

UN GRABADO PALEOLÍTICO AL AIRE LIBRE EN PIEDRAS BLANCAS (ESCULLAR, ALMERÍA)

JULIÁN MARTÍNEZ GARCÍA

Cuando H. de Lumley dio a conocer el grabado de un bisonte descubierto en Ségriès (Moustiers-Sainte-Marie, en el Bassin du Verdon, Francia), región que no contaba con ningún tipo de manifestación artística paleolítica, se planteó la resolución de dos problemas. El primero su autenticidad, y el segundo su datación y su encuadre en el conjunto de obras parietales (Lumley, 1968:123). Para resolverlos, desarrolló todo un aparato metodológico con el que estructuró las proporciones generales de los bisontes figurados del Paleolítico. El resultado le acercó a la evidencia de la utilización de un proceso de construcción cómodo, más o menos geométrico, como base referencial de las composiciones (Lumley, 1968:229).

Poco después, se realizaba una hipometría de los caballos cántabro-aquitano (Lión, 1971) y posteriormente, se empezaba a discutir sobre los procesos de construcción artística, en base a la existencia de auténticas escuelas/autores de tendencias y rasgos definidos (Apellaniz, 1980a, 1980b, 1982 y 1983).

Parece, pues, fuera de toda duda, que el arte paleolítico figurativo presenta unos matices formales que pueden llegar a individualizar figuras-autores, de ahí lo variable y enriquecido del repertorio.

Pero, es evidente, que sobre todos ellos prevalece, como señalaba Leroi-Gourhan (1965:153), una extraordinaria unidad de estilo y una seguridad simbólica, que se mantiene a través de largas generaciones, con unos esquemas generales que evolucionan lentamente. Y son precisamente estos esquemas los que nos delatan como paleolítica una obra como la que nos ocupa, tan fuera del contexto normal de su etapa artística: las cuevas.

Si Lumley hubiese descubierto el bisonte de Ségriès en una profunda cueva, su análisis habría seguido un camino algo distinto. El primer problema, su autenticidad, habría dejado paso al segundo, su cronología y relación con el conjunto de obras paleolíticas. Sin embargo, a pesar de que nosotros nos encontramos ante la misma situación (grabado localizado en una provincia en la que no se conocen manifestaciones parietales paleolíticas, siendo las más cercanas las de las provincias de Granada, Jaén, Albacete y el grupo malagueño, siempre en cuevas profundas), ahora se conocen algunos grabados paleolíticos al aire libre en el marco geográfico peninsular. Tal es el caso del caballo grabado de Domingo García (Martín y Moure, 1981), el de los caballos de Mazouco en Portugal (Oliveira y otros, 1981) o el de los grabados de Hornos de la Peña y del Valle de Nalón, que unidos a este hallazgo nos plantean la existencia de una dualidad contextual del arte paleolítico, en cueva o al aire libre, cuyo último registro debe de depender de un factor incontrolable: su conservación¹.

1. ¿Se pintaron obras paleolíticas al aire libre al igual que se grabaron?





Fig. 1.— Localización de la estación rupestre de Piedras Blancas (Escullar), en la provincia de Almería.

Por su parte, la provincia de Almería, pionera en las aportaciones al arte rupestre peninsular allá por el año 1868 (Góngora Martínez), se ha visto favorecida por el descubrimiento de una serie de estaciones pintadas esquemáticas y levantinas, que desde principio de siglo (Breuil y Motos, 1915; Cabré, 1915; Cerralbo, 1915; Motos, 1915; y Breuil 1935) han ido creciendo hasta nuestros días (Martínez, 1981, 1984a, 1984b). En la actualidad, cuenta con uno de los conjuntos esquemáticos más interesantes del sudeste disperso por su geografía.

Sin embargo, no existe ninguna referencia con respecto al arte parietal paleolítico de esta provincia, aunque recientemente ha aparecido publicado un hallazgo mueble procedente de Cueva Ambrosio (Vélez-Blanco). Se trata de una plaqueta grabada con el prótomo de un caballo que, fuera de contexto, se localizó en el cribado de un área de revuelto de la cueva. Estilísticamente “se podría encuadrar en un momento final del Estilo III o inicios del Estilo IV de Leroi-Gourhan” (Cacho y Ripoll, 1987:52 y 53, fig. 8).

