

Una revisión de una escena del Abrigo de La Higuera de Estercuel (Alcaine, Teruel) A review of a scene from the shelter of La Higuera de Estercuel (Alcaine, Teruel)

Vicente Baldellou

Resumen

Ante la sospechosa anomalía que representa la conjunción en una misma escena levantina de variantes estilísticas muy diversas y de concepciones artísticas muy diferentes, el autor se plantea la posibilidad de proceder a una nueva lectura de la representación en la que, sin dudar del contenido simbólico de la misma, queden menos discordantes los caracteres gráficos de las figuras con el supuesto naturalismo descriptivo que se atribuye al Arte Levantino.

Palabras clave: *Arte Levantino, contenido simbólico, aspecto formal.*

Abstract

Because of the unusual conjunction of different stylistic motives and diverse artistic conceptions in the same Levantine scene, the author offers a new reading for the composition. According to this idea, and without any doubt about the symbolic content of the scene, we conclude that the stylistic characteristic of the motives are more alike to the narrative naturalism assigned to the Levantine rock-art.

Keywords: *Levantine rock-art; symbolism content, formal appearance.*

Introducción

La escena que en este trabajo pretendo someter a revisión constituye una representación levantina del máximo interés que, a raíz ya de su publicación (BELTRÁN y ROYO, 1994), ha dado lugar a múltiples referencias bibliográficas y ha hecho correr ríos de tinta en comentarios y valoraciones que atañen a sus aspectos formales y, en especial, a sus inagotables y variadas interpretaciones simbólicas.

No es en absoluto mi intención poner en tela de juicio las posibles significaciones trascendentes que reflejan sus componentes figurativos, ya que, si bien mi

posición personal al respecto es de total escepticismo en cuanto a nuestras posibilidades reales de descifrarlas (BALDELLOU, 2001), he mostrado siempre un respetuoso interés hacia los estudios de otros colegas más valientes que yo y que se han arriesgado a adentrarse en las cuestiones ideológicas del Arte Rupestre bajo diferentes puntos de vista. Mi intención es centrarme exclusivamente en determinados caracteres gráficos de una de las dos partes de la composición escénica que nos ocupa, cuyo nuevo análisis vendría a simplificar su lectura y, en mi opinión, a darle un mejor acomodo en el universo pictórico de las manifestacio-

nes artísticas levantinas, sobre todo en lo que incumbe a un mayor acercamiento a su mimetismo habitual con respecto a la realidad física.

Quiero afirmar antes de entrar en materia que siempre he estado convencido del contenido simbólico del Arte Levantino, pues ya expresé hace años que pensaba que se trataba de una forma de comunicación de índole metonímica (BALDELLOU, 2001, pp. 34 y 44), es decir, de la manera que utilizan las sociedades humanas para representar, mediante figuraciones de imágenes reconocibles, conceptos abstractos, extraordinarios o superestructurales que rebasan los límites de lo natural y de lo cotidiano.

La descripción vigente

Voy a tratar del grafismo designado como Figura 3, dentro de las siete que se encierran en el abrigo de la Higuera o del Cabezo del tío Martín, ubicado en el Barranco de Estercuel y en término municipal de Alcaine (Teruel). Los escritores de su monografía la definen como “ciervo superpuesto a un gran signo arborescente con varias figuras humanas asociadas” y la califican, con toda la razón, de “compleja y extraordinaria escena, única hasta ahora en el arte levantino”. La

descripción, referida únicamente al “gran signo arborescente” y a los integrantes que en el mismo distinguen los autores, es como sigue textualmente (Fig. 1):

- a) Hombrecillo situado inmediatamente debajo de la pata delantera del ciervo, aunque levemente separado de ella, si bien parece que este efecto puede ser producido por haber saltado una parte de la pintura.
- b) Especie de tronco con ramificaciones, infra-puesto a la figura del animal, a la que rebasa por la parte inferior del vientre y por la superior del lomo.
- c) Hombrecillo semejante al a) en cuanto a estilo, pero emanado de una de las ramificaciones del tronco b).
- d) Remate del “tronco” en forma de una figurilla humana estilizada.
- e) Oquedad oval, pintada en los bordes interiores y con líneas sensiblemente paralelas en el interior, levemente arqueadas para dejar espacio para un signo que repite la cabeza de la figura d).
- f) Segunda oquedad oval, más pequeña que la e), sobre la que está situada, también pintada y con una diminuta figura filiforme, esquemática,



Lámina 1. Fotografía de la escena (según Royo y Galve) y foto retocada del árbol según la nueva lectura.



