

Arte Levantino *adversus* pintura esquemática. Puntos de encuentro y divergencias entre dos horizontes culturales de la prehistoria peninsular

Miguel Angel Mateo Saura*

Resumen

En este artículo se realiza el estudio comparado del arte levantino y la pintura rupestre esquemática, lo que nos reportará información valiosa acerca de sus semejanzas y divergencias, a partir de las cuales podremos evaluar las eventuales relaciones entre ambos horizontes culturales.

Los resultados obtenidos de esta descripción comparativa y la valoración de los datos que sobre la cronología de ambos estilos se ha ido perfilando en estos últimos años también nos permitirán conocer mejor la identidad social y cultural de sus autores.

Abstract

This piece of research work focuses on the comparison of levantine art and schematic cave painting, which will provide us with useful information about their similarities and differences. Having dealt with this, we will be able to assess the possible relationships between both cultural worlds.

The results obtained through the comparative description and the assessment of the data about the chronology of both styles which -have recently been outlined- will also enable us to know the social identity of both groups more deeply.

INTRODUCCIÓN

Abordamos en este trabajo la realización de una descripción comparativa de dos de las manifestaciones culturales más destacadas de la prehistoria peninsular como son el arte levantino y la pintura rupestre esquemática. Desde antiguo ha sido una constante en la historiografía el hacer su estudio por separado, aun cuando algunos investigadores, dados los evidentes rasgos comunes que una rápida aproximación a su análisis pone de manifiesto, hayan querido establecer presuntas relaciones de sucesión entre ellos (Ripoll, 1968; 1990) o, incluso, defiendan su origen común a partir de otro ciclo artístico de

carácter local como es el arte macroesquemático (Jordá, 1985). Sin embargo, otros autores, a pesar de esos rasgos, desvinculan cualquier relación entre ambos, sobre todo una relación de causa-efecto (Beltrán, 1968; 1998), aunque hay también quien tomando como fundamento esas mismas concomitancias, ha propuesto alguna idea tan atrevida y sugerente, dada la fecha en que se planteó y los datos que entonces se podían manejar, como aquella que postula que los creadores de lo esquemático fueron los mismos que, años antes, realizaron lo levantino (Baldellou, 1983).

En cualquier caso, a pesar de la abundante literatura generada por la investigación del arte

*Santo Domingo de Guzmán, 25. Aljucer, 30152 -Murcia. Email: <mateo_saura@terra.es>

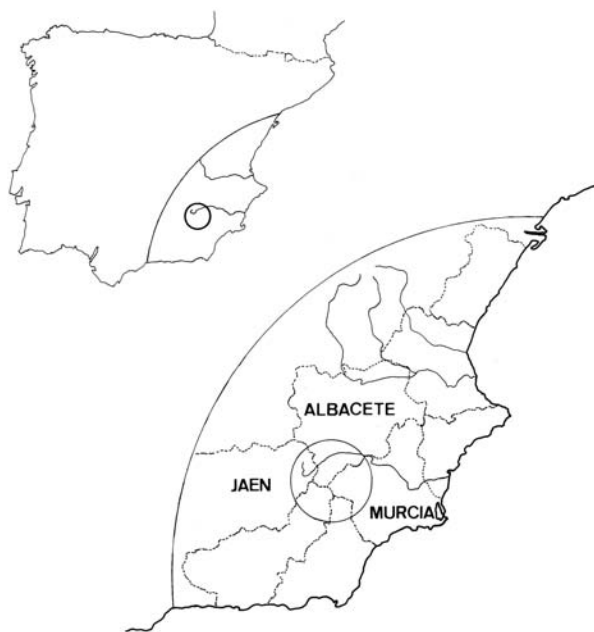


Figura 1.- Situación del núcleo de arte rupestre del alto Segura.

rupestre desde los comienzos de su estudio bajo parámetros científicos, labor que precisamente cumple ahora cien años, se echa en falta un trabajo de síntesis que determine de manera clara tanto los elementos afines existentes entre los dos horizontes culturales como sus divergencias, a fin de poder extraer con el mínimo fundamento exigible conclusiones como las antes reseñadas o bien otras nuevas, pero siempre apoyadas en datos objetivos y comprobables.

En este sentido, el único antecedente que tenemos es el análisis comparativo realizado por F. Criado y R. Penedo (1989) sobre los ciclos artísticos paleolítico y levantino, al que, por su carácter pionero, forzosamente tendremos que aludir a lo largo de nuestro trabajo. No obstante, si su punto de partida es el hecho de que a simple vista y desde el exterior son numerosas las diferencias que se aprecian entre ambos horizontes estéticos, en nuestro caso mucho nos tememos que esas diferencias, si exceptuamos el lenguaje expresivo utilizado, no parecen tan significativas como las confirmadas entre aquellos. De cualquier forma, hacer una aproximación al grado de afinidad que pueda haber entre los dos estilos constituye precisamente el objetivo prioritario de este estudio, aunque no el único.

Por otro lado, para ser rigurosos, tampoco podemos obviar que otros investigadores han

intentado un acercamiento a este problema de las relaciones a partir del hecho irrefutable de que, en lugares concretos, comparten el entorno geográfico e, incluso, el mismo abrigo rocoso (Alonso, Grimal, 1995-1996). Sin embargo, la falta de análisis de otros rasgos básicos y la escasa profundidad con que se ha tratado la cuestión, quedando reducida a una simple enumeración de ejemplos, impidió a sus autores llegar a ninguna conclusión significativa sobre el particular.

Para nuestro análisis tomamos como referencia el área más suroriental del arte levantino, aquella que podríamos denominar como núcleo del alto Segura, articulado por varios de sus afluentes menores como son los ríos Taibilla, Zumeta o Benamor. En ella se halla un conjunto de 149 abrigos, agrupados en 80 conjuntos, que se distribuyen por los municipios de Santiago de la Espada y Pontones en Jaén, Nerpio, Socovos, Letur y Yeste en Albacete, y Moratalla, Lorca y Mula en Murcia (Fig. 1, Tabla 1). Las razones de tal elección han sido variadas. Por una parte, los dos estilos están bien representados y el elevado número de estaciones pintadas, tanto levantinas como esquemáticas, nos permite considerar que los datos que de ellos extraigamos contarán con el suficiente respaldo estadístico que es necesario para sustentar cualquier hipótesis. De otro lado, se trata de una comarca natural en la que venimos realizando trabajos sistemáticos de estudio desde hace bastantes años, lo cual nos permite conocer muy de cerca las características propias del arte rupestre de este núcleo y, por último, porque ha sido ésta una zona que, por estar sometida a numerosas investigaciones sobre el terreno desde la década de los años sesenta, cuando comienzan los trabajos de prospección y documentación por parte de M. A. García Guinea, cuenta con un bagaje bibliográfico de referencia muy amplio.

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL ESPACIO GRÁFICO

El primer aspecto a analizar debe ser, de forma casi obligada, el referido a la tipología de los emplazamientos. Al respecto, la presencia de covachas naturales sin arte rupestre en las proximidades de otras que sí han sido utilizadas como espacio de representación nos conduce a la conclusión inequívoca de que debieron existir unos determinados criterios de selección por parte de los "artistas", tanto levantinos como esquemáticos, a la hora de escoger el lugar en el que pintar. Pero, ¿cuáles pudieron ser estos criterios de selección? Quizás, en

ABRIGO	Estilo		Tipo emplazamiento del abrigo					Grado de visibilidad			Visibilidad recíproca			
	L	E	V	M	C	P	O	P	S	L	C	A	L	P
Abrigo de la Fuente														
Fuente Serrano I														
Fuente Serrano II														
Abrigo de la Ventana I														
Abrigo de la Ventana II														
Cañica del Calar I														
Cañica del Calar II														
Cañica del Calar III														
Cañica del Calar IV														
Fuente del Sabuco I														
Fuente del Sabuco II														
Rincón del Sastre														
Abrigo del Sabinar I														
Abrigo del Sabinar II														
Abrigo de Andragulla I														
Abrigo de Andragulla II														
Abrigo de Andragulla III														
Abrigo de Andragulla IV														
Abrigo de AndragullaV														
Abrigo de la Risca I														
Abrigo de la Risca II														
Abrigo de la Risca III														
Abrigo de Zaén I														
Abrigo de Zaén II														
Cueva de los Cascarones														
Abrigo de Hondares														
Abrigo de Benizar 0														
Abrigo de Benizar I														
Abrigo de Benizar II														
Abrigo de Benizar III														
Abrigo de Benizar IV														
Abrigo de Benizar V														
Abrigo de Benizar VI														
Abrigo de Benizar VII														
Abrigo de las Cazuelas														
Abrigo de Fuensanta I														
Abrigo de Fuensanta II														
Abrigo de Fuensanta III														
Abrigo de Fuensanta IV														
Abrigo del Molino														
Rincón del Gitano														
Abrigo del Cigarrón														
Casas de Charán I														
Casas de Charán II														
Rincón de las Cuevas I														
Rincón de las Cuevas II														
Molata de Béjar														
Abrigo del Molino de Capel														
Tenada de los Atochares														
Huerta Andara I														
Huerta Andara II														
Tinada del Ciervo I														
Tinada del Ciervo II														
Tinada del Ciervo III														
Tinada del Ciervo IV														

Tabla 1-1.- Relación de conjuntos de arte rupestre del alto Segura.

ABRIGO	Estilo		Tipo emplazamiento del abrigo					Grado de visibilidad			Visibilidad recíproca			
	L	E	V	M	C	P	O	P	S	L	C	A	L	P
Cueva del Gitano														
Abrigo de Mingarao I														
Abrigo de Mingarao II														
Abrigo del Barranco Bonito														
Abrigo de los Sacristanes														
Cortijo de la Rosa														
Senda de la Cabra														
Fuente de Montañoz I														
Fuente de Montañoz II														
Fuente de las Zorras														
Abrigo de los Sabinares														
Abrigo del Concejal I														
Abrigo del Concejal II														
Abrigo del Concejal III														
Solana de las Covachas I														
Solana de las Covachas II														
Solana de las Covachas III														
Solana de las Covachas IV														
Solana de las Covachas V														
Solana de las Covachas VI														
Solana de las Covachas VII														
S. de las Covachas VIII														
Solana de las Covachas IX														
Castillo de Taibona														
Abrigo de los Cerricos														
Molino de Juan Basura														
Abrigo del Ídolo														
Abrigo de los Ídolos														
Prado del Tornero I														
Prado del Tornero II														
Prado del Tornero III														
Abrigo de la Mujer														
Abrigo del Toril														
Abrigo de Ingenieros I														
Abrigo de Ingenieros II														
Abrigo de Pedro Izquierdo														
Abrigo de Cañadas I														
Abrigo de Cañadas II														
Abrigo de la Viñuela														
Abrigo de Jutia I														
Abrigo de Jutia II														
Abrigo de la Hoz														
Arroyo de los Covachos														
Hornacina de la Pareja														
Abrigo de las Cabritas														
Abrigo de la Llagosa														
Abrigo de la Cornisa														
Torcal de las Bojadillas I														
Torcal de las Bojadillas II														
Torcal de las Bojadillas III														
Torcal de las Bojadillas IV														
Torcal de las Bojadillas V														
Torcal de las Bojadillas VI														
Torcal de las Bojadillas VII														
Collado de la Cruz														

Tabla 1-2.- Relación de conjuntos de arte rupestre del alto Segura.

ABRIGO	Estilo		Tipo emplazamiento del abrigo					Grado de visibilidad			Visibilidad recíproca			
	L	E	V	M	C	P	O	P	S	L	C	A	L	P
Abrigo del Cazador														
Molino de las Fuentes I														
Molino de las Fuentes II														
Fuente del Sapo														
Abrigo de Río Frío I														
Abrigo de Río Frío II														
Abrigo de Río Frío III														
Abrigo de Río Frío IV														
Abrigo de Río Frío V														
Cueva del Engarbo I														
Cueva del Engarbo II														
Abrigo de los Batanes														
Cueva de la Graya														
Solana del Molinico I														
Solana del Molinico II														
Cañada de la Cruz														
Cortijo de Sorbas I														
Cortijo de Sorbas II														
Cortijo de Sorbas III														
Ab. Barranco Segovia														
Fuente del Saúco														
Abrigo de Covachicas I														
Abrigo de Covachicas II														
Cueva Colorá														
Tenada de Cueva Moreno														
Abrigo del Cerro Barbatón														
Abrigo del Pozo I														
Abrigo del Pozo II														
Abrigo del Pozo III														
Abrigo del Pozo IV														
Abrigo del Cejo Cortado I														
Abrigo del Cejo Cortado II														
Abrigo del Milano														
Abrigo de Paradores														
Abrigo de la Esperilla														
Abrigo de Covaticas I														
Abrigo de Covaticas II														
Abrigo del Mojao														
Abrigo de los Gavilanes														

Estilo: Levantino, Esquemático.
Tipo de emplazamiento: Visión, Movimiento, Culminación, Paso, Oculto.
Grado de visibilidad: Puntual, Semicircular, Lineal o sectorial.
Visibilidad recíproca: Circular, en Abanico, Lineal, Puntual.

Tabla 1-3.- Relación de conjuntos de arte rupestre del alto Segura.

el estado actual de la investigación, todavía no estamos en disposición de poder determinarlos con absoluta seguridad, pero en estos últimos años se han dado interesantes pasos en este campo merced a la aplicación sobre el terreno de los postulados de la llamada "arqueología del paisaje", cuyo punto de partida se podría resumir en la idea de que la acción del hombre sobre un espacio natural supone la socialización del mismo, convirtiéndolo en un espacio cultural. En este sentido, aplicado a nuestro objeto de estudio, diríamos que un accidente natural como es el abrigo rocoso se transforma en un hecho cultural al ser seleccionado por el hombre para acoger en su interior las manifestaciones pintadas.

