

# FIGURAS LEVANTINAS CON TOCADO DE ANTENAS EN COVA DELS ROSSEGADORS (LA POBLA DE BENIFASSÀ, CASTELLÓN) Y SU INTERPRETACIÓN DENTRO DE UN RITO DE PASO

## *Levantine rock-art figures with antennae headdresses from Cova dels Rossegadors (La Pobla de Benifassà, Castellón) and their interpretation in a rite of passage*

Juan F. RUIZ LÓPEZ\* y Càrol ALLEPUZ GARCÍA\*\*

\* *Departamento de Historia. Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades. Universidad de Castilla-La Mancha. Avda. de los Alfares, 42. 16071 Cuenca. Correo-e: jfrui@uclm.es; jfrui@jazztel.es; juanfrancisco.ruiz@uclm.es*

\*\* *Asociación de Amigos del Parque Cultural de la Valltorta/Gasulla y su Museo*

Recepción: 2011-03-03; Revisión: 2011-07-26; Aceptación: 2011-10-28

BIBLID [0514-7336 (2011) LXVIII, julio-diciembre; 115-138]

**RESUMEN:** Presentamos la identificación de tocados de antenas inéditos en dos figuras levantinas de Cova dels Rossegadors, acompañando a otras adornadas de modo similar en esta cavidad. Planteamos la hipótesis de que el tocado de estas dos pictografías se ocultara intencionalmente, lo que constituiría una novedad en este estilo pictórico. Tomando como hilo argumental a los antropomorfos con tocados de antenas de Rossegadors, creemos posible interpretar este grupo como narración de un rito de paso. Algunos de los elementos físicos del panel sugieren la posibilidad de que se esté haciendo referencia al paisaje circundante. Las pictografías indicadas, como parte del relato de la incorporación de los jóvenes a la sociedad adulta, contribuirían a la estabilidad y al mantenimiento del orden social del grupo humano que las produjo.

*Palabras clave:* Cova dels Rossegadors. Arte levantino. Tocados de antenas. Rito de paso. Identidad social.

**ABSTRACT:** This paper focuses on two unknown Levantine art anthropomorphs with antennae headdresses from Cova dels Rossegadors, and in the other figures with antennae headdresses of this rock art site. We raise the hypothesis that the antennae headdresses of these two pictographs were intentionally hidden. The concealment of peculiar features such as headdresses has never been reported before in Levantine art. We argue that the anthropomorphs with antennae headdresses of this site can be interpreted as the narration of a rite of passage. Some of the physical features of the panel suggest that they were used as a representation of the surrounding landscape. The indicated pictographs, included in the tale of young men being incorporated into adult society, would contribute to the stability and to keep the social order of the human group that produced these images.

*Key words:* Cova dels Rossegadors. Levantine art. Antennae headdresses. Rite of passage. Social identity.

### 1. Los tocados de antenas en arte levantino

Una de las características más estudiadas del arte levantino son los rasgos etnográficos que presentan

sus figuras; la forma del arco o de las puntas de flecha, el tipo de vestimenta, o incluso las tácticas guerreras y cazadoras que fueron representadas por sus autores con enorme detalle en multitud de ocasiones,



FIG. 1. *Perspectiva aérea de la zona principal de dispersión de los tocados de antenas, vista en dirección sur desde Cova dels Rossegadors.*

han sido con frecuencia tratados por los especialistas (Plan, 1915; Cabré, 1925; Porcar, 1946, 1953; Jordá, 1970, 1975a, 1975b; Mateo, 1993, 1994; López, 2005; Fernández, 2006; Ruiz, 2009). Entre ellos, los tocados han captado una notable atención ya que, al carecer de una utilidad práctica inmediata, podrían manifestar un contenido étnico y social (Jordá, 1970; Galiana, 1985; Alonso y Grimal, 2001). En las diversas clasificaciones que se han hecho de los adornos para la cabeza o de los peinados hay uno que resulta especialmente llamativo tanto por la dificultad para reconocer el material con el que se pudo fabricar, como por su limitada distribución espacial y escaso número de motivos en los que está presente: el tocado de antenas. Por lo general, se ha considerado que este tipo de aderezo se realizaría con dos plumas, y ha sido descrito como “apéndices que tienen su extremo superior doblado en ángulo agudo o en curva” (Galiana, 1985: 59); otros autores lo denominaron “antennitas” (Beltrán, 1968: 195) o “puntas” (Obermaier y Wernert, 1919: 50); por su parte, Alonso y Grimal (1999: 121) lo denominan “tocados de dos apéndices filiformes en ángulo”.

En este trabajo nos ocupamos de los ejemplos existentes en Cova dels Rossegadors (La Pobla de Benifassà, Castellón), especialmente de dos ejemplos de características especiales. En nuestra opinión, el interés de estos últimos radica en la posibilidad de

que su tocado de antenas fuera ocultado intencionalmente, un tipo de acción que no nos consta que se haya identificado hasta la fecha en arte levantino. A partir de esta teoría plantearemos la hipótesis de trabajo de que todas las figuras con tocado de antenas de este abrigo forman parte de la representación de un rito de paso, delineado en varias de sus etapas características.

En conjunto, los tocados de antenas tienen una distribución territorial muy limitada, que se concentra en el núcleo de Valltorta-Gasulla y en zonas inmediatamente

adyacentes, como es el caso de la Cova dels Rossegadors (Fig. 1). Coincidimos con la calificación de Alonso y Grimal (1999: 121), que lo consideran un tipo estrictamente local, que tendría como única excepción conocida al arquero del Abric de la Penya (Moixent, Valencia) (Ribera *et al.*, 1995) (Fig. 2.1).

El ejemplar existente en la Cova del Rull (Tírig, Castellón) (Fig. 2.2) presenta un tocado de antenas formado por dos líneas anchas dobladas en ángulo, lo que llevó a Obermaier y Wernert a describirlo como puntas “que quizás representen las plumas que sirven de adorno” (1919: 50). Sus trazos centrales están muy separados entre sí en la base, mientras que las líneas exteriores son cortas. Aunque incompleta, el tamaño de esta figura completa debía ser similar al de las figuras del vecino abrigo de Cova dels Cavalls.

En Cova dels Cavalls (Tírig, Castellón) se sitúan otras figuras que se suelen poner como ejemplo de este tipo de aderezo: los motivos 49 (Fig. 2.3) y 58 (Fig. 2.4) de esta cavidad (Villaverde *et al.*, 2002), perdidos hoy casi en su integridad. El primero de ellos conserva escasos restos de una de las dos antenas curvadas con las que iba tocado un arquero de tipo Centelles (López, 2007). Las antenas se definieron mediante una línea de puntos extremadamente pequeños que todavía es visible en la actualidad. Por su parte, la pictografía 58 presentaba dos antenas similares a las descritas en la Cova del Rull,

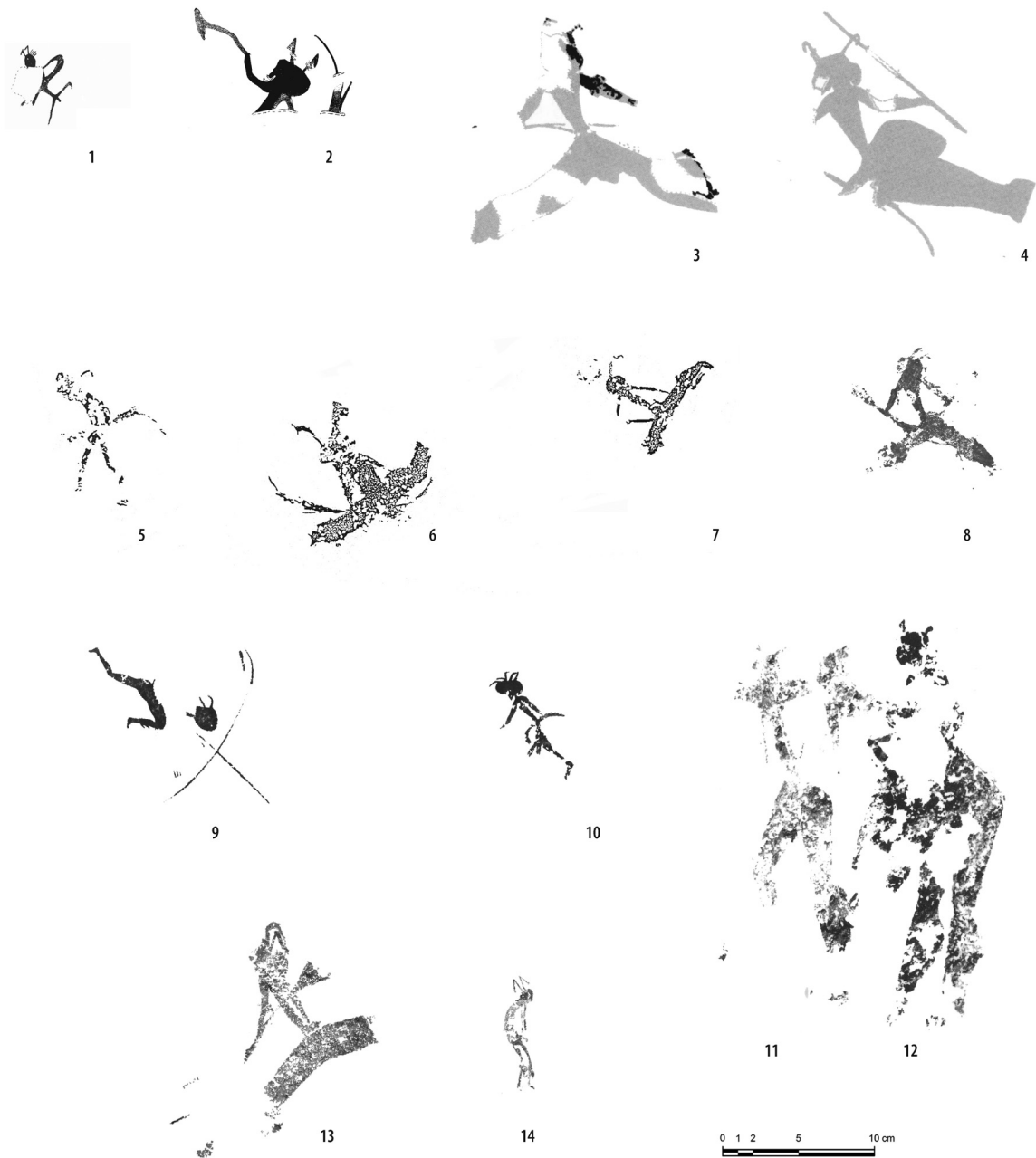


FIG. 2. Figuras con tocado de antenas. 1 - Abric de la Penya, fig. 1. Ribera et al., 1995. 2 - Cova del Rull, fig. 1. Obermaier y Wernert, 1919. 3 - Cova dels Cavalls, fig. 49. Villaverde et al., 2002. 4 - Cova dels Cavalls, fig. 58. Villaverde et al., 2002. 5 - Cova Remígia, fig. 233, cavidad V. Sarriá (inédito). 6 - Cova Remígia, fig. 53, cavidad II. Sarriá (inédito). 7 - Cova Remígia, fig. 54, cavidad II. Sarriá (inédito). 8 - Mas dels Ous, fig. 1. Ruiz (inédito). 9 - La Gasulla, fig. 17, panel 4A. Ripoll, 1963. 10 - La Gasulla, fig. 8, panel III. Ripoll, 1963. 11 - La Saltadora, fig. 5, abrigo IX. Domingo et al., 2007. 12 - La Saltadora, fig. 7, abrigo IX. Domingo et al., 2007. 13 - Cova dels Rossegadors, fig. 42. Rubio (inédito). 14 - Cova dels Rossegadors, fig. 58. Rubio (inédito). Todas las figuras a la misma escala.

es decir, con trazos rectos centrales muy separados en la base y extremos ligeramente curvados, con un desarrollo lateral muy corto.

El conjunto de Cova Remígia (Ares del Maestre, Castellón) conserva al menos tres ejemplos de este ornamento: las figuras 53 y 54 en la cavidad II, y la figura 233 en la cavidad V<sup>1</sup> o, según la numeración de Porcar, Obermaier y Breuil (1936) las figuras 6 y 7 de la cavidad II (Fig. 2.6-7), y la figura 74 en la cavidad V (Fig. 2.5). Esta última pictografía es la que probablemente presente con mayor claridad un tocado de antenas curvo en visión frontal, si bien Porcar, Obermaier y Breuil (1936: 34) lo describieron como cuernos de cabra, opinión que parece refrendar Jordá (1970: 44). En las pictografías de la cavidad II la número 53 tiene una cabeza elipsoidal de la que surgen dos largos trazos de diferente anchura, que en la derecha acaba en ángulo, interpretada por los autores señalados como cornamenta de ciervo (Porcar, Obermaier y Breuil, 1936: 19) y en la izquierda en una curva mal definida, mientras que en la número 54 sólo se puede observar una antena.

En el cercano Cingle de la Gasulla (Ares del Maestre, Castellón), al menos la figura 8 del abrigo III (Ripoll, 1963: 16) (Fig. 2.10) porta un tocado de esta tipología. Otro flechador del panel 4A de esta misma cavidad, figura 11 (Fig. 2.9), que dispara hacia abajo en una actitud muy dinámica, muestra la típica inflexión de las antenas en uno de los dos adornos con los que se orla su cabeza, mientras que en el otro sólo se ha conservado el apéndice basal, por lo que no podemos encuadrarlo en esta categoría con seguridad (Ripoll, 1963: 18).

Dentro del grupo de abrigos de La Saltadora (Coves de Vinromà, Castellón) se conservan varias figuras que portan este adorno. El caso más claro es un antropomorfo que sobre la cabeza de perfil luce uno de los ornatos objeto de nuestro estudio, con una de las puntas dobladas que se cruza con la otra (Viñas, 1982: 88). Como mínimo dos motivos más con este tipo de tocados se sitúan en el abrigo IX: los motivos 5 y 7 (Fig. 2.11-12) del conocido grupo de tres figuras paquípodas, que en la actualidad se encuadran en el tipo Centelles (Domingo *et al.*, 2007: 85). Dichas representaciones conservan tocados con

<sup>1</sup> Esta numeración corresponde al calco de Cova Remígia que forma parte de la tesis de licenciatura de Elisa Sarriá, la cual en la actualidad se encuentra en proceso de publicación.

pequeñas antenas dobladas en ángulo, que anteriormente fueron descritas como orejetas (Viñas, 1982: 157), si bien es cierto que su tamaño es mucho menor en relación a la totalidad de las pictografías que en el resto de ejemplos identificados.

