

La cronología neolítica del arte levantino, ¿realidad o deseo?

Miguel Ángel Mateo*

Resumen

Reflexionamos en este trabajo sobre algunos de los axiomas que, supuestamente probados, han servido para abogar, con gran insistencia, por la autoría neolítica del arte levantino. Un análisis detenido de sus planteamientos argumentales nos los revelan o bien demasiado frágiles, o también claramente contradictorios, lo que nos obliga a reconsiderar la cuestión.

Abstract

In this work we think about some of the axioms that, supposedly tested, help us to plead insistently for the Neolithic authorship of the levantine art. A detailed analysis of its argumentative approaches reveals them either too weak or clearly contradictory, what makes us reconsider the matter.

INTRODUCCIÓN

La cronología del arte levantino es, sin lugar a dudas, una de las cuestiones que mayor debate suscita en su estudio, debate que no está exento de una profunda controversia.

De hecho, si hiciéramos un repaso por la producción bibliográfica generada en estos últimos años, percibiríamos de forma clara que es ésta una de las facetas que mayor atención ha acaparado en este tiempo, siendo el único consenso existente, después de más de cien años de investigación, el referido a su aceptada, no sin puntuales excepciones, edad postpaleolítica.

Y la importancia del tema se explica, en nuestra opinión, porque sin un encuadre cronológico y cultural concreto, el arte levantino, al igual que cualquier otra forma gráfica de expresión, quedaría reducido a un simple repertorio iconográfico, del que podríamos debatir cuestiones muy secundarias como serían, por ejemplo, las de índole técnica, pero del que nunca podríamos atisbar su ver-

dadera dimensión como proceso de comunicación, que en el fondo es lo que lo explica como hecho antropológico y manifestación humana de carácter simbólico.

En estos últimos años hemos asistido a la edición de numerosos trabajos en los que, en virtud de una serie de axiomas que se suponen probados, se aboga, con gran insistencia, por la autoría neolítica del arte levantino. Sin embargo, un análisis detenido de sus planteamientos argumentales nos llevan a valorarlos o bien demasiado frágiles, o también claramente erróneos, lo que nos obliga a reflexionar sobre la cuestión.

EL ORIGEN NEOLÍTICO DEL ESQUEMATISMO POSTPALEOLÍTICO PENINSULAR

Quizás los avances más significativos producidos en estos últimos años en el campo de la datación del arte rupestre sean los referidos a la pintura

* C/. Amistad, 21, 2º B. 30120 El Palmar (Murcia). <mateosaura@regmurcia.com>

rupestre esquemática, gracias a los numerosos paralelos gráficos identificados formando parte de la decoración de cerámicas sobre todo, pero también de útiles en hueso y en piedra. Recopiladas en recientes trabajos de síntesis (Carrasco, Navarrete, Pachón, 2006; Martí, 2006), figuras de antropomorfos en sus modelos en X, Y y doble Y, de cuadrúpedos, de zigzags, de soliformes, de serpentiformes y de guirnaldas, entre otros, documentadas formando parte de la decoración cerámica en Andalucía, Levante, Aragón y Cataluña, y realizadas en una destacable diversidad de técnicas, entre las que sobresalen la impresión cardial, la impresión con instrumento, las incisiones, e incluso, en algún caso, la pintura, han demostrado que el origen del esquematismo postpaleolítico peninsular lo encontramos en el neolítico antiguo, como producto imbricado en las estructuras sociales, y quizás religiosas, implícitas en el nuevo sistema económico de producción.

La continuidad de este proceso de formación del corpus iconográfico esquemático a lo largo del neolítico medio y periodos posteriores queda evidenciada por los numerosos ejemplos que conocemos en las mismas regiones y en otras, si bien parece que el fenómeno esquemático adoptará en su proceso de expansión por la mayor parte de la península Ibérica particulares ritmos de desarrollo en cada área, de forma que, aún existiendo rasgos comunes entre núcleos, como revela la repetición de tipos, cada zona adquiera una personalidad propia que se puede traducir en una mayor variedad de modelos y en una desigual complejidad compositiva.

En cualquier caso, no pensamos que el fenómeno esquemático se manifieste como un conjunto de compartimentos estanco según el lugar o el momento en que nos encontremos, pudiendo llegar a ser muy arriesgado separar como creaciones totalmente independientes diversos artes esquemáticos, del neolítico, del calcolítico o de la edad del Bronce peninsulares al modo en que algún investigador ha propuesto (Martí, 2006). Seguramente es posible llegar a individualizar una iconografía propia de cada uno de estos periodos, pero en modo alguno deben ser considerados como ciclos cerrados en sí mismos, sin conexiones con una tradición anterior. Así, por ejemplo, el motivo soliforme lo vemos formando parte de la decoración cerámica desde los momentos más antiguos del neolítico, desde los orígenes pues del esquematismo postpaleolítico, y se mantiene vivo tanto en lo parietal como en lo mueble con los mismos modelos hasta momentos muy recientes. Vemos, incluso, cómo llega a ser un elemento destacado de la reducida iconografía campaniforme, en la que puede aparecer asociado

a figuras de ciervos, que, por su parte, también conocemos desde el neolítico antiguo.

Sin duda que a lo largo de este periodo de tiempo, casi de tres milenios separan los soliformes de las cerámicas de la Cova de l'Or, por ejemplo, y el vaso de Las Carolinas, se han incorporado motivos nuevos, han desaparecido otros y la mayoría de ellos han visto transformado su significado primero, pero todo ello en el marco de un proceso continuo, sin rupturas, en el que el peso de la tradición debió jugar un papel destacado. Es seguro que el significado de los soliformes del vaso de Las Carolinas debió ser diferente al de aquellos de las cerámicas neolíticas, pero no es menos cierto que el paso de uno a otro no se ha producido a través de momentos de ruptura, sino a lo largo de un camino continuo de evolución, de variación de lo simbólico, auspiciado probablemente por cuestiones económicas, sociales o religiosas.

Sea como fuere, lo determinante para la cuestión que tratamos es que en fechas muy tempranas de un neolítico antiguo ya hay conformado un arte esquemático, que no sólo se desarrolla en las paredes de las covachas rocosas, sino también en objetos del ámbito doméstico como la cerámica, y que está llamado a desempeñar un papel fundamental en la hipotética adscripción cronológica y cultural del arte levantino.

EL SUPUESTO ARTE MUEBLE LEVANTINO

La relación formal establecida entre las figuras impresas en dos fragmentos cerámicos de la Cova de l'Or de Beniarriés y las representaciones parietales levantinas sigue siendo hoy día uno de los puntos de apoyo aparentemente más sólido de quienes defienden la relación del arte levantino con los grupos productores neolíticos. Como todos conocemos, se trata de dos piezas, posiblemente pertenecientes a un mismo vaso, en una de las cuales se ha representado la figura de una cabra, de la que se aprecian las patas anteriores, parte del cuerpo y la cabeza, provista de una larga cornamenta arqueada, mientras que la otra muestra porciones del cuerpo y una de las ramas de la cornamenta de un ciervo, y lo que parece ser la mitad posterior de un bóvido (Fig. 1, 1).

Sin embargo, aunque en algunos sectores de la investigación se sigue insistiendo en su relación con lo levantino (Hernández, Martí, 1988; 2000-2001; Molina, García, García, 2003; García,

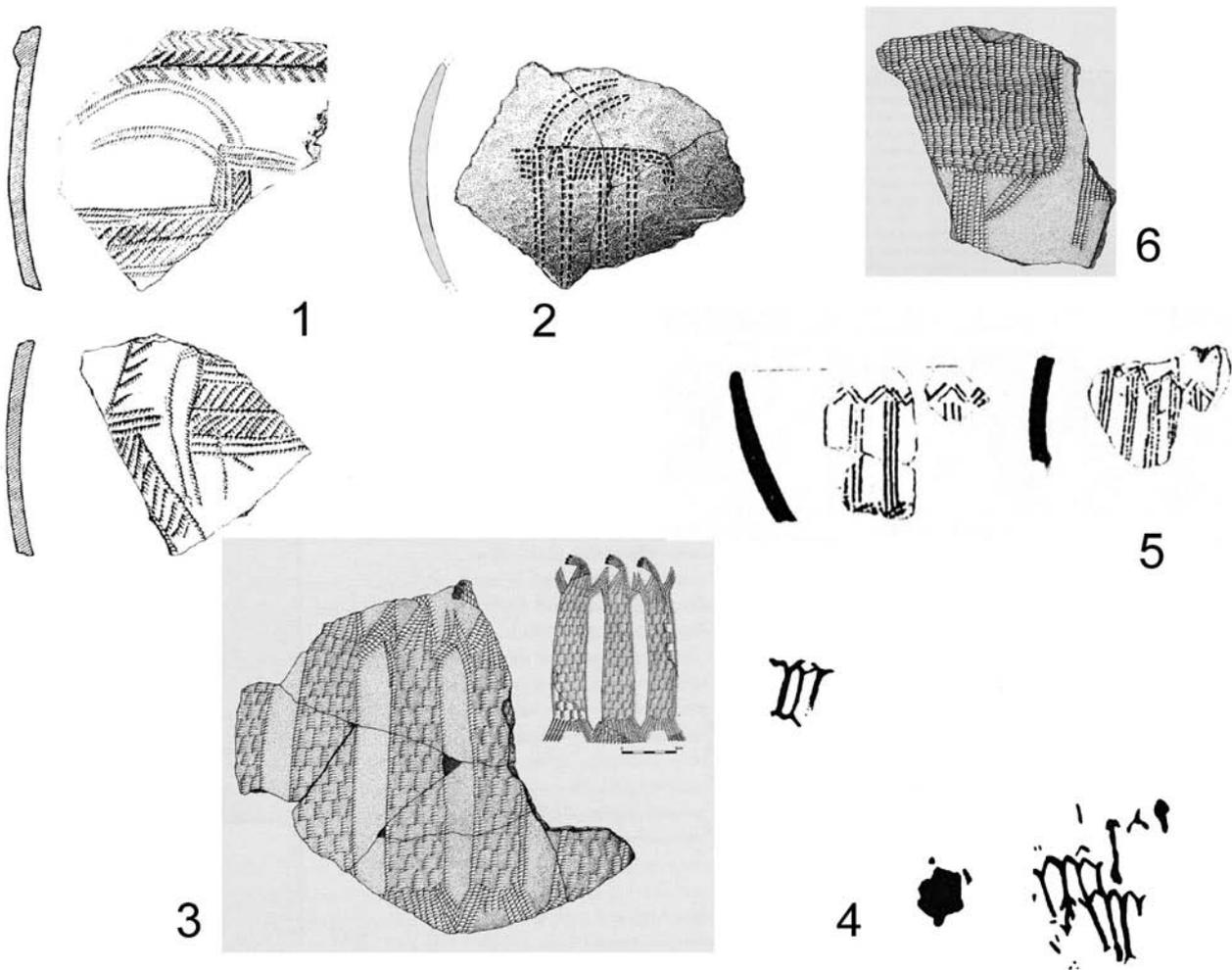


Figura 1. Motivos esquemáticos de la decoración cerámica. 1, Cova de l'Or, según B. Martí y M. S. Hernández; 2, Cueva del Canjorro, según J. Carrasco y J. Medina; 3, Cova de l'Or, según B. Martí y J. Juan-Cabanilles; 4, Abrigo de Navalcán, según M. Soria y M. G. López; 5, Abrigo de Eira Pedrinha, según R. Vilaça; 6, Cova de la Sarsa, según M. S. Hernández y J. Juan-Cabanilles.

Molina, García, 2004), en estos últimos años el tema ha sido objeto de profundo debate (Alonso, 1999; Baldellou, —; Mateo, 2002; 2005) llegando a la conclusión principal de que esta relación debe ser reconsiderada dada los interrogantes que ya se plantearon en su momento y que aún no han tenido una respuesta satisfactoria.

