

MARCADORES GRÁFICOS Y TERRITORIOS TRADICIONALES EN LA PREHISTORIA DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

Graphical markers of traditional territories in the prehistory of Iberian peninsula

PRIMITIVA BUENO RAMIREZ* y RODRIGO DE BALBÍN BEHRMANN*

RESUMEN La estrecha relación entre la posición de las grafías y los territorios económicos de los grupos que las produjeron se constata diacrónicamente. El mundo de los cazadores paleolíticos no es sólo el de la oscuridad de las cavernas, sino el de sierras, valles y ríos al aire libre cuyas referencias simbólicas han quedado grabadas y pintadas en soportes rocosos. Son ellos los pioneros en la definición gráfica de los lugares que forman parte de su universo cotidiano. La recurrencia en la decoración de los mismos enclaves tiene su constatación con la presencia de grafías postpaleolíticas. Presenta los grandes yacimientos al aire libre como la visualización de territorios tradicionales, aquéllos cuya delimitación se conoce por formar parte del grupo, y cuyo tránsito y uso está asegurado por los símbolos de los ancestros.

Palabras clave: Grafías, Territorio, Tradición, Paleolítico, Neolítico, Calcolítico

ABSTRACT The close relationship between the position of the graphics and the economic territories of the groups are diachronically tested. The world of the Paleolithic hunters is not only the darkness of the caves, but the mountains, valleys and rivers outdoor, whose symbolic references are engraved and painted on the stones. They are pioneers in the graphic definition of the places that belong to their daily world. The recurrence in the decoration of the same sites has the finding with the presence of post-palaeolithic graphics. It presents the major sites as outdoor display of traditional territories, whose boundaries are known for joining the group, and whose use and transit are insured by the symbols of the ancestors.

Key words: Graphics, Territory, Tradition, Palaeolithic, Neolithic, Chalcolithic

* Area de Prehistoria. UAH. C/Colegios nº 2. 28801 Alcalá de Henares. p.bueno@uah.es, rodrigo.balbin@uah.es
Fecha de recepción: 26-06-09. Fecha de aceptación: 16-10-09

INTRODUCCIÓN

La estrecha asociación entre el desarrollo social de la humanidad y su expresión gráfica es un dato de ineludible referencia desde el Paleolítico Superior (Bueno *et al.*, 2008b:51). Pinturas, grabados y esculturas que revelan el mundo simbólico de los grupos de cazadores y de los productores y metalúrgicos, más tarde.

Su variabilidad de contextos, soportes y técnicas da una medida de la complejidad que podemos adjudicar a estas expresiones desde sus más antiguos ejemplos. Forman parte de la vida cotidiana (Balbín y Alcolea, 1999; Bueno y Balbín, 2000a, 2000b, 2001; Bueno *et al.*, 2003; Bueno, 2008), y de los lugares funerarios (Lalanne y Breuil, 1911), repitiendo fórmulas reconocibles por propios y extraños. Éstas poseen a veces recorridos cronológicos de más de 30.000 años que demuestran una notable solidez en sus mensajes, y una sociedad que a lo largo de todo este tiempo se siente identificada por ellos.

Su significado exacto es difícil de aprehender, pero podemos aproximarnos a algunos de los mensajes que transmitieron a partir de su posición en el espacio transitado, de su contexto cronológico y arqueológico, de sus referencias en amplios territorios y, en suma, de todos aquellos factores que, aplicados a cualquier otro tipo de yacimiento arqueológico (Bueno y Balbín, 2000a, 2000b; Bueno *et al.*, 2009), permiten sostener interpretaciones históricas.

Admitiendo los parámetros que valoraba Leroi-Gourhan (1971) para entender el arte prehistórico como un consolidado sistema de mensajes, parece claro que no se trata de ningún evento aleatorio. Todas las culturas peninsulares desde el Paleolítico Superior en adelante tuvieron su sistema de expresión, manifestando de un modo más visible que ningún otro los lugares que pretendían reivindicar como propios mediante los signos y símbolos que los identificaban como tales. Los grabados y pinturas al aire libre de los cazadores paleolíticos constituyen la primera domesticación efectiva del territorio, que marcado de este modo, se transforma de paisaje ignoto en paisaje grupal.

Por tanto la ideología que trasciende a los símbolos se explica en la propia base social y económica de los grupos que sustentan estas expresiones y las traspasan de generación en generación, practicándolas de modo semejante y leyéndolas también de un modo parejo (Bueno, 2008).

IDEOLOGÍA EN LA INVESTIGACIÓN DEL ARTE PREHISTÓRICO PENINSULAR

Una de las cuestiones más notables del análisis de las grafías peninsulares estriba en la alargada discusión acerca de las diversas versiones del arte prehistórico. Su propia nomenclatura ha ido cerrando compartimentos definidos por estilo, cronología, regiones, o incluso comarcas, reiterando sistemáticas afortunadamente pasadas de moda en las aplicaciones culturales.

Al igual que en aquéllas, la denominación no es inocente y mucho menos cuando se dirimen cuestiones tan caracterizadoras como el origen, la evolución o la relación de unos símbolos que sirvieron para justificar durante mucho tiempo la religiosidad

del hombre primitivo (Bueno *et al.*, 2008b:47). Ni desde luego puede considerarse al margen de los derroteros de la investigación, o de las ideas de los investigadores.

Asumir el arte paleolítico en cueva fue la tarea científica de la generación de Breuil. Adaptarlo a la sociedad del momento requirió de conceptos presentistas que debían aunar el mensaje judeo-cristiano de la salvación a partir de la llegada del Mesías y la realidad de un pasado, cuya enorme profundidad comenzaba a emerger a finales del siglo XIX (Moro y González, 2005). Los argumentos religiosos se hicieron con la interpretación de las expresiones gráficas de los grupos prehistóricos, encontrando en la Península otros caldos de cultivo como la propia idiosincrasia de la sociedad española de los años 40 a 60, en la que este tipo de premisas encajaban sin problema (Almagro, 1970).

El Arte Levantino y el Arte Esquemático se sucedieron rápidamente en el conocimiento y comenzaron a fraguar un conjunto notable desde el punto de vista cuantitativo, que convertía la noción de “santuario” en un cajón de sastre cada vez más inabarcable.

El primer atisbo de movimiento se centró en el Arte Levantino. Y ello en relación con la desintegración de la organización académica e intelectual de la primera parte del siglo XX en España, que dio paso a la generación de profesores surgidos tras la Guerra Civil. Ellos tomaron los trabajos de Hernández Pacheco como bandera de reivindicación nacionalista frente a las propuestas de los extranjeros —Breuil y Obermaier entre otros—, para definir el Arte Levantino como un episodio postpaleolítico de carácter religioso, pero con componentes históricos y conmemorativos.

A partir de ese momento se fija una perspectiva en la que cada uno de los estilos conocidos: paleolítico, levantino y esquemático, posee un desarrollo cronológico específico y se vincula a una zona de la geografía ibérica y no a otras. Hemos propuesto (Bueno y Balbín, 2008:fig.3.1) la imagen de las agujas de un reloj para explicar la hipótesis de E. Ripoll (1965), en la que cazadores del Cantábrico traspasaban sus conocimientos a los realizadores del Arte Levantino en un lugar concreto, la Sierra del Montsiá. El agotamiento del ciclo levantino conducía al esquematismo, cuyo desarrollo más notable se daba en el Sur de la Península Ibérica.

Ya no tendríamos, pues, un arte prehistórico, sino tres con una cronología distinta y un desarrollo de carácter regional. La población prehistórica peninsular se sucedía ordenadamente de Norte a Sur, los grupos paleolíticos al Norte con apenas población posterior, los grupos epipaleolíticos al Este, sin constancia de cazadores paleolíticos, y con escasas referencias a un arte esquemático; y los neolíticos y calcolíticos al Sur, llegados a un desierto poblacional sin antecedentes previos paleolíticos o epipaleolíticos (fig. 1).

En los 60 la relativa efervescencia de trabajos sobre todo referidos al Levante, va abriendo otra senda que acabará por definirse de modo total a partir de los 80 con las interpretaciones ligadas al origen oriental del Neolítico. Nos referimos a la propuesta de Jordá (1971), quien a partir de paralelos en los relieves orientales de Medinet-Abú, abogó por una cronología tardía del arte levantino y coetánea a un arte esquemático también tardío.

A la situación tripartita del arte prehistórico peninsular Jordá sumaba otro elemento, el de fuertes *décalages* cronológicos entre el arte paleolítico y el resto de las manifestaciones prehistóricas peninsulares, que hasta el momento se habían entendido como

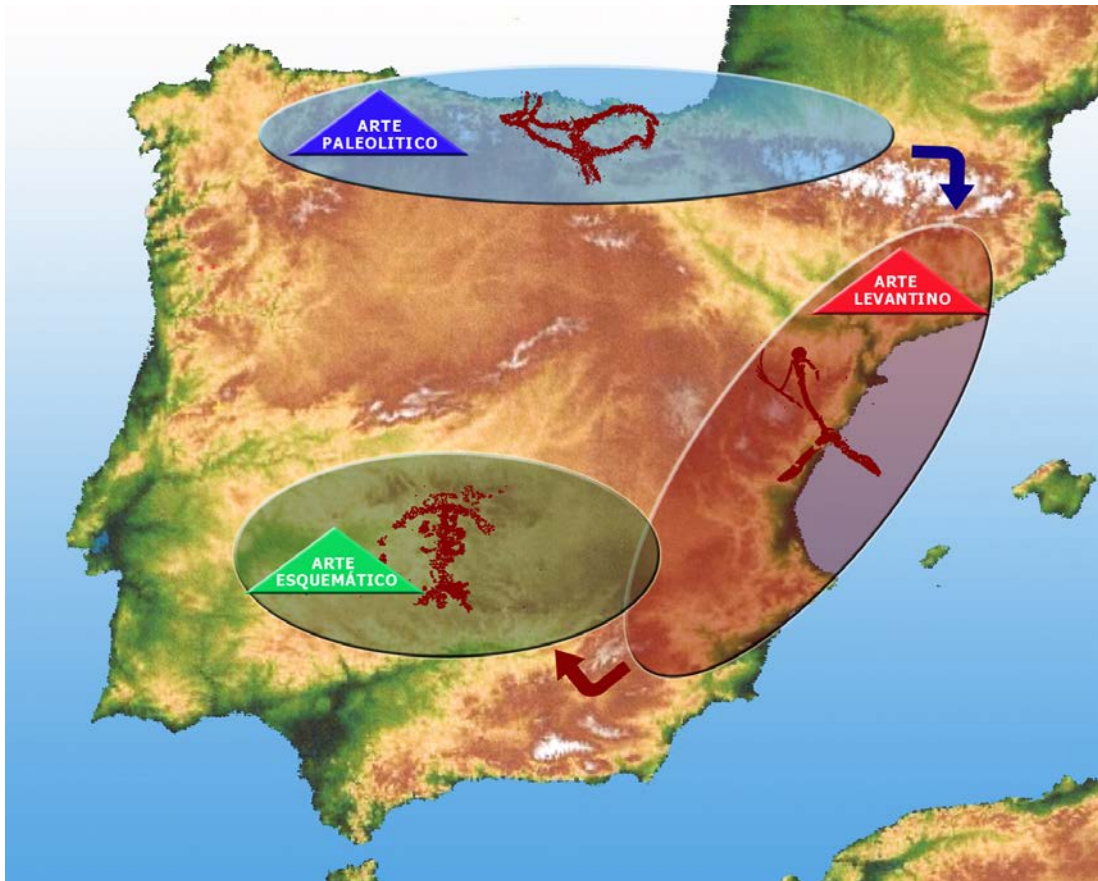


Fig. 1.—Representación de los sucesivos artes prehistóricos siguiendo la hipótesis de las “agujas del reloj”, según Bueno *et al.*, 2007c.

consecutivas. Se establecía un marcado *hiatus* (Jordá, 1984:90) entre el fin del mundo paleolítico y la llegada de civilizaciones orientales, cuya religión habría provocado como respuestas indígenas el arte levantino y el arte esquemático.

Con algunas precisiones como la delimitación de un arte lineal anterior al levantino (Fortea, 1975), que hoy podemos llamar “arte aziliense” (Casabo, 2004; Bueno *et al.*, 2007a:581), se admitió la contemporaneidad de ambas expresiones y su relación ideológica con productos culturales del mediterráneo oriental (Martí y Hernández, 1988). Algo después, el descubrimiento del Arte Macroesquemático se integró como versión parietal del arte lineal de Fortea para configurar la expresión del momento de llegada de los orientales (Hernández y Martí, 2001).

Las dudas acerca de estas propuestas se expresan ya muy abiertamente en los últimos años (Mateo, 2002), especialmente por lo que se refiere al Arte Macroesquemático como origen del Levantino, pues no comparte con éste referencias estilísticas, ni temáticas. Ni los lugares en los que aparece son los conectados tradicionalmente por la historiografía con los de “llegada” (Martí, 1983).

El arte esquemático respondía a versiones indígenas de una religión oriental que, en principio se recibía a través del Sureste y, por tanto se databa a partir de la fecha de Los Millares (Acosta, 1968) en el III milenio. Y años más tarde, a través de Valencia en relación con los primeros impulsos de la expansión de los sistemas productores (Martí, 1983), y, por tanto a partir de las cronologías de Cova de l'Or.

El último cuarto del siglo XX supuso la fijación de dos artes prehistóricos: el de los cazadores paleolíticos en la Prehistoria Antigua, y el de los receptores del mundo religioso oriental en la Prehistoria Reciente. Entre ambos había una marcada frontera conceptual e ideológica, la que separaba al mundo depredador del mundo productor; y mayor aún, la que generaron las hipótesis difusionistas en la Prehistoria Europea frente a la aceptación de la capacidad de generar imágenes y técnicas complejas entre los cazadores europeos del último glaciario.

Estas versiones comienzan a resquebrajarse en los últimos años del siglo XX. Es de nuevo la ideología de los investigadores la que impulsa hacia otras direcciones, una vez superadas o, cuando menos muy matizadas, las hipótesis difusionistas que habían constituido el núcleo duro de la interpretación de la Prehistoria europea hasta esos momentos.

Se suman, además, dos elementos que refuerzan la integración de cultura y grafías: el desarrollo de las dataciones directas, tanto para el arte paleolítico como para el postpaleolítico, y la acumulación de nuevos descubrimientos que acaban con los tradicionales marcos geográfico-estilísticos (Bueno y Balbín, 2003, 2008; Bueno *et al.*, 2003, 2007a).

Es evidente que las nuevas miradas al arte tienen que conciliar con las nuevas miradas a la cultura en general, comenzando por acabar con las ausencias demográficas que explicaban gran parte de las hipótesis colonialistas, fuesen éstas aplicadas al paleolítico (Balbín y Alcolea 1992), al epipaleolítico (Bueno *et al.*, 1995), al neolítico (López, 1988), al megalitismo (Bueno, 1988, 1991), o al calcolítico y al bronce (Delibes *et al.*, 1995).

