PINCELES, PLUMAS Y GRADINAS. SOBRE LA LECTURA FORMAL, ESTRUCTURAL Y FUNCIONAL DEL 'ARTE' PREHISTÓRICO

J. Emili Aura Tortosa
Departament de Prehistòria i d'Arqueologia
Universitat de València

F. Javier Fortea Pérez
Área de Prehistoria
Universidad de Oviedo

Desde la tradición histórica y estética occidental está consolidada la idea de que el arte es una parte más, cuando no el reflejo, de la realidad. Parafraseando a Godelier (1989), diríamos que lo que nos hace humanos no es la mera capacidad de formalizar lo que convencionalmente denominamos 'arte', sino que los humanos producimos la sociedad y el 'arte' para vivir. Quizás por esta cualidad ha sido instrumentalizado como un criterio más de clasificación histórica y cultural. Sin embargo, este término y categoría conceptual que en nuestra sociedad tienen unos componentes estéticos, de creatividad y libertad individuales e incluso de valor económico, pueden ser difícilmente aplicables a la expresión gráfica y cultura material de una buena parte de las sociedades 'primitivas'. Al menos, en los contextos descritos por la Etnología estas manifestaciones son difícilmente separables de otros fenómenos culturales y sociales en los que se integran de forma interdependiente (Morphy, 1999).

Este componente 'transversal' de lo que denominamos 'arte' ha sido descrito en numerosos textos antropológicos que destacan como la sutil frontera entre el 'arte' y el 'no-arte' está ligada más a modas e ideologías del 'observador' que a la autoconsciencia de sus autores; sin embargo, dos componentes principales, de rango transcultural, quedan como potenciales elementos de definición: sus contenidos estéticos y comunicativos (Layton, 1991). Una mayor concreción plantea Morphy (1994) al señalar que el 'arte' como objeto formal ha sido analizado desde tres perspectivas: la iconográfica, la estética y la funcional, definiéndolo como "objects having

semantic and/or aesthetic properties that are used for presentational or representational purposes" (Morphy, 1994: 655). La integración de estas tres perspectivas pretende ser lo suficientemente versátil como para permitir la exploración de diferentes aspectos de las sociedades que los generaron, fundamentalmente las relaciones entre forma, significado y función. Recientemente, Conkey (2001) se ha referido también a esta necesaria contextualización del 'arte' en su medio social y cultural, así como a la pertinencia de observarlo desde el sentido y función originales: "I have sugested that 'art' in such societies may be as much art-for life´s sake as it is art-for-art´s sake or art-as-'extra', something not necessary to the so-called food quest, to the need for extended mating networks o other 'needs' that are so often the framework for the study of hunther-gatherer peoples" (Conkey, 2001: 285).

La Arqueología prehistórica ha venido a consensuar, de forma implícita y aprovechando la experiencia acumulada por la Etnología, lo que debía ser considerado como 'Arte' prehistórico. De manera genérica se puede describir como la expresión formal sin una aplicación práctica inmediata, figurativa o no, realizada mediante la pintura, el grabado, el modelado y el recorte. Su materialización sobre paredes de cuevas o simples lienzos pétreos no parece tener un fin estrictamente utilitario; cuestión algo más dificil de evaluar cuando se trata de objetos y soportes mobiliares —armas, útiles de uso cotidiano, contenedores, objetos considerados como simbólicos o de prestigio— para los que se han propuesto categorías razonadas que van desde la frontera entre lo funcional y lo decorativo al 'arte puro' (Barandiarán, 1973, 1994; Corchón, 1986).

El tópico de que cualquier expresión gráfica para la que no se llega a reconocer un valor funcional o práctico puede ser encuadrada en la categoría de 'arte', puede ser puntualmente cierto pero irrelevante. De hecho, este tipo de disquisiciones nos remitirían a lo que desde nuestra óptica occidental puede o no ser considerado como 'arte' y a una selección inadmisible de los discursos gráficos, en perjuicio de los marginales, simples e ininteligibles, pero no por ello carentes de sentido en su contexto socio-cultural. Recuérdense en este sentido las valoraciones de uno de nosotros sobre las series de incisiones profundas y verticales que conforman los primeros santuarios exteriores del Nalón y la insistencia de que "grafismo, comunicación y simbolización son los elementos a retener", dejando de lado el término 'arte' que es considerado una mudable convención social (Fortea, 1994: 205-206).

Ciertamente, desde el 'descubrimiento' del 'Arte' prehistórico en la segunda mitad del siglo XIX, el despliegue y mejora de los procedimientos analíticos han cumplido y siguen cumpliendo su objetivo. Desde un punto de vista pragmático debe reconocerse que se ha aumentado eficazmente la capacidad de documentar, y en cierto sentido preservar, las múltiples expresiones gráficas de la Prehistoria. Igualmente, se han aportado precisiones significativas sobre el proceso de elaboración, la técnica, las convenciones formales y estilísticas, su temática, su posición y distribución, lo cual ha permitido establecer rasgos evolutivos en el tiempo, definir estilos y analizar las variaciones entre sitios y regiones.

Es innegable que la descripción formal ha constituido la base sobre la que se han elaborado las diferentes lecturas del significado y función del 'Arte' prehistórico. Y ello se ha realizado a pesar de que con frecuencia se interpone un muro de opacidad entre el análisis formal de cualquier expresión gráfico-simbólica de edad prehistórica y su significado. Esta dificultad ha sido destacada en múltiples ocasiones, pero quizás convenga recordar lo escrito al respecto por Leroi-Gourhan (1969): "Si la palabra y la mano son dos medios, a través de los cuales se expresa el pensamiento, entre palabra y gesto existe una profunda divergencia: el lenguaje, mediante el juego de la sintaxis, desarrolla linealmente los símbolos del pensamiento, en tanto que, la mano, establece los símbolos en tres dimensiones,

Arte mueble paleolítico. Los motivos incisos y pintados sobre plaquetas de piedra, armas y objetos de hueso y asta permitieron datar y contextualizar el arte parietal paleolítico (original de Breuil, reproducido a partir de Obermaier, 1912)

o al menos en dos, dejando a la palabra el cuidado de expresar las relaciones. El gesto o la figuración manual queda así subordinada a la figuración verbal y, el arte al uso, que hacemos para buscar la trama del pensar paleolítico, aporta un testimonio carente de aquello que le haría totalmente explícito".

