tipo geométrico e incluso presencia de cerámicas (Cueva Rubia Baja, Cueva de la Zorra y Cueva de La Araña), pero también algunos adscribibles a un Epipaleolítico de tipo microlaminar (Cueva Rubia Alta), con representaciones del llamado «estilo levantino» y otras de tipo esquemático que sin duda corresponden a una etapa posterior. También en el territorio de Navarrés (Blanquizar de Garrofero), con estilo levantino, comentan los autores una industria característica del Epipaleolítico microlaminar. El área de Dos Aguas (La Ceja, La Cocina, La Polvorosa) queda encuadrada también en un Mesolítico de industrias geométricas, si bien a los conjuntos pictóricos de Dos Aguas les atribuyen una cronología propia de la etapa epipaleolítica (8500-7000). Otro territorio, el de Ayora, donde se sitúa el Abrigo de Pedro Mas, con pinturas esquemáticas, se identifica según los autores por la presencia de un trapecio y fragmentos cerámicos que atribuyen al Neolítico final o Eneolítico inicial (APARICIO y MOROTE, 1999: 86-92).

No mencionaremos aquí el área territorial correspondiente a la actual provincia de Alicante, puesto que está previsto un trabajo monográfico aparte. En cuanto al área castellanense, pese a su gran riqueza artística la documentación arqueológica aún es insuficiente para realizar una síntesis de tipo territorial en cada una de las comarcas que presentan conjuntos de arte al aire libre. Se han publicado interesantes trabajos de áreas concretas como La Valltorta, que no sólo han recopilado mediante nuevos calcos los conjuntos pictóricos (VIÑAS, 1982) sino otros que también han tenido en cuenta los contextos arqueológicos (DE VAL, 1977; GUSI, 1982); sin embargo, ni las antiguas excavaciones en este magnífico barranco ni los más recientes trabajos han conseguido clarificar completamente el poblamiento y la cultura asociados a estos conjuntos. Comentaremos, sin embargo, algunos de los resultados.

La Valltorta

Cova dels Melons o de la Rabosa (Albocàsser, Castellón). Fue una de las más grandes cavidades excavadas en la Valltorta, con 12 m de ancho por 10 m de profundidad y 1,35 m de altura. La estratigrafía publicada presentaba una potencia máxima de

4,20 m. ALMAGRO BASCH (1963: 427) publicó un resumen extraído de los trabajos y diarios inéditos de Pallarés, después de estudiar los materiales depositados en el Museo Arqueológico de Barcelona. Trasladamos aquí este resumen:

1. Capa moderna de piedras y tierra ibérica.
2. Cerámica ibérica a torno y a mano.
3. Cenizas conteniendo cerámica tosca, sílex y huesos de animales.
4. Capa de barro con un cráneo humano, cerámica y sílex.
5. Restos de cocina, huesos de animales, cerámica y sílex.
6. Capa estéril de tierra roja con *helix*.
7. Capa estalagmítica.
8. Piedras grandes y tierra roja sin yacimiento arqueológico.

Almagro comentaba que la industria de los niveles 5 y 6 era semejante a la encontrada en otras estaciones próximas. Probablemente se refería a los «talleres» al aire libre de Valltorta, si bien las puntas de flecha de retoque plano no aparecieron en este yacimiento. Cita la existencia de microburiles y algún trapecio, así como raspadores. Esta industria la adscribe Almagro a un Mesolítico avanzado y al Neolítico pleno.

Cova del Esterò o Cova dels Moros. Cavidad que se sitúa entre los barrancos de la Valltorta y Matamoros, muy cerca de los conocidos abrigos del Puntal, con pinturas. ALMAGRO (1963: 427) cita la existencia de cerámica tosca y muy fragmentada junto a industrias líticas atípicas.

Cova del Puntal. Otra cavidad ubicada también entre ambos barrancos, Matamoros y Valltorta. Se trata de una grieta u oquedad que se abre junto a los abrigos pintados del Puntal. En uno de sus extremos se configuraba una pequeña cámara de una superficie de 1,85 m que fue excavada; presentaba un primer nivel con cerámicas modernas y romanas, y por debajo se recogieron cerámicas decoradas con cordones, conchas y restos óseos, además de un hacha de piedra pulimentada e industrias de sílex que Almagro compara con las encontradas en los llamados *planells* de la Valltorta.

Cova de la Pipa. Situada en el barranco de la Rabosa y cerca del abrigo pintado del Lledoner. La cavidad está formada por una grieta con escasa profundidad. Se recogieron cerámicas, sílex y restos óseos.

Cova del Trenc. Localizada delante de las pinturas dels Tolls y de Rull, proporcionó los mismos

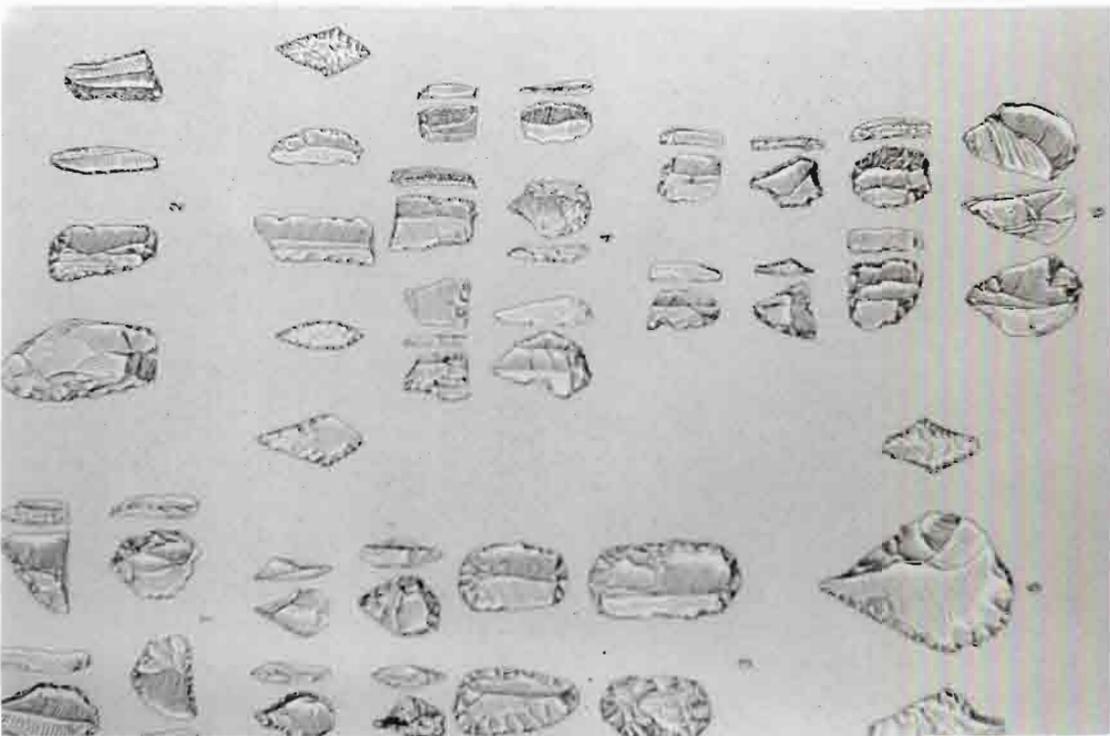


Fig. 4. 1. Industrias líticas recogidas en los yacimientos de La Valltorta: 1, Cova de la Pipa; 2, Cova del Trenc; 3, Planell de la Bastida; 4, Planell del Puntal; 5, Planell de la Rompuda; 6, Planell de Les Calçaes del Matà. Según ALMAGRO BASCH.
2. Punta de flecha de retoque plano, perteneciente a una etapa neo-eneolítica del yacimiento de Cova dels Melons (Valltorta) (foto Museu Arqueològic de Catalunya).

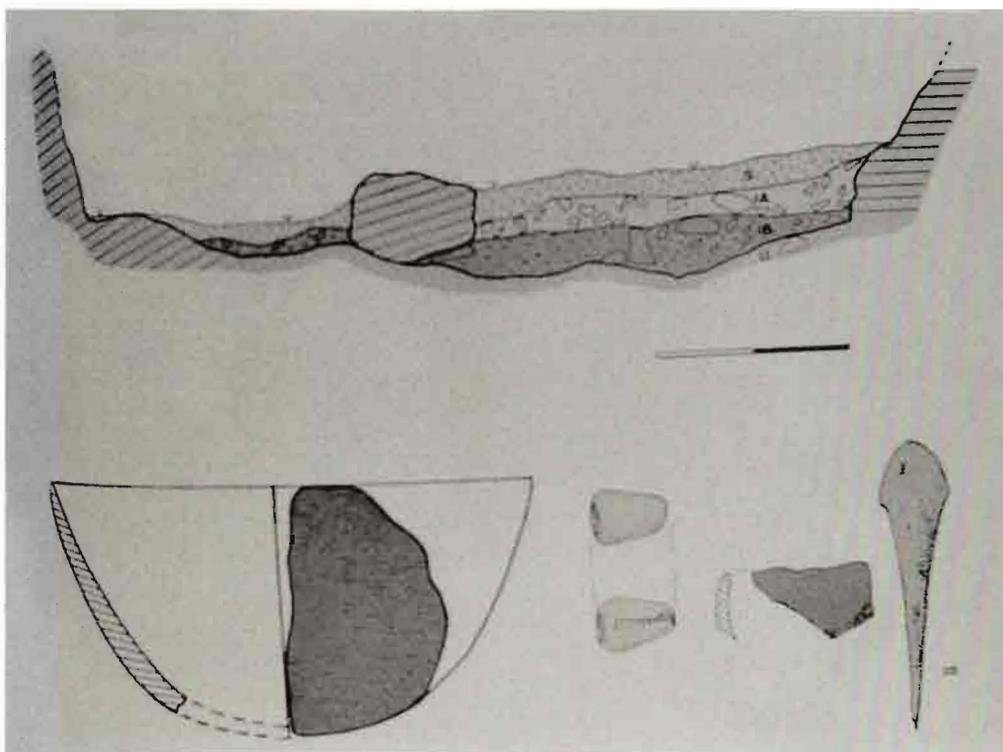
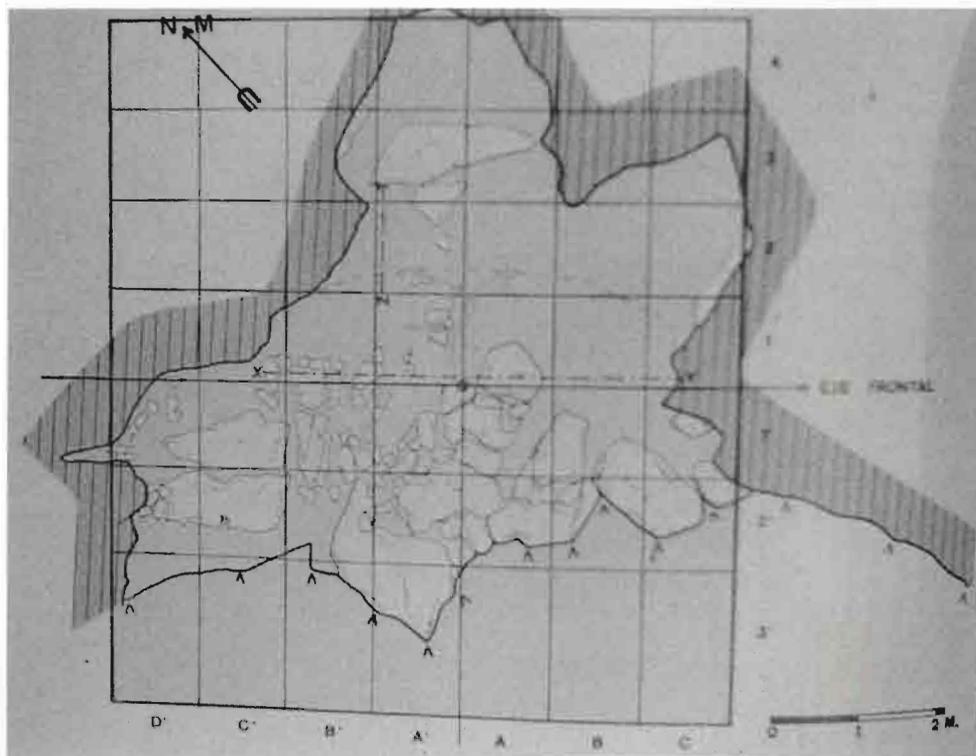


Fig. 5. 1. Planimetría del yacimiento de El Cingle del Ermità, abrigo situado en el barranco de Castellón (según Gusi).
2. Corte estratigráfico de El Cingle del Ermità y materiales arqueológicos hallados en el nivel 1B (según Gusi).

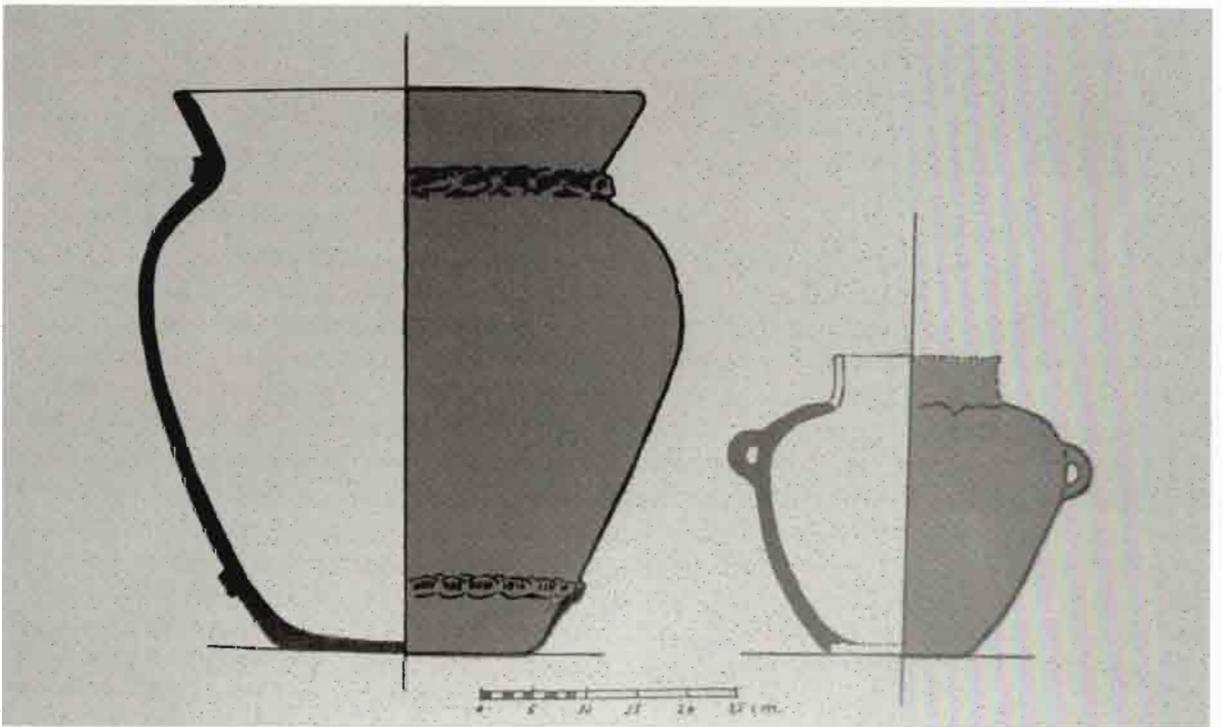
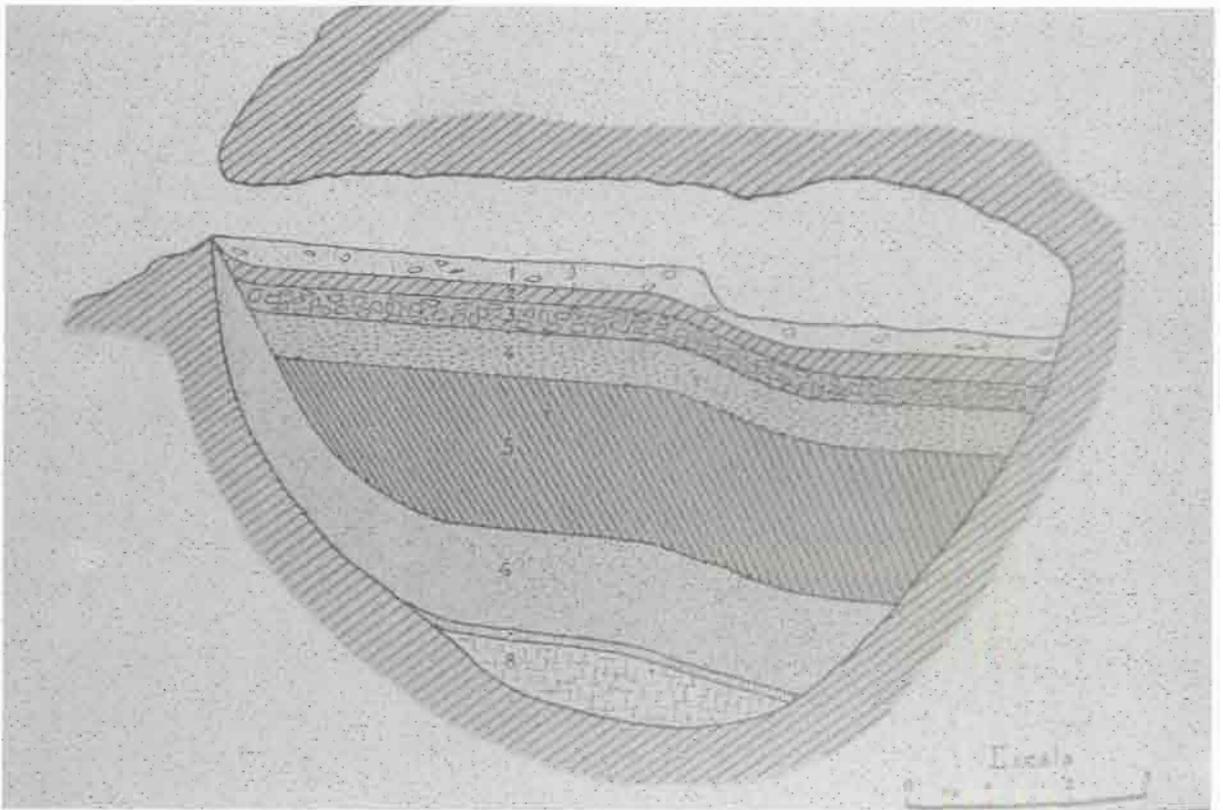


Fig. 6. 1. Estratigrafia de Cova dels Melons (La Valltorta) (según ALMAGRO BASCH).
2. Tipos cerámicos reconstruidos, hallados en Cova dels Melons (La Valltorta).

tipos de industrias líticas y un único fragmento cerámico.

