

# MARTÍN ALMAGRO BASCH, FERNANDO GIL CARLES Y EL CORPUS DE ARTE RUPESTRE LEVANTINO

*MARTÍN ALMAGRO BASCH, FERNANDO GIL CARLES AND THE CORPUS OF  
LEVANTINE ROCK ART*

MARÍA CRUZ BERROCAL (\*)  
JOSÉ MANUEL GIL-CARLES ESTEBAN (\*\*)  
MANUEL GIL ESTEBAN (\*\*)  
M<sup>a</sup> ISABEL MARTÍNEZ NAVARRETE (\*)

## RESUMEN

El Corpus de Arte Rupestre Levantino (1971-1976) es una recopilación de fotografías a color e información contextual sobre las tres cuartas partes de las pinturas conocidas en el arco mediterráneo español, cuya calidad todavía no se ha superado. La reconstrucción de su génesis se basa en bibliografía, archivos e historia oral cuyo valor para la historia de la ciencia se reivindica. La conexión de su trayectoria con las de sus creadores, el prehistoriador M. Almagro Basch y el fotógrafo F. Gil Carles, pone en evidencia el contexto institucional, personal y económico de la investigación durante el franquismo. Se destacan las aportaciones de Almagro en relación con el estudio, documentación y protección del arte y al recurrir a un suministrador externo dentro de un proyecto científico. La formación de Gil Carles, sus actividades y sistemática original de registro, presentadas aquí por primera vez, le caracterizan como primer fotógrafo español de patrimonio. El artículo expresa cómo la confluencia de ambas personalidades hicieron del CARL el único archivo fotográfico español a escala suprarregional sistemático y con criterios explícitos.

## ABSTRACT

*The Corpus of Levantine Rock Art [CARL] (1971-1976) is a compilation, as yet unmatched in quality, of color photographs and contextual information on three quarters of*

*the paintings known in Mediterranean Spain. Our reconstruction of its genesis is based on published literature, archival records, and oral history (the last of these constituting a particularly important source for the history of science). Its formation by the prehistorian M. Almagro Basch and the photographer F. Gil Carles illustrates the institutional, personal, and economic context of research in the Franco era. We emphasize Almagro's contributions in studying, documenting and protecting the art and in resorting to an external purveyor within a scientific project. Gil Carles's training, his work and his innovative classification of the material (described here for the first time) made him Spain's first heritage photographer. The article shows how the combined efforts of the two made the CARL the only systematic Spanish photographic archive built on an interregional scale and with explicit criteria.*

**Palabras clave:** Historiografía. Franquismo. España. Fotografía. Calcos. CSIC. Museo Arqueológico de Barcelona. Servicio de Investigaciones Prehistóricas de Valencia. Universidad de Madrid. Gestión de la arqueología. Congresos. Exposiciones. Protección pinturas rupestres.

**Key words:** *Historiography. Franco era. Spain. Photography. Tracings. CSIC. Archaeological museum of Barcelona. Prehistoric Research Service of Valencia. University of Madrid. Archaeological heritage management. Congresses. Exhibits. Protection of rock art.*

## 1. INTRODUCCIÓN

El Corpus de Arte Rupestre Levantino (CARL) es una recopilación de fotografías a color e informa-

(\*) Dpto. de Prehistoria. Instituto de Historia. CSIC. Serrano 13. 28001 Madrid. Correos electrónicos: mariacb@ih.csic.es - imartinez@ih.csic.es

(\*\*) Gil Carles. Fotografía y Archivo. Plaza Xúquer 13, 7<sup>o</sup>. 46021 Valencia.

Recibido: 21-XII-04; aceptado: 27-I-05.

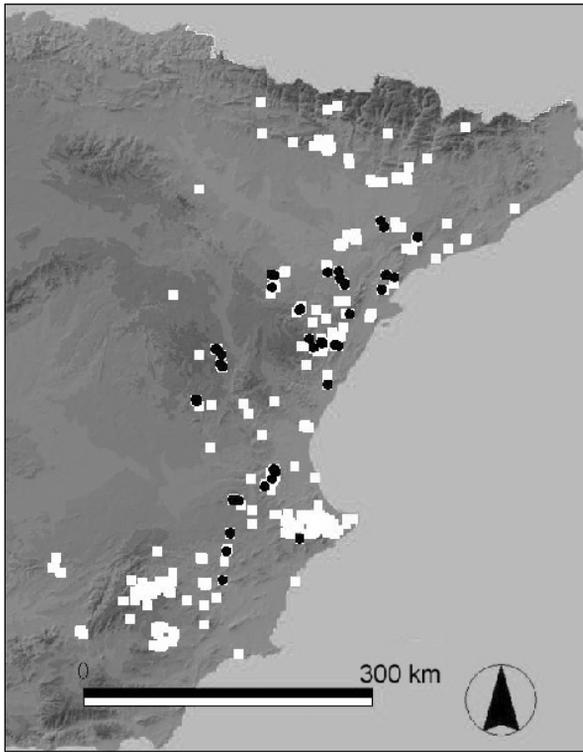


Fig. 1. Distribución de estaciones contenidas en el CARL (puntos negros) y en el Expediente UNESCO (cuadros blancos).

ción contextual sobre las tres cuartas partes de las pinturas conocidas hasta 1976, la mayor parte conjuntos clásicos. Continúa la tradición científica positivista que en el siglo XX se concreta, por ejemplo, en la Carta Arqueológica de España y el *Corpus Vasorum Hispanorum* (González Reyero 2004; Olmos 1999).

El CARL resultó de la confluencia de dos personalidades típicas del franquismo y complementarias: Martín Almagro Basch (Tramacastilla 1911-Madrid 1984) y Fernando Gil Carles (Barcelona 1915-Valencia 1980), ambos muy preocupados por la documentación del arte rupestre prehistórico.

El prehistoriador Martín Almagro es uno de los arqueólogos españoles de mayor proyección (Beltrán 1955; Fibla 1970; Fernández-Miranda 1983; Atrián 1984; Ripoll 1984a, 1984b; Muniesa 1987; Pasamar y Peiró 2002). Con una brillante e ininterrumpida trayectoria académica, diversificó su investigación en temas relevantes para cuyo tratamiento sus obras siguen siendo referencia, como sus contribuciones al estudio del arte rupestre peninsular y africano (Almagro 1944b, 1946, 1960d, 1968, 1969, 1971a, 1971b; Almagro y Almagro

1968). En este artículo nos centraremos en las relativas al arte levantino. No obstante somos conscientes de que la variedad de sus intereses dificultó una valoración exacta de lo que significó el arte rupestre en su trayectoria científica.

Almagro presentó en este tema dos vertientes relativamente independientes: la investigadora, centrada en la defensa de la cronología mesolítica, y la documental, que concretó en la creación del CARL. Mantuvo la primera línea hasta el fin del debate en la década de los 60, y la segunda durante toda su vida. La documentación venía ligada a la conservación de las pinturas en peligro de destrucción y a la creación de un repertorio iconográfico fidedigno, que sirviera de base científica a su estudio. Esta preocupación fue recurrente en su gestión en museos, universidades, administración y centros del CSIC y se alivió a comienzos de la década de los 70, cuando pudo llevar a efecto ese proyecto.

Como corresponde a la situación política del franquismo, el CARL fue planteado y gestionado por Almagro con un fuerte carácter individual desde dos instituciones de la administración central del Estado en las que tuvo importantes responsabilidades: la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas y el Instituto Español de Prehistoria (CSIC).

La obra, personalidad y la propia imagen de Fernando Gil Carles, fotógrafo del Corpus, son prácticamente desconocidas (Piñón 1982: 231; Fortea y Aura 1987: 98; Martínez Valle 2000: 74) ya que, salvo en la exposición organizada por Aparicio (1982), en las realizadas en la Consellería de Cultura de Valencia (1995) para informar de la apertura del Museo de la Valltorta y en el propio Museo (1996), donde se presentaron sus fotografías, no hubo ningún tipo de publicación. Sus estudios universitarios fueron ajenos a su dedicación profesional a la fotografía a la que llega desde una formación autodidacta, experimental y bibliográfica. Trabajó en Valencia, en su empresa familiar, sobre temas de naturaleza, historia y otros de carácter comercial, siendo uno de los introductores de la fotografía a color en España. Tras los encargos del Museo de Prehistoria del Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación Provincial (S.I.P.), en los años 1960, que le pusieron en contacto con Luis Pericot García y Domingo Fletcher Valls, diseñó el proyecto de Corpus de Arte Rupestre Levantino para el que, finalmente, encontró financiación recurriendo a Almagro.

El Corpus se desarrolló entre 1971 y 1976. Su finalización coincidió, por tanto, con la transición

al régimen democrático y una descentralización del Estado que implicó, con bastante rapidez, la transferencia de las competencias en la gestión de la arqueología a las comunidades autónomas. En ese momento de indefinición no era fácil conseguir la importante financiación necesaria para la publicación del CARL. Martín Almagro contaba ya con 64 años y había perdido gran parte de su peso político. Fernando Gil Carles tenía 60 años. Ambos fallecieron poco después.

El Corpus y la documentación conexas permanecieron custodiados en el Dpto. de Prehistoria del Instituto de Historia, heredero del Instituto Español de Prehistoria, que Almagro fundó y dirigió hasta su jubilación (1957-1981) y, por tanto, el último centro del CSIC desde el que Almagro dirigió el proyecto. El CSIC lo incluyó en el 'Archivo Martín Almagro Basch' de dicho Departamento como *Bien patrimonial documental destinado a la investigación* (27.0292.000792 H, 7/II/1992). El CARL ha sido inventariado, preservado en condiciones que garantizan su conservación, digitalizado y publicado en Internet (<http://www.prehistoria.ih.csic.es/AAR/>).

Desde su finalización en 1976 hasta el inicio de su recuperación y publicación por un equipo del CSIC dirigido por Juan M. Vicent (1994; Vicent *et al.* 1997, 1999, 2000), el CARL permaneció prácticamente desaparecido para la ciencia (Sebastián 1997: 104; Moure 1999: 63; Chapa 2000; Escoriza 2002: 55) (1). Fue manejado parcialmente por F. Piñón (1982: 231) y, en su totalidad, por A. Sebastián (1997: 104) y M. Cruz Berrocal (2004; ep). Su revalorización, con la que este artículo está también comprometido, ha puesto en evidencia que sigue siendo el más importante archivo iconográfico de arte levantino.

Sin duda el hecho de que el Corpus haya tardado 30 años en publicarse es la razón fundamental de la invisibilidad académica de Fernando Gil Carles y de su iniciativa. La difusión del repertorio permite considerar a su autor el primer fotógrafo español de patrimonio, creador del único archivo fotográfico de arte rupestre de la Península Ibérica sistemático y con criterios explícitos (J. Latova, comunicación personal).

Hay otros factores. Los especialistas en arte prehistórico suelen ser, a la vez, los responsables de la

documentación. Las excepciones más notables se vinculan con la desaparecida Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (C.I.P.P.): Juan Cabré Aguiló, cuya condición de experto arqueólogo y fotógrafo especializado acaba de destacarse (González Reyero 2004), y Francisco Benítez Mellado (Hernández-Pacheco 1959a), un dibujante experimentado en la copia de pinturas rupestres (Hernández-Pacheco 1956: 40). Además, tradicionalmente se ha sobrevalorado el dibujo y los calcos respecto a la fotografía en la documentación del arte (Moneva 1993) sin que el reciente interés patrimonial por los archivos fotográficos (González Reyero 2004) acabe de llegar a la de temática arqueológica de los últimos 60 años. Por todo ello pensamos que la presentación de Fernando Gil Carles constituye por sí misma una aportación novedosa y muy significativa del artículo.

