

Cultura artística y cultura material: ¿un escollo insalvable?

Anna Alonso Tejada

INTRODUCCIÓN

El plantear como tema central de estas *Jornadas de Trabajo* la valoración entre yacimiento arqueológico y estación pictórica es enfrentarse, una vez más, a una cuestión recurrente en el análisis de los estudios de arte parietal postpaleolítico, quizá porque se espera que los nuevos hallazgos e investigaciones que se van produciendo constantemente aporten alguna luz a esa vinculación que necesariamente ha de existir.

Es incuestionable que los datos que puede aportar el registro arqueológico del entorno de los santuarios pintados tienen un valor que no debe ser desestimado aunque a priori conozcamos que este va a ser muy relativo. Con excepción del ejemplo de la Cueva de la Cocina (Dos Aguas, Valencia), no es nada frecuente que el registro arqueológico selle los paneles pintados, que sería lo más deseable para ofrecer datos contundentes. De manera que habremos de seguir contando con las aportaciones que con más lentitud de lo deseable va ofreciendo la investigación, pues probablemente con la suma de estos datos y otros muchos lleguemos al objetivo más principal de todos: conocer más y mejor a los autores de aquellas manifestaciones artístico-religiosas.

Nuestro interés por las artes parietales prehistóricas se refiere, esencialmente, a todo el sector este peninsular; sin embargo, existen ciertas áreas en las que desarrollamos de manera más intensa nuestras investigaciones. Trataremos de recoger a continuación, siquiera brevemente, lo más relevante que se conoce en la actualidad de los registros arqueológicos de las inmediaciones de los santuarios pintados de la Comunidad de Albacete, Murcia y Cataluña.

EL REGISTRO ARQUEOLÓGICO Y EL ARTE RUPESTRE

La Comunidad de Albacete

La presencia de santuarios pintados y registro arqueológico en una misma cavidad es, por lo que nosotros conocemos, prácticamente inexistente en la Comunidad de Albacete, con una excepción representada por la **Cueva del Niño (Ayna)**. El hallazgo de las pinturas en su interior se produjo de forma casual por unos excursionistas en 1970. La importancia de estos hallazgos de arte paleolítico determinó que su estudio se acelerase y fue durante el transcurso del mismo cuando se advirtió la presencia de motivos levantinos en el exterior de la cueva, produciéndose con ello el único caso hasta ahora conocido en que Arte Paleolítico y Arte Levantino coinciden espacialmente (ALMAGRO GORBEA, 1973).

Los motivos levantinos corresponden a no menos de cuatro individuos, que, con toda probabilidad, no debieron de ser los únicos elementos pintados a juzgar por la deficiente conservación del soporte y que plantean, desde el punto de vista de la interpretación y lectura, una interesante discusión (ALONSO y GRIMAL, en prensa a).

En 1973 Iain Davidson llevó a cabo una serie de sondeos estratigráficos; dos en el exterior y otros tantos en el interior, junto al panel con pinturas (HIGGS, DAVIDSON y BERNALDO DE QUIRÓS, 1976: 92-94). La excavación, que resultó un tanto problemática, aportó tres fases principales de ocupación durante el Paleolítico Medio, otra de algún periodo final del Paleolítico Superior, y, finalmente, los depósitos superiores ofrecieron una industria adscribible a un Epipaleolítico y dos momentos de ocupación intensi-

va en períodos cerámicos, uno correspondiente al Neolítico y otro de cronología posterior. Para datos y estudios más recientes y renovados de esta área geográfica, y de este yacimiento, mencionaremos los trabajos de José Luis SERNA (1997).

Los restantes territorios albacetenses con presencia de estaciones pintadas poseen datos, cuando estos existen, mucho menos precisos y responden, desde luego, a acciones prospectivas y casi nunca a excavaciones programadas.

Un término como el de Almansa, que aunque próximo al núcleo pictórico de Alpera carecía hasta hace unos años de manifestaciones artísticas, se ha visto incluido en el listado de Arte Levantino con la aportación de dos estaciones: la del **Barranco del Cabezo del Moro y Olula** (HERNÁNDEZ y SIMÓN, 1985, 1996). El primero, con arqueros, cuadrúpedos y una posible mujer, y el segundo, con una fémina y un personaje humano, que se ha visto incrementado, hace apenas unas semanas, al descubrir A. Grimal en el mismo panel que los anteriores una nueva figura femenina de la que daremos cuenta con más detalle en próximos trabajos.

Pues bien, las referencias del entorno arqueológico resultan a todas luces muy insuficientes. A unos 100-150 metros del abrigo del Barranco del Cabezo del Moro, en la ladera, se recogieron tres fragmentos de cerámica a mano, decorada alguna de ellas con impresiones y de adscripción incierta. En Olula se han localizado, en entornos cercanos, yacimientos que abarcarían desde el Neolítico Antiguo hasta la época romana. Entre ellos, se destaca la Cueva Santa de Caudete, cuyos materiales permiten fechas a partir de un Neolítico Antiguo (V milenio a. C. hasta un IV o un III milenio), además de alguna punta de flecha tradicionalmente situada en el III milenio (HERNÁNDEZ y SIMÓN, 1996: 19).

En áreas más meridionales de la Comunidad de Albacete, se menciona la recogida de un grupo de piezas en un gran abrigo rocoso situado junto al pico de la Tienda (Hellín) y cerca del límite con Murcia, adscribibles a un Epipaleolítico (SERNA y LÓPEZ PRECIOSO, 1997: 60). Hay que recordar que en la sierra de la Tienda se descubrieron en 1995 dos abrigos con pinturas, **Tienda I** y **Tienda II**, con figuras totalmente levantinas de un interés muy reseñable, que están siendo objeto de estudio actualmente y que contienen bóvidos, cérvidos y figuras humanas con convencionalismos ciertamente peculiares (SALMERÓN, LOMBA y CANO, 1999).

Siguiendo en el término municipal de Hellín, se conocen otras referencias a restos de industria epipa-

leolítica en la antigua vega de Talave (microburil y láminas de sílex) (SERNA, 1996: 39) y también se alude a diversos núcleos de ocupación neolítica, posiblemente de hábitat cercano a los conjuntos pictóricos de **Minateda**, en el barranco de la Retuerta, sin más precisiones (LÓPEZ PRECIOSO y SERNA, 1996: 45).

Materiales correspondientes a la Edad del Bronce también están presentes en los entornos pictóricos, como el enterramiento de un adulto en el Tolmo de Minateda, clasificable en un Bronce Antiguo o Pleno (LÓPEZ PRECIOSO y JORDÁN, 1996: 88).

En el paraje cercano a la estación conocida hace años de **Solana del Molinico**, el más interesante conjunto con Arte Esquemático de esta Comunidad, se menciona un probable enterramiento colectivo de la Edad del Bronce; y esta cronología se adscribe a Peña Bermeja, ubicada en el mismo paraje que las pinturas y que también presentó materiales romanos y medievales (SÁNCHEZ GÓMEZ, 1983, 1984).

Un territorio tan prolífero en estaciones con arte rupestre prehistórico como el núcleo de **Nerpio** contrasta profundamente con los datos arqueológicos de que hasta ahora se dispone. Aparte de las exploraciones de E. CUADRADO en los años 40 a lo largo de la cuenca del río Taibilla (1947: 123-127) y de GARCÍA GUINEA, a partir del final de los sesenta, pocos datos de relevancia se han aportado. El interés principal del primero se centró en los argáricos, protohistóricos e históricos (El Macalón, Poyo del Centinela, Los Castillicos de Vizcable, Peña Jarota...), sin que se mencione la existencia de restos prehistóricos anteriores, con excepción de la Cueva de los Morceguillos, en la población de Letur. Cuadrado halló algunos fragmentos de cerámica que pudieron ser neolíticos y tuvo ciertas referencias de material de hueso, como punzones, adscribibles a un Magdalenense, pero no conocemos datos más concretos al respecto. Por otra parte, aunque en el término de Letur se ha llegado a descubrir una interesante concentración de Arte Levantino y Arte Esquemático en torno al **Cerro Barbatón**, que se ha visto incrementada durante la campaña de 1999 por dos nuevos conjuntos, el abrigo de la Fuente de los Tornajos y la Casacueva (ALONSO y GRIMAL, 1996a, en prensa b), no parece que puedan considerarse en el entorno de aquella.

La Comunidad de Murcia

La Comunidad de Murcia ofrece, en los últimos años, una actividad arqueológica en el entorno de las

estaciones con arte rupestre ciertamente activa y muy interesante aunque, como veremos, un tanto desigual según los territorios.

Pocos son los datos de cierto interés que para las etapas cronológicas que nos interesan ha aportado el término murciano de Yecla, aunque tampoco en lo que a santuarios pintados se refiere ha habido novedades. Hasta ahora se sigue contando con la sola presencia de los abrigos del Monte Arabí, **Cantos de la Visera I y II** y el **Abrigo del Mediodía**. De este entorno se poseen las referencias que diera Breuil respecto a un pequeño lote que él recogió, entre el que sobresale una laminita retocada en su cara superior a la manera de una hoja de sauce solutrense (BREUIL y BURKITT, 1915: 317); aunque Obermaier dudaba de esa identificación y creía más verosímil su carácter neolítico (BREUIL y OBERMAIER, 1916: 242). Por lo demás, este territorio presenta un déficit notable en lo que a yacimientos paleolíticos y epipaleolíticos se refiere, sin que la etapa neolítica se vea representada de manera notoria (RUIZ MOLINA, 2000).

En el término municipal de Jumilla la única estación pintada que ha ofrecido hasta ahora un registro arqueológico ha sido la **Cueva del Peliciego o de los Morceguillos**. Publicada una noticia preliminar (FERNÁNDEZ, 1940), se retomó el trabajo definitivo por Javier FORTEA (1975), quien estudió tanto las pinturas, que él adscribió al Arte Levantino (cuadrúpedos, équidos, tal vez, y otros restos) y al Esquemático (motivo en *phi*, cuadrúpedo, antropomorfo), como el depósito arqueológico. En lo que respecta a este último, resultó un tanto decepcionante pues tan solo se determinó un poco potente nivel superficial con mezcla de materiales históricos y prehistóricos. Acogía una ocupación inicial del Bronce, tal vez del Bronce I, y se determinaron con posterioridad tres períodos de habitación: ibérico, romano y árabe.

En aquel mismo término municipal, hemos de mencionar la recogida de ciertos materiales en prospecciones superficiales en el entorno de los abrigos del **Buen Aire I y II**. En el primero, como se recordará, se verificaron un notable número de motivos levantinos (superan el medio centenar) y alguno esquemático, mientras que en el segundo son todos del Horizonte Esquemático.

Jerónimo Molina (MOLINA y MOLINA, 1973: 65-66) hizo mención al referirse al Barranco del Buen Aire y al Cerro del Buen Aire de elementos argáricos, considerando el segundo como un poblado fortificado. Por su parte, Javier GARCÍA DEL TORO, en un breve artículo en el que da a conocer los paneles pintados, comenta la recogida por su parte, al pie del

Abrigo I, de una apreciable cantidad de material de sílex en el que predominan los raspadores sobre extremo de lámina y láminas y laminitas de borde abatido (1985: 105-110).

Los últimos trabajos en este territorio, coordinados por Emiliano Hernández, han aportado nuevos santuarios pintados de gran interés (HERNÁNDEZ y GIL, 1999) y algunos datos de materiales recogidos en su entorno. Por una parte, hay que mencionar los abrigos del **Monje I** y **Monje II**, en la sierra de la Hermana, junto al término de Hellín, denominados así por estar al lado del Abrigo del Monje, sobre el cual ofreció datos J. Molina, y en cuya estratigrafía se hallaron materiales epipaleolíticos, como una punta de microgravetiense que fue clasificada por Miguel Martínez Andreu como incluíble en el Epipaleolítico microlaminar. Hacia el E, a unos 2 km, en la sierra de las Cabras, está la cueva de las Rubializas, con materiales poco claros, en la que J. Molina encontró restos de sílex, cerámica del Bronce e ibérica. A unos 500 metros al oeste de los santuarios pictóricos anteriores se localiza el abrigo del **Collado de la Hermana**, con un antropomorfo esquemático, en el que no se conoce registro arqueológico inmediato, a excepción de los mencionados. La estación de la **Sierra de la Pedrera**, con cápridos y antropomorfos de clara adscripción al Esquemático, no presenta, como la anterior, materiales arqueológicos dignos de mencionar. Hemos de agradecer muy sinceramente a Emiliano Hernández, director del Museo Municipal de Jumilla, su amabilidad en el suministro de los datos referidos a estos últimos yacimientos.

El territorio ciezano ha experimentado en las últimas décadas una notable actividad arqueológica que viene aportando interesantes datos tanto en lo concerniente al hallazgo de estaciones pintadas como a su entorno arqueológico más inmediato. En este sentido, hay que hacer mención de la **Cueva-sima de la Serreta**, conocida desde los años 70, que acoge distribuidos por distintos paneles no menos de setenta motivos no recogidos totalmente en ninguno de los estudios publicados (GARCÍA DEL TORO, 1988; MATEO, 1994). Destacan entre sus motivos pintados un grupo muy nutrido de elementos tipo *phy*, polilobulados, distintas tipologías de antropomorfos (algunos sujetando un arco), cuadrúpedos de especie imprecisa, además de algún pectiniforme, y elementos abstractos de tipología no convencional. La inclusión de todas estas pinturas en el Arte Esquemático nunca nos ha ofrecido dudas y es compartida por otros colegas que están realizando el estudio de las mismas (SALMERÓN y LOMBA, 1995).

En esta cueva-sima se han llevado a cabo varias campañas de excavaciones (LOMBA y SALMERÓN, 1995; MARTÍNEZ SÁNCHEZ, 1996; SALMERÓN, 1999) que han aportado un registro arqueológico correspondiente al Neolítico, a la Romanización y a la Edad Media islámica, además de materiales descontextualizados del Eneolítico y la Edad del Bronce.

El primer nivel de ocupación se localizó bajo el panel más numeroso de pinturas y en él se identificaron «cientos de pequeños pegotitos de colorante rojo y fragmentos de ese mismo colorante de mayor tamaño, lo que ocurrió también en otras zonas de la cavidad junto a un molino y su correspondiente mano», que hacen suponer a J. SALMERÓN una cierta relación con los autores de las pinturas (1999: 143).

Los abrigos del barranco de los Grajos también aportaron y siguen aportando cierta información. Los **Grajos I y II**, que albergan pinturas de los dos estilos en el primero y únicamente del Esquemático (al menos desde nuestro criterio) en el segundo, fueron objeto de distintas intervenciones en el abrigo II por parte de M. J. WALKER (1977), quien identificó hasta cuatro niveles, los dos superiores con elementos adscribibles al Neolítico. Los niveles inferiores, acerámicos, se adscribieron al Epipaleolítico. Por su parte F. J. FORTEA, en su estudio sobre los materiales (1973), discrepó en alguno de los aspectos y añadió algunas modificaciones estratigráficas. Los últimos estudios de M. MARTÍNEZ ANDREU sobre las industrias insisten en la atribución de los estratos más antiguos a un nivel inferior del Magdaleniense (1995: 65).

Los trabajos de acondicionamiento para la protección de estos abrigos, y en particular del abrigo grande (cavidad II), exigieron una excavación de urgencia que ratificó en cierta forma los datos obtenidos en las primeras intervenciones (LOMBA y SALMERÓN, 1995: 129-139).

Descubierto en 1995 y a unos centenares de metros de los otros dos abrigos, el de los **Grajos III** conserva media docena de motivos; cuatro figuras femeninas, un ciervo y restos de otro animal que han sido clasificados como levantinos (MONTES y SALMERÓN, 1998: 405). Digamos de antemano que no conocemos directamente este conjunto; pero, basándonos en el material gráfico publicado hasta ahora, encontramos ciertos problemas en su definición tanto técnica como morfológica. De esta forma, el supuesto ciervo presenta una resolución corporal y de la cornamenta poco definitoria como levantina, además de un detalle como la cola (de longitud extraordinaria) que en los ciervos levantinos siempre presenta unas

estructuras muy bien determinadas y con notable grado de mimesis de la realidad. Lo cierto es que toda la concepción de la imagen se aproxima más cómodamente a los parámetros existentes en el Arte Esquemático, precisamente en esa franja pequeña de motivos —que en el territorio ciezano se incrementa con cierta notoriedad— con una lejana referencia a la figuración.

Al llevarse a cabo los acondicionamientos para su protección (enrejado), se desarrolló una excavación de urgencia y se descubrió entonces un enterramiento colectivo, de unos siete individuos al menos, con un ajuar compuesto por puntas de flecha de sílex, cuentas de collar, de conchas marinas en su mayoría, que integraban ocho collares, entre otros materiales pertenecientes al Eneolítico. Bajo estos niveles aparecieron varios fragmentos de cerámica e industria lítica que se adscribieron al Neolítico (SALMERÓN y LOMBA, 1995: 110-112; LOMBA y SALMERÓN, 1995: 139-140).

Bajo el nombre de **Las Enredaderas** se integran cuatro abrigos y dos cuevas, los tres primeros y la cueva VI con motivos pintados pertenecientes al Arte Esquemático; barras, ídolos oculados, ramiformes, esteliformes, algún cuadrúpedo, esquemas humanos y serpentiformes conforman las tipologías.