Planells. Con este nombre se designan los altiplanos que dominan los barrancos que confluyen en la Valltorta, y especialmente los que se sitúan en la margen derecha del barranco: La Font del Bosc, La Bastida, El Puntal, Pla del Mas d'en Peraire, Pla del Serreto, La Mallaeta, además de El Puntal, cercano a los conjuntos rupestres de Les Covetes del Puntal y la Cova Gran del Puntal, la cual presenta niveles de ocupación y el llamado taller de La Rompuda, próximo al abrigo del Forat del Esteró, con niveles de hábitat. En el margen izquierdo del barranco de la Valltorta citaremos tres yacimientos: Mas d'en Josep, próximo al abrigo pintado del mismo nombre; El Llidoner, próximo a la Cova dels Melons o la Rabosa y a la Cova de la Pipa, y finalmente el de Calçaes del Matà, que se encuentra cercano a los abrigos pintados del mismo nombre y a La Saltadora.

En un estudio monográfico (DE VAL, 1977) de los materiales líticos de estos yacimientos al aire libre encontrados en superficie —Planell del Puntal, Rompuda, Mallaeta, Calçaes del Matà, Bastida, Pla del Serreto y Font del Bosc, Llidoner, Pla del Mas d'en Peraire, Pla Serreto, Mas d'en Josep— se recogió una gran cantidad de restos líticos. Sin embargo, las industrias son atípicas y muy desgastadas por la deshidratación y erosión sufrida, no se pueden englobar en una secuencia típica y corresponden a diferentes etapas culturales; en algún caso se parecen a las industrias halladas en las cuevas ya citadas.

También en el trabajo monográfico sobre la Valltorta (VIÑAS *et alii*, 1982), GUSI (1982: 75) remarca que la asociación de tres tipos de yacimientos en ese barranco —abrigos pintados, cuevas de hábitat y talleres de sílex— es indudable debido a su misma proximidad en el espacio, pero plantea un difícil problema de adscripción cultural concreta motivada por una larga perduración: «A grandes rasgos podemos afirmar que las industrias recogidas en los "talleres de sílex" del barranco de la Valltorta proceden de una lejana tradición epipaleolítica de tipo geométrico, cuya evolución posterior fue tomando sucesivamente elementos tecnológicos de filiación neolítica, e incluso de época eneolítica» (GUSI, 1982: 76).

En general los materiales líticos recogidos en los *planells* están caracterizados por los foliáceos, seguidos de microburiles, además de cerámica y hachas pulimentadas. La presencia de geométricos y microburiles permite adscribir esta serie de yacimientos dentro de una fase epipaleolítica con geométricos o

mesolítica y en una nueva fase que correspondería al Neolítico antiguo. La pervivencia del poblamiento se detecta hasta el Eneolítico, con puntas de flecha de retoque plano y piedra pulimentada (DE VAL, 1977: 70, 77).

De estos talleres hay que señalar que el componente laminar es en todos ellos muy inferior a los soportes de lascas. Los yacimientos con más índices de láminas de dorso y restos de retoque abrupto frente a piezas geométricas son los del Puntal, Rompuda y Pla Peraire, si bien también estos mismos talleres son los que presentan más cantidad de piezas con retoque plano; con lo cual se observa una larga pervivencia de uso de estos lugares como talleres de manufactura lítica desde una etapa epipaleolítica, quizá de láminas de dorso, pasando por otra de geométricos, para finalizar con las características puntas de retoque plano propias del Eneolítico.

UN MODELO EN UN TERRITORIO

Otra de las áreas con un rico y numeroso conjunto de abrigos pintados es la que se sitúa en el término municipal de Ares del Maestrat, comarca del Alt Maestrat, de la provincia de Castellón, para la cual podemos aportar algunas conclusiones después de una serie de trabajos sistemáticos realizados durante varios años desde 1975.

Entre los abrigos pintados más conocidos, encontramos además un significativo número de estaciones rupestres, que pasamos a relacionar: Cingle de la Mola Remigia, Cova Remigia, El Cingle, Els Cirerals, Les Dogues, Mas Blanc, Racó Gasparo, Les Solanes, Racó Molero, Mas del Cingle, Molí Darrer, Barranc del Puig, Cingle del Puig, Villaroches, Abric Alt, Racó d'en Gil y Rocas del Mas de Molero, las cuales se sitúan dentro del territorio o paleohábitat del yacimiento epipaleolítico-neolítico de Cova Fosca y el asentamiento al aire libre de Mas Nou.

Entre este entorno prehistórico-artístico merece destacarse el abrigo de pinturas rupestres denominado Racó Molero, situado a media ladera de la orilla derecha del barranco de Molero, orientado al sudeste, y a una distancia de 650 m aproximadamente en línea recta del conjunto de la Gasulla y tan sólo a unos escasos 200 m del yacimiento de Cova Fosca.

El entorno de Cova Fosca y Mas Nou viene determinado sin duda por la riqueza artística de los abrigos pintados, pues no sólo resultan importantes por su número e interés sino que están comprendidos

todos ellos dentro de un área de desplazamiento mínimo de una hora para los grupos humanos que ocuparon ambos yacimientos. Así pues, en el entorno de la cavidad de Cova Fosca y del campamento de Mas Nou se han registrado hasta el momento diecisiete estaciones rupestres, lo cual significa que a partir de estos asentamientos y en una hora de recorrido se pueden alcanzar todos los conjuntos pictóricos.

Sorprendentemente, en los estudios especializados sobre la cronología del arte rupestre al aire libre nunca se han tenido en cuenta estos interesantes yacimientos prehistóricos, ni tampoco se han relacionado con las expresiones artísticas de su entorno, a pesar de que ya en el estudio monográfico de Cova Fosca, publicado en 1988, se señalaba su importancia en este sentido. Esta incomprensible indiferencia, teniendo en cuenta los escasos yacimientos prehistóricos excavados sistemáticamente que en la actualidad pueden ser relacionados con el arte rupestre, no la podemos explicar. Quizá será necesario efectuar nuevamente un breve resumen acerca de ambos con el fin de que en un futuro sean considerados.

Cova Fosca

El yacimiento de Cova Fosca se encuentra situado en el término municipal de Ares del Maestrat, que dista unos 83 km de Castellón capital. Se localiza en la hoja 570, correspondiente a «Albocàsser», Mas Nou, del Instituto Geográfico Catastral, exactamente entre 3° 35' 10" de latitud N y 40° 25' 5" de longitud E del meridiano de Madrid.

La cavidad se ubica a unos 900 m de altitud sobre el nivel del mar, en la vertiente sur de la montaña que, formando espolón, se introduce entre el barranco de Gasulla, en cuyos farallones se encuentran los conocidos abrigos con pinturas rupestres de El Cingle de Gasulla y Cova Remigia, que distan de la cavidad aproximadamente 1 km en línea recta.

La cavidad se sitúa en las estribaciones más meridionales de la sierra d'en Seller (1123 m), en las tierras interiores de la provincia de Castellón. Es un paisaje de abrupto relieve calcáreo, duras muelas y profundos valles encajados entre barrancos, de Gasulla, del Glonadero, de la Castella y de la Selana, que surcan hacia la rambla Carbonera, después rambla de la Viuda, afluente del río Millars.

Los terrenos donde se encuentra la cavidad pertenecen al Cretácico, constituido por oomicritas y calizas de color beige, masivas, con algún nivel margoso. Paleogeográficamente los materiales represen-

tan un episodio sedimentario de la cuenca en periodo regresivo. La cavidad se halla flanqueada por dos fallas paralelas que la recorren longitudinalmente. Se trata de una cavidad relictica, de origen precuaternario, desarrollada en un antiguo karst de mesa (mesokarst) actualmente desmantelado. La actual fisonomía de la cavidad es consecuencia de los diferentes procesos geodinámicos imperantes a lo largo del Cuaternario.

En cuanto a su geomorfología, el interior de la cavidad está formado por un macizo estalagmítico que culmina en una gruesa columna y recubre una potente acumulación de materiales clásticos autóctonos. El sector de la sala inmediato a la boca está constituido por un abancalamiento artificial que contiene derrubios coluviales recientes procedentes del exterior de la cavidad. El resto de la sala se encuentra cubierto por pequeños cantos angulosos, limos y arcillas sueltos, con aspecto pulverulento, como consecuencia del continuo uso de la cueva como refugio de pastores.

La situación, paisaje, clima y vegetación de este paraje aún hoy en día son idóneos, pese a la gran deforestación y desecación constante que padece la zona. La vegetación, aún abundante, está formada principalmente por un bosque residual de encinas, interrumpido por la presencia de algún roble y agrupaciones de enebros. La extensión que ocupa esta vegetación no es muy amplia, pero nos informa, cuando menos, o mejor dicho sirve de testimonio de la vegetación que existió en otro tiempo, hoy casi totalmente desaparecida pero con algunos ejemplares varias veces centenarios. Este residuo forestal se encuentra dentro de una pequeña faja escalonada, contigua a un amplio farallón que asciende a la cima del altiplano o *planell de la mola*. La faja de terreno recorre un frente de espolón formado por la misma *mola* que se adentra en la cabecera del barranco de Gasulla, cortada a derecha e izquierda por los citados barrancos de Cirerals y Molero, respectivamente, que confluyen en el anterior.

Uno de los principales yacimientos, que dista de la cavidad de Cova Fosca tan sólo 400 m, es el de Mas Nou, cuyos resultados han permitido establecer una estrecha relación entre uno y otro asentamiento a partir de los inicios del V milenio. Por detrás de Mas Nou, a unos 20 m de distancia en dirección norte, hallamos una pared rocosa formando un farallón; en la parte baja de éste se encuentran una serie de pequeños abrigos poco profundos, en un tiempo usados como corrales, en cuyos depósitos se localiza gran cantidad de restos líticos, extendiéndose en una superficie de unos 200 m² aproximadamente y con

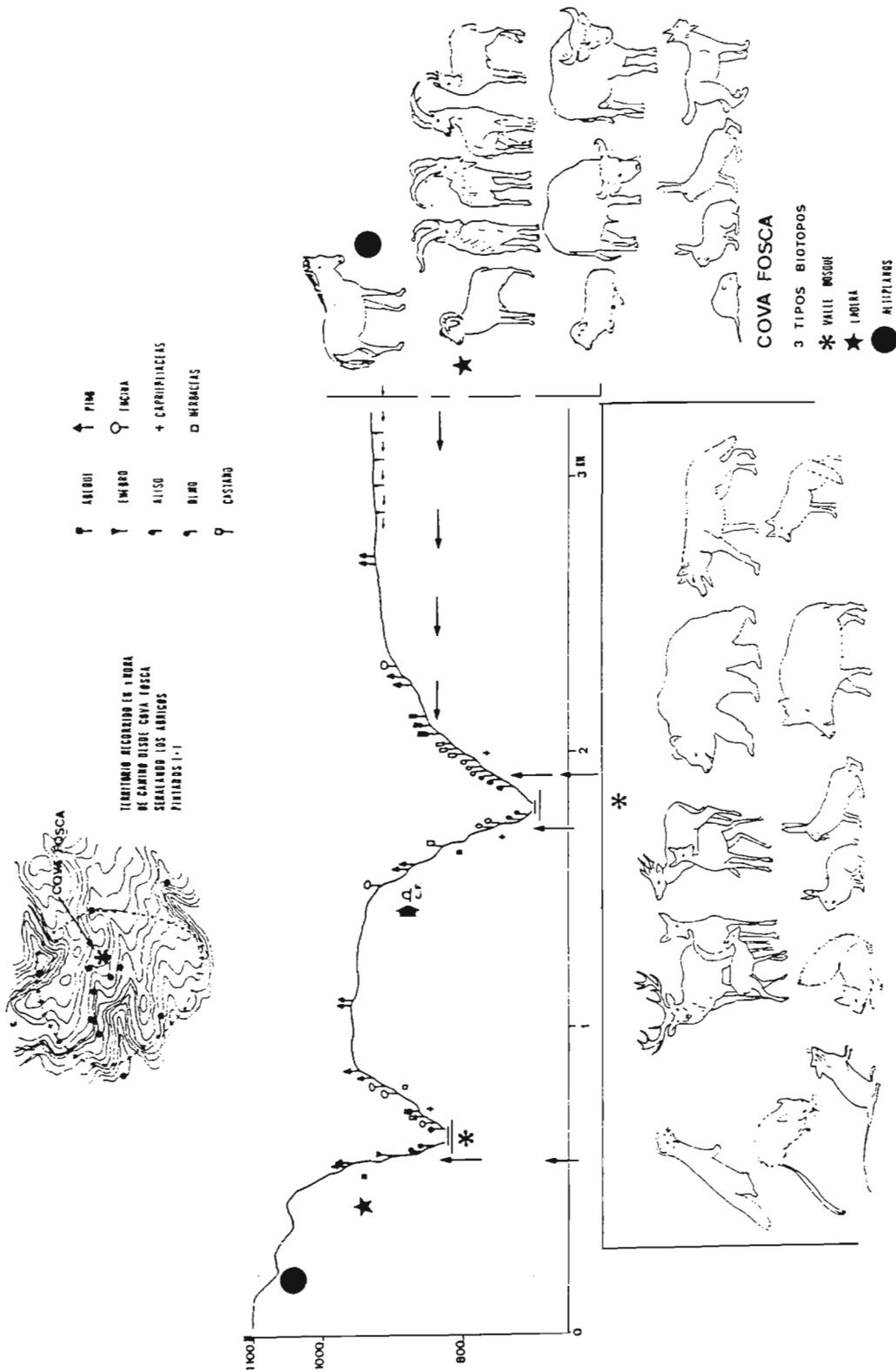


Fig. 7. Reconstrucción del paleohabitat de Cova Fosca, indicando los biotopos propios de las especies faunísticas identificadas en el yacimiento. Y detalle topográfico del territorio, que abarca 1 hora de recorrido desde dicha cavidad, con la situación de los principales abrigos pintados (según OLARIA).

una potencia de sedimento que sobrepasa 1 m de espesor, visible al estar cortado por el camino que conduce al Mas Nou. Estos abrigos orientados a mediodía, rodeados de bosque y con abundante agua en las proximidades, debieron de constituir sin duda un lugar idóneo de hábitat al aire libre o taller.

Las excavaciones. Las campañas de excavaciones metódicas se iniciaron en 1975. Entre los años 1968 y 1970 la cavidad fue expoliada sistemáticamente, rebajando en ciertas áreas más de 1 m de potencia, con la consecuente desaparición de los niveles más recientes de ocupación. El material de estas remociones pudo ser incautado años después, como parte de un lote que se depositó en el Museo del Servicio de Investigaciones Prehistóricas de Valencia; publicado por Aparicio Pérez, pasó más tarde al Museo de Bellas Artes de Castellón. Años después pudimos ver un lote de materiales fruto del expolio en el Museo Municipal de Burriana, estudiado y publicado por N. Mesado. Todo ello nos determinó a excavar sistemáticamente este yacimiento, cuyos resultados fueron publicados en una monografía (OLÀRIA, 1988).

La única sala que conforma la cavidad se encuentra dividida artificialmente por antiguas paredes, las cuales delimitan la entrada y separan dos sectores bien diferenciados. Otros lienzos de aparejo seco cierran asimismo el acceso a las partes más profundas de la sala en su zona NW, con afloramientos de rocas y columnas estalagmíticas. Su adaptación como corral o redil para el ganado fue el motivo por el que se construyeron dichas paredes, adecuadas para proteger a los animales de cualquier accidente. La existencia de las mismas ha contribuido en parte a la protección de los niveles superficiales ubicados en la propia entrada de la cavidad, juntamente con los bloques desprendidos de la visera que acabaron por sellar este sector.

En cuanto a la planta total de la cueva, que como ya hemos indicado consta de una única sala, su eje longitudinal mide 20 m y el transversal 27 m. Los afloramientos de roca natural que descienden del extremo norte o interior de la cavidad llegan a invadir gran parte de la zona oeste, dejando un área muy reducida de asentamiento y con muy escasa potencia de tierra. En el extremo este de la sala, de mayor interés, es donde se iniciaron los expolios citados y donde posteriormente nos centramos en las investigaciones arqueológicas por presentar una potencia considerable de niveles antrópicos.