Esta situación no debe ser entendida, al menos no lo es por nuestra parte, como una simplificación pesimista de lo ocurrido en el proceso de acceso al conocimiento de la documentación que excede lo utilitario y material de las socie-

dades de la Prehistoria. Tampoco supone afirmar, al menos no con una intención generalizadora, que el medio —los procedimientos analíticos— han fagocitado el fin —la comprensión del significado, en su sentido más amplio—. Es más, en general se ha prestado una mayor atención a su función en el contexto socio-cultural de las sociedades prehistóricas que a su significado, produciéndose una cierta convergencia con las propuestas antropológicas que destacan los contenidos del 'arte' como comunicación y medio de socialización (ver supra). De hecho, más allá de las propuestas de Laming-Emperaire (1962) y Leroi-Gourhan (1965) sobre el 'Arte' paleolítico, donde sí existe una lectura de la síntaxis de los signos, es dificil encontrar una estructura de significados explícita.

'ARTE' PALEOLÍTICO Y 'ARTE' NEOLÍTICO: CAZADORES *VERSUS* AGRICULTORES

En las valoraciones expuestas hasta ahora se han seleccionado algunas cuestiones que podrían ser consideradas significativas de la naturaleza y estructura del 'Arte' prehistórico. Una categoría cultural que no parece adecuarse al concepto occidental, ni tampoco antropocéntrico ni individual, de nuestra sociedad actual. Su transversalidad con respecto a otras expresiones materiales e inmateriales demanda una contextualización de su proceso analítico: desde los soportes y proceso de realización, a la forma, composición, estilo, función y significado. No es nuestra intención plantear una descripción de los aspectos iconográficos, compositivos o estilísticos: existen numerosos trabajos que se ocupan de estos temas; nos interesa especialmente detenernos en las dos últimas cuestiones citadas anteriormente y para ello intentaremos recorrer, con la brevedad que aconseja un texto de estas intenciones, las lecturas realizadas sobre los que podemos considerar como los dos grandes 'artes' prehistóricos de nuestro ámbito: el 'Arte' paleolítico (datado por ahora entre 32.000-11.000 BP, antes del presente) y el 'Arte' Neolítico expresado en diferentes estilos —Macroesquemático-Esquemático y Levantino— y que posiblemente se perpetúa hasta las sociedades metalúrgicas (datado entre 7.000-3.000 BP).

'ARTE' PALEOLÍTICO

Uno de los rasgos culturales que en Europa se maneja con más persistencia a la hora de establecer diferencias entre la Humanidad anatómicamente moderna y los Neandertales es el 'arte' (Mellars, 1996; d'Errico *et al.*, 1998). Junto a la fomalización y rápida expansión de un sistema gráfico de contenido simbólico, que en nuestro continente podemos reconocer desde hace unos 32.000 años, se produce un incremento en la densidad de sitios que conservan evidencias de presencia humana, una progresiva configuración de estilos regionales en la cultura material y lo que se ha convenido en llamar como un incremento de la complejidad socio-cultural —pruebas de intercambios a larga distancia, generalización de las prácticas de enterramiento o formas de subsistencia y asentamiento con un alto grado de planificación— (Gamble, 1990; Villaverde, 2001).

El 'Arte' paleolítico en su expresión parietal y mobiliar es el que posee una tradición de estudio más dilatada y puede ejemplificar cómo han cambiado las orientaciones seguidas a la hora de explicar el grafismo prehistórico de nuestro ámbito. Las diferentes propuestas se pueden agrupar en tres grandes aproximaciones, que en ocasiones se han entrecruzado a lo largo del tiempo.

La primera en desarrollarse puede ser descrita como el filtro de la comparación etnográfica, y fue argumentada a partir de determinados temas y contextos. Este 'Arte' paleolítico ofrecía elementos formales —figuras de animales supuestamente heridos o considerados peligrosos, representaciones relacionadas con la fecundidad humana y animal— y situaciones contextuales —la cueva como espacio sagrado y ritual— que permitían trazar analogías con las prácticas descritas por la Etnología para la Humanidad

Arte parietal paleolítico. Bisonte polícromo de Altamira (original de Cartailhac y Breuil, reproducido a partir de Obermaier, 1912)

'primitiva'. En esencia, pretendió responder no tanto a la pregunta del significado —la lectura interna del discurso gráfico—, como a la función del 'Arte' paleolítico. Una de las elaboraciones más sólidas de este tipo de aproximaciones se encuentra en los trabajos de Breuil (1952) al proponer que la motivación del 'gran arte' de los cazadores del Paleolítico superior se encontraba en las prácticas mágicas —de caza, de destrucción y reproducción— y rituales cercanos a las prácticas religiosas, que no en una religión estructurada en sentido estricto (Breuil y Lantier, 1959).

La posición y asociación de los temas del Arte parietal paleolítico no es aletatoria: puede ser analizada como una gramática de signos. Conjunto de figuras del 'Camarín' de la Peña del Candamo (Asturias), (reproducido a partir de Hernández Pacheco, 1919)

Como alternativa al enfoque anterior, al menos en su sentido temporal y en cuanto a la crítica sobre el uso de la Etnología, el análisis orientó su atención a la estructura de lo representado y a sus regularidades, incorporando parámetros de distribución topográfica en la lectura de un sistema que no era aleatorio y que tenía su organización en la oposición y complementariedad de las diferentes categorías de temas representados: los signos, los animales, las reresentaciones antropomorfas y los conjuntos de trazos (Laming-Emperaire, 1962; Leroi-Gourhan, 1965). Desde esta perspectiva el 'Arte' paleolítico fue descrito como un sistema de representación simbólica del mundo de los cazadores prehistóricos, dotado de unidad y homo-

geneidad en el mensaje y en el que lo representado (figurativo o no) debía ser considerado como un signo —un código de comunicación entre emisor y destinatario—, susceptible de incorporar contenidos referidos a un grupo étnico o respecto a su territorialidad social (Laming-Emperaire, 1962; Leroi-Gourhan, 1965). Profundizando en esta perspectiva, Sauvet y Wlodarcyk (1995) han planteado un análisis estadístico y estructural que identifica 5 agrupaciones temáticas dominantes. Ambos procedimientos parecen indicar que las asociaciones de temas se rigen por principios semánticos y que, además, mantuvieron una relativa estabilidad estructural a lo largo del Paleolítico superior.

Retomando en cierta medida el objetivo de la primera de las perspectivas se han desarrollado diferentes propuestas que en gran medida han pretendido la contextualización del 'Arte' paleolítico en el medio ecológico y social en el que se originó y perpetuó. En muchos casos, las conclusiones planteadas remiten más a la función que al contenido, teniendo en cuenta la diversidad de entornos ecológicos de la Europa pleniglaciar, los niveles de complejidad tecnológica, las bases económicas, la densidad de yacimientos, la paleodemografía, los testimonios de intercambios a larga distancia o las formas de relación social. Dentro de estas perspectivas podríamos citar las consideraciones de Jochim (1983) o Gamble (1990) sobre el contenido informativo del 'Arte' paleolítico y como mecanismo de integración e interacción social; o las más recientes de Mithen (1998), para quien el grafismo paleolítico puede ser considerado como un sistema de acumulación y transmisión de información relacionada con las actividades de caza.

