

Danzando sobre las rocas: la identificación de una práctica cultural inmaterial en la zona meridional del arte levantino*

Margarita Díaz-Andreu^{a, b, c}

autora para la correspondencia

<https://orcid.org/0000-0003-1043-2336>

m.diaz-andreu@ub.edu

Laura Fernández Macías^{a, b}

<https://orcid.org/0000-0001-7409-8993>

laura.fernandez.macias@gmail.com

Neemias Santos da Rosa^{a, b}

<https://orcid.org/0000-0001-8800-146X>

neemias.sdarosa@gmail.com

a) Institut d'Arqueologia UB (IAUB), Universitat de Barcelona, Carrer de Montalegre 6, 08001 Barcelona.

b) Departament d'Història i Arqueologia, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, Carrer de Montalegre 6, 08001 Barcelona.

c) Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA), Pg. Lluís Companys 23, 08010 Barcelona.

Resumen: La danza es una práctica inmaterial que no deja evidencia arqueológica directa, pero sí indirecta a través de diversos medios, como es el caso de las representaciones pictóricas en el arte levantino. En este artículo, siguiendo los criterios establecidos en trabajos anteriores, los autores analizan las escenas publicadas como danzas en la zona meridional del arte levantino para resolver que solo siete de las diecisiete se pueden considerar como tales, con dudas en tres casos más. Son danzas individuales, en pareja y colectivas y se sitúan en los horizontes paquípedo y estilizado, encontrándose adicionalmente en dos sitios más tardíos en la secuencia levantina. Su distribución en el territorio nos indica en líneas generales una significativa distancia entre los sitios con escenas de danza, lo que nos lleva a sugerir su localización en posibles lugares de agregación.

Palabras clave: arte rupestre levantino; danza; prácticas culturales inmateriales; lugares de agregación; País Valenciano; Región de Murcia; Albacete; Jaén

Resum: La dansa és una pràctica immaterial que no deixa evidència arqueològica directa, però sí indirecta a través de diversos mitjans, com és el cas de les representacions pictòriques a l'art llevantí. En aquest article, seguint els criteris establerts en treballs anteriors, els autors analitzen les escenes publicades com a danses a la zona meridional de l'art llevantí per resoldre que només set de les disset es poden considerar com a tals, amb dubtes en tres casos més. Són danses individuals, en parella i col·lectives i se situen als horitzons paquípede i estilitzat, trobant-se en dos llocs més tardans en la seqüència llevantina. La seva

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de la ERC Advanced Grant Artsoundscapes *The sound of special places: exploring rock art soundscapes and the sacred* (EC grant agreement 787842) cuya IP es Margarita Díaz-Andreu.

distribució al territori ens indica en línies generals una distància significativa entre els llocs amb escenes de dansa, cosa que ens porta a suggerir la seva localització en possibles llocs d'agregació.

Paraules clau: art rupestre llevanti; dança; pràctiques culturals immaterials; llocs de congregació; País Valencià; Región de Murcia; Albacete; Jaén

Abstract: Dance is an immaterial cultural practice that leaves no direct archaeological evidence. However, indirect evidence of dance can be found in various media, including pictorial representations in Spanish Levantine Art. In this article, following the criteria established in our recent work, we analyse all the scenes published as dances in the southern area of Levantine Art. We conclude that only seven out of the seventeen scenes so far published can be considered as such without any doubts, whereas three others are indeterminate. The dances of the confirmed dancing scenes can be divided into individual, pair and collective dances. They are dated in the earlier pachypod and stylised horizons as well as, in two cases, in a very late period within the chronological sequence. Their distribution in the territory indicates a significant distance between rock art sites with dance scenes. This leads us to suggest their production in possible aggregation sites.

Key words: Levantine rock art; dance; intangible cultural practices; aggregation sites; País Valenciano; Región de Murcia; Albacete; Jaén

1. Introducció

La arqueologia se basa en el estudi de la materialitat, pero esto no significa que pràctiques immaterials, como la danza, no dejen vestigios que se puedan estudiar. Ejemplos de este caso son las representaciones de tal actividad en cerámicas y en arte parietal o rupestre, con cronologías que cubren toda la prehistoria desde el paleolítico (Garfinkel, 2010) hasta épocas más recientes (Bellia, 2019; Looper, 2012). Centrándonos en las figuraciones post-paleolíticas europeas, se han documentado escenas de este tipo tanto fuera (por ejemplo: Coles, 1999; Ragazzi, 2012; Zanetta, 2007) como dentro de la península ibérica, con ejemplos de esquemático (Acosta Martínez, 1968: 168-170, fig. 56; Barroso Ruiz y Medina Lara, 1988) y levantino. Sobre esta última tradición pictórica hemos escrito dos artículos, uno primero de carácter general (Santos da Rosa et al., 2021a), al que añadiremos información adicional que nos era desconocida en el momento de redacción del primer trabajo, y otro más detallado centrado en el área del Maestrazgo y Bajo Aragón (Santos da Rosa, Fernández Macías y Díaz-Andreu, 2021b). En este texto nos centraremos en la zona central y meridional del territorio levantino, es decir, el territorio comprendido por las cuencas de todos los ríos que desembocan en el Mediterráneo más al sur de los situados en la parte más inferior del Maestrazgo. En concreto, nuestra área de estudio engloba las cuencas de los ríos Mijares/Millares, Palancia, Turia, Júcar, Serpis, además de otros dos de corto recorrido que vierten desde las Montañas de Alicante al mar —el Gorgos y el Guadalest— y, siguiendo hacia el sur, las cuencas del Vinalopó y el Segura, cubriendo esta última la zona norte y noroeste de Murcia, sur y oriente de Albacete, y occidente de Andalucía (fig. 1). Como hemos adelantado más arriba, con respecto a nuestro primer texto sobre el tema (Santos da Rosa et al., 2021a), la continua revisión bibliográfica nos ha llevado a añadir en este artículo los abrigos rupestres de Torcal de las Bojadillas y Pico de la Tienda I, aunque de este último solo hemos podido analizar las escenas II a IV, ambas localizadas en el panel I, puesto que no disponemos de calco de una escena de danza supuestamente localizada también en el panel I. Pese a nuestro intento, no nos fue posible visitar el sitio hellinero dado que hoy en día se encuentra en un lugar de acceso restringido.

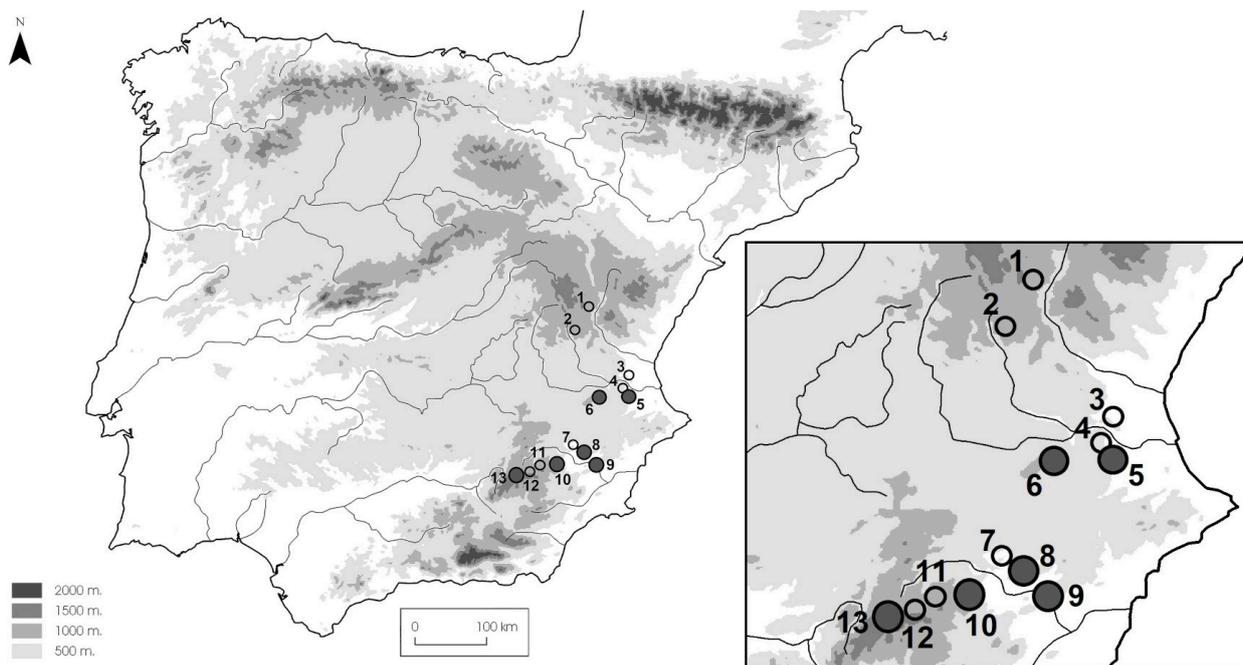


Figura 1. Localización geográfica de los sitios de Arte Levantino en los que se han publicado escenas de danza. Círculos grandes rellenos: los aceptados como tales por nosotros. Círculos más pequeños vacíos: los que nos parecen dudosos o hemos descartado como escenas de danza. 1) Abrigo del Pajarejo (Albarracín, Teruel); 2) Abrigo de los Arenales (Villar del Humo, Cuenca); 3) Abrigo del Ciervo (Dos Aguas, Valencia); 4) Abrigo de Lucio o Gavidia (Bicorp, Valencia); 5) Abrigo de Voro (Quesa, Valencia); 6) Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete); 7) Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete); 8) Pico de la Tienda I (Hellín, Albacete); 9) Barranco de los Grajos I (Cieza, Murcia); 10) Abrigo de la Risca I (Moratalla, Murcia); 11) Torcal de las Bojadillas VI (Nerpio, Albacete); 12) Abrigo de la Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete); 13) Cuevas del Engarbo I (Santiago de la Espada- Pontones, Jaén).

