

ARTE ESQUEMÁTICO EN LA FACHADA ORIENTAL DE LA PENÍNSULA IBÉRICA. 25 AÑOS DESPUÉS

Schematic Art in the east façade of the Iberian Peninsula. 25 years on

Mauro S. HERNÁNDEZ PÉREZ
Universidad de Alicante

Fecha de aceptación de la versión definitiva: 14-12-06

BIBLID [0514-7336(2006)59;199-214]

RESUMEN: El registro de yacimientos con Arte Esquemático en la fachada oriental de la Península Ibérica se aproxima al medio millar, aunque muchos de ellos permanecen inéditos o se han publicado parcialmente. A partir de la información disponible se analizan las características de las manifestaciones artísticas de tendencia esquemática del Neolítico Antiguo, identificadas como Arte Macroesquemático y Arte Esquemático Antiguo, y a partir de los ídolos y de otras imágenes simbólicas, la distribución espacial del Arte Esquemático del Calcolítico. Se plantea, asimismo, sus orígenes, evolución y la perduración de algunos de sus motivos hasta época histórica.

Palabras clave: Arte Macroesquemático. Arte Esquemático. Arte Esquemático Antiguo. Neolítico. Edad del Cobre. Murcia. Comunidad Valenciana. Albacete.

ABSTRACT: So far, close to five hundred sites displaying examples Schematic Art have been found along the east façade of the Iberian Peninsula, although no or only partial information has been published about many of them. Based on the information available, this paper analyses the characteristics of schematic artistic displays from the Early Neolithic Period, known as "Macroschematic Art" and "Early Schematic Art", as well as the spatial distribution of Schematic Art from the third century BC, based on idols and other symbolic images. The paper also discusses the origins, evolution and survival of some of the motifs right up to the historic period.

Key words: Macroschematic Art. Schematic Art. Early Schematic Art. Neolithic. Copper Age. Murcia. Valencia. Albacete.

Hace 25 años acompañé al prof. Jordá en su visita al conjunto de arte rupestre del Pla de Petracos (Castell de Castells, Alicante), por el que mostró un extraordinario interés y nos animó a presentar los calcos de sus pinturas en el Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático de la Península Ibérica que estaba organizando en la Universidad de Salamanca, junto a los de otras que, conjuntamente con miembros del Centre d'Estudis Contestans, habíamos descubierto en el interior montañoso de Alicante. En aquella ocasión no dudamos en considerar que "el arte esquemático es, sin lugar a duda, el elemento cultural más olvidado de la Prehistoria del País Valenciano" (Hernández Pérez y C.E.C., 1983), hasta el punto que hasta esos momentos el registro se reducía a una decena de yacimientos, algunos de ellos, con la excepción de Beniatjar, Peña Escrita de Tárben, El Salt y El Calvari (Breuil, 1935; Beltrán, 1974), conocidos por sus pinturas del denominado Arte Levantino. Durante mucho tiempo esta manifestación artística era la única que interesaba a los investigadores, gestores de patrimonio, medios de comunicación y público en general por la cuidada ejecución de sus imágenes frente a la aparente tosquedad de las identificadas como esquemáticas, describiéndose en ocasiones como seminaturalistas o semiesquemáticas, ya que la coexistencia de imágenes identificadas como levantinas y esquemáticas en un mismo abrigo o en sus proximidades había creado lazos de unión entre ambas manifestaciones que la investigación aceptaba sin excesivas críticas, con la excepción de la postura, siempre heterodoxa, de F. Jordá, que le llevaría a la convocatoria de la reunión de Salamanca,

donde realizó unas interesantes reflexiones sobre el Arte Esquemático de la Península Ibérica (Jordá, 1983) que convendría tener siempre presentes.

En Salamanca se presentó el que más tarde sería conocido como Arte Macroesquemático, ampliamente referenciado en las ponencias de F. Jordá, A. Beltrán, P. Acosta y E. Ripoll, publicadas en el número XXXVI de la revista *Zephyrus*, que todos, de una manera u otra, relacionaron desde un primer momento con el Arte Esquemático.

Los años 80 del pasado siglo fueron extraordinariamente pródigos en hallazgos y publicaciones sobre el Arte Esquemático de toda la fachada oriental de la Península Ibérica. A la publicación de casi un centenar de abrigos incluidos en el *corpus* de arte rupestre en Alicante (Hernández, Ferrer y Catalá, 1988), se suman nuevos abrigos y conjuntos, ahora aislados, en Valencia (Hernández y Segura, 1985; Martínez Sanso, 1989) y Castellón (Sarriá, 1983 y 1987; Viñas, 1982; Viñas *et al.*, 1983b). Otros hallazgos en Murcia (García del Toro, 1988; San Nicolás del Toro, 1985; San Nicolás del Toro *et al.*, 1988), Albacete (Pérez Burgos, 1988), Cuenca (Alonso, 1983-1984), Aragón (Baldellou, 1983; Baldellou, Painaud y Calvo, 1983a y 1983b) y Cataluña (Castells y Hernández, 1990; Viñas *et al.*, 1983a) permitieron ampliar el área de distribución de la pintura esquemática en la fachada oriental de la Península Ibérica, al tiempo que las imágenes publicadas reflejaban su extraordinaria complejidad. De este modo adquiriría pleno sentido la reflexión que realizamos en Salamanca, ya planteada con anterioridad (Acosta, 1968; Jordá y Blázquez, 1978), acerca de la existencia de "provincias" en la

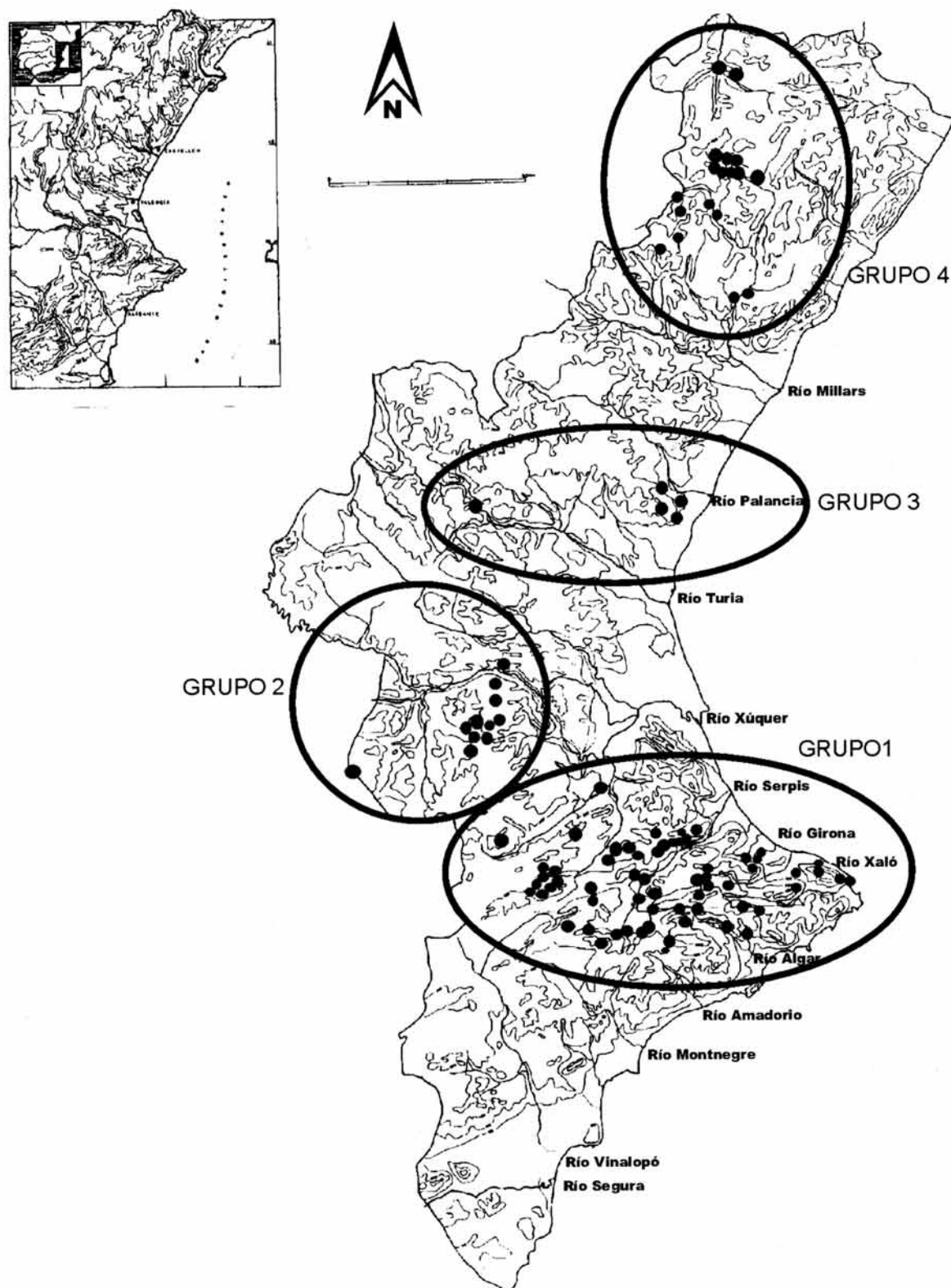


FIG. 1. Comunidad Valenciana. Distribución del Arte Esquemático rupestre (según P. Torregrosa).

pintura esquemática peninsular, una de las cuales se identificó en las comarcas centro meridionales valencianas.

En esa misma década, se replantea su cronología, considerada hasta esos años como calcolítica en la línea que indicara de H. Breuil (1935) y P. Acosta (1968), a partir de la publicación de un interesante conjunto de cerámicas neolíticas y calcolíticas con decoraciones simbólicas esquemáticas (Carrasco *et al.*, 1985; Marcos Pous, 1980; Martí y Hernández, 1988; Martín y Camalich, 1982), al tiempo

que se analiza su distribución espacial y significado desde perspectivas extraordinariamente novedosas por parte de J. Martínez García.

En los últimos años se han sucedido los hallazgos y publicaciones, junto a varias iniciativas de interés que han tenido como protagonistas a todas las manifestaciones artísticas prehistóricas –y no exclusivamente las esquemáticas– del Arco Mediterráneo español. Entre ellas cabría citar su inclusión en la lista de Patrimonio Mundial de la

UNESCO, en 1998, y la celebración de dos congresos, uno de ellos dedicado al Arte Esquemático de la Península Ibérica (Martínez y Hernández, 2006) que se concibió como continuación del celebrado en Salamanca en 1982.