El que el CARL haya permanecido inédito ha ocultado también el papel pionero de Martín Almagro al recurrir a un suministrador externo dentro de un proyecto científico (J. Latova, comunicación personal). Esa estrategia sólo se generalizará en arqueología tras la transferencia de las competencias a las administraciones autonómicas.

Una última aportación del artículo atañe a la historiografía de la ciencia en ese periodo tan cercano. Las dificultades derivadas de la dispersión y multiplicidad de fuentes (publicaciones, correspondencia administrativa y personal, fotografías, manuscritos...) y de su carácter incompleto (Olmos 1993: 46) se han paliado sólo en parte al concentrarnos en las iniciativas encaminadas a la creación de un Corpus de pinturas rupestres. La proximidad temporal perjudica la catalogación de los documentos que, en ocasiones, aún no se han transferido al archivo. No siempre hemos podido optar entre las inexactitudes, reiteraciones y contradicciones advertidas entre ellos. Llamamos la atención sobre este problema de especial gravedad cuando se rastrea una actividad intensa y prolongada como la de Martín Almagro, desarrollada en instituciones diversas pero, a menudo, conectadas de hecho (Moure 1999: 63). Así, la documentación generada en una institución puede encontrarse en otra: por ejemplo la correspondiente a su periodo en la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas pasó, al menos en parte, al edificio del Museo Arqueológico Nacional, según Almagro escribió en 1968 a Salvador Vilaseca. En cuanto a Gil Carles, la información directa de dos de los firmantes ha sido, simplemente, imprescindible.

(1) A. Sebastián Caudet, *Estudio sobre la composición en el arte levantino*, Universidad de Valencia, 1992: 121-123. Tesis doctoral, inédita. Su autora tuvo la amabilidad de dejarla consultar a una de nosotros (MIMN).

El texto trasluce la trascendencia de las redes personales en el desarrollo del CARL. La centralización de responsabilidades institucionales y de representación científica en una minoría de académicos se corresponde con la política autoritaria del régimen franquista que imbricaba estrechamente la vida de las instituciones con la de sus promotores y funcionarios. Además, sobre todo en los primeros momentos, esa concentración de poder reflejaba también la escasez real de personas preparadas y respondía a una estrategia expresa de optimización de recursos destinada a contrarrestar las dificultades derivadas de la precariedad económica y del aislamiento (Marcos Pous 1993: 86 y 93). La realización del Corpus refleja bien la debilidad de este contexto científico: la dependencia de iniciativas individuales expuestas a imponderables que ni siquiera la posición de Almagro y el entusiasmo de Gil Carles consiguieron superar.

## 2. MARTÍN ALMAGRO BASCH

### 2.1. Formación (1928-1936) y periodo de Barcelona (1939-1954)

Martín Almagro (Tab. 1) estudió con beca en las Universidades de Valencia (1928-1930) y Madrid (1930-1932). Se licenció en Filosofía y Letras, Sección de Historia, en 1932 y se doctoró en 1935, en ambos casos con Premio Extraordinario. Se licenció en Derecho en 1934. Fue alumno y profesor ayudante en la Cátedra del Dr. Hugo Obermaier, y Secretario del Seminario de Prehistoria de dicha Facultad (1932-1935). También en 1935 ingresó por oposición en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

En su solicitud a la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas para completar su formación señaló entre sus méritos el ha-

1932-35	Ayudante pensionado de la Cátedra del Dr. Hugo Obermaier y Secretario del Seminario de Historia Primitiva del Hombre, Universidad Central
1934	Licenciado en Derecho por la Universidad Central
1935	Doctor en Filosofía y Letras, Sección de Historia Funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, y posteriormente en la biblioteca de Mahón Pensionado por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en Viena
1936	Funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos -Sección Bibliotecas-, en la biblioteca de Teruel Pensionado por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en Viena y Marburg
1938	Funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, en el Servicio de Archivos y Bibliotecas del MEN
1939	Director de la Sección de Arqueología de Barcelona del Instituto Diego Velázquez (CSIC) Director del Museo Arqueológico de Barcelona (hasta 1956) Director del Museo Monográfico de Ampurias (hasta 1954) Director del Servicio de Investigaciones Arqueológicas de Barcelona Comisario Provincial de Excavaciones de la provincia de Barcelona (hasta 1941)
1940	Catedrático de Historia Antigua Universal y de España de la Universidad de Santiago Agregado provisional a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona Destinado definitivamente a la Sección Museos del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos
1942	Pensionado en Alemania por la Humboldt Stiftung des Deutsches Akademisches Austauschdienst
1943	Catedrático de Prehistoria e Historia Antigua Universal y de España de la Universidad de Barcelona Jefe de la Sección de Prehistoria y Arqueología de la Estación de Estudios Pirenaicos de Jaca
1947	Comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de la zona de Levante (hasta al menos 1966)
1948	Miembro fundador del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona. Sección de Prehistoria y Etnología Codirector del Instituto de Prehistoria Mediterránea (CSIC) Director del Instituto de Estudios Turolenses (CSIC)
1951	Subdirector del Instituto Rodrigo Caro (CSIC) en Madrid y director de su Sección en Barcelona
1954	Catedrático de la Universidad Central (Complutense)
1956	Conservador de la Sección de Prehistoria del Museo Arqueológico Nacional por concurso de traslado
1957	Director del Instituto Español de Prehistoria (CSIC) Delegado del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas
1965	Inspector de Monumentos de la Dirección General de Bellas Artes
1968	Director por decreto del Museo Arqueológico Nacional Inspector (o "Comisario") General de Excavaciones Arqueológicas (hasta 1981)
1980	Presidente de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de obras de importancia histórica o artística

No aparecen sus responsabilidades como vocal, consejero o miembro de Comités o Comisiones. MEN: Ministerio de Educación Nacional. Fuentes: Archivo del Museo Arqueológico Nacional; Beltrán 1955; Memorias CSIC; ADCH; AGA; Archivo Central del Ministerio de Cultura.

Tab. 1. Currículum de Martín Almagro Basch.

ber “seguido durante tres años todos los cursos y enseñanzas que sobre [Prehistoria y Arqueología] se dan en Madrid”. A raíz de esta solicitud fue pensionado en Viena (diciembre de 1935 a febrero de 1936) con Oswald Menghin y Richard Pittioni, y en Marburg (marzo de 1936 a agosto de 1936), con Gero von Merhart, Wilhelm Koppers, P. Wilhelm Schmidt, Ernst Sprockoff, Hans Möbius y Paul Ferdinand Jacobsthal, estudiando Arqueología, Prehistoria y Etnología. La Junta denegó su solicitud de ampliación de la pensión, por lo que regresó a España. Según su expediente de depuración se incorporó al ejército franquista donde fue “promovido al empleo de alférez provisional de Infantería, habiendo servido en las trincheras durante 25 meses, y 11 [fue] (...) oficial con mando en la División 71”.

Obermaier y Pericot fueron una referencia fundamental en la carrera de Almagro. Obermaier fue el primer titular de la Cátedra de Historia Primitiva del Hombre de la Universidad Central e investigador del ‘arte levantino’ (2) con H. Breuil, primero como miembro del Institut de Paléontologie Humaine de París y, a partir de 1914, como asociado a la C.I.P.P. de Madrid. De hecho Almagro reconoció en carta a Antonio Gallego Burín (Director General de Bellas Artes entre 1951 y 1961) que la idea de realizar un corpus de arte rupestre “ya se concibió por el Prof. H. Obermaier y H. [sic] Frobeniuss [sic] y que se debió haber emprendidos [sic] ampliamente subvencionada en 1936 por el Instituto de dicho Profesor, impidiéndolo la guerra civil española y luego la guerra mundial” (3).

Almagro polarizó el desacuerdo con la datación paleolítica de las pinturas que encabezaban ambos autores y que asumía Pere Bosch Gimpera, alineándose con Eduardo Hernández-Pacheco, “Jefe de Trabajos” de la Comisión, en su asignación al Mesolítico (4). Pericot, alumno principal de Bosch

Gimpera, había acudido en 1933 a su llamada para poner en marcha la Universidad Autónoma de Barcelona, donde ocupó la Cátedra de Etnología (Cebrià 1999: 11). Almagro y Pericot trabajaron juntos durante toda la estancia del primero en Barcelona, manteniendo el contacto después.

Almagro llegó a la ciudad en 1939, siendo todavía militar, para hacerse cargo de la dirección del Museo Arqueológico de Barcelona, vinculado al Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Diputación Provincial (Almagro 1940: 216) y de la Cátedra de Prehistoria e Historia Antigua Universal y de España de la Universidad de Barcelona, primero como agregado y luego por concurso de traslado en 1943, vacantes tras el exilio de Pere Bosch Gimpera (VVAA 1999: 8). Su rápida reasignación buscaba “mostrar al mundo científico cómo en España [continuaban] las tareas interrumpidas por la revolución” (Anónimo 1939: 2-3). Almagro codirigió con Pericot el Instituto de Prehistoria Mediterránea (CSIC) (Anónimo 1947-1948: 378), además de dirigir, entre otros, las sucesivas secciones de los centros madrileños del CSIC con sede en el Museo, en cuyas tareas participó también Pericot.

Almagro aprovechó la estructura arqueológica creada por Bosch Gimpera y sus redes personales articuladas en torno a Pericot. Como ‘Comisario General’, sustituyó las figuras de los responsables comarcales por las de ‘comisarios’ locales, provinciales y de zona, cargo que ocupó Pericot para Cataluña y Baleares durante muchos años (VVAA 1999: 8). Cuando en 1954 Almagro se trasladó a la Universidad de Madrid al ganar por oposición la cátedra, Pericot ocupó hasta su jubilación la que aquél dejó vacante en Barcelona (Cebrià 1999: 11).

Almagro (1953b: 143, 1970: 379) dató en 1939 el comienzo de su interés por el arte rupestre desde su cátedra de Barcelona. La debatida cuestión de la cronología orientó su investigación sobre el arte levantino (Almagro 1944a), mediando Pericot entre Almagro, por un lado, y Breuil y Bosch, por otro (Cebrià 1991: 13). Concentró la defensa de sus puntos de vista en artículos (Almagro 1944a, 1947a, 1947b, 1949, 1951b, 1952a) y congresos en España (Almagro 1951a, 1952b) pero también en importantes congresos internacionales como el de la *Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques* (Almagro 1953b) (Lám. I) y el Primer Congreso de prehistoriadores alemanes tras la guerra (Maguncia 1950) (Anónimo 1951: 141).

(2) El “Arte rupestre cuaternario del Este y Sur de España” era el tema X del programa de la asignatura (Sánchez Gómez 2001: 253).

(3) En 1938, fecha de fallecimiento de su director, el Frobenius Institute en Frankfurt “was endeavouring to compile a world atlas of rock art. He regarded rock paintings as the first ‘written’ documents of human culture, and organised expeditions to copy the pictures in (...) Spain” (Andres Lommel, *An account of an Expedition by the Staatliches Museum für Völkerkunde, Munich, to the North- West Australia in 1955*, <http://www.bradshawfoundation.com>).