Domingo (2005: 199) indica la presencia de pictografías con este tipo de adorno en el Abric Centelles. Los calcos parciales que han sido publicados (Villaverde, Guillem y Martínez, 2006: 183) y la reciente revisión que hemos efectuado de esta cavidad confirman la existencia de varios ejemplos de figuras con tocados de antenas que, lógicamente, se encuadran en el denominado horizonte Centelles (*ibid.*).

El último ejemplo que conocemos se encuentra en Mas dels Ous (Xert, Castellón) (Meseguer, 1981) (Fig. 2.8). Se clasifica como tipo Centelles (Villaverde, Guillem y Martínez, 2006: 184). Sólo en una de las dos líneas de su tocado se observa el extremo doblado en ángulo.

## 2. Los tocados de antenas en La Cova del Rossegadors

### 2.1. La Cova dels Rossegadors

La Cova dels Rossegadors o del Polvorín (Vilaseca, 1947; Mesado, 1989a, 1989b, 2000-2002) es un abrigo localizado en la parte meridional de la comarca de Els Ports y en las inmediaciones del pantano de Ulldecona, dentro del término municipal de La Pobla de Benifassà (Castellón). Este territorio, montañoso y extremadamente quebrado, se configura por los plegamientos de dirección catalánide ENE-WSW sobre materiales predominantemente calizos, margosos y dolomíticos del Jurásico y del Cretácico, que dan lugar a un relieve de estrechos valles y laderas empinadas, en las que con frecuencia se abren abrigos originados por la erosión diferencial del sustrato rocoso. A lo largo de estos valles discurren los caminos naturales por los que obligatoriamente se sigue circulando en la actualidad para atravesar la intrincada orografía del macizo.

El topónimo original de este resguardo rocoso es Rossegadors, debido a su proximidad a la fuente homónima que nace en su base (Fig. 3). En realidad, esta denominación obedece a que se hallan en las

inmediaciones del camino por el que se arrastraban los troncos talados en el monte para conducirlos hasta La Sénia. Con el término *rossegadors* se alude en esta comarca a “los que arrastran”. El abrigo se orienta en dirección sur-sudeste, abriéndose a una altura de unos veinte metros sobre el lecho del río Sénia, y a unos quince sobre la fuente. Sus coordenadas son 31T x0266541 y4506233, datum ED50.

Las pinturas rupestres fueron halladas en 1947 mientras los obreros del pantano edificaban en el abrigo una caseta para guardar la pólvora, por lo que fue publicado como abrigo “del Polvorín” (Vilaseca, 1947)<sup>2</sup>, nombre con el que ha sido mencionado con frecuencia en la bibliografía (Beltrán, 1968; Jordá, 1970; Blasco, 1974; Galiana, 1985).

## 2.2. Contexto rupestre y arqueológico

En las proximidades de Cova dels Rossegadors se conocen varias localizaciones con arte levantino. A escasos metros se descubrió en 2009 un segundo enclave con pinturas levantinas muy deterioradas<sup>3</sup>, al que se llamó Rossegadors II. A unos cinco kilómetros también en La Pobla de Benifassà se ubica el Abric de la Tenalla (Viñas, Bader y Bader, 1986-87). A algo más de distancia (20 km) se encuentran los abrigos de la Sierra de la Pietat (Ulldecona, Tarragona), que incluyen el conjunto de Ermites (Viñas, 1975),

<sup>2</sup> El trabajo de Vilaseca lleva en portada fecha de 1947, aunque debió publicarse en realidad en 1948. En el texto se indica que “cuando nosotros visitamos las pinturas por primera vez, el 17 de abril de 1948, quince días después de tener conocimiento de su existencia, nos informaron de que habían sido halladas seis o siete meses antes” (1947: 7). Por tanto, la fecha de la edición de Vilaseca no puede ser 1947, tal y como también señala el propio Cañigüeral (1949), argumentando que desconocía esta obra cuando apareció publicado su primer artículo.

<sup>3</sup> El descubrimiento se realizó mientras se llevaban a cabo las labores de documentación del proyecto de investigación *El arte rupestre del Parque Valltorta-Gasulla y zona norte de Castellón*.

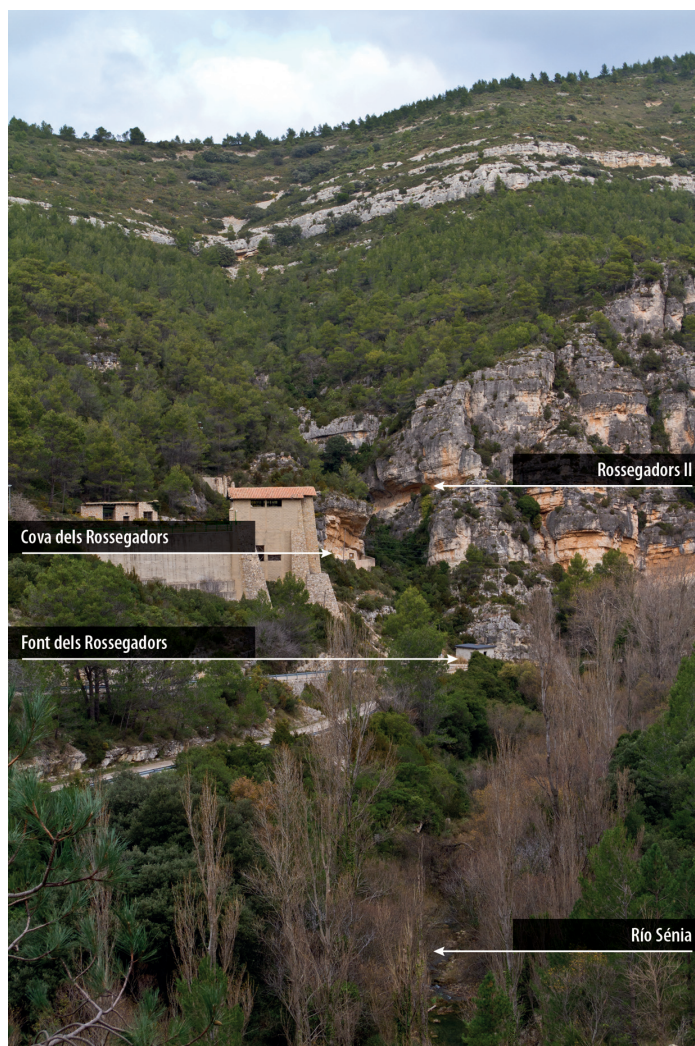


FIG. 3. Vista del entorno de la Cova dels Rossegadors, con indicación de la situación de los lugares con pinturas y de la Font dels Rossegadors.

Esquarterades (Viñas, Sarriá y Alonso, 1983) y Masetes y Les Llibreres (Genera, Romeu y Romeu, 1989), localizados estos en la misma estribación, pero ya en término municipal de Freginals. También, a unos 33 km a vuelo de pájaro en dirección sudeste se emplazan los abrigos del barranco de la Valltorta (Obermaier y Wernert, 1919; Viñas, 1982) en los municipios de Tírig, Albocàsser y Coves de Vinromà (Castellón) y a unos 42 km los del conjunto de Remígia y Gasulla (Ares del Maestre, Castellón) (Porcar, Obermaier y Breuil, 1936; Ripoll, 1963). Las estaciones rupestres menores son muy numerosas, como las existentes en Xert (Castellón),

entre las que destacan Mas dels Ous (Meseguer, 1981) o La Roca dels Ermitans (Guillem, 2000-2001) en Sant Mateu (Castellón).

En el contexto arqueológico cercano se conocen abundantes yacimientos epipaleolíticos y neolíticos, rango cronológico más probable para este conjunto rupestre. En Cova del Vidre (Roquetes, Tarragona) se documentó un nivel epipaleolítico microlaminar fechado en  $10740 \pm 130$  BP y otro epipaleolítico geométrico (Bosch, 2001). En el mismo término municipal existe otro yacimiento, el Clot de l'Hospital, cuyos materiales líticos son comparables a los del nivel microlaminar de Cova del Vidre (García, 2007). La misma adscripción tecnocultural tiene el nivel III de Cova Fosca (Ares del Mestre, Castellón) fechado entre  $9460 \pm 160$  BP y  $8880 \pm 200$  BP (Olària y Gusi, 1988). En los niveles II y I de este yacimiento, de cronología neolítica y las fechas se sitúan entre  $6390 \pm 40$  BP y  $6070 \pm 80$  BP, para el Neolítico más antiguo, y entre  $5980 \pm 70$  BP y  $5820 \pm 40$  BP, para el más reciente (Olària, 2000). En sus proximidades se localiza el Cingle del Mas Nou (Ares del Mestre, Castellón), con un enterramiento meso-neolítico (Olària, Gusi y Gómez, 2005) fechado alrededor del 7000 BP, y con materiales del Epipaleolítico geométrico y del Neolítico Antiguo, conectados, en opinión de sus excavadores, con Cova Fosca (Olària, Gusi y Díaz, 1987-88; Olària, 1999). Otro yacimiento cercano a Rossegadors, con presencia de niveles epipaleolíticos, neolíticos y calcolíticos, es la Cova dels Diablets (Alcalà de Xivert, Castellón) (Aguilella, Gusi y Olària, 1999). Por su parte, la Cova de les Bruixes (Rossell, Castellón), datada en 4510 a.C., tiene una cronología similar a los niveles neolíticos más antiguos de Cova Fosca (Mesado, 2005), con abundante cerámica epicardial. También en el entorno de Amposta (Tarragona) se han estudiado varios yacimientos neolíticos, algunos de ellos al aire libre, como los de Barranc de Fabra (Bosch, Forcadell y Villalbí, 1996) y Motlló de la Torre, ambos acompañados de necrópolis.

Especialmente abundante es el contexto arqueológico del área del Barranc de la Valltorta, aunque en su mayoría procede de excavaciones y prospecciones antiguas. Éste es el caso de las excavaciones practicadas por el Institut d'Estudis Catalans en Cova de la Rabosa y Cova Gran del Puntal (Coves de Vinromà, Castellón) (Pallarés, 1915-1920; Bosch-Gimpera, 1924) con materiales eneolíticos, y de la

recogida de material lítico en superficie realizada en los *planells* cercanos al Barranc (Almagro, 1944; De Val, 1977). Estos materiales líticos, atípicos y heterogéneos, se consideran mesolíticos (microburiles) y eneolíticos (puntas foliáceas) (Aparicio y Morote, 1999). El Abric del Mas de Martí (Albocàsser, Castellón) es uno de los pocos yacimientos de dicha zona que ha sido excavado recientemente (Fernández *et al.*, 2005). Sus excavadores documentan tres niveles adscritos respectivamente al Neolítico IIA, Neolítico IB (siguiendo la periodización de Bernabeu, 1989) y Epipaleolítico Geométrico de facies Cocina. Fernández *et al.* (2002), además de presentar una amplia revisión del estado de la investigación arqueológica en los alrededores de La Valltorta, incluyen un notable conjunto de hallazgos líticos en superficie que abarcan desde el Epipaleolítico microlaminar hasta el Horizonte Campaniforme de Transición, y diversos yacimientos de la Edad del Bronce.

### 2.3. El sector izquierdo del friso de Rossegadors

El friso de Rossegadors tiene una longitud de aproximadamente 10 m por 2,5 m de altura, con un plano de buzamiento bastante acusado. En él se conservan un número notable de pictografías; Vilaseca (1947) registró un total de 113 unidades pictóricas distribuidas en 31 grupos, mientras que Cañigueral señaló la presencia de 65 pictografías (1948, 1949). La revisión de Mesado (1989a) incorporó otros 52 motivos agrupados en 8 núcleos. La documentación realizada en este abrigo recientemente eleva la cifra total de pictografías a más de 200, todas de estilo levantino<sup>4</sup>.

El friso carece de rupturas físicas que den lugar a paneles, aunque es posible apreciar varias interrupciones, quizás por las pérdidas que sufre el soporte desde antiguo, que llevaron a Mesado a señalar distintos paneles (1989a). Por nuestra parte, creemos necesario diferenciar seis zonas pictóricas. De la primera y segunda nos ocuparemos específicamente.

<sup>4</sup> Según el inventario llevado a cabo en el proyecto de investigación *El arte rupestre del Parque Valltorta-Gasulla y zona norte de Castellón*, proyecto autorizado por la Dirección General de Patrimonio de la Consellería de Cultura de la Generalitat de Valencia en 2009.

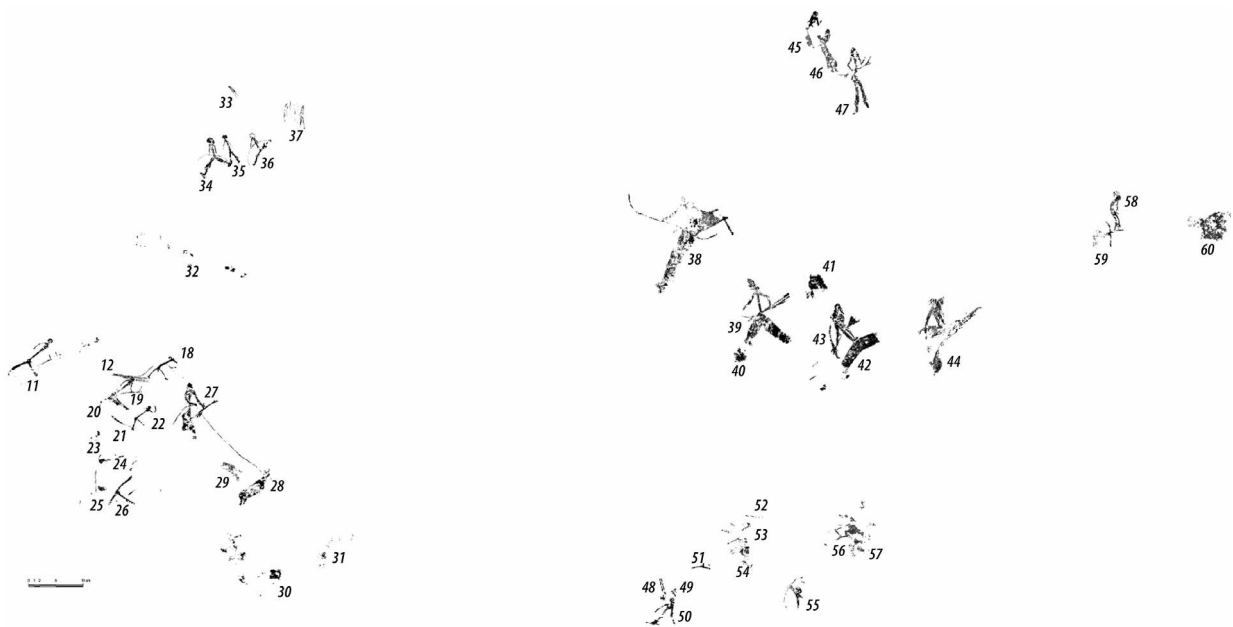


FIG. 4. Calco del sector izquierdo de Cova dels Rossegadors, a partir de Vilaseca (1948), Mesado (1989) y de los autores.