De larga tradición en los países anglosajones, los primeros trabajos desarrollados bajo este prisma en la península Ibérica son los realizados por F. Criado y J. Vaquero (1993) sobre el megalitismo y los de R. Bradley, F. Criado y R. Fábregas (1993, 1994-1995) o de M. Santos (1996) para el ámbito de los petroglifos gallegos. A éstos, pronto les han seguido otros como los de P. Bueno, R. de Balbín, M. Díaz-Andreu y A. Aldecoa (1998) sobre los grabados de La Hinojosa (Cuenca). En el ámbito de la pintura rupestre, recientemente incorporada a este campo de la investigación, debemos citar los estudios realizados sobre la pintura esquemática por J. Martínez (1998) en la comarca almeriense de Vélez (Almería), el de M^a I. Martínez (1999) en la zona suroriental de Extremadura y el de J.A. Gómez-Barrera (2001) sobre el núcleo soriano de Valonsadero.

Hemos de reconocer que ya desde los primeros estudios sobre arte rupestre postpaleolítico, el análisis del emplazamiento de las covachas pintadas no ha sido una de las cuestiones que haya suscitado mayor interés entre los investigadores, que lo justificaban tan sólo a partir de su carácter como lugares prominentes de amplia visibilidad o, en algún caso, de visibilidad nula, como lugares de paso entre montañas y caminos naturales o como enclaves próximos a ríos (Breuil, 1933-1935; Acosta, 1968), pero sin entrar a valorar con amplitud las posibles causas que explicasen su presencia en esos puntos del relieve o su ausencia en otros.

Sin embargo, los nuevos enfoques de estudio con relación al paisaje han puesto de manifiesto que la apropiación del espacio por un grupo humano responde a unos criterios claros de selección, a una necesidad de estructuración del mismo, en dependencia con la organización social

y cultural del propio grupo (Santos, 1995), lo que nos lleva a considerar que la elección de lugares para pintar, lejos de ser algo puramente casual, constituye, por el contrario, un profundo proceso de socialización de ese espacio que puede responder a distintas motivaciones, entre ellas la delimitación de recursos, el establecimiento de fronteras o derechos territoriales (Gómez-Barrera, 2001), o la necesidad de marcar hitos destacables que faciliten la orientación en los desplazamientos (Santos, 1995), entre otros, y todo ello al margen de que consideremos una vertiente simbólico-religiosa para el caso concreto de la pintura rupestre. La idea de territorialidad y frontera también la hemos defendido nosotros para el caso del arte levantino como explicación a las diversas escenas de enfrentamiento bélico representadas (Mateo, 1997a; 2000) y como justificación de la caracterización topográfica de alguno de los emplazamientos de las covachas pintadas (Mateo, 1995). De hecho, sabemos que los grupos de cazadores y recolectores con un patrón itinerante de obtención de recursos, a menudo, dejan señales en el territorio para advertir a aquellos otros grupos que pudieran utilizar el mismo medio (Ingold, 1986).

En el marco de nuestro trabajo, se hace preciso cotejar el tipo de emplazamiento utilizado para las pinturas levantina y esquemática, a fin de obtener datos que nos permitan definir si la forma de socialización del espacio por medio de los covachos en cada una de las sociedades que las respaldan son muy diferentes. Para ello tomaremos como referencia la clasificación efectuada por J. Martínez (1998) para los enclaves esquemáticos de la comarca de Vélez, útil a nuestro propósito aun cuando consideramos que es matizable por cuanto muchas de las estaciones rupestres participan de las características de, al menos, dos o más de los patrones establecidos. Define este autor hasta cinco modelos de emplazamiento distintos, a los que les corresponden otros tantos tipos de abrigo, en función de que este patrón de emplazamiento esté asociado a una montaña individualizada en el paisaje, determinando los llamados "abrigos de visión", a puntos elevados de grandes sierras, dando lugar a los "abrigos de culminación", a barrancos o ramblas, "abrigos de movimiento", a collados o puertos, "abrigos de paso"

o, finalmente, asociados a grandes cañones, que definen “abrigos ocultos”.

Centrándonos en nuestra zona de estudio, por lo que respecta al emplazamiento de las 73 cavidades de estilo levantino con que contamos, la mayor parte de ellas se asocian a barrancos o ramblas, 41 abrigos (56,16 por ciento), y a puntos elevados de grandes sierras, 25 covachos (34,24 por ciento), siendo minoritarias las localizaciones vinculadas a collados o puertos, con 7 ejemplos (9,58 por ciento). No documentamos, en cambio, covachas inscritas en monumentales cañones que determinen abrigos ocultos ni en montañas aisladas en el paisaje, los llamados abrigos de visión. Mientras, en el estilo esquemático encontramos una notable correspondencia con los dos modelos predominantes en el levantino, siendo también mayoritarios los emplazamientos asociados a barrancos o ramblas, con 52 casos (55,31 por ciento) sobre un total de 94 abrigos, y a puntos culminantes del relieve, con 29 covachos (30,85 por ciento). Relacionados con collados o puertos tenemos 5 abrigos (5,31 por ciento). Si acaso, las mayores discrepancias las encontramos en los tipos de emplazamiento coligados a cerros aislados, que afecta a cuatro cavidades (4,25 por ciento), y en la ubicación de grandes cañones, con otros cuatro abrigos (4,25 por ciento), ambos ausentes en el ciclo levantino, si bien ninguno de los dos modelos alcanza un porcentaje significativo (Gráfico 1).

A tenor de estos datos, podemos colegir también la preeminencia en los dos horizontes artísticos de un alto grado de visibilidad desde y hacia los abrigos pintados, lo que pone de manifiesto el interés de sus autores por destacar la acción social que suponen las pinturas, sólo inhibido en el conjunto esquemático de los Abrigos del Pozo. Ello podría estar en relación con la idea antes reseñada de la necesidad de estructuración del espacio por parte del grupo humano que en él se mueve, si bien, en este sentido, creemos acertada la precisión efectuada por J.A. Gómez-Barrera (2001) sobre el hecho de que la visibilidad recíproca, aquella que se establece desde el entorno hacia el propio abrigo rocoso, tendrá que ser forzosamente hacia el accidente mayor en el que éste se inscribe mientras el contenido del propio abrigo no sea algo conocido de antemano por los potenciales espectadores. En tanto ese conocimiento no sea real, esta visibilidad recíproca

hacia el mismo abrigo y las pinturas siempre será, por fuerza, puntual.

Asimismo, otro dato a considerar en estrecha relación con la ubicación topográfica de los enclaves pintados será el de la potencialidad económica del entorno. Si bien la accidentada orografía de la zona determina la ausencia de grandes espacios abiertos, muy excepcionales, a favor del relieve de montaña, sí hemos de hacer constar la presencia de reducidos valles y llanuras cuya potencialidad económica también deberá ser tenida en cuenta en la lectura que sobre el particular se pueda efectuar. Si la distribución de los abrigos pintados refleja esta situación general, creemos interesante indicar que en el estilo levantino el 66,66 por ciento de los covachos se inscriben en ambientes estrictamente montanos y el 33,34 por ciento lo hace en esos otros ambientes mixtos. Entretanto, en el estilo esquemático las cifras son muy similares ya que mientras el entorno agreste afecta al 66,24 por ciento, la proximidad de espacios abiertos a los abrigos pintados la documentamos en el 33,76 por ciento de los casos.

La orientación de los abrigos es otra de las variables con la que debemos contar (Gráfico 2). En el arte levantino, 24 covachos (32,87 por ciento) se orientan al suroeste, 22 (30,13 por ciento) al sur, 8 (10,95 por ciento) al este, 6 (8,21 por ciento) lo hacen a sureste, 5 (6,84 por ciento) a noreste, 4 (5,48 por ciento) al oeste, 2 (2,73 por ciento) al norte y otros 2 covachos más hacia el noroeste (2,73 por ciento). Por su parte, dentro del estilo esquemático la orientaciones predominantes lo son también hacia el sur, con 23 abrigos (24,46 por ciento) y hacia el suroeste, con 19 abrigos (20,21 por ciento). Mientras, otras 12 cavidades (12,76 por ciento) miran al noroeste, 11 (11,70 por ciento) al oeste, 10 (10,63 por ciento) al norte, 7 (7,44 por ciento) al sureste, otras 7 (7,44 por ciento) al noreste y 5 más al este (5,31 por ciento). Llama la atención que en ambos horizontes artísticos las orientaciones hacia el sur y suroeste aglutinen casi la mitad de los covachos, cifra que se sobrepasa de largo en el levantino con el 63 por ciento frente al 44,67 por ciento del esquemático, mientras que los otros índices se mantienen dentro de unos parámetros bastante regulares, sólo quebrados por la orientación norte, que sí logra un porcentaje destacado en el ciclo esquemático mientras que es muy minoritario en el levantino. A la vez, la tercera orientación predominante en este

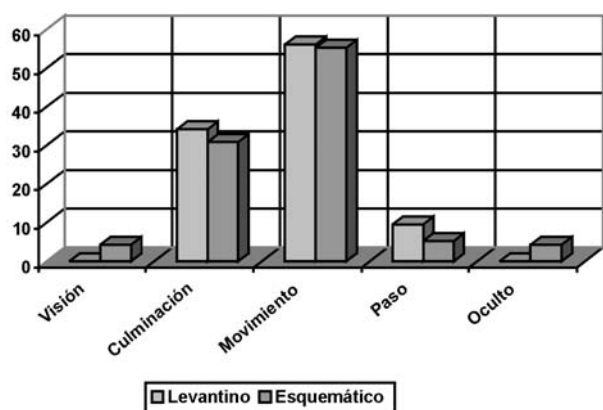


Gráfico 1.- Tipología de los emplazamientos (%).

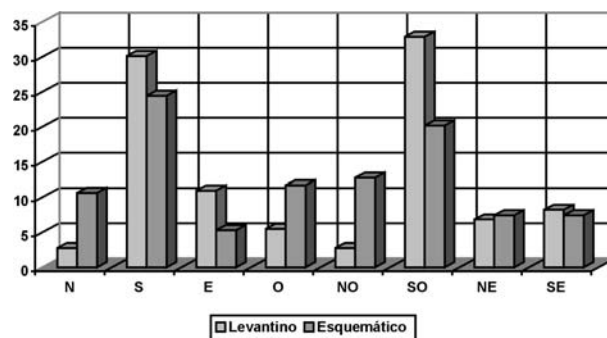


Gráfico 2.- Orientación de los abrigos (%).

último es hacia el este, apenas representada en el estilo esquemático.

Similar correspondencia en los datos encontramos si nos referimos a la altitud (Gráfico 3). La mayor parte de los conjuntos levantinos se disponen en las franjas de los 1001-1200 metros sobre el nivel del mar y de los 1201-1400 metros sobre el nivel del mar, con 30 covachos (41,09 por ciento) en cada una de ellas, mientras que tan sólo 8 cuevas (10,95 por ciento) están por debajo de los 1000 metros sobre el nivel del mar y 5 más (6,84 por ciento) superan los 1401 metros sobre el nivel del mar de altitud. Por lo que respecta a los yacimientos esquemáticos, las máximas altitudes también se dan en las mismas franjas mayoritarias levantinas, en concreto, 32 abrigos (34,04 por ciento) están entre 1001-1200 metros sobre el nivel del mar y 35 (37,23 por ciento) entre 1201-1400 metros sobre el nivel del mar. La mayor divergencia se advierte en el número de covachos que se localizan por debajo de los 1000 metros sobre el nivel del mar, cuyo porcentaje duplica al levantino, 19 abrigos (20,21 por ciento). Por encima de los 1401 metros sobre el nivel del mar apenas contamos con 8 cuevas (8,51 por ciento). Quizás la ligera variación en las cifras de aquellos yacimientos situados a menor altitud se podrían explicar por leves matices en la estructuración del espacio, matices, tal vez, de naturaleza económica.

Si todos estos datos expuestos ponen de relieve la palmaria correlación que existe entre ambos horizontes artísticos a la hora de seleccionar los emplazamientos, está queda corroborada por la circunstancia relevante de que muchos de los abrigos tanto levantinos como esquemáticos que agrupamos bajo un mismo conjunto o también aquellos que, a veces, dividimos en dos o más conjuntos, comparten un

mismo emplazamiento, ya sea asociado a barrancos o ramblas, como sucede en los abrigos del Concejal, La Fuente de Montañoz, La Solana de las Covachas, los abrigos del Idolo, de Los Ídolos y de Las Cabritas, El Prado del Tornero, los Abrigos de los Ingenieros, los Abrigos de Río Frío, los Abrigos de la Ventana, La Cañai ca del Calar, El Rincón de las Cuevas y los Abrigos de Andragulla, o también a puntos culminantes de grandes sierras, como ocurre con los Abrigos de Mingarnao, los Abrigos de la Risca o los Abrigos de Benizar.

Así, por ejemplo, en el mismo barranco del Arroyo Sabuco se localizan los abrigos esquemáticos de Cañai ca del Calar I a IV y los levantinos de la propia Cañai ca del Calar II y de Fuente del Sabuco I y II, al igual que sucede en el barranco del Arroyo de la Fuente de las Zorras, en donde se ubican los covachos levantinos de Cañadas I y II, y Fuente de Montañoz II y los esquemáticos de Fuente de Montañoz I y Fuente de las Zorras. En definitiva, un total de 68 cavidades (45,63 por ciento) de 22 conjuntos participan del mismo tipo de emplazamiento. A esta particularidad, ya de por sí clarificadora, hay que sumar el hecho de que en otras 18 covachas (12,08 por ciento) de 14 estaciones distintas, los motivos levantinos y esquemáticos conviven en el mismo espacio de representación que determina el abrigo rocoso, tratándose de abrigos de culminación, caso del Abrigo del Mojao y de los Abrigos de Benizar, de abrigos de movimiento, representados por La Cañai ca del Calar, los Abrigos de Andragulla y el Molino de Juan Basura, o de paso, como el Abrigo del Milano.

Todo ello pone de manifiesto la necesidad común de ambas sociedades por estructurar el espacio en que se desenvuelven de acuerdo con

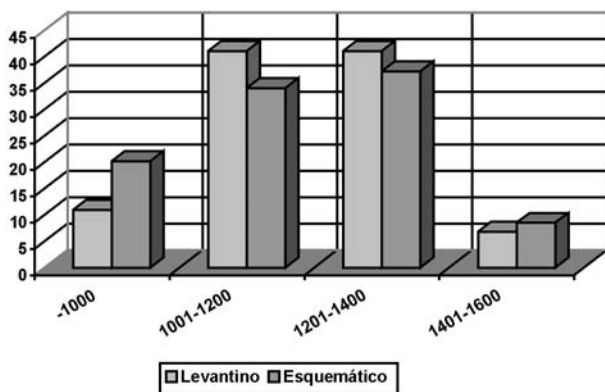


Gráfico 3.- Altitud de los abrigos (%).