La actual distribución del Arte Esquemático ofrece unas significativas concentraciones y vacíos, que no siempre se pueden explicar por ausencia de prospecciones. En Albacete se concentran (Alonso y Grimal, 2002) en Alpera, Hellín y Alto Segura, en especial en los términos municipales de Nerpio y Letur, en todos los casos en territorios compartidos con el Arte Levantino, junto a yacimientos o conjuntos aislados –y sin ausencia de Arte Levantino en sus proximidades– en Alcaraz, Socovos y Yeste. En Murcia se citan (San Nicolás, 2006) 73 estaciones con Arte Esquemático, 13 de ellas con Arte Levantino. El Arte Esquemático se encuentra presente, asimismo, en las tres provincias aragonesas, donde también se localiza Arte Levantino, con una significativa concentración de estaciones levantinas (77,6%) en Teruel y de esquemáticas 85,5% en Huesca (Baldellou, 1999). En las tierras valencianas, donde el registro actual de yacimientos con pinturas identificadas como esquemáticas supera ampliamente los dos centenares, más de la mitad en las tierras del interior montañoso alicantino y en la Vall d'Albaida (Valencia), se han establecido (Torregrosa, 2000-2001) cuatro agrupaciones significativas separadas por zonas vacías de pinturas esquemáticas que hallazgos recientes van reduciendo (Fig. 1). El *grupo 1* incluye las cuencas de los ríos Serpis, Albaida y Canyoles y las menores de La Marina; el *grupo 2* integra los abrigos del curso medio del Júcar, aunque se podría ampliar para incluir las tierras conquenses de la misma cuenca; el *grupo 3*, con muy pocos abrigos, abarca la zona entre los ríos Turia y Palancia, mientras se identifica el *grupo 4* con la Rambla de la Viuda y Els Ports, en Castellón, donde en el Parque Cultural Valltorta-Gasulla se han descubierto en los últimos años nuevos yacimientos (Martínez y Guillem, 2006b). En el grupo 1 el Arte Esquemático comparte territorio e incluso abrigos con los artes Macroesquemáticos y Levantino, mientras en el grupo 4 domina el Arte Levantino y en los grupos 2 y 3 los nuevos hallazgos, muchos de ellos inéditos o pendientes de revisión, reflejan un cierto predominio del Arte Levantino en el grupo 2 y de Arte Esquemático en el grupo 3.

1. Algunas consideraciones previas

En estos últimos 25 años se ha producido un significativo avance en el estudio de las manifestaciones rupestres postpaleolíticas en la España mediterránea, en las que dejando a un lado el Arte Levantino, para el que en reiteradas ocasiones hemos propuesto una cronología neolítica, como ya en su tiempo afirmara el Prof. Jordá, la discusión más reciente se centra en fijar la cronología del Arte Esquemático peninsular que nada tiene que ver con la presencia de esquemas en el arte, entendidos como “representaciones de una cosa atendiendo solo a sus líneas o caracteres más significativos” según la segunda acepción del diccionario de la RAE. En este sentido, cabría recordar la ya clásica diferenciación entre *Esquematismo* y *Fenómeno esquemático* que señalara en su Tesis Doctoral P.

Acosta, aunque ambos conceptos deban ser reinterpretados a la luz de la información disponible asimilando ahora el *Esquematismo* a la definición recogida en la RAE, incluso en la primera acepción del término –“representación gráfica y simbólica de cosas inmateriales”– y reservar el concepto de *Fenómeno esquemático* a las manifestaciones simbólicas prehistóricas postpaleolíticas –rupestres y muebles– que se expresan mediante esquemas. De este modo se evitaría la confusión existente en la actualidad de incluir dentro del Arte Esquemático imágenes que, sin infravalorar su interés cultural, artístico y patrimonial, se fechan en momentos históricos e, incluso, subactuales, cuando no anteriores, incluidas las propias paleolíticas. En este sentido conviene recordar el excesivo ruido de fondo que a menudo produce la consideración como Arte Esquemático de pinturas y grabados medievales y modernos, donde la cruz como símbolo cristiano o motivo decorativo se interpreta como antropomorfo cruciforme o la estrella de David en un esteliforme, o las barras, puntos y manchas, tan abundantes en los lugares frecuentados por pastores.

También cabría reflexionar, en la línea que se viene haciendo desde hace décadas, sin que se observen aportaciones significativas, sobre el uso y abuso de determinados términos que a menudo utilizamos sin una previa definición. Ya en su día P. Acosta reflexionó sobre el concepto de “estilo esquemático”, que es necesario definir con claridad, al igual que otros términos, como los de subesquemático y subnaturalista o semiesquemático y seminaturalista, por referirnos sólo a los más citados. Estas cuestiones se agudizan en la España mediterránea donde el Arte Esquemático comparte el mismo territorio con el Arte Levantino. Si bien resulta válido el argumento del naturalismo para identificar el Arte Levantino, con algunas excepciones que nos podrían remitir al arte postpaleolítico de otras áreas peninsulares –recuérdese en este sentido algunas figuras de la Laguna de la Janda–, al igual que los conceptos de “narrativo” y de “escenas”. Son, sin embargo, muchas las excepciones o matizaciones. En este sentido, ya P. Acosta señaló la “capacidad narrativa” de las figuras antropomorfas y zoomorfas de Los Canjorros de Peñarubia, en Jaén, sobre las que se ha dudado de su contemporaneidad (Acosta, 1968). Lo mismo podría afirmarse para la figura humana claramente esquemática de Selva Pascuala (Villar del Humo, Cuenca) que sujeta un caballo con una cuerda (Beltrán, 1968). Por otro lado, resulta evidente que existen agrupaciones de motivos que, en la línea que ha señalado J. Martínez García, responden a un contenido simbólico que va más allá de las escenas “narrativas” que identifican el Arte Levantino. Otro argumento que se ha utilizado para diferenciar ambas manifestaciones rupestres incide en las técnicas, asociando el Arte Levantino con el trazo fino y perfilado, mientras el Arte Esquemático se caracterizaría por trazos de perfiles irregulares y desigual densidad de pinturas, diferencias que de manera general podrían aceptarse. Sin embargo, no son escasos los motivos levantinos con desigual densidad de pinturas y bordes no perfilados, sobre los que existen buenos ejemplos en Minateda, o de trazos perfilados en el Arte Esquemático, de los que la Cueva de Los Letreros (Vélez Rubio, Almería) o la Peña Escrita (Tárben, Alicante) son buenos ejemplos (Fig. 2).



FIG. 2. Cueva de Los Letreros (Vélez Rubio, Almería).

2. Arte Lineal-geométrico, Arte Macroesquemático, Arte Esquemático Antiguo

La identificación del Arte Lineal-geométrico significó un profundo revulsivo en el estudio del arte prehistórico de la fachada oriental de la Península Ibérica. La precisa

datación de las plaquetas de la Cueva de la Cocina, aunque discutida por algunos, y la asimilación que se estableció entre sus motivos y los pintados infrapuestos a motivos naturalistas permitieron situar la cronología del Arte Levantino en el Neolítico. En el momento del descubrimiento, en el ya lejano 1980, del Pla de Petracos y de otros yacimientos alicantinos con motivos geométricos pintados e infrapuestos en La Sarga y el Abric IV del Barranc de Benialí también a motivos levantinos –ciervos en La Sarga y en el interior de un desconchado que corta un serpentiforme vertical en Benialí–, no se disponía de otros referentes que el identificado como Arte Lineal-geométrico. Por este motivo, en la reunión de Salamanca no dudamos en relacionar los abrigos recién descubiertos en Alicante con el Arte Lineal-geométrico, “término que, de confirmarse nuestra hipótesis, habría que modificar por cuanto también aparecen figuras humanas” (Hernández y C.E.C., 1983: 70). Poco después se propuso la denominación de Arte Macroesquemático que, pese al inicial rechazo y las propuestas de otras denominaciones –Arte Contestano (F. Jordá), Arte prelevantino (A. Beltrán), Arte Cardial (F. J. Fortea), Arte Lineal-figurativo (J. E. Aura) o Arte tipo Petracos (reunión de Barbastro)– acabaría por ser aceptada, al tiempo que se identificaba como un horizonte artístico independiente o como una facies local del Arte Esquemático, en parte relacionado con lo que en los últimos años se ha venido a identificar como Arte Esquemático Antiguo.

El tiempo transcurrido, los nuevos hallazgos y la revisión de los denominados paralelos muebles, que preferimos denominar Arte Esquemático mueble, permiten replantear todas estas cuestiones desde nuevas perspectivas.

Sobre el Arte Lineal-geométrico la posición estratigráfica y cronológica de las plaquetas de la Cueva de La Cocina sigue siendo incuestionable. Más dudas ofrecen los motivos rupestres que se le asociaron. Hemos cuestionado los ejemplos valencianos –Cueva de la Araña y La Sarga–, albacetenses –Cueva de la Vieja– y murcianos –Cantos de la Visera–, con argumentos sobre los que insistiré más adelante. En cambio, en Aragón se identifican como tales “algunos trazos en zigzag de Los Chaparros de Albalate, de Barfaluy y Labarta en el Vero, así como en otro tipo de signos, como puede ser la espiral en forma de caracol o una especie de signo de múltiples brazos de un abrigo encima de la Cueva de la Mora, en Obón” (Utrilla, 2000: 46), si bien los de Labarta han sido considerados del Arte Esquemático (Alonso, 1994: 65).

Sobre el Arte Macroesquemático, a la inicial distribución espacial –tierras alicantinas delimitadas por las sierras de Aitana, Benicadell y Mariola– y cronológica –neolítico antiguo cardial– se han ido incorporando nuevos argumentos que enriquecen el análisis de este horizonte artístico que, pese al tiempo transcurrido, todavía impacta por su excepcionalidad. Al primer registro se incorporaron nuevos hallazgos que acabarían fijando (Hernández, Ferrer y Catalá, 1994) en 18 abrigos agrupados en 10 conjuntos y, en el caso del Arte mueble Macroesquemático, en tres cuevas de habitación. Su distribución coincidía con la de un importante conjunto de yacimientos de los primeros agricultores y ganaderos con cerámica impresa, preferentemente cardial, la misma técnica que se utiliza en las decoraciones macroesquemáticas muebles, de ahí la estrecha relación que se ha establecido entre *territorio macroesquemático* y



FIG. 3. Pla de Petracos (Castell de Castells, Alicante). Abrigos VII y VIII.