(4) La conexión entre Almagro y Hernández-Pacheco posiblemente se formalizara cuando el primero fue “Profesor Honorario del Museo Nacional de Ciencias Naturales Agregado al Laboratorio y Sección de Geología del mismo” (Museo Arqueológico Nacional Expte 1956/131P). Hay constancia de su respeto y aprecio mutuo (Almagro 1964-65: 360; 1980: 10; Hernández-Pacheco 1956: 46; 1959b: 184, 308, 316, 329, 331).

Además publicó su primera síntesis regional (Almagro 1956) (5).

En relación con la conservación del arte, expuesto al vandalismo desde antiguo, ya en 1935 tomó la iniciativa de cerrar algunos abrigos de Albarracín (Teruel) (Beltrán 1950: 328). Pero la estrategia más generalizada al respecto fue la copia de las pinturas. Inspirado en el ya mencionado plan de Obermaier y Frobenius, Almagro inició muy pronto un programa de dibujo de las estaciones del noreste de la Península Ibérica. Primero estudió y catalogó el arte rupestre de Tarragona y trabajó en el de Teruel con financiación del Patrimonio Artístico Nacional a través del Marqués de Lozoya y Francisco Iñiguez (Almagro 1944a: 32). Durante los años 1950, y según las *Memorias*, dirigió la tarea, indistintamente, a través de tres de los centros del CSIC conectados, a su vez, con el Museo y la Universidad. Desde el Instituto de Prehistoria Mediterránea, Almagro contó con el dibujante Benítez Mellado (1959: 27-28), procedente de la desaparecida C.I.P.P., para repetir las copias en Cogul (Lérida) y realizar las de Alacón y Bezas (Teruel) (Anónimo 1951: 141). Con la ayuda de la Diputación, desde el Instituto de Estudios Turolenses hizo trabajo de campo en el Covacho del Arquero de los Callejones Cerrados, en el Cabrerizo y en los abrigos de Bezas (Almagro 1953a), y excavó en Huerto de las Tajadas (Bezas) y “en los varios abrigos con pinturas rupestres del término municipal” de Alacón (Anónimo 1952: 390-391, Almagro 1953a). A mediados de los 50, desde la jefatura del Dpto. de Prehistoria del Instituto ‘Rodrigo Caro’ de Arqueología y Prehistoria abordó con Eduardo Ripoll el *Corpus de pinturas rupestres del Levante español*, primer antecedente explícito del CARL. Las actividades conexas con este repertorio de “considerable adelanto en su preparación” incluyeron copias de estaciones no especificadas de Castellón y Villar del Humo (Cuenca), Caídas del Salbime (Mazaleón, Teruel) y prospecciones en “Tivissa, Perelló, Cardó y Bajo Aragón” (Anónimo 1958: 251).

## 2.2. Periodo madrileño (1954-1973)

Almagro se trasladó a Madrid en 1954 para ocupar la Cátedra de Historia Primitiva del Hombre “Prehistoria” y la Cátedra de Etnología en la Universidad. Ese traslado supuso, a su vez, el del Dpto. de



Lám. I. Martín Almagro con Graham Clark y esposa. Reunión del Comité de la UISPP, Zaragoza, 11 de septiembre de 1960 (Foto ADCH del CSIC).

Prehistoria del CSIC, primero a la sede central del Instituto Rodrigo Caro (Anónimo 1959: 309) (6) y, en 1956, al Museo Arqueológico Nacional cuando accedió a una plaza de conservador, en un claro ejemplo de la asociación entre trayectorias personales e institucionales y proceso de especialización científica (Martínez Navarrete 2002: 369).

Sus intereses en relación con el arte levantino no variaron si bien orientó la defensa de su cronología postpaleolítica hacia congresos (Almagro 1957, 1960a, 1962, 1964; VI Congreso Internacional del INQUA, Varsovia 1961), revistas internacionales (Almagro 1958, 1960b, 1960c) y conferencias como las impartidas en las Universidades de Oxford, Cambridge, Londres (1961) y Lieja (1967). Almagro sirvió de contacto a estudiantes e investigadores extranjeros con interés en el arte levantino para sus trabajos de campo y rutas arqueológicas: E. Pietsch (1960); Kurt y Elfriede Heidelauf (1972) (Almagro 1974: 7-8); H. F. Blum (1963); la Obermaier Gesellschaft (1958), Volkuniversiteit Amsterdam (1961), J. Graham Clark (1962)...

La preocupación por la proyección fuera de España de este estilo artístico se reflejó también en la organización del IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas (Madrid, abril de 1954) (Beltrán 1956: XXIII, XXIX; Ripoll 1955-1956: 307), significativo exponente de la apertura al exterior del régimen, que se acompañó

(5) Ganadora del III Premio ‘Bernardo Gómez Miedes 1952’, convocado por el Instituto de Estudios Turolenses y el Ayuntamiento de Alcañiz (Anónimo 1952: 390; Anónimo 1958: 1083).

(6) Convertido desde el 30-12-1957 en Instituto Español de Prehistoria (IEP).

de excursiones (7) y exposiciones. Otras iniciativas cuyas similares en años posteriores fueron la organización de diversas exposiciones de calcos del artista inglés Douglas Mazonowicz entre 1965 y 1967 en varias ciudades españolas.

En el extranjero destaca su participación en las exposiciones de arte rupestre de Florencia y Londres. A la primera (1957), organizada por P. Graziosi del Instituto de Paleontología de la Universidad de Florencia, en el Palazzo Strozzi de esa ciudad, envió calcos de abrigos de Cogul, Albarracín, Ares del Maestre, Bicorp, Alacón, Alcañiz, Minateda, Alpera, Dos Aguas y Morella la Vella (Anónimo 1959: 310). A la segunda (1960), en la Saint Georges Gallery y en el Instituto de Arqueología de la Universidad de Londres, Pericot y Ripoll llevaron “calcos de (...) Porcar, Ripoll y Alcácer” (Anónimo 1963: 89; Almagro 1964).

Además, a mediados de los 50, Almagro negoció con el director Th. L. Rowe y los productores de Renaissance Films, Ch. J. y L. Garrigan, una difusión cinematográfica internacional en Eastmancolor del arte levantino que resultó fallida.

En relación con la conservación Almagro continuó la doble estrategia ya iniciada. Primero el cerramiento con rejas desde el Instituto de Estudios Turolenses (IET) (8) y con la colaboración del Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento —en “las pinturas rupestres de los abrigos de ‘La Llosilla’ (9) y ‘La cueva de Doña Clotilde’ en Albarracín” (Teruel) (Anónimo 1960: 368)—, medidas que también tomó desde la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas (Tab. 1). En segundo lugar, con especial intensidad en la segunda mitad de los años 50, prosiguió el ‘Corpus de pinturas rupestres del Levante español’ con trabajos propios y de colaboradores de los centros asociados al CSIC de Valencia (Fletcher, Alcácer) y Barcelona (Ripoll, Bergés). Para el Corpus se hicieron “excursiones a las cuevas del Pajarón, en el término de Pajaroncill[o]; a Nerpio, en el término de Yeste (Albacete)”, se “reconstruyeron” pinturas de Dos Aguas y se copiaron las de Tortosillas (Ayora, Valencia) y Morella la Vella (Castellón) (Anónimo 1959: 309).

(7) Almagro mostró a los congresistas estaciones del noreste peninsular: El Polvorín (Puebla de Benifasar, Castellón), El Mortero (Alacón), Prado del Navazo, Cocinilla del Obispo y Cueva de Doña Clotilde (Albarracín, Teruel) (Ripoll 1955-56: 307).

(8) En el Plan de Actividades para el año 1958 se recoge “XI. Trabajo de campo (...) Se impulsará el cerramiento con reja de hierro del mayor número de covachos y abrigos con pinturas rupestres de nuestra provincia”.

(9) Son los abrigos de ‘Los Toros’ del Prado del Navazo y la Cocinilla del Obispo (Piñón 1982: 27).

En 1959 Almagro ya hizo gestiones con Graziosi para que la editorial Sansoni publicara el Corpus.

En 1957, también desde el IET, Almagro introdujo la importante innovación de la fotografía a color en las pinturas de Albarracín, Bezas y Tormón (Anónimo 1959: 737), adelantando la opción por esta técnica que definiría al CARL. Todavía es sólo un tanteo, por la dificultad de “encontrar en España buen material y buenas fotografías y quien las realice”, como comenta Almagro a H. Kühn (carta 25-2-1958). Ese año, García Guinea y Bergés exploraron “Nerpio, concluyendo las copias y descripciones de los conjuntos conocidos y aportando un nuevo conjunto, del Abrigo de Taibilla (10), de pinturas rupestres esquemáticas, que igualmente copiaron en su totalidad” (Anónimo 1960: 123-124), como las de Cuenca (Anónimo 1961: 85). Otras referencias a la “preparación y archivo del Corpus de Arte rupestre español en colaboración con la Cátedra de Prehistoria de la Universidad de Madrid” aparecen en documentación del ADCH del CSIC de 1966.

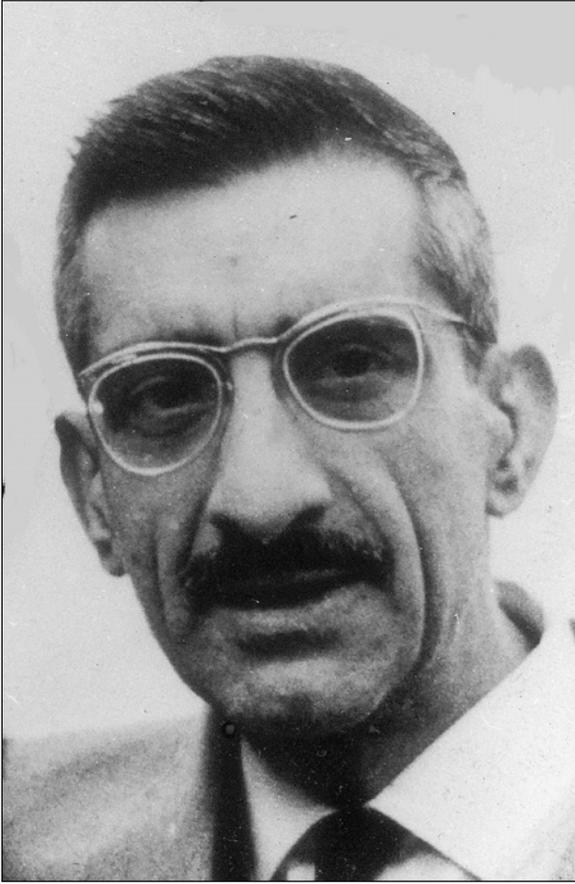
### 3. FERNANDO GIL CARLES

#### 3.1. Contexto familiar y formación

Fernando Gil Carles (Lám. II) tuvo una infancia feliz que terminó a los 14 años cuando murió su padre, Manuel Gil Quinzá, militar de carrera, casado con María Luz Carles Peiró, miembro de la familia fundadora de la Banca Carles.