Por último, la Etnografía ha revalorizado su influencia en la interpretación del 'Arte' paleolítico a través de lo que se denomina como la hipótesis chamánica (Clottes y Lewis-Williams, 1996). Según esta propuesta, los chamanes realizan un viaje iniciático entre el mundo real y sobrenatural, recorriendo tres estadios sucesivos de conciencia alterada

Animales y signos o ideomorfos constituyen dos grandes temas del Arte paleolítico. Plaqueta de caliza con representación de una cierva, signo rectangular y series de trazos cortos pintados en rojo de la Cova del Parpalló (reproducido a partir de Villaverde, 1994)

Plaqueta de caliza grabada con bandas quebradas de rayado múltiple de la Cova del Parpalló (reproducido a partir de Villaverde, 1994)

en los que perciben diferentes alucinaciones que pueden ser correlacionados con los grandes temas del 'Arte' paleolítico: trazos indeterminados, signos o ideomorfos, animales y antropomorfos. Finalmente, en otro plano cabría situar la perspectiva planteada por Davidson y Noble (1989), para quienes el 'arte' permite un análisis de la evolución de las capacidades cognitivas humanas, pudiendo ser utilizado como base de inferencia para el estudio de las diversas formas de lenguaje desarrolladas por lo humanos.

'ARTE' NEOLÍTICO

La presencia de animales y plantas domésticos en nuestro ámbito no es resultado de un proceso autónomo respecto del resto del mediterráneo occidental. En ausencia de los ancestros silvestres potencialmente domesticables, su presencia en la Península Ibérica debe ser explicada atendiendo a dos rasgos contenidos en la documentación arqueológica: el origen proximo-oriental de los agriotipos domésticos y la mayor modernidad que su documentación muestra a medida que nos alejamos de su centro original, siguiendo a lo largo del mediterráneo un gradiente cronológico de dirección este-oeste según indican las dataciones absolutas (Fortea y Martí, 1984; Martí, 1985; Bernabeu, 1989).

Por tanto, su origen debe ser explicado desde un doble proceso: la difusión, via colonización por parte de grupos de agricultores primitivos y la interacción que se estableció entre estos y los últimos grupos de cazadores del mesolítico regional que habitaban estas regiones (Bernabeu, 1997). Este proceso permite explicar adecuadamente el porqué el Neolítico no constituye en la Península Ibérica un horizonte cronológico homogéneo, ya que los primeros agricultores de las regiones mediterráneas son contemporáneos de los últimos grupos de cazadores situados en las tierras interiores y en las costas atlánticas septentrionales. Esta dualidad de dos sistemas culturales con bases económicas diferentes —y quizás también con elementos específicos en las formas de territorialización y socialización— será relevante a la hora de comprender las propuestas formuladas en los últimos años sobre su significado y función.

Lo que aquí hemos denominado como 'Arte' neolítico engloba la pintura parietal de estilo Macroesquemático-Esquemático y Levantino aplicada en las paredes rocosas de abrigos al aire libre, como es el caso de La Sarga (Beltrán y Pascual, 1974), las representaciones muebles, realizadas en la mayoría de ocasiones sobre contenedores cerámicos, y lo que convencionalmente denominamos 'ídolos' (Bécares, 1990). Fuera de nuestro ámbito existen motivos realizados mediante pintura y grabado, que en algún caso se integran en contextos monumentales funerarios, y para los que se ha propuesto el término de estilo Megalítico (Bueno y Balbín, 1992).

Escena de caza de jabalíes de
Cueva Remigia, original de J.B. Porcar
(reproducido a partir de Porcar,
Obermaier y Breuil, 1935)

A pesar de esta sencilla descripción no existe una actitud consensuada sobre la denominación, cronología y contexto cultural de estas manifestaciones (Hernández, 1995). El estilo Macroesquemático es posiblemente el que posee una mayor unidad, quizás porque su expresión parietal y mobiliar nos presenta una geografía bastante acotada —las comarcas centromeridionales valencianas— y unos temas, que por su convención formal y dimensiones parietales son fácilmente discriminables del estilo Levantino (Hernández *et al.*, 1982; Martí y Hernández, 1988). Respecto al resto, la distribución actual del Levantino no se ajusta a una denominación que, en origen, tan sólo pretendía destacar los rasgos singulares de unos conjuntos para los que se aceptaba sin reservas su pertenencia a la gran 'área cultural' del 'Arte' paleolítico franco-cantábrico (Cabré, 1915).

Puesto que la figura humana y su protagonismo en diversos tipos de escenas es un elemento común al estilo Esquemático y Levantino —en el Esquemático con un sentido más mitográfico, lo que lo acerca más al Macroesquemático— el grado de naturalismo empleado en las representaciones se ha arbitrado como criterio de separación entre los estilos Levantino y Macroesquemático-Esquemático. Diversos autores han señalado que esta cuestión no es siempre objetivable (Jordá, 1973; Acosta, 1983), dando lugar a la utilización de términos fronterizos y escasamente útiles —seminaturalista o semiesquemático—. En este sentido, fue también Jordá (1966, 1968, 1973) el primero en insistir sobre el origen común y la contemporaneidad de los dos estilos: Levantino y Esquemático, para los que encontró un nexo de origen común a partir del estilo Macroesquemático (Jordá, 1985). Más recientemente se ha insistido en la similitud iconográfica de algunos temas mobiliares del estilo Macroesquemático y los del Esquemático clásico (Martí y Hernández, 1988; Torregrosa y Galiana, 2001), a estos paralelos se debe la grafía empleada en este texto.

La discusión en torno a la cronología y contexto cultural del estilo Levantino quizás ha sido muy dependiente del contenido de su mensaje y de la ausencia de paralelos sobre soportes mobiliares hasta época reciente (Martí y Hernández, 1988). Se ha escrito reiteradamente que es un arte narrativo en el que dominan las escenas de caza, concebidas como composiciones muy dinámicas y en las que interviene de manera destacada la figura humana: las presas —ciervos, cabras, toros o jabalíes— junto al cazador con sus armas —arcos y flechas la mayoría de las veces—. Además, el contexto científico en que se produjo su descubrimiento puede explicar fácilmente la cronología paleolítica y la consolidación de un cierto criterio de autoridad sobre esta cuestión por el prestigio intelectual de los investigadores que se ocuparon de su estudio entre 1910 y 1935 (entre otras: Breuil, 1920; Obermaier, 1925; Porcar *et al.*, 1935). Quizás, estaba todavía muy cercano lo ocurrido en la autentificación de los polícromos de Altamira.

