

Aproximación al estudio de la perspectiva en el arte levantino

Manuel Martínez Bea*

RESUMEN

El arte rupestre levantino se podría definir como un arte esencialmente bidimensional, con algunos rasgos, como la diferencia de tamaños y la superposición, que apuntan a la búsqueda de la profundidad. Junto a estos elementos, constatamos el uso minoritario en la figura humana levantina de la «perspectiva oblicua elevada». A partir de la plasmación gráfica de este punto de vista en un arquero del abrigo de La Vacada (Castellote, Teruel) consideramos que la interacción de este con otro arquero formaría una posible escena simbólica en la que uno de los antropomorfos ofrece o recibe las armas.

SUMMARY

The levantine rock art could be defined essentially as a two-dimensional art, with some intents that point to the search of the depth, as the difference of sizes and the overlapping of the figures. Next to these elements, we verify the minority use in the «levantine» human figure of the «high oblique perspective». From the graphic representation of this point of view in an archer of the shelter of La Vacada (Castellote, Teruel) we consider that the interaction of that anthropomorph figure with another archer would form a symbolic scene in which one of the anthropomorphs offers the weapons to the other one.

1. INTRODUCCIÓN

Resultan escasos los estudios acerca del empleo de la perspectiva en la realización de la figura humana en el arte levantino, si bien no ocurre lo mismo en cuanto a la consideración de esa perspectiva entendida como búsqueda de la profundidad y elemento de articulación escénica. En este último sentido merece la pena destacar el trabajo de Porcar (PORCAR, 1944; PORCAR *et alii*, 1935), en el que se subraya la perspectiva o proyección oblicua de las líneas compositivas como un elemento expresivo de primer orden que insinúa el desequilibrio en la escena, lo que revelaría gráficamente las situaciones de tensión o de gran dinamismo, como podemos observar en los conjuntos de Val del Charco del Agua Amarga (BELTRÁN, 2002), Cavalls (MARTÍNEZ VALLE y VILLAYERDE, 2002), Mas d'en Josep (DOMINGO *et alii*, 2003), Cueva Remigia (PORCAR *et alii*, 1935) o Abric de Centelles (GUILLEM y MARTÍNEZ VALLE, 2004; VILLAYERDE, GUILLEM y MARTÍNEZ VALLE, 2006).

No nos vamos a detener en cuestiones relativas a la búsqueda de la tercera dimensión en el arte levantino, materia tratada en diversos trabajos y a la que aludiremos someramente más adelante. En este trabajo tan solo pretendemos analizar el empleo de la perspectiva entendida como enfoque desde el que se realizan las representaciones humanas levantinas, aportando un ejemplo en el que se contempla la posibilidad de que el artista hiciera uso de un punto de vista que sobrepasa las normas o convenciones propias del arte levantino.

* Grupo Primeros Pobladores del Valle del Ebro (H-07). Área de Prehistoria. Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Universidad de Zaragoza. manumbea@unizar.es.

2. CUESTIÓN DE PERSPECTIVA

Podemos definir el arte levantino como un arte rupestre esencialmente pictórico¹ y bidimensional o plano. Esta particularidad viene propiciada por el empleo generalizado de la tinta plana que restringe no solo la plasmación de detalles internos en la representación, sino también, y sobre todo, la posibilidad de dotar de volumen y de profundidad a la escena o figuración. Con todo, es posible detectar algunos intentos de superar estas restricciones técnicas que determinan lo que, en cualquier caso, aparece como convencionalismos formales, a partir de los cuales se establecen las cualidades del «estilo levantino» *sensu lato*. Bien entendido, en este sentido, que no solo la técnica, sino también esas convenciones estrictamente estilísticas, y por lo tanto mentales, constriñen al artista levantino a unos límites bastante rígidos, de forma que la representación humana queda reducida a un ideal.

La figura humana levantina, desde el punto de vista formal, se caracteriza por su confección a través de un canon esencialmente definido por el empleo de dos perspectivas básicas: perspectiva frontal y de perfil², siguiendo una especie de «esquema combinado» proyectado a partir de lo que se estimaba el aspecto distintivo de cada parte anatómica, lo que se ha calificado como «diseño de siluetas» (DOMINGO, 2006: 164, nota 6). Así, el cuerpo, generalmente de morfología triangular invertida, se representa, al menos la zona de los hombros, de frente; mientras que las piernas, brazos, cabeza y cadera se realizarían de perfil. En ocasiones, poco representativas desde el punto de vista cuantitativo, la cabeza también puede aparecer en perspectiva frontal, ejemplos en los que se podría hablar de siluetas simétricas, como se constata en el motivo 67 del abrigo de La Vacada, algunos arqueros del abrigo del Garroso o en diversas figuraciones de la cueva Lucio o de Gavidia³.

