

SANTUARIOS PARIETALES COMPARTIDOS EN LA PREHISTORIA: LA COMUNIDAD DE MURCIA COMO PARADIGMA

Anna Alonso Tejada*
Alexandre Grimal*

RESUMEN

La elección coincidente de un mismo lugar por parte de distintos grupos humanos para la creación de un «santuario», determina formas particulares de contacto y relación entre los distintos motivos; siendo las más importantes las superposiciones. El estudio de éstas, tanto en la Comunidad de Murcia como en otras comunidades, aporta diversos datos interesantes y ratifica —también en este aspecto— la anterioridad cronológica del Arte Levantino respecto al Esquemático, que debe ser situado cronológicamente en la etapa Epipaleolítica.

Palabras clave: Sureste, Arte Rupestre, Murcia, Santuario, Arte Levantino, Epipaleolítico.

ABSTRACT

Le choix coïncident d'un même endroit par différents groupes humains postpaléolithiques pour la création d'un «sanctuaire» dénote des formes particulières de contact et de relation entre les motifs; les superpositions étant les plus importantes. L'étude de ces dernières, dans la région de Murcia comme dans d'autres régions, apporte des renseignements divers et ratifie —aussi sous cet aspect— l'antériorité chronologique de l'Art du Levant par rapport à celui du Schématique qui doit être situé temporairement dans l'étape Epipaleolithique.

Key words: Southeast Spain, Rock Art, Murcia, Sanctuary, Levantine Rock Art, Epipaleolithic.

La elección de entornos cercanos o muy próximos para la creación de un espacio cultural por parte de grupos humanos pretéritos, pertenecientes a distintas culturas y etapas cronológicas, es una circunstancia que no suele producirse con excesiva frecuencia. Sin embargo, y pese a su rareza, contamos en la Prehistoria del Este Peninsular con algún caso particularmente interesante del que debemos excluir con toda certeza la expoliada Moleta de Cartagena —o

Cova del Tendo, que así es conocida por los lugareños— en Sant Carles de la Ràpita, Tarragona, en la cual, y en base a las primeras investigaciones (Ripoll, 1964), coincidían en una misma bandera estalagmítica un bóvido de cronología paleolítica y un individuo levantino. Una revisión de aquellos datos, hace que no pueda mantenerse la existencia de ningún motivo adscribible al horizonte levantino: de manera que, definitivamente, puede asegu-

* C/. Camp, nº 7, Barcelona.

rarse que no se dio esa coincidencia espacial tan estrecha entre esos dos artes y, consecuentemente, pierden valor las hipótesis que de ello se dedujeron (Grimal y Alonso, 1989; Alonso y Grimal, 1993).

Uno de los ejemplos que debe mencionarse es el de la Cueva de la Fuente del Trucho (Alquezar, Huesca) con motivos pintados de équidos, manos, seriaciones de puntos etc. de clara adscripción paleolítica¹ que se sitúa en el Barranco de Villacantal; el mismo que a unos 800 m. aguas arriba acoge tres cavidades pintadas con arte postpaleolítico: Arpán L, con Arte Levantino y Esquemático, y sobre la cual habremos de incidir con más detalle en páginas sucesivas, y Arpán E1 y Arpán E2, con muestras exclusivas de aquel último horizonte (Beltrán y Baldellou, 1981).

No obstante la cercanía de los santuarios del Barranco de Villacantal, el más singular de cuantos conocemos está representado por el emplazado en las estribaciones orientales de la Sierra de Alcaraz, en el cauce alto del río Mundo; nos referimos a la Cueva del Niño (Almagro Gorbea, 1971; 1973). En dicha cueva, se conservan por lo menos dos frisos con representaciones paleolíticas; uno, en la sala de entrada que recibe la iluminación natural y, otro, en el interior más profundo de la cavidad mientras que, ya a plena luz, en la propia pared externa de la cueva, los grupos cazadores-recolectores dejaron testimonio de sus creencias mediante la representación de algunos individuos levantinos entre los que hemos contabilizado no menos de cinco —arqueros, la mayoría— y varios restos. Parece muy probable que los artistas levantinos viesan las muestras de sus predecesores —hay que señalar que en un momento concreto del día, durante los meses estivales, el panel primero con los ciervos, cabras y el caballo reciben los rayos del sol directamente, haciéndolos particularmente perceptibles— y se moviesen por la oquedad con comodidad pero, lógicamente, y siguiendo los preceptos bien marcados que rigen sus expresiones pictóricas, escogieron para ellas el punto con más idoneidad que, en verdad, no presenta unas particulares condiciones para la conservación de los motivos siendo verosímil pensar en la existencia en origen de otras muestras hoy no conservadas.

Con todo, parece que hemos de aceptar que el caso de la Cueva del Niño, con santuarios de grupos paleolíticos y epipaleolíticos, constituye una feliz coincidencia en la elección de un mismo lugar —al margen de las particulares condiciones que con certeza debió tener aquél, tanto en los momentos Pleistocenos como en los Holocenos— para el diseño de dos expresiones artístico-religiosas separadas por el tiempo —y por conceptos esenciales, añadiríamos nosotros— pues, pese a algunos hallazgos relevantes de mues-

tras paleolíticas en el sector mediterráneo, como son Cova Fosca y Cova de Reinos (La Vall d'Ebo, Alicante) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988) y los más recientes de Cueva de Jorge, Cueva de las Cabras y el conjunto de El Arco (Cieza, Murcia) (Salmerón et alii, 1994, 62-63), aquella circunstancia no se ha vuelto a verificar.

En realidad, es entre las artes parietales postpaleolíticas en las que verdaderamente se va a encontrar esa elección coincidente de un determinado enclave para la formación de ese espacio cultural; de una manera muy particular con el único gran horizonte artístico que, desde nuestro punto de vista, existe en el área de extensión del Levantino como es el Arte Esquemático. En efecto, ya nos hemos extendido en varias ocasiones sobre los resultados de nuestros análisis de los supuestos paneles con Arte Lineal-geométrico (Forkea, 1971; 1974; 1975a y b), que nos han hecho encontrar demasiadas inconsistencias (técnicas, tipológicas...) para seguir manteniendo la existencia de tal horizonte pictórico (Alonso, 1993; ep, a; Grimal, ep; Alonso y Grimal, 1994; 1996; ep, d). Sólo quisiéramos ratificar, una vez más, esa opinión que venimos manteniendo —al parecer, en solitario— que se ve consolidada por nuevos datos al desestimarse, por ejemplo, paneles adscritos a dicho arte, como el de Labarta (Adahuesca, Huesca) (Hernández, 1995, 94) y, particularmente, por la persistente ausencia de nuevas muestras pues no deja de sorprender que a pesar de que el hallazgo de estaciones pintadas en el Este peninsular es continuo y prolífico, nadie parece encontrar representantes de aquel horizonte que, recordemos, se sustentaba en media docena escasa de paneles.

Respecto a otro de los supuestos estilos postpaleolíticos, el Macroesquemático (Hernández y C.E.C., 1982; Hernández, Ferrer y Catalá, 1988; Martí y Hernández, 1988), no son pocas las reservas que mantenemos al respecto y cuya exposición nos obligaría a extendernos excesivamente para el propósito de este artículo (Alonso y Grimal, ep b). Digamos, brevemente, que según los datos que se manejan todo parece indicar que se trata de una expresión de alcance estrictamente local o zonal —que recientes publicaciones dejan fuera de toda duda (Hernández, Ferrer y Catalá, 1994)—, con muchas concomitancias con el Arte Esquemático (técnicas, conceptuales...) y cuya posible implicación en el origen del Levantino, como mantienen algunos autores y otros aceptan (Jordá, 1985; Martí y Hernández, 1988; Hernández, 1995) es una hipótesis que, a nuestro modo de ver, carece de apoyaturas objetivas.

Centrándonos, pues, en la coincidencia de motivos correspondientes a aquellos dos estilos artísticos —Levantino y Esquemático— en un mismo entorno, aquella se verifica con cierta frecuencia; obviamente en el área de dispersión del primero, notoriamente reducida respecto a la que es propia del otro arte postpaleolítico. La premisa por la cual ambos escogen mayoritariamente —en el caso del Levantino, siempre— abrigos u oquedades a plena luz so-

¹ La Cueva de la Fuente del Trucho es uno de los hallazgos más interesantes de la Prehistoria aragonesa que, lamentablemente, pese a haberse descubierto hace ya casi dos décadas —en el verano de 1978, concretamente— carece de un estudio mínimamente exhaustivo.



FIGURA 1. Panel completo de La Risca I (Moratalla, Murcia) y amplición de un arquero (según A. Alonso).



