

Reflexiones acerca de las representaciones de mujeres en el arte postpaleolítico

Carmen Olària Puyoles *

Resumen

En este trabajo, intentamos ofrecer una serie de consideraciones que nos ayuden a la interpretación de las imágenes femeninas que se encuentran en el arte rupestre denominado levantino y ponerlas en relación con una serie de periodos prehistóricos, básicamente relacionados con los procesos de neolitización y las primeras etapas de producción neolíticas. En un plano estrictamente hipotético estas imágenes, y en casos las escenas que componen, las relacionamos con actitudes mágico-religiosas o meramente del mundo simbólico, que podemos deducir a través del estudio de manifestaciones rituales primitivas. Asumiendo el riesgo que esto implica no obstante pensamos que puede ayudarnos a abrir nuevos horizontes de interpretación acerca del protagonismo que la mujer tuvo en el arte rupestre postpaleolítico.

Abstract

In this work we try to offer a series of considerations that they help us to the interpretation of the feminine images that they are in the rock-art denominated levantino, and to put them in connection with a series of prehistoric periods, basically related with the neolitization processes and the first neolithic production stages. In a strictly hypothetical plane these images, and in cases the scenes that compose, relate them with magic-religious attitudes or merely of the symbolic world that we can deduce through the study of primitive ritual manifestations. Assuming the risk that implies nevertheless thinks that can help us to open new interpretation horizons about the protagonism that the woman had in the rock-art postpaleolithic.

INTRODUCCIÓN

En los estudios de arte rupestre postpaleolítico o levantino son escasos todavía los trabajos referidos al papel de las representaciones femeninas. Si bien es verdad que en algunos de ellos se han introducido algunas observaciones referidas a este tema, son sin embargo todavía exiguos los que se han dedicado monográficamente a las imágenes de las mujeres.

Existen no obstante, algunos estudios que merecen una especial mención por la cuidadosa descripción y el novedoso análisis morfológico con que han sido tratadas las imágenes con el fin de tipificarlas (Alonso, Grimal, 1993). Remitimos

precisamente a este artículo para la consulta pormenorizada de la descripción de las figuras y su ubicación detallada, ya que nos parecería una redundancia inútil repetir los datos que en él quedan perfectamente expuestos.

Sin la voluntad de contradecir o modificar estos trabajos de especialistas, nos hemos planteado en este artículo una serie de reflexiones e hipótesis acerca de estas interesantes representaciones. En especial nuestra voluntad se centra en diferenciar actitudes, tipos y periodos a través de la imagen de estas mujeres, que formaron parte de un arte rupestre que sin duda tuvo una larguísima perduración en el tiempo. Por tanto, nuestro principal objetivo aquí trata de

*Laboratori d'Arqueologia Prehistòrica. Universitat Jaume I. Castellón de la Plana. <olaria @his.uji.es>

reconocer a las protagonistas de unos periodos prehistóricos a través de la interpretación de sus atuendos, adornos, posturas, cuerpos y asociaciones escenificadas con otras figuras.

DÓNDE SE ENCUENTRAN LAS MUJERES LEVANTINAS

Las estaciones rupestres con representaciones femeninas ciertamente se generalizan por todo el ámbito geográfico ocupado por las estaciones levantinas, sin que podamos distinguir una zona con una mayor presencia o significado en general.

Si bien a nuestro juicio, no hay duda que las figuras de más auténtico estilo levantino, se sitúan prioritariamente en los conjuntos correspondientes a las provincias de Lérida, Tarragona y Castellón. Las imágenes pertenecientes al ámbito geográfico de la provincia de Teruel presentan en su gran mayoría unas diferencias con los clásicos prototipos (Val del Charco del Agua Amarga, la Vacada, los Chaparros, Barranco Pajarejo). Lo mismo ocurre en la provincia de Valencia (Abrigo del Ciervo, Abrigo de la Pareja, Abrigo Gavidia o del Lucio, Charco de la Madera, Abrigo del Garrofero) al igual que en Alicante (Famorca, Torrudanes, Benirrama, Barranc del Infern, Pinós, si bien el prototipo levantino se conserva algo en el conjunto rupestre de Sorollets). Tampoco en Cuenca se conservarán estos "cánones levantinos" (Marmalo), ni en Albacete (Cueva de la Vieja, Abrigo Grande Minateda, Barranco Segovia, Solana de las Covachas, Hornacina de la Pareja), sin contar con las diferencias substanciales que se aprecian en Murcia (Cueva de los Grajos, Fuente del Sabuco I, la Risca I ésta con mayores aproximaciones estilísticas, la Risca II) y en Jaén (Fuente del Segura).

Sin embargo dentro de estas áreas no se identifican actitudes o escenificaciones de mujeres dispares entre un área y otra, es decir que de la misma manera podemos hallar mujeres representadas en solitario, acompañadas, o llevando cestos o palos.

Por lo tanto las representaciones de mujeres en el arte levantino ofrecen, a pesar de los a veces sutiles cambios estilísticos, una cierta homogeneidad, que sin duda nos están manifestando la larga pervivencia del arte levantino, su gran extensión geográfica y las variables artísticas que entre los/las diferentes artistas se produjeron. Pero también, como ya veremos más adelante, se

intuyen unos cambios conceptuales que de alguna manera se podrían interpretar como variables socio-económicas, que probablemente repercutieron en los consecuentes estilos y contenidos.

OBSERVACIONES GENERALES

En este apartado deseamos presentar una serie de elementos característicos en el tratamiento pictórico de las figuras femeninas, que si bien no se pueden generalizar al cien por cien para todas las figuras, sí que finalmente parecen adquirir un cierto significado para la interpretación de estas imágenes.

Una constante ya conocida, es que las mujeres en el arte levantino se pintan con una perspectiva de perfil aparente, que en muchos casos se podría atribuir a una perspectiva torcida o distorsionada, torso de frente, caderas y piernas de perfil. Frecuentemente no se indican los pechos y su identidad sexual se expresa a través del atuendo que cubre sólo su cintura, caderas y piernas, como una falda. También hay que señalar que las nalgas y caderas son prominentes en muchos casos, especialmente para las figuras de arte levantino "*sensu estricto*" o de apariencia más "clásica". Sus cabezas adquieren una forma generalmente triangular debido a un probable peinado en media melena.

Las imágenes levantinas de mujeres se presentan siempre en actitudes de cierto estatismo, apenas sin movimiento, salvo en casos puntuales que ya comentaremos, y como estereotipo las piernas se encuentran o juntas y quietas o a lo sumo con acción de dar un paso. Por otra parte los pies y las piernas se presentan bien moldeadas y proporcionadas, aunque los pies siempre muy pequeños, están indicados perfectamente.

