

ACERCA DEL ORIGEN DEL ARTE ESQUEMÁTICO

, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to

provided by Repositorio Institucional de la Univer

RESUMEN

Tras más de un siglo de descubrimientos y estudios, sobre los que se realiza una aproximación historiográfica destacando las aportaciones de Pilar Acosta, se ha podido fijar, a partir del registro rupestre y mueble, la cronología inicial del Arte Esquemático en la Península Ibérica. Su origen remonta al Neolítico Antiguo, en el que se identifica un Arte Esquemático Antiguo, y perdura hasta la Edad de los Metales.

PALABRAS CLAVES: Historiografía, Arte Esquemático, Arte Macroesquemático, Neolítico, Arte Esquemático Antiguo, Edad del Cobre, Edad del Bronce.

ABSTRACT

«About the origin of Schematic Art». In this paper is carried out a historiographical approximation at more than a century of discoveries and studies of Rock Art, in which the contributions of Pilar Acosta are emphasized. These studies have set the initial chronology of the Schematic Rock Art in the Mediterranean Area of the Iberian Peninsula from the rock and artefactual record. The origin is placed in the Ancient Neolithic, in which an Ancient Schematic Art is identified, and lasts to the Bronze and Iron Ages.

KEY WORDS: Historiography, Schematic Art, Macroesquematic Art, Ancient Schematic Art, Neolithic, Copper Age, Bronze Age.

Difícil se hace el problema de dar una cronología exacta y válida para toda la pintura esquemática en toda España. Mucho más difícil aún resulta la fecha del origen de los primeros esquemas que serán parte de su motivación. Ni aún utilizando todos los elementos posibles de cronología aplicables al tema, se obtienen fechas claras.

(ACOSTA, 1968: 184)

Cuando en 1980 se descubrió el excepcional conjunto de arte parietal del Pla de Petracos (Castell de Castells, Alicante), al que pronto seguirían otros que permitirían identificar un nuevo horizonte artístico prehistórico en la Península



Ibérica, invité a los profesores Pilar Acosta y Francisco Jordá a visitar éste y otros yacimientos rupestres alicantinos, con objeto de conocer su opinión en un momento en que se dudaba acerca de su adscripción cultural y cronológica. Ambos se quedaron impresionados por sus pinturas y por el paisaje donde se encontraba el yacimiento y me animaron a iniciar su estudio. El prof. Jordá nos recomendó presentar nuestras iniciales valoraciones y los calcos que habíamos realizado con miembros del Centre d'Estudis Contestans (Cocentaina, Alicante), en especial con Pere Ferrer i Marset y Enrique Catalá Ferrer, al primer Simposium Internacional sobre Arte Rupestre Esquemático de la Península Ibérica que había organizado en la Universidad de Salamanca (Hernández y CEC, 1983). De allí, como se ha indicado en otras ocasiones, salí con el convencimiento de que se trataba de un nuevo horizonte artístico prehistórico e inicié, siempre con el conocimiento de los maestros Jordá y Acosta, a quienes periódicamente comunicaba los nuevos hallazgos, el estudio del Arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica, que en 1998 la UNESCO incluyó en su lista de Patrimonio Mundial.

En esta ocasión, en el recuerdo siempre vivo de Pilar Acosta (1938-2006), me ha parecido conveniente abordar algunos aspectos de la cronología del Arte Esquemático en este homenaje que le rinde la revista TABONA que ella contribuyó a crear con M. Pellicer como vehículo de expresión de los estudios de Prehistoria y Arqueología de su departamento de La Laguna, que ahora cumple cuarenta años de su creación.

La «cuestión cronológica» del Arte Esquemático es uno de los temas que más interesó al quehacer científico de quien no dudo en calificar de maestra y amiga (Hernández, 2007). En este sentido conviene recordar las palabras de F. Jordá en la presentación de la síntesis de su Tesis Doctoral: «Pilar Acosta nos ofrece una nueva visión de toda la problemática del arte rupestre esquemático, en la que los distintos elementos que integran estas interesantes manifestaciones artísticas prehistóricas han sido estudiados de un modo analítico, aislando cada tipo de representación en unión de sus múltiples variantes... Con todo ello se ha podido llegar a una mayor y mejor precisión cronológica respecto de la edad de algunos tipos y conjuntos rupestres y, finalmente, a una adecuada valoración social, religiosa, económica y espiritual de los supuestos en que se basa este admirable y extraño arte rupestre esquemático» (Jordá, 1968). La publicación de P. Acosta se convertiría pronto en el referente siempre citado en el estudio del Arte Esquemático peninsular (Acosta, 1968), repitiéndose sin apenas modificaciones sus propuestas tipológicas y cronológicas.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación HAR 2009-13723 «VIII-VI milenios cal. BC. Arte rupestre, poblamiento y cambio cultural entre las cuencas de los ríos Júcar y Segura», financiado por la DGICTYT del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

¹ Según información de Julián Bécares, las referencias a «esos fuerte animales» hacen referencia a un escudo y no a las pinturas de Las Batuecas.



Figura 1. Motivos esquemáticos —caza de ciervo y ciervo muerto— de Cogul (Lérida). Según H. Breuil

SOBRE LA CRONOLOGÍA DEL ARTE ESQUEMÁTICO

Más allá de las referencias a la existencia de pinturas en Las Batuecas (Salamanca) recogidas en la comedia *Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega¹ o del manuscrito enviado por el Cura de Montoro, López de Cárdenas, al Conde de Floridablanca en 1783 sobre las del Fuencaliente (Nieto y Caballero, 1984), es Manuel de Góngora y Martínez, a quien P. Acosta dedicara su Tesis Doctoral en el centenario de la publicación de *Antigüedades Prehistóricas de Andalucía*, en la que da a conocer las pinturas de Fuencaliente y la Batanera, en Ciudad Real, y de la Cueva de Letreros (Vélez Blanco, Almería), que no duda en identificar como «una escritura prehistórica enteramente nueva y desconocida» (de Góngora, 1868: 70)².

Sería, sin embargo, el descubrimiento de las pinturas de la Roca de los Moros, en Cogul (Lérida), el que marcaría el inicio de una fecunda e ininterrumpida investigación sobre el arte prehistórico del denominado Arco Mediterráneo de la Península Ibérica³. En las paredes de este abrigo se pintaron imágenes humanas y de animales que permitieron identificar dos horizontes artísticos que pronto se denominaron artes Levantino y Esquemático, incluyendo en este último una controvertida escena de caza de ciervo⁴ y un ciervo muerto —con las patas hacia arriba—, (figura 1) que en un primer momento se habían considerado letras de un antiguo jeroglífico (Rocafort, 1908). En aquellos primeros años del siglo XX también se relacionarían con antiguas escrituras las pinturas de la Cueva de La Granja (Jimena, Jaén) que se identificaron como «un sistema de escritura más o menos embrionaria»

² Como señalé en otra ocasión (Hernández, 1996: 28-29), esta obra sería ampliamente comentada por S. Berthelot en sus *Antiquités canariennes* para explicar algunos grabados canarios y el propio poblamiento insular.

³ Se utiliza aquí la denominación adoptada por la UNESCO para incluir el territorio peninsular de la fachada oriental de la Península Ibérica con Arte Levantino.

⁴ Se trata de una escena de caza de ciervo por una figura humana sobre la que ya H. Breuil destacó que sostenía «de la main d'un arc nous et aussi, mais la tige de l'arme ne passant pas par le milieu de ce qui pourrait éter rend cette interprétation moins rationnelle» (Breuil, 1909: 10)

(Gómez Moreno, 1908) o las de Peña Escrita (Tárben, Alicante), que se consideran «esbozos de escritura ibérica» (Jiménez de Cisneros, 1922: 319)⁵.

La temprana aceptación del Arte Esquemático como horizonte artístico prehistórico se apoya en los hallazgos de pinturas en abrigos de Sierra Morena, Sudeste y Salamanca y en la relación de sus imágenes con similares motivos en las decoraciones cerámicas de Los Millares y en los ídolos de piedra y hueso, que había descubierto y publicado L. Siret, sobre los que realizaría importantes contribuciones acerca de su significado, simbolismo y paralelos mediterráneos orientales (Siret, 1907 y 1908), que motivarían una interesante reflexión de G.H. Luquet (1914).

A medida que se suceden los hallazgos de arte rupestre en la fachada oriental de la Península Ibérica se comprueba que el Arte Levantino, identificado por su naturalismo y el «carácter narrativo» de sus imágenes, comparte territorio —y a menudo abrigo y panel— con otros motivos que se consideran «esquemáticos», «estilizados» o «abstractos», como ocurre en Cogul, y se relacionan en unos casos con una evolución de los motivos naturalistas levantinos y en otros con el Arte Esquemático de Andalucía y Salamanca. Pronto se identifica el Arte Esquemático como un horizonte artístico propio de la Edad del Cobre, a partir de unos paralelos muebles que no se discuten, mientras en el territorio compartido con el Arte Levantino su presencia se explica a menudo como una evolución de sus motivos naturalistas o por contactos del Levante peninsular con poblaciones del sudeste peninsular.

En el ámbito del ahora denominado Arco Mediterráneo son muchos los abrigos en los que se registra la presencia de ambas manifestaciones artísticas, en algunas ocasiones superpuestas o en los mismos paneles y sin que se observen indicios de un «borrado» o destrucción de los motivos anteriores. En realidad se constata que en todos los grandes conjuntos con Arte Levantino descubiertos y estudiados en las primeras décadas del siglo XX casi siempre se encuentran imágenes que ahora se consideran esquemáticas. Es el caso, por citar sólo algunos ejemplos descubiertos y estudiados en las dos primeras décadas de siglo XX, además del Cogul, en el Val del Charco de Agua Amarga (Alcañíz, Teruel), Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete), Cantos de la Visera (Yecla, Murcia) y Minateda (Hellín, Albacete). En todas las publicaciones los motivos esquemáticos, siempre escasos en número, se relacionan con los del sur peninsular, en especial con los de Sierra Morena. Sirvan de ejemplo las figuras humanas y de animales, pintadas en rojo amarillento de la cuarta fase del Val del Charco, que «recuerdan, ó mejor dicho, remandan á las estilizadas del arte del Sur de España» (Cabré, 1915: 162) o la relación entre algunos motivos de Cantos de la Visera II —ídolo oculado, triple zigzag y figuras humanas— con los descubiertos por L. Siret en el Sudeste y con las pinturas de Cádiz y Jaén (Cabré, 1915: 214). En las publicaciones de H. Breuil también se insiste en esta similitud, haciendo referencia a la cerámica simbólica de Los Millares, a los ídolos calcolíticos de piedra y hueso y a las pinturas de Sierra Morena, Almería y Cádiz.

⁵ Los campesinos del entorno y los pastores que visitaban el abrigo conocían el lugar como Covetes de les Lletres.



Figura 2. Abrigo Grande de Minateda (Albacete).

En la Cueva de la Vieja el número de representaciones esquemáticas se reduce a un zoomorfo y varios antropomorfos, dos de ellos en doble Y unidos por sus extremidades, que J. Cabré relaciona con otras neolíticas del Sur de España (Cabré, 191: 200), incluye en la quinta fase de las cuevas de La Vieja, Queso y Tortosillas y las considera una «degeneración» de las levantinas. De las descripciones de J. Cabré interesa destacar aquí la referencia a un triple zigzag pintado en el centro de la composición, debajo de un individuo encaramado a un palo o árbol, que pertenece a la segunda o tercera fase, similar a otro de la vecina Cueva del Queso que «sin duda alguna es de la época ó fase de las pequeñas cabras montesas» (Cabré, 1915: 201).