2. Criterios para la identificación de escenas de danza en el arte levantino

Desde el primer artículo sobre las escenas de danzas en el arte levantino, publicado en 1974 y que incluía diez escenas, cuatro de ellas en nuestra área de estudio, muchas otras han sido publicadas, pero la literatura denota una cierta confusión en los parámetros empleados para la definición de representaciones de esta actividad. Por ello nos planteamos acudir a las publicaciones del experto sobre el tema, Yosef Garfinkel, y adaptar la serie de parámetros analíticos establecidos por él para el caso levantino. El autor israelí publicó su primer trabajo sobre las escenas de danza en 1998 basándose para su análisis en la iconografía cerámica y rupestre. Los parámetros por él establecidos incluían el dinamismo en la postura corporal de los personajes, la sincronía en sus gestos, cierta uniformidad de la dirección de los movimientos, y el distanciamiento regular entre los individuos para manifestar el ritmo (Garfinkel, 1998: 209-210). En todo caso, advertía el autor, es importante tener en cuenta que lo representado en la iconografía corresponde a una idealización de la actividad en sí, y que el mismo medio empleado para plasmarla tiene limitaciones que hay que tomar en consideración, siendo una de las más importantes la necesaria y difícil conversión de un evento tridimensional y dinámico a un medio bidimensional y estático que, además, tratándose de materiales prehistóricos, puede presentar problemas de visibilidad por mala conservación (Garfinkel, 1998: 210; 2003: 19).

Tabla 1. Criterios ordenados por dos grandes grupos (1. Personajes que forman la escena y 2. La danza representada) adoptados para considerar una escena como danza, en gran parte sobre la base de los parámetros de análisis establecidos por Garfinkel (2003: 27-102). En la última columna se indica la importancia del criterio para el caso del arte levantino, distinguiendo entre los esenciales, es decir, los que su ausencia implica la eliminación del carácter de danza de la escena en esta tradición pictórica, y los frecuentes, cuya ausencia no necesariamente entraña la impugnación de la representación de esta actividad. Modificado de Santos da Rosa, Fernández Macías y Díaz-Andreu (2021b: 17)

Grupo 1	Personajes que forman la escena	Importancia del criterio en el ARL
Criterio 1a	Postura corporal de los danzantes	Dinámica, con brazos y/o piernas flexionados, brazos levantados, troncos inclinados o curvos. Esencial
Criterio 1b	Objetos u ornamentos que portan los danzantes	Armamentos, peinados, tocados, adornos corporales, etc. Frecuente
Grupo 2	La danza representada	
Criterio 2a	Tipo de danza según el número de individuos	Individual, en pareja, colectiva lineal o colectiva circular. No es aplicable
Criterio 2b	Género de los bailarines	En danzas colectivas los bailarines de un determinado grupo suelen ser del mismo género, aunque en ciertos casos puede haber grupos mixtos (sin mezclarse los géneros). Esencial
Criterio 2c	Clase de interacción entre los danzantes	Los bailarines suelen ser representados uno cerca del otro, manteniendo distancias aproximadamente equivalentes, con ligero contacto físico con los demás personajes o sin tocarlos. Esencial Los individuos involucrados en la acción han de exhibir posturas corporales similares que indican la realización de un mismo tipo de movimiento. Esencial
Criterio 2d	Dirección del movimiento de la danza	En danzas con dos o más personajes la dirección de los movimientos suele ser uniforme. Frecuente Los personajes pueden bailar en un mismo punto —realizando movimientos verticales— o realizan desplazamientos horizontales en el espacio, con movimientos o bien todos orientados hacia la derecha o bien hacia la izquierda (en sentido horario o antihorario en bailes circulares). Esencial

En la línea de nuestros dos trabajos anteriores (Santos et al., 2021a; 2021b), en este artículo partimos de las aproximaciones realizadas por Garfinkel (1998; 2003), sistematizándolas y adaptándolas al estudio de las escenas de danza del arte levantino. Para no entrar de nuevo en los detalles ofrecidos, hemos resumido en la tabla 1 los parámetros que emplearemos. Seguimos también a Garfinkel en la distinción entre danzas en parejas y colectivas, pero nos apartamos de su criterio, y del de García Benito (2014: 341), al nosotros aceptar también las danzas individuales, por ser estas reconocidas en informes de carácter etnográfico. Un ejemplo de las mismas serían ciertas danzas ejecutadas por chamanes en busca de visiones proporcionadas por los espíritus (Whitley, 2011; Winkelman, 2017).

3. Resultados

Organizaremos la explicación sobre el análisis de las diecisiete supuestas escenas de danza consideradas en este trabajo sobre trece diferentes sitios en tres bloques: danzas individuales, en pareja y colectivas. Resolveremos si, según nuestros criterios, se pueden aceptar como tales, si son dudosas o si pensamos que no son aceptables. Un resumen de nuestros comentarios, junto a alguna información y bibliografía extra que no hemos podido incluir en la explicación por problemas de espacio, se encuentran en la tabla 2.

3.1. Danzas individuales (fig. 2 *a* y *b*)

En la revisión bibliográfica realizada para este trabajo han surgido dos sitios que presentan bailarines aislados: la Cueva de la Vieja de Alpera, sitio en el que hablaremos de dos figuras diferentes y, más al sur, las Cuevas del Engarbo I (Santiago de la Espada-Pontones, Jaén). En cuanto al primero de ellos, entre todos los motivos rupestres de este abrigo el que más llama la atención es, sin duda, la gran figura masculina de aspecto singular que parece presidir todo el conjunto (fig. 2*a*). Este personaje presenta una cabeza orientada hacia la derecha, en la que destacan la presencia de rasgos faciales y de un gran tocado, tal vez de plumas. Las interpretaciones de este motivo han sido variadas: Juan Cabré (1915: 195-197) vio una posible deidad guerrera con una postura hierática, mientras que Francisco Jordá (1966: 65) advirtió un dios cazador. Contrastando con esta lectura, Eduardo Ripoll (1968*a*: 170-172) relacionó esta imagen con un héroe mitológico que podría estar bailando y Juan Francisco Jordán (2001-2002: 47; 2020: 40) interpreta la figura como un chamán que cabalga y danza sobre los animales. A nuestro parecer, este personaje presenta los atributos típicos de representaciones de danza: la posición de las extremidades superiores e inferiores, asociada con la disposición frontal del cuerpo, parece indicar que este no camina ni corre, sino que realiza movimientos en el mismo lugar. Además, la llamativa ornamentación se ajusta a la parafernalia usualmente utilizada durante la ejecución de bailes, que en este caso incluiría el arco y las flechas empleados de forma ajena a su función original. Parece clara la relación crono-cultural de esta figura con otro motivo masculino de morfología muy similar ubicado a escasa distancia arriba y a la derecha suya. Pese a estar estos dos danzantes en el mismo panel no consideramos que se trate de una danza en pareja ya que no hay elementos suficientes para conectarlos: ambos parecen estar involucrados en el mismo tipo de acción, pero no en la misma acción. Este último individuo de menor tamaño nunca ha sido interpretado en la literatura como un danzante, pero su semejanza con el personaje de mayor tamaño que sí que nos parece lo suficientemente evidente como para comentarlo en este trabajo.

El segundo conjunto rupestre donde se ha identificado una danza individual se trata de las Cuevas del Engarbo I (Santiago de la Espada-Pontones, Jaén) (fig. 2*b*), donde se pintó un personaje con cabeza triangular, morfología posiblemente debida al uso de un peinado o una máscara. Su tronco, desproporcionadamente grueso, se proyecta hacia adelante casi formando un ángulo recto con sus piernas. Estas últimas aparecen flexionadas y sin los pies, mientras que los brazos se muestran flexionados hacia arriba, pudiéndose observar en uno de ellos una mano con la indicación de los dedos. Soria Lerma y López Payer (1999*a*: 157) y Mateo Saura (2013: 45) lo interpretan como un bailarín y nosotros corroboramos que este presenta los atributos necesarios para tal clasificación.