¹ Hasta el momento, la estación del Barranco Hondo (Castellote, Teruel) es el único ejemplo de conjunto rupestre levantino en el que la técnica empleada en la realización de las figuras es el grabado (UTRILLA y VILLAVARDE, 2004). El uso del grabado apuntado en otros contextos levantinos resulta escaso y dudoso (MARTÍNEZ BEA, 2004).

² Ruiz López ha analizado de forma sucinta, aunque muy sugestiva, la perspectiva en las representaciones humanas en el arte levantino, centrándose en las estaciones decoradas de la sierra de Cuerdas, Cuenca (RUIZ LÓPEZ, 2007).

³ Esta perspectiva frontal se constata con mayor facilidad en animales cuyas pezuñas o cornamentas se representan de frente, si bien al referirse a esta forma de representación se suele emplear el término, acuñado por Breuil, de «perspectiva torcida».

No debemos olvidar que la perspectiva aparece como una mirada única integrada en la ideología del grupo que la genera, de forma que el empleo diferenciado de las perspectivas aparece, por tanto, como una convención estilística propia del arte levantino que trata de responder a la intención de facilitar la lectura de cada elemento representado, subrayando precisamente aquellos parámetros formales que más y mejor definen cada forma, y que podrían determinarse a partir del eje de simetría vertical de la figura, como destaca DOMINGO (2006: 165, nota 6). Así pues, no se trataría tan solo de representar un modelo tal y como se sabe que es en la realidad, sino de representarlo como lo percibe un observador (individual o colectivo) que es capaz de identificarlo de acuerdo con el mundo ideológico al que pertenece, de manera que la figura (entendida como «forma») no solo cuenta con un contenido visual, sino también conceptual.

En cuanto a la perspectiva tendente a la tridimensionalidad, o profundidad de campo, entendida como el rango de distancias planteadas en una escena concreta, los artistas levantinos trataron de darle solución mediante dos procedimientos básicos: la superposición y la diferenciación dimensional progresiva de las figuras, o perspectiva menguante, un mecanismo gráfico al servicio de la acción representada, según RUIZ LÓPEZ (2007: 225). Algunos autores han manifestado que la postura de cada personaje, por ejemplo, un arquero tensando el arco, trataría de reproducir la sensación de profundidad (SANCHIDRIÁN, 2001: 384), aunque es la lectura concreta de esa figura plana la que permite suponerle esa profundidad, y no tanto una verdadera búsqueda de esta mediante un recurso técnico.

Al hilo de lo comentado con anterioridad, la superposición otorga una posición concreta a cada una de las representaciones con un procedimiento costoso: se representa una a una cada figura, superponiéndose sucesivamente, componiendo la escena, en lugar de pintar una única figura completa y realizar parcialmente el resto de la misma yuxtaponiéndose a la primera, mediante una especie de elipsis selectiva, tal y como se constata en diversos ejemplos dentro del ciclo paleolítico⁴ en un fenómeno que se ha defi-

⁴ En este sentido cabe destacar los espectaculares conjuntos de caballos, leones y rinocerontes de la cueva Chauvet; algo similar a lo representado en el bastón de El Pendo con las dos cabezas de ciervas; la manada de renos de La Mairie/Teyjat, o la de caballos representada sobre una placa de piedra en Chaffaud. Estos ejemplos no deberían confundirse con aquellos otros en los que se manifiesta la existencia de un proceso gráfico de descomposición del

nido como «ocultamiento parcial» o «recubrimiento reservado».

Como modelos de superposiciones levantinas en los que se pretende representar una cierta profundidad en el espacio podemos citar el desfile de arqueros del abrigo del Cingle de la Gasulla o los de los abrigos de los Trepadores y Cova Remigia, sin olvidar la escena principal del abrigo de Muriecho, en la que hasta 37 antropomorfos forman parte de una actividad de carácter lúdico-ritual con la captura de un ciervo vivo (BALDELLOU *et alii*, 2000; UTRILLA y MARTÍNEZ BEA, 2005).

La diferencia en el tamaño o el formato de las representaciones también puede marcar un intento de plasmación de la profundidad de la escena, de manera que las figuraciones que ocuparían un plano más alejado serían representadas con tamaños más reducidos. La problemática existente en la identificación de la profundidad mediante este procedimiento resulta evidente, toda vez que no existen otros elementos figurativos, paisajísticos esencialmente, que permitan esta posibilidad⁵. La diferencia de tamaños de representaciones que componen una misma escena podría igualmente responder a cuestiones de importancia jerárquica o a verdaderas diferencias en las dimensiones (estatura) de los elementos representados, que en determinados casos se podrían interpretar como asociaciones padre-hijo, madre-hija o adulto-infante desde una perspectiva más neutra (abrigos de Gavidia, Racó dels Sorellets, Minateda, La Vieja o La Risca).