Por tanto, podemos considerar el grabado de Piedras Blancas como la ruptura del techo cronológico del arte parietal de la provincia, hasta ahora afianzado en la prehistoria reciente, y esperemos que éste sea sólo el inicio de una cadena de hallazgos que nos acerquen al conocimiento del arte paleolítico de Almería.

1. SITUACIÓN DE LA ESTACIÓN RUPESTRE

El grabado rupestre se localiza a unos dos kilómetros aproximadamente antes de la cortijada, hoy prácticamente abandonada, de Piedras Blancas, en el término municipal de Escullar (fig. 1). Sus coordenadas geográficas aproximadas son: 37° 11' 40" de latitud norte, por 2° 42' 20" de longitud oeste al meridiano de Greenwich². La altitud con respecto al nivel del mar es de 1.400 m. Se sitúa, por tanto, en plena sierra de Los Filabres, en su vertiente meridional. Esta sierra queda dentro del conjunto de las unidades béticas y constituye el límite norte y sur de los valles del río Andarax y del río Almanzora, respectivamente. No presenta solución de continuidad desde la sierra de Baza hasta la sierra de Bédar, manteniendo una línea de cumbres alrededor de los 1.800-2.000 m en la zona centro-occidental y descendiendo hacia la

2. Hoja de Fiñana, 22-41 (1.012), Servicio Geográfico del Ejército, E: 1:50.000.

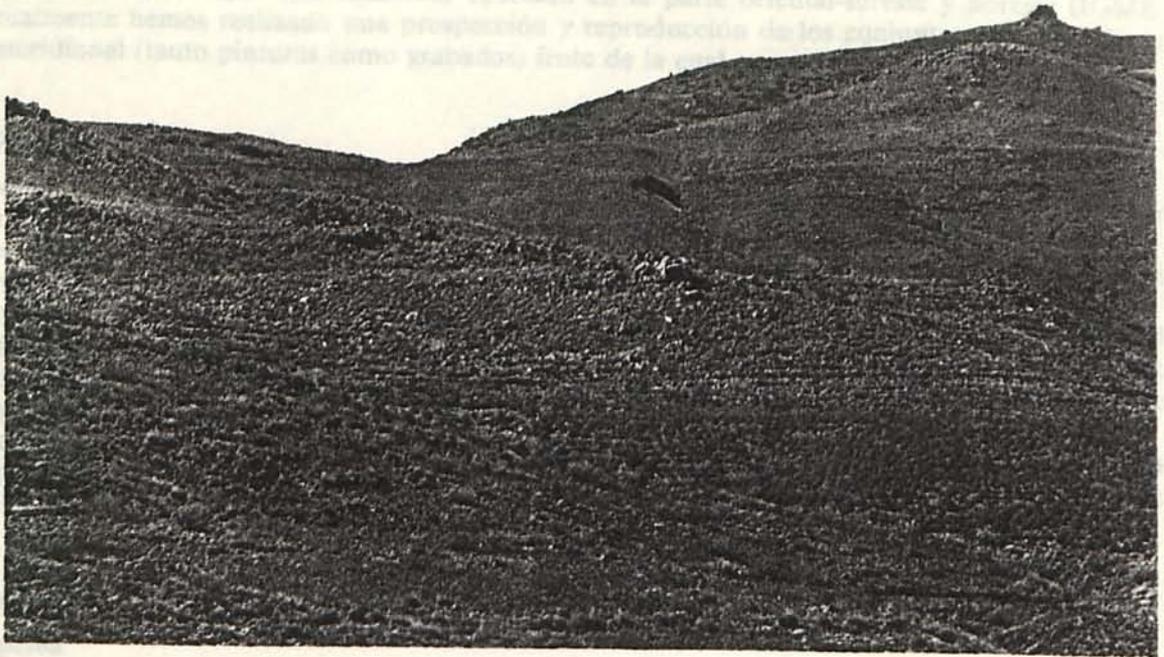


Fig. 2.- Sierra de los Filabres. Situación del grabado de Piedras Blancas.