3.2. Análisis de las danzas en pareja (fig. 2*c-f*)

En la parte inferior del llamado panel 2 del Abrigo de los Arenales (Villar del Humo, Cuenca) (fig. 2*c*) se observan dos pequeños antropomorfos de aspecto muy estilizado que se han interpretado como par-

Tabla 2. Escenas publicadas como de danza en el arte levantino de nuestra área de estudio, con información sobre cómo se adaptan o no a nuestros criterios analíticos, y el resultado de nuestro análisis (aceptada la escena como danza, con dudas o rechazada)

Nombre del sitio	Yac en fig. 1	Personaje		Danza				Resultado del análisis	
		Fig.	Postura corporal (esencial)	Objetos y ornamentación (frecuente)	Tipo de danza (no aplic.)	Género de los personajes (esencial)	Tipo de interacción entre los person. (esencial)		Dirección del movimiento (ver tabla 1)
Barranco del Pajarejo	1	2g	Los personajes presentan variadas posturas corporales, apareciendo de rodillas o de pie, con el tronco vertical o inclinado hacia adelante y con los brazos flexionados en el pecho, levantados o bajados	Tocado, ¿instrumentos rectilíneos?	Colectiva	Masculino/femenino	Próxima sin contacto entre las figuras y sin indicación de sincronía	Sin desplazamiento horizontal	No
Abriego de los Arenales	2	2c	Tronco ligeramente inclinado, un brazo levantado y piernas juntas o abiertas	Objeto elíptico indeterminado y posible adorno en el codo	¿Pareja?	¿Femenino?	Próxima sin contacto y ? con aparente sincronía		Quizá
Abriego del Ciervo o Cinto de las Letras	3a	2d	Tronco inclinado hacia adelante, brazo recto proyectado hacia abajo y piernas abiertas y estáticas	¿Bastones rítmicos o palos cavadores?	¿Individual?	Femenino	-	Sin desplazamiento horizontal	Quizá
Abriego del Ciervo o Cinto de las Letras	3b	2d	tronco inclinado hacia adelante, brazo recto proyectado hacia abajo y piernas abiertas y estáticas; tronco vertical, brazos flexionados y proyectados hacia abajo/arriba y piernas en posición de marcha	Pluma en la cabeza, adorno en el codo (?), bolsa o carga en la espalda, palos cavadores o bastones rítmicos; peinado triangular, adorno en los codos	Pareja	Femenino	Próxima sin contacto o indicación de sincronía	Sin desplazamiento horizontal; izquierda	No
Abriego de Lucio o Gavidia	4	2h	Tronco inclinado, brazos rectos o flexionados proyectados hacia abajo o adelante y piernas rectas o en marcha	Peinados y adornos en los codos	¿Colectiva?	Femenino	Próxima con contacto entre las figuras y con indicación parcial de sincronía	Derecha	Quizá
Abriego de Voro	5	3a	Tronco curvado e inclinado, brazos flexionados, piernas arqueadas y con una rodilla flexionada	Arcos, flechas, tocados, adornos en las rodillas, bolsas (?)	Colectiva lineal	Masculino	Próxima con/sin superposición entre las figuras y con indicación de sincronía	Izquierda	Sí
Cueva de la Vieja	6a	2a	Brazos flexionados proyectados hacia arriba y piernas abiertas	Arco, flechas y tocado	Individual	Masculino	-	Sin desplazamiento horizontal	Sí
Cueva de la Vieja	6b	2e	Tronco vertical, brazo flexionado hacia la cabeza y pies en posición de marcha; tronco vertical, brazos flexionados hacia abajo y hacia adelante	Peinado triangular y adorno en el codo	Pareja	Femenino	Próxima sin contacto o indicación de sincronía	Derecha	No
Abriego Grande de Minateda	7	3b	Tronco vertical o ligeramente inclinado, con brazos flexionados hacia arriba o hacia adelante y piernas abiertas o rectas en posición estática	El hombre exhibe adornos en el cuello y en la cadera; la mujer más pequeña presenta un peinado y lleva un objeto indeterminado	Colectiva	Femenino/masculino	Próxima con/sin contacto entre las figuras y sin indicación de sincronía	Sin desplazamiento horizontal	No
Pico de la Tienda I (escena II)	8a	3c	Individuo femenino y trazos muy mal conservados	No se observan	?	¿Femenino?	Imposible de determinar	No se observa	No
Pico de la Tienda I (escena III)	8b	3d	Posturas corporales con un marcado dinamismo	Existencia de adornos	Colectiva lineal	Masculino	Próxima sin contacto	Izquierda	Sí
Pico de la Tienda I (escena IV)	8c	3e	Posturas corporales con un marcado dinamismo	Existencia de adornos	Colectiva lineal	¿Masculino?	Próxima sin contacto	Sin desplazamiento horizontal	Sí

Tabla 2. Escenas publicadas como de danza en el arte levantino de nuestra área de estudio, con información sobre cómo se adaptan o no a nuestros criterios analíticos, y el resultado de nuestro análisis (aceptada la escena como danza, con dudas o rechazada) (*continuación*)

Nombre del sitio	Yac en fig.1	Fig.	Personaje		Danza				Resultado del análisis
			Postura corporal (esencial)	Objetos y ornamentación (frecuente)	Tipo de danza (no aplic.)	Género de los personajes (esencial)	Tipo de interacción entre los person. (esencial)	Dirección del movimiento (ver tabla 1)	
Barranco de los Grajos	9	3f	Mujeres: tronco curvado, brazos flexionados y proyectados hacia arriba y hacia abajo. Hombres: brazo levantado para tocar la figura al lado	-	Colectiva lineal	Femenino/masculino	Mujeres: próxima con superposición entre las figuras e indicación de sincronía. Hombres: próxima con/sin superposición entre las figuras y con indicación de sincronía	Mujeres: sin desplazamiento horizontal. Hombres: derecha	Sí
Abrigo de la Risca I	10	2f	Tronco ligeramente curvado, brazos flexionados y uno de ellos proyectado hacia arriba	Peinado y adornos en los codos	Pareja	Femenino	Próxima sin contacto y con indicación de sincronía	Sin desplazamiento horizontal	Sí
Torcal de las Bojadillas	11	3g	Falta de dinamismo, coherente con escenas de guerreros	Arcos, pero no flechas	Colectiva lineal	Masculino	Dos grupos de diez individuos dispuestos uno frente al otro y adoptando un posicionamiento relativamente simétrico	Sin desplazamiento horizontal	No
Abrigo de la Solana de las Covachas	12	3h	Los personajes presentan variadas posturas corporales, con el tronco vertical o inclinado, los brazos rectos o flexionados y las piernas juntas, abiertas o en marcha	Peinados y posibles adornos en los codos	Colectiva	Femenino/¿masculino?	Próxima sin contacto entre las figuras y sin indicación de sincronía	Liquierda, derecha y sin desplazamiento horizontal	No
Cuevas del Engarbo I	13	2b	Tronco inclinado, brazos flexionados y proyectados hacia arriba y piernas flexionados	Peinado o máscara	Individual	Masculino	-	Izquierda	Sí

Tabla 2 (anexo). Bibliografía asociada a la tabla 2

Nombre del sitio	Bibliografía
Barranco del Pajarejo	(Almagro Basch, 1960; Beltrán Martínez, 1969; Jordá Cerdá, 1974: 47; Martínez Bea, 2008: 125; Mateo Saura, 1995-96: 83; Mateo Saura, 2003: 260-262; Piñón Varela, 1982; Utrilla Miranda y Bea Martínez, 2016)
Abrigo de los Arenales	(Ruiz López, 2009; Ruiz López, 2017: 285)
Abrigo del Ciervo o Cinto de las Letras	(García Benito, 2014: 349; Jordá Cerdá, 1970-71: 40; Jordá Cerdá y Alcácer Grau, 1951; Mateo Saura, 1995-96: 83; Olaria Puyoles, 2006: 15, fig. 8)
Abrigo del Ciervo o Cinto de las Letras	(García Benito, 2014: 349; Jordá Cerdá, 1970-71: 40; Jordá Cerdá y Alcácer Grau, 1951; Mateo Saura, 1995-96: 83; Olaria Puyoles, 2006: 15, fig. 8)
Abrigo de Lucio o Gavidia	(Hernández Carrión y Gil González, 1998: 103)
Abrigo de Voro	(Aparicio Pérez, 1986-87; Beltrán Martínez, 1982; Beltrán Martínez, 1998a; Hernández Pérez, 2005; López-Montalvo, 2015; Martorell Briz, 2019: 243, 381; Molinos Sauras, 1986-87: 308)
Cueva de la Vieja	(Cabré, 1915: 195-197; Jordá Cerdá, 1966: 65; Jordán Montes, 2001-02: 47; Jordán Montes, 2019: 63; Jordán Montes, 2020; Ripoll Perelló, 1968: 170-172)
Cueva de la Vieja	(Jordá Cerdá, 1975: 178)
Abrigo Grande de Minateda	(García Benito, 2014: 343; Jordá Cerdá, 1974: 45-46)
Pico de la Tienda I (escena II)	(Salmerón Juan, Lomba Maurandi y Cano Gomáriz, 1999: 198-199, fig. 2)
Pico de la Tienda I (escena III)	(Salmerón Juan, Lomba Maurandi y Cano Gomáriz, 1999: 199, fig. 3 motivos 8-12 - nótese que el pie de la figura está equivocado)
Pico de la Tienda I (escena IV)	(Salmerón Juan, Lomba Maurandi y Cano Gomáriz, 1999: 199-200, fig. 3, motivos 13-15 - nótese que el pie de la figura está equivocado)
Barranco de los Grajos	(Beltrán Martínez, 1969: 48; Beltrán Martínez, 1998b: 49; Jordá Cerdá, 1974: 44-45; Jordán Montes, 1995-96; Mateo Saura, 2001-2002: 17-20; Mateo Saura, 2003: 258-259)
Abrigo de la Risca I	(García del Toro, 1986-87; Jordán Montes, 2006b: 90; Lillo Carpio y Lillo Carpio, 1979; Mateo Saura, 2009: 27-28)
Torcal de las Bojadillas	(Alonso Tejada y Grimal, 1996: 234, fig. 95, fig. 97)
Abrigo de la Solana de las Covachas	(Alonso Tejada, 1980: 216; Alonso Tejada y Grimal, 1996: vol. II, 239; Beltrán Martínez, 1988; García Benito, 2014: 343; Jordán Montes, 2006a: 36)
Cuevas del Engarbo I	(Mateo Saura, 2013: 45; Soria Lerma y López Payer, 1999: 157)