Sin embargo para las figuras de mujeres cuyo estilo pictórico parece evolucionar a un cierto esquematismo, como serían las figuras de la Cueva de los Grajos entre otras, se pintan con el cuerpo de frente y en casos sus pechos están señalados, las faldas suelen ser más cortas y no se percibe el tipo de peinado debido a la escueta forma circular de sus cabezas, aunque algunas conservan el estilo de peinado en media melena triangular

Hay que señalar que la postura de estas últimas figuras vistas de frente, recuerda la misma perspectiva que se halla en el llamado arte macroesquemático, y en ambos casos los brazos

aparecen alzados y las manos abiertas con indicación de los dedos. Creemos que esta observación no debe ser despreciada, pues a nuestro juicio el periodo prehistórico de su ejecución creemos que se aproxima más entre unas y otras.

Estas mujeres de estilo más evolucionado tipo Grajos, se representan en actitudes mucho más dinámicas y cuyo movimiento se trasluce en un desorden sobre el panel que le confiere mucha más viveza a la escena, como si estuvieran ejecutando una danza frenética, la misma postura de sus brazos alzados y abiertos, ilustran perfectamente los movimientos de un baile.

Las piernas y pies de estas mujeres más esquemáticas, menos estilizadas y más dinámicas, se han realizado de manera también más tosca, sin modelación de la pantorrilla y con unos pies señalados por un simple trazo corto.

Otra de las observaciones se basa en que las escenas o asociaciones más frecuentes para todo tipo de figuras y estilos que representan a las mujeres, son las que muestran parejas, si bien también existen muchas otras que se encuentran en solitario, creemos que la representación en pareja responde a una escenificación mágico-simbólica vinculada a la presencia de un animal y quizá a rituales de fertilidad.

Con estos comentarios generales podríamos añadir además que la posición de las extremidades superiores constituye un indicio de gran significado para la valoración de la evolución pictórica de las figuras femeninas. En este sentido nos parece obvio que las imágenes de más típica factura levantina, presentan sus brazos dirigidos hacia abajo o doblados, sin indicación de las manos ni dedos; al contrario que las figuras más evolucionadas cuyos brazos se presentan extendidos, hacia arriba, o en cruz y con las manos siempre abiertas con los dedos separados y bien señalados y visibles.

ESCENAS Y ASOCIACIONES

MUJERES SOLITARIAS

Son las representaciones más frecuentes en el arte levantino, que en general no responden a escenificación o asociación a otros personajes, animales u objetos, cuando menos de manera evidente. Los yacimientos principales serían los siguientes:

Cañada de la Cruz (Pontones, Jaén), Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel), Abrigo de la Vacada (Castellote, Teruel), los Chaparros (Albalate del Arzobispo, Teruel), conjunto de Marmalo (Villar del Humo, Cuenca), Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona), Cova del Polvorín o dels Rossegadors (la Pobla de Benifassar, Castellón), Abrigo A de Palanques (Zorita, Castellón), Covetes del Puntal (Albocácer, Castellón), Abric dels Cavalls (Tírig, Castellón), posibles figuras en Cova del Civil (Tírig, Castellón), Cingle dels Tolls del Puntal (Albocácer, Castellón) y Mas d'en Josep (Tírig, Castellón), Cingle de l'Ermità (Albocácer, Castellón), Abrigo del Charco de la Madera (Bicorp, Valencia), Abrigo del Garrofero (Bicorp, Valencia), Cueva de la Araña, Abric de les Torrudanes (la Vall d'Ebo, Alicante), Barranc del Infern (la Vall de Laguart, Alicante), Pinós (Benissa, Alicante), Fuente del Segura (Pontones, Jaén).

MUJERES EMPAREJADAS

Si bien ya se ha señalado la frecuencia de emparejamiento en imágenes femeninas, queremos insistir verdaderamente en este sentido, ya que la escena de dos mujeres en pareja es una de las más numerosas en el arte levantino.

Así lo veremos en: las cinco parejas de mujeres en Roca dels Moros (Cogul, Lérida), donde una, con cuatro piernas que no pudo incluirse en el mismo plano pero en realidad significan dos, una tapada por la otra, como ya ha sido señalado (Alonso, Grimal, 1993). Otras, además las podemos ver emparejadas en la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), Abrigo grande de Minateda (Hellín, Albacete), Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete), Racó del Sorollets (Castell de Castells, Alicante), Cueva del Polvorín o Rossegadors (la Pobla de Benifassà, Castellón), la posible pareja de Racó Molero (Ares, Castellón), en la Cueva de los Grajos (Cieza, Murcia), en Fuente del Sabuco I (Moratalla, Murcia) en la Risca I y Risca II (Moratalla, Murcia), Abrigo del Ciervo (Dos Aguas, Valencia), Cinto de las Letras (Dos Aguas, Valencia), Abrigo Gavidia o del Lucio (Bicorp, Valencia), Covacha de los Monteses (Jalance, Valencia).

MUJERES CON ANIMALES

Se incluyen aquí las figuras solitarias o también emparejadas que se insertan en una escena en la cual esté presente un cuadrúpedo,

en general un cervato o más probablemente una cierva, o en ocasiones un bóvido. Estos animales tienden a estar pintados con tinta plana, salvo en su vientre, cuando menos para el caso de la especie cérvido, como si se tratara de un vientre vacío o vaciado. Hay que señalar que el animal no se encuentra saeteado sino sentado, en casos aparentemente vivo, y en todo caso su muerte no ha sido realizada por flechas, lo cual tiene un significado, si cabe, más ritual. Este tipo de escena en la que se encuentran imágenes de mujeres, es mucho más frecuente en el Maestrazgo turolense y castellonense que en el resto del área levantina, si bien una de las escenificaciones más típicas se halla en la provincia de Lérida en la Roca dels Moros (Cogul) que reúne el convencionalismo anteriormente citado, mujeres situadas en parejas, además de la presencia de un cervato, que más probablemente atribuiríamos a una cierva como explicaremos más adelante, con el vientre destacado o vacío, además de un bóvido y con la presencia de un hombre itifálico. El plausible simbolismo de la escena, creemos que es uno de los más explícitos para entender el significado de este tipo de escenas, ya que contienen una serie de elementos que podríamos interpretar como escena de propiciación a la fertilidad. Por una parte las mujeres en parejas caminan en actitud procesional en torno a una cierva cuyo vientre está significativamente destacado, y que pudiera ser asimilada a un estado de gravidez o parto, aquí las mujeres que la rodean, adquirirían un simbolismo atribuible al poder creativo relacionado tanto con animales hembras como con las propias mujeres, en cuyo vientre se reproduce la nueva vida. Por otra parte se observa un toro a la izquierda y en la parte opuesta derecha, se muestra a un hombre con el pene erecto, cuya simbología difícilmente puede ser interpretada de otra forma que como el elemento masculino o la fuerza fecundadora necesaria para la reproducción.