Combinó dos intereses: la naturaleza y la fotografía. Con la primera se familiarizó durante sus vacaciones en el campo y como alumno de los profesores Barcia y Morote, entre otros, del Instituto Luis Vives de Valencia, donde acabó el Bachillerato. Heredó la afición por la fotografía de su padre junto con su lectura preferida: el libro de J. Muffone (1926), compendio del saber fotográfico de la época. A los 16 años construyó una cámara oscura que, a través de un orificio sin objetivo y con un obturador simple, impresionaba placas de cristal emulsionado de 4,5 × 6 cm. Compartió esa atracción por la fotografía y por el naciente cinematógrafo con su hermano menor Alfredo y sus primos.

(10) En el Dpto. de Prehistoria del CSIC se conservan fotografías en blanco y negro de pinturas de estilo levantino de los “Abrigos de las Fuentes del Taibilla o Covachos de las Palomas (Nerpio, Albacete)” procedentes del laboratorio fotográfico de la Universidad Complutense. Véase Alonso y Grimal 1996.



Lám. II. Fernando Gil Carles en enero de 1968, ante su inminente viaje a América del Sur. Foto Alfredo Gil Esteban.

Al no conseguir que su tío Juan Gil, notario, le costeara los estudios de Ingeniería Industrial en Barcelona, cursó el primer año de Biología en Valencia, para acabar matriculándose en Medicina con la idea de ser médico forense. Al tercer año, cuando iba a compaginar sus estudios dando clases de Química en una academia, comenzó la Guerra Civil.

La víspera de su incorporación al Ejército de la II República conoció a Isabel Esteban Ferri, su futura mujer y madre de sus 6 hijos. Tras una breve instrucción fue destinado a la sección de zapadores-minadores, de la 39 Brigada mixta, con la que participó en la defensa de Madrid. Al cabo de unos meses fue nombrado Jefe de Sanidad de la 13ª Brigada del I Batallón y, en reconocimiento a su labor, propuesto a teniente. Recorrió los frentes de Guadalajara y Teruel. Al terminar la guerra pasó unas semanas en la plaza de toros de Teruel y unos días en la de Valencia, a la sazón campos de prisioneros.

Durante los tres años subsiguientes de milicias, de los que se licenció como alférez de complemento, se escapaba del cuartel al atardecer para trabajar toda la noche en el taller fotográfico y volver al amanecer.

Los primeros años de posguerra, Gil Carles intentó otros caminos, sin olvidar la fotografía. Trabajó en las oficinas de Regiones Devastadas y entre enero de 1942 y noviembre de 1943 estuvo dado de alta en el Colegio de Practicantes en Medicina y Cirugía.

### 3.2. Fotografía industrial y cultural

Junto con su primo Joaquín Paluzié Gil-Costas, fundó *Cinematografía Documental* (1941 a 1947), una productora de documentales. Elaboraron los guiones: "Insectos", "Nómadas del Desierto", "Santa Cruz de Mar Pequeña (Ifni)" y "Nieve en Gredos", del que filmaron algunos cientos de metros de película. En 1943 su hermano Alfredo y él fundaron *Fotografía Industrial Alfer*, cuya actividad duró varios años. A su vez, con su primo Alberto Carles rodó un documental sobre los Picos de Europa (1945). Sin embargo, como consecuencia de la instauración en 1943 por el Gobierno con carácter obligatorio del Noticiario Documental (NODO) en las salas de cine, desistieron del empeño.

Entonces exploró nuevos campos como la fotografía aérea y estereoscópica y desarrolló una serie de clichés animados. Elaboró un sistema de fotocopia por contacto sobre material sensible a la luz solar que aplicó a la confección de "fichas técnicas" (*vide infra*), notas de entrega, facturas, etc., poniendo la fotografía al servicio del fotógrafo.

Rodó varias cortos para publicidad en la década de los 50 y, con ayuda del dibujante Manuel Mella Jimenez, 16 películas de dibujos animados infantiles para la empresa Payá Hermanos S.A., de las que se vendieron 208.000 copias entre 1957 y 1960.

En la década de los 60 escribió los guiones y realizó más de 40 series didácticas de diapositivas color de 35 mm sobre naturaleza y Prehistoria. De ellas el Ministerio de Educación y Ciencia adquirió 87.000 unidades. Infatigable exhibió las series en una de las Ferias de Muestras de Barcelona y por Colegios e Institutos. En este momento contactó ya con Fletcher en el Museo de Prehistoria de la Diputación de Valencia y, bajo su dirección, hizo 12 series solicitadas por universidades y museos de otros países europeos. En *La labor del SIP* y su

*Museo* de aquellos años se menciona la fotografía de los fondos pero no a los autores.

Mención especial merece su taller, una respuesta imaginativa a las dificultades de importación impuestas por el régimen autárquico. Era un espacio multifuncional, a la vez laboratorio, estudio, archivo, despacho, cuarto-de-inventos (Lám. III), resultante de años de aplicaciones diferentes de la fotografía. Contenía ampliadoras, esmaltadoras, la truca de animación para realizar las películas de cine infantil, empalmadoras, cortadores de papel, prensas, visores de transparencias, cuarto oscuro, pilas de lavado, cubetas, termómetros, botellas de productos químicos, secadoras, archivadores, grandes mesas de trabajo, temporizadores, cuadros eléctricos, la máquina de escribir y cientos de libros. Todo un sinfín de artilugios para facilitar el trabajo de laboratorio y preparar el de campo se superponía, guardando un sorprendente orden, en un espacio relativamente pequeño. Gil Carles fabricaba los instrumentos de trabajo con la ayuda inestimable del señor Pepe, mecánico; 'el Cojito', herrero; Juan, carpintero, sin olvidar el auxilio de cristaleros y dibujantes (11).

Elaboró clichés para publicidad en las salas de cine: 50.311 unidades, según sus propias anotaciones. Aparte de todo el proceso propiamente fotográfico, estos clichés se coloreaban pacientemente a mano sobre la imagen emulsionada con soporte de cristal. También en el laboratorio copiaba en papel muestrarios de muebles, cerámica, artículos de complemento, etc.

Desde principios de los 60 realizó transparencias a color para su publicación en editoriales españolas (Salvat, Plaza & Janés, Labor, Santillana), francesas (Hatier y Larousse) o la estadounidense Harpoer & Row; también para el *Centre International de Documentation et Diffusion d'Histoire Naturelle Jacaná*, y para el archivo fotográfico *Afrique Photo, Amérique Photo et Asie Photo* y *Editions Rencontre* de París y para *Ica Press*, de Río de Janeiro. Viajó por toda la Península Ibérica sacando a la luz la riqueza artística y cultural de los siglos precedentes.

El interés por la botánica, alimentado en su época de estudiante de Biología y compartido con su hermano Alfredo (12), le llevó a confeccionar su pro-



Lám. III. Círculo de cálculo de diafragma diseñado por Fernando Gil Carles en 1977. Foto J.M. Gil-Carles.

pio herbario, siguiendo a P. Font Quer (1962), G. Bonnier y G. de Layens (1966), y a publicar a toda plana fotografías de flora y fauna, como las del primer suplemento dominical en color de la prensa, editado por *La Vanguardia* (16/V/1971). Creó un archivo de más de 600 fichas de botánica (Lám. IV) y más de 300 de fauna con sus correspondientes fotografías.

Antes de cualquier trabajo, F. Gil Carles se informaba con las obras más recientes: hablaba francés y traducía alemán e inglés. Sus fichas y anotaciones técnicas dejaban constancia de cómo se efectuaron cada uno de los fotogramas y de su contenido, acompañando sus trabajos fotográficos de abundante documentación. Veía la fotografía como un medio para mostrarnos en todo su valor la lucha del espíritu humano tal y como queda reflejada en sus realizaciones. ¿Seríamos capaces de reconstruir por nosotros mismos nuestra civilización sin contar con las aportaciones de nuestros antecesores? preguntaba.

En febrero de 1968 sobrevoló el Atlántico hacia América del Sur, donde en seis meses recorrió, desde Maracaibo hasta Ushuaia, todos los países del subcontinente americano (Lám. II). Allí se sintió fuertemente atraído tanto por las huellas vivas de la herencia hispana como por la persistencia de las culturas indígenas que reflejó en sus fotografías.

(11) Desgraciadamente se ha perdido la memoria de los apellidos.

(12) Alfredo Gil Carles se aficionó a disecar insectos. A lo largo de su vida completó una importante colección que actualmente se conserva en el Museo de Historia Natural de Caracas, donde emigró en la posguerra.

FECHA 10/4/75 FICHA ARQUEOLÓGICA N.º 2273

Cueva de la Gacera CUEVA ARRIBO FIGURA N.º A

MOTIVO de huesos similitudo a dodo

TAMAÑO FIGURA 10 cm vert (color de beige pie tallado)

COLOR Beige BRILLANTEZ Tenue

CONSERVACIÓN Regula. bicus. TONO PIEDRA Beige

ARQUEÓLOGO SR. CALCO Sp. Porcar

OBSERVACIONES: La pintura destaca muy poco de la coloración de la roca. Un pequeño borrado de la boca del dodo de la cabeza, no crea la figura +

NOTAS FOTO

Se aprecia muy poco la pintura de dodo, pero la foto hace verla el día. Un recuadro de pintura moderna en un cañal dig. (rayado en la roca) sin tocarla

ASUNTO Cueva Ventana de la Gacera FECHA 10/4/75 ROLLO P-665

LUGAR Cueva Ventana de la Gacera EMULSION ASA 41

ORIGINAL	CAMARA <u>PRAKTIX</u>	MOTIVO	OBJETIVO	LUZ	FLASH	FILTRO	TINTO ADIC.	BRILLANTEZ COLOR	CORRECCION STOP	FOTOMETRO	DIAPHRAMA	EXPOSICION
1		Disparo Casual										
2		Fig. A	2139	85	X	30B	85	21	21		1/12	1/5
3		"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
4		Fig. 10	2136	"	"	"	25	41	"	X	11	1/10
5		"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
6		"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
7		Fig. 9	2133	"	"	"	25	"	"	"	11	"
8		"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
9		"	"	"	"	"	"	"	"	X	1/12	"
10		Fig. 2	2138	"	"	"	90	"	"	X	1/12	1/5
11		"	"	"	"	"	"	"	"	X	1/12	1/5
12		"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"

ACCESORIOS

FOTOMETRO

1		
2		GOLPE CÁMARA !!
3		↓
4		CAYÓ LA CÁMARA CONTRA LA PARED DESDE 10 CM!
5		Y DAÑÓ LA RUEDA DE VELOCIDADES, AUN GOLPE !!
6		(un instante luego marchando bien)
7		
8		
9		
10		
11		
12		

ASUNTO REPRODIA FECHA 21/1/75 ROLLO N.º 1

LUGAR COGUL EMULSION V.P.L. ASA 125

ORIGINAL	CAMARA <u>MARK 64</u>	MOTIVO	OBJETIVO	LUZ	FLASH	FILTRO	TINTO ADIC.	BRILLANTEZ COLOR	CORRECCION STOP	FOTOMETRO	DIAPHRAMA	EXPOSICION
1		FIG. 2	588	90		107	No	12:1			8/11	1/50
2		"	"	"	"	"	"	"	"		"	"
3		FG. 3, 4 y 7	591	"	"	58	"	"	"		8/11	"
4		"	"	"	"	"	"	"	"		"	"
5		FIG. 2	588	"	"	"	"	"	"		8/11	"
6		FIG. 5 y 6	592/3	"	"	"	"	"	"		11	"
7		FIG. 2	588	"	"	"	"	"	"		8/11	"
8		"	"	"	"	"	"	"	"		"	"
9		FIG. 12	597	"	"	"	"	"	"		8/11	"
10		FIG. 12 ref	597 ref	"	"	"	"	"	"		8	"
11		"	"	"	"	"	"	"	"		"	"
12		"	"	"	"	"	"	"	"		"	"

NOTAS Rev. toda D-76 20°C 12 min.

en cámara PATERSON modelo 10" (1)

ACCESORIOS FILTROS WARRIOR DE WARRIOR KODAK

FOTOMETRO (1) ROLLO N.º 1289

1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8		
9		
10		
11		
12		

Lám. IV. De arriba abajo: ficha arqueológica, anverso y reverso; ficha técnica de campo, anverso y reverso; ficha técnica de taller, anverso y reverso (Foto J.M. Gil-Carles).