En estos primeros momentos se puede rastrear también la construcción de un cierto modelo de unidad, evolución continua y de homogeneidad en el mensaje (Fortea y Aura, 1987), que al igual que ocurriera durante los primeros intentos de ordenación evolutiva del 'Arte' paleolítico ha influído profundamente en los estudios posteriores. Así, es común encontrar modelos evolutivos que recorren fases que se inician con una fase Levantina Naturalista —de raíz paleolítica y edad epipaleolítica— para acabar diluyéndose en un final Esquemático —desarrollado en un contexto plenamente neolítico— (Hernández Pacheco, 1918; Ripoll, 1965; Beltrán, 1968; Almagro, 1965). Adiciones posteriores a estas propuestas evolutivas tampoco han logrado el consenso suficiente a la hora de establecer el principio y final de lo *levantino* (Beltrán, 1987), al no alcanzar el estilo una validez unívoca a la hora de aportar una atribución cronológica para toda la geografía del Levantino (Fortea y Aura, 1987).

En los últimos treinta años se encuentran numerosas citas sobre la dificultad de definir lo Levantino-Esquemático, sobre la necesidad de acotar una perspectiva regional

Escena de la recolección de la miel de la Cueva de la Araña (reproducido a partir de Hernández Pacheco, 1924)

—tanto en lo referido a su estudio como a su contextualización arqueológica— y sobre la incidencia que han tenido el listado de superposiciones cromáticas sobre los modelos evolutivos —de Macroesquemático sobre Levantino y de Esquemático sobre Levantino y a la inversa— (Hernández *et al.*, 1988, 1998; Alonso y Grimal, 1994). Todo ello converge en relativizar cualquier propuesta general de evolución y alarga una discusión de 'grano grueso' sobre su cronología. Respecto de la unidad técnica establecida para el estilo Levantino a partir del uso de la pluma como instrumento para su realización, entre otras consideraciones de carácter más estilístico, compositivo y temático (Alonso y Grimal, 1994), no acertamos a comprender su potencial capacidad definitoria, lo cual nos remite a comentarios anteriores sobre el medio y el fin del análisis formal del 'Arte' prehistórico.

En cuanto a la lectura del significado de este 'Arte' neolítico, las diferentes perspectivas han estado estrechamente conectadas a la atribución cronológica del estilo Levantino. Entre los primeros autores se trazaban paralelos técnicos y formales-estilísticos entre el 'Arte' paleolítico franco-cantábrico y el estilo Levantino, lo que servía de argumento para otorgar al segundo la edad probada del primero. Las diferencias mayores, siempre entendidas en términos de rasgos regionales y no de diferencias socio-culturales, se situaban en: a) presencia en el estilo Levantino de auténticas composiciones narrativas en las que interviene la figura humana "con un valor conmemorativo o histórico" (Obermaier, 1925: 290), b) ausencia de una contextualización arqueológica del por entonces desconocido paleolítico levantino, c) a causa de lo anteior no existían paralelos mobiliares que pudieran datar lo parietal, tal y como ocurría en el Paleolítico cantábrico.

Composición de estilo Levantino
de la Cova de Santa Maira,
(reproducido a partir de
Hernández *et al.*, 1988)

Con estos antecedentes era lógico plantear un significado similar y compartido con el propuesto para el 'Arte' paleolítico. Tanto Obermaier (1925) como Breuil (1954) atribuían un sentido mágico y ritual al estilo Levantino —de caza, destrucción y reproducción—, concretando el primero ejemplos de magia hostil o de inutilización, positiva o de protección, de analogía y de magia de caza. Los repintados de figuras —incluyendo su transformación en algún caso— y adiciones permitían plantear una renovación de su significado y valor simbólico a lo largo del tiempo.

La edad epipaleolítica del estilo Levantino fue planteada por Hernández Pacheco en diversos trabajos (1918, 1924) y retomada años después por Almagro (1965). Las lecturas sobre su significado no parecen variar en gran medida respecto a las anteriores aunque se refuerza su carácter simbólico-religioso y se plantean los primeros intentos de contextualización arqueológica (Almagro, 1965; Almagro *et al.*, 1956).

Se puede trazar un cierto paralelismo entre la lectura del 'Arte' paleolítico que se inicia en Francia (Laming-Emperaire, 1962; Leroi-Gourhan, 1965) y lo planteado para el estilo Levantino por Beltrán (1968) y sobre todo por Jordá. Aunque se trata de propuestas con planteamientos, procedimientos y objetivos muy diferentes, tanto como los 'artes' estudiados en cada caso, lo cierto es que se produce un análisis del discurso *narrativo* que en el caso del Levantino se materializa en un estudio de los elementos representados susceptibles de datación arqueológica —arcos, puntas de flecha, adornos, posibles útiles metálicos—, aspectos referidos al contexto social y económico de las representaciones, asi como lecturas concretas sobre escenas de carácter religioso: zoolatrías relacionadas con el ciervo y el toro o escenas de danza y presentación relacionadas con una deidad femenina de connotaciones agrarias y sustrato mediterráneo (Jordá, 1966, 1971, 1974, 1975, 1976, 1980, 1985, 1991).

De nuevo, las conclusiones de estos trabajos sobre el estilo Levantino conectan significado y cronología, que para Jordá no puede retrotraerse más allá del Neolítico. En esta línea constante de rejuvenecimiento de su cronología, Fortea (1974, 1975) aportó nuevos argumentos cronológicos al definir un 'Arte' Lineal-geométrico expresado sobre soportes mobiliares hallados en un contexto epipaleolítico pre-neolítico —las plaquetas grabadas de la Cueva de la Cocina (Pericot, 1945)— y algunas pinturas parietales —los motivos no figurativos infrapuestos al estilo Levantino en La Sarga, La Araña y Cantos de la Visera—. La edad post-epipaleolítica del estilo Levantino, al menos en las comarcas centrales valencianas, será confirmada pocos años después gracias a la definición del estilo Macroesquemático (Hernández *et al.*, 1982, 1988), una nueva lectura de la superposición de La Sarga y del estilo Lineal-geométrico (Aura, 1983; Fortea y Aura, 1987) y la identificación de paralelos mobiliares en las decoraciones cerámicas del Neolítico cardial-epicardial valenciano (Martí y Hernández, 1988; Hernández, 1995).