Fig. 3.- El grabado rupestre de Piedras Blancas y su entorno.

oriental hasta los 800 m de la Sierra de Bédar (Ferré, 1977:27). Sus materiales pertenecen al complejo Nevado Filábride, y su unidad Nevado-Lubrín constituye el eje, ensanchándose en la zona occidental, mientras que los montes superiores filábrides aparecen en la parte oriental-sureste y noreste (IGME, 1972). Actualmente hemos realizado una prospección y reproducción de los conjuntos rupestres de su vertiente meridional (tanto pinturas como grabados) fruto de la cual es este descubrimiento³.

2. EL SOPORTE

El soporte sobre el que se realizó el grabado queda integrado en el pie de un núcleo de bloques que conforman una cresta rocosa, a la altura media de una suave ladera, que enlaza con otra serie de promontorios y desniveles del variable perfil de la sierra (fig. 2). Se trata, por tanto, de un punto intermedio de escasa relevancia.

La erosión, que ha ido modelando el paisaje y actuando sobre la cresta rocosa, ha cuarteado el espolón originando fracturas verticales. Asimismo, el carácter laminar de la roca ha provocado las propias horizontales. El resultado nos ofrece una perspectiva de bloques consecutivos, en uno de los cuales se efectuó el grabado (fig. 3).

El bloque arranca del suelo y alcanza una altura inferior a 1,50 m. La cara meridional, ofrece una superficie plana de 90 x 70 cm aproximadamente, que presenta una inclinación de 30° con respecto al eje vertical, y una orientación sur-sureste; en ella se realizó la figura (fig. 4).

3. EL GRABADO

3.a. Descripción

El grabado representa la figura completa de un caballo que mira hacia la derecha, en este caso correspondiente al este (fig. 5). Aparece en perfil absoluto y muestra una posición ligeramente ascendente, de atrás hacia delante, con respecto a la plataforma del suelo actual. Esta disposición se puede explicar por el aprovechamiento de un recurso natural de la roca (fractura), como línea de suelo convencional. Este recurso dota de un encuadre a la figuración y nos la presenta integrada en el soporte, poniendo de manifiesto una elección previa de la superficie a decorar. Al respecto señalemos que la totalidad de los autores están de acuerdo en aceptar que las superficies decoradas han sido escogidas (Leroi-Gourhan, 1966:47). Otro problema es el porqué se escogió precisamente ésta dentro de un conjunto susceptible de poder ser grabado (fig. 3). Sin embargo, si en las cuevas es posible indagar sobre el patrón espacial de las distribuciones, en el arte parietal al aire libre aún no se cuenta con suficientes datos.

Una explicación simplista sería conferirle al conjunto un carácter meramente narrativo, cuyo resultado nos muestra a un caballo en movimiento (insinuado en la multiplicidad de los cuartos delanteros), a través de un paisaje con líneas ascendentes, como el que realmente corresponde a una topografía de montaña como la que nos ocupa. Pero es evidente que se nos escapa el carácter simbólico de una figura que tan mayoritariamente aparece representada en los santuarios subterráneos. Asimismo, habría que considerar la inversión simbólica que supone en este caso el uso del espacio: aire libre/luz, frente a cueva/oscuridad.

Técnicamente se realizó a base de la repetición de líneas incisivas que en algunas zonas se diferencian entre sí (trazo múltiple), como ocurre en la parte ventral y en otras se fundieron en un trazo ancho (estriado) como ocurre en la línea cérvico-dorsal. Su linealidad resulta continua, si bien se interrumpe en dos puntos críticos: cola y cuartos traseros (fig. 6).

La cabeza sólo presenta un detalle anatómico: las orejas, que quedan apuntadas en la terminación superior de la línea cérvico-dorsal, suavemente inclinadas sobre la frente (fig. 7). Precisamente, la línea que arranca de su base y dibuja la cabeza hasta el hocico es la menos profunda del conjunto de trazos grabados. Este contraste tan evidente parece provocado por puras cuestiones técnicas, pues, como se puede observar, el recorrido del trazo "tenue" llega a ser tangencial a la línea de rotura del soporte, y una