La lejanía formal de las figuras impresas respecto de lo levantino es tan acusada que ya en su día los propios investigadores que los propusieron, conscientes de ello, trataron de justificarla a partir de la rigidez y el esquematismo que impone el soporte cerámico y la propia técnica impresa (Hernández, Martí, 1988). Pero su marcado esquematismo, la preeminencia de los ángulos rectos para definir las distintas partes corporales, los trazos minúscu-

los empleados para indicar las extremidades y su desproporción respecto al cuerpo del animal, el aspecto general de las figuras y la manera de cubrir su espacio interior, son rasgos que, a nuestro juicio, no se pueden explicar únicamente por las diferencias en el soporte o del proceso técnico seguido, y que las alejan de los conceptos de representación propios del estilo levantino, incluyéndolos, antes bien, entre los modelos y formas de representación del horizonte esquemático. Además, justificar las marcadas divergencias formales por una aparente dificultad técnica impuesta por el soporte es un argumento que no se sostiene por sí mismo, ya que parece mucho más complicado grabar sobre unos soportes más duros que la superficie blanda de la arcilla fresca como son las paredes rocosas de cue-

vas y abrigos, o la superficie de cantos rodados de piedra, y en estos sí encontramos representaciones bien modeladas, que por su morfología se aproximan, incluso, a las formas levantinas. Es el caso, por ejemplo, de los motivos parietales del Abric d'en Meliá, o los mobiliarios de plaquetas como las del Tossal de la Roca, Sant Gregori de Falset o la Cova Matutano, entre otras, al margen de los grabados propiamente levantinos del Abrigo del Barranco Hondo en Castellote (Teruel).

En este sentido, sí podemos estrechar relaciones con las imágenes esquemáticas de otras áreas, alejadas incluso del Levante, con las que comparten un mismo contexto cultural y cronológico. Es el caso de la figura también impresa de la Cueva del Canjorro en Jaén (Carrasco, Medina, 1983), que si bien parecería alejada formalmente de las figuras de la Cova de l'Or, sí mantiene una comunión con ellas en algunos de los detalles, sobre todo con la figura de la cabra (Fig. 1, 2). Comparte el procedimiento técnico seguido, el de impresión por instrumento, aunque en el caso andaluz se plasme en una sucesión discontinua de impresiones frente al relleno total de la imagen alicantina, y también la morfología de algunos de los detalles anatómicos como la cornamenta, señalada en ambos casos por medio de dos líneas paralelas de impresiones curvadas hacia atrás a modo de segmento de circunferencia, o el relleno completo del cuerpo.

Es cierto que en estos últimos años se ha querido sumar a esos supuestos primeros ejemplos de arte mueble levantino alguno más. En concreto, se ha pretendido identificar figuras humanas de cabeza triangular y con tocado de tres plumas, que parecen danzar con los brazos en alto y entrelazados, en un fragmento cardial de la propia Cova de l'Or, así como un presunto árbol en otro resto cerámico de la Cova de la Sarsa, para el que se ha establecido, incluso, una relación formal con los árboles de la no menos problemática, para nosotros inexistente, supuesta escena de vareo de La Sarga de Alcoy (Martí, Juan-Cabanilles, 2002) (Fig. 1, 3 y 6).

Con reservas, sí podríamos llegar a aceptar una identidad antropomorfa para las representaciones de la Cova de l'Or, aunque siempre vinculados al ciclo esquemático, puesto que relacionarlos con el horizonte levantino nos parece, cuanto menos, un exceso arbitrario ya que no admiten la más mínima comparación formal. De hecho, podemos apuntar como buenos paralelos para estas figuras antropomorfas, entre otros, los motivos del Abrigo de Navalcán en Jaén (Carrasco, Navarrete, Pachón, 2006) (Fig. 1, 4), pero también los impresos cardiales del abrigo de Eira Pedrinha en el bajo Mondego,

en Portugal (Vilaça, 1988) (Fig. 1, 5). No obstante, a pesar de que todos estos paralelos resultan aceptables desde el punto de vista de la forma, no aclaran nuestras dudas acerca de su verdadera identidad antropomorfa en todos los casos. Y similares problemas de relación encontramos al analizar la presunta figura de árbol de la pieza de La Sarsa cuya aceptación como tal no es menos arriesgada.

Así las cosas, teniendo en cuenta el elevado número de yacimientos levantinos y considerando también que muchos son los yacimientos neolíticos que han aportado un amplio grupo de fragmentos cerámicos decorados con motivos diversos, todos ellos relacionables sin mayores dificultades con el estilo esquemático, cabría pensar que los paralelos para las representaciones levantinas en este soporte mueble deberían ser también más abundantes y no circunscribirse a estos cuatro controvertidos fragmentos de la Cova de l'Or y de la Cova de la Sarsa. Es más, pensamos que si la autoría del arte levantino fuera de los grupos neolíticos, sin duda nos encontraríamos con más ejemplos, y sobre todo más nítidos, desarrollados en otros soportes además de la cerámica, tal y como sucede cuando nos referimos al arte mobiliario de estilo esquemático.

Si desde el punto de vista estilístico no hay argumentos concluyentes que apoyen una filiación levantina para estas representaciones mobiliarias, tampoco podemos pasar por alto los problemas estratigráficos que afectan a la Cova de l'Or, en ocasiones tan significativos como para que lleguen a aparecer fragmentos de una misma vasija repartidos en diversas capas e, incluso, en distintos sectores (Torregrosa, Galiana, 2001). Procedentes de estos mismos sectores y capas, y fechados todos en un neolítico antiguo, encontramos fragmentos decorados con figuras de antropomorfos, de soliformes, de ramiformes y de zigzags, junto a los hipotéticos humanos y animales levantinos precitados, hecho que ha dado lugar a lecturas en algún caso sorprendentes.

Así, para M. Hernández (2006), en este nutrido conjunto de elementos decorativos, nos encontraríamos con un grupo de motivos característicos del horizonte macroesquemático, como son los antropomorfos orantes, otros pertenecientes al arte esquemático, entre los que se encuadrarían los soliformes o los ramiformes, y, por último, un tercer grupo de motivos que son compartidos por ambos estilos, entre ellos los humanos en X, en Y y en doble Y, así como algunos de los geométricos formados por bandas, por líneas horizontales y verticales o en zigzags. Además, aún cuando ambas manifestaciones artísticas tendrían su origen en el

neolítico antiguo regional, en realidad no serían coetáneas, sino que se sucederían en el tiempo y en el espacio.

En cierto modo, este planteamiento de M. Hernández pretende conciliar dos hechos incontables. Por una parte, que un grupo más o menos numeroso de motivos conviven durante el neolítico más antiguo, y de otra, que muchos de ellos aparecen indistintamente en dos estilos, en principio, independientes como serían el macroesquemático y el esquemático.

Los estudios de P. Torregrosa y M^a F^a Galina (2001) sobre las manifestaciones rupestres y los paralelos cerámicos de la Comunidad Valenciana concluirán también que ambos artes se dieron simultáneamente durante un corto periodo de tiempo y con un grupo limitado de imágenes, para desaparecer pronto el macroesquematismo y quedar como estilo único el esquemático, que amplía ahora su territorio de implantación y su repertorio iconográfico.

Con estos planteamientos y considerando que de este marco general no se excluye al arte levantino, la idea que se extraería de todo ello es que en una misma zona y durante un periodo de tiempo determinado, el neolítico antiguo, o bien hay tres poblaciones diferentes que poseen su propio estilo artístico en lo rupestre, pero compartido en lo mobiliario, o también que hay una única población con una sola tradición artística en lo mueble y tres en lo parietal. Fuera un caso u otro, siempre sería un panorama difícil de digerir, aunque por este camino discurren algunas de las propuestas más recientes.

Sin embargo, la realidad indica que éstas no son más que soluciones de compromiso con las que se pretende mantener una separación de estilos seguramente irreal. División de estilos que en el ámbito mobiliario se constata que no existe desde el momento en que unos mismos motivos y temas comparten cronología, soportes y técnicas. Los materiales de la propia Cova de l'Or, paradigma de la hipotética partición tripartita del arte neolítico, lo refrendan, pero también los de otros enclaves andaluces (Cueva del Agua del Prado Negro, la Sima LJ-11, el complejo Humo-La Araña, Cogollos Vega 3, la Cueva del Canjorro o la Cueva de la Carigüella); aragoneses (Costalena, la Cova del Vidre o Chaves); y catalanes (Cova Gran y Cova Freda de Collbató, Cova de l'Or de Sant Feliu de Llobregat).

La variedad de técnicas que documentamos desde los primeros momentos neolíticos, con cerámicas impresas cardiales, impresas con instrumento o incisas, y la ejecución de las mismas imágenes con todas ellas, invalidan en nuestra opinión la di-

ferenciación efectuada entre unos momentos pioneros dominados exclusivamente por lo cardinal y lo macroesquemático, y unas etapas epi y postcardiales, caracterizadas por lo esquemático y las técnicas no cardiales de decoración cerámica, momento al que habría que adscribir, según esos mismos postulados (Hernández, 2006), el estilo levantino.

Pero, si en el ámbito del arte mueble del neolítico antiguo sólo existe una tradición artística, quedaría por determinar si realmente en lo rupestre debemos seguir manteniendo la existencia de dos horizontes distintos, tres en el caso de que incluyéramos también en este periodo al arte levantino.

EL ARTE RUPESTRE MACROESQUEMÁTICO

Las primeras referencias a un arte macroesquemático se remontan a los trabajos publicados a comienzos de la década de los años ochenta por M. Hernández y miembros del Centro de Estudios Contestanos (1982), y a la primera exposición pública de dibujos y fotografías de sus representaciones en el Congreso Internacional sobre Arte Esquemático de la península Ibérica, celebrado en Salamanca en 1982 (Hernández, C.E.C., 1983).

En años sucesivos se va definiendo mejor lo que se postulará como un nuevo estilo artístico postpaleolítico (Hernández, Segura, 1985; Hernández, Ferrer, Catalá, 1994). Se delimita su reducido marco geográfico de actuación, en torno a las sierras alicantinas de Aitana, Mariola y Benicadell, se conforma el grupo de yacimientos que lo componen, apenas una veintena de abrigos, y se definen las características técnicas e iconográficas que servirían para individualizarlo como tal horizonte artístico. En lo técnico, sus representaciones se distinguen por su tamaño grande, por una pintura densa, de color negro oscuro, y por su trazo grueso. En lo iconográfico destaca la ausencia de zoomorfos y el protagonismo de los antropomorfos, entre los que sobresalen los llamados "orantes", y los motivos geométricos, rectilíneos o de desarrollo sinuoso a modo de serpentiformes (Hernández, 2003; 2006).

Este arte rupestre tendría su vertiente mueble en las cerámicas impresas cardiales, en las que se documentarían las mismas imágenes parietales, que a su vez servirían para situar cronológicamente al estilo en el neolítico antiguo.

Este panorama ha permanecido invariable en estos últimos años, en los que, en cambio, se ha venido insistiendo en otras cuestiones como

la existencia de una segunda etapa de expansión de lo macroesquemático en la que este estilo amplía su territorio primigenio para delimitar ahora un “área de influencia macroesquemática” (Hernández, 2003; 2006; Hernández, Martí, 2000-2001). Ésta alcanzaría zonas del interior de Cuenca, con yacimientos rupestres como Marmalo IV y Cueva del Tío Modesto; de Valencia, con lugares como la Cueva de la Araña, el Abrigo de los Gineses, el Abric de Roser o el Barranc del Bosquet; de Albacete, con la Cueva de la Vieja y la Cueva del Queso; del norte de Murcia, con los Cantos de Visera; y del interior de Castellón, con yacimientos como la Cova del Civil y la Cova dels Cavalls. E incluso se anexan otros ejemplos de lugares muy alejados del núcleo original como es el caso de los motivos aragoneses de Los Chaparros, Labarta y Los Estrechos, o los jiennenses de la Tabla del Pochico (Fig. 2).

Se apunta que en esta fase de expansión, el fenómeno macroesquemático ha perdido o transformado gran parte de su bagaje iconográfico, aunque conviene reseñar al respecto que, si nos atenemos a los pocos ejemplos parietales englobados en la misma, lo que realmente advertimos es la desaparición casi total del grupo de imágenes originales macroesquemáticas, excepto la de los serpentiformes, que soportarían así todo el peso de esta expansión. Al respecto, no deja de ser, cuanto menos, llamativo que las grandes figuras de orantes, sin duda uno de los iconos a priori más definitorios de lo macroesquemático, desaparezcan en estos momentos a favor de los serpentiformes, a los que se convierte de este modo en protagonistas casi exclusivos, en el plano simbólico, de la expansión neolítica.