Figura 1. Calco original de Beltrán y Royo.

en el centro, además de otras cuatro menos definidas y contornos desvaídos que denuncian la acumulación de figurillas humanas en este espacio (BELTRÁN y ROYO, 1994, pp. 26 y 27).

Señalan también que el color de todas las figuras es el mismo "...aunque concurren en ellas "estilos" muy diferentes, pero, evidentemente, sincrónicos. El ciervo corresponde al naturalismo clásico del arte levantino "clásico" (sic), las figurillas a) y c) son semi-naturalistas y de ningún modo esquemáticas, en tanto que la f) se ha pintado con arreglo a las pautas del más absoluto esquematismo. Es decir que muestra a las claras lo deleznable de las construcciones teóricas al uso sobre evolución cronológica de estilos excluyentes" (pág. 26).

Sigo citando literalmente: "...Otro tanto cabe decir de la superposición indiscutible del animal sobre el trazo que hemos llamado "tronco"; éste fue pintado antes, pero, con toda seguridad, inmediatamente antes e integrándose con la figura del animal en una escena común y en un mismo significado" (pág. 26). Más adelante se insiste en el tema de simultaneidad de los componentes de la escena: "...la superposición del ciervo sobre el árbol supone una sucesión en el tiempo, pero sin apenas separación, es decir, que las figuras fueron pintadas sucesiva e inmediatamente y que corresponden a la misma fecha el ciervo, el árbol, el hombre en el eje de éste y el de bajo la pata del ciervo. Serían igualmente sincrónicos los hombrecillos esquemáticos del segundo hueco en el remate del árbol y el signo o figura de la oquedad inferior es semejante o prácticamente igual al hombre del eje del tronco" (pág. 43).

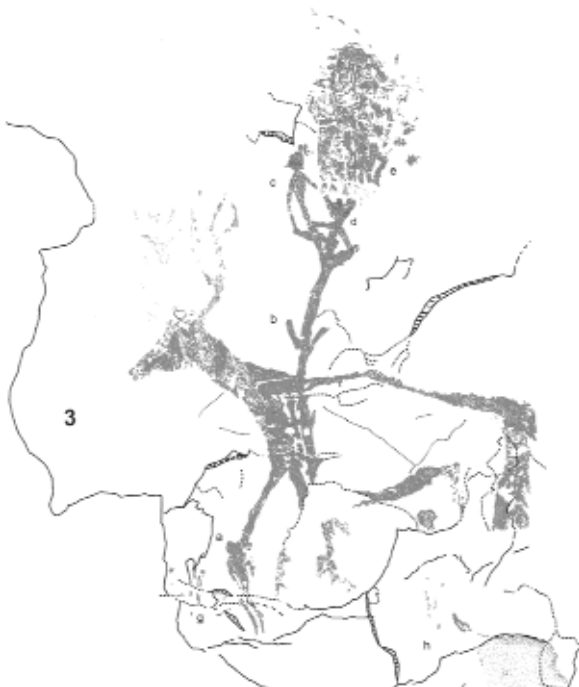


Figura 2. Nuevo calco presentado por Royo y Galve.

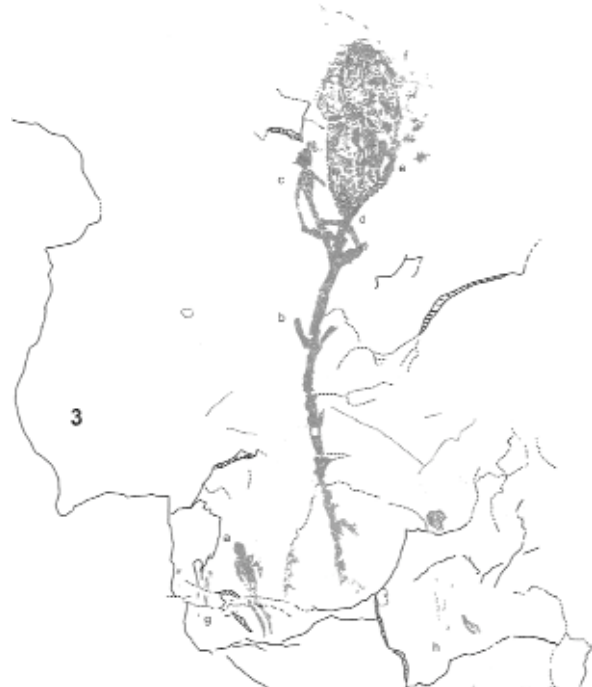


Figura 3. Calco retocado según la nueva lectura.