3. Trabajo subvencionado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura (Junta de Andalucía).

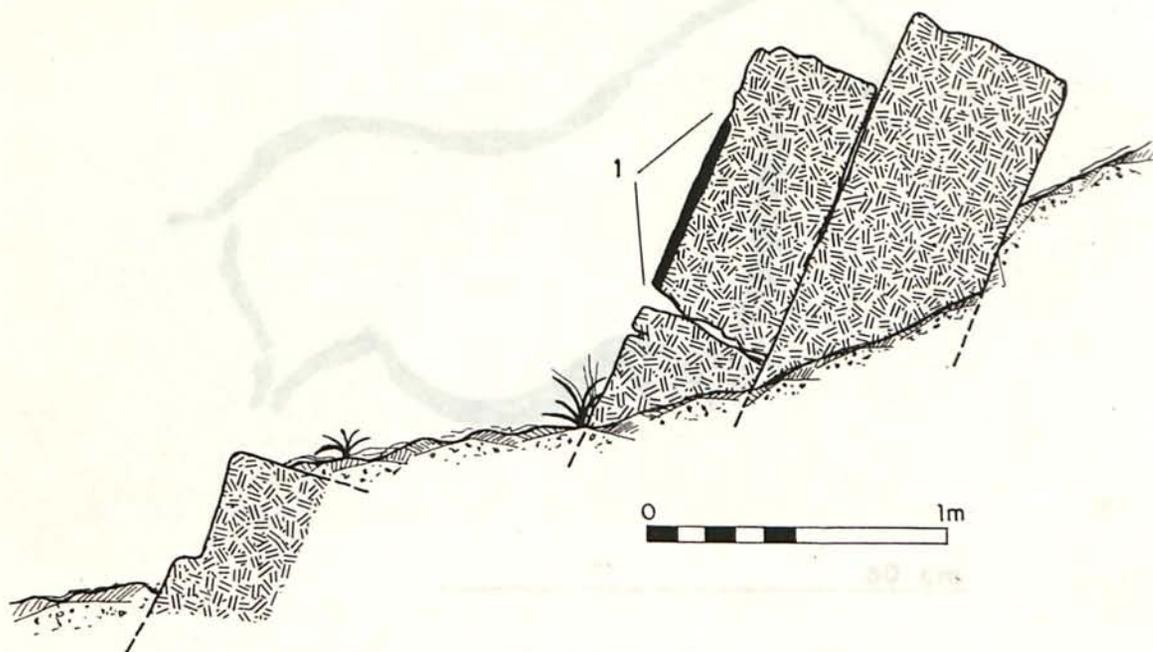


Fig. 4.- Sección de los bloques en los que aparece el caballo. 1, Situación del grabado.

mayor profundización para homogeneizarlo con el resto del grabado habría puesto en peligro la integridad del soporte elegido⁴ (fig. 7).

A excepción de este tramo poco marcado, la figura se realizó con un grabado muy profundo, característica ésta ya apuntada para las estaciones al aire libre del arte paleolítico franco-cantábrico (Laming-Empeaire, 1962:187, nota 1).

Por otra parte, la línea cérvico-dorsal, que transcurre en un solo trazo hasta la cola, es sumamente sinuosa observándose en su recorrido homogéneo la existencia de un estrangulamiento, que dada la situación habría que interpretar como la indicación de la línea crucial, final de la crinera o inicio del cuello.

Esta línea queda separada del arranque superior de los cuartos traseros, convencionalmente indicados con dos trazos cortos. Otro tipo de convencionalismo parece haberse utilizado en la representación de los cuartos delanteros, pues, como podemos observar, quedan indicados con cinco trazos cortos heterogéneos que confieren dinamismo a la figura; aunque podría tratarse de una indicación de pelaje⁵. El vientre es muy abultado.