Y decimos casi exclusivos porque se ha sugerido que una composición formada por el dúo orante-serpentiforme, al modo en que la vemos en el panel principal del Pla de Petracos, también pudo jugar su papel en este periodo de propagación fuera del original territorio macroesquemático (Fig. 3). Así lo refrendarían las composiciones del Abric de Roser en Millares y del Abrigo de los Gineses de Bicorp (Hernández, 2003; 2006).

A la vista de estas composiciones, en lo estrictamente compositivo no tenemos mayores reticencias a la hora de aceptar que las tres debieron hacer referencia a un mismo contenido simbólico, a una misma idea, un mismo concepto o a un mismo pensamiento. Pero son las diferencias formales entre los serpentiformes de líneas redondeadas del Plá de Petracos y las más angulosas de los otros dos abrigos, las que nos llevan a emparentar esta situación del arte parietal con la que vemos visto en el contexto del arte mueble, en el que, durante un

mismo momento neolítico antiguo, similares imágenes están presentes indistintamente en cerámicas cardiales, en cerámicas impresas con instrumento o en cerámicas incisas, revelando ciertamente con ello que todas forman parte de un único corpus estético y de pensamiento.

Mientras, la interpretación que hacemos de las representaciones de serpentiformes que abandonan la señalada expansión macroesquemática camina en la misma dirección. Formal y técnicamente constituyen un grupo muy heterogéneo. Baste comparar los ejemplos de Los Chaparros o Labarta con los de la Cova del Civil para constatarlo, o los de la Tabla del Pochico con los de Cantos de Visera, y de éstos a su vez con los de Marmalo IV, entre otros, para refrendar esta diversidad de modelos.

¿Qué tienen de “macro” los zigzags de la Cueva de la Araña, de apenas 14 cm de longitud, o los de la Cova del Civil, cuyo tamaño no supera los 18 cm y el grosor de su trazo es inferior a 1 cm? Si aceptamos como macroesquemáticos estos motivos, ¿por qué no proponemos como tales, entre otros, a los serpentiformes del Abrigo de la Fuente de Moratalla, que alcanzan los 28 cm de longitud (Mateo, 1991), o los del Abrigo de Arroyo Blanco II de Nerpio (Mateo, Carreño, 2004), que superan los 36 cm, y que formalmente no difieren, prácticamente, en nada con aquellos? De hacerlo, no cabe duda de que el territorio de influencia macroesquemática alcanzaría unos límites insospechados.

A la luz de los modelos macroesquemáticos propuestos y considerando las particularidades formales que los adornan, creemos que al igual que ocurre en el plano del arte mueble, nos encontramos con unas representaciones que forman parte de un mismo y único horizonte artístico, el del arte esquemático del neolítico antiguo. Asimismo, no deja de parecernos un tanto gratuito asociar territorio macroesquemático con territorio cardinal, dado que hay otros enclaves cardiales que no han proporcionado testimonios de este arte macroesquemático, lo que invalida el postulado, y sobre todo también porque, como nos enseñan los contextos arqueológicos, durante el neolítico antiguo la técnica decorativa cardinal convive con otras.

Llegados a este punto, ¿es posible seguir manteniendo la existencia de un arte macroesquemático con identidad propia? En alguna ocasión nos hemos pronunciado a favor de considerar al arte macroesquemático como un “hecho local” (Mateo-Saura, 2002; 2005), posibilidad sobre la que ya habían trabajado otros colegas (Alonso, Grimal, 1995; 1999), pero yendo un poco más lejos, somos de la opinión de que concederle una entidad como estilo resulta excesivo si tenemos en cuenta

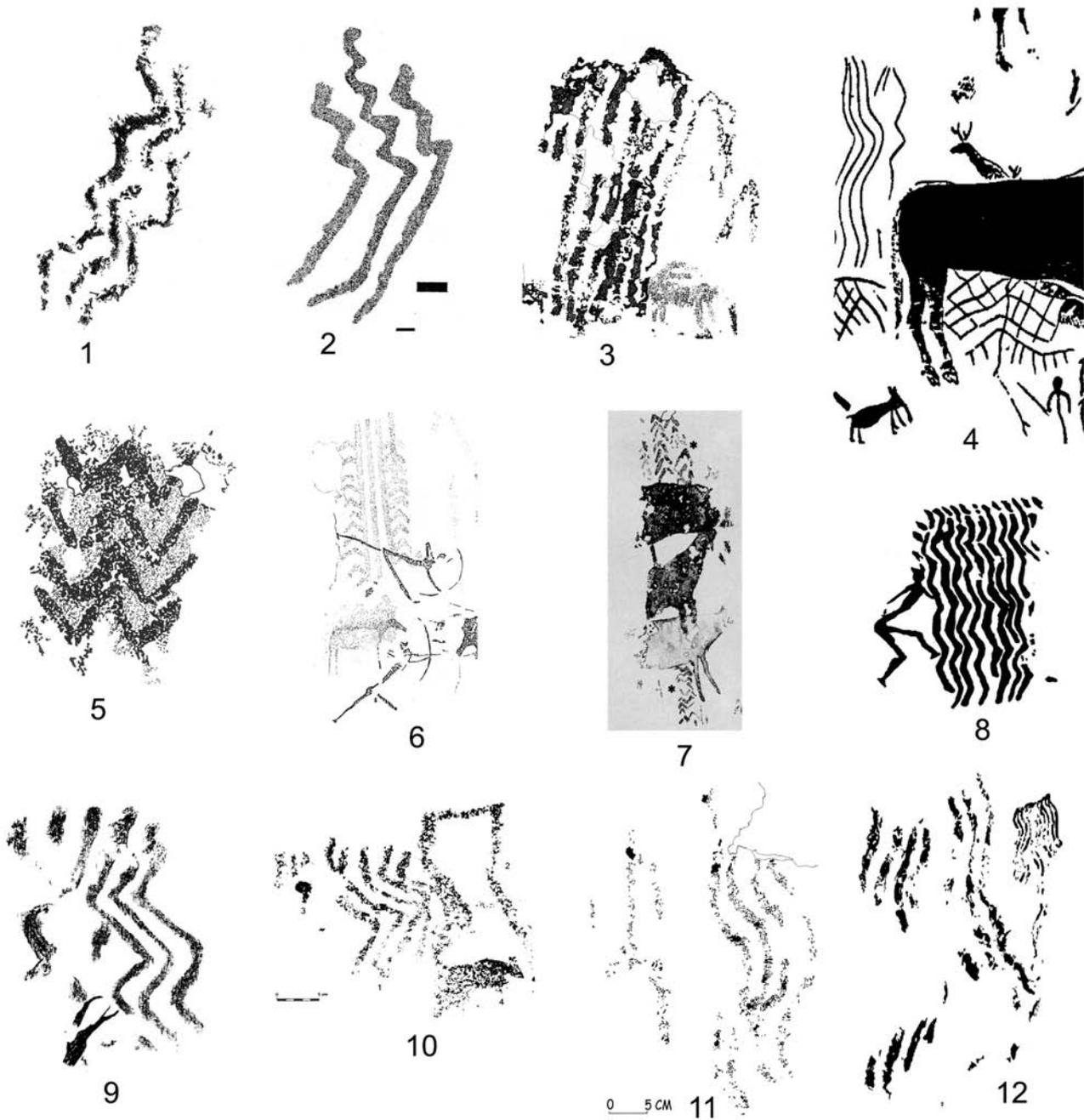


Figura 2. Motivos esquemáticos de la supuesta área de influencia macrosquemática. 1. Cueva de la Vieja (Alpera), según A. Alonso y A. Grimal; 2 y 3. Barranc del Bosquet, según M. S. Hernández; 4. Cantos de Visera, según J. Cabré; 5. Barfaluy, según V. Baldellou; 6. Los Chaparros, según M. J. Calvo; 7. Labarta, según V. Baldellou; 8. Marmalo IV, según A. Alonso; 9. Cueva de la Araña, según E. Hernández; 10. Cova del Civil, según R. Martínez y P. M. Guillem; 11. Arroyo Blanco, según M. A. Mateo y A. Carreño; 12. Abrigo de la Fuente, según M. A. Mateo Saura.

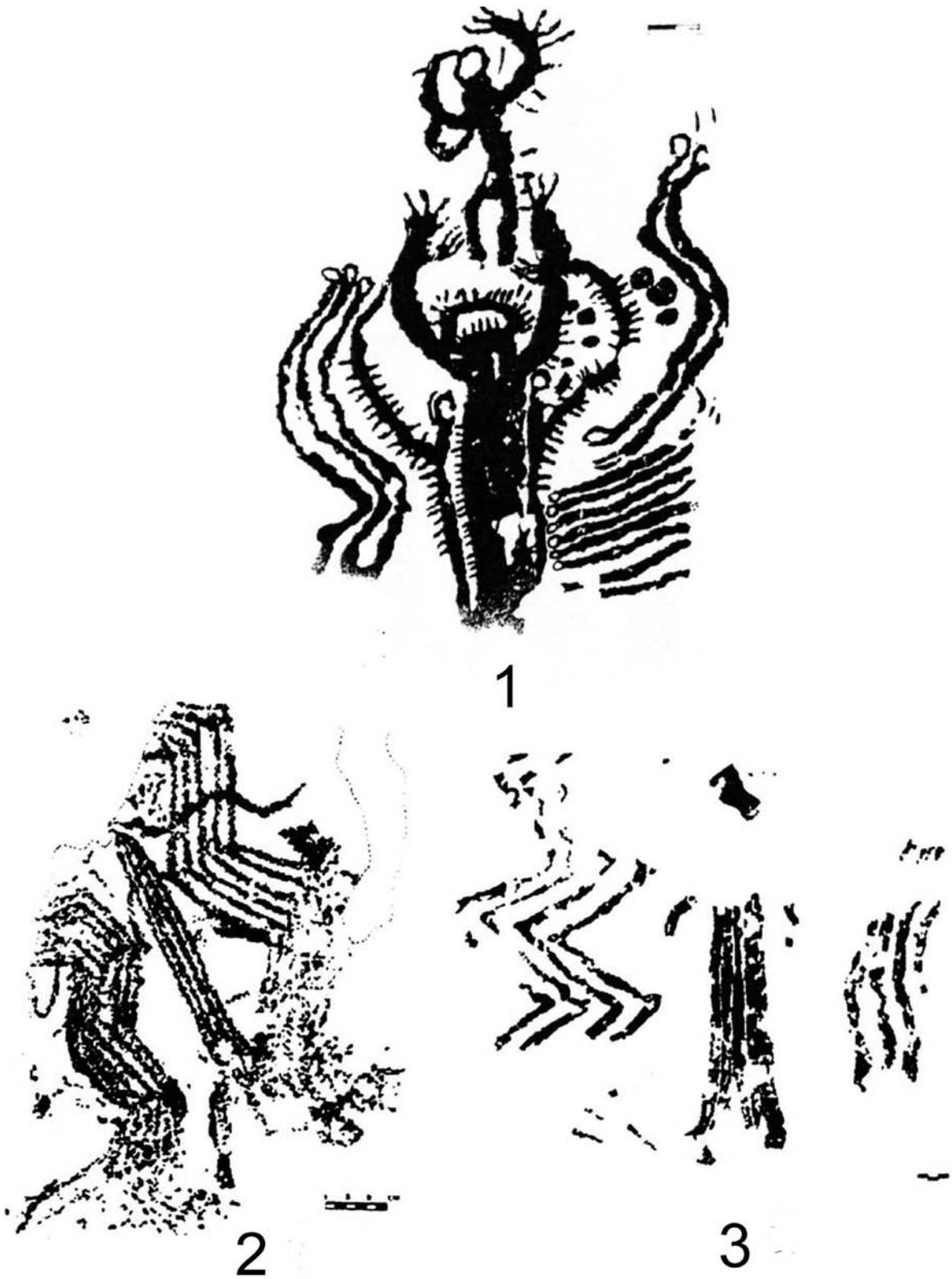


Figura 3. 1. Plá de Petracos;; 2. Abric de Roser; 3. Abrigo de los Gineses. Dibujos de M. S. Hernández.

las estrechas relaciones formales de la mayor parte de supuesto repertorio iconográfico con el propio del estilo esquemático, el reducido número de yacimientos que lo representan, su limitado ámbito espacial, descartada evidentemente la supuesta área de influencia macroesquemática, y las evidencias de los contextos arqueológicos, que no apoyan la existencia de dos tradiciones artísticas durante el primer neolítico.