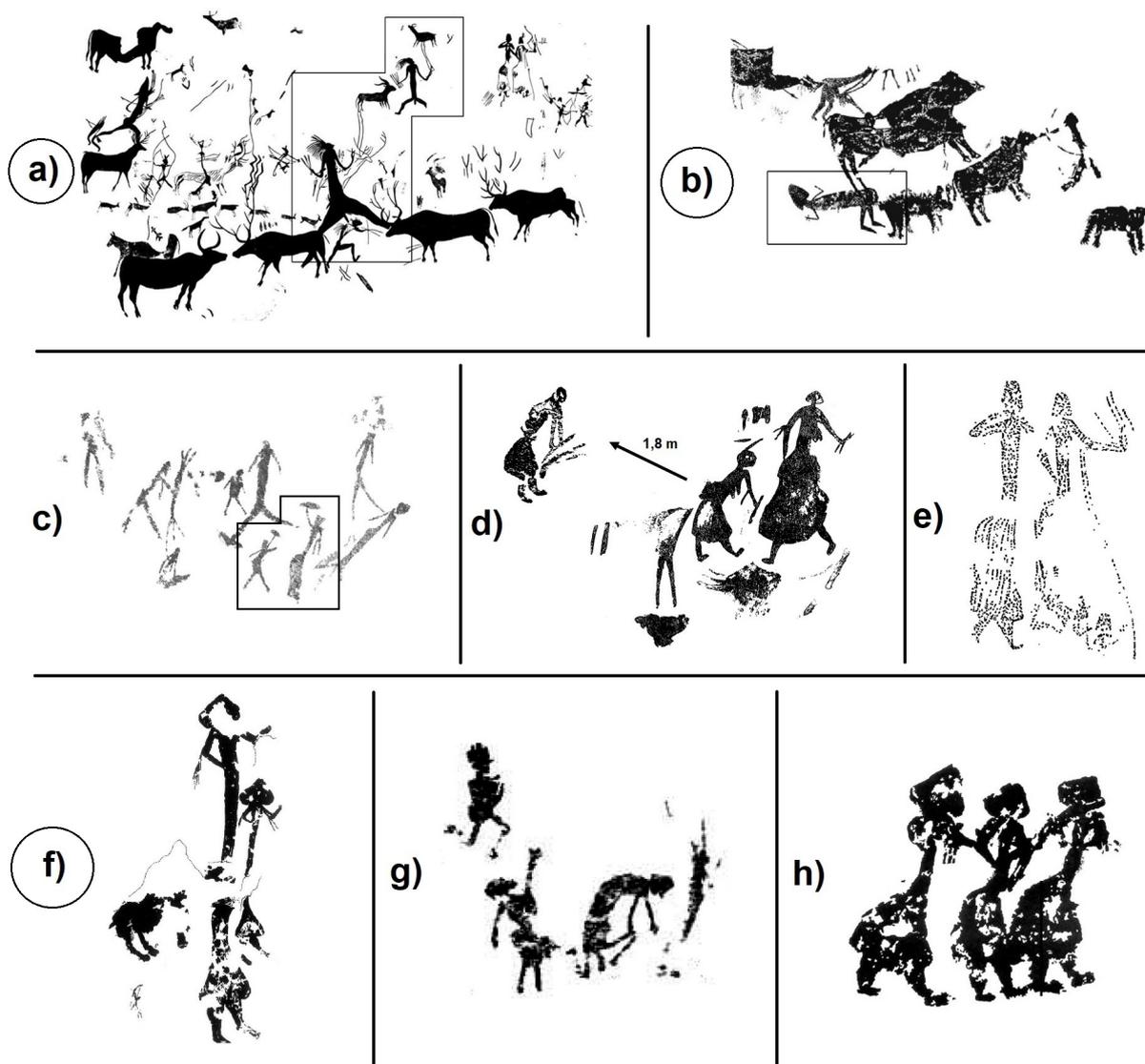


Figura 2. Escenas publicadas como de danza en el área de estudio marcando con un círculo las que consideramos como tales (I). 1/ danzas individuales *a*) Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete); *b*) Cuevas del Engarbo I (Santiago de la Espada-Pontones, Jaén). 2/ publicadas como danzas en pareja: *c*) Abrigo de los Arenales (Villar del Humo, Cuenca); *d*) Abrigo del Ciervo (Dos Aguas, Valencia); *e*) Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete); *f*) Abrigo de la Risca I (Moratalla, Murcia) 3/ publicadas como danzas colectivas: *g*) Abrigo del Pajarejo (Albarracín, Teruel); *h*) Abrigo de Lucio o Gavidia (Bicorp, Valencia) (continúa en la fig. 3)

ticipantes en una posible danza u ofrenda ritual (Ruiz López, 2017: 285). Sin embargo, el alto nivel de esquematización de las figuras, asociado con la mala conservación del conjunto, hace que el análisis sea bastante complejo. El hecho de que ambos personajes sostengan el mismo tipo de objeto al levantar uno de los brazos parece indicar que están involucrados en la misma acción. Sin embargo, la falta de claridad sobre las características de las extremidades inferiores del antropomorfo situado a la derecha dificulta la verificación del nivel real de coordinación entre los individuos. Del mismo modo, no es posible determinar si el levantamiento del brazo se debe a un paso de baile o al simple apoyo del objeto. En vista de estas dificultades, consideramos arriesgado llegar a una conclusión definitiva en un sentido u otro y por lo tanto no podemos determinar con seguridad si se trataría de una escena de danza.