En Minateda H. Breuil estableció 13 fases (figura 2). La primera era «incontestablemente la plus ancienne, présente tous les caractères d'un art à ses débuts, fort modeste, encore hésitant entre le naturalisme et le schématisme» (Breuil, 1920: 49), describiendo sus motivos como «plus ou moins schématiques» y «semischématiques», que en su opinión son anteriores a su Arte oriental o Arte Levantino, mientras a partir de la serie 10 «la décadence se marque nettement; elle s'accroît rapidement dans les séries onze et douze, de plus en plus conventionnelles et schématiques, et se consomme par la disparition et tout sentiment des formes et le règne de l'art stylisé dans le treizième» (Breuil, 1920).





H. Obermaier considera que el «arte rupestre esquematizado» es epipaleolítico, posterior al Arte Levantino, que considera paleolítico, y lo relaciona con los cantos pintados azilienses, estableciendo con ellos 13 grupos. En su opinión «hay que admitir que una parte de los petroglifos⁶ de la Península Ibérica pertenecen al Epipaleolítico, pero no es menos cierto que estas pinturas rupestres esquemáticas perduraron aún durante todo el Neolítico y Eneolítico, conservándose las formas esquemáticas, a las que se asociaron algunos símbolos más recientes» (Obermaier, 1925: 370), al tiempo que rechaza que «estos signos tengan el valor y significado de una escritura primitiva» (Obermaier, 1925: 371-372).

En su monografía sobre las cuevas de La Araña E. Hernández Pacheco incluye varios motivos —arqueros y zoomorfos, posiblemente cápridos—, que hoy no se dudaría en considerarlos del Arte Esquemático, en la fase sexta de las pinturas de este yacimiento que fecha al «final del mesolítico o del neolítico, si bien anteriores a las esquemáticas y simbólicas del eneolítico (Hernández Pacheco, 1924: 126). Al mismo tiempo es partidario de una evolución lineal del arte rupestre que «degenera» en una evolución lógica del arte naturalista hasta el esquemático y simbólico del Eneolítico.

La denominación de Arte Esquemático se generalizaría a partir de la publicación de los cinco volúmenes del *Corpus* de la Pintura Esquemática en la Península Ibérica (Breuil, 1933-1935; Breuil y Burkitt, 1929). Se trata de una obra monumental, tanto por la concepción y amplitud del catálogo⁷ como por los estudios de síntesis que lo acompañan. Destacaría en este sentido los capítulos dedicados al Arte Megalítico, al arte mueble eneolítico, con un prácticamente exhaustivo inventario de las decoraciones cerámicas y de los ídolos de piedra y hueso, y a la cronología del Arte Esquemático peninsular, en el que repasa las opiniones anteriores y expone su propuesta, estableciendo una clara diferencia entre los motivos esquemáticos presentes en el arte paleolítico cantábrico y andaluz y en la fase 1 de Minateda, que relaciona, siguiendo a H. Obermaier, con el Arte Aziliense, y el arte correspondiente al neo-eneolítico que posee «un art schématique et semi-naturaliste du stade de l'Énéolithique méditerranéen oriental, Egypte incluse» (Breuil, 1935: 147-148).

Pese al interés por el Arte Esquemático que generó la publicación del *Corpus* de H. Breuil en las tierras del Arco Mediterráneo, la presencia del Arte Levantino, por el número, iconografía y calidad de sus imágenes explica la escasa atención que en los años posteriores se le prestó al Arte Esquemático y las opiniones acerca de su origen, de lo que es buen ejemplo la reunión de Wartenstein (Pericot y Ripoll, 1964), que significó la actualización de la investigación sobre el arte rupestre de la Península Ibérica al participar, con la excepción de A. Beltrán, la mayoría de los investigadores que en aquellos momentos se dedicaban al estudio del arte prehistórico de la Península Ibérica y del Sáhara.

⁶ En este caso se refiere a pinturas, no a grabados rupestres.

⁷ En la reproducción de algunos de los abrigos se observan algunas deficiencias que deberían ser corregidas en los nuevos estudios regionales, tanto en relación con su calidad —muchos corresponden a meros croquis a mano alzada—, como a la posición y escala.



Figura 3. Cubierta del libro *La pintura rupestre esquemática en España* de Pilar Acosta.

De todas las contribuciones presentadas en la reunión del castillo austriaco interesa destacar aquí las de M. Almagro y E. Ripoll. El primero relaciona el Arte Esquemático con «las culturas de colonizadores agrícolas y metalúrgicos», al tiempo se muestra «seguro que convivió en algunas comarcas, al menos durante cierto tiempo, con el arte naturalista que habían conservado los retrasados pueblos cazadores de las regiones montañosas del levante español» (Almagro, 1964: 109). Por su parte, E. Ripoll reiteró su anterior propuesta de periodización del Arte rupestre postpaleolítico peninsular (Ripoll, 1960) que tendría amplia repercusión en los años posteriores. Señala una *fase de transición a la pintura esquemática* que, más larga cronológicamente en el Sudeste, habría visto la plena neolitización, preguntándose si la presencia de «pinturas de transición y ya incluso esquemáticas en abrigos levantinos del Sudeste, mientras faltan casi por completo en regiones septentrionales» se explicaría por la llegada de gentes del Sudeste y Andalucía o por la pervivencia evolucionada de los levantinos (Ripoll, 1964: 172-173).

La publicación en un mismo año de sendas monografías sobre los artes Levantino (Beltrán, 1968) y Esquemático (Acosta, 1968) marcarían un punto de inflexión —y un nuevo impulso que se prolongaría en las décadas siguientes— en el estudio del arte rupestre del Arco Mediterráneo (figura 3). Para A. Beltrán el Arte Esquemático no deriva del Arte Levantino al relacionarlo con «la introducción de nuevas ideas religiosas y funerarias y a una concepción distinta de la vida, nacida de la revolución metalúrgica (Beltrán, 1968: 72), situándolo en la Edad del Bronce. Retomarí­a estas ideas en un trabajo posterior, ahora dedicado a la cronología del arte rupestre esquemático español, señalando que «es consecuencia del cambio cultural





producido por la llegada de prospectores de metal procedentes del Oriente Próximo, hallando la Península en un estadio Neolítico», situando su inicio hacia el IV milenio a.C. y su final «bien entrada la Edad del Hierro» (Beltrán, 1975-1979: 16).

En sus estudios sobre el Arte Esquemático, P. Acosta introduce los conceptos de *Esquematismo* y de *Fenómeno Esquemático*. En el primero engloba «la estilización y esquematización de las formas, alcanzada por degeneración progresiva de motivos ya existentes en la pintura rupestre autóctona que precede directamente a la esquemática» (Acosta, 1968: 181), mientras el *Fenómeno esquemático* es «producto y consecuencia de la fusión de elementos autóctonos e importados» (Acosta, 1968: 181). Considera motivos de raigambre tradicional algunos tipos de figuras humanas, animales, ramiformes de tipo simple, algunos esteliformes, manos, puntos y barras y entre los importados, los ídolos y sus variantes, figuras animales, ramiformes de tipologías definidas y los esteliformes. El *Esquematismo* es el resultado de la «simple evolución estilística de la pintura autóctona preesquemática y debió seguir sin duda alguna un lento proceso». El *Fenómeno esquemático*, en cambio, es el resultado de la fusión de «la acusada y fuerte tradición pictórica autóctona y de las influencias que directamente llegan a la Península Ibérica del Oriente Próximo a través del Mediterráneo». En este sentido señala que en el Levante y Sureste —parte del territorio del Arco Mediterráneo, este «fenómeno esquemático se afirmó en pervivencias propias de su área y ello está suficientemente demostrado con claras superposiciones en varios abrigos». Tras realizar un exhaustivo análisis de las decoraciones cerámicas e ídolos del Mediterráneo oriental y, en menor medida, de la Península Ibérica, considera que el *Esquematismo* se sitúa «a finales del Neolítico como fecha más temprana» y en el Bronce I el *Fenómeno esquemático*. Sobre estas cuestiones volvería en trabajos posteriores, revisando sus propuestas cronológicas, insistiendo en la sustitución del término Bronce I por el de Edad del Cobre, que tardaría en abandonarse, y en especial, del propio concepto de Arte Esquemático (Acosta, 1983 y 1984), avanzando algunas reflexiones que su enfermedad le obligó a interrumpir⁸.

En la década de los años ochenta del pasado siglo el estudio del Arte Esquemático peninsular adquiere un singular protagonismo con la incorporación de una nueva generación de investigadores, la intensificación de los trabajos de campo y la utilización de nuevas metodologías en el calco y reproducción de las imágenes. El Simposio Internacional de la Universidad de Salamanca constituye el mejor exponente de estos cambios. Junto a los maestros, que actualizaron sus propuestas, se presentaron los nuevos hallazgos y nuevas interpretaciones cronológicas.

En los años previos se habían realizado varias aportaciones de interés sobre la cronología inicial del Arte Esquemático —¿o del Esquematismo?— a partir del hallazgo de una serie de representaciones muebles sobre cerámicas neolíticas andaluzas y, en menor medida y de una manera tímida, del análisis del poblamiento regional

⁸ Según comunicación personal pensaba presentar al Simposio de Los Vélez, de 2004, una comunicación sobre la presencia de algunos animales en el Arte Esquemático rupestre y mueble, en especial de los cérvidos, que modificaba algunas de sus anteriores propuestas.

(Carrasco y Pastor, 1980 y 1981; Carrasco *et alii*, 1982; Marcos Pou, 1977 y 1980/1981), situando su origen en el denominado Neolítico de las Cuevas andaluz.

En Salamanca ponencias y comunicaciones ofrecieron un ajustado panorama sobre esta manifestación artística, sobre la que en la ponencia inaugural F. Jordá destacó que «el abandono de las tesis de difusionismo a ultranza, la revaloración de los procesos autóctonos y la revisión de las aportaciones del llamado ‘milagro oriental’ a nuestras antiguas culturas, han servido para poner de relieve la independencia del desarrollo de las mismas, originando en consecuencia nuevos puntos de vista» (Jordá, 1983: 8). En relación con su cronología señala que se inicia a fines del Neolítico, adquiere su pleno desarrollo durante el Calcolítico y perdura hasta comienzos de la Edad del Hierro.

En esta misma reunión, A. Beltrán y E. Ripoll reiteran sus propuestas cronológicas. El primero, que años antes ya se había ocupado de la cronología del Arte Esquemático (Beltrán, 1975/1978), insiste en su relación con los prospectores de metal del Próximo Oriente que llegan al Sur y Sudeste peninsular no antes del IV milenio, insistiendo que «no es una continuación del levantino, aunque en éste una tendencia general esquemática venga a fundirse con las aportaciones recién llegadas» (Beltrán, 1983: 40-41). Al mismo tiempo destaca que «aunque admitiéramos que el arte esquemático es la fase de la evolución del levantino y que, por lo tanto éste es su origen inmediato, este fenómeno sería solamente válido para la zona ocupada por los abrigos levantinos y no para el resto de la Península donde el arte esquemático no tiene antecedentes locales. Habría, pues, que abandonar la idea de que el arte esquemático del Eneolítico surge en España como una evolución del levantino y aceptar que resulta de la importación de nuevas ideas y de un cambio rotundo de mentalidad» (Beltrán, 1993: 39).

