

RUPESTRE

LOS PRIMEROS SANTUARIOS
Arte Prehistórico en Alicante

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



MUSEO EUROPEO
DEL AÑO 2004

MARQ
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE

al GOBIERNO
PROVINCIAL
ALICANTE
La Dipu de los Pueblos

fundación
asisa+

CM
FUNDACIÓN CAJAMURCIA

 **Obra Social "la Caixa"**


Museums Partner


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


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


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

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

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

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN DE LA COMUNITAT VALENCIANA-MARQ

Sr. Presidente

Ilmo. Sr. D. César Sánchez Pérez

Sr. Vicepresidente

D. César Augusto Asencio Adsuar

Sres. Patronos

D. Eduardo Jorge Dolón Sánchez

D. Manuel H. Olcina Doménech

D. Jorge A. Soler Díaz

D. Rafael Azuar Ruiz

D. Carlos Castillo Márquez

Dña. Mercedes Alonso García

D. Fernando David Portillo Esteve

D. Lluís Miquel Pastor Gosálbez

D. Fernando Sepulcre González

D. Francisco Ivorra Miralles

D. José Antonio Martínez García

Dña. Natalia Mariana Pérez Ponce

D. Pedro Romero Ponce

D. Alberto José Llorio Alvarado

D. Lorenzo Abad Casal

Dña. Asunción Llorens Ayela

D. Rafael Ramos Fernández

D. Miguel Marqués Sancho

D. Pascual Martínez Ortiz

Dña. M^a Dolores Padilla Olba

Dña. Pilar Cabrera Bertomeu

Director Gerente de la Fundación

D. Josep Albert Cortés i Garrido

Secretaria del Patronato de la Fundación

Dña. Ana Isabel Cortés Estela

RUPESTRE. LOS PRIMEROS SANTUARIOS

Arte Prehistórico en Alicante

MARQ, JULIO 2018 - ENERO 2019

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

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

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

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

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

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

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

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

Coordinación Técnica MARQ Museo Arqueológico de Alicante y Fundación C.V. MARQ
M^a Teresa Ximénez de Embún Sánchez
José Luis Menéndez Fueyo

PRODUCCION EXPOSICIÓN

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

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

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

Proyecto Expositivo
Rafael Pérez Jiménez
Ángel Luis Rocamora Ruiz

Diseño gráfico
Luis Sanz Ojero

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

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

Consultor artístico
Dionisio Gázquez

Paisajes sonoros
Luis Ivars

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

Transporte y manipulación de objetos
Expomed S.L.

Asistencia al montaje
FRASAZ

Seguros
AXA Art

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

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

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

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

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

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

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

Interactivos
Gustavo Vílchez

Pieza «Imagen Neandertal»
Lorena Hernández Serrano
Alba Martínez Pérez

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

Comunicación
Gabinete de Comunicación de la Diputación de Alicante

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

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

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

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

Colabora
CRE ONCE Alicante
Fundación FESORD

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

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

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

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

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

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

Biblioteca del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
Remedios Gómez Llopis
Santiago Olcina Lagos
Melanie Buus

Unidad de Administración y Presupuesto Fundación C.V. MARQ
Anabel Cortés Estela
Pilar López Iglesias
Yasmina Campello Carrasco
Francisco Praes González
Mª José Varó García

Unidad Administrativa y Económica del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
María Angeles Agulló Cano
Rosario Masanet Rameta
Olga Manresa Beviá

Régimen interior del MARQ Museo Arqueológico de Alicante
Juan José Ramos Sequeiro

Comunicación y Difusión-Fundación C.V. MARQ
Aurora Cerdá Fuentes
Macarena Gutiérrez Martínez

Redes Sociales Fundación C.V. MARQ
Gelen Brazal Vila

Unidad de Mantenimiento Fundación C.V. MARQ
Ricardo Valer Gosálbez
Ignacio Andreu Adsuar
Francisco Martín Díaz

Atención al público-Fundación C.V. MARQ
Rubén Marín Soriano
Miguel Ángel Aracil Ripoll
Rosa Reyes Gómez

Guías y Atención al Visitante-Fundación C.V. MARQ / ESATUR XXI
Daniel Martínez Ibáñez
Carlos Pérez Soler
Mª Paz Gadea Ciment
Aroa Miralles Díez
Davinia Llopis Martínez
Verónica Gregorio Ivars
Paula Figuerero Vigo
Cristina González García
Joaquín Hernández Devesa

Monitoras Didáctica y Club Llumiq Fundación C.V. MARQ / ESATUR XXI
Sandra Berenguer Millia
Myriam Ramos Bravo
Lorena Gomis Asín
Álvaro Gaitán Forner

CATÁLOGO

Textos

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

Coordinación de la edición

Juan Antonio López Padilla

Diseño y Maquetación

Luis Sanz

Diseño de cubierta

Dionisio Gázquez

Impresión

Gráficas Alcoy

Depósito Legal

A 316 - 2018

I.S.B.N

978-84-09-03279-2

ÍNDICE

20 I. RUPESTRE. LOS PRIMEROS SANTUARIOS

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

42 II. PANORAMAS DE INVESTIGACIÓN

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

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



En los últimos veinte años se han producido una serie de descubrimientos que han cambiado la visión del arte parietal paleolítico en la región central mediterránea. Con retraso con respecto al ámbito andaluz, o incluso al murciano, lo cierto es que hemos pasado de una escasa documentación del arte parietal, limitado al ámbito alicantino, a una nueva situación en la que, sin ser numerosos los conjuntos parietales documentados, su número y características presentan una mayor semejanza con lo conocido en el resto de la vertiente mediterránea ibérica.

ARTE PARIETAL PALEOLÍTICO EN EL ÁMBITO VALENCIANO

El descubrimiento en los últimos decenios de diversos conjuntos parietales paleolíticos no es un fenómeno exclusivo de la región central mediterránea ibérica, ya que ha sucedido algo similar en otras regiones peninsulares, como ha sido el caso de la Extremadura portuguesa y española, del valle del Duero, del Sistema Ibérico, o incluso de la zona de Cádiz. En esta situación, no sólo la tradición investigadora ha influido, sino también la naturaleza misma de alguno de los soportes en los que el arte paleolítico se ha documentado, con grabados finos o pintura muy deteriorada que no resultan fáciles de ver para el ojo profano y en soportes parietales de los que se carecía de ejemplos anteriores.

Por no alargarnos en estos aspectos, citaremos a la hora de explicar esta situación el peso de la influencia de Breuil en la caracterización del arte levantino como paleolítico, con la consiguiente falta de observación de las paredes de cavidades que se conocieron o excavaron hace tiempo, la utilización de paredes de abrigos, el predominio de los grabados sobre las pinturas, o el hecho de que la decoración se asocie en ocasiones a pequeñas oquedades, un medio muy distinto del de los complejos desarrollos caver-

narios que resultan típicos de otras regiones con arte paleolítico.

Limitaremos nuestros comentarios en este trabajo a los conjuntos cuya atribución paleolítica o finipaleolítica está suficientemente contrastada, aún a sabiendas de que otros hallazgos en proceso de estudio pueden añadirse en el futuro a este listado.

Un repaso de las fechas de descubrimiento de los 14 conjuntos paleolíticos parietales a los que nos vamos a referir es ilustrativo de la dinámica de la investigación y el poco tiempo transcurrido desde las fechas en las que se realizaron una buena parte los hallazgos.

Los primeros conjuntos descubiertos en el ámbito valenciano fueron los de la Cova Fosca (1983) y la Cova de Reinós (1982), ambos en la Vall d'Ebo (Alicante). La intensa labor de campo realizada en esas fechas por M.S. Hernández Pérez y el Centre de Estudis Contestans (Hernández Pérez, Ferrer y Catalá 1988) fructificó en unos hallazgos que hace unos 35 años abrían una línea de normalización de la situación y valoración del arte paleolítico en tierras valencianas. Hasta esa fecha, la limitación del arte paleolítico a la rica e importante colección

de arte mueble de Parpalló generaba una situación de excepción con respecto a lo conocido en el ámbito andaluz, donde el número de conjuntos con arte parietal paleolítico descubiertos con anterioridad a 1985 era relativamente importante (Nerja, Pileta, Higuero, El Toro, Navarro, Ardales, Malalmuerzo y Morrón, entre otras).

Entre los hallazgos de Fosca y Reinós y la identificación de arte parietal en Parpalló, el año 1999 (Beltrán, 2002), media un lapso de tiempo importante, especialmente si consideramos que la documentación del arte parietal paleolítico en Murcia remonta al año 1992 (El Arco, las Cabras y Jorge) y era presumible, por el tipo soportes y las características de los motivos documentados en esta zona, que existiera continuidad entre el núcleo andaluz y el valenciano, así como una posible similitud con los soportes de los conjuntos de Cieza.