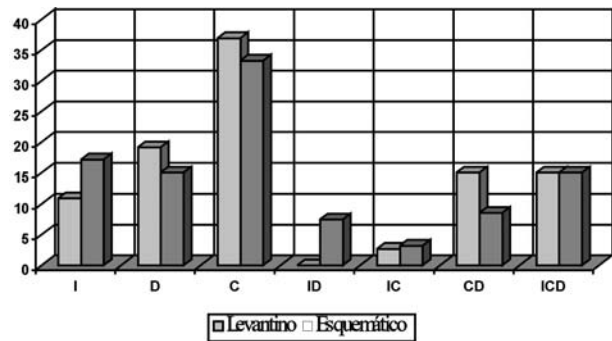


Gráfico 4.- Disposición de la pintura (%). (Ha quedado excluido el abrigo del Prado del Tornero I dado que la acción antrópica ha alterado su fisonomía original).

unos criterios dados, los cuales, si nos atenemos a la información obtenida, no debieron diferir en gran manera de una a la otra. Cuestión distinta será la orientación económica o social que acompañe y motive a esa estructuración espacial, que sí debió ser diferente.

ASPECTOS TÉCNICOS

A caballo entre el apartado anterior y lo que constituyen específicamente las cuestiones de índole técnica, debemos reseñar la información relativa a la disposición de la pintura dentro del propio covacho, a fin de determinar, una vez más, eventuales discrepancias al respecto entre los dos estilos. Para ello, tomando como referencia el punto de vista de un espectador situado en la boca del propio abrigo y tras dividir la superficie representable del mismo en tres partes iguales, hemos establecido otras tantas zonas básicas de representación, a saber, izquierda, centro y derecha.

Con estas premisas, el resultado obtenido sobre el estilo levantino nos dice que en el 36,98 por ciento de las cavidades las pinturas se disponen en la zona central, en el 19,17 por ciento se sitúan en la parte derecha, en el 15,06 por ciento cubren tanto el centro como la mitad derecha a la vez, en otro 15,06 por ciento ocupan las tres zonas definidas, en el 10,95 por ciento afectan a la parte izquierda y tan sólo en el 2,73 por ciento de los casos las pinturas se disponen tanto en el centro como en la parte izquierda. Por su parte, dentro del estilo esquemático, en el 33,33 por ciento de los casos las representaciones se organizan en la zona central del abrigo, en el 17,20 por ciento en la izquierda, en el 15,05 por

ciento lo hacen bien en la derecha o también abarcando toda la superficie rocosa, con otro 15,05 por ciento, en el 8,60 por ciento ocupan las áreas central y derecha, en un 7,52 por ciento se disponen en las partes derecha e izquierda, y en el 3,22 por ciento los motivos pintados cubren las partes central e izquierda (Gráfico 4).

Estrechamente relacionado con este aspecto hemos de señalar también la disposición en altura de los motivos pintados. En el arte levantino el 96,66 por ciento de los motivos se disponen en la franja de 0,50-1,50 metros, en concreto, entre 0,51 metros y 1 metro se sitúan el 40 por ciento de los mismos, mientras que entre 1 metro y 1,50 metros el porcentaje sube hasta el 56,66 por ciento. Por su parte, las representaciones esquemáticas muestran una tendencia similar ya que el 37,83 por ciento se localizan entre 1 metro y 1,51 metros y el 35,13 por ciento lo hace en la franja de 0,50-1 metro. El 16,21 por ciento de las figuras están en una zona situada por debajo de 0,50 metros y, más excepcionales, en el 5,4 por ciento de los casos éstas se disponen entre 1,51-2 metros o por encima de los 2 metros, con otro 5,4 por ciento.

Dentro de los aspectos puramente técnicos, quizás la primera cuestión a cotejar sea la referida a la composición de la pintura. En verdad son pocos los estudios con que contamos sobre la composición y elaboración de la pintura en el arte rupestre postpaleolítico, debiendo citar como los primeros en este campo los publicados por E. Ripoll (1961) sobre las pinturas levantinas de Santolea (Teruel). La espectrografía de emisión realizada entonces reveló la presencia en la pintura de hierro, aluminio, manganeso y trazas de cobre, no documentando restos de excipiente alguno. No obstante, en esa descripción tan sólo

se enumeraban los elementos rastreados en el análisis pero no se diferenciaba en ellos su carácter esencial o, en su caso, de impureza.

Sin embargo, para nuestra zona de estudio contamos con el trabajo realizado por R. Montes y J.M. Cabrera (1991-1992) sobre muestras tomadas de los conjuntos levantinos de Cañaica del Calar II, Fuente del Sabuco I y Abrigo del Mojao, y de los esquemáticos de Cañaica del Calar I y III, Abrigo de los Gavilanes y Abrigos de Cejo Cortado I y II. Los resultados obtenidos ponen de manifiesto la uniformidad que envuelve a todas las muestras, independientemente de su adscripción estilística. Así, todas las de color rojo analizadas revelan su origen común a partir de "bol rojo", un silicato de aluminio ferruginoso de composición muy similar a la del ocre, pero más compacto y untuoso. Asimismo, no se registra elemento alguno que haya sido utilizado intencionadamente como aglutinante, si bien se constata la presencia de yeso que, procedente de procesos de exudación de la propia roca soporte, sí pudiera haber actuado de forma indirecta como tal aglutinante.

En cuanto a los procesos de ejecución, el análisis detenido de las representaciones levantinas, sobre todo las de animales, nos lleva a la conclusión de que el primer paso es el trazado de la silueta de la figura por medio de una delgada línea, para después proceder al cubrimiento del espacio interior bien por medio de otras líneas paralelas o también con una superficie homogénea de color, lo que convencionalmente denominamos como tinta plana. En el caso de las figuras humanas, el aspecto filiforme que presentan la mayoría de ellas nos lleva a pensar que son el resultado del trazo de una única acción, el llamado por J.B. Porcar (1943) como "trazo caligráfico", aunque tampoco podemos descartar que se trate de la incidencia de varias acciones sobre un trazo inicial, sobre todo en aquellos motivos que muestran algún detalle anatómico como son las nalgas o algún otro grupo muscular. Por otro lado, en las representaciones humanas dotadas de mayor volumen o tamaño se comprueba el empleo de finos trazos que cubren el espacio interior en sustitución de la tinta plana. Claros ejemplos en la comarca son las figuras femeninas del Abrigo de la Risca I, Abrigo del Barranco Segovia y Abrigo del Milano, entre otros. Este recurso de cubrir el espacio interior con delgadas líneas paralelas es empleado por igual en las figuras zoomorfas,

quizás con la intención última de dotarlas de volumen.

Se caracteriza esta línea levantina por tener un trazo de escaso grosor, que rara vez supera los 3 milímetros, por cubrir las irregularidades de la roca y por definir unos perfiles muy precisos. Se ha sugerido que es el resultado de la aplicación de la pintura por medio de plumas de ave (Alonso, Grimal, 1996), retomando así una de las hipótesis ya planteada por J.B. Porcar (Porcar, Obermaier, Breuil, 1935) y aceptada por otros investigadores (López, 1980; Sánchez, 1983). Pero, aunque reconocemos las buenas cualidades que reúne la pluma de ave como útil pictórico, tampoco vamos a negar la posibilidad de utilización de rudimentarios pinceles o de instrumentos similares a aquellos por parte de los pintores levantinos, máxime cuando el empleo de éstos ya se documentó hace tiempo en la realización de algunas de las representaciones paleolíticas de Altamira (Cabrera, 1978).

Por su parte, en la pintura esquemática la línea es también el pilar fundamental de los procesos de ejecución pero presenta unas características muy diferentes con relación a la descrita para el estilo levantino. Se convierte ahora en un trazo de mayor grosor, con perfiles poco definidos y que, en la mayoría de las ocasiones, no llega a cubrir las irregulares de la roca, de tal forma que sólo impregna las partes más sobresalientes de ésta. Suele ser un trazo delimitador de la forma por sí mismo, de modo que no hay necesidad de retoque posterior alguno, estando, a veces, acompañado de la tinta plana, sobre todo en aquellas representaciones de tamaño más grande. Diversos instrumentos se han propuesto para la realización de este trazo esquemático, si bien se aprecia cierta unanimidad a favor de la fibra vegetal machacada y, en algún caso, de los propios dedos de la mano (López, 1980; Sánchez, 1983; Alonso, Grimal, 1996).

Sin embargo, aun cuando el reseñado es el tipo de trazo más generalizado entre los motivos esquemáticos, no podemos olvidar la presencia de otras figuras esquemáticas en las que éste muestra unas formas más cuidadas. Lo vemos en los esquemas y cuadrúpedos de los Abrigos del Pozo II y III, en el arquero y cuadrúpedos de la Tinada del Ciervo I o en los trazos serpentiformes del Abrigo de las Bojadillas VI, Abrigo de Benizar III y Abrigo de la Fuente, entre otros, en los que nos encontramos con un trazo cubriente de perfiles precisos. Incluso en uno de los motivos serpentiformes del Abrigo del Sabinar I apreciamos unos finísimos trazos de pin-

tura en uno de sus extremos similares a los que dejarían los filamentos de un pincel (Mateo, 1999). Ello nos lleva a la conclusión de que, aun cuando el pintor esquemático muestra una clara preferencia por un trazo aparentemente tosco a la hora de representar, también era conocedor de procedimientos más depurados, de lo que se deduce, quizás, que estos procesos de ejecución eran un aspecto secundario con relación al propio motivo pintado y, ante todo, respecto de su mensaje.

Mayor concordancia encontramos en lo que se refiere a los esquemas de representación, en los que un sentido práctico, un interés por establecer una comunicación inequívoca y concreta, que es común a los dos horizontes plásticos, conduce a la asunción de unos modelos fáciles de identificar y comprender. Se recurre a la reducción a sus líneas básicas de aquellos arquetipos a representar, haciéndolo además desde una perspectiva que facilite su identificación. En ambos estilos, la figura humana se representa indistintamente desde un punto de vista frontal o lateral mientras que la figura animal siempre se muestra desde una posición lateral, aunque con eventuales rasgos anatómicos como son las cornamentas en una perspectiva frontal. En la pintura esquemática estos mismos esquemas de representación se ven acentuados por cuanto los motivos, sobre todo los zoomorfos, se ven despojados de volumen, salvo contadas excepciones entre las que cabría señalar uno de los cuadrúpedos del Abrigo de la Risca I, los pintados en los Abrigos del Pozo III, varios del Abrigo del Barranco Bonito o los cápridos del Castillo de Taibona.

Si en los esquemas de representación existe una estrecha correlación entre los dos estilos, sí podríamos percibir cierta discrepancia entre ambos a la hora de dotar al espacio de representación de un orden interno, aunque no de forma tan acusada como una lectura superficial de los mismos pudiera indicar. En los paneles levantinos todo evoca a una disposición perfectamente estructurada en la que cada figura ocupan un lugar predeterminado dentro de la composición y en la que, como se ha apuntado, la línea de tierra se convierte en el eje de sucesividad del argumento para, juntos, crear la idea de que la acción transcurre en un tiempo específico (Criado, Penedo, 1989). Se ha construido, pues, un espacio compositivo cerrado ante el cual el espectador es un agente pasivo que

se limita a contemplar el panel pintado sin poder intervenir en él.

Por contra, los frisos esquemáticos parecen, a primera vista, abocados al desorden. Contribuye a ello la pobreza de escenas que documentamos en la comarca, en donde hay un predominio de conjuntos en los que los distintos esquemas representados se distribuyen anárquicamente por las paredes de la cueva, haciendo difícil establecer una relación entre ellos que vaya más allá del mero hecho de compartir el mismo soporte como espacio de representación. La ausencia, *a priori*, de un eje organizador crea un espacio compositivo abierto que admite diversos puntos de vista. Sin embargo, aunque es ésta una práctica bastante generalizada en los conjuntos esquemáticos, la documentación de una escenografía en ocasiones compleja nos lleva a pensar que el autor de lo esquemático sí era capaz de estructurar los distintos paneles compositivos cuando el mensaje a transmitir lo requería. La escena de caza del Abrigo de Tinada del Ciervo I (Fig. 2) en la que los animales presentan una posición escalonada, con diferencias en el tamaño respecto al punto de vista del espectador, encajaría perfectamente en el discurso levantino, al igual que sucede con la agrupación de animales del Abrigo del Pozo III (Mateo, 1999). Mientras, otros paneles aparentemente caóticos, como el número 4 de Cañaica del Calar III (Fig. 3), en el que conviven dos aglomeraciones de puntos, dos figuras en *phi*, varios cérvidos y un esquema humano, o el del Abrigo de Mingarao II, en donde vemos tres cuadrúpedos inidentificables en su especie y un motivo circuliiforme, debieron tener, sin duda, una ordenación interna, aún cuando se tratara de una escena acumulativa producto de dos momentos diferentes de realización como sucede en Cañaica del Calar III. Somos de la opinión de que en ejemplos como éstos, a los que se podría adjuntar varios más, es la abstracción que impregna a la mayor parte de las figuraciones la que nos impide desvelar el eje que organiza toda la composición.

Creemos, pues, que la concepción del espacio de representación queda supeditada al mensaje a transmitir, en torno al cual se articula también el propio contenido de cada arte. Si en el esquemático prima el carácter individual de los distintos motivos, aún cuando se pinten varios de ellos en un mismo covacho, en detrimento de una complicada escenografía, no del todo ausente, en el horizonte levantino sobresale esta escenografía por su propio carácter narrativo de acciones



Figura 2.- Tinada del Ciervo I, Nerpio (según M.A. Mateo y A. Carreño).