En la sala I de la cueva VI se documentó una estructura cuadrangular de piedra seca, carbones y cenizas que podía corresponder a un hogar prehistórico e igualmente se recogieron materiales cerámicos y líticos (sobre todo en el abrigo I) que no hacen descartable su adscripción cultural a una fase posterior al Neolítico (SALMERÓN 1987; LOMBA y SALMERÓN, 1995: 144-147).

La estación pintada de **Los Cuchillos**, también en el término de Cieza, acoge un total de 13 elementos abstractos (ramiformes). A escasos metros se ha determinado una cueva artificial con estructura megalítica en su entrada, de tipología eneolítica, cuyos paralelos muebles inducen a pensar a sus investigadores en una cronología del III milenio a. C. que hacen extensiva al conjunto pictórico.

También en la estación pintada de **Los Rumíes**, con algún motivo de Arte Esquemático, se menciona el hallazgo superficial de cerámica decorada del Neolítico. Y este mismo tipo de material se ha obtenido, al parecer, en la superficie de tres cavidades: **El Paso**, **El Greco I y II** y **El Miedo**, también en el paraje de Los Almadenes, con restos de pinturas esquemáticas (MONTES y SALMERÓN, 1998; SALMERÓN, LOMBA y CANO, 1999).

Finalmente, debe aludirse a la estación del **Laberinto**, con unos pocos motivos del Horizonte

Esquemático, en la que fueron recogidos en superficie materiales datables en el Neoneolítico (MONTES y SALMERÓN, 1998: 44-55).

Dadas a conocer en 1982, la **Cueva de las Conchas**, el **Humo** y las **Palomas**, en Cehegín, presentaron en su interior diversos motivos pintados. En la primera y la tercera, antropomorfos, alguno de los cuales sujetaba una especie de arco, y zoomorfos; y en la segunda se repite la temática del antropomorfo y el animal, identificándose un ciervo e, incluso, una posible mujer.

Desde el primer momento su filiación al Levantino pareció quedar bien definida, aunque algo matizada por tratarse de «una evolución local del mismo». Ya más recientemente parecen advertirse ciertas dudas sobre dicha adscripción (BELTRÁN y SAN NICOLÁS, 1985: 17-18; BELTRÁN, 1987: 45).

Nosotros venimos discrepando hace tiempo de aquella clasificación (ALONSO y GRIMAL, 1994: 54), pues tanto desde el punto de vista técnico como conceptual y morfológico las pinturas de Cehegín se separan profundamente del Arte Levantino, sin olvidar su ubicación, totalmente ajena a los principios que rigen en este horizonte, que se aproxima con algo más de comodidad, aunque no sin ciertas reservas, al Esquemático, a ese grupo de formas diseñadas desde un pensamiento abstracto pero con leves referencias a la figuración.

Los materiales arqueológicos procedentes del interior de las cuevas pintadas permitieron su adscripción al Eneolítico. Todas ellas fueron utilizadas como lugares de enterramiento, aunque presentan notables alteraciones por la acción de rebuscas incontroladas. Esta coincidencia espacial de pinturas y enterramientos permitió a sus estudiosos conceder a las pinturas cierto carácter funerario (SAN NICOLÁS, 1987: 87-118).

Conocidos desde la década de los setenta, los **Abrigos del Pozo**, en Calasparra, contienen una cincuenta de motivos distribuidos en varios paneles, entre los que se identifican barras, antropomorfos, cuadrúpedos de especie no precisable, puntiformes-digitales, además de algún ancoriforme, circuliiforme y otras formas abstractas (SAN NICOLÁS, 1985). Las características técnicas, conceptuales y formales de todos y cada uno de los motivos hacen que deba incluirse en el grupo del Horizonte Esquemático.

Las distintas actuaciones arqueológicas bajo algunos de los paneles han aportado informaciones ciertamente interesantes. La secuencia cultural se iniciaría en un Paleolítico Superior final, para continuar durante el Neolítico. Se constata, también, un

momento calcolítico y otro de la Edad del Bronce, e igualmente se determinó una ocupación romana y otra medieval islámica.

Del momento de hábitat neolítico, uno de los que han aportado más datos, conviene destacar las dataciones obtenidas de C14 sobre carbón vegetal procedente del área del hogar, que ofrece una datación del 6260 ± 120 BP, es decir, en un momento avanzado del Neolítico Antiguo o Neolítico Medio (MARTÍNEZ SÁNCHEZ, 1994).

Un territorio de la comarca del noroeste murciano en el que se ha descubierto en las últimas décadas más de una treintena de nuevas estaciones pintadas, gracias sin duda a las campañas de prospección continuadas (ALONSO y GRIMAL, 1999a, 1999b), ofrece, sin embargo, una reducidísima información sobre el registro arqueológico de las etapas que más pudieran interesarnos.

Al margen de la Cueva del Gato, en la que Emeiterio Cuadrado practicó algún sondeo y la recogida superficial de materiales (restos óseos de animales, fragmentos cerámicos, una industria lítica de sílex de carácter microlítico) y algunos núcleos (CUADRADO, 1946), y que en acciones prospectivas más actuales no ha aportado material alguno (MARTÍNEZ SÁNCHEZ, 1988: 180), hay que mencionar la Cueva de las Vacas. Situada sobre el río Benamor (actualmente Alhárabe), y con graves remociones de su suelo por la acción de expoliadores, aportó en una recogida superficial algunos materiales que fueron puestos a disposición de Consuelo Martínez, quien, investigando sobre el registro arqueológico de estos enclaves, se interesó por ellos. Un estudio netamente preliminar de aquellos escasos materiales, que fueron puestos a nuestra total disposición, señalaba que el abrigo presentaba dos momentos de ocupación: uno correspondiente al Epipaleolítico y otro posterior, posiblemente vinculado a una fase sin determinar del Neolítico.

El primer momento estaba representado por una industria lítica de carácter microlaminar, con laminillas sin retocar, un núcleo piramidal bastante agotado para extraer este tipo de industria, algunos restos de talla y *débris*. También se documentó una industria geométrica, caracterizada por tres trapecios de reducido tamaño, con secciones trapezoidales y retoque directo y continuo.

A dichos hallazgos hay que sumar la presencia de una industria laminar muy escasa de mayor tamaño y de algunos núcleos de sílex, también de mayores dimensiones, que quizás pudieran identificarse con un único fragmento de pared de cerámica lisa,

pasta monocroma, cocción reductora, desgrasante calizo de tamaño fino y acabado alisado. Este grupo de materiales podría corresponder al Neolítico pero los elementos son demasiado escasos y poco significativos como para poder precisar más.

Además de estos elementos, también se recogió un *conus* perforado que puede corresponder a cualquiera de las dos fases culturales posiblemente identificadas, y algunos restos de huesos de animales, muy fragmentados y correspondientes todos ellos a diáfisis, por lo que es muy difícil su identificación. En su mayor parte, como sucede con algunos elementos de la industria lítica, presentan signos de haber estado expuestos al fuego.

La Cueva de las Vacas está relativamente próxima a la estación pintada del **Molino de Capel**, en el que hemos incluido nuevos motivos de Arte Levantino al ya conocido ciervo (un personaje de tocado singular), además de Arte Esquemático; no se halla demasiado alejada del conjunto de **Andragulla**, con motivos de uno y otro arte, ni de los conjuntos de **La Risca I, II y III**, con una gran concentración de Levantino y una presencia discreta pero determinante de Esquemático (ALONSO y GRIMAL, 1996b, en prensa c).

Con relación a estos últimos, hay que citar la referencia del hallazgo al pie del cantil calizo de varios fragmentos de cuchillo de sílex, adscribibles, al parecer, al Eneolítico, y a unos 500 metros restos de un hábitat argárico sobre un sustrato preargárico. Se referencia la existencia, al pie del cerro donde se ubica aquel último, de testimonios de su utilización como enterramientos eneolíticos (LILLO, 1979).

En esa misma línea de yacimientos arqueológicos en un entorno cercano a estaciones pintadas deben mencionarse la **Cueva del Esquilo** y el abrigo del barranco de **Lucas**. El primero con una alineación de puntos digitales (además de pictografías históricas) y el segundo con restos de figuras levantinas, se hallan cercanos al poblado del Cerro de las Víboras, con una cronología que abarcaría desde el Calcolítico hasta el Bronce Antiguo y Pleno, asociado a una necrópolis megalítica con seis sepulcros de corredor con cámara (EIROA, 1994b: 179-226).

Se tienen noticias, siempre demasiado imprecisas, de la recogida de materiales cerámicos principalmente en el Abrigo de la Rogativa, en el barranco del mismo nombre, en el que, como se recordará, se ubican los abrigos con motivos esquemáticos de **Fuente de Serrano I y II**.

Al Neolítico Antiguo parecen adscribirse, en una valoración preliminar pues se hallan inéditos, el

Abrigo del Domingo y la Cueva de los Navarros, en el término de Moratalla (EIROA, 1994a: 122), pero desconocemos su ubicación precisa y su posible situación en el entorno de los abrigos pintados.

No queremos finalizar este apartado referido a la Comunidad murciana sin mencionar el **Abrigo del Milano**, en Mula. Con motivos levantinos (arqueros, figuras humanas y animales) distribuidos por toda la cavidad, aunque con una particular concentración en una pequeña hornacina, y esquemáticos (antropomorfos tipo *phi*, barras, puntos digitales, ancoriformes, elementos pluricirculares), presentó prácticamente contiguo un breve abrigo, de menores dimensiones, con depósito arqueológico. Se trató de un conjunto sepulcral en el que se establecieron dos fases: una primera correspondía, por los objetos y por el rito funerario, a un momento final del Neolítico y comienzos del Eneolítico, datado por C14 en el 5220 ± 280 BP; la segunda, a una etapa más tardía, perteneciente al Campaniforme (SAN NICOLÁS y ALONSO, 1986; ALONSO *et alii*, 1987; SAN NICOLÁS, LÓPEZ y ALONSO, 1988).

Desde 1988 la Dirección de Cultura dispone de un amplio trabajo interdisciplinar, en el que interviniémos más de una docena de investigadores y de cuya coordinación se encargó M. San Nicolás, con el título de *El conjunto arqueológico de «El Milano» (Mula, Murcia)*. A estas alturas, ya hemos perdido toda esperanza de que dicha investigación llegue a ver la luz.

La Comunidad de Cataluña

La presencia de estaciones pintadas y registro arqueológico en el área catalana hay que reconocer que ofrece poco juego. Con excepción del conocido caso leridano de la **Roca dels Moros**, en Cogul, cuyo depósito arqueológico se encontró al pie de los frisos pintados levantinos y esquemáticos, no conocemos en las investigaciones recientes una circunstancia semejante, con alguna rara excepción. Todos los datos, ciertamente desiguales según los territorios, se refieren a prospecciones o, más raramente, excavaciones en entornos más o menos cercanos y en muchos casos son incluso selectivas, pues se limitan a etapas culturales muy concretas.

Iniciando un recorrido breve por los territorios más septentrionales hay que mencionar la **Cova del Tabac** (Camarasa). Conocida por sus restos arqueológicos desde finales del siglo XIX, no fue hasta 1978 cuando Díez Coronel descubrió un friso con pinturas

a unos 39 metros de la boca, integrado por trazos anchos verticales, un esteliforme, pectiniforme y, con muchas reservas, un posible oculado, todos adscribibles a la Pintura Esquemática (DÍEZ CORONEL, 1985; CORPUS, 1990). Los materiales que recogió el mencionado investigador durante los trabajos de calco de las pinturas fueron atribuidos a un Bronce Medio final, aunque según figuran en las fichas del *Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya* (IPAC), a las cuales hemos tenido acceso, existen elementos para conferir una cronología algo más antigua que podría llevarse hasta un Neolítico Antiguo y un Calcolítico.

En las cercanías del modesto yacimiento pintado de la **Cova del Cogulló** (Vilanova de Meià), con alguna digitación y un elemento abstracto (ramiforme), se alude a la presencia de un sepulcro de cámara pirenaica con cronología del Bronce Medio. Y, en esa misma provincia, y relativamente cercana al conjunto con Arte Levantino y Arte Esquemático de **Cova dels Vilasos**, se podría mencionar la Cova del Foric, con materiales del Bronce, que resulta, no obstante, poco significativa.

Un interesante conjunto de Arte Esquemático como el de **Les Aparets I, II, III y IV** (Alós de Balaguer), con una variada tipología (ramiformes, circuli-formes, barras, tipos en *phy*) (CORPUS, 1990), aporta una referencia discreta a la presencia de materiales cerámicos, también del Bronce Medio, recogidos en sus proximidades.

Y esa misma falta de datos se presenta en el entorno del potente grupo de **Antona I, II, III y IV**, pues el único enclave digno de mención que se halla relativamente cercano se refiere a la Roureda de Vernet, en el que J. MALUQUER encontró materiales adscribibles a un Neolítico Antiguo (1984: 215-233).

En la comarca de Les Garrigues, debemos mencionar la **Roca dels Moros** (Cogul), que en los últimos decenios ha sufrido una revisión de sus motivos pintados, con objeto de realizar el inventario por parte del Departament de Cultura de la Generalitat, y de cuyos interesantes resultados —pues se reconocen motivos inéditos, secuencias contrarias a las establecidas, además de un gran número de *grafittis* latinos— apenas se han avanzado unos primeros datos (VIÑAS, ALONSO y SARRIÀ, 1987; ALONSO y GRIMAL, 1996c), permaneciendo, por razones que desconocemos, prácticamente inédito.

Al margen de las antiguas excavaciones, cuyos resultados son suficientemente conocidos (ALMAGRO, 1952; FORTEA, 1973), conviene hacer mención de la presencia de un yacimiento relativamente cercano

(en torno quizá a 1 kilómetro) en dirección NO, conocido con el nombre de Les Aubaderes. David MAS (1980) recogió en superficie materiales de sílex (un raspador, una lámina, dos perforadores, diversas láminas y laminitas de bordes rebajados, buriles, núcleos, microlitos geométricos...) a los que confiere un encuadre cronológico epipaleolítico.

Los conjuntos del término municipal de l'Albi, **Font del Comellar** y **Balma dels Punts**, presentan ciertas referencias a su entorno arqueológico que podrían tener algún interés. El primero, que acoge un reducido pero muy interesante grupo de motivos esquemáticos (ALONSO y MIR, 1986), presenta a no más de 500 metros el yacimiento del Pla de la Manxa 2 y a algunos centenares menos el Pla de la Manxa 1. Los materiales recogidos por Alexandre Mir permiten determinar una cronología neolítica y romana, y neolítica para el segundo.

Descubierto en 1995 por unos cazadores, la **Balma dels Punts** se halla cercano al precedente y presenta motivos de Arte Esquemático y Levantino. Un grupo de 400 puntos formando, al parecer, nueve hileras horizontales y un ciervo levantino, además de otros cuadrúpedos y restos, constituyen el contenido de este friso todavía inédito. El único dato relativamente interesante respecto a su entorno arqueológico se refiere al yacimiento de Reguers 1 y Reguers 2, que, en dirección SE, se hallan a unos 2-2,5 kilómetros del santuario pictórico y que han aportado materiales del Bronce Final, en el primero, y de cronología incierta, entre el Epipaleolítico y el Neolítico, en el segundo (IPAC).

La provincia de Tarragona, alguna de cuyas comarcas ofrece estaciones de arte rupestre muy reseñables para el territorio catalán, no corre mejor suerte en lo que al entorno arqueológico de las mismas se refiere.

De esta forma, en el área integrada por el **Mas del Llorc**, con motivos levantinos, **Portell de les Lletres**, esquemáticos, y el **Mas d'en Ramon**, nuevamente figurativos, tan solo se referencia, y a más de 2 kilómetros, la Balma del Duc, en la que se ha determinado una secuencia que iría desde el Neolítico al Bronce (SOLÉ, 1982), y con materiales de esas dos etapas culturales el yacimiento de Les Benes, relativamente cerca del anterior, y ya más alejado el Recó del Hospital, que en prospecciones han aportado materiales desde el Calcolítico hasta etapas ibéricas.

Las referencias arqueológicas del entorno de la **Cova de les Creus** y de los santuarios que se disponen a lo largo del Barranc del Pirro —**Cova d'en**

Carles, Mas d'en Britus I y II, Mas d'en Gran y el todavía inédito, descubierto en nuestras campañas de hace una década, **Abric del Mal Torrent**, todos con motivos del Horizonte Esquemático— no han sufrido incorporaciones recientes, pues siguen siendo la Cova del Buldó, con materiales desde el Calcolítico al Bronce Final, y la Cova de les Gralles, con un estrato del Neolítico Final hasta un Bronce Final, según Salvador Vilaseca (VILASECA e IGLESIAS, 1932), las más dignas de reseñar.

Nos resta, finalmente, hacer algún comentario sobre el conjunto más importante cuantitativamente del territorio catalán, como es el de la Serra de la Pietat y entornos, que estaría integrado por **Eremites I a IX, Esquarterades I y II, Els Masets y Les Llibreres**, todos con motivos levantinos excepto **Eremites IV**. En las inmediaciones del primer grupo de cavidades, y en concreto en la falda de la sierra y entre los bancales del abrigo IV, se recogió en superficie un lote importante de material lítico. Buena parte del mismo correspondía a restos de talla y algunas piezas talladas, que fueron incluidos en los denominados talleres de sílex al aire libre de filiación neo-eneolítica. También se hace mención de la Cova de la Magdalena, cercana a los núcleos pintados, en cuyo interior se recogieron fragmentos cerámicos adscritos a la Edad del Bronce, sin más precisiones (VIÑAS, 1986: 272-273).