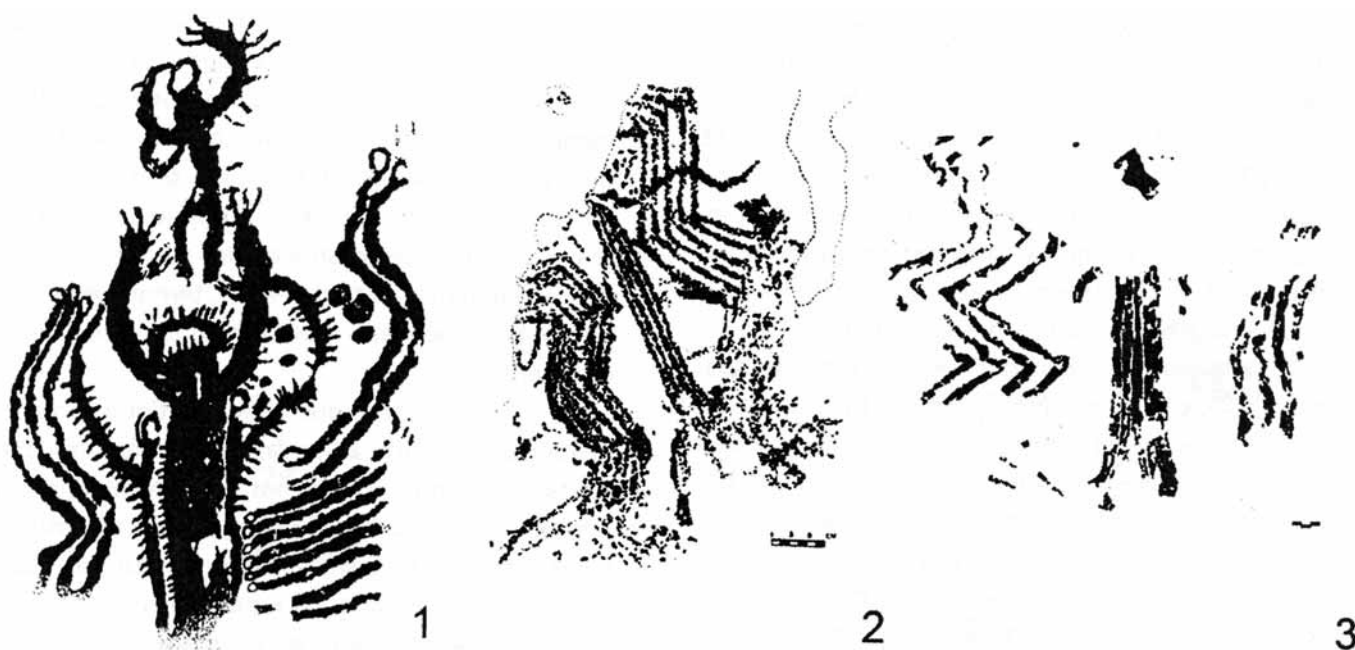


FIG. 4. 1: Abric V del Pla de Petracos; 2: Abric Roser (Millares, Valencia); 3: Los Gineses (Bicorp, Valencia).

territorio cardial en las comarcas centro-meridionales valencianas. Tampoco se ha incrementado la tipología inicial propuesta, con los diversos tipos de antropomorfos –y no sólo los orantes– y los serpentiformes como principales referentes, junto a barras, gruesos puntos y otros motivos de difícil identificación, entre los que se encuentran los del Abric VIII del Pla de Petracos (Fig. 3) que, siguiendo

las sugerencias de F. Jordá, hemos considerado como posibles representaciones de una mujer y la cabeza de un toro (Hernández, Ferrer y Catalá, 1994). En los últimos años hemos valorado algunos elementos que, si bien estaban presentes en anteriores análisis, apenas se habían integrado en nuestras propuestas cronológicas y de distribución espacial y que ahora adquieren un extraordinario interés.

Son las técnicas y la composición. En las primeras ya se señaló desde el mismo momento de su identificación que en el caso de la pintura se trataba de un trazo denso y grueso¹, de bordes a menudo poco preciso de color rojo oscuro. En relación con la composición en reiteradas ocasiones se insistió en las figuras humanas con los serpentiformes y barras que los rodeaban. A partir de estas dos premisas hemos propuesto en los últimos años una nueva lectura de este horizonte artístico, en estrecha relación con el origen y expansión de las primeras comunidades de agricultores y ganaderos en el levante peninsular (Hernández y Martí, 2000-2001). Se ha señalado –y de nuevo reitero aquí– la evidente similitud que existe entre el orante rodeado por serpentiformes y barras del Abric V del Pla de Petracos y el antropomorfo, ahora rodeado de líneas quebradas, de los abrigos de Roser (Millares, Valencia) y Los Gineses (Bicorp, Valencia) (Fig. 4), el primero de los cuales se relacionó (Oliver y Arias, 1982) con el yacimiento alicantino y que, por mi parte, no valoré hasta el inicio del estudio del excepcional conjunto del Barranco Moreno, en Bicorp, del que se conocían desde hace décadas algunos abrigos con artes Levantino y Esquemático. La revisión de este importante conjunto, que ha coincidido con el descubrimiento y estudio de la Cueva del Tío Modesto (Henarejos, Cuenca), en la misma cuenca del Júcar (Hernández, Ferrer y Catalá, 2001), nos ha llevado a reflexionar sobre algunas de nuestras anteriores propuestas, sobre el arte rupestre postpaleolítico en las comarcas entre las tierras alicantinas y la cuenca del Júcar, en las que también se han producido interesantes hallazgos y reflexiones en los últimos años (Torregrosa, Galiana y Ribera, 2001 y 2006).

La Balsa de Calicanto, en el aludido Barranco Moreno y a unos centenares de metros de Los Gineses, conserva, además de unos escasos pero extraordinariamente interesantes zoomorfos levantinos, un excepcional conjunto de zigzags verticales y figuras humanas realizadas con gruesos trazos de pintura roja oscura. La mayoría de estos zigzags, de mediano y gran tamaño, son similares a los que rodean a los antropomorfos de Roser y Gineses, por lo que no dudamos en relacionarlos (Fig. 5). Entre los antropomorfos destacan los de gran tamaño formados por una larga barra rematada con un engrosamiento superior a modo de cabeza y dos trazos incurvados laterales que podrían corresponder a piernas o brazos, ya que de tratarse de piernas la prolongación de la barra central correspondería al sexo, de mayor tamaño que éstas, y de interpretarse como brazos el trazo vertical se prolonga en demasía para tratarse del cuello y cabeza, por otro lado extrañamente larga esta última, cuyo engrosamiento superior debería corresponder al tocado (Fig. 6). En el mismo yacimiento e incluso en el mismo panel y en otros próximos se ubican otros antropomorfos, de idéntica ejecución y color, que se caracterizan por un tocado o cabeza en forma de arco semicircular abierto hacia abajo con el tronco formado por gruesa barra vertical o dos trazos verticales. A los primeros se les indican con claridad brazos y piernas e incluso un pequeño sexo en algunos de ellos como prolongación del tronco, mientras en otros unos

trazos serpentiformes laterales simularían los brazos. Estos mismos convencionalismos se encuentran en otros abrigos de la cuenca del Júcar, entre los que aquí interesa destacar los dos antropomorfos del Tío Modesto, en el que el mejor conservado tiene una cabeza en forma de arco semicircular y un alargado cuerpo con brazos-piernas, asociado a una amplia serie de serpentiformes verticales, infrapuestos a motivos levantinos, al igual que ocurre con los serpentiformes de similar ejecución y composición de la Cueva de la Araña. En el panel I Barranc del Bosquet (Moixent, Valencia), nos encontramos de nuevo con dos figuras humanas, en especial una de ellas, similares a otras de la Balsa de Calicanto, al igual que los serpentiformes y otra figura humana con los brazos a modo de largos serpentiformes. Todos estos motivos se incluyeron en el Arte Esquemático (Hernández, Ferrer y Catalá, 1984), al igual que otros que ahora no dudamos en considerarlos macroesquemáticos, como han señalado otros autores (Aparicio, Beltrán y Boronat, 1988) al identificarlos como del tipo Petracos, mientras los antropomorfos antes citados se describen como esquemáticos y uno de ellos por su cabeza en forma de arco semicircular se relaciona con otros del Villar del Humo. Por otro lado, la revisión de las pinturas del Barranc de Carbonera (Beniatjar, Valencia), que en su día no dudamos en considerar esquemáticas (Hernández y Segura, 1985), permite relacionar algunos de sus motivos, en especial sus serpentiformes, con los antes citados de la cuenca del Júcar.

A partir de estas evidencias ya se planteó que estos motivos serpentiformes deberían ponerse en relación con los macroesquemáticos alicantinos, sugiriendo la posibilidad de ampliar el tradicional *territorio macroesquemático* o bien crear un *territorio de influencia macroesquemática* “para incluir estos abrigos que corresponderían a una fase de expansión en la que se ha perdido –o transformado– parte de su contenido simbólico, aunque mantenga algunas de sus características formales” (Hernández y Martí, 2000-2001: 261), relacionando estos abrigos con la neolitización de las tierras de la cuenca del Júcar desde las áreas cardiales alicantinas. De nuevo debo volver sobre estas reflexiones, insistiendo en el papel que en esta relación desempeñan la composición antropomorfos-serpentiformes-líneas quebradas del Pla de Petracos, Roser y Gineses, que debe considerarse la clave para identificar, junto a las características técnicas de los serpentiformes, este arte rupestre de la cuenca del Júcar, que adquiere un extraordinario protagonismo en el origen del Arte Esquemático de la fachada oriental de la Península Ibérica.

También se relacionan (Martínez y Guillem, 2006a) con estos motivos en las comarcas centrales valencianas, del Júcar al Serpis, los zigzags y un motivo oval del Ribassalls y Cavalls, en el Barranc de la Valltorta, infrapuestos a motivos levantinos, al tiempo que se incluyen en un Arte Esquemático Antiguo (Fig. 7), se rechaza una posible sucesión temporal entre los motivos meridionales y septentrionales al considerarse sincrónicos y se señala que “estos motivos del Arte Esquemático antiguo serían una imitación de las formas macroesquemáticas y constituirían un indicador más del proceso de aculturación que tendría lugar en las primeras fases del proceso de neolitización” (Martínez y Guillén, 2006: 82).

No disponemos de nueva información que permita inclinarnos por algunas de las opciones propuestas acerca

¹ También finos y perfilados como los circuliformes encajados con los que se inician sendos serpentiformes macroesquemáticos del Abric VII del Pla de Petracos, que de encontrarse aislados no se dudaría en identificarlos como levantinos.

de la posición estilística y cronológica de estos motivos para los que ahora se sugiere su presencia en Castellón –y que también se podría rastrear en abrigos de Albacete, Murcia y Andalucía, tanto en Jaén como en Granada–, ya sea aquella que los relacione de una u otra manera con el Arte Macroesquemático o con un Arte Esquemático Antiguo, todavía no bien definido.

En la actualidad resulta incuestionable la antigüedad del Arte Esquemático en la fachada oriental de la Península, que remonta, sin duda, al Neolítico Antiguo y perdura, al menos, hasta los inicios de la Edad del Bronce. Cabría preguntarse en este punto si los motivos antes aducidos corresponden a un segundo momento del Arte Macroesquemático, si es una reinterpretación de éste por parte de poblaciones que fuera del *territorio cardial* inician su neolitización o si constituyen una fase inicial de lo que se ha venido a denominar Arte Esquemático Antiguo. Por nuestra parte nos inclinamos por la segunda opción, sin rechazar de plano la primera al tiempo que somos conscientes de que comparte algunos motivos con este último.

3. Hacia una caracterización de los momentos iniciales del Arte Esquemático

La documentación disponible en la actualidad (Carrasco, Navarrete y Pachón, 2006; Martí, 2006; Martí y Hernández, 1988; Torregrosa y Galiana, 2001; Utrilla y Balladellou, 2002) ofrece una excepcional información sobre el que se podría denominar Arte Esquemático mueble que, a su vez, permite datar el rupestre, más allá de que se discuta sobre identificaciones de motivos o sobre las similitudes y diferencias entre ambos.