Como hemos apuntado, el uso de la tinta plana restringe la representación de la profundidad, de manera que resulta imposible servirse para la consecución de la misma de otros sofismas gráficos, como la perspectiva aérea, la perspectiva de color, el *sfumato* o determinados tipos de perspectivas angulares. En este mismo sentido, la citada limitación técnica influye negativamente en la representación del volumen, si bien se trató de plasmar parcialmente mediante el tratamiento más o menos naturalista, y en ocasiones exagerado, de determinadas partes anatómicas, como las pantorrillas de los antropomorfos en diversas variedades tipológicas (Val del Charco del Agua Amarga, El Garroso, Civil, Cen-

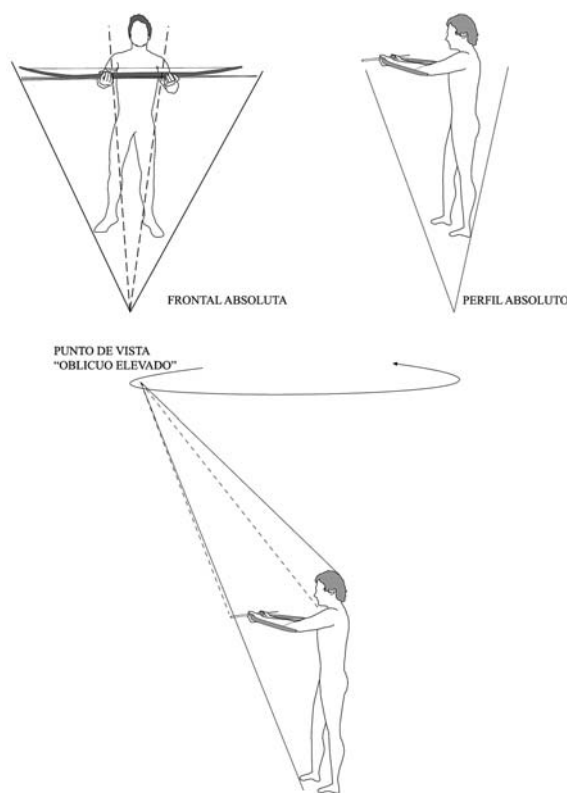


Fig. 1. Perspectivas o puntos de vista aludidos en el estudio.

telles) o las melenas (El Garroso, La Risca), aunque siempre aparecen como imágenes planas.

Resulta manifiesta la dificultad de representar un elemento con una serie de rasgos establecidos exclusivamente mediante el empleo de las tintas planas con una perspectiva ortogonal⁶. De esta manera, para ayudar a reconocer lo representado o a subrayar la importancia de partes específicas, el artista levantino se vio abocado al empleo de la perspectiva frontal y de perfil para facilitar la lectura global de la representación, lo que se ha definido como «perspectiva biangular recta». La novedad en este sentido aparece con el uso, absolutamente minoritario⁷, de una tercera perspectiva que podría ayudar a leer una escena concreta del abrigo de La Vacada (Castellote, Teruel) y

movimiento, como ocurre con los caballos grabados en dos plaquetas de Limeuil y otra en La Marche (AZÉMA, 2005 y 2007).

⁵ Este recurso compositivo podría interpretarse como una verdadera búsqueda de la profundidad escénica si además se constata en la propia composición una ordenación de las figuras en diferentes sentidos, aunque con una orientación convergente, lo que permitiría deducir una cierta profundidad de campo (SANCHIDRIÁN, 2001: 260).

⁶ El empleo de esta perspectiva ortogonal resulta menos complejo en su lectura con el uso de la bicromía o policromía, tal y como se evidencia en el arte paleolítico (EASTHAM, 2000).

⁷ Convenimos en que los rasgos muy minoritarios de cualquier estilo artístico, si bien nunca desdeñables, no deberían tenerse en cuenta a la hora de definir un «holotipo» con el que se pretenda identificar las expresiones que determinan un estilo. La definición de un «arquetipo» solo resultaría válida, por tanto, dando preferencia a los convencionalismos y normas que aparecen generalizadas, globales.

que se nos aparece como la adopción, por parte del artista levantino, de un punto de vista audaz. Nos referimos a la posible aplicación de una perspectiva casi cenital, u «oblicua elevada», entendida como la visual obtenida con la vertical del punto de observación o bien un enfoque alcanzado desde un punto de vista en un plano superior y oblicuo con respecto al elemento observado (fig. 1), constatándose el uso simultáneo de varios puntos de vista.