Uno de los hallazgos más llamativos de la última década, por su cercanía al mar, han sido los cuatro abrigos pintados del término municipal de Tarragona (GARCÍA, CARBONELL y ZARAGOZA, 1999). La **Cova de l'Apotecari I**, con barras digitales de clara adscripción al Arte Esquemático; **L'Apotecari III**, con restos de pintura entre los que se aprecian dos cuadrúpedos levantinos, uno de ellos un ciervo; **Rocas del Ferrer**, que acoge un buen grupo de puntos digitales y barras. Mención especial merece el cuarto abrigo, **Cova de l'Apotecari II**, en el que se identificó, además de restos, una representación humana con un objeto en la mano que servía para la caza del lepórido que se hallaba a su izquierda, clasificados como levantinos (ibídem, 1999: 156-157). Queremos indicar que dichos motivos son acciones netamente contemporáneas que nada tienen que ver con las representaciones prehistóricas y que, consecuentemente, deben ser excluidas del listado de santuarios pictóricos.

Las únicas referencias interesantes a la arqueología de los entornos más o menos próximos a aquellos se refieren a la presencia de piezas de sílex en superficie de adscripción epipaleolítica en el yaci-

miento de Sant Simplicí y en el de Mas d'en Sorder, a unos 300 metros en dirección SO.

Comentarios

La realidad que se dibuja con los datos que actualmente han sido publicados de los territorios aludidos no es, como se puede apreciar, demasiado concluyente. Por una parte es notoria la falta de investigaciones y excavaciones metódicas; las informaciones suelen proceder, en muchos casos, de prospecciones superficiales y/o hallazgos casuales, y por otra parte los entornos de los santuarios pintados siguen presentando una variedad de registros muy amplia, de manera que la atribución de las pinturas a una u otra etapa cultural sigue estando en función del criterio o de la hipótesis del investigador o, por qué no, de las tendencias en boga. Por ejemplo, se empieza a asociar con bastante insistencia en algún territorio de la Comunidad murciana— caso de Cieza— Pintura Esquemática y yacimientos neolíticos, lo que coincide, al parecer, con lo que se está produciendo en zonas bastante distanciadas de aquellas como son las oscenses, según aportaciones de Vicente Baldellou.

En definitiva, lo que se puede concluir de estas valoraciones es que el registro arqueológico resulta todavía poco concluyente o, si se prefiere, demasiado ambiguo para asumir el papel tan relevante y determinante que algunos investigadores esperan de él. Por esa misma razón, deben seguir atendándose otras vías de estudio (como, por ejemplo, el análisis de las propias imágenes) que, para nosotros, empiezan a aportar un cúmulo de datos más sugerentes que permiten planteamientos desde nuevas perspectivas.

LOS PARALELOS MUEBLES COMO INDICADORES CRONOLÓGICOS

Hemos de abordar a continuación uno de los elementos a los que se está concediendo un peso específico importante en la determinación de la cronología de las artes postpaleolíticas, como son los supuestos paralelos muebles, que en el sector este peninsular se refieren, como es sabido, a paralelos cerámicos.

Respecto a los fragmentos cerámicos con decoraciones paralelizables a los motivos pintados del Arte Macroesquemático (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988: 23-27) no tenemos, en principio, nada que objetar y lo mismo sucede con los que se han propuesto para el Arte Esquemático, para el que por otra parte ya se

han identificado en distintas áreas peninsulares (MARCOS POUS, 1977; ACOSTA, 1984; CARRASCO *et alii*, 1985). Pero sin duda han de ser abordados, una vez más, los ejemplos referidos al Arte Levantino porque se les concede un valor desproporcionado sin que se precise de ninguna manera cuál es la vinculación exacta y precisa de las formas decoradas cerámicas con las formas pintadas levantinas.

Inicialmente se incluyó un fragmento de cerámica que correspondía a la cabeza, parte del cuerpo y posiblemente de las alas de un ave, decorada mediante impresiones cardiales (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988: 36), que sin duda debió de haber sorprendido, puesto que las aves no son precisamente los zoomorfos esenciales de la iconografía levantina, y con el paso del tiempo se ha ido olvidando de ese listado de muestras evidentes. Listado de hallazgos muebles que siempre se ha presentado extraordinariamente reducido en número y dispersión geográfica puesto que se circunscribe a un único yacimiento, la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante), a pesar de que en algún trabajo se alude a ellos como «a un elevado número de vasos con decoración simbólica tanto del Arte macroesquemático como del Levantino» (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁ, 1994: 94-95).

El primer fragmento cerámico al que queremos referirnos corresponde a aquel que tiene diseñado un cáprido, pues aunque nos hemos manifestado en otras oportunidades (ALONSO y GRIMAL, 1994, 1996d) hemos de llamar la atención sobre varios aspectos (Fig. 1). Aceptando las limitaciones que se argumentan sobre la técnica de decoración cerámica empleada, se observa que si la intención hubiese sido la de reproducir con más mimetismo la cabeza del caprino, como correspondería al modo de hacer levantino, se hubiese podido lograr con más éxito. Pero la cabeza se ha diseñado mediante tres líneas de impresiones, una sobre otra, configurando una estructura geométrica rectangular que forma ángulo con el cuello. Esta resolución tan simple denota un abandono por reproducir aspectos anatómicos. Si el autor tuviese conocimientos de estructuras zoomorfos levantinas habría conseguido con el mismo instrumental dotar a esa parte tan importante de la imagen de la estructura triangular tan característica e, incluso, de la redondez del cráneo del cuadrúpedo, que en la cerámica se soluciona de forma angulosa.

La cornamenta, que es en realidad el elemento definitorio para la identificación, presenta una solución formal rígida que poco o nada conecta con las ofrecidas por los pintores levantinos. Sus arcos, de grosores casi idénticos en el extremo distal y proximal, con un recorrido casi paralelo entre ambos, care-

cen de la fórmula angular tan característica en las cornamentas de los caprinos levantinos.

Otro aspecto que debe fijar nuestra atención se refiere a la opción empleada para el relleno del cuerpo del animal anterior. Se ha utilizado la solución de diseñar dos bandas horizontales, paralelas entre sí, que a su vez mantienen unas impresiones oblicuas y rítmicas que reflejan la misma idea que la banda decorativa que se halla en la parte superior de este fragmento. Por tanto, se trata de una solución estrictamente ornamental alejada evidentemente de la concepción levantina.

Sin embargo, si analizamos esta imagen desde las concepciones zoomorfos que rigen el Arte Esquemático las concomitancias son mucho más estrechas. De esta forma, la construcción de las cabezas por parte de los pintores de aquel estilo no necesita reflejar las formas figurativas estrictas; recordemos que es habitual que el trazo que configura el cuerpo se prolongue para formar la cabeza sin la más mínima variación, o se recurre a soluciones más geométricas, como es el caso del animal de la cerámica a que nos venimos refiriendo. Es, en definitiva, la cornamenta la que soporta la definición de la especie diseñada. Por ello, en el caprino cerámico es de particular importancia el diseño simple de sus cuernos, sin ningún aditamento ornamental.

El segundo fragmento cerámico que se presenta como paralelo mueble del Arte Levantino contiene una pequeña parte de la imagen de un ciervo y la parte posterior de un animal interpretado como un posible bóvido (Fig. 2). La identificación del primero es factible porque conocemos el convencionalismo que se utiliza en el diseño de tal parte entre los pintores esquemáticos. En efecto, la fórmula habitual y constante entre estos es diseñar un eje o vara del cual surgen —ya sea a izquierda o a derecha— las puntas, que mantienen un tamaño y una distancia entre sí idénticos. Esta fórmula es totalmente contraria a la empleada por los levantinos, tan respetuosos con la ubicación de cada punta de las cornamentas de un cérvido macho (basales, luchaderas, medias, corona...).

Más difícil resulta precisar si son los apéndices auriculares los trazos impresos que surgen al pie del eje de la cornamenta, pues se contabilizan tres líneas que casualmente coinciden con el número de aquellas que se han empleado para diseñar la cabeza-morro del caprino anterior. Si se tratase de esta parte, el animal podría estar orientado hacia la derecha y lo que se habría conservado es el eje más adelantado de la cornamenta. Esta opción no es descartable totalmente.

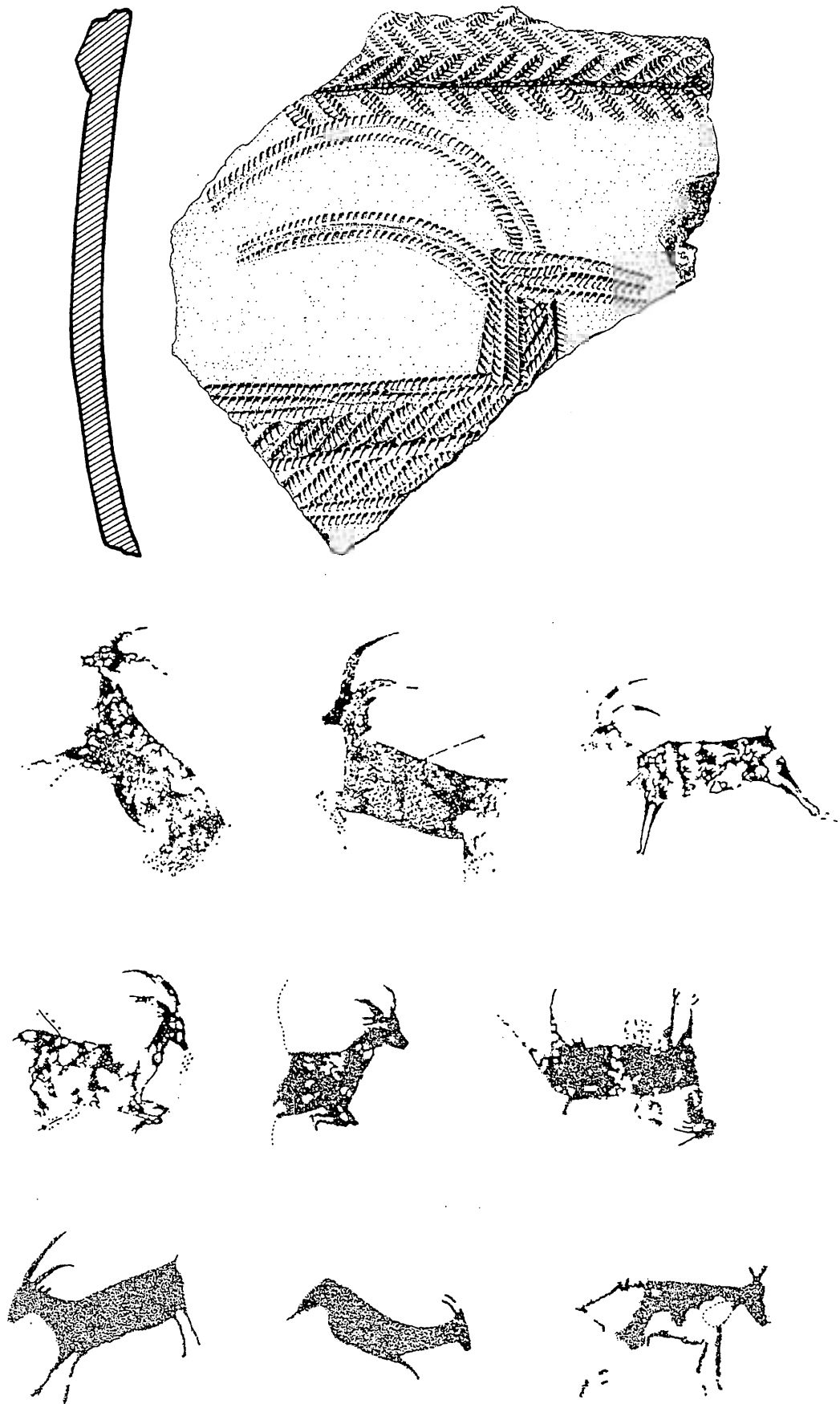


Fig. 1. Fragmento cerámico decorado de la Cova de l'Or (superior) y caprinos levantinos (inferior) del territorio alicantino (según HERNÁNDEZ *et alii*), en los que se observan las diferencias estructurales y conceptuales entre el motivo impreso y los pintados.

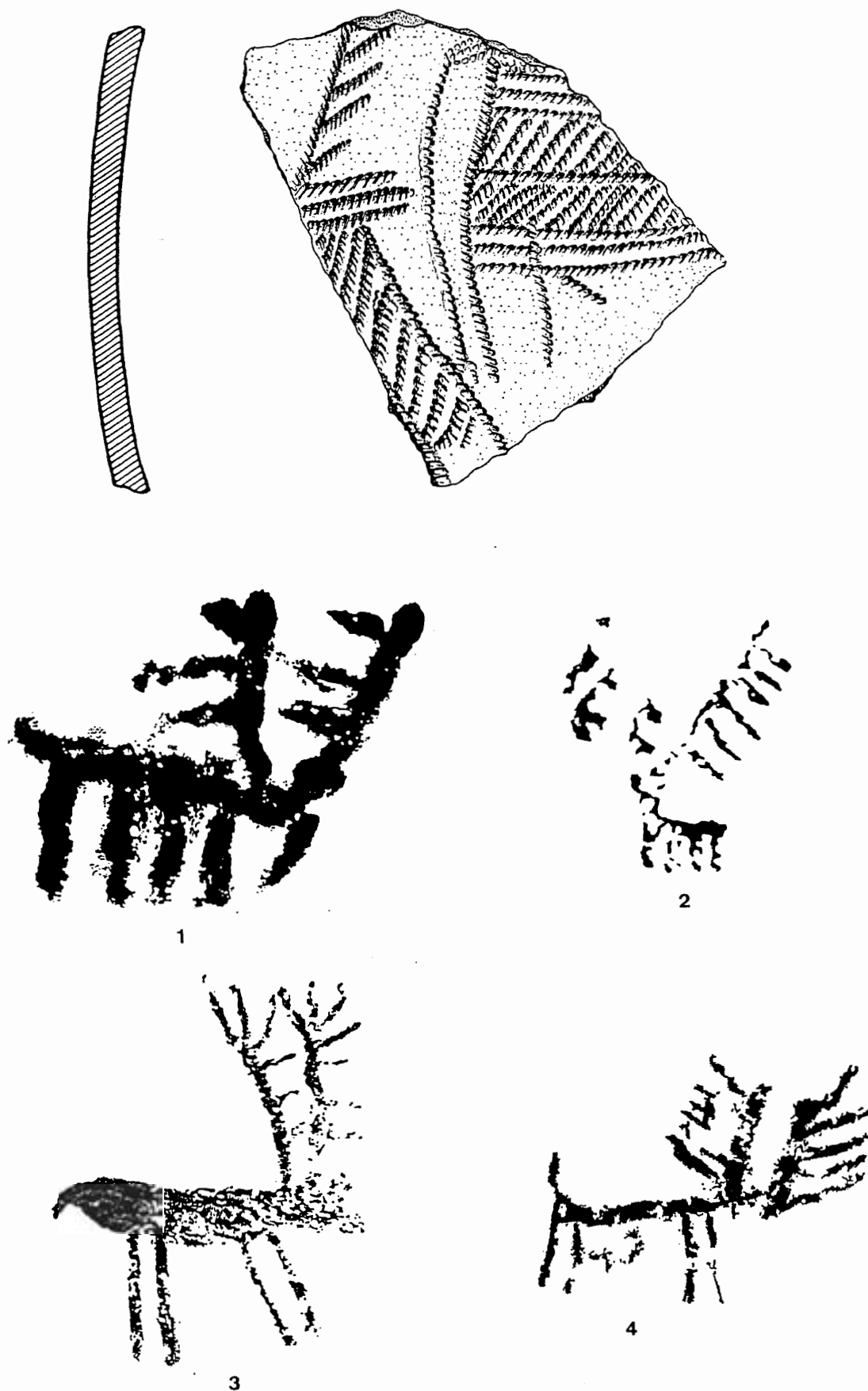


Fig. 2. Fragmento cerámico decorado de la Cova de l'Or (superior) (según HERNÁNDEZ *et alii*) y cérvidos esquemáticos pintados (1, Buen Aire II; 3, Molino Juan Basura; 4, Cañaica del Calar III, según ALONSO y GRIMAL; 2, Cova Jeroni, según HERNÁNDEZ *et alii*).

Respecto a la supuesta imagen de un toro, se repiten la ornamentación interior que advirtiésemos para el cáprido y la rigidez y angulosidad de las formas exageradas en las extremidades, carentes de la más mínima referencia a la anatomía; e insistimos una vez más en que la ausencia de mimetismo no viene condicionada por el instrumento y el soporte empleados sino por la voluntad de dar un carácter de esquema a los diseños.

Además de los dos fragmentos cerámicos mencionados, se han aportado también, como evidencias de arte mueble levantino, otros dos fragmentos (Fig. 3). El primero corresponde a un gran fragmento del cuerpo de un recipiente decorado con impresiones cardiales que contienen parte de cinco figuras humanas y que se han paralelizado con escenas de danza levantinas (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988: 72; HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1988).

Siempre hemos mostrado un cierto estupor por la vinculación entre dichas decoraciones y los motivos levantinos y no quisimos entrar en la cuestión porque quizá su inclusión estuviese motivada por una precipitación a la hora de ofrecer argumentos para una nueva hipótesis. Pero dado que, pasados los años, y ya con más sosiego, se siguen incluyendo como pruebas de arte mueble en el Levantino (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1998: 164), creemos necesario emitir algunas consideraciones.

