

ARTE RUPESTRE, ESTILO Y TERRITORIO: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE NEOLÍTICO EN LAS COMARCAS CENTRO-MERIDIONALES VALENCIANAS

Rock art, style and territory: the structuring of a Neolithic landscape in the central Mediterranean coastal area of Spain

Sara FAIRÉN JIMÉNEZ

Área de Prehistoria. Universidad de Alicante. Campus de San Vicente del Raspeig. Ap. 99. 03080 Alicante.

Correo electrónico: sara.fairen@ua.es

Fecha de aceptación de la versión definitiva: 15-11-03

BIBLID [0514-7336 (2004) 57; 167-182]

RESUMEN: Se propone un estudio de la variabilidad estilística de los distintos tipos de arte rupestre que coexisten en las tierras centro-meridionales valencianas en momentos neolíticos (Arte Macroesquemático, Esquemático y Levantino), a distintos niveles: relaciones en el panel (composiciones y superposiciones), abrigo (abrigos compartidos o exclusivos) y paisaje (patrón de distribución y relación con los yacimientos de hábitat y líneas de comunicación). Esta lectura estilística permite una aproximación a la cronología y proceso de ocupación del territorio; además, el carácter simbólico de estas marcas en el paisaje proporciona información sobre la percepción y uso del espacio por parte de sus autores.

Palabras clave: Arte rupestre postpaleolítico. Estilo. Paisaje. Proceso de neolitización.

ABSTRACT: An analysis of stylistic variation between the different rock art traditions that coexist in the central Mediterranean coast of Spain during the Neolithic (Macro Schematic, Schematic and Levantine) is proposed, attending to different scales: from the panel (compositions and superimpositions), to the shelter (shared or exclusive shelters) and the landscape (patterns of distribution and their relations with settlement sites and natural corridors). This stylistic analysis led us to study the chronological aspects of the Neolithisation process. Moreover, the symbolic character of these marks on the landscape give us information on the perception and use of the space by their authors.

Key words: Postpaleolithic Rock art. Style. Landscape. Neolithisation process.

1. Introducción

La abundancia de yacimientos con cerámicas cardiales y otros indicadores arqueológicos propios de los momentos más tempranos de la secuencia neolítica ha hecho de las comarcas centro-meridionales valencianas, desde hace varias décadas, uno de los principales focos para analizar la neolitización de la Península Ibérica; proceso que se inscribe en el marco más amplio de la difusión de ciertas innovaciones económicas,

tecnológicas e ideológicas desde un foco en el Próximo Oriente, y que a medio y largo plazo afecta a poblaciones de todo el Mediterráneo y continente europeo.

La secuencia artística postpaleolítica de estas comarcas se caracteriza por la coexistencia de tres manifestaciones gráficas rupestres con claras diferencias tanto en su forma como en cuanto a su contenido, pero que comparten un mismo marco geográfico, un mismo tipo de soporte (abrigos abiertos en las formaciones calizas, de

escasa profundidad) y, en ocasiones, incluso los mismos paneles. El estilo macroesquemático se caracteriza por la representación de figuras antropomorfas de gran tamaño, generalmente con los brazos alzados y los dedos indicados, así como motivos geométricos (meandriformes y serpentiformes) de largo desarrollo; dentro del estilo esquemático se representan figuras zoomorfas y antropomorfas muy esquematizadas, acompañadas de motivos geométricos (puntos, zigzags, barras), así como otros considerados de carácter simbólico (esteliformes, ídolos oculados); por último, el estilo levantino se caracteriza por la representación de composiciones detalladas y de gran naturalismo, en cuyas escenas predominan las figuras humanas masculinas armadas con arcos y flechas y los zoomorfos (aunque también son frecuentes escenas de recolección u otras actividades que generalmente han sido asociadas a la representación de la vida cotidiana de grupos de cazadores-recolectores). Estos tres estilos tienen un desarrollo temporal diferente, aunque en distintos momentos algunos de ellos fueron contemporáneos. Hay que hacer constar también que, mientras el Arte Esquemático muestra una amplia presencia en toda la Península Ibérica, y el Levantino en su fachada oriental (desde Huesca hasta Almería, con prolongaciones hacia el interior), el Arte Macroesquemático es exclusivo de la zona montañosa del norte de la provincia de Alicante, donde se distribuyen los nueve únicos conjuntos conocidos hasta ahora con este tipo de motivos¹.

En el estudio comparativo de estas manifestaciones que aquí se realiza el factor clave será el concepto de *estilo* que, aplicado a distintas escalas de análisis, permite ir más allá de las cuestiones de forma y contenido que tradicionalmente

¹ Motivos similares a los zigzags y serpentiformes macroesquemáticos, de trazo grueso y realizados con pintura pastosa, existen en abrigos de Albacete (Cueva de la Vieja), Valencia (Cueva de la Araña, Balsa de Calicanto) y Cuenca (Abrigo del Tío Modesto), en ocasiones infrapuestos a motivos levantinos. Aunque este fenómeno está aún en estudio, recientemente se ha planteado la posibilidad de una expansión de estos motivos macroesquemáticos, al menos en su dimensión formal (Hernández y Martí, 2000-2001).

se han usado para identificar y definir los distintos tipos de arte rupestre prehistórico. Como ha señalado recientemente C. Chippindale (2003), el estudio del arte rupestre puede realizarse a distintas escalas de observación, afectando cada una a un aspecto diferente de las representaciones de acuerdo con su magnitud, pero todas ellas interrelacionadas: desde las más pequeñas, que atenderían a las cuestiones de la técnica y el estilo, hasta las mayores, centradas en el emplazamiento y distribución de los abrigos en el paisaje; pasando por escalas intermedias como la que incluye el panel y la distribución de las figuras en éste (composiciones, superposiciones, presencia simultánea de estilos distintos, etc.). Un estudio completo debe detenerse en cada uno de estos niveles y las variables que contiene, con el análisis de la variabilidad estilística en cada una de ellas, para tratar de reconstruir la lógica interna de la manifestación estudiada: desde las relaciones en el panel hasta las que se establecen a nivel de paisaje. Entendiendo el *paisaje* como un espacio modificado por un grupo en un momento concreto, que se percibe y crea a través del filtro de un entorno sociocultural particular; es decir, no sólo un escenario estático donde se desarrollan las actividades humanas sino un producto cultural, toda una red de relaciones entre personas y lugares que proporciona un contexto para el desarrollo de las actividades y conductas cotidianas (Gosden y Head, 1994; Thomas, 2001). Por otro lado, la variabilidad estilística también puede analizarse en un sentido diacrónico, estudiando el paisaje que se va creando con el uso de nuevos abrigos, así como por la agregación de nuevos motivos en paneles ya existentes.

El estudio comparativo de las pautas de distribución de los distintos estilos rupestres neolíticos, así como las consecuencias simbólicas y cronológicas derivadas de su coexistencia en un mismo espacio y tiempo, con el análisis de las composiciones y superposiciones, permite realizar una interpretación más completa del proceso de implantación en estas tierras de la economía de producción, así como del paisaje que la nueva economía y estructuras socioculturales van generando.

2. Sobre el concepto de *estilo*

La definición más común de *estilo* es la «forma altamente específica y característica de hacer algo (...) exclusiva de un tiempo y lugar específico» (Sackett, 1977). Para una manifestación gráfica, esto haría referencia a los convencionalismos comunes que, en un tiempo y lugar determinado, caracterizan un conjunto de representaciones, y que afectan a dos elementos: la forma y el contenido. La *forma* constituye el modo de representar la imagen, sus cualidades formales; es decir, las decisiones que deben adoptarse para transformar un elemento tridimensional en uno bidimensional, y la voluntad de hacer que sea fácilmente reconocible o no (Smith, 1998). En cambio el *contenido*, lo representado, hace referencia al significado de la imagen; lo cual constituye un aspecto resbaladizo, pues no tiene por qué existir una correlación entre la identidad de la imagen, su significado literal y su significado simbólico; de hecho, son numerosos los ejemplos etnográficos del carácter metafórico de muchas manifestaciones rupestres (Layton, 2001).