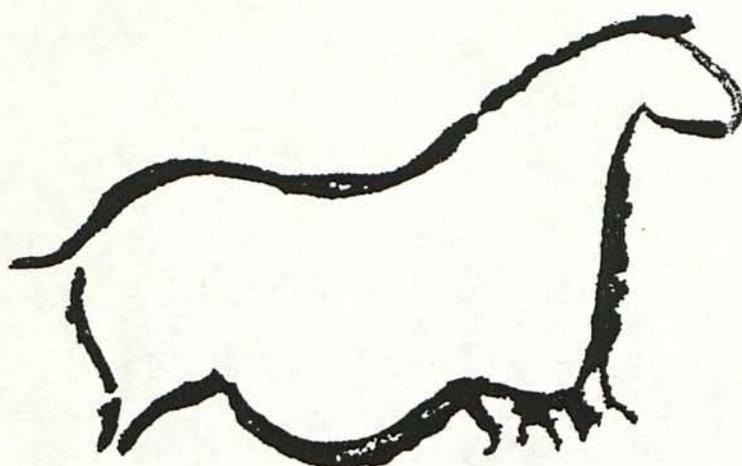
Ningún otro tipo de gesto aparece indicando algún matiz de despiece, por lo que la figura queda totalmente plana en su interior.

3.b. Estudio crítico

La ejecución de esta obra, de gran simpleza estructural, atestigua el ejercicio resultante de una larga

4. De hecho, hoy ya observamos como el proceso erosivo se ha consumado en gran parte de la fractura vertical. Sólo el área inferior nos muestra un fragmento que aún no ha saltado. Cuando se realizó el grabado el soporte era regular y no presentaba el escalón que hoy aparece en el lateral medio-superior derecho del soporte, pero sí estaba marcada la fractura vertical. Llegados a este punto es necesario plantearse un interrogante: ¿fue más importante mantener la integridad del soporte que la ejecución homogénea de la obra? Si esto fue así nos plantea una relación interdependiente entre soporte-obra que entra dentro de los dominios del simbolismo del arte paleolítico.

5. Al respecto señalemos que no hemos localizado ningún paralelo que se corresponda. Trazos paralelos en la proximidad de los cuartos delanteros aparecen en algunas representaciones de Tito Bustillo (Balbín y Moure, 1983, fig. 2, n.º 55, 59 y 63).



50 cm.

Fig. 5.- Calco del caballo de Piedras Blancas.

práctica regida por cánones fuertemente estereotipados, cuyos convencionalismos nos sitúan en pleno Paleolítico Superior.

Seguidamente analizaremos las características estilísticas del grabado dentro del contexto evolutivo del arte paleolítico, y que a "grosso modo" nos remiten a las propias de la llamada Provincia Mediterránea (Graziosi, 1956 y 1965; y Fortea, 1978).

Alguna de las características del caballo de Piedras Blancas, ya están presentes en los niveles del Gravetiense Final de la cueva del Parpalló (Pericot, 1942), concretamente en la plaqueta n.º 80 observamos un prótomo de caballo con un cuello robusto y una cabeza pequeña, con hocico romo, que se acerca a la concepción de este grabado (fig. 8).

En las plaquetas del Solutrense Inferior de Parpalló se siguen representando los cuerpos grandes y voluminosos, las patas reducidas a cortos trazos, el perfil absoluto y la cabeza pequeña. Este tipo de figuras subsiste en porcentaje decreciente en el Solutrense Medio (Fortea, 1978:105 y 108), siendo a partir de este momento cuando se inician claramente los elementos de cambio, tanto en lo artístico como en lo industrial.