El actual registro valenciano confirma la presencia de motivos de evidente tipología esquemática en el Neolítico Antiguo impreso cardial –Neolítico IA en la secuencia regional–, con una cronología del 6600-6300 BP. Es el caso de las bandas verticales y horizontales, motivos en zigzag, antropomorfos en Y, doble Y y X, ramiformes y soliformes. Las primeras se constatan en el registro del Arte rupestre Esquemático hasta convertirse en el tema más repetido y presente en la práctica totalidad de yacimientos, registrándose, asimismo, en el Arte Macroesquemático rupestre. Los motivos en zigzags abundan en el Arte Esquemático tradicional y en los abrigos citados más arriba de la cuenca del Júcar, en ocasiones infrapuestos a motivos levantinos (Hernández y Martí, 2000-2001). Los soliformes son exclusivos del Arte Esquemático, mientras los antropomorfos en Y, doble Y y X se podrían asociar a los artes Macroesquemático y Esquemático. En el registro mueble las representaciones de zoomorfos se sitúan en momentos avanzados del Neolítico Antiguo (Fig. 9). Corresponden a tres animales: un cáprido con la cornamenta incurvada hacia atrás, la parte posterior de un bóvido y la cabeza, pecho, patas delanteras y cornamenta en forma de peine de un ciervo. Estos tres animales que formaban parte de un mismo vaso se utilizaron en su momento como paralelos del Arte Levantino, aunque también se rechazó nuestra propuesta al considerarlos más próximos, especialmente el ciervo, al Arte Esquemático. En cambio, son incuestionablemente esquemáticos los tres cápridos o cérvidos incisos en otro fragmento que se sitúa en momentos postcardiales.

Este amplio registro de representaciones muebles se localiza en cuevas de habitación del *territorio cardial-macroesquemático*, tanto en la Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante), a la que pertenecen la mayoría de los ejemplos, como en la Cova de La Sarsa (Bocairente, Valencia), La Falguera (Alcoy, Alicante) y Cova de les Cendres (Teulada, Alicante). Para el resto de las tierras valencianas sólo las cerámicas de Cova Fosca (Ares del Maestre, Castellón) evocan motivos esquemáticos rupestres, como los zigzags y las líneas incisas verticales flanqueadas por motivos en V (Martí y Cabanilles, 2002; Martí, 2006).

Para contextos cardiales y epicardiales aragoneses se ha señalado un soliforme y series de zigzags verticales y horizontales en Costalena (Maella, Zaragoza) y zigzags en las cuevas de Chaves y Alonso Norte. Mención aparte merece el excepcional conjunto de cantos rodados de Chaves, en los que se han identificado (Utrilla y Baladellou, 2001-2002) motivos geométricos (cruces, haces de líneas, barras, puntos, círculos) y figurativos (antropomorfos de tipo orante, de cabeza triangular, cruces terminadas en figuras humanas y series verticales de barras unidas horizontalmente).

Para la Región de Murcia en la excavación, actualmente en curso, de los abrigos del Pozo, en Calasparra, un hogar, asociado a otros elementos de habitación estacional, ha sido datado en el 6260 ± 120 BP. Esta ocupación neolítica se relaciona (San Nicolás, 2006) con sus pinturas, en la que se han identificado dos momentos² a partir de la presencia de cientos de pequeños fragmentos de ocre, que también se constataron en los niveles neolíticos de la cercana cueva-sima de La Serreta, en Cieza, cuyas pinturas “no son ni naturalistas ni esquemáticas” y se han incluido en un no bien definido estilo “infranaturalista” o desmañado (García del Toro, 1988). A partir de esta información se podría situar la aparición del Arte Esquemático en Murcia, entre las que incluiríamos las de La Serreta, durante el Neolítico Epicardial, al igual que en Albacete, donde un vaso de la Cueva del Niño (Ayna) se decora con bandas en zigzags horizontales franqueadas por otras verticales (Martí, 2006).

Para Andalucía una reciente y exhaustiva revisión de las decoraciones simbólicas neolíticas (Carrasco, Navarrete y Pachón, 2006) sitúa la presencia de antropomorfos en el Neolítico Antiguo –Complejo del Humo/Araña– y en un genérico Neolítico Antiguo/medio, los zoomorfos en un Neolítico Antiguo no cardial –Cuevas de Canjorro– y en el Neolítico Antiguo/medio y los soliformes también en un Neolítico Antiguo no cardial –Cueva del Agua de Prado Negro–, otros en un genérico neolítico –Cueva de la Murcielaguina– o en el no menos genérico Neolítico Antiguo/medio. De todos estos ejemplos andaluces interesa destacar aquí su tipología, ya que no se asemejan a los ejemplos muebles valencianos, aunque sí están presentes en el registro rupestre.

A partir de esta documentación es evidente que la aparición del *fenómeno esquemático* remonta al Neolítico Antiguo, en momentos cardiales o epicardiales, al menos el mueble y con toda probabilidad el rupestre e, indudablemente, se debe poner en relación con los nuevos modos

² Las más antiguas, pintadas con gran detalle y pincel fino, se encuentran casi a nivel del suelo actual, mientras las restantes, a más de un metro sobre éste, son más toscas.



FIG. 5. *Balsa de Calicanto (Bicorp, Valencia).*

de vida que acompañan a la aparición de las primeras comunidades de agricultores y ganaderos. No obstante, para Andalucía se ha sugerido una cierta relación con el Paleolítico Superior, asociando la aparición de las esquematizaciones antropomorfas y zoomorfas, en la forma de pectiniforme, en el Epipaleolítico, para alcanzar su pleno desarrollo en el Neolítico, en el que “los soportes muebles cerámicos... sólo tienen valor como jalones comprobativos de la secuencia esquemática parietal y no constituyen pruebas de los orígenes neolíticos del esquematismo; más bien valedores contrastados del traslado de los esquemas

parietales a la cerámica” (Carrasco, Navarrete y Pachón, 2006: 112).

El excepcional conjunto de los cantos pintados de Chaves, claramente datado en el Neolítico cardial (de 6770 ± 70 BP) remite (Utrilla, 2006) a modelos esquemáticos (personajes de cabeza triangular, esteliformes, cruces inscritas en un círculo) y macrosquemáticos (orantes con dedos marcados y rayos en la cabeza). Por otro lado, el elevado porcentaje de yacimientos de Arte Esquemático en Teruel (50 estaciones frente a las 7 levantinas) se relaciona con “yacimientos del Neolítico puro, ya sea con

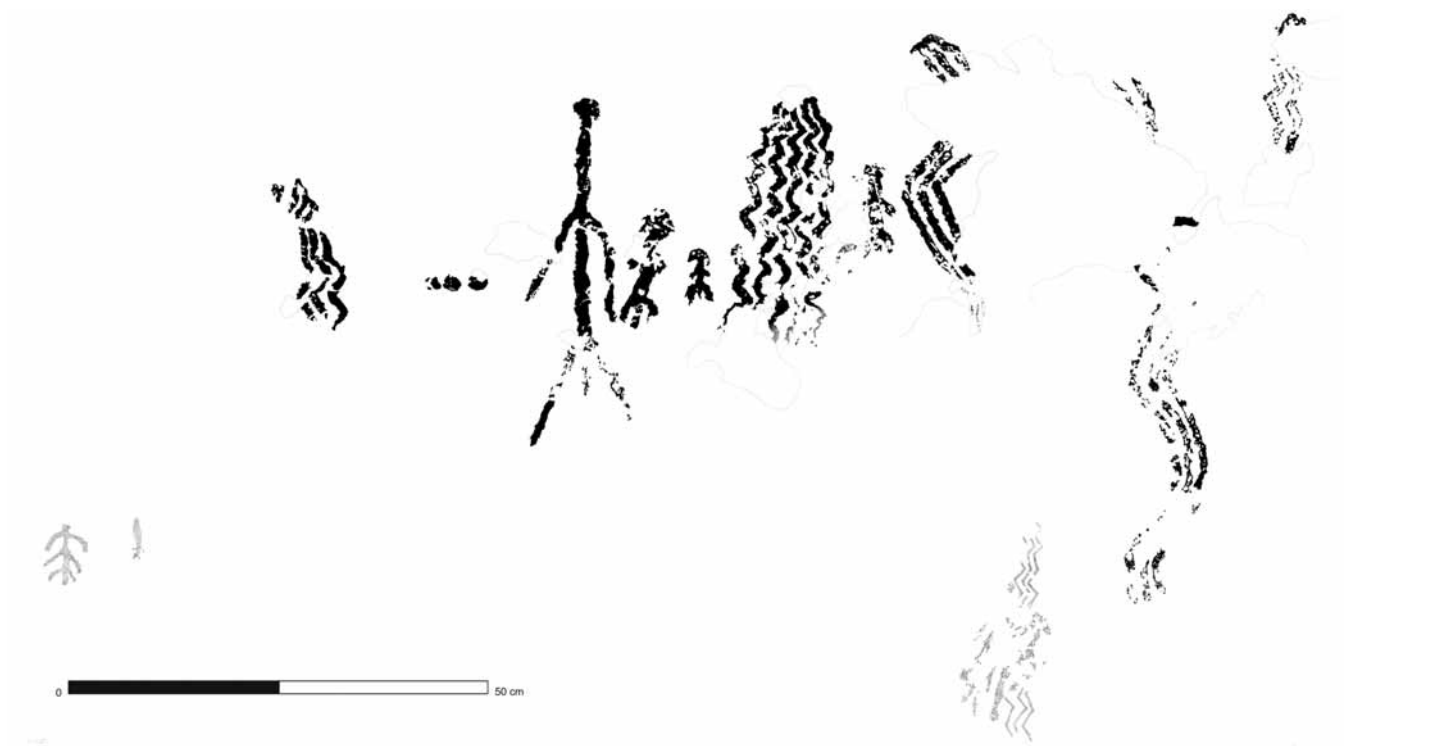


FIG. 6. *Balsa de Calicanto (calcos Hernández, Ferrer y Catalá).*

cardiales, o las impresas no cardiales, pero siempre de nueva planta... Por todo ello hay que valorar la cronología neolítica del arte esquemático más puro, refrendada además por los paralelos mobiliarios en los cantos pintados del nivel cardial de la cueva de Chaves" (Utrilla y Calvo, 1999: 65).

En las tierras valencianas algunas imágenes muebles aportan una excepcional información al debate sobre la cronología y orígenes del Arte Esquemático. Se trata de los antropomorfos en Y, en Y invertida y en doble Y y los motivos en zigzag, todos impresos cardiales y por lo tanto del Neolítico Antiguo. Su asociación al Arte Macroesquemático rupestre se establece a partir del Abric IV de Benialí, en donde se ubican junto a serpentiformes/maniformes macroesquemáticos, con los que comparte las mismas características técnicas –tipo de trazo y color–, y a un cáprido que en su momento se consideró esquemático. Otros motivos en doble Y se colocan entre los tres antropomorfos del Abric III del Pla de Petracos, aunque aquí se interpreten como los brazos enlazados de estas figuras. Por otra parte, en el mismo territorio esquemas similares –Racó Gorgori, Peña del Benicadell, Cova del Mansano, Barranc de Bolulla, abric II del Barranc de Benialí, Barranc del Infern, Barranc d'en Grau...– se consideran esquemáticos (Hernández, Ferrer y Catalá, 2000: 26). En este sentido conviene llamar la atención sobre su doble presencia –macroesquemática y esquemática– en abrigos próximos, aunque en diferentes márgenes, del Barranc de Benialí. A pesar de su localización en un solo abrigo mantenemos la adscripción macroesquemática para este tipo de antropomorfos, aunque otros considerados esquemáticos pudieran estar próximos, como los del Racó Gorgori, a juzgar por su ejecución. Más fácil es aislar los zigzags macroesquemáticos y esquemáticos rupestres, extraordinariamente abundantes y con una amplia distribución espacial, atendiendo a sus características morfo-técnicas.