Cada cultura, en un momento determinado, emplea únicamente un número limitado de posibilidades formales de expresión gráfica. Sin embargo, es una idea aceptada que una cultura puede producir dos estilos diferentes simultáneamente, tanto en cuanto a forma como al contenido, sobre todo si cada estilo tiene una función diferente (Schaafsma, 1985; Franklin, 1993; Smith, 1998; Whitley, 2001), o incluso si está destinado a una audiencia distinta (Morphy, 1991; Bradley, 2002).

Durante décadas, el *estilo* ha sido un concepto básico en Arqueología, usado para crear divisiones en el tiempo y el espacio y la definición de tipos y culturas arqueológicas. Sin embargo, ligado al concepto de cultura como un sistema adaptativo que emergió con la Nueva Arqueología, desde la década de los sesenta comenzó a valorarse su valor informativo no sólo acerca de los artefactos, sino también sobre los grupos humanos: como un componente funcional de los sistemas culturales, se plantea el papel de la variabilidad estilística en las estrategias de intercambio de información, y en el establecimiento y mantenimiento de divisiones sociales (Conkey

y Hastorf, 1990). Este enfoque ha sido también el propuesto desde la arqueología post-procesual, que defiende el papel activo de la cultura material en la construcción del mundo social, como componente dinámico de la ideología y las prácticas sociales; sea en relación con el proceso de negociación de identidades, o como un medio de comunicación ideológico que define las relaciones entre grupos (cf. Troncoso, 2002). Así, se defiende que la cultura material, por su naturaleza durable, es la más apropiada para la transmisión de mensajes simples pero recurrentes, como aquellos que afectan a la territorialidad o etnicidad (Wobst, 1977):

- No requieren que el receptor y el emisor estén simultáneamente en el mismo lugar.
- Facilitan la estandarización de determinados tipos de mensaje.
- Una vez producidos no necesitan una nueva inversión de energía.
- Y, además, circunscriben un radio potencial de receptores.

Esto se adaptaría perfectamente a las características del arte rupestre, en la línea propuesta por algunos autores sobre su uso como sistema de información entre grupos con un modo de vida basado en la movilidad; es decir, como mensajes dejados entre grupos que comparten la explotación de un territorio, pero que no se encuentran simultáneamente en él (Ingold, 1986; Bradley *et al.*, 1995).

La complejidad de estos mensajes estará en función del tamaño y el carácter de la audiencia potencial (su *estatus* en el grupo) (Johnson, 1982). Así, se ha señalado cómo en el arte rupestre los motivos son más variados y complejos en aquellos lugares donde deban ser vistos por un mayor o más variado público. Se considera que estas manifestaciones forman parte de un sistema de comunicación, en el que los motivos constituyen signos que se inscriben en determinados puntos del terreno, y que por tanto su carga de información varía en función del lugar elegido para su representación, su capacidad y accesibilidad –pues esto determina su potencial audiencia– (Bradley, 1994, 2002). Esta idea exige prestar atención a la relación de los motivos entre sí,

pero también a su relación con su entorno; atendiendo a las características de cada abrigo (su capacidad, accesibilidad o visibilidad), y a su emplazamiento y distribución.

El arte rupestre constituye una expresión destacada del pensamiento y simbología de las comunidades que lo realizaron. Al marcar un espacio con distintas representaciones, éste se convierte en un elemento socializado por el grupo, constituido por distintos aspectos de la experiencia humana: el espacio se transforma en un producto antropizado y cultural, en un *paisaje social* (Gosden y Head, 1994; Taçon, 1994). La lectura estilística de los yacimientos con arte rupestre permite una aproximación a la cronología y proceso de ocupación del territorio. Pero además, como marcas en el paisaje revestidas de significado simbólico, estos signos constituyen una destacada fuente de información sobre la percepción y uso del espacio de sus autores, ya sea en un sentido religioso (foco de actividades rituales), social (ritos de agregación o paso) o económico (señalización de recursos).

3. Superposiciones y abrigos compartidos: la cuestión cronológica

La cuestión de la cronología de estos estilos denominados *postpaleolíticos* ha sido ampliamente debatida desde los primeros descubrimientos, e incluso hoy las opiniones distan de ser unánimes. Así, para el controvertido Arte Levantino, las propuestas han oscilado desde la cronología paleolítica que defendiesen Breuil, Obermaier y Bosch Gimpera a principios de siglo, hasta una adscripción al Neolítico II/Calcolítico en función de elementos como, por ejemplo, la tipología de las puntas de flecha representadas (Jordá, 1985); rondando mayoritariamente las interpretaciones actuales entre una adscripción cultural a grupos epipaleolíticos (VV.AA., 1999) o, por contra, ya neolíticos (Hernández y Martí, 2000-2001). En cuanto al Esquemático, su inicial cronología asociada a los inicios de la metalurgia, y la llegada de *prospectores de metal* orientales, ha ido retrasándose al compás del debate acerca de su autoctonismo hasta posturas actuales, que plantean una cronología del Neolítico inicial, al

menos para el País Valenciano (Martí y Hernández, 1988; Torregrosa, 2000-2001).

Sin embargo, esta cuestión dista mucho de estar resuelta. Si bien en el caso valenciano (a pesar de las posturas en contra), la sucesión de estilos propuesta por B. Martí y M. Hernández parece ser mayoritariamente aceptada, por su ajuste a las evidencias del registro arqueológico de la zona, en otras áreas de la Península los argumentos cronológicos no son tan evidentes. El caso más conflictivo es el del Arte Levantino, en cuya cronología epipaleolítica siguen insistiendo algunos autores (VV.AA., 1999), con el argumento básico de que su temática refleja sin lugar a dudas una mentalidad de cazadores-recolectores. Las posturas más conciliadoras hacen referencia a un arte de cazadores de cronología neolítica, sin negar la posibilidad de que se hubiese iniciado antes de estas fechas, aunque generalmente se considera que su origen se debe a la confrontación ideológica surgida ante la presencia de los primeros agricultores (Hernández y Martí, 2000-2001; Utrilla, 2002). Tal vez habría que aclarar si la ausencia de datos en contra de este inicio temprano se puede considerar un argumento suficiente para mantener abierta esta posibilidad², pero en cualquier caso el debate en este punto sigue abierto. En cuanto al Arte Esquemático, los problemas habituales en la datación del arte rupestre se ven agravados en este caso por la amplia difusión espacial y temporal de las representaciones (pinturas y grabados) catalogadas como *esquemáticas*. Esto se debe fundamentalmente a la carencia de una definición clara del concepto de Arte Esquemático, hasta el punto de que ya en 1984 P. Acosta afirmaba que no creía que pudieran establecerse unas normas fijas de periodización válidas para toda la Península, sino que éstas debían ajustarse en cada área a su propio contexto cultural (Acosta, 1984). Por ello, insistimos en que las propuestas cronológicas admitidas en este trabajo lo son únicamente para esta comarca, debiendo

² En realidad, la cronología más antigua que se puede establecer para los motivos levantinos en la zona alicantina es la relativa *post quem* que aporta su superposición a motivos macroesquemáticos en algunos yacimientos como La Sarga o Barranc de Benialí.

considerarse distintos factores para otros grupos artísticos peninsulares.

Estas cronologías, formuladas por B. Martí y M. Hernández a finales de los ochenta, se basan en dos elementos. Por un lado, las superposiciones de motivos pertenecientes a distintos estilos en un mismo panel. Por otro, los paralelos muebles, realizados sobre distintos soportes, de los motivos representados (Martí y Hernández, 1988).