Todas estas propuestas encuentran en las superposiciones descritas en las pinturas de La Sarga y en la secuencia arqueológica referida al proceso de neolitización un marco de referencia coherente dentro de la geografía básica de este texto: las comarcas centrales valencianas. Evidentemente, han modificado sustancialmente lo descrito hasta ahora y constituyen la base empírica que ha motivado la denominación de este epígrafe como 'Arte' Neolítico. Un contexto cultural que describíamos en párrafos anteriores y en el que se integra un estilo Macroesquemático-Esquemático, datado desde el Neolítico antiguo cardial a partir de los paralelos muebles realizados sobre vasos cerámicos (Martí y Hernández, 1988) y que en su expresión estrictamente Esquemática (Acosta, 1968) se prolonga incluso más allá del horizonte temporal de los denominados ídolos (Torregrosa y Galiana, 2001). En el caso del País Valenciano este estilo tiene un claro contenido mitográfico (Hernández *et al.*, 2000).

Este estilo Macroesquemático tiene en la figura humana su iconografía más representativa, tratándose en algún caso de representaciones femeninas —nos referimos a la figura realizada sobre la jarra globular de Cova de l'Or—, junto a los denominados serpentiformes verticales que han sido interpretados como una abstracción de las plantas. Ambos temas han sido relacionados con la nueva religiosidad neolítica que sacraliza elementos vinculados al ciclo agrícola y a la fecundidad (Martí y Hernández, 1988; Hernández, 1995, 2000).

También exiten paralelos muebles para el estilo Levantino procedentes por igual de decoraciones realizadas mediante un instrumento dentado, posiblemente una gradina, sobre cerámicas de la Cova de l'Or y para las que se reconoce una edad algo más reciente dentro del Neolítico antiguo cardial (Martí y Hernández, 1988). Desde hace algunos años está argumentado en la bibliografía que este estilo podía ser considerado como el relato del proceso de neolitización, relacionándolo con los grupos epipaleolíticos en vías de neolitización (Fortea y Aura, 1987); contextualización que ha sido argumentada extensamente desde la cronología absoluta y las superposiciones entre estilos, las diferencias observadas en la cultura material, las bases económicas y la distribución terrritorial de los llamados neolíticos puros —a los que se vincula el estilo Macroesquemático-Esquemático del Neolítico antiguo cardial— respecto de los grupos epipaleolíticos periféricos, que serían contemporáneos de los anteriores —a los que se ha relacionado con la geografía del estilo Levantino de cronología neolítica (Martí y Juan-Cabanilles, 1997; Bernabeu, 1997, 1999).

Quizás pueda ser considerada una interpretación sencilla de un registro gráfico complejo, en el que coexisten y solapan en el tiempo estilos diversos. Pero, hay que retener que en este marco de análisis se inserta también la investigación del proceso de 'cohabitación' entre los agricultores primitivos y los últimos cazadores mesolíticos, definido a

'Falange de guerreros' del Cingle de la Mola Remigia, (reproducido a partir de Porcar, Obermaier y Breuil, 1935)

partir del modelo dual y sus consecuencias: un proceso de interacción con diferentes escenarios y una cierta diversidad regional en el proceso de expansión de la agricultura (Bernabeu, 1997).

Desde esta perspectiva, Bernabeu está desarrollando una lectura de las variaciones observadas en la cultura material y sus componentes territoriales en términos de diferencias étnicas —el contenido atribuido a este término se encuentra en las referencias citadas—, de acuerdo con las expectativas planteadas desde el modelo dual. En este sentido, plantea que el 'arte' parietal y las decoraciones cerámicas de simbolismo neolítico —Macroesquemático-Esquemático— que se asocian a las fases cerámicas de los últimos mesolíticos pueden investigarse como una respuesta frente a la amenaza 'neolítica' de asimilación o marginalización. Estas respuestas, constituyen en cierto modo una vía de resistencia frente al cambio económico y sitúan las transformaciones del proceso de interacción en los límites de lo ideológico (Bernabeu, 1999, 2002). Por su parte, el estilo Levantino que tiene un desarrollo en el tiempo algo posterior al Macroesquemático-Esquemático muestra una importante correlación con los territorios de los grupos mesolíticos, tal y como ya se ha referenciado en párrafos anteriores, aunque también se encuentra en el 'territorio neolítico'.

Finalmente, hemos optado por no incluir algunas de las propuestas realizadas en los últimos años para el estilo Esquemático y que en muchos casos se refieren a conjuntos datables en el límite Neolítico-Calcolítico, sino posteriores, y que en ocasiones se asocian a contextos funerarios. En definitiva, sobrepasan los límites temporales manejados hasta ahora. En todo caso, se trata de estudios que se ocupan del análisis de la estructura interna del discurso Esquemático: una expresión simbólica de contenido religioso desarrollada en el contexto de unas sociedades agrícolas y ganaderas (Martín de Guzmám, 1983; Soria y López, 1989; Lucas, 1990; entre otros) o de perspectivas muy sugerentes que integran un análisis de la infraestructura y superestructura de las sociedades prehistóricas (Martínez, 1998).

VALORACIÓN FINAL

El 'Arte' prehistórico ha sido sometido a un proceso analítico, durante el cual se ha producido, frecuentemente, la desarticulación entre sus aspectos formales, su contenido y su función. Esta situación no debe ser relacionada exclusivamente con la dificultad real de definir lo que convencionalmente denominamos 'Arte' prehistórico, también puede ser vinculada con su misma naturaleza —códigos simbólicos con una sintaxis oculta—, con la dificultad de contextualizarlo dentro de la más amplia categoría que denominamos cultura material y, en último término, con las propias perspectivas de análisis de su significado y función. De entre estas dificultades, la integración del 'arte' en procesos más amplios —de índole ecológica y social como se ha referenciado en páginas anteriores— es la que parece tener una mayor repercusión en el estudio del grafismo prehistórico, pues cronología y función presentan siempre una dependencia en diverso grado de su contextualización.

'Hechicero' de Les Trois-Fréres, según Breuil. Una de las representaciones más citadas en las propuestas que aluden al significado mágico del Arte paleolítico

Anotada esta obviedad inicial y sin pretender practicar un posibilismo, cercano a la ciencia-ficción, podríamos interrogarnos sobre qué tipo de historiografía se habría generado sobre el 'Arte' neolítico si los descubrimientos parietales y mobiliares de los diferentes estilos se hubieran producido en el tiempo a la inversa de tal y como se han sucedido: primero el estilo Macroesquemático-Esquemático, paralelamente las decoraciones realizadas sobre cerámicas del Neolítico cardial y finalmente, el estilo Levantino. El peso de la tradición historiográfica sería otro, evidentemente. En cierto sentido, esta inversión es lo que ha ocurrido en las comarcas centrales valencianas, la última gran agregación de estaciones con 'Arte' neolítico en ser descubierta hasta ahora (Hernández *et al.*, 1983,1988). La particularidad es que aquí se había recorrido un largo y acumulativo proceso de estudio de su registro arqueológico territorial (Aura, 2000), generando unas bases para la contextualización del 'Arte' neolítico que permiten entrelazar forma, significado y función con una perspectiva regional.