Las excavaciones se sucedieron en diferentes campañas. En 1975 se intervino en la denominada

unidad C-I, situada en la zona este, en un área de 6 m²; así como también se iniciaron los trabajos en la unidad contigua, C-II, también de una superficie de 6 m². En 1976 se inició una nueva unidad, la C-III, de 10 m², situada en el ángulo NW de la sala. En 1977 se excavó la unidad C-IV, frente a la entrada de la cueva, con una superficie de 3,5 m². En 1978 se efectuaron diversos sondeos en el exterior del altiplano de la cavidad sin resultado alguno, junto con otro sondeo interior para fijar los límites del área removida por las excavaciones clandestinas. En 1979 se finalizó la excavación de la unidad C-III. En 1982 se realizaron una serie de campañas en la zona de la entrada, donde se conservaba intacta la potencia original estratigráfica. Con este conjunto de documentación publicamos una monografía dedicada a este yacimiento que salió editada en 1988.

La cavidad de Fosca constituye un testimonio de gran valor para el estudio de los procesos de cambio entre el Epipaleolítico-Mesolítico hasta alcanzar la etapa neolítica. Las evidencias de una ocupación continuada con numerosas estructuras de habitación y su relación con los conjuntos rupestres del entorno, así como las dataciones absolutas obtenidas, sitúan este asentamiento entre los más antiguos yacimientos neolíticos relacionados con sustrato o tradición epimesolíticos. La serie cronológica, que ya fue publicada, es la siguiente:

- I-11313: 9460 ±160 BP, que equivale a 7510 ±160 BC (278 cm de profundidad).
- I-9868: 8880 ±200 BP, que equivale a 6930 ±200 BC (270 cm de profundidad).
- CSIC-353: 7640 ±110 BP, que equivale a 5690 ±110 BC (184 cm de profundidad).
- CSIC-357: 7210 ±70 BP, que equivale a 5260 ±70 BC (182 cm de profundidad).
- CSIC-356: 7100 ±70 BP, que equivale a 5150 ±70 BC (180 cm de profundidad).
- I-93657: 5715 ±120, que equivale a 3765 ±120 BC (160 cm de profundidad), fecha obtenida junto a las cenizas de las tierras cribadas por las remociones clandestinas.

A esta seriación deberemos añadir los resultados de las dataciones que hemos recogido en la última campaña de 1999, todavía en proceso de laboratorio, que nos fecharán los niveles intactos más recientes de la secuencia estratigráfica.

Los niveles epipaleolíticos de Cueva Fosca están datados por C-14 a mediados del VIII y principios del VII milenio BC. Los procesos finales mesolíticos, con cerámicas, y los iniciales neolíticos se sitúan desde mediados hasta principios del VI milenio BC.

nio. La cronología absoluta obtenida nos fecha desde el momento evolucionado del Epipaleolítico hasta las fases antiguas del Neolítico.

La datación correspondiente a 3765 BC de una muestra de tierras cenicientas cribadas por las remociones clandestinas propició en su día, y todavía ahora, la desestimación de las restantes fechas, todas de gran coherencia (pues se encontraban en niveles intactos), pero a causa de sus tipos cerámicos no cardiales motivó la «adaptación» cronológica de Fosca a los paradigmas neolíticos del momento, considerando su adscripción cultural al Neolítico medio como más apropiada. Esta subversión de la realidad, sin ni siquiera conocer el yacimiento, ha propiciado equívocos y confusión, así como su consecuente consideración, ya mencionada, como perteneciente al Neolítico medio. No descartamos, por tanto, que la indiferencia que existe hacia este yacimiento, en todos los órdenes, también como núcleo de un territorio artístico, se deba a la labor de descrédito permanente e injustificado que ha recibido por una buena parte de los prehistoriadores, más preocupados por adecuar la realidad arqueológica a sus propias teorías que por considerar objetiva y científicamente los resultados.

Los mamíferos determinados por el estudio faunístico pertenecen a las especies *Capra pyrenaica*, *Capra hircus*, *Ovis aries*, *Cervus elaphus* L., *Sus scrofa*, *Sus domesticus*, *Bos primigenius*, *Bos taurus*, *Oryctolagus cuniculus*, *Capreolus capreolus*, *Equus caballus*, *Meles meles*, *Martes foina*, *Canis lupus*, *Canis familiaris*, *Lynx pardina*, *Ursus arctos*, *Vulpes vulpes*, *Lepus capensis*, *Eliomys quercinus*, *Aodemus sylvaticus*, *Pitymys* sp., *Microtus brecciensis* Giebel, *Microtus nivalis* Martins y *Sciurus vulgaris*. En un interesante estudio sobre la fauna representada en El Cingle de Gasulla y Cova Remigia, realizado por VIÑAS y SARRIÀ (1978), observamos que tan sólo existe una desviación del 8% entre las especies reconocidas en la cavidad de Fosca y las pintadas en El Cingle de Gasulla. En este sentido ya observamos en su día (OLÀRIA, 1988: 378) que en El Cingle de Gasulla hay menos animales heridos que en Remigia, en su mayoría se presentan estáticos o ilesos, e incluso hay uno atado, y decíamos: «Planteándonos este hecho de una forma simplista podríamos decir que en El Cingle de Gasulla se representan los cápridos desde el punto de vista de un pastor, no de un cazador: estáticas (13 figuras), en marcha (5 figuras), con las patas dobladas en reposo (4 figuras), rampantes (3 figuras), a la carrera (1 figura), con rastros sin hallarse herido (1 figura)»; de los 32 cápridos representados tan solo hay cuatro heridos. Ahora añadiría-

mos que en Cova Fosca el estudio faunístico planteó la problemática de la aparición de fauna predoméstica y doméstica en un contexto cultural mesolítico y neolítico antiguo sin cerámicas cardiales, motivo por el que ha sido considerada una posible predomesticación de cápridos. Por lo tanto, si tuviéramos que deducir qué abrigo pintaron en las fases de Fosca II y I sin duda nos inclinaríamos por El Cingle de Gasulla, mientras que para la Fase III de Fosca, claramente epipaleolítica microlaminar evolucionada (II), se adecuarían perfectamente las imágenes de Remigia, con un 30% de temas cinegéticos, con la mayoría de las figuras armadas de arcos, animales estáticos heridos (5 figuras), rampantes heridos (1 figura), despeñados o muertos (6 figuras); o sea, de los 30 cápridos existentes, 12 están heridos.

Otros datos relevantes que deseamos añadir acerca de los testimonios que nos muestran las estrechas relaciones entre el arte y el hábitat de Fosca en su paleoterritorio se refieren a una serie de hallazgos significativos que documentan esta interrelación: las numerosas cornamentas de cérvido, así como las astas de cabra salvaje, muchas de ellas manipuladas en la calota craneana para obtener un soporte o base más sólidos, que se han encontrado de las fases II y I circundando los grandes hogares y que probablemente sirvieron como «trípodes» de sustentación para secar pieles, ahumar carnes o simplemente protegerlas de los depredadores.

En cuanto a los utensilios de piedra, la mayoría pertenecen a alisadores, percutores y moledoras, seguidas de mazas de triturar y pequeños molinos que por sus dimensiones probablemente sirvieron más para manipular los minerales que usaron como colorantes. En particular el ocre está muy presente en los utensilios pétreos, así como también en la industria lítica, cuyos filos aparecen con frecuencia tiznados de pigmento.

La mayoría de las piezas presentan restos de ocre rojo, lo cual siempre nos ha sugerido una fuerte vinculación con la actividad artística del entorno y la gran manipulación que de éste se realiza en pequeños molinos, aunque también y a la vez pudiera asociarse a prácticas de tatuaje, determinado por prácticas de identidad de las bandas o de simple profilaxis. Una nueva evidencia en este sentido nos la ofrecen los restos del derrumbe de las paredes de la cavidad, que estaban pintados con ocre; algunos fueron recogidos en los expolios ya citados y se encuentran depositados en el Museo de Burriana, Castellón.

Se encontraron además restos de piedras de cinabrio, de las cuales quizá extrajeran un tipo

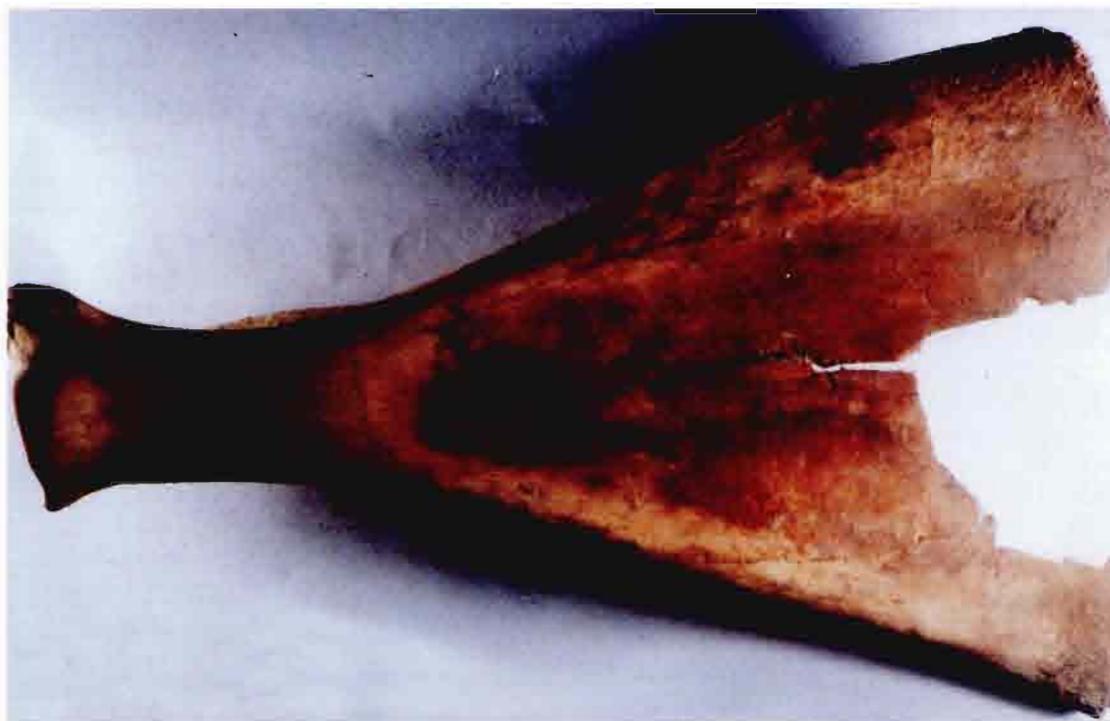
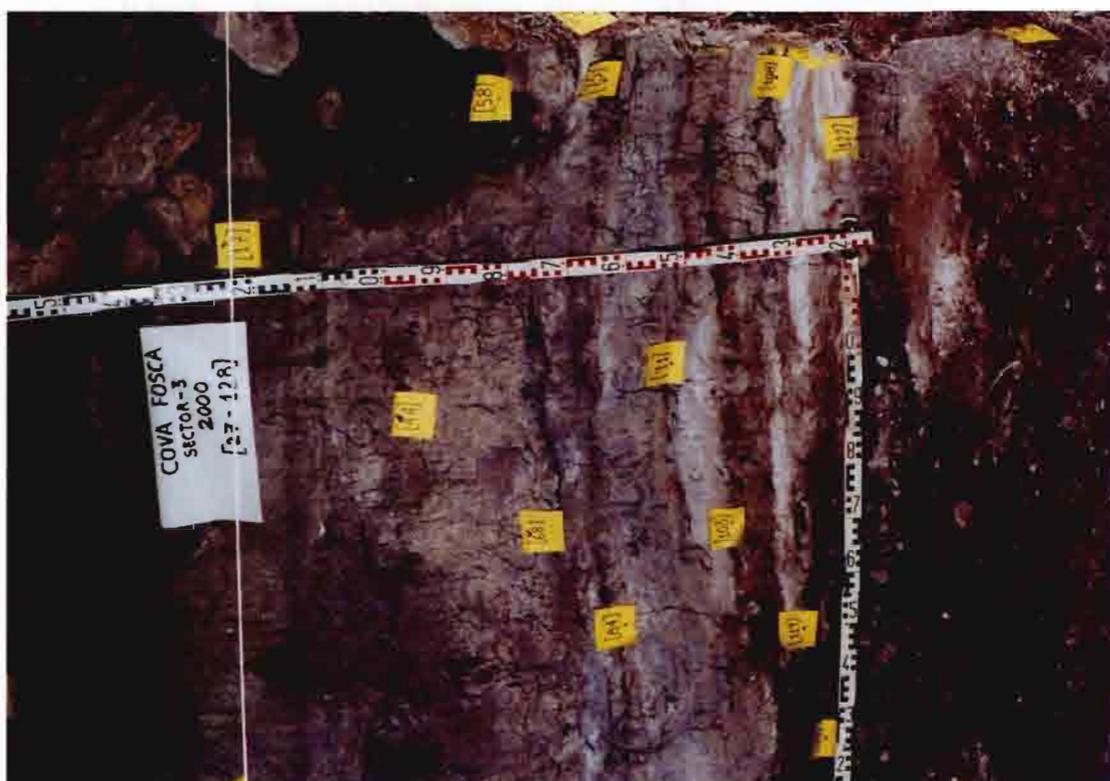


Fig. 8. 1. Vista del corte estratigráfico correspondiente a los niveles del Neolítico antiguo más superficiales del yacimiento de Cova Fosca (Ares del Maestrat, Castellón) (foto OLÀRIA).
 2. Omoplato de cérvido del nivel neolítico antiguo de Cova Fosca, fechado en el VI milenio. La concavidad ósea interior sirvió como recipiente de colorante a modo de paleta de pintor (foto OLÀRIA).



de colorante, ya que se trata de un mineral de sulfuro de mercurio con colores diversos pero con dominancia del rojo oscuro o bermellón.

Otros hallazgos significativos se refieren a las valvas de conchas marinas del tipo *Cardium edule*; una de ellas presentaba el interior manchado de colorante azulado y otros restos de ocre, como si hubiesen servido de pequeños recipientes para manipular el colorante. Y finalmente el hallazgo de un omoplato de cérvido en cuya osuiedad ósea se encontró colorante rojo u ocre en bastante cantidad, como si se hubiera usado a modo de «paleta de pintor».

Mas Nou

Por otra parte, las asociaciones que en su día pudimos constatar entre Cova Fosca y el vecino asentamiento neolítico al aire libre de Mas Nou para los niveles más evolucionados presuponen que permitirán clarificar la dinámica cronocultural de los grupos que ocuparon este territorio artístico.

El yacimiento de Mas Nou se encuentra ubicado en la comarca del Alt Maestrat, formando parte de las estribaciones del extremo sur de la sierra d'en Seller. Se localiza en la hoja 570, correspondiente a «Albocàsser», del Instituto Geográfico Catastral, exactamente entre 3° 34' 10" latitud N y 40° 25' 00" longitud E del meridiano de Madrid.

El asentamiento se halla en la zona superior de un escarpe o farallón rocoso. En su ladera meridional, se emplazan una serie de pequeños abrigos abiertos a una amplia explanada, cuya suave pendiente se encuentra atravesada por el camino de herradura que comunica la masía del llamado Mas Nou, a unos 50 m del yacimiento, con el manantial natural de la Font de la Castella, situado a 200 m de la mencionada masía en dirección oeste.

En la base del escarpe rocoso, al pie de los pequeños abrigos y en la extensión de la pendiente hasta el camino, se ubica el yacimiento, que tiene una anchura de 20 m desde el sendero hasta el cantil rocoso. Su altitud se sitúa en los 940 m sobre el nivel del mar. Por el oeste y el sur limitan los barrancos de Els Cirerals y El Molero, cuyos cursos quedan a escasa distancia del asentamiento prehistórico.

Se encuentra inmerso en un medio geológico calcáreo margoso perteneciente al Cretácico. El área inmediata al yacimiento se divide por el eje NW-SE de la Rambla Carbonera. A ambos lados se diferencian formaciones tectónicas distintas, correspondientes a unidades morfoestructurales diferentes. Una de

ellas, dominada por el Pla de la Berola de Fabregat, presenta un amplio frente vertical de estratos geológicos erosionados con una sucesión cretácica desde el Barremiense, que aflora en la base sobre los terrenos cuaternarios de la Rambla Carbonera, hasta el Albiense inicial. A la captura de aguas, en su mayoría efectuadas a espaldas de la rambla, se une también la característica dureza del tramo superior de la serie estratigráfica compuesta del Aptiense superior y Albiense inferior, conformando potentes paquetes calcáreos de margas y micritas que se manifiestan al pie del valle en la formación de paredes verticales de 30 m de promedio, bajo las cuales se abren los conos de derrubios, con canchales de fuerte pendiente.

La otra se abre desde el Tossal de la Marina (1000 m s.n.m.), en una sucesión estratigráfica de composición margo-caliza que abarca desde el Barremiense al Aptiense inferior; las series se presentan como una plataforma inclinada con un extremo encabezado por el Tossal y el valle de la Rambla Carbonera.

El aplanamiento desarrollado por encima de los 1100 m de altitud se encuentra surcado por profundos valles consecuentes al encajamiento de la red fluvial. La plataforma superior contiene prácticamente la totalidad de las formas exokársticas mayores que se reconocen en la región; los valles, en cambio, presentan una típica morfología fluvial, con secciones en graderío o en V, en función de la existencia o no de tramos litológicos más consistentes (calizas) intercalados en la serie margosa predominante. La morfología kárstica se reconoce por la existencia de dolinas permanentes a pesar del espectacular avance de la red hidrográfica a lo largo del Cuaternario.