Para el arte paleolítico las cronologías directas se concentran en las cuevas cantábricas (Alcolea y Balbín, 2007; González, 2005), con escasos ejemplos en otros sectores (Sanchidrián y Valladas, 2001). En el caso del arte postpaleolítico, a una primera fase de propuestas contextualizadoras a partir de materiales muebles (Carrasco *et al.*, 1982; Gavilán y Vera, 1993; Martín y Cálalich, 1982), o de su asociación con contenedores artificiales (Bueno y Balbín, 1992) y naturales (Marcos, 1981; Martínez, 1994), comienzan a sumarse fechas directas. Estas últimas abarcan distintos espectros: cuevas (Márquez, 2004; Gómez Barrera *et al.*, 2002; Samaniego *et al.*, 2002; Sanchidrián y Valladas, 2001), dólmenes (Bueno y Balbín, 2006a; Bueno *et al.*, 2007b; Carrera y Fábregas, 2002, 2006), o soportes (Calado *et al.*, 2004, Martínez y García, 2009; Simón y Cortés, 2006). Metodologías más novedosas aplicadas al arte paleolítico (Pike *et al.*, 2005) también se hacen hueco en el postpaleolítico (Beneitez, 2001), habiéndose obtenido fechas de costras de oxalato en abrigos con arte levantino (Ruiz *et al.*, 2006).

En los 90 confluye además la documentación de arte paleolítico al aire libre, produciendo una de las rupturas más notables con los planteamientos decimonónicos aplicados a la interpretación del arte: la religión. Ésta necesitaba de su alejamiento de lo cotidiano mediante los famosos santuarios que las cuevas paleolíticas, con su oscu-

ridad, representaban. Pero la localización cada vez más notable de enclaves decorados a la intemperie absoluta en lugares de paso, vados, con indudable interés estratégico y económico (Balbín *et al.*, 1996; Bueno y Balbín, 2001; Bueno *et al.*, 2003), revela una faceta totalmente inédita de los cazadores del Paleolítico Superior. Y las perspectivas de análisis para evaluar el papel de estos grupos en el Levante se amplían a partir de los importantes resultados de la prospección en la Valltorta (Martínez *et al.*, 2003).

Su coincidencia topográfica, de soportes materiales y técnicas con grafías más recientes abre una dinámica de cambios sobre la interpretación de la ideología de estos grupos que no ha hecho más que empezar (Balbín y Bueno, e.p.; Bueno, 2008; Bueno y Balbín, 2001; Bueno *et al.*, 2003, 2004a, 2007a, 2007b; Calado, 2004; Martínez, 2008; Maura y Cantalejo, 2005).

En la actualidad son dos las líneas más patentes en la valoración de las grafías prehistóricas, tomadas en conjunto:

- La que propone un largo decurso gráfico paleolítico-postpaleolítico con capacidad de transformaciones, asimilaciones, interacciones y cambios.
- La que se reafirma en la definición de terminologías regionales y comarcales, y en la existencia de un marcado *hiatus* entre la expresión paleolítica y la postpaleolítica, que explicaría ausencias demográficas y colonizaciones progresivas de espacios deshabitados.

EL MUNDO DE LOS CAZADORES

Como decíamos arriba, la ideología de los cazadores se ha venido definiendo a partir de la imagen de oscuridad que proporciona el ámbito cavernario. En ella se han basado muchos investigadores para acudir al miedo, a la falta de color, al frío y a la incomprensión del mundo que los rodeaba para situar en las cuevas el santuario por excelencia, aquel sitio, alejado de la vida cotidiana y utilizado por los chamanes para realizar los ritos que unían al hombre con la naturaleza y alejaban los peligros que se cernían sobre él.

Probablemente sin reparar demasiado en ello, se creó la circunstancia de que los yacimientos paleolíticos que mejor conocemos, las cuevas, los lugares de más fácil refugio, se valoraron como santuarios por estar decorados, provocando una curiosa situación que obligaba a proponer que los yacimientos no eran tales (Balbín y Alcolea, 1999). Por tanto, los contextos cotidianos serían prácticamente desconocidos en el Paleolítico Superior, si nos atenemos a la literalidad de la propuesta. Extremando el argumento, sólo quedarían los espacios al aire libre para desarrollar la vida cotidiana y los últimos años han demostrado que también estaban decorados.

Efectivamente éste es quizás uno de los descubrimientos más contundentes después de Altamira (Balbín y Bueno, 2009), que la realidad cotidiana de los cazadores paleolíticos estaba definida por sus símbolos, los cuales formaban parte de sus casas y del terreno por el que transitaban, fuese éste al aire libre o al interior de las cuevas, porque la ideología de los grupos que nos ocupan no se ciñe de modo exclusivo a la religión en el sentido que pretenden las hipótesis chamanistas (Clottes y Lewis-Wil-



Fig. 2.—Arte paleolítico al aire libre al Sur de Europa, según Bueno *et al.*, 2007a

liams, 2001; Layton, 2000) y todas las que se relacionan con ella, sino que abarca las opciones lógicas de los conjuntos humanos con un desarrollo social (Bueno y Balbín, 2001; Giddens, 1990; Godelier, 1989).

Junto con ello, las grafías aparecen en la situación actual como una de las más contundentes evidencias de la extensión geográfica de los cazadores del paleolítico superior, acabando con los establecimientos clásicos aplicados a la Península Ibérica. El mapa adjunto muestra los yacimientos con arte paleolítico al aire libre al Sur de Europa, pues incluye Fornols-Haut (Sacchi *et al.*, 1987). En la disposición de los mismos son varias las cuestiones destacables (fig. 2).

Las dos más evidentes, el vacío cantábrico y la concentración en torno a la frontera sur entre Portugal y España. Ambas tienen fácil explicación en el curso de las investigaciones. En el Norte no hay ningún equipo que se haya propuesto localizaciones al aire libre, pese a que la ubicación de algunas áreas grabadas en zonas externas (Forkea, 1994): Chufín, la Viña o la Lluera, augura interesantes expectativas.

En la frontera hispano-portuguesa los hallazgos son muchos porque desde los años 90 se han practicado prospecciones dirigidas a la localización de arte al aire libre, lo que ha incrementado y sigue incrementando el número de yacimientos.

Otras cuestiones son igualmente interesantes. En el Noreste, la posición pirenaica de Fornols-Haut y Fuente del Trucho ofrece argumentos más amplios a la hipótesis que hemos expuesto para el arte paleolítico al aire libre en el Cantábrico, pues pro-



Fig. 3.—Yacimientos con arte paleolítico al aire libre, en cueva y yacimientos materiales del interior peninsular.

pone expectativas de localizaciones en las zonas próximas del País Vasco, Navarra o Cataluña, además de dimensionar las ocupaciones en áreas de montaña por parte de los cazadores del Paleolítico Superior (Balbín y Bueno, 2009).

Este tipo de establecimientos en altura tiene su mejor contraste en todo el Levante, constituyendo el yacimiento de Piedras Blancas (Martínez, 1987, 2009), el ejemplo más significativo. Recientes localizaciones en el núcleo central del Arte Levantino, caso de las rocas del tipo Abric d'en Meliá (Martínez Valle *et al.*, 2003, 2009), permiten extender la presencia de cazadores paleolíticos. La continuidad de las prospecciones que han dado 30 yacimientos similares sólo en el área de la Valltorta, acabará por dibujar un potente núcleo de Paleolítico Superior y epipaleolítico, obligando a reflexionar desde puntos de vista más ricos sobre la profundidad cronológica del Arte Levantino.

Una cierta asunción de que el arte al aire libre constituiría una especialización occidental como sustitutivo del arte paleolítico en cueva en aquellos lugares en los que el karst no existe o es muy escaso, se desmorona con la distribución de yacimientos en cueva y al aire libre en todo el interior de las cuencas del Duero y el Tajo. Al

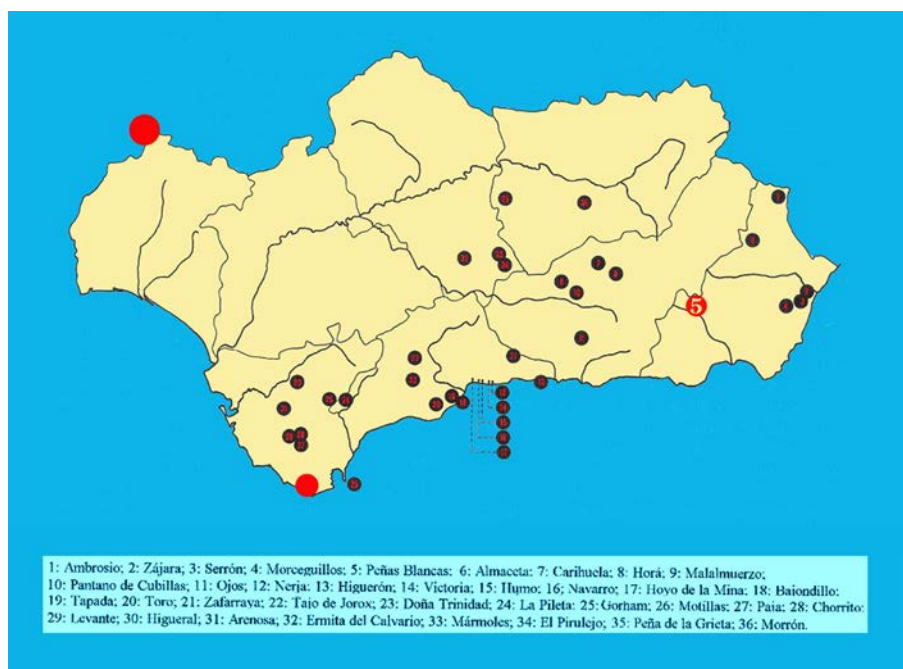


Fig. 4.—Arte paleolítico en cueva y al aire libre en Andalucía, a partir de Sanchidrián, 1994. Los puntos más gruesos son Molino Manzanez al Noroeste, en la actual Extremadura, y Gorhams'cave al Sur, en Gibraltar.

contrario, cuevas y yacimientos al aire libre decorados parecen formar parte de una compleja red de asentamientos probablemente utilizados por los mismos grupos (Bueno *et al.*, 2007a) (fig. 3).

El Sur acumula evidencias añadiendo dos elementos más a la reflexión que proponemos. El primero, la proximidad de algunos de los yacimientos a la costa africana que, como señalamos al analizar la decoración paleolítica de Gorham's Cave (Balbín *et al.*, 1999; Balbín y Alcolea, 2006), apoya secuencias antiguas para el arte al aire libre del Norte de África (fig. 4).

Y el segundo, la reiteración de posiciones compartidas entre arte paleolítico y arte postpaleolítico (Balbín y Bueno, e.p.; Bueno y Balbín, 2001; Bueno *et al.*, 2003, 2009; Martínez, 2008; Maura y Cantalejo, 2005), de un modo muy similar al que hemos definido en el Oeste como la evidencia de la reivindicación de territorios tradicionales (Bueno, 2008).

Las ubicaciones al aire libre de grafías paleolíticas muestran una estadística contundente a favor de la agregación de símbolos en momentos más avanzados del registro gráfico. La hipótesis de que zonas con abundante arte postglaciar al aire libre posean referencias gráficas más antiguas, se abre paso con fuerza (Bueno, 2008), por lo que validarla en lugares como Galicia, o en otros entornos de la fachada atlántica europea es un ejercicio empírico del mayor interés (fig. 5).

La determinación paleolítica de los yacimientos al aire libre de la Península Ibérica a partir de sus referencias estilísticas (Balbín y Alcolea, 2001), ha quedado refrendada

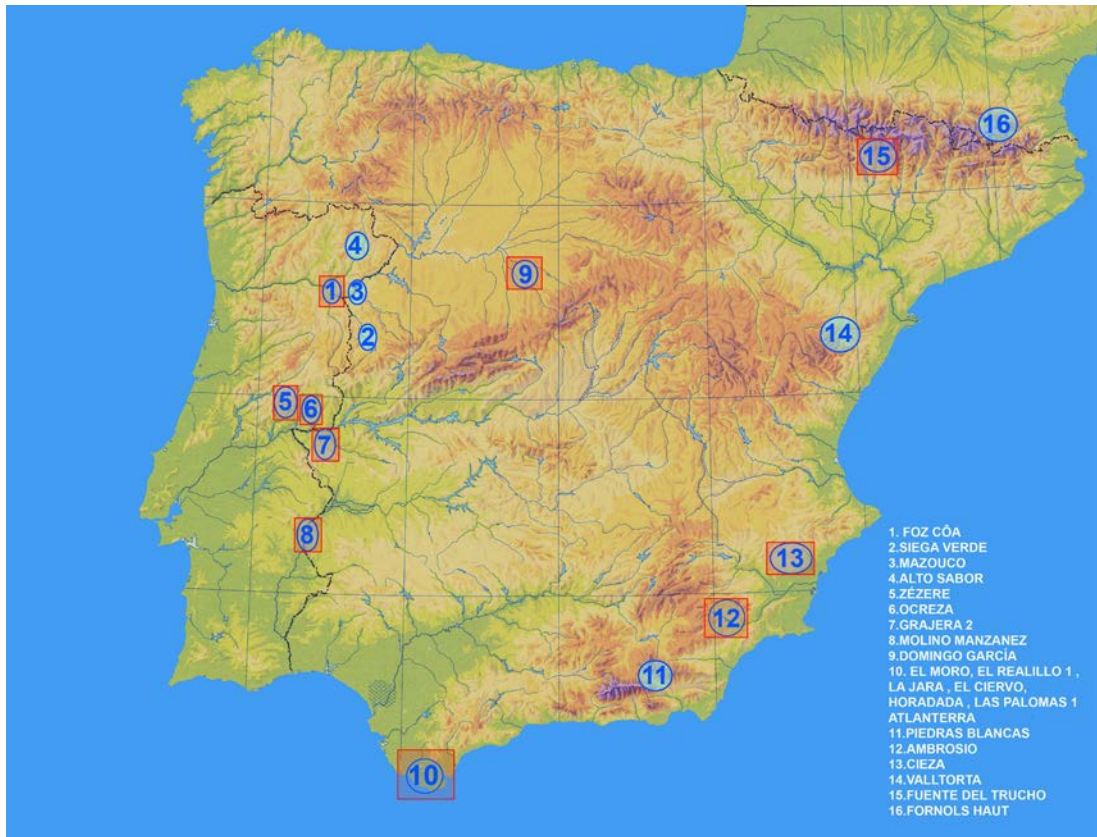


Fig. 5.—Yacimientos al aire libre o en abrigo con arte paleolítico (círculo) y arte esquemático (cuadrado), según Balbín y Bueno, 2009

por sus contextos arqueológicos (Aubry, 2002; Aubry y Sampaio, 2009). De hecho la adscripción estilística es la que se admitió y se sigue admitiendo para la datación del arte paleolítico en cueva.

Los hallazgos se suceden cuando las prospecciones son dirigidas, caso de la que estamos realizando en la Sierra de San Pedro, en Cáceres (Bueno *et al.*, 2006; Carrera *et al.*, 2007). Uno de sus resultados ha sido la localización de las primeras pinturas paleolíticas al aire libre de esta región, en un panel con representaciones de Arte Esquemático. Su estudio está aún en curso, pero podemos ofrecer un esquema de la zona central del mismo (Balbín y Bueno, 2009; Bueno *et al.*, 2010). El estilo y la caracterización de caballos (números 3, 4 y 6 de la fig. 6), bóvido con signo (número 2 de la figura 6) y ciervo (número 1 de la Figura 6), conduce a referencias conocidas del estilo III al interior de la Península Ibérica (Balbín y Alcolea, 1994), o en el Sur de Francia (Delluc y Delluc, 1991) (fig. 6).