El resto de los descubrimientos (cuadro 1) de la zona valenciana se ha llevado a cabo entre el 2000 y el 2011, fechas que corresponden a la localización del Abric d'en Melià (Guillem Calatayud et al., 2001; Martínez Valle et al., 2009), y a la Cova del Comte (Casabó et al., 2016, 2014), último yacimiento parietal que cuenta con publicación de sus motivos. De la Cova de Bolumini se ha dado a conocer recientemente la existencia de un signo pintado, de cronología probablemente paleolítica (Barciela et al., 2014).

En relación con Andalucía, el ámbito valenciano ofrecía antes del año 1999 una situación bastante peculiar y difícil de entender: por una parte, la colección de arte mueble de Parpalló indicaba la existencia de una larga tradición de arte paleolítico en esta zona, con abundantes representaciones figurativas y signos que abarcaban del Gravetiense al Magdaleniense superior/final y que combinaban las técnicas del grabado y la pintura, esta última especialmente en las etapas pre-magdalenenses; y por otra parte, el arte parietal se limitaba a dos conjuntos de desigual importancia y estilo, con un marcado contraste entre los grabados de Cova Fosca, situados en un medio cavernario profundo, y el zoomorfo pintado de Reinós, realizado en una zona escasamente alejada de la boca.

La situación actual se caracteriza por la existencia en las comarcas centrales valencianas de seis conjuntos parietales, otros siete en la zona de Castellón, y más concre-

	Localidad	Año	Altitud	Soporte	Técnica	Z	S
Abric d'en Melià	Serra d'en Galceran	2000	690	abrigo	grabado	14	X
Cingle del Barranc de l'Espigolar	Serratella	2001	630	abrigo	grabado	14	X
Cova de Bovalar	Culla	2004	920	abrigo	grabado y pintura roja	4	X
Abric del Mas de la Serra Amporta	Culla	2004	900	abrigo	grabado	-	X
Abric de la Marfullada II	Ares del Maestre	2004	1.000	abrigo	grabado	-	X
Abric de la Belladona	Ares del Maestre	2001	1.100	abrigo	grabado	*	X
Abric del Mas de la Vall	Ares del Maestre	2004	1.150	abrigo	grabado	*	X
Abrigo de Los Morenos	Requena	2009	700	abrigo	pintura roja y negra	1	X
Cova del Parpalló	Gandía	1999	450	cueva	grabado y pintura roja	2	X
Cova de les Meravelles	Gandía	2005	250	cueva	grabado	22	X
Cova de Bolumini	Beniarbeig/ Benimeli	2013	350	cueva	Pintura roja		X
Cova del Comte	Pedreguer	2011	260	cueva	grabado, pintura negra	15	X
Cova de Reinós	Vall d'Ebo	1982	350	cueva	pintura roja	1	
Cova Fosca	Vall d'Ebo	1983	690	cueva	grabado	17	X

Cuadro 1. Yacimientos con arte parietal. Se indican la localidad, altura sobre el nivel del mar, año de descubrimiento, tipo de soporte, técnicas documentadas, número de zoomorfos (presencia no cuantificada, al estar en proceso de estudio) y presencia de signos.

tamente en el Alt Maestrat, y uno en la Plana de Utiel. Las dos principales concentraciones tienen, por otra parte, una cierta consistencia cronológica, en la medida que el arte de Melià y los restantes yacimientos del Alt Maestrat apuntan a una cronología Epimagdaleniense, mientras que los de las comarcas centrales pueden encuadrarse con cierta facilidad en las cronologías pre-magdalenenses (Parpalló, Comte, Meravelles y Reinós) o Magdaleniense (Fosca y Parpalló), mientras que la escasa entidad de lo publicado en Bolumini impide precisar su cronología, aún a sabiendas que la cavidad presenta en la zona externa de la boca evidencias del Magdaleniense (Guillem Calatayud et al., 1992).

Más que abordar en estas páginas una descripción detallada de los temas documentados en estos yacimientos, intentaremos dar cuenta de los rasgos generales que permiten comparar y contrastar lo documentado hasta ahora en este ámbito geográfico con lo observado en Murcia y Andalucía, pues no resulta forzado pensar que todas estas regiones participan de una tradición cultural común, tanto en los modos de representación artística como en lo que se refiere a la caracterización de sus industrias. Este aspecto es especialmente importante tenerlo en cuenta, puesto que la denominada facies ibérica del Paleolítico superior se documenta de Tarragona al Sur de Portugal, lo que sugiere la existencia de amplias redes de conexión interterritorial entre los diversos grupos que poblaron esta amplia extensión geográfica a lo largo de este periodo.



Figura 1. Meravelles A: Caballo panel superior izquierdo; B: caballo y haz de líneas superpuesto, panel inferior izquierdo.

EL NÚCLEO PARIETAL DE LAS COMARCAS CENTRALES VALENCIANAS

Seis yacimientos se han localizado en una de las zonas en las que se concentra una mayor cantidad de evidencias del Paleolítico superior. Dos en la comarca de la Safor (Parpalló y Meravelles) y cuatro en la Marina Alta (Fosca, Reinós, Comte y Boluminí). La distancia máxima que los separa ronda los 35 km, y las dos comarcas incluyen la mayor parte de los yacimientos del Paleolítico superior conocidos, con las importantes secuencias de la Cova del Parpalló, la Cova de les Malladetes, la Cova del Barranc Blanc, la Cova Foradada de Oliva, el Abric del Tossal de la Roca y la Cova de les Cendres, por citar sólo aquellas que presentan amplias secuencias estratigráficas. En este mismo ámbito, otras cavidades y hallazgos de superficie configuran un corpus de información importante (Bel y Eixea, 2015; Casabó i Bernad, 2004; Casabó i Bernard, 2018) que confirma no sólo la entidad del poblamiento, sino su continuidad a lo largo de buena parte de la secuencia del Paleolítico superior.

Es fácil, por tanto, correlacionar estas evidencias artísticas parietales con el hábitat, y comprobar que, al igual que en otras regiones, el fenómeno artístico paleolítico se asocia a un marcado componente territorial.

La diversidad de soportes y la variación en el número de motivos documentados constituyen, como antes se indicó, rasgos característicos de esta zona. Atendiendo a las características de la pared decorada, se puede distinguir entre la decoración situada a poca distancia de la boca, asociada a un espacio de importante ocupación, como es el caso de la Cova del Parpalló (Beltrán, 2002), cuyos motivos grabados y pintados se sitúan en la colada estalagmítica del fondo de la cavidad, contigua a las Galerías superiores, a poco más de 10 metros de la boca, en una zona ampliamente iluminada que llega a recibir insolación directa en algunas épocas del año; la situación de la decoración también a poca distancia de la boca, como es el caso de Reinós (Hernández Pérez et al., 1988), con el motivo pintado situado en la pared derecha de la cueva, también a poco más de 10 metros de la boca, en zona iluminada, dada la amplia boca de la cavidad, aunque en este caso en un espacio que aunque ha proporcionado materiales paleolíticos presenta mucha menor entidad de ocupación que Parpalló; y las decoraciones cavernarias, en medios oscuros que exigen iluminación artificial, aun cuando en el caso de Meravelles no se sitúen en una zona muy alejadas de la boca. En el caso de Meravelles (Villaverde et al., 2009, 2005), la zona de la pared decorada no difiere mucho en distancia desde la boca de lo descrito en Reinós, pero la posición lateral del panel, en la zona de ensanchamiento de la cueva, una vez franqueado el pequeño corredor de acceso y tras un giro a la derecha, se asocia a un ambiente de penumbra que obliga, para visualizar los motivos, a la iluminación artificial. Por su parte, la decoración de Comte (Casabó et al., 2016, 2014) comienza a más de 30 metros de la boca, y está precedida de una estrecha y larga

galería, actualmente en gran parte colmada de sedimento, que aún cuando fuera más alta en época paleolítica, debió limitar sensiblemente la iluminación de la amplia sala interior, de unos 23 metros de amplitud, en la que se ubican las decoraciones. Finalmente, Fosca es una cavidad de amplio desarrollo subterráneo, provista de dos estrechas bocas de acceso que dan paso a una sala alargada y relativamente amplia, desde la que surge una estrecha galería que da paso al resto del desarrollo cavernario, y las tres zonas decoradas con motivos grabados están entre 30 y 55 metros desde del comienzo del estrechamiento, es decir, en un medio de total oscuridad (Hernández Pérez et al., 1988).

Cuatro de los conjuntos se encuadran con cierta facilidad en el arte pre-magdalenienso, como es el caso de Parpalló, Meravelles, Comte (aunque en este caso, como veremos seguidamente, también se ha señalado la posibilidad de que algunos signos puedan remitir a cronologías magdalenienso) y Reinós, mientras que Fosca presenta mayor dificultad de atribución, aunque diversos elementos apuntan a que se trata de un conjunto de cronología magdalenienso.