El yacimiento de Mas Nou se encuentra en un entorno vegetal significado por un bosque residual de carrasca (*Quercus ilex* sp. *rotundifolia*), si bien el dominante vegetal de encinar se mezcla con quejigo e incluso algún ginebro. La zona resguardada, orientada al mediodía, reúne unas condiciones óptimas para el asentamiento humano, tanto por la idoneidad de su ubicación y la frondosidad de su vegetación como también por la riqueza acuífera, hoy aún testimoniada por el manantial de la llamada «Font de la Castella» y por el manantial-pozo de Mas d'en Llorens. Todo el conjunto paisajístico nos presenta, pues, unas características que reflejan un ecosistema privilegiado para la ocupación humana.

El asentamiento de Mas Nou, que fue excavado inicialmente en junio de 1986, reúne una serie de características únicas por el momento para las comarcas de Castellón, ya que es por ahora el yacimiento

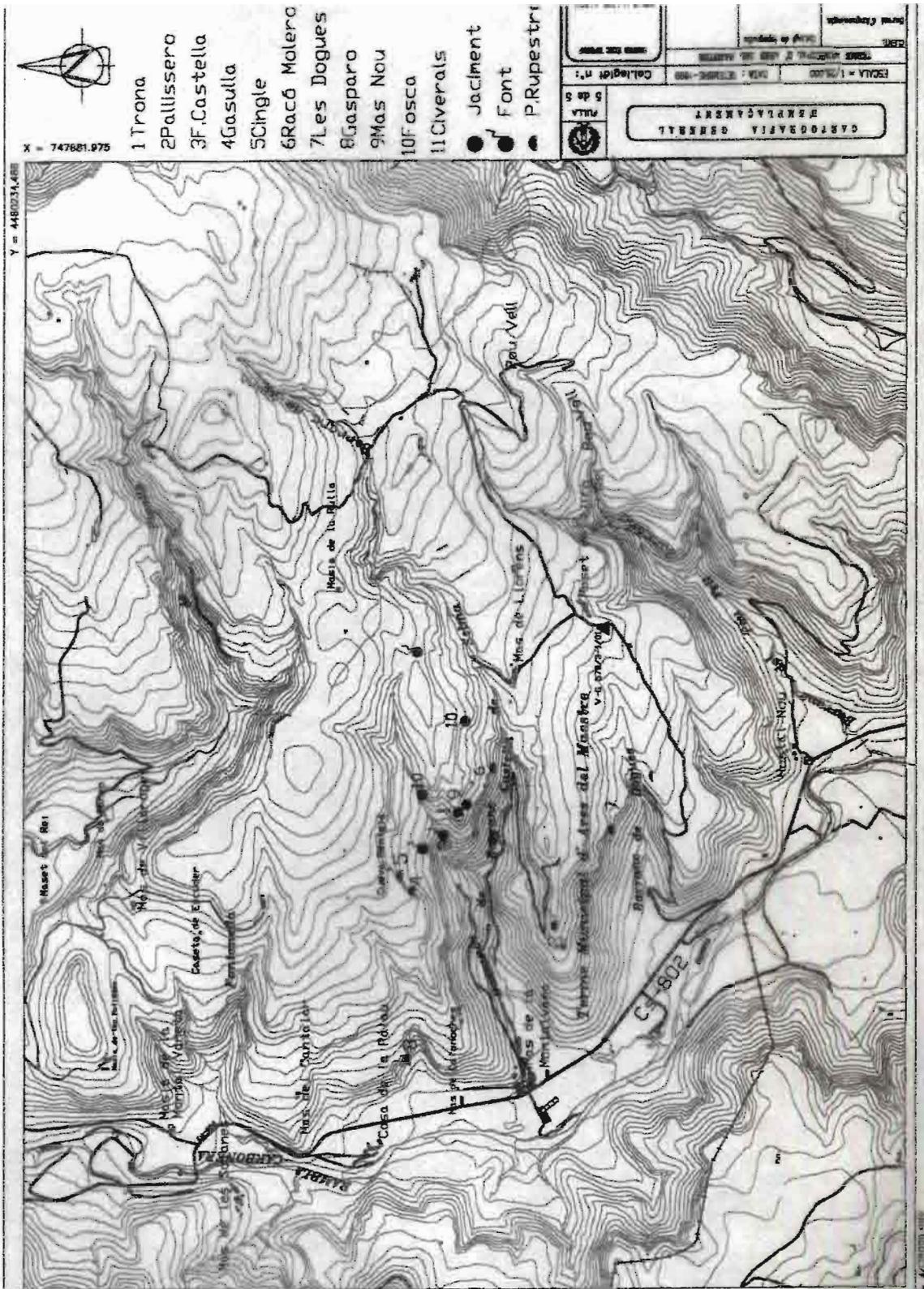


Fig. 8. Mapa topogràfic del territori de les jaciments de Cova Fosca y Mas Nou, con indicación de los conjuntos rupestres principales.



Fig. 9. 1. Corte estratigráfico del yacimiento meso-neolítico de Mas Nou (Ares del Maestrat, Castellón) (foto OLÀRIA).
2. Detalle del interior de un silo de época mesolítica que contiene una ofrenda de asta de cérvido (foto OLÀRIA).

neolítico al aire libre mejor conservado y bien delimitado, dada su excepcional situación dentro del territorio del arte rupestre que le confiere, a nuestro juicio, un interés indudable, así como la asociación que presenta con el hábitat en Cova Fosca que completa e incrementa la necesidad de su estudio dentro de un programa de investigación cuyo objetivo prioritario trataría de interrelacionar hábitats de asentamiento con yacimientos rupestres.

Las diversas investigaciones que fueron iniciadas en 1975 en este territorio, dentro de un programa de investigación sobre los procesos de neolitización, nos permitieron realizar la prospección exhaustiva del mismo, la localización del asentamiento de Mas Nou, que domina el paso hacia las barrancadas dels Cirerals y Racó Molero, y su posterior excavación en 1986, que nos mostró el verdadero interés que este hábitat prehistórico pudo representar en el ámbito de las manifestaciones artísticas del citado territorio.

Su idónea ubicación, orientada al mediodía, la riqueza de agua, vegetación y fauna que en el yacimiento de Cova Fosca hemos podido constatar confieren a este hábitat de Mas Nou las características más interesantes dentro de un territorio de captación adecuado para una ocupación permanente o estacional, lo cual en nuestra primera campaña de investigación no pudimos precisar con certeza; sin embargo, las primeras evidencias parecen apuntar a ocupaciones estacionales.

El grupo humano que habitó Mas Nou fue sin duda afín al de Cova Fosca, en la fase neolítica plena; es muy probable que se tratara del mismo grupo social desplazado a este nuevo asentamiento al aire libre. En el yacimiento se identificaron inicialmente dos fases de ocupación: FASE I, correspondiente al momento de ocupación del N-1 y N-2; y FASE II, incluyendo los N-3 y N-4. El N-5 no parece integrarse en estas fases culturales. La FASE I pertenece a un Neolítico antiguo y la FASE II a un Epipaleolítico de geométricos.

Otra de las características de sumo interés que presenta el asentamiento de Mas Nou es la de ubicarse dentro de un entorno significativamente rico en yacimientos de arte rupestre, de los cuales cabe destacar el importante conjunto del barranco de Gasulla, con El Cingle de Gasulla y Cova Remigia, a 500 m de dicho yacimiento, Racó Gasparo, Racó Molero, a 60 m de Mas Nou, Cirerals, Mas Blanc, Mas del Cingle y Villarroches, este último a la mayor distancia, pues se encuentra aproximadamente a 2000 m.

La cronología de este asentamiento neolítico al aire libre de Mas Nou, según los últimos resultados de la datación en la campaña de 1999, son:

Beta-136676. Muestra de colágeno. N-1 [16 cm] 6800 \pm 70 BP (4850 BC) *Conventional Radiocarbon Age* 6900 \pm 70 BP. 2 Sigma resultados calibrados (95% de probabilidad) Cal BC 5900-5655 (Cal BP 7850-7605). Según la interpretación sobre la curva de calibración: Cal BC 5750 (Cal BP 7700).

Beta-136677. Muestra colágeno. N-1 [31-39 cm] 6900 \pm 70 BP (4950 BC) *Conventional Radiocarbon Age* 7000 \pm 70 BP. 2 Sigma resultados calibrados (95% de probabilidad) Cal BC 6005-5730 (Cal BP 7955-7680). Según la interpretación sobre la curva de calibración: Cal BC 5865 (Cal BP 7815).

Beta-136678. Muestra carbón. N-1 [31-39 cm] 6560 \pm 130 BP (4610 BC) *Conventional Radiocarbon Age* 6560 \pm 130 BP. 2 Sigma resultados calibrados (95% de probabilidad) Cal BC 5710-5295 (Cal BP 7660-7245). Según la interpretación sobre la curva de calibración: Cal BC 5495 (Cal BP 7445).

Con unos niveles de cerámicas lisas y cardiales que se asientan sobre un nivel epipaleolítico geométrico caracterizado por la presencia de trapecios, creemos que puede servir de pauta u horizonte delimitador de algunas de las expresiones artísticas manifestadas en los distintos abrigos rupestres de su entorno territorial, con lo cual la prosecución de su investigación puede aportar nuevas bases de interpretación a la problemática cronológica del arte rupestre del llamado «estilo levantino».

Otros hallazgos arqueológicos

Tampoco debemos olvidar los hallazgos arqueológicos realizados en Cova Remigia de 1934 y 1935 por B. Porcar, H. Obermaier y H. Breuil, en cuyas excavaciones determinaron como neolíticas la Cova del Mas del Cireral o de les Cireres, ubicada en la margen izquierda del barranco de Gasulla. Dichos investigadores citaban asimismo los talleres de sílex, bajo abrigo, refiriéndose probablemente al yacimiento de Mas Nou.

En una visita de estudio realizada por el agregado del SIP, José Chocomeli, en 1935 para conocer las pinturas de Mola Remigia, a unos metros a la izquierda de este abrigo halló un enterramiento que se encontraba removido. Entre los hallazgos cabe citar una lámina de sílex de una longitud de 120 mm y tres puntas de flecha de forma pseudo-romboidal. En una visita posterior, junto con Porcar, les fueron entregadas por el propietario de la masía unas puntas de fle-

cha con aletas y pedúnculo. En la publicación del SIP (BALLESTER TORMO, 1942: 37) también se advierte de la existencia de un asentamiento en la vertiente de la Mola Remigia, por restos sin determinar que se habían recogido y por una cuenta de cobre esférica que halló el propietario de la masía.

Así pues, las noticias que tenemos de antiguo más bien se refieren a hallazgos atribuibles a etapas culturales propias del Eneolítico. Algo muy similar ocurre con el entorno artístico correspondiente a la Valltorta.

Sin duda una de las fases culturales de mayor poblamiento de estas áreas serranas se produce en una etapa cronológica del III milenio, si juzgamos las referencias antiguas. Muy probablemente los conjuntos pintados, como Roca dels Cirerals o Cova dels Cirerals, Molí d'Ares o Molí Darrer y Barranc del Puig, con signos y figuras geométricos y esquemáticos, corresponderían a este poblamiento.

Los hallazgos de afloramientos de sílex se encuentran muy bien representados en la Cova Roja, en el Pla de la Berola.

EL CONTEXTO ARTÍSTICO

El Cingle de Gasulla

El Cingle es uno de los conjuntos pictóricos más importantes de Castellón. Está formado por diez pequeñas oquedades pintadas, descritas como abrigos I al X. Se sitúa en el margen derecho del barranco de Gasulla, a unos 900 m sobre el nivel del mar. A escasos 50 m se encuentra otro exponente del arte rupestre de gran interés, Cova Remigia.

El primero que publicó este conjunto de arte levantino fue Porcar, quien presentó una descripción topográfica que conservó más tarde Ripoll en su estudio monográfico.

A continuación describiremos brevemente cada uno de los «abrigos» que conforman este importante conjunto.

Abrigo I. Se aprecia la figura de un cáprido de color rojo vinoso en postura rampante, según Ripoll, pero por sus patas dobladas más bien parece agonizante o herido, si bien no se aprecia en él ninguna flecha; presenta una gran cornamenta y la cabeza con el hocico se han perdido. Por debajo se encuentra una pequeña figura de arquero disparando su arco, que apunta hacia la derecha. Por encima del cáprido se conserva una cabeza de cabra que parece corresponder a una misma factura que la anterior; presenta

unos pequeños cuernecillos, por lo que parece ser un individuo muy joven. Cuando Ripoll estudió este abrigo apreció que a esta figura le faltaba parte de su cuello, al compararlo con el calco de Breuil. Por encima de la cabeza se señala la existencia de unos trazos del mismo tono rojizo violáceo que los cápridos. A unos 40 cm a la derecha se representa un arquero con el arco en la mano hacia la derecha, que parece corresponder a un estilo más esquemático, de color rojo, y por encima de éste a la izquierda hay un trazo vertical con dos trazos cortos laterales que podrían pertenecer a la esquematización de un antropomorfo; en la parte superior, un conjunto de manchas de difícil atribución, todas ellas de un tono rojizo anaranjado.

Abrigo II. Es la oquedad de mayores dimensiones, con 7 m de anchura y 3 de profundidad; sin embargo, ha sufrido muchas agresiones debido a las concreciones calcáreas que la cubren. En la parte izquierda se observa una serie de trazos de color rojo vinoso de un estilo más esquemático y lineal, en los cuales se intuye una figura humana, así como parece que abajo se conserva el perfil del lomo y cabeza de un cuadrúpedo. A unos 80 cm del grupo citado se advierte la figura de un cáprido que sólo conserva el cuerpo, parte de la cornamenta y los cuartos traseros, de color rojo siena; por debajo se ven trazos de pinceladas rojizas violáceas que Ripoll piensa se trata de la cabeza de un animal; hacia la izquierda se observa un trazo en arco, y a unos 80 cm a la derecha, una serie de restos indeterminables.

Abrigo III. Se encuentra a unos 9 m del abrigo anterior y, como aquél, también presenta un fuerte deterioro natural. A la izquierda se observa una figura de arquero andando hacia la izquierda, con adornos en las rodillas, arco y posiblemente un tocado sobre su cabeza, si bien la cara se ha perdido; es de color rojo violáceo. Frente a éste se encuentran dos figuras humanas semiesquemáticas más pequeñas, con unos trazos cortos frente a ellas que les separan de una tercera figura, también de un estilo esquemático, que anda hacia la izquierda con los brazos abiertos hacia abajo. A poco más de 1 m de distancia se observa una escena de caza, compuesta por un arquero de pequeñas dimensiones, estilizado y lineal, que lleva un tocado en forma de cuernos y se dispone a disparar su arco hacia la derecha, apoyando su pierna flexionada para dar fuerza al disparo; esta figura se ha situado en una pequeña anfractuosidad de la roca que le confiere un tratamiento diferencial, por lo que su estilo es peculiar. A su derecha se advierten restos de pinturas, entre los cuales se entrevé una figura

humana, ya perdida, de color rojo violáceo claro. A menos de 1 m a la derecha se puede contemplar la figura de un ciervo herido, mirando a la derecha, con unos cuernos incipientes propios de un animal joven; sus patas están dobladas y se observan varios trazos de flechas junto al animal agonizante. A menos de medio metro, dos arqueros andando hacia la izquierda, en dirección al joven ciervo; su tamaño es pequeño y los rasgos faciales detallados, advirtiéndose la barba de uno de ellos y un tocado de plumas; ambos parecen portar estuches fálcos, el arco y las flechas sujetos por sus manos se sitúan transversalmente a su cuerpo. Se trata de una escena extraordinariamente descriptiva, ya que los arqueros se dirigen lentamente hacia la pieza alcanzada, como si dieran tiempo a que el ciervo muriera.

Abrijo IV. Presenta una longitud de 13 m y más de 2 m de altura. Las pinturas se sitúan en la franja superior del panel. A la izquierda, en el primer panel, denominado A, se observan unas manchas de color rojo vinoso que podrían corresponder a dos figuras humanas perdidas; una de ellas parece llevar un instrumento en la mano, una maza o una azada. A continuación se presentan unas figuras humanas a la carrera con las piernas exageradamente abiertas y los brazos extendidos paralelos a ellas, todas son de color rojo vinoso; una de ellas parece haber sido repintada, otra lleva una especie de zaragüelles bajo las rodillas. Seguidamente se observan: un animal acéfalo de color violáceo raspado; una figura humana de cabeza globular en posición estática que, por sus anchas caderas, parece pertenecer a una mujer del mismo color que las anteriores; una figura humana trepando por una liana o tronco, con un tocado de plumas, vestida con faldellín; y un trazado lineal de una longitud de más de 1 m que representa huellas de unguilado de color granate que terminan en una línea de puntos. A continuación, se encuentra la parte superior de una figura humana en negro de la que se conservan la cabeza y el brazo derecho, levantado en actitud de arrojar algo. Junto a éste se halla un arquero en el momento de disparar su flecha hacia un toro que se encuentra más abajo, a la derecha, inicialmente pintado en rojo violáceo y luego repintado en rojo; luce una especie de plumas sobre la cabeza y en una de las piernas cuelgan unas tiras quizás de cuero. Otra figura humana corriendo a la izquierda también parece repintada en color granate sobre un anterior color rojo y presenta un adorno bajo la rodilla. Una de las más estéticas representaciones es la de un toro mirando a la izquierda y andando pausadamente, con una línea de un solo trazo ancho que

enmarca su dorso, de color vinoso oscuro; la cabeza se ha efectuado con una técnica que realza la rugosidad del panel, dando la impresión de un puntillado; el resto del animal se ha perdido por los desconchados de la roca. También se observa una gran mancha de color vinoso que Breuil interpretó como restos de un bóvido, y Ripoll como perteneciente a una figura humana incompleta.