Las hipótesis posteriores

Lo descrito en las líneas precedentes provocó, a la vista de la excepcionalidad de lo identificado en la composición pictórica, múltiples intentos interpretativos bajo diferentes enfoques. Nuestro añorado Antonio Beltrán no dudó en considerar al abrigo de la Higuera como “un santuario de fecundidad” (BELTRÁN, 1995) “...en el que la conjunción de un ciervo, que supondría el elemento activo, y de un elemento vegetal, leñoso, el pasivo, fructificarían en figuras humanas, dos seminaturalistas, una esquemática y hasta cinco filiformes, reflejándose hacia arriba el poder generador de los elementos conjugados.” (pág. 24). El sentido de fertilidad quedaría reforzado con la presencia de la mujer embarazada (BELTRÁN y ROYO, 1994, Figura 4) y, forzando un poco las cosas, con la reconocida por el autor como “temeraria” alegoría de las oquedades a “vulvas femeninas” y con el “significado fálico” del tronco arbóreo. En consecuencia, la cueva de la Higuera de Alcaine supondría una aportación de gran calado “...al problema de significación del arte rupestre levantino...” al proponer “...una innovación importante al tema de los poderes generadores de la vida en opinión de los pintores del arte levantino...” (BELTRÁN, 1995, pág. 24).

Cuatro años después, Jordán Montés retomó la escena de la Higuera y la analizó bajo un punto de vista chamánico (JORDÁN, 1998, pág. 129), hipótesis en la que se reitera en trabajos más recientes (JORDÁN, 2001, pág. 97), lo que da a entender que encajaría perfectamente también en este tipo de planteamiento: “En ella (la escena) hay un estilizado árbol (al que se le ha superpuesto un ciervo), con ramajes laterales, y que sostiene en su extremo superior a un par de hombrecitos que se han encaramado y mantienen con cierto equilibrio inestable. Sobre los seres humanos hay dos huecos ovalados. En el superior se distinguen con nitidez hasta cinco hombrecillos más, minúsculos, unos estilizados y otros esquemáticos. Sobre ese receptáculo pululan otras figuritas en el exterior, acaso también seres humanos, como si revolotearan alrededor”.

La interpretación del autor es que “...unos chamanes han subido hasta la cima del árbol y han entrado en contacto con las almas que pululan en las esferas celestiales, no sabemos si para proceder a su rescate porque andaban errantes tras una enfermedad, o para obtener de ellas información vital que transmitir a los vivos y parientes en la Tierra”.

La interpretación de la escena mediante las prácticas chamánicas o mediante el rito de fecundidad fueron comentadas por Mateo Saura muy recientemente (MATEO SAURA, 2009, pág. 26). Resalta la estrecha

relación entre el ciervo y el elemento leñoso, que también tiene atestiguada en el Barranc de Famorca de Alicante, y sigue aludiendo a dos sujetos trepadores: “...ascienden dos individuos hasta la parte más alta en donde, en torno a unas oquedades naturales del soporte que se han resaltado con pintura roja, parecen “revolotear” pequeños elementos cruciformes, quizás abstracciones humanas.” Resalta Mateo que la composición resulta igual de válida para Beltrán con la fertilidad que para Jordán con el chamanismo, pero, sin decantarse hacia ninguna de las dos hipótesis, ambas le sirven para documentar el mensaje complejo que encierra toda representación levantina.

En estos últimos días ha visto la luz una publicación en la que se insiste, con ciertos matices inéditos, en la teoría fecundadora (OLÀRIA, 2011, pp. 35 y 37). El grafismo de la Higuera es, a los ojos de la autora, “...una interesante escena plena de connotaciones relativas al alumbramiento de la vida.” (pág. 35):

“...el gran ciervo, con el vientre en “blanco”, exento de pintura, simbolizando la Creación.” y “...un largo tronco ramificado, en cuyo extremo final aparecen dos figuras humanas, quizá un hombre a la izquierda y una mujer con un pequeño pecho que la define como tal...” y “...ambas figuras alcanzan el extremo donde se encuentra un gran huevo procreador del cual salen otros pequeños seres humanos asexuados, como si de una colmena de abejas se tratara.” (pág. 36).