Otras imágenes similares, si bien no tan elocuentes, las encontramos en Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel) donde se observa una figura femenina solitaria asociada a una posible cierva con el vientre vaciado o cuando menos destacado del resto por no poseer pintura. También en Racó Gasparo (Ares, Castellón) se repite la misma escena con una cierva de vientre vaciado. En Cova Remigia (Ares, Castelló) encontramos así mismo paralelos a esta temática, por ejemplo en el Abrigo IV con una probable figura femenina sin faldas, por tanto desnuda junto

a un gran bóvido; en el Abrigo V otra imagen femenina que parece portar unos instrumentos en sus manos, se sitúa junto a un antropomorfo disfrazado de toro; y en el Abrigo VIII se encuentra también una figura desnuda con los brazos alzados junto a un cuadrúpedo indeterminado.

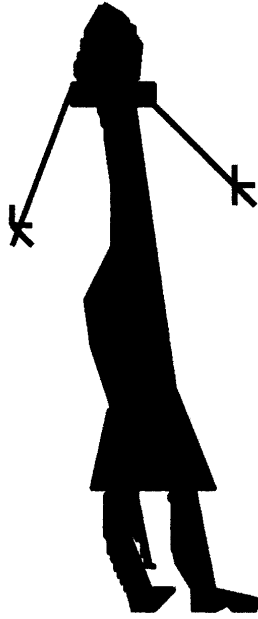
Otras escenificaciones similares serían las del Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete), con una figura solitaria asociada a un bóvido, y en barranco de los Grajos (Cieza, Murcia) donde en Grajos I se encuentran varias mujeres en una actitud dinámica asimilada a la danza, que tienen un cuadrúpedo a sus pies.

Otra de las más interesantes escenas (Beltrán, Royo, 1994), es la que se contempla en el Abrigo de la Higuera (Alcaine, Teruel) que también deberíamos incluirla en este apartado. Se trata de una mujer en posición acurrucada que muy probablemente la deberíamos interpretar como en trance de dar a luz, y por encima de ella una de las representaciones más misteriosas y a la vez más sugerentes del arte levantino, nos muestra a un ciervo superpuesto a un árbol que en el inicio de su copa está flanqueado por dos figuras humanas, la copa es de forma ovalada doble como embriones, y de ella surgen o "nacen" pequeños seres humanos y otros se mantienen aún en el interior de los "huevos". En una de las patas delanteras del ciervo se observa otro ser humano, aparentemente también sería un hombre, como los de arriba. Posiblemente sea ésta, una de las escenas más elocuentes del arte rupestre levantino para demostrar que este arte está impregnado de un mundo simbólico apoyado fundamentalmente en los ritos de fertilidad. El ciervo aquí no solamente personifica la fuerza creativa del macho, sino a la vez este animal con sus ramificadas astas, que se renuevan periódicamente, se ha asimilado simbólicamente a un "árbol de la vida". Creemos que esta imagen es la más antigua de este símbolo universal de la cultura humana que ha constituido un culto permanente en los rituales de fecundidad y ciclos vitales de la Naturaleza. De este mágico árbol surgen los "huevos" o embriones que dan a luz a nuevos seres. Así pues una vez más, la escena se compone del complemento de dos fuerzas creativas macho-hembra, que constituyen los principios esenciales, masculino y femenino necesarios para producir la vida.

Otro abrigo, el llamado del Milano (Mula, Murcia) presenta un personaje femenino vinculado a un arquero, a sus pies se encuentra un ciervo, bastante perdido y una cierva que por su corpulencia nos parece que está grávida. El autor



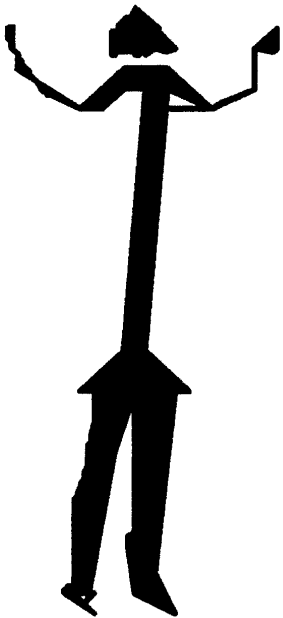
PROTOTIPO A



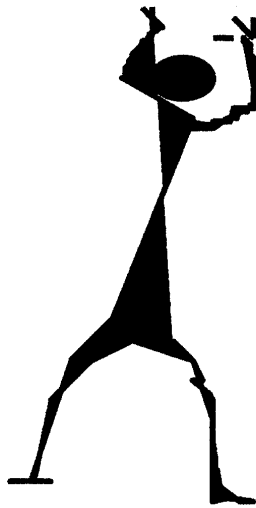
TIPO A1



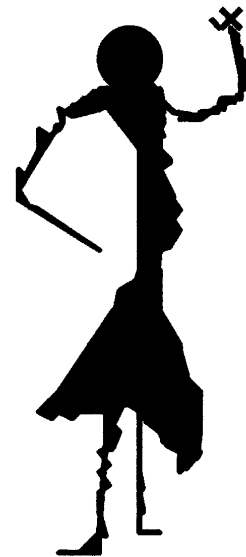
SUBTIPO A11



PROTOTIPO B



TIPO B1



SUBTIPO B11

Figura 1. Variantes de figuras de mujeres levantinas.

de un interesante estudio acerca de las interpretaciones mágico-simbólicas del arte levantino (Jordán, 1999) cree que pueda asociarse al descubrimiento de una tumba colectiva fechada en el 3370 aC; pensamos que este paralelismo es un poco forzado, al igual que la interpretación que realiza de la escena, vinculando el arquero a un "héroe" y la mujer a una divinidad protectora de la caza. Sí, sin embargo creemos que esta escena estaría acorde con las anteriores, cuando menos en la simbología de la fecundidad.

MUJERES CON CESTOS O BULTOS

Estas escenas se pueden interpretar como las que expresan las tareas más cotidianas o "domésticas" de estas mujeres, que en principio no están vinculadas a otras imágenes, salvo a la de otra compañía femenina, por tanto a nuestro juicio se trata de una escena que expresa una actividad propia de las mujeres de su tiempo y sin ninguna vinculación aparente con el mundo simbólico o religioso.

Aunque este apartado lo situamos en último lugar, sin embargo en orden de frecuencia ocuparían el tercer puesto en porcentaje, después de las parejas femeninas. Se registran a partir de Teruel-Castellón hasta Albacete, como Barranco del Pajarejo (Albarracín, Teruel), en Racó Molero (Ares, Castellón), Cova Polvorín o Rossegadors (la Pobla de Benifassar, Castellón), Abrigo de la Pareja (Dos Aguas, Valencia), Abrigo del Ciervo (Dos Aguas, Valencia), Racó dels Sorollets (Castell de Castells, Alicante), Barranco de Famorca, Santa María (Castell de Castells, Alicante), Benirrama (la Vall de Laguard, Alicante) Barranco de Segovia (Letur, Albacete).

En ningún caso pensamos que esta recopilación pueda ser exhaustiva, al igual que en los anteriores apartados, pero cuando menos nos servirán de muestra, más o menos significativa, de las temáticas y actitudes que protagonizan las mujeres en el arte levantino.