En el caso de Parpalló, el caballo grabado no sólo cumple las características propias del arte mueble de Parpalló, y más concretamente de las etapas comprendidas entre el Gravetiense y Solutrense medio, sino que además la posición del motivo con respecto al relleno estratigráfico del denominado sector Talud, permite calcular la posición del artista con respecto a dicho relleno. La zona en la que se localiza el caballo, que mira a la izquierda en disposición ligeramente ascendente, coincide con el último sector excavado de la cavidad, y precisamente de la excavación de esta zona se conserva una detallada documentación fotográfica que permite referenciar las distintas unidades de excavación con respecto a las grandes unidades estratigráficas (Aura 1995). A partir de esta información resulta fácil establecer la relación entre las distintas fases de la secuencia arqueológica y la posición, considerando tanto la posición en cuclillas como de pie, de la persona que realizara este motivo. Esta proyección remite al Solutrense medio o al Solutrense inferior, lo que resulta coherente con la cronología a la que remite el estilo de la figura (Villaverde 2005). Lo mismo podría considerarse de los restantes trazos grabados situados en su proximidad, entre los

que se ha propuesto la figuración de una cabra que no hemos sabido identificar en la observación directa del panel. Otra figura parietal pintada de Parpalló, identificada como de cierva, se sitúa a una elevada altura con respecto a las que acabamos de comentar, en una zona que resultaría sólo accesible en las etapas correspondientes al final del relleno sedimentario, por lo que su cronología ha de ser del final del Paleolítico superior regional.

La Cova de les Meravelles combina también a la hora de proponer su cronología información obtenida a través de la datación mediante termoluminiscencia y la caracterización estilística de las representaciones grabadas figurativas (Villaverde et al., 2009). En este caso, la horquilla temporal proporcionado por las dataciones de los recubrimientos de calcita de los motivos comprende una buena parte de la secuencia premagdalenienso, pues remite a una fecha anterior al límite superior de la datación más reciente, cuyo valor se sitúa en hace 18106 ± 2534 . En un primer estudio de las 22 representaciones zoomorfas identificadas hasta la fecha en distintas zonas de la cavidad, atendiendo tanto al estilo de las mismas como al orden de superposición en el panel principal, ha llevado a considerar que existirían dos fases decorativas: una con claros paralelos en el Solutrense evolucionado de Parpalló, y otra que remite a las etapas más antiguas del arte mueble de este yacimiento, las que corresponden al Gravetiense y Solutrense antiguo.

En el caso de Comte, la atribución cronológica (Casabó et al., 2016, 2014) se argumenta desde el estilo de las representaciones zoomorfas, los paralelos de los signos y su correlación con las dataciones obtenidas en los sondeos practicados en diversos puntos de la cavidad (ver el capítulo elaborado por Casabó et al. en este mismo volumen). Así, mientras que se considera que una buena parte de los zoomorfos encuentran sus paralelos en el arte premagdalenienso de Parpalló, se apunta también a la cronología magdalenienso de algunos signos pintados, con frecuencia superpuestos a los temas grabados.

La Cova de Reinós ha sido habitualmente atribuida, de nuevo por las características morfológicas del único motivo pintado documentado en sus paredes, una cabra que mira a la derecha y se encuentra en disposición ligeramente ascendente, al So-

lutrense. En su favor se cita la documentación en superficie de la cavidad de algunos materiales líticos atribuidos a esta fase industrial (Hernández Pérez et al., 1988). En este caso, y de acuerdo con lo expuesto, la forma alargada del cuerpo, la inserción mediante yuxtaposición, de las extremidades posteriores, y la perspectiva biangular recta de la cornamenta, apuntan claramente a las piezas de esa cronología de Parpalló.

Por lo que respecta a los motivos de la Cova Fosca, su atribución cronológica no es tan sencilla, y debe hacerse casi por exclusión. En la primera publicación del conjunto, los autores (Hernández Pérez et al., 1988: 263) daban cuenta de esas dificultades y de algunos rasgos que les inclinaba a considerar su cronología solutrense: la representación de las extremidades en forma de un triángulo alargado y estrecho o una simple línea prolongada; la falta de cierre de las cabezas de las ciervas en la parte del morro; las orejas o cuernos en V; y la forma sinuosa de la cornamenta de un bóvido. Por otra parte, no está de más señalar las dificultades que para un análisis estilístico provoca el hecho de que una buena parte de los animales representados en Fosca estén incompletos, limitados al prótomo o la mitad anterior del cuerpo.

Las 17 representaciones zoomorfas documentadas en la cavidad presentan rasgos comunes que permiten considerar que corresponden una misma cronología y, en efecto, el conjunto presenta características que habitualmente se consideran propias de las fases premagdalenenses: desproporción y escaso detalle anatómico. Sin embargo, esos mismos rasgos no son exclusivos de las fases antiguas del arte mueble de Parpalló y se observan también en algunas fases del arte magdalenense de este yacimiento. Al valorar precisamente a las indicaciones proporcionadas por las plaquetas magdalenenses de Parpalló, apuntan a esta otra cronología (Hernández Pérez y Villaverde, n.d.) el carácter cerrado de la parte superior de las cabezas de las ciervas, con orejas en V lineal, un cierto predominio de la ejecución de las patas en perfil absoluto, el carácter alargado y con quijadas poco modeladas de las cabezas de los caballos, las cabezas cortas y redondeadas, con cuernos lineales cortos, de los uros y la escasa atención por las crineras de los caballos. Estos rasgos, junto la existencia de signos lineales y de haces más o menos articulados, no resultan discordantes con

lo documentado en algunas piezas magdalenenses de Parpalló, fundamentalmente en los periodos en los que el arte de este yacimiento más se aleja de las convenciones propias del arte magdalenense cantábrico o de Francia. Es importante recordar al respecto, que mientras que el arte premagdalenense de Parpalló indica la existencia de importantes relaciones con el resto de la Península Ibérica, en las etapas magdalenenses las evidencias de una marcada regionalización son abundantes y generan una sensación de arcaísmo que es perfectamente observable al analizar con detalle, a través de un análisis factorial de correspondencias, los rasgos estilísticos y técnicos de las distintas etapas industriales de Parpalló (Villaverde, ep).

La regionalización del arte magdalenense de Parpalló no es, por otra parte, un fenómeno exclusivo de este yacimiento, pues parece que en el arte parietal andaluz se producen situaciones similares a las observadas en Parpalló, y una lectura estilística no atenta a esta falta de correlación del arte mediterráneo ibérico con los patrones gráficos del arte magdalenense del Cantábrico o el Sur de Francia de esas fechas, puede generar una inadecuada valoración cronológica de los motivos parietales no datados. A pesar de que no faltan evidencias de algunas relaciones esporádicas entre la vertiente mediterránea ibérica y la cantábrica (Villaverde et al., 2015), el grueso de los caracteres estilísticos e industriales del Magdalenense mediterráneo ibérico apuntan a una evidente regionalización con respecto del norte peninsular y sus vínculos con el Pirineo y el SW francés (Rivero and Sauvet, 2014), lo que nos obliga a contemplar el escenario de un arte magdalenense distinto de aquél, que debe ser valorado en toda su especificidad.

La figura parietal de Parpalló que podría corresponder al Magdalenense, es pintada y, como señalamos con anterioridad, se sitúa en un punto elevado de la colada estalagmítica del fondo de la sala principal, muy cerca de la zona en la que se ubican las galerías altas. A pesar de la mala conservación, las orejas en V y el morro cerrado, apuntan a esa cronología.

Al considerar esta propuesta de ordenación cronológica del arte parietal de las comarcas centrales valencianas, circunscrito hasta la fecha a las cinco cavidades que acabamos de comentar, es fácil concluir la dificultad de avanzar en una valoración estilística regional: el arte premagdalenense cuenta con mayor número de cavidades, pero como seguidamente veremos el número de temas documentado es bajo, mientras que el arte magdalenense sólo ofrece con seguridad elementos figurativos en una cavidad.

El recuento de temas figurativos resulta significativo al respecto de las dificultades que presenta la realización de una síntesis regional, si lo que se pretende es contrastar los rasgos más sobresalientes con aquellos observados en la secuencia de Parpalló. En total (Cuadro 2), los cuatro conjuntos relacionados con el arte premagdalenense contabilizan un total de 39 zoomorfos, con 15 équidos, 10 ciervas, 7 cabras, 3 uros, 1 ciervo y 8 indeterminados. Considerando el conjunto del arte premagdalenense de Parpalló la comparación resulta interesante, ya que coinciden las especies más abundantes (équidos y cabras), y los valores de ciervas y uros son parecidos.