La generalizada asunción de que son los productores los primeros en reivindicar el territorio “civilizando” el paisaje con sus grabados y pinturas (Bradley, 1997), ha de

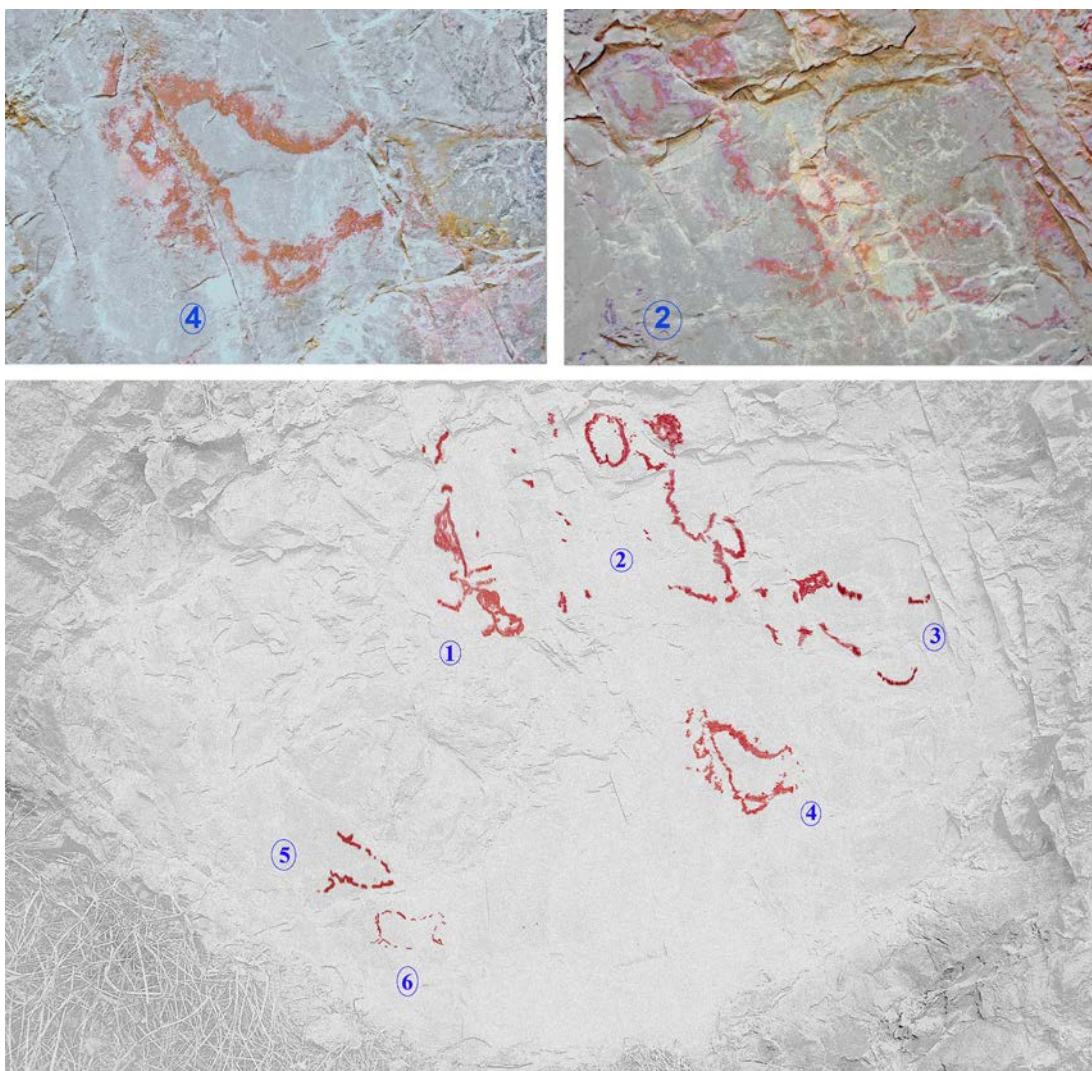


Fig. 6.—Esquema de la zona central de Grajera 2. Valencia de Alcántara. Cáceres. Fotos de detalle de las figuras paleolíticas pintadas. Fotos R. de Balbín

reformularse. Son los cazadores del Paleolítico Superior los primeros grupos humanos de los que tenemos constancia que hacen de sus símbolos auténticos identificadores territoriales (Bueno, 2008:347).

El decurso cronológico de su realización certifica su relación con la tradición oral, que explica la transmisión de generación en generación de técnicas y temas. Son las graffías del grupo las que aseguran el paso por lugares concretos, definen su propiedad e identifican a sus artífices en los diversos enclaves de posibilidades económicas por los que transitaban: zonas próximas al agua, sectores de sierra y pie de sierra, cuevas

o abrigos (Balbín y Bueno, e.p.; Bueno, 2009; Bueno y Balbín, 2001; Bueno *et al.*, 2009).

AGUJEROS NEGROS Y PARAÍOS PERDIDOS

Admitido el arte paleolítico como el sistema simbólico de algunas cuevas del occidente europeo tras las discusiones acerca de su autenticidad (Cartailhac, 1902), se produce un efecto rebote peculiar. Así pasó de no considerarse en los parámetros de la sociedad del siglo XIX, a la sensación de pérdida que se establece tras la documentación de que en el postglaciar el gran arte de las cavernas desaparece. Un camino en el que el “buen salvaje” personificaba una imagen idílica, y el mundo frío del Paleolítico Superior, el paraíso de caza de los indios de las estepas americanas. La “pérdida” se expresa de un modo muy próximo a las vigentes teorías del caos. Una catástrofe climática y paleoambiental, una crisis global produce cambios drásticos en la posición de las poblaciones de hombres y animales del Paleolítico Superior europeo.

Cazadores y cazados desaparecen de los palimpsestos cavernarios en torno al 10.000 a.C., y la Prehistoria antigua europea se cubre de un velo oscuro hasta la llegada de los impulsos de la producción.

Ese tránsito por el desierto cultural epipaleolítico en la historiografía de las tres cuartas partes del siglo XX, conecta con el desarrollo de una arqueología que tiene algo de científico y mucho de diplomacia. Nos referimos a los grandes proyectos en Oriente y África. Sólo a partir de los años 70 la “crisis epipaleolítica” europea comienza a mirarse de modo más benévolo, coincidiendo con la progresiva desaparición de las influencias científicas en los sectores que se correspondían con las antiguas colonias del siglo XIX, y con la obligada vuelta al desarrollo de trabajos de campo en territorio europeo.

La aceptación del término “mesolítico” (VV.AA., 1975) para algunas de las culturas europeas, asumiendo con ello un cierto impulso propio en la generación de los procesos de la producción, arrastra otra serie de consecuencias que, aplicadas al ámbito de las grafías, comienzan a mover el panorama de la fulminante desaparición del arte paleolítico.

España se mantenía al margen de la discusión científica en este campo, a lo que contribuía el enorme desarrollo del arte levantino que parecía confirmar esa hipótesis de particularidad. Pero ya Leroi-Gourham (1971:159) propuso las fechas de VIII milenio de las cuevas de Sicilia para datar el arte levantino como los epígonos de un sistema gráfico que termina con la finalización de los modos de vida del mundo cazador, apuntando la idea de secuencias más continuas y menos singulares.

Efectivamente los datos en la Península, al igual que en el resto de Europa (Lorblanchet, 1989), han ido acumulándose. La percepción de un estilo conectado con los últimos grupos paleolíticos se materializó en el trabajo de Breuil (1974), y sobrevuela en los escritos de algunos prehistoriadores españoles (Beltrán, 1989), y portugueses (Gomes, 1990), sobre todo en lo referido al arte mueble (Barandiarán, 1972; Gonzalez, 1989).



Fig. 7.—Cronologías para arte mueble, yacimientos en cueva y al aire libre englobables en el estilo V del interior de la Península Ibérica, según Bueno *et al.*, 2007a.

Los trabajos de campo en las cuencas de los ríos interiores, especialmente en el Duero, son los que nos han permitido organizar los datos que al aire libre, en cueva y sobre objetos muebles, caracterizan una horquilla cronológica entre el 11500 BP y el 8000 BP. Técnicas y temas del arte paleolítico son la base de una evolución y transformación de contenidos, que enlaza las grafías de los cazadores con las de los primeros productores en un *continuum* para el que son de esperar nuevas evidencias (Bueno *et al.*, 2007a, 2009) (fig.7).

La verificación de esta propuesta en una de las zonas más desconocidas del paleolítico peninsular augura expectativas inminentes en áreas “clásicas”, esencialmente el Norte y el Levante. En este último las localizaciones recientes dibujan secuencias

paleolítico-epipaleolítico-neolítico protagonizadas por una parte importante de lo que llamamos arte levantino. Éste, como ya observó Breuil (1935), no es tan levantino, y muy probablemente es la representación más masiva que conocemos en la Península de la continuidad paleo-postpaleolítico, como los trabajos en el Duero y en otras regiones están comenzando a visualizar de modo más amplio.

Los antropomorfos alargados asociados a los animales de estilo V pintados en Faia (Baptista, 1999), se reiteran bajo pinturas esquemáticas del Tajo Internacional (Bueno *et al.*, 2006; Carrera *et al.*, 2007), con fórmulas plásticas y estilísticas idénticas a algunos de los levantinos. La referencia cronológica del gran antropomorfo de cueva Palomera (Corchón *et al.*, 1996), posee contraste en datos muebles que sitúan el repunte de este protagonismo de figuras humanas en el marco del finiglaciario en Europa (D'Errico y Possenti, 1999).

Lo mismo sucede con las figuras animales que manifiestan una doble vertiente. Por un lado, cuerpos globulares o rectangulares con rellenos interiores, patas en haz y tamaño mediano y pequeño, bien situados cronológicamente en Fariseu (García y Aubry, 2002), Estebanvela (Ripoll y Muñoz, 2003) o Abric d'en Melia (Martínez *et al.*, 2003), por recordar algunos de los ejemplos que analizamos (Bueno *et al.*, 2007a). Y por otro, la permanencia de formas más naturalistas que explicarían algunas de las levantinas. La fecha *ante quem* obtenida mediante los oxalatos que cubren algunas de las figuras de la Cueva del Tío Modesto (Ruiz *et al.*, 2006), se situaría sin mucho problema en la parte más baja de la horquilla a la que antes hemos hecho referencia. Del mismo modo que algunas cronologías directas del área cantábrica (González, 2005), o que las ya mencionadas fechas de las cuevas sicilianas citadas por Leroi-Gourhan (1971). En algunos casos del Sur y del Oeste lecturas similares mantenidas hasta los inicios del VI milenio cal BC resultan sostenibles (Bueno *et al.*, 2007a:579).

La posible conexión de algunas de las grafías esquemáticas con la evolución de los componentes simbólicos del mundo de los cazadores ha sido propuesta por muchos autores (Obermaier, 1916), siendo el análisis más detallado de los cantos azilienses (D'Errico, 1994) el que consolida datos en esa dirección, tanto en el Norte de la Península Ibérica (Arias, 1997), como en el Levante (Casabo, 2004; Utrilla y Baldellou, 2002), Andalucía (Carrasco *et al.*, 2006; Ramos y Aguilera, 2006) o la Meseta (Bueno y Balbín, 2010).

Sin pretender una exhaustividad muy alejada de nuestro objetivo actual, y sobre todo, nada fácil de proyectar en un marco muy desigual de datos, se va consolidando un panorama gráfico que preside los territorios habitados por grupos epipaleolíticos o mesolíticos. Podemos afirmar que parte de la ideología inherente a la ubicación de los yacimientos decorados paleolíticos, continúa en la de los grupos posteriores que siguen expresando su posición mediante los símbolos que hacen reconocible el lugar en el que desarrollan sus actividades de subsistencia, ya sea al aire libre, en abrigos o en cuevas.

Las reiteradas secuencias largas constatan usos recurrentes de los mismos lugares, en una dinámica que consolida la fuerte conexión de los grupos con el territorio definido por sus antepasados (Bueno, 2008; Bueno *et al.*, 2007a)

PRODUCTORES Y CONSTRUCTORES DE MEGALITOS. LOS ANCESTROS COMO REFERENCIA

Tras pasado el *hiatus* paleo-postpaleolítico, el problema más notable de las grafías peninsulares se ceñía a la imposibilidad de establecer cronología sobre las producciones al aire libre. Este tema preside la mayor parte de las disquisiciones científicas a lo largo de todo el siglo XX.

Pocos se plantearon preguntas concretas acerca del aprendizaje de unas técnicas supuestamente desaparecidas durante más de cinco milenios, puesto que la llegada de influjos orientales resolvía también este aspecto. Pero había algo totalmente al margen de los temas orientales, el grabado, que con una fuerte presencia al aire libre y muy concretamente en Galicia, escapaba a los parámetros generalistas en los que se explicaba el arte ibérico postglaciar.

Fue la singularidad que se le atribuyó a este grupo la que contribuyó al desarrollo de algunas de las versiones más interesantes de los análisis del arte al aire libre de la Península Ibérica (Bradley *et al.*, 1994; Fábregas, 2001; Peña y Rey, 2001a, 2001b; Vázquez, 1997).

La solución se estableció muy pronto en torno a los influjos atlánticos, situándose algunos grabados al aire libre —esencialmente los petroglifos gallegos—, como la respuesta gráfica al atlantismo presente en el Noroeste peninsular a lo largo de la edad del Bronce (Bradley y Fábregas, 1999).

Un reciente trabajo (Bueno *et al.*, 2008a), nos ahorra explicaciones prolijas acerca de esta cuestión, que condujo a una división fáctica de las grafías postpaleolíticas peninsulares entre las conectadas con el mundo mediterráneo —leáse las pinturas en abrigo—, y las relacionadas con el mundo atlántico, los grabados. Entre estos últimos, no todos disponían de carta de naturaleza prehistórica, pues se cernía y se cierge sobre ellos la perspectiva de sus posibles intervenciones recientes, precisamente por su posición al aire libre. Y este argumento que resultaría extensible a todas las superficies al aire libre —incluidas las gallegas—, se aplicó selectivamente a los grabados al aire libre del resto de la Península Ibérica, que no respondían a las ubicaciones tradicionales de estos soportes (Bueno y Balbín, 2003; Bueno *et al.*, 1998; Gómez Barrera, 1992).

El resultado es un nuevo mapa de la Península Ibérica, en el que el desarrollo del arte esquemático al Sur se traduce en las posiciones mayoritarias de la pintura esquemática, frente a grupos sucesivos de norte a sur en el occidente con grabados al aire libre. Entre éstos, todos los que recientemente han permitido valorar la existencia de secuencias paleolítico—postpaleolítico, y que ya hemos mencionado arriba (Bueno *et al.*, 2008a) (fig. 8).

La superposición de este mapa al de las viejas propuestas geográfico-estilísticas, suponía la ausencia de Arte esquemático en el Norte y la escasa relevancia de éste en el Levante, cuestiones ambas que a partir de los años 80 (Balbín, 1989; Díaz Casado, 1993; Viñas *et al.*, 1983) vienen superándose.

La hipótesis de que las pinturas comparecen en territorios neolitizados mientras que los grabados se asocian a zonas en las que los megalitos protagonizan la primera fase productora, se encuentra en la actualidad con otro problema: la documentación de



Fig. 8.—Frontera entre el grabado y la pintura en el arte Holoceno de la Península Ibérica. La separación de los grabados gallegos implica la diferencia estilística que se establece entre éstos y el resto de los occidentales.

grupos neolíticos previos a la erección de los megalitos en el Oeste peninsular (Bueno *et al.*, 2005a), y la presencia entre éstos de cerámicas relacionadas con el cardial. Una dinámica semejante a la de la Bretaña francesa, donde el cardial es una parte de la ergología de los primeros neolíticos (Boujot y Cassen, 1998).