MUJERES RECOLECTORAS

Otra representación de mujeres son aquéllas que las muestran cargadas con bultos o cestos, y que en principio se vendrían a sumar a estas actividades domésticas de recolección, como las escenas que presentan a mujeres con instrumentos largos en sus manos, que generalmente han sido atribuidos a palos de cavar o para remover la tierra, o batir las ramas.

Este tipo de figuras siempre tienen una tendencia a ser presentadas con el cuerpo ligeramente inclinado hacia adelante y piernas algo replegadas. Otras, sin embargo se muestran caminando con el cuerpo erguido.

Si bien no son muy numerosas, se pueden destacar las tres figuras pertenecientes al Abrigo del Ciervo (Dos Aguas, Valencia) y la del Abrigo de Pajarejo (Albarracín, Teruel). A éstas añadiríamos una figura problemática por su misma originalidad, se trata de una mujer con falda hasta las rodillas y adornos a modo de zaragüelles, torso desnudo sin indicación de los pechos, cabeza redonda con un aparente moño alzado muy similar a la mujer del Abrigo del Ciervo de Dos Aguas, que sostiene en sus manos una fina y gran vara con apariencia de arco, se encuentra en el Abrigo IV de Cova Remigia (Ares, Castellón). En general la caza siempre se vincula a la figura del hombre, aquí esta apariencia de arquero-mujer quizá pudiera ser plausible, ya que el atuendo de los zaragüelles y el aparente arco parecen inclinarnos a creer que las mujeres también practicaron actividades cinegéticas, quizá de menor riesgo con la captura de pequeños animales, que nunca fueron representados en el arte levantino. Pero también cabe la posibilidad que esta figura, cuya femineidad viene demostrada por el atuendo de la falda y la prominencia de sus nalgas, estuviera practicando una actividad de recolección de frutos, y el arco fuese en realidad una vara apropiada para la acción de vear contra las ramas de un árbol.

Otra de las mujeres portadoras de unos instrumentos semejantes a palos, la encontramos en el Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete), en este caso se encuentra al lado de otra figura, que ha sido interpretada como un hombre que va vestido con un faldellín y pese a las interpretaciones, no creemos que se indique el falo. También esta figura femenina se puede asociar a otra mujer de grandes dimensiones que va ataviada del mismo modo.

Todos estos apartados en los que se incluye la imagen femenina pueden ser divididos en dos agrupaciones principales, que se identificarían con dos actividades bien distintas, una íntimamente relacionada con los rituales mágico-simbólicos: en los cuales se incluirán las mujeres emparejadas (15) y las mujeres asociadas con un animal (9), y otra actividad en la que las mujeres son tratadas como miembros del grupo social, desempeñado unas tareas aparentemente habituales y domésticas, relacionadas con la recolección, y que



Figura 2. Ejemplos de figuras que podrían atribuirse al prototipo A1: 1-7-8.- Roca dels Moros (según Alonso, Sarrià y Viñas); 2.- Abrigo A de Palanques (según Alonso y Grimal); 3.- Racó Gasparo (según Alonso y Grimal); 4.- Abrigo de Gavidia (según Grimal); 5-6.- Cova del Polvorín (según Alonso y Grimal).

las distinguen de las actividades desempeñadas por sus opuestos masculinos: los arqueros en sus actividades cazadoras. La frecuencia de mujeres con cestos (9): mujeres con palos (5), no son muy numerosas, y a nuestro juicio sin duda estas imágenes ya disponen de un tratamiento pictórico diferente, que las relacionaría con un mundo más cotidiano o doméstico, quizá propio de los inicios de la neolitización, ya asumida en ciertos aspectos como la domesticación de algunas especies. Además deberemos añadir otro grupo de difícil definición, en el que vemos una serie de mujeres en solitario (21) las cuales siempre son porcentualmente mayoritarias con respecto a las demás, dentro del estilo levantino, pero precisamente por su situación de soledad se hace todavía más difícil cualquier tipo de interpretación.

PROTOTIPOS, TIPOS Y SUBTIPOS

Teniendo en cuenta las diferenciaciones preliminares, así como las distintas actitudes que presentan las figuras femeninas, podríamos distinguir cuando menos dos prototipos bien diferenciados.

PROTOTIPO A: Por una parte la mujer que se muestra de perfil, en casos distorsionado, en actitud estática, con pies ligeramente marcados sin dedos, brazos doblados o ligeramente extendidos paralelos al cuerpo. Torso triangular muy estilizado con cintura muy estrecha. Peinado también triangular. Falda ajustada con ligero vuelo acampanado sobre las rodillas. Pantorrillas moldeadas. Glúteos o caderas marcadas.

TIPO A 1: Básicamente sus características son muy similares al prototipo A, pero sin embargo en este caso los brazos se presentan estirados hacia abajo y separados del cuerpo y con ligera insinuación de las manos en algunas ocasiones.

Subtipo A11: También presenta unos convencionalismos similares al prototipo, pero su figura es en general más corta y compacta, a pesar de la estilización del torso. Con unas piernas gruesas, cortas y señalando sus pies y los dedos de éstos. La mayor diferencia la vemos en el ritmo de su paso mucho más rápido y en general señalando un movimiento de avance. Los brazos doblados o caídos junto al cuerpo, los adornos en codos y el peinado triangular se ajustan al prototipo. También creemos que aquí deberían ser incluidas las figuras con cabeza esférica y "moño", las cuales suelen ser las que habitualmente portan palos o cestos.

PROTOTIPO B: Se diferencia sustancialmente porque se presenta con una perspectiva frontal. Los brazos se encuentran dirigidos hacia arriba en una actitud que podríamos decir de "orante" con las manos abiertas o indicación de éstas; en casos existe una ligera señalización de los dedos. Conserva el atuendo clásico de la falda, pero ésta ahora suele ser más corta. Piernas lineales o macizas pero sin moldeados del contorno. Cabeza variable triangular o globular, si bien ésta última es mayoritaria.

TIPO B1: Figura frontal con cabeza circular. Brazos alzados hacia arriba, y en ciertas figuras hacia abajo con las manos cogidas sobre la cintura que recuerdan la posición en *phi*. Cuando presentan los brazos abiertos hacia arriba, las manos también están abiertas y con indicación de los dedos de éstas. En ocasiones muestran los pechos en perspectiva lateral.

Subtipo B11: Figuras con perspectiva frontal y cabeza circular. Cuerpos estilizados y en ocasiones inclinados. Faldas sobre la rodilla. Piernas muy estilizadas y lineales con ligera insinuación de los pies. Brazos en general abiertos dirigidos hacia arriba con las manos abiertas y señalización de los dedos de éstas. También pueden presentar los brazos apoyados en la cintura o caderas. Se distinguen del tipo B, porque se muestran en actitudes mucho más dinámicas, transmitiéndose el movimiento a brazos, piernas y cuerpo. En su mayoría llevan faldas a la altura de las rodillas .