Figura 3.- Panel 4 de Cañiaca del Calar III, Moratalla. (según M.A. Mateo).

concretas, de caza, guerra, recolección, etc, que constituyen el modelo mayoritario representado. No obstante, no podemos olvidar tampoco que son muchos los conjuntos levantinos en los que se ha representado una única figura, sobre todo de animal, u otros en los que aparecen varios motivos repartidos por el friso pintado, tanto humanos como de animales, que no llegan a conformar una escena (Lám. I, 1). Por ello, consideramos que sería inexacto el establecimiento de una contraposición taxativa entre un orden interno y una composición escénica como definidores del estilo levantino frente al desorden y al motivo aislado que caracterizarían al esquemático. Quizás, el mayor énfasis que el pintor esquemático pone en la figura aislada, unido a la concepción abierta del espacio compositivo que ello conlleva (Criado, Penedo, 1989), suponga la eliminación intencionada de referencias a un tiempo concreto y, por tanto, la permanente validez del mensaje representado, frente a la concepción del espacio cerrado, no modificable, de las escenas levantinas,

que incidirían más en el hecho de que la acción narrada sí transcurre en un tiempo específico.

MOTIVOS Y TEMAS

El estudio comparativo de las temáticas levantina y esquemática nos obliga a que hagamos desde el primer momento un esfuerzo de superación del diferente lenguaje expresivo utilizado por cada uno de los horizontes estéticos, figurativo en el caso del estilo levantino y abstracto en el esquemático. Pensamos que sólo cuando cumplamos este requisito previo estaremos en condiciones de acometer la confrontación de temas sin el peligro de que la manifiesta desigualdad, casi diríamos oposición, entre los dos modos gráficos de expresión nos conduzca a conclusiones precipitadas.

En el arte levantino los motivos representados pertenecen a dos grandes categorías, la de los humanos, ya sea varón o mujer, y la de los anima-

les, siendo la interrelación de ambas la que da lugar a un variado abanico de posibilidades figurativas.

La figura humana nunca se nos presenta como la única representación existente en un abrigo, pero sí la documentamos en unión de otros motivos humanos, formando parejas varón-mujer (Abrigo del Milano) y mujer-mujer (Abrigo de la Risca I y Abrigo del Molino), o determinando agrupaciones de arqueros, ya sean cerradas (Abrigos de las Bojadillas IV y V, Barranco Bonito) o abiertas, con un mayor desarrollo longitudinal en el soporte (Cortijo de Sorbas I, Abrigo del Concejal III o Abrigo del Barranco Segovia). A veces comparten el friso pintado con otras figuras humanas con las que no forman una escena (Rincón de las Cuevas I, Solana de las Covachas III) o con figuras de animales con las que tampoco parecen integrar una misma composición (Abrigo de Jutia II). También aparece inmersa en cacerías individuales, en las que un arquero-cazador ataca a uno o a varios animales (Abrigo de las Bojadillas IV, Solana de las Covachas III, Abrigo de las Cabritas, Fuente del Sabuco I, Cañaica del Calar II, Cueva del Engarbo I, Cortijo de Sorbas I y Abrigo del Barranco Segovia) o en cacerías colectivas, en donde es un número variable de cazadores el que participa en la acción (Fuente del Sabuco I, Abrigo de la Risca III, Abrigos de las Bojadillas I, III y VII, Solana de las Covachas III, Abrigo de la Cañada de la Cruz y Cuevas del Engarbo I y II). Asimismo, la vemos protagonizando episodios de enfrentamiento bélico entre dos grupos (Molino de las Fuentes II, Fuente del Sabuco I, Abrigo de las Bojadillas VI y Cortijo de Sorbas II) o constituyendo alineaciones de arqueros a modo de desfiles (Fuente del Sabuco II, Abrigo de las Bojadillas I, Cortijo de Sorbas II y Cueva del Engarbo I).

Junto a éstas, nos encontramos además con algunas figuraciones en las que se advierte una importante carga simbólica, como sucede con los atípicos personajes "alados" del Cortijo de Sorbas I (Lám. I, 2), o con escenas que a la vez son reflejo de otras acciones sociales cuyo significado último desconocemos. Es el caso de las representadas en la Cueva del Engarbo I, en donde se nos muestra el momento en el que un individuo cede un objeto circular a otro que permanece arrodillado delante de él, siendo esta una acción que se repite con algunas pequeñas variaciones en el Abrigo de la Cañada de la Cruz, o la composición formada por tres personajes, dos de ellos femeninos, de la Fuente del Sabuco I que constituyen un grupo

compositivo por sí mismo pero que no evidencian actividad alguna.

La figura animal sí se nos presenta en ocasiones como la representación exclusiva de una cavidad, asumiendo todo el protagonismo del conjunto (Abrigo de Benizar I, Abrigo de Andragulla V, Abrigo de Mingarnao I, Abrigo de Río Frío I), si bien lo más frecuente es que aparezcan en los distintos paneles pintados agrupadas como si de una manada se tratara (Molino de Juan Basura, Fuente del Sabuco I, Abrigo de Benizar III, Abrigo de la Risca III, Cueva del Engarbo I), con una disposición un tanto anárquica, en ocasiones intercalada entre otros motivos humanos de arqueros o mujeres con los que no determinan escenografía, al menos de significación conocida (Abrigo de la Risca II, Solana de las Covachas VI, Abrigo del Milano, Hornacina de la Pareja, Abrigo de Jutia II) o integrando las escenas de caza antes reseñadas.

En cualquier caso, el hecho de que muchos de los paneles levantinos estén formados por figuras aisladas o por grupos de figuras humanas y zoomorfas que no definen acciones concretas revela que en modo alguno se trata de un horizonte artístico superficial, imbuido por una intención puramente narrativa sino, más bien al contrario, que nos hallamos ante una manifestación plástica dotada de un importante trasfondo simbólico, en el que en ocasiones es el propio motivo individual, y no una escena dada, el que asume toda la carga simbólica del conjunto, sin duda ligada a la mitología de la sociedad que lo crea (Mateo, 2003, 247-268).

Por su parte, dentro de la temática de la pintura esquemática nos encontramos con las mismas categorías que habíamos establecido para la pintura levantina, la de los motivos humanos y la de los animales, pero a éstas se une una tercera, la compuesta por los signos, de muy compleja interpretación dado el acusado grado de abstracción que muestran, y sobre los que se da la circunstancia de que, además, constituyen un gran porcentaje de figuras dentro del repertorio esquemático. Entre ellos vemos desde motivos puntiformes o circulares, de amplias posibilidades interpretativas, hasta todo el conjunto de figuras consideradas tradicionalmente como abstracciones humanas, de muchas de las cuales habría, quizás, que replantear su identidad humana, de entre los que sobresalen los tipos lla-

mados cruciformes, “golondrina”, en “Y”, ancoriformes o en *phi*.

Las escenas en las que podemos identificar de manera clara el desarrollo de alguna actividad concreta son escasas en los conjuntos de la comarca. Tan sólo documentamos una cacería en La Tinada del Ciervo I (Mateo, Carreño, 2001), en la que interviene un arquero en actitud de disparo contra varios cuadrúpedos, uno de ellos un ciervo de cornamenta grande y profusamente ramificada. Junto a ésta, hay otra composición de comprensión más difícil en el covacho del Castillo de Taibona (García, Berges, 1961), donde un personaje, quizá femenino, sostiene en una de sus manos un objeto alargado y se muestra enfrentado a dos cápridos. La simplificación del objeto, considerable indistintamente como un arco o como un bastón, y el carácter tanto salvaje como doméstico que puede tener la especie representada no nos permite afirmar si estamos ante otra escena cinegética o, por el contrario, ante una evidencia de la actividad ganadera. Esta última sí creemos reconocerla en una composición de Solana del Molinico I (Sánchez, 1961), integrada por dos pequeños unguados y tres individuos intercalados entre ellos y, con mayores dudas, en otra escena muy similar del panel 2 del Abrigo del Pozo III (Mateo, 1999), en la que participan tres cuadrúpedos de especie no identificable y en la que los antropomorfos han sido sustituidos por motivos en *phi* y barras verticales, motivos cuya identidad humana es, sin embargo, discutible.

No obstante, lo exiguo del registro de escenas en la que podamos constatar un sentido narrativo no debe conducirnos a la idea errónea de que en la pintura esquemática no hay un desarrollo escenográfico como tal, sobre todo en contraposición con el estilo levantino. Son muchos los conjuntos en los que la representación de varios de los motivos que conforman el catálogo iconográfico esquemático da lugar a la formación de paneles compositivos cerrados en los que, sin duda alguna, se narra un contenido concreto, que es el que precisamente no terminamos de desentrañar.

Los esquemas humanos, además de involucrarse en las escenas comentadas, constituyen en determinados casos las únicas figuraciones del conjunto (Abrigo de los Paradores, Huerta Andara II, Abrigo de Río Frío III), mientras que también las reconocemos en variadas combinaciones con otros tipos de motivos, entre

ellos con zoomorfos, puntos y soliformes (Cañica del Calar III), con zigzags y halteriformes (Abrigo de los Ingenieros II), con barras y puntos (Fuente del Saúco, Abrigo de los Gavilanes), con petroglifoide y barras (Prado del Tornero III) o con cruciformes, ancoriformes y barras (Abrigo del Mojao). En alguna ocasión se nos presentan a modo de parejas, ya sea respetando ambos la misma tipología o con ligeras variaciones (Abrigo de los Sabinas, Prado del Tornero III, Solana de las Covachas III, IV y IX) y en un caso nos encontramos con la representación de cuatro personajes agrupados, uno de ellos tal vez femenino, sin que estén realizando una tarea reconocible (Abrigo del Cejo Cortado III).

El abanico de ejemplos se amplía si aceptamos la naturaleza humana de algunas de las abstracciones así propuestas, encontrando entonces la asociación de cruciformes y barras (Abrigos de los Idolos), cruciformes, serpentiformes y barras (Abrigo del Sabinar I), cruciformes, barras y un motivo en “diente de sierra” (Cueva de los Cascarones), cruciformes y soliforme (Abrigo de la Ventana I), del tipo llamado “salamandra” con barras y un ancoriforme (Abrigo del Pozo III), y de esquemas en *phi* y barras (Abrigo del Milano). En un abrigo observamos la representación única de uno de los denominados ídolos oculados (Abrigo del Ídolo), en otro caso representado también en pareja (Abrigo de los Ídolos).

Las figuras zoomorfas se inscriben en las escenas de caza y supuesta ganadería indicadas y, junto a éstas, en unión con otros motivos en unos pocos conjuntos. Forma asociaciones binarias con puntos (Abrigo del Pozo III), barras (Abrigo del Cejo Cortado II), estructuras (Fuente de las Zorras) o circuliforme (Abrigo de Mingarnao II), o ya más complejas con figuras en *phi* y barras (Abrigo del Pozo III), con ramiforme, ídolo y soliforme (Castillo de Taibona) y con circuliformes y trazos largos verticales (Barranco Bonito). En un caso documentamos dos únicas figuras de cuadrúpedo intercaladas entre representaciones levantinas (Cañica del Calar II) y en otro son varios cuadrúpedos los que se nos presentan a modo de manada, sin intervención de la figura humana (Molino de Juan Basura).

El resto de signos esquemáticos que no son antropomorfos o zoomorfos también forman asociaciones por sí mismos, cuya enumeración supondría extendernos en exceso y de manera innecesaria para nuestro propósito, aunque sí hemos de hacer constar que no faltan ejemplos en

los que en una covacha se representa un único tipo de motivo, como sucede con figuras serpentiformes (Abrigo de la Fuente), barras (Fuente Serrano I y II, Abrigo de Montañoz I, Abrigo del Concejal II), figuras ramiformes (Abrigo de Ingenieros II), con motivos soliformes (Abrigo de Covachicas I) y con antropomorfos (Abrigo de Río Frío III).

También hay paneles en que los signos esquemáticos, de tipología variada, se intercalan y entremezclan entre representaciones del estilo levantino, e incluso otros en los que se produce la superposición de motivos de distinto estilo, aspecto muy importante por las implicaciones cronológicas que conlleva. Motivos esquemáticos sobrepuestos a otros levantinos los vemos en los conjuntos de Solana de las Covachas III y V, Molino de Juan Basura, Cortijo de Sorbas I y Abrigo de la Risca I. Por su parte, motivos levantinos superpuestos a figuras esquemáticas los documentamos en el Abrigo del Barranco Bonito y en Solana de las Covachas IX.

La sucinta exposición que hemos realizado de las temáticas levantina y esquemática evidencia, hasta donde podemos conocer dadas las dificultades de lectura de los paneles esquemáticos, sensibles diferencias existentes entre ambas. Si en el arte levantino de la zona la única actividad de carácter económico representada es la caza, relativamente abundante, en los frisos esquemáticos tan sólo identificamos una escena cinegética. Por contra, nos encontramos con esas otras escenas que podrían aludir a actividades de producción relacionadas con la ganadería, aunque hay que reconocer en verdad que no están exentas de dificultades interpretativas. Por otro lado, como ya hemos señalado, no son menores los problemas de definición que plantean muchos de los paneles cerrados en los que encontramos asociaciones múltiples de motivos, entre ellos antropomorfos, animales y signos, y de los que no tenemos elementos de juicio suficientes y objetivos, no ya para intentar captar su significado último, sino la identidad misma de lo representado, pero que sin duda son testimonio de un desarrollo escenográfico complejo.

Asimismo, el análisis del contenido de cada arte arroja otros datos de interés. En primer lugar pone de manifiesto el desigual papel que la figura animal juega en cada uno de los ciclos artísticos. Mientras que en el estilo levantino computamos 251 figuraciones de animales, repartidas en 52 covachas (71,23 por ciento) de las 73 estudiadas, en el horizonte esquemático los motivos zoomorfos son sólo

61, presentes en 20 (21,27 por ciento) de los 94 abrigos analizados.

Por otra parte, el bestiario esquemático se nos muestra muy limitado en sus especies. Únicamente se representan cuadrúpedos del grupo de los pequeños ungulados, cérvidos (11) y cápridos (14), si bien de la mayor parte de los motivos ni siquiera es posible identificar su especie a favor de un tipo u otro (36). Por el contrario, en el estilo levantino la variedad de especies es más amplia, aunque también dominan de forma abrumadora los pequeños ungulados, cápridos (116) y cérvidos (63), a los que habría que unir aquellos cuadrúpedos de los que, perteneciendo a este mismo grupo, tampoco es posible determinar su especie (37). Le siguen bastante alejados los bóvidos (19), los équidos (8) y los carnívoros (5), encontrando también con mero valor testimonial un único ejemplar de gamuza, lagomorfo y suido.