A pesar de que la aparición de los humanos anatómicamente modernos y la llamada 'revolución' agrícola constituyen dos procesos tremendamente complejos y decisivos para la historia humana, nuestra intención al describir algunos aspectos de sus respectivos 'artes' no ha estado motivada por una intención comparativa. Lo que desde nuestra perspectiva es significativo es comprobar cómo se establecen elementos de convergencia a partir de los ciclos historiográficos desde los que se elaboran las propuestas sobre significado y función para dos expresiones gráficas tan distantes. Igual de relevante es la relación entre significado y función y su trayectoria histórica.

La división genérica en tres grandes ciclos que hemos utilizado al referirnos a las lecturas del 'Arte' paleolítico, son en gran medida aplicables al Neolítico. Las diferencias mayores quizás se encuentran en el ciclo intermedio, donde no ha existido una perspectiva estructuralista que explorara el significado del 'Arte' neolítico, al menos no como una propuesta global; en cambio sí existió un importante esfuerzo de lectura del discurso *narrativo* Levantino (Beltrán, 1968; Jordá, 1966, 1971, 1974, 1975, 1976, 1980, 1985, 1991). En los ciclos que enmarcan este núcleo central de las interpretaciones podemos señalar algunas confluencias.

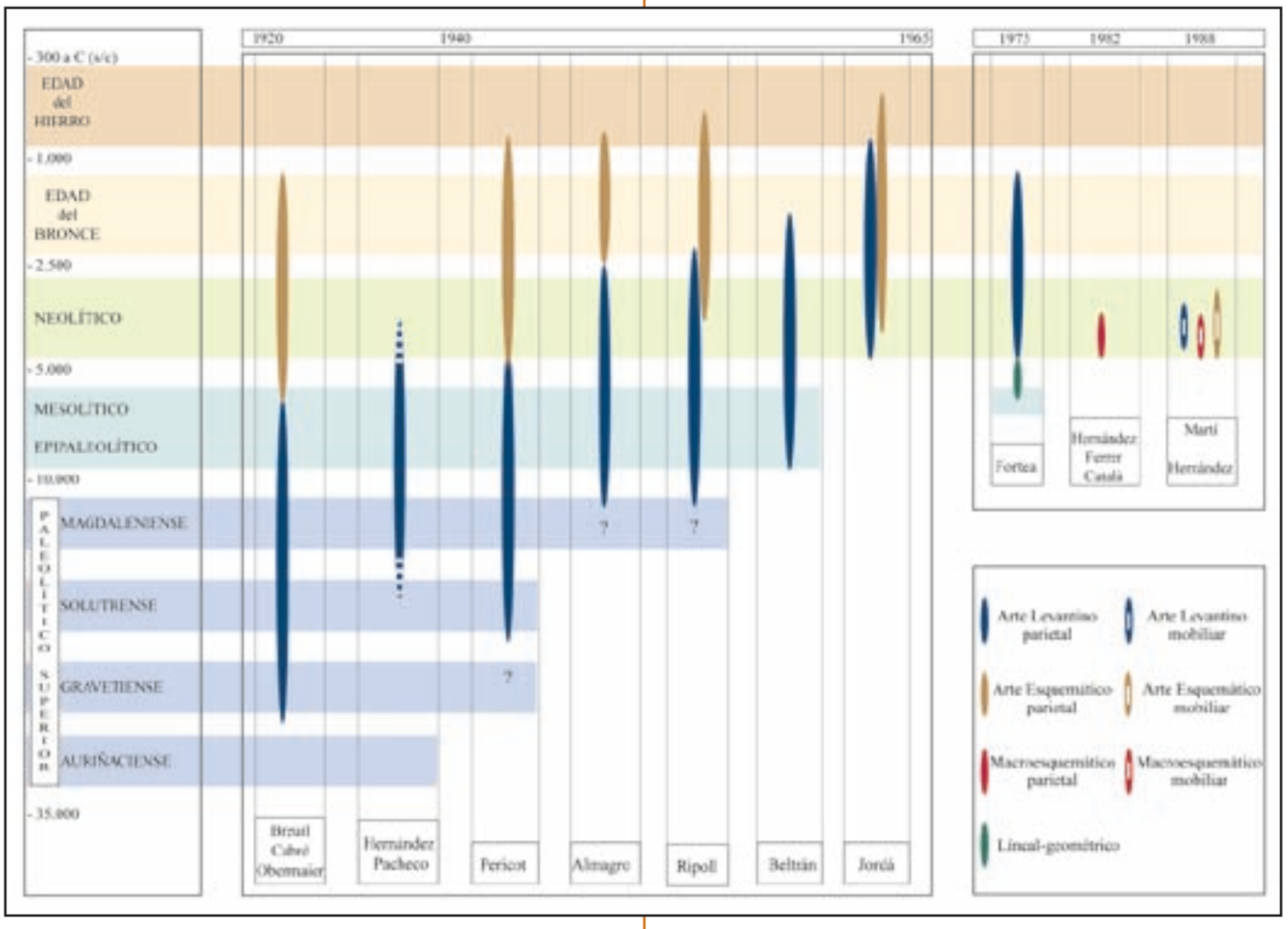
En las perspectivas etnográficas de las primeras propuestas se produce ya un claro decantamiento por explicar más la función que el significado. Se observan igualmente los lastres evolucionistas y eurocéntricos que construyeron las primeras explicaciones sobre el origen y significado del 'Arte' paleolítico —el arte por el arte: como mera expresión estética— y que en cierto sentido otorgan a este grafismo prehistórico un significado-función mágica, pero no religiosa, en la línea evolutiva de lo señalado por Frazer (1922: 796): "quizá nos inclinamos a deducir que el cami-

Fragmento de un panel de la Cueva de la Vieja en el que aparecen dos figuras femeninas, un 'trepador' y diferentes arqueros y animales, destacando el gran personaje central con un tocado de plumas (reproducido a partir de Cabré, 1915)

no de su pensar más elevado (...) ha ido, por lo general, pasando por la magia, por la religión, a la ciencia".

El solapamiento entre función y significado, entendido como su contenido simbólico, es más estrecho en las perspectivas que tanto en el 'Arte' paleolítico como neolítico promueven una estrecha correlación entre los diversos componentes de los sistemas culturales. Obviamente se trata de contextos muy diversos y ello se hace evidente en el peso que lo adaptativo tiene en las propuestas sobre el 'Arte' paleolítico, tanto por la compleja malla ecológica en la que se integra su origen y reiteración a lo largo de miles de años como por las perspectivas de estudio desde las que se analiza. Pero en todo caso, es el análisis del medio social con sus mecanismos de interacción-dominación entre individuos y grupos el que constituye el núcleo de estas propuestas, insistimos que adecuándose en cada caso al contexto y componentes del registro arqueológico.