Personalmente, me interesa de especial modo la indicación comparativa con una colmena, concepto al que Carme Olària vuelve algo más adelante: “... el árbol de la vida, y la procreación de la abeja reina, ésta por las similitudes con el huevo procreador a modo de colmena.” (pág. 37).

Algunos comentarios

Tengo que reconocer que la composición escénica del abrigo de la Higuera siempre me ha causado una honda fascinación por su espectacularidad gráfica y por su sugerente contenido simbólico. No obstante, al mismo tiempo sentía que había algo que me chirriaba, que había algo que no acababa de ajustar. Ese algo no atañía al hecho de la supuesta “descriptividad” del Arte Levantino o de su presunto contenido críptico; tampoco era la cuestión de la simultaneidad, en la que tanto insisten Beltrán y Royo, entre el cérvido y el tronco, la cual, para mí, no deja de ser un aspecto secundario; lo que en realidad no me cuadraba de ningún modo era la asociación de estilos gráficos (seminaturalismo, estilizaciones filiformes y esquematismo puro) en una manifestación artística tan típicamente levantina como lo es —o yo creo que lo es— la que aquí estamos revisando.

Estoy de acuerdo, como casi siempre, con Mateo (MATEO SAURA, 2009, pág. 26) en cuanto a que el Arte Levantino, a pesar del sentido hermético trascendente que a buen seguro posee, sigue conservando buena parte de su carácter narrativo. Aunque los grafismos naturalistas no signifiquen lo que representan, su índole descriptiva permanece porque plasman figuras y situaciones que eran perfectamente conocidas por sus autores y que formaban parte de su realidad natural. Aunque un ciervo sirviera para expresar algo más que un simple ciervo, ellos sabrían cabalmente que estaban pintando un ciervo pese a ese mensaje ideológico que pudiera llevar connotado. Los ciervos formaban parte de su entorno, no debía ser raro que se cruzasen con ellos frecuentemente e incluso podía ser cazado en ocasiones y pasar a formar parte de su dieta alimentaria de forma esporádica, sin llegar a ser una parte habitual de la misma.

De igual manera, un arquero tendría también un valor figurado o metafórico, pero no dejaba de portar un arco, al parecer el arma principal de los cazadores-recolectores del Holoceno, fuera cual fuera su cronología exacta —epipaleolítica o neolítica—, por lo que tenía que resultar muy familiar para los responsables de la ejecución de las pinturas levantinas. De hecho, todo medio de expresión metonímico hace uso de imágenes de la realidad común y controlable con el fin de comunicar conceptos irreales, poco comunes e incontrolables. Siendo así, las tales pinturas levantinas sólo reflejarían seres y objetos normales y corrientes para transmitir un mensaje metafísico y complejo y no hay por qué pensar que una escena tiene que perder su cualidad de usual por el mero hecho de haber sido pintada. Más bien podríamos pensar que tal vez fuera precisamente su cotidianeidad lo que le infundiera validez como portador del contenido simbólico.

¿Cómo es posible, pues, que en el abrigo de la Higuera convivan los diseños naturalistas con los esquematismos? ¿Por qué lo reconocible, lo habitual, se mezcla con lo abstracto y lo extraordinario?. Es Mateo Saura quien utiliza el término de “abstracciones humanas” para referirse hipotéticamente a los pequeños objetos cruciformes que revolotean junto a las oquedades que están en la parte superior del tronco; en su escrito, cita otros ejemplos pictóricos levantinos que, al margen de su significado alegórico, son completamente identificables y descriptibles en sus características externas, constituyendo la excepción entre todos ellos la escena de la Higuera, la única con esos detalles esquemáticos y abstractos que conciernen a su aspecto propiamente formal. ¿A qué se debe esa anomalía?, ¿qué es lo que produce dicha originalidad?. Por principio, estoy convencido de que, en lo que afecta al Arte Rupestre prehistórico, toda anoma-

lía y toda originalidad tienen que ser puestas bajo sospecha.