La tercera es un grupo mal conservado, con varios cápridos y figuras indeterminadas. La cuarta se sitúa en el centro del abrigo; está organizada alrededor de un par de grandes ciervos de distinto color a los que disparan sus flechas varios arqueros, también de distinto color y factura. Otras figuras humanas se sitúan a su alrededor o se desplazan hacia el lugar en que aparecen los cérvidos. Por debajo de ellos hay un grupo de antropomorfos miniaturizados y la figura que Vilaseca calificó de “hechicero” (1948: 33). La quinta área, inmediatamente por debajo, se separa de la precedente por un desnivel del panel. Se dispone en dirección a la derecha siguiendo el buzamiento del friso. En ella se aprecian figuras humanas en diversas actitudes, tamaños y colores, junto a un cánido, varios suidos y cápridos. En su parte derecha se encuentran las figuras que Mesado (1989b) interpretó como escena de pastoreo. El último grupo se localiza en la zona ocupada por el antiguo polvorín y es el peor conservado. Se observan un cáprido abatido y restos de un gran ciervo y figuras humanas de diferente tamaño y color.

Los dos primeros sectores se sitúan en la parte izquierda del friso (Fig. 4). Están separados por un

área sin pintura, por la que discurre un área de es-correntía que en la actualidad presenta una coloración mucho más blanquizca que el resto de la pared. En ambas se conservan figuras humanas de diversa factura y varios cápridos.

La primera zona presenta en su parte superior un grupo de tres figuras humanas que se desplazan hacia abajo a la izquierda, y una serie de líneas, n.ºs 33-37. Estas figuras serán tratadas más adelante, por lo que ahora no nos detendremos en ellas. Por debajo aparece un nutrido grupo de arqueros caracterizados por tener cuerpo estilizado, proporcionado, y de tamaño inferior a 10 cm. Presentan cabeza redondeada sin tocado, arco tensado y, en ocasiones, flechas. Alguno de ellos cuenta con una leve insinuación de la musculatura de las piernas, que desaparece en los ejemplares más pequeños. Al menos dos tienen indicación del pene. Por sus características morfosomáticas podrían relacionarse tanto con el tipo Mas d'en Josep como con el Lineal (Domingo, 2006), más próximos a este último cuanto más pequeñas son las figuras y menos posibilidades existen de incluir en ellas algunos de los detalles que singularizan al primero.

A su lado se sitúa una figura humana que Mesado califica de cestosomática (Mesado, 2000-2002: 447) sujetando a una cabra mediante una cuerda, figuras 27-28. El grupo de arqueros fue pintado en un área que anteriormente estuvo ocupada por un arquero de gran tamaño, del que sólo se conservan algunos restos, figura 12, y que Mesado también incluye en la etapa cestosomática. Estas dos figuras cestosomáticas, o de tipo Civil según la nomenclatura de Domingo (2006), serían las más antiguas de este sector. Sobre la figura 12 se pintaron los arqueros señalados modificando la composición original. Es posible que también entonces se añadiera la cuerda con la que el arquero sujeta a la cabra.

La segunda zona conserva tres agrupaciones de figuras. En la parte superior se observan tres antropomorfos, dos mujeres y un arquero, que se desplazan en fila hacia abajo, figuras 45-47. Los tres tienen características somáticas similares, cuerpos estilizados con la cintura en la mitad de su longitud total. El arquero, que fue incluido por Mesado (2000-2002) entre las figuras cestosomáticas, tiene cabeza triangular e indicación de glúteos y gemelos, además de jarreteras en las rodillas. Su altura es de 12 cm. Las dos mujeres no superan los 10 cm, y presentan características comunes, faldas largas y estrechas que se ensanchan en la parte inferior, media melena e indicación de senos. En ambos casos parecen portar un niño, a la espalda o en brazos, pero su mala conservación impide una mayor precisión. En nuestra opinión las dos mujeres deben ser contemporáneas del arquero.

El centro de esta zona está ocupado por cuatro figuras de arqueros que se desplazan hacia la izquierda y varios restos, figuras 38-44. Estas pictografías, algunas de las cuales superan los 15 cm de longitud, presentan características similares. Se trata de arqueros lanzados a la carrera con las piernas abiertas en ángulo de casi 180°, excepto la figura 39, equipados con arcos y flechas y con tocados en la cabeza, entre los que se distingue con claridad el de antenas de la figura 42. La desproporción entre cuerpo y piernas y la presencia de tocados permite clasificarlos en el tipo Centelles (Domingo, 2006). La número 42 está superpuesta a la pierna de otra figura, cuyas características son similares a las del tipo Mas d'en Josep de la primera zona, como veremos más adelante. A la derecha de este grupo aparece

la otra figura con tocado de antenas del abrigo, figura 58. Está aislada junto a varios trazos indeterminados. La parte inferior de este sector sólo conserva diversos restos de figuras humanas de pequeño tamaño, algunas auténticas miniaturas, que en su mayoría fueron pintadas en color negro.

#### 2.4. Las figuras con antenas de Cova dels Rossegadors

En lo que se refiere a los tocados de antenas, la figura 58<sup>5</sup> de Rossegadors (Figs. 2.14 y 4.2) ha sido citada en diversas ocasiones (Galiana, 1985; Alonso y Grimal, 2001). Recientemente, la inusual morfología de esta pictografía ha llevado a encuadrarla en la categoría de ser fantástico o individuo disfrazado, pudiendo remitir “a actividades de tipo simbólico o ceremonial” (Domingo, 2006: 178). Presenta una curiosa postura caracterizada por su torso curvado y piernas ligeramente flexionadas por las rodillas. De su cabeza nacen dos líneas quebradas cuyo punto de convergencia se sitúa en su interior, pese a lo cual podemos afirmar que su forma es similar a la de una “M” con el vértice central ligeramente más largo que sus dos ramas laterales.

A unos 35 cm a su izquierda se sitúa la figura 42 (Fig. 5.1), encuadrable en el tipo Centelles, tocada con dos adornos doblados en ángulo. En la rama inferior se observa con claridad el trazo quebrado en ángulo de unos 60°, por encima del cual se pintó una línea sinuosa, mucho menos rígida, que recuerda a una pluma. Esta figura no ha sido citada anteriormente, quizás porque su tocado no se apreciaba con claridad en los calcos de Vilaseca (1947).

A estos dos ejemplos habría que añadir el de las dos figuras que indicábamos al principio del artículo, en las que, según nuestras observaciones, podría existir un tocado similar al de antenas, sólo que escondido bajo sus cabezas de apariencia elipsoidal (figuras 34 y 35). Estas dos pictografías, junto a la 36 (Figs. 6, 7)<sup>6</sup> constituyen un grupo que avanza hacia la izquierda del panel en actitud dinámica, dos de ellas armadas con arcos y todas luciendo jarreteras en las piernas. Pese a sus diferencias formales, pensamos

<sup>5</sup> Numeración del calco efectuado por A. Rubio en 2009.

<sup>6</sup> La apreciación de esta circunstancia se debe a las magníficas fotografías realizadas por Hidrys Mokdahi a lo largo de 2008 y 2009.



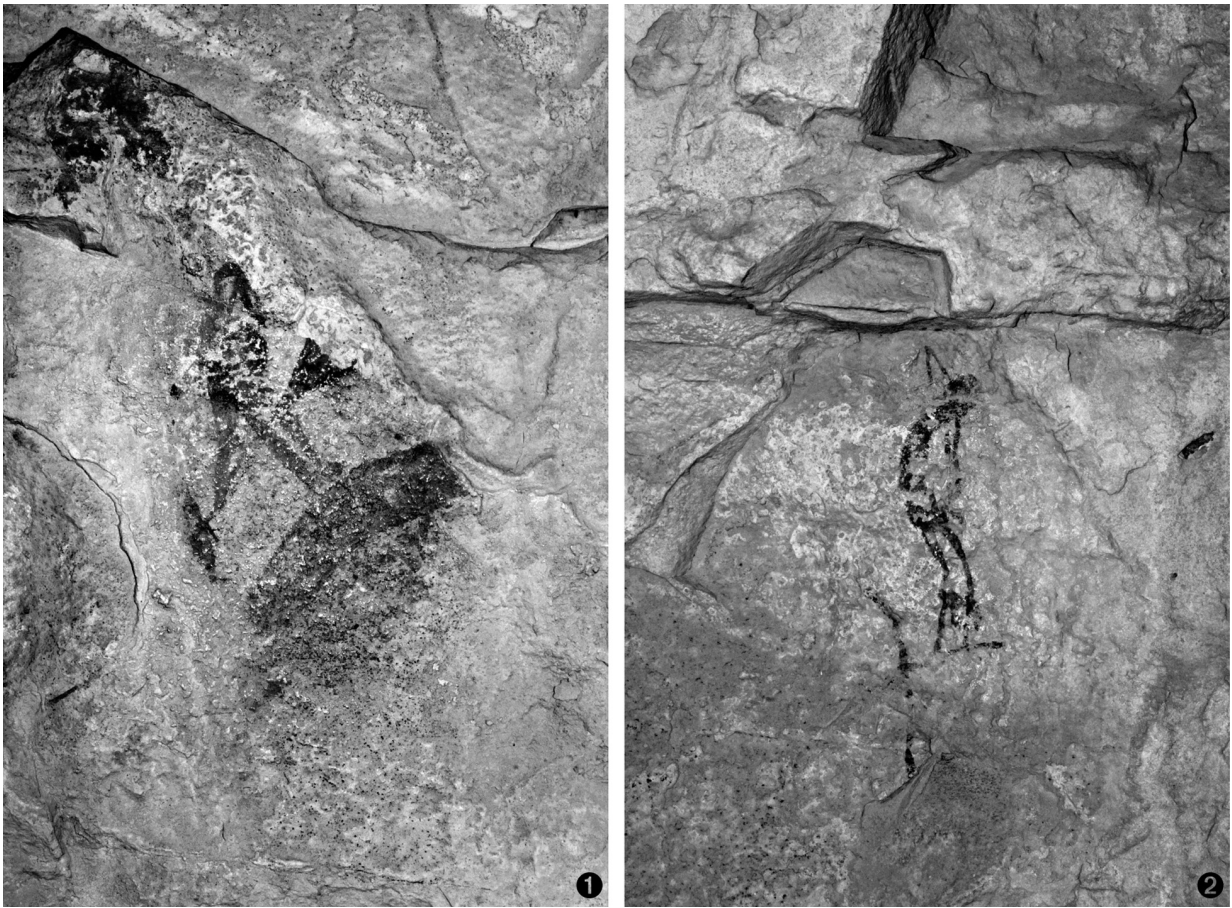


FIG. 5. Fotografías tratadas digitalmente de los motivos 42 y 43 (1) y 58 (2) de Cova dels Rossegadors.

que todas fueron realizadas en un mismo momento. De estas tres, la única que presenta cierto modelado del volumen en piernas y torso es la figura 34, próximo al tipo Mas d'en Josep (Domingo, 2006), mientras que las otras dos presentan un aspecto poco naturalista, con escaso volumen corporal y articulación de las piernas, más próximas al tipo Lineal (*ibid.*)<sup>7</sup>. El grupo parece descender por una ladera con una actitud decidida y aparentemente ajeno a lo que sucede en otros puntos del panel. Las tres pictografías comparten un mismo tipo de testa elipsoidal de gran tamaño carente de plumas o algún

<sup>7</sup> Al igual que sucede con los arqueros 11-26, el tamaño puede haber condicionado la presencia de modelado muscular o el de otras características típicas del horizonte Mas d'en Josep. No obstante, la presencia de tocados y adornos en las piernas los aproximan también a esta tipología.

otro tipo de tocado externo, así como de inflexiones morfológicas debidas a la utilización de diademas o cintas, quizás con la excepción de una ligera protuberancia en su parte posterior. No obstante, Vilaseca (1947) publicó la figura 35 con un tocado de tres plumas verticales que no son apreciables en la actualidad y que, en nuestra opinión, corresponden a una mala interpretación de la microtopografía del soporte y a una reverberación de la pintura. Por el contrario, al observar detenidamente la cabeza de este mismo motivo apreciamos con claridad que no se trata de un área de color uniforme, sino que ha sido configurada por medio de una línea quebrada en forma de M, realizada con un trazo de igual anchura que sus brazos o piernas, cubierta con una mancha de color de intensidad menor, que es la que dota a la cabeza de su forma de elipse. Por lo demás, carece de elementos fisonómicos reconocibles en la cara

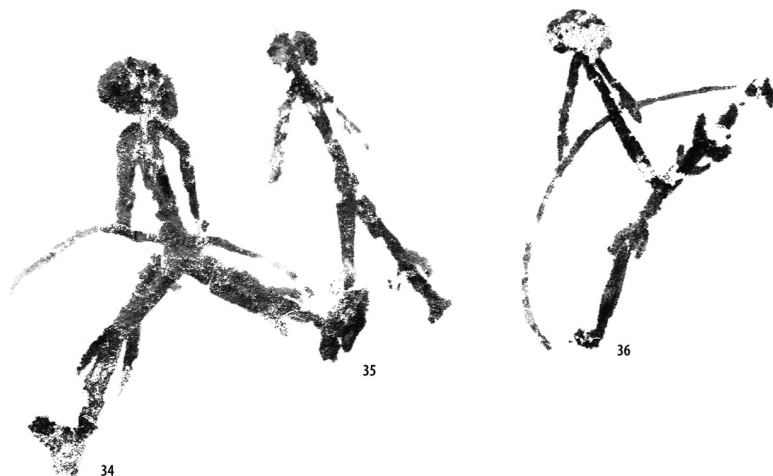


FIG. 6. Calco digital de las figuras 34, 35 y 36 de Cova dels Rossegadors.