Un fenómeno similar de pérdida de protagonismo sufre la figura humana. Si en el arte levantino la categoría de los motivos humanos, en sus diversas acepciones, está integrada por 735 figuras, repartidas en 45 covachos (61,64 por ciento), los esquemas antropomorfos apenas llegan a los 47 ejemplos, presentes tan sólo en 19 abrigos (20,21 por ciento). Este número se amplía un tanto, hasta las 116 representaciones pintadas en 31 abrigos (32,97 por ciento), si consideramos el carácter humano sugerido para algunas de las abstracciones, entre ellas los cruciformes (48), los signos en *phi* (10), los ídolos oculados (4), los motivos bitriangulares (3), los esquemas tipo "salamandra" (3) o las figuras en doble "Y" (1), pero en modo alguno hasta poder equiparar estas cifras con las levantinas.

Sí parece haber, en cambio, cierta correlación en las escenas que podríamos definir como de carácter social. Mientras que en el arte levantino hay agrupaciones de arqueros, algunos de los cuales muestran el órgano sexual, parejas varón-mujer, y grupos de humanos y animales que no desarrollan una actividad aparente, en el estilo esquemático no faltan tampoco las asociaciones entre esquemas antropomorfos y de éstos con otros signos de los que, no obstante, no conocemos su semiótica.

No obstante, los temas y motivos identificados en este núcleo del alto Segura se mantienen dentro de la tónica general definida por cada uno de los estilos en otras áreas peninsulares. Así, en el estilo levantino están presentes las escenas de carácter social, si como tales aceptamos las escenas de guerra o las

asociaciones de motivos humanos, y las actividades económicas no productoras, en este caso la caza sigue desempeñando el papel fundamental. Sin embargo, se echa en falta algún testimonio de las labores de recolección. Mientras, la pintura esquemática muestra también una correlación estrecha en los temas y modos de representación con los de lugares como la vecina comarca de Vélez por el sur o el núcleo valenciano por el noreste.

Además, a nivel general, si en el estilo levantino la caza y en menor medida, la recolección, juegan un papel fundamental en los paneles pintados, y, por extensión, pensamos que también en la economía del grupo ya que no documentamos dentro del estilo levantino prueba alguna de actividades productivas (Mateo, 1992; 1996), la pintura esquemática, con ciertas reservas por lo limitado del registro gráfico, sí parece ampliar el abanico de actividades a otras de producción, sobre todo referidas a la ganadería, mientras que la caza, apenas representada, pudiera haber quedado como algo residual o, cuanto menos, secundario.

En cualquier caso, la diferente temática de cada horizonte artístico, al margen de que puedan ser reflejo del ámbito de sus creencias, sí parece que sean imagen de un espacio vital y de un marco económico y social distinto.

CUESTIONES DE CRONOLOGÍA

El hallazgo de materiales cerámicos de cronología neolítica con motivos decorativos paralelizables a algunos de los tipos esquemáticos pintados puso de manifiesto hace tiempo la cronología neolítica de parte de este estilo parietal, lo que, a la vez, ha servido para romper con el viejo postulado, bastante asentado de otra parte, de que el fenómeno del esquematismo peninsular debe su origen al influjo de nuevas ideas traídas por los grupos prospectores de metal desde el Mediterráneo oriental a comienzos de la edad de los metales (Beltrán, 1983).

En 1984, P. Acosta aporta un interesante repertorio de motivos decorativos de arte mueble, entre ellos antropomorfos en la Cueva del Agua del Prado Negro (Granada), esteliformes en la Cueva de la Carigüela (Granada), Sima del Carburero (Granada), Cueva de la Mujer (Granada), Cueva de Nerja (Málaga) y Cueva de los Botijos (Málaga), ramiformes en La Carigüela y motivos triangulares en este mismo yacimiento y

en la Cueva de las Goteras (Málaga). A estos ejemplos se irán sumando otros como el cuadrúpedo grabado en un alisador del neolítico medio de la Cueva de la Murcielaguina (Córdoba) (Gavilán, 1985), una vasija de esta misma cueva con una figura de esteliforme, líneas horizontales y verticales y puntos impresos, un fragmento cerámico con cápridos de la Cueva de Nerja, un esteliforme de la Cueva de los Mármoles, un pectiniforme grabado en otro fragmento cerámico de La Carigüela y 13 restos más procedentes de las cuevas de los Murcielagos, Muerto y Negra, las tres en Córdoba, con representaciones de líneas verticales y horizontales, y motivos esteliformes (Gavilán, 1989; Mas, 2000).

Mientras, en la zona levantina, las cuevas de l'Or y de La Sarsa, ambas en Alicante, han reportado también diversos restos cerámicos neolíticos decorados con figuras de esteliformes, con y sin círculo central, antropomorfos, ramiformes y, con menor seguridad en su atribución cronológica, tres representaciones zoomorfas incisas en un fragmento cerámico encuadrable en el IV milenio aC (Martí, Hernández, 1988).

En este contexto, hemos de reseñar la secuencia cultural obtenida en los Abrigos del Pozo de Calasparra (Murcia), cuyas paredes albergan varios paneles de figuras esquemáticas y en donde un nivel neolítico antiguo en el que se recogieron restos de pigmento entremezclados con el sedimento ha dado la fecha de 6260 ± 120 BP (I-16, 783 = 4310 aC) (Martínez Sánchez, 1994).

Dados estos paralelos mobiliarios y la temprana cronología neolítica que de ellos se desprende para una parte, al menos, del código iconográfico esquemático, hemos de pensar que se inicia entonces un continuo proceso de formación de ese código en el que tanta importancia debió tener el propio sustrato indígena como las eventuales aportaciones foráneas, el cual estará vinculado al nuevo sistema económico productor y en el que la pintura también pudo ser la forma gráfica de expresión del ámbito de las creencias.

Qué duda cabe de que se tratará de un proceso largo, en el que se irán incorporando conceptos simbólicos nuevos, entre ellos los aportados más tarde por los pueblos metalúrgicos, que el código ya existente irá adaptando. Lo vemos, por ejemplo, en las figuras de ídolos en los que el detalle de utilizar motivos soliformes para representar los ojos

debe ser considerado como un rasgo autóctono, de raíz neolítica, ya que este convencionalismo no aparece en los supuestos modelos orientales (Acosta, 1984). El perfeccionamiento de las técnicas agrícolas y ganaderas, y la consolidación del sedentarismo podrían ser agentes de cambio con repercusión en la expresión plástica. Con el tiempo, incidirían otros múltiples factores entre los que, como se ha apuntado (Beltrán, 1986), no serían menos importantes el paulatino dominio de las técnicas metalúrgicas, el comercio de los propios metales o el control de las rutas comerciales.

Todo ello hará que el fenómeno esquemático, expandido por la mayor parte de la península Ibérica, adopte particulares ritmos de desarrollo en cada área, de forma que, aun existiendo rasgos comunes entre núcleos, como revela la repetición tipos, cada zona adquiera una personalidad propia que se puede traducir en una mayor variedad de modelos o en una mayor complejidad compositiva, tras las cuales se esconderá, obviamente, un diferente trasfondo simbólico. Baste comparar el arte esquemático de núcleos como este del alto Segura con los desarrollados, por ejemplo, en la provincia extremeña de Badajoz (Collado, 1997) o en el área soriana de Valonsadero (Gómez-Barrera, 2001) para advertir notables diferencias.

Distinta es la problemática que rodea al arte levantino al carecer de elementos objetivos de cronología. Es cierto que se ha propuesto una datación neolítica para este estilo en virtud, básicamente, de la existencia de un arte de edad epipaleolítica, el llamado arte lineal-geométrico, de supuestos paralelos iconográficos con unos pocos motivos impresos en fragmentos cerámicos procedentes de la Cova de l'Or, y de la superposición de varias figuras levantinas sobre motivos de arte macroesquemático, cuya cronología neolítica sí es conocida (Martí, Hernández, 1988; Hernández, Ferrer, Catalá, 1998).

Sin embargo, aunque en otro lugar nos hemos ocupado ampliamente del tema (Mateo, 2002b), hemos de insistir en la inexistencia de un horizonte artístico lineal-geométrico de edad epipaleolítica, al tiempo que de las sobreposiciones de figuras levantinas sobre otras macroesquemáticas, presentes tan sólo en el Abrigo de La Sarga I y en el Barranco de Benialí IV, lo único que realmente se deduce es que, en esa área tan localizada como es la afectada por el macroesquematismo, o bien ambos horizontes convivieron durante un periodo de tiempo determinado o bien que el estilo levantino tuvo una pervivencia mayor, lo cual, dada la cronología neolítica temprana del arte macroesquemático, no invalida,

por sí misma, la posibilidad de que el estilo levantino arranque desde fechas más antiguas.

Acerca de los paralelos mobiliarios propuestos sí hemos de reflexionar más detenidamente. En realidad, estos paralelos se circunscriben a dos fragmentos de una misma vasija en la que, mediante un instrumento, se han representado de una parte, la cabeza, cuernos y parte del cuerpo de un cáprido, y de otra, los cuartos traseros y la larga cola de un animal indetectable en su especie y la cornamenta, una porción de la cabeza y parte del cuerpo de un cérvido (Martí, Hernández, 1988). Se apunta, incluso, la existencia de una tercera pieza cerámica que mostraría la forma de la cabeza, cuerpo y alas de un ave (Hernández, 1992).

No obstante, las diferencias entre los motivos cerámicos impresos y los parietales pintados son manifiestas, hasta el punto de que, percibidas por los mismos autores que los propusieron, se intentan justificar a partir de la rigidez y el esquematismo que imponen el soporte cerámico y la propia técnica impresa. Pero el acusado esquematismo que muestran las figuraciones, con ángulos rectos para definir las distintas partes corporales y la forma general de las figuras, son rasgos que no se pueden explicar únicamente por las diferencias en la naturaleza del soporte y de los procesos técnicos seguidos (Mateo, Carreño, 2000) y que los alejan de los conceptos de representación propios del estilo levantino.

Asimismo, todos los fragmentos cerámicos decorados se engloban en el mismo contexto cultural de un neolítico antiguo, en concreto en el definido por J. Bernabeu (1988) para la cueva como neolítico IA, lo que explica que todas las figuras impresas con instrumento compartan la forma de cubrir el espacio interior con ritmos idénticos enmarcados por líneas horizontales y verticales, lo que a su vez contrasta con la imagen plana levantina (Alonso, Grimal, 1999). Coinciden, además, en este procedimiento con los otros motivos impresos cardiales de la cueva.

Aun así, la secuencia cronológica más aceptada como hipótesis de trabajo es la que establece a finales del VI milenio aC el nacimiento de un proceso artístico ya iniciado con un tímido arte de raíz epipaleolítica, el mencionado arte lineal-geométrico, que llega a imbricarse con otro arte *ex novo*, el macroesquemático, asociado a su vez a las primeras ideas neolíticas. Este macroesquematismo sería al punto de partida del

arte levantino actuando de estímulo la extensión del proceso de neolitización hacia el interior (Fortea, Aura, 1987), de tal forma que este estilo vendría a ser el medio de expresión artístico del cambio cultural que sufren las comunidades epipaleolíticas inmersas en plena neolitización (Martí, Hernández, 1988; Hernández, Ferrer, Catalá, 1998).

Por nuestra parte, una vez rechazados tanto la existencia de un arte lineal-geométrico como la relación de los supuestos paralelos mobiliarios impresos con los motivos pintados levantinos, no vemos mayores inconvenientes para relacionar este arte levantino con los grupos epipaleolíticos, pero aceptándolo también como una manifestación de la religiosidad propia de estos cazadores y recolectores y no como respuesta final a un proceso de aculturación. De igual forma, somos muy críticos con la relación causa-efecto establecida entre los horizontes macroesquemático y levantino. El arte macroesquemático se nos presenta como un fenómeno excesivamente local y muestra a la vez unas características iconográficas tan distantes respecto del levantino que nada invita a pensar que el trasfondo que podemos intuir en este macroesquematismo pueda guardar relación con aquel que apreciamos en la pintura levantina. Además, somos de la opinión de que este macroesquematismo habrá que explicarlo a partir de la intervención de otros factores que vayan más allá de su relación con las nuevas ideas neolíticas puesto que hay otros sectores de "colonización neolítica", como puede ser la comarca prelitoral y litoral catalana (Bernabeu, 1996), en donde no se desarrolla un horizonte artístico similar a este del área de colonización valenciana.

Con este panorama general esbozado, la superposición de motivos se convierte en un elemento de suma importancia a la hora de perfilar la cronología de ambos estilos, sobre todo, lo referente a sus posibles relaciones. Entre las figuras esquemáticas sobrepuestas a otras levantinas debemos reseñar las de un cérvido sobre un cuadrúpedo en Molino de Juan Basura (Lám. II, 1), dos esquemas humanos simples sobre un cuadrúpedo y un arquero, respectivamente, en Solana de las Covachas III, las de sendos trazos serpentiformes sobre un cérvido y un humano, y sobre un cuadrúpedo en Solana de las Covachas V, un trazo horizontal sobre un arquero en el Cortijo de Sorbas I y un cuadrúpedo sobre una figura femenina en el Abrigo de la Risca I. Por su parte, las representaciones levantinas superpuestas a motivos esquemáticos son un trazo y restos de lo que pudiera ser un cuadrúpedo en el

Abrigo del Barranco Bonito y una figura de cérvido, reconvertido en un segundo momento en cáprido, que cubre parcialmente un esquema humano simple en Solana de la Covachas IX (Lám. II, 2).

La pronta observación de las superposiciones de motivos esquemáticos sobre levantinos en conjuntos como la Cueva de la Vieja de Alpera en 1910 o los Cantos de Visera de Yecla en 1912, a los que han seguido desde entonces numerosos ejemplos más, sirvió para proponer desde un principio una cronología más tardía a la pintura esquemática, habiendo incluso quien la considera como una resultante de la propia evolución final del estilo levantino, a la que, no obstante, se le suman algunas aportaciones foráneas de tipo religioso y espiritual relacionadas, a su vez, con la cultura dolménica (Ripoll, 1983).