La Real Academia de la Lengua Española define estilo, en una de sus varias acepciones, como el conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época. Aún podríamos concretar más, definiéndolo entonces como aquellas manifestaciones de la cultura material que muestran unas características formales coherentes entre sí, que la hacen reconocible y comprensible dentro de un marco cultural concreto, y que permiten reconocerlas como unidad (Cobas, 2003).

Realmente, ¿reúne el arte macroesquemático ese conjunto de características coherentes que le proporcionen unidad? Ya hemos indicado como una gran parte de su iconografía es común al arte esquemático, sobre todo en lo relacionado con los esquemas antropomorfos y algunos geométricos como los zigzags, y que dentro del ámbito material, imágenes de uno y otro aparecen por igual formando parte de la decoración de piezas cerámicas, realizadas con las técnicas más diversas, dentro de un mismo contexto cultural y cronológico. ¿Cuáles serían, pues, los rasgos que le concederían originalidad y unidad al macroesquematismo? En el apartado técnico, lo distintivo le vendría impuesto, a priori, por el tamaño grande de sus representaciones, que se sitúa en torno a los 70 cm de media, aunque alguna de sus figuras supere los 120 cm, en el tipo de trazo, grueso y de bordes irregulares, y por la densidad de la pintura, muy pastosa. Mientras, referida a la iconografía, la singularidad la ostentarían unas pocas representaciones humanas de brazos en alto, los llamados orantes, y unas figuras de trazos de desarrollo vertical y sinuoso, los serpentiformes (Hernández, Martí, 2000-2001; Hernández, 2006).

Sin embargo, ni siquiera en estos capítulos el macroesquematismo es del todo punto novedoso. En el apartado técnico, si hay un detalle que caracteriza a la mayor parte de las representaciones esquemáticas dentro de una diversidad general es su trazo irregular, de bordes poco precisos, no faltando tampoco aquellos ejemplos de figuras realizadas con una pintura densa. También las hemos visto, en cuanto al tamaño, de dimensiones notables, como los citados serpentiformes de Arroyo Blanco II, de más de 36 cm de longitud.

Mientras, en lo iconográfico apreciamos lo exiguo en que queda el repertorio una vez que lo despojamos de aquellas imágenes compartidas con el ciclo esquemático y que, por tanto, no pueden ser consideradas como típicamente macroesquemáticas.

Del resto de imágenes se aprecia una acusada variabilidad formal entre los motivos pertenecientes a un mismo grupo temático. Así, en el reducido grupo de los llamados antropomorfos orantes advertimos tal pluralidad de tipos que no es posible encontrar dos ellos que repitan un mismo modelo (Fig. 4, 1). Algunos pueden llegar a compartir algún detalle, como aquel de rematar las extremidades por medio de cortos trazos a modo de dedos, pero no es posible encontrar dos representaciones iguales, ni en su forma ni en su disposición. El personaje "geminado" del Barranc de l'Infern no tiene paralelo alguno, tan sólo se le aproximaría la que parece ser una pareja de antropomorfos en el abrigo IV de Pla de Petracos, mientras que el orante del abrigo V de este mismo yacimiento, con sus piernas desarrolladas verticalmente de forma paralela al cuerpo no encuentra análogo en el resto de representaciones de orantes de los otros abrigos.

Alguna similitud encontraríamos en la disposición general de las figuras interpretadas como antropomorfos de los abrigos II de La Sarga y V del Barranc de Famorca, aunque aquí el principal problema que vemos es que aceptarlos como tales figuras antropomorfas no deja de parecernos un exceso.

Sólo los humanos secundarios del abrigo V de Pla de Petracos y abrigo I de La Sarga I muestran semejanzas entre sí, pero en ambos casos se trata de simples esquemas humanos, que sólo presentan como rasgos extraordinarios los trazos perimetrales en uno de sus brazos en el caso del primero, y la forma de la cabeza en forma de aro en el segundo. Salvo esos detalles, ambos motivos encajarían bien entre los modelos de esquemas humanos simples propios del arte esquemático.

Una diversidad muy similar es reconocida para los motivos geométricos (Hernández, 2003). En el caso de los llamados serpentiformes, si bien pueden llegar a compartir convencionalismos como el de finalizar sus extremos por medio de trazos rectilíneos, lo cierto es que presentan tal grado de pluralidad que, al igual que sucede con los orantes, resulta difícil documentar dos semejantes (Fig. 4, 2).

A tenor de estas consideraciones, nos reafirmamos en la idea de que lo macroesquemático sólo puede ser considerado como una variante local, entendible únicamente a partir de su pertenencia al

fenómeno esquemático que se inicia con el primer neolítico, y cuya existencia en este área concreta y tan acotada habrá que explicar, cuando los datos así lo dispongan, a partir de los contextos arqueológicos y, sobre todo, de sus divergencias con aquellas otras zonas de colonización neolítica en las que no está presente.

La identificación y definición de un estilo en una determinada cultura se fundamenta en dos conceptos opuestos, los de una estructura profunda y los de una estructura superficial (Cobas, 2003). Si la primera viene marcada por aquellas características que son comunes y permanentes, la estructura superficial permite dinamizar el sistema creando variedades y tendencias dentro de un estilo mediante la introducción de puntos de variabilidad formal. El cambio de estilo se produce, pues, "cuando los cambios en esta estructura superficial son tan significativos que modifican la estructura profunda". No creemos que sea este el caso del macroesquematismo, que, por el contrario, encajaría bien como

simple variante de la estructura superficial dentro de la estructura profunda determinada por el hecho esquemático.

Asimismo, es preciso acabar también con el axioma aceptado de que en la cerámica cardial encontramos representados los mismos motivos pintados que vemos en los paneles macroesquemáticos. Entre el grupo de motivos que hemos visto que forman parte del esquematismo del neolítico antiguo, en cerámica cardial y no cardial, las únicas representaciones relacionables, a priori, con lo macroesquemático serían las humanas en sus tipos en X, Y y doble Y. Pero, como hemos reseñado, son los mismos tipos que encontramos en el estilo esquemático, lo que hace que su eventual carácter macroesquemático sea más que discutible. De hecho, los propios defensores del macroesquematismo adscriben indistintamente estos modelos a los dos estilos (Hernández, 2003; 2006), una vez más en pos de mantener una separación de estilosa sin duda forzada (Fig. 5). Mien-

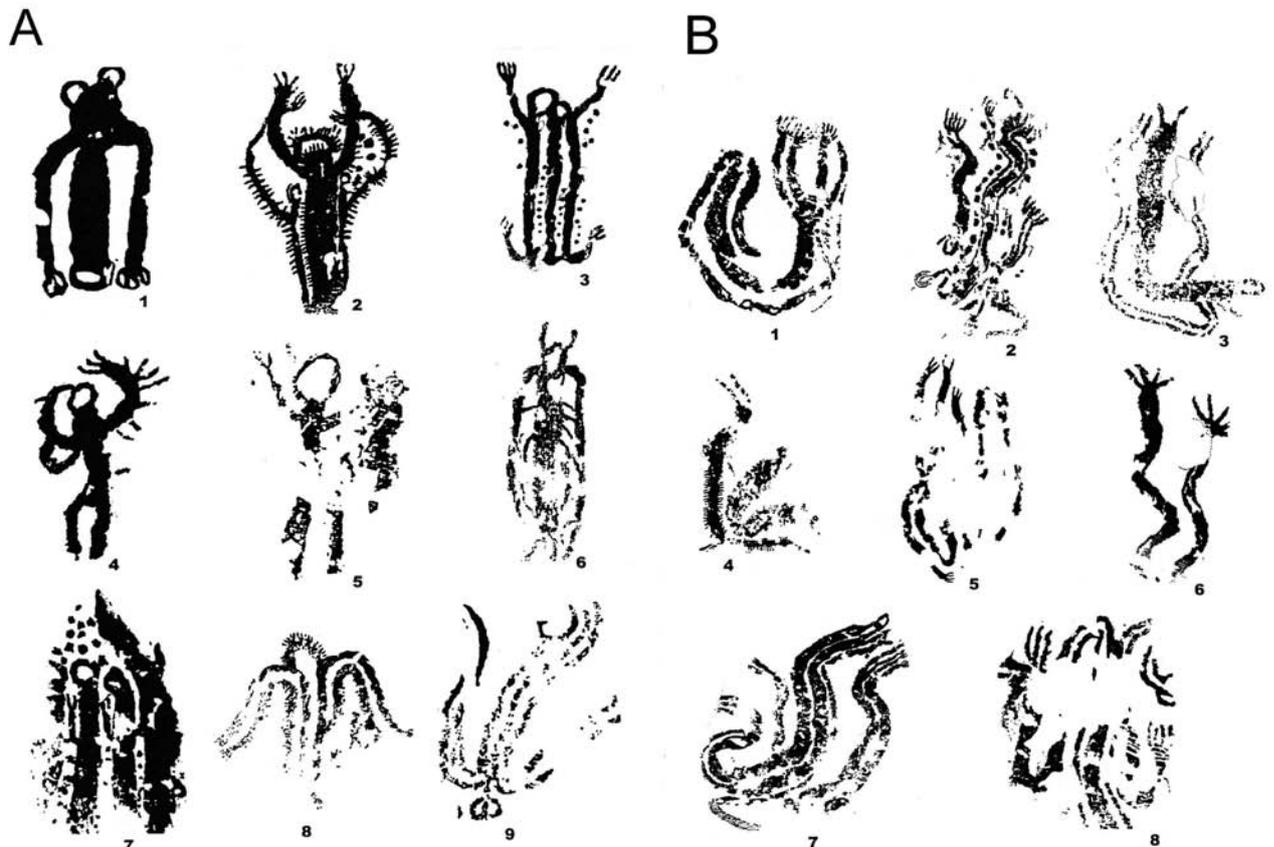


Figura 4. Antropomorfos: 1 y 3 . Barranc de l'Infern; 2, 4 y 7. Pla de Petracos; 5 y 6. La Sarga; 9. Barranc de Famorca. Serpentiformes: 1, 3 y 4. Barranc de Famorca; 2. Pla de Petracos; 5. Racó de Sorellets; 6. Barranc de Benialí; 7. Coves Roges de Tollos; 8. La Sarga. Dibujos de M. S. Hernández.