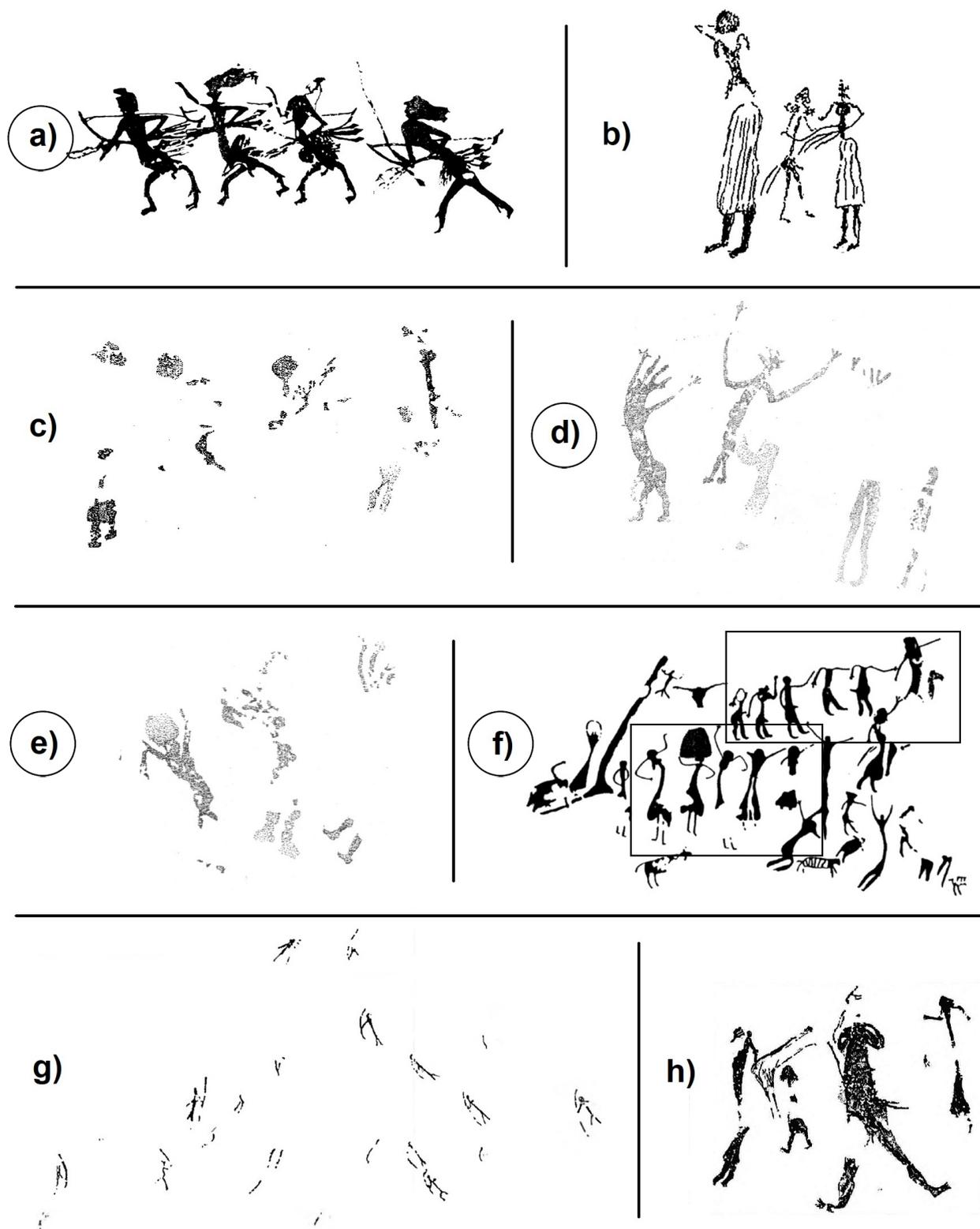


Figura 3. Escenas publicadas en el área de estudio marcando con un círculo las que consideramos como tales 3/ publicadas como danzas colectivas (continuación de la figura 2): *a*) Abrigo de Voro (Quesa, Valencia); *b*) Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete); *c*) Pico de La Tienda I (Hellín, Albacete), escena II; *d*) *Ibidem*, escena III; *e*) *Ibidem*, escena IV; *f*) Barranco de los Grajos I (Cieza, Murcia); *g*) Torcal de las Bojardillas VI (Nerpio, Albacete); *h*) Abrigo de la Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete)

En cuanto al Abrigo del Ciervo o Cinto de las Letras (Dos Aguas, Valencia) (fig. 2d) publicado por Jordá y Alcácer (1951), en este destacan dos antropomorfos femeninos cuya interpretación es bastante controvertida. Analizando la escena es posible observar que las dos féminas realizan movimientos sin una indicación de ritmo o coordinación entre ellos, hecho que configura una evidencia suficiente para refutar la posibilidad de una danza en pareja. Por otro lado, ciertos autores plantean la posibilidad de que, debido a su postura corporal y a la supuesta representación de bastones rítmicos, solo la mujer más pequeña estaría involucrada en un baile individual (García Benito, 2014: 349). Sin embargo, el contexto general en el que se encuentra el personaje parece corroborar las hipótesis relacionadas a trabajos agrícolas o de recolección, y no las que indican danza.

En cuanto a la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete) (fig. 2e) la escena en cuestión está formada por dos representaciones femeninas con características morfológicas similares, consideradas por Jordá (1975: 178) como posibles bailarinas. Sin embargo, analizando la composición propuesta, no identificamos evidencias concretas de que las dos mujeres realicen un mismo tipo de movimiento con algún grado de sincronización. Del mismo modo, no es visible el uso de elementos que nos permitan considerar con seguridad que no se trata de la figuración de una actividad cotidiana. Por lo tanto, consideramos inviable la clasificación de la escena como un baile.

En el Abrigo de la Risca I (Moratalla, Murcia) (fig. 2f) se observan dos figuras femeninas pintadas con un elevado grado de detalle y unas dimensiones inusuales para este tipo de motivo, ya que la más grande supera los 60 cm de longitud, mientras que la más pequeña alcanza la mitad de este tamaño. De acuerdo con los parámetros clasificatorios utilizados en esta investigación (tabla 1) en el caso concreto de la escena que describimos (tabla 2) esta composición podría interpretarse como una posible escena de danza.

3.3. Análisis de las danzas colectivas (fig. 2g-h y fig. 3)

De los ocho sitios, uno de ellos con tres escenas, en los que se han publicado escenas de danza colectivas, siguiendo nuestro criterio parece que se pueden considerar como tales las del Abrigo de Voro, Pico de la Tienda I (escenas III y IV) y Barranco de los Grajos. Tenemos dudas con respecto al Abrigo de Lucio o Gavidia y rechazamos las de Barranco del Pajarejo, Abrigo Grande de Minateda, Abrigo de la Solana de las Covachas y Torcal de las Bojadillas. Añadimos aquí unas notas siguiendo el criterio de localización por el que describimos de norte a sur estos sitios.

En el Barranco del Pajarejo (Albarracín, Teruel) (fig. 2g) se ha publicado como danza una escena formada por cuatro figuras, que desde los primeros estudios sobre el conjunto han generado interpretaciones controvertidas: danza fálica (Almagro Basch, 1960) y baile agrícola (Beltrán Martínez, 1969; Jordá Cerdá, 1974: 47), mientras que otros autores no lo interpretan así (Piñón Varela, 1982; Mateo Saura, 1995-1996: 83; 2003: 260-262). Para nosotros, las características de esta escena evidencian la falta de elementos claros que permitan su clasificación como un baile. En primer lugar, la expresión del movimiento es escasa, ya que se reduce al brazo elevado de la segunda figura y a la inclinación del tronco de la tercera. Además, aunque parecen interactuar en la misma acción, cada personaje presenta una postura diferente, sin indicación de que estén realizando movimientos rítmicos de una manera mínimamente sincronizada. En este contexto, se muestran más coherentes las recientes propuestas que interpretan esta composición como un ritual asociado con un acto de adoración o rendición (Martínez Bea, 2008: 125; Utrilla Miranda y Bea Martínez, 2016: 813-815).

La escena representada en el Abrigo de Lucio o Gavidia (Bicorp, Valencia) (fig. 2h) está formada por tres figuras femeninas colocadas de forma contigua, que según Emiliano Hernández Carrión y Francisco

Gil González (1998: 103) podrían estar protagonizando un baile. El motivo central muestra los brazos flexionados y proyectados hacia abajo, mientras que las otras mujeres la abrazan con uno de los brazos y mantienen el otro flexionado hacia el tronco. El poco dinamismo de los personajes hace que sea difícil clasificar categóricamente la escena como un baile, habiendo también la posibilidad de que se estuviera representando algún tipo de ritual de iniciación.

En el Abrigo de Voro (Quesa, Valencia) (fig. 3a) destaca la presencia de una escena compuesta por cuatro arqueros, pintados con gran detalle y que exhiben una postura peculiar. Para Aparicio (1986-1987: 370), esta escena sugeriría una danza ritual de naturaleza bélica o propiciadora de la caza, mientras que para otros autores (Beltrán Martínez, 1982; 1998a; Hernández Pérez, 2005; López-Montalvo, 2015; Molinos Sauras, 1986-8197: 308), se trataría de un grupo de guerreros en marcha o desfile. Ximo Martorell sugiere que quizá un motivo que se halla a la izquierda podría ser un «posible antropomorfo que yace muerto o herido con al menos una flecha clavada en el tronco» (Martorell Briz, 2019: 381), aunque también admite que su diferente estilo pueda indicar su carácter de escena acumulativa. Sugerimos, sin embargo, que el análisis de la postura exhibida por los personajes permite observar la indicación de movimiento en todas las partes de sus cuerpos, que se muestran próximos a la superposición en los tres primeros individuos. Por la posición de las piernas arqueadas, que sería ineficiente para la realización de una marcha, el uso de una rica ornamentación y de instrumentos de caza —que no son empleados para este propósito— encontramos los atributos que permiten clasificar esta escena como una posible danza colectiva de tipo lineal.

En cuanto al Abrigo Grande de Minateda (Hellín, Albacete) (fig. 3b) la supuesta escena de danza de este abrigo, interpretada así por Jordá (1974: 45-46), está formada por dos figuras femeninas y una masculina. Sin embargo, la escasa indicación de movimiento y de una clara coordinación entre los personajes hace que esta clasificación nos parezca demasiado arriesgada. Además de estar situados en diferentes planos —lo que puede indicar que no se encuentran uno delante del otro— el motivo masculino y la segunda mujer exhiben diferentes posturas corporales, de modo que no realizan movimientos rítmicos con ningún nivel de sincronización. Por otra parte, el hecho de que en este panel haya más de 500 figuras, con distintas características y realizadas en diferentes momentos, lleva a autores como García Benito a cuestionar la existencia misma de la composición y la interacción entre los que supuestamente la componen, considerando que el individuo masculino estaría relacionado con algunos animales pintados en los alrededores y no con las dos mujeres, rechazando por tanto la interpretación propuesta por Jordá (García Benito, 2014: 343).