Sin embargo, el registro de las superposiciones de motivos levantinos sobre esquemáticos nos obliga a modificar nuestros viejos planteamientos al respecto ya que pone de manifiesto la existencia de una etapa de convivencia, más o menos prolongada, de los dos estilos. A los citados conjuntos de Solana de las Covachas IX y Barranco Bonito podemos añadir varios yacimientos más. En la Tabla del Pochico de Aldeaquemada (López, Soria, 1988) es un cuadrúpedo levantino de formas un tanto desmañadas el que se sobrepone a cinco trazos verticales, en el Barranc de la Palla de Tormos (Hernández, Ferrer, Catalá, 1988) un cánido cubre parcialmente a dos zigzags horizontales, en Cantos de Visera I de Yecla (Cabré, 1915) son varios cuadrúpedos los que ocultan a una figura esquemática de zancuda y a un signo reticular, en el abrigo V del Racó de Gorgori de Castell de Castells (Hernández, Ferrer, Catalá, 2000) es una barra levantina asociada a puntos también levantinos la que tapa parte de una barra vertical esquemática mientras que en la Cueva del Tío Modesto de Henarejos (Hernández, Ferrer, Catalá, 2000) es un cáprido el que lo hace sobre varios trazos verticales.

CONCLUSIONES

Al inicio de este trabajo aludíamos a la hipótesis planteada por V. Baldellou de que los autores de la pintura esquemática pudieran haber sido los mismos que anteriormente pintaran las covachas levantinas, calificándola, por las razones expuestas, de atrevida y sugerente. Manifestaba concretamente este autor en su trabajo sobre el arte rupestre de la cuenca del río Vero que "...las gentes que pintaron unos y otros (abrigos) debían

ser las mismas, con la única distinción que marcaría una cronología diversa." (Baldellou, 1983, 115). Años después, a raíz de sus trabajos sobre el neolítico en tierras aragonesas volvía a ratificar esta idea, considerando que *"...no resulta en absoluto insensato identificar el arte esquemático con las poblaciones neolíticas y el arte levantino con las cazadoras-recolectoras de raigambre material epipaleolítica."* (Baldellou, 1994, 50).

Por nuestra parte, en 1992 realizamos el estudio de las pinturas rupestres de la cueva ciezana de La Serreta, en la que nos encontramos con un grupo de 39 representaciones, algunas de las cuales se ven dotadas de un estilo un tanto particular. Varias de éstas, en concreto 17, responden a modelos típicos de la pintura esquemática como son los tipos en *phi*, polilobulados, simples esquemas antropomorfos y cápridos, conviviendo con ellos en el mismo panel otras representaciones de cuadrúpedos, identificados como équidos, y de arqueros que conforman una compleja escena de caza. Son precisamente, estos últimos motivos zoomorfos y humanos los que, sin responder a unos cánones que pudiéramos definir como típicamente levantinos, tampoco se ajustan a los modelos esquemáticos y menos aún a los representados en el mismo panel. Se refleja en éstos un mayor gusto por el detalle y un interés por buscar el volumen que los aparta de lo esquemático, al margen de que la temática y la estructura interna de la composición cinegética encajaría perfectamente en el estilo levantino. No obstante, también advertimos entonces el hecho de que todas las figuraciones del friso se correspondían a un único momento pictórico, al menos no detectamos elementos objetivos que nos hicieran pensar lo contrario. Ante esto, planteamos la hipótesis de que estas pinturas fuesen *"...el resultado de una convivencia de la tradición naturalista, ya en avanzado proceso hacia la estilización, y una corriente, ya arraigada, esquemática."* (Mateo, 1991-1992, 248).

La ampliación de nuestros trabajos en la cueva en años siguientes, lejos de aportarnos indicios que nos hicieran modificar nuestra idea inicial, nos sirvieron para mantenernos en la misma y para aventurarnos un poco más, quizás en exceso, al proponer *"...a los autores de estas pinturas de la Cueva de la Serreta como un grupo en vías de neolitización, los cuales aún mantienen arraigada la tradición naturalista en lo que al arte se refiere como medio de expresión de una religiosidad, que ya parecen haberse introducido en el nuevo y complicado mundo de un sistema*

productor que podría esconderse tras el esquematismo." (Mateo, 1994, 46).

Con los datos que podemos manejar en la actualidad, creemos que estamos en condiciones de poder decir que ni la hipótesis de V. Baldellou ni la propuesta por nosotros al estudiar las pinturas de La Serreta nos parecen demasiado atrevidas. A lo largo de este trabajo hemos analizado comparativamente diversos aspectos de los ciclos artísticos levantino y esquemático encontrando un índice mayor de afinidades que de divergencias entre ellos.

Ambos estilos comparten emplazamientos, hasta el punto de que en un porcentaje significativo las cavidades contienen tanto figuraciones levantinas como esquemáticas a la vez, e íntimamente unido a ello, ambos ciclos muestran su analogía en otros aspectos como la orientación de las covachas, la altitud en la que se encuentran o las zonas de disposición de los motivos dentro de las mismas.

Por otra parte, la misma tipología de los emplazamientos nos revela que en los dos horizontes culturales predominaba, de forma casi absoluta, un interés por destacar la acción social que supone la propia pintura. Ésta, utilizada como instrumento de socialización del espacio, tiene una caracterización pública, está ahí para ser vista, lo cual puede responder, como hemos apuntado, a cuestiones territoriales y/o económicas de las comunidades autoras de cada arte.

En otros aspectos de naturaleza técnica también son notables las semejanzas advertidas, desde la composición de la propia pintura, que es la misma en los dos estilos, hasta los esquemas de representación e, incluso, los procesos de ejecución ya que, si bien es verdad que difieren de uno a otro en su plástica externa, en ambos es la línea, a veces auxiliada por la superficie homogénea de color, la que define la forma y constituye la base de esos procedimientos técnicos de ejecución.

Cabe la posibilidad de que la divergencia en la forma del trazo pueda explicarse a partir de la diferencia del lenguaje expresivo utilizado. El levantino es un arte figurativo que capta una secuencia como si de una instantánea fotográfica se tratara, con un acusado sentido narrativo del mensaje que en modo alguno menoscaba su eventual trasfondo simbólico. Es, precisamente, en ese interés por mostrar la "fotografía" de un aspecto de la realidad cuando el proceso técnico de ejecución juega un papel importante en pos de la claridad de la imagen, acorde con

el naturalismo de los motivos a representar. Por el contrario, la pintura esquemática ya parte de una transformación previa de la realidad misma que, mediante la abstracción, pasa a ser codificada en una serie de signos ininteligibles para todo aquel que desconozca el código preestablecido. En un sistema de comunicación como éste, el proceso técnico en sí pasa a ser algo secundario.

Llegados a este punto podríamos plantearnos la interrogante de si todas estas similitudes entre los dos estilos artísticos son simples coincidencias, fruto de la casualidad. En nuestra opinión, la respuesta debe ser negativa, aunque hemos de reconocer también que estamos lejos de poder ofrecer una explicación que satisfaga todas las preguntas que tal afirmación pudiera plantear.

La pintura esquemática debe ser relacionada con las primeras comunidades neolíticas si nos atenemos a los paralelos mobiliarios documentados, mientras que el arte levantino, por su parte, bien puede ser adscrito a los grupos de cazadores y recolectores epipaleolíticos, una vez justificada la inexistencia de un arte parietal lineal-geométrico de cronología epipaleolítica (Mateo, 2002), cuyos argumentos constitutivos son manifiestamente discutibles.

Con este planteamiento nos encontraríamos, por un lado, con un arte propio de grupos todavía depredadores y, junto a éste, con otro ciclo rupestre desarrollado en el mismo espacio geográfico que aquel, pero que ya es una forma de expresión de comunidades con una economía productora. Este punto de partida, desde un ámbito estrictamente teórico, es perfectamente admisible, al tiempo que supone un posicionamiento neutral entre quienes defienden algún tipo de relación entre los dos estilos y quienes, al contrario, la niegan.

Sin embargo, el reconocimiento de las superposiciones de motivos reseñadas viene a confirmar la existencia de una fase de convivencia entre lo levantino y lo esquemático, lo que invita a pensar en una probable interrelación entre ambos. Es más, considerada la cronología propuesta para cada uno de ellos, creemos que no sería demasiado arriesgado vincular esta etapa de coexistencia con el proceso de neolitización de las últimas comunidades epipaleolíticas de *facies* geométrica de la vertiente mediterránea.

Sin entrar en la discusión entre indigenismo y migracionismo, pero una vez asumido que el origen del neolítico peninsular no hay que buscarlo en una

evolución interna de los grupos epipaleolíticos, entre otras razones porque no se han documentado dentro de la propia península Ibérica los antecedentes silvestres de los cereales y los animales domésticos predominantes (Martí, Cabanilles, 1997), sí parece existir cierto consenso a la hora de aceptar el llamado “modelo dual” (Bernabeu, 1996) como el paradigma para la neolitización, al menos, de la vertiente mediterránea.

A este respecto, la información de que disponemos sobre el proceso parece indicar que en modo alguno hubo grandes rupturas, sino que, más bien, se trató de un lento y largo periodo de relación entre las comunidades primarias de economía productora, los llamados “neolíticos puros” por F. J. Fortea (1973), asentadas en un primer momento en sectores litorales y prelitorales, y el sustrato epipaleolítico de *facies* geométrica. Esta secuencia es conocida en el bajo Aragón, en donde los datos aportados por yacimientos como Botiquería dels Moros en Mazaleón y Costalena en Maella, constatan la presencia de grupos de cazadores-recolectores que sobre sus bases técnicas y culturales van a recibir, por aculturación directa de los grupos neolíticos del núcleo valenciano, algún elemento neolitizador, en concreto la cerámica, sin que ello suponga modificar sustancialmente sus formas de vida (Barandiarán, Cava, 1989). La neolitización final de estos grupos se va a producir por la llegada espaciada y poco intensa de puntuales rasgos tecnológicos y culturales, y no por un repoblamiento tras una supuesta etapa de abandono. Otros yacimientos confirman este mismo proceso, entre ellos el Pontet en Maella (Mazo, Montes, 1992), Abrigo de Secans en Mazaleón (Rodanés, 1991), Cova del Llop también en Mazaleón (Mazo, Montes, 1987) o el Serdá de Fabara (Barandiarán, Cava, 1985).

Distinta, pero muy ilustrativa sobre el particular, es la secuencia del yacimiento de Tossal de la Roca (Cacho, 1986; Cacho, Fumanal, López, López *et alii*, 1995), en la Vall d’Alcalá, inscrito en la zona nuclear de llegada de las primeras ideas neolíticas a la región. Con una ocupación ininterrumpida desde del paleolítico superior y todo el epipaleolítico, en sus dos *facies*, microlaminar y posterior de geométricos, será durante esta última etapa cuando reciba el influjo neolitizador, con la llegada de la cerámica cardial, lo que dará lugar a una rápida transformación del

lugar como si de un asentamiento neolítico *ex novo* se tratara.

Por su parte, en la zona del alto Segura los datos proporcionados por los diversos sondeos estratigráficos realizados en la Cueva del Nacimiento, Valdecuevas y en Molino de Vadico parecen evidenciar la misma cadena de lenta aculturación que hemos reseñado para el bajo Aragón (Mateo, 1997-1998).

En la Cueva del Nacimiento, los trabajos de excavación realizados permitieron documentar cuatro etapas de habitación (Rodríguez, 1979; Asquerino, López, 1981). Un nivel más antiguo, propio de un horizonte del paleolítico superior, proporcionó restos de un hogar e industria lítica de raspadores, buriles y hojas con y sin retoque, fechándose en 9250 aC (GIF-3472: 11200 BP no calibrado). El nivel B, con restos de un hogar e industria lítica ya epipaleolítica de geométricos y microláminas ha dado la fecha de 5670 aC (GIF-3471: 7620 BP no calibrado). Por último, el nivel A, considerado como neolítico, presenta dos fases distintas, una más antigua, del neolítico medio, que aporta una industria lítica de tipo laminar de tradición epipaleolítica, con hojas con o sin retoque, restos cerámicos decorados con impresiones y digitaciones y algunos restos óseos de fauna salvaje y doméstica, y una segunda fase, del neolítico final, con restos cerámicos lisos y con porcentajes superiores de los restos óseos de fauna doméstica sobre la salvaje. Estos niveles neolíticos se han fechado en 4830 aC y 3540 aC (GIF-5422: 5490±120 BP) el primero, y en 2040 aC (GIF-5421: 3990±110 BP) el atribuido al neolítico final. Tampoco han faltado voces en contra de este aparente proceso de aculturación en Nacimiento en virtud del desfase cronológico que parece haber entre los niveles epipaleolíticos y los neolíticos (Martí, Cabanilles, 1997). Sin embargo, la naturaleza de los propios trabajos arqueológicos desarrollados, muy limitados espacialmente, y la ausencia de más datas quizás pudieran explicar este aparente desfase.

En Valdecuevas (Sarrión, 1980), su excavador estableció también varias fases de ocupación, coincidentes a grandes rasgos con las definidas en Nacimiento. Sobre un nivel epipaleolítico con una industria en la que predominan los denticulados y las hojas, se sitúa un segundo nivel, adscrito al neolítico, en el que se documentan restos óseos de *Sus scropha* y *Ovis aries*, y fragmentos cerámicos decorados con impresiones. Una tercera etapa de habi-

tación se relaciona con una ocupación eneolítica del abrigo.

Por su parte, en Molino de Vadico (Córdoba, Vega, 1988) contamos con un nivel antiguo encuadrable en el paleolítico superior, un nivel epipaleolítico en el que hay una industria de tipo laminar, con restos óseos de fauna en los que predominan las especies salvajes de conejo, cabra y, en menor porcentaje, ciervo, a la que le sigue una etapa neolítica que proporciona cerámica impresa e incisa y poca industria lítica. Asimismo, según comunicación personal de sus investigadores a A. Alonso y A. Grimal (1996), también se recuperaron algunos restos de grano.