FIGURA 2. Fragmento del panel de *Cantos de la Visera II* (Yecla, Murcia) con indicación de algunas superposiciones (A, B, C y D) (calco según J. Cabré).

lar, provoca la existencia de una serie de lo que llamamos *santuarios compartidos* que, insistimos, no sucede en ningún caso de forma sistemática. Si tomamos la Comunidad de Murcia como paradigma, ya que en ella los dos horizontes están bien desarrollados, observamos que esa participación del espacio sacro se produce en soluciones diversas. Por una parte, tenemos el caso de aquellas cavidades pintadas de uno y otro arte que comparten un mismo entorno geográfico, de manera que se hallan en un mismo barranco, o en el cauce de un mismo río o arroyo, y es relativamente frecuente que se encuentren distanciados por unas docenas de metros e incluso se escojan oquedades contiguas. Los ejemplos que se podrían aportar se concretan en el conjunto del Buen Aire (Jumilla), integrado por el Abrigo I y II separados entre sí por no demasiados metros; el de la Cañica del Calar (Moratalla) con 4 estaciones, siendo únicamente la II de carácter Levantino —aunque quizás sea más adecuado dejar este conjunto para otro tipo de relación, puesto que acoge alguna muestra esquemática—, a las que se añaden las de la Fuente del Sabuco I y II, contenedoras exclusivamente de muestras levantinas, que se distancian de las anteriores unos pocos centenares de metros (Alonso y Grimal, 1989a).

En este modelo que tratamos, podría incluirse, también, el conjunto pictórico de Benízar cuyos cinco puntos con arte se ubican en una misma mole caliza y separados por unos pocos centenares de metros (Alonso y Grimal, ep c); sin que deba olvidarse el núcleo de estaciones del Monte Arabí en Yecla (Cabré, 1915).

Esta fórmula de espacio compartido no es desconocida en otros enclaves geográficos; baste citar como ejemplo el tramo del curso del río Taibilla que acoge las estaciones de: Hornacina de la Pareja (L), El Ídolo (E), Los Ídolos (E), Las Cabritas (L), Prado del Tornero I (E), II (L), III (E) y La Cornisa (L), que se disponen a ambos lados de su cauce o bien prácticamente contiguos (Alonso y Grimal, 1996). En los enclaves alicantinos tenemos varios muestras tales como el Port de Penáguila (Penáguila) y el Barranc de Frainos (Alcoleja), cada uno con dos abrigos acogiendo uno motivos levantinos y el compañero esquemáticos. En el Barranc de Famorca (Famorca y Castells de Castells) de VII cavidades sólo la VI —Santa Maira— acoge muestras del arte figurativo; y algo similar sucede en el Racó de Gorgori (Castells de Castells) pues integrado por 5 oquedades con muestras parietales únicamente la V conserva los motivos figurativos (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988).

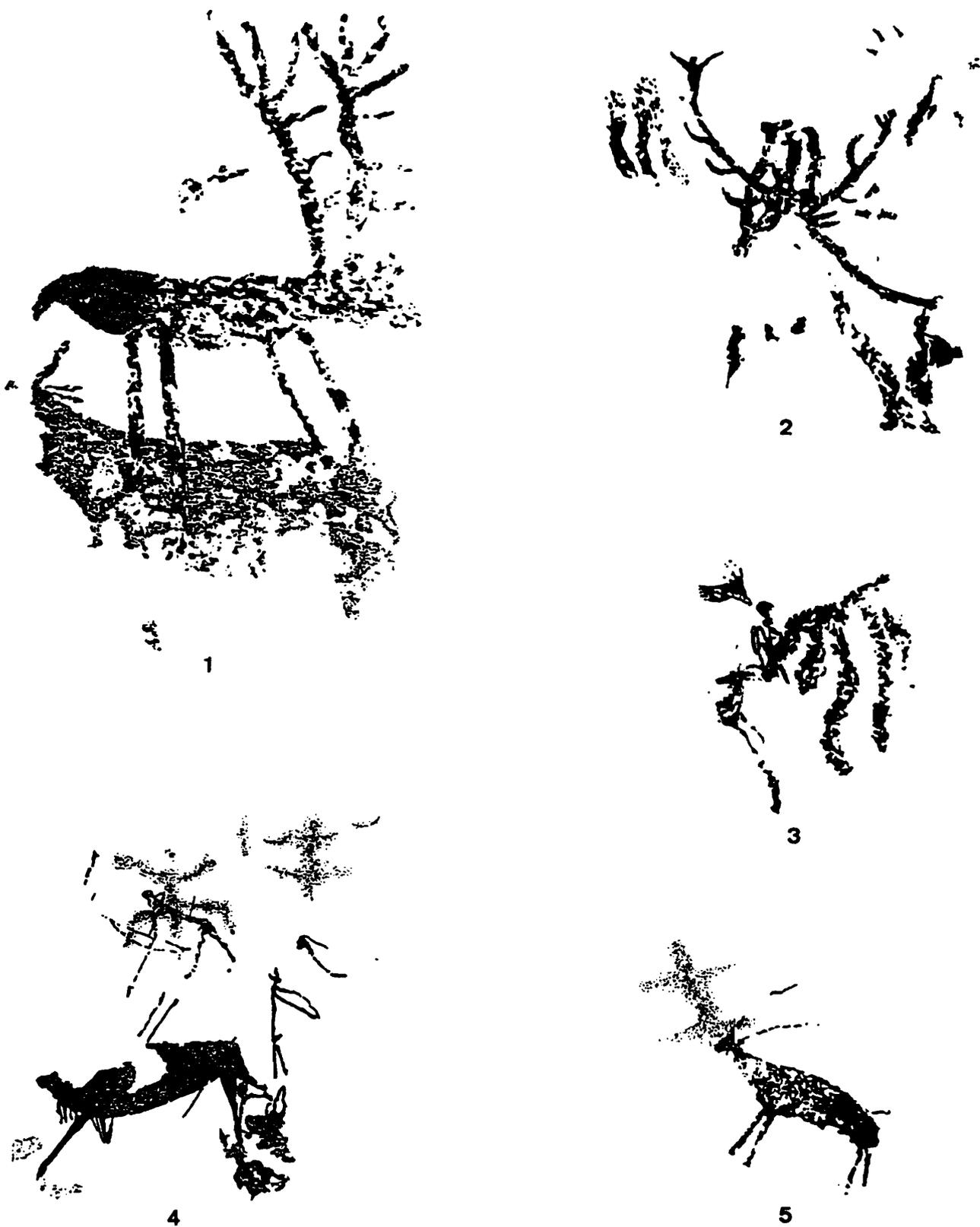


FIGURA 3. Superposición de motivos del Arte Esquemático sobre Levantino de Nerpio (Albacete) de: 1, Molino Juan Basura; 2 y 3, Solana de las Covachas V; 4 y 5, Solana de las Covachas III (según A. Alonso).

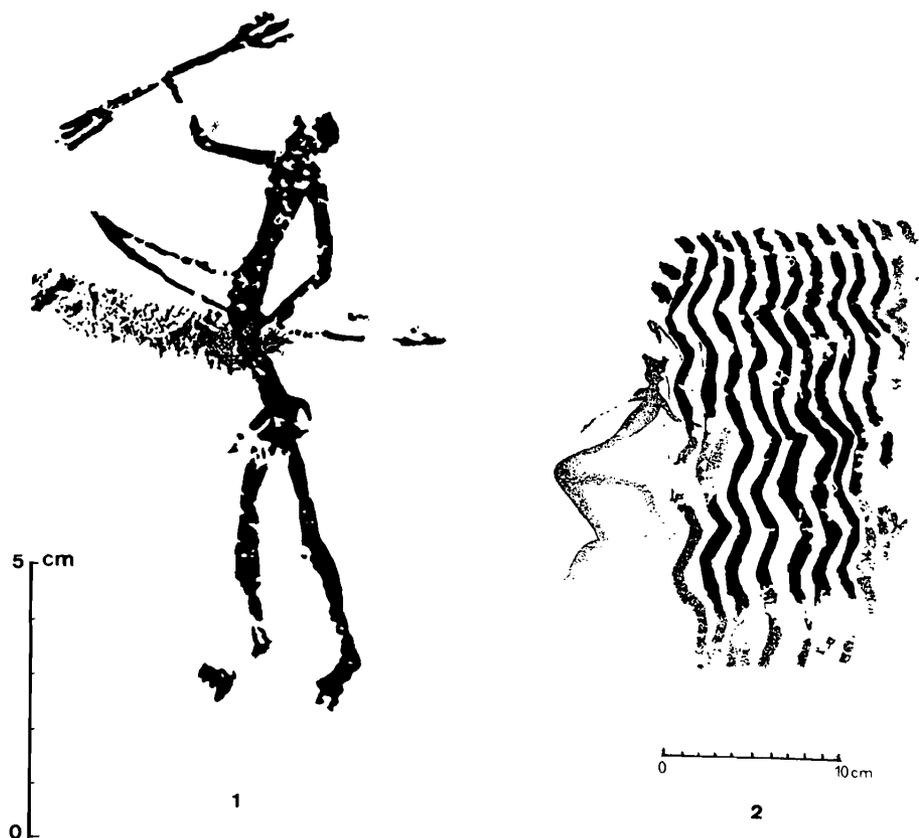


FIGURA 4. *Sobreposición de Arte Esquemático sobre Levantino: 1, Cortijo de Sorbas I (Letur, Albacete); 2, Marmalo IV (Villar del Humo, Cuenca) (según A. Alonso).*