Desde el punto de vista de las grafías que ahora nos interesa, estos neolíticos antiguos se documentan en áreas de habitación al aire libre asociados a menhires que ostentan decoraciones (Bueno *et al.*, 2007c). La concentración de yacimientos con menhires en el sur de Portugal expresa el destacado papel de este tipo de referencias visuales en el marco de las agrupaciones humanas establecidas a partir del VI milenio cal.BC (Calado, 1997, 2002), coincidiendo con comportamientos semejantes en otras áreas de la fachada atlántica (L'Helgouach, 1983; Cassen *et al.*, 1998). Pero las reutilizaciones de estelas y menhires en otras zonas, especialmente Andalucía, Galicia y Cataluña (Bueno *et al.*, 2007b), propone que la antigua presencia de hitos antropomorfos visibles fue más amplia también en el resto de la Península.

Ya la selección de materia prima, la elección de su color, los tamaños de cierta envergadura y la talla de tendencia cónica, revelan una serie de facetas relacionadas con actividades de carácter grupal y con el conocimiento de parámetros gráficos extendidos en el neolítico europeo (Bueno y Balbín, 2002; Bueno *et al.*, 2008b; Calado, 2002). Confirman una ideología plenamente configurada en el VI milenio cal BC, la que da lugar a la erección de figuras muy destacadas visualmente, de fuerte componente antropomorfo y marcada alusión sexual, asociadas a objetos —hachas y báculos—, que definen y caracterizan la singularidad de estos personajes. Los territorios supuestamente despoblados del interior y del Oeste, que no “recibieron” las tecnologías de la producción hasta la llegada del megalitismo (Arnaud, 1982), protagonizan con estos datos uno de los núcleos más interesantes de la Europa atlántica para analizar la relación de los orígenes de la producción y su entramado simbólico.

Los motivos sinuosos que se destacan en muchos de estos menhires conectan las figuras antropomorfas con representaciones de una realidad imaginada, en la que hombres y serpientes (Bueno y Balbín, 1995) protagonizan mitologías que los asocian a la tierra y al ganado. Relacionar estas formas con algunas de las presentes en abrigos pintados del Sur, es una interesante perspectiva. Hemos propuesto esta hipótesis para los temas de doble línea sinuosa de la primera fase de utilización del abrigo de Matababras, en la Peña de los Enamorados, Antequera, con el interés de que al pie de éste se ha localizado un pequeño cromlech presidido por un menhir de mayor tamaño y otro más, alineado con él, en dirección Sur (Bueno *et al.*, 2008b, 2009).

No se trata de las únicas figuras de este tipo. Los temas “meandriiformes” del abrigo de Tajo de Lillo, en Granada, interpretados en relación con el Arte Macroesquemático (Martínez, 2004:264), tienen en los recientes descubrimientos de la Sierra de San Pedro, en Cáceres, más datos asociados a un marco territorial y paisajístico con muestras de arte paleolítico pintado (Balbín y Bueno, 2009; Bueno *et al.*, 2010). Su temática insiste en la presente en algunos menhires lo que concordaría con cronologías antiguas para el Arte Esquemático, al margen del Macroesquemático. (figs. 9 y 10).

Se apunta, pues, una fase pictórica equiparable en cronología y temática al primer momento de erección de estelas y menhires en piedra (Bueno *et al.*, 2007b:644). Su confirmación en objetos muebles con fechas similares tiene en el fragmento de estela procedente de la ocupación del neolítico antiguo de las minas de sílex de Casa Montero (Bueno y Balbín, e.p.), una de las más antiguas evidencias escultóricas de la Prehistoria Reciente europea.

La profusa decoración de algunos megalitos constituye una de las mejores referencias simbólicas del arte postglaciar. De hecho, a partir del análisis minucioso de estos yacimientos en su ámbito territorial en el que comparecen pinturas y grabados al aire libre (Bueno y Balbín, 2000a, 2000b; Bueno *et al.*, 2004), hemos contribuido a fijar tiempos y significados para éste (Bueno y Balbín, 1992, 1998, 2000c, 2006a, 2006b; Bueno *et al.*, 2007b). La posibilidad de comparación entre el arte al aire libre y el realizado en los megalitos, aporta además interesantes parámetros en el marco de la arqueología de la muerte, validando la especialización de las versiones relacionadas con el fenómeno funerario (Bueno y Balbín, 2006c) (fig. 11).

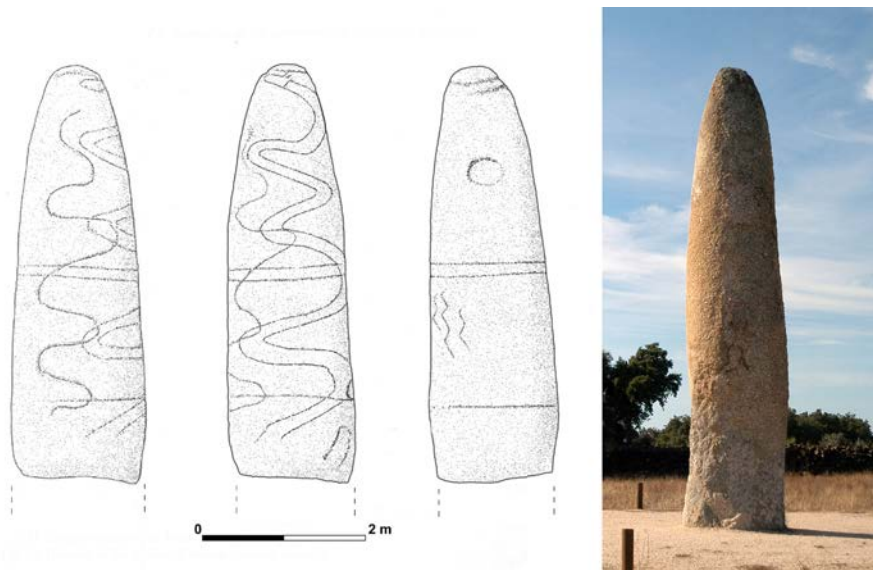


Fig. 9.—Calco y foto del menhir de Meada, según Bueno *et al.*, 2004a. Fecha C14, 6022 ± 40 B.P. Oliveira, 1997.

Cierto que hay aún un amplio camino por recorrer, pues el hecho de su proximidad topográfica no confirma una cronología, pero sí estamos en disposición de afrontar análisis más coherentes desde el punto de vista cultural, que consideran las diversas versiones simbólicas argumentando perspectivas más complejas que las defendidas hasta bien avanzados los años 80.

El arte megalítico se erige en auténtico modelo integrador de las técnicas del arte postglaciar, pues en él desarrollan notable papel tanto la pintura como el grabado y la escultura, lo que confirma que la técnica es una elección cultural, no el reflejo de conocimientos o desconocimientos por parte de sus realizadores (Bueno *et al.*, 2006a, 2008a).

Ateniéndonos a esa especificación, que la técnica es una elección motivada por motivos de carácter ideológico, podríamos definir el arte megalítico como un “arte mayor”, pues en él se suman todos los recursos posibles para destacar un discurso funerario cuyo normativismo es notable (Bueno y Balbín, 1992, 1997a, 2003, 2006a, 2006b, 2006c).

Se trata del único conjunto europeo, al menos hasta el momento, (Bueno y Balbín, 2002:611), en el que la conjunción de técnicas confirma su contemporaneidad absoluta y en el que disponemos de cronologías directas e indirectas que apuntalan la más sólida de las constataciones cronológicas de la simbología postglaciar del Sur de Europa. Por otro lado, la diferencia de soportes, avala perspectivas polisémicas, más que evoluciones unilineales tan del gusto del historicismo cultural.

Desde nuestros primeros trabajos (Bueno y Balbín, 1992), señalamos la viabilidad de las grafías megalíticas como sistema para aportar contextos cronológicos y simbólicos del arte al aire libre. Partíamos de la hipótesis de que la decoración es un gesto asociado a la construcción por lo que las cronologías de C14 obtenidas

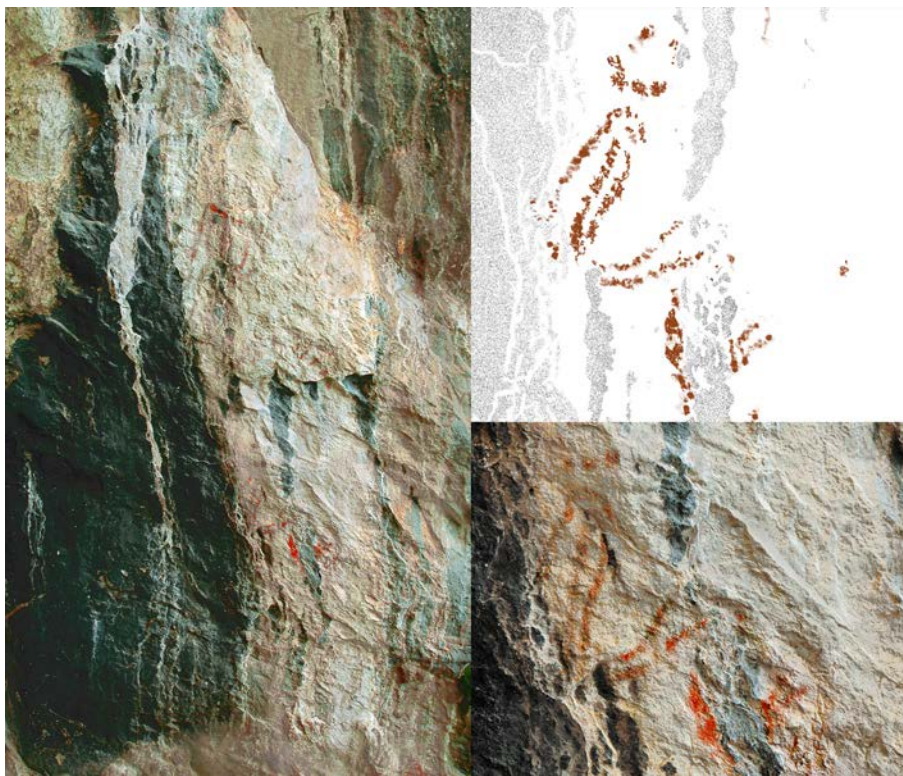


Fig. 10.—Pintura y calco del sector izquierdo del abrigo de Matababras en la Peña de los Enamorados, según Bueno *et al.*, 2009.

en los depósitos funerarios podrían actuar como uno de los mejores referentes para el arte al aire libre (Bueno y Balbín, 1998, 2000c, 2006a, 2006b). El arte megalítico confirmaría una fase de pinturas y grabados al aire libre en el V milenio cal BC (Bueno y Balbín, 2006a), con datos para una fase anterior protagonizada por menhires y estelas (Bueno *et al.*, 2007b), que tiene en las más antiguas cronologías directas obtenidas en Anta do Serramo (Carrera y Fábregas, 2006:53) un interesante correlato (fig. 12).

El desarrollo del megalitismo coincide con el de las decoraciones pintadas y grabadas de muchos monumentos de la Península Ibérica (Bueno y Balbín, 2006a, 2006b, Bueno *et al.*, 2007b), mostrando un mantenimiento bastante sostenido de las temáticas básicas a lo largo del IV milenio cal BC. y del III milenio cal B.C (Bueno y Balbín, 1997b). Cronologías directas como la más reciente del dolmen de Coto dos Mouros (Carrera y Fábregas, 2006:53), o las procedentes de cuevas decoradas (Gómez Barrera *et al.*, 2002; Márquez, 2004; Samaniego *et al.*, 2002), y contextualizaciones materiales (Martínez *et al.*, 2006), así lo confirman.

Los monumentos presentan además repintados (Carrera y Fábregas, 2002; Cruz, 1995) o refacturas del mayor interés, pues muchas incluyen reposicionamientos de

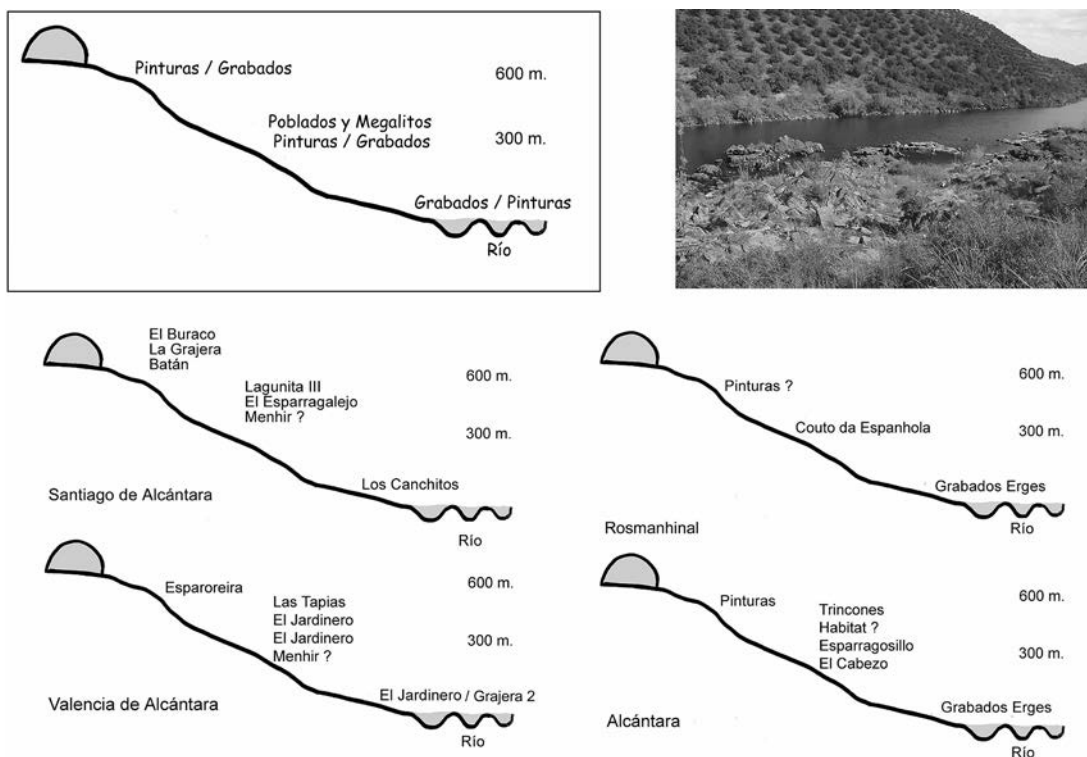


Fig. 11.—Modelo predictivo de integración megalitos-marcadores gráficos aplicado a las prospecciones en diversos sectores de la región del Tajo Internacional.

estelas y menhires (Balbín y Bueno, 1996; Bueno *et al.*, 2007b), que indican el largo recorrido ideológico y simbólico de las viejas representaciones de los ancestros (Bueno *et al.*, 2008b:57) (fig. 13).