Los otros dos temas esquemáticos en el registro mueble del Neolítico Antiguo –esteliformes/soliformes y ramiformes– no se encuentran presentes en el Arte Macroesquemático, por lo que necesariamente deben relacionarse con el Arte Esquemático, aunque no se disponga de una sólida documentación que permita la segura adscripción al Neolítico Antiguo de los soliformes y ramiformes rupestres, algunos de los cuales, como se indicará más adelante, son más tardíos, lo que por otro lado coincide con el propio registro de ambos temas en cerámicas postcardiales e incluso de la Edad del Bronce.

El conjunto de motivos que podrían integrar ese Arte Esquemático Antiguo estaría formado por barras, zigzags horizontales y verticales, figuras humanas en Y, Y invertida y doble Y, esteliformes-soliformes y ramiformes, aunque en estos momentos resulte imposible precisar la exacta adscripción cronológica de cada uno de ellos y, de existir, sus características formales en cada momento.

El riguroso análisis de las decoraciones simbólicas neolíticas (Torregrosa y Galiana, 2001) demuestra la contemporaneidad en la Cova de l'Or de orantes, antropomorfos macroesquemáticos-esquemáticos, esteliformes y ramiformes, que se concentran en el Sector H con indudables problemas de registro al

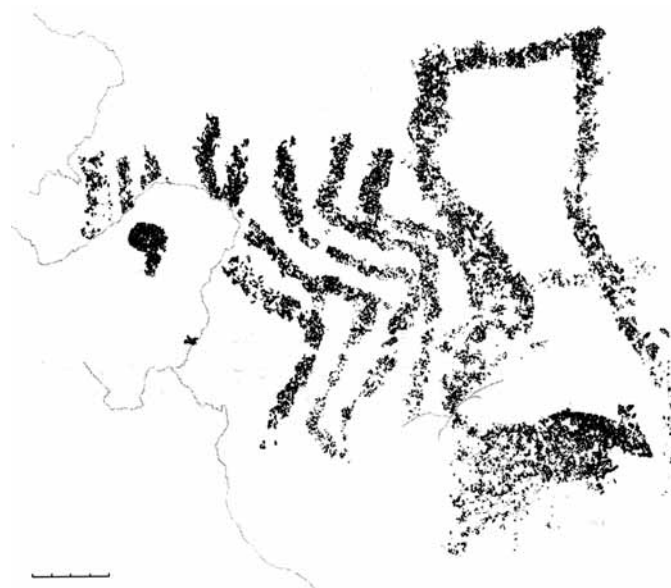


FIG. 7. *Caves del Civil (Tirig, Castellón) (calcos R. Martínez y P. Guillem).*

tratarse de excavaciones antiguas en las que, por ejemplo, fragmentos de un mismo vaso con un orante se recogieron en diferentes capas y sectores. No es posible, por tanto, poder precisar el momento en la aparición de cada uno de estos temas. Para los zoomorfos, en cambio, se dispone de una precisa información, a partir de los dos frag-



FIG. 8. *Barranc de la Palla (Tormos, Alicante) (calcos Hernández, Ferrer y Catalá).*

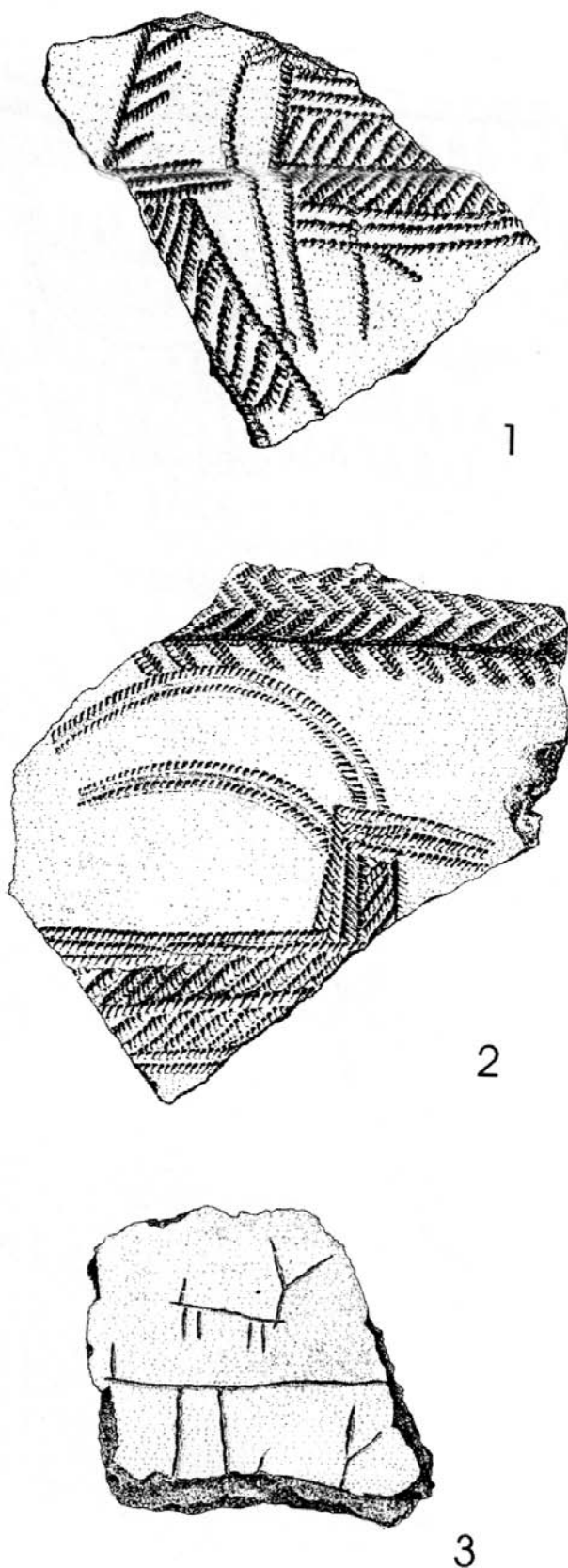


FIG. 10. Cova de l'Or (Beniarrés, Alicante) (dibujos B. Martí, 2006).

mentos impresos de instrumento –cáprido, ciervo y bóvido– que se fechan en el Neolítico Antiguo avanzado –Neolítico IA2 en la secuencia regional–³, mientras que

³ En el mismo nivel que el fragmento con cérvido y bóvido se recogió otro con un posible antropomorfo macroesquemático y un tercero con un soliforme.

para el fragmento con tres cérvidos incisos se ha propuesto (Martí, 2006) como límite cronológico el horizonte de las cerámicas esgrafiadas, hacia el 5500 BP (cal. 4350 calBC).

También el análisis de la distribución, tanto a escalas macroespacial –territorio– como meso –abrigos– y microespacial –panel–, aporta información de interés para abordar la cronología inicial del Arte Esquemático. En Alicante comparte abrigo e, incluso, panel con otras manifestaciones artísticas postpaleolíticas. Interesa destacar aquí aquellos en los que se constata la presencia de Arte Macroesquemático. En La Sarga las imágenes esquemáticas –antropomorfos bajo diversas formas, ninguno del tipo en doble Y, cáprido, barras, zigzags...– se distribuyen en diversos puntos de los Abric II y III, en ocasiones en paneles aislados y en otras compartiéndolos con las macroesquemáticas, aunque en este caso nunca se superponen y ocupan siempre los espacios vacíos o las zonas laterales. En el Abric IV del Beniarrés un cáprido esquemático se colocó junto a los serpentiformes/maniformes macroesquemáticos (Fig. 9). En el panel 1 del Abric II de las Coves Roges de Benimassot son las barras y un antropomorfo esquemático en X los temas representados sin interferir con los macroesquemáticos. En el panel 3 del Abric II de Cova Alta los motivos esquemáticos se reducen a barras verticales, una de ellas infrapuesta a los serpentiformes macroesquemáticos. En el Abric V del Barranc de Famorca barras, un antropomorfo/ramiforme y un motivo que con reservas identificamos como un ídolo oculado rodean a un complejo conjunto de motivos macroesquemáticos, ubicándose una de las barras en el interior de un desconchado que corta a un serpentiforme macroesquemático. Por otro lado, se debe señalar la ausencia de soliformes y ramiformes en estos paneles, aunque en algún caso se encuentren en el mismo abrigo –ramiforme en el Abric II de La Sarga– o en otro próximo, como el soliforme del Abric de Famorca. La asociación Arte Macroesquemático-Arte Esquemático en estos yacimientos y la ausencia de superposiciones, salvo la poco significativa de Famorca, refleja que los autores de ambas manifestaciones respetan las respectivas imágenes e, incluso, es posible que la complementen, sin que pueda precisarse la contemporaneidad en su ejecución o el orden de sucesión en el tiempo, aunque éste fuera corto y se situara siempre en el Neolítico Antiguo, de ahí que ambas –y también el Arte Levantino– constituyan diversas manifestaciones del Arte Neolítico.

La distribución espacial de los abrigos que comparten ambas manifestaciones demuestra la elección de espacios formados por varios abrigos de amplias dimensiones, situados en laderas de fácil acceso, o más pequeños junto a paredes verticales con plataformas amplias a sus pies, lo que en ambos casos permite la reunión junto a ellos de una audiencia numerosa, que hemos calculado en varias decenas de personas. Son los abrigos del Tipo 2 propuesto por S. Fairén (2006), que posiblemente estarían destinados a la celebración de ceremonias de agregación, al tiempo que explica la presencia Arte Esquemático en los restantes tipos de abrigos, que explica por su larga perduración y distinta funcionalidad en la apropiación simbólica del paisaje.