En cuanto a los paralelos muebles, éstos han permitido establecer que:

- El Arte Macroesquemático, caracterizado por figuras antropomorfas y motivos geométricos de gran tamaño, presenta un ciclo corto de duración reducido al Neolítico IA (5460-5230 cal. AC): pues únicamente muestra paralelos en las cerámicas con decoración impresa cardinal, y se encuentra infrapuesto a los demás estilos presentes en todos aquellos yacimientos en que existen superposiciones (Fig. 1).
- El Arte Esquemático comienza también a desarrollarse en estos momentos (encuentra paralelos para sus motivos sobre cerámicas cardiales), aunque se prolonga durante el resto de la secuencia neolítica, como lo demuestran los paralelos en cerámicas impresas de instrumento, incisas, esgrafiadas y pintadas. Otra evidencia de su largo desarrollo será la progresiva incorporación de nuevos motivos, como los ídolos oculados, planos y ancoriformes, para los que se dispone de una cronología precisa entre el Neolítico IIB (4360-3950 cal. AC) y el Horizonte Campaniforme (3360-2470 cal. AC). Sin embargo, aunque en sus inicios el Arte Esquemático sea contemporáneo del Macroesquemático y comparta con éste una serie de motivos, en contra de lo planteado por otros autores (cf. Alonso, 1999) no resulta admisible negar por ello su identidad como estilo artístico y reducirlo a una simple "tendencia local" dentro del Arte Esquemático. Aunque no se puede negar la indudable relación conceptual que existe entre ambos, los temas comunes (zigzags, antropomorfos esquematizados en X o en Y), no son precisamente los motivos más significativos dentro del Arte Macroesquemático —caracterizado en cambio por una serie de composiciones que

por su singularidad escapan a cualquier intento de tipología—. La interpretación de esta relación seguramente deba realizarse en la línea propuesta por P. Torregrosa (2000-2001), quien considera el Arte Esquemático, al menos en estos momentos iniciales, como un "complemento" o refuerzo ideológico del Macroesquemático, al que se subordina en los paneles. De hecho, los motivos macroesquemáticos siempre se representan en la parte central o más visible del panel, usando la mayor parte del espacio disponible; mientras que los motivos esquemáticos se distribuyen alrededor, y sólo en casos excepcionales por encima de estas representaciones previas.

- El Arte Levantino no comienza a desarrollarse hasta momentos ligeramente posteriores, como indicaría su superposición a motivos macroesquemáticos en abrigos como La Sarga o Benialí. Una cronología más concreta, a partir de los paralelos sobre unos fragmentos cerámicos de la Cova de l'Or, situaría este inicio en el horizonte Neolítico IB (5260-4900 cal. AC), aunque esta asimilación no deja de generar críticas (Alonso, 1999; Baldellou y Utrilla, 1999). Se ha indicado también su larga perduración, por la representación de puntas de flecha, hasta el III milenio cal. AC, paralelamente al desarrollo del Arte Esquemático³. Otros elementos representados, como los cestos de esparto o los brazaletes, presentan una mayor indefinición cronológica, siendo frecuentes a lo largo de todo el Neolítico (aunque aportan una cronología *post quem*, pues nunca se han registrado estos elementos en contextos epipaleolíticos).

En cuanto a la presencia de motivos pertenecientes a distintos estilos en los mismos abrigos o paneles, y la superposición en ocasiones de algunos de estos motivos, esto supone un acto poco frecuente pero significativo, que aporta información de dos tipos.

³ Aunque el ejemplo más evidente serían las representaciones de puntas de flecha en el Panel II de La Sarga (Alicante), algunos autores han planteado sus dudas sobre esta interpretación, pues sería el único caso en que las puntas de flecha se representasen como tales, sin insertar en un vástago (Hernández Pérez, com. per.).

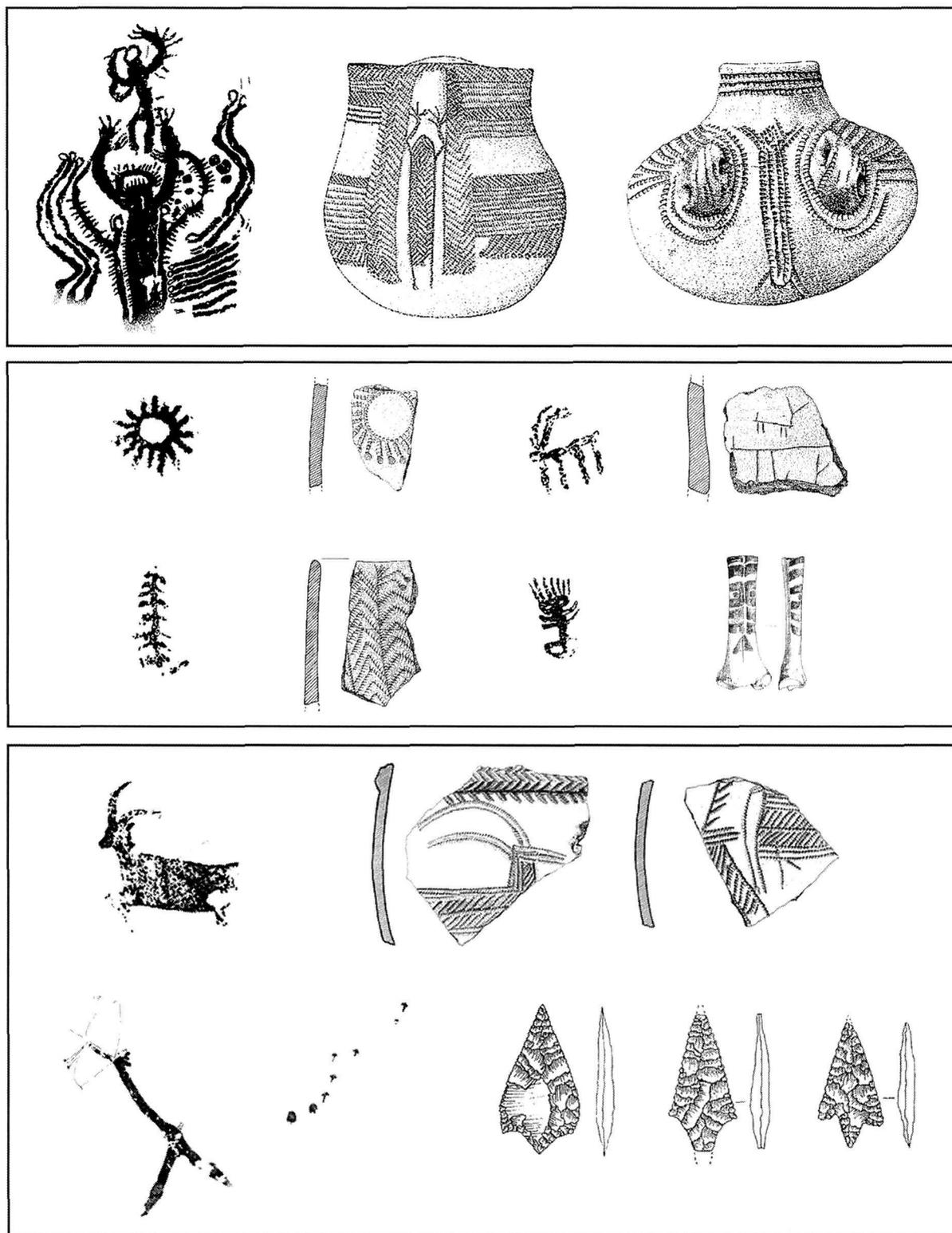


FIG. 1. Paralelos muebles. A) Arte Macroesquemático; B) Arte Esquemático; C) Arte Levantino.