Las cronologías directas de los megalitos ibéricos son, junto con las fechas de madera de los túmulos daneses (Scarre, 2008:20), el sistema más ajustado para la datación del megalitismo europeo. La horquilla que abarcan las fechas ibéricas insiste en las propuestas a partir de las cronologías C14 obtenidas en los depósitos, y confirma la absoluta contemporaneidad de arquitecturas y decoraciones a lo largo de todo el tiempo de desarrollo del megalitismo (Bueno y Balbín, 1992, 1998, 2000c).

El protagonismo de las figuras humanas es el elemento más caracterizador del panorama gráfico de la Prehistoria Reciente. La posibilidad que presentan los contextos funerarios de comparación con las decoraciones al aire libre, certifica que es en los sepulcros donde la diversidad de formas, tamaños y materias primas, así como su ubicación, asegura la trascendencia ideológica de su exhibición, tanto en las áreas interiores como en las áreas exteriores de los megalitos (Bueno, 1995; Bueno y Balbín, 1994, 1996, 1996a, 1997a, 2004, 2006c, 2008b; Bueno *et al.*, 1999, 2006).

El arte megalítico es practicado en toda la Península Ibérica (Bueno y Balbín, 2003b, 2006a, 2006b), pero no todos los sepulcros estuvieron decorados, sino sólo aquéllos que aúnan características destacadas dentro de la necrópolis a la que pertenecen (Bueno *et al.*, 2004b). Este hecho, unido a la acaparación de símbolos del común en un sepulcro en el que se entierran contados personajes, avala la interpretación del arte megalítico como uno más de los parámetros de la desigualdad social perceptibles a partir del Neolítico Medio en Europa (Bueno y Balbín, 2006c; Bueno *et al.*, 2005a, 2005b).

Las cronologías del arte megalítico ibérico confirman la fijación de una ideología extendida a todos los ámbitos cotidianos o especiales, durante el V milenio cal BC. Su fuerte enraizamiento en los grabados y pinturas de menhires más antiguos, tiene en la reutilización de estos en algunos monumentos (Bueno *et al.*, 2007b; Gavilán y Vera, 2005; García Sanjuán *et al.*, 2003), la plena confirmación de la estrecha conexión entre la ideología que sustentó estas antiguas figuraciones de ancestros y la que los incorporó a su depósito final (Bueno *et al.*, 2007c).

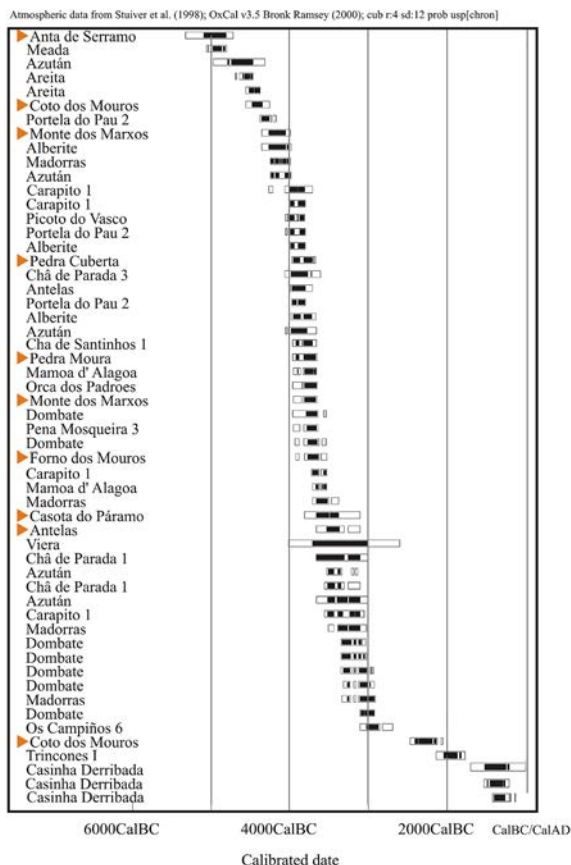


Fig. 12.—Cronología Arte Megalítico. Fechas directas señaladas con una flecha e indirectas, según Bueno *et al.*, 2007 b.

DEL CIELO A LA TIERRA. TERRITORIO Y GRAFÍAS EN LA PREHISTORIA IBÉRICA

La actual interpretación del arte prehistórico tiende a integrarlo en el marco cultural de los grupos que lo realizaron como un sistema ideológico que expresa mensajes de diversa índole, con técnicas variadas y soportes diferentes. La tensión entre las hipótesis más o menos evolucionistas, y las que podríamos tildar de catastrofistas, al justificar todos los cambios en desapariciones poblacionales, arribadas, o en crisis climáticas, no está totalmente resuelta.

Los datos que podemos manejar en la actualidad han cambiado de modo radical el mapa de los años 60, no sólo en relación a la geografía, sino en la categorización de estilos y regionalizaciones que pierden fuerza en la misma proporción en que la



Fig. 13.—Repintado del monumento de Monte Lirio. Sevilla. Foto R. de Balbín.

investigación se acrecienta en los lugares supuestamente despoblados de la Prehistoria peninsular (Bueno y Balbín, 2003).

Es precisamente la enorme inversión realizada en una de las zonas más inéditas para el arte paleolítico, el centro y el suroeste, la que ha manifestado de modo más claro lo poco conducente de la inercia tradicional (Bueno, 2008). Utilizar como modelos de reflexión los obtenidos en estas zonas tiene la virtualidad de abrir perspectivas inéditas. Más aún al haberse interpretado como territorios ignotos, sólo “conquistados” a lo largo del megalitismo avanzado, si nos atenemos a las hipótesis al uso (Arnaud, 1982).

La perspectiva diacrónica que hemos pretendido transmitir en este texto apunta dos cuestiones de interés que habrán de jugar un importante papel en los desarrollos conceptuales de las sociedades prehistóricas.

El primero se refiere a la ideología de los investigadores, pues si algo se desprende de este ejercicio es la irrelevancia y, en ocasiones, la subjetividad de las continuas fronteras (Bueno *et al.*, 2009) aportadas como argumento básico de las compartimentaciones gráficas. Rota definitivamente la propuesta entre el arte paleolítico en cueva y el arte paleolítico al aire libre, se abren las compuertas de identificaciones más amplias en la geografía peninsular, apuntando a una distribución de los grupos de cazadores más acorde con lo que conocemos en el resto de Europa.

La frontera entre el final del Arte Paleolítico y el Arte Levantino, se desdibuja. Las rocas tipo Abric d'en Meliá argumentan la antigüedad de muchas de las representaciones levantinas. Y las localizaciones de pinturas naturalistas infrapuestas a pinturas esquemáticas en el Sur y en el Oeste, extienden el supuesto estilo levantino a regiones no integradas en él. La idea de que el epígrafe “levantino” es poco definidor

toma cuerpo en la medida que se documentan figuras adjudicables a los últimos momentos finiglaciares en otros lugares de la Península (Bueno *et al.*, 2007a, 2009).

También el Arte esquemático sufre movimientos en su esquema geográfico. No sólo existen pinturas en los lugares adjudicados a los grabados atlánticos (Bueno *et al.*, 2004, 2006, 2008; Carrera, 2007), sino que el arte esquemático va tomando consistencia en las zonas no clásicas, al compás de las prospecciones de los últimos años.

Por lo que se refiere al Arte Macroesquemático, el núcleo alicantino se desdibuja con yacimientos de notable calado más al Norte (Utrilla y Baldellou, 2002). Si la peculiar figura de sus característicos antropomorfos representa un concepto identitario acabará por documentarse en otros lugares de la Península Ibérica con cardial, alejándose de su vinculación con el Arte Levantino que resulta el aspecto más forzado de su interpretación. Por lo demás, encaja sin dificultad en el panorama del Arte Esquemático y, presenta notables proximidades con algunas expresiones azilienses del Sur de Europa, documentadas tanto en Francia como en Italia (D'Errico y Possenti, 1999) (fig. 14).

Incluso la frontera noroccidental del grabado se difumina. Tenemos grabados de “estilo gallego” en zonas del centro peninsular (Bueno *et al.*, 1998; Gómez Barrera, 1992) y en Portugal (Costas *et al.*, 2006; Santos, 2000), destacando localizaciones más al Sur (Amo, 1974; Belén, 1974; Chacón *et al.*, 1995; Eslava, 1983; Iglesias *et al.*, 1992), que unidas a las documentadas en los megalitos (Bueno *et al.*, 2004b), apuntan hacia la progresiva disolución de ésta, a favor de concentraciones nítidas en zonas de mayor agregación poblacional.

Lo mismo ha sucedido con las fronteras del Arte Megalítico (Bello, 1994; Blas, 1997; Shee, 1981), desaparecidas con las aportaciones del trabajo de campo desde los años 80, y sobre todo con una perspectiva más abierta sobre la geografía del Arte Megalítico (Bueno y Balbín, 1992, 1997c, 2003, 2004b, 2006b). La pintura megalítica con una amplia distribución que incluye el noroccidente, se constituye en una de las



Fig. 14.—Cantos con antropomorfos macroesquemático de la cueva de Chaves. Fotos R. de Balbín.

más antiguas del arte postglaciar ibérico, además de romper la ausencia de esta técnica en las áreas de filiación atlántica (fig. 15).

Si tuviésemos que resumir lo que ha significado el conocimiento más profundo del arte megalítico para la interpretación de la simbología del neolítico y calcolítico ibérico, diríamos que ha aportado rotundos datos para su inserción en la dinámica simbólica de los constructores de megalitos, refrendando su complejidad, tanto técnica como conceptualmente (Bueno y Balbín, 2006a), así como para sostener cronologías antiguas para un discurso ideológico que hunde sus raíces de modo claro en el mundo de los primeros agricultores (Bueno *et al.*, 2007b)

Los acercamientos más integradores al panorama de las grafías y los estudios sobre el terreno son los protagonistas de la ruptura de las sucesivas fronteras que la investigación ha ido generando en una sistemática de barreras culturales, geográficas y cronológicas que han alimentado uno de los más conspicuos reductos del difusionismo.

Aportar una visión generalista de las grafías prehistóricas permite analizar con mayor claridad las enormes contradicciones de sistemáticas de este tenor. No se trata de defender continuidades sin matices, sino de destacar la realidad de un *continuum* gráfico que conecta los símbolos con los lugares en los que se desarrollan la vida cotidiana y las actividades singulares de los grupos prehistóricos.

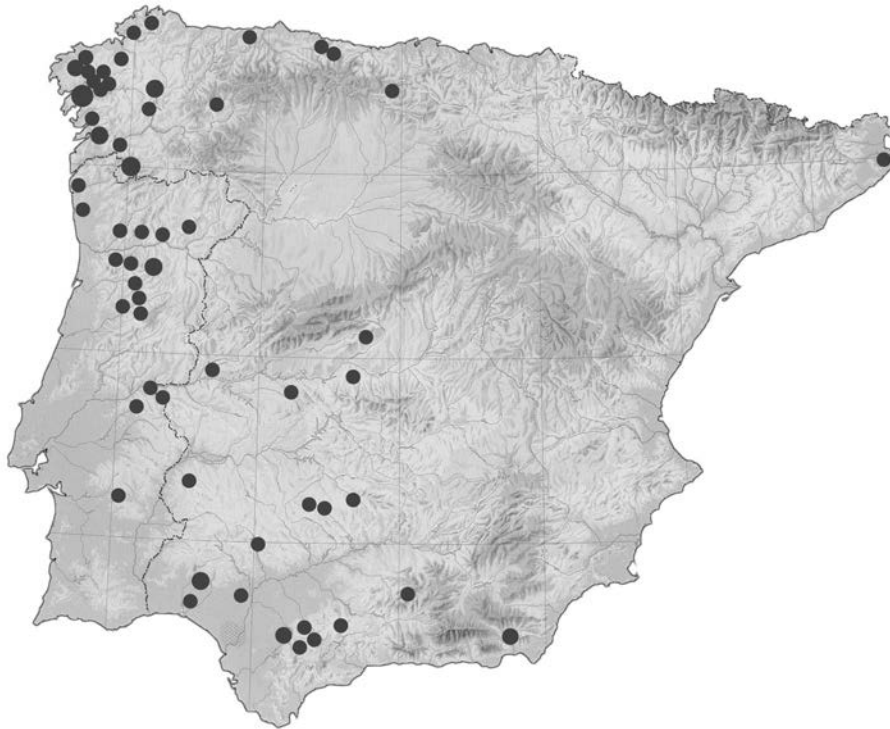


Fig. 15.—Ubicación de los monumentos megalíticos con pintura documentados hasta el momento en la Península Ibérica, según Bueno *et al.*, 2009.

La observación empírica (Balbín y Bueno, 2009; Bueno, 2008; Bueno y Balbín, 2001; Bueno *et al.*, 2003, 2007a; Calado, 2004, Martínez, 2008; Maura y Cantalejo, 2005), de la recurrencia en los mismos soportes aproxima las topografías de las diversas grafías. Esta cuestión, la de la coincidencia de topografías ya se venía demostrando en el ámbito levantino entre el arte del mismo nombre y el arte esquemático (Berrocal, 2004; Fairén, 2006), tendiendo a ser interpretada como la superposición de identidades en momentos básicamente contemporáneos (Martínez, 2004:258).

Sin querer entrar en las discusiones clásicas acerca de cronologías y superposiciones, lo cierto es que la perspectiva aplicable a las secuencias al aire libre del occidente peninsular: paleolítico, estilo V, arte esquemático, resulta una jugosa hipótesis para solventar las tantas veces aludidas del Levante peninsular.

En cualquier caso, lo que sin lugar a dudas se trasluce de las cuestiones que comentamos es la estrecha relación entre los símbolos y las topografías de la cotidianidad. El entorno de sus asentamientos, las propias cabañas o cuevas habitadas, las zonas de mayor interés estratégico y los contenedores de los restos de los ancestros, se identifican con las figuras pintadas y grabadas que forman parte del acervo tradicional colectivo.

Con su posición se delimita un mundo que posee referencias reconocibles para propios y extraños. La construcción simbólica de los territorios seguros incluye versiones muy visibles y versiones menos visibles (Bradley, 2002; Bueno y Balbín, 2000a, 2000b; Bueno *et al.*, 2004a:452), que sólo se comprenden en el marco de la transmisión oral y en el de los conceptos relacionados con la geografía de la percepción (Sonnenfeld, 1972; Taçon, 1994), en la que no deben dejarse de lado referencias nemotécnicas. Todos sus sitios estaban marcados por grafías que los hacían reconocibles y que los identificaban como propios. La secuencia de muchos de éstos, en suma, la larga cronología del arte paleolítico (Leroi-Gourhan, 1971) junto con la larga cronología del arte postpaleolítico (Bueno y Balbín, 2006a; Bueno *et al.*, 2007b), es la que confirma su transmisión oral de generación en generación, probablemente relacionada con la definición de los territorios que individualiza y define, por contraposición a los que no están marcados.

La ubicación de algunos grabados en los ríos indica que éstos sólo pudieron realizarse en momentos secos, lo que apunta a que los lugares marcados lo fueron en distintas épocas del año siguiendo una sistemática muy similar en el Paleolítico y a lo largo del postpaleolítico (Bueno, 2008) que insiste en usos consuetudinarios (fig. 16).

Ese mundo queda enmarcado entre los lugares más altos con posibilidades de explotación económica —ya sea caza, recursos forestales, materias primas o pastoreo—, y las riberas de los ríos, incluyendo todas las cotas intermedias de pie de sierra y valle. Desde el cielo a la tierra se señalan recorridos verticales, tanto en las más antiguas cronologías de los cazadores paleolíticos, como en las más recientes del arte postglaciar, que se suman a la evidencia de disposiciones horizontales constatables igualmente en ambos casos (Bueno *et al.*, 2004a:453).