REFLEXIONES PARA UNA INTERPRETACIÓN

No cabe duda que la imagen de la mujer ha constituido un elemento simbólico que ha participado en la expresión artística de diferentes etapas prehistóricas e históricas. Símbolo, que principalmente ha servido de vehículo para plasmar las más arraigadas y antiguas creencias míticas, basadas esencialmente en los rituales de fertilidad asimilados a los ciclos de la Naturaleza.

Dicha mítica inherente en el subconsciente colectivo de toda la Humanidad, se ha plasmado con toda claridad a través del arte más antiguo ejecutado por los seres humanos ya desde el paleolítico superior. La explicación no puede ser más sencilla, si consideramos que la mujer, junto todas hembras animales, es la única que está capacitada para la procreación. Este poder de crear, se convierte en misterioso e inexplicable,



Figura 3. Figuras incluidas dentro del tipo A1: 1.- Serra de la Pietat (según Alonso y Grimal); 2.- Cova del Polvorín (según Alonso y Grimal); 3.- Abrigo de Garrofero (según Sarrià); 4.- Barranco de Famorca (según Hernández et al.); 5.- Marmalo (según Alonso); 6.- Solana de las Covachas; 7, 9.- Cueva de los Grajos (según Grimal y Alonso); 8.- Minateda (según Sarrià).

para comunidades primitivas que carecen de conocimientos científicos, y los seres que poseen este poder tienen un tratamiento singular que finalmente, es divinizado y asimilado a los ciclos de la Naturaleza. Así pues las mujeres en nuestra prehistoria humana, más que en ningún momento, adquirieron un papel vinculado al misterioso poder creativo. Si consideramos las consecuencias que para un grupo humano prehistórico adquiere el mantenimiento del número de individuos necesario para realizar las actividades que permiten la supervivencia, podemos fácilmente deducir que la procreación de las hembras humanas tuvo tanta o más relevancia que la fertilidad de las hembras animales. En ambos casos se supone que la fertilidad es el factor transcendental para seguir viviendo.

A pesar de que todavía no poseemos unas cronologías seguras para el llamado arte levantino, no cabe duda sin embargo que este bagaje artístico se desarrolló muy probablemente desde el epipaleolítico al neolítico, con unas influencias seguras, a nuestro juicio, que se hunden en las tradiciones artísticas del magdalenense final. Por lo tanto las creencias y rituales vinculados a la fertilidad no pudieron cambiar tanto con sus inmediatos antepasados cazadores paleolíticos.

Continuando en esta misma línea reflexiva y con toda la prudencia requerida en un discurso que por el momento es meramente teórico, diremos que algunas de las escenas que protagonizan estas mujeres en el arte rupestre levantino, nos parecen que no pueden ser descartadas de una interpretación vinculada con los rituales de fertilidad. Nos referimos concretamente a aquellas escenas o asociaciones de mujeres, solitarias o emparejadas, que están unidas a la presencia de animales o a hombres, como en el único caso del hombre itifálico de Roca dels Moros; así como también probablemente a las escenas de mujeres emparejadas, que en ocasiones parecen participar en un ritual procesional o ceremonial, o bien en una danza.

Con el fin de incidir un poco más en este sentido queremos recordar el papel crucial que juegan las mujeres en ceremonias propias de grupos humanos cazadores, como entre las tribus rusas de koriakos, que cuando transportan al poblado un oso muerto, las mujeres salen a su encuentro, lo despellejan conservando su cabeza, y una de las mujeres se cubre con la piel, y de esta manera ataviada, practica una danza frente a las demás personas del grupo social (Frazer,

1965, 590). Así mismo los indios del Brasil cuando matan a una onza, especie de leopardo, y lo transportan a la aldea, las mujeres adornan el cadáver del animal con plumas multicolores, le ponen brazaletes en sus patas, y lloran sobre su cuerpo (Frazer, 1965, 592).

Este tipo de ceremonias en que las mujeres tienen una participación tan activa no es exclusivo para grupos de cazadores y recolectores, sino que también podemos rastrearla en sociedades agrícolas, como en comunidades albanesas, que cuando han perdido sus cosechas, debido a una plaga, se reúnen unas cuantas mujeres con los cabellos sueltos, recogen algunos insectos que han causado la plaga y se marchan con ellos en procesión fúnebre (Frazer, 1965, 600).

Naturalmente salvando las distancias, no cabe duda que la mujer ha desempañado un papel crucial en los rituales ceremoniales vinculados a los animales, a la tierra, a la vida y a la muerte. En ocasiones la finalidad se centra en solicitar el perdón de la víctima sacrificada, en otras es la propia similitud de los poderes sobre los ciclos de la naturaleza que sólo pueden practicar los seres dotados con el poder de la creación, y en definitiva todos ellos conllevan la preocupación de la perpetuación de la especie, animal o humana, a través de la fertilidad de las mujeres, como fuerza reguladora de la vida salvaje y doméstica.

Por otra parte también deseáramos señalar que la representación de mujeres por parejas no parece casual. El binomio sexual femenino es una iconografía plenamente asumida entre las imágenes de divinidades femeninas desde el neolítico, ejemplos de ellas los tenemos en la diosa bicéfala en Rastu (Rumania) c. 5000-4800, o la diosa pájaro bicéfala de Gomolava (antigua Yugoslavia) c. 5000, o más tarde en Capadocia (Turquía) c. 2600. Incluso algunos grabados paleolíticos, como los hallados en Laussel, Dordoña (Francia), con una representación de dos mujeres entrelazadas por brazos y piernas, formando un ovalo ha sido interpretado por algunos autores como divinidades dobles en el arte cuaternario. Las representaciones duales también simbolizan los principios esenciales femenino y masculino (macho y hembra) que proporcionan la vida contra la muerte, se trata pues de una referencia constante a la dualidad cósmica básica, como unificación de la unión de los contrarios, de cuyas creencias se encuentran testimonios entre todas las sociedades desde Japón, India o América del Norte. Entre los números sagrados referidos al culto de la divinidad



Figura 4. Figuras que pertenecerían al subtipo A11: 1-2.- Abrigo de Gavidia (según Grimal); 3.- La Risca II (según Alonso); 4.- Minateda (según Sarrà); 5.- Barranco del Infern; 6.- Abrigo de la Pareja (según Alonso y Grimal); 7, 8, 9.- Abrigo del Ciervo (según Alonso y Grimal; según Jordà).

femenina, existen una serie de cifras consagradas a ella, que pueden ser el dos, el tres y el cuatro. El número místico por excelencia es el dos, atendiendo al número de estatuillas gemelas o geminadas de Anatolia (Alaca Höyük). Sin duda esta vieja creencia se perfila definitivamente en la forma de Demeter y su hija Perséfone. Recordemos también que antiguamente las denominadas Gracias no eran tres, sino dos. De este número se pasarán a las representaciones tripartitas egipcias de la dinastía XVIII (c. 1354 aC). O a las triples madres celtas. En tribus indias de Norteamérica, la divinidad está dividida en cuatro, y representa las montañas sagradas de los cuatro puntos cardinales, es decir de los confines del cosmos de este grupo humano.