En el siguiente panel, denominado B, se observan restos de pintura junto a la figura de un arquero con el brazo alzado que sujeta unas flechas, el cual hoy está prácticamente perdido; su estilo es más esquemático que el del resto de las representaciones mencionadas. Por encima se contemplan cinco manchas semicirculares de color rojo y una mancha de color carmín. A unos 40 cm del arquero se observa otro del mismo estilo pero también muy deteriorado, pintado en rojo vinoso; asimismo existe una mancha que podría tratarse de los restos de otra figura similar, que conformaría alguna escena con la anterior. Luego, restos de un diminuto hombre con indicación del falo. A continuación se observa una mancha circular con siete apéndices, que ha sido clasificada como «araña», y junto a ésta, por encima, una doble hilera de pequeños signos cruzados que se clasifican como abejas, por lo que parece que el signo radial podría interpretarse como un panal. Por debajo se puede ver a un arquero pequeño con adorno de plumas sobre su cabeza y adornos sobre el brazo que sujeta el arco, así como otra representación circular de tipo «araña» en cuya parte central parecen internarse una formación de seis abejas, mientras otras siete se encuentran volando en arco. Cerca se halla otro arquero del cual sólo se conservan el tronco, la cabeza y uno de los brazos, que sostiene el arco. No lejos se advierte otro diminuto signo cruciforme de tipo abeja que formaría parte de la escena del panal. Otro arquero andando hacia la izquierda con arco en color carmín se observa con dificultad. Por debajo, entre unas anfractuosidades del panel, se ven un arco y una flecha pintados que parecen estar relacionados con una figura humana sentada. Más abajo se advierte la parte superior de un bóvido con una cornamenta en perspectiva torcida, conformando una media luna que según Ripoll pudo estar repintada, ya que han quedado dos tipos de coloración: una violeta y otra carmesí. En la parte inferior de las patas del animal se adivina un signo de tipo «araña».

A unos 80 cm a la derecha se encuentra el llamado panel C, que contiene una serie de figuras pintadas en rojo carmín. Primeramente se muestra un haz de unos seis trazos lineales y a la derecha se

observa una larga ristra de huellas de unglado dispuesta en sentido vertical, en cuya parte superior hay unos restos de pinturas que podrían pertenecer a la figura de un arquero de pequeñas dimensiones; más a la derecha y en la base del trazado de las huellas también han quedado restos de pintura indeterminables. En la zona lateral izquierda se ven una serie de trazos lineales paralelos que quizá representen un curso de agua.

A unos 60 cm se encuentra el llamado friso D, con una serie de figuras pintadas en rojo carmín de las que destacamos a un jabalí corriendo hacia la izquierda con una flecha hincada sobre su anca; a su derecha, una mancha que por sus características pudiera ser otro jabalí que parece caer verticalmente; por debajo, un ciervo con grandes cuernas, orientado a la izquierda, marchando y dejando bajo sus patas traseras las huellas de sus pisadas, debidas probablemente al rastro de sangre de alguna herida, si bien no tiene flechas clavadas en su cuerpo. Por debajo de éste se advierten los cuartos traseros de otro animal similar, que también presenta un rastro de pisadas bajo sus patas. Más abajo se encuentra un trazo muy simple cruciforme que Ripoll atribuye a una pequeña figura de arquero.

El llamado **abrigo V** conforma una oquedad de 3,5 m de ancho y algo más de 2 m de altura. Las representaciones se sitúan en la parte superior, si bien muchas han desaparecido y otras han sido arrancadas. Primeramente se describe la parte posterior de un animal corriendo hacia la izquierda, de color rojo granate, con un trazo lineal detrás, a corta distancia. Por debajo se observa con dificultad a otro animal mirando a la derecha que, por sus proporciones, parece una cabritilla o un animal de corta edad; presenta por debajo, a la izquierda, un trazo grueso ondulado que termina en un punto paralelo a una serie de cortos trazos paralelos que quedan alineados, cuando menos siguiendo el calco que hiciera Breuil. A continuación se advierte la figura esquematizada de un arquero de pequeño tamaño, de gruesos trazos, que corre hacia la izquierda con las piernas abiertas; lleva un faldellín y un tocado sobre la cabeza y un arco en su mano. A su derecha se encuentran unas manchas de pigmento que podrían pertenecer a otra figura. Siguiendo, se contemplan tres cabras de estilo naturalista en color granate que se dirigen hacia la izquierda; una de ellas sólo está pintada en su silueta, que con posterioridad fue arrancada intencionadamente. Por debajo se encuentra un arquero disparando el arco, de un estilo simple y esquematizado; arriba, otro arquero más completo presenta la misma

actitud que el anterior, a su lado vemos tres flechas, sobre el suelo un probable recipiente y un elemento que parece un arpón y quizá es una armadura realizada con piezas geométricas. Por detrás y a la derecha se contempla un cuadrúpedo que mira a la derecha, en un estilo también esquematizado, y por debajo de éste unas grandes manchas de pigmento que parecen corresponder a un gran animal. Hacia la derecha existe otro grupo de representaciones de las cuales cabe destacar un diminuto arquero andando hacia la izquierda, de estilo filiforme, y un grupo de cinco flechas junto a un recipiente sujetado por un palo. Más a la derecha se contempla la famosa figura del «brujo» disfrazado de toro, con vientre abultado y larga cola, portando un gran arco. A la derecha y por debajo se sitúa una representación humana poco definida en postura encogida, portando dos objetos en sus manos; Ripoll la interpreta como un danzarín. Algunas manchas más abajo muestran la existencia de otras figuras desaparecidas. Por arriba se ve a una cabra de estilo naturalista orientada a la derecha. También se advierte una figura humana fragmentada orientada a la izquierda.

El **abrigo VI** se presenta como una verdadera oquedad de 4,5 m de anchura y casi 2 m de altura; el techo está cubierto por un ahumado muy intenso que en parte cubre algunas pinturas y en parte ha ayudado a preservarlas, pues según Ripoll esta pátina sería de la misma época prehistórica. A la derecha se observan varias manchas y posteriormente un arquero corriendo hacia la izquierda con el arco y las flechas en una mano; es de color rojo, sobre la cabeza parece llevar un tocado y muestra su falo. Se relaciona con otra figura de arquero de pequeño tamaño del mismo color, que también porta en una mano su arco y flechas, con un adorno sobre la rodilla; presenta también señalado su pene, y destacan algo las facciones de su cara y su peinado.

Aparecen además unas manchas que corresponden a figuras de dos ciervas muy perdidas que miran hacia la derecha, de color carmín; por debajo de éstas, otra mancha del mismo color de animal indeterminado que mira a la izquierda, y sobre ella se aprecia la posible figura de un arquero disparando hacia la derecha, de la cual sólo se conserva la parte superior. En el sector central del abrigo se aprecian cuatro pequeños arqueros, uno de ellos disparando contra un animal ya abatido, con las patas traseras dobladas, fragmentado en sus patas delanteras y de color granate. Por debajo se observa a un ciervo junto a una figura humana en posición estática, destruida en su parte central, que mira a la izquierda; debajo,

dos diminutos personajes de estilo esquemático corren hacia la izquierda. A la derecha otra composición nos muestra en la parte central una singular escena de desuello o descuartizamiento de una cabra muerta, en cuyo alrededor se aprecian otras diminutas figuras de arqueros que corren velozmente en dirección al cáprido abatido, con un estilo bastante esquemático; más a la derecha se conserva la parte superior de otro arquero de la misma factura. Por encima de esta escena otro animal, probablemente un cáprido, sin cabeza, corre hacia arriba; a su derecha se observa un rastro de pisadas de un ungulado que describe un arco y en medio se aprecia la figura de buen tamaño de otro arquero acéfalo y con una sola pierna de otro estilo pictórico.

Siguiendo hacia arriba se puede contemplar una figura humana vista de frente que sólo conserva la parte superior de su cuerpo, con cabeza circular y brazos extendidos; más arriba, a la izquierda, otra figura de similares características lleva en su mano un palo o lanza. Detrás de esta última hay una pequeña figurita humana de estilo y color diferentes que aparece con una rodilla apoyada en el suelo; sobre su cabeza lleva unos adornos que parecen tres plumas. Siguiendo por la zona superior se observan unos extraños trazos lineales ondulados de difícil adscripción y, a la izquierda de éstos, un trazo que forma horquilla, acabado con dos pequeñísimos trazos finales, como si se tratara de la parte inferior de un cuerpo. Junto a este trazo y más arriba se contempla un trazado de pequeñas líneas dispuestas en diagonal y acabadas en un arboriforme, como si fuera un árbol caído; por encima y a la derecha, una figura humana de tipo esquemático con los brazos abiertos mira a la derecha a un pequeño animal rampante todo en color rojo.

En el extremo inferior derecho de este abrigo VI se disponen media docena de animales, en su mayoría cápridos, mirando hacia la izquierda, alternados con algunas manchas de pigmentos, unas de color rosado y otras en carmín, y por debajo unos minúsculos arqueros muy lineales y esquemáticos con arco en la mano corren hacia la izquierda; sobre este conjunto se presenta un signo de trazado circular con irregulares trazos radiales cuyo significado es difícil de precisar.

El **abrigo VII** corresponde a una pequeña anfractuosidad de unos 3 m de altura. A pesar de los pocos restos pictóricos existentes, éstos son de gran interés, centrados en escenas de caza de grandes bóvidos que Porcar relacionaría con los mismos animales pintados del llamado abrigo VIII por Ripoll;

sin embargo, este investigador los trata por separado. Destaca la figura de un gran toro de tono negruzco violáceo de estilo naturalista, con la testuz baja, situado junto a una fisura del panel. A la izquierda, por debajo, se advierten una serie de manchas de tono rojizo granate que Ripoll atribuye a un bóvido y a otro animal de difícil determinación, que quizá sería bóvido o jabalí, orientado hacia la izquierda, muy perdidos ambos. Por debajo se observan restos de manchas de colorante.

A menos de 1 m del anterior se encuentra el llamado **abrigo VIII**, de 1,7 m de anchura y algo más de 1 m de altura. Las representaciones se han situado en su parte superior. En la franja inferior del friso pintado se encuentra, de izquierda a derecha, en primer lugar un bóvido con cornamenta en media luna mirando hacia la derecha y en sentido descendente; en la parte central, muy mal conservado, se aprecia el lomo de un gran animal, posiblemente un bóvido, que mira a la derecha, con siete flechas clavadas; siguiendo hacia la derecha, una figura humana con los brazos levantados que a juzgar por el calco parece llevar unas flechas en una mano (se ha pintado ésta de frente, con cabeza esférica, torso proporcionado y piernas en una extraña postura, unidas por los muslos y separadas a partir de la rodilla; su estilo es un tanto esquemático). Retrocediendo otra vez al extremo izquierdo del panel y por encima del primer bóvido descrito, aparecen unos trazos que pudieran ser restos de una figura de arquero muy estilizado, sin brazos ni cabeza, y sobre él otros trazos indeterminables. Más a la derecha se encuentra una figura humana corriendo hacia la izquierda que ha perdido parte del torso y la cabeza, con indicación del falo; por detrás de ésta, otra figura del mismo estilo que corre también hacia la izquierda no conserva los brazos ni las piernas completas y su cabeza es esférica; debajo de esta figura aparece una delicada representación de cierva o cervato que anda hacia la derecha. Descendiendo hacia la derecha vemos la figura de un cazador en actitud de disparar una jabalina, apoyándose con una rodilla hincada en el suelo; la cabeza, esférica, nos inclina a relacionarlo con las dos figuras humanas anteriores.

Otra escenificación de gran interés por su inusitada temática se sitúa en la parte central del panel, sobre el gran bóvido fragmentado asaeteado; en primer lugar se observa una figura humana de frente que lleva en brazos a otro herido o muerto, ya que le cuelga la cabeza y el brazo por la derecha y sus piernas quedan inertes por otro lado del personaje porteador, que presenta las piernas arqueadas por el peso que

transporta y sobre su cabeza se advierten un par de trazos que caen paralelos sobre sus hombros, como si se tratara de dos correas que le ayudaran a sujetar el cuerpo muerto; por encima de su cabeza se ha dejado un gran arco con dos flechas; más arriba y del mismo estilo aparece otra figura humana de frente con las piernas juntas y los brazos alzados, como si respondiera con lamentaciones al trágico suceso; a su izquierda se advierte otra figura humana de la misma factura portando arco y flechas de pequeño tamaño y que mira a la derecha hacia un animal del cual sólo se conservan los cuartos traseros. Estas figuras humanas, junto a las anteriormente descritas, presentan también la característica cabeza esferoide, por lo que muy probablemente conformarían todas ellas una misma escenificación. Siguiendo hacia la derecha encontramos la representación de una pequeña cabra que mira a la izquierda; por detrás, más a la derecha, otra cabra mayor corre en dirección a la anterior y, debajo, otra, de grandes cuernos, mira a la derecha, parece estática y a sus pies, en el suelo, vemos un gran arco. Estos tres animales creemos que también podrían sumarse al estilo de las figuras humanas descritas. Entre estos cápridos se sitúan unas minúsculas figuritas humanas: una corre hacia la derecha con una lanza o palo en la mano, por debajo una diminuta cabra corre en la misma dirección. Dos personajes estáticos de pequeño tamaño se presentan junto a un animal prácticamente desaparecido. En la parte inferior se observa a un hombre de frente con flechas en su mano. Encima se advierte una pequeñísima figurita humana de estilo esquemático, de frente, con un brazo alzado y otro caído, que parece ser de otro momento de ejecución, al igual que dos trazos paralelos que pudieron pertenecer a dos antropomorfos, muy deteriorados. Arriba se advierte otra figura con las piernas semiabiertas y brazos caídos que mira de frente.

El **abrigo IX** se encuentra a unos 4 m de distancia respecto al anterior, tiene casi 2 m de ancho y supera el metro y medio de altura. El contenido de este abrigo era muy rico, pero en su mayoría está perdido y destruido. Gira sobre la temática de batalla entre dos grupos y no existen, cuando menos visibles, otras escenas que se refieran a las reiterativas escenas de caza. En el extremo izquierdo superior se puede contemplar a un grupo de cinco hombres armados con flechas y arcos que sostienen sobre sus hombros; de color negro violáceo, se dirigen en pelotón andando a grandes zancadas hacia la derecha; su estilo es estilizado pero esquematizante; el que abre el paso presenta un tocado en forma de mitra y un cuerpo

algo más robusto. Por debajo de éstos, en el mismo color y formando una línea descendente hacia la derecha, se ven los restos de una serie de arqueros, corriendo, disparando, con arco o sin él, que parecen enfrentarse a otro grupo de la izquierda en las mismas actitudes; éstos son algo mayores de tamaño que los anteriores y se disponen en dirección vertical hacia la base del friso. Por debajo de los inferiores se observan los restos de dos cabras de buen tamaño: una, la mejor conservada, probablemente un macho cabrío de color granate, mira a la derecha en posición estática; la otra, del mismo color, por debajo de la anterior, sólo mantiene su cabeza y parte del cuello y está orientada hacia la izquierda. Por encima de estas dos figuras se pintó a los arqueros del bando situado a la izquierda; los contrarios se prolongan en dirección vertical hasta la base del friso, donde advertimos un pequeño grupo de siete figuras visibles también, enfrentadas en las mismas actitudes que las anteriores. En el extremo derecho del panel se observa a un pequeño arquero corriendo hacia la izquierda con el arco en la mano, que posiblemente formara parte de la escena de la batalla; y por debajo otra figura corriendo en la misma dirección, muy estilizada, sin arco ni flechas. Más abajo se ve una probable figura de antropomorfo, de estilo más esquemático, vista de frente, con unos trazos sobre su cabeza que parecen sostener con los brazos; a sus pies también se advierten un par de trazos ondulados de difícil identificación. En la base se encuentra una diminuta figura de antropomorfo, junto a un signo de tipo «araña» y otros trazos de pintura difíciles de determinar, de color rojo granate, que Ripoll interpreta como más evolucionadas por su esquematismo.