### 3.3. El Plan General para la Reproducción Fotográfica del Arte Pictórico Rupestre

En el Museo de Prehistoria de Valencia, entonces sito en la plaza de Manises, no lejos de su domicilio, reprodujo las primeras pinturas prehistóricas

(16/XI/1962): la valiosa colección de plaquetas de la Cova de Parpalló. Allí conoció a Luis Pericot, director de las excavaciones y estudioso de las plaquetas cuyos grandes conocimientos y experiencia fueron un acicate más para Fernando Gil Carles. El pez de la cueva de la Pileta, en Benaoján (Málaga),

es su primera reproducción fotográfica del arte rupestre parietal, según sus propias anotaciones (16/IV/1967).

Le entusiasman las tareas de campo que inició en el Cingle de la Mola Remigia, en Valltorta (Castellón), en La Sarga (Alicante) o en los abrigos de la Araña (Valencia), donde “la figura humana, el arquero, la mujer, los animales, útiles y arcos, escenas domésticas, de caza, danza, lucha”, le hicieron interpelarse por “la psiquis de aquel lejano antecesor nuestro, su mentalidad, su vida, su hábitat, sus comunidades y problemas”.

Entre trabajos de campo y gestiones en el Museo, se documentaba en la completa biblioteca del S.I.P. Al volver de América concibió la idea general del Corpus de arte pictórico rupestre. Una vez perfilado el proyecto quedaba pendiente perfeccionar la técnica de reproducción fotográfica y conseguir la financiación.

Lo primero se logró con las nuevas películas que iban apareciendo en el mercado profesional, con las que experimentó en el taller la técnica de reproducción fotográfica que emplearía en las paredes de abrigos y covachas. Así sometió algunas de las plaquetas de Parpalló a diferentes pruebas de luz, polarizada, infrarroja o ultravioleta para lograr extraer toda la magia de colores y formas. Antes de acometer la zona de Albarracín, repitió numerosos ensayos de pintura sobre un canto de rodeno.

En cuanto a la financiación, la magnitud del proyecto requería el soporte económico de una fundación o un estamento público. Por ello se dirigió a D. Fletcher, director del Museo de Prehistoria y del S.I.P., a quien los trabajos previos le parecieron interesantes pero carecía de recursos económicos suficientes para afrontar el proyecto. Le puso en contacto con los catedráticos de Prehistoria, Eduardo Ripoll (Universidad Autónoma de Barcelona) (13) y Francisco Jordá (Universidad de Salamanca), alumno de Pericot, quienes le alentaron a seguir buscando financiación. Fletcher le encaminó, entonces, a Madrid con una carta de presentación para Martín Almagro Basch, nombrado Inspector General de Excavaciones Arqueológicas.

El contacto entre Martín Almagro y Fernando Gil Carles para la puesta en práctica del Corpus fue siempre resultado de entrevistas mantenidas en el

domicilio de Almagro en Albarracín (14), en Tramacastilla y en el Museo Arqueológico Nacional, de las que Gil Carles tomaba notas. De ahí la escasez de documentos conservados y la importancia de la información facilitada por uno de nosotros (JMGC), participante en la realización del Corpus. La notable excepción son dos versiones, fechadas en marzo y abril de 1971, de un “*Plan general para la reproducción fotográfica de los yacimientos con pinturas rupestres de ‘Arte Levantino’* que [F. Gil Carles propone] para su examen y debida ordenación, si lo estima de interés, a D. Martín Almagro Basch” (15). La diferencia entre ellas reside en el tratamiento de los derechos de autor.

#### 4. EL CORPUS DEL ARTE RUPESTRE LEVANTINO

Martín Almagro Basch se comprometió inmediatamente con el proyecto en su conjunto, que se ejecutó por etapas, entre junio de 1971 y febrero de 1976, habitualmente con salidas al campo entre primavera y otoño. Pero, como indicamos, la documentación sobre las fases de trabajo en el Corpus es escasa. La primera (1971 y 1972) se relacionó con la Inspección General de Excavaciones Arqueológicas. La segunda etapa correspondió al proyecto *Corpus del Arte Rupestre Levantino* concedido a Almagro y el Instituto Español de Prehistoria del CSIC, por acuerdo de la Comisión Asesora de Investigación Científica y Técnica (16/VII/1973), con cargo a la subvención del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Investigación Científica. Duró hasta 1975 (16).

El proyecto inicial previó reproducir las pinturas conocidas en Lérida, Tarragona, Teruel, Castellón de la Plana, Cuenca, Valencia, Alicante, Murcia, Albacete y Almería, pero el trabajo se interrumpió al empezar el abrigo de Minateda, y cuando estaban en preparación los conjuntos de Nerpio (Albacete) y Moratalla (Nerpio).

Los períodos de paralización en el campo debidos a la falta de presupuesto se aprovecharon para el estudio y preparación de las siguientes etapas, así como para reflexionar y replantear los métodos de

(14) Aprovechando que la familia Gil Carles tenía a su vez una casa de campo en Bezas.

(15) Se conservan en el Dpto. de Prehistoria del Instituto de Historia del CSIC. Incluyen textos, diapositivas a color, positivos blanco y negro y calcos en papel vegetal.

(16) La entrega de 1976 se incluyó en el presupuesto del año anterior como parte del informe final.

(13) En 1997, siendo Presidente de la *Reial Acadèmia de les Bones Lletres* de Barcelona encargó a uno de nosotros (JMGC) la realización para este estamento de una exposición sobre Fernando Gil Carles que, finalmente, no se llevó a cabo por falta de tiempo.



Lám. V. El equipo de Fernando Gil Carles en acción en la Cueva Grande del Puntal (Barranco de la Valltorta, Castellón, octubre de 1973). De izquierda a derecha: Jose Manuel sostiene en la mano el desplegable para paralelismo, Fernando sobre la escalera fotografía con cámara Praktisix con anular Hasselblad y Serafín Adell garantiza el equilibrio. Junto a su pie derecho está el pulverizador de agua destilada. Del trípode Linhof cuelgan condensador y baterías. El paño negro para proteger la cámara descansa sobre una piedra. Foto Fernando Gil Esteban.

trabajo, tanto en el aspecto científico como en el técnico-fotográfico, pues la financiación incluía los trabajos de campo –y su preparación– y de laboratorio, así como la redacción de informes. La documentación generada se presentó en forma de maqueta (“album”) para la futura publicación del CARL. El proyecto implicó la dedicación a tiempo completo de Fernando Gil Carles durante cinco años.

Componían el equipo Fernando Gil Carles y sus hijos: desde junio de 1971 el ayudante fue Fernando y, desde julio de 1972, José Manuel. El trabajo de campo en la Valltorta lo hicieron juntos. Les asistieron los guardas de las pinturas: Federico Barreda en el Barranco de la Gasulla, Jesús Marconell en

los abrigos de Albarracín y Serafín Adell en el Barranco de la Valltorta (Lám. V). Sólo en Gasulla y Polvorín (Castellón) Almagro hizo que Gil Carles fuera acompañado de los arqueólogos Francisco Gusi y Carmen Olaria.

La tarea de Almagro que tenemos documentada es administrativa. Además de conseguir la financiación, Almagro gestionó los permisos de la Inspección General de Excavaciones para fotografiar los abrigos y, en su caso, las credenciales que pudieran ser requeridas por las Autoridades Civiles y la Guardia Civil. Decidió también el orden en el que se iba a emprender el trabajo –de norte a sur– sólo interrumpido por imprevistos, como el descubrimiento de las pinturas del Camino Arrastradero (Albarracín, Teruel) cuya reproducción fotográfica consideró prioritaria (Almagro 1974).

El diseño concreto de la documentación fue original de Fernando Gil Carles y en él merecen especial atención las *fichas arqueológicas de campo* y las *fichas técnicas* (Lám. IV), plantillas impresas meticulosamente ideadas por él, que se rellenaban a lápiz. Los epígrafes de las *fichas arqueológicas* son el carné de identidad de cada figura: motivo, tamaño, color, conservación, brillantez, tono de la piedra, calco, arqueólogo que asiste y observaciones, que fueron aumentando con el tiempo, mejorando la información. Además las fichas se iban rehaciendo hasta el final del trabajo, cuando en el taller se contrastaban con las fotos definitivas.

En las *fichas técnicas* se anotaban todos los datos sobre las tomas fotográficas (17) como distancias focales, un procedimiento totalmente original. Estos datos son valiosísimos ya que, combinados con las medidas entre los rasgos específicos de cada figura, permiten reconstruir su tamaño salvando el uso problemático de escalas. En las tomas generales de los abrigos Gil Carles, como los pioneros de la fotografía arqueológica (González Reyero 2004: 64), utilizaba una persona como escala.

Una vez elegido el abrigo o conjunto de abrigos a fotografiar, y contando con los correspondientes permisos, Gil Carles consultaba en el S.I.P. la bibliografía existente, orientado por D. Fletcher Valls.

Una vez recabada la información, se visitaba el lugar para tomar contacto personal con el alcalde, guarda o propietario de las tierras donde estaban las pinturas, elegir el campamento base y calcular los

(17) Esta documentación se conserva en el archivo fotográfico de la familia Gil Carles.

días de estancia. En este reconocimiento inicial, apoyado en las hojas topográficas a escala 1:25.000 ó 1:50.000, se anotaban los datos del itinerario, del acceso, de las condiciones y orientación del abrigo y cualquier otro elemento que agilizará el posterior trabajo, determinando el material de apoyo necesario (escaleras, paños, trípodes y andamios). Todo ello informaba el cálculo del presupuesto y de la provisión de fondos.

Resueltos todos los preliminares, se comenzaba la exploración exhaustiva del paño pintado y alledaños, guiados por los calcos que habían podido conseguir. Se concretaba la ficha del abrigo y de cada figura, a la vez que se decidía cada toma: detalles, figuras, conjuntos o “cuadrículas”. Las “cuadrículas” estaban destinadas a dar idea de la situación relativa de unas figuras respecto de las otras. Así cuando no existían calcos o eran inexactos, se formaban cuadros de unos 50 x 50 cm superpuestos parcialmente para formar un mosaico completo de la pared pintada. Las distorsiones debidas al relieve de la pared de roca se superaban mediante una línea horizontal y con medición de figuras significativas al efecto. La precisión de las restituciones fue aumentando en el curso de la documentación.

Cada figura se fotografiaba por tamaño, de menor a mayor, terminando con la cuadrícula. Los exteriores se fotografiaban cuando la luz era más adecuada, interrumpiendo si era preciso otras tareas. La media de instantáneas por día de trabajo en el campo fue de siete, lo que da idea de la meticulosidad de su ejecución y de su calidad técnica, muy avanzada para la época. Las paredes rocosas se mojaban con un pulverizador para la localización, fichado y fotografiado (Tab. 2).