Esta particularidad se aprecia en la representación de un arquero del abrigo de La Vacada que interactúa con otro antropomorfo, conformando una escena en la que el empleo de la perspectiva comentada parece ayudar en la interpretación de su significado. En este sentido la representación del antropomorfo no responde solo a la de un modelo tal y como se ve, sino también a una figuración mental, que responde a la concepción que de esta se ha hecho el artista, intentando superar en cierta medida la convención levantina de representación del mundo bajo dos dimensiones, y destacando el extraordinario sentido de la composición del artista para superar la limitación impuesta de un arte esencialmente plano.

3. LOS MOTIVOS 68 Y 69 DEL ABRIGO DE LA VACADA

Se trata de una escena en la que las dos representaciones humanas que la componen (motivos 68 y 69 del abrigo) se realizaron sincrónicamente y en la que destacan dos elementos importantes que la convierten en una escenificación de gran importancia, al estar cargada de simbolismo.

El primero de esos elementos descansa en la propia temática. Son dos los arqueros de estilo levantino estilizado los que protagonizan la acción, aspecto este interesante, ya que no resultan muy abundantes las escenas sincrónicas en las que exclusivamente figuras humanas levantinas desarrollan la actividad y, cuando así ocurre, se definen, normalmente, como acciones en las que participa un gran número de individuos: escenas bélicas de la Cova del Civil o Les Dogues; la captura del ciervo vivo de Muriecho; escenas de marcha, como la de Centelles (GUILLEM y MARTÍNEZ VALLE, 2004; VILLAVERDE, GUILLEM y MARTÍNEZ VALLE, 2006), o de arqueros lanzados a la carrera, como en Val del Charco del Agua Amarga (BELTRÁN, 2002).

El segundo elemento interesante de esta escena es la propia acción desarrollada, en conjunción con una serie de rasgos que le imprime un carácter especial y singular. La primera de las figuraciones se identifica como la representación parcial de un arquero, que conserva solo la mitad superior del cuerpo, realizado en posición vertical estática, que mantiene asido con la mano derecha un arco y un haz de flechas, mientras que en la otra mano porta una única flecha en posición ligeramente inclinada cuyo extremo distal apunta a la representación humana a la que se encara. El otro arquero, de menor tamaño, que tampoco conserva las extremidades inferiores, ocupa una posición de inferioridad con respecto al anterior cuya figura se eleva más de una cabeza por encima de la de este (fig. 2).

Ambos arqueros, al menos el situado a la derecha de la escena, parecen llevar una especie de adorno en forma de cola de caballo que parte de la zona inferior de la espalda, convirtiéndose en un ingrediente de marcado carácter simbólico. No obstante, existe una

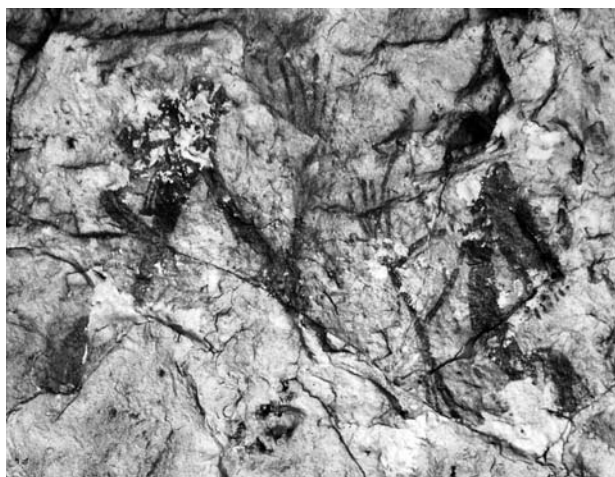


Fig. 2. Motivos 68 y 69 en el sector III del abrigo de La Vacada.