Es posible que no nos hayamos percatado suficientemente de los valores simbólicos en el arte levantino, en parte debido a su temática cinegética mayoritaria, y que siempre nos ha parecido un arte más descriptivo o narrativo que simbólico o conceptual. Es cierto que desde un análisis objetivo este arte se presenta ante nuestros ojos como un arte de "hazañas" de caza ejecutadas por ágiles y veloces arqueros. Sin embargo su trasfondo se nos escapa enmascarado por el lenguaje narrativo de unos hechos que aparentan ser cotidianos. En algunos casos ya hemos señalado, y así lo han hecho otros autores, el sentido que algunos animales poseen en el arte levantino, como es el caso del ciervo, de barrocas cornamentas, o el potente toro. Deberíamos recordar que el toro, el ciervo, así como el carnero, han sido vinculados tradicionalmente a los principios masculinos ante determinados símbolos hallados en importantes poblados y templos neolíticos de Próximo Oriente (Chatal Höyük). Ambos animales ciertamente ocupan en la iconografía levantina un sentido singular, ya sea porque la ubicación de sus figuras que se sitúan en una zona preferente de la escena, en muchos casos centrada, o ya sea por el mismo tamaño, o por el tratamiento técnico que reciben, mucho más cuidadoso, si lo comparamos con otras especies; también llama la atención que estas dos especies raramente se representan heridas o saeteadas, y en los casos en que lo están muy posiblemente se trata de trazos posteriores a su ejecución. No hay que insistir demasiado sobre las connotaciones que ambos animales han tenido a lo largo de la prehistoria y la antigüedad con la simbología religiosa de la fertilidad. Manejando por tanto estos criterios, nos llama la atención que las escenas de

mujer o mujeres, en casos agrupadas por parejas o danzando (Los Grajos) aparezcan asociadas a figuras de cuadrúpedos que en la mayoría de ocasiones pueden identificarse con ciervas, y en un caso aislado con un toro (la Gasulla), las dos especies vinculadas a la hembra del ciervo, o al propio macho identificado con el toro. Si nuestra interpretación es adecuada se podría entrever una lectura de principios duales masculino-femenino, que nuevamente nos conduciría a valorar la importancia de la fecundación. También nos ha llamado la atención que en algunas ocasiones, cuando se trata de asociaciones con ciervas, éstas aparecen con vientre "vacío" sin pintura, como si simbólicamente se intentará explicar dónde van a fecundarse los nuevos frutos de la futura vida. El hecho, que en una de las escenas más significativas del arte levantino, como es Roca dels Moros, en Cogul, se asocie también un hombre itifálico y a un toro, nos induce todavía con más seguridad a creer que estamos contemplando una escena iniciática de fertilidad, con expresión simbólica de ambos principios sexuales.

Ya en un trabajo anterior decíamos "*Sin embargo, la observación del tratamiento especial que se confiere al toro y al ciervo, y quizá a otras especies, nos inclinan a suponer que estos grupos sociales, organizados en bandas quizá 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 la Mola Remigia en Ares del Mestre, Castellón). En casos es ritualmente sacrificado el animal totémico, imagen que nos recuerda la danza de las mujeres junto al hombre*

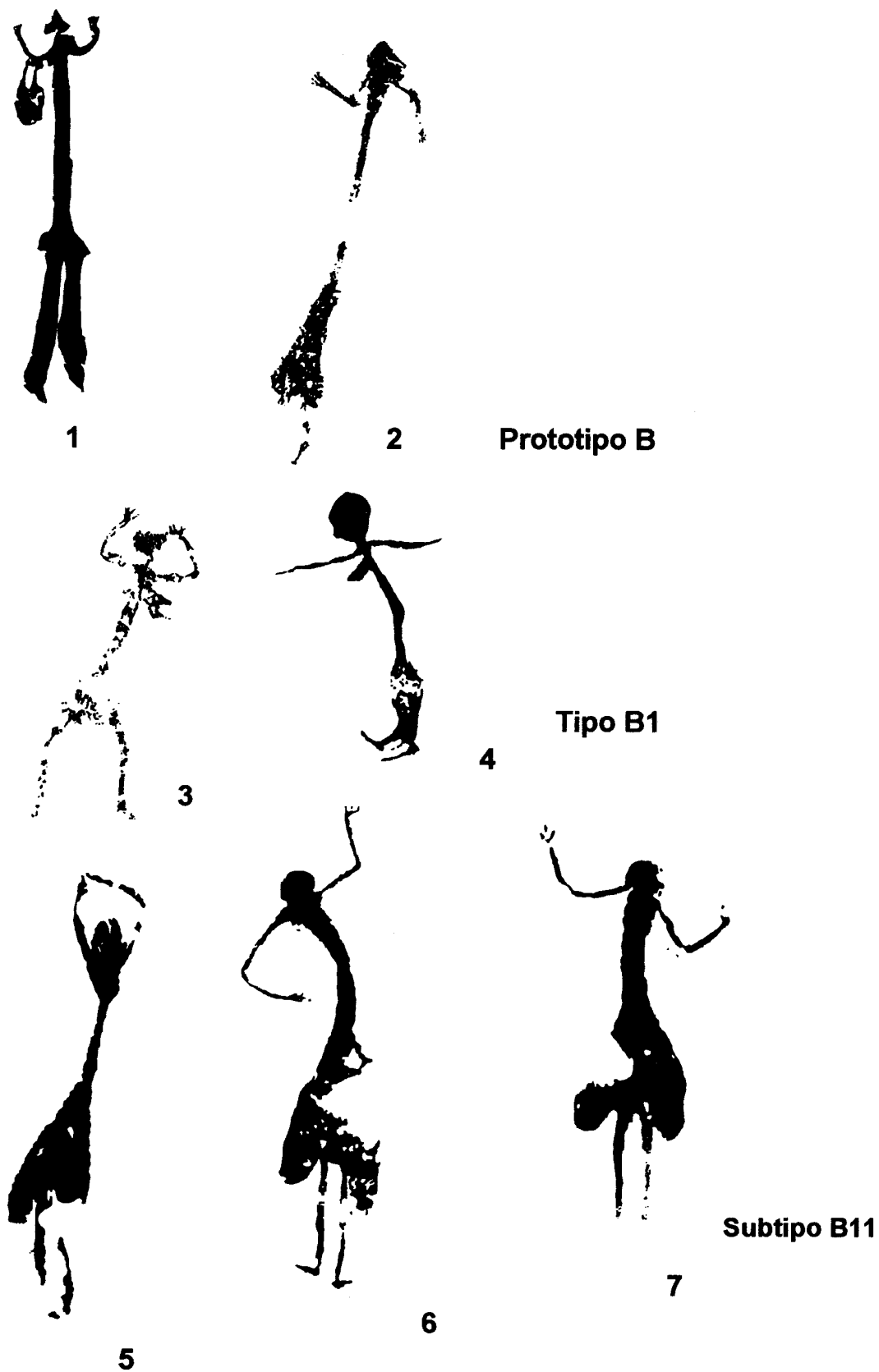


Figura 5. Prototipo B, tipo B1 y subtipo B11: 1.- Benirrama (según Asquerino y C.E.C.); 2.- Solana de las Covachas; 3.- Torrudanes (según Hernández *et alii*); 4.- La Risca II (según Alonso), 5-7.- Cueva de los Grajos (según Grimal y Alonso).

itífalico y la cierva o cervato muerto a sus pies de Roca dels Moros (Cogul, Lérida) 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, por lo 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 son constantes 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 y Cueva Remigia (Ares del Maestre, Castellón) y Cova de la Saltadora (la Valltorta, Castellón). Otro de los autores clásicos como 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" (Olària, 2000).