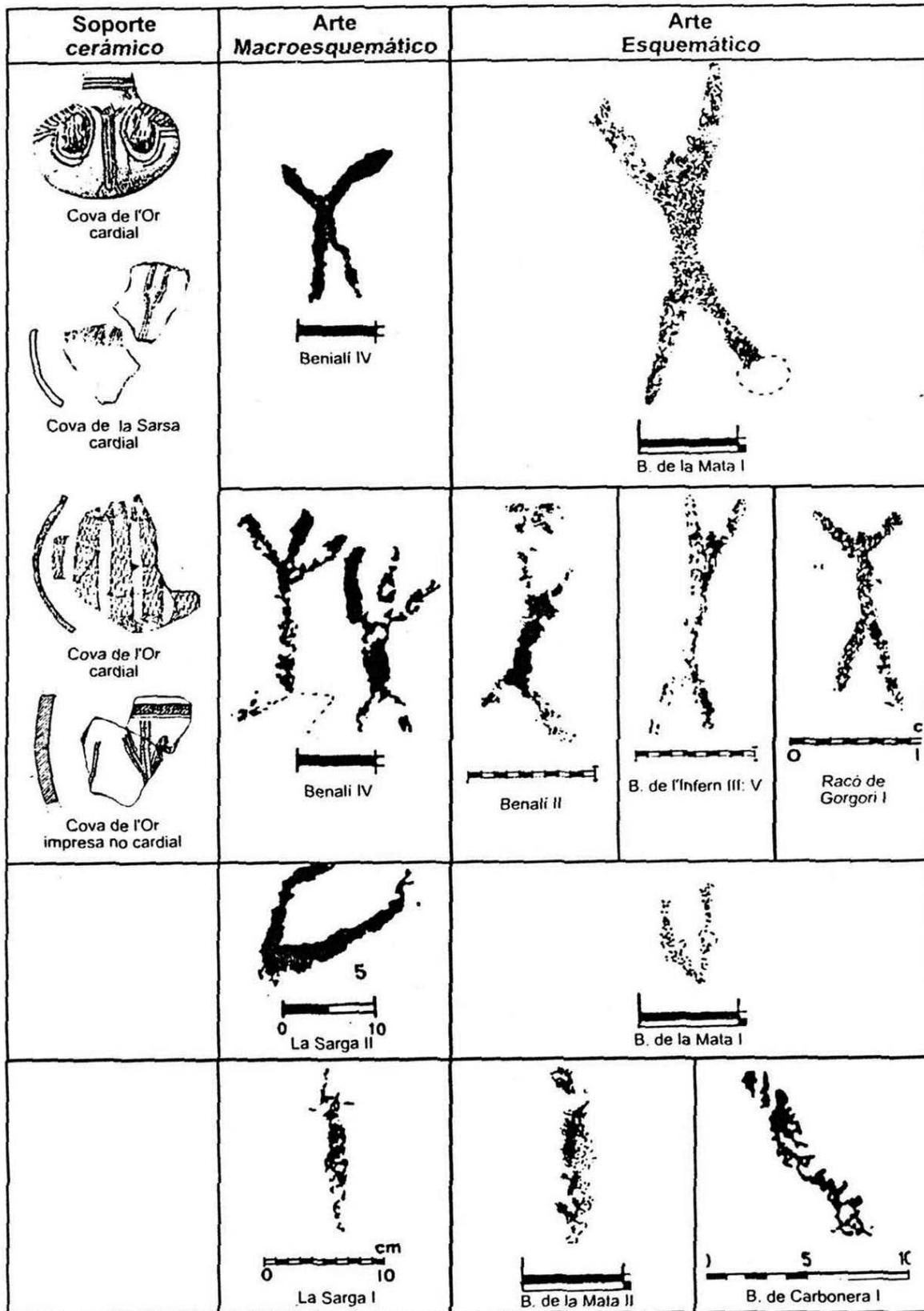


Figura 5. Antropomorfos esquemáticos y "macro-esquemáticos". Barranc de la Carbonera según M. S. Hernández y J. M. Segura; Barranc de la Mata según P. Torregrosa y M^a F^a Galiana; el resto de dibujos son de M. S. Hernández, P. Ferrer y E. Catalá.

tras, del resto de motivos que formarían parte del repertorio macroesquemático no vemos ningún otro formando parte de la decoración cerámica.

LAS SUPERPOSICIONES CROMÁTICAS

La eventual superposición cromática de motivos levantinos sobre figuras “macro” esquemáticas constituye otro de los pilares de la hipótesis cronológica neolítica, circunstancia que, por el momento, sólo acontecería en el panel 2 del abrigo I de La Sarga y, de forma indirecta, en el abrigo IV del Barranco de Benialí. En este último yacimiento no hay superposición propiamente dicha ya que lo que documentamos es una figura levantina ocupando el espacio que, en un principio, debería cubrir un serpentiforme parcialmente destruido por un desconchado de la roca.

Consecuencia de ello es que, si se acepta una cronología del neolítico antiguo para las manifestaciones macro esquemáticas, el arte levantino situado por encima debe de ser también forzosa-mente de edad, cuanto menos, neolítica (Martí, Hernández, 1988; Hernández, Martí, 2000-2001; Molina, García, García, 2003; García, Molina, García, 2004; García, García, Molina, 2005).

Sin embargo, aún considerando que nos encontremos con dos ejemplos de las cada vez mejor documentadas superposiciones cromáticas de motivos levantinos sobre figuras esquemáticas, porque insistimos en negar la identidad como estilo del macroesquematismo, es razonable pensar que estas solapaciones de motivos pueden ser sólo evidencia de que en este área concreta ambos estilos, o bien convivieron durante un periodo de tiempo determinado, o también que aquí lo levantino tuvo una pervivencia mayor. Y dada la cronología neolítica temprana del arte esquemático, estas superposiciones, por sí mismas, no invalidan la posibilidad de que podamos llevar el estilo levantino a fechas anteriores al neolítico antiguo, pudiendo emparentarlo de esta forma con los grupos epipaleolíticos, bien como tales grupos epipaleolíticos o, si se quiere, como grupos retardatarios no neolitizados (Mateo, 2002; 2005).

Proponer, como se hace, una cronología más tardía para todo el horizonte levantino tomando como punto de apoyo esas dos únicas superposiciones cromáticas, que de otra parte son susceptibles de matización, sólo puede ser catalogado como un exceso, sobre todo cuando contamos también con

un nutrido grupo de ejemplos, no valorados con el mismo criterio, en los que la sobreposición inversa demuestra la existencia de un periodo de tiempo el que hubo una convivencia de los dos horizontes gráficos.

Por lo que respecta al ejemplo de La Sarga, en general se ha venido aceptando por la mayor parte de los investigadores una secuencia en la que los motivos levantinos serían los más recientes. Sin embargo, el análisis de la imagen provoca cierta incertidumbre que debemos justificar. Suponemos que la prioridad de ejecución se ha establecido únicamente a partir de la observación directa de las pinturas, probablemente empleando incluso medios macroscópicos, puesto que no conocemos dato alguno publicado que provenga de un estudio físico-químico desarrollado al efecto.

Pero la simple visualización directa de estas pinturas de La Sarga, contando incluso con el apoyo de macrofotografías (Aparicio, Mesado, Morote, Ros, 2007), revela numerosos puntos en los que el color grisáceo de los motivos esquemáticos es el que parece cubrir el rojo de las figuras levantinas y no al revés, como se propone. Impresión ésta que se acentúa cuando trabajamos digitalmente estas fotografías y aplicamos algunas de las funciones que nos brindan los programas de tratamiento digital de imágenes, como puedan ser la inversión del color, el cambio a negativo o la variación de la gama cromática.

Además, la disposición topográfica de los motivos levantinos en la pared tampoco parece apoyar la secuencia tradicionalmente propuesta. Aún cuando se abogue por una complementariedad entre ambas manifestaciones artísticas, en la que no se pretendería anular los motivos más antiguos (Hernández, 2003), lo cierto es que no terminamos de percibir la aludida complementariedad, al tiempo que parece lícito plantear la duda de que los pintores levantinos pudieran llegar a conocer y determinar qué era lo significativo de unas representaciones que le debían ser ajenas en la forma y, sobre todo, en el contenido.

Por otro lado, no llegamos a explicarnos por qué en la mayor parte de las reproducciones gráficas que se publican sobre estas pinturas se suprimen las representaciones levantinas de arqueros de la parte inferior derecha del panel, que son las imágenes que realmente complementan a las figuras de ciervos, con las que conforman una típica escena alusiva al ámbito cinegético, aunque no haya caza explícita representada (Fig. 6).

La disposición de todos los motivos levantinos, cuya coetaneidad no se discute, abogarían antes bien porque la escena levantina es anterior. Las

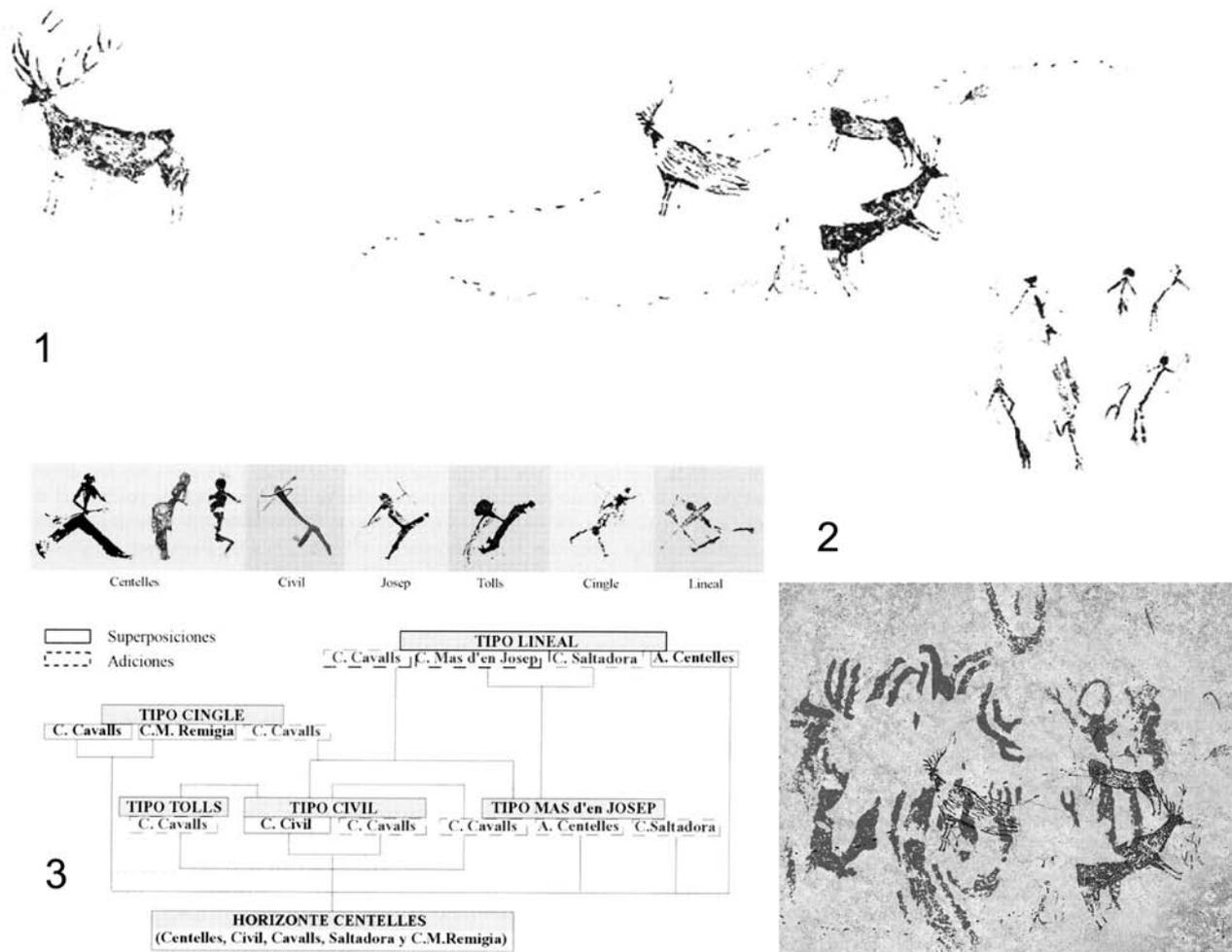


Figura 6. 1. Dibujo del panel levantino de la Sarga I, según M. S. Hernández, P. Ferrer y E. Catalá; 2. Detalle de la zona de las superposiciones; 3. Tipos humanos levantinos según I. Domingo.

pequeñas marcas de pintura que se corresponden con las huellas o con rastros de sangre de los animales refuerzan su relación con las representaciones de arqueros y acentúan más, si cabe, el carácter cinegético de la escena. No debemos olvidar que uno de los aspectos que prima el artista levantino a la hora de representar es la claridad compositiva y la fácil comprensión de lo representado, por lo que creemos que un pintor levantino rara vez colocaría unos motivos, en este caso los animales, sobre unas representaciones que lo único que van a hacer es distorsionar la escena original y su mensaje.

Asimismo, la tipología de las figuras humanas levantinas se erige como otro de los detalles de interés de esta composición. Sin entrar ahora en la discusión del momento de origen del arte levantino, parece un hecho claro que éste debió tener un periodo de vigencia amplio, como parece desprenderse de la variabilidad tipológica de sus represen-

taciones y de su extensa implantación territorial. Y sobre este particular, la figura humana y sus distintas variantes formales están llamadas a jugar un papel fundamental como indicadores de cronología relativa dentro de este horizonte artístico.

A lo largo de la ya centenaria historia de la investigación del arte levantino, la figura humana ha sido objeto de numerosos intentos de clasificación, que en líneas generales, e independientemente de los criterios de tipificación empleados, han venido a coincidir en sus modelos principales. Los estudios realizados en estos últimos años han aportado a las taxonomías un componente cronológico, que se postula como un dato capital a la hora de determinar el eventual periodo de validez del estilo levantino. Así, los trabajos de sistematización de la figura humana realizados en conjuntos de Castellón (Domingo, 2006), de Aragón (Utrilla, Martínez-Bea, 2007) o del Alto Segura (Mateo, 2006) revelan

la existencia de, al menos, 6 arquetipos diferentes, cuyo análisis permite un acercamiento a su sucesión temporal. Desde el tipo más antiguo, Centelles, al más moderno, el Lineal, los diversos modelos se nos descubren con sus respectivas especificidades formales, técnicas, temáticas y compositivas, sin rupturas bruscas entre los diferentes momentos de vigencia de cada uno de ellos y sí, en cambio, con perduraciones (Domingo, 2006), todo lo cual permite considerar un periodo de vida amplio para el horizonte levantino.