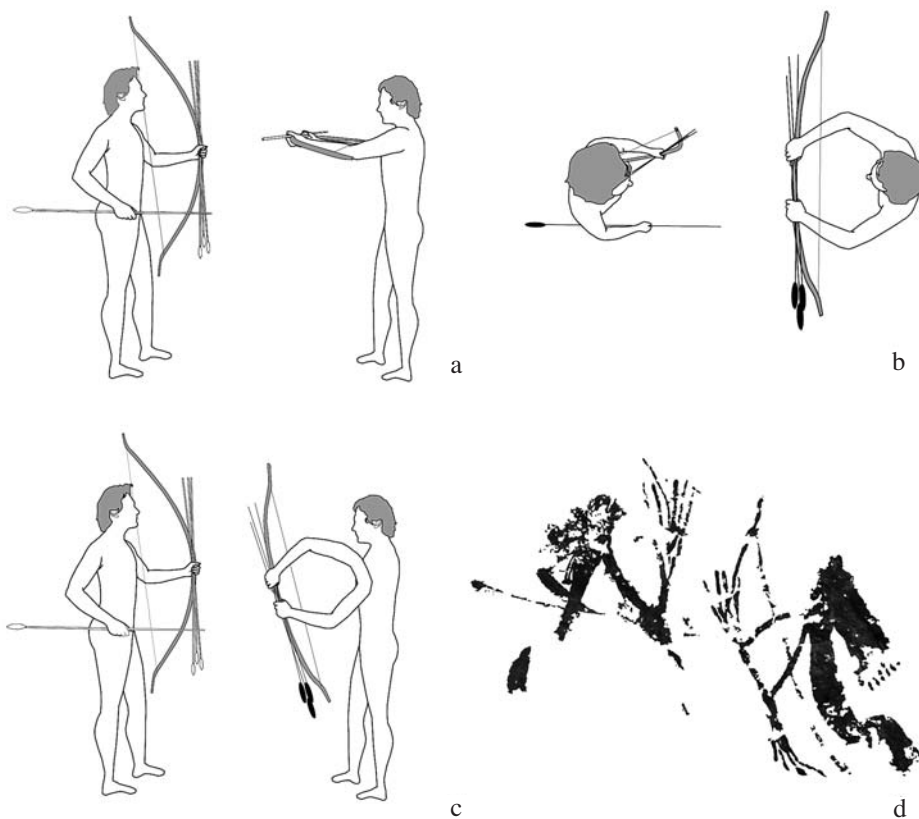


Fig. 3. Proceso de adopción de las perspectivas de perfil y cenital en el conjunto de La Vacada. a) Esquema en perspectiva de perfil correcta. b) Esquema en perspectiva cenital u oblicua elevada correcta. c) Adopción simultánea, en la figura de la derecha, de la perspectiva de perfil y de la cenital u oblicua elevada. d) Motivos 68 y 69 del abrigo de La Vacada.

serie de elementos y convenciones estilísticas que los diferencian. Las dos figuraciones llevan melena, siendo esta más larga en el antropomorfo de la derecha, a quien le termina en siete pequeñas trenzas, atributo visual que le diferencia de la otra representación humana. A esta, por el contrario, se le asignan una serie de elementos visuales diferenciadores, como unos brazos más naturalistas, más gruesos y fuertes, así como un objeto que le cuelga del hombro izquierdo, que podría tratarse de una honda.

Ripoll traduce la escena como una danza, llegando a reivindicar «un carácter conmemorativo para las llamadas ‘escenas de lucha’ de otros abrigos levantinos», que también interpreta como danzas (RIPOLL, 1961: 33). Su razonamiento lo justifica básicamente por la supuesta posición contorsionada del cuerpo del antropomorfo (motivo 69), si bien ya hemos apuntado que esa exageración del cuerpo es solo una impresión óptica debido al postizo en cola de caballo con el que se adorna el personaje y a la pérdida total de las extremidades inferiores.

No obstante, sí que aparece una extraña conven-

ción en la realización de los brazos de este arquero, que se muestra forzada, ya que ambas extremidades parten de un único punto común situado en la zona alta del cuerpo y no de ambos lados del mismo, como es la norma en las representaciones levantinas.

Se trata de una convención extraña, poco naturalista y muy diferente de la empleada en el otro arquero, con el que comparte estilo, técnica, espacio y, sin duda, escenificación. La cuestión radica en llegar a una explicación convincente de por qué se representaron los brazos del arquero de esa manera, siendo que la figuración pierde el naturalismo y detallismo que impregna el resto de la pintura.