FIG. 7. Fotografía del grupo de motivos 34, 35 y 36 de Cova dels Rossegadors. Fotografía: Hidrys Mokdahi.

con excepción de un corto trazo horizontal a la izquierda de la línea del cuerpo, que podría corresponder a la nariz o al mentón.

La M inscrita en el interior de la cabeza de la pictografía 35 tiene una configuración morfológica claramente definida. Desde la base de la mancha de color se extienden dos trazos cortos de 0,52 cm de longitud separados por un ángulo de  $90^\circ$  aproximadamente.

En los extremos de estos dos trazos se dibujan sendas líneas dirigidas hacia abajo, de 0,6 y 0,4 cm respectivamente, realizadas con un ángulo de unos  $75^\circ$ , que conforman los segmentos exteriores de la M. Estas líneas quebradas tienen una estructura similar a la de los tocados de antenas descritos anteriormente.

Esta inusual morfología de la cabeza se repite también en la número 34 (Fig. 8.1), aunque los trazos dentro de ella no sean tan evidentes, debido a la mayor densidad de la pintura con la que se realizó el relleno de la forma elipsoidal. No obstante, en la parte superior del óvalo de la cabeza se aprecian los picos de los ángulos de la M que sobresalen mínimamente por encima. Es decir, en esta pictografía existe una estructura semejante a la descrita para la figura 35, incluyendo el trazo de la nariz o barbilla. En el caso de la 36 (Fig. 8.3) la cabeza está afectada por un intenso deterioro que impide apreciar si también aquí se podría haber ocultado un tocado similar.

Estos tres pequeños antropomorfos se sitúan aproximadamente a un metro a la izquierda de la figura 42. La pierna de un arquero perdido casi en su integridad,

figura 43, está infrapuesta a este último arquero (Fig. 5.1). Esta pierna se caracteriza por tener un adorno en V invertida, probablemente unas jarreteras similares a las que presentan los arqueros 34-36 y la figura 58. Como puede observarse en la Tabla 1 la única pierna conservada de la figura 43 tiene una longitud similar a las de estas pictografías con tocado de antenas, externo u oculto, de este abrigo. Los

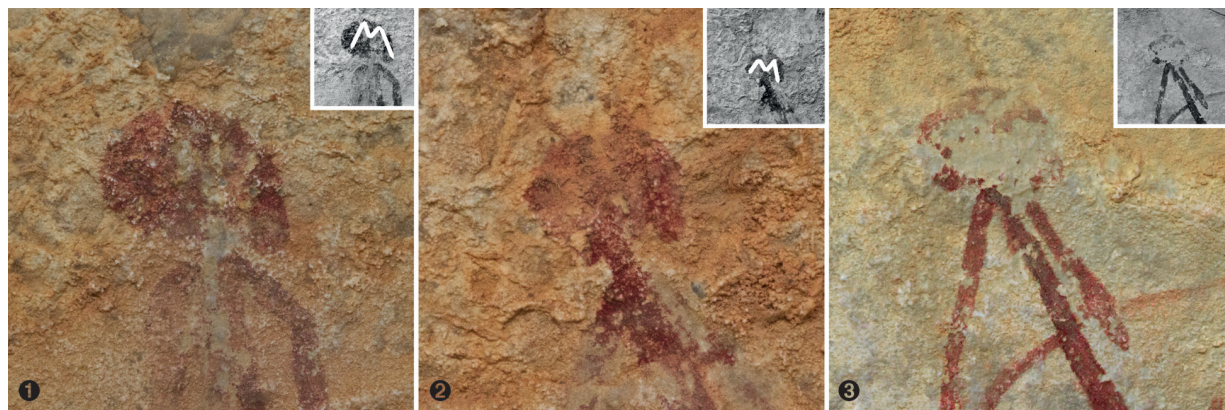


FIG. 8. Macrofotografías tratadas digitalmente de las cabezas de los motivos 34 (1), 35 (2) y 36 (3) de Cova dels Rossegadors. En el recuadro se indica la posición de la forma en M contenida en estas cabezas elipsoidales.

cálculos efectuados (Tabla 1) nos permiten concluir que la pictografía 43 de Rossegadors sería una figura de características similares a las de los motivos 34 a 36 y 58, de tamaño similar a la figura 34.

La similitud en todas estas pictografías, encuadrables en las tipologías Mas d'en Josep y Lineal, nos lleva a plantear la posibilidad de una asociación entre los tocados de antenas y este tipo de jarreteras en Rossegadors, por lo que consideramos la posibilidad de que también la pictografía 43 portase un tocado de antenas. Esta asociación sería similar a la existente entre los motivos del horizonte Centelles, en los que son característicos tanto los tocados de antenas como las piernas ornamentadas con jarreteras. La hipotética asociación en Rossegadors podría reforzarse por el hecho de que en el resto de los arqueros de tendencia lineal en los que su conservación permite observar piernas y cabezas no existen ni la forma de M ni este tipo de adornos en las extremidades.

Esta asociación de Cova dels Rossegadors es coherente con la limitada variabilidad tipológica

apreciable de manera global entre las figuras adornadas con estos tocados. Precisamente es en el tipo Centelles, identificable por sus piernas abultadas y alargadas en relación al tamaño del tronco, y en el que las antenas y las jarreteras son elementos decorativos característicos (Domingo, 2006: 169), en el que se encuadran la mayoría de las pictografías ornamentadas con estos tocados (Fig. 2). También observamos esta correlación en Cova del Rull (Fig. 2.2), pictografía de una tipología que Domingo (2006: 177) considera muy próxima al horizonte Centelles. El resto de figuras tocadas con antenas que hemos podido identificar corresponden a tipos más estilizados, tendentes al tipo Cingle (*ibid.*).

### 3. La dialéctica mostrar/ocultar y los ritos de paso. Una hipótesis interpretativa

Como ya hemos señalado, la presencia de trazos en M inscritos en las cabezas de las figuras 34 y 35

| Figura | Pierna izquierda | Pierna derecha | Cuerpo | Jarretera izquierda | Jarretera derecha | Índice p/j izquierda | Índice p/j derecha |
|--------|------------------|----------------|--------|---------------------|-------------------|----------------------|--------------------|
| 34     | 4,07             | 3,17           | 2,46   | 2,29                | 1,43              | 0,56                 | 0,45               |
| 35     | 2,93             | 2,80           | 2,24   | 1,14                | 1,32              | 0,39                 | 0,47               |
| 36     | 3,00             | 2,77           | 2,82   | 2,24                | 1,85              | 0,75                 | 0,67               |
| 43     | 4,15             |                |        | 2,15                |                   | 0,52                 | 0,52               |
| 58     | 3,48             | 3,21           | 3,10   | 1,48                | 1,32              | 0,42                 | 0,41               |
| Media  | 3,53             | 2,99           | 2,66   | 1,86                | 1,48              | 0,53                 | 0,50               |

TABLA 1

podrían ser el producto de la ocultación de sus tocados de antenas. En nuestra opinión, esta acción sería intencionada y obedecería a la voluntad de sus autores de influenciar a los receptores del mensaje a los que estaba destinado. Para llegar a esta primera conclusión hemos descartado explicaciones alternativas, como que fueran producto de procesos tafonómicos o de la propia ejecución pictórica. Con respecto a la tafonomía del panel, en las cabezas humanas conservadas en esta cavidad no se observa esta circunstancia, ni siquiera en las figuras que formalmente se les asemejan, como el grupo de cazadores situado bajo ellas o el motivo de cabeza abultada de la escena de caza de ciervos. En todas éstas se aprecia con claridad su morfología y no existe ningún tipo de deterioro natural o de desteñido que muestre una forma en M en su interior. Por otra parte, el que estos trazos quebrados puedan ser producto de la ejecución pictórica lo sugiere la presencia de una línea en M en la pierna adelantada del arquero 34, en la que se usa para representar la jarretera. Pese a esta coincidencia, no creemos posible que las inscritas en las cabezas sean una marca casual del pintor/a, o que formen parte de una estructura interior como la que es posible apreciar en figuras levantinas de gran tamaño, sobre todo animales, como el toro de Selva Pascuala (Villar del Humo, Cuenca) (Ruiz, 2006). Su pequeño tamaño haría innecesaria la presencia de líneas estructurales internas para posicionar adecuadamente las cabezas. Tampoco forman parte de un delineado exterior, ni constituyen un trazo modelante típicamente levantino, como es el caso de la jarretera de la figura 34, ni se usan para representar las sumarias facciones de estas cabezas. Por todo ello, consideramos que la mejor explicación para la presencia de estos trazos en el interior de las cabezas 34 y 35 es un acto voluntario, que interpretamos como ocultación y que se produciría al mismo tiempo que se pintaban las pictografías o, en todo caso, como añadido posterior con intención de modificar el sentido de las mismas. Este acto intencional será el que intentemos explicar con nuestra teoría.

Cualquier aproximación a la interpretación del arte prehistórico tiene el límite evidente de nuestro desconocimiento del código con el que sería posible entender su significado (Domingo y May, 2008). En nuestro intento de comprensión de los grafismos prehistóricos corremos el riesgo de tomar la apariencia

de las imágenes por su significado (Deręgowski, 1995; Tilley, 1991). Este riesgo es especialmente evidente en el arte levantino, cuyas formas tendentes a la mímesis suelen tomarse como garantía de que su contenido responde a la plasmación de una realidad específica, lo que las convierte en imágenes icónicas para el observador actual. Por este motivo, en el arte levantino la interpretación del significado de un arquero disparando a un ciervo suele quedar reducida a una escena de caza, bien como expresión de un medio mágico de acción o como reproducción historicista de un instante concreto (Mateo, 2009), en lugar de explorar la posibilidad de que esa imagen sea una metáfora social (Tilley, 1991).

Lecturas alternativas como las que se han podido realizar en conjuntos para los cuales hay datos de tipo etnográfico (Taçon y Chippindale, 1998; Domingo, 2011) son evidentemente imposibles en este estilo. No obstante, los métodos formales y la semiótica, pese a sus limitaciones (Martín, 1983; Baldellou, 2001), pueden servir como vías interpretativas que exploren posibilidades más allá de la apariencia visual primaria de los motivos, aproximándonos a alguno de los planos de significado que presentan estos grafismos en contextos etnográficos (Domingo y May, 2008) y que probablemente tenían en la Prehistoria.

En otros estilos postpaleolíticos de la Península Ibérica, como en el arte esquemático o en los petroglifos galaicos, también se han advertido elementos formales que reflejan una evidente complejidad social y de pensamiento que encuentra su reflejo en las composiciones plasmadas en paredes y rocas, y que se han interpretado como analogías entre las formaciones sociales que las produjeron y las escenas figuradas en los frisos. Es el caso de las figuras esquemáticas de Cueva de los Letreros (Vélez Blanco, Almería), en la que algunas de sus pinturas han sido leídas como representación de un orden social basado en el linaje (Martínez, 2002). Por su parte, en los petroglifos gallegos también se han desarrollado hipótesis en las que se plantea la existencia de una analogía microespacio-macroespacio, es decir, que la sintaxis representativa con la que se implementan estos paneles grabados presenta una estructura análoga a la de la situación de los petroglifos en el paisaje, reflejando el patrón de racionalidad con el que se antropizó dicho paisaje (Criado y Santos, 2006).

### 3.1. Interpretaciones de la ocultación

En el caso de Rossegadors, alguna de las circunstancias que hemos ido esbozando respecto a las figuras ornadas con antenas permiten plantear una hipótesis sobre el rol, sentido y significado de algunas pictografías de los sectores 1 y 2 del abrigo aparentemente inconexas (Fig. 4). La ocultación consciente de un signo identitario como el citado podría estar ligada a varios tipos de comportamiento antropológico entre los que proponemos la eliminación voluntaria de un tipo de imagen en un momento posterior y el velado de algo que se considera privado o en proceso de transformación.

#### 3.1.1. Eliminación

El propio grupo autor de los grafismos, u otro distinto, puede optar por suprimir algunas de las pictografías de un panel en un momento posterior. Los motivos pueden ligarse a cambios culturales y/o a cambios en las relaciones de poder que lleven consigo el que alguna imagen pase a considerarse inapropiada. En conjunto los procesos de eliminación constituyen formas de romper con el pasado e imponer o crear una realidad alternativa en el presente, que se pueden producir ligados a la supresión física de un grupo humano, del cual se quiera eliminar cualquier indicio de su existencia o de su recuerdo, o bien puede ser una forma de acabar con una forma de poder y el posible rol propagandístico que dichas pictografías pudiesen llevar asociado.

En la propia Cova dels Rossegadors hay una figura que Vilaseca calificó de “hechicero enemigo asaeteado” (1947: 33), que en realidad parece ser el resultado de la superposición de varias figuras, la más clara una cabra. Tal grado de acumulación de pictografías con distintos tipos de coloración podría ser el resultado de una acción voluntaria de suprimir un motivo precedente. No creemos que éste sea el caso de las pictografías 34 y 35 de Rossegadors, ya que si se hubiese intentado suprimir una cabeza ornada con antenas, preexistente a la de forma elipsoidal, el espacio disponible entre los hombros y el arranque del tocado habría sido demasiado escueto para que en él se pudiese encajar una cabeza.