Por su parte E. Ripoll mantiene en su periodización del Arte Levantino una fase final de transición al Arte Esquemático, al tiempo que señala influencias exteriores de carácter religioso. En su opinión «el arte esquemático se originó en el Sudeste para extenderse primero hacia la región del Estrecho, ocupó luego Sierra Morena al mismo tiempo que las montañas levantinas y más tarde se extendió por toda la Península... La duración del Arte Esquemático iría desde el establecimiento de los eneolíticos en el Sudeste hasta las últimas duraciones de la Edad del Bronce y comienzos de la Edad del Hierro ya en tiempos protohistóricos» (Ripoll, 1993: 32).

En Salamanca J. Carrasco y M. Pastor, retomando opiniones anteriores, relacionan el inicio del Arte Esquemático «con un Neolítico Antiguo con o sin Cardial, que muy bien puede situarse en torno a finales del VI e inicios del V Milenio a.C.; sin embargo, consideramos que el primer desarrollo de la pintura correspondería a un Neolítico Medio de las Cuevas, momento de la tipificación de las cerámicas impresas e inicios de las incisas y que, cronológicamente podemos situar entre finales del V y finales del IV Milenio a.C. Un segundo gran desarrollo correspondería con la denominada fase Millares I» (Carrasco y Pastor, 1985: 176). Años después señalan que se podría buscar en las Sierras Subbéticas, desde el Cabo de la Nao, en Alicante, pasando por Albacete, hasta las sierras subbéticas andaluzas, el origen «de algunos signos esquemáticos en las postrimerías del Paleolítico Superior, un proceso de formación durante el Epipaleolítico y un pleno desarrollo a partir de un



Neolítico Antiguo/Medio» (Carrasco, Carrasco, Medina y Torrecillas, 1984: 146), con el que relacionan la aparición de los antropomorfos, mientras en la Edad del Cobre surgen nuevos tipos, entre ellos los oculados presentes en abrigos de Segura de la Sierra y en la cerámica simbólica de Los Millares.

En el Patio de las Escuelas de la universidad salmantina se expusieron, entre otros, los calcos de algunos de los conjuntos que entre 1980 y 1982 se habían descubierto en Alicante, entre los que se encontraban unos sorprendentes y extraños motivos que más tarde permitieron identificar el Arte Macroesquemático y que, por su posición estratigráfica en La Sarga (Alcoy, Alicante), se relacionaron de alguna manera con el Arte Lineal-geométrico de F.J. Fortea (1974), aunque se incorporaban nuevos motivos, entre ellos las figuras humanas de gran tamaño, de ahí la denominación de Arte Lineal-figurativo que se propuso en ese momento (Aura, 1983; Hernández y CEC, 1982 y 1983).

Dos años después de aquella reunión, P. Acosta, tras declararse partidaria de conjugar factores autóctonos y alóctonos en el origen y evolución del Arte Esquemático, retoma el estudio del arte mueble esquemático (Acosta, 1984). Su análisis remite en esta ocasión a los paralelos peninsulares, entre los que destaca como motivos esquemáticos de cronología epipaleolítica las plaquetas con motivos geométricos de la Cueva de la Cocina y una plaqueta de la Cueva de Nerja, con motivos geométricos y figura estilizada, y la presencia de esteliformes, antropomorfos, zoomorfos y quizás ramiformes en las decoraciones cerámicas del Neolítico, mientras para el Calcolítico y Edad de Bronce son numerosos y diversos los motivos.

En 1988 se publicó el *corpus* de arte rupestre de Alicante (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988), en el que se identificaron varios horizontes artísticos —artes Paleolítico, Lineal-geométrico⁹, Macroesquemático, Levantino y Esquemático, además de un importante conjunto de grabados rupestres de cronología difícil de precisar—, en algunos casos compartiendo abrigo e, incluso, panel, a veces superponiéndose uno a otro —Esquemático sobre Levantino o viceversa y de Levantino sobre Macroesquemático—, y en otras respetando los motivos previos como si se complementaran unos a otros. En ese mismo año se publicó una monografía en la que se recogía un abundante número de recipientes cerámicos, bien datados por su posición estratigráfica y por las técnicas utilizadas en su decoración simbólica, en la que se identificaron motivos esquemáticos, macroesquemáticos y levantinos (Martí y Hernández, 1988). Entre las decoraciones impresas cardiales, asociadas a los primeros agricultores y ganaderos de la zona, destacan, además de los orantes por la posición de sus brazos, varios antropomorfos en X, Y, doble Y y de barra central y extremidades en zigzags, que también se relacionaban con los artes Macroesquemático y Esquemático, además de ramiformes y varios motivos astrales, junto a una compleja decoración geométrica en la que las barras se combinan en diferentes posiciones, sobre las que en aquella ocasión apenas se insistió. También al Neolítico Antiguo se asocian dos fragmentos con tres zoomorfos —cáprido, cérvido y bóvido— impresos con instrumento, sobre los

⁹ Considerado sólo en su soporte mueble.

que se ha generado una interesante discusión acerca de su adscripción a los artes Levantino o Esquemático, y ya en momentos avanzados del Neolítico otro fragmento con parte de tres zoomorfos —cápridos o cérvidos— incisos. Años después se incorporan nuevos fragmentos cerámicos en todo el Arco mediterráneo peninsular, desde Aragón a Andalucía, y se revisa su cronología (Carrasco, Navarrete y Pachón, 2006; Martí, 2006; Martí y Juan-Cabanilles, 2002; Torregrosa y Galiana, 2001), al tiempo que se descubre un excepcional conjunto de más de un centenar de guijarros con restos de pintura roja en un nivel bien datado de la, en la actualidad lamentablemente destruidos sus niveles neolíticos, Cueva de Chaves (Bastarás, Huesca), en los que se han identificado (Utrilla y Baldellou, 2002) motivos geométricos —cruces, haces de líneas, barras, haces convergentes a modo de esteliformes, puntos, círculos— y tres variantes de antropomorfos, uno de ellos de tipo orante y los otros de cabeza triangular y en «phi». Estos cantos de Chaves se datan en el Neolítico Antiguo, lo que «abundaría en el origen neolítico del Arte Esquemático» (Utrilla y Baldellou, 2002: 78).

A partir de toda esta documentación en los últimos años se han realizado varias aportaciones acerca de la cronología del Arte Esquemático peninsular, identificándose en principio dos momentos, uno asociado al Neolítico Antiguo y otro que remite a momentos avanzados del Neolítico o inicios del Eneolítico, tradicionalmente asociado al fenómeno del enterramiento colectivo que en la región central del Arco Mediterráneo ha sustituido como recinto funerario los sepulcros artificiales por las cuevas naturales. Los congresos sobre el *Arte Rupestre Esquemático en el Península Ibérica* (Comarca de los Vélez, mayo de 2004) y el *Arte Rupestre en la España mediterránea* (Alicante, 2004) constituyen el mejor testimonio del interés que en los últimos años suscita el Arte Esquemático peninsular y son fiel testimonio del estado actual de la investigación (Hernández y Soler, 2005; Martínez y Hernández, 2006).

ARTE ESQUEMÁTICO ANTIGUO

A partir de los hallazgos de motivos de «tipología esquemática» en las cerámicas de cronología neolítica en varios yacimientos valencianos y andaluces, en la década de los años 80 del pasado siglo se elevó la cronología inicial del Arte Esquemático peninsular hasta ese momento considerado de finales del Neolítico e inicios de la Edad del Cobre. En el caso del Arco Mediterráneo la nueva propuesta cronológica se apoyaba exclusivamente en las imágenes sobre soporte mueble, ya que en el arte rupestre apenas se habían descrito algunas superposiciones, unas de motivos levantinos sobre esquemáticos, como ocurriera en los yacimientos clásicos de la Cueva de la Araña o Cantos de la Visera, aunque se discutiera en ocasiones el orden

¹⁰ En el Barranc de Carbonera de Beniatjar se indicó que en este caso siempre las pinturas negras eran más recientes, sin que se pudiera generalizar esta observación a todo el territorio esquemático, donde, por otro lado, las pinturas negras eran escasas (Hernández y Segura, 1985: 45-47).



de las superposiciones, o de motivos esquemáticos sobre otros también esquemáticos¹⁰. Los nuevos hallazgos vendrían a confirmar algunas superposiciones de imágenes levantinas sobre esquemáticas, entre las que se encontraban, por citar sólo algunos ejemplos, las alicantinas del Abric de les Torrudanes, en la Vall d'Ebo, y las del Barranc de la Palla, en Tormos (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988). En este ámbito de las superposiciones, posteriores análisis (Alonso y Grimal, 1995-1996) aportaron nueva información a la cronología del arte rupestre postpaleolítico peninsular, aunque en el caso que ahora nos ocupa no estaría exenta de polémica por la discusión que generó desde un primer momento el que se denominó, no sin ciertas resistencias por parte de algunos, Arte Macroesquemático.

No es éste el lugar de abordar de nuevo el análisis del Arte Macroesquemático (Hernández, 2000; Hernández, Ferrer y Catalá, 1994), que ha sido considerado una «tendencia local» del Arte Esquemático (Alonso y Grimal, 1999: 59) o «como una variación formal, con carácter muy local, de lo propiamente esquemático» (Mateo, 2005: 143). Se ha llegado incluso a cuestionar las superposiciones de La Sarga sin otro argumento que el análisis de algunas fotografías (Mateo, 2008). Por mi parte reitero, como la práctica totalidad de los investigadores, la secuencia de las superposiciones de La Sarga y en considerar el Arte Macroesquemático como un horizonte artístico independiente dentro del llamado Arte Neolítico (Hernández, 2008), en el que incluyo también los artes Levantino y Esquemático.

La iconografía macroesquemática se caracteriza por la presencia de un reducido repertorio de imágenes, aunque éstas adoptan una extraordinaria diversidad formal. En el registro mueble del Neolítico son numerosas las representaciones de imágenes que se pueden asociar exclusivamente al Arte Macroesquemático o al Arte Esquemático, junto a otras que pueden ser compartidas por estas dos manifestaciones artísticas. Entre las primeras cabría citar un determinado tipo de antropomorfo —en X, Y y doble Y— y los zigzags-serpentiniformes, mientras las exclusivamente esquemáticas corresponden a zoomorfos, esteliformes y ramiformes.