Sobre su significado, las características de los paneles no permiten mantener la idea de que sean casuales (porque no se haya notado la existencia de representaciones anteriores), que se deban a la escasez de espacio disponible (debido a un uso reiterado de los abrigos), o que se intente borrar motivos más antiguos (si fuera así estarían dañados, no simplemente cubiertos). Por ello, debe pensarse que en estos casos se busca intencionalmente establecer una asociación simbólica entre los motivos representados (en el sentido que A. Sebastián propone para las *escenas acumulativas* –Sebastián, 1986-1987–), quizás para enfatizar el significado de las nuevas representaciones. En cualquier caso, estas superposiciones constituyen un hecho diferencial que no se repite en todos los yacimientos.

Más segura es la información cronológica que podemos inferir: las superposiciones indican la existencia de al menos dos momentos de uso del panel, aunque no informen acerca del tiempo transcurrido entre ambos (Fig. 2). Atendiendo a la cronología de la que disponemos para cada estilo, las superposiciones nos permiten matizar las fases de desarrollo de las manifestaciones postpaleolíticas en esta zona.

1. Una primera fase en momentos del Neolítico antiguo, en el que el Arte Macroesquemático es el único que se realiza.
2. En una segunda fase, siempre dentro del Neolítico antiguo, comenzará a representarse el Arte Esquemático (ambos encuentran paralelos sobre cerámica cardial, pero los motivos esquemáticos siempre son posteriores en su representación). Compartirá alguno de los paneles ya usados para las representaciones macroesquemáticas o se situará en abrigos inmediatos, pero también se localizará en nuevos abrigos, con características distintas o en valles donde no se documentaba previamente Arte Macroesquemático, respondiendo a unas necesidades sociales distintas. Aunque P. Torregrosa (2000-2001) ha señalado que en caso de compartir panel respetará siempre las representaciones previas, disponiéndose a su alrededor sin llegar nunca al contacto físico, en esta zona existen al menos dos ejemplos en los que se han realizado trazos esquemáticos en desconchados

que cortan motivos macroesquemáticos: el Abric V del Barranc de Famorca, y Abric IV de Benialí. Lo cual, a falta de ejemplos más significativos, únicamente nos permite realizar esta matización cronológica acerca de la mayor antigüedad relativa del Arte Macroesquemático frente al Esquemático; aunque seguramente ambos son realizados por unas mismas comunidades, y su relación simbólica es innegable.

3. En una tercera fase (ya en el Neolítico epicardial, cuando ha finalizado el ciclo de representación del Arte Macroesquemático), comenzará a desarrollarse el Arte Levantino: sus motivos se superponen en ocasiones a los macroesquemáticos, sin que podamos saber el tiempo transcurrido entre ambas representaciones. A partir de aquí se dará una convivencia entre las representaciones levantinas y las esquemáticas de la que existen múltiples ejemplos de interestratificación en todas las zonas en que ambas manifestaciones están presentes a la vez. Sin embargo, son más frecuentes las ocasiones en que cada uno de estos estilos se ubica en abrigos distintos, aunque pertenezcan a un mismo conjunto. Esta coexistencia se mantendrá, al menos, hasta el III milenio, como lo demuestran algunas superposiciones⁴ y la representación de ciertos elementos en el Arte Levantino, como las puntas de flecha apuntadas de retoque bifacial. Por otro lado, y frente a los abrigos en los que existe una única representación, en otros la superposición de motivos pertenecientes a un mismo estilo, o la presencia de motivos con distintas cronologías

⁴ En el Barranc de la Palla un cánido levantino se superpone a dos trazos esquemáticos asociados a unos ídolos triangulares del mismo panel, lo que proporciona una cronología del III milenio a todo el conjunto, evidenciando además su coexistencia hasta ese momento. Sin embargo, no existe unanimidad en la interpretación de esta escena, argumentando algunos autores la falta de sincronidad de los elementos de este panel sobre la base de los distintos tonos de los pigmentos y la existencia de figuras que ocupan parte del espacio de otras incompletas, y por tanto anteriores (Alonso y Grimal, 1995-1996). En cualquier caso, y aún sin formar parte de una misma escena, es indudable la superposición, y por tanto la posterioridad de los motivos levantinos a los esquemáticos.



FIG. 2. Superposiciones: 1) Levantino sobre Macroesquemático (Abrigo I de La Sarga); 2) Levantino sobre Esquemático (Abrigo del Barranc de la Palla); 3) Esquemático sobre Levantino (Abrigo de les Torrudanes); 4) Esquemático sobre Macroesquemático (Abrigo V del Barranc de Famorca); 5) Esquemático sobre Esquemático (Abrigo de Cantacuc).

en un mismo panel, evidencia además que a partir de estos momentos algunos abrigos son empleados en sucesivas ocasiones por unos mismos grupos, como ocurre en el Abric de Cantacuc.

4. Arte rupestre y territorio neolítico: emplazamiento de los abrigos y articulación del paisaje

En cuanto a la variabilidad estilística a mayor escala, los estudios realizados en la cuenca del río Serpis y sus valles inmediatos (Fairén, 2002, 2004) han permitido distinguir cinco tipos de abrigos, en función de su accesibilidad, capacidad, visibilidad hacia y en el entorno; la complejidad de los paneles y motivos representados; y su relación con los yacimientos de hábitat y funerarios y las rutas naturales que los comunican (Fig. 3). Estas diferencias sin duda son debidas a su distinta funcionalidad, que es la que condiciona el tipo y complejidad de los motivos representados en cada uno de ellos.

1. Abrigos situados a gran altura sobre relieves topográficos prominentes, destacados sobre el espacio circundante, y con una amplia cuenca visual que se establece fundamentalmente a larga distancia. En estos abrigos, de difícil acceso y capacidad muy reducida, no suele existir más que un panel y con escasos motivos, siempre esquemáticos; su escasa complejidad compositiva y sus características morfológicas y de acceso quizás estarían indicando el carácter especializado o restringido de su uso. Quizás es posible también que este uso estuviera relacionado con el numeroso conjunto de cavidades funerarias que se conocen en sus inmediaciones, en el caso de los abrigos que flanquean la cuenca media del río Serpis, como la Penya del Benicadell (Beniarrés), o los de la Penya Banyà, l'Alberri o Paella (Cocentaina).
2. Abrigos localizados a lo largo de los principales valles y cuencas fluviales, aquellos que funcionan como corredores de comunicación dentro de esta zona, así como hacia las zonas inmediatas (aunque, de forma excepcional, este tipo de abrigos puede localizarse también

en alguno de los barrancos tributarios de estos corredores principales). Estos abrigos, de fácil acceso y gran tamaño (incluso para grupos superiores a las 15 personas), parecen privilegiar la posibilidad de reunir a una gran cantidad de gente, destacando una serie de puntos de paso necesario a lo largo de estas líneas de comunicación; sacrificando, en cambio, la posesión de una visión más extensa sobre el entorno. Esta funcionalidad pública, dentro de un grupo o entre varios diferentes, puede explicar la presencia en estos abrigos de composiciones complejas, con la presencia en unos mismos paneles de motivos pertenecientes a los estilos Macroesquemático, Esquemático y Levantino. Las yuxtaposiciones y superposiciones de motivos pertenecientes al mismo o a diferentes estilos, indican además que estos abrigos fueron usados de forma repetida, en distintos momentos. El caso paradigmático sería el de La Sarga (Alcoi), en un emplazamiento privilegiado sobre la Canal Ibi-Alcoi (vía de comunicación a través de la cual se accede a las comarcas del Bajo y Medio Vinalopó), y que constituye además el abrigo más meridional de los existentes en la provincia de Alicante; o los abrigos del Pla de Petracos o Barranc de l'Infern.