En el Pico de La Tienda I (Hellín, Albacete) (figs. 3c, 3d. y 3e) se ha observado la presencia de cuatro composiciones interpretadas por Salmerón et al. (1999: 198-200) como representaciones de danzas. Debido a que los citados autores no presentan un calco de la denominada escena I de Pico de la Tienda I, y teniendo en cuenta que el sitio se encuentra actualmente en una zona de caza privada a la que se nos negó el acceso, en este trabajo nos centraremos en el análisis de las escenas II, III y IV, cuyo calco sí que se incluye en la publicación. Empezando por la escena II (fig. 3c), esta se encuentra formada por los restos de una figura femenina, fragmentos de otros dos posibles antropomorfos de sexo indeterminado y por un conjunto de trazos de difícil identificación. La mala conservación hace imposible refrendar la interpretación de la escena como de danza. Algo más de base tendría el aceptar las escenas III (fig. 3d) y IV (figura 3e), dado que en este caso sí que existen calcos que tampoco nos ha sido posible comprobar in situ. La escena III está compuesta por cinco figuras humanas, de las cuales solo dos se conservan en su totalidad y la escena IV formada por tres figuras humanas bastante afectadas por procesos de degradación del soporte. Ambas escenas presentan una serie de atributos que, de confirmarse lo que dicen los autores, corroboran su clasificación como representaciones de danzas, presuntamente masculinas: los personajes

exhiben posturas corporales con un marcado dinamismo —evidente en la posición de sus brazos y en la curvatura o inclinación de sus troncos— que indican la realización de un mismo tipo de gesto de forma relativamente sincronizada. En los dos casos, las figuras aparecen próximas entre sí, sin que exista un contacto efectivo entre ellas. Además, destaca la presencia de adornos que podrían formar parte de una parafernalia ritual, llamando la atención los tocados que portan la mayoría de los motivos. Así, aunque los problemas de conservación no permiten identificar de forma segura el posicionamiento de todos los individuos, los personajes de la escena III (fig. 3*d*) parecen ejecutar una danza colectiva lineal con movimientos orientados hacia la izquierda, mientras que los bailarines de la escena IV (fig. 3*e*) parecen bailar realizando movimientos en un mismo punto.

Más hacia el sur se encuentra el Barranco de Los Grajos I (Cieza, Murcia) (fig. 3*f*) con una escena considerada por Beltrán (1968: 48; 1969: 48) de danza, que luego algunos autores clasificaron como fálica (Beltrán Martínez, 1998*b*: 49; 1998*c*: 49, Jordá Cerdá, 1974: 44-45, Jordán Montes, 1995-1996), un ritual totémico o una iniciación chamánica (Mateo Saura, 2003: 258-259). Se observa un grupo de cinco mujeres y otro de 6 de hombres. En cuanto al primero las figuras muestran posturas corporales sumamente dinámicas. El movimiento, expresado por sus brazos y la curvatura de sus troncos, asociado con la distancia relativamente constante entre los individuos —cerca, pero sin mantener contacto—, parece indicar que realizan movimientos rítmicos estructurados y con un cierto grado de sincronización. En cuanto a los hombres, estos se hallan dispuestos uno al lado del otro y, a excepción de un solo individuo, orientados a la derecha. La cabeza está ausente o parcialmente visible en casi todos los personajes, que a su vez muestran los brazos en una actitud dinámica, las piernas sin una clara indicación de movimiento. A nuestro parecer el conjunto presenta los atributos necesarios para clasificar esta escena como la representación de una danza colectiva de tipo lineal. En este sentido, las mayores proporciones del antropomorfo representado en la esquina superior derecha de la fig. 3*f*, podría indicar su papel como líder, una figura muy común en bailes de este tipo.

En Nerpio (Albacete) se ha identificado otra escena de danza colectiva en el Torcal de las Bojadillas VI (fig. 3*g*). Se trata de una composición formada por veinte arqueros filiformes —algunos solo parcialmente conservados— distribuidos en dos grupos de diez individuos dispuestos uno frente al otro y adoptando un posicionamiento relativamente simétrico. De acuerdo con Alonso y Grimal (1996: 234), la organización simétrica de los dos grupos enfrentados indicaría que los personajes realizan algún tipo de danza pero también admiten la posibilidad de que se trate de un enfrentamiento entre guerreros (1996: 234). Es esta última interpretación la que nos parece más factible dado que la relativa simetría en la organización de los personajes es algo recurrente en la representación de escenas interpretadas como imágenes de conflictos bélicos, como aquellas pintadas en el abrigo de Les Dogues (Ares del Maestrat) y en la Galería del Roure (Morella). Por otro, la expresión de movimiento en la postura corporal de las figuras es bastante escasa, y a pesar de la clara inclinación del tronco hacia adelante, los arqueros no parecen realizar movimientos dinámicos correspondientes a los gestos de ejecutados por bailarines.

El abrigo más meridional que incluimos en nuestro análisis es el Abrigo de la Solana de las Covachas (Nerpio, Albacete) (fig. 3*h*). La escena está formada por un grupo de personajes que, para algunos autores, representaría una danza fálica (Alonso Tejada, 1980: 216) (aunque posteriormente dudan de esto (Alonso Tejada y Grimal, 1996: vol. II, 239) o iniciática (Jordán Montes, 2006*a*: 36). Esta composición incluye cuatro motivos incompletos de posibles mujeres, dos de ellas con grandes melenas o tocados y una aparentemente asociada con la región posterior de un cuadrúpedo. Estas féminas exhiben diferentes características morfológicas, orientaciones y posturas corporales, no siendo posible observar un patrón claro de organización espacial en su disposición. Presidiendo la supuesta escena, encontraríamos una

gran figura humana dispuesta en perspectiva frontal, en la que no se puede distinguir la cabeza. Los investigadores interpretan su género de diferentes maneras, ya que para Anna Alonso (1980) se trata de un hombre con las manos cruzadas hacia el pecho, y para Beltrán (1988), sin embargo, de una mujer con grandes senos prominentes. El tronco del personaje se ensancha gradualmente hacia la cadera, donde es posible notar la presencia de dos trazos lineales, interpretados por algunos autores como un falo o un arma. En cuanto a las piernas, aparecen abiertas y bien delineadas, con los pies orientados hacia arriba.

Por nuestra parte, sin embargo, al comparar las características de esta composición con aquellas generalmente presentes en escenas de danzas colectivas, no encontramos los elementos que permitan asociarla con dicha actividad por falta de sincronía entre las posturas de los personajes y la falta de organización espacial y coordinación entre los motivos que pone en duda la existencia de una efectiva interacción entre ellos. Proponemos que incluso quizá no se trate de una única composición, sino el resultado de un proceso de adición de figuras a lo largo del tiempo. Por todo ello rechazamos, como ya hizo Carlos García Benito (2014: 343), la interpretación de estas representaciones como personajes de una danza.

4. Discusión y conclusiones

El análisis de las escenas identificadas como danzas en la literatura publicada hasta la fecha, se resume en la tabla 2. A las diecisiete publicadas, como ya hemos explicado más arriba, no hemos podido opinar sobre una, la de Pico de la Tienda I, escena I, del que no existe calco, y hemos añadido otra posible escena más de la Cueva de la Vieja que nunca ha sido interpretada como tal en la literatura pero que hemos incluido por las aparentes semejanzas formales con el principal arquero bailarín, aunque finalmente hayamos dado la razón a todos los autores que sobre ella han escrito al no interpretarla como tal

Tabla 3. Número de motivos en los sitios de arte rupestre Levantino con escenas de danza en la península ibérica.

Zona	Estación rupestre	Núm. mínimo de motivos	Tipo de danza	Referencia
Zona septentrional	Muriecho ^a	60	CL	(Baldellou et al., 2000)
	Tío Garroso	83	I	(Bea, 2018)
	Cingle de la Mola Remígia	619	P	(Ripoll Perelló, 1968b)
	Cova Remígia	750	P	(Viñas y Morote Barberá, 2011)
	Trepadores	45	CL	(Bea, 2018)
Zona meridional	Voro	115	CL	(Martorell Briz, 2019)
	Cueva de la Vieja	131	I	(Alonso Tejada y Grimal, 1999)
	Pico de la Tienda I	33	CL	(Salmerón Juan, Lomba Maurandi, y Cano Gomáriz, 1999)
	Los Grajos I	49	CL	(Beltrán Martínez, 1969)
	La Risca	6 (65 ^b)	P	(Mateo Saura, 2005: 71-78)
	Cuevas del Engarbo	33	I	(Soria Lerma y López Payer, 1999b)

^a Este sitio, aunque quedó fuera de nuestro trabajo recientemente publicado (Santos da Rosa, Fernández Macías y Díaz-Andreu, 2021b) por no localizarse en el Bajo Aragón y Maestrazgo, sí que está incluido en Santos et al. (2021a).

^b Serían un número mínimo de 65 motivos si tomáramos todas las figuras de los diferentes abrigos de la Risca, pero la separación entre ellos no nos permite juntarlas todas sin dudar y por eso especificamos el número contando solo con la Risca I o la cantidad teniendo en cuenta todos los abrigos.

(fig. 2a en el recuadro arriba). Como resultado de nuestro análisis hemos concluido que solo siete de las diecisiete escenas examinadas pueden considerarse como danzas, comprendiendo este número también dos de las publicadas en el Pico de la Tienda I, pese a no haberlas podido cotejarlas *in situ* con el soporte. Además de estas siete hemos anotado que no es posible establecer una conclusión definitiva respecto a otras tres de las publicadas, mientras que un último grupo de siete escenas las hemos descartado porque claramente no exhiben los atributos típicos de las representaciones de esta actividad.