De igual manera en los territorios conquenses se poseen diversos ejemplos en el conjunto de Marmalo (Villar del Humo) conformado por 5 estaciones en las que cada estilo artístico parecen repartirse las cavidades: Marmalo I (L), II (E), III y IV (L y E) y V (E) (Alonso, 1985). Siguiendo hacia el norte, en Teruel, hay que mencionar en el enclave de Alacón la Cueva de Eudoviges, con zoomorfos de incuestionable adscripción esquemática, tan cercana al grupo de abrigos levantinos del Covacho Ahumado, la Tía Mona, el Frontón de los Cápridos etc.. (Almagro, Beltrán y Ripoll, 1956); o los más recientemente descubiertos en Obón con el nombre de la Coquinera cuyo Abrigo I está conformado por motivos levantinos y a unos 25 m., aproximadamente, el II acoge elementos claramente esquemáticos (Picazo, Perales y Andreu, 1991).

En Castellón es posible, igualmente, confirmar la fórmula referida de manera que el yacimiento del Barranc dels Cirerals (E) que, recordemos, se halla en el entorno de los conjuntos levantinos que integran el Cingle de la Gasulla (Sarriá, 1983). Por último — y sin dar por agotados la serie de ejemplos que podrían incorporarse— quisiéramos hacer referencia al conjunto de la Serra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona), con una decena de estaciones pintadas, en el

que la IV —llamada Cova Fosca— es la única que acoge muestras exclusivamente esquemáticas, y al enclave que reúne las estaciones de la Cova del Cingle (L), Cova del Ramat (L) y Cova del Pi (E), tan cercanas entre sí (Bosch Gimpera y Colominas, 1931; Alonso y Grimal, ep d).

Otra forma de aparición de ambos estilos pictóricos es cuando concurren en una misma cavidad pero de tal manera que parecen haberse «repartido» el espacio rocoso. O dicho de otro modo, que los artistas que realizaron la obra en último término la dispusieron en un punto notoriamente separado de sus predecesores en el tiempo. Esta fórmula es particularmente reconocible en el Abrigo del Buen Aire I cuyo recorrido frontal fue utilizado por los levantinos, de forma bastante exhaustiva, mientras que los esquemáticos dispusieron sus motivos de triángulos y líneas quebradas en el techo, en el frontal de una masa rocosa que surge de él. Con ciertas reservas podría incluirse en este grupo el Abrigo de El Mojao (Lorca), si son correctos los datos que poseemos sobre este conjunto inédito², cuya parte central

² Algunos datos sobre este conjunto, próximo al pantano de Valdeinfierno, nos fueron suministrados por M. San Nicolás en 1990 como adelanto y a la espera de su publicación inmediata.



FIGURA 5. 1, Fragmento del panel de la Hoz de Vicente (Minglanilla, Cuenca) (según Martínez y Díaz); 2, detalle de un superposición de ese mismo conjunto (según Alonso y Grimal).

parece estar ocupada por un arquero y un grupo de caprinos mientras que en otro sector se ubica un cruciforme, 4 ó 5 barras y un par de antropomorfos. A éstos —a los que, en cierta forma, se podría incorporar Cantos de la Visera II ya que una parte importante de los elementos esquemáticos se distribuyen, precisamente, en el espacio que media entre las dos concentraciones de figuras levantinas— pueden añadirse el Racó del Pou (La Vall de Gallinera, Alicante) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 192-194), el Abrigo de la Selva Pascuala (Villar del Humo, Cuenca) (Hernández Pacheco, 1959) y, ya en tierras catalanas, el panel de Mas d'en LLort (Montblanc, Tarragona) y el prácticamente contiguo del Portell de les Lletres (Alonso y Grimal, 1993: ep d); sin dejar de mencionar el ciertamente representativo en

la modalidad que comentamos de Cogul, en el que están tan bien diferenciados espacialmente los paneles levantinos y esquemáticos.

La disposición en un mismo abrigo de motivos de uno y otro arte más o menos mezclados es, probablemente, la forma que con más frecuencia aparece. En algunas ocasiones, como en el caso de la Cañica del Calar II, parece bastante verosímil pensar, por la disposición de los motivos esquemáticos, que éstos se ubicaron con posterioridad y en el punto del friso donde había espacio pero, sobre todo, en aquel fragmento rocoso particularmente interesante porque concentra, en primera instancia, toda la atención. De manera que no excluiríamos una cierta intencionalidad en la colocación de los dos cuadrúpedos esquemáticos que,



FIGURA 6. Fragmento del Abric de les Torrudanes (Alicante) (según Hernández, Ferrer y Catalá).

obviamente, nada tienen que ver con la que motivaron a los artistas levantinos. Parece razonable pensar que aunque la iconografía y el mensaje contenido en cada uno de los artes parietales era muy distinto, aquellos individuos que observaron unos motivos pintados previamente al lugar escogido por ellos para una acción similar, comprendieran o, mejor, sintonizaran de alguna manera del valor y del carácter sacro de aquel enclave.

Otras estaciones que presentan fórmulas semejantes son Los Grajos I (Cieza) (Beltrán, 1969) y el Abrigo de El Milano (Mula) (Alonso et alii, 1987; ep b), cuyos motivos levantinos y esquemáticos se distribuyen por toda la

cavidad, aunque hay que señalar en aquella última que la pequeña hornacina ubicada en el extremo izquierdo es ocupada, exclusivamente, por los primeros; ubicación, por cierto, muy del agrado de estos pintores. Situaciones semejantes se verifican, también, en el Abrigo de la Fuente (Moratalla) (Mateo, 1991), en el que, con las debidas reservas, nosotros reconocemos motivos esquemáticos y alguno de carácter levantino.

Fuera de la Comunidad Murciana, son numerosos los yacimientos repartidos por el prelitoral mediterráneo que se acogen a este grupo. Mencionaremos los albacetenses de Solana de las Covachas III (Nerpio) (Alonso, 1980), Abrigo Grande de Minateda (Hellín) (Breuil, 1920) y la Cueva de la Vieja (Alpera) (Alonso y Grimal, 1990). En todos ellos los motivos esquemáticos —muy escasos porcentualmente respecto a los figurativos— se distribuyen por distintos puntos aunque en aquella última estación hay una tendencia a concentrarse en los extremos del gran friso levantino, eligiéndose —con lógica— aquellas zonas que ofrecían espacio disponible. En la Comunidad Valenciana mencionaremos la estación de les Coves Roges (Benimassot, Alicante), cuyo Abrigo III acoge junto a un arquero distintos motivos abstractos (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 77-79); varios del Barranco del Buitre (Bicorp, Valencia) como la Balsa del Calicanto, el Abrigo de la Madera o Charco de la Madera, el Barranco de los Gineses o el Barranco del Garrofero. El listado de la fórmula que comentamos se haría extraordinariamente amplio de manera que, para concluir, mencionaremos algún otro ejemplo como la Cova dels Vilasos (Os de Balaguer, Lleida) (Alonso y Grimal, 1996, 9-31).

Una cuarta opción de coincidencia espacial es aquella en que los motivos levantinos y esquemáticos se disponen unos sobre otro en algún punto de su morfología. Indudablemente ha resultado a lo largo de la investigación —y sigue constituyéndolo actualmente— la modalidad más interesante pues ha sido uno de los mecanismos utilizados para determinar las fases de realización de un friso y, por extensión, la cronología relativa de los estilos que entran en contacto.