3. Abrigos localizados en los barrancos tributarios de estos valles principales, variando sus características en función de su accesibilidad, tamaño, y complejidad de los motivos representados, así como su visibilidad. Los ejemplos son abundantes, pues éste es el tipo de abrigos más frecuente (con representaciones pertenecientes tanto a los estilos Macroesquemático como Esquemático o Levantino). Dentro de este grupo, se pueden apreciar diferencias entre los abrigos más pequeños y aislados, que suelen tener paneles más simples, con motivos pertenecientes a un único estilo (esquemático en el Barranc d'en Grau, levantino en el Barranc de Parets); y los abrigos compartidos, con paneles más complejos con motivos pertenecientes a distintos estilos e incluso superposiciones, que suelen ser más amplios y accesibles. Dependiendo del emplazamiento de cada abrigo en el barranco, sus vistas sobre los valles principales a lo que éstos se abren variarán, así como su visibilidad desde éstos.

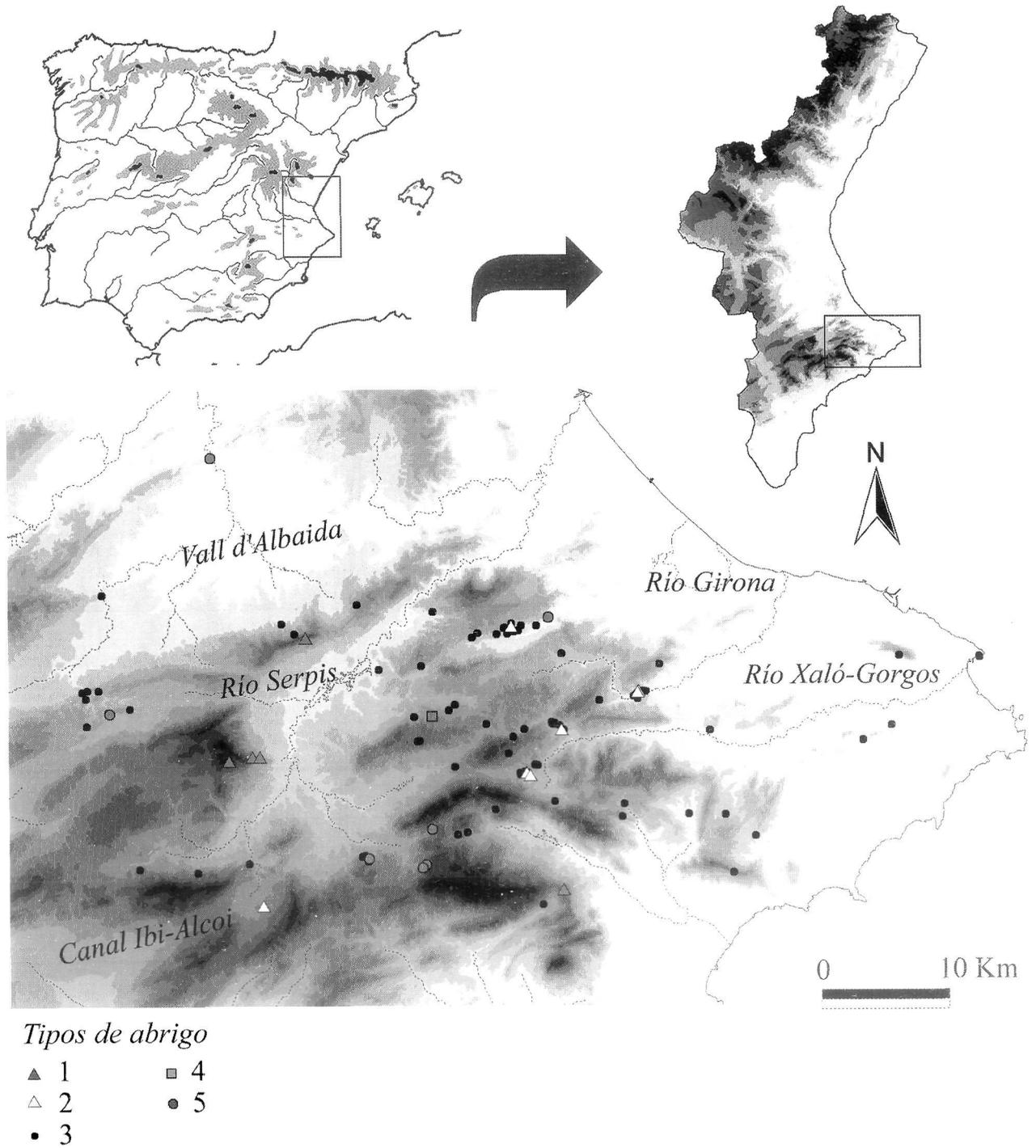


FIG. 3. Distribución por tipos de los abrigos con arte rupestre en las comarcas centro-meridionales valencianas.

4. Abrigos localizados dentro de los macizos montañosos que separan dos de estos valles o cuencas fluviales principales. Son abrigos encajonados, de visibilidad muy restringida (limitada al sector del barranco en que se sitúan), aunque relativamente amplios y accesibles. Los ejemplos no son muy abundantes, asociándose únicamente a la representación de motivos esquemáticos; aunque las superposiciones de motivos pertenecientes a este estilo muestran cómo estos abrigos son reutilizados en distintos momentos. Es el caso del Abric de Cantacuc (Planes), donde las superposiciones de motivos esquemáticos reflejan claramente la existencia de varios momentos de uso en la composición del panel; en este caso debe destacarse también su emplazamiento junto a una fuente de agua cuyo uso se ha mantenido hasta nuestros días, y que quizás pueda explicar las repetidas frecuentaciones de este abrigo.
5. Abrigos localizados junto a puertos de montaña en las zonas periféricas que dan acceso a estas comarcas, o en puntos de paso obligado en la unión de dos valles. Estos abrigos, de tamaño medio y variable dificultad de acceso, comparten dos elementos definitorios: una amplia visibilidad sobre los valles hacia los que se abren; y la presencia en el mismo conjunto de motivos esquemáticos y levantinos (aunque no necesariamente en el mismo panel o abrigo).

5. La construcción de un paisaje neolítico. Algunas consideraciones

La explicación aceptada durante las últimas décadas para la coexistencia de tres estilos artísticos distintos durante el período Neolítico en las comarcas centro-meridionales valencianas toma como referencia interpretativa el marco propuesto por el modelo dual, un modelo de neolitización que combina aspectos migracionistas e indigenistas: los nuevos grupos *neolíticos puros* que llegarían a la Península Ibérica desde el Mediterráneo central traerían con ellos un paquete de innovaciones técnicas (cerámica, piedra pulida) y económicas (especies vegetales y animales domésticas), así como una nueva mentalidad basada en los ritos agrícolas que podría