En el Arco Mediterráneo es incuestionable la cronología inicial neolítica de un tipo de Arte Esquemático todavía no bien definido, aunque en los últimos años se ha generalizado el uso del término *Arte Esquemático Antiguo*, en el que se incluye una serie de imágenes rupestres y muebles a partir de argumentos estilísticos y estratigráficos, en el que parecen observarse diferencias regionales que podrían explicarse a partir de la «diversidad neolítica», tanto a nivel cronológico y de su posterior desarrollo como en un elevado porcentaje de sus elementos culturales. En el soporte mueble es, en unos casos, la técnica utilizada en su ejecución y, en otros, su posición estratigráfica de los restos cerámicos, las que permiten fijar su cronología, ya que los algunos motivos geométricos, antropomorfos, esteliformes se registran desde el Neolítico Antiguo y perduran hasta la Edad de los Metales (Torregrosa y Galiana, 2001). En el arte rupestre algunas superposiciones ofrecen una excepcional información, en especial aquellas que, además de evidentes, corresponden a horizontes artísticos diferentes. Hace algunos años A. Alonso revisó las superposiciones conocidas hasta ese momento, cuestionado la secuencia de algunas de ellas (Alonso, 1999), a las que con posterioridad se han incorporado algunas otras. De las superposiciones interesa destacar aquí las referidas al Arte Macroesquemático

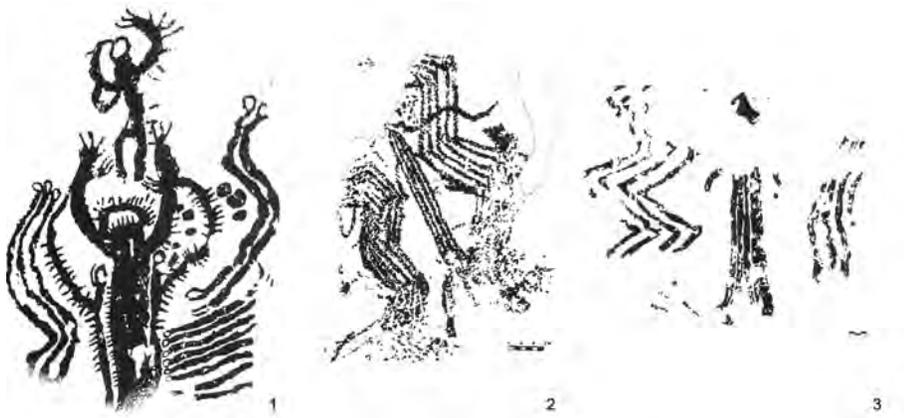


Figura 4. 1: Abric v del Pla de Petracos (Alicante); 2: Abric Roser (Valencia); 3: Gineses (Valencia).

por sus implicaciones cronológicas, ya que, al menos en Alicante, es anterior, sin que se pueda precisar cuánto, al Arte Levantino. Con este Arte Macroesquemático se han relacionado otras imágenes dispersas entre las tierras alicantinas y las valencianas y conquenses de la cuenca del Júcar, en lo que se definió como un *territorio de influencia macroesquemática* o con *una segunda fase del Arte Macroesquemático* (Hernández, 2006 a y 2006 b; Hernández y Martí, 2001). Transcurrido algún tiempo desde aquella propuesta, una relectura de la información disponible permite, siquiera brevemente, insistir de nuevo sobre estas asociaciones, centrando nuestra atención en las figuras humanas rodeadas de zigzags, que como el caso de los abrigos de Roser (Millares, Valencia) o Gineses (Bicorp, Valencia) recuerdan a las macroesquemáticas del Abric v del Plá de Petracos (figura 4), aunque no todos (Mateo, 2008) aceptan esta propuesta que por mi parte reitero, al igual que otros investigadores (Martínez y Guillem, 2005). También relaciono con estas imágenes macroesquemáticas algunos serpentiformes y antropomorfos a partir de su ubicación en determinados paneles y su tipo de ejecución, textura y color. En el *territorio macroesquemático* no se registra esta segunda fase, por lo que ahora no dudo en asociarlo con ese *territorio de influencia macroesquemática* a nivel artístico o con el denominado *territorio pericardial*, identificado como «aquellos espacios que, fuera de la zona pionera o nuclear, revelan una temprana presencia de características neolíticas, principalmente elementos cerámicos impresos e incisos» (García Atiénzar, 2009: 121), incluyendo en este territorio el río Júcar y la Canal de Navarrés, el valle del Vinalopó¹¹,

¹¹ En la cuenca de este río, arqueológicamente bien conocida, no se han localizado pinturas rupestres prehistóricas, ya que los motivos cruciformes y manchas de color rojo de Camara, en Elda (Segura y Torregrosa, 1999), los considero de cronología reciente.

el Altiplano Jumilla-Yecla, la Vega Alta del Segura y el nacimiento de los ríos Mundo y Segura, precisamente las tierras en las que, con la excepción todavía inexplicable del Vinalopó, se pueden encontrar evidencias de un *Arte Esquemático Antiguo* que relaciono con el Arte Macroesquemático.

La cronología prelevantina de los zigzags verticales está atestiguada en la Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia) al encontrarse infrapuestos a la cornamenta de un gran ciervo levantino, bajo arqueros y animales, también levantinos, en la Cueva del Tío Modesto (Henarejos, Cuenca) (Hernández, Ferrer y Catalá: 2001) o de los que, según descripción de A. Alonso, «contactan» con motivos levantinos en la Cueva de la Vieja o Marmalo (Villar del Humo, Cuenca). Para J. Cabré el triple zigzag de la Vieja se encuentra «debajo del individuo encaramado á un palo ó árbol... Pertenece á la segunda ó tercera fase; pero idénticamente se encontró otro en la Cueva del Queso hecho con tinta amarillenta, y sin duda alguna es de la época ó fase de las cabras monteses» (Cabré, 1915: 201), que asocia a la primera fase del conjunto de Alpera.

Estos zigzags y serpentiformes no pueden relacionarse con el Arte Lineal-geométrico, donde estos motivos no están presentes (Barandiarán, 1987; Fortea, 1974), ni tampoco con el Arte Paleolítico de la Cova del Parpalló (Gandía, Valencia) (Villaverde, 1994), del que le separan varios milenios. En mi opinión evocan, no sin ciertas reservas, a los macroesquemáticos, aunque carecen de los remates «dediformes» o circulares de éstos, que tendrían sentido en los momentos iniciales de esta manifestación artística cuando su simbolismo religioso de carácter agrícola alcanza su plena expresión (Hernández Pérez, 2000). Estos motivos se incorporan al registro mueble de los neolíticos Antiguo y Epicardial, junto a figuras humanas en indudable sintaxis macroesquemática y sin ellas en otras regiones en los momentos iniciales de su Neolítico.

En este sentido conviene recordar para las tierras valencianas las decoraciones cerámicas impresas e incisas de varias cuevas —desde la alicantina Cova de l'Or a la castellanense Cova Fosca (Martí, 2006; Martí y Juan-Cabanilles, 2002)— y la abundancia de estas representaciones tanto en el arte rupestre de Alicante (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988 y 2000) como en Valencia (Hernández y Martínez, 2008) o en la Cova del Civil (Tirig, Castellón), interpretados como «una imitación de las formas macroesquemáticas (que) constituirían un indicador más del proceso de aculturación que tendría lugar en las primeras fases del proceso de neolitización» (Martínez y Guillem, 2006 a: 82) (figura 5).

En Aragón, en cambio, algunos motivos geométricos se relacionan con el Arte Lineal-geométrico. Es el caso de Los Chaparros (Albalate, Teruel), con motivos infrapuestos a una escena levantina —caza de jabalí con arqueros filiformes— o en el otro momento más discutido de Labarta (Adahuesca, Huesca), tras la confirmación de que los zigzags en color anaranjado claro se encuentran debajo de los tonos más oscuros de los ciervos (Utrilla, 2005: 351; Utrilla y Calvo, 1999: 53-55; Utrilla y Martínez-Bea, 2010). Otros zigzags, como los de Barfaluy 1 (Bárcabo, Huesca), asociados a zoomorfos y a un extraño antropomorfo con dedos en pies y manos, parecen más recientes. De extraordinario interés son las reflexiones de P. Utrilla y M. Martínez Beasacerca de las pinturas de Les Coves de Baldellou, en la



Figura 5. Superposiciones. Cueva de la Araña (Valencia). Coves del Civil (Castellón). Según Hernández Pacheco (1924) y Martínez y Guillem (2006 a).

Noguera Ribagorzana, a propósito de varios zigzags que tienen un aire de tradición macroesquemática, uno de los cuales parece terminar en «deditos», y donde, pese al deficiente estado de conservación de las pinturas, podría existir una «yuxtaposición y superposición en un mismo panel de figuras geométricas (zig-zag) junto a otras subnaturalista (cuadrúpedo)» (Utrilla y Martínez Bea, 2009: 122). Por otra parte, para la provincia de Huesca se insiste en la asociación del Arte Esquemático con el Neolítico Antiguo (Baldellou y Utrilla, 1999), que tiene como paradigma la Cueva de Chaves en el registro mueble y la vecina Cueva de Solencio en el rupestre. En contextos cardiales y epicardiales aragoneses se registran zigzags verticales y horizontales en Costalena (Maella, Zaragoza) y zigzags en las Cuevas de Chaves y Alonso Norte (Martí, 2006).

En Albacete un vaso de la Cueva del Niño (Ayna), asociado al Neolítico Epicardial, se decora con bandas de zigzags horizontales franqueadas por otras verticales (Martí, 2006) y en Murcia en cuevas de la Sierra de la Puerta (Chegín) se han recogido fragmentos cerámicos con decoración incisa de zigzags verticales (Martínez, 1988: 170-174). En Andalucía también abundan las decoraciones geométricas en cerámicas incisas e impresas de concha y cardiales en varios yacimientos, entre ellos la Carigiuela de Piñar (Navarrete, 1976).

A propósito de algunos serpentiformes rupestres en el territorio pericardial, se pregunta M.Á. Mateo Saura «qué tienen de 'macro' los zigzags de la Cueva de la Araña, de apenas 14 cm de longitud, o los de la Cova del Civil, cuyo tamaño no supera los 18 cm y el grosor de su trazo es inferior a 1 cm. Si aceptamos como macroesquemáticos estos motivos, ¿por qué no proponemos como tales, entre otros, a los serpentiformes del Abrigo de la Fuente de Moratalla, que alcanzan los 28 cm de longitud o los del Abrigo del Arroyo Blanco II de Nerpio, que superan los 36 cm, y que formalmente no difieren, prácticamente, en nada con aquellos? De hacerlo, no cabe duda de que el territorio de influencia macroesquemática alcanzaría unos límites insospechados» (Mateo, 2008: 12). En mi opinión estos serpentiformes, al menos algunos de ellos, corresponden al Arte Esquemático Antiguo que hunde sus raíces en el Arte Macroesquemático y su presencia se explica en la expansión y consolidación de las sociedades neolíticas fuera del área nuclear (figura 6).



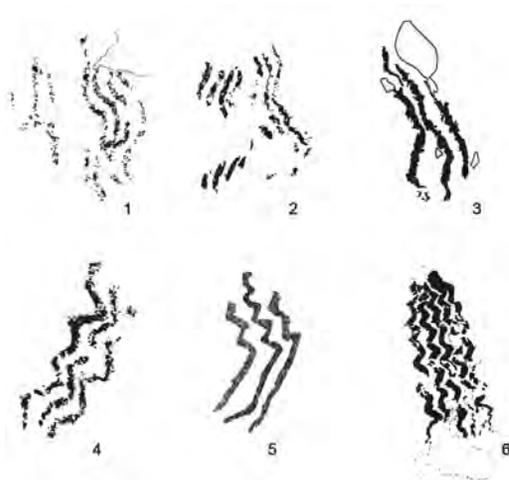


Figura 6. Serpentiformes rupestres. 1: Arroyo Blanco (Albacete); 2: Abrigo de la Fuente (Murcia); 3: Cueva de la Vieja (Albacete); 4: Cueva del Queso (Albacete); 5: Barranc de Moixent; 6: Balsa de Calicanto (Valencia). Según Mateo (2008).