No me provoca ninguna, en cambio, el asunto de la contemporaneidad entre el ciervo y el tronco, el cual, repito, me parece un problema accesorio. La pertinencia de los autores de la monografía y de los trabajos posteriores en aseverar que ambos elementos “...fueron sincrónicos, pintados al unísono...” (ROYO y GALVE, 2010, pág. 18), que las pinturas “...todas ellas son sincrónicas, del mismo color, misma pintura y misma degradación...” (Pág. 18), me hace pensar que la más que probable simultaneidad ha sido tomada como garantía o aval de que el conjunto fuera elaborado premeditadamente desde un principio formando una unidad como composición escénica. Personalmente, yo soy partícipe de esta opinión, pero quiero señalar también que en el Arte Levantino no son raras las combinaciones diacrónicas, la conjunción de imágenes no exactamente isocrónicas que no por ello dejan de constituir una combinación consciente de figuras equivalente en todo a cualquier escena integrada por componentes coetáneos. Aunque el sincronismo no fuera perfecto en la representación de la Higuera, su consideración escénica no tendría por qué verse menoscabada.

Sin embargo, y tal como reconocen de modo explícito los autores, “...la superposición del ciervo sobre el árbol supone una sucesión en el tiempo...” (BELTRÁN y ROYO, 1994, pág. 43), por lo que cabe suponer que, aunque fuera durante sólo unos instantes, el árbol o tronco estuvo pintado aislado y libre de todo tipo de superposición. Tal vez por ello se me ocurrió analizar el grafismo subyacente de la Higuera por sí mismo, independientemente del diseño del cuadrúpedo que —a buen seguro, con inmediatez— se le acabó superponiendo. Debo señalar que la idea de la revisión se vio muy reforzada cuando se publicaron las nuevas aportaciones al estudio de la estación pintada y, sobre todo, los nuevos calcos, excelentes, que venían a mejorar en gran manera a los presentados en ocasiones precedentes (Fig. 2) (ROYO y GALVE, 2010).

La revisión

Tengo que admitir también que, a pesar de los intentos realizados en estos últimos meses, no he podido contemplar “in situ” las manifestaciones artísticas del abrigo de la Higuera. Recientemente, unos desprendimientos producidos en sus alrededores habían cortado el acceso a la cavidad. A pesar de ello, la precisión de los nuevos calcos y algunos comentarios que mis amigos Royo y Galve vierten en su nueva publicación —junto a unas fotografías bastante detalladas— (ROYO y GALVE, 2010) me decidieron a proceder finalmente a la revisión del grupo del tronco o árbol y de los seres humanos que con él están relacionados.

Los comentarios a los que aludo me parecen bastante significativos: en primer lugar, cuando hablan de los trazos presentes en el interior de las oquedades dicen que tienen “los pigmentos muy desvaídos y de difícil apreciación” (Pág.17), lo que cuestionaría de alguna manera la presencia indiscutible y evidente de los minúsculos antropomorfos señalados en el interior del hueco superior. De hecho, al referirse a éstos, no son nada contundentes al expresar que las “...figurillas filiformes, diminutas que *supuestamente* identificamos como humanas entrarían dentro de pautas esquemáticas”. (Pág 18. El subrayado es mío).

Mantienen aún el esquematismo de la figura d), la de cabeza triangular que remataría el tronco, con tres emanaciones coronándola y con una de ellas, la del extremo de la derecha, bifurcada, pero dicha cabeza ya no es igual al signo contenido en la concavidad inferior, el cual termina en dos apéndices en lugar de tres. En resumen, el interior de los dos ahuecamientos resulta un tanto confuso y se hace muy difícil distinguir en él figuraciones claras y bien singularizadas. Particularmente, debo decir que yo jamás he sido capaz de diferenciar las figurillas o el signo de los trazos que les rodean y que parecen hechos como mero relleno del espacio interno de las oquedades.

De hecho, tales grafismos sólo los he podido discernir con claridad en el primer calco que se dio a conocer (Fig. 1), pero no así en el posterior, por otro lado mucho más minucioso y fiable (Fig. 2). Tampoco me parecen nada patentes en la serie fotográfica que se ofrece en la página 17, y eso que se trata de fotos sometidas a tratamiento informático en las que se ha resaltado el contraste, se han realzado distintas tonalidades y se han rectificado los valores de saturación, brillo y tono para destacar la imagen sobre el soporte rocoso.