En todo caso, no parece adecuado retener las convergencias en las propuestas de interpretación del significado-función del 'Arte' prehistórico ni como un proceso desligado del resto de teorías y procedimientos aplicados durante el acceso al conocimiento de la documentación arqueológica, ni como un marco explicativo al que es indiferente el contexto estudiado: ya sea 'Arte' paleolítico, neolítico o de la edad de los metales. En este sentido y retomando lo escrito en los primeros párrafos, la experiencia acumulada en el estudio e interpretación del grafismo prehistórico destaca la interdependencia que existe entre las lecturas formales, estructurales y funcionales del 'Arte' prehistórico. Desarticular esta relación nos remitiría al título de este trabajo: pinceles, plumas y gradinas.



Propuestas sobre la cronología de los estilos Líneal-geométrico, Macroesquemático-Esquemático y Levantino, ordenadas en el tiempo

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, P. (1983). *La pintura rupestre esquemática en España*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

ALMAGRO, M. (1965). El problema de la cronología del arte rupestre español. In Pericot, L. y Ripoll. E. (eds.) *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and Sahara*, pp. 103-111, Barcelona.

ALMAGRO, M., BELTRÁN, A., RIPOLL, E. (1956). *Prehistoria del Bajo Aragón*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza.

ALONSO, A., GRIMAL, A. (1994). El Arte Levantino o el 'trasiego' cronológico de un arte prehistórico. *Pyrenae*, 25: 51-70.

AURA, J.E. (1983). Aportaciones al estudio de la Sarga (Alcoy, Alicante). *Lucentum* II: 5-16.

AURA, J.E. (2000). Erudits, Col·leccionistes i Arqueòlegs. Història de la Investigació (Alcoi 1884-1999). In Aura, J.E. y Segura, J.Mª. (coord.) *Museu Arqueològic Municipal d'Alcoi. Catàleg*, pp. 23-55, Ajuntament d'Alcoi. Alcoi.

BARANDIARÁN, I. (1973). *Arte mueble del Paleolítico Cantábrico*. Monografías Arqueológicas, XIV. Zaragoza.

BARANDIARÁN, I. (1994). Arte mueble del Paleolítico cantábrico: una visión de síntesis en 1994. *Complutum*, 5: 45-79.

BÉCARES, J. (1990). Uniformidad conceptual en los ídolos del calcolítico peninsular. *Zephyrus*, XLIII: 87-94.

BELTRÁN, A. (1968). *Arte Rupestre Levantino*. Seminario de Prehistoria y Protohistoria. Serie Monográfias Arqueológicas, IV, Zaragoza.

BELTRÁN, A., PASCUAL, V. (1974). *Las pinturas rupestres prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penáguila) y El Calvari (Bocairente)*. Serie de Trabajos Varios del SIP, 47, Valencia.

BELTRÁN, A. (1987). La fase 'pre-Levantina' en el arte prehistórico español. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII: 81-96.

BERNABEU, J. (1989). *La tradición cultural de las cerámicas impresas*. Serie de Trabajos Varios del SIP, 86, Valencia

BERNABEU, J. (1997). Indigenism and migrationism. The neolithisation of the Iberian Peninsula. *Porocilo o raziskovanju paleolitika, neolitika in eneolitika v Solveniji*, XXIV: 1-17.

BERNABEU, J. (1999). Pots, symbols and territories: the archeological context of neolithisation in Mediterranean Spain. *Documenta Praehistorica* XXVI: 101-119.

BERNABEU, J. (2002). The Social and Symbolic Context of Neolithization. Pre-actas de las Jornadas Internacionales *'El Paisaje en el Neolítico Mediterráneo' (Valencia, noviembre 2000)*. Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, València, s/p.

BREUIL, H. (1920). Les Peintures rupestres de la Péninsule Ibérique, XI. Les roches peintes de Minateda (Albacete). *L'Anthropologie*, XXX: 1-50.

BREUIL, H. (1952). *Quatre Cents siècles d'art pariétal*. Montignac (2ª ed: Max Fourny, Paris, 1974).

BREUIL, H., LANTIER, R. (1959). *Les Hommes de la Pierre Ancienne*. Payot, Paris.

BUENO, P., BALBÍN, R. (1992). L'art mégalithique dans la Peninsule Ibérique. Une vue d'ensemble. *L'Anthropologie*, 96: 499-572.

CLOTTES, J., LEWIS-WILLIAMS, D. (1996). *Les chamanes de la Préhistoire*. Seuil ed., París.

CABRÉ, J. (1915). *El Arte Rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria 1, Madrid.

CONKEY, M. (2001). Hunting for images, gathering up meanings: art for life in hunting-gethering societies. In Panter-Brick, C.; Layton, R.H. and Rowley-Conwy, P. (eds): *Hunther-gatherers: an interdisciplinary perspective*, pp. 267-291, Cambridge University Press, Cambridge.

CORCHÓN, M. S. (1986). *El Arte mueble paleolítico cantábrico. Contexto y análisis interno*. Centro de Investigación y Museo de Altamira, 16, Madrid.

DAVIDSON, I., NOBLE, W. (1989). The archeology of perception: traces of depiction and language. *Current Anthropology*, 30 (2): 125-156.

D'ERRICO, F., ZILHÃO, J., BAFFIER, D., JULIEN, M., PELEGRIN, J. (1998). Neanderthal Acculturation in Western Europe? A Critical Review of the Evidence and Its Interpretation. *Current Anthropology*, 39, Supplement, S1-S44.

FORTEA, F.J. (1974). Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino. *Zephyrus*, XXV: 225-257.

FORTEA, F.J. (1975). En torno a la cronología relativa del inicio del Arte Levantino. Avance sobre las pinturas rupestres de La Cocina. *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11: 185-197.

FORTEA, F.J. (1994). Los 'santuarios' exteriores en el Paleolítico cantábrico. *Complutum*, 5: 203-220.

FORTEA, F.J., MARTÍ, B. (1984-85). Consideraciones sobre los inicios del Neolítico en el Mediterráneo español. *Zephyrus*, XXXVII-XXXVIII: 167-199.

FORTEA, F.J., AURA, J.E. (1987). Una escena de vareo en la Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del Arte Levantino. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII: 97-122.

FRAZER, J.G. (1922). *The Golden Bough*, Macmillan Company, New York. (Traducción al castellano de 1944: *La Rama Dorada*, Fondo de Cultura Económica, México)

GAMBLE, C. (1990). *El Poblamiento Paleolítico de Europa*, Crítica, Barcelona.