Inicialmente existe cierta dificultad en diferenciar cabeza y lo que se interpreta como los brazos, puesto que estos configuran también una estructura triangular. La apreciación de supuestas piernas solo es posible realizarla en una de las imágenes, ya que en la compañera no existe tal escisión en dos. Con todo, identificar que se trata de formas humanas resulta ya francamente difícil y de ello pasar a encontrar similitud, o cierto parecido, con cualquier figura levantina es del todo imposible. Esos motivos, supuestamente humanos, están configurados por una ancha franja vertical, de grosor uniforme, carente de cualquier alusión anatómica y, por ello, ciertamente ajena a las concepciones levantinas. La alusión a escenas de danza, sin mencionar a cuáles específicamente, y acompañar dicha afirmación con su correspondiente material gráfico nos parece del todo inaceptable. Por otra parte, no acertamos a comprender cómo otras cerámicas como, por ejemplo, un tonelete con decoración impresa cardinal, también de la Cova de l'Or, consistente en un motivo supuestamente antropomorfo con idéntica estructura a los que venimos refiriendo se considera, sin embargo, como ejem-

plo de paralelos muebles del Arte Esquemático (MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988: 62; HERNÁNDEZ y MARTÍ, 1999: 265).

Por todos los razonamientos expresados, y por los niveles de conocimiento y estudio que actualmente tenemos sobre el Horizonte Levantino, somos de la opinión de desestimar definitivamente esos supuestos paralelos muebles.

LAS RELACIONES ESPACIALES ENTRE LOS ARTES PREHISTÓRICOS

Uno de los elementos que también se utiliza para situar cronológicamente las manifestaciones

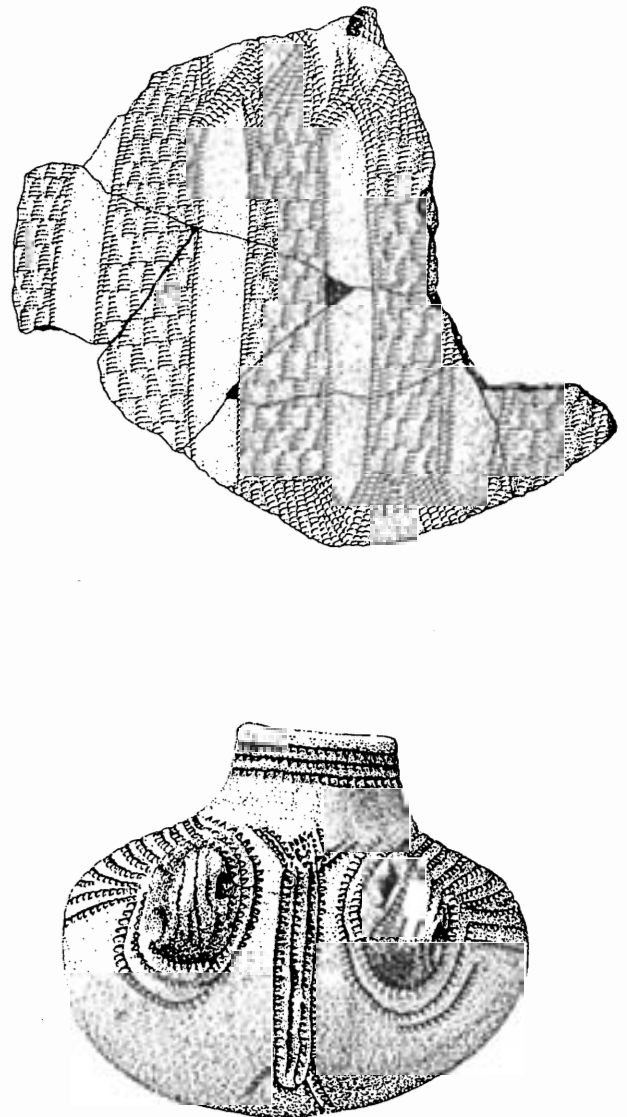


Fig. 3. Fragmentos cerámicos con decoración impresa cardinal de la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante) (según MARTÍ y HERNÁNDEZ).

parietales son los solapamientos de sus diversos motivos. Hemos de decir que, a partir de la enorme cantidad de elementos pintados que actualmente tenemos contabilizados, el contacto entre ellos resulta ciertamente muy minoritario y de ahí que se constituyan en elementos de un indudable valor.

En esta oportunidad, vamos a hacer un breve recorrido por aquellos que consideramos los más importantes o cuando menos que tienen un papel relevante en la cuestión que nos interesa; de ninguna manera trata de ser una selección exhaustiva, aunque sí indicativa.

Arte Esquemático sobre Arte Levantino

1. Abrigo de Arpán L (Asque, Colungo, Huesca). La superposición consiste en que las extremidades traseras de un cuadrúpedo esquemático se sitúan sobre la espalda de un ser humano levantino, mientras que una de las delanteras cubre la parte alta de una escala relacionada escénicamente con el mencionado personaje (Fig. 4) (BALDELLOU *et alii*, 1993).

2. Labarta (Adahuesca, Huesca). En este friso un cuadrúpedo en rojo, correspondiente al Arte Esquemático, se superpone a un animal levantino situado en un nivel inferior y este a su vez a unos motivos geométricos, clasificados como Arte Lineal-geométrico (BALDELLOU, PAINAUD y CALVO, 1986: 130), aunque para nosotros, dada la inexistencia de dicho arte, deban considerarse dentro del Arte Esquemático (Fig. 4).

Sin embargo, sobre esta misma secuencia ha expresado ciertas dudas María José Calvo, quien afirma que los motivos abstractos se superponen a los zoomorfos (HERNÁNDEZ, 1995: 94), aunque el primer investigador se ha ratificado en sus apreciaciones iniciales (BALDELLOU, 1999: 68). Durante la celebración de estas *Jornadas* hemos tenido la oportunidad de visitar este conjunto y observar tan interesantes solapamientos. Como conclusión diremos que coincidimos con lo expresado por este último investigador, de manera que este conjunto volverá también a ser referenciado cuando tratemos los ejemplos de Arte Levantino sobre Esquemático.

3. Cañada de Marco (Alcaine, Teruel). En este conjunto, con presencia notoria tanto de elementos levantinos como esquemáticos, se verifican varias superposiciones (Fig. 5). La primera a la que nos queremos referir es la de un antropomorfo, de proporcio-

nes notables y adscripción esquemática, que cubre por lo menos cuatro caprinos levantinos (alguno de ellos de forma bastante radical), con los que lógica-

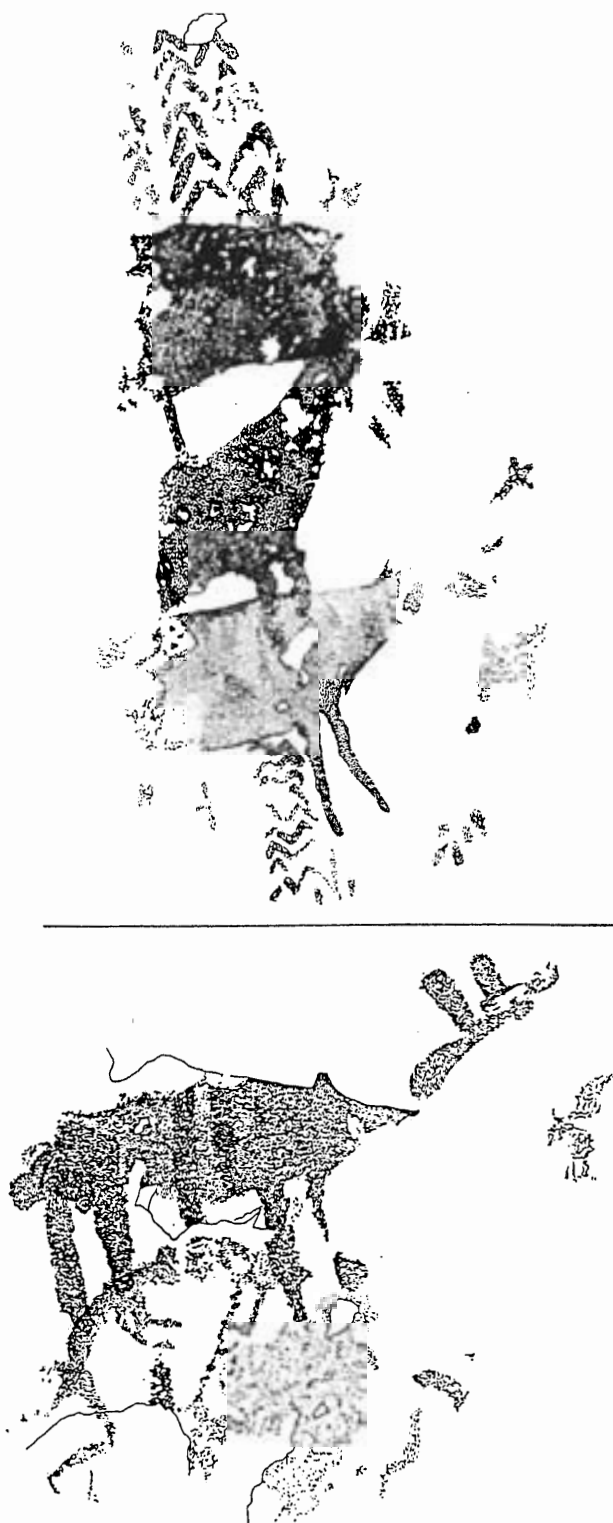


Fig. 4. Friso pintado de Labarta (según BALDELLOU, PAINAUD y CALVO) y detalle de la superposición de un zoomorfo del Arte Esquemático sobre un individuo levantino (según BALDELLOU *et alii*).



Fig. 5. Superposición de elementos de Arte Esquemático sobre levantinos de la Cañada de Marco (según ORTEGO) y de Val del Charco del Agua Amarga (según CABRÉ).

mente no mantiene ningún tipo de relación escénica pues pertenecen a horizontes distintos, de ahí que el artista no haya tenido ningún escrúpulo en cubrir partes notorias e identificativas de los motivos ya pintados.

La segunda infraposición de motivos levantinos a esquemáticos se produce en un sector próximo al anterior y, como en él, un antropomorfo cubre la mitad posterior de una cabrita y el hocico, oreja y extremidades de una posible cierva y parte de un tercer animal levantino.

4. Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel). Conjunto prácticamente integrado por motivos de Arte Levantino, presenta un elemento difícil de precisar morfológicamente pero que por su factura podría corresponder al Esquemático superpuesto a un gran ciervo y a una cabra (Fig. 6) (CABRÉ, 1915; BELTRÁN, 1970: 87).

5. Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia). Son varias las superposiciones y ocupaciones del espacio de una figura por otra que se pueden verificar (Fig. 6). Una corresponde al cuadrúpedo esquemático (el nº 28 del calco de HERNÁNDEZ PACHECO, 1924), que dispone sus orejas y/o cuernos sobre un lascado que al desprenderse se llevó un buen fragmento de las cuerdas que configuran la escena de la recogida de la miel. Es obvio, pues, que aquel es posterior a dicha escena.

En ese mismo punto, el zoomorfo esquemático número 27 ocupa un espacio ocasionado por un saltado en el que estuvo pintado un ciervo, en concreto las extremidades posteriores (nº 23), tal como ya lo señaló HERNÁNDEZ PACHECO (1924: 79-80).

Con ciertas reservas, podríamos apuntar una tercera ocupación del espacio del cuadrúpedo esquemático (nº 29), cuyas extremidades se superpondrían a la cabeza de un cazador (nº 23), pues no parece aceptable que el artista levantino construyese una imagen cuya cabeza, parte importante en la figura, quedase enmascarada por otra. Aquel animal formaría parte de un grupo de otros cuatro (nºs 27 a 31) realizados posteriormente al ciervo, a la recogida de la miel y al arquero.

6. Abrigo de Les Torrudanes (La Vall d'Ebo, Alicante). En este interesante conjunto (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1988: 149) un cáprido levantino muestra el extremo distal de la cornamenta más retrasada cubierto por un pectiniforme que a su vez está ocupando el espacio originario de la pierna de un cazador. Se ratifica así la posterioridad del motivo de Arte Esquemático (Fig. 7).

7. Barranc de Beniali, III (La Vall de Gallinera, Alicante). En el panel 2 de dicho conjunto, y según los calcos de que se dispone (ibídem, 1988: 170), tenemos ejemplos de ocupación del espacio de un motivo por otro. Un arquero levantino muy incompleto presenta en la zona donde debería haberse pintado el tórax restos de pigmento integrantes de un elemento abstracto cuyo color es el mismo que el de un ramiforme inmediato (Fig. 7).

8. Marmalo IV (Villar del Humo, Cuenca). En el conjunto de Marmalo IV (ALONSO, 1987) un arquero levantino sufre un solapamiento parcial en el arco y en su brazo por un grupo de serpentiformes verticales esquemáticos (Fig. 8).

9. Hoz de Vicente (Minglanilla, Cuenca). En este interesante conjunto, del que se han realizado algunos trabajos que no llegan a recoger exhaustivamente el total de los motivos pintados (MARTÍNEZ PERELLÓ y DÍAZ ANDREU, 1992, 1995), advertimos varias superposiciones y ocupaciones del espacio de unas figuras por otras (Fig. 8). El espacio que en origen estaría ocupado por dos figuras levantinas (probablemente arqueros) de notable tamaño ha sido utilizado con posterioridad para diseñar varios antropomorfos esquemáticos.

En otra zona de este santuario no lejana a la precedente identificamos no menos de seis imágenes levantinas, particularmente interesantes por la fórmula empleada en su diseño, que fueron pintadas con anterioridad a varios antropomorfos esquemáticos de brazos y piernas levemente arqueados, lo que queda especialmente evidenciado en un caso por la clara superposición de uno de estos últimos a la cabeza, tronco y brazo del personaje levantino mejor conservado.

10. Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete). A pesar de las varias ocasiones en que motivos levantinos y esquemáticos llegan a contactar, únicamente en un caso es posible pronunciarse con seguridad sobre el orden de la secuencia. Se trata de los restos de una cornamenta y cuello de un ciervo levantino sobre el que se pintaron tres barras verticales de clara adscripción esquemática (ALONSO y GRIMAL, 1990, 1999c) (Fig. 9).

11. Cortijo de Sorbas I (Letur, Albacete). En esta cavidad constatamos cómo a uno de los arqueros levantinos, integrante de una colectividad, se superpone en su abdomen un trazo horizontal, de perfiles imprecisos, relacionado con un cruciforme próximo, ambos integrables en el Horizonte Esquemático (ALONSO y GRIMAL, 1996a) (Fig. 9).



Fig. 6. Superposiciones y ocupación del espacio de las Cuevas de la Araña (según HERNÁNDEZ PACHECO) y detalle de uno de los solapamientos (según ALONSO).

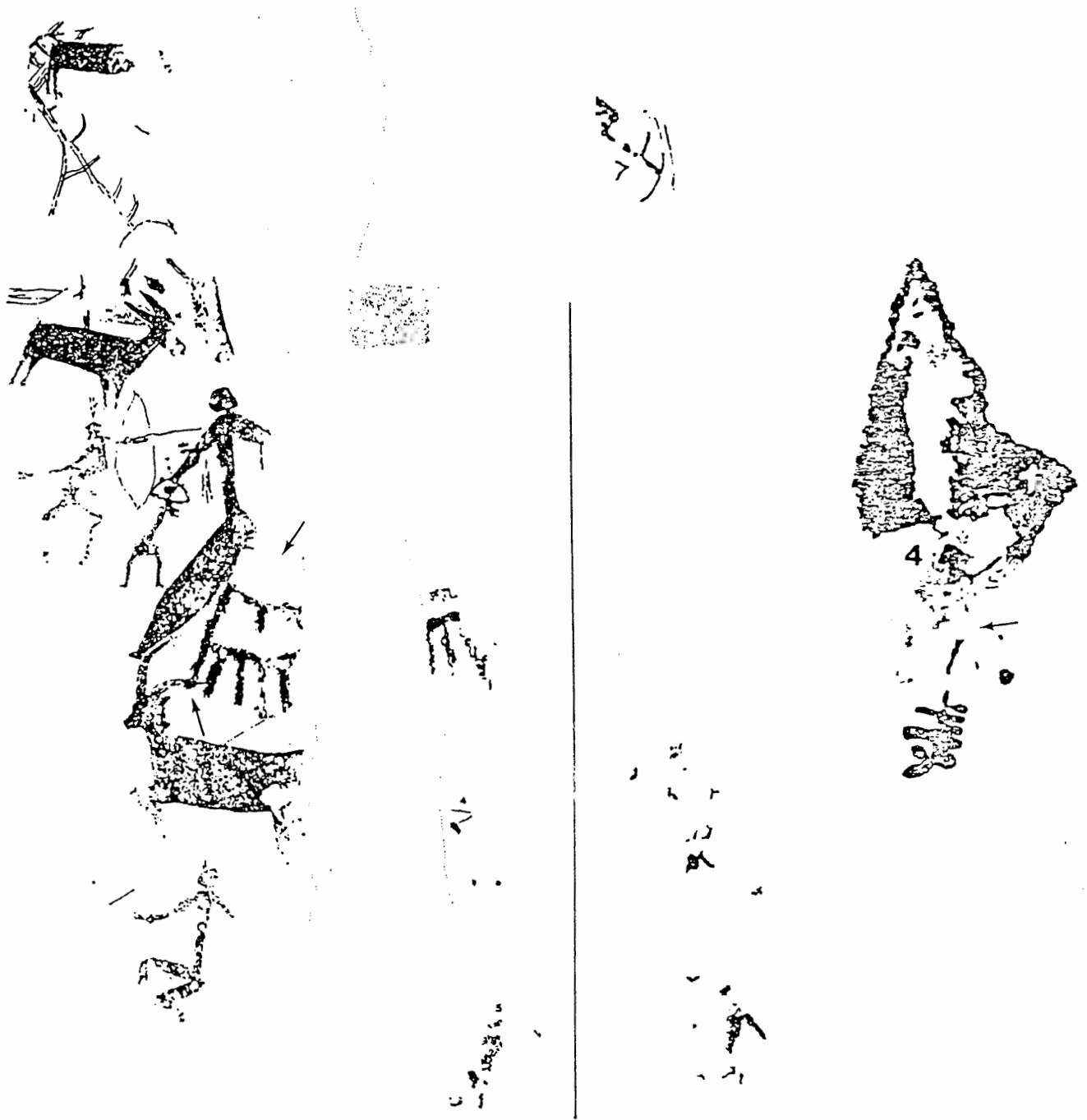


Fig. 7. Superposiciones y ocupaciones del espacio de motivos esquemáticos a levantinos en el abrigo de Les Torrudanes y del Barranc de Beniali III (según HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁ).