	Total	E	Cv	Cva	Cp	B	O/Indet.
Parpalló	1	1					
Meravelles	22	7	1	3	5	3	3
Comte	15	7		2	1		5
Reinós	1				1		
Total	39	15 (38,46)	1 (2,56)	5 (12,82)	7 (17,94)	3 (7,69)	8 (20,51)
Parpalló PM	386	75 (19,4)	6 (1,55)	49 (12,69)	74 (19,17)	22 (5,69)	160 (41,45)
Parpalló M	202	36 (17,82)	16 (7,92)	16 (7,92)	35 (17,32)	19 (9,40)	80 (39,60)

Cuadro 2. Número de zoomorfos en los conjuntos parietales premagdalenenses de las comarcas centrales valencianas, y su comparación con los valores de las plaquetas de esa misma cronología de Parpalló. Entre paréntesis se indican los porcentajes.

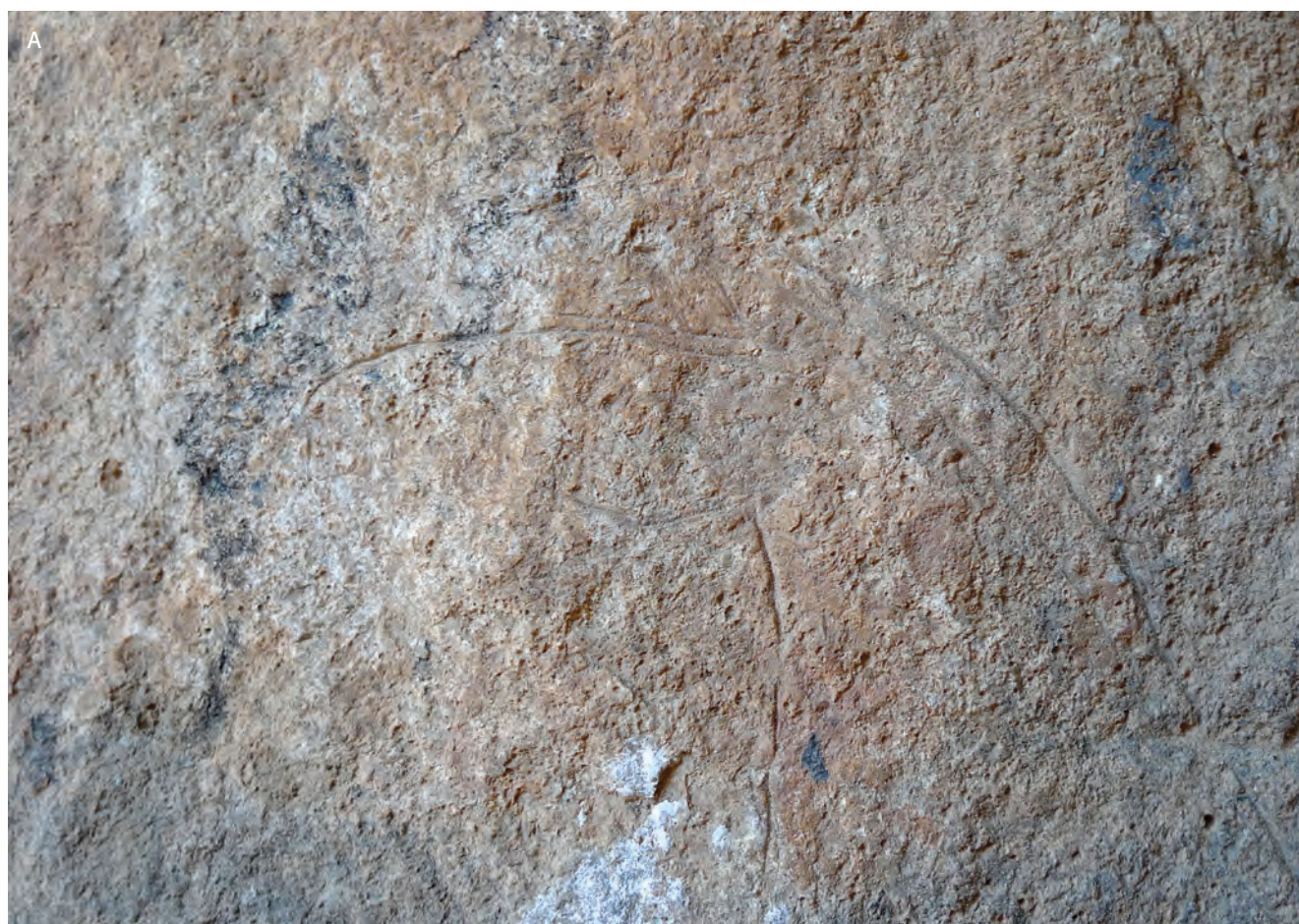


Figura 2. A: Parpalló, caballo parietal, detalle cabeza (foto IVCR) B: Fosca, panel principal.

Estos datos, han de ser valorados con la cautela que imponen las oscilaciones que se observan en Parpalló a lo largo de los niveles premagdalenenses. Unas variaciones que afectan especialmente (con cambios de más del 5%) a équidos, cabras y ciervas.

Por otra parte, la diferencia entre los valores que alcanzan las especies representadas en el arte parietal premagdalenense y en el arte magdalenense de Parpalló resulta mucho más marcada, especialmente por el menor papel jugado por los caballos y la equiparación entre los valores de los uros, los ciervos y las ciervas en los niveles que corresponden a esta fase.

En términos estilísticos, las 39 figuras zoomorfas identificadas en estos cuatro yacimientos permiten pocos comentarios. Una buena parte de las representaciones de Comte se reducen a cabezas o el prótomo, y los cuerpos apenas presentan inflexiones anatómicas o detalles. Tan sólo el caballo P1-F12, aunque incompleto, facilita una comparación más detallada con el arte mueble de Parpalló y, especialmente, con el caballo parietal de este yacimiento. La desproporción entre cabeza y cuerpo, la escasa atención por la parte posterior, el dominio del trazo rectilíneo, la gravedad, el planteamiento de la crinera, en escalón ligeramente proyectado y con la línea de separación del cuello, la cara alargada y el estrangulamiento de la zona en la que arranca la extremidad anterior son rasgos que comparten estas dos representaciones y que suelen identificarse en otros ejemplares de la colección de arte mueble premagdalenense antigua de Parpalló.

Las comparaciones entre estos dos caballos y los de Meravelles (M2 y M3) no son tan ricas en elementos comunes. La desproporción, a costa del reducido tamaño de las cabezas, sí que es similar, así como la falta de atención por los detalles anatómicos y la parte posterior del animal, o el alargamiento de la cara. Pero las diferencias son sensibles en la proyección y esbeltez que presentan los cuellos de los dos ejemplares de Meravelles, así como en la forma de dar cuenta de la crinera. Y la comparación con el caballo de Meravelles (M1), que presenta paralelos con los animales del Solutrense evolucionado de Parpalló, proporciona diferencias evidentes no sólo con los dos équidos de Comte y Parpalló, sino los dos caballos que acabamos de comentar de Meravelles.

Por otra parte, el contexto arqueológico de los dos yacimientos no resulta discordante con la apreciación cronológica efectuada a partir del estilo. En Meravelles las excavaciones realizadas en los años cincuenta del pasado siglo por el SIP y la cata efectuada poco tiempo después del descubrimiento del arte parietal, señalan la existencia de niveles gravetienses y solutrenses, mientras que, en Comte, el gravetiense ha sido documentado en una de las catas, con fechas de C14 de 24.000-25.000 años BP, y los materiales recuperados corresponden a ese periodo.

También son marcadas las diferencias que presentan los dos uros de Meravelles atribuidos a periodos distintos. El M8 es cabeza abierta, morro estrecho y cornamenta realizada mediante trazo lineal corto, proyectado hacia delante, mientras que el M7 presenta una cara estrecha y alargada, de morro redondeado, con cabeza cerrada en su parte superior, con detalle cornamenta lineal en U que arrancan de la testuz. En los dos casos, los paralelos de Parpalló remiten, respectivamente, a las fases antigua y reciente del arte premagdalenense (Villaverde et al., 2009).

La cabra de Reinós, presenta proporciones y planteamiento muy similar al de diversos ejemplares del Solutrense medio y evolucionado de Parpalló, por lo que su correlación con el arte premagdalenense no ofrece particular dificultad. Y en este caso, el contexto arqueológico y los materiales recogidos en la propia cavidad no hacen más que reforzar esa misma idea.

No queremos terminar estos comentarios sin señalar que la variación estilística observada en los cuatro yacimientos parietales relacionados con el arte premagdalenense, todos ellos muy próximos en términos geográficos, no resulta extraña si se tiene en cuenta la amplitud cronológica del arte mueble premagdalenense de Parpalló y Malladetes, que abarca desde el Gravetiense, fechado en el segundo yacimiento en torno al 25.000 BP en fecha radiocarbónica, al Solutrense evolucionado, fechado a su vez en torno al 17.000 en el ámbito regional de Valencia y Murcia (Villaverde et al., 2017; Zilhão et al., 2017).