Así las cosas, creo sinceramente que se imponía un nuevo y meticuloso examen de la escena del árbol, la única que contiene los elementos anómalos que he dicho más arriba que me rechinaban y que estaba dispuesto a poner bajo sospecha. Con la nueva interpretación formal que propongo no se produce la mezcla de estilos ni aparecen los aspectos abstractos que no concuerdan con la concepción figurativa del Arte Levantino. La unidad de factura de la escena y el naturalismo inherente a toda manifestación levantina (al margen, una vez más, de su significación simbólica), difícilmente pueden dar lugar a una pluralidad tan amplia de modalidades gráficas y de variantes expresivas como la que se ha pretendido que encierra la presente composición. Lo levantino tendría su complejidad alegórica en su fondo, pero ésta no se debería reflejar en la forma, que acostumbra a ser completamente identificable y descriptible.

Para una mayor claridad expositiva seguiré aquí las mismas referencias indicativas que se emplearon en el calco original (Fig. 3):

- a) Este ser humano me plantea pocos problemas, a no ser por lo que atañe a la forma exacta de su cabeza, en contacto con la pezuña de la pata delantera anterior del cérvido; una cuestión, sin embargo, no prioritaria dentro de los temas que aquí quiero tratar. Sólo diré que no estoy de acuerdo en su consideración (como en el caso de c)) de “seminaturalista”. Estamos una vez más ante el fenómeno, tantas veces señalado en las representaciones levantinas, según el cual los seres humanos suelen exhibir un mayor índice de estilización que los animales con los que comparten el panel. En la Figura 3 he optado por una forma ovalada en lo que respecta a la testa del individuo, aunque reitero que no descarto la posibilidad de que pudiera tener otra diferente, quizás un poco más ancha.
- b) Con el tronco también albergo alguna duda en cuanto al perfil concreto de su parte inferior, pero pienso que el engrosamiento que se muestra a la izquierda en la Fig. 2 puede también corresponder al otro casco del cuadrúpedo, esta vez al perteneciente a la pata delantera posterior. En la ilustración, la letra b) está justamente al lado de una de las ramificaciones del árbol y me interesa indicarlo porque otra de ellas, la superior a ésta, juega un papel importante en la revisión que estoy proponiendo.
- c) y d) Prefiero hablar de ambas “figuras” en conjunto porque, en mi opinión, una de ellas no lo es y pasaría parcialmente a formar parte del ser humano c). En primer término quiero resaltar el hecho de que, por encima de la supuesta cabeza de d), el pigmento está muy lavado y perdido, cosa lógica porque esa zona queda fuera de las concavidades de más arriba y, por lo tanto, más expuesta al “desvaimiento” superficial del color. Con todo, en el nuevo calco (Fig. 2), los trazos de pintura se aproximan mucho más a la hipotética testa triangular que en el calco antiguo (Fig. 1), hasta el punto que casi llegan a juntarse con ella. Todo ello me ha hecho pensar que la presunta cabeza se trata en realidad del arranque de un elemento ovoide que, al margen de la presencia de los huecos, conformaría un todo homogéneo y unitario. La relativa separación del cuerpo de tal elemento, ya mucho menos patente en el calco nuevo, se debería a causas naturales de difuminación del pigmento, menos protegido que el que se encuentra metido en el interior de la oquedades.

Con lo dicho desaparecería una cabeza esquemática de un antropomorfo que no acaba de encajar en una escena levantina y los tres apéndices ya citados no serían otra cosa que los puntos de partida hacia arriba de los trazos que enlazarían con el diseño ovoidal. En la monografía inicial ya había un párrafo referido a d) que transcribo por parecerme harto significativo: "...podría discutirse que sea un figura humana, aunque así parecen indicarlo dos bracitos que se sujetan a las ramificaciones extremas del "tronco"..." (BELTRÁN y ROYO, 1994, pág. 33). Pues bien, los "bracitos" del insólito esquematismo pasarían a ser, según mi lectura, la pierna derecha del sujeto c), la cual se mantendría descansando sobre una ramificación lateral parecida a la que ocupa una posición inferior.