GODELIER, M. (1989). *Lo ideal y lo material*. Taurus Humanidades, Madrid.

HERNÁNDEZ, M.S. (1995). Arte rupestre en el País Valenciano. Bases para un debate. *Actes de les Jornades d'Arqueologia* (L'Alfàs del Pí, 1994), pp. 89-118, Generalitat Valenciana, Valencia.

HERNÁNDEZ, M.S. (2000). Sobre la religión neolítica. A propósito del Arte Macroesquemático". *In Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa, vol. I*. Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", pp. 137-155, Alicante.

HERNÁNDEZ, M.S., CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1982). Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico. *Ars Prehistórica*, 1: 179-187.

HERNÁNDEZ, M.S., FERRER, P., CATALÁ, E. (1988). *Arte Rupestre en Alicante*, Alicante.

HERNÁNDEZ, M.S., FERRER, P., CATALÁ, E. (1998). *L'Art Llevantí*, Centre d'Estudis Contestans, Cocentaina (Alicante).

HERNÁNDEZ, M.S., FERRER, P., CATALÁ, E. (2000). *L'Art Esquemàtic*. Centre d'Estudis Contestans, Cocentaina (Alicante).

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1918). *Estudios de Arte Prehistórico. Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vella. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1919). *La Caverna de la Peña del Candamo (Asturias)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 24, Madrid.

HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1924). *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia). Evolución del arte en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria 34, Madrid.

JOCHIM, J. (1983). Palaeolitic Cave Art in Ecological Perspective. In Bailey, G. (ed.) *Hunter-gatherer Economy in Prehistory*, pp. 212-225. New Directions in Archeology. Cambridge University Press, Cambridge

JORDÁ, F. (1966). Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino. *Zephyrus*, XVII: 47-76.

JORDÁ, F. (1971). Bastones de cavar, layas y arados en el arte rupestre levantino. *Munibe*, XXIII: 241-248.

JORDÁ, F. (1974). Las representaciones de danzas en el arte rupestre levantino. *III Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 43-51. Porto.

JORDÁ, F. (1975). La sociedad en el arte levantino. *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11: 159-184.

JORDÁ, F. (1976). ¿Restos de un Culto al Toro en el Arte Levantino?. *Zephyrus*, XXVI-XXVII: 187-216.

JORDÁ, F. (1980). Reflexiones en torno al Arte Levantino. *Zephyrus*, XXX-XXXI: 87-105.

JORDÁ, F. (1985). El arte prehistórico de la Región Valenciana: problemas y tendencias. In *Arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas*, pp. 121-152, Universidad de Alicante, Alicante.

JORDÁ, F. (1991). The cults of the bull and of a femine divinity in Spanish Levantine Art. *Journal of Mediterranean Studies*, 1(2): 295-305.

LAMING-EMPERAIRE, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Picard, París.

LAYTON, R. (1991). *The Anthropology of Art*. Cambridge University Press, Cambridge.

LEROI-GOURHAN, A. (1965). *Préhistoire de l'art occidental*. L.Mazenod ed., Paris.

LEROI-GOURHAN, A. (1969). Les rêves. In *La France au Temps des Mammouths*, pp. 187-203, Hachette, París. (Traducción al castellano en: Gómez Tabanera, J.M. (ed.) *Símbolos Artes y Creencias de la Prehistoria*, Ed. Istmo, Madrid).

LUCAS, M. R. (1990). El santuario rupestre del Solapo del Águila (Villaseca, Segovia) y el barranco Sagrado del Duratón. *Zephyrus*, XLIII: 199-208.

MARTÍ, B. (1985). Los estudios sobre el Neolítico en el País Valenciano y áreas próximas: Historia de la Investigación, estado actual de los problemas y perspectivas. In *Arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas*, pp. 53-84, Universidad de Alicante. Alicante.

MARTÍ, B., HERNÁNDEZ, M.S. (1988). *El Neolític Valencià. Art Rupestre i Cultura Material*, Servei d'Investigació Prehistòrica, València.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1998). Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática. El sudeste como marco. *Arqueología Espacial*, 19-20: 543-561.

MARTÍ, B., JUAN-CABANILLES, J. (1997). Epipaleolíticos y neolíticos: población y territorio en el proceso de neolitización de la Península Ibérica. *Espacio, Tiempo y Forma, Prehistoria y Arqueología*, 10: 215-264.

MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1983). Las dificultades del discurso esquemático. *Zephyrus*, XXXVI: 209-216.

MELLARS, P. (1996). *The Neanderthal Legacy*, Princeton, Princeton University Press.

MITHEN, S. (1998). *Arqueología de la Mente*. Barcelona.

MORPHY, H. (1994). The Anthropology of Art. In Ingold, T. (ed): *Companion Encyclopedia of Anthropology: humanity, culture and social life*, pp. 249-277. Routledge, London.

MORPHY, H. (1999). Traditional and modern visual art of hunting and gathering peoples. In Lee, R.B. and Daly, R. (ed): *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*, pp. 441-448. Cambridge University Press, Cambridge.

OBERMAIER, H. (1912). *Der Mensch der Vorzeit*. Allgemeine Berlags-Oefellfchaft m.b.d., Berlin-München-Wien.

OBERMAIER, H. (1925). *El Hombre Fósil*. Comisión de Investigaciones Palentológicas y Prehistóricas. Madrid.

PORCAR, J.B., OBERMAIER, H., BREUIL, E. (1935). *Excavaciones en la Cueva Remigia (Castellón)*. Junta Superior del Tesoro Artístico, Sección de Excavaciones, Memoria 136, Madrid.

PERICOT, L. (1945). La Cueva de la Cocina (Dos Aguas). *Archivo de Prehistoria Levantina*, II: 39-77.

RIPOLL, E. (1965). Para una cronología relativa del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica. In Pericot, L. y Ripoll, E. (ed.) *Prehistoric art of the western Mediterranean and the Sahara*, pp. 167-175, Barcelona,.

SAUVET, G., WLODARCZYK, A. (1995). Éléments d'une grammaire formelle de l'Art pariétal paléolithique. *L'Anthropologie*, 99: 193-211.

TORREGROSA, P., GALIANA, M.F. (2001). El Arte Esquemático del Levante Peninsular: una aproximación a su dimensión temporal. *Millars*, XIV: 153-198.

SORIA, M., LÓPEZ, M. (1989). *El Arte Rupestre en el Sureste de la Península Ibérica*, Jaén.

VILLAVERDE, V. (1994). *Arte Paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. II Vols., Servei d'Investigació Prehistòrica, València.

VILLAVERDE, V. (ed.) (2001). *De Neanderthals a Cromanyons. L'inici del poblament humà a les terres valencianes*. Universitat de València, València.