EL ARTE FINIPALEOLÍTICO DE LA PROVINCIA DE CASTELLÓN

La segunda concentración importante de yacimientos con arte rupestre de estilo paleolítico se produce en las tierras de Castellón, en un espacio que incluye las cuencas de los ríos Millares y de les Coves, concretamente en las Ramblas Carbonera y de Vilanova. En esa zona montañosa se localizan siete conjuntos de desigual importancia en cuanto al número de motivos, que tiene en común el medio abrupto y su altura con respecto al nivel del mar, que varía entre los 630 y los 1.150 m, y las características de las paredes en las que se encuentran, abrigos de escasa visera, con motivos que ocupan una posición relativamente alta con respecto al nivel actual del suelo. Este último aspecto probablemente relacionado con la variación en la morfología de las laderas como consecuencia de los procesos de erosión de las vertientes, tal y como sugieren los testigos visibles en el Abric d'en Melià (Guillem Calatayud et al., 2001; Martínez-Valle et al., 2003) (Cuadro 2). En algunos conjuntos, los abrigos incorporan no sólo arte de tradición paleolítica, sino también motivos pintados propios del Arte Levantino. Es el caso de la Cova del Bovalar, en el que los paneles 1 y 3 conservan motivos pintados levantinos, mientras que en el panel 2 se identifican al menos 17 motivos grabados y en algún caso pintado, de clara tradición paleolítica, y también del Abric del Gentsclar o del Cingle del Barranc del Espigolar (Guillem Calatayud and Martínez Valle, 2008), en el que se también se documentan algunos motivos levantinos y esquemáticos.

A la hora de entender y articular los motivos figurativos, el Abric d'en Melià es el que proporciona mayor información y las claves de su posible evolución, por lo que es importante abordar su descripción con algo más de detalle. En Melià el número de motivos grabados asciende a 35 y el de zoomorfos a 15. En estos últimos los tamaños varían entre los 3 cm de algunas representaciones parciales, normalmente de cabezas, y los 25 cm de algún animal completo. El mayor contraste se produce precisamente entre la variación de la parte representada, que abarca desde las figuras completas (motivos 6, 7, 11, 17, 18, 31 y 32) a las que se limitan al prótomo, a cabeza y lomo, incluyendo o no las patas anteriores, y la mitad anterior del cuerpo (motivos 1, 8, 12, 13, 16, 21, 25 y 30). En este conjunto se pueden establecer variaciones en la amplitud y profundidad del trazo, que va desde grabados estriados someros, casi al límite con el raspado, a otros de surcos más marcados, y en el grado de naturalismo de las representaciones. Por otra parte, son rasgos comunes a todas ellas el relleno del interior del cuerpo, mediante grabado de estructura más o menos cuidada y separada, o descuidada; y la tendencia al alargamiento. El detalle anatómico y el mayor o menor naturalismo resultan especialmente pertinentes en la valoración de los temas, puesto que constituye un rasgo que en gran parte se asocia a la propia distribución de los mismos por la superficie rocosa. Así, si atendemos a las distancias que median entre los motivos, se pueden distinguir cuatro zonas de izquierda a derecha: en primer lugar un motivo aislado, el 1, después una agrupación de 9 motivos, un nuevo motivo aislado, el 11, y finalmente una zona, relativamente amplia y en cierto modo dispersa en la distribución de los motivos, ya que existen numerosas yuxtaposiciones amplias e, incluso, las separaciones entre figuras podrían dar lugar a la lectura de distintos temas aislados, en la que se pueden distinguir, atendiendo a la altura, dos partes diferenciadas, cada una con 11 motivos grabados. Lo interesante está en comprobar que gran parte de los motivos de tendencia naturalista se sitúan precisamente en la parte superior de esta zona, en estrecha asociación con otros temas no figurativos.

Varios aspectos coinciden en señalar el vínculo de los grabados de Melià con la tradición artística paleolítica. En primer lugar, la temática, ya que se trata de conjunto de 14

zoomorfos, en el que, además, los équidos alcanzan una proporción importante y los signos representan más de la mitad de los temas, sin que se haya identificado la presencia de la figura humana. En segundo lugar, la técnica, con distintas variantes del grabado estriado, y una clara voluntad de relleno de los cuerpos y cabezas. En tercer lugar, el estilo, con figuras zoomorfas de cuerpos alargados, elementos corporales yuxtapuestos, perspectivas biangulares en las patas, orejas y cornamentas, escasa animación y poco modelado en la configuración de las cabezas, realizadas mediante formas de tendencia triangular o, en las menos naturalistas, mediante dos trazos paralelos abiertos, y escasamente modeladas, si exceptuamos el dibujo de la quijada de los équidos. Y, por último, un número importante de animales incompletos, con representación del prótomo, la cabeza y el lomo o la mitad anterior del cuerpo. Todos estos rasgos permiten diferenciar el estilo y la temática de Melià del que caracteriza las distintas fases del arte levantino, y facilita, por el contrario, un claro acercamiento al mundo final del arte mueble finipaleolítico, tal y como ha sido definido a partir de conjuntos tales como Sant Gregori (Fullola et al., 1990) o el Molí del Salt (García Díez y Vaquero, 2006), por citar dos conjuntos no excesivamente alejados de la zona en la que se ubica Melià. Tal y como se ha señalado en anteriores trabajos, los datos procedentes del análisis del arte mueble magdaleniense apuntan a la existencia de un proceso de simplificación y pérdida del naturalismo en las representaciones que encuentran su punto de inflexión en el paso del Magdaleniense superior al Magdaleniense final o Epimagdaleniense (Villaverde, 2009, 2005a, 2005b).

Al valorar en detalle las características de los zoomorfos documentados en Melià, tal y como se señaló líneas arriba, se observa que existen dos formatos diferenciados: uno de componente más naturalista que, aunque sujeto a fuerte estilización, mantiene atención por la forma corporal, tanto en la inserción de detalles como orejas, cornamentas o patas, como por la perfecta identificación de las cabezas, separadas del cuerpo por cuellos de tendencia alargada; y otro de tendencia mucho más simplificada, casi geométrica, en la que los cuerpos quedan reducidos a formas ovales o naviformes, con patas de componente lineal, mal articuladas y con cabezas o reducidas a simples trazos y directamente yuxtapuestas

a los cuerpos, sin detalle de cuello o, incluso, no representadas. Algunas figuras sugieren, incluso, una cierta gradación entre estas dos variantes, por reducción progresiva del naturalismo, como es el caso de la figura 18, un bóvido de silueta exageradamente alargada, casi naviforme, en la que las patas quedan reducidas a líneas, pero que todavía mantiene la característica pequeña cabeza triangular de trazos curvilíneos, asociada a un largo cuello. Rasgos, estos últimos, que comparte con las figuras 17 (una cabra) o 32 (un ciervo) de este mismo conjunto.

El formato simplificado, con evidente pérdida de naturalismo, aparece también en otros conjuntos de la zona, como es el caso de Bovalar, el Cingle del Barranc de l'Espigolar o Belladona, lo que permite pensar que estamos ante un proceso artístico dotado de variación, probablemente diacrónica, tal y como se ha sugerido en otros trabajos (Martínez Valle and Guillem Calatayud, 2005).

El Cingle del Barranc de l'Espigolar (Guillem Calatayud and Martínez Valle, 2008), repite el patrón de variación observado en Melià, lo que contribuye a confirmar la unidad de esta manifestación rupestre regional. Por una parte, algunas figuras, ejecutadas mediante trazo fino para las patas y detalles de cabeza, como orejas o cornamentas, y raspado cubriente para el cuerpo, coinciden en lo fundamental con el planteamiento más naturalista de Melià, mientras que otras presentan la simplificación, el geometrismo y la falta de detalles también señalado en otras figuras de este conjunto. En un caso, la figura 1 del panel 5, se observa una convención de relleno lineal, no cubriente, que no encuentra paralelo en los temas descritos en Melià, Bovalar o el mismo Cingle del Barranc de l'Espigolar, pero es difícil valorar su significación a partir de tan escasa representación.

Por otra parte, la mayor parte de los temas no figurativos de los yacimientos de esta zona se agrupan en las categorías de los trazos lineales, con tendencia a formar bandas, husos o temas más o menos articulados, pero de escasa formalización. Algunos temas, sin embargo, se individualizan por su mayor definición y elaboración, y vuelven a marcar claras correlaciones con el final del ciclo artístico paleolítico. Es el caso de un zigzag de trazo doble articulado a un motivo dentado (motivo 5 del panel 1 de l'Espigolar), o algunos reticulados de Bovalar, Marfullada II o el Mas de la Vall (Martínez Valle et al., 2009).

Para terminar con los comentarios de este núcleo artístico, de elevado interés por su situación y características, es necesario dar cuenta de dos aspectos relevantes: la proximidad de los conjuntos rupestres a yacimientos del final del Paleolítico (Magdaleniense y Epimagdaleniense) y la comparación de su temática con respecto al arte de esas etapas en los yacimientos muebles de conocidos en Tarragona y Castellón.