Cuando se identificó el Arte Macroesquemático se nos plantearon varias dudas acerca de la inclusión en esta manifestación artística de unos tipos de antropomorfos que por su forma eran similares a los tipos en «X», «Y» y doble «Y» de la tipología de P. Acosta para el Arte Esquemático (Acosta, 1968: 41). Por este motivo, en el momento de su identificación, se llamó la atención sobre las dificultades «a la hora de intentar establecer una diferenciación entre los paralelos muebles del Arte Macroesquemático y del Arte Esquemático, hasta el punto que esta división resulta verosímil en el caso del arte parietal pero no siempre en el arte mueble (Martí y Hernández, 1988: 89). En efecto, son varios los recipientes que, procedentes de la Cova de l'Or, se decoran con antropomorfos de «tipología esquemática» (figura 7), mediante la técnica impresa cardial, la misma que se utiliza para los antropomorfos orantes, que en este caso corresponden, sin reserva alguna, al Arte Macroesquemático. En el caso del arte rupestre los ejemplos del Abric IV del Barranc de Benialí (la Vall de Gallinera, Alicante) y Abric IV del Pla de Petracos se relacionan, por su situación en los respectivos paneles y por el tipo de pintura y color, con el Arte Macroesquemático. En efecto, los dos motivos en doble Y del Pla de Petracos se encuentran entre los tres antropomorfos macroesquemáticos y pueden corresponder tanto a sus brazos entrelazados —dos de la figura central y uno en cada antropomorfo lateral— o, como ahora creo por su posición, a dos antropomorfos en X o doble Y, en este caso macroesquemáticos al estar unidos a los restantes motivos macroesquemáticos del abrigo. Lo mismo ocurre con el Abric IV del Barranc de Benialí, donde estos antropomorfos se sitúan en la parte central del panel entre serpentiformes verticales con «maniformes», adoptando una estructura triangular, en cuya base se colocan cuatro motivos, todos con cabeza como prolongación del



Figura 7. Antropomorfo impreso cardinal.
Cova de l'Or (Alicante). Según
Martí y Hernández (1988).



Figura 8. Antropomorfos. 1: Abric IV del Barranc
de Benialí (Alicante); 2: Cueva de la Vieja
(Albacete). Según Alonso y Grimal (1999)
y Hernández, Ferrer y Catalá (1988).

trazo del cuerpo, en uno de ellos rematada con un trazo ahorquillado a modo de cuernos o adorno, mientras en los restantes antropomorfos no se puede precisar, por el deficiente estado de conservación de la pared, si se le representó la cabeza, aunque al menos en uno de ellos nunca se pintó (figura 8.1).

P. Acosta señaló la excepcionalidad de este tipo de antropomorfos (Acosta, 1968: 43), entre los que incluyó el ejemplar de Selva Pascuala (Villar del Humo, Cuenca) que por su parte A. Beltrán considera levantino, al igual que el caballo que sujeta con lazo o ronza (Beltrán, 1968 b). En Alicante se registran varios ejemplares —Racó Gorgori, Peña del Benicadell, Cova del Mansano, Barranc de Bolulla, Barranc de l'Infern, Barranc de Benialí, Barranc d'en Grau... (Hernández, Ferrer y Catalá: 2000: 26), algunos de los cuales recuerdan en su ejecución a los macroesquemáticos y se encuentran en abrigos próximos a otros con Arte Macroesquemático (figura 9). Fuera del *territorio macroesquemático* cabría señalar la presencia de algunas figuras en el Barranc de Carbonera (Beniatjar, Valencia) (Hernández y Segura, 1985), muchas de cuyas pinturas ahora habría que incluir en el Arte Macroesquemático¹², y en el Barranc de la Mata (Otos, Valencia), que junto a barras de color rojo oscuro se asocian al momento más antiguo del Arte Esquemático (Torregrosa, Galiana y Ribera, 2006: 336). Por otro lado, un motivo en Y invertida del Abric I del Port d'Ares (Ares del Maestre) se ha relacionado con otros de Alicante y cuenca del Júcar y con el Arte Esquemático Antiguo (Guillem y Martínez, 2006). También se podría incluir en este momento el tosco antropomorfo con las piernas

¹² 25 años después de su publicación (Hernández y Segura, 1985) he iniciado, con J.M^a. Segura Martín, la revisión de este importante conjunto que permite incluir algunos de sus motivos en el Arte Esquemático Antiguo y relacionarlos con el Arte Macroesquemático, al igual que algunos del Barranc del Bosquet (Moixent, Valencia).

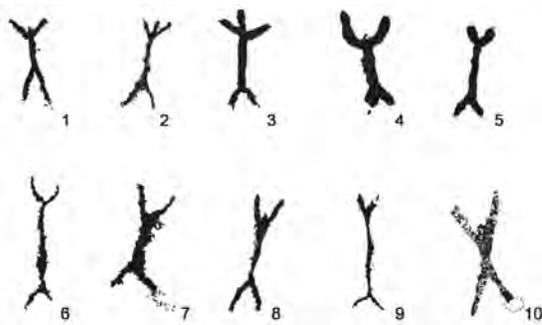


Figura 9. Antropomorfos esquemáticos rupestres. 1: Racó Gorgori, abric I (Alicante); 2: Penya del Benicadell (Alicante); 3: Barranc del Salt, abric VI (Alicante); 4: Cova del Mansano (Alicante); 5: Barranc de Bolilla, abric I (Alicante); 6: Barranc de l'Infern, conjunto IV, abric IV (Alicante); Barranc de Benialí, abric II (Alicante); 8: Barranc de l'Infern, conjunto III, abric V (Alicante); 9: Barranc d'en Grau (Alicante); 10: Barranc de la Mata (Valencia). Según Hernández, Ferrer y Catalá, 2000 y Torregrosa, Galiana y Ribera, 2006.

abiertas y los brazos en cruz, descrito como «posible antropomorfo con estructura en Y» (Miret, López, Guerrero y Aura, 2008: 47) de la Cova de la Sarsa (Bocairent), de la que procede un importante conjunto de cerámicas impresas con decoración simbólica (García, Molina y Bernabeu, 2005; Martí, 2006; Pérez Botí, 2001).

Para la Región de Murcia, H. Breuil indicó su presencia en la Cueva de los Paradores, en Lorca, con dos figuras —masculina y femenina— en color «rouge vif» (Breuil, 1935: 36), calçadas de nuevo e identificadas con un genérico «esquema humano» (Mateo Saura, 1999: 192-193). En la albacetense Cueva de la Vieja se pintaron varios ejemplares (figura 8.2), dos de ellos unidos por sus extremidades, identificados como antropomorfos esquemáticos (Alonso y Grimal, 1999) y luego como motivos abstractos esquemáticos (Alonso y Grimal, 2002: 68), sobre los que J. Cabré destacó su «tinta muy fuerte, de color rojo oscuro vivo» y que su estilo «se parece á los esquemas de figuras humanas, clasificadas como neolíticas, del Sur de España; pero debe tenerse en cuenta, que tales representaciones no abundan mucho; al contrario, escasean bastante» (Cabré, 1915: 200). Asimismo se ha señalado su presencia en los abrigo jiennenses de La Mella (Carrasco *et alii*, 1985: 54; Soria y López, 1989: 144) y Navalcán (Carrasco *et alii*, 1985: 54-56; Soria y López, 1989: 144-145) y posiblemente también en el abrigo de la Cañada de Corcuela (Moclín, Granada), en el cual según los calcos publicados (Carrasco *et alii*, 1985: fig. 68); Soria y López, 1989: 37) podrían identificarse como antropomorfos en doble Y, también presentes en el Barranco de la Cueva, Barranco de Doña Dama y El Rodri-guero (López, Soria y Zorrilla, 2009: figuras 264, 747, 749 y 842).

También incluyo en este Arte Esquemático Antiguo otro tipo de antropomorfo que se localizó en el Abric I del Barranc del Bosquet (Moixent, Valencia) que se describió como un antropomorfo de tipo ramiforme simple (Hernández y CEC, 1984), en un panel donde unos motivos geométricos se relacionaron con el Arte Macroesquemático, «aunque de muy inferior tamaño» (Aparicio, Beltrán y Boronat,



Figura 10. Serpentiformes, zigzags y antropomorfos.
Balsa de Calicanto (Bicorp, Valencia).

1988: 61), si bien sus otros antropomorfos se identifican como esquemáticos y más recientes que los motivos macroesquemáticos, aunque por su ejecución los considero contemporáneos. Se caracterizan estos antropomorfos por un gruesa barra vertical con la que se representa el tronco, cabeza y en ocasiones el sexo masculino y tres arcos abiertos hacia abajo que corresponden a piernas, brazos y una especie de tocado en forma montera, que también encontramos en la Balsa de Calicanto (Bicorp, Valencia) (Monzonís y Viñas, 1981: fig. 9: 3 y 4), que por su ubicación en los paneles y el tipo de pintura deben relacionarse con los zigzags del mismo yacimiento (Hernández y Martínez, 2008: 81-83) (figura 10).

Además de estos zigzags/serpentiformes y antropomorfos, que podrían asociarse a ambas manifestaciones artísticas, en las decoraciones cerámicas del Neolítico regional, en especial el Antiguo y Medio, se han identificado imágenes que son desconocidas para el Arte Macroesquemático, por lo que, de localizarse en el arte rupestre, deben adscribirse al Arte Esquemático Antiguo. Son los ramiformes, soliformes y zoomorfos.

Los ramiformes se registran en las decoraciones cerámicas de varias cuevas del Arco Mediterráneo. En la Comunidad Valenciana a los 9 ejemplares ya conocidos (Martí, 2006; Torregrosa y Galiana, 2001: 161-162), de los que 5 corresponden a cerámicas cardiales —4 de la Cova de l'Or y 1 de La Sarsa—, 2 impresas de instrumentos de l'Or y de la Cova del Montgó —1 incisa y otra esgrafiada—, se han incorporado otros de la Cova de les Cendres, uno de ellos pintado en rojo y otros cardiales e incisos (Bernabeu y Molina, 2009: 89), correspondiente a un Neolítico Antiguo (figura 11). Otros ramiformes muebles, algo diferentes a los allicantinos, se han señalado en Andalucía —en cerámicas incisas de las cuevas de CV-3 (Cogollos Vega) y del Agua del Prado Negro (Iznalloz), junto a soliformes y fechados en el Neolítico Medio (Carrasco, Navarrete y Pachón, 2006: 108)—, en Cataluña y en Aragón (Martí, 2006: 134-135). También tardíos son los ramiformes pintados en rojo de la Cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia), asociados, al menos en un fragmento, a dos soliformes (Molina, 1990: 62). De larga perduración, estos ramiformes se encuentran presentes en cerámicas eneolíticas y de la Edad del Bronce de

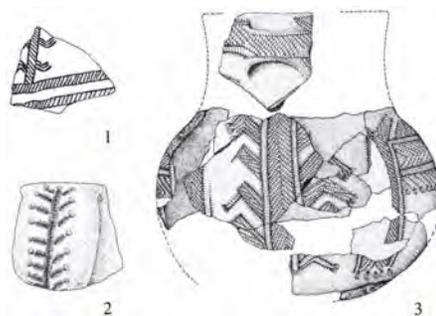


Figura 11. Ramiformes muebles. 1: Cova del Vidre (Tarragona), impreso de instrumento; 2 y 3: Cova de l'Or (Alicante), impreso cardinal. Según Martí Oliver (2006).

la Comunidad Valenciana y Sudeste (Hernández y Martí, 1988; Martín y Camalich, 1982).