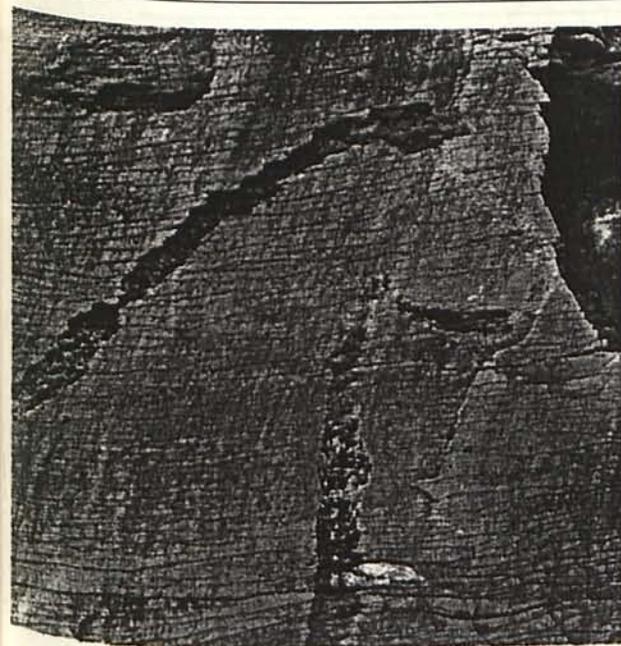
Por consiguiente, no es difícil mantener una argumentación cronológica que encuadre esta obra en el período Solutrense. Es evidente que el grabado de Piedras Blancas posee ese carácter arcaico del Solutrense Inferior-Medio (cuerpo voluminoso y patas inacabadas) que además queda reforzado por la presencia de la línea cérvico-dorsal tan sinuosa y el vientre abultado. Estas características nos acercan genéricamente a los équidos de La Pileta (Breuil, 1915; Jordá, 1955; y Ripoll, 1961), Trinidad (Breuil, 1921) y Nerja (Sanchidrián, 1986). Y decimos genéricamente, porque otra serie de detalles nos marcan algunas diferencias netas. El caballo que nos ocupa, al contrario de los que aparecen en los conjuntos artísticos señalados, no presenta la cabeza de "pico de pato", ni la característica crinera en escalón, convencionalismos que no hacen su aparición hasta el Solutrense Medio del Parpalló. Así mismo, el estrangulamiento de la línea cérvico-dorsal para marcar la línea crucial, la crinera o el arranque del cuello debe corresponder a un convencionalismo antiguo, puesto que no aparece en el repertorio paleolítico conocido (Barandiarán, 1972 y 1974). Teniendo en cuenta estas circunstancias podríamos pensar que el caballo de Piedras Blancas se realizó en un momento antiguo del Solutrense. Estilísticamente es encuadrable en el Estilo II de Leroi-Gourhan (1965:89 y 1966) si bien no debemos olvidar que algunas de las



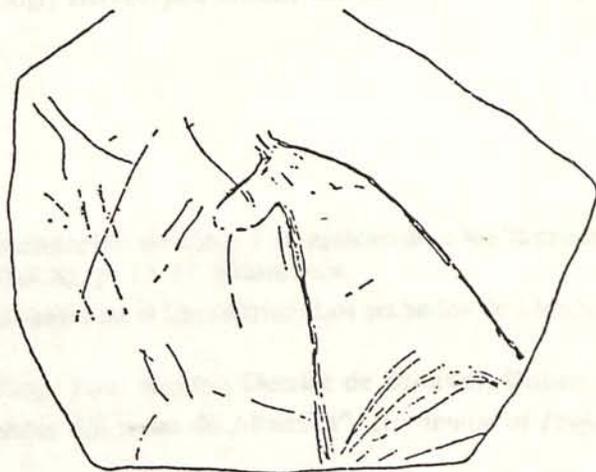
Fig. 6.- El caballo grabado de Piedras Blancas.



Fig. 7.- Detalle de la cabeza.



A



B

Fig. 8.- A, Detalle del cuello y cabeza del caballo de Piedras Blancas (obsérvese el estrangulamiento de la línea cervico-dorsal). B, Plaqueta n.º 80 de la cueva del Parpalló (según L. Pericot).

características se mantienen en el Estilo III, dentro de la línea "figurativa esquemática" de perfil absoluto (Leroi-Gourhan, 1983). En el esquema de Jordá estas características se concretan en las figuras denominadas "arcaizantes", atribuidas a la fase Solutrense, en el inicio del Ciclo Medio (Jordá, 1978). Recuerdese, además, la relativa proximidad del importante yacimiento solutrense que es Cueva de Ambrosio (Ripoll López, 1986).

El caballo de Piedras Blancas se articularía, pues, en el conjunto de las figuraciones paleolíticas más antiguas de la Península Ibérica, hecho éste al que se le une la singularidad de su localización al aire libre y totalmente aislado.

Su realización, lejos del mundo subterráneo, al igual que los caballos de Mazouco y de Domingo García, nos plantea la problemática de los santuarios paleolíticos al aire libre, y su única representación nos acerca a las premisas de los santuarios monotemáticos de Jordá (1979).