En la Comunidad de Murcia los ejemplos de solapaciones entre los horizontes a que nos referimos no son demasiado frecuentes pues —por lo que hasta ahora conocemos— se concretan en dos estaciones, aunque a decir verdad tampoco son, como veremos, demasiado abundantes en el resto del área de ocupación de ambos estilos, de manera que hay que admitir que poseen un valor particularmente relevante. En La Risca I (Moratalla) (Lillo, 1979; Alonso y Grimal, 1996) la solapación es evidente ya que el cuadrúpedo esquemático fue dispuesto con posterioridad a la ejecución de la pareja de féminas levantinas (Figura 1). Más prolífera en contactos entre las figuras resulta ser el conjunto de Cantos de la Visera II (Yecla) (Cabré, 1915) ya que son varios los ejemplos que podemos mencionar. Uno de ellos está constituido por el ave zancu-



FIGURA 7. Algunas superposiciones de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia) (según Hernández Pacheco) y detalle de una de aquellas (según A. Alonso).



FIGURA 8. *Infraposiciones de motivos levantinos a elementos esquemáticos de la Cañada del Marco (Alcaine, Teruel)*
(según T. Ortego).



FIGURA 9. *Fragmento del panel pintado de Arpán L (Asque-Colungo, Huesca) y detalle de la infraposición de un individuo levantino a un animal del Arte Esquemático (calcos según Baldellou et alii).*



FIGURA 10. *Sobreposiciones de motivos levantinos a elementos esquemáticos: 1, Solana de las Covachas IX (Nerpio, Albacete) (según A. Alonso); 2, Tabla del Pochico (Aldequemada, Jaén) (según López y Soria); 3, Barranco de la Palla (Tormos, Alicante).*

da esquemática que se sobrepone claramente por una de sus alas al ciervo de mediano tamaño situado a la izquierda (Figura 2). Por otra parte, un équido está cubierto por barras y manchas esquemáticas en varios puntos: dorso, extremidades anteriores, hocico y abdomen, dando la impresión de que se hubiera intentado enmascarar al máximo la imagen levantina. Los motivos que afectan al anterior animal lo hacen también a otro del mismo estilo que se halla delante, ocultando de él buena parte de la mitad trasera y de la cabeza. Igualmente se verifica la posterioridad de los elementos del Arte Esquemático respecto a un animal que se halla en una zona superior y cuya morfolo-

gía y detalles hemos comprobado que no se ajustan a la interpretación que de él hicieron los primeros estudiosos (Cabré, 1915; Breuil y Burkitt, 1915). Por su parte, un antropomorfo, tan típico, de brazos y piernas en arco se diseñó sobre un ciervo de medianas proporciones y de notable cornamenta. Finalmente, hay que hacer referencia a los restos de un cuadrúpedo prácticamente completo —aunque no lo recogieron así ni Cabré ni Breuil— que, casi con seguridad, correspondería a un ciervo pues distinguimos parte de algunas puntas, y que se ve enmascarado en distintas partes de su cuerpo —especialmente en el tercio anterior— por una serie de motivos esquemáticos de

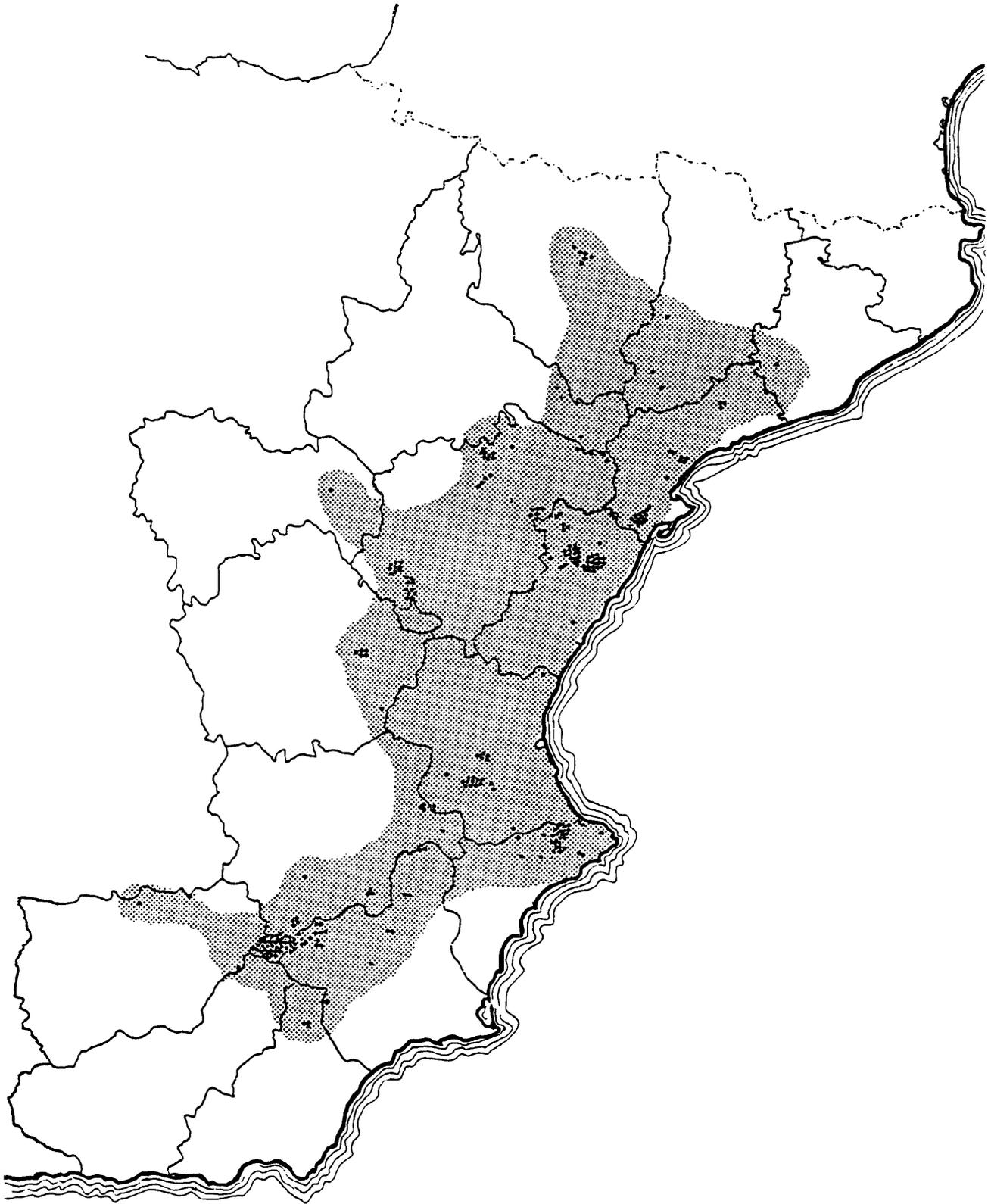


FIGURA 11. Área de dispersión del Arte Levantino (según A. Alonso y A. Grimal).

la misma coloración que los anteriores y que los cuadrúpedos, incuestionablemente esquemáticos, que se hallan ubicados a la derecha. En definitiva, en todos los casos en que hay contacto entre los motivos levantinos y esquemáticos estos últimos son los que se sobreponen, con una salvedad que trataremos más adelante, demostrando que en este panel las acciones del segundo horizonte son las más recientes.

La secuencia constatada en el territorio murciano, no obstante, encuentra concomitancias en no pocos enclaves, sean o no cercanos. En los tan próximos de Nerpio y Letur se verifican varios ejemplos: en el Molino Juan Basura (Figura 3: 1) un ciervo esquemático cuyas extremidades cruzan completamente —de forma extraordinariamente explícita y visible— al cuerpo de un cuadrúpedo levantino; en Solana de las Covachas III y V (Figura 3: 2 a 5) son varios los antropomorfos y serpentiformes que se sobreponen a cazadores y animales levantinos tal como se aprecia en las imágenes que acompañan este texto (Alonso, 1980; 1993; Alonso y Grimal, 1996). Por su parte en Letur, es el conjunto del Cortijo de Sorbas I el que muestra a uno de los arqueros cubierto a la altura de su cintura por un trazo horizontal relacionado con un cruciforme, ambos adscritos sin vacilación al Esquemático (Alonso y Grimal, 1995; ep c).