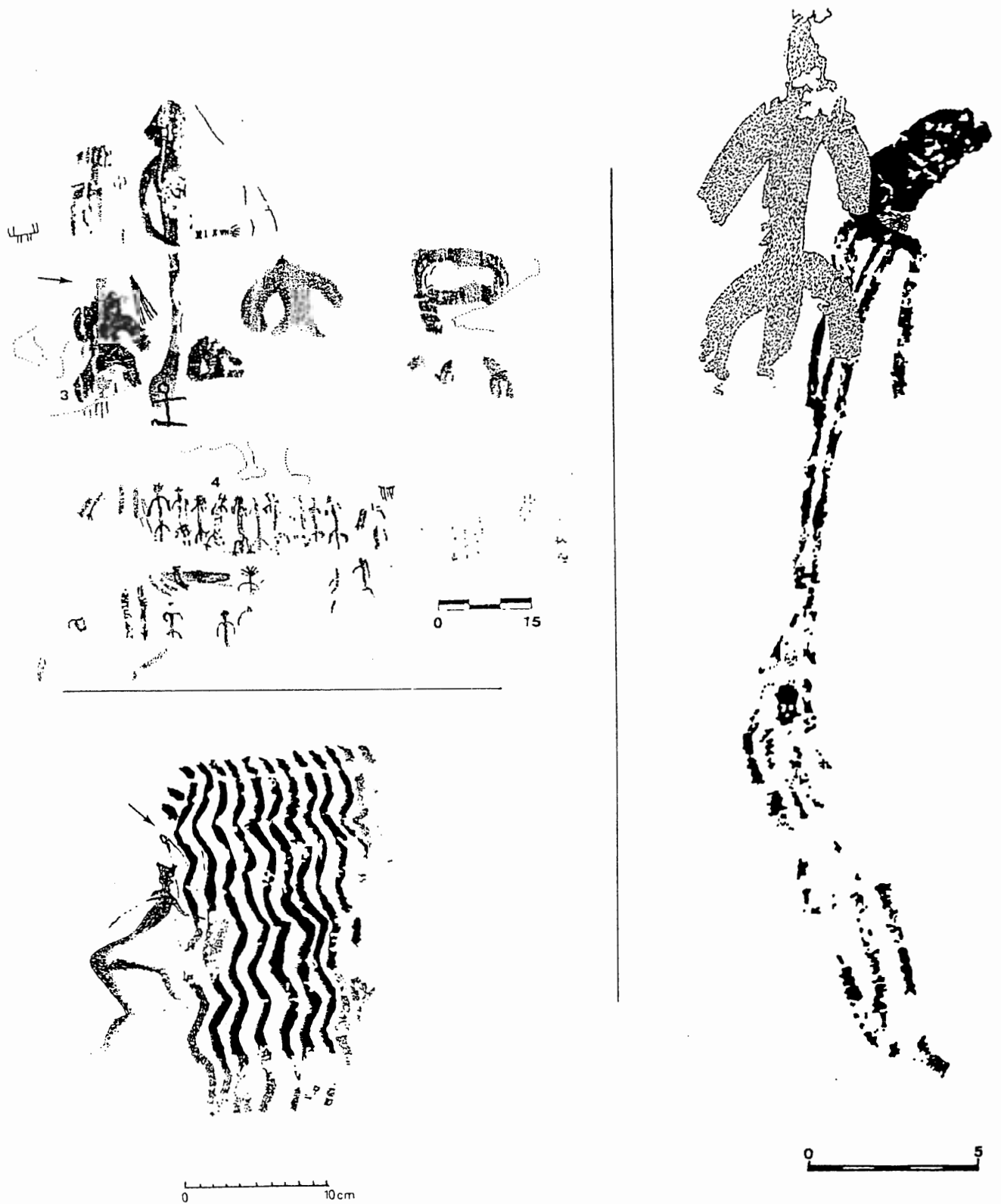


Fig. 8. Infraposición de figuras de Arte Levantino a motivos de Arte Esquemático de la Hoz de Vicente (según MARTÍNEZ y DÍAZ y ALONSO y GRIMAL) y Marmalo IV (según ALONSO).

12. Molino Juan Basura (Nerpio, Albacete).

En este conjunto, uno de los ciervos esquemáticos superpone sus cuatro extremidades a distintos puntos del dorso y grupa de un animal levantino muy alterado (ALONSO y GRIMAL, 1996d) (Fig. 10).

13. Solana de las Covachas III (Nerpio, Albacete). Uno de los antropomorfos que forman pareja con otro inmediato se superpone al arquero levantino que dispara hacia un animal (n^{os} 47 y 48 de nuestro calco, ALONSO y GRIMAL, 1996d) (Fig. 10). El antropomorfo número 63, de estructura y factura parecida

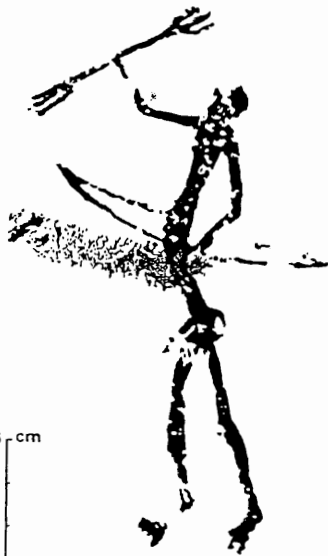


Fig. 9. Motivos levantinos cubiertos parcialmente por elementos esquemáticos en el Cortijo de Sorbas I y en la Cueva de la Vieja (según ALONSO y GRIMAL).

a los anteriores, se superpone a un cáprido levantino (n^{os} 63 y 62 respectivamente).

14. Solana de las Covachas V (Nerpio, Albacete). En este friso se detectó un par de ejemplos de elementos esquemáticos ejecutados con posterioridad a los levantinos. En el primer caso, tres serpentiformes cubren parte de la cabeza y cornamenta de un gran ciervo, pues aunque ambas ejecuciones son de un color muy similar no parece aceptable pensar que un artista levantino, para el que la cabeza del animal representa el elemento identificativo más importante, la diseñe sobre una pintura anterior, con lo que quedaría verdaderamente enmascarada.

Un segundo caso vuelve a estar representado por un grupo de serpentiformes que se superponen en su sector izquierdo a una figura humana levantina.

15. Barranco Bonito (Nerpio, Albacete). Fue dado a conocer no hace demasiados años (MATEO y CARREÑO, 1997), publicación de la que tomamos la numeración a efectos prácticos. Hemos verificado que un grupo de arqueros levantinos, dispuestos unos inmediatos a otros en sentido horizontal, han visto invadido su espacio por dos barras verticales de clara factura esquemática (es posible que dos grandes orejas de lo que nosotros interpretamos como un cuadrúpedo esquemático oculten restos de algún individuo). La superposición de aquellas barras resulta evidente en el personaje número 26, cuyo brazo alzado más retrasado se ve cortado por una de las barras aludidas (Fig. 11).

Con igual secuencia se advierte, a la derecha del anterior grupo, un trazo ancho incurvado levemente hacia arriba (y de color similar a las barras) que se superpone a unos restos finos de idéntico color que los que forman los individuos claramente levantinos.

16. Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia). Varios son los ejemplos que se advierten en este interesante conjunto y que revisamos hace algunos años (Fig. 12) (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, 1996d). El primero está integrado por el ave zancuda esquemática que se superpone claramente por una de las alas a un ciervo de mediano tamaño. El segundo está constituido por el équido cubierto por barras y manchas de carácter esquemático en el dorso, extremidades anteriores, hocico y abdomen, en un intento aparente de enmascarar al máximo la imagen del animal.

Los elementos que afectaban al anterior équido lo hacen sobre otro animal levantino que se halla delante, ocultando parte de los cuartos traseros y de

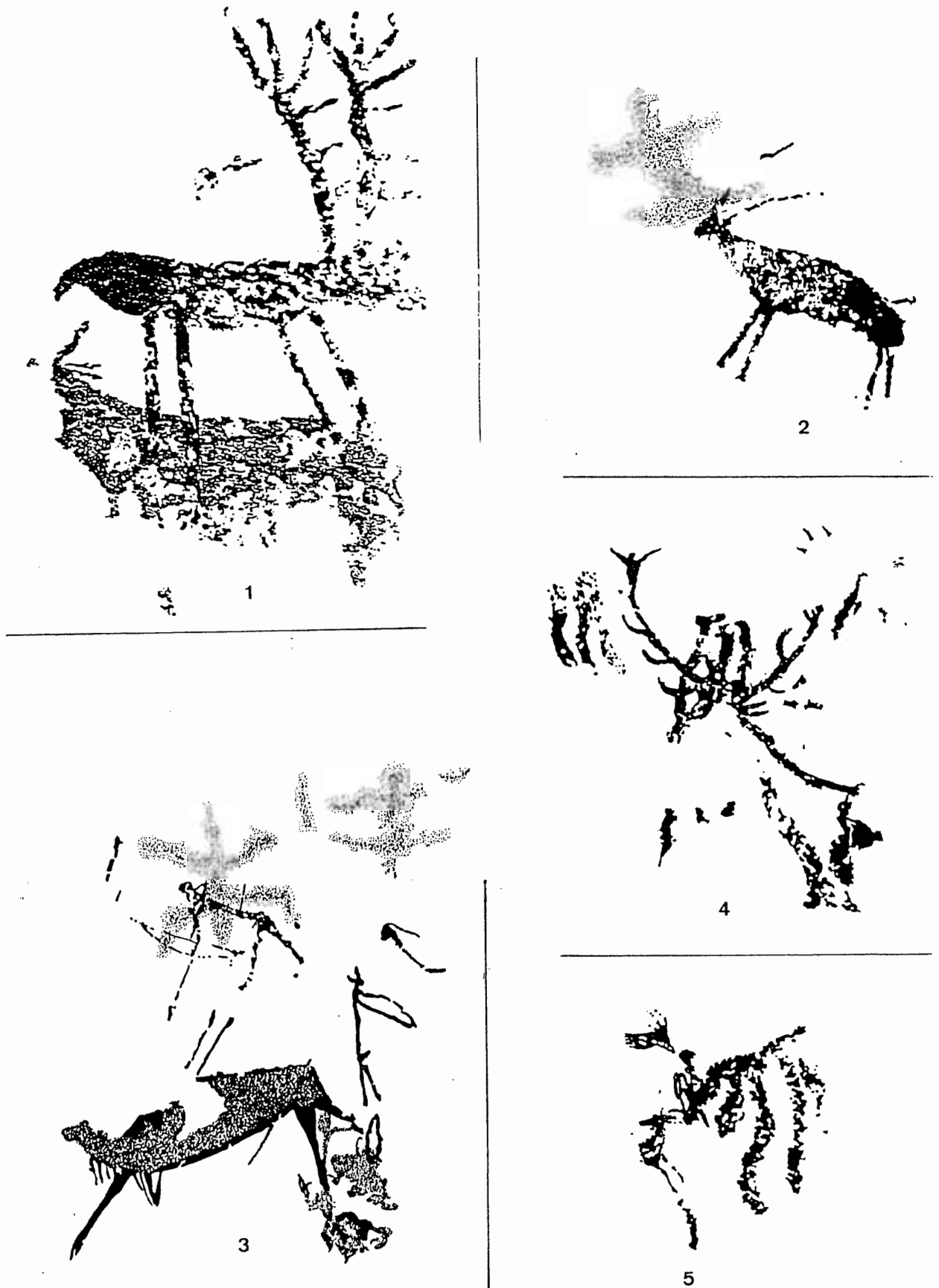


Fig. 10. Superposiciones de elementos de Arte Esquemático sobre levantinos (según ALONSO y GRIMAL): 1, Molino Juan Basura; 2 y 3, Solana de las Covachas III; 4 y 5, Solana de las Covachas V.



Fig. 11. Superposiciones de Arte Esquemático sobre Levantino en el Barranco Bonito (según CARREÑO).

la cabeza. Animal que se reconoce in situ más completo de lo que Cabré o Breuil y Burkitt interpretaron en 1915. Sobre el anterior animal se ubica otro orientado en sentido contrario y, superpuestos a él, vuelven a verificarse motivos esquemáticos.

Un antropomorfo de brazos y piernas arqueadas se superpone a un ciervo levantino, ubicado bajo las extremidades del toro-ciervo, de forma evidente. Delante del ciervo anterior se advierte otro mucho más completo de lo que se refleja en los calcos conocidos, que se ve enmascarado por distintas partes del cuerpo, de manera particular en el tercio anterior, por restos de motivos esquemáticos de la misma coloración que el antropomorfo del ejemplo anterior y que otros zoomorfos incluíbles con toda seguridad en el Arte Esquemático.

17. Abrigo del Monje II (Jumilla, Murcia). Descubierto muy recientemente y en curso de publicación (HERNÁNDEZ CARRIÓN y GIL, 1999; en prensa), fue presentado en las *Jornadas de Arqueología Regional de Murcia* el pasado año. Durante las mismas, Emiliano Hernández comentó la existencia de una superposición integrada por un ciervo esquemático cuya cornamenta se superponía a un animal naturalista (entiéndase levantino). A la espera de su publicación, y de la verificación de este dato, lo ofrecemos en esta ocasión con carácter provisional.

18. La Risca I (Moratalla, Murcia). En este santuario, que acoge las representaciones femeninas más espectaculares de la Comunidad murciana, uno de los cuadrúpedos esquemáticos fue pintado sobre el tórax de la mujer de mayores dimensiones, lo que demuestra su posterioridad inequívoca (ALONSO y GRIMAL, 1996e: 41) (Fig. 12).

19. Abrigo del Molino de Capel (Moratalla, Murcia). Tras varios trabajos sobre este abrigo (MATEO, 1993; MATEO *et alii*, 1998) hemos de incorporar la superposición, muy explícita en él, de un elemento esquemático sobre otro levantino (Fig. 13). Se trata de un personaje de tocado singular, y muy característico de este territorio y de Nerpio, de color negro, sobre el cual se pintaron una serie de trazos, de color rojo intenso y de indudable factura esquemática, que cubren y enmascaran distintas áreas del tocado y del cuerpo del anterior.

20. Tabla del Pochico (Aldeaquemada, Jaén). En los limitados enclaves de la Andalucía oriental en que aparecen santuarios levantinos —incrementados recientemente por los interesantísimos conjuntos del

Engarbo I y II— hay que mencionar la Tabla del Pochico, en la que se reconocían bajo un ciervo levantino cinco trazos verticales de carácter netamente esquemático (LÓPEZ y SORIA, 1988: lám. 11), desestimándose totalmente, por no poderse verificar, una superposición en sentido contrario que determinó BREUIL (1935: 14) (Fig. 14, 1). Sin embargo, las informaciones verbales suministradas por Miguel Soria durante estas *Jornadas* respecto a la primera hacen que deba invertirse el proceso, de manera que son los motivos esquemáticos los que se superponen al animal figurativo.

Arte Levantino sobre Arte Esquemático

1. Labarta (Adahuesca, Huesca). Unos signos angulares, que para nosotros corresponden a motivos técnica y morfológicamente incluíbles en el Arte Esquemático, son cubiertos —coincidiendo con la opinión de Baldellou— por un cuadrúpedo levantino.

2. Los Chaparros (Albalate del Arzobispo, Teruel). En este importante friso con elementos de Arte Levantino y Arte Esquemático, se ha interpretado una conexión entre motivos de distintos horizontes. La secuencia sería la de un arquero levantino superpuesto a un elemento de Arte Lineal-geométrico o prelevantino (BELTRÁN, 1989: 94 y 110).

Hemos justificado en otras ocasiones por qué no puede seguir aceptándose este último horizonte y no es cuestión de volver sobre el tema (ALONSO y GRIMAL, 1994). De todas formas, el aspecto que nos interesa es el referido al contacto entre los dos motivos aludidos; contacto ante el que no fuimos capaces de determinar con seguridad cuál era la secuencia de ejecución. Como quiera que para otros investigadores dicha secuencia resulta explícita, no tenemos inconveniente en recogerla; eso sí, con las debidas reservas, y calificar los motivos geométricos —por su técnica y morfología— como pertenecientes al horizonte Esquemático (Fig. 14, 2).