reconocerse en el Arte Macroesquemático; la confrontación ideológica entre estos grupos y los indígenas epipaleolíticos *en vías de neolitización* provocaría entre estos últimos el desarrollo del estilo Levantino; y finalmente, cuando estos grupos estuviesen plenamente *neolitizados*, habrían desarrollado un nuevo estilo, el Esquemático, que mantendría algunos de los rasgos característicos del Macroesquemático pero incluiría también algunos nuevos (como los ídolos oculados), mostrando una evolución paralela a la de las creencias de estos grupos (Fortea y Aura, 1987; Hernández y Martí, 1999). Sin embargo, en los últimos años esta interpretación ha sido desechada por sus propios postulantes, ante las evidencias de que el Arte Esquemático es tan antiguo como el Macroesquemático, y también anterior por tanto al Levantino; mientras que el Arte Levantino duraría al menos hasta el III milenio AC, en paralelo al Esquemático, cuando los grupos epipaleolíticos habrían desaparecido tiempo atrás (Hernández y Martí, 2000-2001). Por tanto, debemos aceptar la idea de que todos estos estilos son cronológica y culturalmente neolíticos, realizados por unos mismos grupos aunque en distintos momentos; incluyendo aquí el Arte Levantino, con su supuesta representación de un modo de vida propio de grupos cazadores-recolectores. En cambio, la representación de escenas de caza entre poblaciones neolíticas es un hecho aceptado en yacimientos paradigmáticos como el de Çatal Hüyük, donde se consideraba la domesticación del ganado como una metáfora sobre el control interno de la sociedad (Hodder, 1990). De forma más específica, distintos autores han señalado el posible rol social de las actividades de caza entre algunas poblaciones neolíticas del continente europeo, como un símbolo de poder o *estatus* social para determinados individuos (Vigne, 1993; Sidéra, 2000). Por último, dentro de una interpretación social del significado del Arte Levantino aunque en una línea distinta, algunos autores han señalado recientemente cómo la importancia otorgada a las actividades de caza, los enfrentamientos entre grupos y la figura del arquero, serían en realidad una evidencia en contra del supuesto igualitarismo de las comunidades neolíticas, como reflejo del poder social de un colectivo formado exclusivamente

por individuos masculinos y adultos (Escoriza, 2002). Sea en un sentido u otro, esto podría explicar la frecuencia de las representaciones de escenas de caza en el Arte Levantino, que adquiriría así un carácter no narrativo sino metafórico e ideológico; así como la abundancia de armaduras de flecha en los enterramientos del III milenio de la zona, que los convierte en el elemento más característico de estos ajueres (Soler Díaz, 2002). Éste sería también el sentido que podría atribuirse a las escenas levantinas donde se muestran capturas colectivas de ciervos vivos, como ocurre en los abrigos aragoneses de Muriecho, Los Chaparros o El Garroso, y también en la Cueva de la Vieja (Alpera); escenas que se repiten también en el Arte Esquemático, en abrigos como Mallata y Coquina, y cuyos paralelos remiten a los citados frescos de Çatal Hüyük (Utrilla, 2002; Utrilla y Calvo, 1999).

Aceptando la idea de que estos tres estilos son realizados por unas mismas poblaciones neolíticas, ¿cuál es el panorama que encontramos respecto al poblamiento en estos momentos? Según los últimos estudios publicados, los yacimientos de la zona comprendida entre las sierras del Benicadell, Mariola y Aitana donde existen niveles epipaleolíticos (siempre microlaminar), como Tossal de la Roca (Vall d'Alcalà), Cova d'en Pardo (Planes), Penya del Comptador o el Abric de la Falguera (Alcoi), presentan niveles de abandono previos a las fechas de 5600/5500 cal. AC que se manejan para el inicio de la secuencia neolítica en la zona (Hernández y Martí, 2000-2001; Bernabeu *et al.*, 2002). Desde aproximadamente 6100/6000 AC, sólo encontramos estos grupos mesolíticos en zonas periféricas como la laguna de Villena (con yacimientos como Casa de Lara o Arenal de la Virgen), verdadero escenario del contacto e interacción entre ambos modos de vida. Mientras que en la zona analizada, si bien se documenta desde los primeros momentos una dualidad de poblamiento entre yacimientos al aire libre y cuevas, la cultura material es homogénea e indica la presencia en este espacio de unas únicas comunidades; aunque en ocasiones se ha señalado que estos grupos mantendrán durante varios milenios un modo de vida mixto, que combinaría rasgos tanto productores como cazadores y recolectores

(Guilabert *et al.*, 1999). Quizás esta dualidad económica pudiera encontrar su reflejo a nivel artístico con el desarrollo de dos líneas simbólicas distintas (Macroesquemático/Esquemático por un lado, Levantino por otro), cada una con una función o significado social independiente (Fairén, 2002); o quizás, como hemos señalado, esta dualidad respondería a distinciones sociales o ideológicas, pudiendo estar cada estilo destinado a una audiencia distinta.

Que unos mismos grupos neolíticos sean responsables de tres manifestaciones artísticas de forma y contenido tan distinto es una hipótesis arriesgada que debe ser discutida o afianzada con más argumentos, pero actualmente nos parece la única que puede ajustarse al registro disponible para esta zona: la posterioridad del Arte Levantino frente al Macroesquemático; su coexistencia con el Esquemático a lo largo de todo el Neolítico; la presencia de los tres estilos en aquellos abrigos que por su emplazamiento y características parecen destinados a actividades de carácter público, como serían los actos de agregación social o ritual (Tipo 2); la presencia simultánea de motivos esquemáticos y levantinos en aquellos abrigos (Tipo 5) que con más claridad reflejan una voluntad de control territorial; y, fundamentalmente, la existencia de unos únicos grupos de población en la zona. Pero, ¿cómo se articularía este territorio?

El poblamiento en esta zona se caracteriza, desde los primeros momentos del Neolítico, por una dualidad entre asentamientos estables al aire libre y la ocupación temporal o estacional de cuevas y abrigos (en un contexto de movilidad logística). Estos yacimientos se concentran en dos núcleos principales, donde encontramos los yacimientos con secuencias estratigráficas más completas o conjuntos materiales más abundantes: por un lado, los yacimientos presentes en las zonas de la Safor y el marjal de Oliva-Pego, así como algunos situados cerca de la línea de costa como la Cova de les Cendres (Teulada) o la Cova Ampla del Montgó (Xàbia); por otro lado, la cuenca media y alta del río Serpis, con yacimientos en cueva como l'Or (Beniarrés) o Sarsa (Bocairent) y poblados al aire libre como Mas d'Is (Penàguila). Entre estos dos núcleos de poblamiento se disponen unos valles de orientación

SO-NE, a lo largo de los cuales encontramos una serie de cuevas y abrigos cuya escasa potencia estratigráfica pero variedad de materiales reflejaría un uso esporádico pero reiterado a lo largo de toda la secuencia neolítica. De forma general, se ha señalado que la frecuentación de estos abrigos debe ponerse en relación con el movimiento de personas y ganado entre los núcleos de poblamiento de la costa y el interior montañoso (Fairén, 2004), ante la reconocida funcionalidad de muchos de ellos como redil durante el Neolítico (Badal, 1999)⁵. Por ello, cabría pensar que los yacimientos que encontramos a lo largo de estos valles presentan un uso temporal, dentro de una dinámica de tránsito a pequeña escala entre estas dos zonas (como refugios a lo largo de los valles que actúan como corredores de comunicación); o quizás estacional, dentro de unas pautas de explotación del territorio basadas en la movilidad logística de grupos reducidos (como complemento a las actividades productivas agropecuarias llevadas a cabo desde los poblados estables al aire libre).

Frente a este escaso poblamiento de los valles, encontramos en todos y cada uno de ellos una serie de abrigos con arte rupestre cuyo significado habría que leer también en este contexto de movimiento y articulación del territorio. Pues excepto los abrigos de Tipo 1, con un uso restringido y concentrados en las sierras que flanquean la cuenca media del Serpis, el resto de los abrigos aparecen siempre vinculados de una forma u otra a lugares de paso: se localizan tanto en los valles que comunican costa e interior como en aquellos que conectan la cuenca del Serpis con otras unidades geográficas cercanas. Las diferencias encontradas entre los distintos abrigos en cuanto a su emplazamiento (visibilidad, tamaño o accesibilidad) y número y complejidad de los motivos representados, permiten realizar una distinción funcional entre ellos: si bien algunos de ellos se

ubican en lugares destinados a ceremonias de agregación social o ritual (Tipo 2, Tipo 4), otros deben ponerse en relación con el control del señalado tránsito a lo largo de estos valles, de los puntos de paso y de los recursos disponibles en la zona (Tipo 3, Tipo 5).