En los abrigos del Júcar la cronología prelevantina de los serpentiformes de La Araña y de Cuenca –Tío Modesto y Marmalo IV– y por extensión los del Barranco Moreno



FIG. 10. *Barranc de Benialí, Abric IV (la Vall de Gallinera, Alicante) (calcos Hernández, Ferrer y Catalá).*



FIG. 11. *Barranc de l'Infern, Abric III del conjunto IV (la Vall d'Ebo, Alicante) (calcos Hernández, Ferrer y Catalá).*

–Gineses y Balsa de Calicanto, preferentemente–, es incuestionable. Con ellos se asocian al menos otros tipos de figuras humanas y es posible que también zoomorfos, a juzgar por su presencia en un mismo panel de manifestaciones macroesquemáticas y antropomorfos esque-

máticos en el Barranc del Bosquet (Moixent, Valencia), o los zoomorfos identificados como esquemáticos de la Cueva de la Araña, pendientes de revisión. Por otro lado, se debe llamar la atención sobre la ausencia de esteliformes en la cuenca media del Júcar y en el resto del territorio

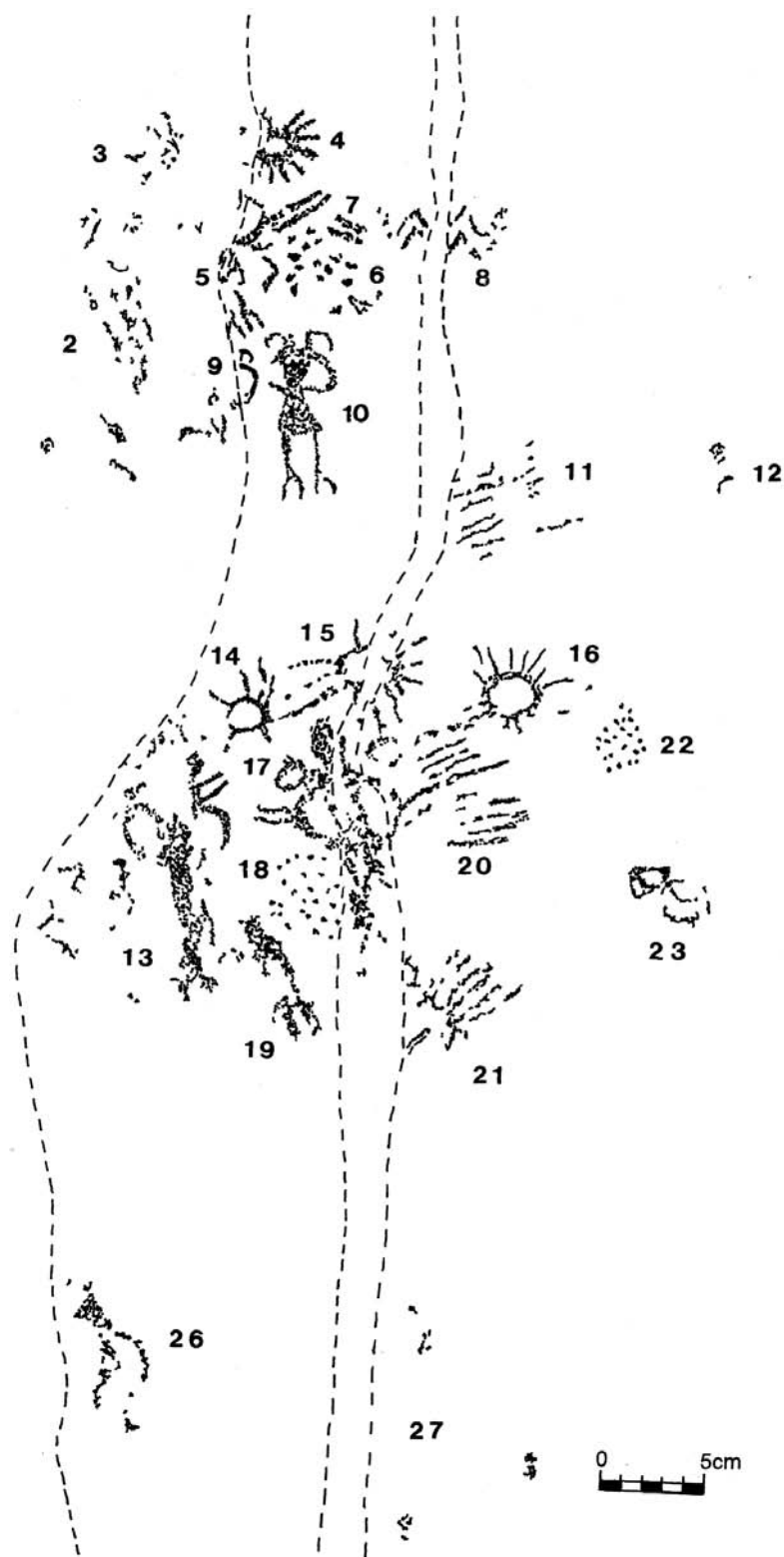


FIG. 12. *Peña del Vicari (Altea, Alicante) (calcos Galiana y Torregrosa).*

valenciano⁴, aunque están presentes en Cuenca, entre los que destaca el extraño soliforme de Anear, en Boniches, cuyos trazos radiales acaban en manos⁵.

⁴ El soliforme del Barranco del Diablo (Sagunto, Valencia) es más tardío, de momentos finales de la Edad del Bronce o de la Edad del Hierro (Ripollés, 1990).

⁵ P. Acosta (1968: 66) interpreta este motivo como el primer mapa hidrográfico de España.

Los motivos geométricos de La Valltorta se relacionan con el Júcar y se interpretan como “una imitación de las formas macroesquemáticas y constituirían un indicador más del proceso de aculturación que tendría lugar en las primeras fases del proceso de neolitización” (Martínez y Guillem, 2006a: 82), considerándolo como una evidencia del proceso de “aculturación directa”, desde las tierras meridionales valencianas.

El análisis de todo este registro, que podría hacerse extensivo a Aragón y a la cuenca del Segura, en Albacete y Murcia, confirma la existencia de un Arte Esquemático Antiguo, que se fecha en momentos del Neolítico Antiguo –cardial y epicardial– que sólo se entiende en el marco de la misma extraordinaria diversidad regional neolítica. La coexistencia en el mismo territorio de Arte Levantino responde a esta misma diversidad, que se evidencia en su desigual distribución espacial como se ha señalado en Aragón y que en las tierras valencianas también tiene su reflejo con significativas concentraciones de uno u otro, de las que podrían ser buenos ejemplos las comarcas septentrionales valencianas, en las que, como en las tierras limítrofes de Teruel, abunda el Arte Levantino, o en la Vall d’Albaida, con el predominio casi absoluto del Arte Esquemático.

Se trata, pues, de un Arte Neolítico que, más allá de su consideración estilística, debe interpretarse como un vehículo de expresión de las comunidades neolíticas en cada uno de los territorios que utilizan sus imágenes para reflejar su diferente y “personal” desarrollo social y cultural (Hernández y Martí, 2000-2001; Martínez García, 2005). Por este motivo se puede identificar, ya desde estos momentos iniciales, una “regionalización” del Arte Esquemático Antiguo, en el que no siempre están presentes los mismos temas y las composiciones podrían ser diferentes. Lamentablemente, no es posible en estos momentos identificar estas “regiones” y sus características, ya que con la excepción de Alicante, no se dispone de exhaustivos *corpora* de yacimientos y motivos.

Por otro lado, el análisis de la organización interna de los paneles, en la línea planteada por J. Martínez García (2002), ha abierto una interesante vía de aproximación al ordenamiento cronológico de la secuencia en cada una de estas “regiones” del Arte Esquemático. De su clasificación interesa destacar aquí el *panel ambiguo*, que refleja igualdades sociales, y *panel vertical*, cuyas imágenes se agrupan en bloques en una línea vertical, que identifica con desigualdades sociales. Una estructura ambigua en los paneles debería corresponder a los momentos neolíticos iniciales –cardiales y epicardiales–, mientras los verticales se asociarían al Neolítico Final y Calcolítico. En nuestra región el mismo J. Martínez elige un panel del Abric III del conjunto IV del Barranc de l’Infern, en un entorno con fuerte presencia de Arte Macroesquemático, como paradigma de los paneles ambiguos (Fig. 11), mientras que entre los verticales el mejor ejemplo es la Peña del Vicari (Fig. 12), que por sus motivos se ha asociado a momentos calcolíticos (Galiana y Torregrosa, 1995).

4. El desarrollo del Arte Esquemático

El peso de la tradición ha relacionado el Arte Esquemático peninsular con el Calcolítico, aunque en las últimas décadas se ha ido imponiendo una cronología inicial neolítica que algunos investigadores no aceptan o procuran ignorar. Serían los descubrimientos de L. Siret en el Sudeste los que permitirían establecer una estrecha relación entre los ídolos de piedra y hueso y las decoraciones simbólicas en las cerámicas de Los Millares y las manifestaciones pintadas esquemáticas que serían recopiladas en el extraordinario *corpus* de H. Breuil. No obstante, en la publicación del excepcional conjunto del abrigo grande de Minateda el mismo investigador francés señala que en la fase más antigua existen motivos “más o menos esquemáticos” y “semiesquemáticos”, anteriores al Arte Levantino, aunque las series propiamente esquemáticas –de la 10 a la 13– serían posteriores (Breuil, 1920).

Aceptado un origen neolítico y su presencia, al menos, hasta el Calcolítico, cabría preguntarse acerca de su posible evolución, ya que el desarrollo del propio Neolítico debería condicionar la incorporación de nuevas imágenes, la modificación de las existentes y una diferente distribución espacial, tanto a nivel territorial como en los propios abrigos y paneles, en la línea indicada más arriba siguiendo el camino abierto por J. Martínez García.

Los ídolos son las únicas imágenes que de una manera segura permiten identificar un momento del Neolítico Final/Calcolítico –Neolítico IIB en la secuencia regional– en el Arte Esquemático. Tradicionalmente se relacionan con el Horizonte Millares del Sureste peninsular (Acosta, 1967). No obstante, han sido investigadores andaluces quienes señalan que “no es factible, ni comprobada, la existencia de una fase idílica relacionada exclusivamente con el mundo de Millares”, al tiempo que en la revisión de los soportes muebles esquemáticos en Andalucía no señalan “ni un solo soporte mueble relacionado con el mundo calcolítico y tiempos posteriores, pues no tienen ningún tipo de reflejo en el arte parietal andaluz” (Carrasco, Navarrete y Pachón, 2006: 114).

Para las tierras entre el Segura y el Júcar, que comprende las actuales provincias de Albacete, Murcia, Alicante y Valencia, se dispone de un actualizado registro de motivos rupestres y muebles tradicionalmente considerados ídolos, entre los que los oculados son los más abundantes y de más amplia dispersión, aunque también se registran, según las tipologías tradicionales, los bitriangulares, ancoriformes, placas y halteras, aunque la identificación de algunos de ellos sea, cuando menos, discutible. Algunos de éstos sólo se conocen por unos pocos ejemplares y otros son ejemplares únicos o escasamente representados. Es el caso del tipo haltera –barra vertical con engrosamientos en los extremos–, con un ejemplar en La Sarga que quizás corresponda a una simple barra, o el de placa carenada con un irregular reticulado interior de la Cova del Barranc del Migdia (Jávea, Alicante), que recuerda a un ejemplar en madera de la Cueva Sagrada (Lorca, Murcia), identificándose ambos como posibles ídolos oculados (García Atiénzar, 2006). También se interpreta como ídolo una tosca figura antropomorfa de piedra, de 52 cm de altura, recogida en Artana (Castellón), que se ha relacionado (Mesado, 1996) con otro pintado del Abric II del Barranc dels Garrofers (Planes, Alicante), aunque son

notables las diferencias entre ellos y este último se haya incluido dentro de los ídolos oculados antropomorfizados (García Atiénzar, 2006), junto a otros ejemplares, también con significativas diferencias entre ellos, de la Peña del Vicari o los murcianos de Cantos de la Visera y Abrigo de los Gavilanes.

Entre los ancoriformes destacan los dos pintados en El Salt de Penáguila (Alicante), próximos otros de hueso de las cuevas sepulcrales con inhumaciones múltiples de la Barsella (Torremanzanas, Alicante) y Blanquizaes de Lébor (Totana, Murcia).

Más abundantes y de mayor diversidad formal son los bitriangulares pintados, con los del Barranc de la Palla (Tormos, Alicante) y de la Cueva de Los Gitanos (Yeste, Albacete) como paradigmas (Fig. 8), que se relacionan con otros muebles, como los ídolos planos con escotaduras laterales, en especial aquellos que tienen un solo par de escotaduras, y con los bilobulados de piedra natural (Pascual Benito, 1998: 184-189), estos últimos más próximos a los polilobulados pintados en varios yacimientos de Murcia y Albacete (Alonso y Grimal, 2002; Mateo y Bernal, 1996).