3. Balma dels Punts (L'Albi, Lérida). En este conjunto, cuyos datos hemos tomado de la documentación presentada a la UNESCO por parte de la Generalitat de Catalunya, se determina, al parecer, una serie de puntos digitales alineados en 8 ó 9 hileras, parte de los cuales cubren la mitad anterior del cuerpo y la cabeza de un ciervo levantino, cuyas dimensiones estarían en torno a los 35 centímetros.



Fig. 12. Diversos solapamientos de Cantos de la Visera II (según CABRÉ) y de la Risca I (según ALONSO).



Fig. 13. Superposición de elementos abstractos pertenecientes al Arte Esquemático sobre un personaje levantino de gran tocado. A la derecha, y en menor tamaño, el individuo (según ALONSO y GRIMAL).

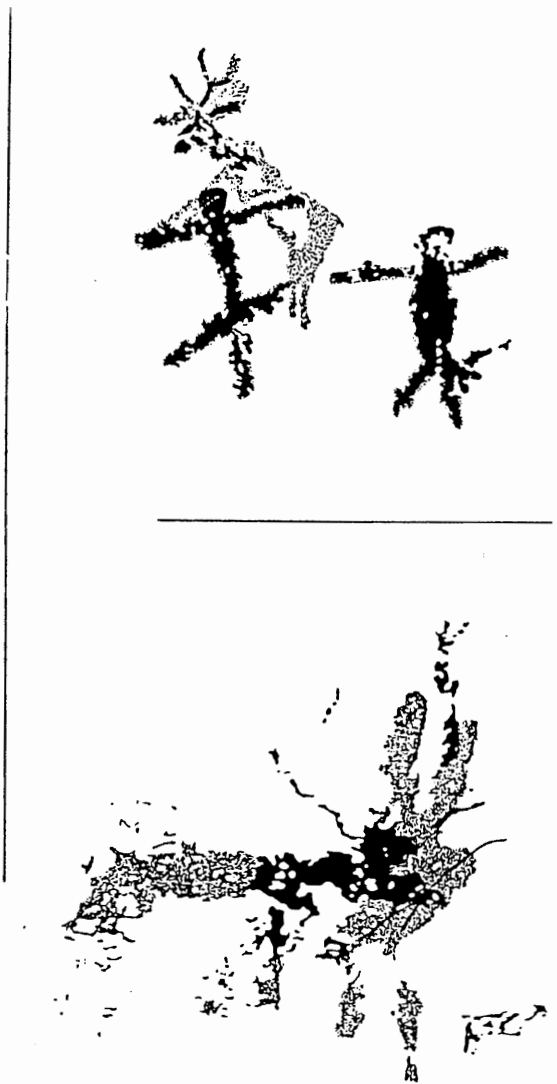
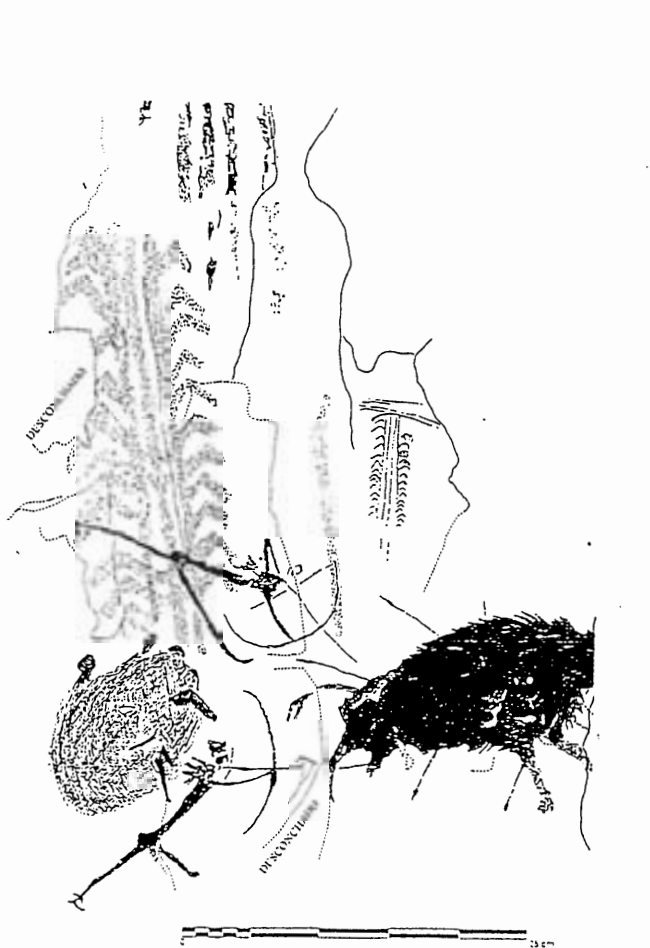


Fig. 14. 1, infraposición de un animal levantino bajo barras verticales del Arte Esquemático de la Tabla del Pochico (según LÓPEZ y SORIA).
 Motivos levantinos superpuestos a esquemáticos: 2, Los Chaparros (según BELTRÁN y ROYO); 3, Solana de las Covachas IX
 (según ALONSO y GRIMAL); 4, Barranco Bonito (según CARREÑO).

4. Cuevas de la Araña (Bicorp, Valencia). En esta emblemática cavidad de la Comunidad valenciana se ha venido determinando por distintos autores la superposición de un ciervo levantino a unos zigzags verticales. Para algunos, como BELTRÁN (1968: 67 y 72; 1985), representaban un grupo de motivos prelevantinos, que posteriormente configurarían el Arte Lineal-geométrico de FORTEA (1974: 231) que, desde nuestro punto de vista, no puede seguir manteniéndose.

Hace años que verificamos dicha superposición y comprobamos que, por una parte, se trataba de elementos de un grosor en torno al centímetro, de perfiles poco precisos y que, como muy acertadamente escribió HERNÁNDEZ PACHECO, «por su tamaño y separación parecen hechos con los dedos mojados en pintura roja» (1924: 77), siendo por tanto un proceso y unas morfologías claramente adscribibles al Arte Esquemático.

Pero, una vez determinada su filiación y ya entrando en el tema que nos ocupa, la supuesta superposición consistía en un espacio de contacto mínimo entre el extremo de las puntas de la corona del ciervo y uno de los zigzags. El limitadísimo contacto, el estado del soporte y un cierto efecto óptico hacían esta prueba extraordinariamente débil y no podía ser aceptada con total seguridad, de manera que siempre la hemos excluido (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, 1994: 57). Comprobamos que más recientemente dicha superposición empieza, también, a ser cuestionada (BELTRÁN, HERNÁNDEZ y MARTÍ, 1996: 25).

5. Barranc de la Palla (Tormos, Alicante). Se trataba del único ejemplo conocido en tierras alicantinas de motivos esquemáticos, un zigzag horizontal doble, infrapuesto a levantinos, un carnívoro (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1988: 223; MARTÍ y HERNÁNDEZ, 1988: 45). No opusimos discusión a dicho solapamiento pues no conocíamos directamente el conjunto, aunque sí realizamos una serie de reflexiones sobre la escena en la que se integraba el mencionado carnívoro (ALONSO y GRIMAL, 1996e: 54 y 56).

En trabajos recientes dicha superposición, al parecer, ha sido revisada y se concluye que aquella superposición de zoomorfos levantinos sobre zigzags esquemáticos, parecidos a los ídolos bitriangulares que se ubican en el mismo panel, se ha de mantener en reserva porque el corrimiento de la pintura y los pequeños desconchados dificultan la lectura de la secuencia (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1998: 166); aunque en páginas precedentes del mismo trabajo queda confirmada la anterioridad del motivo sin vacilación (ibídem, 1998: 111).

Esa contradicción evidente nos hace tomar, con más elementos de juicio actualmente, una decisión. En primer lugar resulta un tanto extraño que un artista diseñe un motivo sobre otro con el resultado de su enmascaramiento o, cuando menos, de dificultar su lectura y por extensión su comprensión. Por otro lado, si se observan los puntos de contacto entre ambos motivos toda la impresión es que el zigzag cubre distintos puntos del animal levantino. Pero en todo caso, para no hacer más extensa la discusión y dadas las contradicciones que se han planteado, rechazaremos este ejemplo para nuestro análisis a la espera de que los referidos estudiosos adopten una decisión concreta.

6. Solana de las Covachas IX (Nerpio, Albacete). En este abrigo un pequeño ciervo levantino, cuya cabeza se ensambla sin llegar a fusionarse totalmente con la de un cáprido, sitúa sus extremidades delanteras sobre la cabeza de un antropomorfo esquemático (ALONSO, 1980: 179; ALONSO y GRIMAL, 1996d: 54) (Fig. 14, 3).

7. Barranco Bonito (Nerpio, Albacete). En este friso, en el que ya habíamos determinado la superposición de motivos esquemáticos sobre levantinos, se determina un caso en el que dicho proceso se invierte (MATEO y CARREÑO, 1997: 39). Se trata de dos o, tal vez, tres trazos finos (que recuerdan a los que configuran los arqueros de diminuto tamaño) que se superponen a distintas zonas de la cabeza de un zoomorfo esquemático (Fig. 14, 4).

8. Cantos de la Visera II (Yecla, Murcia)

En la aludida estación de Cantos encontramos un ave zancuda infrapuesta a un ciervo, lo que ya apuntó CABRÉ (1915: 215-216) y que resulta una verdadera rareza, pues esta tipología es bastante inusual en el Horizonte Esquemático.

Respecto a la retícula que se sitúa bajo el toro-ciervo, la situación es más problemática pues no puede determinarse con seguridad si esta se haya debajo del toro, únicamente del ciervo o bien debajo de ambos. Si se hubiese ejecutado en el espacio temporal que media entre la realización de ambos cuadrúpedos, la retícula en cuestión podría ser contemporánea, por ejemplo, del ave esquemática. Si por el contrario la retícula precede al diseño del bóvido, nada nos esclarece sobre su situación temporal respecto a los animales pequeños que sobresalen por el dorso del toro y del ciervo y que podrían ser los más antiguos diseños del panel.

No nos extenderemos sobre otras supuestas superposiciones de motivos levantinos sobre esque-

máticos mencionadas en alguna ocasión, como las de la **Balsa de Calicanto** (Bicorp, Valencia), pues hace años que han sido suficientemente desmentidas (APARICIO, BELTRÁN y BORONAT, 1988: 114).

Arte Levantino sobre Macroesquemático

1. La Sarga (Alcoy, Alicante). Suficientemente conocida e incuestionable es la superposición de varios ciervos levantinos a motivos geométricos adscritos finalmente al Arte Macroesquemático (HERNÁNDEZ y CEC, 1982: 187) (Fig. 15, 1).

2. Barranc de Beniali, Abrigo IV (La Vall de Gallinera, Alicante). Se trata de un grupo de serpentiformes verticales que finalizan en cuatro o cinco trazos cortos en el extremo superior, en un punto de los cuales se ha producido un desprendimiento de la roca y, en su interior, se realizaron unos finos trazos que, con ciertas reservas, se consideran levantinos (ibídem, 1982: 180) (Fig. 15, 2).

Arte Esquemático sobre Macroesquemático

1. Barranc de Famorca, Abrigo V (Castell de Castells, Alicante). Es el único ejemplo en el que parece haberse detectado la superposición de un elemento esquemático sobre otro macroesquemático. Se trata de una pequeña barra vertical, de similares ejecución y color que los de un ídolo oculado ubicado a su izquierda, que fue pintada en el interior de un desconchado que corta uno de los serpentiformes macroesquemáticos (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1994: 85) (Fig. 15, 3).

Comentario

La primera observación que se puede aportar de estas series de superposiciones y de invasiones del espacio es que se presentan muy diferenciadas las ocasiones en que los motivos levantinos se ven solapados por los esquemáticos. De un total de 20 abrigos analizados, se contabiliza esa secuencia en 33 ocasiones. Sin embargo, la secuencia contraria resulta notoriamente más reducida, pues se contabiliza en siete ocasiones (alguna de ellas con reservas) en siete yacimientos distintos. Habría que añadir aquí que en tres de éstos también se ha verificado el caso anterior, con las deducciones que de ello puedan extraerse.

Poco significativas son las ocasiones en que el Levantino se superpone al Macroesquemático; caso único, el de la Sarga. Y, finalmente, tan solo en una ocasión un elemento esquemático invadía el espacio de un motivo macroesquemático anterior: abrigo V del Barranc de Famorca. No parece que se haya determinado en estos últimos la secuencia contraria.

Si atendemos a dichas verificaciones, resulta que las acciones pictóricas levantinas precedieron en el tiempo a las esquemáticas y ello sucede prácticamente en todos los territorios de extensión del Levantino. El elemento impuesto es de las tipologías más diversas, como también es variado el elemento iconográfico sobre el que se diseña el nuevo motivo (arqueros, cuadrúpedos e incluso alguna representación femenina).

Se habrá observado que existen grandes áreas del Arte Levantino en las que no aparece esa relación de solapamiento entre las artes postpaleolíticas. En algún caso, como Cataluña, podemos afirmar con bastante certeza que definitivamente no se verifica; en otros, en cambio, como Castellón o ciertas áreas de la provincia de Valencia, es producto sencillamente de la falta de estudios rigurosos y del carácter inédito de muchos conjuntos.

El contacto entre motivos esquemáticos y levantinos, siendo éstos posteriores, resulta particularmente interesante porque es la evidencia —en la que todos estaremos de acuerdo— de que en algunos territorios los grupos hacedores del Levantino seguían practicando su religiosidad, y por ende sus formas de vida, en momentos en que otros grupos, ya con una cultura diferente, practicaban otra distinta. Es más, en algunos santuarios —Labarta, Cantos de la Visera y Barranco Bonito— las acciones pictóricas de unos y otros se repiten como si ninguno de los pintores quisiera renunciar a su santuario.

Quisiéramos añadir aquí, sin que sepamos exactamente el valor de este dato, que una parte significativa de los motivos levantinos que se superponen a los esquemáticos son imágenes de ciervos. Tal vez en un futuro con más datos podamos ofrecer alguna explicación.

La conexión entre el Macroesquemático y el Levantino de la Sarga, en el sentido referido anteriormente, nos aporta un dato de interés: como quiera que los motivos macroesquemáticos se datan a través de los paralelos muebles en el Neolítico Antiguo, se podría inferir que el Levantino pervive, en esos enclaves, hasta dichos momentos.

Hay que dejar muy claro que en absoluto los ciervos levantinos del mencionado yacimiento son los primeros del proceso de este arte. Ningún dato



Fig. 15. 1, fragmento del panel pintado de la Sarga; 2, Barranc de Beniali, abrigo IV; 3, Barranc de Famorca, abrigo V (según HERNÁNDEZ, FERRER, CATALÁ).

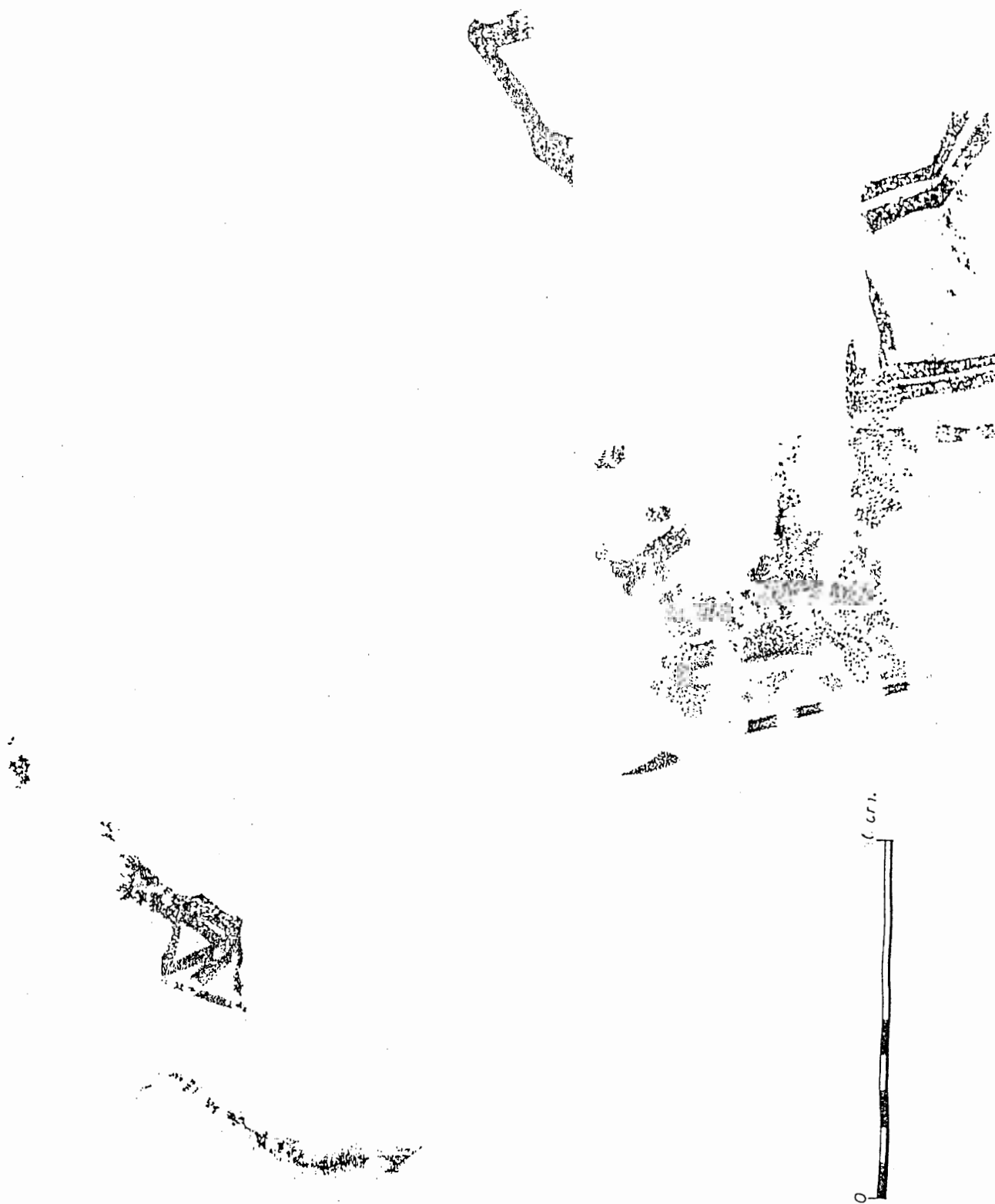


Fig. 16. Friso pintado de la Cueva de la Cocina (según FORTEA).