#### 3.1.2. Velado

Implica la intención de esconder en su totalidad o en parte una pictografía con la voluntad de dificultar su percepción. Se podría producir en un momento simultáneo o posterior, pero no supone la destrucción ni la negación de lo que se oculta, sino que probablemente se inserte en la dialéctica entre el acto de velar y la revelación, o entre lo privado y lo público. Este tipo de comportamiento conlleva que sus autores dificultan la comunicación con una parte de los receptores del mensaje pictórico dirigiéndolo explícitamente a los miembros de la sociedad que han sido instruidos en el conocimiento necesario para su lectura (Domingo y May, 2008). En el caso que nos ocupa, se trataría de que la presencia de ese tipo de ornamento pasase desapercibida para los no iniciados.

Cabría otra posibilidad para explicar la semi-transparencia de estas cabezas. Las pictografías podrían representar a individuos a punto de sufrir una transformación. De este modo, las cabezas carentes de caras, a excepción de unos pequeños rasgos poco destacados, insinuarían máscaras o gorros que velan pero no ocultan totalmente. La parte ocultada serían las antenas, que al situarse simbólicamente en el interior de las figuras supondrían algo implícito a esos personajes, que está esperando el momento de salir a la luz, de manifestarse.

### 3.2. *Un rito de paso en el friso de Rossegadors: una hipótesis interpretativa*

Máscaras, ocultación y separación suelen formar parte de los dispositivos rituales de la mayor parte de las poblaciones humanas. Las máscaras comportan la ocultación de la identidad, mientras que la manifestación de lo oculto conlleva la transición a una etapa distinta de la vida. Estas circunstancias pueden relacionarse con las propias de cierto tipo de rituales: los ritos de paso.

#### 3.2.1. Antropología de los ritos de paso

En la mayoría de las poblaciones humanas los ritos de paso marcan las etapas de cambio en la vida de un individuo. Estos momentos de crisis vital (Turner,

1988) incluyen, entre otros, el nacimiento, la transición de la niñez a la edad adulta, el matrimonio y la muerte. Suelen consistir en ceremonias pautadas estrictamente en las que se establece una analogía entre el cambio biológico o social y el que tiene lugar en el ritual, por ejemplo, la muerte simulada del iniciando y su nacimiento a una nueva vida, lo que se pone en práctica en una escenificación en la que se distinguen tres etapas que se desarrollan sucesivamente: ritos de separación o preliminares, ritos de margen o liminares y ritos de incorporación o postliminares (Van Gennep, 1986). En consecuencia, los ritos de paso señalan un momento de transición al término del cual la persona abandona su antiguo rol social y se incorpora a un nuevo estatus, marcado por símbolos externos que se adquieren tras desprenderse de los propios de su identidad anterior.

En nuestra opinión, la mayor parte de las figuras del sector izquierdo de Rossegadors interviene en la narración pictórica de alguna de las etapas de un ritual de transición (Fig. 9) protagonizado por las figuras con tocado de antenas. Por tanto, todas ellas conformarían un discurso centrado en la identidad social y en la conservación de una determinada estructura jerárquica sostenida a su vez por esos ritos. Esta narración se produce mediante grupos de figuras que, si son interpretados aisladamente, mantienen las actividades habituales en arte levantino. Nuestra lectura se basa en el uso de un espacio pictórico yuxtapuesto, frecuente en este estilo, en el que las fases sucesivas de una acción que tienen lugar en momentos temporales distintos se presentan unidas en una escena coherente. Por ejemplo, la compleja escena de caza de Cova dels Cavalls (López, 2005) emplea este recurso pictórico.

La identificación de este tipo de rituales es infrecuente en los estudios de escenas levantinas, en contraste, por ejemplo, con el arte esquemático donde diversas composiciones han sido interpretadas de esta forma (Martínez, 2002). En este último estilo pictórico, Hameau y Painaud (2009) proponen que los abrigo con pinturas llevan incorporado el propio concepto de rito de paso, esto es, que la experiencia de acceder a estos lugares provoca e incluye las tres fases del ritual, dando como resultado la transformación del visitante, algo similar a lo que Díaz-Andreu (2002) ha planteado para el conjunto de arte rupestre de Selva Pascuala (Villar del Humo, Cuenca), en el que observa un paisaje ritualizado.

En el caso concreto del arte levantino Mateo ha mencionado esta posibilidad para una escena del Barranc de Famorca VI (Castell de Castells, Alicante) (Mateo, 2003: 255) y en Cueva del Engarbo II (Santiago de la Espada, Jaén) (Mateo, 2009) y son muy frecuentes las menciones a otras actividades rituales, entendiendo como tales las hipotéticas danzas guerreras o fálicas, los sacrificios rituales o incluso los ritos propiciatorios de la regeneración de la vida o de la caza (Beltrán, 1968; Jordán, 1998).

Con respecto a las escenas en las que participan las figuras con tocados de antenas, Viñas indicó una posible ceremonia de iniciación para las tres figuras de Saltadora (1982: 157) (Fig. 2.11-12), en las que sólo en dos de ellas se observa con claridad el adorno. Los dos arqueros de Cova dels Cavalls (Fig. 2.3-4) que hemos incluido en nuestro recuento de este tipo de ornamento se incluyen en una partida de caza con otros arqueros, ocupando los puestos finales del grupo. En Cova Centelles, también hay un grupo de tres figuras con este ornato que participan en la escena en que varias pictografías portan grandes fardos y haces de líneas (Viñas y Sarrià, 1981; Domingo, 2005: 198), lo que se podría interpretar como el traslado del campamento, pero que dada la complejidad temática de esta cavidad, podría tener algún tipo de significado simbólico asociado. Escenas de traslado de campamento, en pictografías narrativas del Tassili n'Ajjer, aparecen asociadas a otras imágenes que se han interpretado como plasmación de las ceremonias que acontecen durante los ritos de paso (Holl, 2004).

### 3.2.2. El rito de paso en Rossegadors: fase preliminar

Por nuestra parte, señalábamos que una posible interpretación de la presencia de tocados de antenas ocultos pudiera ser que éstos estuviesen esperando el momento de su aparición tras una máscara, es decir, que metafóricamente anunciaran una nueva etapa. Esta posibilidad coincidiría con las fases liminares de los ritos de paso, por lo general marcadas por la separación respecto al cuerpo social, hasta el punto de que, con frecuencia, en los rituales de la pubertad los iniciandos se convierten en seres peligrosos por su carencia de identidad. Convertidos en seres invisibles socialmente, se ocultan tras máscaras de las que se despojarán para renacer a una nueva identidad

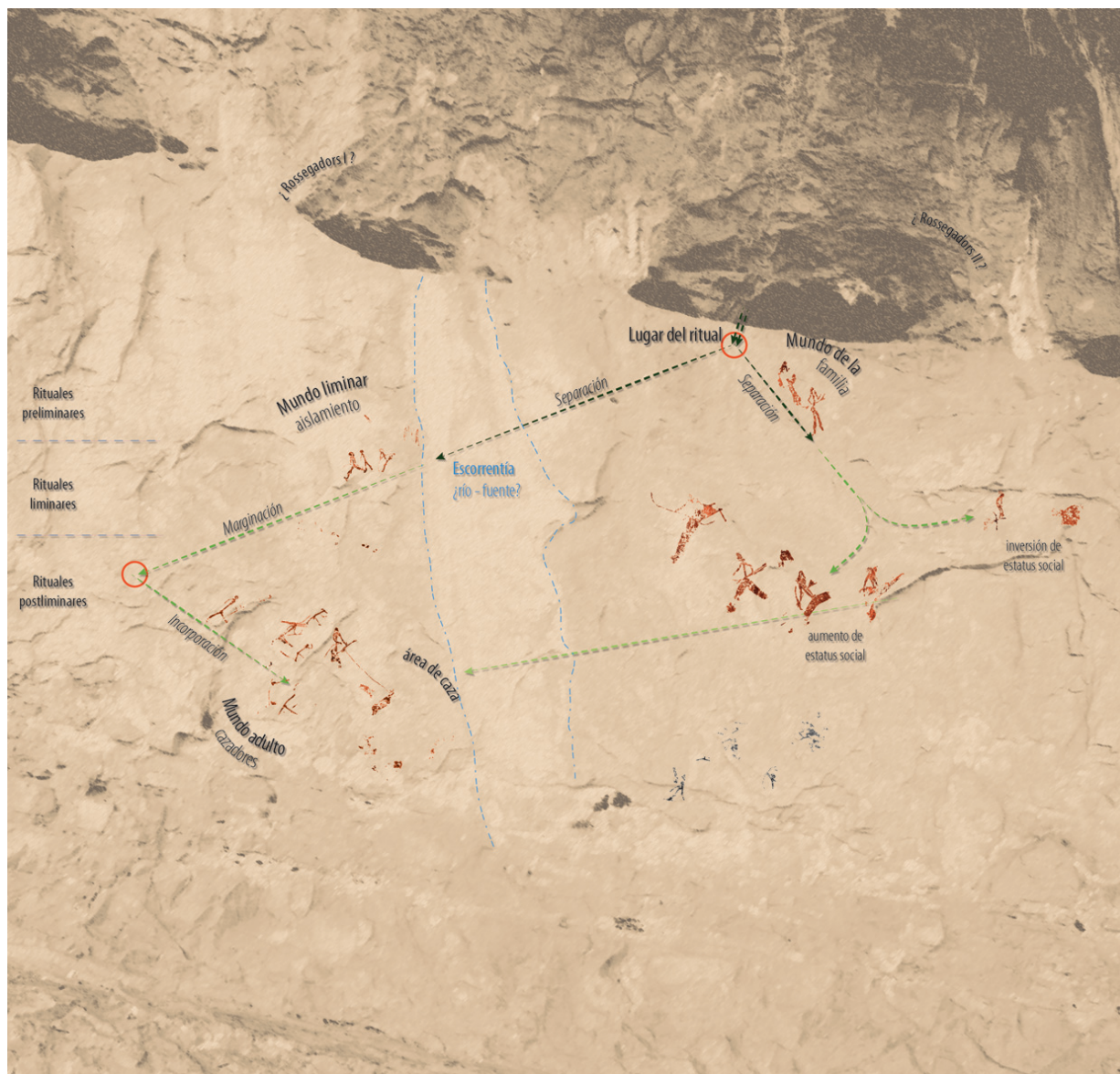


FIG. 9. Ubicación de los motivos del sector izquierdo de Cova dels Rossegadors sobre el relieve del panel, con indicación de los elementos microtopográficos, de la direccionalidad de las figuras y de nuestra interpretación de las fases del rito de paso y de las esferas sociales del mismo.

al concluir la reincorporación a la sociedad como individuos renacidos e iniciados.

En el caso de Rossegadors, hemos efectuado el análisis de esta posibilidad de acuerdo con la metodología semiótica que siguió Davis (1992) para examinar la secuencia narrativa de las paletas predinásticas egipcias. Aplicando estos criterios al grupo de tres figuras de Rossegadors en el que hemos observado

los tocados de antenas velados, observamos que se presentan desplazándose de un lugar a otro del panel, por lo que se puede analizar su direccionalidad y relacionarla con la de otras figuras de este sector del friso (Fig. 9). La línea que se puede trazar bajo sus pies, y sobre la que se desplazan, discurre desde la zona superior derecha de este sector del abrigo hacia el área inferior izquierda, a lo largo de

una oblicua tradicional en el arte levantino (Porcar, 1944; Beltrán, 1968: 34). Si, como sospechamos, estas figuras lucen signos externos de estar participando en un rito de paso, podríamos deducir que los puntos de origen y de destino de estas figuras tendrían alguna relación con los ritos preliminares y postliminares.

El lugar de origen de esta línea se sitúa en una zona del abrigo en la que existen varias concavidades naturales de pequeño tamaño y notable profundidad cuya morfología recuerda a la de cuevas o abrigos. Probablemente fueron producidas por la escorrentía de agua en una zona de debilidad estructural de la roca, a través de las cuales ha debido manar este elemento con frecuencia, dadas las marcas blancuzcas que se aprecian por debajo de alguna de las concavidades. La utilización de elementos del relieve en los frisos del estilo levantino ha sido señalada como elemento escenográfico (Beltrán, 1968: 32). En Cova dels Rossegadors, podría estar usándose una analogía microespacio-macroespacio, de modo que lo que sucedía en los abrigos reales, es decir, las ceremonias o ritos que en ellos tenían lugar, eran a la vez figurados en el panel pintado, no sólo a nivel de representación gráfica, sino por medio de la incorporación del soporte rocoso como parte fundamental del discurso (Fig. 9). En el panel que nos ocupa, observamos que en la zona de la que parten estas tres pictografías hay dos cavidades, la situada a la derecha es aproximadamente el doble que la que se encuentra a la izquierda, algo que coincide con la realidad del paisaje local (Fig. 3). El abrigo que llamamos Rossegadors II presenta esta misma proporción y ubicación respecto a Cova dels Rossegadors, y por estar en un lugar menos visible intuimos que pudo ser más apropiado para la realización de rituales de acceso restringido o del ámbito privado.

### 3.2.3. El rito de paso en Rossegadors: fase liminar

Alrededor de estas cavidades naturales habría que situar el punto de origen de la trayectoria de las pictografías 34-36. No son ellas las únicas que están desplazándose desde ese punto del panel, sino que hay otro grupo de tres figuras que descienden desde el mismo en dirección contraria (Fig. 10.1). Este otro grupo está conformado por un arquero que abre la marcha seguido de dos figuras femeninas. Dos grupos de tres figuras que se separan e inician

camino independientes desde un lugar de origen común; en uno de ellos, tres jóvenes parecen encontrarse en tránsito hacia una nueva etapa dentro de la sociedad, y al hacerlo se alejan del otro grupo integrado por un hombre y dos mujeres. Es posible que esta estructura semiótica esté indicando la superación de la etapa infantil y el extrañamiento respecto a los parientes de la tribu o la aldea. Al hacerlo se dirigen hacia otra etapa en la que van a cumplir con el rol adulto asignado a su género, pasando de ser dependientes del grupo a contribuir a su sostenimiento. Dentro de la estructura de un rito de paso, la divergencia en la direccionalidad de los dos grupos partiendo de un lugar común podría hacer referencia a la fase de separación que tiene lugar durante los rituales preliminares.