En el arte rupestre se registran ramiformes en abrigos alicantinos —La Sarga II, Barranc de Benialí III, Barranc de Frainós I y Racó del Pou— (Hernández, Ferrer y Catalá, 2000: 38), además de los atípicos, por su posición horizontal y color negro, del Port de Confrides. También abundan en Albacete —verticales en el Abrigo I del Barranco de la Mortaja (Hellín), Solana del Molinico (Socovos), Tinada del Ciervo I (Nerpio)¹³, Ingenieros II (Nerpio) y horizontales en el Castillo de Taibona (Nerpio) (Alonso y Grimal, 2002; Mateo, 2003)—. Asimismo se ha señalado un pequeño ramiforme vertical, junto a barras verticales y un motivo en V, en el Abrigo del Río Frío VI (Santiago de la Espada) (Mateo, 2003: 95). En Sierra Morena Oriental son numerosos los ramiformes, siempre más complejos que los alicantinos, «se encuentran normalmente asociados con puntos, antropomorfos y zoomorfos, tal y como podemos observar en los conjuntos de 'Los Castellanes II', 'Barranco de la Cueva I', 'Prado del Azogue', 'Los Guindos VI', 'Las Jaras' y 'El Rodriguero' entre otros» (López, Soria y Zorrilla, 2009: 769), compartiendo panel en algunos abrigos con, entre otros motivos, antropomorfos en doble Y (figura 12).

También los motivos astrales —esteliformes/soliformes— presentan amplia distribución espacial y temporal, además de formal, ya que tanto en el registro mueble como en el rupestre se presentan bajo diferentes formas, unos con trazos radiales perpendiculares a un círculo central, en ocasiones con un punto central, o a un agujero natural de la roca, y otros a modo de líneas convergentes a partir de un hipotético centro¹⁴ (figura 13).

¹³ Formado por una barra vertical y otras laterales por un solo lado (Mateo, 2003: 56).

¹⁴ La abundancia y diversidad formal de estos motivos recomienda una nueva clasificación tipológica, en la que en principio habría que establecer dos tipos —soliformes con círculo, entre los que se incluirían los que sustituyen éste por un agujero natural, y las líneas de haces convergentes en forma de estrella— y varios subtipos y variantes.



Figura 12. Ramiformes rupestres. 1: La Sarga, abric II (Alicante); 2: Barranc de Frainos, abric II (Alicante); 3: Racó del Pou, abric I (Alicante); 4 y 5: Ingenieros II (Albacete).

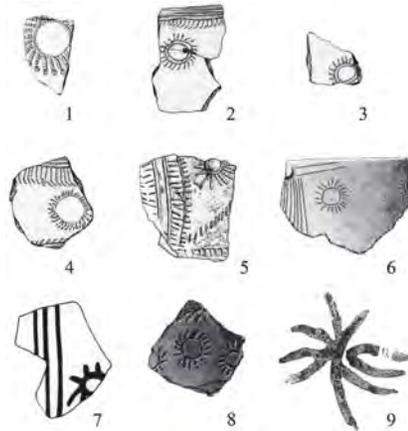


Figura 13. Esteliformes muebles. 1-4: Cova de l'Or; 5: Poyo Miñano (Murcia); 6: Cueva del Muerto (Córdoba); 7: Carigüela de Piñar (Granada); 8: Cueva de Malalmuerzo (Granada); 9: Cueva de Chaves (Huesca). Según Martí Oliver (2006).

En las tierras valencianas son bien conocidos los ejemplares muebles impresos cardiales de la Cova de l'Or —3 ejemplares—, La Sarsa (Bocairent, Valencia) —4 ejemplares— y Cova Fosca (la Vall d'Ebo, Alicante) —1 ejemplar—, impresos de instrumento, con 4 ejemplares en la Cova de l'Or y 1 de La Sarsa y 1 fragmento impreso-inciso de Cova de l'Or. A momentos avanzados del Neolítico regional corresponden uno inciso de la Fase v —Neolítico IC— de la Cova de les Cendres, los esgrafiado e inciso de Cova del Montgó (Bernabeu y Molina, 2009: 83; Martí, 2006; Torregrosa y Galiana, 2001: 155-159). Más tardíos —campaniformes y de la Edad del Bronce— son, respectivamente, los de la Cova del Conill y Muntanya Assolada, Almuixich y Castillarejo de los Moros. En las tierras valencianas, pues, es evidente que los soliformes se registran sin solución de continuidad desde el Neolítico Antiguo hasta la Edad del Bronce. De todos ellos interesa destacar aquí que las dataciones absolutas de la Cova l'Or —entre 4470 y 4030 BC (5956 y 5270 cal BC) (Martí, 1998: 164)— permiten considerar que las primeras comunidades productoras de alimentos de las zonas levantinas ya tenían tales representaciones en el registro mueble» (Torregrosa y Galiana, 2001: 157). Los ejemplares murcianos —incisos en Poyo Miñano (Cehegín) y Casicas de Archivel (Caravaca) y pintados en rojo en la Cueva de los Tiestos (Jumilla)— se sitúan en momentos calcolíticos (Eiroa, 1995; Molina, 1990; San Nicolás, 1984). En Andalucía también se registran esteliformes en las decoraciones cerámicas impresas e incisas, que remontan al Neolítico Antiguo y Medio regional (Carrasco, Navarrete y Panchón, 2006: 102-108), hasta alcanzar las decoraciones simbólicas eneolíticas (Martín y Camalich,

1982). También en el Neolítico Antiguo se fechan los haces convergentes, a modo de esteliformes, pintados en los cantos de la Cueva de Chaves (Utrilla y Baldellou, 2001-2002: 76 y 77; Utrilla y Martínez-Bea, 2010) (figura 13.9).

El número de esteliformes rupestres son, asimismo, abundantes y presentan una desigual distribución espacial¹⁵ y, por su asociación con otros motivos, también temporal. En la Comunidad Valenciana los esteliformes pintados se concentran en el denominado Grupo I de P. Torregrosa, las cuencas de los ríos Serpis, Albaida y Canyoles y las cuencas menores de las Marinas alicantinas (Torregrosa, 2000-2001: 43), en donde se registran los tres subtipos antes reseñados (Hernández, Ferrer y Catalá, 2000: 33 y 39; Hernández y Segura, 1985), con un predominio de los que constan de círculo y «rayos» bien definidos, similar a uno impreso cardial de la Cova de l'Or. Otros, como los alicantinos de la Peña de l'Ermida del Vicari (Altea), Barranc de la Palla (Tormos) o Cova del Montgó (Xàbea), deben corresponder al Eneolítico por su asociación con las restantes imágenes del panel. No se registra este motivo en los otros dos grupos del País Valenciano ni tampoco en las pinturas esquemáticas de Albacete (Alonso y Grimal, 2002). En Aragón, para la singular e interesante concentración en los abrigos del Gallinero (Bárcabo, Huesca) (Hameau y Painaud, 2006/2008) no es posible fijar su precisa cronología, aunque cabría situarlos en momentos avanzados del fenómeno esquemático, mientras el ejemplar del Solencio I se relaciona con unos de los cantos pintados del Neolítico Antiguo de la Cueva del Chaves (Utrilla y Baldeou, 2001-2002), situada frente a este abrigo con pinturas (Baldellou, Painaud y Ayuso, 1997). En Andalucía oriental, tanto en la provincia de Almería como en Jaén, los motivos astrales son abundantes, como ya se recogiera en los *corpora* clásicos (Breuil, 1933; Breuil y Burkitt, 1915) y han confirmado las últimas revisiones (López, Soria y Zorrilla, 2009). En Albacete los soliformes de Las Covachicas (Letur, Albacete) y Castillo de Taibona (Nerpio, Albacete) se han identificado como parte de un oculado (Alonso y Grimal, 1966: 131). En Murcia la presencia de soliformes/esteliformes se registra en Cañaica del Calar III, Abrigo de la Ventana¹⁶ y abrigos IV y V de Benizar, todos en Moratalla (Mateo, 1999). Para Sierra Morena el excepcional conjunto de Vacas de Retamoso-Los Órganos se convierte por el número de motivos, superposiciones y estado de conservación en un buen referente para fijar la cronología del arte esquemático de Sierra Morena, en el que por el momento es imposible datar estos soliformes/esteliformes, algunos de los cuales podrían situarse en momentos antiguos dentro de la secuencia, aunque la mayoría corresponden a momentos avanzados. Al Calcolítico pertenecen, sin duda, los soliformes de El Gabal (Vélez Blanco, Almería), ya que algunos de ellos se asocian a «ídolos» bitriangulares (Breuil, 1935: lám. XXIII).

¹⁵ P. Acosta señaló en su momento que estaban repartidos por toda la Península «a excepción de la zona cantábrica y levantina; es único el caso de la Serranía de Cuenca» (Acosta, 1968: 137).

¹⁶ El esteliforme se encuentra superpuesto parcialmente a un ramiforme, que ha sido descrito como cruciforme de cuatro trazos horizontales (Mateo, 1999: 40-41).

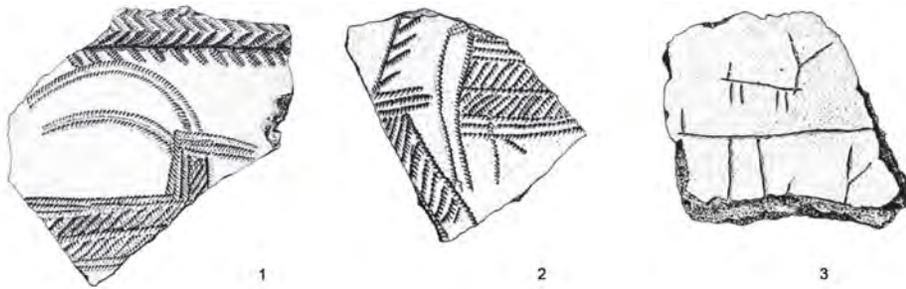


Figura 14. Zoomorfos. 1 y 2: impresos de instrumentos; 3: incisos.
Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante).