En nuestra opinión la dificultad, y la propia solución, se encuentran en la perspectiva. Consideramos que, en el caso que nos ocupa, el artista levantino solucionó el problema empleando perspectivas diferentes en la misma figuración, con la finalidad de que el observador fuera capaz de reconocer la acción concreta que lleva a cabo la figura. Así, el cuerpo, el adorno en cola de caballo y la cabeza se plasmaron de perfil, ya que no existe problema a la hora de inter-



Fig. 4. 1. Motivo 25a del abrigo II de la Cova dels Cavalls, en el que las piernas habrían sido realizadas desde un punto de vista «oblicuo elevado» (calco según VILLAVERDE *et alii*, 2002). 2. Motivo 11 del abrigo de El Garroso (calco según BELTRÁN, 2005). 3. Perspectiva cenital de una trampa-agujero en cuyo interior se representó una cierva muerta y los elementos vegetales que cubrirían el hoyo (calco según ALONSO y GRIMAL, 1996).

pretarlos como tales. La dificultad radica en la representación de la tercera dimensión, cuestión que resuelve el artista con la perspectiva cenital u oblicua elevada que muestra de frente al espectador tanto la larga melena como los brazos, el arco y las flechas, en lo que se ha denominado «realismo intelectual». Esta idea viene dada no solo por la forma en que los brazos parten de un mismo punto, sino también porque el arquero sujeta el arco con ambas manos, y no solo con una, como es habitual (fig. 3).

El empleo de distintas perspectivas en una misma figura se constata en diversos contextos cronoculturales. La denominada perspectiva torcida, la semitorcida, la biangular recta o la oblicua resultan bastante comunes en el arte paleolítico hasta el Magdaleniense III, sobre todo en las representaciones de los cuernos de bóvidos y de pezuñas o cascos de ungulados (AUJOULAT, 1993). Estas mismas convenciones las encontramos en diversas manifestaciones levantinas, cuestión ya apuntada por Breuil (BREUIL y CABRÉ, 1911; BREUIL, 1920), sobre todo de bóvidos con los cuernos en media luna, es decir, con cuerpo de perfil y cornamenta en perspectiva frontal, en los abrigos del Prado del Navazo, Barranco de las Olivanas, la Ceja de Piezarrodilla, Cingle de Mola Remigia, Mas d'en Josep, los motivos 24, 38 y 61 del propio abrigo de La Vacada o el motivo 21 del mismo abrigo, en el que la pezuña de la pata más adelantada se representó con una perspectiva oblicua para permitir apreciar su carácter bisulco (PIÑÓN, 1982; UTRILLA, 2000; DOMINGO *et alii*, 2003; MARTÍNEZ BEA, 2005 y 2009).

La fórmula consistente en el empleo de distintas perspectivas en la configuración de una misma representación se observa en algunas figuraciones pintadas

celtíbericas, como ocurre con la plasmación cenital de un lobo con las fauces abiertas pintado en una cerámica numantina (BLANCO, 1997), si bien el arte egipcio aparece como el paradigma en el uso de estas convenciones estilísticas (JAMES, 1999). Este mismo procedimiento técnico resulta, hasta cierto punto, común en las representaciones animales levantinas; sin embargo, su uso se reduce de manera significativa en el tratamiento de la figura humana. En cuanto al empleo de la perspectiva cenital, u «oblicua elevada», en el arte levantino, siquiera de forma parcial en la figura del arquero descrito, resulta en cierta medida novedoso.

Si bien minoritario, el recurso del artista levantino a la perspectiva «oblicua elevada» se aprecia en algún otro conjunto, aunque en estos casos la lectura de la figura atendiendo a esta particular perspectiva no determina el significado de la escena. Nos referimos a las representaciones de dos arqueros de la Cova dels Cavalls, motivos 23a y 25a (VILLAVERDE *et alii*, 2002: 104-107), o al motivo 11 del abrigo turoloense de El Garroso, que cuenta con las mismas convenciones formales que las representaciones anteriormente aludidas, evidenciándose su fuerte paralelismo estilístico, temático y compositivo (figs. 4.1 y 4.2).

En ambos casos se considera la posibilidad de que los arqueros fueran representados sentados, de manera que la plasmación de las piernas tal y como aparecen dispuestas únicamente resulta posible recurriendo a una perspectiva «oblicua elevada».

El empleo de la perspectiva cenital también se constata en un conjunto levantino, evidenciándose además el aprovechamiento de accidentes naturales que ayudan a aclarar la composición y permiten leer la escena de forma correcta. Un ejemplo paradigmático

se encuentra en el abrigo del Torcal de las Bojadillas I (Nerpio, Albacete) (ALONSO y GRIMAL, 1996). En este se representó un cuadrúpedo caído en una trampa, recreándose el cuerpo del animal, de perfil, con las patas quebradas. Sin embargo, la correcta lectura de la representación solo se consigue gracias a la presencia complementaria de otros elementos pictóricos, como las ramas que aparecen esparcidas alrededor del animal, y que constituirían el ramaje que recubriría el agujero en el que caería este. Asimismo, el conjunto se completa con el aprovechamiento de un rehundido natural de la pared, en cuyo «fondo» se plasmaron los elementos pintados, y que se interpreta como el hoyo, o la trampa propiamente dicha. De esta manera, el artista levantino representó, mediante una perspectiva cenital, el contenido del artificio (fig. 4.3).