El primer aspecto ha sido tratado en todas las publicaciones en las que se ha dado cuenta del fenómeno artístico de esta zona, y la atención se ha dirigido tanto al poblamiento prehistórico de la Serratella, como al de la Valltorta, el Norte de Castellón y Tarragona, donde se sitúan yacimientos tales como Matutano, Blas, San

Joan de Nepomucé, Cova Fosca, Cingle de l'Aigua, Sant Gregori o el Molí del Salt. Sin ser abundantes, los datos apuntan a una continuidad Magdaleniense superior-Epimagdaleniense que puede constituir la base en la que se asienta este fenómeno artístico dotado de cierta variación formal, tal y como acabamos de indicar.

Desde el punto de vista temático, los tres conjuntos que han sido descritos con mayor detalle son Melià, Espigolar y Bovalar, con un total de 32 figuras identificadas, de las que 18 son de especie indeterminada. Los ciervos están presentes en Melià y, especialmente, en Espigolar, la cierva sólo cuenta con un ejemplar, de Bovalar, los équidos dominan particularmente en Melià, con cuatro ejemplares, y en Bovalar se identifica un ejemplar, mientras que la cabra sólo se identifica con seguridad en Melià, siendo quizás probable que alguno de los indeterminados de Espigolar pueda corresponder a esta especie, pero la mala conservación, por recubrimiento de calcita, impide definirse con seguridad al respecto.

Si comparamos estos valores con el conjunto del arte Magdaleniense superior de Parpalló (cuadro 3), contrasta el bajo papel de la cabra en el arte finipaleolítico de Castellón. Sin embargo, los datos de Parpalló resultan excesivamente amplios desde una perspectiva cronológica, pues abarcan el conjunto del Magdaleniense superior, y no sólo las etapas finales del mismo. El yacimiento, además, como ya se ha señalado con anterioridad, no permite un estudio del final de la secuencia sensible a la distinción de las fases finales del Magdaleniense (Villaverde, 2005a, 2005b). Con todo, parece oportuno reseñar que en esa etapa de Parpalló el valor del ciervo asciende y el de las ciervas desciende, a la vez que los uros alcanzan la tercera posición en términos cuantitativos.

Con los restantes yacimientos las comparaciones se ven afectadas por el bajo número de individuos documentados, y han de ser tomadas con toda reserva, pero no deja de ser llamativa la ausencia de ciervos, que contrasta con su alto valor en Espigolar, y la buena documentación de las ciervas y los caballos, las primeras tan solo presentes en Bovalar en un ejemplar pintado de clara similitud a los ejemplares grabados de Sant Gregori y el Molí del Salt. Y son precisamente estos dos yacimientos, y especialmente los niveles finales del Molí del Salt y los de Sant Gregori, los que resultarían más próximos en términos cronológicos a los conjuntos parietales y los yacimientos epimagdalenienses del núcleo de Castellón.

	Cvo	Cva	E	Bv	Cp	O/Indet.
Melià/Espigolar/Bovalar	5	1	5	2	1	18
Parpalló-MS	3	5	15	7	11	29
Sant Gregori	-	2	1	1	-	-
Molí del Salt	-	4	2	1	-	5
Tossal de la Roca	-	1	2	1	1	1

Cuadro 3. Comparación entre las especies representadas en los yacimientos parietales de Castellón y algunos conjuntos de arte mueble del ámbito mediterráneo.

Alejado de los dos núcleos tratados hasta ahora, se localiza el Abrigo de Los Morenos, con un caballo pintado de conservación deficiente (Martínez-Valle et al., 2014). El tipo de soporte, una pequeña concavidad abierta en la calcoarenita terciaria, de apenas 80 cm de profundidad máxima, 150 cm de longitud y 180 cm de altura, condiciona la conservación, por la propia estructura de la pared y por la exposición a los agentes atmosféricos. Su atribución cronológica se ha realizado a partir del estilo de la figura, prestando especial atención a su comparación con los escasos caballos documentados en el Arte Levantino. La pintura es lineal, roja, y en la cercanía del pecho se localiza un trazo negro. El caballo se conserva mejor en su parte anterior, donde se define con claridad la cabeza, de cara corta, de morro ancho, quijada bien marcada y trazo modelante que da cuenta de la frente, y una crinera rellena de trazos cortos verticales. Las patas están bastante perdidas y el interior del cuerpo aparece relleno de trazos verticales que tienden a dar sensación de una convención de pelaje en M. En la zona del pecho se observa un engrosamiento del trazo de contorno y, tal vez, una convención de doble línea pectoral.

A pesar de la mala conservación, se han considerado elementos suficientes para proponer su cronología magdaleniense, el estilo, el tamaño, la adaptación al soporte y el tipo de técnica de relleno, rasgos que permiten diferenciar esta figura tanto del arte premagdaleniense paleolítico como del Arte Levantino.

En todo caso, los aspectos más destacables de esta figura se asocian a su localización geográfica y al tipo de soporte. Hasta hace poco no existían evidencias de arte paleolítico en esa zona y las citas de yacimientos con industrias de esa cronología son escasas, aunque no inexistentes. En la actuali-

dad, y gracias a las prospecciones llevadas a cabo por el IVCR, otros conjuntos están en fase de estudio y documentación, lo que permite suponer que parte de esta falta de documentación puede deberse a la escasa tradición de investigación paleolítica en las zonas interiores en las que se ubica, o incluso a razones de conservación. Por lo que respecta al tipo de soporte, no hace más que repetir una pauta que en el ámbito mediterráneo se observa tanto en fechas premagdalenienses como magdalenienses, como evidencian los conjuntos parietales de Jorge, en Murcia, y los de la Cueva del Vencejo Moro, Atlanterra o El Realillo, por citar alguno de los de la zona de Cádiz (Martínez García, 2009). Decoraciones que no se alejan mucho en concepto de las que seguidamente veremos en las paredes de abrigos de los yacimientos que se localizan en la zona de Castellón, y que tampoco resultan muy diferentes de las decoraciones que se sitúan en cavidades cuyos temas aparecen en zonas directamente expuestas a la luz solar, como es el caso ya citado de Parpalló o el de Cueva Ambrosio (Ripoll López et al., 2012, 2004, 1994).

EL ARTE PALEOLÍTICO VALENCIANO EN EL CONTEXTO DEL ARTE PALEOLÍTICO MEDITERRÁNEO

De manera sucinta, ya que se trata de valorar tan sólo el grado de homogeneidad o especificidad del arte valenciano con respecto al resto de la vertiente mediterránea ibérica, es posible señalar algunos elementos que resultan interesantes en relación con los catorce conjuntos parietales a los que nos acabamos de referir.

A la vista de la distribución geográfica, resulta evidente que el aislamiento geográfico de Parpalló que caracterizaba la situación del Arte Paleolítico mediterráneo en las fechas en las que, por ejemplo, Fortea estableció su síntesis (Fortea, 1978) ahora es inexistente. Sin embargo, la distribución de los conjuntos parietales paleolíticos mediterráneos dista mucho de mostrar un patrón de continuidad espacial. En realidad, lo que se observa es la existencia de diversos núcleos de concentración de yacimientos, vinculados a zonas en las que también las evidencias arqueológicas presentan una cierta consistencia (Villaverde, 2015). Entre el núcleo parietal de las comarcas centrales valencianas y las cavidades de la zona de Lorca, en Murcia, median en torno a 100 km, y una distancia incluso algo mayor es la que separa al primero del núcleo de arte de estilo paleolítico de Castellón. Algo similar ocurre en la concentración de yacimientos malagueños y los conjuntos más dispersos de Jaén, Granada y Almería.

Correlacionar esa dispersión con una indagación en torno a las unidades territoriales que muy probablemente articularon el Paleolítico superior de la vertiente mediterránea ibérica constituiría, sin duda, un avance significativo en nuestra comprensión de este territorio y de su dinámica cultural, pero los datos disponibles resultan escasos para abordar esta tarea, especialmente si se toman en consideración la amplia cronología a la que remiten los fenómenos gráficos paleolíticos, la diversidad de situaciones en cuanto a número de yacimientos conocidos y la calidad de sus registros, o la desigualdad y, en general, el bajo número de efectivos artísticos inventariados.

Ha de tenerse en cuenta, en ese orden de cosas, que la referencia secuencial que proporciona la colección de arte mueble de Parpalló para definir estilo y temática no deja de estar condicionada por la naturaleza del soporte de las piezas de este yacimiento, una circunstancia que no debe olvidarse, aún cuando proporcione información pertinente con respecto a la evolución estilística general, pues unas y otras grafías tienen distintos campos manuales y diferentes planteamientos espaciales y asociativos.