En este sentido, este grupo de arqueros asociados a los ciervos del abrigo I de La Sarga pertenecen a uno de los tipos más recientes del estilo levantino. Asimismo, están asociados a figuras de animales de muy buena factura, hecho común cuando hablamos de estos modelos humanos de tendencia filiforme de las últimas etapas, en las que contrasta el poco cuidado anatómico de la figura humana con el correcto modelado volumétrico de las figuraciones de animales. De esta forma, estas representaciones levantinas de La Sarga I podrían encajar bien con una de las últimas fases de vigencia del arte levantino.

En cualquier caso, aunque las consideraciones expuestas autorizarían, cuanto menos, a cuestionar la tradicional secuencia gráfica propuesta para este panel de La Sarga I, a la espera de las estratigrafías cromáticas obtenidas por medios físico-químicos, que son las que realmente podrán zanjar la cuestión de la prioridad de una pintura u otra, tampoco veríamos mayor problema en aceptarla en los términos planteados de levantino sobre esquemático por cuanto, como hemos indicado, se trataría de una prueba más de la existencia de esa fase temporal, probablemente no muy prolongada, en la que los dos estilos son coetáneos. Fase que, en alguna ocasión, hemos hecho coincidir con los últimos momentos de presencia del arte levantino y los primeros de expansión de lo esquemático en el marco del proceso de neolitización de la vertiente mediterránea de la península Ibérica (Mateo, 2002; 2005).

CONTRADICCIONES, DIVERGENCIAS E INCERTIDUMBRES

La desvinculación del arte levantino de las comunidades epipaleolíticas de la vertiente mediterránea peninsular, a favor de su autoría por parte de grupos ya productores, y sobre todo la justificación de tal elección, lleva en ocasiones aparejada la defensa de ciertos planteamientos que se nos antojan

poco fundamentados y, a veces, contradictorios entre sí.

En un trabajo publicado recientemente podríamos leer que “la asociación del Levantino a un momento temprano de la secuencia neolítica, a partir del último tercio del VII milenio BP, resulta difícilmente sostenible, puesto que conllevaría admitir la existencia de ciclos claramente diferenciados en una buena parte del territorio y asociados a unas mismas sociedades” (García, Molina, García, 2004, 82). En un trabajo posterior, los mismos autores rechazaban cualquier relación del arte levantino con los grupos epipaleolíticos porque, junto a las “evidencias” aportadas por las sobreposiciones cromáticas y los paralelos muebles levantinos, “*parece bastante improbable sostener que unas poblaciones inmersas en un proceso de aculturación o asimilación bastante acelerado fueran capaces de transmitir una iconografía tan compleja a otras poblaciones que, por su parte, ya disponían de un lenguaje iconográfico estructurado y desarrollado como el Arte Esquemático*” (García, García, Molina, 2005, 799).

Ante estos razonamientos, resulta cuanto menos llamativo que el argumento esgrimido para desvincular el arte levantino del epipaleolítico y del neolítico antiguo, y llevarlo a momentos posteriores, sea básicamente la incompatibilidad que se crearía en el seno de una misma población que ya cuenta con una manifestación artística “estructurada y desarrollada”, la esquemática. Y, curiosamente, este problema de incompatibilidad desaparece cuando se ubica lo levantino dentro de un neolítico medio. Pero, ¿acaso el arte esquemático ha desaparecido en el neolítico medio, ofreciendo ahora un desierto artístico en una población carente de cualquier “lenguaje iconográfico”? Los contextos arqueológicos no lo refrendan en absoluto. Sí parece haber una disminución de la decoración cerámica a favor de las cerámicas lisas, pero el arte esquemático mantiene su validez en estos momentos como manifestación simbólica del pensamiento abstracto de las sociedades productoras. Continúan los mismos elementos iconográficos, se incorporan otros nuevos como son, al menos, los ídolos oculados y los bitriangulares (Torregrosa, Galiana, 2001), y es el panel esquemático el que se convierte, a priori, en espejo en el que se reflejan los cambios en la organización social (Martínez, 2002; 2006), no el nacimiento de un nuevo estilo artístico que poco o nada tiene en común con la tradición mantenida, durante varias centurias, por el esquematismo.

Además, si el arte levantino estuviera adscrito a momentos en los que la implantación neolítica es un hecho cabría preguntarse por qué no

hay arte levantino en aquellos territorios donde el poblamiento y la economía productora son una realidad, sobre todo a partir del último cuarto del VI milenio BP. Muy revelador es el caso del interior peninsular en donde el neolítico, de nueva planta ya que no hay antecedentes epipaleolíticos en la zona, presenta unas fechas tan antiguas como las andaluzas o las levantinas en yacimientos como La Lámpara, La Vaquera o Revilla del Campo (Alegre, 2005; Zapata, Peña, Pérez, Stika, 2005); o destacable es también el panorama del alto Aragón, en donde el yacimiento aculturado de Forcas II revela una ocupación epipaleolítica, sobre la que se sobreponen los influjos neolíticos que terminan por neolitizar plenamente el yacimiento en fechas muy tempranas, incluso más antiguas que las de lugares neolíticos *ex novo* como Chaves (Utrilla, 2002; Utrilla, Calvo, 1999; Montes, 2005). Una neolitización que, atestiguada en otros yacimientos del prepirineo oscense y del valle del río Segre (Moro de Olvena, Brujas de Juseu, Moros II de Gabasa, Forcón, Espluga de Puyascada, Huerto Raso o La Miranda), es la responsable del retroceso de los escasos grupos epipaleolíticos. En este contexto, cabría esperar que el arte levantino estuviera bien representado en esta área, hecho que no ocurre. Más bien al contrario, son muy pocos los yacimientos levantinos documentados, mientras que los abrigos con arte esquemático sí son los predominantes, de manera clara, en la zona. Curiosamente, es la situación inversa a la que encontramos en el bajo Aragón, en donde los yacimientos epipaleolíticos y los conjuntos con arte levantino son notablemente más abundantes que los yacimientos neolíticos y los abrigos con arte esquemático (Baldellou, 2001; Baldellou, Utrilla, 1999).

No obstante, sí hay un punto en el que estamos de acuerdo con los enunciados anteriores. La autoría del arte levantino no debe ponerse en relación sólo con los últimos grupos de cazadores recolectores epipaleolíticos, aquellos que están inmersos en un proceso de aculturación. De hacerlo, estaríamos aceptando los postulados defendidos hace algunos años por autores como R. Llavori de Micheo (1988-1989) que caracterizaban al arte levantino como respuesta y forma de resistencia de estos grupos de cazadores recolectores al proceso aculturador, hipótesis que en más de una ocasión hemos rechazado, fundamentalmente, porque no concebimos al estilo levantino como un arte que surge desde la nada, en el seno de grupos que carecen de una tradición artística y con una presencia temporal corta, tan sólo lo que permanezca vigente la amenaza del proceso de aculturación (Mateo, 2002; 2005).

El mismo rechazo mostramos cuando se dice que, una vez desaparecido el dualismo cultural epipaleolítico-neolítico, *“los nuevos grupos humanos neolíticos,..., ocupan simbólicamente el territorio mediante la creación de unos santuarios en los que se reafirma la pertenencia a un grupo, donde las imágenes remiten a mitos que tienen por protagonistas a individuos o pequeños grupos que cazan y/o animales con alto contenido simbólico... Creado el mito, las imágenes se integran en la memoria colectiva...”* (Hernández, Martí, 2000-2001, 263). Pero, ¿quiénes forman los nuevos grupos neolíticos? Si se trata de grupos formados por antiguos epipaleolíticos ya aculturados, el arte levantino tendría inequívocamente una raíz cultural epipaleolítica, aunque parece poco probable que unas gentes plenamente integradas en el sistema productor y en un marco simbólico propio determinado por el esquematismo se planteen desarrollar un estilo artístico con el que recordar una mitología que ya no tendría razón de ser. A la vez, el arte levantino nacería desde la nada, siempre que no se proponga a la pintura rupestre esquemática como el referente para el nacimiento de este nuevo estilo, tan distanciado de ella técnica y conceptualmente.

No obstante, aun siendo este planteamiento discutible, cabría otorgarle mayor credibilidad que a la segunda posibilidad que se desprende de la hipótesis ofrecida por M. Hernández y B. Martí (2000-2001). Si los nuevos grupos neolíticos los integran segundas o terceras generaciones de aquellos primeros neolíticos puros, en terminología de F. J. Fortea, estos siguen teniendo vigente en el plano simbólico el arte esquemático, tanto rupestre como mobiliario, y su recuerdo de los viejos grupos epipaleolíticos será tan vago, si es que lo mantienen todavía, que no explicaría la necesidad de “inventar” un estilo artístico de contenido mitológico que no satisfaría más que un plano puramente estético, ya que aquellos viejos mitos, sin la participación de antiguas gentes epipaleolíticas, carecerían de sentido. Llegamos a dudar, incluso, que en estos momentos de la neolitización hubiera recuerdo alguno de una ancestral mitología cazadora. Igual de vacía nos parece, por tanto, la afirmación de que *“los grupos neolíticos,..., ocupan y explotan este territorio del oriente peninsular y plasman en la paredes de algunos abrigos,..., unas escenas naturalistas que muestran al hombre cazador y al animal salvaje como los protagonistas de su mundo imaginario”* (Martí, 2003, 73). ¿A qué mundo imaginario se refiere el autor? ¿Al mismo que ocupa el arte esquemático o a aquel que era propio de gentes epipaleolíticas ahora asimiladas?

La iconografía levantina ha sido uno de los principales argumentos de quienes defienden su filiación epipaleolítica, en parte por la presencia de las escenas de caza y de recolección, pero también por la significativa ausencia de referencias alusivas a actividades de producción.

Sin embargo, en estos últimos años se insiste en que la temática, por sí misma, no evidencia esa cronología epipaleolítica, al tiempo que se destaca que, si bien hay una mayoría de escenas de caza, ésta no demuestra que la sociedad que la pinta sea una sociedad no productora. Al contrario, se defiende la idea de que la iconografía levantina, centrada en torno a lo cinegético, sería intencionadamente limitada porque sólo busca reflejar viejos mitos que aluden a hechos no relacionables con sus modos de vida actuales (Hernández, Martí, 2000-2001), porque muestra únicamente las actividades de mayor relevancia de sus autores (Martí, 2003), o porque sólo recoge aquellas actividades caracterizadas por una importante valorización social, que hace que no puedan ser extrapoladas directamente como prueba de la estructura económica de sus autores (García, Molina, García, 2004).

Si a estas consideraciones se une la presencia en los paneles levantinos de objetos de “evidente” cronología neolítica, como serían las pulseras o brazaletes, y determinadas puntas de flecha, y además se estima como “excesivo” el número de individuos que integran algunas de las composiciones para tratarse de grupos epipaleolíticos, queda expedito el camino para forzar, una vez más, la eventual relación del arte levantino con el neolítico.

No obstante, la mayor parte de estas afirmaciones nos parecen poco fundamentadas. De hecho, la pobreza del argumento principal reside en que tampoco demuestra lo contrario, es decir, que el arte levantino sí pueda ser un muestrario simbólico de una determinadas formas de vida, o si se prefiere, una especie de corpus de escenas míticas o rituales.

Además, reducir la iconografía levantina sólo a las escenas de caza no deja de ser un planteamiento simplista. Es cierto que dentro del apartado compositivo éstas son las más representadas, pero en los paneles levantinos no faltan testimonios de otras actividades, de carácter económico como las dedicadas a la recolección; o de índole social o ritual, como las agrupaciones de arqueros o las escenas de guerra; pero también contamos con figuras de arqueros que no cazan ni guerrean, con parejas de mujeres, grupos de animales e, incluso, un sólo animal pintado en un abrigo, y sobre todo, con un nutrido grupo de composiciones escénicas en las que participan indistintamente hombres, mujeres y,

a veces, animales, para las que es difícil encontrar una interpretación clara. La presencia destacada de estas otras imágenes, reflejo de múltiples acciones, nos autoriza a pensar que bien pudieron constituir, indirectamente y sin despojarlas de una intencionalidad simbólica, el espejo de unos modos de vida.