Tomando en cuenta las siete escenas aceptadas como tales observamos que, como en el Bajo Aragón y Maestrazgo (Santos da Rosa, Fernández Macías y Díaz-Andreu, 2021b), encontramos ejemplos de los tres tipos de danza: individual (fig. 2a-b), de pareja (fig. 2f) y colectiva lineal (fig. 3a, d, e y f), en dos, una y cuatro ocasiones respectivamente. La coherencia de género de los personajes involucrados en la escena sigue los patrones esperables, según lo observado en nuestros estudios anteriores: las danzas o son masculinas (la mayoría) o femeninas y, en el caso de que estén presentes los dos géneros, como en Los Grajos, cada uno de ellos actúa por separado. Por otra parte, en ninguna ocasión se produce un claro contacto entre los individuos, pese a estar generalmente bastante próximos. Además, con la excepción de los bailarines masculinos de Los Grajos, todos los demás motivos llevan algún tipo de objeto o atuendo, distinguiéndose la presencia de tocados, arcos, fechas, adornos en los codos y rodillas y posibles máscaras y bolsas.

¿Qué podemos decir a partir de las siete escenas consideradas como danza? Comenzando con la cronología y la localización, solamente la danza individual de la Cueva de la Vieja se situaría en el momento más antiguo de la secuencia levantina, en el que las protagonistas son los llamados motivos de tipo paquípedo. Las escenas de La Risca, Voro y El Engarbo, por su parte, se encuadrarían en un momento posterior, de figuras estilizadas, mientras que el Pico de la Tienda I y el Barranco de los Grajos serían las últimas en producirse, posiblemente en un momento ya muy avanzado de esta tradición pictórica en el que algunos autores hasta dudan de si incluirlas en el estilo levantino. En cuanto a la localización, observamos un vacío de escenas de danzas en la parte septentrional del área de estudio —cuencas del río Mijares/Millars, Cabriel y Turia—, aunque quedan dudas en Villar del Humo con respecto al Abrigo de los Arenales.

Una cuestión que nos parece muy importante resaltar es que, como en la zona septentrional (Santos da Rosa, Fernández Macías y Díaz-Andreu, 2021b), las representaciones de danza suelen encontrarse en sitios con una considerable cantidad de figuras (cerca de 30 motivos o más) (tabla 3) y cierta variabilidad estilística, lugares que —siguiendo a Bea (2012)— podríamos definir como espacios de frecuentación recurrente que quizá mejor se podrían denominar lugares de agregación (siendo la única excepción el abrigo de La Risca I si solo se consideran las figuras del abrigo en sí y no los de alrededor). Estos se definen como lugares donde se reunieron diferentes comunidades que normalmente viven dispersas en el territorio (McDonald y Veth, 2012: 91). Es interesante observar que la distancia entre los sitios coincide en líneas generales con la señalada por Jo McDonald y Peter Veth para los sitios de agregación, que si ellos apuntan que en Australia es de 40-60 km (McDonald y Veth, 2012: 97), en nuestro caso pasa a ser entre 60 y 80 kilómetros (es decir, dos o tres días de camino para ir de uno al siguiente teniendo en cuenta la movilidad de grupos enteros), aunque ciertamente los dos sitios cuyos motivos indican una cronología más tardía, el Pico de la Tienda I y Los Grajos, se encuentran más cercanos el uno del otro. Si no les incluyéramos se crearía en esa zona un vacío que sería cubierto por un sitio por el área de Minateda, cuya escena publicada como de danza hemos rechazado. Finalmente, el escaso número de estaciones con escenas de danza nos lleva a concluir que su representación era exclusiva a unos pocos sitios, lo que concuerda con la hipótesis de ser estos lugares de agregación. Consideramos que un estudio más profundo sobre esta temática merece ser considerado en futuras investigaciones.

Para finalizar apuntaremos que determinar con precisión el rol de la danza en la sociedad levantina constituye, en todo caso, una tarea que supera las posibilidades de la investigación rupestre, sobretudo cuando recordamos que la danza es creada a partir de símbolos culturalmente entendidos en contextos sociales específicos. Frente a esta realidad, por atractiva que parezca la clasificación de las imágenes como danzas fálicas, agrícolas o de culto a deidades, los investigadores e investigadoras debemos ser, ante todo, prudentes en nuestras interpretaciones y rigurosos/as en la aplicación del método científico, evitando la proyección de nuestros propios conceptos culturales sobre las evidencias arqueológicas de las comunidades humanas del pasado.

Agradecimientos

Este trabajo se enmarca en el proyecto de la ERC Advanced Grant Artsoundscapes *The sound of special places: exploring rock art soundscapes and the sacred* (EC grant agreement 787842, www.ub.edu/artscoundscapes) cuya IP es Margarita Díaz-Andreu.

Bibliografía

- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1968). *La pintura rupestre esquemática en España*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ALMAGRO BASCH, M. (1960). Nuevas pinturas rupestres con una danza fálica en Albarracín. En Freund, G. (coord.). *Festschrift für Lothar Zotz. Steinzeitfragen der alten und neuen Welt*. Ludwing Röhrscheid Verlag. 457-465. Bonn.
- ALONSO TEJADA, A. (1980). *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas, Nerpio (Albacete)*. Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- ALONSO TEJADA, A.; GRIMAL, A. (1996). *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. self-published, Barcelona.
- ALONSO TEJADA, A.; GRIMAL, A. (1999). *Introducción al Arte Levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*. Asociación Cultural Malecón, Albacete.
- APARICIO PÉREZ, J. (1986-1987). Escena de danza en el Abrigo de Voro (Quesa, Valencia). *Bajo Aragón, Prehistoria [Actas del I Congreso Internacional de Arte Rupestre (Caspé)]*, VII-VIII: 369-371.
- BALDELLOU, V.; AYUSO, P.; PAINAUD, A.; CALVO, M. J. (2000). Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca). *Bolskan*, 17: 33-86.
- BARROSO RUIZ, C.; MEDINA LARA, F. (1988). Una escena de danza en el Arte Rupestre Postpaleolítico de la provincial de Málaga. *Mainake*, 10: 61-73.
- BEA, M. (2012). Espacios recurrentes y jerarquización territorial en el arte rupestre levantino de Aragón, en GARCÍA ARRANZ, J. J.; COLLADO, H.; NASH, G. (coords.). *The Levantine Question: the development of Spanish Levantine Rock-art*. Archaeolingua. 283-298. Budapest.
- BEA, M. (2018). Catálogo de yacimientos: pinturas, en RODANÉS VICENTE, J. M. (coord.). *Arte Rupestre en Aragón*. Gobierno de Aragón. 103-361. Zaragoza.
- BELLIA, A. (2019). Musical and Dance Performances around the Apollo's Statue. *Phasis*, XXI-XXII: 4-29.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968). La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres en Cieza (Murcia). *Caesar-augusta*, 31-32: 45-88.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1969). *La Cueva de los Grajos y sus pinturas rupestres, en Cieza (Murcia)*. Monografías Arqueológicas VI. Seminario de Prehistoria y Protohistoria. Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1982). *De cazadores a pastores. El Arte Rupestre del Levante Español*. Editorial Encuentro, Madrid.

- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1988). La figura femenina y la supuesta escena de danza fálica de Solana de las Covachas, Nerpio (Albacete). *Homenaje a Samuel de los Santos*. Instituto de Estudios Albacetenses. 65-70. Albacete.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1998a). *Arte prehistórico en la Península Ibérica*. Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques. Diputació de Castelló, Castellón.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1998b). Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del río Martín. *BARA. Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, 1: 93-116.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1998c). Sacralización de lugares y figuras en el arte rupestre levantino del río Martín (Albalate del Arzobispo y Alcaine, Teruel). *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 19: 43-52.
- CABRÉ, J. (1915). *Arte rupestre en España: Regiones septentrional y oriental*. Memoria 1. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Madrid.
- COLES, J. (1999). The dancer on the rock: record and analysis at Järrestad, Sweden. *Proceedings of the Prehistoric Society*, 65: 167-187.
- GARCÍA BENITO, C. (2014). *Arqueología Musical Prehistórica: aproximación a través de la Arqueología Experimental aplicada a la Arqueo-Organología, de la Arqueoacústica y de la Iconografía Musical Prehistórica*. Universidad de Zaragoza. Unpublished PhD, Zaragoza.
- GARCÍA DEL TORO, J. R. (1986-87). La danza femenina de la Risca (Moratalla, Murcia). *Bajo Aragón, Prehistoria [Actas del I Congreso Internacional de Arte Rupestre (Caspé)]*, 7-8: 123-7.
- GARFINKEL, Y. (1998). Dancing and the Beginning of Art Scenes in the Early Village Communities of the Near East and Southeast Europe. *Cambridge Archaeological Journal*, 8 (2): 207-37.
- GARFINKEL, Y. (2003). *Dancing at the Dawn of Agriculture*. University of Texas Press, Austin.
- GARFINKEL, Y. (2010). Dance in Prehistoric Europe. *Documenta Praehistorica*, 37: 205-214.
- HERNÁNDEZ CARRIÓN, E.; GIL GONZÁLEZ, F. (1998). Cuatro nuevas estaciones con arte rupestre en Jumilla. *Memorias de Arqueología [Región de Murcia]*, 13: 97-106.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (2005). Del Alto Segura al Turia. Arte Rupestre Pospaleolítico en el Arco Mediterráneo, en HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y SOLER DÍAZ, J. A. (coords.). *Arte rupestre en la España mediterránea. Actas del congreso celebrado en Alicante 25-28 de octubre de 2004*. Instituto Juan Gil-Albert. 45-70. Alicante.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1966). Notas para una revisión de la cronología del Arte Rupestre Levantino. *Zephyrus*, 28: 46-76.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1970-1971). Los Tocados de Plumas en el Arte Rupestre Levantino. *Zephyrus*, XXI-XXII: 35-72.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1974). Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino. *III Congreso Nacional de Arqueología*. Junta Nacional de Educação. 43-52. Porto.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1975). La sociedad en el arte rupestre levantino. *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11: 159-184.
- JORDÁ CERDÁ, F.; ALCÁ CER GRAU, J. (1951). *Las pinturas rupestres de Dos Aguas*. Serie de Trabajos Varios del SIP Servicio de Investigaciones Prehistóricas, Valencia.
- JORDÁN MONTES, J. F. (1995-96). Acéfalos, andróginos y chamanes. Sugerencias antropológicas en el arte rupestre levantino (Sureste de la península Ibérica). *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11-12: 59-78.
- JORDÁN MONTES, J. F. (2001-2002). Los animales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica. Emblemas, alegorías, epifanías y ausencias. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 16-17: 37-52.
- JORDÁN MONTES, J. F. (2006a). Arte rupestre en Las Bojadillas (Nerpio, Albacete) y en el Campo de San Juan (Moratalla, Murcia) - mitos y ritos en el arte rupestre levantino. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia Castellonencs*, 25: 21-52.
- JORDÁN MONTES, J. F. (2006b). Narraciones de mitos entre los cazadores postpaleolíticos de la Península Ibérica: cuerpos estilizados, escalas con miel, animales en trance de muerte y la Hija del Señor del Bosque. *Cuadernos de Arte Rupestre*, 3: 79-124.
- JORDÁN MONTES, J. F. (2019). La pareja primordial y el ciervo psicompo del Arroyo Hellín (Chiclana de Segura, Jaén, España). *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 8: 54-74.