En los rituales de la pubertad, el alejamiento del grupo familiar del conjunto de individuos varones de una misma edad es una de las fases mejor documentadas. Si nuestra intuición es correcta, las figuras 34-36 serían individuos jóvenes no iniciados que se encuentran en la fase liminar de su rito de paso a la edad adulta; en el registro etnográfico esta fase del ritual ha sido definida por el aislamiento, el dolor físico y la pérdida de la identidad (Turner, 1988), circunstancias que ya anteriormente indicamos que en este grupo podrían estar marcadas por el tipo de tocado o máscara que portan, los cuales ocultan sus rostros además de esconder los posibles tocados de antenas, que por su parte alteran la identidad. En su plasmación pictórica, la fase de marginación estaría marcada por el aislamiento de estas tres figuras en un sector en el que apenas hay otras pinturas, aparte de unos escasos restos poco definidos. Esa zona sin pinturas es la zona de escorrentía de agua que señalábamos anteriormente, cuya coloración blancuzca, producida por el yeso depositado por el agua, acentúa aún más la separación con respecto al lugar de origen de las figuras. Siguiendo con la analogía microespacio-macroespacio, esa zona vacía por la que ha circulado el agua periódicamente, y en la que no se conservan pictografías<sup>8</sup>, podría estar haciendo referencia

<sup>8</sup> En otros abrigos con zonas de escorrentía en el panel se conservan figuras enteras cubiertas por coladas estalagmíticas o, al menos, fragmentos de ellas en el área por la que circula el agua periódicamente. La ausencia de pictografías o de restos en esta zona de Cova dels Rossegadors sugiere que nunca se utilizó para pintar, probablemente por la presencia de dicha zona de escorrentía.



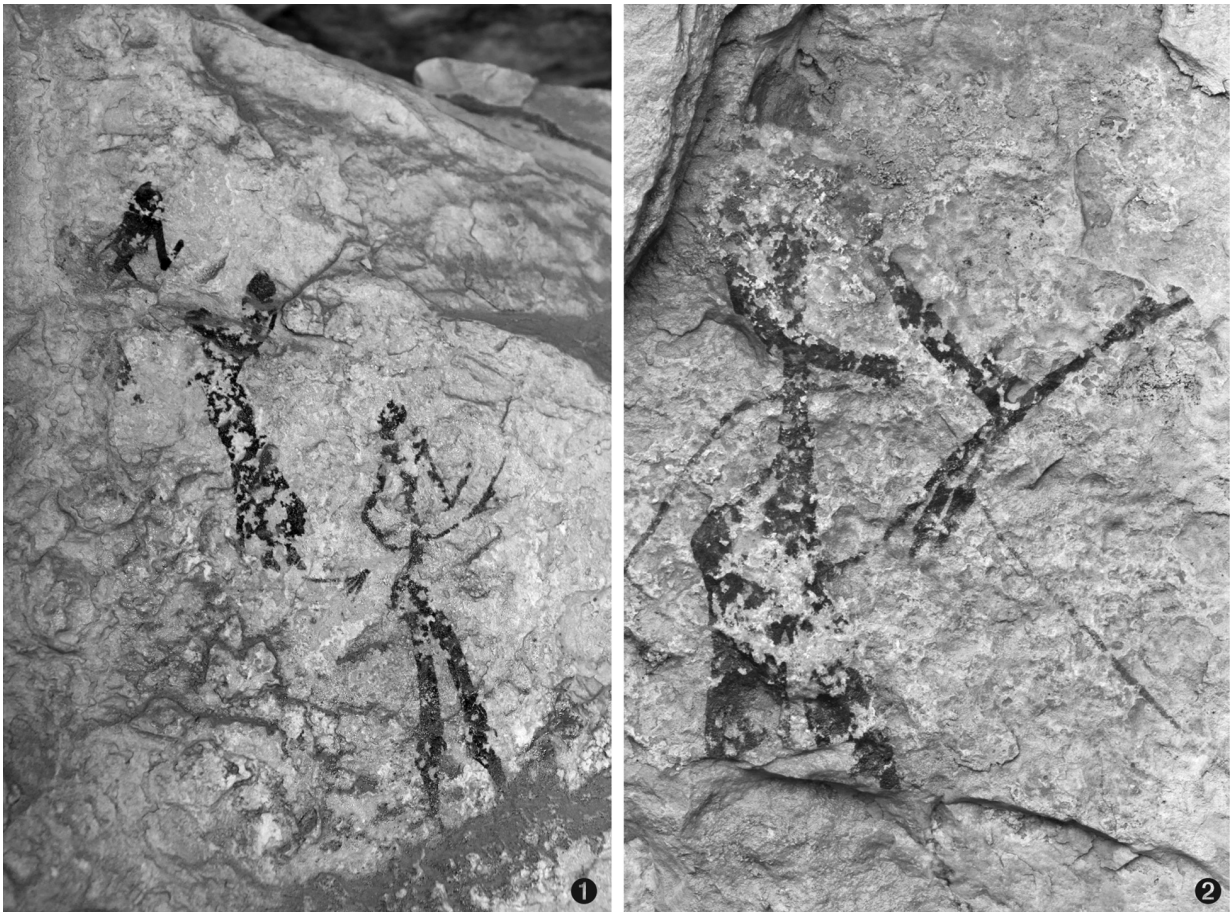


FIG. 10. Grupo de figuras 45, 46 y 47 formado por dos mujeres y un arquero (1). Figura 27, antropomorfo que sujeta un arco al mismo tiempo que sostiene un animal mediante una cuerda.

tanto al curso del río Sénia, que discurre a escasos metros de los abrigos, como a la Font dels Rossegadors situada justo en la base del barranco que se abre y separa Cova dels Rossegadors I y II. De hecho, las pequeñas líneas que se sitúan a la espalda del arquero 36 podrían hacer referencia a la propia fuente.

#### 3.2.4. El rito de paso de Rossegadors: fase postliminar

La superación de la fase de marginación en los ritos de paso de la pubertad conduce a la reincorporación al grupo social como individuos nuevos. Según nuestra hipótesis, la direccionalidad de estas figuras debería llevar hacia el lugar donde se produce la transición a esa nueva etapa, hacia el lugar

en el que se realizan los rituales postliminarios. La línea recta que trazamos bajo sus pies conduce a un punto situado a escasos centímetros por detrás del grupo de al menos seis arqueros de tipo Lineal, algunos desplazándose hacia abajo y a la derecha, mientras otros tensan el arco en la misma dirección, aunque no se observan flechas cerca de ellos. La trayectoria de las figuras 34-36 se dirige hacia el punto de partida de los arqueros donde, tras un cambio de dirección, se incorporarían al grupo que se presenta en actitud de caza. Parece como si la fase de marginación acabase en el lugar donde las trayectorias de estos tres personajes y del grupo de arqueros confluyen. A partir de ese momento, los jóvenes arqueros terminan su fase de aprendizaje o iniciación y se sitúan tras el grupo, incorporándose al mundo de los varones adultos que quedaría

definido simbólicamente por la caza. Quizás sea ése el motivo de que la figura 35 fuera representada sin arco, mientras sus dos compañeros de grupo sí lo llevan; es una fase de transición y todavía no son cazadores de pleno derecho, completos.

Cabría plantearse si las antenas podrían estar jugando el papel simbólico de indicar esa transición a la edad adulta, si constituirían uno de los elementos externos de indumentaria que los iniciandos suelen lucir para indicar el cambio que está aconteciendo durante la fase de incorporación. Al término de estos rituales una persona renovada renace a un nuevo mundo, en el que completará su aprendizaje, ya como adulto iniciado, en la dirección que hayan marcado los ritos de paso y las visiones (Van Gennep, 1986) que haya tenido durante su transición. El antiguo niño pasa a formar parte del grupo otra vez, pero ahora como un adulto, mostrando las marcas causadas en su cuerpo por el sufrimiento físico de la etapa superada y los símbolos externos de la superación de la transición, por ejemplo, un tocado de antenas.

Mientras esto sucede en la parte izquierda de este sector, en la zona derecha se sitúan las otras dos figuras (42 y 58) que muestran adorno de antenas en este abrigo. Significativamente ambas se disponen más o menos equidistantes de la trayectoria descendente que sigue el grupo formado por el arquero y las dos mujeres, la 42 a la izquierda y la 58 a la derecha. Tanto una como otra se muestran en actitudes y en disposiciones físicas completamente opuestas, aparte de pertenecer a estilos diferentes; mientras la primera se muestra lanzada a la carrera con las piernas en ángulo de casi 180°, acompañada por varios arqueros, en dirección al grupo de cazadores que indicamos anteriormente, la segunda permanece estática y aislada. La figura 42 se orienta hacia la pictografía que, armada con un arco y flechas, sujeta a una cabra mediante un trazo largo, quizás una cuerda. Por el contrario, interpretamos la actitud del motivo 58 como abatida, mientras se sitúa de cara al propio panel y de espaldas a la dirección que lleva la figura 42. Esta contraposición podría interpretarse como el diferente resultado del rito de paso que se está narrando, quizás simbolizando tanto las consecuencias de haber completado el ritual como las de haber quebrantado alguno de los tabúes con los que se delimita lo admisible en estas fases de transición.

Con respecto al motivo 42, aparece acompañado de otros arqueros, todos ellos dirigiéndose al mismo

lugar y colaborando en un objetivo común. En esa zona se han conservado cuatro arqueros, ninguno de ellos completo, de mayor tamaño que el resto de figuras de este sector, pertenecientes al horizonte Centelles. Las tres figuras inferiores de este grupo están realizadas con tamaños semejantes, quizás producidas por una misma mano en un momento sincrónico, mientras que la superior es más grande, pero presentando similares características morfosomáticas.

En todo caso, lo sorprendente de este grupo son las coincidencias posturales con las figuras 34-36. Al superponer estas figuras, modificando proporcionalmente su tamaño y rotando su ángulo de inclinación<sup>9</sup>, con las numeradas 39, 42 y 44 se observa que existe una sorprendente similitud entre estos dos grupos (Fig. 11). Las figuras 34 y 39 tienen un ángulo de separación en sus piernas prácticamente idéntico, tronco erguido, brazo izquierdo adelantado y brazo derecho doblado por el codo. Tanto la figura 42 como la 35 llevan tocado de antenas, y las posturas de sus brazos son muy semejantes, aunque sus piernas tienen una postura claramente divergente. Las dos figuras restantes, 36 y 44, presentan las piernas abiertas<sup>10</sup> en ángulo de casi 180°, plenamente coincidentes, situación que se repite con respecto a la posición de los brazos. Dado este conjunto de coincidencias creemos que ambos grupos de tres antropomorfos podrían estar representando a los mismos individuos en diferentes etapas de su vida; en el espacio pictórico yuxtapuesto se les muestra antes de realizar el rito de paso a la edad adulta (34-36) y tras completar su iniciación e incorporarse a la actividad identitaria de la adultez (39-42-44).

Convertidos en adultos los tres protagonistas del rito de paso se dirigen hacia el área de caza. Superadas las pruebas de la iniciación e incrementado su estatus social se han convertido en cazadores de pleno derecho, por lo que adquieren la obligación de participar en el sostenimiento de su comunidad. En este caso, el trofeo cinegético, una cabra de pequeños cuernos, aparece sujeta del cuello por una larga línea que la conecta con una figura humana armada con arco y flechas (28) (Fig. 10.2). Aunque

<sup>9</sup> La transformación efectuada ha consistido en rotar unos 10° a las figuras 34 y 36, y unos 6° a la 35. El tamaño de todas ellas se aumentó un 200%.

<sup>10</sup> Es posible que la figura 44 también esté ornada con un tocado de antenas similar al de la figura 42, pero su mala conservación impide aseverarlo.

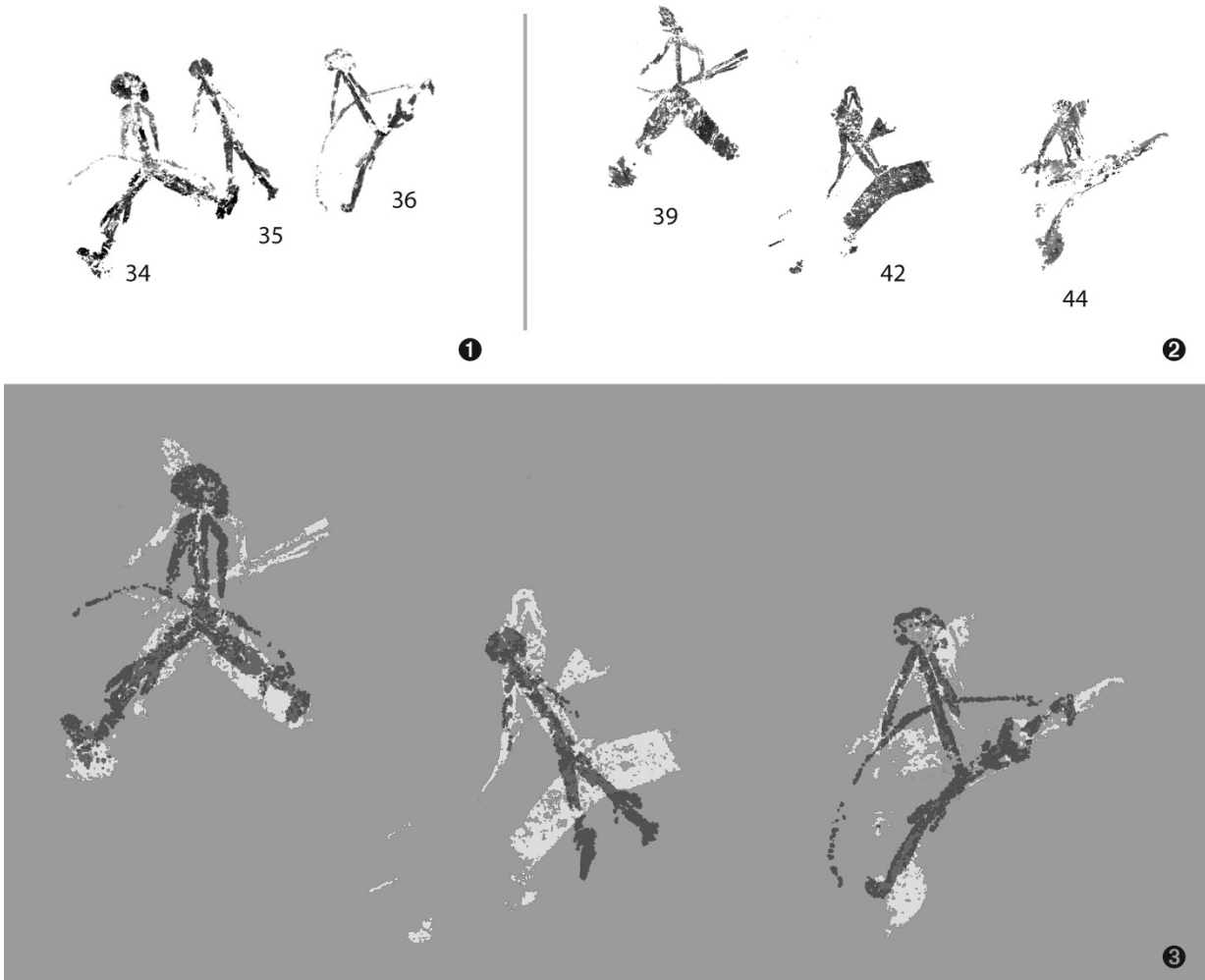


FIG. 11. Comparación morfológica de los motivos del grupo 34, 35 y 36 con los del grupo 39, 42 y 44, en los que se indica el notable grado de coincidencia entre ambos.