4. CONCLUSIONES

Como se ha puesto de manifiesto de manera sucinta, el arte rupestre levantino, en cuanto a las representaciones humanas, aparece como un arte esencialmente bidimensional o plano, una restricción condicionada por la técnica generalmente empleada en su ejecución, la tinta plana. Con todo, es posible observar ciertos intentos por parte del artista levantino de superar esas convenciones mediante el recurso de la superposición o el de la perspectiva menguante de las figuraciones. Sin embargo, estas iniciativas se reconocen cuando se recrean escenas formadas por un nutrido número de figuras, sin que la búsqueda de la profundidad aparezca de forma tan manifiesta en una única representación. Consideramos, por tanto, que el motivo 69 del abrigo de La Vacada aporta una interesante lectura interpretativa acerca de la complejidad en el empleo de diferentes tipos de perspectivas en el arte levantino, en lo que podríamos definir como imágenes superpuestas en planos paralelos a la superficie, lo cual ayuda en la comprensión de la escenificación pintada que resultaría ser una escena simbólica, aunque no podamos precisar el sentido de la misma (rendición, ofrenda, rito de paso...), ni tampoco el contexto religioso, mitológico, ideológico o histórico en el que se confeccionó. Nos mostramos de acuerdo con Hernando cuando argumenta que «no podemos entender a los grupos de la Prehistoria si aplicamos los principios positivistas de la Arqueología procesual, o los subjetivistas de la postprocesual puesto que, [...], ambos proyectan al pasado la propia mente del investigador» (HERNANDO, 1999: 34). Sin embargo, y sin abogar por una vertiente hermenéutica, consideramos pertinente

la lectura propuesta para el motivo 69 de La Vacada, sin que, obviamente, podamos asignar una interpretación concreta a la actividad desarrollada en la escena.

Como ocurre con el *ibérico*, nos acercamos a la lectura formal, aunque ignoramos el contenido del escrito. La correcta lectura del «texto» es el primer paso, siempre imprescindible, para poder llegar a conocer su significado. En cualquier caso, consideramos interesante la posibilidad de interpretar el uso de la perspectiva «oblicua elevada» o cenital en el ejemplo que presentamos como una búsqueda de la tridimensionalidad sobre una superficie «plana», con la intención de recrear la profundidad y ayudar al lector en la interpretación de lo representado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (eds.) (1996). *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete, Murcia). Nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. 2 vols. Barcelona.
- AUJOULAT, N. (1993). La perspective. En *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. París, pp. 281-288.
- AZÉMA, M. (2005). Et si... les hommes préhistoriques avaient inventé le dessin animé et la bande dessinée?. *Préhistoire, Art et Sociétés LIX*, pp. 55-69.
- AZÉMA, M. (2007). La décomposition du mouvement dans l'art paléolithique: répose à Juan María Apeñaniz. *INORA 48*, pp. 23-28.
- BALDELLOU, V., et alii (2000). Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca). *Bolskan 17*, pp. 33-86.
- BELTRÁN, A. (1965). Breve nota sobre el grupo de tres figuras negras del abrigo de la Saltadora, en el barranco de la Valltorta (Castellón). *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa III*, pp. 89-93.
- BELTRÁN, A. (dir.) (2002). *Las pinturas rupestres del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz*. Prames. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (dir.) (2005). *Corpus de arte rupestre del Parque Cultural del Río Martín*. Asociación Parque Cultural del Río Martín. Zaragoza.
- BLANCO, J. F. (1997). Zoomorfos celtibéricos en perspectiva cenital. A propósito de los hallazgos de Cauca y El Castro Cuesta del Mercado (Coca, Segovia). *Complutum 8*, pp. 183-203.
- BREUIL, H. (1920). Les peintures rupestres de la péninsule ibérique, XI: les roches peintes de Minateda. *L'Anthropologie XXX*, pp. 2-50.
- BREUIL, H., y CABRÉ, J. (1911). Les peintures rupestres