- JORDÁN MONTES, J. F. (2020). La posible simbiosis de toro-ciervo en Minateda: ¿Una herencia iconográfica y mítica del magdaleniense? *Cuadernos de Arte Prehistórico*, 9: 32-90.
- LILLO CARPIO, P. A.; LILLO CARPIO, M. (1979). Las pinturas rupestres de La Risca, Rincón de Pedro Gurullo, en Campos de San Juan (Moratalla). *Murcia [Diputación Provincial de Murcia]*, 15: 1-4.
- LOOPER, M. (2012). Ritual Dance and Music in Ancient Maya Society, en STÖCKLI, M. y Both, A. A. (coords.). *Flower World - Music Archaeology of the Americas. Vol 1*. Ekho Verlag. 89-108. Berlin
- LÓPEZ-MONTALVO, E. (2015). Violence in Neolithic Iberia: new readings of Levantine rock art. *Antiquity*, 89: 309-327.
- MARTÍNEZ BEA, M. (2008). Arte rupestre de Albarracín: la excepcionalidad de un conjunto interior, en HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S., SOLER DÍAZ, J. A. y LÓPEZ PADILLA, J. A. (coords.): *Actas del IV congreso del neolítico peninsular. Vol. I*. Diputación Provincial de Alicante, Museo Arqueológico de Alicante. 141-148. Alicante.
- MARTORELL BRIZ, X. (2019). *Arte rupestre en el Macizo del Caroig (Valencia). El abrigo de Voro como paradigma*. Universitat d'Alacant, Alacant.
- MATEO SAURA, M. A. (1995-1996). La vida cotidiana en el arte rupestre levantino. *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 11-12: 79-90.
- MATEO SAURA, M. A. (2001-2002). La mujer en la Prehistoria: función social y simbolismo de la mujer en el Arte Levantino. *Kalathos*, 20-21: 7-26.
- MATEO SAURA, M. A. (2003). Religiosidad Prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino. *Zephyrus*, 56: 247-268.
- MATEO SAURA, M. A. (2005). *La pintura rupestre en Moratalla (Murcia)*. Ayuntamiento de Moratalla, Murcia.
- MATEO SAURA, M. A. (2009). Aproximación teórica al problema del significado del arte rupestre. *Verdolay*, 12: 13-33.
- MATEO SAURA, M. A. (2013). Revisiones iconográficas en el arte rupestre levantino del Alto Segura. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 31: 39-55.
- MCDONALD, J.; VETH, P. (2012). The Social Dynamics of Aggregation and Dispersal in the Western Desert. En MCDONALD, J.; VETH, P. (coords.). *A Companion to Rock Art*. Wiley-Blackwell. 90-102. Oxford.
- MOLINOS SAURAS, M. I. (1986-1987). Representaciones de carácter bélico en el arte rupestre levantino. *Bajo Aragón, Prehistoria [Actas del I Congreso Internacional de Arte Rupestre (Caspe)]*, 7-8: 295-310.
- OLARIA PUYOLES, C. R. (2006): Las Venus del Barranco de la Valltorta (Castellón). Mujeres parturientas en el arte magdaleniense y el arte levantino. *Cuadernos de arte rupestre*, 3: 59-78.
- PIÑÓN VARELA, F. (1982). *Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)*. Monografías 6. Centro de Investigaciones y Museo de Altamira, Santander.
- RAGAZZI, G. (2012). Iconografía preistorica e danza: osservazioni preliminari. *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 3: 227-252.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1968a). Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre post-paleolítico en la Península Ibérica, en RIPOLL PERELLÓ, E. (coord.). *Simposio Internacional del Arte Rupestre*. Diputación Provincial de Barcelona. 165-192. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1968b). *The painted shelters of La Gasulla (Castellón)*. Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona; Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Barcelona; New York.
- RUIZ LÓPEZ, J. F. (2009). Los Arenales. Una nueva estación con arte rupestre en Villar del Humo, Cuenca. *Zephyrus*, LXIII: 207-224.
- RUIZ LÓPEZ, J. F. (2017). *Arte Rupestre de la Sierra de las Cuerdas*. Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Castilla-La Mancha, Ciudad Real.
- SALMERÓN JUAN, J.; LOMBA MAURANDI, J.; CANO GOMÁRIZ, M. (1999). Nuevos hallazgos de arte levantino en Albacete: los conjuntos rupestres de La Tienda I y II (Hellín, Albacete). *XXIV Congreso Nacional de Arqueología, Cartagena, 1997. Vol I*. Universidad de Zaragoza. 197-207. Zaragoza.
- SANTOS DA ROSA, N.; FERNÁNDEZ MACÍAS, L.; MATTIOLI, T.; DÍAZ-ANDREU, M. (2021a). Dance scenes in Levantine Rock Art (Spain): a critical review. *Oxford Journal of Archaeology*, 40 (4): 342-366.
- SANTOS DA ROSA, N.; FERNÁNDEZ MACÍAS, L.; DÍAZ-ANDREU, M. (2021b). Las escenas de danza en el arte rupestre levantino del Bajo Aragón y Maestrazgo: una revisión crítica. *Zephyrus*, 87: 15-31.

- SORIA LERMA, M.; LÓPEZ PAYER, M. G. (1999a). Los abrigos con arte levantino de las cuencas altas del Segura y del Guadalquivir. *Bolskan*, 16: 151-175.
- SORIA LERMA, M.; LÓPEZ PAYER, M. G. (1999b). *Los abrigos con arte rupestre levantino de la Sierra de Segura. Patrimonio de la Humanidad*. Junta de Andalucía; Diputación Provincial de Jaén, Sevilla, Jaén.
- UTRILLA MIRANDA, M. del P.; BEA MARTÍNEZ, M. (2016). Ritual y simbolismo en el Barranco del Pajarejo, en AGUILERA ARAGÓN, I.; BELTRÁN LLORIS, F.; DUEÑAS JIMÉNEZ, M. J.; LOMBA SERRANO, C.; PAZ PERALTA, J. A. (coords.). *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. Institución Fernando el Católico. 803-816. Zaragoza.
- VIÑAS, R.; MOROTE BARBERÁ, J. G. (2011). *Arte rupestre de Valltorta · Gassulla. Museo y parque cultural - Art rupestre de Valltorta · Gassulla. Museu i parc cultural - Rock art of Valltorta · Gassulla. Museum and cultural park*. Asociación de Amigos del Parque Cultural de La Valltorta y su Museo, Pobla de Benifassà.
- WHITLEY, D. S. (2011). Rock Art, religion, and ritual, en INSOLL, T. (coord.). *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*. Oxford University Press. 307-327. Oxford.
- WINKELMAN, M. J. (2017). The Mechanisms of Psychedelic Visionary Experiences: Hypotheses from Evolutionary Psychology. *Frontiers in Neuroscience*, 11: online.
- ZANETTA, M. (2007). Il duello nell'arte rupestre camuna: simbolo di passaggio, della danza armata e della lotta del bene contro il male. En ANATI, E. (coord.). *Valcamonica Symposium 2007: l'arte rupestre nel quadro del Patrimonio Culturale dell'Umanità. Darfo Boario Terme 18-24 maggio 2007 (preatti)*. Edizioni del Centro. 527-532. Capo di Ponte.