no es posible afirmarlo con rotundidad, la morfología de esta figura humana se asemeja considerablemente a otras pictografías que pueden ser interpretadas como de sexo femenino de esta cavidad (Mesado, 2000-2002: 447). En este caso, sus prominentes glúteos recuerdan vivamente a los de la figura que denominó “danzarina” (1947: 30), erróneamente en nuestra opinión, aunque se diferencia de ella en que viste pantalones anchos. Con independencia del sexo, esa figura se muestra sosteniendo al cáprido, como si lo estuviera reteniendo para ofrecérselo a los cazadores<sup>11</sup>; quizás el destinatario

<sup>11</sup> Mesado (2000-2002: 447) considera que la cuerda es un añadido posterior debido a su coloración más clara.

sea el grupo 39-42-44 ya que la mirada de todas estas figuras converge allí. Cabe preguntarse entonces si esta pictografía que sostiene atada a una cabra es una persona o si se trata de una entidad del mundo espiritual, una especie de señor o señora de los animales y de la caza que autoriza y premia con la captura a los cazadores que han seguido el ritual apropiado

Aunque consideramos que esta apreciación puede ser correcta, no podemos dejar de señalar que, si bien la diferencia tonal con la figura humana es evidente, no sucede lo mismo con la cabra, cuya coloración es similar a la de la cuerda. De hecho, aunque el concepto de una cabra atada también nos cause perplejidad, la inusual postura del brazo de la izquierda podría llevar a pensar que figura humana, cabra y cuerda pudieran ser sincrónicas.

para conseguirlo, creencia ésta muy extendida entre las poblaciones de cazadores-recolectores recientes en todo el mundo (Lee y Daly, 1999; Ingold, 1987), entre los que se puede citar a entidades como Piliachuch entre los *item'i* de Kamchatka (Shnirelman, 1999), Kaoxa entre los *ikung* y Khyanni Mma entre los *khwe*, en el Kalahari (Eastwood y Eastwood, 2006) o el hermano Coyote entre los pueblos de lengua *numic* del sur de las Montañas Rocosas (Hulkrantz, 1961; Garfinkel, 2006). El hecho de que ninguno de los pequeños flechadores de la izquierda, todos ellos sin tocado de antenas, hayan disparado todavía, podría formar parte de este dispositivo simbólico. Quizás su función sea también la de impedir la huida propiciando su captura por parte del grupo de arqueros destinados a cazarla: los recién iniciados, que son aquellos que se dirigen de frente hacia la pieza.

Nuestra hipótesis interpretativa de este sector de Rossegadors incluye tanto la delimitación de las fases de un rito de paso de la niñez a la edad adulta, como la conclusión del mismo, momento éste en el que el mensaje moral de este dispositivo semiótico se hace patente. Tras la soledad, el peligro y la superación de las pruebas espera el premio de la caza; de otro modo, el incumplimiento de los preceptos de la iniciación conlleva la exclusión social y probablemente la muerte. El ciclo queda así cerrado y la reproducción del sistema social garantizada.

Antes de concluir debemos indicar una obvia limitación de nuestra hipótesis interpretativa. En páginas anteriores hicimos referencia a la pictografía 43 relacionándola con las figuras de tipo Lineal, Cingle o Mas d'en Josep que llevan tocado de antenas. Creemos que esta pictografía, que se infrapone al arquero 42, debía formar parte de esta escenografía iniciática, pero su casi total desaparición nos impide intentar analizar qué papel desempeñaría en ella, más allá de que parece orientarse hacia la zona derecha del friso, es decir, hacia la zona en que se halla la figura 58. Evidentemente, nuestro intento de reconstrucción sólo se puede realizar con aquellos elementos que todavía son legibles.

### 3.3. Etapas de una escena acumulativa

La conformación final de este escenario en el que pensamos que se narra un rito de paso es resultado de la conjunción de pictografías realizadas con diversos estilos. El concepto de escena acumulativa

desarrollado por Sebastián (1986-87) da cuenta de la sucesiva incorporación de figuras a composiciones previas, sin alterar en ocasiones el mensaje inicial de las mismas. Éste podría ser el caso de Rossegadors.

Hemos de entender que en la actualidad no contamos todavía con medios técnicos suficientes para precisar la cronología absoluta del arte levantino en su conjunto, así que la posibilidad de delimitar con precisión la distancia temporal entre los episodios diacrónicos de una escena acumulativa es pura utopía. La delimitación de horizontes o momentos que se viene realizando en los últimos años (Domingo, 2006; Villaverde, Guillem y Martínez, 2006; López, 2007), a partir de la observación de las superposiciones, puede aportar una mayor precisión a ciertas consideraciones cronológicas de orden teórico, pero está limitada, entre otros factores, por su dificultad para dar cuenta de períodos de convivencia o sincronía entre horizontes o tipos morfológicos, por la existencia de una notable heterogeneidad formal que genera multitud de tipos intermedios de clasificación dudosa e incluso por la posibilidad de la existencia de recuperaciones formales en etapas en las que el tipo original ya había dejado de usarse. Los estilos son un mecanismo de interacción social que, como tales, no pueden ser privados de la voluntad de sus autores ni de su propia funcionalidad en el grupo humano.

La escenificación del rito de paso que hemos desarrollado a modo de hipótesis en las páginas precedentes se llevó a cabo con la acumulación de cuatro horizontes diferentes, según la terminología establecida por Domingo (2006). Hemos descrito figuras de los tipos Centelles, Civil, Mas d'en Josep y Lineal. No obstante, hay una serie de figuras en el conjunto que hemos descrito que resultan difíciles de encajar, por presentar características a medio camino entre varios de estos horizontes, lo que quizás corresponda a la presencia de diferentes manos o a las limitaciones que impone el tamaño de las figuras.

En nuestra opinión, las figuras correspondientes al horizonte Civil fueron realizadas en primer lugar. Concretamente, la figura 12, que fue sustituida por los seis arqueros de tendencia lineal y que parecen complementar a la figura 27. Quizás fuera en este momento cuando, además de los arqueros, se pintase la cuerda que une a la figura 27 con la cabra 28. En esta misma etapa se pintarían las pictografías con tocado de antenas oculto (34-36), motivos en los que ya señalamos que se puede observar una cierta

conurrencia de las características morfosomáticas de los tipos Mas d'en Josep y Lineal, lo mismo que sucede con el grupo de seis arqueros indicados. Este conjunto de figuras conforman la parte fundamental de la narración del rito de paso, incorporando a su discurso la figura precedente de tipo Civil.

Las dos figuras femeninas y el arquero que las precede también pertenecen al tipo Civil. No obstante, su tamaño es considerablemente más pequeño que el normal en este horizonte, y del que presentan otras figuras del mismo en Rossegadors. Podría tratarse de un subtipo, o de una variable de cronología posterior, próxima en el tiempo al momento de realización del grupo principal de nuestra lectura interpretativa. La figura 58, en nuestra opinión de tipología próxima al horizonte Mas d'en Josep<sup>12</sup>, debe corresponder a esta misma etapa.

Por último, a todas estas figuras debieron añadirse las de tipo Centelles, a juzgar por la superposición de la 42 sobre los restos de la número 43, probablemente de tipo Mas d'en Josep. No obstante, diversos autores consideran al horizonte Centelles como el más antiguo del arte levantino de esta comarca (Villaverde, Guillem y Martínez, 2006; Domingo, 2006). Será necesario un estudio más profundo sobre esta cuestión, que permita dilucidar si estamos en presencia de la recuperación de un tipo en desuso, de una variante local, o si el orden de superposición indicado es correcto. En todo caso, las fases del rito de paso que hemos descrito se habrían completado finalmente con la inclusión de estas figuras del horizonte Centelles que habrían añadido el mensaje relativo a la recompensa reservada a los iniciados.

#### 4. Conclusiones

La observación de signos identitarios ocultos nos plantea la necesidad de hipótesis interpretativas distintas a las trabajadas hasta la actualidad en la mayor parte de los estudios de arte levantino. Averiguar la intencionalidad de sus autores materiales y espirituales se convierte en un nuevo reto en nuestro

<sup>12</sup> La caracterización de esta pictografía es dudosa. La presencia de jarreteras y tocado la aproximan al tipo Mas d'en Josep, pero su desproporción y ausencia de volumen en las piernas la vinculan con el tipo Cingle, como hace Domingo (2006: 179). Por nuestra parte, consideramos más coherente la primera adscripción.

campo de investigación, muy difícil, pero inexcusable, al menos a nivel de tentativa.

En este trabajo hemos descrito una serie de circunstancias en el panel pintado que nos han permitido plantear una hipótesis que interrelaciona figuras aparentemente inconexas en un sector de Cova dels Rossegadors. Partiendo de la identificación de un comportamiento voluntario, la ocultación de detalles de dos figuras, algo que en sí mismo resulta novedoso, hemos observado una analogía entre elementos físicos del panel y el paisaje alrededor de la Cova dels Rossegadors, la combinación de figuras de diferentes estilos pictóricos en una escena acumulativa, así como mecanismos compositivos basados en las trayectorias de desplazamiento de las pictografías. Todos ellos forman parte de nuestra interpretación en la que se esbozan las tres fases características de un ritual de paso, según la descripción clásica del mismo. Si nuestra lectura es correcta este conjunto de elementos contribuirían a sancionar una práctica destinada a la reproducción social del sistema y, por tanto, a eliminar, en la medida de lo posible, la resistencia al orden en que se sustenta. Al mismo tiempo, y como sucede en todo rito de paso, se mostraría ese momento temporal alternativo en el que no existen reglas, en el que las fronteras jerárquicas se diluyen y es posible concebir otra forma de ser: el momento de la liminaridad. En consecuencia, creemos que este conjunto de pinturas rupestres levantinas son algo más que una plasmación historicista de un acontecimiento o que un reflejo de las actividades cotidianas de un determinado nivel tecnológico; por el contrario, tras ellas existe una estructura de poder que emplea los motivos pictóricos como medio para sancionar, transmitir y mantener un determinado orden, en el que se contemplan segmentaciones sociales en función de la edad, del género y de la propia posición social.

Esperamos y deseamos que más investigadores aborden sus trabajos buscando también posibles ocultaciones que ayuden a establecer pautas a una manera de interpretar que pueda ser más generalizada y que ayude a afianzar o modificar nuestra hipótesis que, por su singularidad, no es ahora más que una sugerente propuesta.

#### Agradecimientos

Quisiéramos agradecer la ayuda prestada a todas aquellas personas que de algún modo han colaborado con nosotros en este trabajo, especialmente a

Pepe Angullo, a Hydrys y Sylvie, a Albert Rubio y a Ramón Viñas. Asimismo agradecemos la revisión y comentarios sobre las primeras versiones de este texto que nos hicieron Primitiva Bueno, Vicente Baldellou, Margarita Díaz-Andreu, Miguel Ángel Mateo y Daniel de Cruz.