CUEVA DE LA COCINA

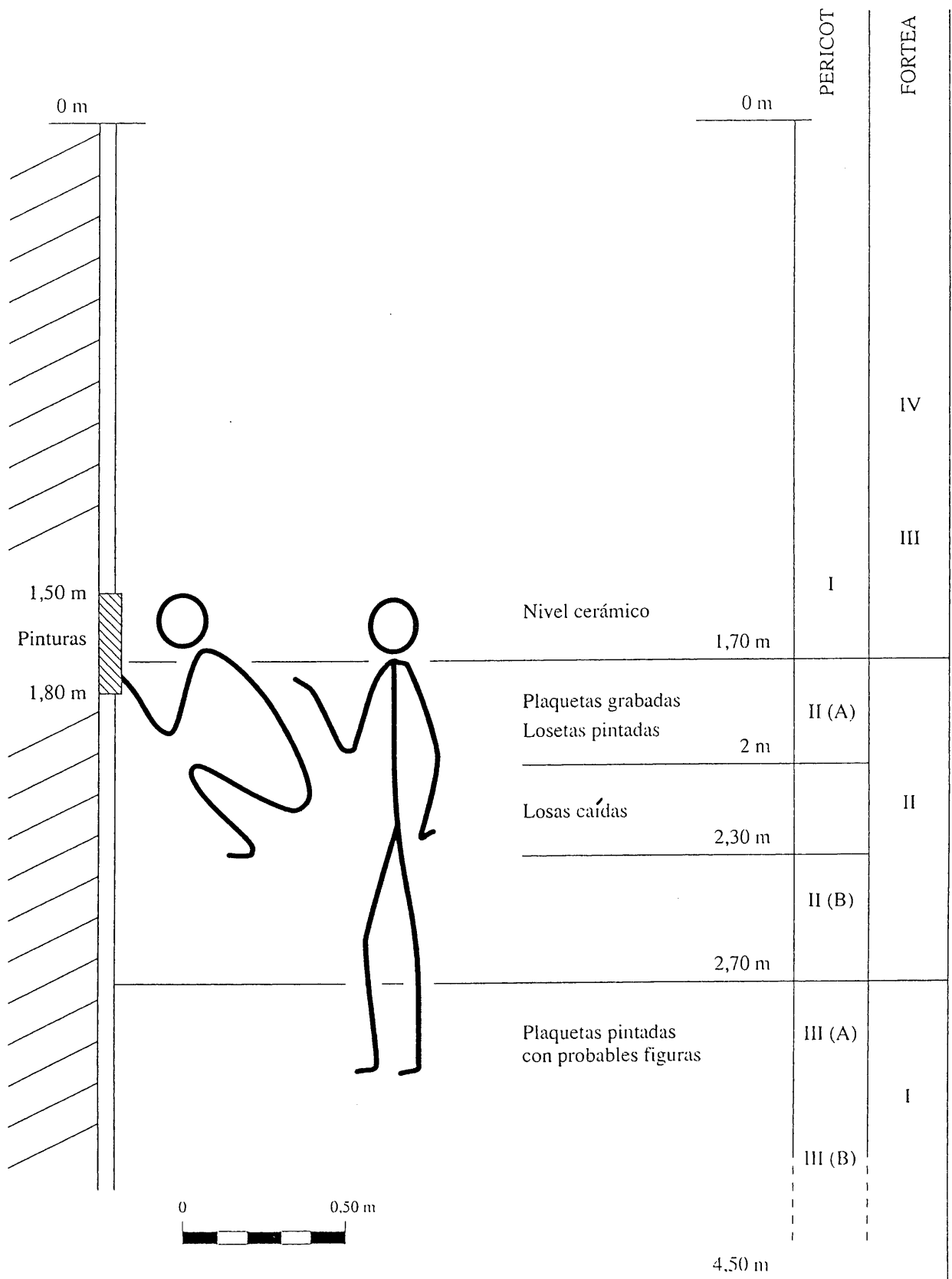


Fig. 17. Opciones posicionales del artista levantino durante la ejecución de las pinturas parietales de la Cueva de la Cocina (según ALONSO y GRIMAL).

objetivo sostiene actualmente tal afirmación. Bien al contrario, todos los intentos de confirmar la hipótesis según la cual las figuras levantinas sufren un proceso estilístico desde el naturalismo hacia el esquematismo, con las determinantes implicaciones que ello conlleva, han resultado infructuosos, tal como venimos poniendo de manifiesto hace ya algunos años (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, 1994, 1996d).

Finalmente, debe ser tomada con una cierta cautela la ocupación del espacio correspondiente a un motivo macroesquemático por uno esquemático, precisamente por tratarse de un solo caso.

LA IMAGEN COMO FUENTE DE INFORMACIÓN CRONOLÓGICA

Es evidente que una de las fuentes de información más esenciales las suministran las imágenes de los propios artes; la cuestión, sin embargo, es mucho más compleja pues entran en juego una serie de valores y factores culturales del espectador que evalúa la obra y que va a condicionar todo su discurso.

Una primera lectura identificativa no suele plantear ningún problema en aquellas expresiones que toman como referencia la figuración; estamos pensando principalmente en el Arte Levantino. Tampoco será excesivamente difícil determinar las actividades o acciones que muestran. Ello forma parte de esa aproximación inicial al motivo en cuestión. Ahora bien, cuando se pretenda extraer una información más específica y concreta de las imágenes deberá plantearse muy seriamente si en efecto estas expresiones o, mejor dicho, sus ejecutores pretendieron verdaderamente llegar hasta un extremo minucioso en su información.

El motivo esencial en el Arte Levantino —por su iteración, variedad y tratamiento— es la imagen masculina. De ella, lo primero que se identifica es su condición humana, pues posee indicadores definitorios que la hacen inconfundible con otros motivos (animal, vegetal). En un nivel siguiente advertiremos la acción o actitud y, a continuación, el elemento o elementos con una importancia en la construcción de la imagen: el arco y/o las flechas y los tocados; existiendo un nivel de información menos relevante que en muchos individuos no se representa en absoluto, como serían determinados ornamentos de otros puntos corporales: colgantes o engrosamientos en la cintura, rodillas, codos, tobillos, muñecas.

Si no perdemos el horizonte referencial según el cual el Levantino no es una expresión que copie de manera fidedigna las formas de la naturaleza sino que sufre, como todas las expresiones plásticas, una transformación formal, comprobaremos que ante el engrosamiento, por ejemplo, que aparece con una cierta insistencia a la altura de las rodillas de ciertos arqueros resulta extremadamente difícil poder identificar a qué forma real corresponden esas protuberancias. No es que la imagen no sea clara, porque es bien seguro que autor y espectador prehistóricos comprendieron perfectamente a qué modelo o elemento se estaba refiriendo esa forma, sino que somos nosotros, tan alejados de su cultura y de sus claves de comunicación, los que nos vemos incapaces de llevar más allá una identificación rigurosa. Ello no es óbice para que las sugerencias que ofrecen las imágenes las transformemos en identificaciones verosímiles y nos introduzcamos ante un campo totalmente hipotético por el cual, ante el ejemplo propuesto como modelo, atribuyamos tales engrosamientos a unos posibles y rudimentarios pantalones.

Ahora bien, cuando se quiere asimilar este tipo de formas sugerentes a estructuras de objetos reales y verificados en el registro arqueológico, por tanto con un valor cronológico, es cuando, desde nuestro punto de vista, se produce una auténtica precipitación. De esta manera, se ha aludido en algún momento de las investigaciones a las faldas de las féminas, diseñadas con trazos verticales, que se hacían corresponder a tejidos cuya datación obviamente había de ser neolítica, sin atender a que con ese mismo convencionalismo —pues solo de eso se trataba— se había diseñado el cuerpo de los animales, quedando, por tanto, neutralizada la anterior interpretación.

En otros casos, los engrosamientos en las muñecas de algunos cazadores, como uno de la Sarga (Alcoy, Alicante), se interpretan como pulseras que sirven para «corroborar su cronología neolítica» (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1988: 165).

En esa misma línea interpretativa se sitúan las identificaciones que se han emitido sobre determinadas armaduras de las flechas (GALIANA, 1985), especialmente llamativa la del ejemplo del yacimiento alicantino de la Cova Alta, que por su estructura sirve como apoyo para hacer perdurar el Arte Levantino del sector alicantino hasta el III milenio (HERNÁNDEZ, 1995: 105; HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1998: 147), como si de una prueba fotográfica se tratase.

Y en ese delicado ámbito de la interpretación debe incluirse la identificación del elemento que sos-

tiene uno de los arqueros del Barranc de la Palla, que recuerda, según ciertos investigadores, las hachas de piedra pulida (HERNÁNDEZ, FERRER y CATALÁN, 1988: 277, 1998: 152).

No nos deja de sorprender, en fin, el juego que han dado, y siguen dando, las interpretaciones puntuales de ciertos objetos y que, en cambio, se sea tan poco permeable a evidencias de alcance más genérico. Para nosotros, con los ejemplos aludidos y otros muchos que se podrían aportar, se hace en primer lugar una interpretación osada de este espacio pequeñísimo de pintura que, sinceramente, deja un margen prácticamente nulo a la forma y al material y, desde luego, mucho menos a una atribución cronológica. Por otra parte, la asimilación a una etapa cronológico-cultural determinada por el hecho de que sólo en ella aparece el registro arqueológico es ciertamente un razonamiento muy subjetivo. Esa vía tan incómoda de las interpretaciones puntuales afecta, en realidad, bien poco a lo que es el discurso general e insistido del horizonte al que nos referimos, que gira, como venimos tratando de evidenciar, en torno a un mundo cinegético en el más amplio sentido del término.

CONSIDERACIONES FINALES

Teniendo en cuenta lo expresado en los distintos apartados de nuestra exposición, los únicos datos que objetivamente pueden tener un consenso general para una situación cronológica del arte que más ha itinerado por las cronologías —el Levantino— son la Cueva de la Cocina y el estrato que cubría las pinturas y las superposiciones entre los motivos de distintos horizontes (Figs. 16 y 17).

El primer elemento que vamos a abordar es la Cueva de la Cocina (Dos Aguas), en la que el registro arqueológico llegó a cubrir el panel pintado (PERICOT, 1945: 54). En la revisión preliminar que hace ya varios años realizamos de este friso pintado se puso de manifiesto que, pese a su precario estado de conservación, se trataba en realidad de elementos realizados con la misma técnica que emplearon los artistas levantinos: líneas y trazos finos e inicios característicos del instrumento utilizado, es decir, la pluma de ave (GRIMAL, 1992, 1995). Por otra parte, en el único calco que hasta entonces se había publicado (FORTEA, 1976), por lo demás muy correcto, aparecía alguna imagen que se ajustaba sorprendentemente bien a la identificación primera de un animal que PERICOT había

expresado con notable precaución pero con bastante seguridad (1945: 54). Por otra parte, uno de los motivos incompletos que se situaban sobre la imagen precedente presentaba, según nuestros análisis, morfologías muy similares a las que configuran el cuerpo de los cazadores levantinos. De manera que a la verificación técnica y formal se unía el factor escénico, todos los cuales son característicos de la Pintura Levantina.

A partir de este análisis, el friso de la Cueva de la Cocina no podía seguir incluyéndose en el Arte Lineal-geométrico, del que, por otra parte, tuvieron que eliminarse los restantes conjuntos pictóricos, poniendo muy en duda la existencia de tal horizonte parietal (ALONSO, 1993; ALONSO y GRIMAL, 1994, 1999d). Pero se producía en este yacimiento una circunstancia especial por su infrecuencia y es que dichas pinturas habían sido cubiertas por estratos arqueológicos, según determinó el primer excavador (PERICOT, 1945: 69) y ratificó su gran estudioso, quien llega a decir: «Lo importante es que, examinados cuidadosamente los diarios de Pericot, localizada la mancha en ellos reproducida, estudiando las profundidades y otros detalles que en otro lugar expondremos con amplitud, no cabe la menor duda de que las pinturas de la Cueva de la Cocina fueron tapadas por un período de ocupación cerámica y que solo pudieron pintarse en algún momento de la segunda etapa de habitación de la cueva, como Pericot dijera, o nuestra Cocina II...» (FORTEA, 1975: 197).

Con los datos suministrados por ambos investigadores, ensayamos una reconstrucción gráfica de la relación entre el panel pintado y los distintos niveles arqueológicos, así como el punto en el que debió de situarse el artista (o artistas) para la realización de las pinturas, aceptando una hipotética altura de aquel en torno a 1,50 metros. Si se situó de rodillas, en cuclillas o sentado, el pintor debió de apoyarse en el nivel II (B) de Pericot y con una cronología entre finales del VI milenio y la mitad del V. Si el friso se diseñó en posición erguida, el autor necesariamente se situaría en el nivel III de Pericot o I de Fortea, para el que se atribuye una cronología en torno al 5600 a. C. En todo caso, sea cual fuere el posicionamiento, la pertenencia del friso pictórico a momentos acerámicos, y por tanto Epipaleolíticos, es incuestionable (ALONSO y GRIMAL, 1996d). Incorporamos en este trabajo el gráfico correspondiente.

Por su parte, las superposiciones nos indican varios aspectos. Uno, que hacia la mitad del V milenio a. C. se siguen diseñando motivos levantinos

(Cueva de la Sarga), que pudieron perdurar en enclaves concretos durante ese milenio sin que haya ningún dato que pueda ser más preciso en el sentido de hacer llevar más allá esa pervivencia, pues los motivos esquemáticos infrapuestos a los levantinos no lo aportan.

La propuesta de hacer perdurar este arte realista hasta el III milenio carece de bases sólidas en que apoyarse y no insistiremos en la imagen del jinete de la Gasulla, pues en la ponencia de A. Grimal se argumentan las razones por las que debe ser totalmente desestimada y que ya fueron apuntadas hace algunos años (GRIMAL, en prensa).

Por tanto, seguimos manteniendo que el Levantino es un arte de cazadores que cronológicamente tendría sus inicios en un momento impreciso, que hipotéticamente situamos en el VIII milenio, y sus etapas finales a lo largo del V milenio. Coincidió, por tanto, a lo largo de aquel con los grupos productores, cuyas nuevas creencias eran radicalmente distintas, a juzgar por la parte gráfica que se ha conservado de sus rituales: manifestaciones pictóricas parietales. Pero es evidente, al menos las superposiciones así lo indican, que los autores del Esquemático se impusieron o bien que en los momentos de desarrollo e implantación de este la «religiosidad» levantina estaba en proceso de declive; y eso podría verse apoyado por el hecho del escaso solapamiento del Arte Levantino sobre el Macroesquemático.