El **abrigo X** presenta un gran número de figuras. Empezando por la izquierda, vemos dos figuras humanas de frente, una de ellas con un brazo replegado sobre su cabello y el otro oculto por una mancha de colorante, lo que hace difícil determinar su significado; la otra figura carece de cabeza y parte de las piernas y brazos; entre ambas se observan varias manchas de trazos imposibles de valorar, todas en un tono violáceo. Siguiendo hacia la derecha aparece otra posible figura humana incompleta de color granate y, por debajo de ésta, una cierva hacia la derecha infrapuesta a una cabra que mira a la izquierda. Más arriba, a la derecha, se advierte la figura de un ciervo caminando hacia la izquierda; por debajo de sus patas se encuentra una línea de rastros de pezuñas que continúan en sentido ascendente, interrumpida por la presencia de un arquero que anda hacia la izquierda, con el arco y las flechas en su mano, seguido por tres

cápridos, uno de los cuales, diminuto, se refugia entre las patas de otro mayor, como si se tratara de una cría, de color rojo vinoso; por delante se puede ver a un ciervo que anda hacia la izquierda siguiendo a un cáprido. Separadas, a la derecha, se observan dos figuritas humanas corriendo hacia la izquierda: una lleva arco y flecha y sigue un rastro de color rojo vivo, mientras que la otra no lleva ningún objeto; bajo ellas hay un cuadrúpedo mirando a la izquierda y un cervato en dirección a la derecha que gira la cabeza a la izquierda. Los rastros de huellas se suceden por abajo hasta llegar a un grupo de figuras de arqueros muy estilizados, algunos sin portar armas, que se sitúan en diferentes direcciones; uno se superpone a una figura de un gran cáprido que mira a la izquierda y se halla cerca de otro cuadrúpedo del cual sólo quedan su cabeza y cuello; por abajo aparece un cervato también mirando a la izquierda y, enfrente de éstos, algo más alejada, se observa la figura de un cáprido mirando a la derecha. Las figuras humanas parecen añadidas posteriormente. En la zona derecha del abrigo se encuentra un diminuto cáprido abatido por una flecha, con las patas dobladas, junto a un rastro de sangre. Debajo se disponen una serie de pequeñas figuritas humanas sin arco que parecen corresponder a un estilo más esquemático. Intercaladas, tres figuras de animales, probablemente cápridos; uno de ellos resulta mucho más naturalista, se halla en la izquierda y mira hacia la derecha con las patas dobladas suavemente, y los dos restantes miran a la izquierda y parecen corresponder a un estilo más esquemático; en uno de éstos, que se encuentra rampante, se observan cuatro patas traseras a la vez, probablemente debido a un repintado; del mismo estilo y en la misma postura es la figura rampante que se encuentra en el extremo inferior derecho del panel. Junto a esta última está representado un cuadrúpedo, semejante a un lobo o zorro, y más abajo se observa un caballo con crines que mira a la izquierda, sobre el cual hay superpuesta una figura humana a modo de jinete, si bien después de un estudio detallado vemos que no se trata de un jinete sino de una casual superposición, al igual que la mancha sobre su cabeza, que se interpretó inicialmente como un penacho de casco de color rojo vinoso.

Más tarde, Viñas, Sarrià y Monzonis publicarían una revisión, encontrando nuevas figuras que no habían sido registradas, las cuales pasaremos a comentar brevemente: existe la figura de un arquero a la carrera en el abrigo II del cual se distinguen sus rasgos faciales; también distinguieron dos antropomorfos en el abrigo VI, uno de ellos muy estilizado y

con trazos lineales sobre la cabeza, el otro más robusto y con trazos más gruesos, ambos de color castaño rojizo, y a su alrededor se aprecian restos de otras pinturas ya perdidas.

Cova Remigia

El conjunto rupestre de Cova Remigia fue descubierto por M. Fabregat del Mas de Remigia o Modesto; en 1934, Gonzalo G. Espresati comparó estas pinturas con las halladas en la Valltorta, y más tarde J. B. Porcar y E. Codina se harían cargo de su estudio. En ese mismo año Porcar se puso en contacto con Obermaier para invitarle a colaborar en los trabajos. También en 1934 Breuil y Obermaier visitaron la cavidad y se iniciaron las investigaciones. Posteriormente se publicó una amplia serie de trabajos realizados por unos y otros, que señalamos en la bibliografía final; además de los ya apuntados, cabe citar entre otros estudiosos a Álvarez-Osorio, Esteve Gálvez, Viñas, Sarrià, Mesado, Olària y Gusi; visitó también este conjunto en 1987 el Institut Ghety Conservation, que fue documentado en una serie realizada por la BBC de Londres.

La Cova Remigia se halla situada a 920 m s. n. m., en la parte más elevada del barranco de Gasulla y en la base de Mola Remigia. Se encuentra orientada en dirección sudeste. Es una de las cavidades más importantes, con casi 20 m de longitud, 9 m de profundidad y 7 m de altura, y más de 300 motivos pintados, de los cuales 200 son figuras humanas, que se disponen a lo largo del panel en seis pequeñas cavidades que conforman el panel rocoso.

Los temas se han distribuido en 23 tipos, de los cuales nueve están relacionados con las actividades cinegéticas, con cápridos, suidos, bóvidos y ciervos. Estos últimos, y muy especialmente el ciervo, ocupa siempre un lugar central, con un tratamiento especial que escapa a la propia narrativa cazadora. Incluidas en esta misma temática, son importantes y extremadamente curiosas las huellas de animales, rastros y pistas; junto a estas representaciones también se advierten pequeñas manchas de pintura que se han interpretado como rastros de sangre. Después se incluiría un grupo temático representado por figuras humanas, algunas relacionadas con el tema de la caza, ya que portan arco y flechas. Y un grupo de animales que parecen no formar parte de las escenas cinegéticas. Además existen otras escenas, una de recolección, siete de objetos, tres de colmenas, una de danza, cinco personas ejecutadas por un pelotón,

tres mujeres y una escena de copulación, así como otras de composiciones animalísticas y otras indeterminables. De entre las figuras más curiosas destaca la de un animal que parece ser un alce, argumento para reafirmar la adscripción cultural de la etapa cuaternaria. Otras escenas, como las de ejecución, son de sumo interés, o los bloques o escuadras de figuras humanas o los dos arqueros disparando a la vez a una cabra que huye. También se observan insectos o «arañas». En la parte central cabe asimismo mencionar la escena cinegética de jabalíes de gran dinamismo, así como el ciervo invertido, realizado con gran maestría. Las figuras de los arqueros se resuelven con trazos finos y caligráficos. En el minucioso estudio que realiza Sarrià de esta cavidad, interpreta la existencia de siete fases de ejecución que corresponderán a distintos momentos estilísticos y técnicos. Finalmente, también Viñas, Sarrià y Monzonis en el abrigo IV, que presenta la caza de un macho cabrío, observaron la existencia de otro cáprido pintado en color negro que está silueteado y con un trazado interior de varias líneas que los autores paralelizan con figuras similares del abrigo I de Ulldecona y de Nerpio.

El Cingle

Situado cerca del Mas del Cingle, a una altura de unos 20 m sobre la Rambla Carbonera. Las figuras se encontraban por debajo del humo de hogueras encendidas por los pastores, que se resguardaron en este pequeño abrigo de 1,3 m de anchura. Se aprecian algunas figuras humanas en color rojo oscuro y, sobre todo, negras, que son predominantes; entre éstas se ven algunos trazos que se han interpretado como escalas. En cuanto a las figuras masculinas, algunas parecen portar manojos de cuerdas rodeados de insectos, probablemente abejas, por lo que pudieran interpretarse como una escena de recolección de miel; hay también figuras de arqueros y restos de cuadrúpedos, de los cuales tan sólo se aprecian sus contornos, además de algunos signos pintados en blanco que podrían interpretarse como esquemáticos. Cuando Porcar citó la existencia de este abrigo únicamente reprodujo los signos esquemáticos y las estilizaciones de figuras humanas en color blanco.

A fines de 1978 Viñas, Sarrià y Monzonis revisaron este conjunto que no había sido registrado en los estudios de Porcar. Se distinguieron varios animales, entre ellos dos bóvidos, uno con gran cornamenta en forma de lira que se halla muy deteriorado por la pérdida de gran parte de su cuerpo; y por deba-

jo algunas figuras humanas de pequeño tamaño junto con otro bóvido en rojo carmín. En la parte inferior izquierda observaron la existencia de algunas pinturas que según estos investigadores deberían corresponder a las representaciones más antiguas de este abrigo; en ellas se pueden todavía entrever dos cabras. Además registraron la presencia de unos signos caligráficos como muestra de la larga perduración de la tradición pictórica en este lugar, junto con una inscripción ibérica.

Roca dels Cirerals o Cova dels Cirerals

Este abrigo fue incluido en el estudio de Cueva Remigia realizado por Porcar y Breuil, si bien no hicieron una descripción de las pinturas. Beltrán las mencionaría en su monografía señalando que se trataba de un conjunto pintado en rojo claro con figuras esquemáticas, las cuales atribuyó dicho investigador a la Edad del Bronce. Más tarde Viñas, Sarrià y Monzonis publicarían algunas figuras inéditas, consistentes en un cruciforme o antropomorfo, trazos verticales y una figura oculada cerrada por la parte inferior, todas en color rojo.

Les Dogues

Este pequeño abrigo fue descubierto por Porcar y Fabregat en 1934 durante la realización de los trabajos de Cova Remigia. Se dio a conocer en 1935 a través de una publicación de Porcar y más tarde, en 1937, Obermaier lo incluyó en un artículo con el calco realizado por Porcar, si bien la publicación monográfica la efectuaría su mismo descubridor en 1953. También Ripoll incluiría su estudio en la monografía realizada sobre las pinturas de Gasulla, publicada en 1963.

Las pinturas se encuentran en un pequeño farallón rocoso junto a una grieta, situado en la barranca de Les Dogues, paralela al barranco de Gasulla. La representación consiste en una única escena integrada por docenas de arqueros enfrentados, con un total de 27 figuras; los individuos de la izquierda parecen repeler la agresión de los de la derecha, los cuales semejan retroceder ante el ataque, si tenemos en cuenta a alguno de los heridos. En el grupo de la izquierda se aprecian tres arqueros con un haz de flechas en las manos que marchan hacia el centro de la escena, cubiertos con gorros de plumas; uno de ellos levanta su brazo. Por delante hay tres arqueros en

actitud de disparar sus arcos; hacia la derecha, otro que lleva un faldellín de plumas o de fibras vegetales tensa su arco; por delante otros tres arqueros repelen el ataque: uno no lleva arco, otro dobla su cuerpo para tensarlo y el tercero tiene tres flechas preparadas a sus pies. Por debajo se observan otros trazos, probablemente de figuras desaparecidas, entre los cuales se advierte otro arquero sentado que dispara. Los arqueros de la derecha parecen formar, por su actitud, el grupo atacante; se observan cuatro arqueros disparando y, por detrás, otros cuatro en actitud similar. Separados de éstos se hallan ocho arqueros a la carrera; uno de ellos, situado en la parte central, parece dispuesto a la retirada puesto que le han alcanzado con una flecha que le traspasa el muslo. También en este grupo se observan flechas en el suelo dispuestas para su uso. Se advierten además otros trazos que formarían parte de otras figuras hoy desaparecidas.

Todas las representaciones son pequeñas, sin sobrepasar los 6 cm, muy estilizadas y lineales, en trazo de pincelada rápida o caligráfica pero de gran dinamismo. La disposición de la escena nos indica también la gran maestría de su ejecución, ya que forma un conjunto en círculo que refuerza aún más el movimiento y frenesí de la batalla.

A fines de 1978 fue descubierto un nuevo grupo de figuras por F. Barreda y R. Viñas, situadas en la parte central del abrigo. El conjunto lo componen siete figuras dispuestas diagonalmente ascendiendo hacia la izquierda, de color negro y estilo naturalista. Todas ellas son de tamaño superior a las que componen la escena del enfrentamiento entre dos grupos de arqueros, por lo que es posible se trate de otra escena de diferente fase de ejecución.

Uno de estos nuevos arqueros lleva un adorno de plumas en su cabeza y se advierten sus rasgos faciales; éste encabeza la marcha de los restantes; no se puede determinar si se trata de un grupo que se dispone a luchar o bien de una escena de caza, pero se han encontrado analogías con el grupo de arqueros dirigido por otro personaje que lleva un tocado en su cabeza que aparece en La Saltadora.

Mas Blanc

Este conjunto fue descubierto en 1934 por Porcar y publicado un año después pero sin incluir los calcos de las figuras. Beltrán lo estudió más tarde y observó la existencia de un bóvido y una figura humana fragmentada. En los años 80, Viñas, Sarrià y Monzonis llaman la atención sobre la existencia de

otro bóvido situado encima del anterior, que no tiene cabeza, aunque la roca conforma una protuberancia que parece simularla; se presenta con las patas repliegadas en actitud de descanso, lo que también puede indicar que el bóvido estudiado por Beltrán se encuentra en una postura propia de un rumiante paciendo.

Racó Gasparo

Fue descubierto por Porcar en 1934, se trata de un abrigo de pequeñas dimensiones, en la vertiente del barranco de Les Solanes y junto a la fuente de La Noguera. El panel de pinturas muestra ocho figuras que no sobrepasan los 12 cm, que BELTRÁN (1968: 186) dividió en tres grupos. En el primero se representa a un cervato manchado, con la figura de una mujer que viste una falda corta y se inclina ligeramente hacia delante, y la de un animal cortado en parte por la figura femenina. El otro grupo viene representado por la figura de un hombre con las piernas exageradamente abiertas en horizontal; por debajo, otra figura masculina, de cráneo piriforme, también en actitud de correr, que parece ser más antigua que la anterior en su ejecución, y junto a éstas se aprecia un animal del cual no puede ser determinada su especie. El tercer grupo de figuras está formado por una cierva y una cabra.

Beltrán insiste en el interés de este abrigo por la misma superposición de las dos figuras masculinas, una, la más moderna, de cráneo alargado de tipo dolicocefalo; y las compara con las diferencias observables entre los dos bandos de arqueros de Les Dogues. Cree Beltrán, no sin razón, que los hombres de cabeza piriforme probablemente representaban a los más antiguos pobladores de estos territorios. También observa la mayor antigüedad de los pigmentos de color rojo vivo sobre los de tono carmín.

Racó Molero

Fue descubierto por Porcar en 1934 en el mismo año en que se estudiaban los abrigos del conjunto de Gasulla. El primero en realizar calcos de este abrigo sería Breuil y más tarde el mismo Porcar. Parte de las pinturas fueron tapadas con arcilla hacia 1936; su limpieza y posterior estudio se deben a Ripoll, que desde 1963 reinició las investigaciones en los conjuntos artísticos del término de Ares y especialmente el estudio monográfico de El Cingle de Gasulla, en

cuya publicación daría a conocer los conjuntos de este abrigo aún inéditos. Más tarde Porcar publicaría los calcos de este abrigo, y Beltrán la figura de un bóvido que no se observó en los anteriores trabajos.

A principios de los años 80 Viñas y Sarrià también darían a conocer los interesantes grabados grafitados de época medieval, con una gran representación de campanas, figuras humanas, escaleras y diversas orlas.

Las pinturas se sitúan en el lateral izquierdo, sobre un gran panel de roca que no conforma ningún abrigo. Las figuras descritas por Ripoll se centran en unas manchas rojizas muy perdidas que él interpretó como figuras humanas corriendo hacia la izquierda, de gruesas piernas que parecen llevar una falda o bombacho, brazos muy cortos, sin apreciación del antebrazo, y una de ellas con peinado de melena triangular. Por debajo se pueden ver dos representaciones de cestos con asa y, por debajo de éstos, una mancha que podría ser la parte inferior de otra figura humana. A medio metro hacia la derecha se observa a una cierva de estilo realista, que según Ripoll parece repintada sobre un anterior cuadrúpedo, probablemente un cáprido a juzgar por los trazos residuales de sus defensas; dicha cierva ha perdido las patas anteriores y buena parte de su cuerpo, si bien los cuartos traseros se conservan en buen estado. A unos 30 cm por debajo, se observa una figura humana, con cabeza de bóvido, que ha sido paralelizada con el llamado «brujo» del abrigo V de El Cingle de Gasulla; sujeta una especie de arco en posición vertical y una lanza que sostiene transversalmente en relación con su cuerpo. Por debajo de este antropomorfo se aprecian varios trazos de pintura rojiza que no pudo interpretar Ripoll debido a su mala conservación, pero indica que tal vez se trate de una figura humana señalada por Porcar en una de sus publicaciones del año 1943.

En la revisión realizada por Viñas, Sarrià y Monzonis, se observaron una serie de figuras inéditas en este conjunto rupestre, que pasaremos a describir someramente. Por una parte identificaron un antropomorfo con brazos y piernas extendidos de color negro que fue atribuido a una etapa de estilo esquemático. En el abrigo orientado hacia la rambla Carbonera se advirtieron una serie de cinco agrupaciones dispuestas en los paneles, que aparecen grabados superficialmente semejando un grafitado y que estos investigadores atribuyen a un estilo lineal-geométrico, destacándose figuras humanas y animales que suponen de la Edad del Bronce. En este abrigo se aprecia además una inscripción que se fecha en 1498.

Molí d'Ares o Molí Darrer

Se encuentra al pie de la Mola d'Ares, por debajo de la población. Constituye un grupo de abrigos que presentan una serie de pinturas en tonalidad rojiza, entre las que se observan dos signos cruciformes, posiblemente modernos. En uno de los extremos del lado meridional se encuentra otro símbolo ramiforme de un color castaño de composición compleja, ya que del trazo central parten otros transversales y, de éstos, otros pequeños trazos en vertical; esta figura fue descubierta en 1978 por Federico Barreda, guía de las pinturas rupestres de Gasulla. Beltrán atribuyó los cruciformes a una época de la Edad del Bronce. Este conjunto es uno de los más alejados del barranco de Gasulla, unos 7 km aproximadamente.

Barranc del Puig

Se encuentra a unos 5 km de distancia de la Cova Remigia, en dirección sur. Presenta una serie de signos y trazos de tipo esquemático en pintura negra que podrían asimilarse a los registrados en el abrigo de Molí Darrer.

La Penya Vilarroches

Descubiertas por Federico Barreda y estudiadas en el verano de 1971 por Gusi y Olària. Se encuentran hacia el este, a 100 m de la propiedad de la Masía de Vilarroches y a unos 4 km al noroeste del Hostal de la Montalbana. Las pinturas están realizadas en un gran peñasco calizo, que no forma parte de ninguna covacha o abrigo.