Vemos, pues, en los tres casos como a pesar de la distinción efectuada entre sendos periodos epipaleolítico y neolítico, se observa que lejos de haber una ruptura marcada entre ambos momentos en lo que a la tecnología y las formas de vida se refiere, hay, por contra, una continuidad en la industria lítica y en las especies animales sacrificadas, todavía salvajes, siendo los únicos elementos "innovadores" en los niveles agregados al neolítico la presencia de cerámica, decorada con impresiones, incisiones o digitaciones, según el caso, en Cueva del Nacimiento y Valdecuevas, la existencia de los restos óseos de *Ovis aries* en este último, y los restos de grano en el Molino de Vadico.

La escasez de datos que padecemos sobre el neolítico en Murcia y Albacete, y la ambigüedad que envuelve a los que conocemos, nos lleva a relacionar este proceso de aculturación de lugares interiores como Nacimiento y Valdecuevas con el núcleo primario valenciano, al menos en tanto que podamos demostrar arqueológicamente la existencia de asentamientos neolíticos *ex novo* en sectores costeros murcianos. Desde esta zona levantina, las nuevas ideas neolíticas habrían podido penetrar por el corredor que constituye el altiplano murciano, hasta alcanzar el curso medio del río Segura, vía natural de entrada hasta el interior giennense y albaceteño. De este teórico recorrido podríamos tener puntuales registros en la Cueva de la Serreta y en los Abrigos del Pozo, ambos lugares provistos a la vez de arte rupestre.

En la Cueva de la Serreta los trabajos de excavación desarrollados (Martínez Sánchez, 1996; Salmerón, 1999) permitieron reconocer una etapa neolítica de ocupación de la cueva, si bien la falta de un contexto específico del registro arqueológico y lo limitado de la información que

éste proporciona no posibilitan la obtención de referencias concluyentes. No obstante, uno de sus excavadores, dada la tipología de la industria lítica, preferentemente laminar, y la naturaleza de la decoración cerámica, incisa la mayor parte y unas pocas impresas, apuesta por una cronología del neolítico medio para esta fase de ocupación (Martínez Sánchez, 1996).

Por su parte, un sondeo estratigráfico realizado en el abrigo más grande del conjunto de El Pozo (Martínez Sánchez, 1994) demostró una ocupación continuada en el mismo desde el paleolítico superior, llegando, sin solución de continuidad, hasta fechas medievales. Un nivel neolítico antiguo aportó restos cerámicos lisos, incisos e impresos, una industria lítica en cuarcita, con lascas sin retoque, restos de talla y cantos, y en sílex, de láminas sin retoque y con retoque lateral abrupto, lascas y núcleos. Asimismo, el análisis preliminar de los restos óseos de fauna tan sólo permitió advertir la presencia de especies como el conejo, los pequeños rumiantes y los ungulados puesto que lo reducido y fragmentado de la muestra impidió precisar más detalles (Mateo, 1997b). Otros datos de interés son el hallazgo de restos de pigmento entremezclados entre el sedimento y la fecha radiocarbónica de 4310 aC obtenida a partir de restos de carbón vegetal de un hogar de este nivel neolítico.

No obstante, de aceptar la adscripción cronológica propuesta para ambos yacimientos se plantea un evidente desfase entre éstos y los localizados en el alto Segura que, de acuerdo con la lógica difusionista, deberían mostrar unas fechas más recientes. Es ésta una situación paradójica, si se quiere, pero no desconocida en otros ambientes, recordemos que en el alto Aragón el yacimiento aculturado de Forcas II proporciona cronologías más antiguas que el supuesto foco neolitizador de Chaves (Baldellou, 1994). A pesar de ello, el desconocimiento del itinerario seguido por las aportaciones neolíticas hasta esta zona interior y la falta de series cronológicas contrastadas, nos permite mantener la hipótesis de que el curso fluvial del Segura es la vía de penetración de los elementos neolitizadores, al tiempo que también podemos pensar que la ocupación neolítica de la Cueva de la Serreta y de los Abrigos del Pozo no tienen por qué ser consecuencia de la primera oleada de entrada de estas ideas neolíticas. Esta

será, sin duda, una de las interrogantes que los futuros trabajos deberán intentar responder.

Por otro lado, en este contexto general, la ausencia de un epipaleolítico geométrico en Andalucía más allá de los enclaves orientales de Nacimiento y Valdecuevas, y una vez puesto de manifiesto que el sustrato epipaleolítico de *facies* microlaminar, que sí está ampliamente documentado en la región, no constituye el sustrato de la neolitización (Aura, Pérez, 1995; Martí, Cabanilles, 1997), quizás pueda explicar la ausencia de arte levantino en otros puntos más occidentales que éstos del alto Segura, a los que habría que anexas el llamado núcleo de Quesada (Soria, López, 1999), alejado unos pocos kilómetros al suroeste. No olvidemos los yacimientos en superficie de Río Palmones, en Algeciras, y de Los Frailes, en Bornos, cuya industria lítica, en alguna de sus piezas, recuerda al geometrismo de Cocina I pero que, no obstante, parece que haya que relacionar más bien con el geometrismo del sur de Portugal (Martí, Cabanilles, 1997). De confirmarse esta idea, podríamos considerar que los autores del estilo levantino serían los grupos epipaleolíticos geométricos, con lo que este horizonte cultural, no sólo estético, hundiría sus raíces en el X milenio aC (Aura, Pérez, 1995).

En esta misma línea de opinión se ha llegado a postular que el arte levantino nace en el seno de estas comunidades epipaleolíticas de *facies* geométrica como respuesta al proceso de aculturación que sufren por parte de los grupos neolíticos (Llavori, 1988-1989). El conflicto de competencias territoriales, económicas y culturales entre ambas entidades sociales convertiría a la pintura levantina en un mecanismo de reproducción de un modo de vida tradicional tendente a impedir la desintegración del sistema. Por nuestra parte, al margen de que podamos aceptar que el contacto entre estos grupos y la necesidad de tierras para cultivar sí pueda obligar con el tiempo a la paulatina reclusión de los cazadores y recolectores en las serranías interiores, lo que no admitimos es el hecho de que el arte levantino nazca desde la nada, como un simple mecanismo de defensa de unas formas de vida amenazadas, ya que su contenido temático implica conceptos religiosos más amplios (Mateo, 2003). Además, esta hipótesis no dejaría de plantear una situación un tanto curiosa ya que durante varios miles de años los cazadores y recolectores habrían mantenido unos modos de vida que no suscitaron en ningún momento la

necesidad de contar con una iconografía simbólica, para más tarde, súbitamente, a raíz de su contacto con los grupos neolíticos, contacto que hemos visto que no es en modo alguno traumático, crear el espectacular arte levantino.

En cualquier caso, la aculturación de estos grupos de cazadores y recolectores supondrá la desaparición definitiva del estilo levantino como vehículo de expresión de unas creencias asociadas a un modelo social y económico caduco, al tiempo que se iniciará la expansión y generalización del fenómeno esquemático, asociado a las novedosas corrientes sociales, económicas y espirituales que conlleva la forma de vida neolítica. Dadas las estrechas semejanzas existentes entre los dos horizontes artísticos, quizá no sería descabellado proponer a los antiguos levantinos como corresponsables del nacimiento y expansión de la pintura esquemática.

Tal vez la religiosidad neolítica encontró el terreno suficientemente abonado en el seno de los grupos aculturados epipaleolíticos como para que la espiritualidad asociada a la naciente forma de vida utilizase el mismo vehículo que durante centurias había servido como medio gráfico de transmisión de lo trascendente, la pintura rupestre. La transformación de los modelos de vida, aunque sea a través de un proceso lento y sin rupturas, es suficiente agente de cambio en los ámbitos de lo mental, lo religioso y lo estético.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*. Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Salamanca, 1, 250 pp. Salamanca.
- ACOSTA, P. (1984): *El arte esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares*. Scripta Praehistorica. Francisco Jordá Oblata, pp. 31-61. Salamanca.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1995-1996): *Santuarios parietales compartidos en la Prehistoria: la Comunidad de Murcia como paradigma*. Anales de Prehistoria y Arqueología, 11-12, pp. 39-59. Murcia.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1996): *El arte rupestre de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia). Nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. Barcelona.
- ALONSO, A., GRIMAL, A. (1999): *El arte levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular*. En APARICIO, J. (coord.): Cronología del arte rupestre levantino. Real Academia de Cultura Valenciana. Serie Arqueológica, 17, pp. 43-76. Valencia.
- ASQUERINO, M^a D., LÓPEZ, P. (1981): *La Cueva del Nacimiento (Pontones)*. Trabajos de Prehistoria, 38, pp. 109-152. Madrid.
- AURA, J.E., PÉREZ, M. (1995): *El Holoceno inicial en el Mediterráneo español (11000-7000 BP). Características culturales y económicas*. En VILLAVARDE (ed.): Los últimos cazadores. Transformaciones culturales y económicas durante el Tardiglacial y el inicio del Holoceno en el ámbito mediterráneo, pp. 119-143. Alicante.
- BALDELLOU, V. (1983): *El arte esquemático y su relación con el levantino en la cuenca alta del Vero (Huesca)*. Zéphyrus, XXXVI, pp. 113-115. Salamanca.
- BALDELLOU, V. (1994): *Algunos comentarios sobre el Neolítico en Aragón*. Bolskan, 11, pp. 33-51. Huesca.
- BARANDIARÁN, I., CAVA, A. (1985): *Las industrias líticas del Epipaleolítico y del Neolítico en el Bajo Aragón*. Bajo Aragón, Prehistoria, V, pp. 49-86. Zaragoza.
- BARANDIARÁN, I., CAVA, A. (1989): *La ocupación prehistórica del Abrigo de Costalena (Maella, Zaragoza)*. Colección Arqueología y Paleontología. Serie Arqueología Aragonesa. Monografías, 6, Diputación General de Aragón, Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1968): *Arte rupestre levantino*. Monografías Arqueológicas, IV, 256 pp. Zaragoza.
- BELTRÁN, A. (1983): *El arte esquemático en la Península Ibérica: orígenes e interrelaciones. Bases para un debate*. Zéphyrus, XXVI, pp. 37-41. Salamanca.
- BELTRÁN, A. (1998): *Arte prehistórico en la Península Ibérica*. Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, 103 pp. Castelló de la Plana.
- BERNABEU, J. (1988): *El neolítico en las comarcas meridionales del País Valenciano*. En LÓPEZ P.(coord.): El Neolítico en España. Editorial Cátedra, pp. 131-166. Madrid.
- BERNABEU, J. (1996): *Indigenismo y migracionismo. Aspectos de la neolitización en la fachada oriental de la Península Ibérica*. Trabajos de Prehistoria, 53 (2), pp. 37-54. Madrid.
- BRADLEY, R., CRIADO, F., FÁBREGAS, R. (1993): *Rock art research as landscape archaeology: a pilot study in Galicia, North-*

- west Spain. *World Archaeology*, 25 (3), pp. 374-390. London.
- BRADLEY, R., CRIADO, F., FÁBREGAS, R. (1994): *Los petroglifos como forma de apropiación del espacio. Algunos ejemplos gallegos*. *Trabajos de Prehistoria*, 51 (2), pp. 159-168. Madrid.
- BREUIL, H. (1933-1935): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, 4 vols. Lagny.
- BUENO, P., BALBÍN, R., DÍAZ-ANDREU, M., ALDECOA, A. (1998): *Espacio habitación/espacio gráfico: grabados al aire libre en el término de La Hinojosa (Cuenca)*. *Trabajos de Prehistoria*, 55 (1), pp. 101-120. Madrid.
- CABRÉ, J. (1915): *Arte rupestre en España*. Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1. Madrid.
- CABRERA, J.M. (1978): *Les matériaux des peintures de la grotte d'Altamira*. Actes de la 5^{ème} Reunion Triennale de l'INCOM, pp. 1-9. Zagreb.
- CACHO, C. (1986): *Nuevos datos sobre la transición del magdalenense al epipaleolítico en el País Valenciano: el Tossal de la Roca*. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IV, pp. 117-129. Madrid.
- CACHO, C., FUMANAL, M. P., LÓPEZ, P., LÓPEZ, J.A., PÉREZ, M., MARTÍNEZ, R., GARRALDA, M. D., GARCÍA, M. (1995): *El Tossal de la Roca (Vall d'Alcalá, Alicante). Reconstrucción paleoambiental y cultural de la transición del tardiglaciario al holoceno inicial*. *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4, pp. 11-101. Alcoi.
- COLLADO, H. (1997): *Arte rupestre esquemático en la provincia de Badajoz. Cuestiones tipológicas, interpretativas y cronológicas*. *Extremadura Arqueológica*, VII, pp. 158-171. Badajoz.
- CÓRDOBA, B., VEGA, L. G. (1987): *Abrigo del Molino de Vadico*. *Arqueología en Castilla-La Mancha*. Excavaciones, 1985, pp. 79-85. Toledo.
- CRIADO, F., PENEDO, R. (1989): *Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte Postglaciario Levantino*. *Munibe*, 41, pp. 3-22. San Sebastián.
- FORTEA, F. J. (1973): *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Universidad de Salamanca. Salamanca.
- FORTEA, F. J., AURA, E. (1987): *Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del arte levantino*. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII, pp. 97-120. Valencia.
- GARCÍA, M. A., BERGES, M. (1961): *Nuevos hallazgos de pinturas esquemáticas en Nerpio (Albacete). El Abrigo del Castillo de Taibona*. *Actas del VI Congreso Nacional de Arqueología (Oviedo, 1959)*, pp. 71-81. Zaragoza.
- GAVILÁN, B. (1985): *Alisador grabado procedente de la Cueva de la Murcielaquina (Priego de Córdoba)*. *Ifigea*, II, pp. 173-176. Córdoba.
- GAVILÁN, B. (1989): *Paralelismo entre la decoración cerámica y el arte esquemático parietal: vasija de la Cueva de la Murcielaquina (Priego de Córdoba)*. *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología (Castellón de la Plana, 1987)*, pp. 229-236. Zaragoza.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2001): *Ensayos sobre el significado y la interpretación de las pinturas rupestres de Valonsadero*. Diputación Provincial de Soria, 295 pp. Soria.
- HERNÁNDEZ, M. S. (1992): *Arte rupestre en la región central del Mediterráneo peninsular*. En UTRILLA, P. (coord.): *Aragón/Litoral Mediterráneo: intercambios culturales durante la Prehistoria*, pp. 141-159. Zaragoza.
- HERNÁNDEZ, M. S., FERRER, P., CATALÁ, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*. Fundación Banco Exterior, 312 pp. Alicante.
- HERNÁNDEZ, M. S., FERRER, P., CATALÁ, E. (1998): *L'Art Llevantí*. Centre d'Estudis Contestans, 175 pp. Cocentaina.
- HERNÁNDEZ, M. S., FERRER, P., CATALÁ, E. (2000): *L'Art Esquemàtic*. Centre d'Estudis Contestans, 287 pp. Cocentaina.
- JORDÁ, F. (1985): *El arte prehistórico en la región valenciana: problemas y tendencias*. *Arqueología del País Valenciano*. Panorama y perspectivas, pp. 121-140. Valencia.
- INGOLD, T. (1986): *Territoriality and tenure: the appropriation of space in hunting and gathering societies*. En INGOLD, T. (ed): *The Appropriation of Nature*. Manchester University Press, pp. 130-164. Manchester.
- LLAVORI, R. (1988-1989): *El arte postpaleolítico levantino de la Península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de sus orígenes*. *Ars Praehistorica*, 7-8, pp. 145-156. Barcelona.
- LÓPEZ, M.G., SORIA, M. (1988): *El arte rupestre en Sierra Morena oriental*. Jaén.
- MARTÍ, B., CABANILLES, J. (1997): *Epipaleolíticos y Neolíticos: población y territorio en el*