De todas maneras, seguimos manteniendo la convicción que hemos expresado hace unos años de que el Macroesquemático no puede ser considerado como un Arte, dados su escaso ámbito geográfico y el reducido número de sus motivos (ALONSO y GRIMAL, 1996d, 1996f, en prensa d). El compartir muchos aspectos —técnicos, formales, ciertos convencionalismos— con el Horizonte Esquemático nos inclina a pensar que estamos ante una tendencia local —con una personalidad espectacular y peculiar— de aquel y que no debió de tener, por otra parte, una perduración excesivamente prolongada.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1984). El arte esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares. *Scripta Præhistorica, Francisco Jordá, Oblata Salmanticae*, pp. 31-61. Salamanca.
- ALMAGRO BASCH, M. (1952). *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Lérida.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1973). La Cueva del Niño (Ayna, provincia de Albacete, España), un yacimiento con representaciones de arte rupestre de estilo paleolítico y levantino. *IPEK 23*, pp. 10-24.
- ALONSO TEJADA, A. (1980). *El conjunto rupestre de Solana de las Covachas. Nerpio*. Albacete.
- ALONSO TEJADA, A. (1987). Los conjuntos rupestres de Marmalo y Castellón de los Machos, Villar del Humo-Cuenca. *Empúries 45-46*, pp. 8-29. Barcelona.
- ALONSO TEJADA, A. (1993). *La pintura rupestre prehistórica del río Taibilla*. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 3 vols., inédita.
- ALONSO, A., et alii (1987). *Abrigo de arte rupestre de «El Milano» (Mula)*. Bien de Interés Cultural 1, Murcia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1990). *Las pinturas rupestres de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete)*. Alpera.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1994). El Arte Levantino o el «trasiego» cronológico de un arte prehistórico. *Pyrenæ 25*, pp. 51-70. Barcelona.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996a). *Investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en las sierras albacetenses: el Cerro Barbatón (Letur)*. Albacete.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996b). *Memoria de las investigaciones sobre arte rupestre prehistórico en el término municipal de Moratalla (Murcia). Campañas de 1989 y 1990*, 152 pp., 88 figuras, 23 fotos, mapas, inédita.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996c). Comentarios sobre el sector septentrional del Arte Levantino. *Bolskan II*, pp. 9-31. Huesca.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996d). *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. Barcelona.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996e). Santuarios compartidos en la Prehistoria: la Comunidad de Murcia como paradigma. *Anales de Prehistoria y Arqueología 11-12*, pp. 39-58. Murcia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1996f). L'Art Macroesquemàtic. En *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 1, pp. 154-155. Barcelona.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1999a). Consideraciones generales sobre el arte rupestre epipaleolítico de la Comunidad de Murcia. *XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 175-184. Murcia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1999b). Prospecciones y estudios sobre arte rupestre en los términos de Caravaca de la Cruz y Moratalla: V Campaña de

- investigaciones en la Comunidad de Murcia. *Resúmenes de las X Jornadas de Arqueología Regional*, pp. 9-10. Murcia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1999c). *Introducción al Arte Levantino a través de una estación singular: la Cueva de la Vieja, Alpera (Albacete)*. Alpera.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (1999d). El Arte Levantino: una manifestación pictórica del epipaleolítico peninsular. *Cronología del Arte Levantino*, pp. 43-76. Valencia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (en prensa a). Contribución al conocimiento del Arte Levantino en Albacete. *II Congreso de Historia de Albacete*, Albacete (2000).
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (en prensa b). Contribución al conocimiento del Arte Esquemático en Albacete. *II Congreso de Historia de Albacete*, Albacete (2000).
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (en prensa c). Investigaciones sobre arte rupestre en Moratalla. III Campaña (1996). *Memorias de Arqueología II*. VIII Jornadas de Arqueología Regional, Murcia.
- ALONSO, A., y GRIMAL, A. (en prensa d). Las artes parietales postpaleolíticas en el sector este peninsular: estado de la cuestión. *Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo*, Vigo (1999).
- ALONSO TEJADA, A., y MIR LLAURADOR, A. (1986). *El conjunt rupestre de la Vall de la Coma (L'Albi. Les Garrigues)*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- APARICIO, J.; BELTRÁN, A., y BORONAT, J. B. (1988). *Nuevas pinturas en la Comunidad Valenciana*. Valencia.
- BALDELLOU MARTÍNEZ, V. (1999). Cuestiones en torno a las pinturas rupestres postpaleolíticas en Aragón. *BARA 2*, pp. 67-86. Zaragoza.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A., y CALVO, M^a J. (1986). Dos nuevos covachos con pinturas naturalistas en el Vero (Huesca). *Homenaje a Antonio Beltrán*, pp. 115-133. Zaragoza.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A.; CALVO, M^a J., y AYUSO, P. (1993). Las pinturas rupestres del Barranco de Arpán (Asque-Colungo, Huesca). *Bolskan 10*, pp. 31-96. Huesca.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968). *El Arte Rupestre Levantino*. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1987). Las pinturas en el interior de las cuevas de la Peña Rubia (Cehegín, Murcia). *Historia, anécdota y estudio. Cæsaraugusta 64*, pp. 7-86. Zaragoza.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1989). *El arte rupestre aragonés. Aportaciones de las pinturas prehistóricas de Albalate del Arzobispo y Estadilla*. Zaragoza.
- BELTRÁN, A.; HERNÁNDEZ, M., y MARTÍ, B. (1996). Del Epipaleolítico a la Edad del Bronce en el País Valenciano: tradiciones culturales, intercambios y procesos de transformación. *XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 21-30. Elche.
- BELTRÁN, A., y SAN NICOLÁS, M. (1985). Las pinturas rupestres de las cuevas de la Peña Rubia de Cehegín (Murcia). *Revista de Arqueología 53*, pp. 9-18. Madrid.
- BREUIL, H. (1935). *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*, vol. IV. Lagny.
- BREUIL, H., y BURKITT, M. (1915). Les peintures rupestres d'Espagne. VI. Les abris peints du Monte Arabí près. Yecla (Murcie). *L'Anthropologie XXVI*, pp. 313-331. París.
- BREUIL, H., y OBERMAIER, H. (1916). Travaux en Espagne II. *L'Anthropologie XXV*, p. 242. París.
- CABRÉ AGUILÓ, J. (1915). *El Arte Rupestre en España*. Madrid.
- CARRASCO, J. y E.; MEDINA, J., y TORRECILLAS, F. J. (1985). *El fenómeno rupestre esquemático en la cuenca alta del Gualdalquivir. I. Sierras Subbéticas*. Granada.
- CORPUS DE PEINTURES RUPESTRES (1990). *La Conca del Segre, I*. Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- CUADRADO, E. (1946). La Cueva del Gato. *II Congreso Arqueológico del Sudeste Español*, pp. 115-125. Albacete.
- CUADRADO, E. (1947). Yacimientos arqueológicos albacetenses de la cuenca del río Taibilla. *Consejería General de Excavaciones. Informes y Memorias*, 15, pp. 123-137. Madrid.
- DÍEZ CORONEL, L. (1985). Pinturas rupestres esquemáticas en la Cova del Tabac, en Camarasa (Lérida). *XVII Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 161-170. Zaragoza.
- EIROA, J. J. (1994a). El Neolítico. *Historia de la Región de Murcia*, I, pp. 115-137. Murcia.
- EIROA, J. J. (1994b). Del Calcolítico al Bronce Antiguo. *Historia de la Región de Murcia*, vol. I, pp. 179-226. Murcia.
- FERNÁNDEZ AVILÉS, A. (1940). Las pinturas rupestres de la Cueva del Peliciego, en término de Jumilla (Murcia). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología VI*, pp. 35-46. Madrid.

- FORTEA PÉREZ, F. J. (1973). *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Salamanca.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1975). Las pinturas rupestres de la Cueva del Peliciego o de los Morceguillos (Jumilla, Murcia). *Ampurias* 36, pp. 21-39. Barcelona.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1976). El arte parietal Epipaleolítico del 6º y 5º milenio y su sustitución por el Arte Levantino. *IX Congrès de l'UISPP*, pp. 121-133. Niza.
- GALIANA, M^a F. (1985). Consideraciones sobre el arte rupestre levantino: las puntas de flecha. *El Eneolítico en el País Valenciano*, pp. 23-33. Alicante.
- GARCÍA, M.; CARBONELL, E., y ZARAGOZA, J. (1999). Nuevas representaciones rupestres figurativas y abstractas en la comarca del Tarragonés. *XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 155-166. Murcia.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1985). Nuevos abrigos con pinturas rupestres en el Barranco del Buen Aire de Jumilla. Informe preliminar. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 1, pp. 105-110. Murcia.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1988). Las pinturas rupestres de la cueva-sima de la Serreta (Cieza-Murcia). Estudio preliminar. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 4, pp. 33-40. Murcia.
- GRIMAL, A. (1992). Consideracions tècniques pictòriques de la pintura rupestre postpaleolítica i la seva relació amb la cronologia. *IX Col.loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà*, pp. 52-54. Puigcerdà-Andorra.
- GRIMAL, A. (1995). Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación técnica con el Arte Levantino. *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 317-326. Zaragoza.
- GRIMAL, A. (en prensa). Estudio técnico de los grabados atribuidos al Arte Levantino: a propósito de las incisiones en el jinete de la Gasulla. *I Congreso Internacional de Gravats rupestres i murals*. Lleida.
- HERNÁNDEZ CARRIÓN, E., y GIL, F. (1999). Cuatro estaciones con arte rupestre en Jumilla. *Resúmenes de las X Jornadas de Arqueología Regional*, pp. 10-11. Murcia.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924). *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia)*. Madrid.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1995). Arte rupestre en el País Valenciano. Bases para un debate. *Jornadas de Arqueología*, pp. 89-118. Valencia.
- HERNÁNDEZ, M. S., y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1982). Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico. *Ars Præhistorica* 1, pp. 179-187. Sabadell (Barcelona).
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P., y CATALÁ, E. (1988). *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P., y CATALÁ, E. (1994). *L'Art Macrosquemàtic*. Centre d'Estudis Contestans, Conçentaina.
- HERNÁNDEZ, M. S.; FERRER, P., y CATALÁ, E. (1998). *L'Art Llevantí*. Centre d'Estudis Contestans, Conçentaina.
- HERNÁNDEZ, M. S., y MARTÍ, B. (1999). Art rupestre et processus de néolithisation sur la façade orientale de l'Espagne méditerranéenne. *XXIV Congrès Préhistorique de France*, pp. 257-266. Carcassonne.
- HERNÁNDEZ, M. S., y SIMÓN, J. L. (1985). Pintura rupestre en el Barranco del Cabezo Moro (Almansa, Albacete). *Lucentum* IV, pp. 89-95. Alicante.
- HERNÁNDEZ, M. S., y SIMÓN, J. L. (1996). *Pinturas rupestres en Almansa (Albacete)*. Cuadernos de Estudios Locales, 12, Almansa.
- HIGGS, E. S.; DAVIDSON, I., y BERNALDO DE QUIRÓS, F. (1976). Excavaciones en la Cueva del Niño, Ayna (Albacete). *Noticiario Arqueológico Hispánico* V, pp. 92-94. Madrid.
- LILLO CARPIO, P. y M. (1979). Las pinturas rupestres de la Risca. Rincón de Pedro Gurullo, en Campos de San Juan (Moratalla). *Murcia* 15, 4 pp. Murcia.
- LOMBA, J., y SALMERÓN, J. (1995). El Neolítico. *Historia de Cieza*, vol. I, pp. 119-149. Murcia.
- LÓPEZ PAYER, M. G., y SORIA LERMA, M. (1988). *El arte rupestre en Sierra Morena*. Jaén.
- LÓPEZ PRECIOSO, F., y JORDÁN MONTES, J. F. (1996). La Edad del Bronce. *Macanaz* 1, pp. 75-92. Hellín.
- LÓPEZ PRECIOSO, F., y SERNA LÓPEZ, J. L. (1996). Neolítico. *Macanaz* 1, pp. 41-54. Hellín.
- MALUQUER DE MOTES, J. (1984). Un jaciment paleolític a la comarca de La Noguera (Alós de Balaguer). *Pyrenæ* 19-20, pp. 215-233. Barcelona.
- MARCOS POUS, A. (1977). Posible edad neolítica de las pinturas esquemáticas de la Cueva de los Murciélagos (Zueros). *Corduba Archaeologica* 5, pp. 109-118. Córdoba.
- MARTÍ OLIVER, B., y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1988). *El Neolític Valencià. Art rupestre i cultura material*. Valencia.

- MARTÍNEZ ANDREU, M. (1995). El barranco de los Grajos y el Paleolítico Superior. *Historia de Cieza*, vol. I, pp. 51-67. Murcia.
- MARTÍNEZ PERELLÓ, M^a I., y DÍAZ ANDREU, M. (1992). El abrigo pintado de la Hoz de Vicente (Minglanilla, Cuenca). *Espacio, Tiempo y Forma V*, pp. 177-206. Madrid.
- MARTÍNEZ PERELLÓ, M^a I., y DÍAZ ANDREU, M. (1995). El arte de la Hoz de Vicente (Minglanilla). Avance al estudio de un nuevo conjunto de pinturas rupestres en la provincia de Cuenca. *XXI Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 353-363. Zaragoza.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1988). El Neolítico en Murcia. *Neolítico en España*, pp. 167-194. Madrid.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1994). Nuevas dataciones de C14 para el Neolítico en Murcia: los abrigos del Pozo (Calasparra). *Trabajos de Prehistoria 51(1)*, pp. 157-161. Madrid.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C. (1996). Cueva-sima de la Serreta (Cieza). Un yacimiento neolítico en la Vega alta del Segura. *Memorias de Arqueología 5. II Jornadas de Arqueología Regional*, pp. 43-56. Madrid.
- MAS, D. (1980). *Aportació a la carta arqueològica de la Vall del Riu Sed*. Memoria de licenciatura, Universidad de Barcelona, inédita.
- MATEO, M. A. (1993). Las pinturas rupestres del Molino de Capel, Moratalla (Murcia). *Revista de Arqueología 151*, pp. 8-11. Madrid.
- MATEO, M. A. (1994). Las pinturas rupestres de la cueva de la Serreta, Cieza (Murcia). *Archivo de Prehistoria Levantina XXI*, pp. 33-46. Valencia.
- MATEO, M. A.; BERNAL, J., y PÉREZ, C. (1998). Las pinturas rupestres del Molino de Capel (Moratalla-Murcia). *Memorias de Arqueología 7. IV Jornadas de Arqueología Regional*, pp. 23-37. Murcia.
- MATEO, M. A., y CARREÑO, A. (1997). Las pinturas rupestres del abrigo del Barranco Bonito (Nerpio, Albacete). *Al-Basit 41*, pp. 33-49. Albacete.
- MOLINA, J., y MOLINA, M^a C. (1973). *Carta Arqueológica de Jumilla*. Jumilla (Murcia).
- MONTES, R., y SALMERÓN, J. (1998). *Arte rupestre en Murcia. Itinerarios Didácticos*. Cieza (Murcia).
- PERICOT GARCÍA, L. (1945). La Cueva de la Cocina (Dos Aguas). Nota preliminar. *Archivo de Prehistoria Levantina 2*, pp. 39-71. Valencia.
- RUIZ MOLINA, L. (2000). *El museo arqueológico municipal «Cayetano de Mergelina». 130 años de actividad arqueológica en Yecla (Murcia)*. Yecla.
- SALMERÓN JUAN, J. (1987). Las pinturas rupestres esquemáticas de Las Enredaderas (Los Almadenes), en Cieza, Murcia. Estudio preliminar. *Bajo Aragón Prehistoria VII-VIII*, pp. 223-233. Zaragoza.
- SALMERÓN JUAN, J. (1999). La cueva-sima de la Serreta (Cieza). Santuario de arte rupestre, hábitat neolítico y refugio tardorromano. *Memorias de Arqueología 8. V Jornadas de Arqueología Regional*, pp. 139-154. Murcia.
- SALMERÓN, J., y LOMBA, J. (1995). El arte rupestre postpaleolítico. *Historia de Cieza*, vol. I, pp. 91-115. Murcia.
- SALMERÓN, J.; LOMBA, J., y CANO, M. (1999). Las pinturas rupestres de El Paso, Los Rumíes y el Laberinto (Cieza, Murcia). *XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 185-195. Murcia.
- SALMERÓN, J.; LOMBA, J., y CANO, M. (1999). Nuevo hallazgo de arte levantino en Albacete: los conjuntos rupestres de la Tienda I y II (Hellín, Albacete). *XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 197-208. Cartagena.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, J. L. (1983). *El conjunto rupestre de Solana del Molinico, Socovos (Albacete)*. Memoria de licenciatura, Universidad de Murcia, inédita.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, J. L. (1984). Panorama arqueológico de Socovos. *I Congreso de Historia de Albacete*, vol. I, pp. 341-375. Albacete.
- SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1985). Las pinturas rupestres esquemáticas del abrigo del Pozo (Calasparra, Murcia). *Cæsaraugusta 61-62*, pp. 95-118. Zaragoza.
- SAN NICOLÁS, M., y ALONSO TEJADA, A. (1986). Ritos de enterramiento. El conjunto sepulcral y pictórico de El Milano (Mula). *Historia de Cartagena*, vol. II, pp. 201-208. Cartagena.
- SAN NICOLÁS, M.; LÓPEZ, J. D., y ALONSO, A. (1988). Avance al estudio del conjunto con pinturas rupestres del Milano (Mula, Murcia). *Bajo Aragón Prehistoria VII-VIII*, pp. 341-346. Zaragoza.
- SERNA LÓPEZ, J. L. (1996). Paleolítico y epipaleolítico. *Macanaz 1*, pp. 25-40. Hellín.
- SERNA LÓPEZ, J. L. (1997). Consideraciones sobre economía y ocupación del territorio durante la Prehistoria inicial. El caso de los yacimientos paleolíticos y epipaleolíticos de la cuenca del río Mundo. *Archivo de Prehistoria Levantina XXII*, pp. 57-71. Valencia.
- SOLÉ, M. (1982). Balma del Duc (Montblanc). *Les excavacions a Catalunya en els darrers anys*,

- pp. 129-130. Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- VIÑAS, R. (1986). *El conjunto de pinturas rupestres de la Serra de la Pietat, Ulldecona-Freginals (Tarragona)*. Memoria de licenciatura, Universidad de Barcelona, inédita.
- VILASECA, S., e IGLESIAS, J. (1932). Exploració de l'Alta conca del Brugent. III. La Cova de les Gralles. *Revista del Centre de Lectura* 225-227, pp. 26-36. Reus.
- VIÑAS, R.; SARRIÀ, E., y ALONSO, A. (1987). Novedades sobre el conjunt rupestre de la Roca dels Moros (Cogul, Les Garrigues, Lleida). *Tribuna d'Arqueologia*, pp. 31-39. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- WALKER, M. J. (1977). The persistence of upper Paleolithic tool-kits into early South-East Spanish Neolithic. *Australian Institute of Aboriginal Studies*, pp. 354-379. Canberra.