El conjunto ocupa solamente un estrecho friso de 43 cm de longitud por 10 de altura, en el lugar en que el peñasco forma una pequeña oquedad protegida por una ligera visera. El panel contiene tres figuras humanas colocadas en la misma línea y separadas entre sí de manera equidistante, todas ellas de pequeñas dimensiones. De izquierda a derecha, se observa como una figura de hombre, en posición de marcha hacia la derecha, llevando en la mano un objeto angular, como si se tratara de un palo de cavar, tocado con un gorro cónico, con un trazo que parece indicar un faldellín; si bien también lo interpretamos como una figura hacia la izquierda con los brazos alzados, el tronco inclinado hacia atrás y la pierna derecha flexionada (los trazos del faldellín en este caso corresponderían más bien a un estuche fállico y el palo de

cavar podría ser un manto desde la espalda hasta los pies). Tanto una como otra interpretación corresponden por el estilo de su ejecución a una representación evolucionada, más tosca, propia del estilo esquemático, si bien creemos que la primera interpretación será probablemente más correcta por lo que indicaremos más adelante. La aplicación de la pintura se ha realizado con una barra de ocre de color rojo vinoso oscuro que le confiere el aspecto de la técnica puntillista a causa de la textura del propio panel calizo.

La segunda figura es del mismo estilo que la anterior: caminando hacia la izquierda, el tronco se halla inclinado ligeramente hacia atrás, el brazo derecho levantado, sujetando un objeto indeterminable, mientras el izquierdo se arquea apoyando la mano sobre el muslo; en la punta del pie de la pierna izquierda que avanza, se advierte un trazo curvado, como si se tratara de una babucha; la pierna derecha se apoya con firmeza en el suelo; por detrás de su hombro izquierdo parece llevar una bolsa u objeto similar; la cabeza porta un tocado elevado; al igual que en el anterior, se advierte un pequeño ropaje sobre él que cuelga por ambos lados de los muslos; su color es rojo vinoso oscuro y la técnica de ejecución la misma que la del anterior.

La tercera figura se encuentra muy borrosa y por ello es difícil de interpretar con seguridad: los brazos están arqueados hacia abajo, las piernas juntas y flexionadas hacia la izquierda y atrás, lo que parece indicar que se encuentra en posición sedente; la cabeza se observa sin ninguna dificultad y aparece adornada con un tocado de plumas con dos círculos a la altura de las orejas simétricamente colocados, como si fueran aretes. Parece haberse ejecutado a «pincel» con color rojo vinoso, si bien el estilo es el mismo que el de las anteriores.

Este pequeño conjunto, a pesar de su modestia, nos parece de sumo interés en cuanto a su interpretación, ya que las tres figuras corresponden a una misma ejecución. La posición de las mismas, pese a la confusa visibilidad que presentan, indica que se trata de una escena que nada tiene que ver con las escenas de caza o de ambiente doméstico; la posición de las dos figuras hacia la izquierda podría indicar un acto procesional, en que ambas se dirigen a la tercera figura, sedente, que por su atuendo ornamental quizá debería ser vinculada a una representación mágica de la divinidad femenina, todo ello con las reservas que nos impone la escasa visibilidad de esta representación. Tendríamos, en la Peña Villarroches, una constatación de un rito mágico-religioso.

Abric Alt

De este abrigo conocemos la referencia de su existencia, pero no sabemos qué tipos de pinturas presenta. Es muy posible que se trate de figuras de tipo esquemático.

CRONOLOGÍA

Las evidencias artísticas magdalenenses parece que pervivieron hasta una etapa muy avanzada, que situaríamos dentro del Magdaleniense final / Epimagdaleniense (12 000-11 000 BP / 10 050-9050 BC). A partir del 11 000-10 000 BP (9050-8050 BC), periodo que incluimos en el Epipaleolítico microlaminar I, se empieza a encontrar de nuevo vestigios de manifestaciones artísticas pintadas sobre las paredes rocosas, y en algunos casos también sobre soportes de guijarros con la técnica del grabado, como por ejemplo en la Bauma Margineda o las plaquetas grabadas de Sant Gregori de Falset.

En estas primeras expresiones artísticas epipaleolíticas todavía pervivirán, pues, las tradiciones de las técnicas de grabado, pero su personal aportación se basará en la pintura parietal, característica del arte levantino, ubicada al aire libre sobre las paredes de abrigos y covachos abiertos. En este sentido, debemos recordar la piedra grabada con la representación de un ave de Nerja que se halló «entre materiales líticos pulimentados y óseos del Epipaleolítico y Neolítico antiguo» (PELLICER y ACOSTA, 1986: 355), si bien estos autores especifican más este hallazgo cuando dicen: «especial interés reviste una placa rectangular de una piedra caliza pulimentada, con el grabado de una larga cabeza de ave en el anverso y unas líneas paralelas en el reverso, quizás representativas de agua, corresponde al estrato VI epipaleolítico». Lamentablemente esta interesantísima pieza no ha sido nunca citada por otros investigadores, ya que posiblemente no se encuadre dentro de las sistematizaciones paradigmáticas sobre arte actualmente vigentes. Otros hallazgos son las dos plaquetas de Sant Gregori, una con una cierva de cuerpo relleno de trazos cortos, hallada entre los escombros junto con material microlaminar, y otra representando una cabeza de bóvido y una cierva. Todo ello indica sin lugar a dudas la larga pervivencia del arte mueble magdaleniense con técnica de grabado, que se introducirá en las etapas culturales del Epipaleolítico microlaminar. En este mismo sentido se pronuncia Villaverde cuando dice: «*el que sembra confirmarse*

és que el cicle artístic del Magdalenian continuà fins als primers moments de l'Epipaleolític, en dates ja holocenes» (VILLAVARDE, 1987: 39, 1985).

Sobre estos mismos aspectos de continuidad deberíamos citar los cantos pintados encontrados en Filador; las pinturas naturalistas halladas en la Cova d'Alfés, próxima al yacimiento magdaleniano de la Bauma de la Peixera; los grabados de la cueva de Mallaetes; los ciervos del abrigo de Les Ermites; los grabados en el interior de la cueva de l'Aliga; los grabados de surco profundo y estilo geométrico de Rates Penaes; Peña Roja; la cueva del Barbero; los abrigos de Mossèn Ricardo; el abrigo del Barranc de la Fita; el bóvido pintado en la Moleta de Cartagena, o el ciervo grabado en la Cova de la Taverna, y así un gran número de ejemplos que nos hablan de una continuidad cultural entre el Magdaleniano y el Epipaleolítico, así como nos indican una estrecha relación territorial entre las manifestaciones de arte y los asentamientos de uno y otro periodo. A todos estos ejemplos se deberían añadir los grabados parietales de animales sin figura humana, de trazo finísimo grafitado, recientemente descubiertos en el Alto Maestrazgo castellanense.

El momento inicial del periodo estilístico más abundante: el arte levantino, escenificado y centrado en la representación del binomio animal-arquero. Sobre esta hipótesis inicial que presentamos, este periodo coincidiría con el desarrollo de la etapa cultural del Epipaleolítico microlaminar II (10 000-9000 BP / 8050-7050 BC), que se asociaría con entornos artísticos semejantes a los vinculados a la Fase III de Cova Fosca.

Esporádicamente, y ya dentro de un nuevo periodo cultural, Epipaleolítico geométrico (9000-8000 BP / 7050-6050 BC), probablemente se introdujeron nuevas manifestaciones más esquemáticas y abstractas en algún caso, especialmente sobre arte mueble, como en las plaquetas de la cueva de la Cocina, o en el arte pictórico rupestre de trazos lineales; sin embargo, el arte mayoritario seguirá siendo el de estilo levantino, esencialmente figurativo, como también se encuentra en este yacimiento, correspondiente a sus niveles epipaleolíticos, lo que ya ha sido demostrado (GRIMAL, 1992: 52-54, 1991; ALONSO, 1992: 50), no correspondiendo a trazos esquemáticos, como en un principio publicó FORTEA (1975: 197), sino como señaló PERICOT cuando indicaba que estas pinturas correspondían «a los vestigios de figuras, al parecer de animal una de ellas, en rojo» (1945: 54).

La evolución y pervivencia del arte levantino fueron, a nuestro juicio, muy largas, y cuando menos

perduró hasta finales del V milenio. Desde los inicios del VI y durante el V milenio, el arte levantino convivirá y será contemporáneo de otras expresiones artísticas que responden a cambios sustanciales en su economía, que corresponderán a las manifestaciones esquemáticas de los grupos neolíticos con economía de producción agrícola. Mientras que las antiguas comunidades cazadoras-recolectoras, que han iniciado un proceso de neolitización, seguirán expresándose con su arte levantino.

Entretanto, hacia principios del VI y durante el V milenio a. de C., en ciertos parajes restringidos geográficamente se producirá otra vez un arte *ex novo*, que ya nada tiene que ver con el anterior, ni en técnica ni en temática, y que corresponderá al llamado «arte macrosquemático» y esquemático, el cual nosotros preferimos denominar abstracto y macroabstracto, cuyo contenido conceptual responde a nuestro parecer a un cambio cualitativo de gran importancia en las bases económicas: la total adquisición de la economía de producción y un pleno dominio del conocimiento agrícola. Las figuras antropomorfas, de frente y con los brazos elevados y las manos abiertas en actitud de súplica u oración, probablemente representando figuras femeninas —a juzgar por las réplicas que de ellas se localizan en la decoración cardinal de algunos yacimientos alicantinos, como Cova de l'Or, Sarsa y Rates Penaes—, con señalización de la vulva, nos inclinamos a interpretarlas como representaciones vinculadas a un sentimiento religioso, que bien podría estar unido a las creencias de la deidad femenina o diosa Madre Tierra que surgen en toda Europa en las primeras sociedades agrícolas cerealistas.

Este arte macroabstracto y abstracto (macrosquemático y esquemático) se manifiesta conjuntamente en una pequeña y concreta área geográfica meridional de la Comunidad Valenciana, que curiosamente coincide con las primeras evidencias seguras de agricultura cerealista neolíticas de la península Ibérica. No hemos de olvidar que el anterior arte levantino evoluciona en sus contenidos temáticos, más acordes con el nuevo sistema económico de producción, basado en la domesticación de ciertos animales, solamente en aquellos grupos en que esta nueva adquisición no ha penetrado totalmente, es decir, aquellos que aún se encuentran en un proceso de neolitización mantendrán los rasgos característicos del arte levantino.

Como consecuencia de ello vemos que durante el VI y V milenio a. de C. conviven ambos estilos artísticos, superponiéndose entre sí, pero este hecho

no nos debe conducir a una interpretación precipitada de cronoestratigrafía estilística, como frecuentemente se defiende, sino que debe sugerirnos la complejidad de los hechos, en los que las nuevas adquisiciones de la economía productora no surgirán de inmediato ni serán incorporadas a un mismo tiempo sino que, por el contrario, pervivirán durante largo tiempo los modos de subsistencia, con sus pautas de comportamiento social, económico y artístico, manifestados por el estilo levantino, preservados e independientes entre sí.

Teniendo en cuenta lo expuesto, será necesario estudiar en futuros trabajos las frecuencias de convivencias y superposiciones de arte levantino-esquemático en los distintos territorios, y si todas ellas responden a hábitats plenamente neolíticos o en procesos de neolitización. Sin duda el estudio territorial con manifestaciones levantinas y esquemáticas puede aportar una mayor base de estudio para comprender hasta qué punto coexistieron ambas expresiones artísticas de dos mundos culturales y económicos distintos.

Por otra parte, a juzgar por las diferentes expresiones dentro del arte esquemático, creemos que tuvo este estilo pictórico una larga pervivencia durante todo el Neolítico hasta el periodo eneolítico, lo cual motivó la diversidad de formas, temáticas y variantes estilísticas, que unas veces se adscribirán a lo puramente esquemático y otras serán absolutamente abstractas.

Otro aspecto que pensamos puede ser coadyuvante para la comprensión del mundo artístico postglaciar se centraría en el reconocimiento de las distintas especies faunísticas halladas en los yacimientos asociados, con el fin de, por una parte, compararlas con las faunas representadas en los paneles y, por otra, establecer una serie de reconstrucciones paisajísticas que completaran las reconstrucciones de los paleohábitats donde se encuentran las estaciones rupestres.

Estas reflexiones, a modo de hipótesis, sobre las expresiones supraestructurales del postglaciar creemos que son útiles, cuando menos para incidir algo más en la importancia real que ellas tienen como manifestaciones de unos determinados modos de vida social y muy especialmente de tipo económico. Así pues, el arte prehistórico no sería más que el reflejo de unas pautas de comportamiento socioeconómico propias de grupos cazadores y de sociedades en vías de neolitización, así como de grupos con una economía de producción ya adquirida, representada por los grupos neolíticos cardiales, con su personal

arte «macroesquemático» y esquemático y, como tales, ligados a unos simbolismos y conceptos directamente vinculados a sus modos de subsistencia y producción respectivos.

Sin embargo, estamos convencidos de que dichas expresiones no responden en ningún caso a reflejos de la vida común y cotidiana de estos grupos humanos, sino que en general su significado debería responder a sus creencias simbólicas mágico-religiosas, que probablemente para el arte levantino deban vincularse a rituales totémicos y, para el caso de las esquemáticas y macroesquemáticas, a ritos de fertilidad asociados a la simbología de la Diosa Madre.

DOCUMENTACIÓN ARQUEOLÓGICA Y NUEVAS PROPUESTAS DE REFLEXIÓN

Los yacimientos magdalenienses del periodo final o epimagdalenienses muestran que el área mediterránea peninsular conservó un arte desarrollado mayoritariamente con la técnica del grabado, sobre plaquetas y guijarros. Cova Matutano (Vilafamés, Castellón) ha proporcionado una secuencia artística de este tipo de arte mobiliario con grabado muy fino grafitado. En el estudio, sobre un total de veinte guijarros grabados, se ha constatado una tendencia de estilo cada vez más lineal y esquemático (N-1, Sectores 1 y 2, y N-S del Sector 1).

La secuencia cronológica de este yacimiento para esta última fase, Matutano I, ha sido datada según los resultados de C-14 (12 520 ±350 BP, 11 590 ±150 BP, 11 410 ±610 BP, 11 5700 ±210 BP) en 12 500 BP hasta 11.400 BP (10 550-9450 BC), correspondiente al conjunto de industria característica del Magdaleniense superior final o Epimagdaleniense.

La industria lítica de la fase Matutano I, que está caracterizada por la presencia de láminas de dorso, encuentra una clara filiación con la Fase III de Cova Fosca (Ares del Maestrat, Castellón), perteneciente a un conjunto microlaminar típico del Epipaleolítico, que nosotros denominamos Epipaleolítico microlaminar II.

Las filiaciones industriales entre Matutano I y Fosca III se establecen a través de las láminas de dorso y los raspadores, y a partir del 10 000-9000 BP, momento en que se incluye la Fase III de Fosca, las frecuencias cambian, imponiéndose los raspadores sobre las láminas de dorso. Pero, pese a estas variaciones porcentuales, existe una total continuidad entre las industrias del Magdaleniense final/Epimag-

daleniense/Epipaleolítico microlaminar I y II; se trata, por tanto, de un mismo *phylum* industrial.

Las dataciones de C-14 para la Fase III de Cova Fosca se sitúan entre 9460 ±160 BP y 8880 ±200 BP (7510-6930 BC). Las fechaciones para otros yacimientos epipaleolíticos microlaminares, en su fase I, se hallan entre 11 000 y 10 000 BP (9050-8050 BC) para la fase I y 10 000 y 9000 BP (8050-7050 BC) para la fase II.

Debe tenerse en cuenta que las fechas de los yacimientos más antiguos que podemos englobar dentro de un proceso de neolitización se situarían entre el 8900 y el 7700 BP (6900-5700 BC), presentando algunos de ellos industrias de geométricos para yacimientos que han ofrecido muestras de arte mueble o rupestre, como serían las plaquetas de Cocina y otros que se encuentran inmersos en territorios artísticos como Mas Nou.

Por otra parte, la presencia de grupos neolíticos antiguos se hallaría en torno al 7500-6500 BP (5500-4500 BC), dentro de territorios con abundancia de arte rupestre del llamado «estilo levantino», como en el caso de Fosca I y Mas Nou (4800-4900 BC), y otros que evolucionarían hacia otras expresiones artísticas como el llamado «arte macroesquemático» y que nosotros consideramos simplemente esquemático.

En resumen, diremos que las observaciones puramente arqueológicas nos inducen a creer que existe un mismo *phylum* establecido para los complejos microlaminares desde finales del Magdaleniense, a la vez que también existen unas supervivencias, en casos del mismo arte mueble grabado, en algunos yacimientos epipaleolíticos, como Cocina, a semejanza de las plaquetas esquemáticas de Parpalló, y entre otros ejemplos más: los cantos de Filador y de Andorra la Vella, Serinyà, Mallaetes... Pervivencias que no siempre se centran en estilos lineales o esquemáticos sino que también las encontraremos para el estilo naturalista, como sucede con los ciervos pintados del bloque perteneciente al abrigo de Labarta, de una etapa perigordiese III, cuya temática es igual a la levantina; o los grabados naturalistas de los yacimientos alicantinos de La Roca y El Barranc, con dataciones del 10 000 BP o quizá más antiguas, o los del nivel 3 de Levanzo, con fechas del 9644 ±110 BP y 11 180 ±120 BP, o Sant Gregori. Todos estos hallazgos «permiten una continuación del “estilo magdaleniense” a lo largo del Aziliense y el Epipaleolítico» (BELTRÁN, 1999: 26).