En estas últimas otro elemento aflora. Nos referimos a la agregación de paneles acrecentando la extensión de los yacimientos en los marcos fluviales del Oeste. Esta dinámica recuerda la del crecimiento en extensión de algunas áreas de habitación, si-



Fig. 16.—Paisajes del Duero, Tajo y Guadiana con soportes decorados paleolíticos y postpaleolíticos.

tuando las viviendas en la proximidad de las habitadas con anterioridad, lo que produce notables estratigrafías horizontales (Bueno, 2008). Los paneles paleolíticos se respetaron, creando espacios anexos igualmente decorados por parte de los grabadores más recientes. Observación extensible a los yacimientos en cueva que presentan decoración paleolítica y postpaleolítica. Y ello es así en los sitios de altura y en los yacimientos de distintas cotas, insistiendo en que los territorios explotados y definidos por los cazadores paleolíticos constituyen el primer paso de la reivindicación simbólica de su propiedad.

La causística que expresan estos yacimientos tiene su contrapunto en otro tipo de soportes. Este es el caso de algunas cuevas y abrigos del Sur, Andalucía y Extremadura (Balbín y Bueno, 2009; Bueno, 2009; Carrera *et al.*, 2007; Collado, 2008; Martínez, 2008; Maura y Cantalejo, 2005). En ellas se aprecian superposiciones de figuras esquemáticas sobre figuras paleolíticas o agregaciones entre unas y otras, que confirman la recurrencia en el uso de los mismos lugares desde tiempos muy antiguos. Supondrían no sólo la constatación de un *background* simbólico y técnico, sino la evidencia más clara de la presencia de poblaciones antiguas en zonas supuestamente despobladas de la Península Ibérica a lo largo del Paleolítico, epipaleolítico y primeros momentos del Neolítico.

Hemos propuesto para estas agregaciones gráficas la denominación de territorios tradicionales (Bueno, 2008). Aquéllos en los que los símbolos del grupo ocupan posiciones, cuyo conocimiento se adquiere por pertenecer al mismo y cuyo uso está avalado por los símbolos que fijaron generaciones anteriores. Sus marcas delimitarían control y propiedad, mediante el más viejo de los sistemas de justificación de la propiedad: el de la herencia.

La conexión topográfica de los lugares decorados con los marcados por los grupos más antiguos es un elemento recurrente cada vez más notable. Junto con ello, encontramos recursos técnicos similares a los paleolíticos (Bueno, 2008), e incluso la presencia de objetos muebles de notable recorrido como los cantos decorados (Bueno y Balbín, 1994). Su destacado papel en el marco de las culturas epipaleolíticas traspasa las fronteras de la producción documentándose en yacimientos neolíticos (Bueno y Balbín, 2009; Ramos y Aguilera, 2006; Utrilla y Baldellou, 2002), calcolíticos (Martín *et al.*, 2006), y en el marco de los contextos funerarios megalíticos (Bueno *et al.*, 2005a:147; Bueno *et al.*, 2007b).

CONTINUIDADES VERSUS RUPTURAS

La propuesta de un *continuum* gráfico a lo largo de la Prehistoria no pretende igualar las expresiones del paleolítico y las posteriores, sino subrayar una serie de constantes técnicas e ideológicas en el uso de recursos simbólicos que vislumbran aprendizajes a lo largo de generaciones, y sistemas de transmisión que debieron tener un lugar especial en el entramado social de los grupos que nos ocupan.

La continuidad que proponemos explica la permanencia y desarrollo de técnicas más o menos sofisticadas (Bueno, 2008), y se asienta en la verificación de secuencias gráficas paleolítico-postpaleolítico en los ambientes fluviales de los yacimientos al aire libre del oeste, pero también en los abrigos y cuevas del Sur y del Levante.

En conjunto la reivindicación simbólica de estos territorios indica una ocupación muy extensa de la Península desde el Paleolítico Superior, en una solución de continuidad sin fisuras que aleja las famosas ausencias poblacionales como causa constante de colonización. Por otro lado, las cronologías que aportan muchos de los yacimientos estudiados, tanto en el caso de los más antiguos (Aubry y Sampaio, 2008; Bueno *et al.*, 2007a), como de los neolíticos y calcolíticos (Bueno y Balbín, e.p.; Bueno *et al.*, 2007b), no sólo no presenta *décalages* cronológicos importantes, sino que muestra contemporaneidades notables con los supuestos lugares de origen de éste o aquel fenómeno cultural.

Resulta evidente que el significado profundo de las graffias se inserta en el entramado social que las sustentó. De ahí que definir su carga mitológica pase por la comparación entre el arte cotidiano, el que forma parte de los establecimientos diarios y el arte singular, aquél que sirve para marcar espacios diferenciados, en muchas de las ocasiones de finalidad funeraria. Este tipo de ejercicio no es fácil de establecer con el arte paleolítico. Pero sí existen indicios convincentes en sus fases finales que adscriben las representaciones antropomorfas realizadas sobre canto a contextos funerarios (Coureaud, 1985; Fernández-Tresguerres, 1994).

Sin lugar a dudas, el momento que mejor refleja esa conexión es el del megalitismo, cuya transversalidad nos permite rastrear la ideología de los primeros agricultores y comprender su evolución hasta bien avanzada la Prehistoria reciente (Bueno *et al.*, 2007b). Ésta se centra en el progresivo valor identitario y de poder de las imágenes antropomorfas (Bueno *et al.*, 2005b, 2005c) que vehiculan el tránsito entre los referentes ancestrales que fueron los menhires, y las estatuas y estelas armadas que se asocian a enterramientos individuales, heroizando a personajes concretos (Bueno, 1990, 1995; Bueno *et al.*, 2005b).

Los motivos últimos de este largo recorrido ideológico deben incluir elementos varios de la mitología, economía y sociedad que los produjo, pero no nos cabe duda, de que su fijación en los nichos económicos más favorables constituye uno de los más antiguos sistemas de determinación de los derechos de uso basados en la herencia y en los ancestros. Es la posición de éstos en un determinado territorio reconocible por los símbolos que lo identifican, la que permite leer a propios y extraños que se trata de un terreno utilizado por grupos concretos a lo largo de milenios.

Igualar las denominaciones “ritual” y “religioso”, lleva a integrar todos los compartimentos simbólicos en el único espacio de lo sobrenatural. Por el contrario, lo ritual tiene mucho de social (Walker, 1995), y ayuda a pactar prácticas que ofrecen cohesión al grupo, además de argumentos para consolidar el orden de sus relaciones (Bradley, 2005).

El uso de los símbolos del común en los contenedores de los restos de los ancestros a lo largo del megalitismo es un buen referente para comprender parte de esos significados en la ritualización de las prácticas mortuorias (Bueno y Balbín, 2006c). Como se valora para culturas más recientes (Rappaport, 1999:145), nos encontramos antes edificios singulares que reflejan no sólo una norma arquitectónica, sino una norma “litúrgica”, en el sentido de la reiteración en el tipo de objetos que forman las ofrendas (Bueno, 2000:63), de su posición (Bueno *et al.*, 2005c), y, desde luego de la de las referencias gráficas que les acompañan (Bueno y Balbín, 1994, 1997a; 2004, 2006a, 2006b).

La recurrencia de tipos de construcción y ofrendas se sigue sin problemas a lo largo de todo el desarrollo del megalitismo, pero su mejor constatación se encuentra en la dinámica de uso de las piezas antropomorfas. Estas se incluyen en los más antiguos edificios procedentes probablemente de posiciones al aire libre, y se integran en edificios posteriores, asociando el pasado con el presente como sistema de reivindicación del futuro. En este aspecto no hay nada más indicador para comprender la ideología de los constructores de megalitos, que el estudio de estelas, estatuas y menhires (Bueno, 1990, 1995; Bueno y Balbín, 1997a; Bueno *et al.*, 2005a, 2005b, 2006), pues sus variados contextos, sus historias particulares y la longevidad de su uso, expresan el esfuerzo invertido en conectar habitats y sepulturas a las imágenes de los antepasados. Serían éstas el elemento más destacado e identificador de los sitios ocupados, tomando el protagonismo para la reivindicación de identidades, si nos atenemos a las diferencias observables en los distintos grupos contemporáneos documentados en la Península Ibérica (Bueno, 1992, Bueno *et al.*, 2005b:632).

Por tanto, el estado actual de las grafías prehistóricas en la Península Ibérica aconseja, como ya lo hacían otros datos, dejar de lado los difusionismos exarcebados

para tomar en consideración otra serie de pautas culturales que presentan un panorama más complejo.

La más notable de estas pautas es la relación constante de grabados y pinturas con los lugares ocupados y transitados por los grupos que los realizaron, lo que conduce a sostener la estrecha conexión entre marcadores simbólicos y definiciones territoriales como un sistema recurrente desde el Paleolítico Superior en adelante. Estos lenguajes se han mantenido en soportes indelebles, personificando la memoria colectiva como auténticas bibliotecas del pasado (Bueno *et al.*, 2008b), y permitiéndonos fijar puntos de interés para la reconstrucción de los modos de vida de sus realizadores.

El pasado representado por los símbolos del grupo en rocas, abrigos o contenedores funerarios, se constituye en el argumento básico para justificar la propiedad o el uso de los terrenos necesarios para la subsistencia: territorios de caza en el Paleolítico y epipaleolítico, zonas agrícolas, ganaderas y mineras en la Prehistoria Reciente.

Es lo cotidiano lo que sostiene la implantación de los símbolos. Y son éstos, los que ritualizan el desarrollo fáctico de lo cotidiano.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, P. (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca.
- ALCOLEA GONZALEZ, J.J., BALBÍN BEHRMANN, R.de (2007): “C¹⁴ et style: la chronologie de l’art pariétal à l’heure actuelle”, *L’Anthropologie* 111, pp. 435-466.
- ALMAGRO BASCH, M. (1970): *Prehistoria*, Espasa Calpe, Madrid (Reed.).
- AMO, M. del (1974): “Los grabados rupestres de Los Aulagares (Zalamea la Real, Huelva)”, *Miscelánea Ampuritana. XXV aniversario de los cursos internacionales de Prehistoria y Arqueología (1947-1971)* I, pp. 69-86.
- ARIAS CABAL, P. (1997): *Marisqueros y agricultores. Los orígenes del neolítico en la fachada atlántica europea*, Lecciones 2/97, Universidad de Cantabria, Santander.
- ARNAUD, J.M. (1982): “Le néolithique ancien et le processus de néolithisation au Portugal”, *Le Néolithique ancien méditerranéen. Archéologie en Languedoc*, n° spécial, pp. 29-48.
- AUBRY, T. (2002): “Le contexte archéologique de l’art. Paléolithique à l’air libre de la vallée du Côa”, *L’art. Paléolithique à l’air libre. Le paysage modifié par l’image* (D. Sacchi, Dir.), pp. 25-38.
- AUBRY, T., SAMPAIO, J.D. (2009): “Chronologie et contexte archéologique des gravures paléolithiques de plein air de la Vallée du Côa (Portugal)”, *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa* (R. de Balbín, Ed.), Junta de Castilla y León, pp. 211-224.
- BALBÍN BEHRMANN, R.de (1989): “Arte megalítico y esquemático en el Norte de la Península Ibérica”, *Sautuola 100 años después*, Diputación Regional de Cantabria, Santander, pp. 237-247.
- BALBÍN BEHRMANN, R.de, ALCOLEA GONZALEZ, J. J. (1992): “La grotte de Los Casares et l’Art Paléolithique de la Meseta espagnole”, *L’Anthropologie* 96:2-3, pp. 397-452.
- (1994): “Arte Paleolítico de la Meseta española”, *Complutum* 5, pp. 97-138.
- (1999): “Vie quotidienne et vie religieuse. Les Sanctuaires dans l’Art Paléolithique”, *L’Anthropologie* 103, pp. 23-49.
- (2001): “L’Art Paléolithique en plein air dans la Péninsule Ibérique: quelques précision sur son contenu, chronologie et signification”, *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique. Actes du Colloque de la Commission VIII de la U.I.S.P.P.*, pp. 205-236.
- (2006): “Arte paleolítico en los confines de Europa: cuevas y aire libre en el sur de la Península Ibérica”, *IV Simposio de Prehistoria Cueva de Nerja*.

- La cuenca mediterránea durante el Paleolítico Superior*. 38.000-10.000 años, Fundación Cueva de Nerja-UISPP, pp. 118-136.
- BALBÍN BEHRMANN, R. de, ALCOLEA, J. J., SANTONJA, M., PÉREZ, R. (1996): "Siega Verde (Salamanca). Yacimiento artístico paleolítico al aire libre", *Del Paleolítico a la Historia*, Museo de Salamanca, Salamanca, pp. 33-48.
- BALBÍN BEHRMANN, R. de, ALCOLEA, J. J., SANTONJA, M. (1996): *Arte Rupestre Paleolítico al aire libre en la cuenca del Duero: Siega Verde y Foz Côa*, Fundación Rei Afonso Henriques, Serie monografías y estudios, Zamora.
- BALBÍN BEHRMANN, R. de, BUENO RAMÍREZ, P. (1996): "Soto, un ejemplo de arte megalítico en el Suroeste de la Península", *El Hombre fósil, 80 años después* (A. Moure, Ed.), Santander, pp. 467-505.
- 2009: "Altamira, un siècle après: Art paléolithique en plein air", *L'Anthropologie* 113, pp. 602-628.
- BALBÍN BEHRMANN, R. de, BUENO RAMÍREZ, P., ALCOLEA, J.J., BARROSO BERMEJO, R., ALDECOA, A., GILES, F., FINLAYSON, J.C., SANTIAGO, A. (1999): "The engravings and Palaeolithic paintings from Gorham's Cave", *Gibraltar during the Quaternary*, (J.C. Finlayson, Ed.), Gibraltar, pp. 179-196.
- BARANDIARÁN MAESTU, I. (1972): *Arte Mueble del Paleolítico Cantábrico*, Monografías arqueológicas, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- BAPTISTA, A.M. (1999): *No tempo sem tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa*, Centro Nacional de Arte rupestre, Vila Nova de Foz Côa.
- BELÉN DEAMOS, M. (1974): "El petroglifo de Las Tierras (Villanueva de Los Castillejos, Huelva)", *Trabajos de Prehistoria* 31, pp. 337-348.
- BELLO DIÉGUEZ, J.M. (1994): "Grabados, pinturas e ídolos de Dombate ¿grupo de Viseu o grupo noroccidental? Aspectos taxonómicos y cronológicos", *Actas do Seminario O megalitismo no centro de Portugal. Mangualde*, Centro de Estudios Prehistóricos da Beira Alta, pp. 287-304.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989): "Perduración en el arte prehistórico del "estilo paleolítico" durante el Mesolítico y los posibles enlaces: el "levantino", *Almansi* 7, pp. 125-166.
- BENEITEZ, P. (2001): "Nuevas aplicaciones de la termoluminiscencia a la datación absoluta del arte rupestre", *III Congreso Nacional de Arqueometría*, Sevilla, pp. 69-78.
- BERROCAL, M.C. (2004): "La investigación del arte rupestre desde la geografía: la pintura neolítica del ámbito mediterráneo de la Península Ibérica", *Trabajos de Prehistoria* 61:2, pp. 41-62.
- BLAS CORTINA, M. A. de (1997): "El arte megalítico en el territorio cantábrico: un fenómeno entre la nitidez y la ambigüedad", *Brigantium* 10, pp. 69-89.
- BOUJOT, C., CASSEN, S. (1998): "Tertres armoricains et tumulus carnacéens dans le cadre de la néolithisation de la France occidentale", *Sépultures d'occident et genèses des mégalithismes (9000-3500 av. notre ère)* (J. Guilaine, Dir.), Paris, pp. 107-126.
- BRADLEY, R. (1997): *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe*, Routledge, London.
- (2002): "Acces, style and imagery: the audience of Prehistoric art in Atlantic Spain and Portugal 4000-2000BC", *Oxford Journal of Archaeology* 21:3, pp. 231-247.
- (2005): *Ritual and domestic life in Prehistoric Europe*, Routledge, London.
- BRADLEY, R., CRIADO, F., FABREGAS, R. (1994): "Rock art research as landscape Archaeology: a pilot study in Galicia, north west Spain", *World Archaeology* 25:3, pp. 374-390.
- BRADLEY, R., FÁBREGAS VALCARCE, R. (1999): "La "ley de la frontera": grupos rupestres galaico y esquemático y prehistoria del Noroeste de la Península Ibérica", *Trabajos de Prehistoria* 56:1, pp. 103-114.
- BREUIL, H. (1935): *Peintures rupestres schémathiques de la Péninsule Ibérique*, Ed. Lagny, Paris.
- (1974): *400 siècles d'art pariétal*, Paris (Reed).
- BUENO RAMÍREZ, P. (1988): *Los dólmenes de Valencia de Alcántara*, Excavaciones Arqueológicas en España 155, Madrid.
- (1990): "Statues - menhirs et stèles anthropomorphes de la Péninsule Ibérique", *L'Anthropologie* 94:1, pp. 85-110.
- (1991): *Megalitos en la Meseta Sur: los dólmenes de Azután y La Estrella*, Excavaciones Arqueológicas en España 159, Madrid.
- (1992): "Les plaques décorées aléntejaines: approche de leur étude et analyse", *L'Anthropologie* 96, pp. 573-604.
- (1995): "Megalitismo, estatuas y estelas en España", *Statue-stele e massi incisi nell'Europa dell'età*