La Comunidad castellano-manchega posee, además de los casos mencionados, otros ejemplos no menos relevantes. En la Cueva de La Vieja (Alpera), tres barras se superponen a los restos de la cornamenta y cuello de un ciervo levantino, actualmente muy deteriorado (Alonso y Grimal, 1990, 37). En el conjunto de Marmalo IV (Villar del Humo) —ya en territorio conquense— un flechador levantino en actitud de disparar se ve enmascarado en distintos puntos por un grupo de serpentiformes verticales (Figura 4:1). La superposición de típicos antropomorfos esquemáticos de brazos y piernas en arco sobre individuos levantinos se verifica en no menos de cinco ocasiones en la Hoz de Vicente (Minglanilla), tanto en el extremo superior izquierdo del panel de la zona B (siguiendo por cuestiones prácticas la ordenación de Martínez y Díaz, 1992) como en el extremo superior derecho de aquella misma, en la que se diseñaron varias figuras levantinas —cuatro con total seguridad— y un par más en el área superior, mientras que en una acción temporal posterior se pintan un grupo de antropomorfos que, o bien se sobreponen o bien se sitúan en un espacio ocupado por aquellas pero que los desconchados y otras alteraciones habían destruido (Figura 5).

Hacia lugares más septentrionales, ya en la Comunidad valenciana, dos son las estaciones que acogen solapaciones entre los dos artes postpaleolíticos: el Abrigo de les Torrudanes (La Vall d'Ebo, Alicante) y las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia). En el primero, un caprino levantino está cubierto en su cornamenta por un pectiniforme que, a su vez, está ocupando el espacio origi-

nario de la pierna de un cazador, ratificando la posterioridad de lo esquemático (Figura 6) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 152). En el segundo yacimiento, son varios los ejemplos que verifican la secuencia apuntada. Un zoomorfo (el n1 27 de la ordenación de Hernández Pacheco, 1924) ocupa un espacio dejado por un lascado de la roca en el que hubo pintado un ciervo levantino (n1 23). Por otra parte, las patas del zoomorfo esquemático se superpondrían necesariamente a la cabeza de un arquero (n1 29 y 32), pues la lógica del uso del espacio no permitiría pintar a los levantinos un personaje cuya cabeza —parte importante— quedase enmascarada por las extremidades de otra figura. Otro caso sería el protagonizado por un tercer zoomorfo que tiene sus cuernos (u orejas) sobre un desconchado en el que, originariamente, se diseñó parte de las «cuerdas» que conforman la famosa recogida de la miel (n1 28 y 34) y del cual ofrecemos un dibujo en detalle (Figura 7). En conclusión, el grupo de zoomorfos indeterminados —de adscripción inequívoca al Arte Esquemático— habrían sido pintados con posterioridad tanto a varios ciervos como al arquero y a la famosa recolección de la miel. A esos dos casos mencionados aún podría añadirse una tercera estación de aquella comunidad, que no presenta propiamente una solapación entre motivos, pero sí otra de las fórmulas que nos sirven para determinar la seriación de las pinturas y que, tal como escribía Hernández Pacheco, es tan segura como aquella y, en algunos casos, hasta más evidente. Se trata del Abrigo III del Barranc de Benialí (La Vall de Gallinera) (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 170) en el que en el punto que debía ocupar el cuerpo de un saetero levantino se conservan restos de un motivo que parece asociarse claramente a un ramiforme; ambos correspondientes al Estilo Esquemático.

En yacimientos aragoneses existen, igualmente, sobreposiciones en la misma línea dignas de ser mencionadas. La primera a la que nos referiremos se determina en la Cañada del Marco (Alacón, Teruel) (Ortego, 1968), en el que un antropomorfo de notable tamaño —que comprobamos de técnica y convencionalismos esquemáticos— se pintó sobre varios caprinos levantinos, algunos de los cuales quedan en buena parte ocultos (Figura 8: 1). Y aún sería posible incorporar una segunda superposición en el mismo sentido, integrada por un antropomorfo, algo incompleto, que enmascara buena parte del cuerpo de varias cabritas (o ciervas) levantinas (Figura 8: 2). La tercera verificación se certifica en el enclave oscense de Arpán L (Asque-Colungo) en el cual, según se manifiesta en investigaciones recientes (Baldellou et alii, 1994), parece indiscutible que las dos extremidades traseras de un zoomorfo —para nosotros de técnica y estructuras esquemáticas— se sobreponen a la espalda de un personaje levantino a la vez que las delanteras cubren parte de una supuesta escalera por la que discurre el anterior individuo (Figura 9). Un yacimiento sobre el que todavía cabe mantener ciertas reservas, y que ya hemos mencionado, es el de Labarta

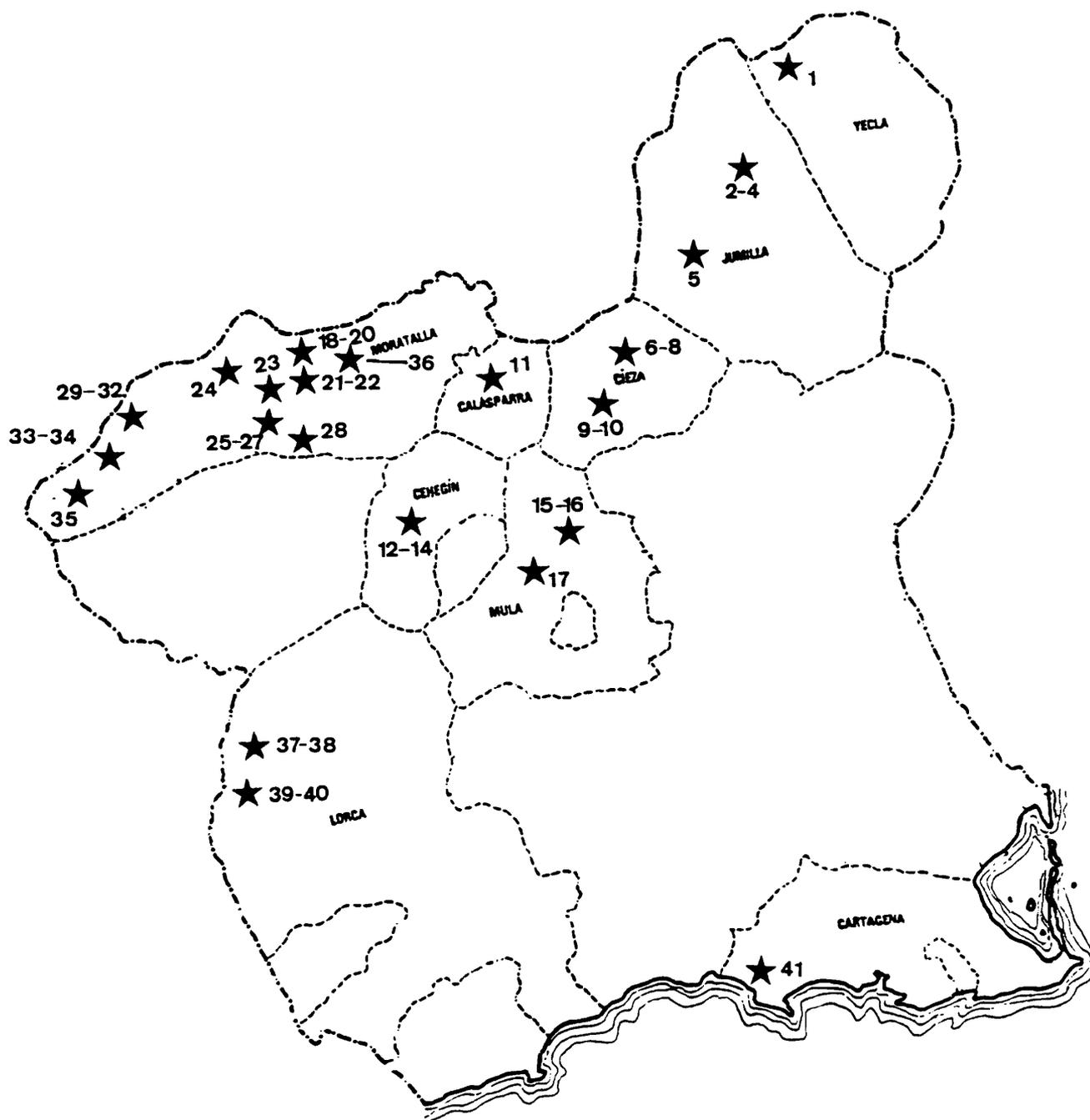


FIGURA 12. Estaciones con Pintura Esquemática de Murcia: 1, Abrigo del Mediodía; 2, Abrigo del Peliciego; 3, Abrigo del Buen Aire II; 4, La Calesica; 5, Canto Blanco; 6 y 7, Los Grajos I y II; 8, Las Enredaderas; 9, Cueva-sima de la Serreta; 10, Los Cuchillos; 11, El Pozo; 12 a 14, Cueva de las Conchas, C. del Humo y C. de las Palomas; 15 y 16, Cejo Cortado I y II; 17, El Milano; 18 a 20, Benízar II, IV y V; 21, Cueva de los Cascarones; 22, El Charán; 23, La Risca I; 24, Cueva del Esquilo; 25 a 27, Andragulla I, II y III; 28, La Muela de Bejar; 29 a 32, Cañica del Calar I a IV; 33 y 34, Fuente de Serano I y II; 35, Abrigo de la Fuente; 36, Abrigo de Hondares; 37, El Mojao; 38, Los Gavilanes; 39, Cueva de los Paradores; 40, Cueva del Tío Labrador; 41, Cueva de la Higuera (según A. Alonso y A. Grimal).