Si bien es cierto que existe una serie de diferencias estilísticas y técnicas entre un arte y otro, no por

ello deberíamos rechazar las filiaciones posibles establecidas por la misma perduración y «necesidad de expresión artística» para los grupos prehistóricos que evolucionaron a partir de una misma tradición de cultura material. Rechazar de pleno esta posibilidad es, a nuestro entender, obviar o ignorar la documentación arqueológica, a favor de visiones exclusivamente estilísticas o técnicas. No debemos olvidar que, si se acepta que el arte «macroesquemático» y esquemático presentan una similitud en su técnica y temática, en su evolución adquieren expresiones formalmente bien diferentes, y en cambio se desarrollaron en momentos contemporáneos al Neolítico antiguo, al mismo tiempo que pervivía el estilo de tipo levantino, cuya técnica de ejecución fue totalmente distinta.

En este sentido ya dice Beltrán: «Recurrimos, por consiguiente, casi siempre, al peligroso método comparativo, a razones “estilísticas” [...] Pero no está claro el supuesto *hiatus* entre el Paleolítico final y el “arte levantino”, cubierto en parte por los grabados sobre plaquetas de estilo magdaleniense, en yacimientos azilienses del sur de Francia o epipaleolíticos del litoral mediterráneo español. Por otra parte el epigravetiense italiano muestra un arte esquemático y geométrico sobre cantos rodados con dataciones alrededor del 12 000 BP» (BELTRÁN, 1999: 10 y 14).

Como también ha señalado ya Beltrán, el arte prelevantino no engloba el arte lineal-geométrico y el macroesquemático, y en todo caso deberíamos situar un arte grabado y pintado, de tipo naturalista, en una fase anterior, que nosotros ubicaríamos en el Epipaleolítico microlaminar, que en algunos casos puede ofrecer un arte grabado lineal pero en una fase más evolucionada, correspondiente al Epipaleolítico, de geométricos.

Estamos plenamente de acuerdo con Beltrán cuando dice que el arte levantino no es unitario y no parte del magdaleniense; en efecto, se trata de un arte *ex novo* pero realizado por gentes que conservaron muchas tradiciones culturales del Magdaleniense final. La diversificación de estilos, localismos e incluso variantes técnicas para el arte rupestre postglaciario, cuando menos, nos predispone a una actitud amplia de posibilidades y desarrollo artístico. No se trata de derivar uno de otro sino de considerar su filiación cultural.

No hay duda de que una forma de avanzar en la interpretación de las expresiones artísticas que se manifestaron en el transcurso de cuatro milenios de nuestra prehistoria es la indagación continua en función de los contextos culturales investigados, así

como la propuesta de nuevas teorías que sirvan como punto de reflexión válida para completar el estudio de un arte que perteneció a diferentes grupos humanos, desde los epipaleolíticos más enraizados a las tradiciones epimagdalenenses, hasta los primeros que experimentaron la incipiente economía de producción del Neolítico antiguo. Esta diversidad cultural, desarrollada durante milenios, nos permitirá entender por qué es un arte tan poco unitario, localista y multivariante en estilos y técnicas.

Sin embargo, el mayor *lapsus* de tiempo pertenece a la evolución de los grupos humanos de economía de subsistencia, que paulatinamente protagonizaron los primeros procesos de neolitización y cuya expresión artística preferente fue la expresada en el llamado «estilo levantino», propio de grupos mesolíticos (o epipaleolíticos geométricos) más próximos a la evolución de los cambios económicos de producción, o el arte esquemático, propio de grupos que en muchos casos ya conocían la innovación de la domesticación de plantas y animales, aunque al mismo tiempo, en los mismos parajes y en otros distintos, siguieran perviviendo los grupos cazadores-recolectores con su arte característico propio.

Desde hace varios años (OLÀRIA, 1986; 1988: 411) hemos defendido la teoría acerca de la vinculación de los grupos epipaleolíticos y de aquellos que mantuvieron un proceso de neolitización con el arte de estilo levantino, basándonos en las estrechas relaciones que se establecían en el yacimiento de Cova Fosca y su territorio artístico. De la misma manera abogamos por una segunda fase pictórica de estilo «macroesquemático» y esquemático que en su día vinculamos con los primeros grupos del Neolítico con domesticación plena, que situamos en una fase cronológica de 5000-4500 BC. Asimismo señalábamos: «es probable que en una fase avanzada de este proceso, a partir del VI milenio, ambas tradiciones culturales (pictóricas) quedaran fundidas interrelacionándose, como parecen demostrar los abrigos pintados con estilo «macroesquemático» (y esquemático) y que presentan superposiciones de un peculiar estilo estilizado» propio del levantino.

Más tarde (OLÀRIA, 1996: 848-849) decíamos: «hemos de señalar la gran extensión geográfica del llamado “estilo levantino”, cuya temática responde a grupos cazadores, por lo que *a priori* deberíamos atribuirlo inicialmente a comunidades epipaleolíticas o mesolíticas. Si analizamos los contextos arqueológicos próximos, así parecen corroborarlo, Cocina, Fosca, etc. La datación obtenida para Fosca de 7500-6900 a. C. nos parece muy plausible, dado que en este

yacimiento fueron halladas indudables evidencias de actividad pictórica. Creemos por tanto que las primeras manifestaciones artísticas debieron de ser las levantinas, iniciadas probablemente en el Epipaleolítico y que evolucionaron a lo largo de lo que hemos denominado “mesolítico en vías de neolitización” o protoneolítico cerámico, transformándose en figuraciones de tipo esquemático [...]».

Creemos que la interpretación del llamado «arte levantino» pasa, no sólo por tener más presentes los contextos culturales, sino especialmente por no aferrarse a paradigmas culturales o a hipoparadigmas estilísticos-artísticos.

PUNTOS DE DEBATE

1. El arte levantino no derivará directamente del arte epimagdalenense, pero sí poseerá una misma filiación cultural, demostrada en las tradiciones de sus conjuntos líticos de tipo microlaminar.

2. Situaremos el inicio del arte levantino en un periodo cronológico del IX milenio.

3. La evolución del arte levantino podría estructurarse inicialmente en tres etapas: 1, inicial, correspondiente al Epipaleolítico microlaminar; 2, apogeo, correspondiente al Epipaleolítico de geométricos y procesos de neolitización; 3, final, en el V milenio, coincidiendo con la extensión del llamado «Neolítico puro».

4. El llamado «arte lineal-geométrico» no parece existir como un arte individualizado ni globalmente significativo. Dichas expresiones se incluyen como expresiones singulares que conviven en el mundo artístico del estilo levantino.

5. El ciervo, y probablemente otras especies como el toro y el jabalí, contienen un significado mágico-social que a nuestro juicio debería ser vinculado a creencias de tipo totémico.

6. El llamado «arte macroesquemático» no tiene una identidad territorial suficiente como para considerarlo un estilo propio desvinculado del arte esquemático. Creemos que dicho estilo es una expresión local-regional del arte esquemático de grupos neolíticos plenos agrícolas.

7. Tanto el «arte macroesquemático» como ciertos conjuntos esquemáticos deben ser adscritos a una ejecución de grupos del Neolítico del V milenio («neolíticos puros»).

8. Entre arte levantino y arte esquemático existe una ruptura conceptual simbólica, pero no una total ruptura cultural, emparentados con rituales vincula-

dos a las creencias de fertilidad y primeras manifestaciones de una Diosa Tierra o Diosa Madre. Existirá un arte levantino del Neolítico antiguo o de grupos que evolucionan en unos procesos de neolitización, mientras que existe un arte esquemático realizado por gentes del Neolítico antiguo o «puro».

9. Tan sólo pervivirá el arte esquemático en el Neolítico medio hasta las etapas eneolíticas, éstas ya plenamente agropecuarias.

10. No podemos atribuir con seguridad un arte esquemático que sea propio de las comunidades de la Edad del Bronce.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO BASCH, M. (1963). *Las culturas del final del Paleolítico en España*. En MENÉNDEZ PIDAL, M. (dir.), «Historia de España», t. I, pp. 403-442. Madrid.
- APARICIO, J., y MOROTE, G. (1999). *Yacimientos arqueológicos y datación del ARL*. «Cronología del arte levantino», pp. 77-108. Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología («Serie Arqueológica», 17), Valencia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1999). *El arte levantino: una manifestación pictórica del Epipaleolítico peninsular*. «Cronología del arte levantino», pp. 43-77. Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología («Serie Arqueológica», 17), Valencia.
- BALLESTER TORMO, I. (1942). *La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su museo en los años 1935 a 1939*. Diputación de Valencia.
- BELTRÁN, A. (1968). *El arte rupestre levantino*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1998). *Arte prehistórico en la península Ibérica*. Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Diputació de Castelló.
- BELTRÁN, A. (1999). *Cronología del arte levantino: cuestiones críticas*. «Cronología del arte levantino», pp. 7-42. Real Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología («Serie Arqueológica», 17), Valencia.
- DE VAL, M. J. (1977). *Yacimientos líticos de superficie en el barranc de La Valltorta (Castellón)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 4, pp. 45-78. Castellón.
- ESTEVE GÁLVEZ, F. (1974). *Probable significado de unas pinturas del Maestrazgo*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 1, pp. 9-18. Castellón.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1973). *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Salamanca.
- GUSI, F. (1975). *Un taller de sílex bajo abrigo en la 2ª cavidad del Cingle del Ermità (Albocàcer)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 2, pp. 39-64. Castellón.
- GUSI, F. (1982). *Prehistoria*. En VIÑAS, R. (dir.), «La Valltorta. Arte rupestre del Levante español», pp. 64-81. Ed. Castell, Barcelona.
- GUSI, F., y OLÀRIA, C. (1974). *Nuevas pinturas rupestres en Ares del Maestre (Castellón)*. «Miscelánea Arqueológica», I, pp. 357-360. Barcelona.
- GUSI, F., y OLÀRIA, C. (1976). *La cerámica de la Edad del bronce de la Cueva del Mas d'Abad. Campaña Arqueológica 1975*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 3, pp. 103-116. Castellón.
- GV (Generalitat Valenciana) y SADGPCGC (Servei d'Arqueologia de la Direcció General del Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya) (1999). *Art rupestre de l'Arc Mediterrani de la península Ibérica*. Barcelona.
- OLÀRIA, C. (1986). *La problemática del Neolítico andaluz y sus conexiones con el litoral mediterráneo peninsular*. Ponencia presentada en el «Homenaje a L. Siret», 1984, 135 pp. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Dirección General de Bellas Artes.
- OLÀRIA, C., et alii (1988). *Cova Fosca. Un asentamiento meso-neolítico de cazadores y pastores en la serranía del Alto Maestrazgo*. «Monografies de Prehistòria i Arqueologia Castellonenques», 3, 424 pp. Castellón.
- OLÀRIA, C. (1998). *El origen de la economía de producción: un proceso sin ruptura o una ruptura sin proceso. Análisis de algunas evidencias en el Mediterráneo occidental*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 19, pp. 27-42. Castellón.
- OLÀRIA, C., et alii (1999). *Cova Matutano (Vilafamés, Castellón). Un modelo ocupacional del magdalenense superior-final en la vertiente mediterránea peninsular*. «Monografies de Prehistòria i Arqueologia Castellonenques», 5, 455 pp. Castellón.
- OLÀRIA, C. (1999). *Les problèms chronologiques du procès de neolithisation au Pays Valencien: une hypothèse de périodisation*. «Actes du Colloque International. XXIV Congrès Préhistorique de

- France, Carcassonne», 26-30 Septembre 1994, pp. 267-277.
- OLÀRIA, C., y GUSI, F. (1999). *Les grottes de Matutano et de Fosca (Castellon, Pays Valencien): deux exemples de transition chronoculturelle du 11.000-9000 BP dans la contrée méditerranéenne de l'Espagne*. «Documents Préhistoriques», 12, pp. 87-91. París. [«Actas 5e Congrès International UISPP. Commission XII. 18-23 Septembre 1995. L'Europe des derniers chasseurs». CNRS, Grenoble, 1995].
- OLÀRIA, C., y GUSI, F. (1999). *Explotació econòmica i territorial de l'habitat magdalenità de la Cova de Matutano (Vilafamés, La Plana Alta)*. «II Jornades culturals a la Plana de l'Arc», pp. 5-20. Associació Cultural «La Roca», Vilafamés.
- OBERMAIER, H. (1936). *Las pinturas rupestres del barranco de la Gasulla, provincia de Castellón*. «Investigación y Progreso», año X, pp. 454-457. Madrid.
- OBERMAIER, H. (1937). *Nouvelles études sur l'art rupestre du Levant espagnol*. «L'Anthropologie», 47, pp. 477-498. París.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1934). *Pintures rupestres del barranc de Gasulla*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XI, pp. 343-347. Castellón.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1935). *Noves pintures en el terme d'Ares*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XVI, pp. 30-32. Castellón.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1953). *Las pinturas rupestres del barranco de Les Dogues*. «Archivo de Prehistoria Levantina», IV, pp. 75-80. Valencia.
- PORCAR, J. B. (1944). *Pinturas arrancadas de Cueva Remigia*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XIX, pp. 35-182. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1965). *Las pinturas del Racó Molero*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XLI. Castellón.
- PORCAR, J.; OBERMAIER, H., y BREUIL, H. (1935). *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*. «Memoria de la Junta Superior de Excavaciones», 136, 95 pp. Madrid.
- PORCAR, J. B. (1934). *Pintures rupestres al barranc de Gasulla*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XV. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1942). *El trazo por impresión directa y el trazo caligráfico en el arte rupestre de Ares del Maestre*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XVIII, pp. 262-266. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1943). *Sobre las pinturas rupestres de Ares del Maestre*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XVIII, pp. 15-16 (véase lám. III, fig. 9). Castellón.
- PORCAR, J. B. (1944). *El valor de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XX, pp. 7-16. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1945). *Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Danza de arqueros ante figuras humanas sacrificadas*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XIX, pp. 35-182. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1946). *Iconografía rupestre de la Gasulla y Valltorta. Representación pictográfica del toro. Sus características. Particularidades que ofrece*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XXIII, pp. 48-80. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1949). *Iconografía rupestre de Gasulla. Representación de insectos. Características y particularidades que ofrecen*. «Boletín de la Sociedad Castellonenses de Cultura», XXV, pp. 169-182. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1950). *Algunas pinturas de Arte Levantino atribuidas al periodo Eneolítico*. «Congreso Arqueológico Nacional», Cartagena.
- PORCAR, J. B. (1955). *Monumentos histórico-artísticos. Las pinturas rupestres de Ares*. «Revista Penyalgosa», 1. Diputación Provincial de Castellón.
- PORCAR, J. B. (1975). *Un cens de població rupestre de les pintures rupestres del barranc de la Gasulla*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», LI, pp. 4-9. Castellón.
- PORCAR, J. B. (1964). *Impresiones sobre el arte rupestre existente en el Maestrazgo*. En PERICOT, L., y RIPOLL, E. (eds.), «Prehistoric Art of the Wester Mediterranean and Sahara». Viking Fund. Publications in Anthropology, 39, pp. 159-164. Nueva York.
- RIPOLL, E. (1963). *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*. «Monografía de Arte Rupestre. Arte Levantino», 2, 59 pp. Barcelona.
- SARRIÀ, E. (1988-1989). *Las pinturas rupestres de Cova Remigia, Ares del Maestre, Castellón*. «Lucentum», VII-VIII, pp. 7-33.
- SIP (1980). *La labor del SIP y su Museo en el pasado año 1979*, p. 91. Valencia.
- SIP (1981). *La labor del SIP 1980*, pp. 85-87. Valencia.
- VILASECA, S. (1934). *L'estació taller de St. Gregori*. «Memoria de la Academia de Ciencias y Artes», 23/1, pp. 415-439. Barcelona.

- VILASECA, S. (1949). *Avance al estudio de la cueva de Filador*. «Archivo Español de Arqueología», 77, pp. 347-361. Madrid.
- VILASECA, S. (1953). *Las industrias del sílex tarraconenses*. Instituto Rodrigo Caro (CSIC), Madrid.
- VILASECA, S. (1968). *Cuatro días en la Cova del Filador (Margalef)*. «La Préhistoire. Problèmes et tendances», p. 489. CNRS.
- VIÑAS, R.; CAMPILLO, D., y MIQUEL, D. (1976). *La Cueva del Mas d'Abad (Coves de Vinromá, Castellón)*. *Campaña Arqueológica 1975*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 3, pp. 81-112. Castellón.
- VIÑAS, R., y SARRIÀ, E. (1978). *Las representaciones faunísticas del término de Ares del Maestre (Castellón de la Plana)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 5, pp. 143-162. Castellón.
- VIÑAS, R., y SARRIÀ, E. (1981). *Los grabados medievales del Racó Molero (Ares del Maestre, Castellón)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 8, pp. 287-298. Castellón.
- VIÑAS, R., y SARRIÀ, E. (1978). *Representaciones faunísticas en la pintura levantina del término de Ares del Maestre (Castellón)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 5, pp. 143-161. Castellón.
- VIÑAS, R., y SARRIÀ, E. (1978). *Una inscripción ibérica en pintura roja del abrigo del Mas del Cingle, Ares del Maestre (Castellón de la Plana)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 5, pp. 375-384. Castellón.
- VIÑAS, R.; SARRIÀ, E., y MONZONIS, F. (1981). *Nuevas manifestaciones de arte rupestre en el Maestrazgo (Castellón de la Plana)*. «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses», 6, pp. 97-106. Castellón.

Octubre 2000