Mínimos son aún los datos para poder contrastar las estaciones al aire libre con los santuarios subterráneos, y por tanto son pocas las observaciones que se pueden hacer, pero en las estaciones que se conocen en la Península Ibérica, aparecen recurrentemente los caballos (Mazouco, Domingo García, Piedras Blancas). Precisamente la fauna mayoritariamente representada en el repertorio paleolítico. Si a esto unimos que en el 88% de las cavidades conocidas, existe al menos la representación de un caballo (Sauvet, G. y S. 1978:46), y que el caballo es una figuración presente durante todo el tiempo y el espacio paleolítico (Leroi-Gourhan, 1964:110), tendremos una evidencia clara de la posición simbólica que ocupa el caballo en el repertorio paleolítico. ¿Quizás sólo se figuraron fuera de los santuarios subterráneos ciertos animales, precisamente los más representados, los más cargados de simbolismo? Sólo la ampliación del repertorio al aire libre permitirá resolver estas interrogantes.

SUMMARY

There is no doubting the interest which the discovery of a paleolithic engraving in the open air represents for rupestrian art in Western Europe. The engraving in question is the side-view of a horse, with a

bulky body and unfinished legs. It can now be added to the list of the few known examples in Domingo García (Spain), Mazouco (Portugal), Ségriès and Fournols Haut (France), and it establishes once and for all the contextual duality of paleolithic wall art: in caves or in the open air.

The great simplicity of the horse in Piedras Blancas (Almería, Spain) shows clearly that the work derives from a long-established custom of strongly stereotyped norms, and its conventionality places it in the heart of the Solutrian period.

BIBLIOGRAFÍA

- APELLANIZ, J. M. (1980a). "El método de determinación de autor y su aplicación a los santuarios paleolíticos del País Vasco", *Zephyrus*, XXX-XXXI, p. 15-22, Salamanca.
- , (1980b). "El método de determinación de autor en el Cantábrico. Los grabados de Llonín", *Altamira Symposium*, p. 73-84, Madrid.
- , (1982). *El arte prehistórico en el País Vasco y sus vecinos*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 227 p.
- , (1983). "El autor de los bisontes tumbados del techo de Altamira", *Homenaje al Profesor Martín Almagro*, I, p. 273-280, Madrid.
- BALBÍN BEHRMANN, R. DE y MOURE ROMANILLO, J. A. (1983). "Las superposiciones en el panel principal de la cueva de Tito Bustillo", *Homenaje al Profesor Martín Almagro*, I, p. 287-299, Madrid.
- BARANDIARÁN, I. (1972). "Algunas convenciones de representación en las figuras de animales del arte paleolítico", *Actas Simposio Internacional de Arte Rupestre de Santander*, p. 345-382, Santander.
- , (1974). "Representaciones de caballos en la cueva de Ekain", *Estudios de Arqueología Alavesa*, 6, p. 47-56, Vitoria.
- BREUIL, H. (1921). "Nouvelles cavernes ornées paléolithiques dans la province de Málaga", *L'Anthropologie*, 31, p. 239-253, París.
- , (1935). *Les Peintures rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*, t. IV, Lagny.
- BREUIL, H y MOTOS, F. DE (1915). "Les roches à figures naturalistes de la région de Vélez-Blanco (Almería)", *L'Anthropologie*, 26, p. 332-336, París.
- BREUIL, H.; OBERMAIER, H. y VERNER, W. (1915). *La Pileta à Benaojan (Málaga, Espagne)*, Mónaco.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915). *El arte rupestre en España*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, n.º 1, Madrid.
- CACHO QUESADA, C. y RIPOLL LÓPEZ, S. (1987). "Nuevas piezas de arte mueble en el Mediterráneo español", *Trabajos de Prehistoria*, 44, p. 35-62, Madrid.
- CERRALBO, MARQUÉS DE (1915). "Nuevas pinturas rupestres de Vélez-Blanco", *Bolet. Real Academia Historia*, p. 413-418, Madrid.
- FERRÉ BUENO, E. (1979). *El Valle de Almanzora. Estudio geográfico*, Almería.
- FORTEA PÉREZ, J. (1978). "Arte paleolítico en el Mediterráneo español", *Trabajos de Prehistoria*, 35, p. 99-140, Madrid.
- GÓNGORA MARTÍNEZ, M. (1868). *Antigüedades Prehistóricas de Andalucía*, Madrid.
- GRAZIOSI, P. (1956). *L'Arte dell'antica età della pietra*, Florencia.
- , (1965). "L'Art paléolithique de la Province Méditerranéenne et ses influences dans les temps post-paléolithiques", *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, p. 35-44, Nueva York.
- I.G.M.E. (1972). *Mapa geológico de España*, Hoja 78 'Baza', E: 1:200.000, Madrid.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1955). "Sobre la edad Solutrense de algunas pinturas de la cueva de La Pileta (Málaga)", *Zephyrus*, VI, p. 131-143, Salamanca.