Cámaras	Pentacon, Praktisix, Praktisix II, Yashica MAT 124 G, formato 6 x 6 cm
Objetivos	80 y 85 m/m, gran angular de 65 m/m y teleobjetivo de 120 m/m
Tubos de extensión	10, 15, 22'5, 30 y 60 m/m
Filtros	de polarizar, de corrección, UV
Flashes	flash circular Hasselblad y Antorchas Press-universal Multiblitz
Visores	pentaprisma con retícula partida, caja de luz y pentaprisma ángulo recto
Fotómetros	Ikophot T de Zeiss Ikon y Examat
Otros	carril cremallera, tablas y círculo de cálculo
Trípodes	Linhof grande, otros de diferentes alturas y un monopie

Tab. 2. Equipamiento fotográfico básico de campo de Fernando Gil Carles.

Generalmente se usaron películas Ektachrome Professional para las figuras, conjuntos y detalles; Vericolor Professional y Varichrome Pan o Plux-X Pan Professional para las cuadrículas. El color se revelaba en el Laboratorio Pix de Madrid y el B/N en laboratorio propio.

Gil Carles utilizó sistemáticamente la técnica de doble polarización de la luz o disposición de filtros en la fuente luminosa (flash circular o antorchas) y en el objetivo de la cámara. En la primera se fijan los filtros de corrección de color y un polarizador y, en el objetivo, un filtro ultravioleta y otro polarizador en posición perpendicular al primero. Girando uno de los filtros hasta conseguir la polarización de la luz se logra una penetración en la superficie de la roca superior a la del ojo humano, evitando los brillos que se producen al pulverizar con agua destilada.

Esta técnica se combinaba con la colocación de paneles o telas negras para impedir la luz solar directa o la excesiva luminosidad. El uso de cámaras con obturador de cortinilla exigía una sincronización de flash de 1/30 de segundo o de 1/15 si hacía frío. La dificultad aumentaba al fotografiar superficies más extensas. Por esta razón las instantáneas de conjuntos o cuadrículas del yacimiento debían realizarse caída la tarde o ya de noche. Durante su digitalización (Vicent 1994; Vicent *et al.* 1997) aparecía una sobrecarga de azul, consecuencia del flash anular de tungsteno.

Tras el revelado se estudiaba el contraste de las diapositivas mediante filtros Wratten números 11, 13, 15, 16, 25, 58 o sin filtro alguno, según convenía, para destacar cada una de las figuras al hacer los contratipos en negativo B/N destinados al copiado en papel. Se medía la luminosidad de cada diapositiva, utilizando una truca, una cámara 9 x 12 Mark, un objetivo Angulon 90 mm y chasis 6 x 7 cm para iluminar un flash Sumpak 107. De los negativos B/N de exteriores y de las cuadrículas se hacían copias 9 x 12 y a partir de ellas se seleccionaban, corregían y marcaban los encuadres para su copiado definitivo.

La redacción de los informes finales o ‘álbumes’ implicaba confeccionar planos de situación mediante pantógrafo y cartografía, hacer croquis en papel milimetrado para situar las figuras y rotular con letras adhesivas los títulos y las señalizaciones en las ampliaciones de exteriores. Gil Carles se ayudaba de sus fichas y notas elaboradas a lo largo del proceso para escribir el informe con el siguiente guión: descripción física y geológica del paraje donde se ubicaba el abrigo, itinerario de acceso, reseña del yacimiento a partir de la bibliografía conocida, estado de conservación de las pinturas, descripción de los paños pintados, figuras y detalles de las mismas especialmente significativos, y comparación con otros abrigos, incluyendo inter-

pretaciones sobre determinadas escenas. Esta fase final exigía, normalmente, más del doble del tiempo que la del trabajo de campo.

En cada entrega, Almagro supervisaba los álbumes y orientaba a Gil Carles sobre la siguiente. El cambio en los criterios de elaboración del CARL se manifiesta en la mejora del formato, visible en los 87 ejemplares que conserva el CSIC.

En total Fernando Gil Carles y sus hijos fotografiaron 95 estaciones de arte rupestre con sus correspondientes abrigos (2.766 fichas correlativas o 2.717 figuras perfectamente individualizadas), y un total de 153 unidades (Fig. 1). De ellas, las estaciones de Concavidad del Durmiente, Frontón de los Lepóridos, Covacho Inferior del Garroso, Abrigo de Cirerals, Peña de Vilarroches, Cavidad contigua a Cavalls y Covaticas del Mas de la Rambla eran desconocidas o estaban inéditas. Además Gil Carles localizó figuras, de diferente calidad, hasta ese momento inéditas en Abrigo de Borriquillos, Abrigo de Cinto Ventana, Abrigo de Miniaturas, Abrigo del Arquero del Pudial, Abrigo del Mas del Llor, Abrigo de la Cañada de Marco, Abrigo de la Vacada, Abrigo de los Trepadores, Abrigos de la Saltadora, Cantos de la Visera, Cingle de la Gasulla, Cocinilla del Obispo, Cova de Cabra Feixet, Covacho Ahumado (Barranco del Mortero), Covacho Ahumado (Cerro Felio), Cueva Alta del Llidoner, Cueva de Cavalls, Cueva de Doña Clotilde, Cueva de los Grajos, Cueva del Garroso, Cueva del Mediodía, Cueva del Peliciego, Cueva del Polvorín, Cueva Remigia, Cuevas del Civil, Friso Abierto del Pudial, Frontón de los Cápridos, Les Dogues, Racó de Nando y Recó d'en Perdigó. La información es accesible en el *Corpus Digital de Pintura Rupestre Levantina* (<http://www.prehistoria.ih.csic.es/AAR/>).

La singularidad del CARL es doble: incluye la mayor y más exhaustiva información iconográfica fotográfica a color (18) publicada, innovación debida a la participación de Fernando Gil Carles en el programa, y lo que es más importante, dicha infor-

mación la recoge un solo autor con procedimientos altamente sistematizados, lo que garantiza unas condiciones normalizadas de registro. Además de las minuciosas fotografías de representaciones, Gil Carles reprodujo adecuadamente todas las estaciones en su entorno, con fotografías muy generales de los parajes en que se enclavaban y también de la morfología específica de cada abrigo. A diferencia de las iniciativas previas (19), por primera vez, Gil Carles saca del pintoresquismo las fotos generales equiparándolas con la documentación científica de las pinturas.

## CONCLUSIONES

El conocimiento completo de la metodología de trabajo de Fernando Gil Carles, en parte invisible en los propios resultados del CARL, así como sus propias fotografías avaladas por expertos (Fortea y Aura 1987: 98; J. Latova, comunicación personal) prueban que fue un fotógrafo científico de primera calidad. Destacamos que la preocupación de Gil Carles por la sistematización de las instantáneas y la contextualización de las imágenes se produce en un momento en el que aún primaban los calcos y la falta de regularidad en el registro, lo que le convierte en pionero y referencia para la fotografía arqueológica española. Su metodología autodidacta superó con mucho las orientaciones recibidas de los especialistas en arte rupestre de la época (L. Pericot, D. Fletcher, M. Almagro, E. Ripoll...) y contenidas en la bibliografía especializada que consultó en la importante biblioteca del S.I.P.

Todas las innovaciones técnicas y de registro aportadas por Fernando Gil Carles encontraron un receptor y promotor adecuado en Martín Almagro Basch, un reconocido especialista en el tema, para quien la conservación del arte rupestre, junto con las interpretaciones y las cronologías, había sido una constante preocupación, al igual que para Gil Carles. Todavía hoy el Corpus es un proyecto con un ámbito territorial de aplicación, un desarrollo temporal, un compromiso con tecnologías novedosas y un enfoque sistemático e innovador nada habituales.

La conservación y la documentación fidedigna del arte rupestre van de la mano. En los primeros

(18) Cabré practicó ya en 1911 la fotografía en color en el contexto de la reproducción de pinturas rupestres siguiendo sugerencias de H. Breuil. La importancia que ambos concedieron a esta técnica como base de posteriores investigaciones les llevó al punto de repetir los viajes para lograr una mejor documentación (González Reyero 2004: 58). Sin embargo la fotografía en color mantuvo su carácter experimental. Probablemente las dificultades políticas, económicas y sociales por las que atravesó España durante gran parte del siglo XX explican el retraso en su generalización, que requería equipos, películas y laboratorios costosos y, en las condiciones autárquicas del franquismo, no siempre accesibles.

(19) Y. Seoane Veiga, *Propuesta metodológica para el registro del arte rupestre gallego*. Trabajo de investigación inédito. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela, 2004: 204.

momentos Almagro utilizó como método de documentación primordial el calco y el dibujo, ya que contaba con la colaboración de Benítez Mellado, dibujante de la C.I.P.P. No nos constan valoraciones de Almagro sobre el calco o la fotografía como métodos de documentación, aunque es evidente que consideró calcos, dibujos y acuarelas suficientemente fiables durante gran parte de su trayectoria, sobre todo tras su evaluación por investigadores respetados (Almagro 1952a: 8). Dejó constancia en las *Memorias* del CSIC de varias décadas de copiado y dibujo de pinturas, a través de los distintos institutos provinciales. En este sentido parece que el Corpus, tal como lo concibió originalmente Almagro, era una colección de calcos. Las fotografías a color de pinturas de Albarracín, Bezas y Tormón (Anónimo 1959, *vide supra*) quedaron como experimento sin continuidad, probablemente por su alto coste. Sin duda la calidad del proyecto de documentación fotográfica presentado por Gil Carles a Almagro y la mayor financiación disponible explican que, finalmente, acabara encomendando el proyecto a un fotógrafo. La mayor diferencia entre el Corpus de Arte Rupestre Levantino que Almagro concibió originalmente y el que resultó fue más allá de la técnica de reproducción: en realidad, la sistemática del registro fotográfico llevaba implícita la posibilidad de un proyecto cualitativamente distinto, donde la observación no requería el conocimiento previo del arte inherente a la documentación por calcos e incluía información sobre el soporte.

Almagro se ocupó básicamente de movilizar recursos para el desplazamiento y el trabajo de campo de dibujantes y después fotógrafos. La fuerte centralización política y la limitada financiación disponible hicieron de Almagro, que contaba con destacados cargos tanto en la administración como en la academia, la clave imprescindible para llevar el proyecto adelante. Pero otros factores personales y fortuitos influyen en la ciencia y, en este caso, la convergencia de las dos personalidades objeto de este artículo, que demostraron ser complementarias, está también en la raíz del éxito de un proyecto que décadas después sigue estando plenamente vigente.

Tras la finalización del CARL, Almagro inició gestiones para la publicación, reivindicando que se trataba de “un trabajo notable por su amplitud y por ser el primero que sobre este tema se ha realizado, que incluye los últimos hallazgos de arte rupestre de la zona” (Anónimo 1976: 75). Sin embargo posteriormente le comunicó a Fernando Gil Carles su

deseo de ocuparse del estudio y publicación del CARL tras su jubilación (1981), como culminación del trabajo de una vida. Su muerte lo impidió hasta 30 años después. El CARL es un ejemplo de cómo, cuando los proyectos se personalizan, la desaparición de sus promotores lleva aparejado su abandono.