En las decoraciones de las cerámicas neolíticas andaluzas y alicantinas también se registra la presencia de representaciones zoomorfas (figura 14). Entre los fragmentos cerámicos recuperados en la Cova de l'Or se encuentra uno decorado con parte de tres cuadrúpedos —cérvidos o cápridos— incisos, que por su técnica y posición estratigráfica¹⁷ se sitúa a finales del Neolítico Antiguo o inicios del Neolítico Medio (Torregrosa y Galiana, 2001: 163). De la misma cueva proceden otros dos fragmentos que, decorados con parte de un cáprido, cérvido y bóvido (Martí y Hernández, 1988: fig. 16), han generado una amplia discusión sobre su adscripción cultural al asociarse por parte de unos al Arte Levantino y por otros al Arte Esquemático. La técnica utilizada en la ejecución de los tres animales de estos dos fragmentos es la impresa de instrumento, remitiendo, por tanto, a contextos del Neolítico Antiguo, independientemente de los problemas estratigráficos de la Cova de l'Or (Torregrosa y Galiana, 2001). Los dos fragmentos con los zoomorfos parecen pertenecer a una misma vasija, en la que se representan, al menos, estos tres animales que se incluyen entre los más abundantes del arte postpaleolítico del Arco Mediterráneo, ofreciendo un diferente grado de «naturalismo». La rigidez del cuerpo de estos tres zoomorfos y la cornamenta en forma de peine del ciervo han sido los argumentos utilizados para asociarlos al Arte Esquemático, lo que podría aceptarse para el ciervo, aunque para el cáprido mantengo mi inicial adscripción levantina. No sería descartable que, teniendo en cuenta, la segura contemporaneidad de las manifestaciones levantinas y esquemáticas y su coexistencia en un mismo abrigo y panel, el recipiente de la Cova de l'Or reflejara una contemporaneidad que, al menos para el arte rupestre de la región central del Mediterráneo peninsular es incuestionable, aunque como se ha señalado no existen «en el arte mueble paralelos estrechos de lo que se considera una escena levantina típica» (Martí, 2006: 137). A propósito de estos fragmentos de la Cova de l'Or, J. Martínez García señala que

¹⁷ En el sector H-5, capa 6.

serían «contextualmente pertinente en el marco explicativo de las alianzas, y vendría a confirmar, en otro orden estructural la utilización compartida de los abrigos y las superposiciones que aparecen en el registro pintado» (Martínez, 2005).

También en el arte rupestre valenciano se pueden identificar dos convencionalismos en la representación de animales esquemáticos. Unos se resuelven mediante una línea uniforme, como el del Abric II de La Sarga (Hernández, Ferrer y Catalá, 2000: fig. 101) o los tres ejemplares pintados en negro del Abric I del Barranc de la Magrana (Hernández, Ferrer y Catalá, 2000: fig. 212), mientras en otros el cuerpo adquiere volumen, recordando a los identificados como *subnaturalista* (Utrilla y Martínez-Bea, 2010: 113-114). Entre éstos se podría incluir el cáprido del Abric IV del Barranc de Benialí que desde su descubrimiento asoció al Arte Esquemático (Hernández, Ferrer y Catalá, 2000) y del que siempre he creído antiguo, aunque sin argumentos sólidos que corroboraran esta adscripción cronológica, salvo los derivados de su posición en el panel junto a los gruesos serpentiformes y antropomorfos macroesquemáticos y los finos trazos levantinos. En Andalucía también se ha señalado la presencia de zoomorfos, identificados como cápridos, en cerámicas del Neolítico Antiguo no cardial en las Cuevas de Canjorro, del Neolítico antiguo/medio de la Cueva de CV-3 y del Neolítico final de la Cueva de Nerja (Carrasco, Navarrete y Pachón, 2006: 100).

CONSIDERACIONES FINALES

En el estado actual de la investigación resulta incuestionable que algunos de los motivos que desde los trabajos de Henri Breuil y Pilar Acosta se relacionaron con el Arte Esquemático se fechan en el Neolítico Antiguo, lo que ha generado la utilización del término Arte Esquemático Antiguo para diferenciarlo de aquel otro Arte Esquemático, que se asocia a momentos avanzados del Neolítico y, en especial, a la Edad del Cobre, que adquiere características propias en las diferentes áreas regionales de la Península Ibérica, caracterizándose en las tierras del Arco Mediterráneo por la tardía presencia y escasa representación del utillaje metálico, la ausencia de enterramientos humanos en sepulcros artificiales, que se sustituyen por las cuevas, y los poblados en las tierras bajas, próximos a las zonas de cultivo y a cursos de agua.

A este segundo momento del Arte Esquemático se asocian imágenes bien datadas por su presencia en el registro mueble o por decorar los ortostatos de las tumbas artificiales. Algunas son exclusivas del Neolítico Final/Calcolítico, otras, sin embargo, aparecen en el Neolítico y perduran, sin apenas variación formal —o al menos no se pueden establecer diferencias formales entre unas y otras—, hasta los momentos finales de este horizonte artístico, que necesita, tal como señalara en diversas ocasiones P. Acosta, de una nueva y profunda revisión. Entre los motivos exclusivos de este segundo momento cabría destacar a los denominados ídolos, caracterizados por algún elemento antropomórfico, entre los que los oculados, triangulares y bitriangulares adquieren un gran protagonismo y una especial distribución espacial que parecen demostrar que su origen peninsular debe buscarse, como ya se indicara por H. Breuil en el Sudeste peninsular y que en su distribución espa-

cial, tanto sobre soporte mueble como rupestre, no parece rebasar el Júcar, aunque en los últimos años algunos hallazgos amplían su tradicional distribución espacial. A estos motivos se deben añadir otros que el registro mueble confirma su presencia en las decoraciones de las llamadas cerámicas simbólicas o, de una manera excepcional, sobre huesos de animales. Es el caso de los ramiformes, los soliformes o de algunos zoomorfos, como los cérvidos y cápridos, que también se encuentran en cerámicas bien datadas en diversos momentos y ambientes de la Edad del Cobre peninsular, o en los ortostastos de las tumbas. Otros muchos motivos —prácticamente todos los tipos que P. Acosta identificó hace más de cuarenta años (Acosta, 1968)— se representan en los abrigos del Arco Mediterráneo, sin que se pueda precisar su adscripción cultural y cronología.

De nuevo es el registro mueble el que permite identificar la temprana presencia de algunas imágenes esquemáticas que remontan a un Neolítico Inicial en las tierras valencianas, andaluzas y aragonesas. Asociar estas imágenes muebles —serpentiformes, esteliformes, ramiformes y algunos tipos de antropomorfos y zoomorfos— a similares motivos pintados en las paredes de nuestros abrigos permiten identificar un Arte Esquemático Antiguo con soportes mueble y rupestre cuya, en mi opinión, distribución debe relacionarse con el proceso de neolitización regional de las tierras del Arco Mediterráneo, diferente en la forma, el tiempo y el espacio. La presencia de dos manifestaciones artísticas, una de ellas, como es el Arte Macroesquemático, localizada en una muy concreta área geográfica —acéptese o no la propuesta de su área de influencia o expansión— y la otra —Arte Levantino— presente en todo el Arco Mediterráneo, debió jugar un decisivo protagonismo en su origen y desarrollo. En este sentido conviene analizar la ubicación de estos motivos a escala macro —territorio— meso —abrigo— y micro —panel— y sus características formales y técnicas antes de situar en el tiempo los diferentes motivos esquemáticos, algunos de los cuales sólo se pueden explicar en el marco de un Arte Neolítico, compartido por las manifestaciones rupestres y muebles levantinas, macroesquemáticas y esquemáticas.

Sobre todas estas cuestiones tuve ocasión de intercambiar opiniones con Pilar Acosta, valorando las posibles aportaciones de los artes Macroesquemático y Levantino a la formación del Arte Esquemático, en especial del primero, las líneas de investigación que se debían explorar para discriminar la cronología antigua o reciente de estas imágenes pintadas en los abrigos que en su momento clasificó y ordenó de manera modélica —baste recordar en este sentido la vigencia de su propuesta tipológica, repetida hasta la saciedad, que ella misma consideraba que debía modificarse para incorporar los nuevos hallazgos—, y su necesaria revisión cronológica que, de manera incuestionable, pasa por un mejor conocimiento de la secuencia cultural prehistórica de nuestras tierras y la elaboración de buenos *corpora* de su arte rupestre.



BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, P. (1968): *La pintura esquemática en España*. Salamanca.
- ALMAGRO, M. (1964): «El problema de la cronología del arte rupestre levantino español». En Pericot, L. y Ripoll Perelló, E. (eds.): *Prehistoric art of the Western Mediterranean and the Sahara*, 103-111. Barcelona.
- ALONSO TEJADA, A. (1999): «Cultura artística y cultura material: ¿un escollo insalvable? *Bolskan*, 6, pp. 71-107.
- ALONSO TEJADA, A. y GRIMAL, A. (1995-1996): «Santuarios parietales compartidos en la Prehistoria: la Comunidad de Murcia como paradigma». *AnMurcia*, 11-12, pp. 39-58.
- (1996 a): *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. Barcelona.
- (1996 b): *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: El Cerro Barbatón (Letur)*. Albacete.
- (1999): *Introducción al Arte Levantino a través de una estación singular. La Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*. Albacete.
- (2002): «Contribución al conocimiento del Arte Esquemático en Albacete». *Actas del II Congreso de Historia de Albacete. I. Arqueología y Prehistoria*, pp. 63-73.
- AURA TORTOSA, J.E. (1983): «Aportaciones al estudio de La Sarga (Alcoy, Alicante)». *Lucentum*, II, pp. 5-16.
- BALDELLOU, V. (2001): «Algunas consideraciones sobre el arte rupestre en Castellón». *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló*, 22, pp. 7-21.
- BALDELLOU, V., PAINAUD, A. y AYUSO, P. (1997): «Las pinturas rupestres del barranco del Solencio (Bastarás-Casbas de Huesca)». *Bolskan*, 14, pp. 43-60.
- BALDELLOU, V. y UTRILLA, P. (1999): «Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias». *Bolskan*, 16, pp. 21-37.
- BARANDIARÁN MAESTU, I. (1987): «Algunos temas no figurativos del arte mueble prehistórico. (A propósito de las placas grabadas de Cocina)». *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII, pp. 59-79.
- BELTRÁN, A. (1968 a): *Arte Rupestre Levantino*. Zaragoza.
- (1968 b): «Sobre la pintura rupestre levantina de un caballo, cazado a lazo, del abrigo de Selva Pascuala, en Villar del Humo (Cuenca)». En *Miscelánea Lacarra*, pp. 19-22.
- (1975-1978): «El problema de la cronología del arte esquemático español». *Caesaraugusta*, 39-40, p. 5-18.
- BERNABEU AUBÁN, J. y MOLINA BALAGUER, L. (eds.) (2009): *La Cova de les Cendres (Moraita-Teulada, Alicante)*. Alicante.
- BREUIL, H. (1909): «Les fresques à l'air libre de Cogul, province de Lérida (Catalogne)». *L'Anthropologie*, XX, pp. 8-21.
- (1920): «Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique. XI. Les roches peints de Minateda (Albacete)». *L'Anthropologie*, XXX, p. 1-50.
- (1933-1935): *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*. París.