Íntimamente ligado a la cuestión de la temática y a su eventual valor como elemento de adscripción cronológica y cultural, se ha llegado a decir que los grupos epipaleolíticos peninsulares no podían ser los autores de lo levantino porque, sencillamente, algunas de las composiciones más significativas como son las de enfrentamiento bélico resultan excesivamente populosas con relación a aquellos, caracterizados antes bien por una baja densidad demográfica y por una escasa complejidad social (Villaverde, Martínez, 2002; Molina, García, García, 2003).

Aún cuando aceptáramos esa caracterización de las poblaciones epipaleolíticas peninsulares, cosa que no hacemos, ahora sí debemos insistir en el hecho de que la gran mayoría de composiciones escénicas levantinas, no sólo las de guerra, sino otras como las de caza, recolección o ritual, están protagonizadas por un reducido número de individuos. Así, la inmensa mayoría de las referidas escenas bélicas la integran muy pocos personajes, siendo paradigmáticas las de la Galería del Roure, la Cova del Mansano o la Fuente del Sabuco I, con siete, nueve y dieciséis participantes, respectivamente. Muy excepcionales son las composiciones en las que el número de personajes involucrados es mucho mayor, pudiendo mencionar las del Barranco de les Dogues, con veintisiete combatientes, la del Molino de las Fuentes, con treinta y cinco, y la del Cingle de la Mola Remigia, con cuarenta y cuatro. Para explicar el elevado número de guerreros de éstas últimas, insistimos que excepcionales, se podría recurrir a diversas posibilidades como la de puntuales alianzas grupales en momentos muy concretos entre los que la guerra encajaría muy bien. ¿Podemos descartar alianzas grupales entre los grupos de nuestro epipaleolítico peninsular? La propia etnografía nos muestra la tendencia de los pueblos cazadores recolectores a reunirse temporalmente en lugares tradicionales para, entre otras acciones, desarrollar actividades diversas como el intercambio de bienes, de información, o la celebración de ceremonias comunes.

En este sentido, el contacto y los intercambios entre los grupos epipaleolíticos quedan demostrados, por ejemplo, con el hallazgo de elementos de adorno como las conchas perforadas de *Collumbela rustica*, propia de aguas mediterráneas, en yacimientos del medio pirenaico y de la cuen-

ca alta del Ebro como Margineda, Aizpea, Padre Areso, Zatoya, Fuente Hoz, Atxuste o Mendandía, alejados en algún caso más de 375 km de la costa mediterránea (Barandiarán, 1998). No deja de sorprendernos que el estudio de estas comunidades epipaleolíticas quede reducido en la mayor parte de los casos a aspectos puramente tecnológicos. El predominio de los triángulos sobre los trapecios o la presencia de un tipo u otro de retoque son algunos rasgos de referencia a los que se recurre para diferenciar fases, sorprendiendo la escasa atención que se le presta a otras facetas que aludan a sus modos de vida, como la eventual racionalización de los recursos, la organización social, y sobre todo, a la más que probable producción ideológica, en la que el arte levantino o cualquier otra manifestación plástica como podrían ser incluso las pinturas corporales, por ejemplo, pudieron tener cabida.

Es cierto que los materiales líticos constituyen el grueso de la información que tenemos de estos grupos de cazadores y recolectores, pero también conocemos mucho de sus “asentamientos” y con ello, de sus estrategias de explotación del medio, de los restos de fauna cazada o de sus enterramientos, y todo ello nos da una imagen alejada de la idea de que son sujetos pasivos, tal y como se ha presentado a los epipaleolíticos peninsulares.

Contamos, además, con los antecedentes de las bandas paleolíticas, que ya desde fechas solutrenses desarrollan prácticas de racionalización en lo que a la captura de animales se refiere, tendentes a mantener el equilibrio necesario entre recursos y gasto para no llegar a los umbrales de caza, lo que garantiza la pervivencia del grupo (Quesada, 1998). Durante el epipaleolítico, se observa en general la proliferación de grupos especializados en la explotación de los recursos, bien de los parajes o según las estaciones, y una tendencia al asentamiento de las poblaciones en territorios cada vez mejor definidos. En lo cinegético, hay lugares en donde el cuadro de capturas es de cuatro o cinco especies, y otros especializados como, por ejemplo, Peña Marañón, focalizado en la caza del jabalí, o Mendandía, dedicado sobre todo a la captura del uro (Barandiarán, 1998).

En resumen, de las bandas de cazadores recolectores epipaleolíticos peninsulares, sabemos que se corresponden, en general, con grupos pequeños, en torno a 25 personas; que muestran un patrón de asentamiento marcado por la ocupación de todos aquellos ambientes que permiten el desarrollo de prácticas predatoras de amplio espectro (de caza, vegetales, acuícolas, entre otros), y que conocemos a través tanto de yacimientos en cuevas y abrigos como en “asentamientos” al aire libre;

sabemos también que en el plano social, mantenían una red de intercambios y relaciones relativamente amplia si nos atenemos a la circulación de determinados objetos y materias primas; y también sabemos, a tenor de los datos que nos proporcionan los enterramientos que se trataba de grupos igualitarios (Barandiarán, 1998; Montes, 2001; García, Aura, 2006).

Por otro lado, la etnografía también nos proporciona información muy elocuente acerca de los modos de vida de estos grupos de cazadores recolectores, que no debieron estar muy alejados de los propios de nuestros epipaleolíticos, sin que ello implique estrechar unas relaciones que, forzadas, llevarían a error. Sin embargo, por aquello de discutir el reducido número de miembros de los grupos y el excesivo número de personajes de algunas de las escenas, muy ilustrativo puede resultar el ejemplo de la sociedad g/wi del Kalahari central, que viven en un ambiente sin duda más hostil y desfavorable que el que debieron gozar los grupos epipaleolíticos peninsulares. Estos g/wi, organizados en bandas reducidas y con una adecuada racionalización de los recursos, controlan un territorio, por lo general, muy amplio. Así, los Kxaotwe controlan con apenas un grupo total de 64 individuos un territorio de más de 1000 km², mientras que los Hoyas Piper habitan una región de más de 750 km² con apenas 53 miembros en la banda (Silberbauer, 1983). Asimismo, durante la mayor parte del año, estas bandas se disgregan en entidades menores, incluso de hogares, distribuyéndose por todo el territorio que tienen bajo su control.

Cabe pensar, con la prudencia mínima que exige toda etnografía comparada, que los grupos de cazadores recolectores peninsulares también pudieron desarrollar estrategias parecidas, enfocadas a la obtención del máximo aprovechamiento de los recursos disponibles.

La particular lectura de determinados objetos en los frisos levantinos ha servido también como apoyo para invalidar su edad epipaleolítica. En concreto, se hace referencia a la presencia de algunos tipos de puntas de flecha y, sobre todo, de brazaletes y pulseras cuya cronología no puede ser anterior al neolítico (Hernández, Martí, 2000-2001).

Al respecto, aunque nosotros mismos efectuado análisis etnográficos de las representaciones, que incluyen una clasificación tipológica de los objetos pintados (Mateo, 1993), hemos de reconocer la fragilidad de las conclusiones a las que podemos llegar en esos estudios, sobre todo porque en modo alguno creemos posible dar a las propias pinturas tal grado descriptivo. No podemos olvidar que el arte levantino es un arte anónimo, en el que

se representan individuos y animales en tanto que forman parte de un colectivo, pero no se individualiza a ninguno de ellos por encima de los demás. Ni siquiera en escenas tan significativas como son las de guerra es posible individualizar, con unas mínimas garantías de acierto, la figura de un supuesto jefe, e incluso, siendo la figura de arquero quizás la más representativa dentro del ciclo levantino, no son pocas las ocasiones en las que el arma aparece incompleta, faltándole la cuerda, o señalando la vara por medio de una simple línea recta, a veces también incompleta.

Asimismo, los brazaletes y pulseras, que por otro lado en modo alguno están generalizados, ya que tan sólo contamos con una decena de ejemplos, alguno de ellos muy discutible, no tuvieron por qué estar fabricados forzosamente en piedra, por aquello de la relación establecida con los adornos neolíticos, sino que muy bien pudieron estar elaborados con fibras vegetales, cuero e, incluso, madera. Es más, a la hora de contextualizarlos se llega a reconocer que la mayor parte de ellos no encajan en las tipologías establecidas, ni las neolíticas ni las de la edad del bronce, reseñando entonces como mejores paralelos los modelos protohistóricos del Tesoro de Villena, fechado en la 2ª mitad del siglo VIII a. de C. (Galiana, 1985,67), pese a lo cual se sigue insistiendo en su valor como elemento de adscripción cronológica y cultural para el arte levantino (Hernández, Martí, 2000-2001; García, Molina, García, 2004; Martí, 2003). Y similar prudencia debemos observar cuando nos referimos a determinados tipos de puntas de flecha, en absoluto representativos dentro del estilo levantino, y muy problemáticos en su caracterización en la mayoría de los casos.

Pensamos, por tanto, que basar formulaciones cronológicas en el valor que pudieran tener eventuales objetos representados es un argumento demasiado débil por sí mismo. Quizás lo aconsejable sea no forzar las conclusiones a las que podemos llegar a partir de las taxonomías establecidas, cuya utilidad, con este fin, es muy limitada. Además, no deja de sorprender que en un gran ejercicio de coherencia, se dude de la validez de la iconografía levantina como reflejo de unos modos de vida, pero estas dudas queden disipadas cuando se trata de conceder a algunos objetos representados un inequívoco marco cronológico y cultural tomando como fundamento una lectura excesivamente literal y, desde luego, muy personal y por tanto muy subjetiva, de los mismos.

CONCLUSIÓN

Quedarían otros aspectos para analizar extensamente. Uno de ellos, importante por el excesivo protagonismo que se le ha otorgado, es el del supuesto vacío poblacional resaltado para la zona centro-meridional valenciana en fechas pre-neolíticas, que se explicaría antes bien por causas naturales de procesos postdeposicionales que por factores culturales. En todos los lugares apuntados como paradigma de ese vacío (p. e. Tossal de la Roca, Cova de les Cendres o Abric de la Falguera), los momentos no documentados, culturalmente los del epipaleolítico geométrico en sus fases B y C, se corresponden, climáticamente, con el periodo Atlántico, momento caracterizado por las fuertes arroyadas erosivas producto del incremento de las precipitaciones que, por lo atemporal de la orografía, en estas comarcas valencianas debieron ser superiores al resto de áreas, con el acrecentamiento de los consiguientes procesos erosivos a ellas asociados (Fumanal, 1986;1995; Guillén, Martínez, 2004).

Seguramente, el poblamiento no evidenciado sí existió pero no se ha conservado, lo que ha hecho que los primeros niveles cerámicos descansen, o bien directamente sobre niveles magdalenenses, como sucede en lugares como la Cova de les Cendres (Bernabeu, Villaverde, Badal, Martínez, 1999), o también sobre niveles epipaleolíticos antiguos, casos del Abric de la Falguera (García, 2006; García, Molina, 2005) o del Tossal de la Roca (Fumanal, 1986), entre otros. De hecho, los propios defensores del “vacío poblacional” reconocen que en las áreas periféricas el poblamiento durante la llamada fase B del epipaleolítico geométrico no sólo no decae, sino que se incrementa (Molina, García, García, 2004), lo que está en perfecta consonancia con el panorama que conocemos en otras regiones vecinas.

También merecería una profunda reflexión la sorprendentemente indiscutida ruptura con la tradición artística paleolítica, sobre la que vamos teniendo algunos elementos que nos autorizarían a pensar que probablemente no existió esa ruptura forzada con una tradición que ha durado más de 20 milenios (Olaria, 2001), y a la que se quiere hacer desaparecer sin dejar rastro alguno.