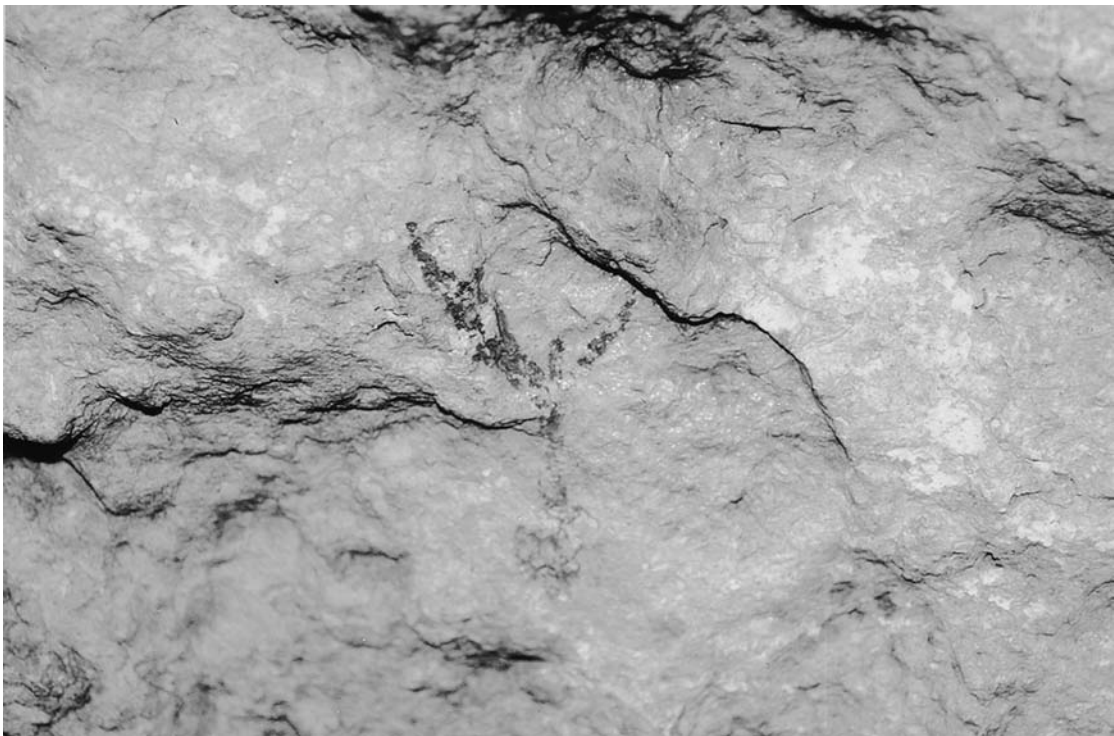
- proceso de neolitización de la Península Ibérica*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, 10, pp. 215-264. Madrid.
- MARTÍ, B., HERNÁNDEZ, M.S. (1988): *El Neolítico Valencià. Art rupestre i cultura material*. Servicio de Investigación Prehistórica. Valencia.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1998): *Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco*. Arqueología Espacial, 19-20, pp. 543-561. Teruel.
- MARTÍNEZ PERELLÓ, M^a I. (1999): *La pintura rupestre esquemática en Extremadura Sudoriental* (Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid).
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1994): *Nueva datación de C-14 para el Neolítico de Murcia: los Abrigos del Pozo (Calasparra)*. Trabajos de Prehistoria, 51 (1), pp. 157-161. Madrid.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1996): *Cueva-sima de la Serreta (Cieza). Un yacimiento neolítico en la Vega Alta del Segura*. Memorias de Arqueología-1990, 5, pp. 43-56. Murcia.
- MAS, M. (2000): *De los cazadores recolectores del Holoceno inicial a las sociedades productoras en Andalucía. Una interpretación a través del arte*. Actas del 3º Congreso de Arqueología Peninsular (Porto, 2000), pp. 415-432. Porto.
- MATEO, M. A. (1991-1992): *Las pinturas rupestres de la Serreta, Cieza (Murcia)*. Zéphyrus, XLIV-XLV, pp. 241-150. Salamanca.
- MATEO, M. A. (1992): *Reflexiones sobre la representación de actividades de producción en el arte rupestre levantino*. Verdolay. Revista del Museo de Murcia, 4, pp. 15-20. Murcia.
- MATEO, M. A. (1994): *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Serreta, Cieza (Murcia)*. Archivo de Prehistoria Levantina, XXI, pp. 33-46. Valencia.
- MATEO, M. A. (1995): *Las pinturas rupestres del Molino de Capel (Moratalla, Murcia)*. Memorias de Arqueología-1992, 7, pp. 39-48. Murcia.
- MATEO, M. A. (1996): *Las actividades de producción en el arte levantino*. Revista de Arqueología, 185, pp. 6-13. Madrid.
- MATEO, M. A. (1997a): *La guerra en la vida y el arte de los cazadores epipaleolíticos*. La guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania. Ministerio de Defensa, pp. 71-82. Madrid.
- MATEO, M. A. (1997b): *Estudio preliminar de los restos óseos de fauna de los Abrigos del Pozo (Calasparra, Murcia)*. Memorias de Arqueología-1991, 6, pp. 57-60. Murcia.
- MATEO, M. A. (1997-1998): *Arte rupestre y neolitización en el Alto Segura*. Anales de Prehistoria y Arqueología, 13-14, pp. 39-45. Murcia.
- MATEO, M. A. (1999): *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*. Editorial KR, 278 pp. Murcia.
- MATEO, M. A. (2000): *La guerra en la vida de las comunidades epipaleolíticas del Mediterráneo peninsular*. Era Arqueología, 2, pp. 110-127. Lisboa.
- MATEO, M. A. (2002): *La llamada "fase prelevantina" y la cronología del arte rupestre levantino. Una revisión crítica*. Trabajos de Prehistoria, 59 pp. 49-64. Madrid.
- MATEO, M. A. (2003): *Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino*. Zéphyrus, LVI pp. 247-268. Salamanca.
- MATEO, M. A., CARREÑO, A. (2000): *Aportaciones al estudio del arte rupestre en Nerpio (Albacete): los conjuntos de Mingarnao, Sacristanes y Huerta Andara*. Al-Basit, 44, pp. 7-43. Albacete.
- MATEO, M. A., CARREÑO, A. (2001): *Los abrigos con arte rupestre de la Tinada del Ciervo (Nerpio, Albacete). Revisión del conjunto*. Archivo de Prehistoria Levantina, XXIV, pp. 97-118. Valencia.
- MAZO, C., MONTES, L. (1987): *La Cueva del Llop (Mazaleón, Teruel)*. Caesaraugusta, 64, pp. 119-134. Zaragoza.
- MAZO, C., MONTES, L. (1992): *La transición Epipaleolítico-Neolítico antiguo en la cueva de El Pontet (Maella, Zaragoza)*. En UTRILLA, P. (coord.): Aragón/Litoral Mediterráneo. Intercambios culturales durante la Prehistoria, pp. 243-254. Zaragoza.
- MONTES, R., CABRERA, J.M. (1991-1992): *Estudio estratigráfico y componentes pictóricos del arte prehistórico de Murcia (Sureste de España)*. Anales de Prehistoria y Arqueología, 7-8, pp. 69-74. Murcia.
- PORCAR, J.B. (1943): *El trazo por impresión directa y el trazo caligráfico en el arte rupestre de Ares del Maestre*. Boletín de la

- Sociedad Castellonense de Cultura, XVIII, pp. 262-266. Castellón de la Plana.
- PORCAR, J.B., OBERMAIER, H., BREUIL, H. (1935): *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*. Madrid.
- RIPOLL, E. (1961): *Los abrigos pintados de los alrededores de Santolea (Teruel)*. Monografías de Arte Rupestre, 1, 35 pp. Barcelona.
- RIPOLL, E. (1968): *Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. Actas del Simposio Internacional de Arte Rupestre (Barcelona, 1966), pp. 165-192. Barcelona.
- RIPOLL, E. (1983): *Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica*. *Zéphyrus*, XXXVI, pp. 27-35. Salamanca.
- RIPOLL, E. (1990): *Acerca de algunos problemas del Arte Rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica*. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, 4, pp. 313-324. Madrid.
- RODANÉS, J.M. (1991): *Excavaciones arqueológicas en el Abrigo de Secans (Mazaleón, Teruel). Campañas de 1986 y 1987*. Arqueología Aragonesa 1986-1987, pp. 57-61. Zaragoza.
- RODRÍGUEZ, G. (1979): *La Cueva del Nacimiento*. Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 14, pp. 33-38. Valencia.
- SALMERÓN, J. (1999): *La cueva-sima de la Serreta (Cieza). Santuario de arte rupestre, hábitat neolítico y refugio tardorromano*. *Memorias de Arqueología-1993*, 8, pp. 139-155. Murcia.
- SÁNCHEZ, J. (1961): *Pinturas rupestres de Socovos (Albacete)*. Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina, pp. 781-792. Murcia.
- SANTOS, M. (1996): *Los grabados rupestres de Tourón y Redondela-Pazos de Borbén como ejemplos de un paisaje con petroglifos*. *Minus*, V, pp. 13-40. Orense.
- SARRIÓN, I. (1980): *Valdecuevas. Estación Meso-Neolítica en la Sierra de Cazorla (Jaén)*. Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 15, pp. 23-56. Valencia.
- SORIA, M., LÓPEZ, M.G. (1999): *Los abrigos con arte rupestre levantino de las sierras de Quesada y Segura (Jaén)*. *Revista de Arqueología*, 221, pp. 6-14. Madrid.

LÁMINA I



1. Grupo de motivos de Solana de las Covachas VI (Nerpio).

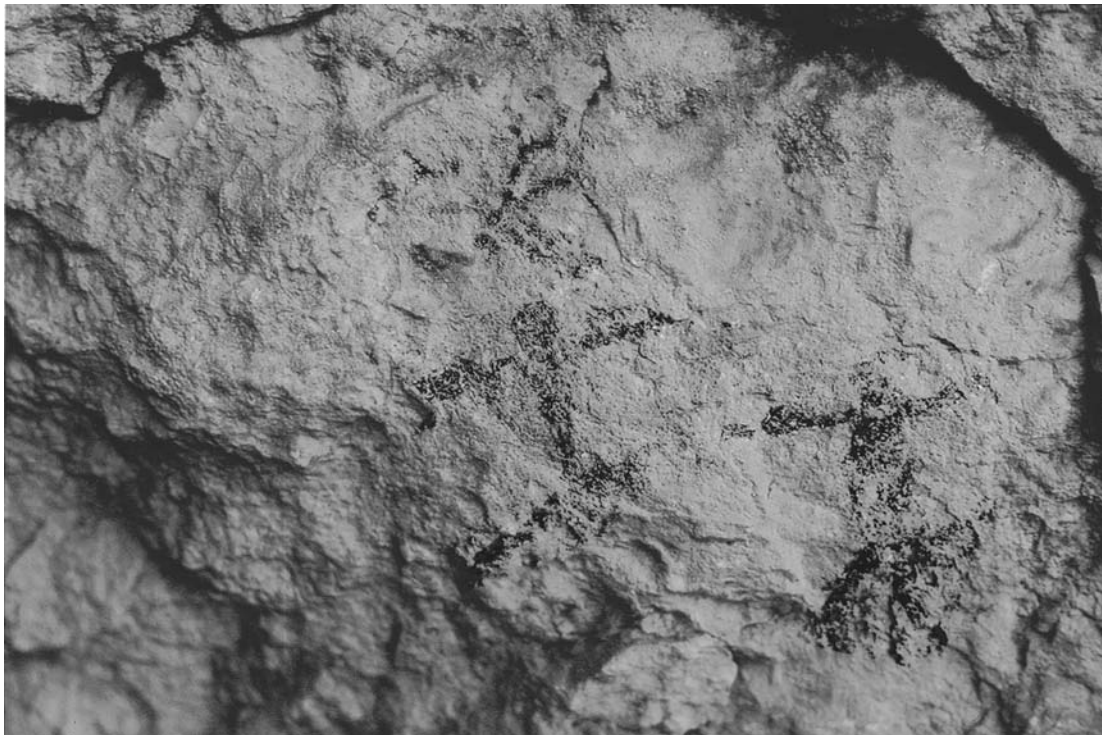


2. Personaje "alado" de Cortijo de Sorbas I (Letur).

LÁMINA II



1. Arte esquemático sobre levantino en Molino de Juan Basura (Nerpio).



2. Arte levantino sobre esquemático en Solana de las Covachas IX (Nerpio).