La trascendencia del CARL como archivo arqueológico está fuera de duda. En este sentido es urgente reivindicar la tarea de los fotógrafos científicos y de tantos otros especialistas comprometidos con la elaboración del registro arqueológico. La circunstancia de que el rastro de ciertas personalidades decisivas en la adquisición de conocimiento arqueológico se constate en documentos que nos son muy cercanos puede llevarnos a no sentirnos preocupados por su supervivencia. Confiamos en que los datos que ha aportado este artículo sobre la memoria conservada de Fernando Gil Carles muestren las ventajas de invertir esa tendencia. Sus propios comentarios en la memoria del proyecto de publicación del Corpus dan una buena idea de lo que significa ese ingente trabajo que suele permanecer oculto:

“Mi labor, durante cinco años, en la obtención de un ‘Corpus general de Arte Rupestre Levantino’ (...), llevó mis andanzas por un centenar de yacimientos y trabajé exhaustivamente cerca de 150 covachas (es decir, aproximadamente los 3/4 de la totalidad del Rupestre Levantino). Los miles de figuras estudiadas, fichadas y reproducidas fotográficamente, que significan así mismo miles de horas de paciente dedicación al tema, me proporcionaron el necesario cariño y la suficiente capacidad para proponer y trazar el esquema de este trabajo... No olvidemos que pronto o tarde las pinturas irán desapareciendo de los abrigos y de no dejar una constancia clara de su estudio, las generaciones venideras, ni las podrán ver en su autenticidad, ni podrán tener una exacta noción de ellas”.

Valoramos por último que Almagro siempre concibiera la documentación del arte levantino a escala peninsular, único marco en el que se le puede dar sentido (Cruz Berrocal ep). Esta concepción y, sobre todo, la capacidad de gestión para ponerla en práctica, sólo se ha podido aproximar 20 años después. Así, tras la descentralización administrativa del estado, el Ministerio de Cultura y las autonomías con pinturas postpaleolíticas de estilo levantino, esquemático y macroesquemático (Hernández

Herrero 2000; VVAA 2002) gestionaron la inclusión del Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica en la lista del Patrimonio Mundial (Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO, Kyoto, 30/XI a 5/XII/1998). La coordinación entre las comunidades autónomas y la concepción unitaria de una manifestación arqueológica con distribución supracomunitaria se retroalimentan en uno de los programas mejor definidos y con potencial visibilidad internacional del estado de las autonomías. El proyecto ha ampliado el número de estaciones recogidas en el CARL, aunque, hoy por hoy, no ha mejorado la documentación gráfica que Martín Almagro Basch y Fernando Gil Carles elaboraron.

## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a José Latova Fernández-Luna, fotógrafo especializado en la temática patrimonial y en el arte rupestre prehistórico, responsable de la digitalización de las imágenes de F. Gil Carles, sus valoraciones de Fernando Gil Carles y Martín Almagro Basch.

También agradecemos a Salvador Rovira y Josefina Martínez su gestión y su información, respectivamente, sobre la actividad administrativa de Almagro.

A Samuel Ruiz Carmona su ayuda incondicional en la consulta del Archivo del Centro de Humanidades del CSIC (ADCH).

A M<sup>a</sup> Jesús de Pedro Michó y a Inocencio Sarrión (Museo de Prehistoria del S.I.P.) el contacto con la familia Gil Carles.

A Inmaculada de Pablo y Joaquín Díaz, del Gabinete Jurídico y del Centro de Investigación y Documentación Educativa, respectivamente, del Ministerio de Educación y Ciencia, su ayuda en la consulta de los archivos de la administración.

A Pilar Martín Nieto del Archivo del Museo Arqueológico Nacional.

A Carmen González Alonso del Archivo Central del Ministerio de Cultura, la investigación realizada sobre el expediente de Martín Almagro.

A Rosa M<sup>a</sup> Rivera del Archivo Central del CSIC.

A Yolanda Seoane Veiga que nos dejara consultar su trabajo de investigación, y a Jose Antonio García Solano su trabajo de digitalización de archivos y consulta de documentos.

A Antonio Gilman Guillén la traducción al inglés del resumen y palabras clave.

A Michael Kunst, del Instituto Arqueológico Alemán (Madrid), sus precisiones sobre la arqueología alemana de la época.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO BASCH, M. 1940: "Memoria de la actividad del Servicio de Investigación Arqueológica durante el año 1939. Año de la Victoria". *Ampurias* II: 215-224.
- 1944a: "Los problemas del Epipaleolítico y Mesolítico en España". *Ampurias* VI: 1-38.
  - 1944b: "El arte prehistórico del Sáhara español". *Ampurias* VI: 273-284.
  - 1946: *Prehistoria del norte de África y del Sáhara español*. Instituto de Estudios Africanos, CSIC. Barcelona.
  - 1947a: "El arte rupestre levantino español". *Manual de Historia Universal*. I. Prehistoria. Espasa-Calpe. Madrid: 336-383.
  - 1947b: "El arte rupestre del levante español". *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. I. Prehistoria. Editorial Plus-Ultra. Madrid: 65-90.
  - 1949: "Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín: 'La Cueva de Doña Clotilde'". *Teruel* I (2): 91-116.
  - 1951a: "La cronología del arte levantino en España". *Crónica del VI Congreso Arqueológico del Sudeste Español* (Alcoy 1950): 67-80. Cartagena.
  - 1951b: "Nuevas pinturas rupestres naturalistas". *Ampurias* XIII: 173.
  - 1952a: *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)* 93. Instituto de Estudios Ilerdenses. Lérida.
  - 1952b: "Tres nuevos covachos con pintura en la comarca de Albarracín". *II Congreso Nacional de Arqueología* (Madrid 1951): 113-122. Zaragoza.
  - 1953a: "Tres nuevos covachos con pintura en la comarca de Albarracín". *Caesaraugusta* 2: 7-14.
  - 1953b: "La cronología del arte levantino en España". *Congrés International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques* (Zurich 1950). Union Internationale des Sciences Préhistoriques-Protohistoriques (U.I.S.P.P.). Zurich: 142-149.
  - 1956: "Las pinturas rupestres del Bajo Aragón". En *Prehistoria del Bajo Aragón*. Instituto de Estudios Turolenses. Zaragoza: 43-95.
  - 1957: "Arte Levantino". *INQUA V Congreso Internacional* (Madrid - Barcelona 1957). *Exposiciones en el palacio de la Virreina*: 9-13. Barcelona.
  - 1958: "Die Felsmalereien Ostspaniens". *Physikalisch-medizinische Sozietät zu Erlangen* 78 (1955-57): 56-64.
  - 1960a: "El problema de la cronología del arte rupestre levantino español". *Symposia de Wartenstein*. Wenner Gren Foundation for Anthropological Research, Inc. Wartenstein: 8 pp. sin numerar.

- 1960b: “Nuevas pinturas rupestres con una danza fálica en Albarracín”. En *Festschrift für Lothar Zotz. Steinzeitfragen der alten und neuen Welt*. Institut für Ur- und Frühgeschichte der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen. Bonn: 13-18.
  - 1960c: “Rotstekeningen uit Oostelijk Spanje”. *Antiquity and Survival (Nederlandse uitgave)* III (1): 28-41.
  - 1960d: “Las pinturas rupestres cuaternarias de la Cueva de Maltravieso en Cáceres”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXVIII, 2: 665-707.
  - 1962: “Cronología del arte rupestre mesolítico”. *Atti del 6° Congresso Internazionale delle scienze preistoriche e protohistoriche (Roma 1962)*. Firenze: 319-328.
  - 1964: “El problema de la cronología del Arte Rupestre Levantino Español”. En L. Pericot y E. Ripoll (eds.): *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara (Burg Wartenstein Symposium, Viena 1960)*. Wenner Gren Foundation for Anthropological Research. New York: 103-111.
  - 1964-1965: “Necrología. Prof. Eduardo Hernández-Pacheco”. *Ampurias* XXVI-XXVII: 359-360.
  - 1968: *El estado actual de la investigación de la prehistoria del norte de África y del Sáhara*. Instituto de Estudios Africanos. Madrid.
  - 1969: *Las pinturas rupestres de la Cueva de Maltravieso, en Cáceres. Guía del visitante*. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes y Ayuntamiento de Cáceres. Madrid.
- ALMAGRO BASCH, M. 1970: “El arte rupestre levantino español”. En *Manual de Historia Universal. Prehistoria*. Espasa-Calpe. Madrid: 336-383.
- 1971a: “Las representaciones de carros en el arte rupestre del Sahara español”. *Trabajos de Prehistoria* 28: 183-210.
  - 1971b: “A propósito de unos objetos hachiformes representados en el arte rupestre del Sahara Occidental”. *Munibe* XXIII, 1: 25-36.
  - 1974: “Cuatro nuevos abrigos con pinturas rupestres en Albarracín”. *Teruel* 51: 5-33.
  - 1976: “Estudio de nuevos yacimientos con pinturas rupestres en el Rodeno de Albarracín (Teruel)”. *Noticiario Arqueológico Hispánico* V: 113-122.
  - 1980: “In memoriam. Profesor Dr. Herbert Kühn (29 abril 1895-25 junio 1980)”. *Trabajos de Prehistoria* 37: 9-10.
- ALMAGRO BASCH, M. y ALMAGRO GORBEA, M. 1968: *Estudios de arte rupestre nubio, I. Yacimientos situados en la orilla oriental del Nilo, entre Nag Kolorodna y Kars Ibrim (Nubia egipcia)*. Memorias de la Misión Arqueológica Española en Egipto y Nubia X. Madrid.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. 1996: *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. Ed. Anna Alonso Tejada. Barcelona.
- ANÓNIMO 1939: “Editorial”. *Ampurias* I: 4 pp. sin numerar.
- ANÓNIMO 1947-1948: “La creación del Instituto de Prehistoria mediterránea en Barcelona”. *Ampurias* IX-X: 377-378.
- ANÓNIMO 1951: *Memoria de la Secretaria General 1950*. CSIC. Madrid.
- ANÓNIMO 1952: *Memoria de la Secretaria General 1951*. CSIC. Madrid.
- ANÓNIMO 1958: *Memoria de la Secretaria General 1952-1954*. II. CSIC. Madrid.
- ANÓNIMO 1959: *Memoria de la Secretaria General 1955-1957*. CSIC. Madrid.
- ANÓNIMO 1960: *Memoria de la Secretaria General 1958*. CSIC. Madrid.
- ANÓNIMO 1961: *Memoria de la Secretaria General 1959*. CSIC. Madrid.
- ANÓNIMO 1963: *Memoria de la Secretaria General 1960*. CSIC. Madrid.
- ANÓNIMO 1976: *Memoria de la Secretaria General 1975*. CSIC. Madrid.
- APARICIO PEREZ, J. 1982: *III Curs de Historia i Cultura Valenciana “25.000 anys d’ aventura artística”*. *El primer art valencià. Exposició: del 4 al 29 d’ agost (Gandía – La Safor)*. Instituto del Patrimonio (I.V.E.P.P.H.A.A.). Consell, Dpto. de Historia Antigua, Universidad, Instituto de Estudios Gandienses ‘Duque Real Alonso el Viejo’, Ajuntament. Valencia.
- ATRIAN, P. 1984: “In Memoriam. Martín Almagro Basch (Tramacastilla 1911-Madrid 1984)”. *Teruel* 72: 2 pp. sin numerar.
- BELTRÁN, A. 1950: Recensión “Un nuevo grupo de pinturas rupestres en Albarracín: ‘La Cueva de Doña Clotilde’, Teruel 2(2): 91-116, de M. Almagro Basch”. *Ampurias* XII: 328-329.
- BELTRÁN, A. 1955: “Bio-bibliografías arqueológicas: el Profesor Almagro”. *Caesaraugusta* 6: 253-267.
- 1956: “Actas de la IV Sesión. Madrid 1954”. *Congresos Internacionales de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas*. Imprenta Librería General. Zaragoza: V-LII.
- BENÍTEZ MELLADO, F. 1959: “Calcos”. En *Francisco Benítez Mellado. Pinturas rupestres españolas*. Cuadernos de la Biblioteca Municipal de Bujalance (Arte, Historia y Literatura), 4: 10-28.
- BONNIER, G. y LAYENS, G. de 1966: *Flore complète portative de la France, de la Suisse et de la Belgique*. Librairie Générale de l’Enseignement. Paris.
- BOSCH GIMPERA, P. 1964: “The chronology of the rocks-paintings of the Spanish Levant”. En L. Pericot y E. Ripoll (eds.): *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara (Burg Wartenstein Symposium (Viena 1960))*. Wenner Gren Foundation for Anthropological Research. New York: 125-132.
- CEBRIÀ, A. 1999: “Lluís Pericot i García (1899-1978): eclecticisme, sociabilitat i bonhomia. Valoració, des del