(Baldellou, 1986, 130) aunque conclusiones resultantes de la revisión realizada por M^o José Calvo, y adelantadas por Hernández (1995, 94), se aproximan, ciertamente, a nuestras sospechas. Según esta investigadora, los motivos geométricos se disponen sobre los zoomorfos y no a la inversa, como hasta ahora se venía manteniendo (Baldellou, 1991, 55). De ser ciertos estos nuevos resultados, lo que puede deducirse es que el animal más antiguo correspondería a un ejemplar levantino al que sucesivamente se irían sobreponiendo tanto cuadrúpedos como motivos abstractos, todos los cuales pertenecen —según nuestros datos— al Estilo Esquemático.

Pero si hasta ahora hemos comentado los ejemplos más significativos que demuestran la posterioridad del Arte Esquemático respecto al Levantino, no vamos a dejar de mencionar aquellos en los que el proceso se invierte y que, como se comprobará, son significativamente escasos e, incluso, un tanto problemáticos. El primero se encuentra en la propia Comunidad Murciana, en la estación ya mencionada de Cantos de la Visera II, y viene representado por el ave esquemática que, a la vez, se superponía a un ciervo como ya hemos referido. Dicho animal sufre la sobreposición del ciervo levantino de mayor tamaño —tal como apuntó Cabré (1915, 215-216) y como nosotros mismos hemos verificado— demostrando, con ello, que fue hecho entre dos acciones pictóricas levantinas; al contrario de lo que sucedía con buena parte de los otros motivos esquemáticos con los que comparte el panel. Aunque la infraposición de la zancuda al motivo levantino es incuestionable, hay que hacer notar la rareza de este tipo de animal en el horizonte esquemático. En efecto, si nos remitimos al trabajo de síntesis de P. Acosta en el que se recogen las supuestas representaciones de aves de la Pintura Esquemática (1968, fig. 14-16) —varias actualmente cuestionables—, se comprobará que el tipo de Cantos no encontraba paralelos con los que ponerse en relación. En número de estaciones que entonces se manejaban se ha visto duplicado (o tal vez triplicado) y, no obstante, seguimos sin reconocer un animal con características parecidas; lo que, por otra parte, no debe sorprender pues son pocos, muy pocos, los zoomorfos que pueden ser objetivamente identificados como aves y que se concretan, además, a áreas geográficas muy específicas: Tajo de las Figuras y entorno. Por tanto, parece concluyente que el animal yeclano se constituye en una figura con un grado de singularidad y excepcionalidad importante, lo que debe restarle no poco valor como ejemplo representativo de la contemporaneidad de los dos horizontes artísticos.

Otro de los paneles que cabe mencionar es el del abrigo IX de Solana de las Covachas, en el que un pequeño ciervo —cuya cabeza se ensambla sin llegar a fusionarse totalmente con una anterior de cáprido— sitúa sus extremidades delanteras sobre la cabeza de un antropomorfo esquemático (Alonso, 1980, 179) (Figura 10: 1).

En los escasos enclaves de la Andalucía oriental que

acogen muestras levantinas y, en concreto, en el jiennense de la Tabla del Pochico, López y Soria (1988, lám. 11) reconocen bajo la figura de un ciervo levantino cinco trazos verticales esquemáticos. Sin embargo, no pudieron confirmar en esa misma zona del panel una superposición que en orden contrario detectó Breuil (1935, 14) (Figura 10: 2).

El último de los ejemplos que conocemos es el alicantino del Barranc de la Palla (Tormo) (Figura 10: 3) en el que un carnívoro levantino se superpone a dos zigs-zags horizontales, según observaciones de sus estudiosos (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988, 223). Esta circunstancia, no obstante, merece un breve comentario por cuanto resulta ser un tanto extraña y desacostumbrada pues sí se observa la cabeza del animal, ésta queda confusa por el contacto con el motivo esquemático. Parece ciertamente contradictorio que un artista diseñe una parte corporal tan básica en el proceso identificativo como la cabeza en un punto del panel en el que va a quedar poco definida. Desde luego, por el conocimiento que tenemos de este arte, podemos afirmar que es una práctica inhabitual pues en los casos en que se solapan varias imágenes levantinas —lo que sucede, por ejemplo, en Cantos de la Visera II, Solana de las Covachas VI y la Cueva de la Vieja, entre otros muchos— generalmente es posible reconocer y «leer» todos los motivos, como si los distintos artistas que sucesivamente han ido incorporando sus imágenes no hubieran tenido intención de anular aquellas acciones previas. Tal vez ello se produce —tal como hemos comprobado— únicamente en aquellos paneles en que las figuras primeras se encuentran tan deterioradas que, prácticamente, no llegan a ser reconocibles. En esos casos sí que el pintor no parece tener reparo en situar sus figuras sobre los restos de las precedentes que, sospechamos, debían estar ya en aquellos momentos notablemente alteradas. Una demostración de lo dicho se podría encontrar en el panel moratallense de La Risca II (Alonso y Grimal, 1996). Con todo, y aceptando la superposición alicantina referida, el grupo de animales con los que se ve implicado el carnívoro del Barranc de la Palla requiere, además, algunas consideraciones. En efecto, se ha catalogado como una escena de caza de un ciervo por unos cánidos. Desde luego, puede aceptarse que el resultado final sea ese, pero parece verosímil pensar que inicialmente no fue tal el objetivo. Y lo ponemos en duda en base a varios detalles que, según nuestro criterio, no deben pasar inadvertidos. En primer lugar, el que no todos los componentes tienen el mismo color, lo que es un factor que podría indicar una falta de sincronización. En segundo lugar, esa sugerencia se ve reforzada por el hecho de que el pequeño animal incompleto que está frente al ciervo en su origen debió ocupar parte del espacio que ahora corresponde al cervino, en concreto, a su mitad anterior. Y, a la vez, la parte final del dorso del ciervo se destruyó y fue apropiada por uno de los carnívoros de igual color y características que aquél que se superpone a los elementos esquemáticos. De manera que nos atrevemos a determinar varios