Si atendemos a la secuencia diacrónica que nos muestran los paralelos muebles, las superposiciones estilísticas, e incluso la distribución de los motivos pertenecientes a distintos estilos en los paneles y abrigos, podemos señalar una fase inicial de ocupación simbólica del territorio por parte del Arte Macroesquemático. Esta ocupación correspondería a los momentos tempranos de la secuencia Neolítica (horizonte Neolítico IA o de las cerámicas cardiales), en un contexto de creciente importancia del ceremonial para mantener la cohesión social ante los importantes cambios que se están produciendo en el modo de vida de las comunidades que habitan esta zona; complejidad ceremonial que también puede apreciarse en otros componentes del paisaje que se desarrollan en estos momentos, como serían los fosos documentados en yacimientos como Mas d'Is (Penàguila) (Bernabeu *et al.*, 2002), y que responderían, como los abrigos donde se representa el Arte Macroesquemático, a una voluntad de apropiación y monumentalización del paisaje propia de las primeras comunidades productoras. Esto explicaría la elección de abrigos de gran tamaño, accesibles y situados junto a las principales líneas de comunicación (Abric de Benialf en la Vall de Gallinera, Pla de Petracos en el Barranc de Malafí, La Sarga en la Canal Ibi-Alcoi); como abrigos aparentemente relacionados con la celebración de rituales de agregación social inter e intragrupal, en relación también con el control del movimiento a lo largo de estos valles.

Lo reducido del ciclo de desarrollo del Arte Macroesquemático debe ponerse en relación con las necesidades sociales surgidas en ese momento, y con un posterior cambio en la forma de apropiación del espacio. Por ello, este territorio inicial se expandirá pronto con el desarrollo de un nuevo estilo, el Esquemático, que mantiene sin embargo alguno de los convencionalismos propios del Macroesquemático; lo cual evidencia el vínculo simbólico entre ambos, al tiempo que

⁵ A partir de la zona de Xàbia el tránsito por la zona costera mediterránea, que puede ser continuo y fácil desde la Safor, se hace muy dificultoso, debiendo orientarse los corredores de comunicación hacia el interior a través de estos valles (Aura *et al.*, 1993).

muestra un progresivo cambio en las necesidades sociales de los pobladores de esta zona. En este sentido, es significativo documentar Arte Esquemático en las nuevas zonas donde se produce desde el Neolítico IB una expansión del poblamiento (zonas antes deshabitadas, y donde tampoco había llegado el Arte Macroesquemático), así como en los corredores que comunican con zonas vecinas. Poblamiento y arte rupestre constituyen, así, fenómenos que no pueden entenderse el uno sin el otro, mostrando a escala territorial un avance conjunto.

Por otro lado, en el interior de este territorio encontraremos también una ocupación simbólica más intensa, con la representación de motivos esquemáticos en abrigos usados previamente; pero también se usarán otros muchos que presentan características morfológicas y de emplazamiento variadas, como reflejo de un contexto de uso distinto y del desarrollo de unas nuevas necesidades en la organización del espacio. Así, algunos abrigos parecen haber sido usados en un contexto ritual, sea con carácter restringido (Tipo 1) o destinado a una audiencia amplia y más o menos heterogénea (Tipo 2, Tipo 4); en cambio, otros mostrarían una voluntad de control visual del espacio, los recursos y el movimiento de los individuos y grupos (Tipo 3); por último, es interesante la presencia de Arte Levantino en los abrigos de Tipo 5, aquellos relacionados con el control de los pasos de montaña (lo cual reflejaría el rol común de ambos estilos en la articulación del paisaje en estos momentos). Por otro lado, esta diversificación de funciones de los abrigos con arte rupestre debe entenderse en el contexto de expansión demográfica y mayor complejidad social que puede observarse a medida que avanza la secuencia neolítica, y especialmente en sus momentos finales.

En cuanto al Arte Levantino, éste muestra una estrategia similar en cuanto a ocupación simbólica del espacio, respondiendo a las mismas necesidades que plantea el uso del Arte Esquemático: mantenimiento del ceremonial intergrupalo en determinados abrigos (Tipo 2); así como un progresivo incremento de la territorialidad a medida que avanza la secuencia

neolítica, con abrigos de Tipo 3 (destinados al control del movimiento y de los recursos, y a reuniones intragrupoales en un ámbito local) y Tipo 5. En cualquier caso, a pesar de la presencia conjunta de representaciones esquemáticas y levantinas en muchos abrigos, pueden apreciarse tendencias excluyentes entre ambos: en aquellos abrigos donde las escenas levantinas son más complejas, los motivos esquemáticos escasean, y viceversa. Todo esto no hace más que confirmar su complementariedad en la articulación del paisaje social en estos momentos, y esto constituye la mejor pista para indagar en el sentido de las representaciones levantinas; sin embargo, los problemas que siguen planteándose sobre su origen y cronología en otras zonas dificultan el establecimiento de hipótesis concluyentes al respecto.

Éstas son únicamente unas hipótesis preliminares sobre las pautas de ocupación de un territorio, tanto físicas como simbólicas, que necesariamente deberán contrastarse en el futuro con las pautas apreciables en las comarcas vecinas donde también existe una elevada densidad de abrigos con arte rupestre. Sin embargo, para comprender estas pautas es esencial dejar de atender en exclusiva a los paneles y los motivos, y comenzar a estudiarlos en el contexto de su emplazamiento, sin el cual no puede explicarse su sentido y contexto original de uso.

Agradecimientos

Este artículo forma parte de mi proyecto de tesis doctoral, realizado gracias a una beca FPI de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Quisiera agradecer a C. Chippindale su ayuda y consejos durante mi estancia en el Cambridge University Museum of Archaeology and Anthropology (Cambridge, Reino Unido), durante la cual comencé a plantearme algunas de las cuestiones que aquí se reflejan; a M. S. Hernández su ayuda para sentar las bases de las demás; y a R. Bradley las sugerencias realizadas sobre una versión previa de este estudio.