Forzosamente, su comentario deberá ser abordado en otro momento, aunque, a modo de conclusión, sí podemos avanzar que, al igual que sucede con el resto de aspectos que sí hemos tratado, en nuestra opinión no constituyen incontables puntos de apoyo para aceptar la cronología neolítica del arte levantino.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE, I. (2005): *La industria geométrica en el valle de Ambrona (Soria)*. Actas del III Congreso del neolítico en la Península Ibérica (Santander, 2003), pp. 233-245. Santander.
- ALONSO, A. (1999): *Cultura artística y cultura material: ¿un escollo insalvable?*. Bolskan, 16, pp. 71-107. Huesca.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1995): *El arte levantino o el 'trasiego' cronológico de un arte prehistórico*. Pyrenae, 25, pp. 51-70. Barcelona.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1999): *El arte levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular*. Serie Arqueológica, 17. Cronología del arte rupestre levantino. Real Academia de Cultura Valenciana, pp. 43-76. Valencia.
- APARICIO, J., MESADO, N., MOROTE, J. G., ROS, J. (2007): *Catálogo de la Comunidad Valenciana. Castellón, Valencia y Alicante*. Catálogo del arte prehistórico de la Península Ibérica y de la España insular. Serie Arqueológica, 22 (I), pp. 253-368; (II), p. 877. Valencia.
- BALDELLOU, V. (2001): *Art rupestre a l'Aragó: noves línies d'investigació*. Cota Zero, 16, pp. 85-95. Vic.
- BALDELLOU, V. (—): *Arte levantino y paralelos cerámicos*. VI Seminario de Estudio sobre Arte Prehistórico (Gandía, 2004). Valencia.
- BALDELLOU, V., UTRILLA, P. (1999): *Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencia y ausencias, convergencias y divergencias*. Bolskan, 16, pp. 21-37. Huesca.
- BARANDIARÁN, I. (1998): *El Paleolítico y el Mesolítico*. Prehistoria de la Península Ibérica. Editorial Ariel, pp. 1-136. Barcelona.
- BERNABEU, J., VILLAVEVERDE, V., BADAL, E., MARTÍNEZ, R. (1999): *En torno a la neolitización del Mediterráneo peninsular: valoración de los procesos postdeposicionales de la Cova de les Cendres*. Geoarqueología i Quaternari litoral, pp. 69-81. Valencia.
- CARRASCO, J., MEDINA, J. (1983): *Excavaciones en el complejo cavernícola de 'El Canjorro' (Jaén). Cueva 3*. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología (Murcia, 1981), pp. 371-382. Zaragoza.
- CARRASCO, J., NAVARRETE, M^a. S., PACHÓN, J. A. (2006): *Las manifestaciones esquemáticas y los soportes muebles en Andalucía*. Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica (Los Vélez, 2004), pp. 85-118. Almería.
- COBAS, I. (2003): *Formas de representar, mirar e imaginar: metodología para el estudio de la decoración geométrica en la Prehistoria reciente*. Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes. L'Erma di Bretschneider, CSIC, pp. 17-39. Roma.
- DOMINGO, I. (2006): *La figura humana, paradigma de continuidad y cambio en el arte rupestre levantino*. Archivo de Prehistoria Levantina, XXVI, pp. 161-191. Valencia.
- FUMANAL, M^a. P. (1986): *Sedimentología y clima en el País Valenciano. Las cuevas habitadas en el Cuaternario reciente*. Trabajos varios del SIP, 83. Valencia.
- FUMANAL, M^a. P. (1995): *Los depósitos cuaternarios en cuevas y abrigos. Implicaciones sedimentológicas*. El Cuaternario en el País Valenciano, pp. 105-124. Valencia.
- GALIANA, M^a. F^a. (1985): *Contribución al arte rupestre levantino: análisis etnográfico de las figuras antropomorfas*. Lucentum, IV, pp. 55-87. Alicante.
- GARCÍA, O. (2006): *La lectura del inicio de la secuencia neolítica en el abrigo*. En GARCÍA, O., AURA, J. E., (coords.): *El Abric de la Falguera (Alcoi, Alacant. 8000 años de ocupación humana en la cabecera del río de Alcoi*, pp. 173-180. Alicante.
- GARCÍA, O., AURA, J. E. (2006): *Dinámica secuencial del Mesolítico en la fachada mediterránea peninsular*. En GARCÍA, O., AURA, J. E., (coords.): *El Abric de la Falguera (Alcoi, Alacant. 8000 años de ocupación humana en la cabecera del río de Alcoi*, pp. 137-157. Alicante.
- GARCÍA, O., MOLINA, L. (2005): *La secuencia prehistórica de l'Abric de la Falguera (Alcoi, Alacant). Las ocupaciones del Mesolítico reciente y del neolítico*. Actas del III Congreso del neolítico en la Península Ibérica (Santander, 2003), pp. 893-901. Santander.
- GARCÍA, O., MOLINA, J. L., GARCÍA, M^a. R. (2004): *El arte levantino y el proceso de neolitización en el arco mediterráneo peninsular: el contexto arqueológico y su significado*. Archivo de Prehistoria Levantina, XXV, pp. 61-90. Valencia.
- GARCÍA, M^a. R., GARCÍA, O., MOLINA, J. L. (2005): *La neolitización de las comarcas interiores valencianas y la cronología del arte levantino: un nuevo marco para un viejo debate*. Actas del III Congreso del neolítico en la Península Ibérica (Santander, 2003), pp. 793-802. Santander.

- GUILLEM, P., MARTÍNEZ, R. (2004): *Las figuras humanas del abrigo del Barranco Hondo en el contexto del Arte Levantino del Bajo Aragón-Maestrazgo*. En UTRILLA, P., VILLAVERDE, V. (coords.): Los grabados levantinos del Barranco Hondo. Castellote (Teruel), pp. 105-122. Teruel.
- HERNÁNDEZ, M. S. (2003): *Las imágenes en el arte macroesquemático*. Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes. L'Erma di Bretschneider, CSIC, pp. 41-58. Roma.
- HERNÁNDEZ, M. S. (2006): *Artes esquemáticas en la Península Ibérica: el paradigma de la pintura esquemática*. Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica (Los Vélez, 2004), pp. 13-31. Almería.
- HERNÁNDEZ, M. S., CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1982): *Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte prehistórico*. Ars Praehistorica, 1, pp. 179-187. Barcelona.
- HERNÁNDEZ, M. S., CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1983): *Arte esquemático en el País Valenciano. Recientes aportaciones*. Zéphyrus, 36 (Actas del Congreso Internacional sobre Arte Esquemático de la Península Ibérica, Salamanca, 1982), pp. 63-75.
- HERNÁNDEZ, M. S., MARTÍ, B. (2000-2001): *El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica*. Zéphyrus, 53-54, pp. 241-265. Salamanca.
- HERNÁNDEZ, M. S., SEGURA, J. M. (1985): *Pinturas rupestres esquemáticas en las estribaciones de la Sierra de Benicadell, Vall d'Albaida (Valencia)*. Valencia.
- HERNÁNDEZ, M. S., FERRER, P., CATALÁ, E. (1994): *L'Art Macroesquemàtic. L'albor d'una nova cultura*. Alicante.
- LLAVORI, R. (1988-1989): *El arte postpaleolítico levantino de la Península Ibérica. Un aproximación cultural al problema de sus orígenes*. Ars Praehistorica, 7-8, pp. 145-156. Barcelona.
- MARTÍ, B. (2003): *El arte rupestre levantino y la imagen del modo de vida cazador: entre lo narrativo y lo simbólico*. Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes. L'Erma di Bretschneider, CSIC, pp. 59-75. Roma.
- MARTÍ, B. (2006): *Cultura material y arte rupestre esquemático en el País Valenciano, Aragón y Cataluña*. Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica (Los Vélez, 2004), pp. 119-147. Almería.
- MARTÍ, B., HERNÁNDEZ, M. S. (1988): *El Neolítico valenciano: arte rupestre i cultura material*. Ser-
vei d'Investigación Prehistorica de la Diputació de València. València.
- MARTÍ, B., JUAN-CABANILLES, J. (2002): *La decoración de las cerámicas neolíticas i la seua relació amb les pintures rupestres dels Abrics de la Sarga*. En HERNÁNDEZ, M.S., SEGURA J. M^a. (coords.): La Sarga: arte rupestre y territorio, pp. 147-170. Alicante.
- MARTÍNEZ, J. (2002): *Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social*. Trabajos de Prehistoria, 59 (1), pp. 65-87. Madrid.
- MARTÍNEZ, J. (2006): *La pintura rupestre esquemática en el proceso de transición y consolidación de las sociedades productoras*. Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica (Los Vélez, 2004), pp. 33-56. Almería.
- MATEO, M. A. (1991): *Las pinturas rupestres esquemáticas del Abrigo de la Fuente, Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia)*. Caesaraugusta, 68, pp. 229-239. Zaragoza.
- MATEO, M. A. (1993): *Rasgos etnográficos del arte naturalista en Murcia*. Espacio, Tiempo y Forma, 6. Serie I, pp. 61-96. Madrid.
- MATEO, M. A. (2002): *La llamada fase pre-levantina y la cronología del arte rupestre levantino*. Trabajos de Prehistoria, 59 (1), pp. 49-64. Madrid.
- MATEO, M. A. (2005): *En la controversia de la cronología del arte rupestre levantino*. Cuadernos de Arte Rupestre, 2, pp. 127-156. Murcia.
- MATEO, M. A. (2006): *Aproximación al estudio de la figura humana en el arte rupestre levantino del Alto Segura*. Cuadernos de Arte Rupestre, 3, pp. 125-160. Murcia.
- MATEO, M. A., CARREÑO, A. (2004): *Documentación de nuevos yacimientos con arte rupestre en Albacete: los abrigos de Arroyo Blanco (Nerpio)*. Al-Basit, 48, pp. 5-32. Albacete.
- MOLINA, J. L., GARCÍA, O., GARCÍA, M^a R. (2003): *Apuntes al marco crono-cultural del arte levantino: neolítico vs neolitización*. Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 35, pp. 51-67. Valencia.
- MONTES, L. (2001): *El epipaleolítico reciente o Mesolítico en la Península Ibérica. Estado de la cuestión*. Bolskan, 18 (Actas del XXVI Congreso Nacional de Arqueología. Zaragoza, 2001), pp. 67-73. Huesca.
- MONTES, L. (2005): *El neolítico en el Alto Aragón. Últimos datos*. Actas del III Congreso del neolítico en la Península Ibérica (Santander, 2003), pp. 445-454. Santander.

- OLARIA, C. (2001): *Pensamiento mágico y expresiones simbólicas entre sociedades tribales del litoral mediterráneo peninsular: 10000 - 7000 B.P.* Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló, 22, pp. 213-233. SIAP. Diputació. Castelló de la Plana.
- QUESADA, J. M. (1998): *La caza en la Prehistoria.* Cuadernos de Historia, 56. Arco/Libros. Madrid.
- SILBERBAUER, G. (1983): *Cazadores del desierto.* Editorial Mitre. Barcelona.
- TORREGROSA, P., GALIANA, M^a. F. (2001): *El arte esquemático del Levante peninsular: un aproximación a su dimensión temporal.* Millars. Espai i Historia, XXIV, pp. 151-198. Castellón.
- UTRILLA, P. (2002): *Epipaleolíticos y neolíticos en el Valle del Ebro.* En BADAL, E., BERNABEU, J., MARTÍ, B. (eds.): *El paisaje en el neolítico mediterráneo.* Saguntum-PLAV. Extra 5, pp. 179-208. Valencia.
- UTRILLA, P., CALVO, M^a. J. (1999): *Cultura material y arte rupestre "levantino": la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000.* Bolskan, 16, pp. 39-70. Huesca.
- UTRILLA, P., MARTÍNEZ-BEA, M. (2007): *La figura humana en el arte levantino aragonés.* Cuadernos de Arte Rupestre, 4, pp. 163-205. Murcia.
- VILLAÇA, R. (1988): *Subsidios para o estudo da Pré-História Recente do Baixo Mondego.* Trabalhos de Arqueologia, 5. Lisboa.
- VILLAVERDE, V., MARTÍNEZ, R. (2002): *Consideraciones finales.* En MARTÍNEZ, R., VILLAVERDE, V. (coords.): *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta,* pp. 191-202. Valencia.
- ZAPATA, L., PEÑA-CHOCARRO, L., PÉREZ, G., STIKA, H-P. (2005): *Difusión de la agricultura en la Península Ibérica. Actas del III Congreso del neolítico en la Península Ibérica* (Santander, 2003), pp. 103-113. Santander.