Los oculados se identifican por la presencia de dos motivos circulares, a modo de ojos, y de una serie de trazos geométricos interpretados como rostro, tatuaje facial o cuerpo de antropomorfos. El registro actual incluye un abundante y variado número de ejemplares que pese a los numerosos estudios regionales, en especial en las tierras murcianas y valencianas por limitarnos al área de nuestro análisis (Ayala, 1985; San Nicolás, 1986; García Atiénzar, 2006), es necesario abordar una revisión de todos ellos, que en estos momentos ultimamos dentro de un estudio general sobre ídolos y esteliformes en la pintura esquemática de la España Mediterránea.

El origen de estas imágenes remite al sudeste peninsular, donde se localizan los prototipos muebles siempre que no se traten de ejemplares únicos. Su amplia distribución espacial revela una significativa concentración en determinadas áreas geográficas, como es el caso de las tierras valencianas entre el Serpis y el Júcar, y la ausencia en otras, entre las que interesa destacar los valles del Vinalopó, arqueológicamente bien conocidos. Serían, sin embargo, los corredores transversales del Alto Vinalopó la vía de penetración de estas imágenes desde la limítrofe Murcia, donde a los ídolos ya conocidos desde antiguo –Los Royos, Cueva de la Hoja, Reclín, Blanquizaes de Lébor, El Chorrillo...– (Ayala, 1985; García Atiénzar, 2006; Pascual, 1998; San Nicolás, 1986); se han incorporado dos excepcionales piezas localizadas en las excavaciones de la Glorieta de San Vicente, en Lorca. Una de ellas, que formaba parte del ajuar de un enterramiento individual en fosa, datado en el 4075 ± 30 BP (Martínez *et al.*, 2006), corresponde a una escápula de animal con decoración pintada en rojo de dos ojos con pupila y puntos a su alrededor. Del mismo yacimiento procede, ahora sin contexto, un pequeño objeto de forma triangular en piedra caliza, en una de cuyas caras se pintó en negro un ramiforme con dos círculos a modo de ojos en el extremo superior, que recuerda al rupestre del Abrigo del Santo Espíritu (Aparicio, 1977), sobre el que hemos dudado en su identificación como ídolo por su extraña forma y, en especial, por su localización al norte del Júcar, alejado, por tanto, de los restantes ejemplares conocidos. No obstante, hallazgos

recientes permiten ampliar la distribución inicial de los ídolos. Ya se ha hecho mención sobre el ídolo de Artana, sobre el que mantenemos algunas reservas acerca de su identificación y cronología. Son incuestionables, en todo caso, el ejemplar mueble de la Cueva de las Mulatillas (Villargordo del Cabriel, Valencia) (Molina y Pedraz, 2000) y los rupestres del Abrigo de los Oculados (Henarejos, Cuenca) semejantes (Ruiz López, 2006) a otro pintado en Cantos de la Visera.

Un elevado número de ejemplares muebles se asocian (Pascual, 1998; Soler, 2002) a enterramientos múltiples en cuevas naturales y en menor medida a poblados, que se fechan en momentos eneolíticos precampaniformes –Neolítico IIA en la secuencia regional valenciana–, con fechas absolutas entre el 4600 y 4400 BP para un ídolo oculado de Niuét, proponiéndose unas fechas en torno al 4500 BP para los ídolos planos con escotaduras y la perduración de algunos hasta el Horizonte Campaniforme de Transición, a finales del III milenio a.C. (Pascual, 1998). Idéntica cronología proponemos para el conjunto de ídolos rupestres en el Levante peninsular.

Cabría preguntarse en este momento acerca de los otros motivos que acompañan a estos ídolos en el Arte Esquemático regional y sobre su relación con el Arte Esquemático Antiguo. De nuevo, debemos recurrir, además de a la composición de los paneles, al registro mueble que en nuestras tierras, exceptuando los ídolos de piedra y hueso, son escasos y se reducen a zigzags, triángulos y ciervos. Los primeros están presentes en cerámicas valencianas post-cardiales, tanto en cerámicas con decoración esgrafiada –Cova d'en Pardo (Soler, 2002) o pintada –Montgó y Les Maravilles–, fechadas estas últimas en el Neolítico IIA de la secuencia regional (Bernabeu y Orozo, 1997: 120). De extraordinario interés son las cerámicas pintadas de la Cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia), asociadas a enterramientos múltiples (Molina, 1990; Molina-Bruguera, 2003), en las que junto a soliformes y ramiformes se constata la presencia de zigzags y líneas horizontales de triángulos sobre una barra que los une por su base, motivo que se repite, ahora en posición invertida en los pintados del Abrigo II del Buen Aire, también en Jumilla, junto a ciervos esquemáticos. Soliformes, zigzags, triángulos y ciervos son motivos recurrentes en la cerámica simbólica de Los Millares (Martín y Camalich, 1982). Estas asociaciones permiten situar la presencia de estos tres motivos en el III milenio a.C., sin perjuicio de que, de manera independiente o conjuntamente, se identifiquen en momentos anteriores o posteriores. Es el caso de los soliformes que en las tierras valencianas, como se ha señalado en reiteradas ocasiones, aparecen en registro mueble del Neolítico Antiguo cardial y alcanzan hasta avanzada la Edad del Bronce regional. Un caso singular estaría representado por los cérvidos pintados que, por su distribución espacial y asociación con otros motivos, en especial con los ídolos, no dudamos en incluirlos en este segundo momento del Arte Esquemático, aunque el fragmento impreso de la Cova de l'Or remonta su presencia a momentos epicardiales si como han propuesto algunos investigadores se relaciona con el Arte Esquemático.

Con la plena implantación de las sociedades de la Edad del Bronce, se cierra en nuestra opinión el Arte Esquemático del Levante Peninsular o, al menos, se inicia una fase en la que se continúa –o surge de nuevo sin conexión con

la anterior– la tradición de pintar imágenes de tipología esquemática, introduciendo nuevos motivos, las escenas que a nivel regional prácticamente no existen con anterioridad y que por una serie de elementos paleoetnográficos son de cronología avanzada, protohistórica o ya de época histórica (Beltrán, 1974). En momentos avanzados de la Edad del Bronce o en la Edad del Hierro se realizan los extraños motivos curvilíneos –trisceles en la tipología de P. Acosta– del Barranco del Diablo (Sagunto, Valencia), donde también se pinta un soliforme (Ripollés, 1990), las espirales, barras y puntos del Castillo de Vilafamés, en Castellón (Beltrán, 1990) o el célebre jinete a caballo del Cingle de la Mola Remigia (Ares del Maestre, Castellón), por citar sólo tres ejemplos valencianos bien conocidos, en especial este último, considerado por algunos como Arte Levantino.

Tendrían una cronología posterior los descubrimientos recientes de pinturas de color negro, que utilizan carbón vegetal, o blanco, que repiten formas antiguas con otro significado, de las que los mejores ejemplos son antropomorfo/cruciformes y la cruz o los puntos y barras paralelas y/o cruzadas que remiten a rudimentarios sistemas de contabilidad. Idéntica cronología tienen los cada vez más numerosos grabados incisos que, hasta ahora prácticamente olvidados, comienzan a ser conocidos, al igual que los grabados figurativos, geométricos, cazoletas y canillillos realizados con la técnica del picado.

Todas estas pinturas y grabados, con independencia de su adscripción cronológica, segura o hipotética, deben ser objeto de especial atención. Su extraordinario valor histórico y patrimonial exige su rigurosa catalogación y estudio, similar al que se utiliza para las manifestaciones de cronología prehistórica, puesto que, como éstos, tienen la consideración de Bienes de Interés Cultural.

Bibliografía

- ACOSTA MARTÍNEZ, P. (1967): "Representaciones de ídolos en la pintura rupestre esquemática española", *Trabajos de Prehistoria*, XXIV, pp. 9-74. Madrid.
- (1968): *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca.
- (1984): "El arte esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares". En *Scripta Praehistorica. Francisco Jordá Oblata*. Salamanca, pp. 31-61.
- ALONSO, A. (1983-1984): "Los conjuntos rupestres de Marmallo y Castellón de los Machos (Villar del Humo, Cuenca)", *Empúries*, 45-46, pp. 8-29. Barcelona.
- ALONSO, A. y GRIMAL, A. (1994): "El arte levantino o el trasiego cronológico de un arte prehistórico", *Ampurias*, 23, pp. 51-70. Barcelona.
- (2002): "Contribución al conocimiento del Arte Esquemático en Albacete". En *Actas del II Congreso de Historia de Albacete. I. Arqueología y Prehistoria*. Albacete, pp. 63-73.
- APARICIO, J. (1977): "Pinturas rupestres esquemáticas en los alrededores de Santo Espíritu (Gilet y Albalat de Segart, Valencia) y la cronología del arte rupestre", *Saguntum*, pp. 31-67. Zaragoza.
- APARICIO, J.; BELTRÁN, A. y BORONAT, J. de D. (1988): *Nuevas pinturas rupestres en la Comunidad Valenciana*. Valencia.
- AYALA JUAN, M.^a M. (1985): "Aportación al estudio de los ídolos calcolíticos de Murcia", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, I, pp. 23-32. Murcia.
- BALDELLOU, V. (1999): "Cuestiones en torno a las pinturas rupestres post-paleolíticas en Aragón", *Bara*, 2, pp. 67-85. Zaragoza.