- , (1978). *Historia del Arte Hispánico. I-1. La Antigüedad*, Madrid.
- , (1979). “Los santuarios y capillas monotemáticas en el arte paleolítico de la región cantábrica”, *Homenaje al Profesor Carlos Callejo*, Cáceres.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962). *La Signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*, Ed. Picard, París.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965). *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, París.
- , (1966). “Reflexions de méthode sur l'art paléolithique”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 63, p. 35-49, París.
- , (1983). *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*, Col. Las huellas del hombre, Ed. Encuentro, Madrid.
- LIÓN VALDERRÁBANO, R. (1971). *El caballo en el arte rupestre Cántabro-Aquitano*, Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, VIII, Santander.
- LUMLEY, H. (1968a). “Le bison gravé de Segriès, Moustiers-Ste. Marie, Bassin du Verdon (Basses Alpes)”. *Simposio Internacional de Arte Rupestre, Barcelona, 1966*, p. 109-121, Barcelona.
- , (1968b). “Proportions et constructions dans l'art paléolithique: le bison”. *Simposio Internacional de Arte Rupestre, Barcelona, 1966*, p. 123-145, Barcelona.
- MARTÍN SANTAMARÍA, E. y MOURE ROMANILLO, J. A. (1981). “El grabado de estilo paleolítico de Domingo García (Segovia)”, *Trabajos de Prehistoria*, 38, p. 97-105, Madrid.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1981). “El conjunto rupestre de la Rambla de Gérgal (Gérgal, Almería). Nuevos descubrimientos y apreciaciones cronológicas”, *Cuadernos Prehistoria Universidad de Granada*, n.º 6, p. 35-70, Granada.
- , (1984a). “Pintura rupestre: Manifestaciones prehistóricas en la provincia de Almería” *Revista de Arqueología*, n.º 40, p. 18-27, Madrid.
- , (1984b). “El Peñón de la Virgen: Un conjunto de pinturas rupestres en Gilma (Nacimiento, Almería). Asociaciones recurrentes, simbolismo y modelo de distribución”, *Cuadernos Prehistoria Universidad de Granada*, n.º 9, Granada.
- MOTOS, F. DE (1915). “Rocas y cuevas pintadas de Vélez-Blanco”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, p. 408-413, Madrid.
- OLIVEIRA JORGE, S.; OLIVEIRA JORGE, V., DE ALMEIDA, C.A.F.; SÁNCHEZ, M. DE J. y SOEIRO, M.T. (1981). “Gravuras rupestres de Mazouco (Freixo de Espada à Cinta)”, *Revista Arqueología*, 3, p. 3-12.
- PERICOT, GARCÍA, L. (1942). *La Cueva del Parpalló (Gandía)*, Madrid.
- RIPOLL LÓPEZ, S. (1986). *El Solutrense de la cueva de Ambrosio*, E.A.E. n.º 148, Madrid.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1961-62). “La cronología relativa del santuario de la cueva de La Pileta y el arte solutrense”, *Homenaje Profesor Cayetano de Mergelina*, p. 739-752, Murcia.
- SANCHIDRIÁN TORTI, J. L. (1986). “El arte prehistórico de la cueva de Nerja”, *Trabajos sobre la cueva de Nerja*, n.º 1, p. 283-330, Málaga.
- SAUVET, G. y S. (1978). “Por una interpretación semiológica del arte rupestre cuaternario. Análisis de un corpus de datos”, *Cuadernos Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 5, p. 31-47, Castellón.