- del Rame. Notizie Archeologiche Bergomensi* 3, pp. 77-130.
- (2008): “Espacios decorados al aire libre del occidente peninsular. Territorios tradicionales de cazadores-recolectores y de productores”, *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa* (R. de Balbín, Ed.), Junta de Castilla y León, pp. 323-345.
- BUENO RAMÍREZ, P., BALBÍN BEHRMANN, R. de (1992): “L’ Art mégalithique dans la Péninsule Ibérique. Une vue d’ensemble”, *L’Anthropologie* 96, pp. 499-570.
- (1994): “Estatuas-menhir y estelas antropomorfas en megalitos ibéricos. Una hipótesis de interpretación del espacio funerario”, *Homenaje al prof. Echegaray*. Museo y Centro de Altamira. Monografías 17, pp. 337-347.
- (1995): “La graphie du serpent dans la culture mégalithique peninsulaire. Representations de plein air et representantions dolmeniques”, *L’Anthropologie* 100, pp. 357-381.
- (1996): “El papel del antropomorfo en el arte megalítico ibérico”, *Révue Archéologique del’ Ouest* 8, pp. 97-102.
- (1996a): “La decoración del dolmen de Alberite”, *El dolmen de Alberite (Villamartin). Aportación a las formas económicas y sociales de las comunidades neolíticas en el noroeste de Cádiz* (J. Ramos, F. Giles, Eds.), Cádiz, pp. 285-312.
- (1997a): “Ambiente funerario en la sociedad megalítica ibérica: arte megalítico peninsular”, *O Neolítico atlántico e as orixes do megalitismo* (A. Rodríguez, Ed.), Santiago de Compostela, pp. 693-718.
- (1997b): “Arte megalítico en sepulcros de falsa cúpula. A propósito del monumento de Granja de Toniñuelo (Badajoz)”, *III Congreso Internacional de Arte megalítico. Brigantium* 10, pp. 91-121.
- (1997c): “Arte megalítico en el Suroeste de la Península Ibérica. ¿Grupos en el arte megalítico ibérico?”. *Homenaje a la Prof. Dra. Mila Gil-Mascarell. Saguntum* 30, pp. 153-161.
- (1998): “The origin of the megalithic decorative system: graphics versus architecture”, *Journal of Iberian Archaeology* 0, pp. 53-79.
- (2000a): “Art mégalithiques art en plein air. Approches de la définition du territoire pour les groupes producteurs de la Péninsule Ibérique”, *L’Anthropologie* 104, pp. 427-458.
- (2000b): “La grafía megalítica como factor para la definición del territorio”, *Arkeos* 10, pp. 129-178.
- (2000c): “Arte megalítico versus megalitismo: origen del sistema decorativo megalítico”, *Muitas antas, pouca gente? Actas do I Coloquio Internacional sobre megalitismo*, Trabalhos de Arqueologia 16, pp. 283-302.
- (2000d): “Técnicas, extensión geográfica i cronología del l’ art mégalitic ibéric. El cas de Catalunya”, *Cota Zero* 16, pp. 47-64.
- (2001): “Le sacré et le profane: notes pour l’interprétation des graphies préhistoriques péninsulaires”, *Révue Archéologique de l’Ouest, supplé* 9, pp. 141-148.
- (2002): “L’art mégalithique péninsulaire et l’art mégalithique de la façade atlantique: un modèle de capillarité appliqué à l’art post-paléolithique européen”, *L’Anthropologie* 106, pp. 603-646.
- (2003): “Una geografía cultural del arte megalítico ibérico: las supuestas áreas marginales”, *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Congreso Internacional de Arte Prehistórico en Ribadesella* (R. de Balbín, P. Bueno, Eds.), pp. 291-313.
- (2004): “Imágenes antropomorfas al interior de los megalitos: las representaciones escultóricas”, *Sinais de pedra. I Coloquio Internacional sobre Megalitismo e Arte Rupestre* (M. Calado, Ed.), Evora, CD.
- (2006a): “Arte megalítico en la Península Ibérica: contextos materiales y simbólicos para el arte esquemático”, *Arte rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez* (J. Martínez, M. Hernández, Eds.), pp. 57-84.
- (2006b): “Arte parietal megalítico en la Península Ibérica”, *Arte Parietal Megalítico en el Noroeste peninsular. Conocimiento y conservación* (F. Carreras, R. Fábregas, Eds.), Santiago de Compostela, pp. 153- 212.
- (2006c): “Between power and mythology: evidence of social inequality and hierarchisation in the Iberian megalithic”, *Social Inequality in Iberian Late Prehistory* (P. Díaz del Río, L. García, Eds.). BAR International Series 1525, Oxford, pp. 37-52.
- (2008): “The postglacial art of the Iberian Peninsula, 2000-2004”, *Rock art studies* (P. Bahn, N. Franklin, M. Strecker, Eds.), *News in the world* III, pp. 37-51.
- (e.p.): *Manifestaciones simbólicas en las minas de sílex de Casa Montero*, Madrid.
- BUENO RAMÍREZ, P., BALBÍN, R. DE, ALCOLEA, J. J. (2003): “Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de

- Europa”, *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI* (R. de Balbín, P. Bueno, Eds.), Ribadesella, pp. 13-22.
- (2007a): “Style V dans le bassin du Douro. Tradition et changement dans les graphies des chasseurs du Paléolithique Supérieur européen”, *L’Anthropologie* 111, pp. 549-589.
- BUENO RAMÍREZ, P., BALBÍN BEHRMANN, R. de, BARROSO BERMEJO, R. (2004a): “Application d’une méthode d’analyse du territoire à partir de la situation des marqueurs graphiques à l’intérieur de la Péninsule Ibérique: le Tage International”, *L’Anthropologie* 108, pp. 653-710.
- (2004b): “Arte megalítico en Andalucía: una propuesta para su valoración global en el ámbito de las grafías de los pueblos productores del Sur de Europa”, *Mainake* XXVI, pp. 29-62.
- (2005a): *El dolmen de Azután (Toledo) Áreas de habitación y áreas funerarias en la cuenca interior del Tajo*, UAH. Diputación de Toledo, Monografías 02, Toledo.
- (2005b): “Hierarchisation et métallurgie: statues armées dans la Péninsule Ibérique”, *L’Anthropologie* 109, pp. 577-640.
- (2005c): “La estela armada de Soalar. Valle del Baztán (Navarra)”. *Trabajos de Arqueología Navarra* 18, pp. 5-40.
- (2007b): “Chronologie de l’art Mégalithique ibérique: C14 et contextes archéologiques”, *L’Anthropologie* 111, pp. 590-654.
- (2007c): “Ideología de los primeros agricultores en el Sur de Europa: las más antiguas cronologías del arte megalítico ibérico”, *Cuadernos de Arte Rupestre* 4, pp. 281-312.
- (2008a): “Models of integration of rock art and megalith builders in the International Tagus”, *Graphical markers & megalith builders in the International Tagus. Iberian Peninsula* (P. Bueno, R. Barroso, R. de Balbín, Eds.). BAR International Series 1765, Oxford, pp. 5-15.
- (2008b): “Dioses y antepasados que salen de las piedras”, *Patrimonio megalítico: más allá de los límites de la Prehistoria* (L. García, Coord.). *Boletín del Instituto andaluz del Patrimonio Histórico* 67, pp. 62-67.
- (2009): “Análisis de las grafías megalíticas de los dólmenes de Antequera y su entorno”, *Dólmenes de Antequera: tutela y valorización hoy* (B. Ruiz, Coord.), PH Cuadernos. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, pp. 186-197
- BUENO RAMÍREZ, P., BALBÍN BEHRMANN, R. de, BARROSO BERMEJO, R., ALDECOA, A., CASADO, A., GILES, F., GUTIÉRREZ, J.M., CARRERA, F. (1999): “Estudios de arte megalítico en la necrópolis de Alberite”, *Papeles de Historia* 4, Ubrique, pp. 35-60.
- BUENO RAMÍREZ, P., BALBÍN BEHRMANN, R. de, BARROSO BERMEJO, R., CARRERA RAMÍREZ, F., ALFONSO CARBALLO, J., ALONSO VASCO, J., BARBADO CARRERAS, J.J., BERTAS BRAVO, G., MARTÍN EXPÓSITO, M.A., SALGADO CILLEROS, P. (2010): “Secuencias gráficas paleolítico-postpaleolítico en la Sierra de San Pedro. Tajo Internacional. Cáceres, *Trabajos de Prehistoria* 67:1, pp. 197-209.
- BUENO RAMÍREZ, P., BALBÍN BEHRMANN, R. de, BARROSO BERMEJO, R., LÓPEZ QUINTANA, J.C., GUENAGA LISAZU, A. (2009): “Frontières et art mégalithique. Une perspective depuis le monde pyrénéen”, *L’Anthropologie*.
- BUENO RAMÍREZ, P., BALBÍN BEHRMANN, R. de, DÍAZ-ANDREU, M., ALDECOA QUINTANA, A. (1998): “Espacio habitacional/espacio gráfico: grabados en el término de la Hinojosa (Cuenca)”, *Trabajos de Prehistoria* 55:1, pp. 101-120.
- BUENO RAMÍREZ, P., BARROSO BERMEJO, R., BALBÍN BEHRMANN, R. (2005c): “Ritual campaniforme, ritual colectivo: la necrópolis de cuevas artificiales del Valle de las Higueras, Huecas, Toledo”, *Trabajos de Prehistoria* 62:2, pp. 67-90.
- BUENO RAMÍREZ, P., BARROSO BERMEJO, R., BALBÍN BEHRMANN, R. de, CARRERA RAMÍREZ, F. (2006): *Megalitos y marcadores gráficos en el Tajo Internacional: Santiago de Alcántara (Cáceres)*, Ayuntamiento de Santiago de Alcántara.
- BUENO RAMÍREZ, P., JIMÉNEZ SANZ, P., BARROSO BERMEJO, R. (1995): “Prehistoria Reciente en el Noreste de Guadalajara”, *Arqueología en Guadalajara* (R. de Balbín, M. Mussat), Toledo, pp. 72-95.
- CALADO, D., NIETO, J.M., NOCETE, F. (2004): “Menires, símbolos e organização social. O extremo SW peninsular”, *Sinais da Pedra* (M. Calado, Ed.), Cdrom.
- CALADO, M. (2002): “Standing stones and natural outcrops”, *Monuments and landscape in atlantic Europe. Perception and society during the Neolithic and Early Bronze* (C. Scarre, Ed.), Routledge, London, pp. 17-35.