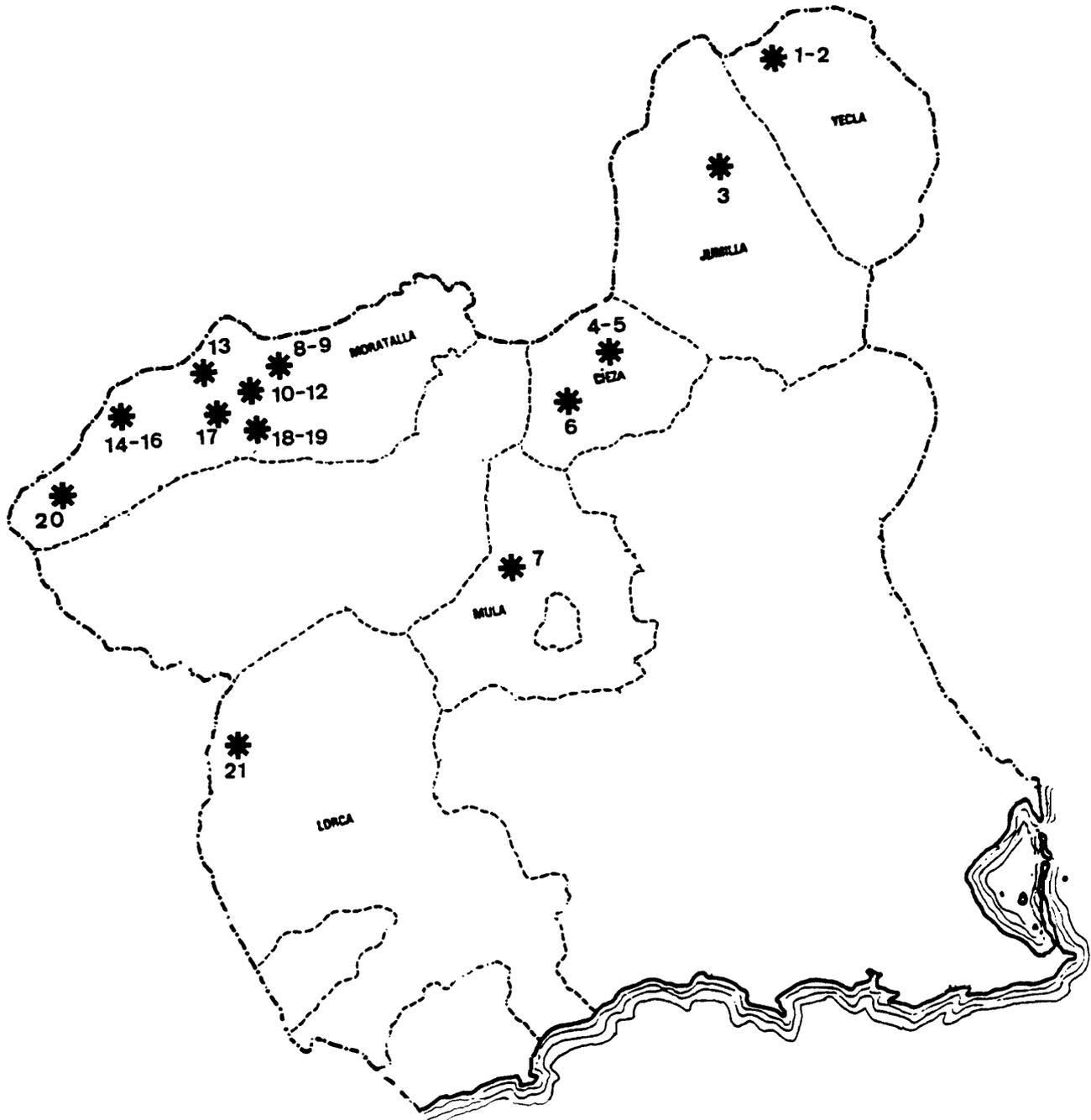


FIGURA 13. Estaciones con Arte Levantino de Murcia: 1 y 2, Cantos de la Visera I y II; 3, Abrigo del Buen Aire I; 4 y 5, Los Grajos I y III; 6, Cueva de los Pucheros; 7, El Milano; 8 y 9, Benízar I y III; 10 a 12, La Risca I, II y III; 13, Hornacina de la Fuente del Buitre; 14, Cañaica del Calar II; 15 y 16, Fuente del Sabuco I y II; 17, Molino de Capel; 18 y 19, Andragulla I y III; 20, Abrigo de la Fuente; 21, Abrigo de El Mojado (según A. Alonso y A. Grimal).

procesos en la configuración de esa supuesta escena de caza y acoso de un animal. Una primera fase sería el pequeño cuadrúpedo levantino; a continuación se diseña el ciervo; la tercera, está constituida por el motivo abstracto que, insistimos, se realiza cuando el ejercicio de la expresión levantina ya es efectiva y, finalmente, se pinta el carnívoro.

Obviamente no podemos asegurar que las solapaciones comentadas constituyan el total absoluto de cuantas pueden existir entre los dos horizontes, pero si podemos afirmar que se trata de una buena parte de ellas y, por supuesto, se trata de aquellas que no ofrecen duda alguna y que, en definitiva se presentan particularmente interesantes por las deducciones que podemos extraer.

La primera observación se refiere a su número; ciertamente limitado si consideramos el total de situaciones en que Levantino y Esquemático concurre. Por citar el ejemplo que nos sirve de modelo —la Comunidad de Murcia— debemos decir que de 11 estaciones en que coinciden aquellos artes únicamente han sido, como hemos visto, 2 los casos en que se superponen; teniendo en cuenta que contabilizamos un total de 21 estaciones levantinas y 41 esquemáticas (Figuras 12 y 13). Todo parece indicar, o así lo sospechamos, que, en general, los artistas esquemáticos —que como hemos visto y detallaremos mejor, son posteriores en el tiempo— muestran un cierto «respeto» por las muestras pictóricas previas a sus acciones, lo cual, en el fondo, no debe sorprendernos. Estamos ante dos procesos culturales que utilizan el concepto gráfico-pictórico para expresar su religiosidad —eso es un factor muy a tener en cuenta— y el arte figurativo, el Levantino, es de una «lectura» fácil y accesible, no tanto en el significado intrínseco —que debe ser complejísimo— sino en el estrictamente formal. De ahí que podamos intuir, en ese aspecto, ciertas afinidades o, mejor, una aceptable y lógica sensibilidad por parte de los autores del Esquemático ya que, también ellos, se expresan mediante motivos pintados sobre un soporte parietal. Es, en definitiva, el poder de la imagen.

La segunda deducción afecta a la cronología, pues parece indudable que también este aspecto apunta con claridad a la posterioridad del Arte Esquemático, tal como venimos manteniendo por éstos y otros factores. Creemos que las superposiciones analizadas constituyen un número suficientemente amplio y representativo como para concederlas un valor importante. Aceptar, por otra parte, que en base a los 3 o 4 casos en que los motivos figurativos se superponen a los esquemáticos pudieron, en ciertos enclaves y en determinados momentos, coexistir temporalmente los dos estilos, no solo no debe representar ningún problema si no que puede ser perfectamente verosímil. Una vez demostrado que las hipótesis que sostenían el proceso evolutivo de las formas —naturalismo hacia esquematismo— no pueden ser aceptadas actualmente (Alonso, 1993; Alonso y Grimal, 1994; 1996; ep e); y que los animales de gran tamaño, estáticos, y con detalles naturalistas, no corres-

ponden a los momentos iniciales del proceso del Levantino —más bien recientes verificaciones marcan una clara tendencia en orden contrario—, aquellos motivos de Solana de las Covachas IX (cabra-ciervo), de Cantos de la Visera (toro-ciervo), Tabla del Pochico (ciervo), Barranc de la Palla (carnívoro), deben constituirse en acciones de las fases finales de aquel arte. Por otra parte, esos ejemplos se suman, igualmente, a las pruebas que evidencian una clara diferenciación entre los dos horizontes (técnica, conceptual, morfológica, principios espaciales, compositivos...). Es cierto que coinciden en escoger la técnica pictórica para la expresión de sus creencias (o parte de ellas) —opción, por cierto, que no tomaron todos los grupos Epipaleolíticos y Neolíticos; véase, si no, lo que sucede con los primeros en la propia Península, en Francia o en Italia, y, para los segundos, obsérvese la diferente implantación y arraigo en los países mencionados—, pero no es menos cierto que se mantienen totalmente independientes en cuanto al pensamiento que genera ambos artes. Dicho de otra manera, Arte Levantino y Arte Esquemático cuando se encuentran —aceptando tal posibilidad— son dos expresiones totalmente formadas, completas: una, con un substrato gráfico esencialmente figurativo, propia de los grupos cazadores-recolectores; la otra, totalmente liberada de él, se alza como una auténtica creadora de formas, que tiene a las poblaciones productoras como sus artífices. No le interesa —en realidad, no le sirven, no le son útiles— las referencias a la naturaleza; su punto de partida es, en definitiva, la abstracción y por ende la expresión a través de formas de general y común aceptación.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*, Salamanca.
- ALMAGRO, M.; BELTRÁN, A. y RIPOLL, E. (1956): *Prehistoria del Bajo Aragón*, Zaragoza.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1971): «La Cueva del Niño (Albacete) y la Cueva de la Griega (Segovia). Dos yacimientos de arte rupestre recientemente descubiertos en la Península Ibérica», *Trabajos de Prehistoria*, 28, pp. 9-47.
- (1973): «La Cueva del Niño (Ayna, provincia de Albacete, España), un yacimiento con representaciones de arte rupestre de estilo paleolítico y levantino», *IPEK*, 23, pp. 10-24.
- ALONSO TEJADA, A. (1980): *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas. Nerpio (Albacete)*, Albacete.
- (1985): «Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos (Villar del Humo-Cuenca)», *Empúries*, 45-46, pp. 8-29.
- (1990): «Informe de las investigaciones realizadas sobre arte rupestre prehistórico en el término municipal de Moratalla durante la Campaña de 1990», 30 pp., fotos, mapas (inédito).