- (1983): “El arte esquemático y su relación con el levantino en la cuenca alta del Vero (Huesca)”, *Zephyrus*, XXXVI, pp. 113-115. Salamanca.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A. y CALVO, M.^a J. (1983a): “Las pinturas esquemáticas de Quizans y Cueva Palomera (Alquézar, Huesca)”, *Zephyrus*, XXXVI, pp. 117-122. Salamanca.
- (1983b): “Las pinturas esquemáticas del Tozal de Mallata (Asque-Colungo, Huesca)”, *Zephyrus*, XXXVI, pp. 123-129. Salamanca.
- BALDELLOU, V. y UTRILLA, P. (1999): “Arte rupestre y cultura material en Aragón: presencias y ausencias, convergencias y divergencias”, *Bolskan*, 16, pp. 21-27. Huesca.
- BELTRÁN, A. (1967): “Las pinturas esquemáticas y abstractas del Castillo de Villafamés (Castellón)”, *Caesaraugusta*, 29-30, pp. 111-117. Zaragoza.
- (1968): “Sobre la pintura rupestre levantina de un caballo, cazado al lazo, del abrigo de Selva Pascuala, en Villar del Humo (Cuenca)”. En *Miscelánea Lacarra*, pp. 19-22. Zaragoza.
- (1974): *Las pinturas rupestres prehistóricas de La Sarga (Alcoy), El Salt (Penáguila) y El Calvari (Bocairente)*. Valencia.
- (1989): “Digresiones sobre el arte Esquemático de aspecto prehistórico y sus versiones medievales y modernas: problemas de método”. En *Aragón en la Edad Media*, VIII. Zaragoza, pp. 97-111.
- BERNABEU, J. (1999): “Pots, symbols and territories: the archaeological context of neolithisation in Mediterranean Spain”, *Documenta Praehistorica*, XXVI, pp. 101-118. Ljubljana.
- BERNABEU, J. y OROZCO, J. (1977): “El Neolítico Antic a la Marina Alta”, *Aguaites*, 13-14, pp. 117-125. Xàbia.
- BREUIL, H. (1935): *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique. IV. Sud-Est et Est de l'Espagne*. París.
- CARRASCO, F.; NAVARRETE, M.^a S. y PACHÓN, J. A. (2006): “Las manifestaciones rupestres esquemáticas y los soportes muebles en Andalucía”. En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería, pp. 85-118.
- CARRASCO, J. et al. (1985): *El fenómeno rupestre esquemático en la cuenca alta del Guadalquivir. I: Las Sierras Subbéticas*. Jaén.
- CASTELLS I CAMPS, J. (dir.) (1990): *Inventari del Patrimoni Arqueològic de Catalunya. Corpus de pintures rupestres. Volum I. La conca del Segre*. Barcelona.
- FAIRÉN JIMÉNEZ, S. (2006): *El paisaje de la neolitización. Arte rupestre, doblamiento y mundo funerario en las comarcas centro-meridionales valencianas*. Alicante.
- GALIANA, M.^a F. y TORREGROSA, P. (1995): “Las pinturas rupestres de la Peña de l'Ermite del Vicari (Altea, Alicante)”, *Zephyrus*, XLVII, pp. 299-315. Salamanca.
- GALIANA, M.^a F.; TORREGROSA, P. y RIBERA, A. (2006): “El arte postpaleolítico en el valle de río Albaida y la cuenca del río Canyoles (Valencia)”. En *Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante, pp. 111-121.
- GARCÍA ATIÉNZAR, G. (2006): “Ojos que nos miran. Los ídolos oculados entre las cuencas del Júcar y del Segura”. En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería, pp. 223-234.
- GARCÍA DEL TORO, J. (1988): *Las pinturas prehistóricas de la Región de Murcia*. Murcia.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (2000): “Sobre la religión neolítica. A propósito del Arte Macroesquemático”. En *Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa*. Alicante, vol. I, pp. 137-155.
- (2002): “Las imágenes en el Arte Macroesquemático”. En *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*. Roma, pp. 51-68.
- (2006a): “Artes esquemáticos en la Península Ibérica: el paradigma de la pintura esquemática”. En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería, pp. 13-31.
- (2006b): “Del Alto Segura al Turia. Arte postpaleolítico en el Arco Mediterráneo”. En *Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante, pp. 45-70.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1983): “Arte rupestre en el País Valenciano. Recientes aportaciones”, *Zephyrus*, XXXVI, pp. 63-75. Salamanca.
- (1984): “Pinturas rupestres en el Barranc del Bosquet (Moixent, Valencia)”, *Lucentum*, III, pp. 5-22. Alicante.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S.; FERRER, P. y CATALÁ FERRER, E. (1988): *Arte rupestre en Alicante*.
- (2000): *L'Art Esquemàtic*. Cocentaina.
- (2001): “El abrigo del Tío Modesto (Henarejos, Cuenca)”, *Panel*, 1, pp. 106-119. Sevilla.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y MARTÍ OLIVER, M. (2001): “El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica”, *Zephyrus*, LIII-LIV, pp. 241-265. Salamanca.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y SEGURA MARTÍ, J. M.^a (1985): *Pinturas rupestres esquemáticas en las estribaciones de la serra del Benicadell, la vall d'Albaida (Valencia)*. Valencia.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. y SOLER DÍAZ, J. (eds.) (2006): *Actas del Congreso Arte rupestre en la España mediterránea*. Alicante.
- JORDÁ, F. (1983): “Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica”, *Zephyrus*, XXXVI, pp. 7-72. Salamanca.
- JORDÁ, F. y BLÁZQUEZ, J. M. (1978): *Historia del Arte Hispano. La Antigüedad*. Madrid.
- MARCOS POUS, A. (1980-1981): “Sobre el origen neolítico del arte esquemático peninsular”, *Corduba Arqueológica*, 9, pp. 63-71. Córdoba.
- MARTÍ OLIVER, B. (2006): “Cultura material y arte rupestre esquemático en el País Valenciano, Aragón y Cataluña”. En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería, pp. 119-147.
- MARTÍ OLIVER, B. y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1988): *El Neolític valencià. Art rupestre i cultura material*. Valencia.
- MARTÍN, D. y CAMALICH, M.^a D. (1982): “La cerámica simbólica y su problemática. (Aproximación a través de los materiales de la colección L. Siret)”, *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 7, pp. 267-306. Granada.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2000): “La pintura rupestre esquemática com a estrategia simbòlica d'ocupació territorial”, *Cota Zero*, 16, pp. 35-46. Vic.
- (2002): “Pintura Rupestre Esquemática: El Panel, Espacio Social”, *Trabajos de Prehistoria*, 59-1, pp. 65-87. Madrid.
- (2005): “Arte rupestre levantino: la complejidad de una confluencia espacio-temporal con el arte macroesquemático y esquemático en el proceso de Neolitización”. En *III Congreso del Neolítico en la Península Ibérica*. Santander, pp. 739-750.
- (2006a): “La pintura rupestre esquemática en el proceso de transición y consolidación de las sociedades productoras”. En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería, pp. 33-56.
- (2006b): “Pintura Rupestre Postpaleolítica en Andalucía. Estado actual y perspectivas de futuro”. En *Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante, pp. 251-275.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (eds.) (2006): En *Congreso. Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, C.; SAN NICOLÁS, M.; GARCÍA, L. A. y PONCE, J. (2006): “Figuraciones esquemáticas pintadas procedentes de una sepultura de finales del III milenio en Lorca (Murcia)”. En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería, pp. 513-514.
- MARTÍNEZ SANJO, J. S. (1989): “Pinturas rupestres esquemáticas en Ayora: el abrigo Eduardo”, *Culleyra*, 1, pp. 32-40. Cullera.

- MARTÍNEZ VALLE, R. y GUILLEM CALATAYUD, P. M. (2006a): "Arte Rupestre de l'alt Maestrat: las cuencas de la Valltorta y de la Rambla Carbonera". En *Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante, pp. 71-88.
- (2006b): "Arte Esquemático en el Barranc de la Valltorta (Castellón)". En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería, pp. 305-314.
- MATEO SAURA, M. Á. (1999): *Arte rupestre en Murcia. Noroeste y Tierras Altas de Lorca*. Murcia.
- MATEO SAURA, M. Á. y BERNAL MONREAL, J. A. (1996): "La pintura rupestre esquemática en Murcia. Estado de la cuestión", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 9, pp. 173-205. Madrid.
- MOLINA-BRUGUERA, G. (2003): *Fronteras culturales en la Prehistoria Reciente del Sudeste peninsular. La cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia)*. Jumilla.
- MOLINA-BRUGUERA, G. y PEDRAZ, T. (2000): "Nueva aportación al Eneolítico valenciano: la Cueva de las Mulatillas (Villargordo del Cabriel, Valencia)", *AnMurcia*, 16, pp. 7-15. Murcia.
- MOLINA GRANDE, M.^a C. (1990): "La Cueva de los Tiestos (Jumilla, Murcia)". En *Homenaje a Jerónimo Molina*. Murcia, pp. 51-72.
- PÉREZ BURGOS, J. M. (1996): "Arte rupestre en la provincia de Albacete: nuevas aportaciones", *Al-Basit*, 39, pp. 5-74. Albacete.
- RIPOLLÉS, E. (1990): "Nuevos hallazgos de arte rupestre en las estribaciones meridionales de la sierra Calderota", *Saguntum*, 23, pp. 89-108. Valencia.
- RUIZ LÓPEZ, J. F. (2006): "El Abrigo de los Oculados (Henarejos, Cuenca)". En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería, pp. 375-388.
- SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1985): "Las pinturas rupestres esquemáticas del Abrigo del Pozo (Calasparra, Murcia)", *Caesaraugusta*, 61/62, pp. 95-118. Zaragoza.
- (1996): "Aproximación al conocimiento de los ídolos oculados tipo Pastora. Los oculados de Murcia". En *El Eneolítico del País Valenciano*. Alcoy, pp. 165-174.
- (2006): "Arte rupestre en región de Murcia. Aspectos sobre el estado actual y perspectivas de futuro". En *Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante, pp. 205-221.
- SAN NICOLÁS DEL TORO, M. et al. (1988): "Avance al estudio del conjunto con pinturas rupestres de El Milano, Mula-Murcia", *Bajo Aragón Prehistoria*, 7/8, pp. 341-346. Zaragoza.
- SARRIÁ, E. (1983): "Las pinturas del Barranc dels Cirerals, Ares del Maestre (Castellón de la Plana)", *Zephyrus*, XXXVI, pp. 255-258. Salamanca.
- (1987): "Las pinturas esquemáticas de la Galería de la Partició (Morella la Vella, Castellón)". En *I Congreso Internacional de Arte Rupestre*, pp. 205-210.
- SOLER GARCÍA, J. (2002): *Cuevas de inhumación múltiple en la Comunidad Valenciana*. Madrid-Alicante.
- TORREGROSA, P. (1993): "Distribució de la pintura rupestre esquemática al País Valencià", *Bulletí de l'Associació Arqueològica de Castelló*, 13, pp. 11-17. Castellón de La Plana.
- (2001): "Pintura rupestre esquemática y territorio: análisis de su distribución espacial en el Levante peninsular", *Lucentum*, XIX-XX, pp. 39-63. Alicante.
- TORREGROSA, P. y GALIANA, M.^a F. (2001): "El Arte Esquemático del Levante Peninsular: una aproximación a su dimensión temporal", *Millars*, XXIV, pp. 111-155. Castellón.
- TORREGROSA, P.; GALIANA, M.^a F. y RIBERA, A. (2001): "Els abrics del Barranc de la Mata (Otos, Valencia) i la caracterització de la pintura esquemática a la Serra del Benicadell", *Quaderns de Prehistoria i arqueologia de Castelló*, 22, pp. 321-363. Castellón.
- (2006): "Aportación de las pinturas rupestres del Barranc de la Mata (Otos, Valencia) a la cronología del Arte rupestre Esquemático". En *Congreso Arte Rupestre Esquemático en la Península Ibérica. Comarca de los Vélez*. Almería, pp. 327-338.
- UTRILLA, P. (2000): *El arte rupestre en Aragón*. Zaragoza.
- (2006): "El arte rupestre en Aragón. 100 años después de Calapatá". En *Actas del Congreso Arte Rupestre en la España Mediterránea*. Alicante, pp. 341-377.
- UTRILLA, P. y BALDELLOU, V. (2002): "Cantos pintados neolíticos de la Cueva de Chaves (Bastarás, Huesca)", *Salduie*, II, pp. 45-126. Zaragoza.
- UTRILLA, P. y CALVO, M.^a J. (1999): "Cultura material y arte rupestre levantino: la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000", *Bolskan*, 16, pp. 39-70. Huesca.
- VIÑAS, R. (1982): *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*. Barcelona.
- VIÑAS, R.; SARRIÁ, E. y ALONSO, F. (1983a): *La pintura rupestre en Catalunya*. Barcelona.
- (1983b): "La Cova de Gargán, Xodos (Castelló de la Plana)", *Zephyrus*, XXXVI, pp. 309-314. Salamanca.