Su brazo izquierdo sujetaría otra rama de tronco algo más elevado y la pierna izquierda se uniría con el árbol a la altura de la que sirve de soporte a la extremidad opuesta. Es decir, el ser humano sería un sencillo trepador y no emanaría de una de las ramificaciones del tronco, sino que se apoyaría o, incluso, se sentaría sobre ella. No serían dos individuos encaramados en equilibrio inestable, sino uno solo muy bien asentado en las dos ramas que le soportan.

e) y f) También he juntado ambos componentes porque, como ya he dicho, me muestro partidario de que configuran un único elemento, de forma ovoide, de contornos un tanto imprecisos y rellena su superficie interna mediante trazos irregulares en cuanto a su anchura y a su longitud. Si los estudiamos de cerca con las fotografías presentadas por Royo y Galve (1994, pág.

17), podemos adoptar dos pareceres: o damos por inexistentes, por confusos y poco evidentes, las "figurillas" esquemáticas y el signo análogo a la cabeza de d), o nos ponemos a buscar otros diseños inscritos y es seguro que acabaremos por encontrarlos. Por demás, el mencionado signo pierde buena parte de su sentido al desaparecer la figura esquemática a la que se asimilaba.

Si eliminamos esos grafismos tan dudosos, rechinantes por su aspecto formal dentro de una escena cabalmente levantina, el "huevo procreador a modo de colmena" se convertiría en una simple colmena, en tanto que las posibles "abstracciones humanas" revoloteantes o los "pequeños seres humanos asexuados" pasarían a ser simples abejas entrando o saliendo de su casa.

Visto lo visto, sugiero que nos encontramos ante una escena de recolección de la miel de la misma índole que las ya conocidas en otras estaciones pintadas pertenecientes al Arte Levantino. No hace falta que repita que su aparente sencillez formal no es óbice ni cortapisa para que no esté destinada a transmitir un mensaje de contenido críptico, simbólico o trascendente, pero no voy a ser yo el que se ponga a intentar descifrarlo. En primer lugar porque, como ya he dicho al empezar, manifiesto una gran incredulidad en cuando a la probabilidad de que cualquier investigador moderno pueda hacerlo con las mínimas garantías de verosimilitud (BALDELLOU, 2001) y, en el segundo, porque tengo muy buenos amigos que se atreven a ello desde la seriedad y el método. Realmente, debo decir que son muy buenos amigos todos a los que he citado en este artículo y todos a los que he querido enmendarles la plana. Estoy seguro de que, gracias a su intachable profesionalidad, no me lo van a tener en cuenta.

Bibliografía

- BALDELLOU, V. (2001). "Semiología y Semiótica en la interpretación del Arte Rupestre post-paleolítico". *Semiótica del Arte Prehistórico*. Valencia, pp. 25-52.
- BELTRÁN, A. (1995). "El Abrigo de La Higuera. Un santuario de la fecundidad". *Revista de Arqueología*, 167. Marzo. Madrid, pp. 20-25.
- BELTRÁN, A. y ROYO, J. (1994). *El abrigo de La Higuera o del Cabezo del Tío Martín en el barranco de Estercuel. Alcaine, Teruel*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A., ROYO, J. et alii (2005). *Corpus de arte rupestre del Parque Cultural del río Martín*. Zaragoza, ficha 21.
- JORDÁN, J. F. (1998). "Diosas de la montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el Arte Rupestre Levantino español (Sureste de la Península Ibérica)". *Zephyrus* 51. Salamanca, pp. 111-136.
- JORDÁN, J. F. (2001). "Árboles del Paraíso y columnas de la Vida en el Arte Rupestre Postpaleolítico de la Península Ibérica". *BARA*, 4. Zaragoza, pp. 87-111.
- MATEO SAURA, M. A. (2009). "Aproximación teórica al problema del significado del arte rupestre levantino". *Verdolay*, 12. Murcia, pp. 13-33.
- OLÀRIA, C. (2011). *Del sexo invisible al sexo visible. Las imágenes femeninas postpaleolíticas del Mediterráneo peninsular*. Castellón de la Plana.
- ROYO, J. y GALVE, F. (2010). "Nuevas aportaciones al estudio de las pinturas rupestres del abrigo de la Higuera en Alcaine y de los Chaparros en Albalate del Arzobispo". *Cauce*, 34. Abril. Ariño y Zaragoza, pp. 10-23.