Así pues vemos en la interpretación totémica una base mágico-social muy bien ajustada a los/las protagonistas, cazadores y recolectores del arte levantino; en efecto por un lado obtienen una cohesión social, una identidad como grupo, unos lazos de consanguinidad y a la vez están unidos por una idea mágico-religiosa común, que refuerza todavía más esta unión social del grupo humano a través del mundo de las creencias.

Otras representaciones femeninas, como la mujer solitaria, denominada la "Venus de la Valltorta" (Covetes del Puntal, Albocácer), con una postura de piernas dobladas, brazos alzados sujetándose la nuca y con el cuerpo desnudo, que ha sido comparada con la postura de la "Venus de la Magdelaine", Tarn, Francia (Viñas, 1982, 165), nos incita de nuevo a pensar que estamos frente a una mujer de especial significado, ya sea en un acción de dar a luz o de prepararse para el coito.

Por otra parte las parejas o las agrupaciones de mujeres quizá fueran la representación de aquéllas que se encontraban en la edad fértil, por tanto las que debían protagonizar los rituales

propiciatorios para la fecundación y regeneración de la Tierra.

Ciertamente este mundo simbólico que a nuestro juicio puede entreverse, si bien con suma dificultad, en la pintura levantina, no siempre se expresó con esta intención, y no cabe duda que muchas de las mujeres del arte levantino parecen vinculadas a simples tareas domésticas, como las que portan cestos o bultos, o las que llevan en sus manos utensilios alargados o palos; en estos casos las figuras femeninas representan escenas de su vida cotidiana vinculada a las propias tareas que desempeñan, que básicamente interpretamos como recolectoras. Imágenes que también se encuentran en sus complementarios masculinos los arqueros cuando se escenifican en la actividad cazadora.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M. (1952): *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Lérida.
- ALMAGRO, M. (1954): *Las pinturas rupestres levantinas*. IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas, pp. 5-37. Madrid.
- ALMAGRO, M. (1960): *Nuevas pinturas rupestres con una danza fálica en Albarracín*. Festschrift für Lothar Zotz, pp. 13-18.
- ALONSO, A. (1985): *Villar del Humo: un núcleo rupestre olvidado*. Arqueología, pp. 12-33. Madrid.
- ALONSO, A. (1987): *Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos, Villar del Humo, Cuenca*. Empúries, 45-46, pp. 8-29. Barcelona.
- ALONSO, A., BADER, K., GRIMAL, A. (1989): *Avance al estudio de las pinturas del Barranco Segovia (Letur-Albacete)*. Congreso Nacional de Arqueología, XIX, pp. 451-456. Zaragoza.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1992): *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja Alpera (Albacete)*.
- ALONSO, A. (1992): *Algunos comentarios sobre las pinturas rupestres de Moratalla*. Ars Praehistorica, VII-VIII, pp. 157-165. Sabadell.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1993): *La mujer en el arte de los cazadores epipaleolíticos*. Gala, 2, pp. 11-50. Museu Arqueològic. Sant Feliu de Codines.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1999): *El arte levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular*. En Cronología del

- arte levantino. Real Academia de Cultura Valenciana. Sección de Prehistoria y Arqueología. Serie Arqueológica, 17, pp. 43-77. Valencia.
- APARICIO, J. (1977): *Yacimientos e investigaciones arqueológicas en la comarca engueraña (Valencia)*. España. II Nuevos Abrigos con pinturas rupestres en Navarrés, Quesa y Bicorp, Enguera. Revista Enguera.
- APARICIO, J. (1979): *Nuevas pinturas rupestres en la provincia de Valencia*. Congreso Nacional de Arqueología, XV, pp. 339-408. Zaragoza.
- APARICIO, J. (1990): *Covacha de los Montes (Jalance-Valencia)*. Cullaria, 2, pp. 6-11.
- ASQUERINO, M.D. y CEC (1980): *Nueva estación con pinturas rupestres en Benirrama (Vall de Gallinera, Alicante)*. Symposium Altamira, pp. 427-448.
- BALLESTER, I. (1942): *La Labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su museo en los años 1935 a 1939*. Diputación. Valencia.
- BELTRÁN, A. (1968): *El arte rupestre Levantino*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1968): *Avance al estudio de las pinturas rupestres levantinas de la provincia de Tarragona: estado de la cuestión*. Miscelánea Sánchez Real, vol. II, pp. 173-183.
- BELTRÁN, A. (1969): *La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1970): *Algunas cuestiones sobre las pinturas de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia)*. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 10, pp. 11-17. Valencia.
- BELTRÁN, A. (1972): *Los Abrigos pintados de Cañica del Calar y de la Fuente del Sabuco en el Sabinar (Murcia)*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1988): *La figura femenina y la supuesta danza fálica de Solana de las Covachas, Nerpio (Albacete)*. Homenaje a Samuel de los Santos, pp. 65-70. Albacete.
- BELTRÁN, A. (1989): *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1998): *Arte prehistórico en la Península Ibérica*. Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques. Diputació. Castelló de la Plana.
- BELTRÁN, A. (1966): *Sobre representaciones femeninas en el arte rupestre levantino*. IX Congreso Nacional de Arqueología (Valladolid, 1995), pp. 90-91. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1999): *Cronología del arte levantino: cuestiones críticas*. Cronología del arte levantino. Real Academia de Cultura Valenciana. Sección de Prehistoria y Arqueología. Serie Arqueológica, 17, pp. 7-42. Valencia.
- ESTEVE, F. (1974): *Probable significado de unas pinturas del Maestrazgo*, en Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses 1, pp. 9-18. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- GARCÍA, J. (1986-1987): *La danza femenina de La Risca (Moratalla, Murcia)*. Bajo Aragón. Prehistoria, 7-8, I Congreso Internacional de Arte Rupestre, Caspe (Zaragoza), pp. 123-128. Zaragoza.
- GUSI, F. (1975): *Un taller de sílex bajo Abrigo en la 2ª cavidad del Cingle del Ermitá (Albocácer)*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses, 2, pp. 39-64. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- GUSI, F., OLÀRIA, C. (1974): *Nuevas pinturas rupestres en Ares del Mestre (Castellón)*. Miscelánea Arqueológica I, pp. 357-360. Barcelona.
- GUSI, F. (1982): *Prehistoria*. En VIÑAS, R. (dir) *La Valltorta*. Arte rupestre del Levante español Ed. Castell, pp. 64-81. Barcelona.
- HERNÁNDEZ HERRERO, G. (1999): *Art rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibérica*. Barcelona.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)*. Madrid.
- HERNÁNDEZ, M., FERRER, P., CATALÀ, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.
- HERNÁNDEZ, M. SIMÓN, J. L. (1985): *Pinturas rupestres en el Barranco del Cabezo del Moro (Almansa, Albacete)*. Lucentum, IV, pp. 89-95. Alicante.
- JORDÁ, F., ALCACER, J. (1951): *Las pinturas rupestres de Dos Aguas (Valencia)*. Valencia.
- JORDÁ, F. (1974): *Las representaciones de danzas en el arte levantino*. Congreso Nacional de Arqueología, III, pp. 43-52. Porto.
- JORDÁN, J. F. (1999): *Diosas de la montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamnes sobre árboles en el arte rupestre levantino español (Sureste de*