En cualquier caso, el conjunto de información arqueológica disponible en la actualidad para el Paleolítico superior de la vertiente mediterránea ibérica permite establecer la existencia de unos rasgos comunes que necesariamente remiten a amplias redes de contacto interterritorial, lo que justifica un análisis común del arte paleolítico de enfoque similar al que, por ejemplo, suele presidir el análisis del arte de la región cantábrica.

Por lo que respecta a la cronología, hemos visto las diferencias fundamentales entre el núcleo artístico parietal de las comarcas centrales, en el que dominan los conjuntos premagdalenenses, y el núcleo de arte finipaleolítico de Castellón, más homogéneo y limitado a un espacio cronológico presumiblemente mucho más reducido. La cronología tardía atribuida a este último dentro de la secuencia paleolítica, y la ausencia de paralelos similares en otras zonas mediterráneas, acota considerablemente su valoración y obliga a recurrir a los elementos muebles de cronología propia del Magdalenense superior/final o del Epimagdalenense, tanto para justificar su asignación cronológica como para entender la evolución de sus grafías. Y con respecto a este último aspecto, no está de más repetir que la tendencia que presenta este arte, con un evidente proceso de simplificación y geometrización, dista mucho de justificar la idea de que en ese horizonte pueda estar el origen del Arte Levantino: naturalismo, composición escénica y temática, y hasta la técnica, separan estos dos tipos de manifestaciones artísticas, por mucho que coincidan en soporte y ubicación geográfica.

El dominio de los conjuntos parietales premagdalenenses sobre los magdalenenses, así como del número de representaciones figurativas atribuidas a cada una de estas fases se produce en las comarcas centrales valencianas y también en el núcleo malagueño. Y una situación similar, al menos desde el punto de vista cuantitativo, se observa también en el arte mueble de Parpalló. Esto no quiere decir que el arte magdalenense no esté representado en las tierras valencianas, o en la región mediterránea ibérica, sino que su importancia parece menor, aun cuando diversos factores pueden estar influenciando de manera negativa su identificación. Parece oportuno, al llegar a este aspecto, insistir en el marcado alejamiento durante esa cronología del arte de esta región del patrón estilístico de la región cantábrica, una circunstancia que dificulta la atribución cronológica de algunos conjuntos parietales magdalenenses, si se aborda aplicando los patrones estilísticos de esa otra región y en ausencia de dataciones absolutas. Con pocas excepciones, el arte atribuido al magdalenense se caracteriza en Parpalló por la simplificación y el escaso naturalismo, circunstancias que en un medio parietal facilitan poco su diferenciación del arte premagdalenense.



Figura 3. A: Melià, uro (foto IVCR); B: Los Morenos: caballo pintado.

Los datos proporcionados por el estudio estilístico y compositivo de Pileta son significativos de la menor entidad del arte parietal magdaleniense: 36 figuras zoomorfas de las 98 identificadas por Sanchidrián, un 36,7 % del total figurativo. Por otra parte, si exceptuamos las representaciones atribuidas al magdaleniense de los tres conjuntos con mayor número de evidencias gráficas de Málaga (Pileta, Ardales y Nerja) una buena parte de los temas de atribución magdaleniense se sitúan en el núcleo de Cádiz, en una situación diferenciada y con un tipo de soporte también distinto.

En el ámbito valenciano, el hecho de que la totalidad de los temas grabados documentados en Fosca se atribuya con el Magdaleniense constituye una peculiaridad, con respecto a lo visto en los yacimientos de Málaga. Pero también ha de tenerse en cuenta que a mayor número de figuras documentadas, tal y como se ha puesto de manifiesto en el Cantábrico (González Sainz, 2004), mayor es el grado de diversidad estilística, técnica y cronológica y, si aplicamos los mismos parámetros cuantitativos que en esta otra zona, Fosca se encuadra entre las cavidades de reducido tamaño, con 17 motivos figurativos, lo que puede explicar esta circunstancia.

Si nos fijamos precisamente en el número de figuras zoomorfas, la mayor parte de los conjuntos valencianos se encuadran en la categoría de tamaño pequeño, con menos de 21 representaciones, e incluso alguno de ellos cuentan sólo con una o dos figuraciones zoomorfas (cuadro 1). Se trata de una característica común al conjunto del arte paleolítico mediterráneo ibérico: el 92 % de los conjuntos parietales tiene entre 1 y 20 figuras zoomorfas, y concretamente el 73,7 % de esos conjuntos tiene entre 1 y 5 figuras. Los únicos conjuntos de tamaño medio de toda esta amplia región son los de Meravelles, que en los últimos recuentos alcanza 22 figuras identificadas en distintas zonas de la cavidad, y Nerja, cuyo número asciende a 38 figuras zoomorfas. Sólo dos conjuntos cuentan con más de 60 figuras, Ardales y Pileta, y la ausencia de este tipo de conjuntos parietales en las tierras valencianas contrasta con la abundancia de figuras documentadas en la secuencia de arte mueble de Parpalló, que alcanza 766 animales (Villaverde, 1994), contando indeterminados y piezas encontradas en las Galerías.

Finalmente, en relación con las técnicas, el núcleo valenciano se caracteriza por la poca entidad de la pintura aplicada a los zoomorfos. Y ello a pesar de la importancia que esta técnica alcanza en las plaquetas premagdalenienses de Parpalló (Roldán et al., 2016, 2013). Esta circunstancia, que no se observa de manera tan pronunciada ni en Murcia ni en Andalucía, dificulta algo las comparaciones estilísticas precisas entre los diversos ámbitos geográficos, si bien no es posible ignorar las similitudes en el arte premagdaleniense, tanto en la fase antigua como en la más reciente, la del Solutrense evolucionado. Son notables, al respecto, las similitudes observadas en los modos de representación y convenciones estilísticas señaladas al respecto de determinadas ciervas y caballos de Pileta, Nerja, Ardales y Parpalló. Precisamente el Solutrense evolucionado, ampliamente documentado en términos industriales en la vertiente mediterránea ibérica, constituye una de las etapas de mayor amplitud geográfica en los paralelos estilísticos y temáticos, alcanzando incluso en ámbito meridional francés, como se ha señalado en anteriores trabajos (Villaverde, 2005a, 2005b; Villaverde et al., 2009). No conviene, sin embargo, olvidar las pequeñas variaciones de carácter estilístico que también es posible observar en los modos de representación de las cabezas de las ciervas en las fases antiguas premagdalenienses cuando se compara, por ejemplo, el núcleo malagueño y la zona valenciana. Se trata de una circunstancia que casa bien con la idea que estamos ante distintos territorios que se articulan a partir de contactos favorecidos por redes sociales extendidas, apoyadas en la continuidad territorial de la ocupación humana a lo largo de toda la vertiente mediterránea.

BIBLIOGRAFÍA

- Barciela, V., Martorell, X., Molina, F.J. (2014): “Arte rupestre prehistórico en la Serra de Segària (Alicante, España)” *Sobre Rocas y Huesos: Las Sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*: pp. 287–299.
- Bel y Eixea, (2015): “Estudio Tecno-tipológico de cuatro conjuntos líticos paleolíticos de superficie en Vilallonga (Valencia)”. *Lucentum XXXIV*: pp. 1–14. doi:10.14198/LVCEN-TVM2015.34.XX
- Beltrán, A. (2002): “Art rupestre dans la grotte du Parpalló (Gandía, Valence, Espagne)”. *INORA 33*: pp. 7–11.
- Casabó, J., Boronat, J. de D., Carrión Marco, Y., Esquembre, M.A., Guillem, P.M., Martínez-Valle, R., Soler, B., Costa, P., Bolufer, J. (2016): “New evidence of Palaeolithic rock art at the Cova del Comte (Pedreguer, Spain): Results of the first surveys”. *Quat. Int.* 1–16. doi:http://dx.doi.org/10.1016/j.quaint.2015.12.061
- Casabó, J., de Dios Boronat, J., Costa, P., Esquembre, M.A., Bolufer, J. (2014): Cova del Comte (Pedreguer-Alicante), nuevo yacimiento con arte parietal paleolítico en el litoral mediterráneo.
- Casabó i Bernad, J. A. (2004): *Paleolítico superior final y epipaleolítico en la Comunidad Valenciana*. Museo Arqueológico de Alicante - MARQ.
- Casabó i Bernard, J. (2018): “Yacimientos y materiales paleolíticos del Fondo Arqueológico La Marina 1995” en: Soler, J.A. y Casabó, J. A. (eds.) *Nuevos datos para el conocimiento de la Prehistoria en la comarca de La Marina Alta*, Alicante: pp. 461–477.
- Fortea, J. (1978): “Arte paleolítico del Mediterráneo español. *Trabajos de Prehistoria 35*: pp. 99–147.
- Fullola, J.M., Viñas, R., García-Argüelles, P. (1990): “La nouvelle plaquette gravée de Sant Gregori (Catalogne, Espagne)”, in: *L'art des Objets au Paleolithique*. Tome 1: *L'art Mobilier et Son Contexte*. Paris: pp. 279–286.
- García Díez, M. y Vaquero, M. (2006): “La variabilité graphique du Molí del Salt (Vimbodí, Catalogne, Espagne) et l'art mobilier de la fin du Paléolithique supérieur à l'est de la Péninsule Ibérique”. *Anthropologie 110*: pp. 453–481. doi:10.1016/j.anthro.2006.07.009
- González Sainz, C. (2004): “Arte parietal en la región cantábrica: centros y peculiaridades regionales”, in: *Las sociedades del Paleolítico en la Región Cantábrica*. Kobie (Serie Anejos), 8: pp. 403–424.
- Guillem Calatayud, P.M., Guitart, I., Martínez Valle, R., Mata Parreño, C., Pascual Benito, J.L., (1992): “L'ocupació prehistòrica de la Cova de Bolumini (Beniarbeig, Benimeli-Marina Alta)”, in: *III Congrés d'Estudis de La Marina Alta*: pp. 31–53.
- Guillem Calatayud, P.M., Martínez Valle, R. (2008): “Arte rupestre en el Cingle del Barranc de l'Espigolar (La Serratella, Castelló)”, in: *El arte rupestre del Arco mediterráneo de la península Ibérica*. 10 años en la Lista del Patrimonio Mundial de La UNESCO: pp. 35–48. doi:10.13140/RG.2.1.3450.5686
- Guillem Calatayud, P.M., Martínez Valle, R., Melià Martínez, F. (2001): “Hallazgo de grabados rupestres de estilo paleolítico en el norte de la provincia de Castellón: el Abric d'En Melià (Serra d'En Galceran)” *Saguntum 33*: pp. 133–140.