- CÁMALICH MASSIEU, M.D., MARTÍN SOCAS, D. (1982): “La “Cerámica simbólica” y su problemática (aproximación a través de los materiales de la colección Siret”, *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada* 7, pp. 267-306.
- CARRASCO, J., TORO, I., MEDINA, J., CARRASCO, E., PACHÓN, J., CASTAÑEDA, P. (1982): “Las pinturas rupestres del “Cerro del Piorno” (Pinos Puente.Granada). Consideraciones sobre el arte rupestre esquemático en las Sierras Subbéticas andaluzas”, *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada* 7, pp. 113-169.
- CARRERA RAMÍREZ, F., BUENO RAMÍREZ, P., BARROSO BERMEJO, R., BALBÍN BEHRMANN, R. de (2007): *Recuperación patrimonial de arte prehistórico: los abrigos de El Buraco y La Grajera, Santiago de Alcántara, (Cáceres)*. Ayuntamiento de Santiago de Alcántara, Santiago de Alcántara.
- CARRERA RAMÍREZ, F., FÁBREGAS VALCARCE, R. (2002): “Datación radiocarbónica de pinturas megalíticas del Noroeste peninsular”, *Trabajos de Prehistoria* 59:1, pp. 157-166.
- (2006): “Datación directa de pinturas megalíticas de Galicia”, *Arte Parietal Megalítico en el Noroeste peninsular. Conocimiento y conservación* (F. Carreras, R. Fábregas), Santiago de Compostela, pp. 37-60.
- CARTAILHAC, E. (1902): “Les Cavernes ornées de dessins, La Grotte d’Altamira (Espagne). Mea culpa d’un sceptique”, *L’Anthropologie* 13, pp. 348-354.
- CASABO BERNARD, J. (2004): *Paleolítico Superior Final y Epipaleolítico en la Comunidad Valenciana*, MARQ.Serie mayor 3, Alicante.
- CASSEN, S., AUDREN, C., HINGUANT, S., LANNUZEL, G., MARCHAND, G. (1998): L’habitat Villeneuve-Saint-Germain du Haut Mée (St-Etienne-en-Coglès, Ille-et-Vilaine), *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 95, pp. 41-76.
- CLOTES, J., LEWIS-WILLIAMS, D. (2001): *Los chamanes de la prehistoria*, Maison de Roches, Paris.
- COLLADO GIRALDO, H. (2008): “Arte rupestre prehistórico en Extremadura: 1997-2006”, *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa* (R. de Balbín, Ed.), Junta de Castilla y León, pp. 287-322.
- CORCHÓN RODRÍGUEZ, M^aS. (2006): “Las cuevas de la Griega y la Palomera (Ojo Guareña) y la cuestión de la cronología del Arte Paleolítico en la Meseta”, *El Paleolítico Superior en la Meseta Norte Española* (G. Delibes, F. Díez, Eds.), Studia Archaeologica 54, Valladolid, pp. 75-112.
- CORCHÓN, M.S., VALLADAS, H., BÉCARES, J., ARNOLD, M., TISNERAT, N., CACHIER, H. (1996): “Datación de las pinturas y revisión del arte paleolítico de Cueva Palomera (Ojo Guareña. Burgos, España)”, *Zephyrus* 49, pp. 37-60.
- COSTAS GOBERNA, F.J., BACELAR ALVES, L.B., PEÑAS SANTOS, A. de la, SILVA, A.M.P. (2006): *Arte rupestre prehistórico do eixo atlántico* (J.M.Hidalgo Cuñarro, Coord.). Vigo.
- COUREAUD, C. (1985): *L’Art Azilien.Origine et survivance*, XX Supplé. Gallia Préhistoire, CNRS, Paris.
- CRUZ, D. da (1995): “Cronología dos monumentos com «tumulus» do Noroeste peninsular e da Beira Alta”, *Estudos Pré-históricos* 3, pp. 81-120.
- CHACÓN CANO, J.M., IGLESIAS GARCÍA, L., QUEIPO DE LLANO MARTÍNEZ, G.(1995): “Petroglifos:aproximación a la interpretación. El modelo Riscal”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 35:3, Porto, pp. 269-286.
- DELIBES DE CASTRO, G., HERRÁN MARTÍNEZ, J.I., SANTIAGO PARDO, J., DEL VAL RECIO, J. (1995): “Evidence for Social complexity in the copper age of Northern Meseta”, *The origins of complex societies in Late Prehistoric Iberia* (K. Lillios, Ed.), Archeological series 8, Michigan, pp. 44-63.
- DELLUC, G., DELLUC, B. (1991): *L’art pariétal archaïque en Aquitaine*, XXVIIIe supplément Gallia Préhistoire, Paris.
- D’ERRICO, F. (1994): *L’art gravé azilien. De la technique à la signification*, CNRS, Paris.
- D’ERRICO, F., POSSENTI, L. (1999): “L’art mobilier épipaléolithique de la Méditerranée occidentale: comparaisons thématiques et technologiques”, *Congrès Préhistorique de France. Les Facies leptolithiques du Nord-Ouest Méditerranéen: milieu naturels et culturels*, Paris, pp. 93-116.
- DÍAZ CASADO, Y. (1993): *El arte rupestre esquemático en Cantabria. Una revisión crítica*, Universidad de Cantabria. Santander.
- ESLAVA GALAN, J. (1983): “Los grabados rupestres de Otiñar (Jaén)”, *Boletín Informativo de la Asociación de Amigos de la Arqueología*, pp. 15-18.
- FÁBREGAS, R. (2001): *Los petroglifos y su contexto. Un ejemplo de la Galicia meridional*, Vigo.
- FAIRÉN JIMÉNEZ, S. (2006): *El paisaje de la neolitización. Arte rupestre, poblamiento y mundo*

- funerario en las comarcas centro-meridionales valencianas*. Alicante.
- FERNÁNDEZ-TRESGUERRERES, J. (1994): "El arte aziliense", *Complutum* 5, pp. 81-95.
- FORTEA PÉREZ, J. (1975): *Los complejos microlaminares y geométricos del Levante Español*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- (1994): "Los "santuarios" exteriores en el Paleolítico cantábrico", *Complutum* 5, pp. 203-220.
- GARCÍA DÍEZ, M., AUBRY, T. (2002): "Grafismo mueble en el Valle del Côa (Vila Nova de Foz Côa, Portugal): la estación arqueológica de Farrisu", *Zephyrus* LV, pp. 157-182.
- GARCÍA SANJUÁN, L., RIVERA, T., WHEATLEY, D.W. (2003): "Prospección de superficie y documentación gráfica en el dólmen del Llano de la Belleza, Aroche, Huelva". *Anuario Arqueológico de Andalucía* 2003:III, pp. 181-192.
- GAVILÁN, B., VERA, J.C. (1993): "Cerámicas con decoración simbólica y cordón interior perforado procedentes de varias cuevas situadas en la Subbética cordobesa", *Spal* 2, pp. 81-108.
- (2005): "Neolítico y Megalitismo prefunerario en Andalucía", *III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica* (P. Arias, R. Ontañón, C. García-Morcó, Eds.), Santander, pp. 535-541.
- GIDDENS, A. (1990): "El estructuralismo, el postestructuralismo y la producción de cultura", *La teoría social hoy* (A. Giddens, J. Turner, Eds.), Alianza Ed., Madrid, pp. 254-289.
- GODELIER, M. (1989): *Lo ideal y lo material*. Taurus Humanidades. Madrid.
- GOMES, M.V. (1990): "A rocha 49 de Fratel e os períodos estilizado-estático e estilizado-dinámico da arte do Vale do Tejo", *Homenagen a J.R. dos Santos Junior* I, Lisboa, pp. 151-177.
- GÓMEZ BARRERA, J.I. (1992): *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*, Soria.
- GÓMEZ BARRERA, J.A., ORTEGA MARTÍNEZ, A., MARTÍN MERINO, M.A., GARCÍA DÍEZ, M., VAL RECIO, J. (2002): "A arte rupestre na gruta de Ojo Guareña (Burgos.Espanha). A "Sala de la Fuente" e as suas manifestações", *Arkeos* 12, pp. 107-123.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (1989): *El Magdaleniense Superior-Final de la región cantábrica*, Tantín-Universidad de Cantabria, Santander.
- (2005): "Actividad gráfica magdaleniense en la región cantábrica. Datación y modificaciones iconográficas", *O Paleolítico. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular* (N.F. Bicho, Ed.), pp. 157-181.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. (2006): "Artes esquemáticos en la Península Ibérica: el paradigma de la pintura esquemática", *Arte rupestre esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez* (J. Martínez, M. Hernández, Eds.), pp. 13-33.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M., MARTÍ OLIVER, B. (2001): "El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica", *Zephyrus* LIII-LIV, pp. 241-265.
- IGLESIAS, L., QUEIPO DE LLANO, G., CHACÓN CANO, J.L. (1992): "Grabados rupestres inéditos en el Cerro del Riscal (El Madroño, Sevilla)", *Spal* 1, pp. 209-218.
- JORDÁ, F. (1971): "Notas para la revisión de la cronología del arte rupestre levantino", *Zephyrus* XXI, pp. 37-72.
- (1984): "Algunas consideraciones sobre los problemas del arte rupestre del área centroccidental lusoespañola". *Portugalia, Nova Série IV-V. Homenagem a Rui de Serpa Pinto*, pp. 89-95.
- LALANNE, G., BREUIL, H. (1911): "L'Abri sculpté de Cap-Blanc à Laussel (Dordogne)", *L'Anthropologie* 22, pp. 385-402.
- LEROI-GOURHAN, A. (1971): *Prehistoire de l'Art Occidental*, Mazenod, Paris (2ª Ed. Aum.).
- L'HELGOUACH, J. (1983): "Les idols qu'on abat". *Bulletin de la Société Polymathique du Morbihan* 110, pp. 57-68.
- LAYTON, R. (2000): "Shamanism, totemism and rock art", *Les Chamanes de la préhistoire in the context of rock art research. Cambridge Archaeological Journal* 10 :1, pp. 169-186.
- LÓPEZ, P. coord. (1988): *El neolítico en España*, Ed. Cátedra, Madrid.
- LORBLANCHET, M. (1989): "De l'art naturalite des chasseurs des rennes à l'art géométrique du Mésolithique dans le Sud de la France", *Almanson* 7, pp. 95-123.
- MARCOS POUS, (1981): "Sobre el origen neolítico del arte esquemático peninsular", *Corduba Archaeologica* 9, pp. 64-71.
- MÁRQUEZ ALCÁNTARA, A.M. (2004): "Aportaciones al arte esquemático negro Subterráneo", *Simposios de Prehistoria Cueva de Nerja II-III, Nerja*, pp. 330-333.
- MARTÍ OLIVER, B. (1983): *El nacimiento de la agricultura en el País Valenciano. Del Neolítico a la Edad del Bronce*, Valencia.

- MARTÍ OLIVER, B., HERNÁNDEZ PÉREZ, M. (1988): *El neolítico valencí. Art rupestre i cultura material*, Valencia.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1987): “Un grabado paleolítico al aire libre en Piedras Blancas, Escullar, Almería”, *Ars Praehistorica* V-VI. pp. 49-58.
- (2004): “Pintura rupestre postpaleolítica en Andalucía. Estado actual y perspectivas de futuro”, *Arte Rupestre en la España mediterránea* (M.S. Hernández, J. Soler, Eds.), pp. 251-275.
- (2009): “Arte paleolítico al aire libre en el sur de la Península Ibérica: Andalucía”, *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa* (R. de Balbín, Ed.), Junta de Castilla y León, pp. 237-257.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1994): “Nueva datación de C14 para el Neolítico de Murcia: los abrigos del Pozo (Calasparra)”, *Trabajos de Prehistoria* 54:1, pp. 157-161.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C., SAN NICOLÁS DEL TORO, M., GARCÍA BLÁNQUEZ, L.A., PONCE GARCÍA, J. (2006): “Figuraciones esquemáticas pintadas de una sepultura de finales del III milenio en Lorca (Murcia)”, *Arte Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez* (J. Martínez, M. Hernández, Eds.), pp. 513-520.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, R., GARCÍA BENAVENTE, R. (2009): “Una terracota figurada del IV milenio ANE en la vega media del Guadalquivir”, *Trabajos de Prehistoria* 66:1, pp. 115-122.
- MARTÍNEZ VALLE, R., GUILLEM CALATAYUD, P.G., VILLAVERDE, V. (2003): “Las figuras grabadas de estilo paleolítico del Abric D'en Meliá (Castelló)”, *Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella* (R. de Balbín, P. Bueno, Eds.), pp. 279-290.
- (2009): “Grabados rupestres de estilo paleolítico en el Norte de Castellón”, *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa* (R. de Balbín, Ed.), Junta de Castilla y León.
- MATEO SAURA, M.A. (2002): “La llamada “fase pre-levantina” y la cronología del arte rupestre levantino. Una revisión crítica”, *Trabajos de Prehistoria* 59:1, pp. 49-64.
- MAURA MIJARES, R., CANTALEJO DUARTE, P. (2005): “Dos “Códigos gráficos” sobre un mismo soporte: cavidades con arte pleistoceno y holoceno en la provincia de Málaga”, *Arte Rupestre en la España Mediterránea* (M. Hernández, J. Soler, Eds.), Alicante, pp. 299-310.
- MORO-ABADÍA, O., GONZÁLEZ MORALES, M. (2005): “L’analogie et la représentation de l’art primitif à la fin du XIX e siècle, *L’Anthropologie* 109, pp. 703-721.
- OBERMAIER, H. (1916): *El Hombre Fósil*, Memorias de la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas 9, Madrid.
- PEÑA SANTOS, A. de la, REY, J.M. (2001a): Ideología y sociedad en los grabados rupestres galaicos, *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia Castellonenses* 22, pp. 235-265.
- (2001b): *Petroglifos de Galicia*, Ed. Via Láctea. La Coruña.
- PIKE, A.W.G., GILMOUR, M., PETTITT, P., JACOBI, R., RIPOLL, S., BAHN, P., MUÑOZ, F. (2005): “Verification of the age of the paleolithic cave art at Creswell Crags, UK”, *Journal of Archaeological Science* 32, pp. 1649-1655.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R., AGUILERA LÓPEZ, B. (2006): “Los grabados neolíticos del abrigo 6 del Complejo del Humo (La Araña, Málaga)”, *Arte Rupestre esquemático en la Península Ibérica. Comarca de Los Vélez* (J. Martínez, M. Hernández, Eds.), pp. 521-528.
- RIPOLL LÓPEZ, S., MUÑOZ, F.J. (2003): “El arte mueble del yacimiento de la Peña de Estebanvela”, *Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella* (R. de Balbín, P. Bueno, Eds.), pp. 263-278.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1965): “Una pintura de tipo Paleolítico en La Sierra del Montsiá (Tarragona) y su posible relación con los orígenes del arte Levantino”, *Miscelánea en Homenaje al abate Henri Breuil II*, Barcelona, pp. 297-305.
- RUIZ, J.F., MAS, M., HERNANZ, A., GAVIRA, J.M., ROWE, M.W., STEELMAN, K.L. (2006): “First radiocarbon dating of oxalate crusts over Spanish prehistoric rock art”, *Inora* 46, www.inoraonline.com
- SACCHI, D., ABELANET, J., BRULE, J.L. (1987): “Le rocher gravé de Fornols-Haut”, *Archéologia* 225, pp. 52-57.
- SAMANIEGO BORDIU, B., JIMENO MARTÍNEZ, A., FERNÁNDEZ MORENO, J.J., GÓMEZ BARRERA, J.A. (2002): *Cueva Maja (Cabrejas del Pinar.Soria): Espacio y simbolismo en los inicios de la Edad del Bronce*, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- SANCHIDRIÁN, J.L.: “Arte Paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica” *Complutum* 5, pp. 163-196.
- SANCHIDRIÁN, J.L., VALLADAS, H. (2001): “Dataciones numéricas de arte rupestre en la Cueva

- de la Pileta (Málaga.Andalucía)”, *Panel 1*, pp. 104-105.
- SANTOS, A.T. (2000): “A pedra dos Pratos (Covelo de Paiva, Moledo, Castro Daire, Viseu). Breve estudio interpretativo”, *Estudos Pré-historicos VIII*, pp. 113-124.
- SCARRE, C. (2008): “Nuevos enfoques para el estudio de los monumentos megalíticos de Europa occidental”, *Patrimonio megalítico: más allá de los límites de la Prehistoria* (L. García, Coord.). *Boletín del Instituto andaluz del Patrimonio Histórico 67*, pp. 12-23.
- SIMÓN VALLEJO, M., CORTÉS SÁNCHEZ, M. (2006): “Antropomorfo del III milenio a.C. de la cueva de Nerja (Málaga)”, *Arte rupestre esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Velez* (J. Martínez, M. Hernández, Eds.), pp. 529-539.
- SONNENFELD, J. (1972): “Geography perception and the behavioral environment”, *Man, Espace and Environment* (P.W. English, R.C. Mayfield, Eds.), Oxford University Press. New York, pp. 244-252.
- TAÇON, P. (1994): “Socialising landscape: the long-term implications of signs, symbols and mark on the land”, *Archaeology in Oceania 29:3*, pp. 117-129.
- UTRILLA, P., BALDELLOU, V. (2002): “Cantos pintados neolíticos de la Cueva de Chaves”, *Salduie II*, pp. 45-126.
- VÁZQUEZ VARELA, J.M.(1997): “La ideología en el Arte Megalítico de la Península Ibérica”, *Brigantium 10*, La Coruña, pp. 15-22.
- VIÑAS, R., SARRIÁ, E., ALONSO, A. (1983): *La pintura esquemática en Cataluña*. Barcelona.
- VV.AA. (1975): *L'epipaleolithique méditerranéen*. Aix en Provence.
- WALKER, W.H. (1995): “Ceremonial Trash?”, *Expanding Archaeology* (J.M. Skibo, W.H. Walker, A.R. Nielsen, Eds.), University of Utah Press, Salt Lake City, pp. 67-79.