- la Península Ibérica*. Zephyrus, LI, pp. 111-136. Salamanca.
- LILLO, P. (1979): *Las pinturas rupestres de la Risca, Rincón de Pedro Gurullo, en Campos de San Juan (Moratalla)*. Murcia, 15. Murcia.
- MESADO, N., HORNERO, A. (1990): *Las pinturas rupestres del Abrigo "B" del Cingle de Palanques (Castellón)*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, LXVI, pp. 491-509. Castellón.
- MONZONÍS, F., VIÑAS, R. (1980): *Cinco nuevos Abrigos con arte rupestre en la zona de Bicrop (Valencia)*. Symposium Altamira, pp. 397-407.
- MUÑOZ, M. (1983): *Los Abrigos pintados de Cortijo de Sorbas (Letur)*. Congreso Nacional de Arqueología, XVI, pp. 423-429. Zaragoza.
- 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. Paris.
- 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. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Dirección General de Bellas Artes, p. 135. Sevilla.
- 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. SIAP. Diputació. Castellón de la Plana.
- 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. SIAP. Diputació. Castellón de la Plana.
- OLÀRIA, C. (1999): *Les problèmes chronologiques du procès de neolithisation au Pays Valencien: une hypothèse de périodisation*. Actes du Colloque International, XXIV Congrès Préhistorique de France (Carcassonne, 1994), pp. 267-277.
- OLÀRIA, C. (2000): *Arte, hábitat y territorio en el mediterráneo peninsular durante el posglaciar: un modelo de interpretación en el norte del País Valenciano*. Jornadas Técnicas Arte Rupestre y Territorio Arqueológico 24-27 Octubre del 2000. Parque Natural del Rio Vero. Centro de Desarrollo del Somontano, Huesca (en prensa).
- PIÑÓN, F. (1982): *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Santander.
- PORCAR, J. B. (1934): *Pintures rupestres del Barranc de Gasulla*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XI, pp. 343-347. Castellón de la Plana.
- PORCAR, J. B. (1940): *Las damas mesolíticas de Ares del Maestre*. Atlantis, XV, pp. 162-164.
- PORCAR, J. B. (1935): *Noves pintures en el terme d'Ares*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XVI, pp. 30-32. Castellón de la Plana.
- PORCAR, 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 de la Plana.
- PORCAR, J. B. (1965): *Las pinturas del Racó Molero*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, tomo XLI. Castellón de la Plana.
- PORCAR, J. B. (1934): *Pintures rupestres al barranc de Gasulla*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, tomo XV. Castellón de la Plana.
- PORCAR, J. B. (1943): *Sobre las pinturas rupestres de Ares del Maestre*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XVIII, pp. 15-16. Castellón de la Plana.
- 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 de la Plana.
- 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 de la Plana.
- PORCAR, J. B. (1949): *Iconografía rupestre de Gasulla. Representación de insectos. Características y particularidades que ofrecen*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XXV, pp. 169-182. Castellón de la Plana.

- PORCAR, J. B. (1950): *Algunas pinturas de Arte Levantino atribuidas al periodo Eneolítico*. Congreso Arqueológico Nacional (Cartagena, 1948). Zaragoza.
- RIPOLL, E. (1961): *Los Abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*. Barcelona.
- RIPOLL, E. (1963): *Pinturas rupestres de la Gasulla (Castellón)*. Monografía de Arte Rupestre Arte Levantino, 2, 59 pp. Barcelona.
- RIPOLL, E. (1966): *Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. Simposium de Arte Rupestre, pp. 165-192. Barcelona.
- SARRIÀ, E. (1988-1989): *Las pinturas rupestres de Cova Remigia, Ares del Maestre, Castellón*. Lucentum, VII-VIII, pp. 7-33. Alicante.
- 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, vol. 23, 1, pp. 415-439. Barcelona.
- VILASECA, S. (1947): *Las pinturas rupestres de la Cueva del Polvorín, Puebla de Benifazá (Castellón)*. Madrid.
- VILASECA, S. (1968): *Cuatro días en la Cova del Filador (Margalef)*. La Préhistoire. Problèmes et tendances. CNRS, pp. 489.
- VILASECA, S. (1949): *Avance al estudio de la Cueva de Filador, de Margalef (provincia de Tarragona)*. Archivo Español de Arqueología, XXII, pp. 347-361. Madrid.
- VILASECA, S. (1953): *La industria de sílex tarraconense*. Tarragona.
- VIÑAS, R., 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. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- VIÑAS, R., 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. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- VIÑAS, R., 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. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- VIÑAS, R. (1980): *Figuras inéditas del Barranco de la Valltorta*. Ampurias, 41-42, pp. 1-34. Barcelona.
- VIÑAS, R., SARRIÀ, E. (1981): *Los grabados medievales del Racó Molero (Ares del Maestre, Castellón)*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses, 8, pp. 287-298. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- VIÑAS, R., SARRIÀ, E., MONZONÍS, F. (1981): *Nuevas manifestaciones de arte rupestre en el Maestrazgo (Castellón de la Plana)*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses, 6, pp. 97-106. SIAP. Diputación. Castellón de la Plana.
- VIÑAS, R. (dir) (1982): *La Valltorta*. Ed. Castell. Barcelona.
- VIÑAS, R., ALONSO, A., SARRIÀ, E. (1987): *Noves dades sobre el conjunt rupestre de la "Roca dels Moros" (Cogul, Les Garrigues, Lleida)*. Tribuna d'Arqueologia, 1986-87, pp. 31-39. Generalitat de Catalunya. Barcelona.