- (1992a): «Algunos comentarios sobre las pinturas rupestres de Moratalla», *Ars Praehistorica*, VII-VIII (1988-1989), pp. 157-165.
- (1992b): «Algunes reflexions sobre la cronologia de la pintura rupestre llevantina», *Col.loqui Internacional D'Arqueologia*, IX, Puigcerdà-Andorra, pp. 49-51
- (1993): «Estudio en un sector de Moratalla: Investigaciones en el conjunto con pinturas rupestres de La Risca II y prospección en el entorno inmediato», I Jornadas de Arqueología Regional (1990), *Memorias de Arqueología*, 4, pp. 53-58.
- (1993): *La pintura rupestre prehistórica del Río Taibilla*, Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona, 3 vols. (inédita).
- (en prensa, a): «Consideraciones en torno al estudio de la pintura rupestre del Levante», *Congreso Nacional de Arqueología*, XIX, Teruel, 1991.
- (en prensa, b): «El arte rupestre de «El Milano», en *El conjunto prehistórico de «El Milano» (Mula, Murcia)*, M. San Nicolás (coord.): Colección Documentos, Serie Arqueológica 5. Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Murcia.
- ALONSO, A. et alii (1987): *Abrigo de arte rupestre de «El Milano» (Mula)*, Bienes de Interés Cultural, 1, Murcia.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1989a): «Las pinturas rupestres de la Fuente del Sabuco II (Moratalla, Murcia)», *Empúries*, 47, pp. 28-33.
- (1989b): «Últimos descubrimientos de pinturas rupestres en el Sur de Albacete y Noroeste de Murcia», *Congreso Nacional de Arqueología*, XIX, pp. 457-469.
- (1990): *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja. Alpera (Albacete)*, Ayuntamiento de Alpera.
- (1992): «El lenguaje del arte», *Historia de Castellón*, pp. 61-80.
- (1993): «Aproximación al estado actual de la pintura rupestre en Cataluña», *Empúries*, 48-50 (1986-1989), pp. 8-17.
- (1994): «El Arte Levantino o el «trasiego» cronológico de un arte prehistórico», *Pyrenae*, 25, pp. 51-70.
- (1995): *Memoria de las investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en el término municipal de Letur (Albacete)*, pp. 165, 52 figs., 2 mapas, 19 diap. (inédita).
- (1996): *Memoria de las investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en el término municipal de Moratalla (Murcia. Campañas de los años 1989 y 1990)*, 152 pp., 88 figs., 6 map., 23 fotos (inédita).
- (1996): «Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino», *Bolskan*, 11 (1994), pp. 9-31.
- (1996): *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*, Barcelona.
- (en prensa, a): «Investigaciones sobre arte rupestre en Moratalla: II Campaña», II Jornadas de Arqueología Regional, *Memorias de Arqueología*, 5.
- (en prensa, b): «L'Art Macroescuemàtic», en *Història, Societat i Cultura dels Països Catalans*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona.
- (en prensa, c): *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*, IV Premio J. Sánchez Jiménez de Arqueología (1995), Instituto de Estudios Albacetenses.
- (en prensa, d): «L'art rupestre a la Conca de Barberà», en *L'Art rupestre a Catalunya (comarques del Baix Camp, Conca de Barberà, Priorat i Ribera d'Ebre)*, Josep M^a Fullola i Pericot (coord): Reus (Tarragona).
- (en prensa, e): «El Arte Levantino: una manifestación pictórica del Epipaleolítico peninsular», en *Cronología del Arte Levantino*, J. Aparicio Pérez (coord.), Valencia.
- BALDELLOU, V; PAINAUD, A.; CALVO, M^a J. y AYUSO, P. (1993): «Las pinturas rupestres del Barranco de Arpán (Asque-Colungo, Huesca)», *Bolskan*, 10, pp. 31-96.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1969): *La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia)*, Zaragoza.
- (1970 a): «Algunas cuestiones sobre las pinturas de las Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia)», *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 10, pp. 11-17.
- (1970 b): «Algunos problemas que plantean las superposiciones de pinturas en el arte rupestre levantino», *Congreso Nacional de Arqueología*, XI, pp. 225-236.
- BELTRÁN, A. y BALDELLOU, V. (1981): «Avance al estudio de las cuevas pintadas del Barranco de Villacantal», *Altamira Symposium*, Madrid, pp. 131-140.
- BOSCH GIMPERA, P. y COLOMINAS, J. (1931): «Pintures i gravats rupestres», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VII, MCMXXI-MCMXXVI, pp. 3-27.
- BREUIL, H. (1920): «Les peintures rupestres de la Peninsule Ibérique. XI. Les roches peintes de Minateda (Albacete)», *L'Anthropologie*, XXX, pp. 1-50.
- BREUIL, H. (1935): *Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule Ibérique*, Lagny.
- BREUIL, H. y BURKITT, M. (1915): «Les peintures rupestres d'Espagne. IV. L'Anthropologie», XX, pp. 313-326.
- CABRE AGUILO, J. (1915): *El Arte Rupestre en España*, Madrid.
- FORTEA PÉREZ, F.J. (1971): «Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino», *Zephyrus*, XXV, pp. 225-257.
- (1974): «Algunas aportaciones a las poblaciones del Arte Levantino», *Zephyrus*, XXV, pp. 225-257.
- (1975a): «En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino», *Papeles del Laboratorio de Arqueología Valenciana*, 11, pp. 185-197.

- (1975b): «El arte parietal Epipaleolítico del 61 al 51 milenio y su sustitución por el Arte Levantino», *Congrés de I.I.U.S.P.P.*, IX, Niza, pp. 121-133.
- GRIMAL, A. (1993): «Consideracions tècniques-pictòriques de la pintura rupestre postpaleolítica i la seva relació amb la cronologia», *Col.loqui Internacional D'Arqueologia*, IX, Puigcerdà-Andorra, pp. 52-54.
- (en prensa): «Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación técnica con el Arte Levantino», *Congreso Nacional de Arqueología*, XXI, Teruel, 1991.
- GRIMAL, A. y ALONSO, A. (1989): «Sobre la figura de tipo levantino en la Cueva del Tendo, Moleta de Cartagena (Montsià-Tarragona)», *Boletín de la Asociación Española de Arte Rupestre*, 2, pp. 18-20.
- (en prensa): *El Arte Levantino: iniciación a un arte prehistórico*, Barcelona.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)*, Madrid.
- (1959): *Prehistoria del Solar Hispano*, Madrid.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. (1995): «Arte rupestre en el País valenciano. Bases para un debate», *II Jornadas de Arqueología*, Valencia, pp. 89-118.
- HERNÁNDEZ, M. y C.E.C. (1982): «Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico», *Ars Praehistorica*, I, pp. 179-187.
- HERNÁNDEZ, M.; FERRER, P. y CATALA, V. (1988): *Arte Rupestre en Alicante*, Alicante.
- (1994): *L'Art Macroesquemàtic— L'albor d'una nova cultura*, Conçentaina (Alacant).
- JORDA CERDA, F. (1985): «Arte prehistórico de la región valenciana: problemas y tendencias», *Arqueología del País Valenciano. Panorama y perspectivas*, Valencia, pp. 121-140.
- LILLO, P. y M. (1979): «Las pinturas rupestres de La Risca, Rincón de Pedro Gurullo, en Campos de San Juan (Moratalla)», *Murcia*, 15.
- LÓPEZ PAYER, M.G. y SORIA LERMA, M. (1988): *El arte rupestre en Sierra Morena*, Jaén.
- MARTÍ, B. y HERNÁNDEZ, M. (1988): *El neolític valencià: art rupestre i cultura material*, Valencia.
- MARTÍNEZ PERELLO, M^a I. y DIAZ-ANDREU, M. (1992): «El abrigo pintado de la Hoz de Vicente (Minglanilla, Cuenca)», *Espacio, Tiempo y Forma*, V, pp. 177-206.
- MATEO SAURA, M.A. (1991): «Las pinturas rupestres del Abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia)», *Caesaraugusta*, 68, pp. 229-239.
- ORTEGO FRÍAS, T. (1968): «Una nueva estación de arte rupestre en el término de Alcaine (Teruel)», *Simposium de Arte Rupestre*, Barcelona, pp. 149-163.
- PICAZO, J.; PERALES, M^aP. y ANDREU, J. (1991): «Informe sobre la pintura rupestre de la Coquinera (Obón. Teruel)», *Arqueología Aragonesa (1988-1989)*, pp. 19-24.
- RIPOLL PERELLO, E. (1964): «Una peinture de type paléolithique sur le littoral méditerranéen de Tarragone (Espagne)», *Revista de Scienze Preistoriche*, XIX, pp. 189-194.
- SALMERÓN, J.; LOMBA, J.; SÁNCHEZ, M^a J.; CANO, M^a y GRUPO DE ESPELEOLOGÍA «LOS ALMADENES» (1994), «Hallazgo de las primeras muestras de arte rupestre paleolítico de la región de Murcia», *Arqueología*, 156, pp. 62-63.
- SARRIA BOSCOVICH, E. (1983): «Las pinturas del Barranc dels Cirerals, Ares del Maestrat (Castellón de la Plana)», *Zephyrus*, XXXVI, pp. 255-258.