## Bibliografía

- AGUILLELLA, G.; GUSI, F. y OLÀRIA, C. (1999): "El jaciment prehistòric de La Cova dels Diablets (Alcalà de Xivert, Castelló)", *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló*, 20, pp. 7-35.
- ALMAGRO, M. (1944): "Los problemas del Epipaleolítico y Mesolítico en España", *Ampurias*, VI, pp. 1-38.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1999): *Introducción al Arte Levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*. Alpera: Asociación Cultural Malecón.
- (2001): "Arte Levantino en Castellón", *Millars*, XXIV, pp. 111-152.
- APARICIO, J. y MOROTE, J. G. (1999): "Yacimientos arqueológicos y datación del Arte Rupestre Levantino", *Serie Arqueológica*, 17, pp. 77-174.
- BALDELLOU, V. (2001): "Semiología y semiótica en la interpretación del arte rupestre post-paleolítico", *Serie Arqueológica*, 18, pp. 25-52.
- BELTRÁN, A. (1968): *Arte rupestre levantino*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- BERNABEU, J. (1989): *La tradición cultural de las cerámicas impresas en la Zona Oriental de la Península Ibérica*. Trabajos varios del Servicio de Investigación Prehistórica. Valencia.
- BLASCO, M.<sup>a</sup> C. (1974): "La caza en el arte rupestre del Levante español", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1, pp. 29-55.
- BOSCH, J. (2001): "Les ocupacions prehistòriques de caçadors-recol·lectors a la Cova del Vidre (Roquetes). Assentament i clima", *Recerca*, 5, pp. 9-20.
- BOSCH, J.; FORCADELL, T. y VILLALBÍ, M. M. (1996): "El Barranc de Fabra: Asentamiento de inicios del IV milenio a.C. en el curso inferior del Ebro". En *Actas del I Congreso del Neolítico en la Península Ibérica (Gavà-Bellaterra, 1995)*. *Rubricatum 1*. Gavà, pp. 391-396.
- BOSCH-GIMPERA, P. (1924): "Els problemes arqueològics de la província de Castelló", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, V, C. II, pp. 81-120.
- CABRÉ, J. (1925): "Las pinturas rupestres de la Valltorta: escena bélica de la Cova del Cevil". En *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* (II, 2, Memoria XVI, Sesión 14), pp. 201-233.
- CANIGUERAL, J. (1948): "Nueva Localidad de pinturas rupestres en Cataluña, La Cova dels Rossegadors de la Cenia", *Revista Ibérica*, 148, pp. 2-8.
- (1949): "Más sobre la Cova dels Rossegadors", *Revista Ibérica*, 174, pp. 1-8.
- CRiado, F. y SANTOS, M. (2006): "Paisajes domésticos, espacios cerrados: los espacios de la representación y la domesticación del paisaje en la Edad del Bronce". En *Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. (Comarca de los Vélez [Almería], 5-7 de mayo de 2004)*, pp. 173-192.
- DAVIS, W. (1992): *Masking the blow: the scene of representation in Late Prehistoric Egyptian art*. Berkeley: University of California Press.
- DERĘGOWSKI, J. B. (1995): "Perception - depiction - perception, and communication: a skeleton key to Rock Art and its significance", *Rock Art Research*, 12 (1), pp. 3-22.
- DÍAZ-ANDREU, M. (2002): "Marking the landscapes. Iberian post-Palaeolithic art, identities and the sacred". En NASH y CHIPPINDALE (eds.): *European Landscapes of Rock-Art*. Londres: Routledge, pp. 158-175.
- DOMINGO, I. (2005): *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Valencia: Universidad de Valencia. Servicio de Publicaciones.
- (2006): "La figura humana. Paradigma de continuidad y cambio en el arte rupestre levantino", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXVI, pp. 161-192.
- (2011): "The rock art scenes at Injalak Hill: alternative visual records of indigenous social organisation and cultural practices", *Australian Archaeology*, 72, pp. 15-22.
- DOMINGO, I.; LÓPEZ, E.; VILLAVARDE, V. y MARTÍNEZ, R. (2007): *Los abrigos VII, VIII y IX de Les Coves de la Saltadora, Les Coves de Vinromá, Castelló*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. Valencia.
- DOMINGO, I. y MAY, S. (2008): "La pintura y su simbología en las comunidades de cazadores-recolectores de la Tierra de Arnhem". En SALAZAR *et al.* (eds.): *Mundos tribales*. Museu de Prehistòria de València, Diputació de València, pp. 78-92.
- EASTWOOD, E. y EASTWOOD, C. (2006): *Capturing the Spoor. An exploration of southern African rock art*. New Africa Books, Ltd. Claremont.
- FERNÁNDEZ, J. (2006): "Las flechas en el arte levantino: aportaciones desde el análisis de los proyectiles del registro arqueológico del Riu de les Coves (Alt Maestrat, Castelló)", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXVI, pp. 101-160.
- FERNÁNDEZ, J.; GUILLEM, P.; MARTÍNEZ-VALLE, R. y GARCÍA, R. M. (2002): "El contexto arqueológico de la Cova dels Cavalls: poblamiento prehistórico y arte rupestre en el tramo superior del riu de Les Coves".

- En MARTÍNEZ, R. y VILLAVERDE, V. (eds.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. Valencia: Museu de la Valltorta. Generalitat Valenciana, pp. 49-72.
- FERNÁNDEZ, J.; GUILLEM, P.; MARTÍNEZ-VALLE, R. y PÉREZ-MILLÁN, R. (2005): "Nuevos datos sobre el Neolítico en el Maestrazgo: el Abric del Mas de Martí (Albocàsser, Castelló)". En ARIAS, P.; ONTAÑÓN, R. y GARCÍA-MONCÓ, C. (eds.): *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica: Santander, 5 a 8 de octubre de 2003*. Monografías del Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria. Santander: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cantabria, pp. 879-887.
- GALIANA, M.<sup>a</sup> F. (1985): "Contribución al arte rupestre levantino. Análisis etnográfico de las figuras antropomorfas", *Lucentum*, IV, pp. 55-87.
- GARCÍA, S. (2007): "La industria lítica del Nivel A Sup del Molí del Salt (Vimbodí, Tarragona) y su contextualización en el Paleolítico Superior Final de la vertiente mediterránea de la Península Ibérica", *Trabajos de Prehistoria*, 64 (2), pp. 157-168.
- GARFINKEL, A. P. (2006): "Paradigm shifts, rock art studies, and the 'Coso sheep cult' of Eastern California", *North American Archaeologist*, 27 (3), pp. 203-244.
- GENERA, M.; ROMEU, J. y ROMEU, J. A. (1989): "Nuevos hallazgos de pinturas rupestres en la comarca del Montsià". En *XIX Congreso Nacional de Arqueología*, vol. II, pp. 147-160.
- GUILLEM, P. M. (2000-2001): "La Roca dels Ermitans (Sant Mateu, Castelló): un nuevo abrigo con arte rupestre levantino en el Parc Cultural Valltorta-Gasulla", *Lucentum*, XIX-XX, pp. 65-72.
- HAMEAU, P. y PAINAUD, A. (2009): "Ritos de paso y abrigos pintados en el Neolítico", *Zephyrus*, LXIII, pp. 61-70.
- HOLL, F. C. (2004): *Sabaran Rock Art. Archaeology of Tassilian Pastoralist Iconography*. Walnut Creek: Altamira Press.
- HULTKRANTZ, A. (1961): "The Masters of the Animals among the Wind River Shoshoni", *Ethnos*, 26 (4), pp. 198-218.
- INGOLD, T. (1987): *The Appropriation of Nature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- JORDÁ, F. (1970): "Los tocados de plumas en el arte rupestre levantino", *Zephyrus*, XXI, pp. 35-76.
- (1975a): "La sociedad en el arte rupestre levantino", *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11, pp. 159-184.
- (1975b): "Las puntas de flecha en el Arte Levantino". En *Crónica del XIII Congreso Nacional de Arqueología, 1973, Huelva*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 219-226.
- JORDÁN, J. F. (1998): "Diosas de la montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales; chamanes sobre árboles en el arte rupestre levantino español (sureste de la Península Ibérica)", *Zephyrus*, LI, pp. 111-136.
- LEE, R. B. y DALY, R. (eds.) (1999): *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÓPEZ, E. (2005): "La caza y la recolección en el Arte Levantino". En MARTÍNEZ VALLE, R. (dir.): *Arte rupestre en la Comunidad Valenciana*, Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 265-278.
- (2007): *Análisis interno del Arte Levantino: la composición y el espacio a partir de la sistematización del núcleo Valltorta-Gasulla*. Valencia: Universitat de Valencia, Servei de Publicacions.
- MARTÍN, C. (1983): "Las dificultades del discurso esquemático", *Zephyrus*, XXXVI, pp. 209-216.
- MARTÍNEZ, J. (2002): "Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social", *Trabajos de Prehistoria*, 59 (1), pp. 65-87.
- MATEO, M. A. (1993): "Rasgos etnográficos del arte rupestre naturalista en Murcia", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, 6, pp. 61-96.
- (1994): "Formas de vida económica en el arte rupestre naturalista de Murcia", *Verdolay*, 6, pp. 25-37.
- (2003): "Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino", *Zephyrus*, 56, pp. 247-268.
- (2009): "Aproximación teórica al problema del significado del arte rupestre levantino", *Verdolay*, 12, pp. 13-33.
- MESADO, N. (1989a): *Nuevas pinturas rupestres en la Cova del Rossegadors, la Pobla de Benifassà, Castellón*. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Serie Arqueología, VII. Castellón.
- (1989b): "Una escena de pastoreo en la 'Cova dels Rossegadors', La Pobla de Benifassà, Castellón". En *XIX Congreso Nacional de Arqueología*, vol. II, pp. 123-132.
- (2000-2002): "Una superposición estilístico-cromática en el 'Conjunto 3º' del Abrigo de Els Rossegadors de Benifassà", *Estudis castellonencs*, 9 (2), pp. 433-453.
- (2005): *La Cova de les Bruixes (Rossell, Castellón)*. Valencia: Diputació Provincial de Valencia, SIP.
- MESEGUER, V. (1981): "Hallazgo de un abrigo con pinturas rupestres en Xert (Castellón)", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LVII, pp. 587-601.
- OBERMAIER, H. y WERNERT, P. (1919): *Las pinturas rupestres del Barranco de La Valltorta (Castellón)*. Memorias CIPP, n.º 23. Madrid.
- OLÀRIA, C. (1999): "Noves intervencions arqueològiques als jaciments neolítics del Cingle del Mas Nou i Cova Fosca (Ares del Mestre, Alt Maestrat)", *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló*, 20, pp. 347-350.
- (2000): "Nuevas dataciones de C-14 para el Neolítico mediterráneo peninsular", *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló*, 21, pp. 27-34.

- OLÀRIA, C. y GUSI, F. (1988): *Cova Fosca: un asentamiento meso-neolítico de cazadores y pastores en la serranía del Alto Maestrazgo*. Monografies de Prehistoria i Arqueologia Castellonenques. Castelló de la Plana: SIAP. Diputació de Castelló.
- OLÀRIA, C.; GUSI, F. y DÍAZ, M. (1987-88): "El yacimiento neolítico de Mas Nou (Ares del Maestrat, Castellón)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 13, pp. 95-171.
- OLÀRIA, C.; GUSI, F. y GÓMEZ, J. L. (2005): "Un enterramiento Meso-Neolítico en el Cingle del Mas Nou (Ares del Maestre, Castellón) del 7000 BP en territorio de arte levantino". En ARIAS, P.; ONTANÓN, R. y GARCÍA-MONCÓ, C. (eds.): *Actas del III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica: Santander, 5 a 8 de octubre de 2003*. Monografías del Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria. Santander: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cantabria, pp. 615-623.
- PALLARÉS, M. (1915-20): "Exploració dels jaciments prehistòrics de la Valltorta", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, Crònica*, VI, pp. 454-457.
- PLAN, I. (1915): "Interpretación de un adorno en las figuras humanas masculinas de Alpera y Cogul", *Instituto Nacional de Ciencias Físicas-Naturales*. Madrid, pp. 1-15.
- PORCAR, J. B. (1944): "El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XX, pp. 7-16.
- (1946): "Iconografía de la Gasulla y la Valltorta. Escenas bélicas", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXII, pp. 48-62.
- (1953): "Las pinturas rupestres del Barranco de Les Dogues", *Archivo de Prehistoria Levantina*, IV, pp. 75-80.
- PORCAR, J. B.; OBERMAIER, H. y BREUIL, H. (1936): *Las pinturas rupestres de la Cueva Remigia (Castellón)*. Madrid.
- RIBERA, A.; GALIANA, M. F.; TORREGROSA, P. y LLIN, V. (1995): "L'Abric de la Penya. Noves pintures rupestres postpaleolítiques a Moixent (Valencia)", *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4, pp. 121-133.
- RIPOLL, E. (1963): *Pinturas rupestres de La Gasulla (Castellón)*. Barcelona: IPA.
- RUIZ, J. F. (2006): *Las pinturas rupestres en la Serranía de Cuenca. Análisis, revisión y crítica del concepto de estilo en las manifestaciones plásticas postpaleolíticas*. Tesis doctoral inédita. Madrid: UNED.
- (2009): "Cazadores y presas: simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte levantino", *Archaeobios*, 3 (1), pp. 104-126.
- SARRIÁ, E. (e. p.): *El conjunto de pinturas rupestres de la Cova Remigia, Ares del Maestre, Castellón*. Tesis de licenciatura.
- SEBASTIÁN, A. (1986-87): "Escenas acumulativas en el arte rupestre levantino", *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII, pp. 377-397.
- SHNIRELMAN, V. A. (1999): "The Item'i". En LEE, R. B. y DALY, R. (eds.): *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 147-151.
- TAÇON, P. S. C. y CHIPPINDALE, C. (1998): "An archaeology of rock-art through informed methods and formal methods". En CHIPPINDALE, C. y TAÇON, P. S. C. (eds.): *The Archaeology of rock art*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-10.
- TILLEY, C. (1991): *The art of ambiguity. Material culture and text*. Londres: Routledge.
- TURNER, V. (1988): *El proceso ritual. Estructura y anties- tructura*. Madrid: Taurus.
- VAL, M. J. de (1977): "Yacimientos líticos de superficie en el Barranc de la Valltorta (Castellón)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 4, pp. 45-77.
- VAN GENNER, R. (1986): *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.
- VILASECA, S. (1947): *Las pinturas rupestres de la Cueva del Polvorín*. Ministerio de Educación Nacional. Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas.
- VILLAVERDE, V.; DOMINGO, I.; LÓPEZ, E. y GARCÍA, R. M. (2002): "Descripción de los motivos pintados del Abric II de la Cova dels Cavalls". En MARTÍNEZ, R. y VILLAVERDE, V. (eds.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre. Valencia: Museu de la Valltorta. Generalitat Valenciana, pp. 84-133.
- VILLAVERDE, V.; GUILLEM, P. y MARTÍNEZ, R. (2006): "El horizonte gráfico Centelles y su posición en la secuencia del arte levantino del Maestrazgo", *Zephyrus*, XLIX, pp. 181-198.
- VIÑAS, R. (1975): "El conjunto rupestre de la Serra de la Pietat, Ulldecona-Tarragona". En *Speleon, V Symposium de Espeleología*. Monografía I, pp. 115-151.
- (dir.) (1982): *La Valltorta*. Barcelona: Castell.
- VIÑAS, R.; BADER, M. y BADER, K. (1986-87): "Una composición faunística en el 'Abric de la Tenalla', la Poble de Benifassá (Castellón)", *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII, pp. 359-368.
- VIÑAS, R. y SARRIÁ, E. (1981): "Noticia de un nuevo conjunto de pinturas rupestres en Albocàsser", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 8, pp. 301-305.
- VIÑAS, R.; SARRIÁ, E. y ALONSO, A. (1983): *La pintura rupestre en Catalunya*. Barcelona: Ramón Viñas.