Bibliografía

- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1984): "El arte rupestre esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares", *Scripta Praehistorica. Francisco Jordá Oblata*. Salamanca, pp. 31-61.
- ALONSO, A. (1999): "Cultura artística y cultura material: ¿un escollo insalvable?", *Arte rupestre y territorio arqueológico. Bolskan*, 16, pp. 71-107.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1995-1996): "Santuarios parietales compartidos en la Prehistoria: la Comunidad de Murcia como paradigma", *Anales de Prehistoria y Arqueología de Murcia*, 11-12, pp. 39-58.
- AURA TORTOSA, J. E.; FERNÁNDEZ PERIS, J. y FUMANAL GARCÍA, M.ª P. (1993): "Medio físico y corredores naturales: notas sobre el poblamiento paleolítico del País Valenciano", *Recerques del Museu d'Alcoi*, 2, pp. 89-107.
- BADAL, E. (1999): "El potencial pecuario de la vegetación mediterránea: las cuevas redil". En *II Congrés del Neolític a la Península Ibèrica. Saguntum-PLAV Extra 2*, pp. 291-298.
- BALDELLOU, V. y UTRILLA, P. (1999): "Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias", *Arte rupestre y territorio arqueológico. Bolskan*, 16, pp. 21-37.
- BERNABEU, J.; OROZCO, T. y DíEZ, A. (2002): "El poblamiento neolítico: desarrollo del paisaje agrario en les valls de l'Alcoi". En HERNÁNDEZ, M. S. y SEGURA, J. M.ª (eds.): *La Sarga. Arte rupestre y territorio*. Alcoy, pp. 171-184.
- BERNABEU, J.; VILLAYERDE, V.; BADAL, E. y MARTÍNEZ VALLE, R. (1999): "En torno a la neolitización del Mediterráneo peninsular: valoración de los procesos postdeposicionales". En *Geoarqueología i Quaternari litoral. Memorial M.ª P. Fumanal*. Universidad de Valencia, pp. 69-81.
- BRADLEY, R. (1994): "Symbols and signposts understanding the prehistoric petroglyphs of the British Isles". En RENFREW, C. y ZUBROW, E. (eds.): *The ancient mind. Elements of cognitive archaeology*, pp. 95-106.
- (2002): "Access, style and imagery: the audience for Prehistoric Rock Art in Atlantic Spain and Portugal, 4000-2000 BC", *Oxford Journal of Archaeology*, 21 (3), pp. 231-247.
- BRADLEY, R.; CRIADO, F. y FÁBREGAS, R. (1995): "Rock art and the prehistoric landscape of Galicia: the results of field survey 1992-1994", *Proceedings of the Prehistoric Society*, 61, pp. 341-370.
- CHIPPINDALE, C. (2003): "From millimetre up to kilometre: a framework of space and of scale for reporting and studying rock-art in its landscape". En CHIPPINDALE, C. y NASH, G. (eds.): *The figured landscapes of Rock-Art. Looking at pictures in place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CONKEY, M. W. y HASTORF, C. A. (eds.) (1990): *The uses of style in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ESCORIZA MATEU, T. (2002): *La representación del cuerpo femenino. Mujeres y Arte rupestre Levantino del arco mediterráneo de la Península Ibérica*. BAR International Series 1082. Oxford.
- FAIRÉN JIMÉNEZ, S. (2002): *El paisaje de las primeras comunidades productoras en la cuenca del río Serpis (País Valenciano)*. Villena: Fundación "José M.ª Soler".
- (2004): "Rock art and the transition to farming. The Neolithic landscape of the central Mediterranean coast of Spain", *Oxford Journal of Archaeology*, 23 (1), pp. 1-19.
- FORTEA, J. (1974): "Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino", *Zephyrus*, XXV, pp. 225-257.
- FORTEA PÉREZ, J. y AURA TORTOSA, E. (1987): "Una escena de vareo en La Sarga (Alcoy). Aportaciones a los problemas del Arte Levantino", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII, pp. 97-122.
- FRANKLIN, N. (1993): "Style and dating in rock art studies: the post-stylistic era in Australia and Europe". En LORBLANCHET, M. y BAHN, P. (eds.): *Rock Art Studies: the Post-stylistic Era or Where do we go from here*. Oxford: Oxbow, pp. 1-13.
- GOSDEN, C. y HEAD, L. (1994): "Landscape – a usefully ambiguous concept", *Archaeology in Oceania*, 29, pp. 113-116.
- GUILABERT MAS, A. P.; JOVER MAESTRE, F. J. y FERNÁNDEZ LÓPEZ DE PABLO, J. (1999): "Las primeras comunidades agropecuarias del río Vinalopó (Alicante)". En *II Congrés del Neolític a la Península Ibèrica. Saguntum Extra-2*, pp. 283-290.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y MARTÍ OLIVER, B. (1999): "Art rupestre et processus de néolithisation sur la façade orientale de l'Espagne méditerranéenne". En *XXIV Congrès Préhistorique de France. Le Néolithique du Nord-Ouest méditerranéen* (Carcassonne, 1994), pp. 257-266.
- (2000-2001): "El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica", *Zephyrus*, 53-54, pp. 241-265.
- HODDER, I. (1990): *The domestication of Europe. Structure and contingency in Neolithic societies*. Oxford.
- INGOLD, T. (1986): *The appropriation of nature: essays on human ecology and social relations*. Manchester.

- JOHNSON, G. A. (1982): "Organizational structure and scalar stress". En RENFREW, C.; ROWLANDS, M. J. y SEGRAVES, B. A. (eds.): *Theory and explanation in Archaeology*. London: Academic Press, pp. 389-421.
- JORDÁ CERDÁ, F. (1985): "El arte prehistórico de la región valenciana: problemas y tendencias". En *Arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas* (Elche, 1983). Universidad de Alicante, pp. 121-140.
- LAYTON, R. (2001): "Ethnographic study and symbolic analysis". En WHITLEY, D. (ed.): *Handbook of Rock Art research*. Walnut Creek: Altamira Press, pp. 311-331.
- MARTÍ OLIVER, B. y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1988): *El Neolític Valencià. Art rupestre i cultura material*. Servei d'Investigació Prehistòrica. Diputació de València.
- MORPHY, H. (1991): *Ancestrals connections. Art and aboriginal system of knowledge*. The Chicago University Press.
- SACKETT, J. M. (1977): "The meaning of style in Archaeology: a general model", *American Antiquity*, 42, pp. 369-380.
- SCHAAFSMA, P. (1985): "Form, content and function: theory and method in North American rock art studies". En SCHIFFER, M. B. (ed.): *Advances in Archaeological Method and Theory*. London: Academic Press, vol. 8, pp. 237-277.
- SEBASTIÁN, A. (1986-1987): "Escenas acumulativas en el Arte Rupestre Levantino", *Bajo Aragón Prehistoria*, VII-VIII, pp. 377-397.
- SIDÉRA, I. (2000): "Animaux domestiques, bêtes sauvages et objets en matières animales du Rubané au Michelsberg. De l'économie aux symboles, des techniques à la culture", *Gallia Préhistoire*, 42, pp. 107-194.
- SMITH, B. (1998): "The tale of the chameleon and the playtipus: limited and likely choices in making pictures". En CHIPPINDALE, C. y TAÇON, P. (eds.): *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 212-228.
- SOLER DÍAZ, J. A. (2002): *Cuevas de inhumación múltiple en la Comunidad Valenciana* (2 vols.). Real Academia de la Historia-Diputación Provincial de Alicante.
- TAÇON, P. (1994): "Socialising landscapes: the long-term implications of signs, symbols and marks on the land", *Archaeology in Oceania*, 29 (3), pp. 117-129.
- THOMAS, J. (2001): "Archaeologies of place and landscape". En HODDER, I. (ed.): *Archaeological theory today*. Cambridge: Polity Press, pp. 165-186.
- TORREGROSA, P. (2000-2001): "Pintura rupestre esquemática y territorio: análisis de su distribución espacial en el Levante peninsular", *Lucentum*, XIX-XX, pp. 39-63.
- TRONCOSO, A. (2002): "Estilo, arte rupestre y sociedad en la zona central de Chile", *Complutum*, 13, pp. 135-153.
- UTRILLA, P. (2002): "Epipaleolíticos y neolíticos del Valle del Ebro", *El paisaje en el Neolítico mediterráneo. Saguntum Extra-5*. Valencia, pp. 179-208.
- UTRILLA, P. y CALVO, M.^a J. (1999): "Cultura material y arte rupestre 'levantino': la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000", *Arte rupestre y territorio arqueológico. Bolskan*, 16, pp. 39-70.
- VIGNE, J. D. (1993): "Domestication ou appropriation pour la chasse: histoire d'un choix socio-culturel depuis le Néolithique". En *Exploitation des animaux sauvages à travers le temps. IV Colloque international de l'Homme et l'Animal* (Jean-les-Pins), pp. 201-220.
- VV.AA. (1999): *Cronología del Arte Rupestre Levantino* (Real Academia de Cultura Valenciana. Serie Arqueológica, n.º 17). Valencia.
- WHITLEY, D. S. (2001): "Rock Art and Rock Art research in a worldwide perspective: an introduction." En WHITLEY, D. (ed.): *Handbook of Rock Art research*. Walnut Creek, Altamira Press, pp. 7-51.
- WOBST, H. M. (1977): "Stylistic behaviour and information exchange". En CLELAND, C. (ed.): *For the director: research essays in honor of James B. Griffin*. Museum of Anthropology, University of Michigan, pp. 317-342.