- present, d'una figura clau de l'arqueologia i de la prehistòria de la meitat del segle XX". *Pyrenae* 30: 9-14.
- CRUZ BERROCAL, M. ep: *Paisaje y arte rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina*. Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, Madrid.
- 2004: "La investigación del arte rupestre desde la geografía: la pintura neolítica del ámbito mediterráneo de la Península Ibérica". *Trabajos de Prehistoria* 61,2: 41-62.
- CRUZ BERROCAL, M.; GOYTRE SAMANIEGO, J.; LEAL VALLADARES, J.G. y LÓPEZ DOMÍNGUEZ, M. 1999: "Crítica al estudio del arte levantino desde una perspectiva bibliométrica". *Trabajos de Prehistoria* 56, 1: 53-75.
- CHAPA BRUNET, T. 2000: "Nuevas tendencias en el estudio del Arte Prehistórico". *Arqueoweb* 2 (3).
- ESCORIZA MATEU, T. 2002: *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y arte rupestre levantino del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*. BAR International Series 1082, Oxford.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, M. 1983: "Prólogo". En *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*. Ministerio de Cultura. Madrid, I: 17-20.
- FIBLA, P. 1970: "Almagro Basch (Martín)". *Enciclopedia Universal Ilustrada. Suplemento 1965-1966*. Espasa-Calpe. Madrid: 226.
- FONT QUER, P. 1962: *Plantas medicinales*. Ed. Labor. Barcelona.
- FORTEA PÉREZ, F.J. y AURA TORTOSA, E. 1987: "Una escena de vareo en la Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del arte levantino". *Archivo de Prehistoria Levantina* XVII: 97-122.
- GONZÁLEZ REYERO, S. 2004: "Fotografía y arqueología en la primera mitad del s. XX: la obra pionera de Juan Cabré Aguiló". En J. Blánquez. y B. Rodríguez Nuere (eds.): *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental*. Instituto de Patrimonio Histórico Español, Universidad Autónoma de Madrid, Museo de San Isidro. Madrid: 43-69.
- HERNÁNDEZ HERRERO, G. 2000: *Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*. Generalitat de Catalunya. Barcelona.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, E. 1956: "Observaciones respecto a métodos y resultados del estudio de los yacimientos prehistóricos del solar hispano". En *Libro homenaje al Conde de la Vega del Sella*, Memorias del Servicio de Investigaciones Arqueológicas I, Diputación Provincial de Asturias. Oviedo: 35-46.
- 1959a: "Francisco Benítez, dibujante científico". En *Francisco Benítez Mellado. Pinturas rupestres españolas*. Cuadernos de la Biblioteca Municipal de Bujalance (Arte, Historia y Literatura) 4. Ilustre Ayuntamiento de Bujalance (Córdoba): 5-7.
- 1959b: *Prehistoria del solar hispano. Orígenes del arte pictórico*. Memorias de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Serie de Ciencias Naturales. Madrid.
- MARCOS POUS, A. 1993: "Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional". En *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia. Museo Arqueológico Nacional abril-junio 1993*. Ministerio de Cultura. Madrid: 21-99.
- MARTÍNEZ NAVARRETE, M.ª I. 2002: "Archaeological thought and practice in Spain (1939-2000)". En P.F. Biehl, A. Gramsch y A. Marciniak (eds.): *Archäologien Europas/Archaeologies of Europe. Geschichte, Methoden und Theorien/History, Methods and Theories*. Tübingen Archäologische Taschenbücher 3. Waxmann Munster. New York, München, Berlin: 361-401.
- MARTÍNEZ VALLE, R. 2000: "El Parque Natural de Valltorta-Gasulla (Castellón)". *Trabajos de Prehistoria* 57,2: 65-76.
- MONEVA MONTERO, M.D. 1993: "Primeros sistemas de reproducción de Arte Rupestre en España". *Espacio, Tiempo y Forma, serie I, Prehistoria y Arqueología* 6: 413-442.
- MOURE ROMANILLO, A. 1999: *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*. Serie Arqueología Prehistórica 3, Editorial Síntesis. Madrid.
- MUFFONE, J. 1926: *La fotografía manual para aficionados*. Gustavo Gili. Barcelona. 3ª ed. traducida de la sexta edición italiana por M. Domenge Mir.
- MUNIESA, B. 1987: "Almagro Basch (Martín)". *Enciclopedia Universal Ilustrada. Suplemento 1983-1984*. Espasa-Calpe. Madrid: 935.
- OLMOS ROMERA, R. 1993: "Historiografía de las primeras cartas arqueológicas en España". En A. Jimeno Martínez, J.M. del Val Recio y J.J. Fernández Moreno (eds.): *Actas, Inventarios y Cartas Arqueológicas. Homenaje a Blas Taracena. 50 Aniversario de la primera Carta Arqueológica de España. Soria 1941-1991*. Junta de Castilla y León. Valladolid: 45-56.
- 1999: "Una utopía de posguerra: El *Corpus Vasorum Hispanorum*". En J. Blánquez y L. Roldán (eds.): *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo, II*. Las Colecciones Madrileñas. Catálogo de la Exposición. Caja Madrid Obra Social. Madrid: 155-166.
- PASAMAR ALZURIA, G. y PEIRÓ MARTÍN, I. 2002: "Almagro Basch, Martín". *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*. Akal. Madrid: 70-72.
- PIÑÓN VARELA, F. 1982: *Las pinturas rupestres de Albaracín (Teruel)*. Centro de Investigación y Museo de Altamira. Monografías 6. Ministerio de Cultura. Santander.
- RIPOLL PERELLÓ, E. 1955-1956: "Crónica científica. El IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas (Madrid, abril de 1954)". *Ampurias* XVII-XVIII: 305-308.
- 1984a: "Martín Almagro Basch (Tramacastilla, 1911-Madrid, 1984)". *Trabajos de Prehistoria* 41: 11-16.

– 1984b: “Prof. Dr. D. Martín Almagro Basch (1911-1984)”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* II, 1: 6-13.

SÁNCHEZ GÓMEZ, L.A. 2001: “Etnología y Prehistoria en la Universidad Complutense de Madrid. Crónica de una desigual vinculación”. *Complutum* 12 (2): 249-272.

SEBASTIÁN CAUDET, A. 1997: “Arte levantino: cien años de estudios (1892-1992)”. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXII: 85-116.

VICENT GARCÍA, J.M. 1994: “La digitalización del Archivo de Arte Rupestre Post-paleolítico del Departamento de Prehistoria del Centro de Estudios Históricos (CSIC, Madrid)”. *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio* 7: 41-43.

VICENT GARCÍA, J.M.; CRUZ BERROCAL, M.; RODRÍGUEZ ALCALDE, A.L. y MONTERO RUIZ, I. 2000: “El Corpus de Pintura Rupestre Levantina y las nuevas tecnologías de la información”. *Arkeos* 7: 35-54.

VICENT GARCÍA, J.M.; MONTERO RUIZ, I. y RODRÍGUEZ ALCALDE, A.L. 1997: “Digital image processing and prehistoric art. The digitalizing of the rock art archives of the Departamento de Prehistoria (Centro de Estudios Históricos, CSIC)”. *Tracce* 8.

VICENT GARCÍA, J.M.; RODRÍGUEZ ALCALDE, A.L.; CRUZ BERROCAL, M.; MONTERO RUIZ, I.; MARTÍNEZ NAVARRETE, M.I. y CHAPA BRUNET, T. 1999: “Documentación del arte rupestre levantino. Actuaciones del Departamento de Prehistoria del CSIC”. *Revista de Arqueología* 218: 14-22.

VV.A.A. 1999: “Lluís Pericot i García (1899-1978)”. *Pyrenae* 30: 7-8.

VV.AA. 2002: *Panel. Revista de arte rupestre* 1. Junta de Andalucía. Sevilla.

## FUENTES DOCUMENTALES

\* Archivo General de la Administración, A.G.A. 32/15171, 32/15522, 31/6054 (14068-1—6), 32/15348, 32/29, 31/1531.

\* Centro de Investigación y Documentación Educativa 9599-2.

\* Archivo Documental del Centro de Humanidades del CSIC (ADCH):

Caja 1109. Correspondencia general / Letra M / Mazonowicz, Douglas (1966 - 1968).

Caja 1112. a) Correspondencia general / Letra P / Pinturas rupestres; [1957]

b) Correspondencia general / Letra U / Universidad (1956 – 1957).

c) Correspondencia general / Letra S / SIP. Valencia (1956-1958).

d) Correspondencia general / Varios / Letra V / Vilaseca, Salvador (1968).

e) Correspondencia general / Varios / Letra Z / Zuazagoitia, Joaquín (1967-1968).

Caja 1113. a) Correspondencia general / Letra R / Rowe, Thomas L. (1955-1956).

b) Correspondencia general / Letra LL / Llobell Muedra, J. (1955-1956).

c) Correspondencia general / Letra R / Robert, Romain (1955 -1960).

d) Correspondencia general / Letra R / Varios R / Rueda Moreno, Rafael (1958).

Caja 1116. a) Correspondencia general / Letra G / Gallego Burín, Antonio (sin año entre documentación de 1958-1960).

b) Correspondencia general / Letra G / Graziosi, Paulo (1957-1959).

Caja 1118. a) Correspondencia general / Varios A – E / Letra D / Danthine, H. (1965-1967).

b) Correspondencia general / Varios A – E / Letra B / Blum, Harold F. (1963).

Caja 1124. Varios / Asuntos pendientes del Instituto Español de Prehistoria (1966-1968).

Caja 1125. Extranjero / Alemania / Pietsch, Erich (1960)

\* Archivo de la Junta para la Ampliación de Estudios, Residencia de Estudiantes, Madrid, J.A.E. 4-199.

\* Archivo del Museo Arqueológico Nacional 1956/131P

\* Archivo Central del Ministerio de Cultura, Caja 89.050.