- d'Espagne. III. Los Toricos de Albarracín (Teruel). *L'Anthropologie* xxii, pp. 641-648.
- DOMINGO, I. (2006). La figura humana, paradigma de la continuidad y cambio en el arte rupestre levantino. *Archivo de Prehistoria Levantina* xxvi, pp. 161-191.
- DOMINGO, I., *et alii* (2003). Las pinturas rupestres del Cingle del Mas d'en Josep (Tírig, Castelló). Consideraciones sobre la territorialización del arte levantino a partir del análisis de las figuras de bóvidos y jabalíes. *Saguntum* 35, pp. 9-49.
- EASTHAM, M. (2000). Landforms and the interpretation of scan procedures embedded in paleolithic parietal images. En NASH, G. (ed.). *Signifying place and space. World perspectives of rock art and landscape*. BAR International Series, 902, pp. 71-81.
- GUILLEM, P., y MARTÍNEZ VALLE, R. (2004). Las figuras humanas del abrigo del Barranco Hondo en el contexto del arte levantino del Bajo Aragón-Maestrazgo. En UTRILLA, P., y VILLAVERDE, V. (2004). *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*. Diputación General de Aragón. Zaragoza, pp. 105-122.
- HERNANDO, A. (1999). Percepción de la realidad y prehistoria. Relación entre la construcción de la identidad y la complejidad socioeconómica en los grupos humanos. *Trabajos de Prehistoria* 56, pp. 19-35.
- JAMES, T. G. H. (1999). *La pintura egipcia*. Akal. Madrid.
- MARTÍNEZ BEA, M. (2004). Un arte no tan levantino. Perduración ritual de los abrigos pintados: el ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel). *Trabajos de Prehistoria* 61, pp. 111-125.
- MARTÍNEZ BEA, M. (2005). *Variabilidad estilística y distribución territorial del arte rupestre levantino en Aragón: el ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel)*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- MARTÍNEZ BEA, M. (2009). *Las pinturas rupestres del abrigo de La Vacada (Castellote, Teruel)*. Universidad de Zaragoza. Monografías Arqueológicas, 43. Zaragoza.
- MARTÍNEZ VALLE, R., y VILLAVERDE, V. (coords.) (2002). *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta*. Museu de la Valltorta. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Tírig.
- MATEO, M. A. (2004). Consideraciones sobre el arte rupestre levantino en el Alto Segura. *Cuadernos de Arte Rupestre* 1, pp. 57-81.
- PIÑÓN, F. (1982). *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Ministerio de Cultura. Monografías del Centro de Investigación y Museo de Altamira, 6. Santander.
- PORCAR, J. B. (1944). El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* xx 1, pp. 7-16.
- PORCAR, J. B.; OBERMAIER, H., y BREUIL, H. (1935). *Excavaciones en la cueva Remigia (Castellón)*. Junta Superior del Tesoro Artístico. Sección de Excavaciones. Madrid.
- RIPOLL, E. (1961). *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*. Monografías de Arte Rupestre. Arte Levantino, 1. Barcelona.
- RUIZ LÓPEZ, J. F. (2007). Teatro de sombras. La modulación espacial de las figuras en el arte rupestre levantino. *Cuadernos de Arte Rupestre* 4, pp. 207-228.
- SANCHIDRIÁN, J. L. (2001). *Manual de arte prehistórico*. Ariel. Barcelona.
- SORIA, M., y LÓPEZ, M. (1999). *Los abrigos con arte rupestre levantino de la sierra de Segura. Patrimonio de la Humanidad*. Arqueología Monografías. Jaén.
- UTRILLA, P. (2000). *El arte rupestre en Aragón*. Colección CAI 100, 56. Zaragoza.
- UTRILLA, P., y CALVO, M. J. (1999). Cultura material y arte rupestre «levantino»: la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000. *Bolskan* 16, pp. 39-70.
- UTRILLA, P., y MARTÍNEZ BEA, M. (2005). La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico. En *Homenaje a Jesús Altuna. Munibe* 57 (3), pp. 161-178.
- UTRILLA, P., y MARTÍNEZ BEA, M. (2007). La figura humana en el arte rupestre aragonés. En *Homenaje a Antonio Beltrán. Cuadernos de Arte Rupestre* 4, pp. 163-205.
- UTRILLA, P., y VILLAVERDE, V. (2004). *Los grabados levantinos del Barranco Hondo (Castellote, Teruel)*. Diputación General de Aragón. Monografías del Patrimonio Aragonés, 1. Zaragoza.
- VILLAVERDE, V.; GUILLEM, P., y MARTÍNEZ VALLE, R. (2006). El horizonte gráfico Cenelles y su posición en la secuencia del arte levantino del Maestrazgo. *Zephyrus* LIX, pp. 181-198.
- VILLAVERDE, V., *et alii* (2002). Descripción de los motivos pintados del *abric* II de la Cova dels Cavalls. En MARTÍNEZ VALLE, R., y VILLAVERDE, V. (coords.). *La Cova dels Cavalls en el barranc de la Valltorta*. Monografías del Instituto de Arte Rupestre, 1. Valencia, pp. 83-133.