- Hernández Pérez, M., Ferrer, P., Català, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.
- Hernández Pérez, M.S., Villaverde, V., n.d. "Cova Fosca", in: *Atlas de Arte Paleolítico*: 6 págs. y figuras.
- Martínez-Valle, R., Guillem Calatayud, P.M., Villaverde, V. (2003): "Las figuras grabadas de estilo paleolítico del Abric d'en Melià (Castelló): Reflexiones en torno a la caracterización del final del arte paleolítico de la España Mediterránea", in: de Balbín Behrmann, R., Bueno, P. (eds.) *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI* (I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella 2002). Asociación cultural de Amigos de Ribadesella: pp. 279–290.
- Martínez-Valle, R., Villaverde, V., Guillem, P.M., Lerma, J.L., Murcia-mascarós, R.S. (2014) "El abrigo de los Morenos (Requena, Valencia) y su valoración en el contexto del Arte rupestre paleolítico del Mediterráneo Ibérico", *Cien Años de Arte Rupestre Paleolítico*. Universidad de Salamanca: pp. 195–208.
- Martínez García, J. (2009): "Arte paleolítico al aire libre en el sur de la Península Ibérica: Andalucía", in: de Balbín Behrmann, R. (Ed.) *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*: pp. 237–258.
- Martínez Valle, R., Guillem Calatayud, P.M. (2005): "Arte rupestre de l'Alt Maestrat: Las cuencas de la Valltorta y de la Rambla Carbonera", in: *Actas del Congreso de Arte Rupestre en la España mediterránea*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante: pp. 71–88. doi:10.13140/RG.2.1.4139.1441
- Martínez Valle, R., Guillem Calatayud, P.M., Villaverde, V. (2009): "Grabados rupestres de estilo paleolítico en el norte de Castellón", in: de Balbín Behrmann, R. (Ed.) *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*: pp. 225–236.
- Ripoll López, S., Muñoz, F.J., Pérez, S., Muñoz, M., Calleja, F., Martos, J.A., López, R., Amaya, C., (1994): "Arte rupestre paleolítico en el yacimiento solutrense de la Cueva de Ambrosio (Vélez Blanco, Almería)". *Trabajos de Prehistoria* 51: pp. 21–39.
- Ripoll López, S., Muñoz Ibañez, F.J., Jordá Pardo, J.F., Martín Lerma, I. (2012): "El arte rupestre paleolítico de la Cueva de Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería, España). Una visión veinte años después". *Espacio Tiempo y Forma. Serie I, Nueva época. Prehist. y Arqueol.* 5: pp. 363–382. doi:10.5944/etfi.5.7627
- Ripoll López, S., Muñoz Ibañez, F.J., Latova, J. (2004): "Nuevos datos para el arte rupestre paleolítico de la Cueva de Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería)", in: *Arte rupestre esquemático en la península Ibérica*: pp. 573–588.
- Rivero, O., Sauvet, G. (2014): "Defining Magdalenian cultural groups in Franco-Cantabria by the formal analysis of portable artworks" *Antiquity* 88: pp. 64–80.
- Roldán, C., Villaverde, V., Ródenas, I., Novelli, F., Murcia, S. (2013): "Preliminary analysis of Palaeolithic black pigments in plaquettes from the Parpalló cave (Gandía, Spain) carried out by means of non-destructive techniques" *Journal of Archaeological Sciences* 40: pp. 744–754. doi:10.1016/j.jas.2012.07.015
- Roldán, C., Villaverde, V., Ródenas Marín, I., Murcia Mascarós, S. (2016): "A unique collection of Palaeolithic painted portable art: Characterization of red and yellow pigments from the Parpalló Cave (Spain)" *PLOS ONE* 11(10): e0163565. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0163565>
- Villaverde, V. (2015): "Palaeolithic art in the Iberian Mediterranean region. Characteristics and territorial variation", in: *Prehistoric Art as Prehistoric Culture*, Studies in Honour of Professor Rodrigo de Balbín-Behrmann: pp. 145–155.
- Villaverde, V. (2009): "Arte Paleolítico en la vertiente mediterránea ibérica: novedades y tendencias de la investigación", in: *El arte rupestre del Arco mediterráneo de la península Ibérica*. 10 años en la Lista del Patrimonio Mundial de La UNESCO: pp. 9–22.
- Villaverde, V. (2005a): "Arte mueble paleolítico en el Mediterráneo occidental: contexto y diversidad regional", in: *La materia del lenguaje prehistórico. El arte mueble paleolítico de Cantabria en su contexto*. Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria. Santander: pp. 67–84.
- Villaverde, V. (2005b): "Arte Paleolítico de la región mediterránea de la Península Ibérica: de la Cueva de la Pileta a la Cova de les Meravelles", in: Hernández, M., Soler, J.A. (eds.), *Arte Rupestre en la España mediterránea*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert: pp. 17–43.
- Villaverde, V. (1994): "Arte mueble de la España mediterránea: breve síntesis y algunas consideraciones teóricas" *Complutum* 5: pp. 139–162.
- Villaverde, V. (n.d.): "El análisis de la forma en las representaciones zoomorfas paleolíticas Introducción y planteamiento. Criterios y aplicaciones" *Kobie*. Anejos.
- Villaverde, V., Borao Álvarez, M., Cardona, J. (2015): "Dos piezas del Paleolítico Superior del Mediterráneo Ibérico con paralelos Extra-Mediterráneos" *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 41: pp. 147–163.
- Villaverde, V., Cardona, J., Martínez-Valle, R. (2009): "L'art pariétal de la grotte Les Meravelles. Vers une caractérisation de l'art paléolithique pré-magdalenien du versant méditerranéen de la Péninsule Ibérique" *L'Anthropologie* 113: pp. 762–793. doi:10.1016/j.anthro.2009.09.017
- Villaverde, V., Cardona, J., Martínez Valle, R. (2005): "Noticia de los grabados paleolíticos de la Cova de les Meravelles Gandia, Valencia: la importancia del arte solutrense en la Región Mediterránea Ibérica" in: *La Cuenca mediterránea durante el Paleolítico Superior: 38.000-10.000 Años*: pp. 214–225.
- Villaverde, V., Real, C., Roman, D., Albert, R.M., Badal, E., Bel, M.Á., Bergadà, M.M., de Oliveira, P., Eixea, A., Esteban, I., Martínez-Alfaro, Á., Martínez-Varea, C.M., Pérez-Ripoll, M. (2017): "The early Upper Palaeolithic of Cova de les Cendres (Alicante, Spain)" *Quaternary International* doi:10.1016/j.quaint.2017.11.051
- Zilhão, J., Anesin, D., Aubry, T., Badal, E., Cabanes, D., Kehl, M., Klasen, N., Lucena, A., Martín-Lerma, I., Martínez, S., Matias, H., Susini, D., Steier, P., Wild, E.M., Angelucci, D.E., Villaverde, V., Zapata, J. (2017): "Precise dating of the Middle-to-Upper Paleolithic transition in Murcia (Spain) supports late Neandertal persistence in Iberia" *Heliyon* 3. doi:10.1016/j.heliyon.2017.e00435