- BREUIL, H. y BURKITT, M.C. (1915): «Les peintures rupestres d'Espagne. VI. Les Abris peints du Monte Arabí près Yecla (Murcie)». *L'Anthropologie*, xxvi, p. 313-328.
- (1929): *Rock paintings of Southern Andalusia. A description of a Neolithic and Copper age group art.* Oxford.
- BREUIL, H. y CABRÉ AGUILÓ, J. (1909): «Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Èbre. II. Les fresques à l'air libre de Cogul, province de Lérida (Catalogne)». *L'Anthropologie*, xx, pp. 8-21.
- CABRÉ, J. (1915): *El arte rupestre en España. (Regiones septentrional y oriental)*. Madrid.
- CARRASCO, J. y PASTOR, M. (1980): «Nuevas aportaciones para el conocimiento de la cronología de las pinturas rupestres esquemáticas de Andalucía Oriental. El Abrigo de Cañada de Corcuela (Monclín, Granada)». *Zephyrus*, xxx, xxxi, pp. 107-114.
- (1981): «Avance al estudio de las pinturas esquemáticas de la Cueva del Plato. Panel A (Otoñar, Jaén)». *Zephyrus*, xxxii-xxxiii, pp. 167-180.
- (1983): «Aproximación al fenómeno rupestre esquemático en la cuenca alta del Guadalquivir». *Zephyrus*, xxxvi, pp. 167-180.
- CARRASCO, J., CARRASCO, E., MEDINA, J. y TORRECILLAS, J.F. (1985): *El fenómeno rupestre esquemático en la cuenca alta del Guadalquivir. I.: las sierras subbéticas*. Jaén.
- CARRASCO, J., NAVARRETE ENCISO, M^a.S., y PACHÓN ROMERO, J.A. (2006): «Las manifestaciones rupestres esquemáticas y los soportes muebles de Andalucía». En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*, pp. 85-118. Almería.
- CARRASCO, J., TORO, I., CARRASCO, E., PACHÓN, J.A. y 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.
- DE GÓNGORA Y MARTÍNEZ, M. (1868): *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*. Granada.
- EIROA, J.J. (1995): «Del Calcolítico al Bronce Antiguo». En *Prehistoria de la Región de Murcia*, pp. 179-227. Murcia.
- FORTEA PÉREZ, F.J. (1974): «Algunas aportaciones a los problemas del arte levantino». *Zephyrus*, xxvi, pp. 225-257.
- GARCÍA ATIÉNZAR, G. (2009): *Territorio neolítico. Las primeras comunidades campesinas en la fachada oriental de la península Ibérica ca. 5600-2800 cal BC*. Oxford.
- GARCÍA BORJA, P., MOLINA BALAGUER, LL., BERNABEU AUBÁN, J. (2005): «Primeros resultados en el estudio estilístico cerámico neolítico. Las cuevas de Sarsa y Nerja». *Actas del III Congreso del Neolítico de la Península Ibérica*, pp. 317-328. Santander.
- GÓMEZ MORENO, M. (1908): «Pictografías Andaluzas». *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, vi.
- GUILLEM CALATAYUD, P.M. y MARTÍNEZ VALLE, R. (2006): «Un nuevo abrigo con Arte Esquemático en el Port d'Ares (Ares del Maestre, Castellón)». En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*, pp. 399-407. Almería.
- HAMEAU, Ph. y PAINAUD, A. (2006-2008): «Los abrigos del Gallinero (Bárcabo, Huesca). Cuarenta años después del doctor don Antonio Beltrán (1968-2008)». *Bolskan*, 23, pp. 9-50.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924): *Las pinturas prehistóricas de las cuevas de la Araña*. Madrid.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (1996): «Las manifestaciones rupestres del Archipiélago canario. Notas historiográficas». En *Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias*: 25-47.



- (2000): «Sobre la religión neolítica. A propósito del Arte Macrosquemático». En *Scripta in Honores Enrique A. Llobregat Conesa*, 1, pp. 137-155. Alicante.
- (2006 a): «Arte Esquemático en la fachada oriental de la Península Ibérica. 25 años después». *Zephyrus*, LIX, pp. 199-214.
- (2006 b): «Artes esquemáticos en la Península Ibérica: el paradigma de la pintura esquemática». En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*, pp. 13-31. Almería.
- (2007): «En el recuerdo. F. Jordá, A. Beltrán, E. Ripoll y P. Acosta y los orígenes del arte esquemático». *Cuadernos de Arte Rupestre*, 4, pp. 13-28.
- (2008): «Neolítico y arte: el paradigma de Alicante». *Actas del IV Congreso del Neolítico peninsular*, vol. II, pp. 13-21. Alicante.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1982): «Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico». *Ars Praehistorica*, 1, pp. 179-187.
- (1983): «Arte Esquemático en el País Valenciano. Recientes aportaciones». *Zephyrus*, XXXVI, pp. 63-75.
- (1984): «Pinturas rupestres en el Barranc del Bosquet (Moixent, Valencia)». *Lucentum*, III, pp. 5-22.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S., FERRER MARSET, P. y CATALÁ FERRER, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.
- (1994): *L'Art Macrosquemàtic. L'albor de una nova cultura*. Cocentaina.
- (2000): *L'Art Esquemàtic*. Cocentaina.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. y 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.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. y MARTÍNEZ VALLE, R. (2008): *Museos al aire libre. Arte rupestre en el Macizo del Caroig*. Valencia.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. y SEGURA MARTÍ, J.M^a. (1985): *Pinturas rupestres esquemáticas en las estribaciones de la serra del Benicadell, la Vall d'Albaida*. Valencia.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. y SOLER DÍAZ, J.A. (eds.) (2005): *Actas del Congreso Arte rupestre en la España mediterránea*. Alicante.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, D. (1922): «La Peña Escrita de Tárbenas». *Ibérica*, XVI, pp. 319-320.
- JORDÁ CERDÁ, J. (1983): «Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica». *Zephyrus*, pp. 7-25.
- LÓPEZ PAYER, M.G., SORIA LERMA, M. y ZORRILLA LUMBRERAS, D. (2009): *El Arte Rupestre en las Sierras Ginnenses. Patrimonio Mundial. Sierra Morena Oriental*. Jaén.
- MARTÍ OLIVER, B. (1998): «El Neolítico». En *Prehistoria de la Península Ibérica*, pp. 121-195. Barcelona.
- (2006): «Cultura material y arte rupestre esquemático en el País Valenciano, Aragón y Cataluña». En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*, pp. 118-147. Almería.
- MARTÍ OLIVER, B. y HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (1988): *El Neolític Valencià- Art rupestre i cultura material*. Valencia.

- MARTÍ OLIVER, B. y JUAN-CABANILLES, J. (2002): «Les decoracions de les ceràmiques neolítiques i la seua relació amb les pintures rupestres dels abrics de la Sarga». En *La Sarga. Arte rupestre y territorio*, pp. 147-170. Alcoy.
- MARTÍN, D. y CAMALICH, M^a.D. (1982): «La cerámica simbólica y su problemática. (Aproximación a través de los materiales de la colección L. Siret)». *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 7, pp. 267-306.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2006): «La pintura rupestre esquemática en el proceso de transición y consolidación de las sociedades productoras». En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*, pp. 33-56. Almería.
- MARTÍNEZ GARCÍA, R. y HERNÁNDEZ PÉREZ, M.S. (eds.): *Actas del Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1988): «El Neolítico en Murcia». En *El Neolítico en España*, pp. 167-194. Madrid.
- MARTÍNEZ VALLE, R. y GUILLEM CALATAYUD, P.M. (2006 a): «Arte rupestre de l'alt Maestrat: las cuencas de la Valltorta y de la Rambla Carbonera». En *Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea*, pp. 71-88. Alicante.
- MATEO SAURA, M.Á. (1999): *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*. Murcia.
- (2003): *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del río Zumeta*. Albacete.
- (2005): «En la controversia de la cronología del arte rupestre levantino». *Cuadernos de Arte Rupestre*, 2, pp. 127-156.
- (2008): «La cronología neolítica del arte levantino, ¿realidad o deseo? *QUAD.PREH.ARQ.CAST.*, 26, pp. 7-27.
- MIRET, C., LÓPEZ, E., GUERRERO, M.Á. y AURA, E. (2008): «Primeras notas en torno al hallazgo y documentación de arte rupestre esquemático en la Cova de la Sarsa (Bocairent, vall d'Albaida, País Valencià)». *Actas del IV Congreso del Neolítico Peninsular*, II, pp. 42-48. Alicante.
- MOLINA GRANDE, M^a.A. (1990): «La Cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia). La cerámica pintada. En *Homenaje a Jerónimo Molina*, pp. 51-72. Murcia.
- NAVARRETE ENCISO, S. (1976): *La cultura de las cuevas con cerámica decorada en Andalucía oriental*. Granada.
- NIETO GALLO, G. y CABALLERO KLINK (1983): *Bicentenario de la pintura esquemática. Peña Escrita. 1783/1983*. Ciudad Real.
- OBERMAIER, H. (1925): *El hombre fósil*. Madrid.
- PÉREZ BOTÍ, G. (2001): «La Cova de la Sarsa (Bocairent, Valencia). La colección Ponsell del Museo Arqueológico Municipal de Alcoi». *Recerques del Museu d'Alcoi*, 10, pp. 43-58.
- PERICOT, L. y RIPOLL PERELLÓ, E. (eds.) (1964): *Prehistoric art of the Western Mediterranean and the Sahara*. Barcelona.
- RIPOLL PERELLÓ, E. (1960): «Para una cronología relativa de las pinturas rupestres del Levante español». En *Festchrift für Lotear Zotz*, pp. 447-456. Erlangen.
- (1964): «Para una cronología relativa del Arte Levantino español». En Pericot, L. y Ripoll Perelló, E. (eds.): *Prehistoric art of the Western Mediterranean and the Sahara*, 166-175. Barcelona.
- ROCAFORT, C. (1908): «Les pintures rupestres de Cogul». *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XVIII, núm. 158, p. 65.

- SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1984): «El vaso cerámico con motivo solar de Caravaca de la Cruz (Murcia)». *Anales de la Universidad de Murcia*, XLII, 3-4, pp. 49-50.
- SEGURA HERRERO, G. y TORREGROSA GIMÉNEZ, P. (1999): «Las pinturas rupestres de Camara (Elda, Alicante)». En *Actas del XXIV CNA*, vol. 1., pp. 223-227.
- SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M.G. (1989): *El arte rupestre en el Sureste de la Península Ibérica*. La Carolina.
- TORREGROSA, P. (2000-2001): «Pintura rupestre esquemática y territorio: análisis de su distribución espacial en el Levante peninsular». *Lucentum*, XIX-XX, pp. 39-63.
- TORREGROSA, P. y GALIANA, M^a.F. (2001): «El Arte Esquemático del Levante Peninsular: una aproximación a su dimensión temporal». *Millars*, XXIV, pp. 111-155. Castellón.
- TORREGROSA, P., GALIANA, M^a.F. y RIBERA, A. (2006): «Aportación de las pinturas rupestres del Barranc de la Mata (Otos, Valencia) a la cronología relativa del Arte rupestre Esquemático». En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*, pp. 327-338. Almería.
- UTRILLA, P. y BALDELLOU, V. (2002): «Cantos pintados neolíticos de la Cueva de Chaves (Bastarás, Huesca)». *Saldvie*, II, pp. 145-126. Zaragoza.
- UTRILLA, P. y CALVO, M^a.J. (1999): «Cultura material y arte rupestre Levantino: la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000». *Bolskan*, 16, pp. 39-70. Huesca.
- UTRILLA, P. y MARTÍNEZ-BEA, M. (2010): «Acercas del arte esquemático en Aragón. Terminología, superposiciones y algunos paralelos mobiliarios». En *Estudios de Prehistoria y Arqueología en homenaje a Pilar Acosta Martínez*, pp. 109-140. Sevilla.
- VILLAVERDE BONILLA, V. (1994): *Arte Paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. Valencia.